

Gerhard J. Winkler

Fürstendiener und wiedererstandener Orpheus. Zur Künstlerphysiognomie Joseph Haydns

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 21 – 32.

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.

Gerhard J. Winkler

**Fürstendiener und wiedererstandener Orpheus –
Zur Künstlerphysiognomie Joseph Haydns**

Als Einstieg für die folgenden Überlegungen soll ein bekanntes Selbstzeugnis Haydns gewählt werden, das allerdings meist in einem Zusammenhang gebraucht wird, der hier nicht zur Debatte steht, da es in der obersten Bedeutungsebene eigentlich das Thema „Haydn und die Frauen“ betrifft. Seine Ehefrau, so Haydn in späten Jahren zu seinem Biographen, dem sächsischen Legationsrat Georg August Griesinger, verdiene keine Anerkennung, „und ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler“ sei¹. Immer vorausgesetzt, dieses Zitat ist genau so gefallen, wie Griesinger es wiedergibt, dann impliziert es doch, Haydns Ehefrau sei unfähig gewesen, die Besonderheit ihres Ehemanns zu begreifen, nämlich nicht unterscheiden zu können, dass ein Künstler eben kein gemeiner Handwerker sei.

I

Haydn hatte am Ende seines Lebens einigen Anlass, sich als etwas Besonderes zu fühlen. Er wurde allseits als der berühmteste Komponist Europas gefeiert und galt als nichts Geringeres als der Doyen unter allen europäischen Komponisten. In seinem Wohnhaus in der Oberen Windmühl der Wiener Vorstadt Gumpendorf drückten sich die Abgesandten von internationalen musikalischen und anderen Institutionen gegenseitig die Klinke in die Hand, um Ehrungen zu überbringen. Auf einer Ehrenmedaille, die anlässlich der Aufführung der „Schöpfung“ in Sankt Petersburg 1802 geprägt wurde, wird ihm als dem wiedererstandenen Orpheus, einem „Orpheo redivivo“, gehuldigt².

Im Kontext der späten Biographie des Komponisten gelesen, lässt die Äußerung Haydns den leichten Vorwurf anklingen, Haydns Ehefrau hätte das Genie des Ehemanns, das heißt seine Prominenz als die eines „Künstlers“, erkennen müssen, als diese noch nicht für alle Welt offensichtlich gewesen war. Was macht aber wirklich

¹ Griesinger, S. 21.

² Dazu Abb. ebenda, S. 127.

das Besondere, das Charakteristische des Künstlerphänomens Haydn aus? Wenn diese Fragestellung im Folgenden aufgegriffen werden soll, geht es nicht primär um die Qualität seines Komponierens und seiner Kompositionen – obwohl dies natürlich nicht davon abzutrennen ist –, sondern um den Lebens- und Künstlerhabitus des Musikers Haydn: Wie verhielt sich Haydn als ein musikalische Artefakte produzierendes Individuum seiner Umwelt gegenüber, dass diese Karriere möglich und der einzigartige Platz in der Musikgeschichte erarbeitet werden konnten?

II

Zunächst zu den Grundkonstituenten, zur Persönlichkeit Haydns.

Haydn hat einem seiner Biographen, dem Landschaftsmaler Albert Christoph Dies, gegenüber festgehalten, dass sein Lebenslauf für die Jugend als instruktives Exempel dienen könne: „Junge Leute – sagte er – werden an meinem Beyspiele sehen können, daß aus dem Nichts doch Etwas werden kann“³, dass es ihm also möglich gewesen sei, sich von ganz unten emporzuarbeiten. In der Tat, wenn man allein die von Johann Elßler überlieferte Tagesordnung liest, die der späte Haydn sich selbst auferlegt hat, kann man ermes- sen, mit welcher Selbstdisziplin, Methodik, Strategie und Zielstrebigkeit Haydn ein Leben lang an seiner Laufbahn gearbeitet haben muss⁴.

