

James Webster

Das Erhabene und das Pastorale in Haydns
Symphonien

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 215 – 230.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

James Webster

Das Erhabene und das Pastorale in Haydns Symphonien

Im späteren 18. Jahrhundert glaubte jeder Musiker an die Ausdrucksfähigkeit der Musik. Zwar waren Art und Wirkung dieses Ausdrucks umstritten, wegen der um diese Zeit sich ändernden Ideen von den traditionellen ästhetischen Begriffen Mimesis (Nachahmung) und Vorstellung. Diese Änderungen waren mit dem an Bedeutung gewinnenden Begriff von der Autonomie der Instrumentalmusik wechselseitig bedingt, der im frühen 19. Jahrhundert zum neuen, romantischen Glauben an die Überlegenheit der von semantischem Inhalt vermeintlich „befreiten“ Musik führte. Das berühmte Wort Ludwig van Beethovens über seine „Pastoral-Symphonie“, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey“, war zweifellos nicht nur als knappe Formulierung eines komplexen ästhetischen Vorhabens gedacht, sondern auch als Vorsichtsmaßnahme gegen eventuelle Kritik an seiner Verwendung eines Programms.

Im Bann der lang anhaltenden Wirkung der Ideologie der „absoluten Musik“ scheuten sich bis vor kurzem die meisten Wissenschaftler, außermusikalische Züge in der Instrumentalmusik Haydns oder Wolfgang Amadeus Mozarts zu suchen beziehungsweise zu vermuten. In den letzten Jahren scheint sich dagegen ein Konsens darüber gebildet zu haben, dass es im 18. Jahrhundert keinen prinzipiellen Unterschied zwischen „absoluter“ und „programmatischer“ Musik gab; alle Musik wurde im Kontext der musikalischen Rhetorik komponiert und rezipiert¹. Die musikalische Rhetorik in Haydns Milieu schloss zwar die sogenannten musikalischen „Figuren“ ein, ging aber weit darüber hinaus, und zwar in zwei Hauptrichtungen. Erstens waren viele immer vorhandene Merkmale eines Werkes, wie Gattungszugehörigkeit, Satztypus, Affekt (z.B. „leichter“ oder „schwerer“ Ausdruck, „galanter“ oder „gelehrter“ Stil) usw., an und für sich bedeutungsvoll. Die musikalischen „Topoi“ ermöglichten es, musikalische Ideen und Gesten in ein Netz von traditionellen Assoziationen einzufügen, wie dem Marsch, den verschiedenen Tanzarten, konventionellen Stileigentümlich-

¹ Siehe jüngst Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Introduction, in: Haydn and the Performance of Rhetoric, hrsg. von Dens., Chicago 2007, S. 1–13.

keiten, volkstümlichen Melodien usw.² Die sogenannten „rhythmischen“ Topoi im besonderen – ein freies System von Beziehungen zwischen den verschiedenen Taktarten, einschließlich ihrer Tempi und rhythmisch-motivischer Anordnungen, und den verschiedenen sozialen Standorten, öffentlichen und privaten Stätten usw. – verankerten die zeitlichen Bewegungen eines jeden Satzes in anderen Kontexten, einschließlich menschlichen Gemütsbewegungen³. Solche Assoziationen ermöglichen es uns, das technische Gebiet der Musik mit dem ästhetischen zu verbinden, auf eine zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts passende Art⁴.

Zweitens basierte im 18. Jahrhundert der Formsinn der Musik selbst auf Rhetorik⁵. Die Ereignisse in einem Satz wurden nicht nur als analog zu den Teilen einer Rede begriffen, sondern auch, in der weitreichenden Definition von Aristoteles, als „die Fähigkeit, bei jeder Sache das möglicherweise Überzeugende zu betrachten“⁶. Selbst der Wortschatz der Formenlehre war „grammatisch“ angelegt: Phrase, Satz, Periode usw. War der Zweck der sprachlichen Rhetorik Kommunikation und Überzeugung, so war er in der Musik die wirkungsvolle Ausarbeitung von musikalischen Ideen. In diesem Zusammenhang kann es nicht überraschen, dass im 18. Jahrhundert in der Donaumonarchie viele programmatische bzw. „charakteristische“ Symphonien komponiert wurden⁷.

Bei Haydn verhielt es sich prinzipiell nicht anders; seine ästhetischen Ansichten stimmten im Großen und Ganzen mit diesen

² Vgl. Leonard G. Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York 1980; Hartmut Krones, *Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips*, in: *Musiktheorie* 3 (1988), S. 117–140; Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge, Mass., 1993, Kapitel 1.

³ Vgl. Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart. „Le nozze di Figaro“ and „Don Giovanni“*, Chicago 1983, Einleitung und Teil I.

⁴ Vgl. Henning Bey, *Haydns und Mozarts Symphonik nach 1782. Konzeptionelle Perspektiven*, Neuried 2005, passim.

⁵ Vgl. Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Studies in the History of Music 4), Cambridge, Mass., und London 1991; Tom Beghin, *Haydn as Orator. A Rhetorical Analysis of His Keyboard Sonata in D Major, Hob. XVI:42*, in: *Haydn and His World*, hrsg. von Elaine R. Sisman, Princeton 1997, S. 201–254.

⁶ Aristoteles, *Rhetorik*, I, 2, 1355b26f, zit. nach: Ders., *Werke in deutscher Übersetzung*, hrsg. von Ernst Grumach u.a., Bd. 4: *Rhetorik*, übersetzt und erläutert von Christof Rapp, Berlin 2002, Bd. 1, S. 22.

