

Ingomar Rainer

Josef Mertin (1904–1998) und seine Bemühungen um Klavierinstrumente aus dem Umkreis von Joseph Haydn

In: Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Clavier“. Im Rahmen der Haydntage Eisenstadt 13.–15. September 2000. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg Feder und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 1. Tutzing, Hans Schneider 2002, S. 93 - 109.

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.

**Josef Mertin (1904–1998) und seine Bemühungen um
Klavierinstrumente aus dem Umkreis von Joseph Haydn**

Josef Mertin, geboren am 21. März 1904 im böhmischen Braunau, verstorben am 16. Feber 1998 in Wien, gilt als einer der Pioniere der Alte-Musik-Bewegung in Österreich und darüber hinaus¹. Sein „Collegium musicum“ an der Wiener Musikakademie, späteren Hochschule (nunmehrigen Universität) für Musik und darstellende Kunst, wurde zur Pflanzstätte hervorragender Größen auf dem Gebiet der Interpretation vorklassischer Musik². Zu seinem Schülerkreis zählen Namen wie Gustav Leonhard, Nikolaus Harnoncourt, René Clemencic, Eduard Melkus und viele andere. In außergewöhnlicher Weise verbanden sich bei Mertin die Fähigkeiten und Kompetenzen des Sängers, Organisten und Dirigenten mit denen des Instrumentenbauers und Analytikers. Die besondere Art seines musikalischen Umgangs bestand nicht zuletzt in der unermüdlichen Suche einer Synthese aus kritischer Textanalyse, Strukturverständnis und Erfahrungen in seinen Recherchen am Bereich des historischen Musikinstrumentariums im Hinblick auf eine sinngerechte Realisation und Interpretation der abendländischen Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hierbei hat er in seiner Arbeit Anregungen gegeben und Maßstäbe gesetzt, welche heute, in einer Zeit marktfähig und profitträchtig gewordener Originalklang- und Authentizitätsmoden, mehr denn je zu diskutieren sind³. Dieser bescheidene Beitrag möchte sich solchermaßen auch als Nachruf auf einen bedeutenden musikalischen Denker des 20. Jahrhunderts in Österreich verstanden wissen, dessen wertvolle Anstöße nicht über Modetrends verloren gehen sollten.

¹ Zur Biographie vgl. in Bälde Julia Penninger, Josef Mertin 1904–1998, in: *L'organo – Jahrbuch* 2000, hrsg. v. Luigi Ferdinando Tagliavini, Bologna 2001 (im Erscheinen).

² Vgl. auch Peter Wöhle, Zur Aufführungspraxis alter Musik an Österreichs Hohen Schulen, in: *Festschrift Eberhard Würzl* 1995, hrsg. von Walter Pass, Wien 1996 (=Vom Pasqualatihaus, Bd. 11), S. 341–346.

³ Vgl. dazu u. a. den Sammelband von Nicholas Kenyon (Hrsg.), *Authenticity and Early Music. A Symposium*, Oxford/New York 1988. In dem entsprechenden Überblicksartikel von Howard Mayer Brown, *Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement*, ebd., S. 27–56, findet sich bloß die Bemerkung: „Austria, seldom open to new musical ideas, nevertheless produced the violinist Eduard Melkus and René Clemencic and his consort“ (S. 51), ohne Namensnennung Mertins.

Gerade unter anderem seine grenzenlose Bewunderung für die Musik von Joseph Haydn ließ Mertin immer wieder in der Suche nach besonderen Aufführungskonstellationen und Aufführungsbedingungen für dessen Musik fündig werden. Dabei ist in diesem Fall glückhaft eine relativ überschaubare Dimension des hauptsächlich geographischen Arbeits- und Wirkungsbereichs gegeben, sodass man hier von konkreten, zum Teil heute noch erfassbaren Vorgaben ausgehen kann. Mertin war meines Wissens der erste, der über die kompositorische Struktur hinaus aufgrund seiner Kenntnis der Aufführungssituation in der Eisenstädter Spitalkirche des Ordens der Barmherzigen Brüder, sowohl was die räumlichen Verhältnisse, als auch den Verwendungskontext betrifft, für Haydns „Missa Sancti Joannis de Deo“ strikt solistische Besetzung verlangte und praktizierte, eine Option, die – soweit mir bekannt – erst in einer einzigen CD-Einspielung aus dem letzten Jahrzehnt konsequent umgesetzt wurde⁴. Dazu kam, neben der Auseinandersetzung mit Textquellen aus möglichst erster Hand, vor allem die Beschäftigung mit dokumentierten oder traditionell zugeschriebenen Haydn-Instrumenten bzw. Instrumenten aus Haydns Umkreis und Wirkungsbereich. Solche Instrumente waren Mertin besonders wertvoll, repräsentierten sie doch für ihn, wie er einmal formuliert, „eine Erinnerung ...“, die über die Sphäre wissenschaftlicher Erkundung hinausreicht in das musikalische Leben⁵, womit gesagt sein sollte, dass die gegenwärtige musikalische Praxis von ihnen und durch sie grundlegend zu lernen hätte. Mertins Meinung zur „Authentizität“ dieser Stücke ließ sich freilich in den seltensten Fällen dokumentarisch erhärten⁶, so gerade bei dem musikalisch hochinteressanten Fall der Orgel des Wiener Palais Esterházy in der Wallnerstraße, von der er jedoch selbst aus strukturellen Einsichten (die modernere Stilistik der experimentellen Anlage des Instruments betreffend) heraus meinte: „Vom Instrument her würde ich diese Orgel nie als Haydn-Orgel anerkennen“⁷. Dennoch blieb er der Idee, Haydn könnte zumindest an der Planung und

⁴ Joseph Haydn, Orgelsolomessen/Salve Regina, Wiener Akademie auf Historischen Instrumenten, Martin Haselböck, Novalis CD 150 095-2 (1993).

⁵ Josef Mertin, Zu den Orgelinstrumenten Joseph Haydns, in: Kongressbericht Joseph Haydn Wien 1982, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 72–75, hier S. 75.

