

OTTO BIBA

DIE KIRCHENMUSIK VON JOSEPH HAYDN

Joseph Haydn hat als alter Mann einmal sinngemäß gesagt, daß er nur solche Werke komponiert habe, die bei ihm in Auftrag gegeben wurden, im weiteren Sinn heißt das, nur solche Werke, für die er einen konkreten Aufführungsanlaß gesehen hat.

Das heißt, daß wir- wie sein ganzes Schaffen- auch die kirchenmusikalischen Werke Haydns in einem ganz konkreten Zusammenhang mit äußeren Rahmenbedingungen für ihre Entstehung sehen müssen. Diese Rahmenbedingungen sind bei der Kirchenmusik für den Komponisten noch viel strenger und bestimmender als bei anderen musikalischen Gattungen gewesen. Bei der Instrumentalmusik und bei der Oper hatte er etwa auf gewisse Traditionen und auf meist damit im Zusammenhang stehende Erwartungshaltungen von Bestellern wie Ausführenden Rücksicht zu nehmen. Das war auch in der Kirchenmusik so gegeben. Darüberhinaus bestanden in der Kirchenmusik aber auch liturgische Reglementierungen, die für den Komponisten und seine Arbeit bindend waren, weil die Musik damals nicht Begleitung und Ausschmückung der Liturgie war, sondern eine allgemein verständliche Ausdrucksform dieser Liturgie.

So bestimmte der liturgische Rang des Festes oder auch nur des Gottesdienstes die Besetzung sowie ferner Charakter, Länge und Ausführung der Vertonung. Blättert man in alten Inventarbüchern von Kirchenmusik-Archiven, so sieht man, daß dort die Werke nicht nach Komponisten geordnet sind, sondern nach dem Grad ihrer Feierlichkeit. (Freilich müßte noch ausgeführt werden, was die Kriterien für den Rang der Feierlichkeit einer kirchenmusikalischen Komposition waren, doch würde uns dies zu weit in die allgemeine Kirchenmusikgeschichte führen und zu sehr von unserem eigentlichen Thema «*Haydns Kirchenmusik*» entfernen.)

Der Komponist hatte ferner auf staatliche - historisch richtig gesagt: landesfürstliche - Vorschriften zur Kirchenmusik Rücksicht zu nehmen. Das muß für Haydns Zeit und für die damalige Situation in den habsburgischen Ländern etwas näher erklärt werden. In dieser Zeit des Staatskirchentums, des Josephinismus beziehungsweise des Früh- oder Vor-Josephinismus, hatte die Kirche einen ungeheuer wichtigen Platz im öffentlichen Leben, aber eine sehr geringe Selbständigkeit. Selbst päpstliche Verordnungen, die nur innerkirchliche Belange betrafen, durften nur dann kundgemacht werden, wenn dies vom Landesfürsten bewilligt wurde. So hat - um ein für unser Thema wichtiges Beispiel anzuführen - Papst Benedikt XIV. in einer Bulle vom 19. Februar 1749 für die Kirchenmusik neben den Singstimmen nur Streichinstrumente und die Orgel gestattet, alle Blasinstrumente, die Pauken und alle sonstigen Instrumente aber verboten. Die österreichische Landesfürstin Maria Theresia hat sich zu dieser Bulle bis 1753 überhaupt nicht geäußert; daher wurde sie in den österreichischen Ländern auch nicht bekannt gemacht und sie brauchte daher auch nicht befolgt werden. Am 24. Dezember 1753 konnte der damals schon fast fünf Jahre alten Bulle in wenigstens einem Punkt nachgekommen werden: Maria Theresia gestattete zu verkünden, daß der Papst Trompeten und Pauken für kriegerische Instrumente halte und sie daher in der Kirchenmusik verbiete. Alle anderen Instrumente blieben in den österreichischen Ländern erlaubt. Aber auch das Verbot der Trompeten und Pauken hielt nicht lange. Als am 2. Juni 1754 in Wien die Taufzeremonie für einen Erzherzog stattfand, wurde mit landesfürstlicher Bewilligung eine Ausnahme von diesem Verbot gemacht und mit Beginn des Jahres 1755 wurden Trompeten und Pauken - geduldetermaßen - allgemein in den Kirchen wieder verwendet. Ausdrücklich bewilligt wurden sie 1767. So viel oder so wenig war also eine päpstliche Bulle damals wert. Eine ganz starke, einschränkende Einflußnahme des Papstes auf die Kirchenmusik hatte somit in den österreichischen oder habsburgischen Ländern praktisch keinen wirklichen Einfluß auf die Kirchenmusik.

Rund 30 Jahre später hat hingegen Kaiser Joseph II. nicht in kaiserlicher, aber in landesfürstlicher Funktion eine neue Gottesdienstordnung für Wien und Niederösterreich erlassen, in der er genau reglementierte, in welcher Kirche zu welchem Anlaß welche Art von Kirchemusik aufgeführt werden darf. Diese neue Gottesdienstordnung, die am Ostersonntag 1783 in Kraft trat, ist in der Literatur oft so dargestellt worden, als hätte Joseph II. die Kirchenmusik überhaupt verboten. Diese Behauptung ist falsch, das war nicht der Fall. Er hat sie nur streng reglementiert, was in der Praxis eine Einschränkung bedeutete und für viele Kir-

chenmusiker, die nun weniger Dienste zu leisten hatten, einen Einkommensverlust und manchen auch die Arbeitslosigkeit brachte. Um zu Haydn zurückzukommen: Er hat zwischen 1782 und 1796 keine Messen komponiert. Wenn aber in vielen Haydn-Biographien zu lesen ist, das sei deshalb der Fall gewesen, weil Joseph II. die Kirchenmusik verboten habe und erst seine Nachfolger diese wieder gestattet hätten, so ist dies falsch. Es muß dafür andere Gründe geben, die im engeren Umfeld Haydns liegen.

