

Andreas Trobitius (Marburg)

Johann Stamitz' Missa Solemnis in D

Provenienz, Stil, Rezeption

I.

»Ein Musterbeispiel für geglückte Migration« – bezieht man diese Aussage ganz konkret auf das musikalische Schaffen von Johann Stamitz, so wird man zunächst an die Gattung Sinfonie denken: Ausgehend von den in Mannheim gepflegten bzw. bekannten Gattungen der italienischen Opernsinfonia und Konzertsinfonie entwickelte Johann Stamitz mit substantieller Integration böhmischer Volksmusikelemente eine neue Gattung, die als Mannheimer Sinfonie in die Musikgeschichtsbücher eingegangen ist.¹ In Bezug auf die Kirchenmusik erschließt sich die Argumentation nicht auf den ersten Blick. Dies hat mehrere Gründe: Zunächst ist offensichtlich, dass das Œuvre von Stamitz in diesem Bereich vergleichsweise klein ist. Zudem kann man durchaus behaupten, dass von der Kirchenmusik, vom Oratorium vielleicht einmal abgesehen, nicht solch eine Strahlkraft ausging. Die Gattungen dieser Zeit, in der man Fortschrittliches suchte und fand, waren Sinfonie und Konzert innerhalb der Instrumentalmusik, sowie die Oper im Bereich der Vokalmusik. Doch auch in der Mannheimer Kirchenmusik konnte die Qualität und die Klangfülle des kurpfälzischen Hoforchesters bewundert werden. So schilderte auch Wolfgang Amadeus Mozart seine ersten Eindrücke dieses Orchesters im viel zitierten Brief vom 4. November 1777 von einer konzertanten Messaufführung.² In Bezug auf Stamitz' einzig bekannte Ordinarium-Vertonung, seiner *Missa solennis in D*, sucht man nach solch prominenten Berichten vergeblich. Abgesehen von den musikalischen Quellen und der Ankündigung einer Aufführung stehen uns keine direkten historischen Informationen zur Verfügung. In dem vorliegenden Aufsatz möchte ich der misslichen Quellsituation zum Trotz zeigen, dass Stamitz vor allem mit diesem Werk zu einem Vermittler, wenn nicht gar zu einem Pionier des Fortschritts in der Mannheimer Kirchenmusik geworden ist.

1 Vgl. z. B. Ludwig Finscher, »Mannheimer Orchester- und Kammermusik«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 146–150, oder: Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke* (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 94), 2. Bd., Wilhelmshaven 1984, S. 319–331.

2 Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. von Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, 2. Bd., Kassel u. a. 1962, S. 101.

II.

Immer dann, wenn ein einziges Werk im Mittelpunkt der Betrachtung steht, stellt sich die Frage, in welchem Umfeld, zu welchem Anlass und ganz konkret, in welcher Zeit es entstanden ist. Schaut man auf den Mannheimer Stamitz, so spielt die Kirchenmusik für ihn kaum eine Rolle, im Gegenteil, in diesem Bereich scheint er sich nicht kompositorisch nach seinen Vorstellungen verwirklichen zu können. Das lag zum einen an der Struktur des Musiklebens in Mannheim, die eine strikte Aufgabentrennung vorsah: Für die Komposition von geistlicher Musik war ausschließlich der Kapellmeister zuständig.³ Es scheint auch so, dass ihn die Kirchenmusik nicht besonders reizte. Das suggeriert jedenfalls die bekannte Korrespondenz zwischen Stamitz und dem Stuttgarter Hof aus dem Jahre 1748.⁴ Stamitz' durchaus selbstbewusste Forderungen als Antwort auf das Stuttgarter Abwerbungs-gesuch beinhalten nämlich zudem eine sehr genaue Vorstellung vom gewünschten Tätigkeitsfeld, das ausdrücklich nicht die Komposition von geistlicher Musik beinhaltet. Warum aber komponierte Stamitz dann während oder vor seinem Parisaufenthalt 1754/55 ein Ordinarium-Missa? Ich möchte diese Kernfrage in drei Aspekte untergliedern. Eine für mich entscheidende Frage ist, wann genau Stamitz diese Messe geschrieben hat und für welche Aufführungsmöglichkeit sie gedacht war. Anschließend untersuche ich, wie der Stil der Messe konstituiert ist und schließlich, welche Rezeption sie erfahren hat. Alle drei Bereiche hängen stark miteinander zusammen und können schließlich einige wichtige Schlussfolgerungen in Bezug auf die Messe bieten.

