

Zwischen Kirche

In ihrer über 600-jährigen Geschichte hat die **Gattung der Messe** viele stilistische Wandlungen erlebt. Dabei bewegte sie sich immer in einem sensiblen Spannungsfeld zwischen liturgischer Bindung und musikalischer Selbstständigkeit. Marcus Stäbler geht diesem Zwiespalt auf den Grund.

Die Geschichte der Messe beginnt im Mittelalter mit der gregorianischen Einstimmigkeit.



Ludwig van Beethoven hat viele Grenzen gesprengt – auch in der geistlichen Musik. Das gilt vor allem für seine „Missa solemnis“, die in vier Jahren titanischer Arbeit zwischen 1819 und 1823 entstanden ist. Mit seiner Spieldauer von knapp 80 Minuten dringt das monumentale Werk schon äußerlich in neue Dimensionen vor; die hohen, mitunter rücksichtslos wirkenden Anforderungen an Instrumenta-

listen und Sänger haben ihm in Musikerkreisen dem Beinamen „Missa Beklemmnis“ beschert.

Diese künstlerische Kompromisslosigkeit ist allerdings nur eine Facette des Phänomens: Auch geistesgeschichtlich markiert Beethovens „Missa solemnis“ einen wichtigen Wendepunkt. Ursprünglich war sie zwar für ein feierliches Hochamt konzipiert, bei dem Erzherzog Rudolph zum Kardinal-Erzbischof

und Konzertsaal



Foto: Archiv

Glossar

- Der Begriff „**Messe**“ ist aus dem Wort *Missa* abgeleitet, das in der lateinischen Formel „*Ite, missa est*“ vorkommt und das Ende eines Gottesdienstes verkündet. Die wörtliche Übersetzung lautet etwa „Geht, es ist Entlassung“, wird aber auf Deutsch meist als „Gehet hin in Frieden“ gesprochen.
- Als „**Ordinarium**“ („das Regelmäßige“) werden die Teile einer katholischen Messe bezeichnet, die in jedem Gottesdienst wiederkehren: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei.
- Dagegen bezeichnet das Wort „**Proprium**“ („das Eigene“) jene Elemente, die je nach Anlass und Stellung des Gottesdienstes im Kirchenjahr wechseln und an bestimmte Festtage gebunden sind. Dazu gehören etwa die Communion, das Halleluja oder der Introitus.
- Eine **Missa brevis** („kurze Messe“) ist entweder eine kurz gehaltene Vertonung des gesamten Messtextes oder aber eine Vertonung der beiden ersten Sätze, Kyrie und Gloria.

intronisiert wurde, doch könne das Stück sehr wohl „auch als Oratorium gegeben werden“, wie Beethoven schrieb. Sprich: Der gottesdienstliche Rahmen ist zwar angepeilt, aber nicht zwingend notwendig. Dass die erste komplette Aufführung der Messe, nach Beethovens Tod, mit einem weltlichen Text stattfand, scheint dann auch kein Zufall zu sein: Mit ihren sinfonischen Momenten und der teilweise dramatisch-plastischen

Klangsprache – etwa im Agnus Dei, wenn Trommel und Trompete die Bitte um Frieden durch eine Andeutung kriegerischer Klänge konkretisieren – wendet sich die Musik nicht allein an den Kirchgänger. Sie formuliert vielmehr eine allgemeinverständliche, nicht streng konfessionell gebundene Botschaft und hat das Ziel „sowohl bey den Singenden als bey den Zuhörenden, Religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“.

Die Kathedrale von Reims war Wirkungsort des berühmten französischen Komponisten Guillaume de Machaut (Gemälde von Domenico Quaglio).



