Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 30 (2006)

Heft: [1]

Artikel: Aspekte des Erhabenen in Haydns Spätwerk

Autor: Celestini, Federico

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868966

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ASPEKTE DES ERHABENEN IN HAYDNS SPÄTWERK

von Federico Celestini

1. *Die Ambivalenz des Erhabenen*

Die ästhetische und kompositorische Auseinandersetzung mit dem Erhabenen in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts lässt sich schwer einordnen. Dies liegt grundsätzlich daran, dass der Diskurs über das Erhabene ambivalente Verhältnisse zu den ästhetischen und historiographischen Kategorien aufweist, mit denen die auf diese Zeit bezogene Musikgeschichtsschreibung operiert. Zunächst ist die traditionelle, in den meisten Disziplinen längst überwundene und dennoch in der Musikwissenschaft noch wirksame Auffassung vom Klassischen und Romantischen als oppositionelle, einander ausschließende Richtungen zu nennen. Denn die Ästhetik des Erhabenen bringt ins klassizistische Konzept Elemente hinein, die dessen Grenzen sprengen. Die destabilisierende Wirkung auf den ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts ist umso effektiver, als die angesprochenen störenden Elemente ihrerseits auf die Antike hinweisen und daher nicht nur als antiklassisch zu bezeichnen sind.

Dies lässt sich bereits bei Nicolas Boileau-Despréaux beobachten, dem hartnäckigen Verfechter der klassizistischen Positionen in der *Querelle des Anciens et des Modernes*, der 1674 mit seiner Übersetzung von Pseudo-Longins Traktat *Perì Hypsous* (*De sublimitate*) die Diskussion um das Erhabene in Gang setzte.[1] Eine ähnliche Ambivalenz lässt sich in Bezug auf die Unterscheidung zwischen einer Rhetorik der Affekte und einer Psychologie der Gefühle feststellen. Bereits Pseudo-Longin führt die erhabene Wirkung der Rede nur zum geringeren Teil auf die erlernte Beherrschung der rhetorischen Kunst zurück, weil sie hauptsächlich als Ergebnis angeborener Eigenschaften sowie der augenblicklichen seelischen Disposition des Redners, seines Enthusiasmus, zu betrachten sei.

In der erhabenen Rede fließen somit Rhetorik und Psychologie ineinander. Anhand der Ästhetik des Erhabenen lässt sich dennoch zeigen, dass der von Kant und in dessen Folge von der idealistischen Ästhetik festgeschriebene Ausschluss der Rhetorik aus dem System der Künste für die Musikgeschichte des späten 18. Jahrhunderts durchaus problematisch ist.[2] Schließlich ist die Unterminierung einer weiteren ästhetischen Zweiteilung zu erwähnen, die für die Musikgeschichtsschreibung eine wichtige Rolle spielt, nämlich diejenige zwischen Wirkungs- und Werkästhetik. Denn die erhabene Wirkung

[1] Zur Zwiespältigkeit von Boileaus Klassizismus siehe Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart und Weimar 1995, 25–59.

[2] Zu dieser Ausschließung vgl. Heinrich Niehues-Pröbsting, „Rhetorische und idealistische Kategorien der Ästhetik", in: Willi Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Paderborn etc. 1981, 94–110.

bricht aus der Autonomie des Werks hervor und stellt dadurch dessen formale Geschlossenheit in Frage. Damit sind die Grundlinien abgezeichnet, entlang deren im Folgenden die Konfrontation mit dem musikalisch Erhabenen durchgeführt werden soll.

2. Das Erhabene bei Haydn, Mozart und Beethoven: ein Blick in die Literatur

In einem zu Beginn der 1980er Jahre entstandenen Aufsatz hebt Carl Dahlhaus hervor, dass in E.T.A. Hoffmanns dithyrambischer Lobrede auf Beethoven, die dessen berühmte Rezension der fünften Symphonie einleitet, eindeutige Bestimmungen des Erhabenen enthalten seien.[3] Dahlhaus betont ebenfalls, dass Hoffmanns Verbindung der Beethovenschen Symphonien mit der Sphäre des Erhabenen auf eine aus dem 18. Jahrhundert stammende musikästhetische Tradition verweise, in der die Symphonie mit der erhabenen Gattung der Ode verglichen werde. Johann Adolf Scheibes 1739 verfasste Charakterisierung der Symphonie im Sinne des Erhabenen sowie der Artikel „Symphonie" aus Johann Georg Sulzers *Allgemeine*[r] *Theorie der schönen Künste*, in der die Symphonie ausdrücklich mit der Pindarschen Ode verglichen wird, sind die von Dahlhaus erwähnten Manifestationen dieser Tradition im musikbezogenen Schrifttum. Dieser entspreche jedoch ein äußerst schmales Korpus von Kompositionen – „einige Symphonien von Johann Stamitz, Franz Beck, Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn."[4]

Zwar unterschätzte Dahlhaus die Anzahl und Bedeutung der Werke, die mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht werden können, trotzdem aber vermochte er durch seine Ausführungen die Aufmerksamkeit der musikwissenschaftlichen Forschung auf diese ästhetische Kategorie zu lenken und sie auf die Musik der Wiener Klassik zu beziehen.[5] Dabei spielte die Aufregung, die zu Beginn der 1980er Jahre Jean-François Lyotard mit seiner These über die Aktualität des Erhabenen erweckt hatte, zweifellos eine wichtige Rolle.[6]

[3] Carl Dahlhaus, „E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen", *AfMw* 38 (1981) 79–92, hier zit. nach ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 98–111. Zum Erhabenen als Rezeptionskategorie in der romantischen Musikauffassung äußerte sich Dahlhaus auch in ders., *Die Idee der absoluten Musik*, München und Kassel 1978, 62–80.

[4] Dahlhaus, „E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen", op. cit., 109.

[5] Frühe Behandlungen des musikalisch Erhabenen finden sich bei Bennett Victor, „The recognition of the sublime", *Music & Letters* 36 (1955) 259–265; Hans-Jürgen Horn, „Fiat lux. Zum kunsttheoretischen Hintergrund der ‚Erschaffung' des Lichtes in Haydns Schöpfung", *Haydn-Studien* 3/2 (1974) 65–84; Peter Le Huray, „The role of music in eighteenth- and early-nineteenth-century aesthetics", *Proceedings of the Royal Musicological Association* 105 (1978–1979) 90–99; Roger Barnett Larsson, *The beautiful, the sublime and the picturesque in eighteenth-century musical thought in Britain*, PhD diss. State Univ. of New York, Buffalo 1980.

[6] Jean-François Lyotard, „Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", *Critique* 38/419 (1982) 357–367; ders., „Das Erhabene und die Avantgarde", *Kunstforum International* 7 (1984) 121–128.

Während das musikalisch Erhabene im deutschsprachigen Raum vor allem in Bezug auf Telemann, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach sowie die Händel-Rezeption thematisiert wurde,[7] gingen seinen Spuren in der Musik der Wiener Klassik zunächst englischsprachige Forscher nach. Fast zeitgleich erschienen in Laufe der 1990er Jahre Studien von Elaine Sisman und James Webster, in denen Mozarts Instrumental- und Bühnenmusik und im anderen Fall Haydns Vokalmusik sowie in untergeordneter Stellung die Londoner Symphonien mit der Kategorie des Erhabenen in Beziehung gesetzt wurden. Letztere wurden anschließend von A. Peter Brown in einen Zusammenhang mit dem Erhabenen gestellt und einer besonderen Analyse unterzogen.[8]

[7] Es sind dennoch englischsprachige Studien, die zuerst das Erhabene in Bezug auf Händel erforschen: Ruth Smith, „Intellectual contexts of Handel's English Oratorios", in: Christopher Hogwood / Richard Luckett (Hg.), *Music in eighteenth-century England: Essays in memory of Charles Cudworth*, Cambridge 1983, 115–133; Claudia Johnson, „‚Giant Handel' and the musical sublime", *Eighteenth-Century Studies* 19/4 (1986) 515–533; Alexander H. Shapiro, „Drama of an infinitely superior nature: Handel's early English oratorios and the religious sublime", *Music & Letters* 74 (1993) 215–245; Ruth Smith, *Handel's oratorios and eighteenth-century thought*, Cambridge 1995, 108–126; Laurenz Lütteken, „Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik", *Lenz-Jahrbuch* 5 (1995) 203–218; ders., „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk", in: Annegrit Lauberthal (Hg.) *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel 1995, 206–221; ders., *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (=Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, 24) 169–190; Carsten Zelle, „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Händels", in: Laurenz Lütteken / Gudrun Busch (Hg.), *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit: Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997*, Kassel 2000, 9–22; Hermann Danuser, „Dom und Strom: Bachs cis-Moll-Fuge (BWV 849) und die Ästhetik des Erhabenen", in: Michael Märker / Lothar Schmidt (Hg.), *Musikästhetik und Analyse: Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, Laaber 2002, 105–134; Hans Joachim Kreutzer, „‚The Sublime, the Grand, and the Tender': Über Händels Messiah und Klopstocks Messias", *Göttinger Händel-Beiträge* 11 (2006) 1–24.