III.

Wann hat Stamitz seine Messe also geschrieben? Neben den überlieferten musikalischen Quellen haben wir lediglich eine Notiz über eine Aufführung dieser Messe. Sie diente als Ausgangspunkt jeder Datierung und kann, solange keine weiteren Informationen gefunden werden, nach wie vor wichtigster Orientierungspunkt sein. In den *Annonces, affiches et avis divers* wird am 3. Juli 1755 die Aufführung in der Eglise des Jacobins angekündigt.⁵ Genauere Quellenuntersuchungen von Peter Gradenwitz haben ergeben, dass diese Veranstaltung sehr

3 Vgl. z. B. Jochen Reutter, »Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 104.

4 Vgl. Eugene K. Wolf, »Driving a Hard Bargain. Johann Stamitz's Correspondence with Stuttgart (1748)«, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37)*, hg. v. Axel Beer u. a., 2. Bd., Tutzing 1997, S. 1553–1570.

5 Vgl. Gradenwitz, *Stamitz*, 1. Bd., S. 131.

aufwendig (d. h. kostenintensiv) vorbereitet wurde. So wurde die Inneneinrichtung der Kirche ab Juli 1755 gründlich saniert und ein Knabenchor engagiert.⁶ Wenn man davon ausgeht, dass diese Aufführung tatsächlich stattgefunden hat (einen Bericht davon gibt es nicht), so stellt sich weiterhin die Frage, wann genau Stamitz die Messe komponiert hat: Noch in Mannheim, oder in seiner Pariser Zeit von 1754–1755? Bisherige Datierungsversuche gingen davon aus, dass die Messe noch in Mannheim entstanden sein muss, also vor dem Herbst 1754. Laurenz Lütteken etwa nimmt mit überraschender Bestimmtheit die Mannheimer Hofkirche als Ort und den Beginn der 1750er Jahre als Entstehungszeitpunkt der Messe an. Als Indiz für die Annahme wird jedoch lediglich das Fehlen des ›Benedictus‹ herangezogen.⁷ Diese Argumentation ist symptomatisch für die Datierung in die Mannheimer Zeit. Zu bedenken wäre, dass das Fehlen des ›Benedictus‹, auch wenn Mozart in dem schon erwähnten Brief an seinen Vater dies als Mannheimer Besonderheit hervorhebt, im europäischen Kontext keineswegs so genuin Mannheimerisch ist. Man könnte in diesem Zusammenhang beispielsweise die Messen Marc-Antoine Charpentiers nennen, die in Paris zu der Zeit, als Stamitz in die französische Metropole kam, das Maß aller Dinge waren, wenn es um konzertante Kompositionen des Ordinarium ging und das, obwohl der Komponist schon ein halbes Jahrhundert zuvor gestorben war. Bei der überwiegenden Zahl der sonstigen, stark am Choral orientierten Messkompositionen dieser Zeit in Paris, kann man kaum von konzertanten Werken sprechen. Dass, gerade im Vergleich zu Italien und dem katholischen Reichsgebiet, die Anzahl der Messkompositionen in Frankreich insgesamt sehr gering war, liegt auch daran, dass diese Gattung insgesamt im Schatten des *Grand Motet* steht.⁸ Wenn man nun die Messen Charpentiers ansieht, die, wie schon erwähnt, maßgeblich das Repertoire in Frankreich bestimmten, wenn es um die Aufführung konzertanter Messen ging, so sticht direkt die *Missa Assumpta est Maria* ins Auge, die auf eine Vertonung des ›Benedictus‹ zugunsten einer Orgelimprovisation verzichtet.⁹

Geht man noch etwas weiter in der Musikgeschichte zurück, so gilt es als genuin römische Tradition, das ›Benedictus‹ zugunsten einer Orgelimprovisation herauszulassen, etwa in den Messen Orazio Benevolis, in denen das ›Benedictus‹ immer fehlt. Paolo Lorenzani, dessen

6 Vgl. ebd., S. 132.

7 Vgl. Laurenz Lütteken, »Konfession und Säkularisierung. Zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhundert«, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23. bis 24. November 2007* (= *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* II 55), Bern 2010, S. 18.

8 Vgl. z. B. Horst Leuchtman und Siegfried Mauser (Hg.), *Messe und Motette* (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 9), Laaber 1998, S. 210.