⁷ Vgl. Richard Will, *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*, Cambridge 2002.

allgemeinen Tendenzen überein⁸. Für ihn bestand der Zweck einer Komposition darin, den Zuhörer zu rühren. Die Mittel, durch die er das erreichen wollte, waren Mimesis, Ausdruck und (wieder) Rhetorik. Er nahm als selbstverständlich an, dass seine Zuhörer Anteil nehmen würden, dass sie sich einer Komposition zwar mit vielen Vorurteilen annähern würden, doch gleichzeitig bereit wären, gleichsam der „Beweisführung“ der Komposition zu folgen⁹. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass er irgendein Vorurteil gegen „außermusikalische“ Assoziationen hegte; dieser Schluss wird durch seine kompositorische Praxis hinreichend bestätigt.

Dass seine Vokalmusik assoziationsbedingt war, versteht sich von selbst. Nach dem schwedischen Gesandten und Musikfreund Fredrik Samuel Silverstolpe berief er sich auf die Korrespondenz zwischen musikalischen Ereignissen und den Dingen bzw. Ideen, die dadurch vorgestellt wurden: Er zeigte „mir die Aria [...] aus der Schöpfung, die die Bewegungen des Meeres und das Aufsteigen der Felsen daraus schildern soll. ‚Sehen Sie, [...] wie die Noten wie die Wellen herauf- und herablaufen; sehen Sie auch da die Berge, die aus der Meerestiefe emporsteigen? [...]‘“¹⁰

Haydns Auslegung des Begriffs Tonmalerei gleicht der im 18. Jahrhundert gängigen Annahme einer Verbindung zwischen den „Bewegungen“ in einer Komposition, und den „Bewegungen der Seele“, die sie erregen oder widerspiegeln¹¹. (Der Begriff *Bewegung* wird uns noch beschäftigen.)

Haydn beschrieb am 9. Juni 1791 eine Knabenaufführung einer Hymne in St. Paul's Cathedral in London wie folgt:

8 Tage vor Pfingsten hörte ich in St Pauls Kirche spital 4000 kinder nachstehendes lied singen; ein performer gab den Tact dazu, keine Music rührte mich zeit lebens so hefftig als diese andachts volle und unschuldige.¹² NB: alle kinder sind neu gekleidet und ziehen

⁸ Vgl. James Webster, Haydn's Aesthetics, in: The Cambridge Companion to Haydn, hrsg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 30–44.

⁹ Vgl. David P. Schroeder, Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience, Oxford u.a. 1990.

¹⁰ C.-G. Stellan Mörner, Haydniana aus Schweden um 1800, in: HST II/1 (1969), S. 1–33, hier S. 26. Der Text der Arie lautet: „Rollend in schäumenden Wellen / Bewegt sich ungestüm das Meer. / Hügel und Felsen erscheinen; / Der Berge Gipfel steigt empor.“

¹¹ Vgl. John Neubauer, The Emancipation of Music from Language, New Haven 1986, S. 157–167.

¹² Hier notiert Haydn die Melodie; vgl. Bartha, S. 494; Landon III, S. 174.

processionaliter dahin, der organist spilt ganz artig und einfach die Melodie vor, alsdan fiengen alle zugleich an zu singen.¹³

Sein Biograph Albert Christoph Dies erläutert diesen Passus wie folgt¹⁴:

Er [Haydn] fügte mündlich hinzu: „Ich stand da, und weinte wie ein Kind.“ Er bemerkte, daß die Stimmen wie Engelstimmen tönten; daß das Herabfallen in den ersten drey Takten bis ins [tiefe] h eine bange, herzergreifende Wirkung hervorbrachte, indem die Töne in den zarten Kehlen der Kinder erstarben, und das h nur wie ein schwebender Hauch erklang; daß in dem Fortgange der Melodie die steigenden Töne allmählig mehr Leben und Kraft gewannen und dadurch, daß die Melodie Licht und Schatten empfang, auf die Empfindung mächtig wirkten.

Wenn Dies hier Haydns Worte richtig umschreibt, deutete dieser sogar eine informelle Theorie an, über das dreifache Verhältnis zwischen (1) dem Bau einer Melodie (oder einem Satz), (2) ihrer Wiedergabe durch besondere Aufführende in einer besonderen Stätte, und (3) der daraus resultierenden Wirkung.

Was die Instrumentalmusik betrifft: Haydns wichtigstes Beispiel von religiöser Programmmusik sind die „Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ (1786). Eine verwandte Gattung besteht aus Instrumentalwerken bzw. -sätzen, die ursprünglich als Begleitungs- bzw. Zwischenaktmusik dienten. – Sein einziges dokumentiertes Beispiel einer Symphonie dieser Art ist Hob. I:60 C-Dur, „Il distratto“ („Der Zerstreute“, 1774). Die zum Teil bizarren musikalischen Vorgänge spiegeln oft Aspekte der Handlung wider¹⁵.

Haydn hegte ähnliche Überzeugungen über die Ausdruckskraft von Instrumentalwerken, die nicht auf Vokal- bzw. Textmodellen

¹³ Erstes Londoner Notizbuch, fol. 20v; zit. nach Bartha, S. 494. – Das vom Herausgeber Dénes Bartha angegebene, bisher allgemein angenommene Datum 7. Juni 1792 hat sich jüngst als unrichtig erwiesen; siehe Ian Spink, Haydn at St Paul's – 1791 or 1792?, in: *Early Music* 33 (2005), S. 273–280.

¹⁴ Dies, S. 127f.

