

GERNOT GRUBER
(Wien)

*Der Begriff des Erhabenen.
Die zeitgenössische Diskussion um die Chaos-Darstellung
in der Schöpfung*

Über die ersten fünf Minuten Musik des Oratoriums *Die Schöpfung* ist mehr nachgedacht, Empfindungen nachgehört, gesagt und geschrieben worden als über irgendein anderes Stück Musik von Joseph Haydn. Ein vergleichbarer Fall bei Mozart wäre die langsame Einleitung zum ersten Satz von dessen *Dissonanzen-Quartett*. Dort wie da ist es irritierende, irgendetwas in unserem Gefühlshaushalt aufbrechende Musik.

In der Resonanz- und frühen Rezeptionsgeschichte wird dieses Irritationspotential in dem Umstand deutlich, dass die *Chaos-Darstellung* in der *Schöpfung* Autoren entweder zu einer um Verstehen ringenden Bewunderung oder zu einer Begründung ihrer Ratlosigkeit trieb – kaum zu einer bloß nüchternen Beschreibung des Gehörten.¹ Zunächst Unfassbares und Neuartiges in der Kunst verunsichert selbstverständlich jedes Bemühen um ein Werturteil oder allein schon um einen plausiblen Deutungsansatz. Aber diese Irritation nicht auf sich beruhen zu lassen, sondern in einem paradigmatischen Urteil zu überwinden, liegt als Wunsch nahe. Das Wort, mit dem im positiven Sinne als wesentlich genommene Merkmale des Besonderen an der *Schöpfung* bezeichnet wurde, heißt „erhaben“. Bevorzugt angesprochen wurden so die *Chaos-Darstellung* und der plötzliche Wechsel zum „und es ward Licht“, aber auch andere Passagen eines plötzlichen Erschauerns vor der Größe Gottes. Was genau damit gemeint war bzw. in welchem Begriffs-Gefüge das Wörtchen „erhaben“ zu stehen kam, ist eine ebenso wichtige wie schwer zu beantwortende Frage.² Jedenfalls wird auch heute bei so gut wie allen theoretischen Interpretation der *Schöpfung* mit dem Begriff des „Erhabenen“ gearbeitet. Die Ergebnisse sind aber durchaus nicht einheitlich, vielmehr gibt sich ein in Fa-

¹ Einen umfassend informierenden Überblick gibt die Monographie von GEORG FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (Bärenreiter Werkeinführungen). Kassel et al. 1999, bes. 180–190.

² Vgl. ARMIN MÜLLER/GIORGIO TONELLI/RENATE HOMANN: Art. „Erhaben, das Erhabene“, in: JOACHIM RITTER et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2, Darmstadt 1972, 624–635.

cetten schillerndes, eher verwirrendes Bild. Die Autoren beziehen sich üblicher Weise auf die Begriffsgeschichte des antik griechischen *ὕψος*, lateinisch *sublimus*, dann des französischen *le sublime* und so weiter, greifen dann eine ihnen geeignet erscheinende Begriffsbestimmung heraus, stellen sie in den Fokus und wenden sie auf Passagen in Haydns Partitur an, die ihnen als Beweisstücke dienlich erscheinen. Ich beschränke mich auf Beobachtungen vor allem an der frühen, aber auch an der aktuellen Rezeptionsgeschichte, freilich in der Hoffnung, auf diesem Weg doch etwas Licht auf Haydns *Vorstellung des Chaos* werfen zu können.

Naheliegend ist der Schritt ad fontes, um zu sehen, wie in der Zeit um und nach 1800, also in der Zeit der ersten Resonanz auf Haydns *Schöpfung*, die Verwendung des Wortes „erhaben“ im Musikschrittum war. Ernüchternd stellt man bei der Suche bald fest, dass einem das Wort „erhaben“ auf Schritt und Tritt begegnet, es also eine modische Vokabel im Reden über Musik und Kunst allgemein gewesen sein muss. Mit ihm gab man irgendeiner als stauenswert erachteten Besonderheit eines Werkes einen Namen und einem Werk insgesamt eine besondere Aura. Dies überrascht nicht, befinden wir uns in den Jahrzehnten um 1800 doch in einer Zeit, in der erstmals in der abendländischen Kulturgeschichte auch für Werke der Musik ein Kanon von Meisterwerken entstand und sich mit nachhaltigem Erfolg etablierte – andernfalls würden wir heutzutage Haydns *Schöpfung* nicht mehr aufführen.