Es gab noch andere landesfürstliche Verordnungen, die auf den Kirchenmusik-Komponisten Joseph Haydn ihre Auswirkungen hatten. Der Prunk und die große Anzahl liturgischer Feierlichkeiten wurden in der Barockzeit zu einem guten Teil von Bruderschaften finanziert. Das waren kirchlichen Laienorganisationen, deren Mitglieder sich zur Teilnahme an bestimmten Gottesdiensten verpflichteten, oft auch soziale Aufgaben erfüllten und einmal im Jahr das sogenannte Hauptfest der Bruderschaft mit besonders festlichen Gottesdiensten begingen.

1783 hat Joseph II. alle Bruderschaften aufgelöst; ihr Vermögen wurde eingezogen und einem zentral geleiteten Armeninstitut zugewiesen, das in teilweiser Nachfolge der alten Bruderschaften sich nur mehr sozialen Aufgaben widmete. Wir wissen, daß diese 1783 aufgelösten Bruderschaften laufend Kompositionsaufträge für große kirchenmusikalische Werke erteilt oder solche Kompositionen zumindest angeregt haben. Mit ihrer Auflösung sind fast alle schriftlichen Unterlagen dazu verloren gegangen. Doch müssen wir bei einer richtigen Interpretation der Quellen annehmen, daß Joseph Haydn mindestens zwei große Messen für solche Bruderschaften - beziehungsweise die ihnen sehr eng verwandten sogenannten *Landsmannschaften* - geschrieben hat: Die *Missa Cäcilienensis* (oder sogenannte *Cäcilienmesse*) Hob. XXII: 5 und die *Mariazellermesse* Hob. XXII: 8. Derartige Auftraggeber gab es also für den reifen Haydn nicht mehr.

Joseph II. hat als österreichischer Landesfürst in den achziger Jahren auch Prozessionen und Wallfahrten weitgehend verboten beziehungsweise sehr stark eingeschränkt. Wenn also Haydn in den 1760er Jahren zwei Zyklen von je vier Hymnen für die Fronleichnamsprozession geschrieben hat (Hob. XXIIIc: 4 und 5) und wir uns fragen, warum es aus späterer Zeit solche Werke nicht mehr gibt, so kann die Antwort keine musikalische und keine biographische, sondern nur eine zeitgeschichtliche sein.

Dasselbe gilt für die Orgelkonzerte, die eine spezielle Form instrumentaler Kirchenmusik dargestellt haben und beim feierlichen Gottesdienst zum Offertorium beziehungsweise anstelle des Offertoriums-

Gesanges erklingen sind. Der junge Haydn hat 5 Orgelkonzerte und ein Konzert für Violine, Orgel und Orchester komponiert. Solche Orgelkonzerte wurden zwar nie *expressis verbis* für den Gottesdienst verboten, aber als sich im Laufe der 1770er Jahre auch in der Liturgie immer mehr der Rationalismus der Aufklärung durchzusetzen begann und die Reformen Joseph II. in den achtziger Jahren auch liturgische Folgen hatten, verschwanden die Orgelkonzerte nach und nach aus dem kirchenmusikalischen Repertoire. Für die Komponisten war dies alles ein Grund, seit den siebziger Jahren keine Orgelkonzerte mehr zu komponieren. Kopisten wie Verleger brachten die Orgelkonzerte - die ganz im Sinne des österreichischen Orgelverständnisses (das im übrigen dem italienischen sehr verwandt ist) nie ein Pedalspiel vorgesehen haben - nunmehr als Cembalo - beziehungsweise Klavierkonzerte auf den Markt. Wir verdanken Georg Feder den Nachweis, daß die Orgelkonzerte des jungen Haydn, die nicht autograph überliefert sind, nicht verschollen, sondern nur in den erhaltenen Quellen als *Concerto per il Cembalo* oder *Concerto per il Pianoforte* bezeichnet sind.

Der Wandel der Liturgie und die Veränderungen in der Zahl und der Zweckbestimmung der Gottesdienste ließen also den Bedarf an bestimmten kirchenmusikalischen Gattungen schwinden, was selbstverständlich von den Komponisten zu beachten war. Innerhalb von Haydns Schaffen ist dies nicht nur an den später nicht mehr komponierten Orgelkonzerten zu beobachten, sondern auch daran, daß er in den fünfziger und sechziger Jahren relativ viele, seit den siebziger Jahren aber keine marianischen Antiphonen mehr vertont hat. Sie waren für den Nachmittagsgottesdienst bestimmt; dort schwand aber der Bedarf an ihnen aus den verschiedensten Gründen rapid - nicht zuletzt auch dadurch, daß bei diesen langsam der deutschsprachige Gemeindegesang Fuß faßte. Haydns letzter Beitrag zu dieser Gattung, das große g-Moll-Salve Regina (Hob. XXIIIb: 2) aus dem Jahr 1771 hat mit seiner Länge und seiner konzertierenden Faktur ein Jahrzehnt später in der Liturgie keine Verwendung mehr gehabt.