Foto: Archiv

Beethovens „Missa“ steht also mit einem Bein in der Kirche und mit dem anderen im Konzertsaal: ein Spagat, der die Auf-
führungstradition der großen geistlichen Werke bis heute prägt. Damit ist sie ein Meilenstein auf dem Weg zur Moderne – und zeigt zugleich einen Zwiespalt, der die Gattung schon seit An-
beginn begleitet. Die Geschichte der musikalischen Messe be-
ginnt im Mittelalter mit der gregorianischen Einstimmigkeit, die lange Zeit die Regel bleibt. Mehrstimmige Vertonungen sind zunächst die Ausnahme. Erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gibt es einige Sammlungen musikalischer Ordina-
rien, die allerdings aus Einzelsätzen verschiedener Kompo-
nisten zusammengestellt wurden. Die erste mehrstimmige Messe aus der Feder eines einzigen Komponisten stammt von Guillaume de Machaut und ist wohl zwischen 1360 und 1365 entstanden. Dass Machaut die fünf Sätze Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei sowie das kurze *Ite missa est* in seiner „Messe de nostre dame“ zu einem Zyklus zusammenfasst, be-
deutete damals einen gravierenden Umbruch. Denn diese einzelnen Abschnitte des Ordina-
riums waren im Gottesdienst durch Gebete und gregorianische Gesänge eigentlich voneinander getrennt.

Durch die Entscheidung des Komponisten entsteht so eine Einheit, die in erster Linie musi-
kalisch und nicht liturgisch motiviert ist. Diese Verknüpfung wird durch die kompositorische Struktur noch bestärkt: Machaut gestaltet die textärmeren Sätze wie Kyrie, Sanctus, Agnus Dei anders als die textreicheren Abschnitte Gloria und Credo – das heißt, er schafft Verbindungen zwi-
schen Teilen, die formal und inhaltlich relativ weit voneinan-
der entfernt sind.

In dem Moment, da die Musik als formende Kraft auf den Plan tritt, etabliert sie sogleich ein Gegengewicht zur liturgi-
schen Ordnung und stellt den Gottesdienstablauf zwar nicht auf den Kopf, entfaltet aber ihren eigenen, nichtreligiösen

Anspruch. Schon zu Beginn der Geschichte mehrstimmiger Messvertonungen zeigt sich also jenes spannungsreiche Ge-
genüber von liturgischer Bindung auf der einen und rein musi-
kalisch motivierter Gestaltung auf der anderen Seite, das die Gattung immer geprägt hat – und das in Beethovens „Missa so-
lemnis“, über vier Jahrhunderte später, besonders deutlich zu Tage tritt. Gleichwohl sind die Vertonungen des Ordinarius bis zum Ende des 18. Jahrhunderts für die Verwendung im Gottesdienst gedacht: Die Konzertmesse ist eine historisch noch relativ neue Erfindung.

Nach Machauts Messe dauert es eine Weile, bis die nächsten zyklischen Vertonungen entstehen – das geschieht in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in England. Schon vorher zeichnet sich dort die Tendenz ab, Gloria und Credo sowie Sanctus und Agnus zu Paaren zusammenzufassen. Diese Koppelung prägte ja schon die Machaut-Messe und spielt auch in den späteren Jahrhunderten eine Rolle: Indem viele Komponisten Gloria und Credo syllabisch und psalmodierend vertonen, während die textarmen Sätze Sanctus und Agnus Dei wie auch das Kyrie oft sehr kunstvoll melismatisch verwoben sind. Interessanterweise gehen die ersten Impulse zur mehrstimmigen musikalischen Messe also nicht vom päpstlichen Rom aus. Erst nach 1500 sollte das religiöse auch zum musikalischen Zentrum werden.