Modewörter mit ihrem inflationären Gebrauch haben die Eigenheit, dass sich mit der Zunahme ihres Signalcharakters ihr Inhalt verschleißt (aktuell zu beobachten bei Wörtern wie „Identität“ oder „Globalisierung“, „Nachhaltigkeit“ oder „Exzellenz“). Mit diesem Phänomen muss ein Historiker auch bei einem Wortgebrauch vor 200 Jahren rechnen. So ist Vorsicht bei der Ableitung eines Begriffsinhalts angebracht.

Haydn selbst hat das Wort „erhaben“ für sein Werk angewandt, und zwar bei der wiederholt an ihn gestellten Frage, ob er selbst die *Schöpfung* oder die *Jahreszeiten* bevorzuge. Gegenüber dem Lexikographen Ernst Ludwig Gerber meinte er 1799: „Da der Gegenstand [der *Jahreszeiten*] nicht so erhaben, wie jener der *Schöpfung* seyn kann; so wird sich auch bey einer Vergleichung zwischen beyden ein merklicher Unterschied finden.“ Gegenüber Kaiser Franz äußerte er sich nach einer Aufführung der *Jahreszeiten* ähnlich und begründete

es so: „In der Schöpfung reden Engel und erzählen von Gott, aber in den Jahreszeiten spricht nur der Simon.“³ Das Erhabene liegt also – in Haydns Verständnis – bereits und vor allem im Gegenstand der biblischen Genesis selbst: und das heißt, im gültigen Gehalt dieses biblischen Sujets, der alle komplexen oder gar heterogenen künstlerischen Darstellungsmittel in Libretto und Musik durchdringt. Haydn hat sich aber auch gerne mit Besuchern speziell über seine *Chaos*-Musik unterhalten und las mit Interesse deren „musikalische Zergliederungen“ (so nannte man damals das, was wir heute „musikalische Strukturanalyse“ nennen). Offensichtlich war er neugierig, wie sehr Autoren oder sein Gegenüber im Gespräch seine Kompositionstechnik durchschauten – und äußerte sich selbst, wohl mit einem Schmunzeln, nicht näher darüber.

Was Haydn in seinen uns bekannten Äußerungen aber aussparte oder höchstens mitschwingen ließ, interessierte seine Zeitgenossen umso mehr. Die über die *Schöpfung* räsonierenden Autoren legten ihr Augenmerk primär auf die eben „erhabene“ Wirkung der künstlerischen Gestaltung der biblischen Schöpfungsgeschichte. Damit haben wir einen anderen Akzent im Diskurs um das Erhabene vor uns und stehen als Leser vor einem schwer zu überschauenden Feld.

Die wohl gängigste Perspektive erwartet vom „Erhabenen“ eine überwältigende Wirkung des Großartigen und Majestätischen, Kunst mit einer Aura des Religiösen. Dies galt bereits für die biblischen Oratorien des späten Georg Friedrich Händel. Ihre Wirkung beim Londoner Publikum war eben die eines so verstandenen *sublime*. Unter dieser Perspektive wurden Händels Oratorien zu Impulswerken für den damals entstehenden Kanon musikalischer Meisterwerke. Haydn haben derartige Händel-Aufführungen bei seinen Besuchen in London (während der frühen 1790er Jahre) beeindruckt und zur Komposition der *Schöpfung* angeregt. Aber die Oratorien Händels und die beiden späten Haydns sind doch sehr unterschiedlich angelegt. Im Verhältnis zu Händels weiträumiger Großartigkeit wirken Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* viel buntscheckiger. Die *Schöpfung* mag vom Sujet her erhaben sein, aber als Kunstwerk enthält sie auch viel Nicht-Erhabenes, Idyllisches und Pittoreskes. Die Händel-Rezeption vor und um 1800 ist auch in deutschen Ländern dementsprechend viel einheitlicher im Urteil als die der *Schöpfung*. Friedrich Schiller sprach gar (in einem Brief vom 5. Januar 1801 an Christian Gottfried Kör-

³ Beide Zitate nach FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (wie Anm. 1), 175.

ner) von einem „charakterlosen Mischmasch“⁴, nachdem er sie in Weimar gehört hatte.