[8] Michael Broyles, „The two instrumental styles of classicism", *JAMS* 36 (1983) 210–242; David P. Schroeder, *Haydn and the enlightenment: the late symphonies and their audience*, Oxford 1990, 129–130; Lawrence Kramer, „Haydn's chaos, Schenker's order; or hermeneutics and musical analysis: can they mix?", *19th-Century Music* 16 (1992) 3–17; Elaine R. Sisman, *Mozart. The „Jupiter" symphony*, Cambridge 1993; James Webster, „Das Erhabene in Haydns Oratorien ‚Die Schöpfung' und ‚Die Jahreszeiten'", in: Hermann Danuser / Tobias Plebuch (Hg.), *Musik als Text, Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, Kassel 1998, 134–144; Elaine R. Sisman, „Learned style and the rhetoric of the sublime in the ‚Jupiter' symphony", in: Stanley Sadie (Hg.), *Wolfgang Amadè Mozart: essays on his life and his music*, London und Oxford 1996, 213–238; A. Peter Brown, „The sublime, the beautiful and the ornamental: English aesthetic currents and Haydn's London symphonies", in: Otto Biba / David Wyn Jones (Hg.), *Studies in music history presented to H. C. Robbins Landon on his seventieth birthday*, London 1996, 44–71; James Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", in: Elaine R. Sisman (Hg.), *Haydn and his world*, Princeton 1997, 57–102; Mark Evan Bonds, „The symphony as pindaric ode", in: ebd., 131–153; Matthew Head, „Music with ‚no past'? Archeologies of Joseph Haydn and ‚The Creation'", *19th-Century Music* 23/3 (2000) 191–217;

Zu diesen Studien gesellten sich weitere Publikationen unterschiedlicher Provenienz, in denen umfassende Darstellungen des musikalisch Erhabenen im 18. Jahrhundert geboten werden.[9]

Sisman hebt die rhetorische Tradition des großen Stils hervor, weist auf die Pindarsche Ode als Paradigma desselben im 18. Jahrhundert hin und wendet sich der vermeintlich durch Edmund Burke in die ästhetische Diskussion eingeführten Komponente des Schreckens sowie der Kantschen doppelten Bestimmung des Erhabenen als eines mathematischen und dynamischen Phänomens zu. Sowohl der rhetorische große Stil als auch das dynamische Erhabene stellen Sisman zufolge wesentliche Elemente der letzten Symphonien Mozarts dar, während Burkes schreckliches Erhabene in Mozarts Opern zum Tragen komme. Kants mathematisches Erhabene habe schließlich das Finale der *Jupiter*-Symphonie besonders geprägt.[10]

James Webster versucht Sismans Darstellung zu überbieten und schlägt vor, die Zeit zwischen den 1780er Jahren und dem Tod Beethovens, also diejenige musikgeschichtliche Epoche, die traditionell als Wiener Klassik bezeichnet wird, als Zeit des musikalisch Erhabenen zu benennen. Als Höhepunkt dieser Epoche seien Haydns große Oratorien *Die Schöpfung* (1798) und *Die Jahreszeiten* (1801) zu betrachten, in denen das Erhabene zur zentralen Kategorie werde. Ähnlich wie Sisman unterscheidet Webster das rhetorische Erhabene als großen Stil von einer neuen Art des Erhabenen und verortet diese an der Grenze zwischen Ästhetik und Psychologie. Diese neue Bestimmung des Erhabenen, in der die romantische Tendenz zur Auflösung der Grenzen manifest werde, sei in drei Phasen erfolgt: Die Veröffentlichung von Edmund Burkes *Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beauty* (1757), Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und schließlich als Krönung dieser Tendenz die Formulierung einer romantischen Ästhetik um die Jahrhundertwende. Websters These besagt nun, dass in der späten Musik Haydns und Mozarts sowie in jener Beethovens das Kantsche Erhabene zur Geltung komme, und damit versteht er ein nicht länger rhetorisch bestimmtes Erhabenes. Christian Friedrich Michaelis' Diskussion des musikalischen

---

Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, 353–297; 473–488; Laurenz Lütteken, „Das Populäre und das Erhabene: Ästhetik und kompositorisches Kalkül in Schikaneders Singspiel", *Acta Mozartiana* 48/3 (2001) 14–27; James Webster, „The sublime and pastoral in ‚The Creation' and ‚The Seasons'", in: Caryl Leslie Clark (Hg.), *The Cambridge companion to Haydn*, Cambridge 2005, 150–163; Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005; Arne Stollberg, „‚Energieen des Erhabnen'. Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder", *AfMw* 63 (2006) 13–34.

9 Giorgio Pestelli, „Tipologie del ‚sublime' nell'Ottocento musicale europeo", in: Anna Laura Bellina / Giovanni Morelli (Hg.), *L'Europa musicale*, Firenze 1988, 217–244; Luca Zoppelli, „Lo stile sublime nella musica del Settecento: premesse poetiche e recettive", *Recercare* 2 (1990) 71–93; Nicolas Waldvogel, *The eighteenth-century esthetics of the sublime and the valuation of the symphony*, PhD diss. Yale University 1992; Michela Garda, *Musica sublime: metamorfosi di un'idea nel Settecento musicale*, Milano 1995.

10 Sisman, *Mozart. The „Jupiter" symphony*, op. cit., 9–20; dies., „Learned style and the rhetoric of the sublime in the ‚Jupiter' symphony", op. cit.

Erhabenen zu Beginn des 19. Jahrhunderts habe Webster zufolge diesen bedeutenden Wandel sanktioniert.[11] In einem späteren Aufsatz präzisiert Webster, dass diese neue Art Kants dynamischem Erhabenen entspreche.[12]

Die Anzahl der Werke oder Werkteile Haydns, Mozarts und Beethovens, die in der neueren Literatur mit den unterschiedlichen Kategorien des Erhabenen in Zusammenhang gebracht werden, ist beachtlich. Webster ist zweifellos beizupflichten, wenn er die frühere musikhistoriographische Ausblendung des Erhabenen auf die Vorstellung der absoluten Musik zurückführt, die dem ästhetischen und historiographischen Konzept der Wiener Klassik zugrunde liegt.[13] Dennoch weist seine These, nach der in den großen Vokalkompositionen Haydns die Kantsche Auffassung des Erhabenen zum Tragen komme, einige Aporien auf, die diskutiert werden sollen.

Sismans und Websters im Laufe der 1990er Jahre formulierte Versuche, durch die Ästhetik des Erhabenen die Musik Haydns, Mozarts und Beethovens neu zu betrachten, eröffnen höchst interessante Perspektive zur Erforschung der europäischen Musikkultur dieser Zeit. Im Folgenden geht es darum, aus diesen Versuchen Anregungen aufzunehmen und aus diesen neue Fragen abzuleiten. Dabei wird sich zeigen, dass das musikalisch Erhabene am Ende des 18. Jahrhunderts keineswegs eine Verwirklichung der Kantschen Bestimmung darstellt, sondern vielmehr als deren „Kritik" aufgefasst werden kann. Die Aufmerksamkeit wird zunächst auf das späte Werk Haydns gerichtet.[14]

3. Kunst als „Kritik" der Kantschen Kritik

Die zentrale Frage, welche die These einer durch das Kantsche Erhabene geprägten Musik des späten 18. Jahrhunderts aufwirft, betrifft die Möglichkeit, dass die von Kant ausschließlich in Bezug auf die Natur durchgeführte Analytik des Erhabenen auf die Musik angewendet werden kann. Im Vorfeld des Versuchs, diese Frage zu beantworten, scheint es nützlich zu sein, Kants Bestimmung des Erhabenen kurz zu vergegenwärtigen.