Wie in dieser Zeit der kirchlichen Reformen - die allerdings immer vom Staat ausgegangen sind und nicht von der Kirche selbst - kirchenmusikalische Gattungen verschwunden sind oder an Bedeutung verloren haben, so sind auch neue entstanden - nämlich deutschsprachige Kirchenmusik für den Gemeindegesang. In dem geistlichen Fürstentum Salzburg wurden dieser Volks- oder Gemeindegesang, aber auch deutschsprachige Kirchenmusik für Chor und Orchester in den achtziger Jahren von Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo massiv gefördert. Joseph Haydns Bruder Michael hat dort daher eine beachtenswerte An-

zahl kirchenmusikalischer Werke in deutscher Sprache geschaffen. In und um Wien - also im Wirkungsbereich Joseph Haydns - war das Interesse an deutschsprachiger Kirchenmusik wie deren Förderung sehr gering. Joseph Haydn hat daher diese neue kirchenmusikalische Gattung mit keinem Werk bedacht.

Wenn wir dennoch kirchenmusikalische Kompositionen mit deutschem Text von ihm besitzen, so hat dies andere Gründe. Es sind zwei Pastorellen für Solostimme und Instrumentalbegleitung und zwei Adventarien in ebenderselben Besetzung. Die Pastorellen wurden in der Weihnachtmette - also im feierlichen Gottesdienst der Christnacht - und die Adventarien bei den sogenannten Rorate-Messen gesungen, das sind jene Gottesdienste, die in der Adventszeit täglich zeitlich am Morgen zu Ehren der Gottesmutter gefeiert wurden. Es war eine alte Tradition, daß bei diesen Gottesdiensten Kirchenmusik über geistliche, aber nicht liturgische Texte in der Landessprache gesungen wurde; bei den Pastorellen konnten sogar Dialekt-Texte Verwendung finden. Auch diese kirchenmusikalischen Gattungen, die mehr das Gefühl als die Ratio ansprachen, sind seit etwa 1780 nach und nach aus dem Repertoire verschwunden. Kein Wunder, daß sie sich in Haydns Schaffen nur bis in die siebziger Jahre nachweisen lassen.

Diese vom Staat initiierten großen innerkirchlichen Umwälzungen brachten aber nicht nur große Umschichtungen im kirchenmusikalischen Repertoire, sie brachten nicht nur mit der Reglementierung eine Verminderung der Zahl der Gottesdienste, sondern sie dezimierten auch die Zahl der kirchenmusikalischen Aufführungsstätten. Seit 1782 wurden nämlich in den österreichischen Ländern zahlreiche Klöster aufgehoben und Wallfahrtskirchen und andere Nicht-Pfarrkirchen geschlossen. Besonders Klöster und Wallfahrtskirchen waren traditionelle Zentren der Kirchenmusikpflege. Wenn auf der anderen Seite - auch auf Anordnung Joseph II. - in kleinen Landgemeinden neue Pfarrkirchen errichtet wurden, so mußte dort erst ein kirchenmusikalisches Leben langsam zu blühen beginnen.

* * *

Es war notwendig, auf derartige äußerliche Voraussetzungen zu verweisen, um einerseits in Erinnerung zu rufen, daß Haydn nie ein Kunstwerk per se geschaffen, sondern immer sein Schaffen den Bedingungen wie Bedürfnissen der musikalischen Umwelt ein- und zugeordnet hat, daß er also im Hinblick auf Aufführungsmöglichkeiten oder - um es ganz modern zu sagen - marktorientiert komponiert hat. Andererseits mußte darauf hingewiesen werden, daß diese musikalische Umwelt im Ge-

biet der Kirchenmusik in besonders starkem Maße von liturgischen Voraussetzungen abhängig war und diese liturgischen Voraussetzungen wieder gerade während Haydns Schaffenszeit aufgrund von politischen und geistesgeschichtlichen Einflußnahmen einem starken Wandel unterworfen waren. Damit ist weiters zu erklären, daß die Kirchenmusik innerhalb von Haydns Gesamtschaffen zwar relativ stark, aber inhomogen vertreten ist und zu verschiedenen Zeiten einen verschieden wichtigen Stellenwert für den Komponisten hatte.

Nach Haydns eigenem Bericht war seine erste kirchenmusikalische Komposition ein zwölfstimmiges *Salve Regina*, die wir vielleicht eher als Kompositionsversuch bezeichnen sollen. Er arbeitete daran noch als Sängerknabe im Kapellhaus des Wiener Stephansdomes und wurde dabei von Domkapellmeister Johann Georg Reutter überrascht, der den Buben nicht gerade zur Fortsetzung der Arbeit ermunterte. Ob das Werk jemals vollendet wurde, ob es je erklungen ist, wissen wir nicht; wir kennen davon keine Note.

Auch noch in Haydns Sängerknaben-Zeit fällt die Komposition seiner ersten Messe, der *Missa Rorate coeli desuper* in G-Dur. Wir müssen dies auch für die *Missa brevis* in F-Dur annehmen, deren Entstehungsjahr Haydn (allerdings viel später) mit 1749 angegeben hat. Da Haydn erst im November 1749 die Sängerknaben verlassen hat - also erst im Alter von 17 1/2 Jahren mutiert hat - und die Besetzung der Messe mit zwei Solo-Sopranen, Chor und Streichern absolut unüblich war, hat die Vermutung viel für sich, daß Haydn die Soli für sich und seinen Bruder Michael geschrieben haben könnte. In den folgenden Jahren schrieb er kleinere kirchenmusikalische Werke verschiedenster Art, von denen wir nur ganz selten den Entstehungsanlaß kennen. Das ist etwa für Haydns erstes Orgelkonzerte in C-Dur (Hob. XVIII: 1) der Fall, von dem Haydn später selbst sagte, daß er es für die Profefsfeier seiner Jugendliebe Therese Keller im Wiener Clarissenkloster komponiert habe. Das war 1756. Für denselben Anlaß ist vielleicht auch ein in diesem Jahr entstandenes *Salve Regina* in E-Dur (Hob. XXIIIb: 1) bestimmt gewesen.