Darin ist Haydn gleichsam ganz Subjekt des 18. Jahrhunderts und des Bürgertums der Aufklärung, dessen Wille zur Macht sich auch als Arbeitsethos und Zielstrebigkeit äußerte. Diese Charaktereigenschaft bescherte Haydn eine stetig-gerade Berufskarriere ohne größere Schaffenskrisen oder Brüche, wie sie einem romantischen Künstler wohl anstünden. Dabei wurzelt Haydn mit seiner Biographie und gesamten Persönlichkeit im österreichischen Barock Leopolds I. und Karls VI. mit Katholizismus, Marienverehrung und *Pietas austriaca*⁵. Man kann eine der größten Lebensleistungen Haydns vielleicht darin sehen, wie sehr es ihm gelungen ist, diese Grundkonstitution im Sinne des Lebens- und Arbeitsprogramms hinsichtlich seines Handwerks zu instrumentalisieren. Denn dass

³ Dies, S. 14.

⁴ Vgl. Pohl III, S. 293f.

⁵ Zum Begriff vgl. Anna Coreth, *Pietas austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, 2. erweiterte Auflage, Wien 1982.

Haydn alle seine Partituren mit „In nomine Domini“ überschrieb und mit „Laus Deo“ endfertigte, kann ohne weiteres als Glaubensgewissheit in Funktion des Arbeitsprogramms eines Musikers gelesen werden.

In der Tat scheint das Charakteristische des Künstlers Haydn in einem Handwerksethos, einer speziellen Haltung zu seinem Handwerk als Musiker zu suchen zu sein. Wenn noch einmal auf das Ausgangszitat zurückgekommen werden darf, ist Haydns Unterscheidung zwischen „Künstler“ und „Schuster“ ein wenig anachronistisch aus Haydns Spätzeit und mit zu scharfer Unterscheidung getroffen, denn Haydn ist als Musiker des 18. Jahrhunderts zum Anfang seiner Karriere zweifellos als eine Art höherer Handwerker angetreten, als jemand, dessen Produkte in gewissen Regelkreisen funktionieren oder auf Auftragslagen reagieren. Es ging für einen Musiker des 18. Jahrhunderts beim Komponieren ja vor allem darum, seine kompositorischen Fähigkeiten so einzusetzen, dass das musikalische Werkstück bei individueller Einzelanfertigung den Erwartungen des Zielpublikums oder Direktiven eines Auftraggebers so „passend“ und zufriedenstellend wie möglich nachkam. Dazu muss man weder auf die Begriffsbestandteile des lateinischen Begriffs „Ars“ hinweisen, noch auf die Tatsache, dass auch heute noch im traditionellen Begriff von Kunst die handwerkliche Komponente – die „Kunstherrlichkeit“ – einbegriffen ist. Es soll nur gezeigt werden, dass es eben jene Facette der künstlerischen Tätigkeit ist, auf die sich Haydn konzentriert hat.

Dem ist es vielleicht mit zuzuschreiben, dass Haydn so gar nicht in das „genialische“ Künstlerbild des 19. Jahrhunderts passen wollte: Dass jemand sich so unspektakulär und ohne „Ausrutscher“ um seine Sache kümmert, konnte ihm wohl als ein Defizit seiner Künstlerpersönlichkeit angekreidet werden. Haydn, dessen Karriere stetig und geradlinig, ohne Exzentrizitäten oder Schaffenskrisen verlief, wurde stets als ein Mann des Ancien Régime gesehen. Die Perücke ist unverzichtbarer Teil des „Bild-Image“ Haydns, sie gehört integral zur Charakteristik und Wiedererkennbarkeit seines Porträtkopfes und hat die Haydn-Rezeption bis heute vielleicht tiefer geprägt als sein Werk selbst.

III

Diese Persönlichkeitsstrukturen einmal vorausgesetzt, ist Haydns Künstlerbiographie vor allem vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen Musikerlaufbahn zu sehen.

Zunächst war Haydn nicht ganz der bettelarme und tumbe Landbub, als der er sich am Ende seines Lebens gern inszenierte⁶. Denn Haydn hat bei seiner familiären Primärsozialisation im dörflichen Rohrau mehr als nur die musikalische Kompetenz für sein späteres Berufsleben mitgeliefert bekommen: Vater Mathias Haydn war ja nicht nur dörflicher Handwerker, Wagnermeister, sondern als gräflich Harrach'scher Funktionär – dies war er als späterer Marktrichter von Rohrau – den vertrauten Umgang mit der Herrschaft gewohnt; auch die Mutter war Angestellte im gräflichen Schloss. Haydn konnte, was für das spätere Leben unerlässlich war, vom frühesten Lebensalter an nicht nur einen Begriff aus erster Hand vermittelt erhalten haben, was adelige Hofhaltung und die Rolle der Musik in dieser bedeutet, sondern sich auch eine gewisse Trittsicherheit im Umgang mit adeligen Dienstgebern, was die Verhaltens-Normen betrifft, aneignen.