9 Vgl. Günther Massenkeil, »Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist«, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hg. v. Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 231.

Schüler, kommt dann ja auch nach Paris, um im Rahmen seiner Anstellung am Hofe Ludwigs XIV. ebenso mit seinen Messen die französische Musik nachhaltig zu beeinflussen.¹⁰ Allerdings soll hier nicht der Versuch unternommen werden, ein eindeutiges Abhängigkeitsverhältnis zu konstruieren, welches das Herauslassen des ›Benedictus‹ im mehrstimmig komponierten Ordinarium als Import von Rom nach Paris interpretieren würde. Die Beispiele mögen aber zeigen, wie weit verbreitet diese liturgische Praxis war und wie wenig man im europäischen Rahmen von einer genuin Mannheimer Sitte sprechen kann. Insofern scheidet für mich diese Begründung als Datierungsindiz aus, zumal man ja auch umgekehrt, freilich ebenso schwach, argumentieren könnte: Stamitz habe das ›Benedictus‹ herausgelassen, da es in Paris üblich war, an dieser Stelle stattdessen die Sakramentsmotette *O salutaris hostia* zu setzen. Verstärkt würde diese Behauptung sogar dadurch, dass von Stamitz solch ein Werk vorliegt, das, zumindest wenn es nach dem Herausgeber der Messe Eduard Schmitt geht, in zeitlicher Nähe zur Messe komponiert wurde. So ist es auch Schmitt, der den Entstehungszeitraum der Messe explizit während des Parisaufenthaltes, also innerhalb der Jahre 1754/1755, annimmt.¹¹

Vielleicht hilft es also weiter, wenn man sich das Umfeld anschaut, in dem Stamitz in Paris tätig war. Als er 1754 nach Paris kam, war er schon längst kein Unbekannter mehr. Am 12. April 1751 war dort eine seiner Sinfonien aufgeführt worden, zu der er möglicherweise selbst angereist war.¹² Auch zu dem einflussreichen Steuerpächter Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière hatte Stamitz schon lange vor seinem einjährigen Aufenthalt in Paris Kontakt und leitete dann dessen Privatorchester. Diese Position brachte neben der üppigen Vergütung und dem Prestige (Vorgänger von Stamitz war Rameau) auch weitere Vorteile mit sich: Aufführungen im Rahmen des *Concert spirituel* konnten von Pouplinière vermittelt und Kontakte zu Verlegern hergestellt werden. In der Tat kam es ja zu zwei Aufführungen seiner Sinfonien in den *Concerts*, zusätzlich sind heute noch Menuette bekannt, die Stamitz für die Bälle von Pouplinière komponiert hat.¹³

Wie kann man nun die Entstehung der Messe in dieses Umfeld einordnen? Den interessanten Gedanken, Stamitz habe seine Messe für die Aufführung im *Concert spirituel* komponiert, formuliert Jochen Reutter in seinem Aufsatz über die Kirchenmusik am Mannheimer Hof.¹⁴ Auf den ersten Blick verwundert diese Annahme, da in der Konzertsreihe keine bzw.

10 Art. »Lorenzani«, in: *MGG2*, Personenteil 11, 2004, Sp. 468–470 (Albert La France).

11 Vgl. Eduard Schmitt (Hg.), *Kirchenmusik der Mannheimer Schule. 2. Auswahl. Johann Stamitz (1717–1757)* (= *Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge* 3), Wiesbaden 1980, S. XI.