¹⁵ Vgl. Rudolph Angermüller, Haydns „Der Zerstreute“ in Salzburg (1776), in: *HST* IV/2 (1978), S. 85–93; Robert A. Green, „Il Distratto“ of Regnard and Haydn. A Re-Examination, in: *HJB* 11 (1980), S. 183–195; Elaine R. Sisman, Haydn's Theater Symphonies, in: *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), S. 292–352, hier S. 311–320. – Sisman argumentiert, dass Haydn während der späteren 1760er und früheren 1770er Jahre mehrere auf Bühnenstücke bezogene Symphonien komponierte, freilich ohne diesbezügliche Dokumente anzuführen.

basierten. Am 20. Juni 1790 schrieb er an Marianne von Genzinger über die ihr gewidmete Klaviersonate Hob. XVI:49¹⁶:

diese Sonate ist Ex Es, ganz neu, und bloß auf ewig für Ihre gnaden bestimmt [...] das Adagio [...] hat sehr vieles zu bedeuten, welches ich Euer Gnaden bey gelegenheit zergliedern werde, es ist etwas mühsam aber vie[l] Empfindung [...].

Ein etwas überraschendes Indiz erhellt aus einem Brief vom 28. August 1789 an den Pariser Verleger Sieber, in dem Haydn ein (nie ausgeführtes) Vorhaben, vier neue Symphonien für diesen zu komponieren, erwähnt und dabei hinzufügt: „N.B. unter diesen 4 Sinfonien soll eine die National Sinfonie heissen“¹⁷. Was immer er im Sinn gehabt haben mag, es müssen handgreifliche Assoziationen eine Rolle gespielt haben¹⁸.

Sehr aufschlussreich ist die bekannte Anekdote über Haydns Einstellung zur Programmmusik im emphatischen Sinn. Hier die Version bei Georg August Griesinger:

Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, so wie die Empfindungen und Ideen, welche dabey seinem Gemüthe vorschwebten, und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte [...] Er erzählte [...], daß er in seinen Symphonieen öfters – moralische Charaktere geschildert habe. In einer seiner ältesten, die er aber nicht genau anzugeben wußte, ist „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt.“¹⁹

Besonders hat man über Haydns Ausdruck „moralische Charaktere“ nachgedacht, freilich ohne auf eine allgemein akzeptierte Auslegung zu gelangen. Carl Dahlhaus meinte sogar, dass Haydns „ästhetische Absicht nichts Geringeres als die Ehrenrettung der

¹⁶ Bartha, S. 240.

¹⁷ Zit. nach H.C. Robbins Landon, Haydniana (II), in: HJB 7 (1970), S. 307–319, hier S. 317 (Faksimile des Autographs S. 312). – Der in Bartha, S. 212, überlieferte Text wurde früheren Auktionskatalogen entnommen (vgl. ebenda) und ist korruptiert.

¹⁸ „National“-Symphonien bzw. Symphoniesätze machten einen der häufiger vorkommenden Typen von charakteristischen Symphonien aus, besonders gegen Ende des Jahrhunderts: siehe Will, *Characteristic Symphony*, S. 189f., 237ff., 300f.; Mark Evan Bonds, *Symphonic Politics: Haydn's „National Symphony“ for France*, in: *Eighteenth Century Music* 8 (2011), S. 9–19.

¹⁹ Griesinger, S. 117. Der nur in Details abweichende Bericht von Dies, S. 128f.

Symphonie“²⁰ gewesen sei. Wie dem auch sei, zu dieser Zeit war der Begriff des „Charakteristischen“ in der Musik weit verbreitet, was das oben zitierte Buch von Richard Will ausführlich behandelt. Wichtig war auch die Kategorie des musikalischen Dialogs, die in Haydns Äußerung mitgedacht ist und implizit auf das Drama verweist. Ein Dialog kommt zum Beispiel im ersten Satz der Symphonie Hob. I:8 „Le soir“ versteckt vor, dessen Hauptthema ein Lied aus einer opéra comique von Christoph Willibald Gluck, „Le diable à quatre“ (etwa „Der Teufel ist los“) zitiert²¹.

*

Das Erhabene und das Pastorale kommen in Haydns Instrumentalmusik hauptsächlich in seinen Symphonien vor. Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfuhr der Begriff des Erhabenen eine grundlegende Änderung²². War dieser vorher hauptsächlich eine Kategorie der Rhetorik, die großartige Wirkungen durch rhetorische Mittel anstrebte, lag dagegen die neuere Bedeutung an der Grenze zwischen Philosophie und Psychologie. Durch die Wende vom Alltäglichen zum Unbegrenzten, Unsagbaren, Unendlichen sowie die Aufwertung der subjektiven Erfahrung, stellte sie zugleich einen Aspekt der sich anbahnenden Romantik dar. Immanuel Kant unterschied zum ersten Mal systematisch verschiedene Aspekte des Begriffs, namentlich das „Mathematisch-“ und das „Dynamisch-Erhabene“. Jenes ist dem Begriff des Unendlichen verwandt, das, „was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft“²³. Das Dynamisch-Erhabene dagegen ist primär mit Erlebnissen verbunden, in erster Linie solchen, die durch die überwältigende Macht der Natur verursacht werden: heftige Gewitter, tobende Meere,

²⁰ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978), zit. nach Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Bd. 4, Laaber 2002, S. 13.

²¹ Vgl. Richard Will, *When God Met the Sinner, and Other Dramatic Confrontations in Eighteenth-Century Instrumental Music*, in: *Music and Letters* 78 (1997), S. 175–209.

²² Der folgende Abschnitt ist eine stark verkürzte Version von James Webster, *Das Erhabene in Haydns Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“*, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel 1999, Bd. 1, S. 134–144 (mit weiteren Literaturhinweisen).

²³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer (Philosophische Bibliothek 39a), Hamburg 1924, § 25 (letzter Satz), S. 94.

Vulkanausbrüche usw.²⁴ Doch gehört das Erhabene nicht primär zum Bereich der Phänomene, sondern zum menschlichen Subjekt²⁵. Sein besonderes Merkmal ist eine „Bewegung des Gemüts“²⁶, und zwar „vom Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte“ zur „darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben“²⁷. Es versteht sich gleichsam von selbst, dass zeitliche Folgen solcher „Bewegungs“-Ereignisse mehr in der Musik als in den anderen schönen Künsten zuhause sind²⁸, vgl. die oben festgestellte Beziehung in der Ästhetik der Zeit zwischen Musik- und Seelenbewegungen.

