

 Carus

 DEUTSCHE
BIBEL
GESELLSCHAFT

WORT//
WERK//
WIRKUNG//

//LUDWIG
VAN
BEETHOVEN
MISSA
SOLEMNIS//

Meinrad Walter (Hg.)
Hans-Joachim Hinrichsen
Jakob Johannes Koch

CARUS-VERLAG
DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT

© 2019 Carus-Verlag, Stuttgart,
und Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart

Einbandgestaltung ENORM, Köln

Coverabbildung Caspar David Friedrich, Der Mönch am Meer,

© bpk/Nationalgalerie, SMB/Andreas Kilger

Innentypografie und Satz Marion Köster, Stuttgart

Druck- und Bindearbeiten Appl, Wemding

ISBN 978-3-89948-402-1
Carus-Verlag
www.carus-verlag.com

ISBN 978-3-438-04842-4
Deutsche Bibelgesellschaft
www.die-bibel.de

Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten

10.2019

INHALT

VORWORT DES HERAUSGEBERS 7

Meinrad Walter

»DAS GRÖSSTE WERK, WELCHES ICH
BISHER GESCHRIEBEN« 9

Einleitung in die Missa solemnis

Hans-Joachim Hinrichsen

DAS WERK AUS DER SICHT DES DIRIGENTEN 28

Frieder Bernius

DAS LIBRETTO 31

»VON HERZEN – MÖGE ES WIEDER –
ZU HERZEN GEHN!« 35

Der biografische und biblisch-theologische
Hintergrund der Missa solemnis

Jakob Johannes Koch

»EIN KRANZ AUS UNVERWELKLICHEN STERNEN« 93

Zur Rezeption der Missa solemnis

Hans-Joachim Hinrichsen

ANHANG

Literaturhinweise 143

Rechtenachweise 146

Über die Autoren und den Herausgeber 147

Zur CD-Einspielung 148

VORWORT DES HERAUSGEBERS

In allen Epochen der Kunst sind viele ihrer Werke gar nicht denkbar ohne die inspirierende Wirkung, die vom Wort der Bibel ausgeht. Motive der alttestamentlichen Psalmen etwa begegnen uns in Gedichten und Liedern jüdischer wie christlicher Autoren, und die im Neuen Testament erzählten Begegnungen mit Jesus werden immer wieder zum Thema von Bildern und Skulpturen. Hinzu kommen szenische Darstellungen, zum Beispiel in Passionsspielen, sowie programmatische Instrumentalstücke mit biblischen Überschriften.

Im vielstimmigen »Konzert« der musikalischen Bibelauslegungen kommt den abendfüllenden Werken »für Soli, Chor und Orchester« eine besondere Rolle zu. Oratorien vergegenwärtigen und deuten Personen, Ereignisse und Themen aus dem Alten wie dem Neuen Testament. Librettisten und Komponisten hauchen dem Wort der Heiligen Schrift Leben ein, ja sie »übersetzen« es in traditionelle und innovative Musik. Von diesen Klängen fühlt sich heute ein weltweites Publikum aus kirchlich wie kulturell beheimateten Hörerinnen und Hörern angesprochen.

Deshalb stehen große Chorwerke im Mittelpunkt der neuen Reihe WORT//WERK//WIRKUNG, die der Carus-Verlag und die Deutsche Bibelgesellschaft gemeinsam herausgeben. Jeder Band beginnt mit einer knapp gehaltenen Einführung mit den wichtigen Informationen zu Komponist und Werk sowie zu zeitgeschichtlichen, biografischen, musikalischen und liturgischen Hintergründen. Ein Hauptkapitel widmet sich der Fragestellung, wie solche Chorwerke die Erinnerung wach halten etwa an den »Messias« (Händel), an den Propheten »Elias« (Mendelssohn) oder an die mit den Worten »Es begab sich aber zu der Zeit ...« einsetzende Geschichte von der Menschwerdung Gottes, die im Mittelpunkt von J. S. Bachs »Weihnachtsoratorium« steht.

»Wort und Werk« ist aber nicht der einzige Dialog, um den es geht. Ein weiterer Aspekt heißt »Werk und Wirkung«. Hier zeigen die Autoren auf, was die oratorischen Werke seit der Urauffüh-

nung bei ihren Hörern auslösen: Erinnerungen an herausragende Konzerterlebnisse werden wach und verbinden sich – gleichsam in vielen »Tonarten« – mit persönlichen, musikalischen und theologischen Reflexionen. Eine besondere Wirkung besteht darin, dass die Bekanntschaft mit dem chorischen Werk zugleich besondere Zugänge zum Wort der Bibel eröffnet, wie es vielleicht nur der Musik gelingt. Zu Wort kommen im Kapitel »Wirkung« Fachleute wie Liebhaber, Interpretinnen und Interpreten aus musikalischen, philosophischen oder literarischen Bereichen. Zeugnisse berühmter Geistesgrößen stehen neben Autorinnen und Autoren, die man kaum erwartet hätte.