12 Vgl. Gradenwitz, *Stamitz*, 1. Bd., S. 125 f.

13 Vgl. ebd., S. 126–131.

14 Vgl. Reutter, *Kirchenmusik am Mannheimer Hof*, S. 104.

kaum liturgische Musik zur Aufführung kam und die Konzerte ausschließlich in den Tulle-rien stattfanden, nicht in einer Kirche und die einzig nachweisbare Aufführung von Stamitz' Messe ja in der Jakobinerkirche erfolgte. Allerdings ist das Repertoire des *Concert spirituel* möglicherweise erst aus der historischen Perspektive so klar charakterisierbar, es ist möglich, dass Stamitz dies nicht bekannt war und er die Messe eigentlich für das *Concert* komponiert hatte.¹⁵ Das würde gleichzeitig bedeuten, dass die Messe nicht nach 1754 komponiert wurde. Schaut man in das Inventar der Musikbibliothek von Pancrase Royer, der die Konzertreihe von 1748 bis zu seinem Tod im Januar 1755 leitete, so findet man keine Werke von Stamitz. Wenn er das Werk Royer vorgelegt hat, so wurde es abgelehnt. Die Stamitz-Sinfonien, die während Royers Amtszeit im *Concert spirituel* aufgeführt wurden, könnten sich unter den anonymen als »für Hörner und Trompeten« bezeichneten befinden. Das ist auch deswegen wahrscheinlich, da die Witwe von Royer dieses Inventar 1761 angefertigt hat und Royer selten die Namen des Komponisten in den Noten vermerkt hat. Allerdings ist der Verbleib der Noten, die im Inventar genannt werden, nicht bekannt. Eine andere Möglichkeit wäre, dass Stamitz die Noten Royer nur geliehen hat, das war eine durchaus übliche Praxis. Wenn Stamitz seine Missa erst nach Royers Tod eingereicht hat, so wurde sie vermutlich von Royers Nachfolger Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville abgelehnt, der 90 % seiner Konzerte aus dem existierenden Repertoire zusammenstellte.¹⁶ Eine Musikaliensammlung von Mondonville oder zumindest ein Inventar davon ist nicht überliefert.

Insgesamt kann man sagen, dass in dem *Concert spirituel* eigentlich keine explizit liturgi-sche Musik gespielt wurde, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, wie etwa dem *Requiem* von Jean Gilles und stattdessen häufig der auf Psalmen basierende *Grand motet* zum Einsatz kam. Hätte also Stamitz seine Messe explizit für die Konzertreihe komponiert, so wäre die Auf-führung in der Jakobinerkirche eine Notlösung gewesen. Man müsste dann die Komposition der Messe tatsächlich auch noch in Mannheim annehmen. Nun wäre ebenso eine Aufführung der Messe im Hause Pouplinières denkbar. Da, wie schon erwähnt, die Komposition von Tänzen zu Bällen des musikliebenden Steuerpächters zu Stamitz' Aufgaben in Passy zählte, wäre die Annahme durchaus plausibel, dass er auch mit einer Messe beauftragt wurde, die dann in der Schlosskapelle aufgeführt werden konnte.¹⁷

15 Für diesen und die folgenden Gedanken danke ich Beverly Wilcox für die wertvollen Informationen und Hinweise.

16 Vgl. Beverly Wilcox, *The music libraries of the Concert Spirituel. Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris*, zugl. Diss. University of California, Davis, Ann Arbor 2013.

17 Vgl. dazu auch Georges Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*, Paris 1913, S. 315.

IV.

Wie sieht nun diese Messe eigentlich kompositorisch aus, wie sie uns in den musikalischen Quellen überliefert ist? Auffälligstes Merkmal der Messe ist vermutlich ein »Mischstil«, aus Teilen, die im klassischen Kirchenstil geschrieben sind und solchen Abschnitten, die die neuesten kompositorischen Errungenschaften der Instrumentalmusik aufgreifen. Letzteres hat Jochen Reutter den »sinfonischen Kirchenstil« genannt.¹⁸ Rein äußerlich spiegelt sich der sinfonische Anspruch dieser Messe schon in der Besetzung: Die Streicher sind vierstimmig (mit Bratsche) besetzt und auch die Bläsergruppe umfasst neben den für feierliche Anlässe obligatorischen Trompeten zwei Oboen (bzw. Flöten), Hörner sowie Fagotte. Diese Klangfülle war tatsächlich für die Mannheimer Kirchenmusik charakteristisch und wurde von Mozart im erwähnten Brief gepriesen. Solche äußeren Voraussetzungen begünstigten auch das sinfonische Komponieren. Bevor ich dies im Detail analysiere, zeigt eine kurze Übersicht über die einzelnen Teile des »Gloria«, auf welchem engem Raum Stamitz in der Messe unterschiedliche Kompositionstechniken eingesetzt hat (Tab. 1).

Tab. 1. Besetzungsübersicht »Gloria«.