Das Kriterium für ein herausragendes kompositorisches Vermögen ist neben der handwerklichen Qualität auch die Fähigkeit, alle zeitgenössischen Musikgattungen beliefern und bedienen zu können. Der umfassend geschulte Compositeur zeichnete sich dadurch aus, dass er in allen Gattungen gleich firm war und für alle Auftrags- und Zielgruppenkontexte gleich gerüstet. Dies erfordert kompositorisch-handwerkliche Virtuosität: Jede der Gattungen verlangt ein anderes handwerkliches Know-how, Musik für die Kirche ist anders zu schreiben als moderne Instrumentalmusik oder Musik für den bürgerlichen Dilettanten oder Musik für das Theater.

Die strategische Lebensplanung Haydns zeigt sich jedenfalls schon während seiner ersten Wiener Zeit, als er daran ging, sich diese handwerkliche Allroundfähigkeit systematisch und konsequent anzueignen. Haydn teilte diese Fähigkeit mit dem um eine Generation jüngeren Mozart: Während letzterer jedoch schon von frühester Jugend an durch seinen Vater systematisch in allen Gattungen und Stilen unterwiesen wurde, hat sich Haydn die Weltreiche der Musik in seiner frühen Wiener Zeit zwar mählich und nacheinander, aber stetig, teils im Selbststudium, erobert: Johann Joseph Fux, Georg Reutter, Johann Mattheson, Carl Philipp Emanuel Bach, Nicola Porpora sind die Namen, die in seiner frühen Biographie als Codenamen für diesen strategisch ausgerichteten Lernwillen

⁶ Dazu Otto Biba, Joseph Haydns Kindheit und Jugend: Lernen, Wachsen, Bewähren, in: Joseph Haydn (1732–1809) heranreifend. Kulturfabrik Hainburg: Entwicklungsjahre eines Genius. Katalog der Ausstellung Kulturfabrik Hainburg 2009, Hainburg 2009, S. 12–19.

figurieren. Es ist das Bestreben herauszuspüren, nicht nur die konventionellen Kreise der Musikausübung auszufüllen, sondern auch Bahnen der Innovation zu beschreiten, kurz alle möglichen Positionen des Komponierens zu besetzen.

IV

Haydns über 40jährige, ja lebenslange Anstellung bei den Fürsten Esterházy stellt zweifellos eine der merkwürdigsten und folgewirkksamsten musikhistorischen Konstellationen dar, was die glückliche Symbiose zwischen Persönlichkeitsstruktur, Künstlerphysiognomie und Arbeitsbedingungen betrifft. Auch sie bedarf einer Neubewertung.

Noch heute herrscht auch in wissenschaftlichen Kreisen die unausrottbare Klischeevorstellung vor, die Fürsten Esterházy hätten sich hinsichtlich Haydns als „Mäzene“ betätigt. Der Fürst hätte Haydn mit seinem Orchester eine Art Experimentalstudio zur Verfügung gestellt, in dem Haydn nach Herzenslust schalten und walten konnte. Zweifellos ist das berühmte Zitat aus den „Biographischen Nachrichten“ Griesingers, auf welche Weise Haydn „original“ werden musste, zunächst auf solche Weise lesbar: „[...] ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert“ –, aber man hat stets auf die Worte hinzuweisen, mit denen diese oft zitierte Passage eingeleitet wird: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden“⁷.