⁶ Vgl. zu den dokumentierten und zugeschriebenen Saitenklavieren besonders Horst Walter, Haydns Klaviere, in: Haydn-Studien, Bd. 2 (1969–1970), S. 256–288. Zu Haydn-Orgeln vgl. Hans Heiling, Orgeln um Joseph Haydn, in: Singende Kirche, Jg. 8 (1960), S. 69 ff., sowie Horst Walter, Das Tasteninstrument beim jungen Haydn, in: Der junge Haydn (Beiträge zur Aufführungspraxis, hrsg. von Vera Schwarz, Bd. 1), Graz 1972, S. 237–248 (besonders S. 242–244).

⁷ Mertin, Zu den Orgelinstrumenten, S. 75.

Konzeption der Anlage beteiligt gewesen sein, nicht abgeneigt, eine Hypothese, welche sich inzwischen als absolut unhaltbar herausgestellt hat⁸.

Auch die in unseren Ausführungen besprochenen sind – wie die meisten traditionell zugeschriebenen⁹ – nur mit äußerster Vorsicht als „Haydn-Instrumente“, allenfalls, wie schon im Titel des Beitrags angedeutet, mit einiger Wahrscheinlichkeit als Instrumente aus dem Umkreis des Komponisten anzusprechen. Dazu gehören zwei, deren Restaurierung und damit, wie im Folgenden anzudeuten versucht wird, deren heutige musikalische Zweckbestimmung und Sinnsetzung Mertin selbst geleitet und zum größten Teil auch selbst ausgeführt hat, sowie eines, an dessen musikalisch-stilistischer Wiederinstandsetzung er maßgeblich, fachlich beratend beteiligt war.

DIE ÄLTERE ORGEL DER EISENSTÄDTER BERGKIRCHE

Zum ersten handelt es sich um die nunmehr im burgenländischen Landesmuseum zu Eisenstadt befindliche kleine (einmanualig, 11 klingende Stimmen, Schrumpfpedal) Barockorgel. Das Instrument wurde nach seiner mühevollen Wiederinstandsetzung durch die Orgelbauwerkstätte Mertin anlässlich der Eröffnung des Burgenländischen Landesmuseums am 14. Oktober 1976 unter anderem mit dem „Benedictus“ aus der sogenannten „Großen Orgelsolomesse“ von J. Haydn (Missa in honorem BMV) erstmals dem Publikum vorgestellt. Nach ersten Gutachten über die noch erhaltenen Teile und die Möglichkeiten einer Rekonstruktion bereits im Jahre 1965 hat sich die Restaurierung, im Wesentlichen von 1971 an, durch verschiedene äußere Fährnisse zusätzlich belastet, bis dahin hingezogen. Vom zuständigen Ressort der Burgenländischen Landesregierung im Frühjahr 1976 zu größerer Eile in der Fertigstellung des Projekts angetrieben, stellte der Orgelbauer und Sachverständige des Bundesdenkmalamtes Josef Mertin in einem seiner seltenen, durchaus in unwirschem Ton abgefassten Schreiben fest: „Eisenstadt ist keine Wald- und

⁸ Nach freundlicher mündlicher Mitteilung von Dr. Otto Biba besteht nach genauerer Untersuchung des Instrumentes im Zuge erfolgter Zerlegung und Abtragung keinerlei Zweifel, dass es sich dabei um das Werk eines wahrscheinlich Wiener Orgelbauers aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts handelt, mithin keinerlei wie immer geartete Beziehung zu Haydn mehr nachweisbar ist.

⁹ Horst Walter bezeichnet ein Clavichord als das „einzige noch erhaltene Klavier, von dem überzeugend nachzuweisen ist, dass es Haydn einmal besessen hat“ (Haydns Klaviere, S. 273). Die etwa in Wien traditioneller Weise Haydn zugeschriebenen Instrumente werden sämtlich unter den „zweifelhafte(n) Zuschreibungen“ behandelt (ebd., S. 284–288).

Wiesen-Aufgabe“ (Brief vom 25. April 1976)¹⁰. Tatsächlich galt es zunächst, grundlegende sachliche Schwierigkeiten zu bewältigen.

Die Geschichte der Erhaltung der älteren Orgel der Eisenstädter Bergkirche – denn dort stand sie ursprünglich, und von diesem Faktum her lässt sich auch, aufgrund seiner kirchenmusikalischen Tätigkeit daselbst seit 1766, eine mögliche Verbindung zu Joseph Haydn sehen – ist an sich schon abenteuerlich genug. Nachdem das Instrument durch eine im Jahre 1797 vom Wiener Orgelbauer Joseph Malleck neu errichtete Orgel¹¹ in die wenige Kilometer von Eisenstadt entfernte Dorfkirche von Kleinhöflein verdrängt worden war, begann, in fortgesetzter unsachgemäßer Behandlung, sein Ruin. Nach Entnahme sämtlicher Metallpfeifen zu Waffenherstellungszwecken im Ersten sowie völligem Umbau und weiterer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg schien sein Schicksal besiegelt. Bloß das ausnehmend schöne Gehäuse, das heißt vor allem der mit reichem Schnitzwerk versehene Oberteil desselben, wurde schließlich wenigstens aus kunsthistorisch-antiquarischen Beweggründen heraus als konservierungswürdig angesehen. Und es ist zunächst Mertins damaliger Tätigkeit im Bundesdenkmalamt (in den Jahren 1938–1945) zu verdanken, dass auch die schütterten älteren Reste des Innenlebens dieser Orgel aufbewahrt wurden. So landete der Gehäuseoberteil mitsamt Windlade, Balgteilen und einem Restbestand an Holzpfeifen in Depots des österreichischen Bundesdenkmalamtes, das heißt zunächst im Keller des Wohnhauses Wien XIV, Eitelbergergasse 4, Joseph Mertins späterer Orgelbau- und Restaurierungswerkstätte, nach dem Kriege ausgelagert in die Räumlichkeiten des Wiener Arsenal. Bereits in einem Brief der Burgenländischen Landesregierung vom 22. September 1964 (noch im Zusammenhang mit Mertins Restaurierung des Walter-Flügels aus dem Haydn-Haus) ist von „Orgelteile(n) aus der Kirche in Kleinhöflein“ die Rede, welche Martin begutachten sollte. In einem Memorandum vom 15. Jänner 1972 beschreibt er die inzwischen eingehend untersuchten Überreste als „ein Palimpsest aus hauptsächlich zwei Bauzeiten“. Eine erste Fassung sei um die Mitte des 18. Jahrhunderts erstellt, freilich bereits um 1770 gründlich überarbeitet und erweitert worden; aufgrund besonderer Kennzeichen hatte sich auch eine Zuschreibung an einen bekannten Meister ergeben:

