

Roberts (S. 189), stellt sich die Frage nach ihrer Lebensgestaltung als Witwe – die Joseph Joachim mit Argumentationen um „Seelenschönheit“ und „reinste Verklärung inneren Empfindens“ nun zuhause verorten wollte, sie aber ihre „Pflicht“ gerade eben im reisenden Konzertieren sah (S. 192ff.). Und wiederum ausgehend von Claras Begriff der „Pflicht“: „[...] nicht durch Beten und lesen heiliger Bücher, sondern durch Tätigkeit und das Wirken für andere!“ (S. 194) ist der schreibend-assoziierende Weg nicht weit zu intimen Einblicken in Claras religiöses Fühlen „[...] allein in Gottes freyer Natur [...]“ (S. 196).

Und dann steht natürlich die Musik selbst im Mittelpunkt! Hier ist ganz besonders Claras Musizier-Lebenspartnerschaft mit Joseph Joachim im Fokus, die von Beatrix Borchard so schlüssig als Konstellation zu Viert – mit Robert Schumann und Johannes Brahms – beschrieben wird. Vor allem Briefe wie auch Programme sind Quellen für kluges Nachdenken zur menschlichen wie künstlerischen Charakterisierung Joachims ebenso wie zum gemeinsamen musikalischen Handeln (S. 242ff.), aber wiederum auch zur ästhetischen Positionierung gegenüber den Neu-Deutschen. Und so ist es ebenfalls schlüssig, dass im Folgenden denn auch die komplexe Beziehung zwischen Clara Schumann und Franz Liszt zur Sprache kommt: Claras Urteil über ihn ist großartiges Zeugnis kollegialer Ambivalenz, wenn sie schreibt: „[...]Liszt mag spielen, wie er will, geistvoll ist es immer, wenn auch manchmal geschmacklos, was man aber ganz besonders seinen Compositionen vorwerfen kann; ich kann sie nicht anders als schauerhaft nennen [...]“ (S. 262).

Beatrix Borchard, die wohl derzeit unbestrittene Kapazität zu Clara Schumann, hat in diesem Buch eine profunde und ungemein lesenswerte, enorm materialreiche und dichtgewebte Studie vorgelegt, die sicherlich auch Clara Schumann-ExpertInnen noch manches Neue zu bieten vermag. Und darüber hinaus bereichert sie in ihrem facettenreichen

Arbeiten auch die Möglichkeiten biographischen Schreibens ganz allgemein: Gelebte Biographien sind eben keine linear folgerichtigen Abläufe, sondern entwickeln sich in vielfachen und multiplen Vernetzungen. Beatrix Borchards Vorhaben, Clara Schumanns „Atemluft“ Musik schreibend sichtbar, erlebbar, nachvollziehbar werden zu lassen, ist allenthalben spürbar. Die Gratwanderung zwischen Wissenschaftlichkeit der Quellen und Methoden und spannendem, geradezu literarischem Schreiben ist verdienstvoll und dem Thema äußerst angemessen.

(November 2020) *Dorothea Hofmann*

*JAN ASSMANN: Kult und Kunst. Beethovens Missa Solemnis als Gottesdienst. München: C.H. Beck 2020. 272 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Unter Beethovens Kompositionen gilt die *Missa solemnis* noch immer als eine der anspruchsvollsten. Das betrifft nicht nur Schwierigkeiten für die Singstimmen und die musikalische Faktur im engeren Sinn, sondern ebenso zentrale Voraussetzungen des Verstehens, die im sonstigen Schaffen des Komponisten scheinbar keine Rolle spielen. Theodor W. Adorno nannte es die „Paradoxie, dass Beethoven überhaupt eine Messe komponierte; verstünde man ganz, warum er es tat, man verstünde wohl auch die *Missa*“. So verwundert es nicht, dass auch das jüngste Jubiläumjahr zu diesem Thema eine neue Monographie beschert. Mit Jan Assmann meldet sich ein Autor zu Wort, der – gemeinsam mit Aleida Assmann 2018 Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels – an wichtigen intellektuellen Debatten der letzten Jahrzehnte beteiligt war. Aus seiner grundsätzlichen Affinität zur Musik macht er keinen Hehl, auch wenn Mozarts *Zauberflöte* oder Händels *Israel in Egypt* und *Belshazzar* seiner unmittelbaren Fachkompetenz als Ägyptologe wohl näherliegen als Beethovens zweite Messe, die ihm nach eige-

nem Bekenntnis lange „ziemlich fern gestanden“ (Vorwort, S. 9) habe.