In der *Kritik der Urteilskraft* setzt Kant die Begrenzung als Voraussetzung des Naturschönen der Unbegrenztheit eines formlosen Gegenstandes entgegen, der dadurch das Gefühl des Erhabenen hervorruft. Sei das Wohlgefallen am Schönen die Erfahrung einer unbestimmten Übereinstimmung zwischen Verstand und Einbildungskraft, so bezieht sich dasselbe Vermögen der Einbildungskraft bei der Beurteilung eines Dinges als erhaben auf die Vernunft, wobei allerdings eine Kongruenz der beiden nicht zustande kommt (§ 26). Das Gefühl des Erhabenen besteht nach Kant also darin, dass im Unterschied zum

[11] Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 57–64.
[12] Webster, „The sublime and the pastoral in ‚The Creation' and ‚The Season'", op. cit., 154.
[13] Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 57.
[14] Weitere, ein breiteres Repertoire betreffende Studien sind geplant.

Schönen zwischen dem Vermögen des Denkens und jenem der Einbildungskraft keine Übereinstimmung erzielt werden kann, da keine der Idee angemessene Darstellung möglich ist.

Diese negative Eigenschaft der Undarstellbarkeit erweckte in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts – vor allem bei Jean-François Lyotard und dem amerikanischen Dekonstruktivismus – großes Interesse. Deren Deutung des Erhabenen als zukunftsweisendes Element für die Kunst erfolgt jedoch in Opposition zu Kant. Denn dieser schließt nicht nur das Erhabene aus der Sphäre der Kunst aus, sondern betrachtet die erhabene Natur als Gegenstand einer erschütternden Erfahrung, durch die der Mensch, zur Ernüchterung gebracht, die Sinnlichkeit verlässt und zur Einsicht gelangt, dass die Beschäftigung mit den Ideen der Vernunft die wahrhaft menschliche Dimension darstelle (§ 23). Der Erschütterung angesichts des erhabenen Gegenstands in der Natur folgt somit eine geradezu triumphale Erhebung über die empirische Sphäre der Sinne, die den Sieg der Moral über die Ästhetik und mithin diejenige des Geistes über die Natur festlegt. Als erhaben ist demzufolge keineswegs der Naturgegenstand zu bezeichnen, sondern die Vernunftidee, die die sinnliche Form überbietet (§ 23). Denn die eigentliche Erhebung findet Kant zufolge im Menschen statt, und zwar über die eigene Sinnlichkeit.

Über die Anwendbarkeit des Kantschen Erhabenen auf die Kunst gibt es unterschiedliche Meinungen. Hatte Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* behauptet, dass durch „ihre Transplantation in die Kunst [...] die Kantische Bestimmung des Erhabenen über sich hinausgetrieben" wird, so ließe sich Christine Pries zufolge „ohne weiteres zeigen, daß sich die Kantische Konzeption des Erhabenen auch auf die Kunst anwenden lässt."[15] Die Unbefangenheit, mit der auch in der musikwissenschaftlichen Literatur über das Kantsche Erhabene in der Kunst gesprochen wird, lässt vermuten, dass Pries' unbefragte Zuversicht breitere Zustimmung findet als die Adornosche Ansicht. Kant selbst teilt zu Beginn seiner Analytik des Erhabenen mit, er beschränke seine Darstellung auf Naturobjekte, weil das Erhabene der Kunst „nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt" wird.[16] Damit grenzt er das Erhabene der Kunst auf die künstlerische Darstellung des Erhabenen in der Natur ein. Aber selbst in diesem Fall würde sich zeigen, dass das von ihm vorgesehene Versagen der Einbildungskraft, die Idee angemessen darzustellen, keineswegs zur Überbietung des Sinnlichen durch die Vernunft führen muss, sondern weiterhin ästhetisch wirken kann, und zwar eben als Kunst. Darin sind freilich Elemente einer negativen Ästhetik enthalten, die bereits in der Frühromantik durch Novalis und Friedrich Schlegel reflektiert wurden, bevor

[15] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970 (=Gesammelte Schriften 7) 293; Christine Pries, „Einleitung", in: dies. (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, 7 (Anm).

[16] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974, § 23, 166.

Adorno sie in seine *Ästhetische Theorie* übernahm.[17] Adorno hebt auch eine weitere Konsequenz hervor, die aus der „Invasion des Erhabenen in die Kunst" entsteht, nämlich die Umkehrung des von Kant postulierten Triumphes des Geistigen über die sinnliche Natur in die bescheidene Rückbesinnung des menschlichen Subjekts auf seine Naturhaftigkeit. In der künstlerischen Darstellung des Erhabenen werde nämlich ein „Elementarisches" freigesetzt, das mitten im geistigen Ausdruck ästhetischer Ideen, woraus Kant zufolge das Kunstschöne besteht, Natur als das Andere der Vernunft repräsentiert:

> Zur Invasion des Erhabenen in die Kunst trug einst der Naturbegriff der Aufklärung bei. Mit der Kritik an der absolutistischen, Natur als ungestüm, ungehobelt, plebejisch tabuierenden Formenwelt drang in der europäischen Gesamtbewegung gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in die Kunstübung ein, was Kant als erhaben der Natur reserviert hatte und was in ansteigenden Konflikt mit dem Geschmack geriet. Die Entfesselung des Elementarischen war eins mit der Emanzipation des Subjekts und damit dem Selbstbewußtsein des Geistes. Es vergeistigt als Natur die Kunst. Ihr Geist ist Selbstbesinnung auf sein eigenes Naturhaftes. [18]

In der durch Kunst durchgeführten „Kritik" der Kantschen Kritik ist also gleichsam eine *Dialektik der Aufklärung* impliziert.[19] Dies führt freilich zu einer Erweiterung des Schönen, für welches nun das künstlerische Erhabene zu dessen immanenter kritischer Instanz avanciert.[20] Die Polarisierung von Schönem und Erhabenem, die den ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts prägt, wird dadurch ins innere des Schönen hineinversetzt. Dabei kehrt das Erhabene zurück zu seiner im überkommenen Sprachgebrauch eingeschriebenen Ambivalenz zwischen einer besonderen Art des Schönen und dessen Gegeninstanz. Diese Ambivalenz kommt freilich in jenen Sprachen am deutlichsten zum Vorschein, die den lateinischen Ausdruck *sublimis* noch erkennen lassen. Das Sublime bezeichnet nämlich ein höchst paradoxes Grenzphänomen, in dem die Erfahrung der Grenzenlosigkeit – Kants Unbegrenztheit – bis an das

[17] Adorno, *Ästhetische Theorie*, op. cit., 296: „Erbe des Erhabenen ist die ungemilderte Negativität, nackt und scheinlos wie einmal der Schein des Erhabenen es verhieß". Aus der reichlichen Literatur zur Negativität in der Ästhetik der Frühromantik und bei Adorno seien lediglich zur Orientierung hervorgehoben: Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main 1989; Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991.

[18] Adorno, *Ästhetische Theorie*, 292.

[19] Eine Linderung Adornoscher Negativität im Sinne einer nach Habermas gedachten kommunikativen Rationalität versucht Albrecht Wellmer, „Adorno, die Moderne und das Erhabene", in: Franz Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt am Main 1991, 165–190. Adornos ästhetische Negativität wird jedoch einige Jahre später von Wellmer als „Dekonstruktion idealistischer Versöhnungsfiguren" wieder aufgewertet; siehe ders., „Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß", in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*, Wien und Graz 1998, 16–37.

[20] Zur Erweiterung des Schönen durch das Erhabene in der Frühromantik siehe Dietrich Mathy, „Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen", in: Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene: zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, 143–160.

äußerste „limen" getrieben wird. Dies meint die Etymologie des Wortes und dies wird in der Kunst ästhetisch erfahren, wobei jedoch die „Schwelle" des Sublimen keineswegs zwischen Schönem und Erhabenem verläuft, sondern innerhalb des Schönen selbst.

4. Das Andere der Vernunft

Ein grundsätzliches, in der musikwissenschaftlichen Literatur über das Erhabene wenig beachtetes Problem betrifft das Verhältnis zwischen philosophischer Reflexion, musiktheoretischem Diskurs und kompositorischer Praxis. Denn die Einschätzung, dass es ein musikalisch Erhabenes gibt, scheint darauf hinzuweisen, dass das Verhältnis zwischen Kants Ästhetik einerseits und der Musik Haydns und Mozarts andererseits problematischer ist, als man bei der Lektüre der diesbezüglichen Publikationen denken könnte.[21] Bereits auf der stilistischen Ebene kann die These, wonach in der *Schöpfung* und in den *Jahreszeiten* ausgerechnet das Kantsche Erhabene zum Tragen komme, insofern nicht überzeugen, als das für beide Oratorien wesentliche Moment des Pastoralen und Idyllischen dem von Kant im Erhabenen georteten Triumph des Geistes über die Natur widerspricht.[22] Vielmehr lässt sich die in beiden Werken erzielte Verbindung von Erhabenem und Pastoralem als eine Ausformung jener von Adorno angesprochenen Rückbesinnung des Menschen auf seine Naturhaftigkeit deuten.[23]

Diese für Haydns große Oratorien charakteristische Verbindung weist auf ein „neues" Verhältnis zwischen Natur und Kunst hin, dessen Möglichkeitsraum im Laufe des 18. Jahrhunderts durch das Erhabene der Kunst eröffnet wurde. „Neu" ist dieses Verhältnis in dem Sinne, dass die ästhetische Naturerfahrung, an der sich die Reflexion über das Erhabene entzündet,[24] auf die Kunst

[21] Webster deutet das Problem an, indem er in Klammern anmerkt, dass „the musical sublime" in der Musik des späten Haydn, Mozart sowie Beethovens „indeed more Kantian than Kant's own" sei (Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", 61).