Die ersten wichtigen Abhandlungen, die die neuere Auffassung vom Musikalisch-Erhabenen unmissverständlich vermitteln, stammten zu Anfang des 19. Jahrhunderts von Christian Friedrich Michaelis²⁹. Michaelis' Definition ist unverkennbar kantisch³⁰.

Erhaben kann also nur das in der Musik seyn, was das Fassungsvermögen der Imagination übersteigt, zu groß und bedeutend, zu fremd und wunderbar erscheint, als daß sie leicht es sich aneignen könnte [...].³¹

Noch bemerkenswerter ist Michaelis' Versuch, zu beschreiben, wie solche Wirkungen sich ergeben³²:

²⁴ Ebenda, § 28, S. 107.

²⁵ Ebenda, § 23, S. 88f.; § 25, S. 93f. usw.

²⁶ Ebenda, § 24, S. 91 (Hervorhebung original).

²⁷ Ebenda, § 23, S. 88.

²⁸ Trotzdem hat die Musikwissenschaft seltsamerweise zumeist die philosophischen und kulturgeschichtlichen Aspekte des Begriffs, bzw. das Mathematisch-Erhabene statt des Dynamisch-Erhabenen behandelt, dazu mehr auf die Instrumentalmusik als seinen eher „natürlichen“ Ort, die geistliche Vokalmusik und die Oper, konzentriert.

²⁹ Ueber das Erhabene in der Musik, in: Monatsschrift für Deutsche; zur Veredlung der Kenntnisse, zur Bildung des Geschmacks, und zu froher Unterhaltung, Bd. 1, Leipzig 1801, S. 42–52; Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik, in: Berlinische musikalische Zeitung 1 (1805), S. 179–182; Neuausgaben in Christian Friedrich Michaelis, Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften, hrsg. von Lothar Schmidt (Musikästhetische Schriften nach Kant 2), Chemnitz 1997, S. 168–174, 242ff.

³⁰ Michaelis hatte früher veröffentlicht: Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, 2 Bde., Leipzig 1795–1800; Neuausgabe von Schmidt (vgl. vorangehende Fußnote), S. 1–143.

³¹ Michaelis, Einige Bemerkungen, S. 180 (Neuausgabe, S. 243).

³² Ebenda, S. 179f. (Neuausgabe, S. 242f.).

Erstens, durch zu große Einförmigkeit [...] z. B. durch das lange Wiederholen des nämlichen Tons oder Akkords, durch das lange majestätische, schwermüthige oder feierliche Aushalten der Töne [...] auch durch lange Pausen, welche den Fortgang der Modulation aufhalten, [und] der Bildung einer Melodie widerstreben [...] Zweitens, durch zu große Mannichfaltigkeit, indem entweder unendlich viel Eindrücke in zu geschwinder Zeit vorbeieilen, und das Gemüth in der rauschenden Fluth der Töne zu rasch fortgerissen wird, oder auch (wie in vielstimmigen fugierten Compositionen) die Melodien zu vielfach sich in einander harmonisch verwickeln, als daß die Einbildungskraft das Mannichfaltige leicht und ruhig [...] als ein Ganzes ohne Anstrengung übersehen könnte.

Michaelis beschreibt das Erhabene in der Musik also nach Art von Kants Mathematisch-Erhabenen, das sich durch den Einsatz „anormaler“ Mittel ergibt, und zwar die sich entgegengesetzten Kategorien der übermäßigen Einförmigkeit und der unübersehbaren Mannichfaltigkeit. (Letztere erläutert Michaelis durch das dem Mathematisch-Erhabenen besonders nahestehende Beispiel von kontrapunktischer Kompliziertheit³³.) Auch spricht er die romantischen Implikationen des neueren Begriffs aus: „Das Gefühl des Erhabenen wird durch Musik erregt, wenn die Einbildungskraft zum Grenzenlosen, Unermesslichen, Unüberwindlichen erhoben wird“³⁴. Demnach rückte bei Michaelis das Erhabene in die Nähe des sich anbahnenden Begriffs der autonomen Instrumentalmusik³⁵.

Michaelis gibt keine präzise Beschreibung des Dynamisch-Erhabenen in der Musik. Doch seine Ausführungen (wie auch einige wenige bei früheren Autoren) deuten einen grundlegenden Aspekt davon an: das Inkommensurable. Im begrenzten Kontext des Kunstwerks kann der Eindruck von riesiger Größe, ungeheurem Ausmaß usw. nur dadurch entstehen, dass Maße oder Stilmerkmale in Berührung kommen, die „eigentlich“ nicht zusammengehören: zum Beispiel im Epos durch die Mischung des Formelhaften, Großartigen und Wunderbaren oder auf einem Gemälde von Claude Lorrain, auf dem armselige, gleichsam verkleinerte Menschen eine überweite Landschaft voll klassischer Ruinen

³³ Elaine R. Sisman z.B. wendet diesen Sinn des Erhabenen stimmig auf das Finale von Mozarts Symphonie KV 551 an; siehe Mozart. The „Jupiter“ Symphony, Cambridge 1993, Kapitel 2.

³⁴ Michaelis, Einige Bemerkungen, S. 179 (Neuausgabe, S. 242).