Assmann geht „von der These aus, dass Beethovens *Missa Solemnis* die erste Messkomposition darstellt, die sich nicht nur durch ihre äußere, sondern vor allem auch durch ihre innere Größe von dem liturgischen Rahmen emanzipiert hat, in dem sich die Messe als musikalische Gattung bis dahin seit siebenhundert Jahren entfaltet hatte“. (S. 12) Im Mittelpunkt seines Buches steht also eine Emanzipationserzählung, was im Zusammenhang mit Beethoven nicht ungewöhnlich ist. Den biographischen Kern dieser konkreten Erzählung hatte Eduard Hanslick bereits 1861 anlässlich einer Aufführung des Werkes in Wien formuliert; von dort aus wurde sie in verschiedenen Abwandlungen von Generation zu Generation weitergegeben. Nach Hanslick habe Beethoven sich bei der Komposition des Kyrie noch am ursprünglichen Aufführungsanlass orientiert. Als dem Komponisten während der Arbeit am Gloria bewusst wurde, dass eine termingerechte Fertigstellung des Werkes nicht mehr zu realisieren sei, habe er sich weitgehend von den Bindungen an die Liturgie gelöst und die Freiheit genommen, „etwas ganz Neues: die erste Konzertmesse“ zu schaffen. Assmann misst „Beethovens Schritt, eine Messe als Oratorium aus dem Gottesdienst auszugliedern“, eine „revolutionäre Bedeutung“ zu und sieht eine zentrale Aufgabe seines Buches darin, „den Rahmen, den er [Beethoven] bewusst gesprengt hat, [...] wenigstens umrisshaft vor Augen zu führen“ (S. 12f.). Große Teile des vorliegenden Buches lassen sich verstehen als Anreicherung der vorausgesetzten Emanzipationserzählung mit religionsgeschichtlichem Material ganz unterschiedlicher Herkunft. Der gedankliche Bogen reicht von altägyptischen und griechischen Mysterienreligionen über die Exoduserzählung des Alten Testaments und das urchristliche Abendmahl bis zum Aufbau der römischen Messe und ihrer Texte. Dabei folgt der Autor der einschlägigen Fachliteratur bis in aktuelle

Diskussionen hinein, nimmt sich aber andererseits „als Nichtfachmann die Freiheit, von der unüberschaubar ausgedehnten Literatur zu diesen Fragen nur einen höchst selektiven Gebrauch zu machen“. (S. 240, Anm. 2) Im Zusammenhang mit der Geschichte der Messe als musikalischem Kunstwerk greift er auch Hans Beltings für die bildenden Künste entwickelte Überlegungen zur „Kunstwerdung‘ des Gottesdienstes“ (S. 15ff. und 122f.) auf. Gottesdienst wird als „universales Phänomen“ (S. 19) begriffen; andererseits ist er nach Assmann im konkreten Fall der *Missa solemnis* „Textgrundlage einer musikalischen Gattung von [nicht weniger] universaler Bedeutung“ (S. 15).

Alle genannten Aspekte zeigen klar die Gesamttendenz des Buches: Aus der älteren Gestalt einer vorwiegend auf die Biographie des Komponisten fokussierten und deshalb in ihrer Reichweite begrenzten Emanzipationserzählung erwächst bei Assmann – entsprechend dem Titel *Kult und Kunst* – eine umfassende Geschichtskonstruktion, in der Beethovens *Missa solemnis* als eine Art Telos fungiert. „Der Gottesdienst, aus dessen Rahmen die Beethoven'sche Messe sich emanzipiert hat, wird nun zum Thema der Musik, die ihn mit ihren Mitteln darstellt.“ (S. 131) Um von dieser Ausgangsposition aus Details der musikalischen Faktur des Werkes kommentieren zu können, wird die an sich kritisch gesehene, „verrufene“ biographische Methode (S. 135) ausgiebig bemüht. Das führt nicht selten zu freien Assoziationen (z. B. S. 215ff.) und zu Kurzschlüssen in theologischen Detailfragen (z. B. S. 69), die sich dem aufmerksamen Leser nur sehr bedingt erschließen. Ähnliches gilt für die über Generationen hinweg mitgeschleppte Bezeichnung der neunten Sinfonie als „Schwesterwerk“ der *Missa solemnis*. Am deutlichsten greifbar aber wird die Diskrepanz zwischen Beethovens Komposition und Assmanns Deutung angesichts des als „Präludium“ bezeichneten Instrumentalsatzes zwischen Sanctus und Benedictus. Zwar sucht er für das Gesamtwerk den Anschluss an das