ABSCHNITTE »GLORIA«	BESETZUNG
Gloria in excelsis	Oboen, Hörner, Chor
Et in terra pax	Oboen, Hörner, Chor
Laudamus te	Flöten, Fagotte, Sopran, Alt, Tenor Solo
Qui tollis peccata mundi	Ohne Bläser, Chor
Quoniam tu solus sanctus	Flöten, Hörner, Bass Solo
Cum Sancto Spiritu	Oboen, Hörner, Chor

Stamitz' »Gloria« ist in sechs selbständige Teile untergliedert. Man kann im Grunde an der Besetzung erkennen, in welchem Stil die Teile komponiert sind: Das »Qui tollis« ist ohne Bläser besetzt und im »stile antico« mit einer lediglich rudimentären Streicherbegleitung komponiert. Im »Laudamus te« sind Flöten und Fagotte und im »Quoniam tu solus sanctus« Flöten und

¹⁸ Vgl. Jochen Reutter, »Kirchenmusik am Mannheimer Hof und sinfonischer Kirchenstil«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 78 (1994), S. 63–82.

Hörner beteiligt und zudem Gesangssolisten. Die übrigen Teile verwenden Oboen und Hörner und sind Chorstücke. Gerade die beiden Solo-Teile, durch die Besetzung der Flöten zusätzlich gegenüber den anderen Teilen hervorgehoben, orientieren sich in besonderem Maße an den neuesten Errungenschaften der Instrumentalmusik.

Ein anschauliches Beispiel hierfür bietet die Bass-Arie ›Quoniam tu solus sanctus‹ (Tab. 2).¹⁹

Tab. 2. Formübersicht ›Quoniam tu solus sanctus‹.

1. Exposition	I	a	T	T. 1–4
		b		T. 5–11
2. Exposition	I	a	T	T. 12–15
		Ü		T – D
	II	b ^v	D	T. 25–37
		b ^v 2		T. 38–43
		c		T. 44–52
		c2		T. 52–56
(c)				
Mittelteil		d	Tp – T	T. 56–72
Reprise	I	a ^v	T	T. 73–83
		II		c
	c2	T. 90–95		
	(c)	T. 95–99		

Es ist erstaunlich, dass die Bestimmung der Form, welche Jochen Reutter für das Kyrie I einer um 1760 in Mannheim entstandenen Messe Franz Xaver Richters, vornimmt, im Grunde so auch für die Bass-Arie aus Stamitz' Messe gelten kann:

¹⁹ Der Analyse liegt folgende Edition zugrunde: Schmitt, *Johann Stamitz*, S. 75–90.

Auf den ersten Blick scheint sich die Form am Schema der konventionellen dreiteiligen Arie zu orientieren. Bei genauerer Betrachtung von Materialdisposition und tonalem Verlauf ergeben sich jedoch die Konturen eines von der zeitgenössischen Sinfonie beeinflussten Solokonzertkopfsatzes mit doppelter Exposition, modulierendem Mittelteil und Reprise. Klar erkennbar werden zwei tonale Ebenen in der Exposition, die dem Konzertsatzprinzip folgend, in der ersten, der verkürzten Orchesterexposition, in der Tonika verharren, in der zweiten, der Vokalexposition, wie sie hier genannt sein soll, in Tonika- und Dominantebene unterschieden ist. Den am Modulationsplan der dreiteiligen Arie orientierten Mittelteil als Durchführung im Sinne der Marxschen Sonatensatztheorie anzusprechen, wäre sicherlich verfehlt, doch finden sich hier neben neuem Material immerhin bevorzugt Abschnitte motivischer Variantenbildung und eine Ausweichung in andere Tonarten. Die Reprise erweist sich als Wiederholung der Vokalexposition mit variiertem Hauptthema, allerdings mit Verbleib in der Tonika und den dadurch bedingten Modifikationen des Materials.²⁰

Die Orchesterexposition beginnt mit dem viertaktigen Hauptthema, das sich vor allem durch den punktierten Auftakt und den Quartsprung in beide Richtungen charakterisiert. Dieser Intervallsprung wird in den folgenden sechs Takten zunächst von der ersten Violine aufgegriffen, allerdings intervallverengt zur Terz und schließlich, um den Auftakt »bereinigt« zu kleiner Sexte und zurück zur Quarte variiert. Ein erster Hinweis darauf, wie die Bläser schon selbständig an den sinfonischen Gestaltungsweisen beteiligt sind, findet sich erstmals in Takt 7: Die erste Flöte spielt die Umkehrung des in der ersten Violine erklingenden Intervalls und alle Bläser greifen gemeinsam in den Takten 7 und 8 den von der Violine »getilgten« Auftakt auf. Diese sinfonische Integration der Blasinstrumente kann man auch an der Stelle beobachten, an der das viertaktige Hauptthema nach dem Einsatz der Solostimme weitergeführt wird. Der auftaktige Oktav- bzw. Sextsprung in den Flöten bezieht sich zum einen auf das motivische Geschehen der Orchesterexposition, zum anderen antizipiert es geradezu die Weiterführung der Bassstimme und zwar nicht nur den Beginn mit dem großen Intervallsprung, sondern zudem die Hochtöne der jeweiligen Sequenzglieder. Denn die einzelnen Töne der Melodielinie mit übergebundenen halben Noten der Bläser stehen jeweils einen Takt vor den entsprechenden Tönen in der Bassmelodie. Wie schon in der Orchesterexposition vollziehen die Bläser also nicht die motivische Verarbeitung in der ersten Violine nach, sondern