Fürst Paul Anton und Fürst Nikolaus waren, obwohl sie häufig als solche bezeichnet werden, nicht Haydns „Mäzene“. Ein „Mäzen“ „fördert“ einen Künstler und dessen Entwicklung um ihrer selbst willen: Ein Abglanz des späteren Ruhms möge dann auf den Förderer zurückfallen. Dies trifft aber im Falle des Esterházy'schen Hofkapellmeisters nicht zu. Die Fürsten waren Haydns „Dienstherren“; „Fortschritt“ und „Entwicklung“ der Musik als solcher oder das Fortkommen Haydns als Musiker waren ihnen vermutlich gleichgültig: Die Hervorbringungen ihres Angestellten erfüllten eine bestimmte Funktion in Hofhaltung, Repräsentation und geistvollem Divertissement des Dienstherrn – Erwartungen, die Haydn allerdings auf das Brillianteste zu bedienen wusste. Entscheidend ist, dass

⁷ Griesinger, S. 24.

der Musiker Haydn bestrebt war, die Erfordernisse aller Regelkreise, in die er gesetzt, nicht nur zu „erfüllen“, sondern „überzuerfüllen“.

Die Eisenstädter Anstellung bedeutete für den jungen Haydn sehr wohl eine Fortsetzung der Wiener Tätigkeiten in anderem Aggregatzustand insofern, als er sich im Rahmen seines Dienstes gleichzeitig oder nacheinander einem breiten Gattungsspektrum zu widmen hatte. Er war zwar ursprünglich für die sogenannte „Kammermusik“, die moderne Instrumentalmusik, zuständig, die gleichzeitig mit seiner Anstellung am Eisenstädter Hof installiert worden war. Gleichzeitig war Eisenstadt, schon durch den prononcierten politischen Katholizismus des Fürstenhauses, ein Standort der Kirchenmusik, wo Haydn seine Erfahrungen als Kirchenmusiker einbringen konnte, und schließlich führte Fürst Nikolaus die Oper in Eisenstadt und später in Eszterházy ein, wo Haydn für mehr als ein Jahrzehnt hauptsächlich als Theaterkomponist und Opernkapellmeister tätig war.

Die Esterházy'sche Residenz kann durchaus als eine „Außenstelle“ des musikalischen Wien angesehen werden, indem sich in Eisenstadt bzw. später auf Schloss Eszterházy ein kleiner Kosmos an lokalen Traditionen ausgebildet hatte, in denen alle Gattungen gepflegt wurden. Beide, Paul Anton wie Nikolaus, kehrten an ihre Residenzen zurück, nachdem sie der Erzherzogin Maria Theresia im Österreichischen Erbfolgekrieg zu Diensten gestanden waren, das heißt: Sie vertauschten die „reale“ politische Funktion mit „symbolischer“ Repräsentation, die im Medium von Musik und Theater stattfand. Es ist außerordentlich bezeichnend, dass die kulturelle und musikalische Bedeutung des Esterházy'schen Hofes in dem Moment anhebt, als das Haus Esterházy sich aus dem aktuellen Kriegshandwerk zurückzog.

Verstärkt wird dieser Effekt durch den Umstand, dass Nikolaus I., am Beginn seiner Regentschaft am Zenit seiner politischen Reputation in Relation zum Kaiserhaus und der Königin, durch seine Rolle als ungarischer Grundbesitzer, die ihn zunehmend in Konfrontation mit den Reformbestrebungen Maria Theresias und später Josephs II. brachte, offensichtlich zunehmend seines Einflusses beraubt wurde. Dies war vielleicht ein weiterer Grund, sich auf seine Residenz Eszterházy zurückzuziehen, und es unterstreicht auch, welche wichtige Funktion Musik, Theater und damit der Hofkapellmeister Haydn inne zu haben begannen.

Im Gegensatz etwa zum Fürsterzbistum Salzburg, wo die Fürstengeschlechter abwechselten, war das fürstlich Esterházy'sche Majo-

rat streng dynastisch organisiert. Alle Ereignisse waren, gleichsam als Entsprechung zur Regelung, dass nur der jeweils älteste Sohn Majorat und Fürstentitel erbte, „real“ wie „symbolisch“ auf die Instanz des jeweiligen Fürsten und Entscheidungsträgers ausgerichtet. Dies hat sich auch deutlich in der Architektonik der Residenz Eszterházy abgebildet, bei der alle Sichtachsen des Parks im Repräsentationszentrum, dem Hauptsaal, ihren Ausgangspunkt haben.