von Jan-Heiner Tück entwickelte Konzept der „eucharistischen Zeit“ (S. 83ff.), ignoriert jedoch den Wandlungszeitpunkt, zu dem das „Präludium“ mit seiner spezifischen Faktur – ohne jede Binnenzäsur – das praktisch-liturgische (!) Pendant bildet, und zitiert stattdessen Romain Rollands romantisierende Beschreibung des musikalischen Ablaufs (S. 206). Damit – und auch noch an anderen Stellen – erweist sich das vom Autor präsentierte Ergebnis endgültig als von Anfang an gesetztes methodisches Postulat. In der *Missa solennis* verwirklicht Beethoven nach Assmann eine „romantische Messe als ein von den Vorgaben des liturgischen Gebrauchs befreites Genre geistlicher Musik“ (S. 131). Referenzautor für diese Sichtweise ist an dieser Stelle nicht zufällig Friedrich Schleiermacher, während Arnold Schmitz mit seinen wichtigen Klärungen zum „romantischen Beethovenbild“ nirgends erwähnt wird. Von der *Missa solennis* zu behaupten, sie sei „bei aller religiösen Intensität kirchenfern“ (S. 216), ist jedenfalls nicht falsch, sondern nichtssagend. Am Ende bleibt für den aufmerksam-kritischen Leser die immer noch nicht beantwortete Frage, wie sich die in der überlieferten Liturgie verkörperte Wirklichkeit und die Faktur von Beethovens zweiter Messe zueinander verhalten. Diese Frage ist mit allgemeinen Theorien zum autonomen Kunstwerk kaum zu beantworten. Letzteres ist nicht Telos der Musik- oder Religionsgeschichte, sondern eher ein Grenzfall in einem Spektrum von Möglichkeiten. Vielleicht lohnt es sich, einem inzwischen fast 30 Jahre alten Hinweis von Stefan Kunze nachzugehen, dass es Beethoven in der *Missa solennis* „durch einen unerhörten Akt der Einbildungskraft gelang, das Eigenste zu sagen und zugleich doch an der Allgemeingültigkeit der musikalischen Sprache festzuhalten bzw. sie herzustellen“. Assmanns Buch folgt dagegen einer problematischen Tradition innerhalb des Faches Musikwissenschaft, hinterlässt aber hinsichtlich seines Gegenstandes mehr Fragen als Antworten.

(November 2020)

Gerhard Poppe

*MICHAEL HOFMEISTER: Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss. Baden-Baden: Tectum-Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft 2018, 807 S., Abb., Tab., Nbsp. (Frankfurter Wagner-Kontexte. Band 1.)*

Alexander Ritter (1833–1896) gehört zu denjenigen Figuren der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, die allein aufgrund ihres Satellitenstatus im Orbit leuchtstarker Fixsterne um ihren Platz im kulturellen Gedächtnis kaum zu bangen brauchen. Kanonisch ist Ritters Mentorenfunktion bei der „neudeutschen“ Initiation des jungen Richard Strauss ab 1885 in Meiningen und München. Zumindest deuterokanonisch ist seine vielgesichtige Rolle in der Biographie Richard Wagners. Im Dresden der 1840er Jahre bildete er zusammen mit seinem älteren Bruder Karl und dessen Schulfreund Hans von Bülow ein Kleeblatt von Wagnerianern der ersten Stunde. Die gleichermaßen entflammte Mutter Julie sollte den flüchtigen Revolutionär bald schon im Züricher Exil alimentieren – solange ihr Kaufmannserbe aus dem russischen Narva dies hergab. Als Geiger im Weimarer Hoforchester befand sich Ritter in den Jahren 1854 bis 1856 im Epizentrum der sich formierenden neudeutschen Bewegung. 1854 heiratete er zudem Wagners Nichte Franziska. Ein persönlicher Kontakt zu seinem Idol kam aber erst in den 1860er Jahren zustande. Im folgenden Jahrzehnt nahm der Umgang mit „Onkel“ Richard und „Tante“ Cosima dann vertraulichere Züge an. Ritter trat in der Presse gelegentlich als Streiter für Wagners Sache auf, blieb im Bayreuther Kreis aber eine periphere Figur.

Obwohl die auf die Stars gerichteten Scheinwerfer zuverlässig Streulicht auf Alexander Ritter abwerfen, blieb seine Figur bislang doch – wie Michael Hofmeister treffend bemerkt – eine Art Phantom, von dem lediglich die groben Konturen erkennbar waren (S. 4). Die beiden einzigen biographischen Texte über ihn von seinem Freund Friedrich