³⁵ Ein wichtiges Zeichen von Michaelis' neuer Einstellung ist, dass er – im Gegensatz zu allen früheren Theoretikern – herkömmliche rhetorische Züge wie unvermittelte Kontraste, Mischungen der Affekte usw. als bloß untergeordnet behandelt.

durchwandern. Das Musikalisch-Inkommensurable beruht jedoch auf zeitlichen Phänomenen, die die Wirkung namentlich des Dynamisch-Erhabenen auf eine viel frappierendere Weise als in den anderen Künsten erzeugen können. So kann das Musikalisch-Erhabene – wie im berühmtesten Fall, der Erschaffung des Lichts in Haydns „Schöpfung“ – obwohl durch die Wirkung eines einzelnen Augenblicks entstehend, lange Zeit nachhallen, auf verschiedenen zeitlichen und hermeneutischen Ebenen. Gerade diese mehrschichtige Zeitlichkeit stellt die eigentliche Analogie zur kantischen „Bewegung“ dar und erzeugt daher das Erhabene in der Musik.

*

In Haydns Symphonien ist das Erhabene zumeist bei den späteren Werken festgestellt worden³⁶. Der Topos wurde oft in zeitgenössischen Quellen wie den Londoner Zeitungsbesprechungen erwähnt, zum Beispiel über den langsamen Satz der „Militär“-Symphonie Hob. I:100³⁷:

It is the advancing to battle; and the march of men, the sounding of the charge, the thundering of the onset, the clash of arms, the groans of the wounded, and what may well be called the hellish roar of war increase to a climax of horrid sublimity!

Aber auch Gelehrte wie Charles Burney deuteten Haydns Musik auf ähnliche Weise³⁸. Die langsamen Einleitungen zu Haydns (und

³⁶ In jüngerer Zeit ist das Erhabene in Haydns und Mozarts späteren Symphonien von verschiedenen Standpunkten aus behandelt worden u.a. von Nicolas Henry Waldvogel, *The Eighteenth-Century Aesthetics of the Sublime and the Valuation of the Symphony*, Diss. Yale 1992; Elaine R. Sisman, *Learned Style and the Rhetoric of the Sublime in Mozart's „Jupiter“ Symphony*, in: Wolfgang Amadè Mozart. *Studies of His Life and His Music*, hrsg. von Stanley Sadie, Oxford 1996, S. 213–238; A. Peter Brown, *The Sublime, the Beautiful and the Ornamental. English Aesthetic Currents and Haydn's London Symphonies*, in: *Studies in Music History Presented to H.C. Robbins Landon on His Seventieth Birthday*, hrsg. von Otto Biba und David Wyn Jones, London 1996, S. 44–71; Bernard Harrison, *Haydn. The „Paris“ Symphonies*, Cambridge 1998, S. 85ff. (the „comic sublime“); Bey, *Symphonik nach 1782*, S. 64–73, 85–92, 121–134 und passim; Federico Celestini, *Aspekte des Erhabenen in Haydns Spätwerk*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 30 (2006), Winterthur 2008, S. 79–98. Zu einem Konsens ist es erwartungsgemäß nicht gekommen.

³⁷ *Morning Chronicle*, 9. April 1794 (Besprechung der zweiten Aufführung am 7. April); zit. nach Landon III, S. 247.

³⁸ Vgl. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*, S. 112, 126f.

Mozarts) späten Symphonien wurden schon damals oft in Verbindung mit dem Erhabenen gebracht, zum Beispiel schrieb Franz Xaver Niemetschek über Mozarts „Prager“ Symphonie und andere³⁹:

[Sie] sind wahre Meisterstücke der Instrumentalmusik, voll überraschender Uebergänge und haben einen raschen, feurigen Gang, so, daß sie alsogleich die Seele zur Erwartung irgend etwas Erhabenen stimmen.

Die scheinbar einfache Folge langsam–schnell war imstande, originelle Ideen und „große“ Gesten zu tragen: eine Mischung von Topoi wird mit asymmetrischen Themen und unregelmäßigen Perioden verbunden (die ersten Takte vielleicht ausgenommen), oft auf unerwartete oder vermeintlich widersprüchliche Weise direkt nebeneinandergestellt. (Die zeitliche und stilistische Nähe zur unbezweifelbar erhabenen Folge Chaos–Licht aus der „Schöpfung“ dient gleichsam als Bestätigung.) Berühmt in diesem Zusammenhang ist die langsame Einleitung zur Symphonie „mit dem Paukenwirbel“ Hob. I:103. Die Wirkung der mysteriösen, unbegleiteten Bassmelodie, deren Anfang dem gregorianischen „Dies Irae“ ähnelt, wird durch den vorangehenden, allen Kontext sprengenden Paukenwirbel verblüffend vorbereitet. Dieser Anfang ist unbezweifelbar erhaben, was durch seine nicht minder überraschende Rückkehr (samt Paukenwirbel) gegen Ende des Satzes noch erhöht wird⁴⁰.

Wie so oft in der Haydn-Rezeption aber, hat die traditionelle Konzentration auf die späten Werke zur unbegründeten Vernachlässigung seiner frühen und mittleren Werke geführt⁴¹. Eine Ausnahme ist Judith L. Schwartz' Deutung vom vieldiskutierten „neuen“ Thema, piano D-Dur, in der Durchführung des ersten Satzes der fis-Moll-„Abschiedssymphonie“ Hob. I:45, als unvermittelte Konfrontation zwischen der sonst herrschenden ungestümen Leidenschaft und der geordneten Welt des Menuetts, das heißt zwischen dem Erhabenen und dem Schönen⁴². Nach meinen Begriffen aber

³⁹ Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kappellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, nach Originalquellen beschrieben, Prag 1798, S. 27; zit. nach der originalgetreuen Neuausgabe von Jost Perfahl, München 1984.

⁴⁰ James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge 1991, S. 330f.

⁴¹ Ebenda, S. 335–366.

⁴² Judith L. Schwartz, *Periodicity and Passion in the First Movement of Haydn's „Farewell“ Symphony*, in: *Studies in Musical Sources and Style. Essays in Honor of*

wären Haydns religiös gesinnte frühere Symphonien am ehesten in Verbindung mit dem Erhabenen zu bringen – zum Beispiel der schon erwähnte Satz über „Gott und den verlorenen Sünder“.