Demnach stellt sich die Betrachtersituation vorderhand so dar: Kunstwerke mit biblischem Sujet galten von vornherein als „erhaben“ und zugleich wurde eine religiöse Aura auch in den säkularen gesellschaftlichen Raum übertragen. Darauf zielt auch der viel und unreflektiert verwendete Terminus. Die so unterschiedlichen Urteile über Haydns *Schöpfung* müssen aber darüber hinaus speziellere Kriterien vor Augen gehabt haben. Um sie ideengeschichtlich zu verorten, pflegen heutige Musikhistoriker (meist nach Hinweisen auf den antiken Begriff) Aussagen einzelner oder auch mehrerer Haydn-Exegeten aus der Zeit um 1800 auf damals aktuelle ästhetische Theorien zu beziehen. So wählt James Webster als Bezugspunkt die Theorie des ästhetischen Urteils in Kants *Kritik der Urteilskraft*. Kant unterscheidet zwischen dem „mathematisch Erhabenen“ und dem „dynamisch Erhabenen“ (grob gesagt, zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen). Webster ordnet zeitgenössische Aussagen von Haydn-Exegeten dem Kantschen Begriff des „dynamisch Erhabenen“ zu.⁵ Hermann Danuser geht von dem Ansatz zu einer Musikästhetik aus dem Umkreis der Weimarer Klassik, Christian Gottfried Körners Schrift *Über Charakterdarstellung in der Musik* (1795) aus, um von da her Schillers Verdikt über Haydns „charakterloses Mischmasch“ zu erklären.⁶ In die Gefahr von vereinseitigenden Überinterpretationen gerät man erst, sobald man die gefundenen theoretischen Aspekte mit Beispielen aus Haydns Musik konkret zu belegen sucht und dann undifferenzierend die Aussagen von Interpreten mit Haydns Musik selbst verwechselt. So ist Vorsicht geboten.

Wie tief ambivalent die Existenz von Erhabenheit ist, zeigt ihre antik griechische Entwicklung.⁷ Ursprünglich und idealiter meint *ὑψος* ein Handeln und

⁴ Zitiert nach FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (wie Anm. 1), 180.

⁵ Vgl. JAMES WEBSTER, Das Erhabene in Haydns Oratorien „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, in: HERMANN DANUSER/TOBIAS PLEBUSCH, *Musik als Text: Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*. Kassel et al. 1998, 134–145; DERS., The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime, in: ELAINE SISMAN (Hg.), *Haydn and his World*. Princeton/New York 1997, 57–102.

⁶ Vgl. HERMANN DANUSER, Mischmasch oder Synthese? Der „Schöpfung“ psychagogische Form, in: STEFFEN MARTUS/ANDREA POLASCHEGG (Hg.), *Das Buch der Bücher – gelesen. Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten*. Bern et al. 2006, 17–52.

⁷ Vgl. MÜLLER et al., Art. „Erhaben, das Erhabene“ (wie Anm. 2), 624f.

Erleben des Dichters, seinen enthusiastischen Vortrag, seine Selbststeigerung, die in Katharsis mündet. Doch sobald man sich diesen Vorgang bewusst macht, lässt sich diese Distanz ihrerseits kultivieren: Aristophanes zog die Übertreibungen von Enthusiasten ins Lächerliche, oder in der Rhetorik wurde das zum Enthusiasmus gesteigerte Pathos zu einem Stilmittel gemacht, das freilich richtig eingesetzt werden muss, um eine mitreißende Wirkung zu erzeugen. Aber damit drohen im Diskurs um das Erhabene/*ῥῆμος* der Tendenz nach Inhalt und Stilmittel auseinander zu brechen. In weiterer Folge traten aber auch Gegenreaktionen auf, man versuchte immer wieder – und dies gerade in Hinblick auf das Gelingen eines Kunstwerks – die alte Wirkungseinheit zu fordern und auch in einer gleichsam unmittelbaren Erhebung der Seele die Hochgestimmtheit wiederzuerlangen.