¹⁰ Sämtliche im Folgenden zitierten Archivalien finden sich im Nachlass Josef Mertins, welcher nunmehr dankenswerterweise durch Unterstützung seitens des „Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung in Österreich“ im Rahmen eines Projektes zur Gänze an der jetzigen Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien in den Räumlichkeiten des „Lehrgangs für historische Instrumentenpraxis“, Wien I, Singerstraße 26a, unter „Josef Martin-Archiv“ zugänglich gemacht werden konnte.

¹¹ Zur zum Teil in der Literatur etwas wirren Datierung des Neubaus in der Oberbergkirche s. Walter, *Das Tasteninstrument*, S. 243.

„Beim genauen Reinigen der alten Teile fand ich auch die historische Registerbenennung. Ich würde auf Grund dessen als den ersten entscheidenden Orgelbauer vermuten: Mathäus Jeßwagner (1717–1772) damit Datierung mit der Mitte des 18. Jahrh., Steckbrief: Registername „Portubiano“, weiters zweierlei Quinten im Hauptwerk. Auch der Tonumfang ist typisch. Der Decor des Corpus erinnert sehr an Jeßwagners Orgel in St. Michael in Pulkau; ein ungewisses Detail am alten Corpus ergibt sich zweifelsfrei aus der Parallele Pulkau.“ (Brief an das Amt der Burgenländischen Landesregierung, undatiert/Sept.–Okt. 1970)¹².

Der klingende Bestand war allerdings wie gesagt auf die zum Teil fragmentarisch und in sehr schlechtem Zustand (Holzwurm) erhaltenen Holzpfeifenregister (jenen Portunal „Portubian“, die Vierfuß-Flöte und den zwölfköpfigen Subbass des Pedals) geschrumpft, die technische Anlage bestand nur noch aus Gehäuseoberbau mit Hauptwerkslade samt Pfeifenstöcken und Rasterbrettern. Daraus nun war allerdings eine, wenngleich riskante und mühevollere Rekonstruktion des verloren gegangenen Metallregisterbestandes sowie einer entsprechenden Spielanlage möglich. In seinem Arbeitskonzept hat Josef Mertin „die Orgelrestaurierung auf die bestmögliche Präsentation der Qualitäten des historischen Bestandes angelegt und diesem Grundsatz entspricht auch die tunlich strenge Ergänzung der fehlenden Substanz“ (Memorandum 15. Jänner 1972). Wenngleich damals bereits in fortgeschrittenem Alter, scheute er sich nicht zu bekennen, dass er von Jüngeren noch viel lernen konnte, so in auch schriftlich dokumentierten Überlegungen zur Restaurierung der Innsbrucker Ebert-Orgel von 1556 durch Jürgen Ahrend und seine Mitarbeiter:

„Inzwischen habe ich eine wichtige fachliche Erfahrung gemacht: die seinerzeit von mir im Kriege geborgene Orgel der Innsbrucker Hofkirche (von 1558!) ist nun als Musikinstrument in der Restaurierung abgeschlossen und ich bin vom Denkmalamt als Begutachter nach Innsbruck geholt worden. Die Arbeit ist qualitätsmäßig ohne Vergleichsmöglichkeiten zu üblichen Restaurierungen; die in diesem Falle aufgebotene Güte der Arbeit und die Schlichtheit der angewendeten Prozeduren machen den Sonderfall aus. (Dieser Umstand) ... setzt einen neuen Restaurierungsstandard. ... Die Fragen historischer Stimmverfahren werden vom Innsbrucker Instrument betroffen und ich habe mich seitens der friesländischen Restauratoren sehr nachdrücklich bestätigt gefunden; – gelernt habe ich auch von den Arbeitsweisen dieser „Spezialisten“. Ich bin mir nun in den vorgeschlagenen Arbeiten für Eisenstadt entsprechend sicherer!“ (An das Amt der Burgenländischen Landesregierung, Frühjahr 1971).

¹² Vgl. auch Mertin, Zu den Orgelinstrumenten, S. 73. Zu Mathäus Jeßwagner und seiner Orgel 1762 in Pulkau/Niederösterreich vgl. Hans Haselböck, Barocker Orgelschatz in Niederösterreich, Wien/München 1972, S. 94–100, mit Detailphoto gegenüber S. 89.

Einen besonders heiklen Punkt bildete dabei der Versuch, die stark beschädigte und verzogene Windlade durch entsprechende Prozeduren (Austrocknen, Ausgießen undichter Stellen mit Kunstharz u. a.) wieder funktionstüchtig zu machen, solchermaßen möglichst alle überlieferten Originalteile zu erhalten, anstatt – was der einfachere Weg gewesen wäre – durch wesentlich funktionstüchtigere genaue Kopien zu ersetzen. Letztere Vorgangsweise musste ohnehin für die Wiederherstellung der Balganlage eingeschlagen werden und damit ergab sich die Notwendigkeit einer grundsätzlichen weiteren Entscheidung, welche Mertin schon in seinen ersten Statements bewusst gewesen war:

„Eine eigene Erwägung bildet die künftige Stimmung der Orgel und es besteht die Absicht, das Werk mitteltönig zu stimmen. So war sie zu Haydns Zeiten und wenn sie auch da einem älteren musikalischen Zustand entspricht und für manches Haydnsche Opus nicht entspricht, so hätte das Instrument doch erst dann seine volle Eigenart und zugleich Einmaligkeit. (Zumal ja im Dom und in der Kirche der Barmherzigen Brüder spezifische Instrumente für die Haydnsche Sacralmusik vorhanden sind!)“ (Brief an den Direktor des Landesmuseums, Sept. 1965).