Überdies liegt jedem Buch eine Einspielung mit hervorragenden vokalen und instrumentalen Künstlern auf CD bei. Damit das Hören der jeweiligen Interpretation mit dem Verstehen in einen Dialog treten kann, erläutert der Dirigent im Buch jeweils seine persönliche Sicht des Werkes. Nichts Schöneres ist der neuen Reihe WORT//WERK//WIRKUNG nun zu wünschen, als dass sie das Hören und Lesen, aber auch das Singen und Spielen so inspiriert, dass sich ein vertieftes Verstehen ergibt.

»Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehn!« (Abb.S. 13); Ludwig van Beethovens berühmtes Motto vor den Eingangstakten seiner Missa solemnis kann durchaus, wie eine Einstimmung, auch über dieser neuen Buchreihe stehen. Jedes Oratorium will bei seinen Hörerinnen und Hörern eine dreifache Resonanz auslösen, um sie emotional, rational und religiös zu erreichen. Nicht selten wurde dieser »Dreiklang« auf den Begriff der »Andacht« gebracht, so dass auch Beethovens Vortragsanweisung »Mit Andacht« auf der ersten Seite seiner Partitur keineswegs nur für dieses Werk gilt, das unsere neue Reihe WORT//WERK//WIRKUNG eröffnet.

Meinrad Walter

»Das größte Werk, welches
ich bisher geschrieben«

EINLEITUNG IN DIE MISSA SOLEMNIS

Auf den ersten Blick könnte man die Kirchenmusik in dem wahrhaft universalen Werk Ludwig van Beethovens für einen Nebenschauplatz halten. In seiner Bonner Jugend zum Musiker am kurfürstlich-erzbischöflichen Hof ausgebildet, war er mit deren Praxis zwar bestens vertraut. Aber seit seiner Übersiedelung nach Wien im Herbst 1792 hat er sich mit kirchlich gebundener liturgischer Musik nur noch ausnahmsweise und dann auch lediglich veranlasst durch Aufträge beschäftigt. Bei diesen seltenen Gelegenheiten allerdings entstanden zwei Hauptwerke seines Schaffens, die beiden großen Messen, ohne deren Kenntnis ein vollständiges Bild des Komponisten nicht zu erlangen ist. Beide Werke sind, jedes auf seine Weise, so unorthodox und extraordinär, dass man unschwer Beethovens Absicht zur Markierung eines unverwechselbar eigenen Beitrags zu dieser seit Jahrhunderten gepflegten Gattung erkennt – damit aber auch einen kompositorischen Anspruch auf Originalität, der jeden Gedanken an den Mangel einer inneren Beteiligung gegenstandslos werden lässt.

Die *Missa solemnis* ist also – nach der C-Dur-Messe op. 86 für den ungarischen Fürsten Nikolaus Eszterházy (1807) – die zweite

Die beiden Messen von Beethoven. Ausnahmewerke von hoher Originalität



Erzherzog Rudolph,
Ölgemälde von
Johann Baptist von
Lampi d.Ä., erste
Hälfte 19. Jh.

Messkomposition Beethovens, und sie gilt mit Recht als eines seiner zentralen Werke überhaupt. Beethovens erster Biograph Anton Schindler hat kräftig dazu beigetragen, den Entstehungsprozess mit einer gewissen Aura zu umgeben: »Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen, und ich muss gestehen, dass ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustande absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen.«¹ Ob der heute als außer-

ordentlich phantasievoll geltende Schindler allerdings wirklich Gelegenheit zu solchen Beobachtungen gehabt hat, steht dahin; dokumentarisch nachweisbar hat er erst seit den frühen 1820er Jahren Hilfs- und Sekretärsdienste für Beethoven geleistet. An der Größe und Ambition der Aufgabe ändert das, unabhängig von der Verlässlichkeit von Schindlers Bericht, allerdings nichts. Die neue Messe war ein Großprojekt von bisher ungekannten Dimensionen. Der Komponist selbst hat sie 1822 sogar als das »größte Werk, welches ich bisher geschrieben«, bezeichnet.² Das war kurz vor der Vollendung der Komposition, als das Ende eines unerwartet langwierigen Arbeitsprozesses endlich absehbar wurde.