Als Haydn Vizekapellmeister am esterházyschen Hof wurde, zählte die Kirchenmusik vorerst nicht zu seinen Dienstobliegenheiten. Sie blieb dem Hofkapellmeister Gregor Joseph Werner vorbehalten.

Daher ist die Zahl der in den ersten Jahren für den esterházyschen Hof geschaffenen kirchenmusikalischen Werke naturgemäß gering. Vor 1765 entstand ein *Te Deum*. Die erste unter Haydns insgesamt 14 Meß-Kompositionen, die für den esterházyschen Hof bestimmt war, ist die *Missa Beatae Mariae Viriginis*, die sogenannte *Große Orgelsolemesse* Hob. XXII: 4, wahrscheinlich 1766 entstanden. Die nächste fällt bereits in das

Jahr 1772; es ist die sogenannte *Nicolaimesse*, komponiert für den Namenstag des Fürsten Nikolaus Esterházy, Hob. XXII: 6.

Zwischen beiden liegt Haydns überhaupt größte und längste Meß-Vertonung, komponiert zu Ehren des marianischen Gnadenbildes Mariazell und bekannt unter dem Namen *Caecilienmesse* Hob. XXII: 5. Wie schon erwähnt, ist sie mit größter Sicherheit für eine Wiener Bruderschaft die Cäcilienbruderschaft der Tonkünstler - entstanden.

Auch ein weiteres in diesen Jahren entstandenes kirchenmusikalisches Hauptwerk von Haydn, das 1767 komponierte *Stabat mater* (Hob. XXbis), steht in keinem Zusammenhang mit Haydns Dienstverpflichtungen am Hof des Fürsten Esterházy. Nach Haydns glaubwürdigem Zeugnis war diese Arbeit sein persönlicher Dank an den Schöpfer beziehungsweise an die Gottesmutter für die Genesung von einer schweren Krankheit. Diesen Dank ließ er aber nicht im Rahmen seiner Tätigkeit als fürstlicher Hofkapellmeister erklingen, sondern bewußt getrennt von dieser Tätigkeit unter eigener Leitung in mindestens zwei Wiener Kirchen.

Mit diesen Beispielen war zu zeigen, daß kirchenmusikalische Kompositionen - auch nach Gregor Joseph Werners Tod und Haydns Vorrücken zum Hofkapellmeister - nicht im eigentlichen zu dem zählten, was man sich von Haydn als fürstlicher Kapellmeister am esterházy-schen Hof erwartete. (Es ist hier nicht Zeit und Gelegenheit in einem Exkurs auf das kirchenmusikalische Repertoire der esterházy-schen Hofkapelle einzugehen; Haydn war für dieses aber bei weitem nicht der wichtigste Komponist.)

Andererseits war mit diesen Beispielen auch zu zeigen, daß Haydns im Anstellungsvertrag festgelegte Verpflichtung, ausschließlich für den fürstlichen Hof zu komponieren, für die Kirchenmusik offensichtlich die geringste Bedeutung hatte. Wir wissen, daß diese Bestimmung schon sehr bald auch für die Profanmusik nicht eingehalten wurde beziehungsweise nicht einzuhalten war. Während es bei der Profanmusik - primär bei der Instrumentalmusik - doch in der Mehrzahl der Fälle sicherlich so war, daß für den esterházy-schen Hof komponierte Werke nach und nach auch ihre Verbreitung außerhalb von Haydns Wirkungskreis gefunden haben, läßt sich bei Haydns Kirchenmusik aus den sechziger Jahren, also aus Haydns erstem Dezennium in fürstlichen Diensten, für einen Teil der Werke nachweisen und für einen anderen Teil geradezu mit Sicherheit vermuten, daß sie ausdrücklich für fremde Auftraggeber beziehungsweise fremde Aufführungsstätten komponiert wurden.

Das konnte kaum hinter dem Rücken des Fürsten geschehen, sondern muß jedenfalls sein Wissen und seine Duldung gefunden haben.

Das heißt nichts anderes, als daß die Kirchenmusik offensichtlich der erste «Freiraum» war, in dem der fürstliche Hofkapellmeister Joseph Haydn nach eigenem Gutdünken auch für andere als seinen fürstlichen Brotherren komponieren konnte.

Dieser Freiraum für den Kirchenkomponisten Haydn war nicht nur in Wien, sondern mit der *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*, der sogenannten *Kleinen Orgelsolomesse* (Hob. XXII: 7) auch in Eisenstadt gegeben. Sie wurde von Haydn für die dortige Kirche der Barmherzigen Brüder komponiert, widersprach also einer strengen Auslegung der Bestimmungen in Haydns Anstellungsvertrag, geschah aber sozusagen unter den Augen des Fürsten.

Das war irgendwann vor 1778.

Haydns nächste Messe war die schon erwähnte sogenannte *Mariazellermesse* oder zweite *Missa Cellensis*, wie gesagt mit größter Sicherheit für den festlichen Gottesdienst einer Wiener Bruderschaft oder Landsmannschaft komponiert. Den Auftraggeber hat Haydn sogar in seinem Autograph festgehalten. Im Titel heißt es dort: *Missa Cellensis Fatta per il Signor Liebe de Kreutzner*. Karl Liebe von Kreutzner was also der, der die Messe bei Haydn bestellt und ihn dafür bezahlt hat.

Das heißt nicht mehr und nicht weniger, als daß Haydn in den ersten 20 Jahren seines Dienstes als fürstlicher Hofkapellmeister nur zwei große Messen oder (zählt man das *Te Deum* dazu) nur drei große kirchenmusikalische Werke für diesen Hof komponiert hat.