Schließlich, nach genauer Kenntnis der Verhältnisse in der Windlade, wurde der Vorschlag modifiziert auf ein „wohltemperiertes“ Verfahren, zunächst nach Werckmeister, schließlich jedoch, als ein gewisses Experiment, hier tatsächlich „Wiener Klassik“-Verhältnisse darzustellen, nach Kirnberger¹³. Solchermaßen sollte eine quasi idealtypische Gestalt des Instrumentes von 1777 (diese genauere Datierung ergab sich – nach mündlicher Mitteilung – angeblich aus dem späteren Fund eines im Inneren der Windlade aufgeklebten „Meisterzettels“) bereitgestellt werden, deren gewünschte Intention am besten über die Worte zu fassen ist, welche Mertin wiederum im Hinblick auf die gelungene Restaurierung der Innsbrucker Ebert-Orgel geäußert hat: „Viele Stilprobleme lösen sich von selbst, wenn diese Orgel gespielt wird.“¹⁴

In seiner Restaurierungsarbeit hat er dazu entsprechende Maßstäbe gesetzt: Im Falle der Jeßwagner-Orgel möglichstste Beibehaltung der historischen Substanz (Windladen) unter dem Risiko äußerst begrenzter Stimmbarkeit und Stabilität der Intonation. Wiederherstellung einer historischen Temperatur. Ein zweites Instrument als neues, vom barocken Bestand unabhängiges Generalbasspositiv dazu, um allenfalls gewisse Begrenzungen des historischen Instrumentes, vor allem hinsichtlich des eingeschränkten Tonbereichs (durch die diatonische „kurze Oktave“ im

¹³ Zu seiner Sicht der Bedeutung und Charakteristik historischer Stimmungen im Orgelbau und allgemein vgl. Josef Mertin, *Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*, erweiterte und ergänzte Aufl. hrsg. von Ingomar Rainer, Wien 1986, S. 79 f., 132–134 u. ö.

¹⁴ Ebd., S. 75.

Bass), sowie – damit verbunden – der tonartlich begrenzten Temperatur, wettzumachen, was vom Auftraggeber seitens der musikalischen „Praktiker“ ausdrücklich gewünscht worden war und schließlich in einem eigenen „Musikmöbel“ (so die Diktion des Kulturamtes der Burgenländischen Landesregierung in einem offiziellen Schreiben vom 16. Juni 1977) von Orgelbau Mertin realisiert wurde. Zugleich auch unmissverständlich klarzustellen, was historisch und was „neu“ ist. Dennoch auch hier ein kleiner Kompromiss, und zwar aus durchwegs musikalisch-fachlichen Einsichten und Intentionen des Musikers und Aufführungspraktikers heraus. Schon in einer der ersten Stellungnahmen zum Restaurierungsprojekt vom September 1965 heißt es:

„Eine einzige Sache ist noch nicht klar: der Manualumfang dürfte bis c³ gegangen sein und ich würde für d³ plädieren, damit gewisse Stücke der Zeit spielbar sind. Der in der ursprünglichen Anlage nicht vorhandene Ton d³ wird angefügt.“

Er findet sich etwa im C-Dur Orgelkonzert von Antonio Salieri ebenso wie im Orgelpart der Missa in Angustiis („Nelson-Messe“ von 1798), neben anderen beides Stücke, welche zeitlich und stilistisch sehr wohl noch in den Zusammenhang des Instrumentes um 1770 passen.

DER HAMMERFLÜGEL IM LANDESMUSEUM

Zuvor hatte sich Mertin, wie bereits angedeutet, mit einem nicht weniger schwierigen Fall aus dem Bereich besaiteter Tasteninstrumente um Joseph Haydn beschäftigt und auch hier wesentliche Grundlagen für eine weitere Beschäftigung mit dieser Materie geschaffen. Es handelt sich um den seinerzeit im Geburtshaus von Franz Liszt zu Raiding im südlichen Burgenland, nunmehr im Haydn-Haus zu Eisenstadt in Besitz des Burgenländischen Landesmuseums befindlichen Hammerflügel des Wiener Klavierbauers Anton Walter (1752–1826). „Eine ehrwürdige Haydn-Reliquie“ nennt Mertin das Klavier in einem seiner Restaurierungsmemoranden¹⁵, wenngleich auch hier eine allenfalls herstellbare Verbindung zu Joseph Haydn in dem einzigen Umstand besteht, dass das Klavier sich wohl zunächst auf Schloss Eszterháza in Fertöd/Ungarn befunden hatte¹⁶.

¹⁵ Vgl. auch Josef Mertin, Zur Restaurierung des „Walterflügels“ im Haydn-Haus in Eisenstadt und des Orgelpositives aus der Fischerkirche in Rust, in: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, H. 57 (1975), S. 53 (53–55).

¹⁶ Der Katalog Haydn-Museum Eisenstadt, hrsg. von Hanns Schmid (=Kat. Neue Folge Nr. 13), Eisenstadt 1980, S. 24 f., erwähnt unter dem Eintrag Nr. 79 „Hammerflügel“ die Provenienz des Stückes mit keinem Wort, so dass irgendwie der Eindruck entsteht, es gehöre zum ursprünglichen Inventar des Haydn-Hauses.