Im Grunde ging es auch beim Oratorium *Die Schöpfung* um nichts anderes. Die Resonanz auf die ersten Aufführungen zeigt, wie überzeugend dieses Ziel erreicht wurde. Das offenkundige Problem schon bei jenen zeitgenössischen Interpretationen, die etwas an nachdenklicher Distanz zur Begeisterung spüren lassen, waren unüberhörbare Antagonismen zwischen dem Erhabenen und dem Pastoralen/Idyllischen/Anmutigen. Denn dahinter stand ein seit Edmund Burke⁸ und aktuell bei Kant diskutierter grundsätzlicher ästhetischer Antagonismus zwischen dem Erhabenen und dem Schönen. Auch heutige Autoren (wie James Webster oder Hermann Danuser, wie Ludwig Finscher oder Herbert Zeman) bemühen sich kaum zufällig, in Haydns Musik und im Libretto van Swietens eine strukturelle Vermittlung dieses Antagonismus nachzuweisen, sozusagen den Werkcharakter der *Schöpfung* durch Merkmale einer Synthese zu belegen.⁹

Es ist bei den frühen Rezensionen und anderen schriftlichen Resonanzen sehr auffällig, dass wohl das Werk als Ganzes auch schwankenden Urteilen ausgesetzt war, die Erhabenheit des Anfangs jedoch außer Zweifel stand: der intendierte Aufschwung der Seele zur Hochgestimmtheit überwältigte das Publikum und überzeugte selbst kritische Exegeten. Die Licht-Metaphorik, der Weg vom Dunkel zum Licht ist als bildhafter Topos tief verwurzelt, findet sich im Alten Testament ebenso wie etwa in Platons *Timaios* oder zeitgenös-

⁸ Vgl. LUDWIG FINSCHER, *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber 2000, 361.

⁹ Vgl. JAMES WEBSTER, The Sublime and the Pastoral in „The Creation“ und „The Seasons“, in: CARYL CLARK (Hg.), *The Cambridge Companion to Haydn*. Cambridge 2005, 150–163.

sich in der freimaurerischen Devise *Ordo ab Chao*. Wie jeder, der einmal die *Schöpfung* gehört hat, weiß, hat Haydn seine Darstellung auf einen *locus sublimis*, auf das plötzliche und überwältigende Aufscheinen des „Lichts“ hin angelegt. Aus zeitgenössischen Berichten von der Uraufführung wissen wir, wie sehr Haydns Physiognomie beim Dirigat gespannt auf diesen befreienden Moment des strahlenden C-Dur beim Wort „Licht“ hin gerichtet war. Hier und auch beim schneidend leeren unisono-Anfang war es leicht, darüber zu rasonieren – schwierig taten sich die Interpreten, zu erklären, was sie bei Haydns *Vorstellung des Chaos* so beeindruckte. Ihre Mühen sind freilich aufschlussreich für uns.

Gottfried van Swieten, der ja bei der Text-Erstellung seine musikalischen Vorstellungen für Haydn notierte, empfahl dem Musiker für die Komposition des *Chaos*: „mahlerische Züge der Ouverture“¹⁰. So lapidar, wie das gesagt ist, konnte sich Haydn gar nicht daran halten. Das „Mahlerische“ bestimmter Textpassagen hat er bekanntlich in *Schöpfung* und *Jahreszeiten* durch besondere Mittel des Bewegungscharakters, der Instrumentierung und der Satzstruktur zu musikalischen Naturbildern umgesetzt. Wie überzeugend ihm das gelang, beweist ex negativo auch der Umstand, dass diese pittoresken Details aus grundsätzlichen ästhetischen Gründen auch viel Kritik auslösten. Aber wie kann ein Musiker etwas eben nicht Fassbares, einen Zustand vor der Ordnung, ein Chaos malen, in Tönen abbilden? Dies konnte nur durch einen Kompromiss geschehen. Ein heutiger Komponist hätte diverse Möglichkeiten, tonale Ordnungen zu verlassen, ja sogar die Basis eines Tonsystems zu zerstören und mit Geräuschen zu arbeiten. Etwas Derartiges war damals undenkbar. Haydn konnte nur mit den vorhandenen instrumentalen Mitteln ein Paradoxon an Wirkung anstreben.