²⁰ Vgl. Reutter, *Sinfonischer Kirchenstil*, S. 69f.

besitzen eine eigenständige Funktion innerhalb der sinfonischen Struktur. Der darauffolgende Abschnitt ab Takt 25 hat im Grunde die überleitende Funktion, endgültig zur Dominante zu modulieren, denn das Ende des vorherigen Abschnitts wird noch als Halbschluss innerhalb der Tonika wahrgenommen. Auch hier ist die erste Flötenstimme bemerkenswert: Diesmal antizipiert sie nicht die Töne der Bassmelodie, sondern vollzieht sie eine Achtel später augmentiert nach. Gleichzeitig ist sie auf melodischer Ebene an der Festigung der neuen Tonart mit dem Changieren von Doppeldominante und Dominante beteiligt, in dem abwechselnd der Quart- und Quintsprung erscheint. Nachdem die Bläser nach vier Takten dieses Abschnitts pausieren, markiert ihr Einsatz die Passage, die sich tonartlich und thematisch als zweiter Teil der Exposition ansprechen lässt. Interessant ist hier auch der Bezug zur Bassstimme: Diesmal nämlich spielen die Flöten ›colla voce‹ (die zweite Flöte in der Unterterz), zumindest die ersten beiden Takte. Insofern kann man schon eine Entwicklung feststellen, wie sie für Sinfonie- und Konzertsätze dieser Zeit typisch ist. Der zweite Teil wird etwas verlängert wiederholt und mündet in Takt 52 in einem kurzen Orchesterzwischenpiel, das im Grunde einfach nur das kadenzierende Ende dieser Passage darstellt und auf die abschließende Figur der Bassmelodie rekurriert. Insgesamt sind die Bläserstimmen in der Exposition so eingesetzt, dass sie stets den Beginn neuer Abschnitte markieren, nachdem sie innerhalb dieser Passagen nach meist etwa vier Takten pausieren.

Der Mittelteil zeichnet sich auch dadurch aus, dass die Bläser währenddessen komplett pausieren. Harmonisch bringt er durch den Cis-Dur-Septakkord in Takt 57 eine Ausweitung nach fis-Moll, das aber bereits vier Takte später innerhalb einer Sequenzbildung wieder als Tonikaparallele der Grundtonart umgedeutet wird. Bemerkenswert am Mittelteil ist auch der Sprung der kleinen Dezime in Takt 58 sowie die fallende kleine Sexte in der folgenden Sequenz – Intervallsprünge, die in den zahlreichen Varianten der Exposition noch nicht erschienen sind (mit Ausnahme der kleinen Sexte in Takt 6). Nach der Umdeutung von fis-Moll als Tonikaparallele wird A-Dur während der restlichen Durchführung nicht verlassen, wenngleich in einem weiteren Sequenzabschnitt ab Takt 65 eine etwas seltsame Verbindung von Nonakkord auf Septakkord entsteht.

Der Beginn der Reprise kennzeichnet sich durch das rhythmische Aufgreifen des Hauptthemas aus der Exposition, dem Einsatz der Bläser sowie dem Beginn der dritten Durchführung des Textes. Bemerkenswert ist in der Tat, dass Stamitz die Melodieführung des Hauptthemas beinahe umkehrt. Dass beide Überleitungsabschnitte aus der Exposition in der Reprise nicht mehr auftauchen, erklärt sich aus deren ursprünglich modulatorischer Funktion. So schließt sich nach etwas anderer Fortführung des Hauptthemas direkt der zweite Abschnitt der Exposition an, diesmal allerdings in der Tonika und ansonsten ohne wesentlichen Änderungen.