Was oder wer Haydn zur Kompositionen der kleinen, nur als Fragment überlieferten *Missa sunt bona mixta malis* Hob. XXII: 2 veranlaßt hat, wissen wir nicht. Sie darf in dieser Übersicht über Veranlasser kirchenmusikalischer Werke Haydns und deren Zielgruppen vernachlässigt werden. Aus musikalischen Gründen wird noch auf sie zurückzukommen sein.

Die kleinen kirchenmusikalischen Werke Haydns aus den sechziger und siebziger Jahren mögen zum Teil wohl für den fürstlichen Dienst entstanden sein, zum anderen Teil ebenfalls für andere, auswärtige Anlässe, Aufträge oder Ersuchen.

1796 beginnt die Reihe der späten Messen Haydns, deren erste, die *Missa in tempore belli*, genannt *Paukenmesse* (Hob. XXII: 9) zwar in Eisenstadt komponiert wurde, aber nach allem was wir wissen, bei einer Primiz in der Wiener Piaristenkirche Maria Treu uraufgeführt wurde (und hier auch ihr entsprechendes Presse-Echo gefunden hat).

Wenn wir ein Briefzitat Haydns vom Ende des Jahres 1796 mit der anderen 1796 komponierten Messe Haydns in Zusammenhang bringen dürfen, so wurde diese - erstmals seit 1772 - für den Fürsten und Dienst-

herrn Haydns geschrieben. (Haydn schrieb damals: «*Aber ich schwöre zu dem Kyrie eleison, so ich just für meinen vierten Fürsten zum Componieren habe...*») - Es ist die *Missa Sancti Bernardi von Offida*, genannt *Heiligmesse*, Hob. XXII: 10. Und in den Jahren 1798, 1799, 1801 und 1802 folgte jeweils noch eine weitere große Meß-Komposition Haydns, deren Entstehungsanlaß der Namenstag der Fürstin Maria Hermenegilde Esterházy war, der Gattin des bereits vierten Fürsten aus dem Hause Esterházy, in dessen Diensten Haydn als Hofkapellmeister stand. Ihr Namenstag am 12. September wurde immer mit einem feierlichen Hochamt ausgezeichnet, für das Haydn in diesen Jahren ein neues Werk schuf.

Nicht vergessen darf man schließlich auch noch ein großes *Te Deum* (Haydns zweites, Hob. XXIIIc: 2), das Haydn kurz vor 1800 für einen nicht ganz genau bestimmbar, aber jedenfalls mit dem fürstlichen Hof in Zusammenhang stehenden Anlaß komponiert wurde (auch wenn es heute mit dem Beinamen *Te Deum für die Kaiserin* bekannt ist).

Was bedeutet diese kurze Übersicht über Entstehungsanlässe beziehungsweise Auftraggeber, Uraufführungsstätten etc. von Haydns Kirchenmusik? Würden sie nur Aussagen zu biographischen Details treffen können, so könnten wir hier in dieser gerafften Übersicht über Haydns kirchenmusikalisches Schaffen darauf verzichten. Sie sagt jedoch viel mehr, nämlich Grundsätzliches über Haydns Arbeit als Kirchenkomponist aus.

So können uns die eingangs geschilderten zeitgeschichtlichen Voraussetzungen zur Komposition von Kirchenmusik erklären, warum Haydn in seiner Jugend mehr und in seinen reifen Jahren weniger Kirchenmusik komponiert hat: Der Bedarf war erst größer und dann geringer. Sie erklären uns auch, warum manche kirchenmusikalischen Gattungen etwa ab den siebziger Jahren in Haydns OEuvre nicht mehr anzutreffen sind.

Wenn wir uns wundern, daß Haydn selbst für eine so unattraktive, weil selten benötigte Gattung wie die Advent-Arien, zwei Beiträge geschaffen hat (Hob. XXIIIId: 1, 2), so haben wir daran zu erinnern, daß Haydn in der Zeit, als er diese Arien komponierte, zusätzlich zu seinen Kapellmeisterverpflichtungen auch die Aufgabe hatte, bei der Rorate-Messe im Advent die Orgel zu spielen; und für die Rorate-Messe waren diese Advent-Arien bestimmt. Es waren also äußere Voraussetzungen, die Haydn zu diesen Kompositionen veranlaßten, genauso wie es äußere Voraussetzungen dafür gab, daß er manches nicht oder nicht mehr komponierte.

Es gab aber auch noch ganz andere äußere Voraussetzungen, die bestimmend auf Haydns kirchenmusikalisches Schaffen wirkten: Als Kom-

ponist hat sich Haydn immer auf die aufführungspraktischen Gegebenheiten jenes Ortes beziehungsweise jenes Ensembles einstellen müssen, für den oder für das er seine Werke geschaffen hat. Bei den Symphonien und bei den Opern waren dies zum Beispiel durch lange Jahre jene der esterházyschen Kapelle. Für die Kirchenmusik waren dies die verschiedensten Adressen und Voraussetzungen. Das ist eine ganz wesentliche Erklärung für die Vielgestaltigkeit von Haydns Kirchenmusik, die hier nur konstatiert, aber freilich nicht im Detail beschrieben werden kann. Auf der engen, kleinen Empore der Kirche der Barmherzigen Brüder in Eisenstadt mit ihrer hinterspieligen Orgel war eben nur Platz für ein solches Ensemble, wie es Haydn in seiner *Kleinen Orgelsolemesse* vorgesehen hat. Solisten und Chor miteinander in Wettstreit treten zu lassen, war dort unmöglich. Daß in der Messe nur eine Solostimme essentiell verwendet wird, ist kein mehr oder weniger origineller kompositorischer Einfall, sondern eine Berücksichtigung der Zwänge der engen Lokalität.

