

DER ESTERHÁZY-HOF IN EISENSTADT ALS REGIONALES ZENTRUM

Katalin Kim

Ungarische Akademie der Wissenschaften, Budapest

Die Musikgeschichte beschäftigte sich mit dem Musikleben einer der einflussreichsten Familien der ungarischen Musikgeschichte, der Musik des Hofes der Familie Esterházy in Eisenstadt und Eszterháza, vor allem in Bezug auf Joseph Haydn. Die Figur Joseph Haydns stand etwas im Schatten und warf sogar ein ungünstiges Licht auf das Werk und die Arbeit seines Vorgängers, Gregor Joseph Werner. Das reiche Schaffen Werners ist noch nicht erforscht. Man denke nur an die in den letzten Jahren von den Interpreten Alter Musik wiederentdeckten Oratorien, durch die wir Werner als einen inspirierten Komponisten von höchster Qualität kennenlernen. Wir müssen die Rolle Werners in der Musikgeschichte aus einer anderen Perspektive neu bewerten. Sein aus der Haydn-Literatur bekannter Beschwerdebrief an den Fürsten lässt vermuten, dass Werner Musikern von außerhalb des herzoglichen Hofes den Zugang zur wertvollen fürstlichen Sammlung in Eisenstadt verwehrte. Die erhaltenen zeitgenössischen Abschriften in den Musiksammlungen des Eisenstädter Doms (die ehemalige Pfarrkirche) und der umliegenden Städte widersprechen dieser früheren Annahme. Damit muss auch die Rolle des Esterházy'schen Hofes als regionales Musikzentrum für die Zeit vor Joseph Haydn neu bewertet werden.

Die Betreuung der kirchlichen Notensammlungen war in der Regel die Aufgabe der Regens Chori. Sie waren zumeist für die Gestaltung des Repertoires und die Anschaffung der aufzuführenden Werke verantwortlich; häufig fiel ihnen auch die Arbeit der Kopierung zu. Sie nahmen die manchmal aus mehreren hundert Sätzen bestehenden Sammlung, die ihr persönliches Eigentum war, an den Ort ihrer verschiedenen Wirkungsstätte mit. Im Glücksfall wurde ihr Nachlass später von der Kirche, wo sie angestellt waren oder von der Stadt gekauft. Die Notensammlung der St Martinskirche zu Eisenstadt stellt in dieser Hinsicht einen typischen Fall dar. Der Großteil des Notenbestands der Kirche im 18. Jahrhundert machen die Abschriften eines einzigen Regens Chori namens Carl Kraus aus, der zwischen 1753 und 1802 dort tätig war und kam durch den Erwerb des Kraus-Nachlasses 1802 in den Besitz der St Martinskirche. Carl Kraus ist eine bekannte Figur der Eisenstädter Ortsgeschichte, der auch in der Haydn-Forschung in Evidenz gehalten wird. Auf der Suche nach Haydn-Werken untersuchte Robbins Landon mit Hilfe des damaligen Domkapellmeisters Harald Dreö den Bestand der St Martinskirche während seiner Eisenstadtreise im Jahre 1962 und konnte sich im Großen und Ganzen ein Bild über den dort aufbewahrten musikalischen Nachlass von Kraus machen. Die bisherigen Stemma-Untersuchungen der kritischen Gesamtausgabe des Joseph Haydn Instituts haben erwiesen, dass Kraus nicht nur zu den Abschriften, sondern in manchen Fällen sogar zu den Haydn-Autographen Zugang hatte.

Aufgrund des Autographs verfertigte Kraus eine Abschrift von der g-Moll Salve Regina von 1771 einige Jahre nach der Entstehung des Werkes. Aus der Esterházy-Kantate von 1762 stellte er mit Haydns Wissen eine Kontrafaktur für das Pfarrensemble ebenfalls bereits in den ersten Jahren nach der Komposition – laut Irmgard Blecker-Glauch's Datierung 1765–1766 – zusammen. Im gegenwärtigen Material des St Martinsdoms kommt die Handschrift von Kraus in den Kopien zweier Messen, der Großen Orgelsolomesse, und der Kleinen Orgelmesse, von fünf Kontrafakturen und dem Chorwerk *Ens aeternum* unter dem Titel Motetto de tempore vor.