Das Konzil von Trient mahnte die Komponisten zu mehr Text-verständlichkeit

In der Mitte des 15. Jahrhunderts prägt Guillaume Dufay die Entwicklung der Messe. Stark inspiriert von englischen Ein-
flüssen etabliert er ein Modell, das vielen Komponisten nach ihm zum Vorbild wird: Die so genannte Cantus-firmus-Messe. Als Musterbeispiel dafür gilt seine „Missa se la face ay pale“ – benannt nach der gleichnamigen Chanson. Dufay verwendet die Melodie dieser Chanson als musikalisches Ausgangsmaterial, indem er sie in langen Notenwerten in den Tenor legt – und zwar in allen Sätzen der Messe. Damit verknüpft er die verschiedenen Teile der Messe zu einer Einheit. Schließlich ruht die Musik im-

mer auf derselben Basis. Die Oberstimmen ranken sich sehr kunstvoll und in genau ausgeklügelten Proportionen um dieses Gerüst. Hier offenbart sich ein hoher musikalischer Anspruch, dem sich auch die nachfolgenden Generationen stellen: Ab etwa 1450 wird die Messe zur wichtigsten musikalischen Gattung, an der ein Komponist sich abzuarbeiten hat – und mit der er sein Können unter Beweis stellen muss. Auch hier hat sich die kompositorisch-künstlerische Ebene von der bloß liturgischen Funktion gelöst und ein Eigenleben entwickelt.

Nach Dufay gehört es oft zum guten Ton einer Messe, musikalische Anspielungen in die vertrackten Strukturen einzubauen, die eigentlich nur das geübte Kennerohr wahrnehmen kann. Zu diesen Anspielungen gehören etwa Bezüge zwischen verschiedenen Messen über den gleichen Cantus firmus. Das zeigt sich besonders deutlich an den zahlreichen Werken, die über die Chanson „L’homme armé“ („Der Mann in Waffen“) geschrieben sind: Dort gibt es viele Rückbezüge der jüngeren auf die älteren Messen. Spannend auch, dass es sich um ein Kriegslied handelt, das wohl während des 100-jährigen Krieges entstand. Damit hält das aktuelle politische Geschehen schon 350 Jahre vor Beethovens „Missa solennis“ Einzug in die Messkomposition. Naturgemäß zwar nicht so drastisch-dramatisch wie bei ihm, aber doch deutlich.

Josquin Desprez hat gleich zwei (völlig unterschiedliche) Messen über die Chanson vom bewaffneten Mann geschrieben – er ist in der Zeit um 1500 der international renommierteste Komponist. Seine 20 überlieferten Messen wirken wie ein Kondensat der Gattung und scheinen die aktuellen Tendenzen beispielhaft zu bündeln. Neben den Cantus-firmus-Messen, mit denen er an die Tradition Dufays anknüpft, hat er so genannte Choralmissen geschrieben und außerdem den neuesten Typus der Parodiemesse etabliert. Der Begriff Parodie bedeutet musikhistorisch die Wiederverwendung einer bestehenden Vorlage – und Josquin war ein Meister darin, Elemente aus älteren Werken auf vielfältige Weise in seine eigene Musik einzuflechten: Indem er etwa neue Stimmen hinzufügt, einzelne Motive einbaut oder ganze Passagen wörtlich zitiert. Ausgehend vom französischen Hof, schwappte die Welle der Parodiemesse bald nach ganz Europa und nicht zuletzt nach Rom: Bei Giovanni Pierluigi da Palestrina, dem dominierenden Komponisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist der größte Teil seiner 104 Messen jener Technik verpflichtet.