In diesem Zusammenhang muß überhaupt ein Mißverständnis geklärt werden, das öfter bei einer Besprechung von Haydns Messen auftritt. In seinen früheren Messen stellt Haydn vorwiegend einzelne Solostimmen dem Chor gegenüber, in seinen späteren auch das Soloquartett. Daß Haydn nicht nur zwischen dem einzelnen Solisten und dem Chor, sondern auch zwischen dem Soloquartett und dem Chor unterscheidet und aus dem Soloquartett dann auch noch einzelne Solostimmen herauslöst, wurde immer wieder als Fortschritt in seiner kompositorischen Arbeit bezeichnet. Kennt man die grundsätzlichen aufführungspraktischen Verhältnisse in der Kirchenmusik seiner Zeit, so stellt sich freilich die Sache völlig anders dar. In der Regel kannten die Kirchenmusik-Ensembles keinen Chor in modernen Sinn. Der Vokalpart wurde vielmehr von vier bis acht Sängern gesungen. Bei einer solch kleinen Besetzung wären also Soloquartett und Chor identisch oder bestenfalls die Unterscheidung zwischen Soloquartett und Doppelquartett möglich. Erst gegen Ende des Jahrhunderts kam es nach und nach zu größeren Vokalbesetzungen in der Kirchenmusik, die eine wirkliche Unterscheidung zwischen Chor und Soloquartett möglich und sinnvoll machten.

Doch zurück zu den verschiedenen aufführungspraktischen Gegebenheiten der Uraufführungsstätten oder -anlässe Haydnscher Kirchenmusik. Wenn Haydn mit Knabenstimmen in Sopran und Alt rechnen mußte - was der allgemeinen kirchenmusikalischen Praxis seiner Zeit entsprach -, so hatte er deren Part anders zu schreiben, als wenn er mit Sängerinnen (vor allem für die Soli) zu rechnen hatte. Nicht nur die

Länge, sondern auch die aufwendigen stimmtechnischen Anforderungen in der ersten *Mariazeller*- oder *Cäcilienmesse* (Hob. XXII: 5) sind nur aus ganz besonderen aufführungspraktischen Gegebenheiten zu erklären, nämlich aus dem für Bruderschaften damals charakteristischem Ehrgeiz, mit eigens dafür verpflichteten Kräften an ihrem Hauptfest für eine besonders aufwendige Kirchenmusik zu sorgen.

Es gibt mehrere Beispiele dafür, daß Haydn Bläserstimmen zu eigenen Kirchenmusikwerken nachkomponiert hat beziehungsweise nachkomponieren hat lassen. Das konnte liturgische Gründe haben, von denen gleich im Anschluß noch zu sprechen sein wird, oder aufführungspraktische, wenn zur Zeit der Uraufführung am Uraufführungsort bestimmte Blasinstrumente nicht zu besetzen waren. So hat Haydn zum Beispiel für seine *Paukenmesse* einen Part für zwei Klarinetten ergänzend nachkomponiert. Seine sogenannte *Nelsonmesse* (Hob. XXII: 11) wurde von Haydn nur für Streicher, 3 Trompeten, Pauken und konzertierende Orgel komponiert, weil in der esterházyschen Kapelle zur Zeit der Uraufführung im September 1798 keine Holzbläser verfügbar waren. Als eine Besetzung mit Holzbläsern wieder möglich war, hat Haydns Vizekapellmeister am esterházyschen Hof Johann Nepomuk Fuchs den konzertierenden Orgelpart für Holzbläser gesetzt und weitere Aufgaben für sie frei ergänzt. In dieser Form ist die Messe unter Haydns Namen und ohne Erwähnung von Fuchs im Druck erschienen.

Wenn Haydn damit rechnen mußte, daß seine zwei Zyklen von Hymnen für die Fronleichnamsprozession (Hob. XXIIIc: 4 und 5) im Freien und - je nach örtlicher Gepflogenheit - vielleicht sogar während des Gehens im Zug der Prozession gespielt werden, so mußte er einen anderen Streicherpart schreiben, als bei Werken, die in einem Innenraum erklingen sollten.

Doch genug dieser freilich nur wenigen Beispiele verschiedener aufführungspraktischer Voraussetzungen für den so vielgestaltigen Kompositionsstil in Haydns Kirchenmusik.

Haydn sah sich auch mit Voraussetzungen konfrontiert, die in der kirchenmusikalischen Tradition lagen. So gab es etwa für die Satzgliederung eines *Salve Regina* oder eines *Te Deum* bestimmte Modelle, denen sich auch ein so ingenióser oder experimentierfreudiger Komponist wie Haydn zu beugen hatte. Dasselbe gilt für die dreiteilige Anlage von Solomotetten (Rezitativ, Arie, Chor) oder für die Strophenform von Advent-Arien. All das war - unabhängig vom Aufführungsort - allgemein verbindlich für die Kirchenmusik. - Ganz genauso wie liturgische Traditionen oder Vorschriften. Wie schon eingangs erwähnt, lag die Länge eines kirchenmusikalischen Werkes oder die Besetzung mit

beziehungsweise ohne Bläsern nicht im Ermessen des Komponisten, sondern sie war vom Rang des Festes, an dem das Werk erklang, abhängig. Also selbst wenn Bläser vorhanden waren, durften diese nicht bei jeder Art von Gottesdienst Verwendung finden. War also eine Messe für einen Festtag komponiert worden, für den in der Kirchenmusik entsprechend dem geringeren liturgischen Rang des Festes nur Streicher vorgesehen waren, so war es durchaus legitim, daß die Besetzung zu einem späteren Zeitpunkt für ein Fest höheren Ranges erweitert wurde. Manchmal hat der Komponist auch eine Bläserbesetzung *ad libitum* vorgesehen, um sein Werk für höhere wie niedrigere Feste einsatzbereit zu machen.