In meinem Vortrag versuche ich – im gegebenen Rahmen freilich nur äußerst skizzenhaft – ein allgemeines Bild über die Kopisten der Notensammlung der St Martin Stadtpfarrkirche des 18. Jahrhunderts, des heutigen Domes zu geben, dann möchte ich einige kleine kritische Bemerkungen zu den Feststellungen fügen, die in der Haydn-Literatur im Zusammenhang mit der Person und dem Nachlass von Kraus häufig auftauchen.

Im Vergleich zu den Pfarrensembles der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildete sich in der St Martin Pfarrkirche von Eisenstadt eine Musikpraxis von außergewöhnlichem Niveau aus. In diesem Umstand spielte das zuerst von Gregor Joseph Werner, dann von Joseph Haydn geleitete Esterházy-Ensemble eine entscheidende Rolle. In der ersten Jahrhunderthälfte beschränkte sich das Figuralmusizieren sowohl in der St Martinskirche, wie in vielen Kleinstädten, bloß auf die großen Feste. Die Aufgabe der Musikbegleitung der Feste wurde durch die Mitwirkung gelegentlich angestellter Musiker (unter anderem Esterházy-Musiker) gelöst. Also auf gutem Niveau, doch gelegentlich im Charakter. Als 1753 Eisenstadt – dank vor allem der Stiftung von Anna Barbara Kroicher im Wert von 6000 Gulden auch die Möglichkeit hatte, die Institution der Türmer (die Turnerey) ins Leben zu rufen, also ein ständiges Instrumentalensemble mit der Hauptaufgabe, den Musikdienst in der St Martinskirche zu versehen, waren die Ansprüche ersichtlich wesentlich höher, als es im Fall eines angehenden Stadtpfarrensembles gewohnt war. Es scheint, dass das Mass der am benachbarten Schlossgrund wirkenden Schlosskapelle angepasst war. Davon zeugt nicht nur der reiche, 1753 angeschaffene Instrumentalpark, der den hohen Ansprüchen des mitteleuropäischen Repertoires entsprach, sondern auch die Notensammlung selbst, zu der in sehr vielen Fällen die Esterházy-Kirchenmusiksammlung als Vorlage diente, auch wenn es verboten war.

Die Gestaltung der Notensammlung und des Repertoires der St Martinskirche von Eisenstadt fiel in einer Person dem Regens Chori Carl Kraus zu, der dazu vermutlich nicht viel Zeit zur Verfügung hatte. In seiner Arbeit wurde er von Gregor Joseph Werner voll unterstützt. Es ist wahrscheinlich auch mit der Eile zu erklären, dass er bereit war, eine ungewöhnlich große Zahl der Werke des Esterházy-Kapellmeisters für seine Notensammlung zu kopieren. In dem vor ein paar Jahren gefundenen Nachlassverzeichnis von Kraus sind 223 Kompositionen von Werner zu finden, die etwa die Hälfte der Sammlung von Kraus ausmachen. Darin sind alle zur mehrstimmigen Praxis