Für die Auseinandersetzung mit dem Werk ist das Wissen um die schwierige Genese durchaus relevant: Die *Missa solemnis*, die noch heute für alle, die sich singend, musizierend, hörend oder lesend mit ihr beschäftigen, eine enorme Herausforderung darstellt, hat auch schon ihrem Komponisten in geradezu unvorhersehbarer Weise Mühe und Arbeit bereitet. Der Superlativ, mit dem Beethoven seine zweite Messe als sein bisher »größtes« Werk bezeichnete, ist also in jeder Hinsicht berechtigt. An Umfang sprengt das Werk jede damals geläufige Norm, an Vielfalt und Reichtum der in ihm versammelten Musikstile und Ausdruckscharaktere hat es nicht seinesgleichen, und an keinem anderen seiner Werke hat Beethoven so lange gearbeitet wie an der *Missa solemnis*.

Ein Großprojekt,
das die Normen der
Gattung sprengt

SCHWIERIGE ENTSTEHUNG UND GROSSE AMBITION

Anfangs war das gar nicht abzusehen gewesen. Im Frühjahr 1819 stand fest, dass der habsburgische Erzherzog Rudolph, Beethovens einziger Kompositionsschüler und einer seiner wichtigsten Gönner, im März des folgenden Jahres zum Erzbischof von Olmütz ernannt werden würde. Dass er sich für den feierlichen Amtsantritt eine Messe von Beethoven wünschte, war so selbstverständlich wie die Tatsache, dass Beethoven diesen Auftrag annahm.

Das eine Jahr, das ihm dafür zur Verfügung stand, überschritt sogar den Zeitrahmen, den er 1807 für seine erste Messe, damals für den Fürsten Nikolaus Eszterházy, gebraucht hatte. Es kam jedoch anders, und am Werkverlauf entlang kann man das sogar gut nachvollziehen. Der erste Satz, das *Kyrie*, hält sich noch halbwegs innerhalb der vertrauten Dimensionen, und für seine Form war das überschaubare dreiteilige Strukturmuster durch die dreifache Anrufung (»Kyrie eleison/Christe eleison/Kyrie eleison«) traditionell vorgegeben. Das Manuskript dieses Eröffnungsteils ist für Beethovens Verhältnisse noch relativ sauber geschrieben, obwohl auch hier bereits mehrere nachträgliche Korrekturschichten die Lesbarkeit zunehmend beeinträchtigen. Vor den Beginn des *Kyrie* setzte Beethoven das sorgfältig gestaltete Motto »Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehn!«, das später aus unerfindlichen Gründen weder in die handschriftliche Widmungskopie noch in die Druckfassung übernommen wurde. Alles deutet also auf einen zuversichtlichen und engagierten Beginn der Arbeit. Spätestens im »Gloria« aber (dessen Autograph leider verschollen ist) drohten die Dimensionen und damit auch der Zeitplan außer Kontrolle zu geraten. Während Beethoven dem Erzherzog noch vor Weihnachten 1819 die pünktliche Fertigstellung der Messe in Aussicht stellte, musste er Anfang 1820 zugeben, dass er bisher nicht über die Mitte des ins Riesige anwachsenden Werks hinausgekommen war. Rudolph musste sich für seine Inthronisationsfeier im März 1820 anderweitig behelfen, und das handschriftliche Widmungsexemplar der eigentlich für diesen Zweck gedachten großen Messe seines berühmten Kompositionslehrers hielt er erst im Frühjahr 1823 in Händen.

Das berühmte Motto
für den Erzherzog
über dem *Kyrie* ...

... und die Bischofs-
weihe in Olmütz
ohne Beethovens
Missa

Woran lag das? Vor allem wohl daran, dass Beethovens eigener Anspruch an die Komposition einer Messe seit dem seinerseits schon hochambitionierten Vorgängerwerk von 1807 immens gestiegen war, was ihm selbst aber offenbar erst im Verlauf der Arbeit richtig deutlich wurde. Zu den vielen Details des anstrengenden Kompositionsprozesses gehört, dass sich Beethoven mit den vorliegenden deutschen Textversionen nicht zufriedengab,

Mit Instrumenten: *Stm* *Orgel* — *Mittig ad* *Leinwand* — *Zwei große Orgel*

(I.) Kyrie.

1.
17-176

solce
und
piu

Con

proprio soli

17 1/2 *Orgel*

Autograph, Beginn des Kyrie

sondern mit der Hilfe eines lateinisch-deutschen Schulwörterbuchs und der gelegentlichen Unterstützung durch seinen lateinkundigen Neffen mühevoll eine eigene deutsche Übersetzung des Messtextes anfertigte. Ganz offensichtlich ging es ihm darum, jede Nuance des durch Generationen von Komponisten vertonten Textes ganz neu auszuleuchten. Einige Blätter dieser Arbeit haben sich erhalten; sie liegen heute, ebenso wie das Autograph der *Missa solemnis*, in der Berliner Staatsbibliothek.