Über die Identität dieser Symphonie ist viel gerätselt worden. Hermann Kretzschmar schlug 1908 den aus rezitativähnlicher Einleitung und Konzertsatz zusammengesetzten langsamen Satz der C-Dur-Symphonie Hob. I:7 „Le midi“ (1761) vor; Gott sei im Rezitativ, der Sünder durch die Solovioloncellstimme des Hauptsatzes dargestellt⁴³. Die Hypothese ist danach weitgehend ignoriert worden, Hartmut Krones ausgenommen⁴⁴. H.C. Robbins Landon argumentiert für das Adagio aus Hob. I:22 Es-Dur „Der Philosoph“ (1764)⁴⁵. Es ist ein Anfangs-Adagio, gewichtig und ernst, so dass Haydn vielleicht auch im hohen Alter sich leichter daran erinnert haben könnte als an einen gewöhnlichen Mittelsatz; die Tonart Es-Dur wurde häufig, einschließlich bei Haydn, mit dem Jenseits assoziiert⁴⁶; es ist seine einzige Symphonie mit Englischhörnern statt Oboen, also auch hinsichtlich der Instrumentation ein Ausnahmefall. Zu Anfang donnern die Englischhörner zusammen mit den Hörnern das fortissimo, in langen Noten „drohende“ Hauptthema, das sehr wohl an einen strengen Gott gemahnen könnte; dieses kontrastiert wirkungsvoll mit dem dissonierenden, synkopierten Piano-Thema für Streicher (des Sünders Verwirrung?). Elaine Sisman schlägt den langsamen Satz aus Hob. I:26 d-Moll (um 1768) vor⁴⁷. Das traditionelle „Lamentatione“-Thema in langen Noten in einer Oboe (also Gott; vielleicht sogar „bittend“) kontrastiert effektiv mit den Schnörkel-ähnlichen Motiven in den Violinen (also der leichtsinnige Sünder). (Für sowohl Hob. I:22, 1. Satz, als auch Hob. I:26, 2. Satz, spricht vielleicht, dass beide Interpretationen

Jan LaRue, hrsg. von Eugene K. Wolf und Edward H. Roesner, Madison 1990, S. 293–338.

⁴³ Hermann Kretzschmar, Die Jugendsinfonien Joseph Haydns, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 15 (1908), S. 69–90, hier S. 85f.

⁴⁴ Hartmut Krones, „Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt“. Das „redende Prinzip“ in Joseph Haydns Instrumentalmusik, in: Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum. Dokumentation der 2. Arbeitstagung zur Geschichte des Wort-Ton-Verhältnisses im Europäischen Raum, 11. bis 13. November 1982, hrsg. von Dems., Wien und Köln 1989, S. 79–108, hier S. 90 bzw. S. 107, Anm. 59. Krones' semantisch angelegte Deutung vermag nicht zu überzeugen.

⁴⁵ Landon I, S. 566.

⁴⁶ James Webster, Haydn's Sensibility, in: *Studia musicologica* 51 (2010), S. 13–27, hier S. 22 (mit weiteren Literaturhinweisen).

⁴⁷ Sisman, Haydn's Theater Symphonies, S. 337f.

strukturell ähnlich sind: zuerst wird Gott „vorgestellt“, dann der Sünder, später beide zusammen.) Noch weitere „Kandidaten“ sind genannt worden, die mir weniger überzeugend erscheinen⁴⁸. Ob diese Beispiele für sich überzeugend sein sollten oder nicht – es steht fest, dass die ernste Seite von Haydns musikalischer Persönlichkeit, die während seiner ganzen Laufbahn von zentraler Bedeutung war, aber erst in jüngster Zeit wieder gebührend gewürdigt worden ist, sehr wohl mit dem Erhabenen zu vereinbaren ist.

*

Die grundlegende Idee des Pastoralen ist der Glaube, seitens gebildeter beziehungsweise kultivierter Leute wie zum Beispiel Fürst Nikolaus Esterházy (oder Haydn?), dass das unschuldige ländliche Leben (das „Arkadien“) den verderbten Lebensweisen der Stadt bzw. den künstlichen am Hof überlegen sei⁴⁹. Das Pastorale stammt aus der Antike und entwickelte sich bei den Griechen in lyrischen Gattungen wie dem Hirtengedicht; später brachten die Römer es zu einem ersten literarischen Höhepunkt, mit Werken wie den Eklogen von Vergil. Hier aber gebrauche ich den Begriff nicht in diesem eher begrenzten literaturgeschichtlichen Verständnis, sondern im erweiterten, in der modernen Gattungstheorie längst anerkannten Sinn von jeder künstlerischen Idealisierung des ländlichen Lebens: das heißt, jeder Geschichte oder Handlung, die „in der Natur“ spielt; und darüber hinaus jedem relevanten Gebrauch der in Frage kommenden Topoi oder Assoziationen⁵⁰.

Demnach ist das Pastorale ein zentrales Thema der abendländischen Kunst, die Musik einbegriffen. Im 18. Jahrhundert tauchte es

⁴⁸ Z.B. die Ouvertüre zu „Philemon und Baucis“; siehe Sonja Gerlach, Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie, in: HST VII/1–2 (1996), S. 1–287, hier S. 142, Anm. 515.

⁴⁹ Vgl. J.E. Congleton, *Theories of Pastoral Poetry in England 1684–1798*, Gainesville 1952; Brian Loughrey (Hrsg.), *The Pastoral Mode. A Casebook*, London 1984. Über die Literaturtheorie im 18. Jahrhundert: Helmut J. Schneider (Hrsg.), *Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1988; Paul Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago 1996.