notwendigen Genres vertreten. Mit dem Kopieren von Werners Werken sicherte der angehende Regens Chori seinem vor kurzem gegründeten Kirchenensemble die Figuralmusikbegleitung für die Liturgie während des ganzen Kirchenjahres. Sein Verhältnis zu dem Esterházy-Ensemble veränderte sich im Grunde genommen auch zur Zeit von Joseph Haydn nicht. Nachdem Haydn in seinem ersten Testament auch die blinde Tochter von Kraus erwähnt (der er eine Summe von 100 Gulden zu vermachen gedachte, die er dann nach Kraus' Tod aus seinem Testament strich), nimmt Robbins Landon an, dass es eine freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden Musikern bestand. Auch wenn die Annahme einer Freundschaft auf dieser Grundlage eine Übertreibung bedeutete, Tatsache ist auf jeden Fall, dass Haydn und Kraus ein enges Arbeitsverhältnis hatten. Mit dem Beginn der Musiksaison in Eszterháza war die in Eisenstadt gebliebene, bloß aus einigen Mitgliedern bestehende Chormusik nicht mehr geeignet, die Musikpraxis der Schlosskapelle, die übrigens ebenfalls Pfarrenfunktion zu versehen hatte, würdig aufrechtzuerhalten. Dazu war sie auf die Aushilfe der Musiker des Stadtpfarrensembles angewiesen, das sich damals gerade im Aufstieg befand. So ist es selbstverständlich, dass Haydn (wie auch Werner) nicht nur die Autographe seiner eigenen Kompositionen, sondern auch die Werke anderer Komponisten der fürstlichen Kirchenmusiksammlung Kraus zum Kopieren überliess. In den Abschriften von Carl Kraus kommt fremde Hand nur in den seltensten Fällen vor. Geschieht es trotzdem, so ist es in erster Reihe die nachträglich eingetragene Bezifferung des Pfarrorganisten im Stimmbuch der Orgel oder der Text der Chorstimmen, der von der Hand bis jetzt unidentifizierter Aushilfsmusiker der Pfarre in die einzelnen Noten eingetragen wurde. Die weiteren Eintragungen fremder Hand in den Manuskripten von Kraus sind ausnahmslos spätere Ergänzungen, da die Abschriften des Regens Chori auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Gebrauch blieben. (Der in den 1820er–1830er Jahren im breiten Kreise um sich greifende Wechsel des Figuralrepertoires scheint Eisenstadt umgangen haben.) Nicht nur die zahlreichen „Sopran und Alt zu duplieren“ Eintragungen des neueren, 1837 erstellten Inventars der Kirche zeugen von dem Ausmaß, das dieses auch später verwendeten Material des 18. Jahrhunderts innerhalb des Repertoires hatte, zumindest nach Josef Eisenstocks Intentionen, der das Kirchenensemble leitete, sondern auch die angefertigten Duplikate, die unter anderem etliche Abschriften des Kraus-Nachlasses ergänzen.

Als Carl Kraus 1753, im Jahre der Gründung des Eisenstädter Figuralensembles von der Stadtpfarre als Schulmeister und Organist angestellt wurde, dürfte die Notensammlung der Kirche sehr ärmlich gewesen sein. Der Bestand vor 1750 war meiner Ansicht nach nicht viel reicher, als das jetzige Material. Es war auch kein Bedürfnis dafür, zumal in der ersten Jahrhunderthälfte Figuralmusik, wie erwähnt, nur gelegentlich und bloß auf großen Festen in der St Martinskirche ertönte. Eine Ausmusterung fand zur Kraus' Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht statt, da er den früheren Bestand der Kirche mit sichtlicher Sorge behandelte: Er bewahrte ihn nicht nur,

sondern hielt ihn auch auf dem Repertoire. Aus dem Material dieser Periode kopierte er gelegentlich Stücke eigenhändig (aus einer Missa solemnis von Caldara verfertigte er zum Beispiel eine Abschrift für seine eigene Notensammlung spät, im Jahre 1775) und im Notfall ergänzte er die alten Abschriften mit neuen, hauptsächlich Violone-Stimmen. Einen Teil dieser Fröhschicht der Notensammlung der Pfarre bzw. des Kraus-Nachlasses machen die zwischen 1723 und 1731 entstandenen Manuskripte des Bassisten und Kopisten Johann Georg Thonner aus, der als Kopist der Werke Werners bekannt ist und bis 1760 im Esterházy-Dienst stand. Thonner bzw. der spätere Besitzer dieser Abschriften, Joseph Katter schenkten die Manuskripte der Stadtpfarrkirche und/oder Carl Kraus (beide Fälle kommen vor).

Der Hauptteil der Fröhschicht besteht aus Manuskripten eines Musikers (insgesamt 92 Werke), den ich als anonymer Kopist 12 bezeichne. Seine einzige datierte Abschrift stammt aus dem Jahre 1752, also einem Jahr vor der Gründung der Thurnerey. Sowohl diese Tatsache als auch das Papier und der Komponistenkreis seiner Abschriften lassen vermuten, dass auch seine undatierten Manuskripte nicht früher, als die 1740er Jahre, eher um 1750 entstanden sind. Nachdem dieser Kopist an manchen Stellen das Stimm-Material von Thonner ergänzt, an anderen Stellen dagegen seine Handschrift von Thonner ergänzt wird (beide Beispiele kommen in den Caldara-Messen vor) und zu seinen Abschriften er auch von Johann Georg Schoberwalter erzeugtes frühes Esterházy Hirsch-Papier mit dem Wasserzeichen IGS verwendet und nicht zuletzt auch die Werke der Esterházy-Kleinmeister kopierte (darunter eine Salve Regina-Komposition von Johann Novotny auf Esterházy'sche Hirsch-Papier), scheint die Annahme begründet zu sein, dass er ein in Eisenstadt angestellter Musiker sein durfte, der nach dem Zeugnis der großen Zahl seiner Abschriften im Pfarrdienst stand. Auf Letztere deutet auch die Tatsache hin, dass unter seinen Abschriften zahlreiche Werke österreichischer Ordenskomponisten zu finden sind, wie z.B. Franz Gerhard Pruneder von Heiligenkreuz, Johann Adam Scheibl von St. Pölten oder der Göttweiger Johann Georg Zechner, die auch im Repertoire der Pfarrensembles weit verbreitet waren und die weder im erhaltenen Esterházy-Notenmaterial, noch in den zeitgenössischen und späteren Inventaren vorkommen. Der anonyme Kopist 12 dürfte diese Abschriften am Ort seiner früheren Wirkungsstätte oder als Musiker der St Martinskirche von Eisenstadt von vornherein für seine Kirche angefertigt haben.