[22] Zu einer diesbezüglichen Kritik an der Kantschen Philosophie siehe u.a. Hartmut Böhme / Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt am Main 1983. Darauf reagiert Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1985, 352–360.

[23] Zur deistisch beeinflussten Naturauffassung in den Textbüchern von Haydns Oratorien und deren Tradition im 18. Jahrhundert siehe Martin Stern, „Haydns ‚Schöpfung'. Geist und Herkunft des van Swietenschen Librettos. Ein Beitrag zum Thema ‚Säkularisation' im Zeitalter der Aufklärung", *Haydn-Studien* 1 (1965–1967) 121–198; Hans-Jürgen Horn, „Fiat lux. Zum kunsttheoretischen Hintergrund der ‚Erschaffung' des Lichtes in Haydns ‚Schöpfung'", *Haydn-Studien* 3/2 (1974) 65–84; Herbert Zeman, „Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns ‚Die Schöpfung'", in: ders. (Hg.), *Die österreichische Literatur – ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Graz 1979, 403–425; Howard Ch. Robbins Landon, *„The Creation" and „The Seasons": the complete authentic sources for the word-books*, Cardiff 1985; Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, op. cit., 473–488.

[24] Siehe dazu Ruth Groth / Dieter Roth, „Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung", in: Heinz-Dieter Weber (Hg.), *Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs*, Konstanz 1989, 53–95; zu den Folgen dieses Wandels auf den theoretischen Diskurs siehe Christian Begemann, „Erhabene Natur. Zur Übertragung des

übertragen wird. Es ist aber zugleich „anders" entfaltet und zwar in Bezug auf die Kantsche Bestimmung des Erhabenen und später die Hegelsche Ästhetik. Zwar leitet die in Kants Analytik des Erhabenen postulierte Überbietung der Einbildungskraft durch die Vernunft diejenige der Kunst durch das Denken ein, worauf Hegels Ästhetik hinausläuft. Es ist jedoch hervorzuheben, dass sich aus der Kantschen Ästhetik durch kritische Anstrengung und punktuelle „Interventionen" eine Ästhetik der Natur (re-)konstruieren lässt, wie die Habilitationsschrift Martin Seels zeigt.[25] Aus der Hegelschen Ästhetik ist hingegen Natur explizit ausgeschlossen. Hegels Äußerungen über das Verhältnis zwischen Kunst und Natur, in denen die „Naturlebendigkeit" gegenüber der Beständigkeit des Kunstwerks disqualifiziert wird, lassen das „kritische Potential" der Haydnschen Oratorien deutlich zutage treten:

> Was nun der Geist in Kunstwerken seinem eigenen Innern entnimmt, dem weiß er auch nach seiten der äußerlichen Existenz hin eine *Dauer* zu geben; die einzelne Naturlebendigkeit dagegen ist vergänglich, schwindend und in ihrem Aussehen veränderlich, während das Kunstwerk sich erhält, wenn auch nicht die bloße Dauer, sondern das Herausgehobensein geistiger Beseelung seinen wahrhaftigen Vorzug der natürlichen Wirklichkeit gegenüber ausmacht.[26]

Über die teilweise ungünstige Rezeption der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* hinaus müsste daher deren musikästhetische Bedeutung für das 19. und 20. Jahrhundert sowohl gegen die Kantsche und die idealistische Abwertung der sinnlichen Natur als auch gegen die wiederholten Tonmalerei-Vorwürfe mancher Kritiker aus unterschiedlichen Lagern verteidigt und neu eingeschätzt werden.[27]

Begriffes des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58 (1984) 74–110; Carsten Zelle, *‚Angenehmes Grauen': literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 10).

25 Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main 1991.

26 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik I*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970 (=Werke, 13) 49. Hervorhebung von Hegel. Zum Verhältnis von Natur und Musik siehe Helga de la Motte-Haber, *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber 2000.

27 Zur Rezeption der *Schöpfung* siehe u.a. Nicholas Temperley, *Haydn: „The Creation"*, Cambridge etc. 1991, 89–108; Bruce C. MacIntyre, *Haydn: „The Creation"*, New York 1998, 256–283; Georg Feder, *Joseph Haydn. „Die Schöpfung"*, Kassel u.a. 1999, 137–190. Eine auch in der musikwissenschaftlichen Betrachtung traditionelle Vernachlässigung der *Jahreszeiten* beklagt Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, op. cit., 473–488. Zu den Tonmalerei-Vorwürfen siehe auch Head, „Music with ‚no past'? Archeologies of Joseph Haydn and ‚The Creation'", op. cit., 214. Anregungen zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Haydns Oratorien hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Natur gibt Peter Schleuning, *Die Sprache der Natur. Natur in der Musik des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart und Weimar 1998, 181–199. Der bedeutendste Versuch einer Aufwertung von Haydns spätem Vokalwerk ist zweifellos Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime" sowie ders., „The sublime and pastoral in ‚The Creation' and ‚The Seasons'".

Zur kritischen Überprüfung der Annahme, dass in Haydns Oratorien das Kantsche Erhabene künstlerisch verwirklicht werde, fordert auch das Fortbestehen rhetorischer Momente in ihrer kompositorischen Gestaltung heraus. Ausgerechnet Christian Friedrich Michaelis' Überlegungen über das Erhabene, die den ersten theoretischen Versuch von dessen „Transplantation" in die Musik darstellen, liefern dafür nützliche Hinweise. In einem kurzen Text, der 1805 in der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* erschien, unterscheidet Michaelis zwischen einer Musik, die „durch ihre innere Einrichtung, unabhängig vom Gefühlsausdruck, das Gefühl des Erhabenen zu erregen" vermag, und einer anderen, in der der „Gemüthszustand bei diesem Gefühl" geschildert wird.[28] Im ersten Fall wird also das Gefühl des Erhabenen hervorgerufen, ohne es, wie es im zweiten Fall geschieht, zu schildern. Dies heißt aber nichts Anderes, als dass das rhetorische Moment der Wirkung in der Musik aufgenommen wird und zwar auf eine Weise, die sich sowohl von der Darstellung der Affekte als auch vom kommunikativen Modell der Empfindsamkeit als Ausdruck von Gefühlen grundsätzlich unterscheidet.[29] Das, was das rhetorisch Erhabene im Sinne des Pseudo-Longin und das musikalisch Erhabene, das sich in den Werken der Wiener Klassik manifestiert, verbindet, ist das auf die platonische Tradition zurückgehende Moment des Enthusiasmus.

Platons Einstellung dem Enthusiasmus gegenüber ist bekanntlich zwiespältig. Eindeutig negativ ist aber seine Beurteilung dieses psychischen Zustandes im Fall der Dichtung. Ausgehend vom Gegensatz zwischen wahrer Idee und scheinhaftem Bild verurteilt Platon in der *Politeia* die imitative Kunst einerseits als Kopie einer Kopie (Pol., X, 597b), andererseits wegen der für die soziale Stabilität gefährlichen Fähigkeit des Schauspielers, die eigene Identität zugunsten anderer zu verlassen (Pol., III, 397d–398a). Die dramatische Kunst erzeuge einen Schein, in dem der Künstler außer sich gerät und von den eigenen Bildern beherrscht wird. Diese Einsicht bringt Platon auch im *Ion* zum Ausdruck, in dem Sokrates dem gleichnamigen Rhapsoden jegliche technische Kompetenz abspricht. Wie bereits der Dichter sich in einem Zustand der Begeisterung befinden muss, bei dem die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt, um überhaupt zu dichten (Ion, 534b), so sei der Rhapsode nicht von Wissen, sondern von einer geheimen Kraft, einer göttlichen Besessenheit bewegt. Die Dichtung sei deshalb keine *téchnê* und ließe sich von keiner Theorie erfas-

[28] Christian Friedrich Michaelis, „Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik", Neudruck in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, hg. von Lothar Schmidt, Chemnitz 1997 (= Musikästhetische Schriften nach Kant 2) 243. Auch durch Michaelis' theoretische „Transplantation des Erhabenen in die Kunst" wird die Kantsche Bestimmung „über sich hinausgetrieben".