Zusammenfassend kann man also in dieser Bass-Arie verschiedene Techniken erkennen, die sich sonst eher in den Sinfonien finden lassen: Auf der formalen Ebene das Aufgreifen von sinfonischen Prinzipien einer Exposition mit zwei tonalen Zentren, die in der Reprise tonartlich angeglichen werden sowie von Modulation bzw. Ausweitung und neuer Variantenbildung in einem Mittelteil. Auf der motivischen Ebene eine thematische Arbeit, die auf die verschiedenen Teile des sinfonischen Apparates verteilt ist und, damit korrespondierend, die besondere Rolle der Bläser, die zur Gliederung des Satzes und zur Kontrastbildung herangezogen und somit als eigenständiger Faktor in den sinfonischen Ablauf integriert werden.

V.

Wenn man nun von der Rezeption spricht, so sind, wie gesagt, direkte Reaktionen auf die Aufführung nicht mehr greifbar. Wohl aber kann man Aussagen in Bezug auf die Quellsituation treffen und man kann zumindest Anklänge an dieses Werk in Nachfolgekpositionen finden. Dies zeigt sich z. B. in den musikalischen Quellen. Überliefert ist die Messe in mehreren Abschriften, wobei die Quelle Modena als eine vielsagende »italienische Bearbeitung«²¹ gelten kann. Das interessanteste Detail in all den Änderungen der Handschrift ist das Auslassen ganzer Sätze. Ganz so willkürlich, wie Schmitt dies sieht, geschieht die Auslese nämlich nicht. Man hat allein am »Gloria« gesehen, dass die einzelnen Teile äußerst unterschiedlich gestaltet sind, das »Qui tollis« etwa ist im »stile antico« komponiert, das »Quoniam tu solus sanctus« enthält modernste, aus der Instrumentalmusik stammende Elemente. Nun lässt die Quelle in Modena genau diejenigen Teile heraus, die im strengen Kirchenstil ohne Bläserbesetzung komponiert sind, also das »Christe«, das eben erwähnte »Qui tollis« und den dritten Anruf zum »Agnus Dei«. Insofern ist diese neue Zusammenstellung der Messe ein ziemlich aussagekräftiger Kommentar zur Wertschätzung der Musik: Nur die fortschrittlich komponierten Teile wurden als aufbewahrungswert eingeschätzt, selbst wenn dann innerhalb eines Satzes wie dem »Gloria« oder dem »Agnus« und im Grunde ja auch dem »Kyrie« einzelne Teile gänzlich getilgt werden mussten und so lediglich ein eigentlich zur Aufführung nicht mehr taugliches Fragment entstand.

Neben den musikalischen Quellen ist außerdem der Niederschlag dieser Komposition in Nachfolgewerken im Umfeld von Stamitz, vor allem bei Richter und François-Joseph Gossec bemerkenswert, der schließlich die große Bedeutung der Messe verdeutlicht, von der man in

21 Schmitt, *Johann Stamitz*, S. VIII.

Bezug auf die Quellsituation (was Berichte über die Aufführung angeht) eigentlich nicht zwangsläufig schließen könnte.

Auch wenn »der von Zeitgenossen als Meister im Kirchenstil gerühmte« Richter in Mannheim kaum als Komponist geistlicher Musik hervorgetreten war, die wenigen Messen aus seiner Mannheimer Zeit orientieren sich stark an Stamitz' Messe. Jochen Reutter hat dies unter anderem in seiner Dissertation untersucht und herausgefunden, dass nicht nur großformale Anlagen der Einzelsätze denen aus Stamitz' Messe gleichen, sondern auch an einigen prägnanten Stellen das motivische Material. Selbst die starke Übereinstimmung von Fugenkonstruktionen verblüfft Reutter und damit die Tatsache, dass »der konservative Kontrapunktiker Richter auf dem ihm eigensten musikalischen Terrain Anregungen eines in der Fugenkomposition weniger beheimateten, mehr dem modernen Instrumentalstil zugewandten Zeitgenossen gefolgt [ist]«. ²²

Dass Stamitz auch prägend auf Gossec eingewirkt hat, ist bekannt. Gossec hat nach seinem Biografen Claude Role ebenso an der Aufführung der Stamitz-Messe mitgewirkt und sein fünf Jahre später komponiertes Requiem lässt, ähnlich wie die erwähnten Messen Richters, einen deutlichen Einfluss von Stamitz' Werk erkennen. ²³

VI.