Die Restaurierung erfolgte in den Jahren 1963–1965, ein definitiver Kostenvoranschlag wurde, obschon man damals bereits mit der praktischen Arbeit begonnen hatte, erst mit 14. Juli 1964 offiziell eingefordert, Mertins schriftlicher Endbericht schließlich datiert vom 16. Jänner 1967. Er spricht davon, dass das Instrument „in einem problematischen Zustand übernommen“ worden war, „verwahrlost und unansehnlich“ gewesen sei. Noch deutlicher heißt es in einem Brief an einen anderen Kunden (4. September 1964):

„In meiner Werkstätte befindet sich im Augenblick der Eisenstädter ‚Waltherflügel‘ (sic!), den Josef Haydn gespielt hat, zur Generalrestaurierung. Das außerordentlich wertvolle Klavier ist durch unsachgemäße Lagerung schwer beschädigt und die Restaurierungsarbeiten werden sich, – da alle Verleimungen zerstört sind und der Flügel in einzelne Holzteile zerfällt, – wohl über ein Jahr hinziehen.“

Die schwierige Ausgangslage machte die Suche nach speziell ausgebildeten und befähigten Mitarbeitern, einerseits aus dem Bereich der Kunstmöbelrestaurierung, dann aber auch im Instrumentenbau notwendig. Zum Team zählten schließlich neben Martin selbst der auf Musikinstrumente spezialisierte junge akademische Restaurator Peter Kukelka sowie der Klavierbauer und spätere Innungsmeister Alexander Veletzky und dessen auch in der Kunsttischlerei erfahrene Mutter. Alle Genannten standen abseits der renommierten konventionellen Wiener Großbetriebe, arbeiteten in traditioneller handwerklicher Individualbauweise. Diese Auswahl war wichtig, weil „der kommerzielle Klavierbau nicht allein völlig andere, sondern dem historischen Klavierbau durchaus entgegengesetzte Wege geht“ (Memorandum vom 16. Jänner 1967). Insbesondere aufgrund des Umstands, dass eine Menge an Mechanikelementen (einige Tasten, daneben aber viele Hämmer, Gelenke, Auslöser, Dämpfer etc.) verloren gegangen oder in unrettbar verdorbenem Zustand überliefert und daher durch Kopien zu ersetzen war, erfolgte die Beauftragung von „Veletzky Junior“ für die „Arbeiten an der Mechanik“ – gegen Widerstände – mit Bedacht: „NB! Dieser besitzt als einziger in Europa noch die historischen Maschinen für die Herstellung neuer Kerne und Kapseln“ (ebenda). Eine besondere Schwierigkeit bestand schließlich in dem ehrgeizigen Versuch, eine funktionable Eisenbesaitung zu rekonstruieren, die der vorgefundenen originalen, genau analysierten, jedoch hoffnungslos zusammengerosteten und funktionsunfähigen genau entsprach. Da die moderne Metallsaitenherstellung damals durchwegs mit Hitze-pressverfahren arbeitete, war der hiezu nötige gering vergütete, kalt gezogene Eisendraht nur „aus einer mit den historischen Methoden der Herstellung traditionell vertrauten Drahtzieherei“ (ebenda) zu bekommen. Nach langem Suchen fand sich tatsächlich eine letzte solche Werkstätte in der Nä-

he von Gloggnitz (Niederösterreich), welche jedoch, da der Betrieb bereits einige Zeit zuvor eingestellt worden war, zur großen Enttäuschung der Restauratoren den Auftrag nicht mehr erfüllen konnte (mündliche Mitteilung J. Mertin um 1978 u.ö.). Glücklicherweise stellte schlussendlich eine Drahtzieherei in Remscheid (Nordrhein-Westfalen) das verlangte Material in annähernd zufriedenstellender Qualität her. Gerade dieses Problem aber führte offenbar zu Verzögerungen im Terminplan der Restaurierung, welche einen offiziellen Tadel (Brief des Burgenländischen Kulturamtes vom 16. Juli 1965) nach sich zogen, weil bereits Aufnahmen geplant worden¹⁷, jedoch naturgemäß nicht möglich waren. Erst „bis etwa Mitte September“ konnte dann der Eisenstädter Walter-Flügel, wie Mertin es ausdrückt, „im strengen Sinne dieses außergewöhnlichen Falles schallplattenreif“ (undatierter Briefentwurf an Herrn „Direktor“) werden. Wenngleich die Arbeit während der darauffolgenden Jahrzehnte in vielen Details kritisiert wurde, muss doch festgehalten werden, dass sie – unter den angedeuteten Voraussetzungen und Schwierigkeiten – eine Pionierleistung darstellt, auf die man schließlich auch in der Folge rekurrieren konnte.

DIE ORGEL IM DOM ST. MARTIN

Zum dritten ist da die Malleck-Orgel im Dom (bzw. der Stadtpfarrkirche) St. Martin zu Eisenstadt, bei deren Wiederinstandsetzung Josef Mertin maßgeblich als Konsulent beteiligt war; die Restaurierung erfolgte durch die Berliner Orgelbauwerkstätte Karl Schuke. Die erste Wiederherstellung war während der Kriegsjahre 1941–1944 vom gleichen Team (Mertin und Schuke) unternommen worden. Man hatte damals den aktuellen Forderungen einer (ohnein anachronistischen) romantisierenden musikalischen Praxis Rechnung getragen und das Instrument erweitert und „modernisiert“, jedoch zugleich den historischen Bestand konserviert und alle noch vorhandenen Materialien sichergestellt, sodass man in der gründlicheren Zweitrestaurierung 1972–1974 darauf zurückgreifen konnte. In seinem Buch „Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis“ 1978 bezeichnet Mertin diese Restaurierung als „vorzüglich gelungen“¹⁸, in der zweiten Auflage 1986 spricht er in einer neu eingeschobenen Anmerkung etwas kritischer von einer – wohl in späterer Sicht als völlig unnecessary empfundenen – „erzwungenen Pedalerweiterung“¹⁹, welche

¹⁷ Die geplante Schallplatten-Produktion einer Auswahl aus den Auenbrugger-Sonaten von Joseph Haydn mit Franz Eibner als Interpreten kam schließlich verspätet zustande.

¹⁸ Mertin, *Alte Musik*, S. 80.