Letzteres mag - neben der Freuden, sich mit einem eigenen Jugendwerk nochmals beschäftigen zu können - mit ein Grund dafür gewesen sein, daß Haydn um 1805 seine *Missa brevis* in F-Dur (Hob. XXII: 1) von der ich bereits berichten konnte, daß sie vielleicht noch vor 1749 während Haydns Sängerknabenzeit entstanden ist, ergänzend zur ursprünglichen Streicher- und Orgelbesetzung mit einer reichen Bläserbegleitung versehen hat. Ihre Aufwendigkeit steht in einem seltsamen Verhältnis zum ansonsten sehr einfachen Duktus der Komposition und ihrem bescheidenen Umfang.

Während zu Haydns Zeit in allen anderen Sparten der Musik jüngst komponierte Werke gefragt waren und ältere an Interesse für die Musizierpraxis verloren, waren in der Kirchenmusik liturgische Regularien und Traditionen dafür verantwortlich, daß auch «alte» Musik noch ihren Platz im Repertoire hatte. Bei Gottesdiensten mit einem Buß- und Reue-Charakter und unter bestimmten Voraussetzungen bei Gottesdiensten mit Trauercharakter hatte Musik im *stile antico* ihren Platz; das war also in erster Linie in der Fastenzeit und in der Karwoche. Bei solchen Gottesdiensten erklangen immer noch Kompositionen des 16. oder 17. Jahrhunderts oder jüngere Werke eben in diesem *stile antico*. Und wenn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Komponist ein neues Werk für einen solchen Gottesdienst schrieb, so hatte er nachzuweisen, daß er diesen Stil auch oder noch beherrschte. Haydn tat dies mindestens zweimal. In seiner *Missa sunt bona mixta malis* (Hob. XXII: 2), komponiert vor 1770 und wie schon erwähnt nur als Fragment überliefert, vielleicht auch von Haydn gar nie fertiggestellt, und in dem Offertorium *Non nobis Domine* (Hob. XXIIIa: 1), komponiert irgendwann vor 1786. Ein in eben diesem Stil stehendes *Libera* (Hob. XXIIb: 1) ist nur in von Haydn geschriebenen Stimmen überliefert, die seine Handschrift erkennen lassen, aber keine Autorenangabe tragen. Es ist anzunehmen, daß diese Komposition von Haydn stammt; möglich wäre es freilich auch, daß er ein fremdes Werk in Stimmen geschrieben hat.

Für jede andere musikalische Gattung wäre es undenkbar gewesen, daß ein Komponist seinen eigenen Stil verleugnet und einen anderen Stil imitiert. Nur in der Kirchenmusik war dies üblich, ja notwendig, wenn man als Komponist bestimmte Bereiche des Repertoires auch abdecken wollte. Auch dieses Phänomen muß man vor Augen haben, wenn man Haydns Kirchenmusik kennen und beurteilen will. Man wird dann freilich auch erkennen, daß dieses Beherrschen eines anderen Stils ein besonderer Gradmesser für die künstlerische Befähigung eines Komponisten ist. Es ist ja ein großer Unterschied, ob er sich in dem ihm an sich fremden Stil auch überzeugend künstlerisch ausdrücken kann oder ob er ihn nur schulmäßig zu Papier bringt. Besonders beim Offertorium *Non nobis Domine* ist Haydn dieser persönliche künstlerische Ausdruck in einem anderen Stilmedium besonders überzeugend gelungen.

In gewisser Hinsicht ein Hineindenken in einen anderen Stil war von Haydn auch verlangt, als er während seines ersten Aufenthaltes in London sechs englische Psalmen in einem vierstimmigen Chorsatz vertonte - ganz in der Art, wie dies in der anglikanischen Kirchenmusiktradition üblich war.

* * *

Wenn ich hier einen kurzen Überblick über Haydns kirchenmusikalisches Schaffen nicht in statistischen Aufzählungen, sondern in einer Ein- und Zuordnung dieses Schaffens in die Voraussetzungen, unter denen es verstanden ist, versucht habe, so mußte ich doch relativ ausführlich auf Präliminarien eingehen, die dem Komponisten in der Kirchenmusik wie in keiner anderen musikalischen Gattung vorgegeben waren. Damit darf aber nicht der Eindruck entstehen, daß sich Haydn als Kirchenmusikkomponist überhaupt nur Zwängen zu beugen hatte und deshalb persönliches Ingenium, künstlerische Evolution, Haydns bekannte Experimentierfreude, Originalität und dergleichen in der Kirchenmusik nicht oder kaum anzubringen gewesen wären.

Ganz das Gegenteil ist in Haydns kirchenmusikalischem Schaffen der Fall. Um dies aber recht beurteilen zu können, ist es notwendig, diese Präliminarien von Liturgie, staatlicher Verordnung, Tradition, Ausführungspraxis etc. zu kennen, um zu sehen, wo und in welchem Maße Haydns persönliche Leistung einsetzt.

In erster Linie ist dies in geradezu verblüffender Weise dort der Fall, wo Haydn bei rein äußerlicher Betrachtung diesen Vorschriften beziehungsweise der vorgegebenen Erwartungshaltung zu folgen scheint. Was steckt doch nicht alles an Neuem, durchaus anderem als dem Üblichen und sehr Persönlichem in der Komposition solcher nur scheinbar kon-

ventioneller Werke. Ich verweise nur auf die sogenannte *Cäcilienmesse* (*Missa Cellensis* Hob. XXII: 5), die in der formalen Konzeption dem Typus der Kantatenmesse entspricht, einem Typus, der im Wiener Stilbereich eine lange Tradition und seine Wurzeln in Italien hatte, der damals immer noch tradiert wurde, sich aber nicht mehr recht weiterentwickeln konnte. Haydn erfüllte einerseits eine Erwartungshaltung, indem er ein Werk in diesem als besonders feierlich geltenden Meß-Kompositionstypus schrieb, und steckte andererseits in seine Partitur ungeheuer viel Originalität, persönliche Auffassungen und subjektiven Ausdruck.

