

chem Maß bereit und fähig, auf Kommando und nach gewünschtem Schnittmuster zu komponieren. Selbst das Wort Kompromiss mag für manche Werke schon zu hoch gegriffen sein. Dass auch solche Musik wie die »Geschichte vom wahren Menschen« dennoch mit Interesse gehört werden kann, steht auf einem anderen Blatt: vielleicht ohne die Vorbedingung, dass auch hier im Verborgenen geistige Werte und subversive Subtexte lauern (das zuschanden gerittene Steckenpferd der Musikforschung), aber dafür im Bewusstsein, vor welchem geschichtlichen Hintergrund eine Oper wie diese entstanden ist, und dass ihr Autor knallhart zu kalkulieren wusste. Diese Spannung müssen heutige Hörer auszuhalten bereit sein – ohne Lachshäppchen.

Zur Aufmachung des Buches noch ein paar Anmerkungen. Das Einführungskapitel ist als Überblick sinnvoll, verstimmt aber im Nachhinein den Leser, wenn es in Form ganzer Textblöcke in den

folgenden Einzeldarstellungen *peu à peu* wiederkehrt (vgl. etwa 37 und 313). Grotesk ist hier wie in anderen Bänden des Verlages die Zerstückelung des Buchtextes durch im Fettdruck hervorgehobene Zwischen- oder Abschnittsüberschriften, im Durchschnitt auf jeder Seite eine, so als wäre der Leser nicht imstande, einem zusammenhängenden Text von mehr als zwei Seiten ohne Führung zu folgen. Das führt zu dem kuriosen Ergebnis, dass es letztlich mehr »Überschriften« als Buchseiten gibt, nämlich weit über 300, und da sie vollständig ohne jegliche hierarchische Unterscheidung in das Inhaltsverzeichnis aufgenommen werden, schwillt dieses auf neun Seiten an, was den Sinn einer solchen Übersicht *ad absurdum* führt und das Verzeichnis unbenutzbar macht, beinahe schon zu einem Abstract werden lässt. Warum im Berliner Verlag solche exzentrischen Eigenheiten gepflegt werden müssen, bleibt ein Rätsel. [Christoph Flamm]

Poppe: Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis?

Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens *Missa solemnis*, Beeskow (ortus) 2007

Man sollte meinen, unser ach so aufgeklärtes Zeitalter hätte in Bezug auf historische Musik und in Kenntnis auch der kleinsten Details zeitgenössischer Aufführungspraxis längst aufgeräumt mit allen aus dem 19. Jahrhundert tradierten Ur- bzw. Fehlurteilen. Man kann sich von falschen Vorstellungen aber nur lösen, wenn sie einem als solche bewusst sind. Die Crux liegt eben darin, dass der Mensch im Laufe seines Lebens sein Geschichtsbild aus vielerlei Quellen zusammensetzt, zum großen Teil unbewusst, und es nicht selten eines Schlüsselerelebnisses bedarf, um wenigstens *in parvo* eine Korrektur vorzunehmen. Ob ein solches den Autor bewogen hat, die Rezeptionsgeschichte von Beethovens *Missa solemnis* zu erforschen, verrät er nicht, gleichwohl könnte sein 554 Seiten starkes Buch für den unvoreingenommenen Leser zu solch einem werden, angesichts der überwältigenden Materialfülle sogar für den voreingenommenen Leser.

Ein die D-Dur-Messe Beethovens betreffendes Fachurteil sollte a priori berücksichtigen, dass – banal und in Anlehnung an Godard gesagt – eine Messe eine Messe ist. Als solche wird sie nicht in den luftleeren

Raum hineinkomponiert, sondern für die Messliturgie vorzugsweise der römisch-katholischen Kirche. Als solche steht sie in einer Jahrhunderte alten Gattungstradition. Als solche ist sie auch nicht unabhängig von regionalen und zeittypischen



Ausprägungen. Ob er diese Rahmenbedingungen akzeptiert oder nicht – der Komponist muss sich mit ihnen auseinandersetzen. Man sollte also als völlige Selbstverständlichkeit annehmen dürfen, dass auch Beethoven seine zweite Messe für die liturgische

Aufführung in einer Kirche geschrieben hat, auch wenn sie nicht für den ursprünglichen Anlass – das Hochamt der Bischofsweihe seines zum Erzbischof von Olmütz ernannten Schülers und Förderers Erzherzog Rudolph von Österreich – fertig wurde. Gerade das aber wird bis heute in seltener Einmütigkeit bestritten, nicht nur