Mit den Schritten der beiden Fürsten Paul Anton und Nikolaus war aber für die Esterházy'sche Hofmusik das faszinierende Faktum eingetreten, dass in Eisenstadt und Eszterházy nicht nur alle Gattungen der Musik gepflegt – sozusagen alle Weltreiche der Musik befahren – wurden, sondern dass es innerhalb dieses Spektrums ein weites Feld von Abstufungen der Funktionen für die Musik gab: von der alltäglichen musikalischen Konvention, der Musik für die Kirche, über die spätabolutistische Repräsentation nach „außen“ bis zum feinsinnigsten Divertissement für den hochadeligen Dienstherrn.

Das wichtigste Moment für den Musiker Haydn aber stellte die Tatsache dar, dass aufgrund aller dieser Konstellationen die Musik das ideologische Zentrum der Hofhaltung besetzte. Man begreift also, welches institutionelle Podest für die Hofmusik von der fürstlichen Kulturpolitik – um es so zu formulieren – errichtet war, eine Arena, in der sich ein Mann wie Haydn nach allen Richtungen entfalten konnte. Der Musiker ist sozusagen im 18. Jahrhundert unabhängig von seiner aktuellen dienstlichen Stellung nahe beim „Wirkzentrum“ positioniert, weil er in direktem Kontakt zum symbolischen Repräsentationszentrum agiert.

Haydns Werke für Eisenstadt und die fürstliche Hofmusik könnten also propädeutisch nach dem Abstand gruppiert werden, den sie innerhalb des Feldes von der Zentralinstanz einnehmen, eine topographische Metapher für die unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die die musikalischen Gattungen am Esterházy'schen Hof einnehmen, wobei man mit dieser Gliederung auch die verschiedenen Funktionen, die die Gattungen haben bzw. die faszinierenden gegenseitigen Überlagerungen und Interrelationen studieren könnte.

Den durchaus weitesten Abstand vom Wirkzentrum, dem Fürsten, nimmt die Kirchenmusik ein. Die Esterházy'sche Residenz unterhielt ein Kirchenmusikensemble zur Gestaltung des Gottesdienstes in der Schlosskirche. Kirchenmusik gehörte aber zur „Konvention“ der Esterházy'schen Hofmusik. Sie befand sich nicht im speziellen Aufmerksamkeitsfeld des Fürsten Nikolaus (eine Ausnahme bildet

die zu seinem Namenstag aufgeführte „Nikolaimesse“ von 1772). Die Kirchenmusik ist, sehr bezeichnend, gleichzeitig auch die einzige der Gattungen, bei denen Haydn auch für lokale Eisenstädter Institutionen, den Orden der Barmherzigen Brüder und die Stadtpfarrkirche St. Martin, beiträgt.

Den innersten Kreis nimmt hingegen, besonders in den ersten 15 Jahren von Haydns Eisenstädter Anstellung, die „Königsgattung“, die Instrumentalmusik ein, die „Kammermusik“ bzw. Symphonik, deretwegen Haydn ursprünglich sein Engagement gefunden hat, und zwar vor allem – die Grenzen gehen teilweise durch die Gattungen mitten hindurch – jenes intime Genre von Stücken, die der Fürst sich zu seinem geistvollen Divertissement in kleiner Hofrunde vorführen ließ. Sie bilden die Entsprechung zu dem allerintimsten Genre, den Baryton-Divertimenti für den Fürsten und sein Lieblingsinstrument, die Musik zum Selber-Spielen darstellen. Nicht nur bei diesen, sondern auch bei den Symphonien handelt es sich um Musik, die sich mit allen ihren „Experimenten“ an eine einzige Person, die Zentralinstanz des Fürsten, als primäres Auditorium richtet.

Den merkwürdigsten Punkt allerdings bildet das künstlerische Sozialverhalten Haydns, der sich als fest verpflichteter und pensionsberechtigter Hofangestellter eine Leistungsdynamik auferlegte, die er zu seiner beruflichen Laufbahn nicht eigentlich nötig gehabt hätte. (Hier kann sein jüngerer Bruder Michael, der sich mit seinem Salzburger Hofamt durchaus zufrieden gab, als willkommener Vergleichsfall dienen.) Der Hofkapellmeister Haydn hat sich als Komponist jedenfalls so verhalten, als würde er nicht im „geschützten Bereich“, sondern auf dem freien Markt produzieren, wo man sich ständig aufs Neue und mit Neuem „bewähren“ muss.