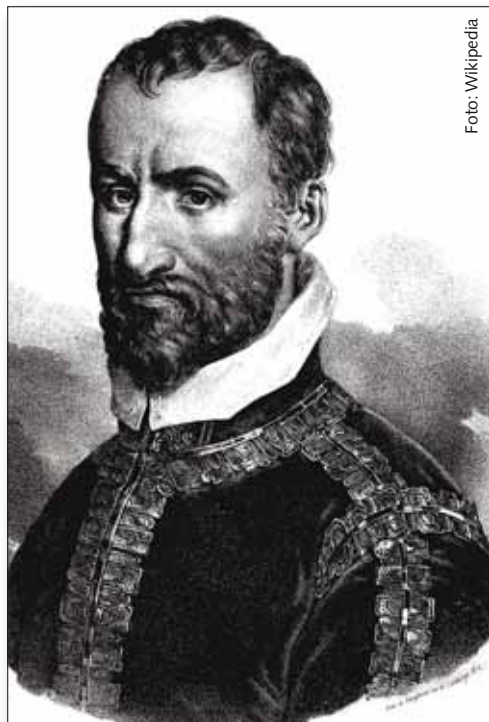


Foto: Wikipedia

polyphonen, aber doch textverständlichen Strukturen zum Modell eines „stile antico“; andererseits bildet sich allmählich ein „stile moderno“ heraus, der den Generalbass einsetzt, konzertante und solistische Passagen einbezieht und stärkere Affekte ausprägt. Darin zeigt sich eine deutliche Annäherung an die Gestaltungsmittel der weltlichen Musik. Anders als noch bei der oft verrätselten Kontrapunktik der frankoflämischen Komponisten wendet sich die Messe hier nicht mehr in einem exklusiven Expertenjargon vor allem an den Kenner, sondern spricht den Hörer und seine Emotionen in einer allgemeinverständlichen Klangsprache an.

Giovanni Pierluigi da Palestrina war der dominierende Komponist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Komplexität der musikalischen Sprache, die sich seit Dufay immer mehr verdichtet und von der liturgischen Funktion gelöst hat, wird zunehmend von verschiedenen Theologen kritisiert. Das Konzil von Trient (1545-63) erinnert die Komponisten dann auch an die eigentliche Aufgabe der Messe und mahnt sie zu größerer Textverständlichkeit. Dass angeblich Palestrina die Kirchenmusik damals mit seiner schlicht gehaltenen „Missa Papae Marcelli“ gerettet habe – eine weit verbreitete Legende –, ist historisch nicht zu belegen. Auch ist der stilistische Umbruch danach lange nicht so abrupt, wie manchmal angenommen wird. Zwar zeigen viele Messvertonungen nun tatsächlich das Bemühen um eine klarere Textdeklamation, es gibt aber nach wie vor Werke in dichter Polyphonie. Viele Auftraggeber – darunter Königs- und Fürstenhöfe – wollten sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, mit einer kunstvoll-prächtigen Messe Eindruck zu machen.

Im reformierten England schreibt William Byrd dagegen quasi undercover drei katholische Messen, deren einfacher Stil Ausdruck eines (heimlichen) persönlichen Glaubensbekenntnisses ist; in den protestantischen Gebieten des Festlands orientiert man sich nach wie vor an älteren Werken etwa von Josquin als Musterexemplaren. In einigen protestantischen Überlieferungen sind die katholischen Messen um ein oder zwei Sätze gekürzt und durch Gemeindelieder ersetzt; häufig bestehen sie nur aus Kyrie und Gloria.

Im 17. Jahrhundert ist Rom dann das künstlerische Zentrum der Gattung und die Quelle der wichtigsten stilistischen Strömungen: Einerseits wird die Musik Palestrinas mit ihren

Foto: Archiv



Handschrift von Bachs h-Moll-Messe, einem der herausragenden Höhepunkte der Gattung.

Ein Jahrhundert später fließen diese beiden Strömungen im Typus der Kantatenmesse zusammen. Sie entsteht unter anderem durch das Wirken von Johann Joseph Fux, der in einem „stile misto“ (gemischer Stil) alte und neue Elemente vereint, indem er A-cappella-Polyphonie, konzertierende Abschnitte und solistisch-arienartige Momente kombiniert. Auch die große, 1749 vollendete h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach greift die unterschiedlichen Traditionslinien der Gattung auf – und verwebt sie zu einem neuen, monumentalen Ganzen. Ausgangspunkt für die h-Moll-Messe (wie auch für Bachs frühere Missa brevis-Vertonungen) war die kurze protestantische Messvariante mit den Sätzen Kyrie und Gloria. Bachs Meisterwerk – ohne Frage einer der herausragenden Höhepunkte der Gattung – kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Bedeutung der Messe im protestantischen Gottesdienst abnimmt und zunehmend durch die Kantate ersetzt wird.