Im Material der St Martinskirche sind aus dem 18. Jahrhundert keine weiteren größeren Manuskriptenensembles erhalten. Der Bestand der Kirche, der aus der Periode von ungefähr 1720/30 bis 1840 stammt, weist die Handschrift von etwa 90 Kopisten auf, die meist nur mit einigen Abschriften vertreten sind. Die Verbindung zu Eisenstadt kann bei einem Teil dieser Kopisten weder durch das verwendete Papier, noch durch den Kreis der Komponisten oder das gemeinsame Vorkommen mit anderen Handschriften im Material der St Martinskirche sichergestellt

werden. (Mit der Bearbeitung der Esterházy-Kirchenmusiksammlung nach Kopisten wird man natürlich auch einen Teil dieser Kopisten identifizieren oder mindestens lokalisieren können.) Im Fall einiger Hände kann die Eisenstädter Provenienz aufgrund der obigen Kriterien bereits bewiesen werden. Neben Noten, die Eintragungen von Possessoren oder Spender vor Ort enthalten und teils auf Hirsch-Papier aufgezeichnet sind, ist z. B. das Manuskriptensemble eines weiteren anonymen Kopisten im Material des ausgehenden 18. Jahrhunderts dieser Art. In seinem Fall ist die Herkunft der Papiere nicht entscheidend. (Er kopiert einheitlich auf steirische IMWIRZ und tschechische Kotenschlos Papiere, die im breiten Kreise verwendet waren; Hirsch-Papiere verwendet er nicht). Etliche Zeichen weisen aber darauf hin, dass es sich um einen Musiker der Schlosskapelle handelt: Die Tatsache, dass fünf seiner fünfzehn Abschriften aus Werken von Gregor Joseph Werner und Franz Novotni gemacht worden sind und dass gewisse Stimmbücher von einer Messe Michael Haydns in dem grundsätzlich von Carl Kraus angefertigten Material von ihm stammen, deuten auf sein Wirken in Eisenstadt hin. Es scheint jedoch wahrscheinlicher, dass wir in seiner Person mit einem im Dienst der Esterházys und nicht der St Martinskirche stehenden Musiker zu tun haben, zumal eine seiner Abschriften von Michael Ernst, dem Violinisten der Esterházy-Chormusik und nicht von einem Pfarrmusiker mit einem Violone-Stimmheft ergänzt wurde und eine Franz Novotni-Messe im Material der Pfarre sowohl in seiner als auch in Carl Kraus's Abschrift zu finden ist. Michael Ernst ist übrigens im Bestand der Pfarre mit elf Manuskripten vertreten. Seine Schrift kann aufgrund seiner in der Acta Musicalia erschienenen Gesuche identifiziert werden. Er wirkte an beiden Sammlungen weniger als Kopist mit, sondern ergänzte sie mit dem autographischen Stimmenmaterial seiner eigenen Kompositionen. Wie bekannt, beschäftigte sich der in Eisenstadt geborene Michael Ernst, der bereits von seinem dreizehnten Lebensjahr an ein Sänger des Marionettentheaters von Eszterháza war und später ein Leben lang als Violinist des Eisenstädter Chormusique tätig war, auch mit Komponieren. (Sowohl Harich als auch Landon weisen mit Recht darauf hin, obwohl es keinen Beweis dafür gibt, dass er vielleicht bei Haydn Kompositionsunterricht erhielt.) Seit Harich wissen wir, dass die Esterházy-Kirchenmusiksammlung zahlreiche, vor allem kleine Kirchemusikwerke von Ernst bewahrt (insgesamt 25 Kompositionen). In der Haydn-Literatur sind aber die im Material der St Martinskirche vorhandenen Werke Ernsts nicht verzeichnet, auch wenn es wahr ist, dass der Name des Komponisten nur auf dem Titelblatt einer einzigen Komposition, einer Salve Regina von 1793 angegeben ist. Höchstwahrscheinlich enthalten die auf identisches Papier aufgezeichneten weiteren 9 Manuskripte Ernsts, die zwar im Material der Pfarre als anonym bezeichnet sind, ebenfalls seine eigenen Kompositionen. Ein Offertorium mit seiner Handschrift konnte z. B. aufgrund des 1792er autographischen Stimmenmaterials der Esterházy-Kirchenmusiksammlung identifiziert werden.