[29] Hier blitzt Walter Benjamins Begriff des „Ausdrucklosen" auf. Siehe dazu Wolf Frobenius, „Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie", *AfMw* 34 (1979) 284 f.; Winfried Menninghaus, „Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene", in: Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin 1892–1940*, Bern 1992, 33–76. Eine Analyse von Carl Friedrich Zelters Betrachtung der *Schöpfung*, welche um die von Michaelis thematisierte Unterscheidung kreist, ist zu finden in Head, „Music with ‚no past'? Archeologies of Joseph Haydn and ‚The Creation'", op. cit., 205–207.

sen. Auf der platonischen Autorität, freilich das Negative der Beurteilung unterschlagend, gründete die im 17. Jahrhundert zunächst durch französische Dichter und Theoretiker vertretene Auffassung des *furor poeticus*, mit der man der durch Dunkelheit und Sprunghaftigkeit der Gedankenführung geprägten Pindarsche Odendichtung zu begegnen versuchte.[30] Platons Verurteilung des (dichterischen) Enthusiasmus wurde hingegen von Kant als solche richtig eingeschätzt und grundsätzlich übernommen. Kant erwähnt freilich dessen traditionelle Verbindung mit der Erhabenheit:

> Die Idee des Guten mit Affekt heißt der Enthusiasm [sic]. Dieser Gemütszustand scheint erhaben zu sein, dermaßen, daß man gemeiniglich vorgibt: ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden.[31]

Jedoch ist seine Missbilligung offenkundig, da „jeder Affekt blind" ist. Daher kann der Enthusiasmus „auf keinerlei Weise ein Wohlgefallen der Vernunft verdienen".[32] Kurz darauf wird dieser sogar mit dem Wahnsinn verglichen.[33] Kants Aversion gegen den Enthusiasmus basiert auf dem System seiner Ästhetik: Sanktioniert das Gefühl des Erhabenen die Überlegenheit der menschlichen Vernunft über das Vermögen der Sinne, wie Kant lehrt, dann wird seine traditionelle Verbindung mit dem Enthusiasmus zum Problem, weil dieser von der Vernunft nicht gutgeheißen werden kann. Eine nähere Betrachtung zeigt sogar, dass der Enthusiasmus zur offenen Gegeninstanz des Kantschen Erhabenen avanciert. Dies wird auch dadurch einsichtig, dass Kant ihn als einen Gemütszustand bezeichnet, in dem die Einbildungskraft „zügellos" wird.[34] Es ist offensichtlich, dass ein Widerspruch zwischen dem erhabenen Enthusiasmus, in dem nach der platonischen Beschreibung das Subjekt von den eigenen Bildern beherrscht wird, und einer Auffassung des Erhabenen als eines Gefühls, bei dem die Einbildungskraft eine deutliche Abwertung erfährt, besteht. Dennoch lässt Kants Schwierigkeit, ein in der Tradition des Erhabenen fest verankertes Moment aus systemischen Gründen eindeutig und endgültig zurückzuweisen, das Grundproblem seiner Bestimmung und deren Anwendbarkeit auf Kunst und Musik erneut zutage treten. Indem er die erhabene Erschütterung auf das sinnliche Vermögen eingrenzt, schirmt er vor ihr das vernünftige Selbst des Menschen ab, das somit über das Erhabene erhaben bleibt. Man kann wohl mit

[30] Siehe dazu und zu den Folgen im deutschsprachigen Raum Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, München 1923, 68–143. Siehe auch Lütteken, „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk", op. cit., 213–215 und die dort angeführte Literatur.

[31] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 198.

[32] Ebd., 198 f.

[33] Ebd., 202.

[34] Ebd.

Martin Seel behaupten: „Ein angemessener Begriff des existenziell Erhabenen muß demgegenüber in Rechnung stellen, daß die Subjekte dieser Erfahrung im Herzen ihres Daseins erschütterbar sind."[35]

5. *Haydns erhabene Selbstüberschreitung*

Die erhabene Erfahrung des Unbegrenzten betrifft also nicht nur die sinnliche Natur des Menschen, sondern erschüttert die gesamte menschliche Subjektivität. Das Gefühl des Erhabenen führt somit zu einer Selbstüberschreitung, welche wohl auch in der Kunst reflektiert werden kann. Unter den Stellen aus Haydns spätem Vokalwerk, die Webster der Kategorie „sublime climaxes" zugeordnet hat,[36] sind mindestens vier hervorzuheben, die diese Art der Selbstüberschreitung zu exemplifizieren vermögen. Es handelt sich um Kulminationsmomente, bei denen sich der Jubel zum Enthusiasmus steigert, und zwar derart, dass das übliche kompositorische Verfahren, – der Etymologie des Sublimen gemäß – sämtliche Parameter an die äußerste Grenze zu treiben, selbst überboten wird. Es sind Stellen aus beiden Oratorien, unter denen die berühmteste die bereits von Giuseppe Carpani mit dem Enthusiasmus in Zusammenhang gebrachte Klimax im Chor mit Soli Nr. 13 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (C-Dur) ist, der den ersten Teil der *Schöpfung* abschließt.[37] Hier erreicht eine erste Steigerungswelle über dissonierende Klänge, die zu einem Dominantpedal führen, einen Höhepunkt in Takt 159. In der zweiten Welle führt eine chromatische Fortschreitung des Basses, auf die verminderte Septim-, Moll-Quartsext- und Dominantseptakkorde gebaut sind, über die Tonika *c1* hinaus zur zweiten Stufe *d1* als Kulminationspunkt (T. 183), dessen ungeahnte Wirkung durch Vorhalte noch gesteigert wird. Der Weg zurück zur Tonika führt wie bei der ersten Welle über einen übermäßigen Sextklang auf *As* (T. 187), dem wiederum das Dominantpedal folgt, bevor die Schlusskadenz den Chor feierlich abschließt.

[35] Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, op. cit., 110. Siehe auch ders., „Kants Ethik der ästhetischen Natur", in: Rüdiger Bubner, Burkhard Gladigow und Walter Haug (Hg.), *Die Trennung von Natur und Geist. Zur Auflösung der Einheit der Wissenschaft in der Neuzeit*, München 1990, 198: „Kant versteht die erhabene Empfindung als krisenhafte Selbstbestätigung des Menschen. Die Möglichkeit einer krisenhaften Selbstüberschreitung und folglich: einer Erschütterung und Transformation seines grundlegenden Selbstverständnisses ist nicht vorgesehen. Erst damit aber wäre der genuin ästhetischen ‚Gewalt' des Erhabenen angemessen Rechnung getragen."

[36] Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 81–97.

[37] Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812, 66.

Die enthusiastische Selbstüberschreitung wird an der Kulminationsstelle zum klanglichen Phänomen. Prägend ist dabei der Durchbruchseffekt, den Haydn durch die Überschreitung des tonalen Ziels C-Dur nach d-Moll bei drängendem Rhythmus und Sforzati im vollen Klang erreicht.[38]

Mit dem tonalen Ziel wird freilich auch die Kantsche Bestimmung des Erhabenen überschritten, und zwar im oben angedeuteten Sinne: Haydns kompositorische Gestaltung enthusiastischer Selbstüberschreitung erschüttert die Subjektivität „im Herzen ihres Daseins". Bei dem auf diese wundervolle Weise erreichten d-Moll-Klang ist die oft besungene ekstatische Wirkung der Musik zu spüren. Das Außer-sich-Geraten beim Musikhören wurde bald zur modischen Pose empfindlicher Geister, wie die humoristische Novelle Wolfgang Robert Griepenkerls *Das Musikfest oder die Beethovener* (1838) durch Steigerung ins Groteske oder die Konzert-Berichte Heinrich Heines durch ironische Beleuchtung darstellen. Es wäre dennoch ein Irrtum anzunehmen, es handele sich dabei ausschließlich um eine Manifestation romantischer Schwärmerei. Die Zuschreibung einer ekstatischen Wirkung der Musik geht bekanntlich auf die Antike zurück und überschreitet die europäischen Grenzen bei Weitem.[39] Sie gehört jenem Teil der griechischen Kultur an, die bis zu Nietzsches Basler Tragödienschriften verdrängt wurde und daher treffend von Tonio Hölscher als eine unheimliche Klassik bezeichnet wird.[40]