In der katholischen Ordinariumsvertonung wandelt sich der Stil während des 18. Jahrhunderts erneut und ist nun – deutlich abzulesen an den späteren Haydn-Werken – von sinfonischen Einflüssen geprägt: Der Orchesterpart hat gegenüber den Vokalstimmen erheblich an Bedeutung gewonnen und wird zunehmend gleichberechtigt eingesetzt. Wie schon vorher in der Geschichte der Gattung beeinflussen die neuen Tendenzen aus der weltlichen auch die geistliche Musik. Bei Mozart verläuft die Entwicklung anders: Seine frühen Werke sind traditioneller gehalten; die unvollendete c-Moll-Messe folgt noch dem Modell der Kantatenmesse.

Im 19. Jahrhundert vollzieht sich ein gravierender Umbruch: Franz Schubert schreibt seine Messen – darunter die späten Meisterwerke in As-Dur und Es-Dur – nicht mehr für den exklusiven Gebrauch in der Hofkirche eines potenten Auftraggebers, sondern für den „normalen“ Kirchgänger und seinen Gemeindechor. Und Beethoven macht mit seiner „Missa solemnis“, wie eingangs beschrieben, einen großen Schritt in Richtung Konzertsaal. Damit ist die Ordinariumsvertonung in der Mitte der Gesellschaft angekommen – und hat durch den Verlust ihrer Exklusivität zu-

gleich auch an musikalischer Bedeutung eingebüßt. Längst sind andere Gattungen wie die Sinfonie, das Streichquartett oder die Oper der Prüfstein für das Können eines Komponisten.

Gleichwohl entstehen noch immer Gattungsbeiträge von großem Gewicht und hohem künstlerischem Niveau. Sie knüpfen meistens explizit bei der Tradition an: Das gilt für die Werke von Rheinberger ebenso wie für die Messen von Liszt und Gounod. Und auch Frank Martins doppelchörige A-cappella-Messe sowie die ebenfalls doppelchörige Messe von Ralph Vaughan-Williams aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind unüberhörbar durch die Auseinandersetzung mit Techniken aus Renaissance und Barock geprägt. Leonard Bernsteins „Mass“ von 1971 vermischt hingegen traditionelle Elemente mit den unterschiedlichsten stilistischen Einflüssen bis hin zur Popmusik und hat endgültig die Brücke vom Gottesdienst in den Konzertsaal geschlagen. Auch für dieses Stück gilt sicher jenes Motto, das Beethoven für seine „Missa solemnis“ formuliert hat: „Von Herten – Möge es wieder – zu Herten gehen.“



Hörtipps

Machaut, Messe de nostre Dame u. a.; Hilliard Ensemble (1987); Hyperion/Codæx
Dufay & the Court of Savoy; The Binchois Consort (2008); Hyperion/Codæx
Desprez, Missa L'homme armé; The Tallis Scholars (1988); Gimell/Codæx
Palestrina, Missa Papae Marcelli; Odhecaton (2009); Alpha/Note 1
Bach, h-Moll-Messe; Monteverdi Choir, Gardiner (1985); Archiv/DG/Universal
Mozart, c-Moll-Messe; Monteverdi Choir u. a., Gardiner (1988); Philips/Universal
Beethoven, Missa solemnis; Chamber Orchestra of Europe u. a., Harmoncourt (1992); Teldec/Warner
Martin, Messe; The Sixteen (2005); Coro/Codæx

Zum Weiterlesen

Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser (Hg.): Messe und Motette. Handbuch der musikalischen Gattungen 9. Laaber-Verlag, Laaber 1998, 400 S., 108 Euro