Es lohnt sich, beim Studium der Musik auf die musikalischen Konsequenzen zu achten. Viele Eigentümlichkeiten der *Missa solemnis*, die zugleich charakteristische Merkmale von Beethovens Spätstil sind, hängen mit dieser Ambition der hochdifferenzierten Textauslegung zusammen: so etwa die schroffen Kontraste, durch die im *Gloria* die beiden Zeilen »Gloria in excelsis Deo« (strahlend und laut) und »et in terra pax« (dunkel und leise) unvermittelt aufeinanderprallen, oder im »Credo« die Worte »vivos et mortuos«. Beethovens Lateinkenntnisse scheinen alles andere als sicher gewesen zu sein. Gerade aus dieser Problematik zieht er allerdings produktiven Gewinn. Fast anrührend ist zum Beispiel sein Ringen um die Textphrase »et vitam venturi saeculi« am Ende des *Credo*, zu der er sich für jedes Wort eigene Bedeutungsnuancen notiert, unter denen für »saeculi« etwa die aus dem Wörterbuch übernommene Anmerkung »die Zeit im biblischen Verstande« und die eigene Übersetzung (mit falscher Pluralisierung des Genitivs Singular) »u. das Leben künftiger Jahrhunderte« hervorstechen.

Beethoven war zeitlebens ein unersättlicher Leser auf der Suche nach weltanschaulicher Orientierung, für die er sich auch in ägyptischen Mysterien, antiker Mythologie oder fernöstlicher Religiosität umsah, und so verwundert es nicht, dass er die erneute Beschäftigung mit dem Text der Messe zum Anlass einer intensiven Selbstvergewisserung nahm. Dazu passt, dass er sich, wohl Anfang 1815, in sein Tagebuch eine Weisheit der indischen Religionsphilosophie notiert hatte: »Zeit findet durchaus bey Gott nicht statt«.³ Seine eigenen Überlegungen zur »Zeit im biblischen Verstande« im Text des *Credo* decken sich durchaus mit solchen

Einsichten. Es könnte also sein, dass die am Schluss des *Credo* feierlich, leise und langsam einsetzende grandiose »et-vitam-venturi-saeculi«-Fuge geradezu Beethovens Versuch zur Umsetzung dieser übermenschlichen Art von Zeitlosigkeit darstellt. Was er am Ende seiner eigenen Textexegese jedenfalls vertonte, war ein auf präzise und doch recht unkonventionelle Weise Wort für Wort neu erarbeitetes Verständnis des Messformulars.

Gegebenenfalls setzt Beethoven auch archaisierende Stilmittel ein, so in der auf geheimnisvolle Weise kirchentonartigen Färbung des »et incarnatus est« im *Credo*. Schon im Juni 1818, also merkwürdigerweise bereits vor dem konkreten Plan zur Komposition der Messe, hatte sich Beethoven vorgenommen, für eine künftig zu schreibende »wahre Kirchenmusik« sorgfältig »alle Kirchenchoräle der Mönche ect.« durchzugehen.⁴ So ist es nicht erstaunlich, an den von ihm für geeignet gehaltenen Stellen der *Missa solemnis* dem Nachklang gregorianischer Intonationen zu begegnen, die Beethoven ohnehin seit seinem jugendlichen Organistendienst in der Bonner Hofkirche gut gekannt haben dürfte. Bemerkenswert ist besonders, mit welcher oft unvermittelten Härte die unterschiedlichen Schreibweisen hier aufeinandertreffen: Neben der stilisierten Archaik der Kirchentonarten wird der gesamte Klangapparat zeitgenössischer Symphonik aufgeboten, und in enger Nachbarschaft zur komplizierten Kontrapunktik der großen Fugen steht die schlichte Innigkeit des »Benedictus«, das mit seinem Soloinstrument fast als langsamer Satz eines modernen Violinkonzerts durchgehen könnte. Besonders eindrucksvoll ist die auf den ersten Blick rätselhafte Einbeziehung von Pauken- und Trompetenlärm in die inständig flehende Erbarmens- und Friedensbitte des abschließenden *Agnus Dei*. Diese um der Textauslegung willen gewollte stilistische Pluralität, die man eigentlich als ungeheuren Reichtum wahrnehmen sollte, trug für Generationen von Hörern nicht wenig zum Eindruck der Sperrigkeit und Heterogenität der *Missa solemnis* bei.

Stilistische Pluralität:
gregorianisch,
kontrapunktisch,
symphonisch