in seltener Einmütigkeit, sondern auch in seltener Unkenntnis, um nicht zu sagen: in seltener Ignoranz. Die Gründe dafür sind unterschiedlichster Natur, aber im Grunde auf zwei Ausgangshaltungen zu reduzieren: Den Einen passt Beethovens *Missa solemnis* nicht in ihr Gottesdienstbild, den Anderen nicht in ihr Beethovenbild, wobei eine Vermischung dieser Positionen nicht auszuschließen ist. Und so entstehen und verselbständigen sich durchaus subjektive Rezeptionsstränge und -traditionen. Dem gegenüber stehen Enthusiasten, denen kein Opfer zu groß ist, die Messe dort aufzuführen, wo sie ursprünglich hingehört – in der feierlichen Liturgie. Akribisch geht der Autor möglichst allen belegbaren liturgischen und außerliturgischen Komplett- und Teilaufführungen in der Zeit von 1824 bis 1860 als den Jahren, in denen sich die Messe in Kirche und Konzersaal etablierte, und ihrem Echo in Fach- und Lokalpresse nach. Nach seinen Worten bleibt festzustellen, dass »die Zahl der frühen Aufführungen [...] um ein Vielfaches höher als bisher angenommen wurde« lag (19), höher als sie etwa Hermann Kretzschmar im Klavierauszug der Peters-Edition angibt.

Was das Buch besonders wertvoll macht, ist die Analyse, wie es zu dem Beethoven-Bild vom Hohepriester einer überkonfessionellen Musik-Religion kommen konnte: »Der [...] Satz – »höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern, u von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten« – wurde seit der ersten Veröffentlichung durch Ludwig Nohl immer wieder aus dem Zusammenhang gerissen, als Ausdruck kunstreligiöser Emphase zitiert und mit Beethovens Intention bei der Komposition der *Missa solemnis* in Zusammenhang gebracht. Im Kontext des Briefes besagt er allerdings das Gegenteil: Der Komponist bittet seinen Schüler, den Kardinalerzbischof, angesichts seiner Krankheit um den Segen, und die Rede von der »Annäherung an die Gottheit« gilt nicht dem Künstler, sondern dem geistlichen Amt. Mit einer solchen Verkehrung [...] hat diese Briefstelle gute Chancen auf einen Platz unter den Klassikern des sinnentstellenden Zitats. Die entsprechenden Zusammenhänge konnte Arnold Schmitz bereits 1926 richtigstellen, was aber das Fortleben dieser verkürzten Zitierung bis in die neuere Fachliteratur nicht weiter behinderte« (468).

Die sich im selben Zusammenhang ausbreitende Kunstreligion fand einen Höhepunkt in der Beetho-

ven-Kantate von Franz Liszt, dessen vom Jenaer Professor Wolff verfasster Text das »Walten des Genius« in der Sprache einer »kaum verhüllten säkularisierten Christologie« preist (117). So nimmt das Kapitel »Bildungsreligion und Konfessionsunterschied« (251) einen zentralen Platz in dieser Arbeit ein, zeigt es doch, wie Rezeptionsschwierigkeiten des an Bach geschulten protestantischen Nordens mit einer süddeutsch-katholischen Messe dazu verleiten, »Beethovens persönliche Distanz zur katholischen Kirche zu betonen«, und zwar bis heute. Noch Adorno folgert in diesem Sinne: »An der Stelle, wo die Liturgie das »Ich glaube« unverrückbar diktiert, hat Beethoven [...] das Gegenteil solcher Gewissheit verraten, indem das Fugenthema das Wort Credo wiederholt, so als müsste der Einsame durch dessen mehrmalige Anrufung sich selbst und den anderen mehrfach beteuern, er glaube auch wirklich« (405, Anm. 76). Und bis in die heutige Zeit gilt eine liturgische Aufführung der Messe nicht nur als völlig ausgeschlossen, sondern auch vom Komponisten gar nicht intendiert, wie William Drabkin in Entgegnung einer Richtigstellung von Birgit Lodes behauptet (470).

Keineswegs verschleiert Poppe die Schwierigkeiten der katholischen Kirche mit der Akzeptanz der *Missa solemnis* als einer liturgischen Komposition, weder in der Zeit des restaurativen Cäcilianismus deutscher Observanz, noch in der durch die Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils geprägten Jetzt-Zeit. In diesem Zusammenhang belegt der Autor die Arbeit des sich dafür unermüdlich einsetzenden Alfred Schnerich. Wie fehlendes liturgisches Wissen die krassesten Fehlinterpretationen zeugt, wird an vielen Stellen und bei vielen Autoren nachgewiesen. Besonders gilt dies im Hinblick auf das Sanctus und Benedictus verbindende Präludium, mit dem die meisten Rezipienten absolut nichts anzufangen wussten, das aber nichts anderes als eine Elevationsmusik ist. In diesem Zusammenhang sei noch eine kleine Ergänzung gestattet: Nicht nur Dvořák hat in seiner Messe D-Dur op. 86 eine Elevationsmusik komponiert (vgl. 455, Anm. 9), sondern auch Cécile Chaminade (1857–1944) in ihrer »Messe pour deux voix egales« op. 107, sogar mit Überleitung vom »Hosanna in excelsis«.

Jedem, der sich mit Beethovens *Missa solemnis* beschäftigt, sei dringend geraten – und zwar vor einer Lektüre im Konzertführer – dieses Buch zu studieren. [Josef Dahlberg]