¹⁹ Ebd., S. 161, Anm. 126.

jedoch klugerweise deutlich räumlich vom alten Corpus mit der Originalsubstanz getrennt wurde (in einem eigenen Gehäuseteil) und solchermassen den Originalbestand in seiner klanglichen Entfaltung nicht beeinflusst. So präsentiert sich die Dom-Orgel heute als typischer Kompromiss aus einer Zeit der Ambivalenz zwischen historistischer Konservierung und rücksichtsloser Adaption auf gegenwärtige Bedürfnisse und Vorlieben. Das Schicksal der Malleck-Orgel in der Eisenstädter Bergkirche mit ihrem wilden, letztlich charakterlosen Stilgemisch im Zuge der Erweiterung und Modernisierung zum Haydn-Jubiläumsjahr 1959 ist ihr dadurch erspart geblieben. Dort war zum Teil strukturell schwerwiegend eingegriffen worden: durch Erweiterung des Tonumfanges auf volle Chromatik, zum Teil ganz neue Laden (Pedal), damit Zerstörung der ursprünglichen Verhältnisse in der Gehäuseverbauung; durch Vergrößerung des Instrumentes um ein ganzes Werk (drittes Manual), damit nötige Änderung des Winddrucks, am schlimmsten wohl durch die Änderung der Stimmtonhöhe und der Temperatur in eine quasi gleichschwebende. Das sind lauter Vorgangsweisen, denen Mertin seine Zustimmung versagt hat. Dass die Orgel in der Stadtpfarrkirche St. Martin nicht ein gleiches Schicksal erfahren hat, ist dem vereinten Einsatz von Mertin und Ing. Egon Kraus, ehemaligem Sachverständigen des österreichischen Bundesdenkmalamtes, zu verdanken. Von Seiten Prof. Alois Forers im Verbund mit der Orgelbauerei Walker war hier offenbar durchaus schon ein Konzept in die Gegenrichtung entwickelt worden, dessen Realisation sozusagen in letzter Minute unter dem Opfer eines Kompromisses verhindert werden konnte²⁰. Mertins anderwärts offen ausgesprochene Kritik ist dementsprechend streng ausgefallen:

„In der Bergkirche disponierte man um auf eine ‚konzertfähige‘ Orgel durch Einbau eines Schwellwerkes mit eigenem ‚Klavier‘ und passendem Pedalausbau. Damit sind wohl die Verhältnisse der Malleck-Orgel nicht mehr existent“.²¹

Solchermassen aber darf auch füglich von einer „Haydn-Orgel“, als einem Instrument, wie es Haydn erfahren und benützt haben könnte, streng genommen nicht mehr gesprochen werden!

Josef Mertins Arbeit sowohl als Instrumentenbauer und –restaurator wie auch als Musikmacher will stets „die Bedeutung des instrumentenbaulichen Details in seiner Funktion erkennen, erklären und bewerten“. Und von hier aus erfolgt seine harsche Kritik bloß äußerlicher Konservierungs- und Restaurationsarbeit: „Der heutige historische Instrumentenbau

²⁰ Vgl. die entsprechenden, anscheinend auch sehr persönlich gefärbten Andeutungen insbesondere in den Briefen von Egon Kraus, Mertin-Archiv.

²¹ Mertin, Zu den Orgelinstrumenten, S. 75.

legt zu viel Wert auf optische Entsprechung, Kopie des Dekors.“²² Demgegenüber versucht er Grundsätze einer klanglichen Restaurierung in Hinblick auf eine Rekonstruktion vor allem auch des jeweiligen musikalischen Sinngehalts zu entwickeln²³. Ausgangspunkt bilden stets komplexe strukturelle Einsichten, z. B. die für den süddeutsch-österreichischen Orgelbau typische kurze Oktave, das Festhalten an der gotischen Diatonik im Bassbereich. Die zwingende Folgerung daraus bedeutet Anlage eines ungleichschwebenden Temperatursystems – entweder Mitteltönigkeit oder eines der „wohltemperierten“ Stimmverfahren mit Kommavierteilung bzw. -fünftelung (speziell im Falle der „gebrochenen Oktave“)²⁴. Damit wiederum in Zusammenhang stehend Winddruck und Intonation. Aus der Disposition ebenso die Tonhöhenbegrenzung nach oben hin (mit c^3 , allenfalls als Kompromiss, wie in obigem Beispiel gesehen, d^3). Ansonsten ergeben sich schwere Entstellungen im klanglichen Habitus und damit in der musikalischen Aussage²⁵, welche – wie gerade in obigem Beispiel – keineswegs mehr das Prädikat eines historischen Musikinstruments rechtfertigen.

Eisenstadt ist mit Recht stolz auf seine Haydn-Orgeln. Allein gerade eine der größten und wichtigsten hat mit dem in seiner Art interessanten und einmaligen Originalinstrument aus Haydns Tagen, welches im Übrigen auch zwingend mit seiner Eisenstädter Tätigkeit in Verbindung zu bringen ist, in Vielem, ja im Meisten nur mehr Äußerlichkeiten gemein.²⁶ Es wäre gründlich zu überlegen, diesen Umstand einmal einer Revision zu unterziehen! Das Eisenstädter Haydn-Museum ist mit gutem Beispiel vorgegangen: Der Walter-Flügel wurde einer neuerlichen Restaurierung

²² Beides ebd., S. 72.

²³ Vgl. als klassisches Beispiel unter anderen für seine diesbezügliche Einstellung Josef Mertin, *Musikalische Voraussetzungen für den Bau der Generalbassinstrumente* (1989), in: Mertin, *Musica practica. Ausgewählte Schriften zur Musik (1935–1991)*, hrsg. von Ingomar Rainer und Julia Penninger, Wien 1997, S. 54–62.

²⁴ Vgl. zu Charakteristik und Implikationen der verschiedenen musikalischen Temperaturen in unserem Zusammenhang Herbert Kellertat, *Zur musikalischen Temperatur*, Bd. 2. Wiener Klassik, Kassel 1982, sowie allgemein die vielen Beiträge von Herbert Anton Kellner (zusammenfassend in: *Wie stimme ich selbst mein Cembalo?*, Frankfurt/M., 3. Auflage 1986), der verschiedentlich darauf hingewiesen hat, seine ersten Anregungen zur Auseinandersetzung mit dieser Materie durch Josef Mertin erhalten zu haben.

²⁵ Dazu zusammenfassend an einem konkreten Beispiel etwa Josef Mertin, *Zu einem Problem des historischen Instrumentenbaus – die Restaurierung der Festorgel Klosterneuburg*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 39 (1984), S. 13–17.