Zum Schluss noch einige Bemerkungen zur Person und zum Nachlass von dem Regens Chori Carl Kraus, der auch in der Haydn-Literatur oft erwähnt wird:

Allen voran möchte ich seine Biographie aufgrund der Jesuitenquellen aus Ungarn ergänzen. Wie erwähnt, stand Kraus von 1753 bis zu seinem Tod im Dienst der Stadtpfarrkirche St Martin. Das Totenprotokoll bezeugt, dass er 1723 geboren wurde. Über seine Herkunft und Studien sind uns soweit keine Angaben bekannt. Aus dem Verzeichnis des Pressburger Jesuitengymnasiums, das anlässlich der vom Statthalterrat verordneten Schülerzählung von 1738/39 erstellt wurde, geht aber hervor, dass Kraus in Eisenstadt auf die Welt kam und bereits als Schüler besonderen Musikunterricht erhielt. Zur Zeit des Zensus war der fünfzehnjährige Carl Kraus ein Prinzipistenschüler des Pressburger Jesuitenkollegs und als Musikschüler war seine Verpflegung durch den Kantor der Jesuitenkirche gesichert, wofür er im Figuralensemble der St Salvatorkirche der Jesuiten zu musizieren hatte. (Es ist bemerkenswert, dass das Musikleben der Kirche und des Kollegs gerade zu dieser Zeit ein sehr hohes Niveau hatte. An Festtagen, jährlich 45-mal, war das Kirchenensemble durch Türmer ergänzt. Zu den Schuldramenaufführungen des Kollegs schrieben des öfteren Johann Matthias Schenauer und Joseph Umstatt Begleitmusik: Sie waren Komponisten des Privatensembles des Erzbischofs Imre Esterházy, der die Institution unterstützte. Im Vortrag wirkten auch Mitglieder des aus Virtuosen bestehenden erzbischöflichen Ensembles mit.) Es ist anzunehmen, dass Kraus seine Studien nach Jahren auf dem Pressburger Gymnasium im Raaber Jesuitenkolleg fortsetzte, das Unterricht an Akademiniveau gewährte und in dem – nach dem Zeugnis der erhalten gebliebenen Notensammlung und des Aufhebungsinventars des Ordens im Jahre 1773 – ein intensives Musikleben herrschte. Wie lange und in welcher Eigenschaft sich Kraus in der Raaber Jesuiteninstitution aufhielt, ist uns unbekannt. Tatsache ist, dass er auch dort als Musiker beschäftigt war. Unter den anonymen Kompositionen der Notensammlung der Raaber Jesuitenkirche ist nämlich ein Manuskript von ihm erhalten, eine *Motetta pro Paschate*, die er laut Widmung auf dem Titelblatt 1748 der Kirche schenkte und als *violonista Imaria* unterzeichnete. Aufgrund dieser Widmung taucht mit gutem Recht die Möglichkeit auf, dass sich Kraus eventuell auch mit Komposition befasste. Darauf weisen die komponistartigen Eingriffe in seinen späteren Eisenstädter Abschriften hin (musikalische Einlagen, Stimmergänzungen, Kontrafakturen) sowie die etwa 25, sich ebenfalls in seiner Handschrift erhaltenen anonymen Kompositionen, unter denen womöglich auch eigene Kompositionen zu finden sind. Es ist auf jeden Fall nicht ausgeschlossen, dass Kraus aufgrund seiner Eisenstädter Geburt und seiner engen Beziehung zu Werner, die durch die ungefähr 190 Werner-Abschriften seiner Notensammlung belegt werden kann, ein Schüler des Esterházy-Kapellmeisters sein durfte, der ihn seit seiner Kindheit gekannt hatte. All das ist zur Zeit bloß eine Annahme. Kraus' Interesse für Musik kann jedoch bereits jetzt festgestellt werden. Davon zeugt auch seine anspruchsvoll zusammengestellte und ein Leben lang erweiterte Notensammlung.