⁵⁰ Vgl. William Empson, *Some Versions of Pastoral*, London 1935. Zur Bedeutung des Pastoralen in Opern der Zeit Haydns, siehe z.B. Allanbrook, *Rhythmic Gesture*, S. 87–97, 145–148, 172–177, 266–274 und passim; Dorothea Link, „L'arbore di Diana“. A Model for „Così fan tutte“, in: Wolfgang Amadè Mozart. *Studies of His Life and His Music*, S. 362–373; Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, S. 67f., 76ff., 209f., 250–256 und passim.

immer wieder auf⁵¹, sowohl in der Vokalmusik – bei Haydn nicht nur in den „(Vier) Jahreszeiten“⁵², sondern auch in der Kirchenmusik, zum Beispiel der „Nikolaimesse“ sowie den auf österreichischen Volksweisen basierenden Pastorellen⁵³ – als auch in der Instrumentalmusik, zum Beispiel in Antonio Vivaldis „Le quattro stagioni“, op. 8 Nr. 1–4. In nichtliturgischen Vokalwerken und Instrumentalwerken wurden dabei zumeist Tonmalereien verwendet, was in den „bad old days“ der „absoluten Musik“ negativ rezipiert wurde; glücklicherweise hat man sich inzwischen von solchen Vorurteilen weitgehend befreit.

Dieser Punkt kann verallgemeinert werden. Es ist ein bekanntes Merkmal des Pastoralen, dass seine Naivität nur scheinbar ist; jene süß wehmütigen Schäfer wissen mehr, als sie sagen können. Und es war ein Schicksal des Pastoralen, dass es vom mittleren 18. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein von den meisten Kritikern als eine „konventionelle“ bzw. „künstliche“ Gattung abgetan wurde. (Das gleicht etwa dem traditionell niedrigeren Status der Komödie im Vergleich zur Tragödie.) Die Analogie mit Haydns Tonmalereien leuchtet unmittelbar ein. Gern als naiv beziehungsweise bloß lustig betrachtet, offenbaren sie in der Tat oft profunde künstlerische Gestaltung. Und dies führt zu meiner eigentlichen These über das musikalische Pastorale in Zusammenhang mit dem Erhabenen. Trotz ihrer traditionell rezipierten Unterschiede sind diese zwei Kunstrichtungen nicht immer „gegensätzlich“ beziehungsweise deuten nicht immer verschiedene Gattungen an; stattdessen sind sie oft zwei Seiten derselben Medaille. Daraus folgt, dass das Pastorale nicht notwendigerweise ein „niedriger“ Modus sei, besonders

⁵¹ Ellen Harris, *Handel and the Pastoral Tradition*, London 1980; *Die Vier Jahreszeiten* im 18. Jahrhundert. Colloquium Schloß Langenburg 1983, Heidelberg 1986, darin: Herbert Zeman, *Von der irdischen Glückseligkeit*. Gottfried van Swietens „Jahreszeiten“-Libretto – eine Utopie vom natürlichen Leben des Menschen, S. 108–120 sowie Georg Feder, „Die Jahreszeiten“ in der Vertonung von Joseph Haydn, S. 96–107; Will, *The Characteristic Symphony*, Einleitung und passim.

⁵² Die vier Jahreszeiten machten im 18. Jahrhundert wohl den wichtigsten Topos in der Pastoraltradition aus. Haydn selbst schrieb am 27. bzw. 28. April 1801 an George Thomson bzw. Clementi über den großen Erfolg der am 24. April stattgefundenen Uraufführung „meine(r) Vier Jahreszeiten“, sowie am 4. Mai an Pleyel: „les Quatre Saisons“ (Bartha, S. 361ff.).

⁵³ Vgl. Irmgard Becker-Glauch, *Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik*, in: HST II/3 (1970), S. 167–241, hier S. 194–199; Geoffrey Chew, *The Night-Watchman's Song Quoted by Haydn and its Implications*, in: HST III/2 (1974), S. 106–124; Bruce C. MacIntyre, *Johann Baptist Vanhal and the Pastoral Mass Tradition*, in: *Music in Eighteenth-Century Austria*, hrsg. von David Wyn Jones, Cambridge 1996, S. 112–132.

in Meisterwerken wie denen von Haydn oder in Beethovens „Pastoral-Symphonie“. Vor allem können beide eventuell in einem und demselben Werk zusammen fungieren beziehungsweise sich wechselseitig bedingen. (Das habe ich am Beispiel der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“ ausführlich beschrieben⁵⁴.)

*

Als Beispiele für Haydns pastorale Symphonien sind die drei „Tageszeiten“-Symphonien von 1761, Hob. I:6–8 „Le matin“, „Le midi“ und „Le soir“, kaum zu übertreffen. Gleich den vier Jahreszeiten war der Tageszeiten-Topos wohlbekannt (er soll Haydn vom Fürsten Paul Anton „vorgeschlagen“ worden sein); die Topoi sind ja eng verwandt. Beide beschwören Naturzyklen, die als Metaphern für das menschliche Leben fungieren; beide verkörpern den strukturell identischen Prozess von Wachstum, Höhepunkt, Verfall, aber potenziell auch Erneuerung. Viele Details in Haydns Trilogie sind sowohl früheren Konventionen der pastoralen Tradition als späteren malenden Gesten in seiner eigenen Musik verwandt. In „Le soir“ erinnert der Titel des Finales, „La tempesta“, an Vivaldis „La tempesta del mare“, ebenfalls aus op. 8. Der Blitzschlag – ein plötzlich einbrechendes, zickzack herabstürzendes Flötenmotiv – kehrt fast buchstäblich in den „Jahreszeiten“ wieder, wenn die kaum auszuhaltende Spannung der sommerlichen Hitze sich in ein fürchterliches Gewitter entlädt. Haydns Blitz von 1761 wird von springenden (später „tanzenden“) Regentropfen, sintflutartigen Regenfällen, und vielleicht noch weiteren Witterungseinflüssen begleitet.