Notenbeispiel 1 (S. 67–69): *Einleitung. Die Vorstellung des Chaos*, T. 1–22¹¹

¹⁰ FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (wie Anm. 1), 40.

¹¹ *Joseph Haydn. Die Schöpfung. Oratorium. 1798. Text von Gottfried van Swieten*, hg. v. ANNETTE OPPERMANN (Joseph Haydn, Werke, hg. v. Joseph Haydn-Institut Köln, 28/3), München 2008, 1–3. – Abbildung mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags.

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 15-18) features a vocal line with dynamics *(p)* and *f*, and piano accompaniment with dynamics *p* and *f*. A first ending bracket labeled [1] spans measures 15-17, and a second ending bracket labeled [a 2] spans measures 17-18. The second system (measures 19-22) continues the piano accompaniment with dynamics *p* and *f*, and includes a section labeled 'a 2' in measure 21. The third system (measures 23-26) shows a more complex piano accompaniment with dynamics *pp*, *f*, and *p*, and includes a section labeled 'Tasto solo' in measure 24. At the bottom of the score, there are fingerings for the right hand (7, 6, 6, 6) and left hand (b5, b7, bb6, b8).

*) Zur ursprünglichen Lesart siehe *Bemerkungen*.

*) For original reading see *Comments*.

*) Concernant la leçon primitive, cf. *Bemerkungen* ou *Comments*.

Bereits der Titel *Einleitung. Die Vorstellung des Chaos* enthält einen Widerspruch in sich, den es kompositorisch auszutragen gilt. Haydn hat kein Wirrwarr von Klängen ohne irgendeinen hörbaren Verlauf aneinander gereiht, aber er hat die übliche Hörerwartung an zeitlicher Gliederung, Klanglichkeit und Motivik von Musik sehr irritiert, er hat eine Spannung zwischen Erwartung und deren Nicht- oder teilweisen Doch-Erfüllung komponiert. Wie kann man in solch ein paradoxales Spannungsbild einsteigen, zumal ja das Anfangen nach geläufiger rhetorischer Tradition von zeichenhafter Bedeutung ist? Der *forte*-Schlag im Orchestertutti auf dem unisonen Ton C bringt einen Vorhangeffekt, eine in der Opern- und Oratorien-geschichte längst konventionalisierte Verblüffung. Erstaunlicher ist schon, dass von ihm kein Bewegungsimpuls ausgeht, sondern die statische Leere des unisonen C in der nachfolgenden, sehr gedehnten *piano*-Passage erst langsam in eine c-Moll-Kadenzbewegung gerät. Dabei verzögert Haydn das harmonische Weiterschreiten in Halbtonschritten vom Violoncello über Bratsche zur zweiten Violine klanglich nach oben führend plötzlich dadurch, dass die erste Violine bei erreichtem Dominantseptakkord die dissonante Sept f^2 nicht abwärts in die Tonikaterz es^2 auflöst, sondern sich in chromatischen Schritten aufwärts bis zum as^2 weiter bewegt, um dann doch der Erwartung einer Kadenz nachzugeben. Der sich auf diese Weise ergebende kadenzierende Vier-Takter fungiert als Außenhalt, dessen Wiedereintritt in Takt 5 mit dem *forte-tutti*-Klang sofort klanglich und metrisch irritiert wird, indem die erwartete c-Moll-Tonika in Gestalt eines Sextakkordes der sechsten Stufe als klangliches Wiederaufgreifen des *piano*-Taktes 2 erscheint und als nächster Variationsschritt die Bewegungsimpulse (in Takt 4 der Violine 1, Viertelnoten) nun weiter beschleunigt werden (Achtel-Triolen in Fagott Takt 6). Die Charakteristik dieses Zeitflusses liegt in einem Schwanken zwischen Aufbau einer zu erwartenden Fasslichkeit, deren Vermeidung und dem Hereinspielen von unerwartet Zusätzlichem, das dann auch seinerseits Konsequenz aufbauen und wieder verlieren kann (wie das Triolen-Achtel-Motiv von Takt 6 bis etwa 13). Weiter gesehen, entsteht ein Gewebe mit so viel Konsequenz, dass man dessen abruptes Ende in Takt 21 durch das Umblenden in Bewegungsmodus, Dynamik und Tonalität (von c-Moll nach Des-Dur) als den Wechsel eines ‚Bildes‘ empfindet und vielleicht auch imaginiert.