Dennoch kann man nie genug darauf hinweisen, dass es sich bei den für den Esterházy'schen Musikbetrieb geschaffenen Werken um Musik handelt, die in einem Kommunikationsdreieck zwischen dem Dienstherrn, seinem Ensemble und dem Hofkapellmeister fungierte, worin auch musikalische Anspielungen, Zitate sowie gewisse performatorische Akte, die außerhalb des Notentextes statthaben, mit einbezogen werden (das Problem der so genannten „Abschiedssymphonie“)⁸.

⁸ Vgl. dazu Gerhard J. Winkler, „Orchesterpantomime“ in Joseph Haydns Esterházy-Sinfonien, in: Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des internationalen musikwissenschaftlichen Symposions Eisenstadt, 13.–15. September 1995,

Kurz: Es erforderte eine gerüttelte Portion an Intelligenz und virtuosem Fingerspitzengefühl, diese Regelkreise zur Zufriedenheit des Dienstherrn zu erfüllen, und noch mehr, sie „überzuerfüllen“. Ob die merkwürdige Tatsache, dass ein einziger Mann, eben Haydn, in der Position war, dies alles unter dem Auge des Fürsten zu bedienen, eine Folge der „Corporate Identity“ der Esterházy war (der eigene Hofkapellmeister ist für die zentralen Belange der musikalischen Hofhaltung auch selbst als Komponist zuständig), oder viel eher auf die Initiative Haydns zurückzuführen ist, der seine Position im fürstlichen Hofstaat mit derselben überlegenen Strategie ausbaute wie er sich „auswärts“ um die Verbreitung seiner Drucke kümmerte, ist nicht klar zu unterscheiden.

V

Dies gibt auch gleich das Stichwort für den nächsten Punkt:

Es ist charakteristisch für Haydns Künstlerpersönlichkeit, dass er sich nicht mit den Esterházy'schen Regelkreisen zufrieden gab, sondern neben seiner dienstlichen Tätigkeit um den bürgerlichen Musikmarkt und die neuen Verteilungsmedien kümmerte und noch dazu spezifisch kümmerte⁹. (Hätte Haydn im 20. Jahrhundert gelebt, er wäre gleichsam unter den ersten gewesen, die das Internet benutzen.) Auch dies unterscheidet ihn zum Beispiel von seinem Bruder Michael, der auch in dieser Hinsicht einen durchaus treffenden Vergleichsfall darstellt. Der Dienstvertrag von 1761 enthält ja den oft zitierten Passus, der die Arbeitskraft Haydns an das fürstliche Haus zurück bindet. Haydn war gehalten,

Neüe-COMPOSITION mit niemand zu COMMUNICIREN, viel weniger abschreiben zulassen, sondern für IHRO DURCHLAUCHT einzig, und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen, und gnädiger erlaubnus für Niemand andern nichts zu COMPOSIREN.¹⁰

Ob dieser so ausdrückliche Passus, obwohl er den gängigen Usus für derlei Dienstverhältnisse festhält, darauf Bezug nimmt, dass Haydn zur Zeit seines Esterházy'schen Dienstantritts 1761 eben bereits ein gefragter Mann war und viele „alte Kompositionen“ von

hrsg. von Dems. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 103), Eisenstadt 2000, S. 103–116.

⁹ Dazu Otto Biba, Joseph Haydn und die Verbreitung seiner Werke, in: Phänomen Haydn 1732–1809. Eisenstadt: Schauplatz musikalischer Weltliteratur, Katalog der Ausstellung Eisenstadt 2009, Eisenstadt 2009, S. 154–161.

¹⁰ Bartha, S. 42; der Text des neuen Dienstkontrakts von 1779 ebenda, S. 83f.

ihm in unzähligen Abschriften kursierten, ist nicht zu klar zu entscheiden. Wie dem auch sei: Haydn hat diesen Verbotspassus fast von Anfang an konsequent unterlaufen wenn nicht sogar gegen ihn verstoßen, indem er „neue Kompositionen“ für Auftraggeber und Verleger außerhalb des dienstlichen Kreises schrieb. (Das österreichische Beamtendienstrecht würde hier von einer nicht angemeldeten Nebentätigkeit sprechen.) Er hat damit sozusagen auch musikgeschichtlichen Weitblick bewiesen, denn man kann nicht genug darauf hinweisen, dass es nicht zuletzt die Instrumentalmusik (Klaviermusik, Kammermusik) für die neuen bürgerlichen Kreise war, mit denen sich Haydn direkt in den Traditionsprozess der klassischen Musik eingeschrieben hat, während unter den „Esterházy'schen Gattungen“ bezeichnenderweise nur der Haydn'schen Symphonie der unmittelbare Sprung „nach außen“ und in die Internationalität gelungen ist.