Wenn es also angemessen sein sollte, von einer neuen Art des Erhabenen bei Haydn zu sprechen, dann wird dies kaum durch die Kantsche Auffassung zu begründen sein. Vielmehr müsste man genau bestimmen, inwiefern sich der Haydnsche von älteren Versuchen unterscheidet, außerhalb der dramatischen

[38] Siehe zu dieser Stelle auch Webster, „‚The Creation', Haydn's late vocal music, and the musical sublime", op. cit., 83–88. Sehr treffend ist sein Vergleich mit den Durchbruchstellen in den Symphonien Gustav Mahlers. Weitere Stellen, die die enthusiastische Selbstüberschreitung durch vergleichbare kompositorische Mittel verwirklichen, sind: *Die Schöpfung*, Nr. 19 Chor mit Soli, „Der Herr ist groß in seiner Macht", Klimax in T. 30 f., mit Wiederholung ab T. 39; *Die Schöpfung*, Schlusschor mit Soli, „Singt dem Herren alle Stimmen", Klimax in T. 74 f.; *Die Jahreszeiten*, Nr. 20 Terzett und Chor, „So lohnet die Natur den Fleiß", Klimax in T. 202 f.; in Frage kommt auch: *Die Schöpfung*, Nr. 30 Duett und Chor, „Heil dir o Gott", Klimax in T. 371, wobei es sich hier vielleicht eher um Überraschung als Überschreitung handelt. In den späten Messen gestaltet Haydn ebenfalls großartige Steigerungen zur Kadenz, bei denen allerdings das Moment der Überschreitung, entsprechend der hier erörterten Auffassung davon, ausbleibt.

[39] Siehe zur Orientierung Wilhelm Seidel, „Musik bringt die Menschen außer sich. Zur Interpretation und Realisation des Topos", *Revista de Musicologia* 15 (1993) 1341–1350; Gilbert Rouget, *La Musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris 1980.

[40] Tonio Hölscher, *Die unheimliche Klassik der Griechen*, Bamberg 1989 (= Auseinandersetzungen mit der Antike. Thyssen Vorträge, 8).

Bühne das Erhabene kompositorisch zu gestalten[41]. Was nun bei Haydn tatsächlich erlaubt, von einer neuen Qualität in der Gestaltung des musikalisch Erhabenen zu sprechen, ohne freilich darauf eine Epochenbezeichnung begründen zu wollen[42], ist seine Bereitschaft und sein kompositorisches Vermögen, den Augenblick enthusiastischer Überschreitung musikalisch zu gestalten.

Die darin beinhaltete Ästhetik des Augenblicks steht wiederum in Widerspruch zur Kantschen Lehre vom Kunstschönen. Im 53. Paragraph der *Kritik der Urteilskraft* vergleicht Kant den ästhetischen Wert der schönen Künste untereinander. Er lehnt die reizende und bewegende Wirkung der Musik ab, welche die Sinne affiziere, ohne dem „Nachdenken" etwas übrig zu lassen und somit die Menschen zu „Maschinen" erniedrige. In Kants Wertung findet die Musik ihren geringen Rang in der Nähe der Beredsamkeit, die er ebenfalls mit einer Maschinerie der Überredung vergleicht. Denn die Beredsamkeit, die *ars oratoria*, sei nichts anders als „die Kunst zu überreden, d. i. durch den schönen Schein zu hintergehen". Wie die Musik wirke sie über die Vernunft hinweg

[41] Für einen solchen Vergleich kommen außer Johann Sebastian Bachs Passionen und Händels Oratorien Telemanns späte Vokalwerke in Frage, vor allem die durch das Erdbeben von Lissabon angeregte *Donnerode* (1756–1762), weiter Carl Heinrich Grauns Passionsmusik *Der Tod Jesu* (1755), ferner die um das biblische Paradigma des Wunderbaren kreisende Oratorienproduktion des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle sowie schließlich Carl Philipp Emanuel Bachs große Vokalwerke aus der Hamburger Zeit, wobei die eindrucksvolle doppelchorige Komposition *Heilig* (1776) eine besondere Erwähnung verdient. Ansätze eines solchen Vergleichs, wenn auch nicht auf das musikalisch Erhabene bezogen, finden sich u.a. in Theodor Göllner, „Entfesselte Natur in der Musik", in: Venanz Schubert (Hg.), *Was lehrt uns die Natur? Die Natur in den Künsten und Wissenschaften*, St. Ottilien 1989, 281–310; Temperley, *Haydn: ‚The Creation'*, op. cit., 78–88. Claus Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, Tutzing 1992 (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 50); Peter A. Brown, „‚The Creation' and ‚The Seasons': Some allusions, quotations, and models from Handel to Mendelssohn", *Current Musicology* 51 (1991) 26–58; Elaine Sisman, „The voice of God in Haydn's ‚Creation'", in: László Vikárius / Vera Lampert (Hg.), *Essays in honor of László Somfai on his 70th birthday: Studies in the sources and the interpretation of music*, Lanham etc. 2005, 159–173. Während Telemanns *Donnerode* kaum rezipiert wurde, war C. Ph. E. Bachs *Heilig* auch in Wien bekannt. Baron van Swieten erscheint in der Liste der Subskribenten mit 25 Exemplaren, mehr als doppelt so viel als ein Musikhändler wie Artaria bezog (Gudrun Busch, „Der österreichische Botschafter Gottfried van Swieten, das Berliner Musikleben 1771–1777 und die Musik C. P. E. Bachs", in: Hans-Günter Ottenberg (Hg.), *Carl Philipp Emanuel Bach, Musik für Europa: Bericht über das internationale Symposium*, Frankfurt (Oder) 1998, 139). Siehe zu manchen der hier exemplarisch erwähnten Werken und deren Bezug auf das Erhabene Lütteken, „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk"; op. cit.; ders., „Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik", op. cit.; Zelle, „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Händels", op. cit. Zur Erweiterung der Vergleichsbasis siehe oben Anm. 7, 8 und 9.

[42] Dies würde die Hegelsche geschichtsphilosophische Geste der Erhebung eines einzelnen historischen Phänomens zur objektiven Manifestation des Geistes einer gesamten Epoche, die dadurch zu sich käme, perpetuieren. Eine solche Geschichtsphilosophie hat ausgerechnet im Fall der so genannten Wiener Klassik bereits historiographische Ungeheuer erzeugt. Siehe dazu Federico Celestini, „Das blicklose Auge der klassischen Kunst. Ein Beitrag zur Klassik-Diskussion", *Ad Parnassum. Journal of 18th- and 19th-Century Instrumental Music* 1/1 (2003) 147–160.

auf die „Gemüter" und nehme auf diese Weise dem Zuhörer seine Freiheit.[43] Was nun aber die bereits prekäre Lage der Musik in der Kantschen Wertung noch verschlechtert, das ist – neben dem berühmten Vorwurf der mangelnden Urbanität – der transitorische Charakter musikalischer Eindrücke, die letztlich zur Gänze erlöschen.[44]

Um die formale Beständigkeit von Musik zu verteidigen, setzt Carl Dahlhaus Kant entgegen, „daß jeder musikalische Augenblick Reproduktion des Vergangenen und Voraussicht auf das Folgende in sich schließt".[45] Dahlhaus weist somit auf eine Bewusstseinszeit hin, die sowohl durch die Wendung ins Subjektive als auch durch die kompositorischen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Medium der Musik vorstellbar wurde. Was nun aber in Haydns ekstatischem Augenblick geschieht, ist das genaue Gegenteil einer solchen Linearität. Denn dieser ist weder Reproduktion des Vergangenen noch Vorausblick auf das Folgende, sondern plötzlicher Einbruch einer anderen Zeitlichkeit. Der enthusiastische Augenblick bedeutet daher eine „Aufhebung des Zeitbewusstseins als Erfahrung von Kontinuität".[46] Er teilt zwar mit der von Georgiades anhand von Mozarts Terzett „Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn" aus der *Zauberflöte* hervorgehobenen Gestaltung des Augenblicks die Eigenschaft der Diskontinuität,[47] im Unterschied dazu jedoch erfasst die Plötzlichkeit der Überschreitung weder „den Sinn einer menschlichen Begebenheit als eben stattfindende Handlung" noch verwirklicht sie „geistig" menschliches Handeln;[48]

[43] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 266. Mit der „Verleumdung der Rhetorik" schließt Kant an eine rationalistische Tradition an, die über Descartes und die Logik von Port-Royal bis zu Plato zurückreicht. Zu den französischen Vorgängern und manchen Nachfolgern siehe Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, op. cit., 36–43.