Es ist interessant zu sehen, wie zeitgenössische Autoren mit diesem kompositorischen Balanceakt in ihrer Wahrnehmung und anschließender Reflexion zu recht zu kommen suchten. Dazu einige Beispiele:

Das Chaotische, Nicht-Zuordbare betonte 1803 Christian Schreiber, der Hausdichter des Leipziger Verlages Breitkopf & Härtel, in hexametrischer Lyrik unter dem Titel *Das Reich der Töne*:

[...]
 denn farblos ist das Gewebe
 Der chaotischen Nacht, verworrene Kräfte vermischen
 Sich in wechselnder Form, und widerstrebende Stoffe
 Reissen sich gährend los zu ordnungslosen Gestalten.
 [...]
 Denn in ihnen [den Tönen] erscheint die regellose Verwirrung
 Todter Kräfte; die Schwere liegt auf tiefen Akkorden;
 Dissonirend entsteigt und sinkt der Kampf der Naturen,
 und durch chromatische Gänge wälzt sich die träge Bewegung.¹²

Musiker, vor allem Komponisten, sahen das etwas anders, sie erkannten das Gemachte, das kompositionstechnische Raffinement an der *Chaos*-Darstellung. Haydn hat sich darüber gefreut, besonders über Kommentare des berühmten Berliner Musikers Carl Friedrich Zelter. 1802 hat er sein Erleben und sein Werkverständnis recht fachmännisch so in Worte gefasst:

Die seltsamste Vermischung von Figuren und Notengattungen, die aus ganzen, halben, Viertel-, Achtel- und Sechszehnthelnoten, aus Triolen, Rouladen, Trillern und Druckern bestehn, geben der Partitur ein sonderbares, geheimnisvolles Ansehen. Man erstaunt über die Menge kleiner, spielender Figuren, die neben ungeheuren dunklen Massen, wie Heere von Insekten gegen den grossen Horizont anschwärmen; aber alles zusammen macht in seiner Verbindung mit der dunkeln Vorstellung eines Chaos, ein unendlich vortreffliches harmonisches Gewebe, worin die Führung der Modulation unbeschreiblich schön und an vielen Stellen zur Bewunderung erhaben und gross ist.¹³

¹² *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 6.7.1803, zitiert nach FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (wie Anm. 1), 33.

¹³ Ebd. 10.3.1802, zitiert nach FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (wie Anm. 1), 37.

Bemerkenswert ist, dass Zelter sein, zuletzt auch angesprochenes, Empfinden der Erhabenheit zunächst als Außergewöhnlichkeit der Partitur anspricht und ihn ein – vom Hören ja abstrahierender – Blick auf das Notenbild in Verbindung mit seiner imaginierten Vorstellung von Chaos zu einer musikalischen Synthese-Empfindung von Schönem und zugleich in besonderen Momenten auch Erhabenem führt. Im Abstand von 18 Jahren und trotz – oder aufgrund? – einer inzwischen sicherlich eingetretenen Vertrautheit mit dem Werk gab er in einem Brief (vom Mai 1820) an Goethe der empfundenen Spannung zwischen Schönem und Erhabenem eine neue Wendung, indem er Haydns *Chaos*-Komposition als Paradoxon ansprach. Sie sei „das Wunderbarste aller Welt, indem durch ordentliche, methodische, ausgemachte Kunstmittel – ein Chaos hervorgebracht ist, das die Empfindung einer bodenlosen Unordnung zu einer Empfindung des Vergnügens“¹⁴ mache.