Hier ist nicht der Platz, dies mit Beispielen im Detail zu belegen, es ist auch nicht der Platz, sein ganzes kirchenmusikalisches Schaffen unter diesem Aspekt durchzubesprechen. Ich greife nur noch das *Stabat mater* (Hob. XXbis) heraus. Im Jahr 1768 legte es Haydn - der damals immerhin schon ein Komponist von europäischem Ruf war - Johann Adolf Hasse vor, um es von ihm beurteilen zu lassen. Das heißt nichts anderes, als daß Hasse für ihn bei der Komposition dieses Werkes ein anerkanntes Vorbild war und er gemeint hat, Hasses Stilvorstellungen entsprochen zu haben. Hasse hatte ihn daraufhin, wie Haydn in einem Brief schreibt, «mit unaussprechlichem Lob» für dieses Werk beehrt. Freilich läßt sich heute ganz genau feststellen, wie weit (oder nicht) Haydn in dieser Komposition dem Vorbild des 33 Jahre älteren Meisters gefolgt ist. Insgesamt muß uns aber das *Stabat mater* als eine für Haydn sehr charakteristische, sehr persönliche Komposition erscheinen.

Freilich gibt es in Haydns Kirchenmusik auch Beispiele dafür, daß er in seinen persönlichen Vorstellungen sehr weit gehen konnte - so weit, daß er mit Konventionen und Traditionen brach.

Ein Beispiel dafür kann das Benedictus der *Nelsonmesse* (Hob. XXII: 11) sein. Das Benedictus ist üblicherweise ein Satz mit lieblichem, pastoralem oder ganz allgemein «*grazioso*»-Charakter, weil man ihn mit der Vorstellung verband, daß Gott kurz davor in der Wandlung auf dem Altar gegenwärtig geworden ist - so wie Jesus als Kind zur Erde gekommen ist: So wie damals die Hirten das Kind im Stall zu Bethlehem angebetet haben, so beten nun die Gläubigen, die sich zur Messe versammelt haben, den Herrn auf dem Altar an. Ganz anders Haydn in dieser Messe: Hier hat das Benedictus imperialen Charakter, für den statt der in der Kirchenmusik üblichen zwei Trompeten drei Trompeten sorgen, ganz abgesehen von der thematischen Erfindung und der grundsätzlichen Konzeption dieses Satzes. Hier wird nicht ein Kind angebetet, sondern der Weltenherrscher verherrlicht. Die Zeitgenossen waren erstaunt,

die Nachwelt war verwirrt von diesem Satz. Man suchte eine Erklärung für den ungewöhnlichen Charakter dieses *Benedictus* und fand sie in einer Legende, die von uns gar nicht auf ihren Ursprung zurückverfolgt werden kann: Haydn soll bei der Komposition dieses Satzes an den in vielen Seeschlachten erfolgreichen Admiral Lord Nelson gedacht und ihm sozusagen zugerufen haben «*Hochgelobt sei, der da kommt*». Nun, Nelson hat tatsächlich Haydn einmal in Eisenstadt besucht, aber diese Messe hat weder etwas mit Lord Nelson im allgemeinen, noch etwas mit dessen Besuch bei Haydn zu tun.

Auch zu diesen sehr subjektiven Elementen in Haydns Kirchenmusik nur noch ein weiteres Beispiel: Seine *Missa in tempore belli* (Hob. XXII: 9) hat Haydn 1796 zu einem Zeitpunkt geschrieben, als Napoleons Truppen von Oberitalien kommend gegen Wien zogen und bereits in der Steiermark standen. Es war Kriegezeit und die Situation für Haydns engere Heimat war höchst bedrohlich. Bei der Komposition der Messe stellte Haydn aktuelle zeitgeschichtliche Bezüge her, indem er bei der Friedensbitte im Agnus Dei - also zu den Textworten «*dona nobis pacem*» - erst pianissimo und dann immer lauter einen Paukenwirbel ertönen läßt, ganz so, wie immer näher kommende Heerpauken.

Weder die theologische Deutung des Benedictus als imperiale Huldigungsmusik, noch die «Aktualisierung» der Meßvertonung aus der staatspolitischen Situation des Augenblicks heraus hat es vor diesen beiden Werken Haydns gegeben.

Ich muß zum Ende meines Überblicks über Haydns kirchenmusikalisches Schaffen kommen. Es war zu zeigen daß die Kirchenmusik innerhalb von Haydns Schaffen nicht zu allen Zeiten gleich wichtig war, daß sie aber innerhalb seines Gesamtschaffens einen bedeutenden Platz einnimmt. Es war aber auch zu zeigen, daß Haydn bei der Komposition von Kirchenmusik von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen mußte als bei anderen musikalische Gattungen. Will man Haydns Kirchenmusik innerhalb seines Gesamtschaffens beurteilen, so muß man diese Voraussetzungen kennen.

Die Kirchenmusik nimmt also in Haydns Schaffen eine faszinierende Sonderstellung ein. Diese Ihnen in groben Zügen verständlich gemacht zu haben, war das Ziel meiner Ausführungen.

Indirizzo dell'autore:

Prof. Dr. Otto Biba - c/o Gesellschaft der Musikfreunde
A-1010 Wien - Bösendorferstraße 12