Ab einem gewissen Zeitpunkt aber hatte Haydn von Seiten des Dienstgebers – wenn dies je der Fall gewesen sein sollte – keine Schwierigkeiten mehr zu befürchten, im Gegenteil: Auf den Wiener Streichquartettgedrucken von op. 33 ist Haydn beim Autornamen ausdrücklich mit seinem Hofamt bezeichnet, und von seiner Pensionierung 1790 an erhielt Haydn sogar einen Geldbetrag, damit er den Namen Esterházy auf seinen Drucken mit anführte. Als Wendepunkt pflegt meistens die neue Dienstregelung von 1779 genannt zu werden, die den Passus von 1761 nicht mehr enthält. (Sie enthält aber auch vieles andere nicht, z.B. die Verhaltens-Normen.) Der eigentliche Wendepunkt sind jedoch die dem eigenen Dienstherrn gewidmeten sechs Sonaten „opus 13“ Hob. XVI:21–26 von 1773/74. Bei diesem Opus soll noch kurz verweilt werden, weil es nicht nur eine bedeutsame musikgeschichtliche Konstellation repräsentiert, sondern vor allem auch den Strategen Haydn zeigt, wie er damit verschiedene Ansprüche gleichermaßen befriedigt. Die sechs Sonaten für Cembalo – Sonaten, die auch im Autograph nicht mehr als Divertimenti bezeichnet sind – sind der erste Notendruck, den Haydn nicht weit außerhalb, sondern in unmittelbarem Umkreis, sozusagen prominent unter den Augen des Fürsten, und zwar beim Universitätsbuchhändler Joseph Kürzböck in Wien unter seinem Namen publizieren lässt. Er lässt ihn dem eigenen Dienstherrn widmen, vielleicht mit dem Nebenzweck, auch die Nebentätigkeitssituation abzutesten. Dass die Widmung nicht vom Verleger, sondern von Haydn selbst ausging, zeigt die Widmungsschrift, in der Haydn eine sehr devote und schmeichelhafte Adresse an seinen Dienstherrn richtet:

Frà le rare insigni, ed assai note qualità, che adornano l'Altezza Vostra Serenissima, si contano anche il possesso intiero della Musica tutta, non già del Violino, e del Baritono, che suona squisitamente ed al pari d'ogni Professore più esperto [...].¹¹

Nun gehört die Klaviersmusik nicht zu den Esterházy'schen „Dienstgattungen“, der Fürst spielte auch selbst nicht Klavier. Das Klavier ist im Gegenteil Domäne der neuen musikliebenden Schichten, und zwar richtet sich die Klaviersmusik, wie sämtliche nachmaligen Widmungen zeigen, besonders an die klavierspielende Dilettantin, das heißt die höhere Dame des Salons, die ihre Tätigkeit als Pianistin nicht berufsmäßig ausübt. Es handelt sich dabei um ein kulturelles Muster der Wiener klassischen Periode und indiziert eine Verteilungsfunktion des Repertoires: überwiegend Damen, deren Ehemänner oder Väter genug gesellschaftliche Reputation und Wohlstand hatten, um einen Salon zu unterhalten, in dem die Tochter oder die Ehefrau als Mittelpunkt fungieren konnten¹².

In der Widmungsschrift Haydns an den Fürsten ist eben auch nicht von Klaviersmusik die Rede, sondern Haydn, an die Großzügigkeit seines Dienstherrn appellierend, entwirft ein sehr schmeichelhaftes Bild eines gebildeten Mannes, der nicht nur die Violine und das Baryton ebenbürtig jedem Berufsmusiker selbst zu spielen vermag, sondern in seiner musikalischen Bildung und Kenner-schaft über die gesamte Musik gebiete. Haydn spricht also nicht nur den inneren Kreis der Musikausübung am Hofe an, sondern vor allen Dingen den Adressaten der Esterházy'schen Symphonien. Wenn Haydn mit dieser Widmung gleichzeitig auch eine Kommunikationskrise beenden wollte¹³, die mit den jüngsten