Ein anderer, damals ebenfalls berühmter Berliner Komponist, Johann Friedrich Reichardt, äußerte sich bereits 1801 so:

Ein ungeheurer Unisonus aller Instrumente, gleich einem licht- und formlosen Klumpen, stellt sich der Imagination dar. Aus ihm gehen einzelne Töne her vor, die neue gebären. Es entspinnen sich Formen und Figuren, ohne Faden und Ordnung, die wieder verschwinden, um in anderer Gestalt wieder zu erscheinen. Es entsteht Bewegung. Mächtige Massen reiben sich an einander und bringen Gährung hervor, die sich hier und dort, wie von ohngefähr, in Harmonie auflöst und in neues Dunkel versinkt. Ein Schwimmen und Wallen unbekannter Kräfte, die sich nach und nach absondern und einige klare Lücken lassen, verkündigen den nahen Ordner. [...] Es ist Nacht.¹⁵

Haydn selbst wies darauf hin, dass er immer wieder erwartete Lösungen vermieden habe. Ein treffendes Beispiel dafür gibt der Schluss des ersten ‚Bildes‘ (Takt 1–21): eine absteigende und zunehmend chromatisierte Streicherbewegung unter Aussparung der Bläser (nach Takt 16) im *Pianissimo* findet plötzlich in Takt 20 eine Wendung durch die Aufwärtsbewegung in den Violinen und den Wiedereintritt der Bläser, der mit Beginn von Takt 21 das Umlen-

¹⁴ Zitiert nach FINSCHER, *Joseph Haydn* (wie Anm. 8), 479.

¹⁵ Mitgeteilt von Georg August Griesinger (Brief vom 2.4.1801 an Breitkopf & Härtel), zitiert nach FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (wie Anm. 1), 33.

den zu einem neuen ‚Bild‘ folgt. Derartige Mittel sind nicht nur punktuell eingesetzt, um Chaos zu „malen“, sondern sie sind ein die Bewegung insgesamt vorantreibendes Moment. Außerdem gibt es über alle überraschenden Umblendwirkungen hinweg doch – und Johann Friedrich Reichardt widersprechend – übergreifende „Fäden“ als ein variiert immer wiederkehrendes kompositorisches Mittel: wie punktierte Stufengänge aufwärts im Raum der Terz, chromatisch absteigende Stufengänge (in der Tradition des Lamentobasses), das Prinzip der latenten Gegenbewegung dieser Stufengänge und die Wiederkehr wie beiläufig auftretender kurzer Arpeggios in verschiedenen Instrumenten. Jedoch auch die sehr auffälligen Umblendstellen selbst haben Fernwirkungen: So ist das Kontrastverhältnis der Passage Takt 16–20 zu Takt 21ff eine erste Markierung (keine exakte Vorausnahme) der dann unvergleichlich „erhaben“ wirkenden Moll-Dur-Umblendwirkung von „und es ward“ (Takt 85) zum „Licht“ (Takt 86ff).

Die wiederholt angesprochene paradoxe Spannung zwischen kunstvoller Ausarbeitung und Unordnung ist keine solitäre Erscheinung in Haydns *Chaos*-Musik. Sie spitzt nur etwas in genialer Weise zu, was in allgemeinen ästhetischen Diskursen seit dem Humanismus immer wieder angesprochen wird und das im späteren 17. Jahrhundert wirkungsmächtig Nicolas Boileau, ein Freund Jean Racines, ausdrücklich als „kunstvolle Unordnung“ für die „Nachahmung der Natur“ durch die Dichtung und Künste forderte.¹⁶ Dieser Gedanke wurde, freilich in diversen Modifikationen, im 18. Jahrhundert weitergeführt. Er war geläufig. Haydn musste ihn nicht aus Ästhetik-Schriften herausgelesen haben.