[44] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., 269.

[45] Carl Dahlhaus, „Zu Kants Musikästhetik", *AfMw* 10 (1953), wieder gedruckt in ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, 54.

[46] Karl Heinz Bohrer, „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks'", in: ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981, 49.

[47] Thrasybulos G. Georgiades, „Mozart und das Theater", in: ders., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, 60 f.: „Mitten im Stück greifen immer wieder Kräfte ein, selbständige Impulse, in unserer Gegenwart, nicht vorausberechenbar [...]. Der musikalische Satz entsteht nicht durch Ableitung des Nachfolgenden aus dem Vorangegangenen; er gleicht nicht einem kontinuierlichen Strom. Sein Merkmal ist die *Diskontinuität*" [Hervorhebung von Georgiades].

[48] Ebd., 62. Die Zeitlichkeit im Augenblick der Überschreitung unterscheidet sich auch von jener des „erfüllten Augenblicks", die Osthoff bei Beethoven hervorhebt; vgl. Wolfgang Osthoff, „Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit", in: *JbSIM* 1970, 12–19. Die von Osthoff wieder hergestellte Kontinuität der zeitlichen Dimensionen im erfüllten Augenblick (ebd., 19), durch die sich seine Auffassung von jener Georgiades' absetzt, wird durch den Augenblick der Überschreitung gebrochen. Eine eigene Untersuchung wäre der Frage zu widmen, inwiefern sich der „furchtbare Augenblick" der Überschreitung mit dem „fruchtbaren Augenblick" Lessings und Goethes sowie mit Hölderlins „Zäsur" vergleichen bzw. davon unterscheiden lässt. Zu den letzteren sowie zu den späteren Auffassungen Benjamins und Adornos siehe Frobenius, „Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie", op. cit. Zur Plötzlichkeit als Gegeninstanz zum Historismus siehe Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, op. cit.

vielmehr stellt sie eine ästhetisch erfahrbare Epiphanie der Andersheit dar, den Moment, in dem das Selbst außer sich gerät.

Die musikalische Gestaltung der Bewusstseinszeit und deren ekstatische Überschreitung erscheinen somit bei den herangezogenen Stellen Haydns als zusammengehörende Momente, wodurch die oben erwähnte Erweiterung des Schönen durch das Erhabene ästhetisch greifbar wird. Mit der musikalischen Gestaltung ekstatischer Überschreitung wird zugleich an eine antike, „klassische" Tradition angeknüpft und eine kompositorische, „romantische" Perspektive erschlossen. Die Stellung der Klimax unmittelbar vor der Schlusskadenz und nicht zuletzt der kulturelle Horizont, der in Gottfried van Swietens Libretto vertreten ist, legen die Deutung nahe, dass die enthusiastische Überschreitung in der allumfassenden Dimension von Gott-Natur wieder aufgefangen wird: Haydns kompositorisch gestaltete Entgrenzung weist sowohl über die Herrschaft des Intellegiblen als auch über die romantische Mythologie hinaus.[49]

6. *Erhabene Kontinuitäten*

Nachdem die ästhetischen Gründe besprochen worden sind, auf denen die durch Kunst geübte „Kritik" an der Kantschen Bestimmung des Erhabenen beruht, soll nun ein philologischer Zusatz erbracht werden, der *Die Schöpfung* betrifft und die bisher ausgeführte ästhetische Argumentation unterstützt. Denn das Erhabene in Haydns Oratorien stellt auch eine implizite „Kritik" an Kants Absage an die Rhetorik dar, und zwar durch die Tradition, die diese Werke verkörpern. Das Harmonisierungsmodell über einem chromatisch steigenden Bass, das in der *Schöpfung* zur ekstatischen Überschreitung in den Chören Nr. 13 und 19 führt, erklingt bereits im Rezitativ Nr. 73 aus Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* zu den Worten, welche die ersten Augenblicke nach den Tod Jesu schildern (Matthäus 27, 52): „Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen". Dies scheint kein Zufall zu sein, denn auch Haydn gab dem biblischen Erdbeben musikalische Gestalt, und zwar am Schluss seiner Instrumentalmusik über die *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (ca. 1786), wobei gleich am Beginn des *Terremoto* eine chromatische Steigerung des Basses erscheint, die derjenigen im Rezitativ aus der *Matthäus-Passion*

[49] Wilhelm Emrich schreibt: „Immer wieder tauchen bei Fouqué, Eichendorff, Brentano, E.T.A. Hoffmann usw. die Versuche auf, das Eindringen alter Geschichtswelten, eines verschütteten Schlosses, einer Ruine, untergegangenen Burg usw. in die Gegenwart vorzuführen, und zwar in dem Sinne, daß plötzlich überraschend die Burg, die alte Zeit usw. genau so wiedererstehe, [...] und in ihrer gegenwärtigen Ganzheit der Unterschied zwischen den Zeiten plötzlich verschwindet"; vgl. Wilhelm Emrich, „Begriff und Symbolik der ‚Urgeschichte' in der romantischen Dichtung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 20 (1942), zit. nach Bohrer, „Zur Vorgeschichte des Plötzlichen. Die Generation des ‚gefährlichen Augenblicks'", 226 f., wie Anm. 33.

entspricht.[50] In beiden Fällen freilich bildet dieses Modell keine Klimax der Freude, sondern eine emphatische Ausdrucksfigur, die Hypotyposis. Dadurch tritt nicht nur die anhaltende Wirkung der Rhetorik im Erhabenen der Kunst zutage, sondern auch eine durch das Sublime angereicherte Auffassung des Feierlichen, in dem die Erschütterung – und damit stets ein Moment des Schreckens – eine wesentliche Rolle spielt.

Die Geschichte der Realisierungen dieses Modells vor und nach Haydn stellt eine Tradition des Grauens dar: Mozart setzt es für das furchtbare Erscheinen der Statue des Commendatore im zweiten Finale des *Don Giovanni* (T. 495 ff.) ein, Beethoven als Ausdruck des mörderischen Hasses Pizarros im Quartett Nr. 14 „Er sterbe" aus dem zweiten Aufzug des *Fidelio* (T. 23 ff.),[51] schließlich prägt ein chromatisch steigender Bass den Beginn des schaurigen Wolfsschlucht-Melodrams in Carl Maria von Webers *Freischütz*. Spätestens seit dem verheerenden Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755, das „über die in Frieden und Ruhe schon eingewohnte Welt einen ungeheueren Schrecken" verbreitete,[52] liegt ein Schatten über der Idylle der Natur. Dem entspricht die Ambivalenz des Erhabenen, die auf diese Weise selbst in Haydns heiteren Oratorien zum Tragen kommt.

Die Beziehungen dieser Werke zur Rhetorik gehen wohl über die Umdeutung dieser Figur hinaus. Van Swietens Konzeption der *Schöpfung* gründet auf der Diskussion um die Ode und zehrt von der Annahme, dass in der biblischen Überlieferung eine paradigmatische Verwirklichung des Erhabenen im Sinne Pseudo-Longins zu finden sei. Die ersten diesbezüglichen Hinweise stammen von Nicolas Boileau-Despréaux, dem französischen Übersetzter von Pseudo-Longins Traktat. Im *Discours sur l'ode*, den Boileau seiner 1693 komponierten *Ode sur la prise de Namur* voranstellt, bringt er in ein und demselben Satz die Erwähnung der „edlen Kühnheiten Pindars" und den Hinweis auf „das Erhabene der Psalmen von David" zusammen. Damit verbindet er das klassische Vorbild mit der biblischen Tradition und schafft die Voraussetzung für die Psalmen-Übersetzung Johann Andreas Cramers und Samuel Gotthold Langes.[53]

[50] Siehe dazu Göllner, „Entfesselte Natur in der Musik", op. cit., 296–302; Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*, op. cit., 323–331. Die Harmonisierung bleibt diesmal aus, weil das gesamte Orchester im Unisono spielt. Zur erhabenen Konnotation des Unisono äußerten sich sowohl Christian Friedrich Michaelis, „Ueber das Erhabene in der Musik" (1801), in: ders., *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*, op. cit., 170, als auch [Friedrich Rochlitz], „Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst, Fortsetzung aus dem vierten Stücke", *Allgemeine musikalische Zeitung* 5/13 (1805) 195.