Die Abschriften, Carl Kraus über Joseph Haydns Werke erstellte sowie seine ganze, aus etwa 500 Sätzen bestehende Sammlung, waren sein Eigentum. Diesem Umstand ist zu verdanken, dass Haydn aus seinem Nachlass Noten für die fürstliche Chor-musique kaufen konnte. Über die Tatsache der Anschaffung informiert uns ein viel zitiertes Dokument: Haydns Ausgabenverzeichnis für das Jahr 1802 das er dem Fürst am Jahresende (den 20. Dezember) zuschickte und dessen Satz von 60 Gulden sich auf die aus dem Kraus-Nachlass gekauften Noten bezieht. Von diesem Dokument geht Landon aus, wenn er nicht nur im Fall des Stimmenmaterials mehrerer Haydn-Kompositionen – wie die Salve Regina in g-Moll von 1771, die Cäcilienmesse und die Mariazeller-messe – andeutet, dass sie vom Komponisten aus dem Nachlass von Kraus für Nicholas II „zurückgekauft“ wurden, sondern auch annimmt, dass Haydn damals den ganzen Kraus-Nachlass von den Esterházy ankaufen liess. Ich zitiere: *„Haydn must have known that Kraus owned a considerable number of music manuscripts. Some of these were copied for the parish church and ended in their archives, but an equally important part was the property of the estate; and Haydn arranged to have these purchased by the Esterházy Archives.“* Landons Hypothese wird in vieler Hinsicht durch das unlängst zum Vorschein gekommene Nachlasserwerbsverzeichnis in Frage gestellt, das ich vor einigen Jahren im unsignierten Material des Fonds Ecclesiastica im Archiv von Eisenstadt fand. Aufgrund dieses Verzeichnisses können wir uns über den Nachlass des Regens chori Kraus ein klares Bild verschaffen und aus dem Vergleich mit dem erhalten gebliebenen Material der St Martinskirche geht auch hervor, dass Kraus – der zeitgenössischen Praxis entsprechend – mit seinen Abschriften nicht zwei Notensammlungen, sondern ausschließlich seine eigene Sammlung bereicherte. Laut Nachlasstabelleüberschrift ließ die Pfarre binnen anderthalb Monaten nach dem Tod des Regens Chori ein Inventar von seinem Notensammlung erstellen und erwarb das Material am 15. April 1802. Wegen der kurzen Zeitspanne kann im Grunde genommen ausgeschlossen werden, dass die von Haydn ausgewählten und für den Fürst gekauften Werke diese Inventur hätten umgehen können. (Ausgenommen, wenn Haydn Werke kaufte, die infolge irgendeiner Ausleihe von vornherein in seinem Besitz waren. Der Komponist reiste nämlich frühestens Ende August 1802 nach Eisenstadt.) Es scheint äußerst wahrscheinlich, dass Haydn wesentlich weniger kaufte, als Landon annimmt, zumal der Nachlass von Kraus – abgesehen von einigen Ausnahmen – aus lauten eigenhändigen Abschriften bestand, wie die Nachlasstabelle und die erhaltenen Noten bezeugen. Gleichzeitig kommen – mindestens nach meinen bisherigen Erfahrungen – im Material der Esterházy Chormusik Manuskripte von Kraus nicht allzu häufig vor. (Überdies können diese Abschriften wegen Verflechtungen zwischen den beiden Eisenstädter Ensembles mit dem Erwerb von 1802 nicht automatisch in Zusammenhang gebracht werden, wie wir es unter anderem im Fall von Haydns Salve regina sehen werden). Nicht zuletzt, weil der

inventarisierte Nachlass von Kraus am Chor der St Martinskirche ohne größeren Lücken auch heute noch aufzufinden ist.