Die „Empfindung des Vergnügens“, die Zelter beim Hören von Haydns *Vorstellung des Chaos* erfüllte, beruht auf einem nachvollziehbaren musikalischen Bewegungsvorgang. Es ist nicht das paradoxe Spiel mit der Unordnung an sich, sondern die besondere Art des Spiels, eine wohl kalkulierte rhythmische Bewegung, auf der wie auf Fäden Haydn klangliche Kontraste zieht, die dieses „Empfinden des Vergnügens“ entstehen lässt. Die *Vorstellung des Chaos* ist eben kein Vor-Gestellt-Bekommen, nicht das, was van Swieten mit „mahlerischen Zügen“ gemeint haben mag, sondern es ist eine komponierte musikalische Bewegung, die über das Bildhafte hinwegzieht. Vor allem aber hat sie

¹⁶ Vgl. FINSCHER, *Joseph Haydn* (wie Anm. 8), 479; MÜLLER et al., Art. „Erhaben, das Erhabene“ (wie Anm. 2), 626.

eine neuartige wirkungspsychologische Komponente: sie drängt keine Bilder auf, sondern löst beim Hören im subjektiven Assoziationspiel eine innere Bewegung aus.

Christoph Martin Wieland hat dieses Bewegungsmoment als ein Faszinosum in seinem Gedicht *An J. Haydn. Nach Aufführung seiner Kantate: Die Erschaffung der Welt* verbildlicht:

Wie strömt dein wogender Gesang
in unsre Herzen ein! – Wir sehen
der Schöpfung mächt'gen Gang,
den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
jetzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehen,
und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen [...]¹⁷

Es sind alles Verben der Bewegung, die Wieland verwendet: strömen, wogen, wehen, entstehen, drehen. Auch das „Wir sehn“ meint nichts Passiv-Empfangendes, sondern ein Sehen des Gesangs „in unsre Herzen hinein“, eine innere subjektive Bewegung des Assoziierens. Drei Schichten gleiten so ineinander: der unvorstellbare Schöpfer als Bewegter, die Schöpfung als etwas sich Bewegendes und das von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* berührte Individuum, das das Werden der Schöpfung der Welt als etwas Substantielles zu erspüren vermag.

Diese sich eröffnende Tiefendimension macht im besten Sinne jenes „Erhabene“ aus, von dem damals soviel die Rede war – und wie schön, dass dieses „Erhabene“ sich bei Haydn, wie Zelter sagte, mit dem „Empfinden des Vergnügens“ verbinden ließ. So wird in diesen wirkungsästhetischen Resonanzen von Zeitgenossen etwas wohl Wesentliches artikuliert, das in den modernen Interpretationen von struktureller Einheit oder den Repräsentationsgrad von Haydns *Vorstellung des Chaos* kaum zum Tragen kommt.¹⁸ Es macht aber genau jenes „übersinnliche Substrat“ im „Wohlgefallen“ aus, das Kant bei sei-

¹⁷ *Der neue Teutsche Merkur* 1801, Bd. 1, 71.

¹⁸ Etwa bei HEINRICH SCHENKER, Haydn: Die Schöpfung. Die Vorstellung des Chaos, in: *Das Meisterwerk in der Musik*. Bd. 2, München et al. 1926, 159–170, der sich eher gering-schätzig über Zelter äußert (170), oder bei LAWRENCE KRAMER, Haydn's Chaos, Schenker's Order; or, Hermeneutics and Musical Analysis: Can They Mix?, in: *19th-Century Music* 16/1 (1992), 3–17.

nem Begriff des „Erhabenen“ so wichtig war.¹⁹ Ob Haydn bewusst oder instinktiv dieses Ziel kompositorisch verfolgte, bleibe dahin gestellt.

¹⁹ Vgl. MÜLLER et al., Art. „Erhaben, das Erhabene“ (wie Anm. 2), 628f.