[51] Donald Francis Tovey hatte bereits 1937 darauf hingewiesen, dass Beethoven bei der Gestaltung der Klimax am Ende des ersten Satzes seiner kurz nach der *Schöpfung* komponierten zweiten Symphonie diese Stelle Haydns wohl präsent war (Tovey, *Essays in musical analysis*, vol. V, *Vocal music*, London 1937, 132 f.). Weiterführende Hinweise gibt Elmar Seidel, „Ein chromatisches Harmonisierungsmodell in Schuberts ‚Winterreise'", in: Carl Dahlhaus u.a. (Hg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, Leipzig 1970, 437–451.

[52] Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Leipzig 1958, 34.

[53] Nicolas Boileau-Despréaux, „Discours sur l'ode", in: ders., *Oeuvres Complètes*, hg. von Léon Thiessé, Bd. 2, Paris 1835, 3 f.

Wie dies mit den Schweizer Gelehrten Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, mit Friedrich Gottlieb Klopstocks Odendichtung und *Messias*-Epos sowie mit der John Milton- und Edward Young-Rezeption im deutschsprachigen Raum zusammenhängt, wurde bereits um die Mitte der 1970er Jahre von Hans-Jürgen Horn geschildert und kurz darauf durch die Hinweise auf die Henry Home- und Shaftesbury-Rezeption durch Herbert Zeman ergänzt.[54] Es handelt sich um einen das gesamte Europa betreffenden kulturellen Transfer, als dessen Schlüsselfigur für Wien in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zweifellos Baron Gottfried van Swieten anzusehen ist. Dieser hielt sich 1769 in London auf und weilte von 1770 bis 1777 als Kaiserlicher Gesandter in Berlin, wo er als regelmäßiger Gast an den Treffen des so genannten Montags-Clubs teilnahm, bei denen unter anderen auch Lessing, Sulzer und Ramler – alle zutiefst in die Diskussion über das Erhabene involviert – anwesend waren.[55] Van Swietens Engagement für die Rezeption Klopstocks und für die Aufführung der Oratorien Händels in Wien, seine Beziehungen zu Mozart und Haydn sowie seine Rolle bei der Entstehung der Libretti für die *Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* sind bekannt.

Die textliche Vorlage für die berühmteste erhabene Stelle in *Die Schöpfung*, das „Und es ward Licht" aus der *Genesis*, wird ebenfalls bereits von Pseudo-Longin als erhaben gepriesen und daher sozusagen als solches kanonisiert.[56] Boileau hebt im Vorwort seiner französischen Übersetzung des Traktates die für einen heidnischen Autor auffällige Erwähnung der Bibel hervor.[57] Ausgerechnet mit dieser Stelle versucht Boileau die These zu begründen, dass bei Pseudo-Longin keineswegs der erhabene Stil der Oratoren gemeint sei, sondern das Außergewöhnliche, das in die Rede hereinbricht „et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte".[58] Verlangt der erhabene Stil die fortwährende Anwendung großer Worte, so kann hingegen Boileau zufolge das Erhabene im Sinne Longins auch nur durch einen einzelnen Gedanken, eine einzelne Figur oder Wendung erzielt werden. Damit hebt Boileau das Moment der Plötzlichkeit hervor, das bei Pseudo-Longin durch die allgegenwärtige Metapher des Blitzes und des Schlages symbolisiert wird.

[54] Hans-Jürgen Horn, „Fiat lux. Zum kunsttheoretischen Hintergrund der ‚Erschaffung' des Lichtes in Haydns Schöpfung", op. cit.; Zeman, „Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns ‚Die Schöpfung'", op. cit. Vgl. auch Lütteken, „Sprachverlust und Sprachfindung. Die ‚Donnerode' und Telemanns Spätwerk", op. cit.; ders., „Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik", op. cit.; Zelle, „Die Ästhetik des Erhabenen und das englische Vorbild in Deutschland nach dem Tod Händels", op. cit.

[55] Siehe dazu Busch, „Der österreichische Botschafter Gottfried van Swieten, das Berliner Musikleben 1771–1777 und die Musik C. P. E. Bachs", op. cit.

[56] Pseudo-Longin, *Perì hypsous*, 9, 9.

[57] Boileau-Despréaux, „Préface du traducteur", in: *Oeuvres Complètes*, op. cit., Bd. 2, 312: „ce tour extraordinaire d'expression, qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. Il faut donc entendre par sublime, dans Longin, l'extraordinaire, le suprenant, et, comme je l'ai traduit, le merveilleux dans le discours".

[58] Ebd., 311.

7. *Erhabene Plötzlichkeit*

Die Plötzlichkeit charakterisiert die Theophanie als erschütternde Erscheinung des Göttlichen und dessen Macht. Sie bleibt dennoch keineswegs auf die religiöse Sphäre beschränkt. Die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert stellt bekanntlich diejenige Epoche dar, in der eine Übertragung von Bestimmungsmomenten aus der Religion in die Kunst stattfindet, wobei durch die Kategorie des Erhabenen dieser Transfer als Sakralisierung der Kunst offensichtlich wird.[59] Haydns bekannte Vorliebe für die Überraschung, die traditionell seinem „Humor" zugeschrieben wird, sollte vor dem Hintergrund der erhabenen Plötzlichkeit differenzierter betrachtet werden. Beispielsweise teilt die berühmte Stelle aus dem zweiten Satz der Symphonie Nr. 94 sich mit der „Und es ward Licht"-Stelle aus der *Schöpfung* die klangliche Gestaltung des Plötzlichen. In einem späteren Gespräch mit Georg August Griesinger erinnerte sich Haydn an diese Stelle im Andante der Symphonie und erklärte seine damalige Absicht, durch „Überraschung" den „Enthusiasmus" der Hörer zu erwecken und mithin seinen ehemaligen Schüler Ignaz Joseph Pleyel, dessen Konzertreihe zeitgleich in London lief, zu übertrumpfen.[60] Der erhabene Weg von der Religion zur Kunst führt in der bürgerlichen Ära keineswegs am Markt vorbei. Die englische Presse griff immer wieder bei der Besprechung von Haydns Londoner Symphonie die Kategorie des Erhabenen auf. Haydn selbst erwarb in London Edmund Burkes *Philosophical Enquiry* und komponierte 1792 das Chorwerk *The Storm* nach einem Text von John Wolcot, der sich Peter Pindar nannte.[61]

8. *Erhabene Moderne*

In einem Brief an Marianne von Genzinger, den Haydn im Januar 1791 wenige Tage nach seiner Ankunft in London verfasste, schildert er den Eindruck, den die englische Metropole auf ihn machte. Einige Schlüsselworte weisen darauf hin, dass es sich dabei um die Erfahrung eines urbanen Erhabenen handelt:

> ich gebrauchte 2 Tag um mich zu erhollen. nun aber bin ich wider ganz frisch und Munter, und betrachte die unendlich grosse stadt london, welche wegen Ihren verschiedenen schönheiten und wunder dingen ganz in Erstaunung versetzt [...].[62]

[59] Wagners „Bühnenweihfestspiel" *Parsifal* stellt ein einleuchtendes Beispiel dafür dar. Adorno merkte kritisch an: „Das Erhabene markiert die unmittelbare Okkupation des Kunstwerks durch Theologie" (Adorno, *Ästhetische Theorie*, 295). Siehe zum Sakralen im Erhabenen Albrecht Riethmüller, „Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert", *AfMw* 40 (1983) 38–49.

[60] Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, hg. von Karl-Heinz Köhler, Leipzig 1975, 45 f.

[61] Siehe dazu Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, op. cit., 360 f.

[62] Dénes Bartha (Hg.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel u.a. 1965, 251.

London wird für Haydn nicht nur vermöge einzelner architektonischer Objekte zum Gegenstand ästhetischer Betrachtung, sondern als „unendlich grosse" urbane Landschaft. Die Vorstellung von London als „Hauptstadt des 18. Jahrhunderts" für die Erfahrung der Moderne bietet sich dabei von selbst an. In Haydns Brief ist jedoch noch ein weiterer Aspekt von Modernität enthalten. Durch die unermessliche Größe wird die englische Metropole zur Quelle des erhabenen Gefühls und dadurch mit den klassischen erhabenen Dingen der Natur vergleichbar: die grenzenlose Wüste, die unendliche Prärie, die hochragenden Alpen, der weite Ozean. Bald wird auch die Zeit kommen, da die ersten Dampfmaschinen erschütternde Beispiele für das „dynamische" Erhabene liefern werden. Damit ist die durchaus moderne Erfahrung verbunden, dass in der auf ästhetischen Vollzug gerichteten Wahrnehmung die Grenzen zwischen Natur und Kultur unscharf werden. Was dabei wahrgenommen wird, das ist das Wahrnehmen selbst, nämlich die sinnliche Natur des Menschen.