Die langsame Einleitung zu „Le matin“ stellt den Sonnenaufgang dar, just am Anfang der Trilogie. Er ist den Sonnenaufgängen in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ eng verwandt: bei allen drei Stellen handelt es sich um sehr langsame Passagen in D-Dur; sie steigen kontinuierlich von Pianissimo zu Forte beziehungsweise Fortissimo auf und sind als eine einzige lange, ungeteilte Phrase gebaut, die auf der Dominante gipfelt. In „Le matin“ tritt sogleich am Anfang des Allegro die konzertante Flöte ein, die ohnehin das Pastorale andeutet (wie in allen drei Symphonien); im Seitensatz werden Vogelgesänge darstellt.

⁵⁴ Vgl. James Webster, *The Sublime and the Pastoral in „The Creation“ and „The Seasons“*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, S. 150–163.

Aber wie in Haydns späten Oratorien verknüpfen diese Symphonien den herrschenden Hauptmodus, also in diesem Fall das Pastorale, mit dem „anderen“, hier dem Erhabenen. Der Sonnenaufgang in „Le matin“ ist sowieso implizit erhaben; das wird explizit in der Einleitung zu „Le midi“: der Majestäts-Topos (C-Dur, punktierte Rhythmen usw.) stellt (u.a.) die „königliche“ Sonne am brennenden Höhepunkt ihres Tageslaufs dar⁵⁵.

Erwähnt sei endlich das Instrumental-Rezitativ im zweiten Satz von „Le midi“. Es wurde, wie oben bemerkt, von Kretzschmar mit Gott in der Anekdote von Gott und dem Sünder identifiziert. Etwas unbeholfen beschreiben es Landon als Parodie und David Charlton als „comic irony, perhaps a domestic quarrel“⁵⁶. In der Tat aber ist es eine an sich unproblematische Beschwörung des pathetischen Stils der Opera seria, mit plötzlichen Stimmungsänderungen usw., sowie eine labile Tonartenfolge von c-Moll über g-Moll nach h-Moll. Den darauf folgenden Doppelkonzertsatz für Violine und Cello in G-Dur, mit zwei konzertanten Flöten, also wieder das Pastorale beschwörend, hat Landon diesmal überzeugend als eine Vorstellung des Elysiums gedeutet, mit Hinweis auf Glucks ähnliche Musik für denselben Topos in „Orfeo ed Euridice“, uraufgeführt im folgenden Jahr. Wenn das zutreffen sollte, müsste das Rezitativ die Unterwelt bzw. den Durchgang derselben vorstellen. In diesem Fall vermittelte der ganze zusammengesetzte Satz – das ist wichtig; wir haben es wieder mit einer Gemüts- *B e w e g u n g* zu tun – Gefühle über den Übergang ins Elysium beziehungsweise ins Jenseits. Das ist durch und durch erhaben.

*

Die meisten explizit charakteristischen Symphonien Haydns, darunter auch die pastoralbezogenen, sind vor 1780 entstanden. Aber deshalb an dem alten Glauben festzuhalten, dass, mit dem vermeintlichen Sieg der „Wiener Klassik“ um 1781, die „vormoderne“ Abhängigkeit von „außermusikalischen“ Hilfsmitteln einfach

⁵⁵ In im Gedenkjahr 2009 an verschiedenen Orten gehaltenen Vorträgen führte Elaine R. Sisman eine weit ausholende Deutung dieser Symphonien aus, ausgehend von ihrem chronologischen Zusammentreffen mit dem vielbeachteten Venustransit von 1761.

⁵⁶ Landon I, S. 557; David Charlton, Instrumental Recitative. A Study in Morphology and Context, in: Comparative Criticism. A Yearbook 4 (1982), S. 149–168, hier S. 157.

verschwunden sei, griffe entschieden zu kurz; Verfechter der „absoluten Musik“ dürfen diese Frage nicht zu leicht nehmen. Im Gegenteil: fern davon, die musikalische Rhetorik preiszugeben, verwandelte Haydn sie. Was einmal ein *toposbezogener* Bestandteil des Musikwerks gewesen war, wurde jetzt immanent.

In der geistreichen Deutung von Charles Rosen beschwören Haydns spätere Symphonien pastorale Ideale auf ebenso wirksame Art wie die früheren, jetzt aber vermittelt durch „rein musikalische“ Mittel⁵⁷:

The symphonies of Haydn are heroic pastoral [...] the greatest examples of their kind [...] Their direct reference to rustic nature is accompanied by an art learned almost to the point of pedantry [...] The pretension of Haydn's symphonies to a simplicity that appears to come from Nature itself is no mask but the true claim of a style whose command over the whole range of technique is so great that it can ingenuously afford to disdain the outward appearance of high art. Pastoral is generally ironic [...] but Haydn's pastoral style is more generous, with all its irony: it is the true heroic pastoral that cheerfully lays claim to the sublime, without yielding any of the innocence and simplicity won by art.

„wahrhaftig heroischer Pastoralstil, der heiteren Herzens das Erhabene beansprucht“⁵⁸: Hier wird eine enge Beziehung zwischen zum Beispiel Haydns frühen „Tageszeiten“-Symphonien und seinen Londoner Triumphen sichtbar – eine Beziehung, die auf der „charakteristischen“ Ebene am besten nachzuvollziehen ist. Das heißt aber, dass trotz der angeblich „niedrigen“ Assoziationen des Pastoralen Haydns Symphonien einen späten Höhepunkt einer 2.000jährigen Tradition bilden: eine Tradition, die neben dem Erhabenen mehr als „hoch“ genug dasteht.

⁵⁷ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn Mozart Beethoven*, New York 1971, S. 162f.

⁵⁸ Ders., *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, 4. Auflage, Kassel 2006, S. 181f.