¹¹ Sei / Sonate / da / Clavi-Cembalo / che / a Sua Altezza Serenissima / del / Sacro Romano Impero / Principe / Nicolo Esterhazy di Galantha / &c. &c. &c. / D. D. D. / L'Autore / Giuseppe Haydn / Maestro di Capella della Pref. A. S. Ser. / In Vienna, Presso Giuseppe Kurzböck Stampatore orient. di S. M. Imp. R. A. 1774; Exemplar: ÖNB, Musiksammlung, Sammlung Hoboken, SH. Haydn 819, Vorsatzblatt. („Zu den seltenen Auszeichnungen und allseits bekannten Gaben, die Eure Durchlauchtigste Hoheit schmücken, zählt auch die intime Beherrschung der gesamten Musik, nicht allein der Violine oder des Barytons, die Ihr vorzüglich und jedem erfahrenen Berufsmusiker ebenbürtig spielt [...].“)

¹² Dazu näher Ingrid Fuchs, „... spielt das Fortepiano mit vieler Empfindung und Präzision“. Damen im musikalischen Salon rund um Joseph Haydn, in: Phänomen Haydn 1732–1809, S. 144–153.

¹³ Dazu Wolfgang Fuhrmann, Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten ca. 1750–1815, Habilitationsschrift Universität Bern 2010 (masch.), S. 37ff.

Produktionen eingetreten sei (gemeint sind die so genannten „Sturm-und-Drang-Symphonien“), dann ist diese Nuance zweifellos mitgedacht, denn keine der Sonaten steht in einer Molltonart. Dieser Hinweis wird unterstrichen dadurch, dass Haydn in der sechsten Sonate den „al rovescio“-Menuettsatz aus der G-Dur-Symphonie Hob. I:47 von 1772 unterbringt, der ganz besonders an den Geist des Adressaten appelliert. (Im Autograph der Sonate fehlt gerade dieser Satz, ist also vermutlich – auf Wunsch des Fürsten, als Haydn diesem die Stücke vorspielte, um die Erlaubnis zur Widmung zu erhalten? – nachträglich hinzugefügt.) Es handelt sich um jenen Menuettsatz, von dem die Symphonie ihren unauthentischen Beinamen „Palindrom“ führt: Der jeweilige Wiederholungsteil besteht darin, dass man die Musik des ersten Abschnitts von hinten nach vorne spielt, ein besonderes Beispiel von barocker Zeitumkehrkunst. Die Klavierübertragung, nebenbei, ändert die gesamte Rezeptionsstruktur: Bei der Symphonie erweist der Kenner seine Bildung, indem er den Gag „hört“ – er ist in den Stimmen ja ausgeschrieben –, am Klavier aber muss es der Pianist spielend nachvollziehen, denn nur der jeweils erste Teil ist im Erstdruck notiert. Schließlich aber könnte die Widmung, so wie sie steht, auch in einem Streichquartett Haydns stehen, denn der hohe, die Violine spielende männliche Kenner ist der Widmungsadressat des Streichquartetts. Dass von der Esterházy'schen Symphonie Haydns zum Streichquartett, beide als Formen der geistvollen Auseinandersetzung mit Musik, in der Person des hohen Kenners eine Klammer besteht, dürfte unverkennbar sein. Dass Haydn mit demselben virtuoson Gespür für das Aktuelle und mit derselben überlegenen Strategie dann auch das große und internationale Publikum gewinnen konnte, ist bekannt und muss nicht eigens abgehandelt werden.

VI

Haydn kann mit Recht als ein „Klassiker aus dem Geiste des musikalischen Handwerks“ bezeichnet werden: Während seine „Kompositionswissenschaft“ und ständige Innovationsbereitschaft ihn befähigten, für die komponierenden Zeitgenossen gleichzeitig Pionier, Wegbereiter, Vorbild und schließlich Doyen zu sein, hat er sich auf der anderen Seite nie dazu verleiten lassen, Auftragslage und Zielpublikum aus den Augen zu verlieren. Nicht nur im persönlichen Habitus ist Haydn, der sich auch auf der Höhe seines Ruhms nicht adeln hat lassen, stets bei seinem Leisten geblieben.