²⁶ Indes ist noch genug an Originalmaterialien vorhanden, wenngleich nicht immer am richtigen Ort: Der – solchermaßen stumme – originale Spieltisch der Oberbergorgel mit der ursprünglichen Registrieranlage ist im Eisenstädter Haydn-Haus ausgestellt, vgl. *Katalog Haydn-Museum Eisenstadt*, S. 32, Nr. 116 mit Abb. 18; zur Spezifik vgl. u. a. Walter, *Das Tasteninstrument*, S. 243.

zugeführt, welche, wenn auch nicht in allen Details ganz unangefochten, auf der Basis heutiger, vermehrter Kenntnisse und Möglichkeiten ein Optimum an historischer Authentizität zu erreichen versucht hat. Solches wäre auch der bedeutenden Orgel über dem Mausoleum des großen Joseph Haydn zu wünschen.

Diskussion (Leitung: László Somfai)

Eva Badura-Skoda

Ich bin ihnen sehr dankbar, dass sie auf Mertin hingewiesen haben. Ich war auch kurze Zeit sein Schüler und habe für das Collegium Musicum an der University of Wisconsin zwei Orgeln von ihm bestellen dürfen: eine Kopie einer Praetorius-Orgel mit geteilten Tasten und ein Portativ. Beide Instrumente haben dort regelrecht Schule gemacht und jedenfalls ein ganz neues Verständnis für alte Orgelklänge gebracht.

Gerhard Winkler

Einige Worte zum Walter-Flügel im Haydn-Museum. Es ist ziemlich unsicher, ob es ein Haydn-Flügel ist, aber er stammt aus der Zeit. Der Restaurator, der ihn 1995 restauriert oder mehr rekonstruiert hat, hat darauf hingewiesen, dass es eines der frühen signierten Instrumente von Anton Walter ist. Dass er aus Eszterháza stammt, ist eine Konjektur. Wir wissen, dass Walter in Eszterháza Instrumente gestimmt hat, aber ob er seine eigenen Instrumente dort gestimmt hat, können wir nicht sagen. Tatsächlich stammt der Walter-Flügel aus dem Lisztmuseum Raiding. Er taucht dort 1911 das erste Mal auf. Als man das Lisztmuseum einrichtete, hat man von einem Monat auf den anderen ein Klavier gebraucht und sich irgendeines genommen. Ob es in einem Soproner Bürgerhaus gestanden hatte oder aus Eszterháza genommen wurde, das wissen wir nicht. Das Lisztmuseum ist in einem esterházyschem Gebäude untergebracht, der Pfarrer war damals noch esterházyscher Untertan, und der Chef des Komitees für dieses Lisztmuseum war der Fürst Esterházy. Ob das Instrument auch ein Esterházy-Klavier ist, wissen wir heute nicht mehr.

Ingomar Rainer

Das gilt vice versa für die sogenannten Haydn-Orgeln. Mit wirklich 100%iger Sicherheit kann man auch über das Instrument von Kleinhöflein nicht sagen, dass es eine Haydn-Orgel ist.

László Somfai

Für uns Haydn-Forscher wäre es wichtig zu wissen, ob wir das Idealinstrument oder das gegebene Instrument eines Werkes haben oder nicht. Haydns „Kleine Orgelmesse“, wo wurde sie aufgeführt? Wissen wir, welche Orgel er damals selbst gespielt hat? Das ist eine kapitale Frage. Konjekturen darüber hat man viele.

Ingomar Rainer

Die Kirche der Barmherzigen Brüder ist St. Johannes de Deo gewidmet; das Patrozinium ist der 3. März. Da verdichtet sich das Indiziennetz, dass die „Missa Sancti Joannis de Deo“ möglicherweise für diese kleine Spitalskirche geschrieben wurde, mit ihrem Positiv des Orgelbauers Frey. Ich habe damit allerdings Probleme, weil die Temperatur dieser Orgel, die sich erhalten zu haben scheint, eine schlampige mitteltönige Temperatur ist und Es-Dur dort so katastrophal schlecht klingt, dass ich bezweifeln muss, dass der Satz mit dem Orgelsolo, der Es und As nicht spart, für dort geschrieben worden sein soll. Aber vielleicht sind wir einer falschen Ästhetik verhaftet, wenn wir glauben, der Klang müsse immer schön sein. Vielleicht war eben dieses Es-Dur in seiner Charakteristik, in seiner Härte – Mozart schreibt: Es-Dur ist trüb – genau das Ausdrucksmittel, um dieses Benedictus zu fassen, diesen Höhepunkt der Messe, dieses Mysterium.

László Somfai

Das interessiert uns alle, und von meiner Erfahrung her glaube ich, dass Tonarten wie Es-Dur und As-Dur für Haydn besonders in der Klaviermusik äußerst wichtig waren, nicht weil sie schön gleichmäßig temperiert waren, sondern weil sie Charakter hatten.

Otto Biba

Das ist ein heißes Thema, aber ich kann es bezüglich der Orgel etwas abkühlen, ohne zu sehr ins Detail zu gehen. Die Metallpfeifen der Orgel der Barmherzigen Brüder sind alle oben abgeschnitten, der obere Teil der Pfeifen ist angelängt worden, und der ganze Prinzipal 4' ist erneuert. Das heißt: Von einer originalen Temperatur kann überhaupt nicht die Rede sein, weil man ja nur an der originalen Pfeifenlänge die Temperatur feststellen kann. Es muss, als die Orgel vor einigen Jahren überholt wurde, eine neue Temperatur gelegt worden sein, weil die alte nicht mehr da war. Davor war die Orgel – daran erinnere ich mich – gleichschwebend gestimmt. (Ob die derzeitige Temperatur für diese Orgel eine glückliche ist, ist eine andere Frage.) Also, als Zeuge dafür, wie Es-Dur zur Zeit Haydns geklungen hat, taugt diese Orgel nicht mehr.

Ingomar Rainer

Und wann ist diese Auflötung erfolgt?

Otto Biba

Das schaut relativ jung aus, also ganz grob gesagt, um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Dasselbe gilt für die neu angefertigten Pfeifen des Prinzipal 4'.

László Somfai

Kann man etwas von Professor Mertin an Klangbeispielen zeigen? Gibt es Aufnahmen, die Sie empfehlen würden?