Man kann also abschließend sagen, dass Stamitz' Messe großen Einfluss auf die kirchenmusikalische Produktion in Paris und auch in Mannheim hatte und das, obwohl Stamitz nur ein, zudem stilistisch höchst uneinheitliches Werk dieser Gattung komponiert hat. Insofern mögen die Sätze für das *Concert spirituel* gedacht gewesen sein, oder von vorne herein für die Aufführung in einer Kirche konzipiert gewesen sein; die Messe kehrte mit Stamitz gemeinsam nach Mannheim zurück und wurde augenscheinlich zum Ausgangspunkt der Werke Richters und schließlich dem, was Reutter den »sinfonischen Kirchenstil« nennt, der dann spätestens ab 1760 mit den Werken von Ignaz Holzbauer greifbar in Erscheinung tritt. Gleichzeitig bleibt die Messe auch nach Stamitz' Abreise in Paris und ist zumindest für Gossecs berühmtes Requiem Inspirationsquelle. Die heute bekannten musikalischen Quellen zeigen nicht nur, dass der Einfluss der Messe nicht auf die beiden erwähnten Musikmetropolen beschränkt

²² Jochen Reutter, *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789)* (= *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle* 1), zugl. Diss. Universität Heidelberg 1990, Frankfurt a.M. 1993, S. 350.

²³ Vgl. Claude Role, *François-Joseph Gossec (1734–1829). Un musicien à Paris, de l'Ancien Régime au roi Charles X*, Paris [u. a.] 2000, S. 316.

blieb, sondern zudem, im Falle der Handschrift Modena, dass sehr genau das Fortschrittliche dieses Werkes erkannt wurde.

Somit ergibt sich, dass Stamitz auch im Bereich der Kirchenmusik ein Pionier war: Denn die Betrachtung der Messe hat gezeigt, dass Kompositionstechniken, die bisher erst für die kirchenmusikalischen Werke der 1760er und 1770er Jahre in Mannheim ausgemacht wurden, bereits sehr viel früher in diesem Werk zu finden sind.

Literaturverzeichnis

Quellen

Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internat. Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 2. Bd., Kassel u. a. 1962.

Schmitt, Eduard (Hg.): *Kirchenmusik der Mannheimer Schule. 2. Auswahl. Johann Stamitz (1717–1757) (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Neue Folge 3)*, Wiesbaden 1980.

Sekundärliteratur

Art. »Lorenzani«, in: *MGG2*, Personenteil 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 468–470 (Albert La France).

Cucuel, Georges: *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, Paris 1913.

Finscher, Ludwig: »Mannheimer Orchester- und Kammermusik«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 141–176.

Gradenwitz, Peter: *Johann Stamitz. Leben – Umwelt – Werke (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 93 u. 94)*, 2 Bde., Wilhelmshaven 1984.

Leuchtmann, Horst/Mausser, Siegfried (Hg.): *Messe und Motette (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9)*, Laaber 1998.

Lütteken, Laurenz: »Konfession und Säkularisierung. Zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhundert«, in: *Musik aus Klöstern des Alpenraums. Bericht über den Internationalen Kongress an der Universität Freiburg (Schweiz), 23. bis 24. November 2007 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II 55)*, Bern 2010, S. 11–30.

Massenkeil, Günther: »Marc-Antoine Charpentier als Messenkomponist«, in: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hg. v. Siegfried Kross und Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 228–238.

Reutter, Jochen: »Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof«, in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 97–112.

Reutter, Jochen: *Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789) (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 1)*, zugl. Diss. Universität Heidelberg 1990, Frankfurt a. M. 1993.

- Reutter, Jochen: »Kirchenmusik am Mannheimer Hof und sinfonischer Kirchenstil«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 78 (1994), S. 63–82.
- Role, Claude: *François-Joseph Gossec (1734–1829). Un musicien à Paris, de l’Ancien Régime au roi Charles X*, Paris [u. a.] 2000.
- Wilcox, Beverly: *The music libraries of the Concert Spirituel. Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris*, zugl. Diss. University of California, Davis, Ann Arbor 2013.
- Wolf, Eugene K.: »Driving a Hard Bargain. Johann Stamitz’s Correspondence with Stuttgart (1748)«, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37)*, hg. v. Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 1553–1570.