Aufgrund des Nachlassverzeichnisses durfte Haydn von seinen eigenen Werken damals höchstens die Kraus-Abschrift seiner (auch von Landon erwähnten) *Mariazellermesse* für die fürstliche Notensammlung erkaufte haben. Im Nachlassverzeichnis sind nämlich drei Haydn-Messen aufgezählt, wobei die Notensammlung gegenwärtig nur das von Kraus abgeschriebene Stimmenmaterial der *Grossen Orgelsolomesse* und der *Kleinen Orgelmesse* aufweist. Das Manuskript der *Missa Cellensis*, das Landon ebenfalls unter diese Nachlassanschaffungen zählte, stammt, wie James Dack und Georg Feder in der Gesamtausgabe feststellen, von vier verschiedenen Kopisten, unter anderem von dem anonym 11 bezeichneten Esterházy-Kopisten und es ist unwahrscheinlich, dass es jemals zu der Krausschen Notensammlung gehörte. Aufgrund des Vergleichs des Nachlassverzeichnisses und des erhalten gebliebenen Materials können die Hypothesen von Landon und Irmgard Becker-Glauch hinsichtlich der *Salve regina* aus dem Jahr 1771 verworfen werden. Der Ankauf hätte vom Gesichtspunkt des Fürsten keinen Sinn gehabt, weil das Stimmenmaterial in der Schloss-Sammlung bereits vorhanden war und es wäre keineswegs im Interesse der St Martinskirche gelegen, es zu verkaufen, da sie aus dem Stück kein zweites Exemplar hatte. Noch dazu löste sich die *Salve Regina*-Abschrift, die der Regens Chori angeblich für sein eigenes Ensemble anfertigte, wahrscheinlich vor der Zusammenstellung des Nachlassverzeichnisses von seiner Notensammlung. Das Nachlassverzeichnis führt zwar bei Joseph Haydn 4 *Salve Regina*-Kompositionen an, aber diese Angabe geht meiner Meinung auf einen Schreiberfehler zurück. In der Sammlung der Pfarre blieb nämlich keine einzige *Salve*-Komposition unter Haydns Namen erhalten und eine *Salve Regina* mit Haydn als Komponist kommt in der Esterházy-Kirchenmusiksammlung in Abschrift von Kraus auch nicht vor. Es kann selbstverständlich sein, wenn auch nicht sicher wahrscheinlich, dass die Haydn-Kontrafakturen während der Inventuraufnahme hier eingeordnet wurden. Aber wie erwähnt, sind im Material der St Martinskirche gerade sechs kleine Kirchenmusikstücke von Joseph Haydn in der Handschrift von Carl Kraus zu finden, die der Inventarisator richtig in die Rubrik 6 Offertorien eingliederte; im Fall der *Salve*-Kompositionen hat er sich also vermutlich einfach geirrt. Kraus kopierte nämlich gerade vier *Salve Regina*-Stücke von Michael Haydn, die, wie gesehen, in der Tabelle nicht enthalten sind. Es ist daher mit gutem Recht anzunehmen, dass sie irrtümlich unter den Namen Joseph Haydns eingetragen wurden. Übrigens ist dies nicht das einzige Verschreiben, das im Nachlassverzeichnis aufgrund des Vergleichs des Inventars und der Notensammlung entdeckt werden kann.

Die Identifizierung und die Trennung der von Haydn ausgewählten weiteren Musikalien innerhalb der Esterházy Kirchenmusiksammlung sind aufgrund der gegenwärtigen Quellenlage fast unmöglich. Auffallend ist jedoch, dass mit Ausnahme einiger Kompositionen mancher

Komponisten Werner der einzige ist, von wem mehrere Werke, etwa 20 Adventarien fehlen und diese Stücke bereits im Inventar der St Martinskirche von 1837 nicht vorhanden sind. Ist es vorstellbar, dass die von Haydn gewählten Stücke auch diese Werner-Kompositionen umfasste? Es ist nicht vollkommen ausgeschlossen, da wir wissen, dass die Werke Werners gerade in diesen Jahren ins Blickfeld des alten Meisters gerieten. 1804 wirkte Haydn in der Vorbereitung der Artaria-Ausgabe von Werners sechs Quartettfugen mit, zu der er seinen Namen als Herausgeber gab und selbst Einleitungen zu den Fugen aus Werners 12 Oratorien wählte. László Somfai deutete diese Geste des alten Haydn als „Tribut an seinen Vorgänger Werner“. Ist es möglich, dass hinter den Anschaffungen aus Kraus' Notensammlung die gleichen Motive vorausgesetzt werden können?