Ingomar Rainer

Er hatte ein sehr kritisches Verhältnis zu allen Tonträgern, und er hatte in gewisser Weise recht damit. Bei jener berühmten Aufführung der Johannespassion im Jahre 1975 in der Wiener Albertina, von der ich als junger Student äußerst beeindruckt war, haben die Leute reihenweise geweint vor Rührung, so etwas ist mir vorher und nachher nie mehr begegnet, es war ein unglaublicher Eindruck. Ich hab damals mit Karl Heinz Füssl gesprochen. Wir waren beide der Meinung: Es war die schönste und perfekte Johannespassion, die jemals zustande gekommen war. Wir haben dann die Mitschnitte angehört, und es war enttäuschend. Das heißt, wenn man diesen Mann, die Aura, den Raum und die Situation wegnahm, dann kam von dem vielen, das wir dort erlebt hatten, kaum mehr etwas herüber. Da war Falsches, manche Tempi haben nicht gestimmt, die Aufnahme war schrecklich, wir haben sie sofort vernichtet.

László Somfai

Gibt es Orgelaufnahmen mit ihm?

Ingomar Rainer

Nicht, dass ich wüsste. Es gibt nur eine alte Decca-Schallplatte mit einer Haydn-Messe: Clemens Krauss dirigiert die Philharmoniker und Josef Mertin spielt Orgel.

Walter Reicher

Eigentlich wollte ich das nicht sagen, weil es alles andere als wissenschaftlich ist, aber Sie haben gerade ein wichtiges Wort gebraucht, das ist „Aura“. Für mich war der Tenor Ihres Referats, überspitzt ausgedrückt: „Eigentlich wissen wir gar nichts. Von Haydn ist nichts da. Es lebt niemand mehr, der

ihn gekannt hat. Vielleicht hat er gar nicht gelebt.“ Ich finde es wichtig, dass alles hinterfragt und überprüft wird. Doch was mache ich jetzt mit den Besuchern, die nach Eisenstadt kommen? Sagen wir ihnen: Hier atmet noch Haydn; und dann: Aber nichts ist von Haydn da? Die „Kleine Orgel-solomesse“ in der Spitalskirche, und mag sie noch so weit entfernt sein von dem, was Haydn vielleicht gemacht hat, hat heutzutage eine Aura. Und die Menschen, die da drinnen sind, erleben ganz etwas Intensives. Und wenn in der Bergkirche am Sonntag 400 oder 500 Leute, also viel mehr, als hineingehen dürften, sich die „Nelsonmesse“ im Kontext eines Gottesdienstes anhören, dann entsteht da unglaublich viel. Ob das eine historische Aufführungspraxis war oder ob da noch irgendeine Pfeife aus Haydns Zeiten war, das war all diesen Menschen da drinnen egal. Sie haben Haydn hier gespürt, Haydn empfunden und haben etwas mitgenommen, was mir als Veranstalter ganz wichtig ist. Ich finde es richtig, dass man alles hinterfragt, nur irgendwann wird es auch gefährlich, weil man den Leuten dadurch etwas wegnimmt, was vorher schön war.

László Somfai

Ich möchte Ihnen sehr danken, Herr Dr. Reicher. Andererseits muss ich folgendes sagen: Wir sind hier Leute, die sich mit Haydn beschäftigen. Wir haben immer noch Fragen. Wenn man z. B. den Haydn-saal betritt, ist man natürlich berührt. Andererseits weiß man eigentlich nicht: Was wurde hier wirklich von Haydn aufgeführt? Wo saßen die Musiker? Wie viele Anwesende waren da? Wie klang es damals? Sie haben hier eines von den wertvollsten architektonischen Dokumenten zur Erforschung der Haydn-Zeit, das heutzutage ganz perfekt und wunderbar ausgenützt wird. Es ist eigentlich ein Wunder, dass wir gestern die Oper „L'incontro improvviso“ auf einer so kleinen, schmalen Bühne so hervorragend hören konnten. Aber wie war es damals mit der Akustik? Was passiert, wenn nur 20 oder 100 Leute da sind? Was passiert, wenn es Teppiche gibt? usw. Also dieser Saal, sollte er auch ein Experiment werden?

Walter Reicher

Was wir hier seit zwölf Jahren mit den Haydn-Tagen machen, sehe ich eigentlich als ganz großes Experiment. Wir haben eine Philosophie (wenn man modern ist, dann sagt man „mission statement“), und zu ihr gehört – um nur auf einen Punkt hinzuweisen – dass wir hier nicht Stellung nehmen wollen gegen „period instruments“ oder gegen moderne Instrumente. Wir wollen einfach in diesen elf Tagen, aber über die Jahre immer wieder, die verschiedensten Möglichkeiten, die verschiedensten

Interpretationsstile dem Publikum vorführen, behutsam. Z. B. bei unserer Serie der „107 Haydn-Symphonien“ haben wir von Anfang an gesagt: Das ist auch ein Experiment. Wir haben dabei sehr eng mit der Musikwissenschaft zusammengearbeitet, etwa mit Sonja Gerlach, die uns beraten hat, so bei der Frage, ob Haydn zunächst 14 Musiker hatte oder später 24 Musiker. Wir haben jetzt zwar moderne Streicher, aber bei ein paar Symphonien versuchen wir es mit Naturhörnern. Da geht das Publikum mit. Wir müssen als Veranstalter sehr vorsichtig sein mit dem Publikum, dass wir es nicht von Anfang an vor den Kopf stoßen, sondern nur behutsam weitergehen. Die Erkenntnisse, die in der Musikwissenschaft auftauchen, müssen wir natürlich in das Konzertwesen hineinbringen; aber wir dürfen nicht sagen: Alles ist wahrscheinlich gar nicht so gewesen. Die Wortwahl ist für mich entscheidend. Manchmal ist es besser, wenn man nicht alles sagt, was man weiß, und schön langsam die Menschen zur Wahrheit hinführt. So verstehe ich das, was hier passiert. Wenn wir jetzt von der Oper gesprochen haben: Ich will hier kein Opernmuseum haben, weil ich glaube, das wäre auch nicht im Sinne von Haydn. Haydn wollte immer Wirkung erzielen und das wollen wir in der heutigen Zeit auch.

