

Von Herzen – Möge es zu Herzen gehen

Zu Beethovens Missa solennis

I

In seinem Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“ aus dem Jahre 1814 schrieb E.T.A. Hoffmann:

„Haydn, Mozart, Beethoven entfalteten eine neue Kunst, deren erster Keim sich wohl eben erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zeigte [...] wahr ist es, daß beinahe in ebendem Grade, als die Instrumentalmusik stieg, der Gesang vernachlässigt wurde [...] daß es unmöglich ist, jetzt zu Palestrinas Einfachheit und Größe zurückzukehren [...] inwiefern aber der neu erworbene Reichtum ohne unheilige Ostentation in die Kirche zu tragen sei, das fragt sich noch. Dem jungen Komponisten, der zu wissen begehrte, wie er es denn anfangen solle, wahre, würdige Kirchenmusik zu setzen, könnte man nur antworten, daß er sein Inneres wohl erforschen möge, ob der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne und ob dieser Geist ihn antreibe, Gott zu preisen und von den Wundern des himmlischen Reichs in den wunderbaren Tönen der Musik zu reden; ja, ob sein Komponieren nur das Aufschreiben der heiligen Gesänge sei, die wie in andächtiger Verzückung aus seinem Innern strömten. Nur wenn dieses ist, werden seine Kirchengesänge fromm und wahrhaft sein.“¹

Diese schönen Sätze enthalten einen grundlegenden Widerspruch oder auch: die Forderung nach Quadratur des Kreises. Einerseits erkennt Hoffmann klar das Problem, die „neue Kunst“ Haydns, Mozarts und Beethovens „ohne unheilige Ostentation in die Kirche zu tragen“; andererseits kommt er nicht umhin, auf die Frage, wie „wahre, würdige Kirchenmusik zu setzen“ sei, den Rat zu geben, der Komponist möge „sein Inneres wohl erforschen“, „ob

¹ E.T.A. Hoffman, *Alte und neue Kirchenmusik* (1814), in: Gesammelte Werke Bd. 9 (Schriften zur Musik. Singspiele), Berlin und Weimar 1988, S. 241 f.

der Geist der Wahrheit und der Frömmigkeit in ihm wohne“ usw. Dieses „Innere“, der „Geist“, der „in ihm wohnt“, war es aber doch gerade, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts die „neue Kunst“ hervorbrachte, welche schließlich im säkularisierten „Ideenkunstwerk“ von Beethoven bis Mahler auch das Erbe der Kantaten und Passionen Bachs antrat und damit die endgültige Auflösung der funktionalen Kirchenmusik als eine der maßstabsetzenden künstlerischen Gattungen erreichte. Religiosität wurde als Kunstreligion Teil seines ästhetischen Spektrums. Im Zeichen dieser Verwandlung berühren sich Wagners *Parsifal*, Brahms' *Deutsches Requiem*, Verdis *Messa da Requiem* und Mahlers *8. Sinfonie*.

Beethovens *Missa solemnis* ist ein ebenso früher wie überragender Meilenstein auf diesem Weg, dessen Konsequenzen er zumindest erahnt haben dürfte. Der Komponist bezeichnete sein Werk selbst als „groß“ und vor allem auch als sein „größtes“ – wobei der Umstand, daß diese Kennzeichnungen zumeist im Zusammenhang von Verlagsverhandlungen, später auch von Verkaufsbemühungen bei Fürsten- und Königshäusern erscheinen, keine entscheidende Rolle spielen dürfte. Und auch mit Selbststilisierung hat dies wohl kaum etwas zu tun. Beethoven war sich seines Ranges und damit eben der „Größe“ seines Komponierens längst bewußt. Und so bezieht er das Adjektiv „groß“ auf eine ganze Reihe von Spätwerken: op. 106 ist die *Große Sonate für das Hammerklavier*; op. 120 sind die *Großen Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*; op. 133 ist die *Große Fuge für Streichquartett* und auf dem Programm von Beethovens Akademie am 7. Mai 1824 stehen eine „Große Ouvertüre“ (*Die Weihe des Hauses* op. 124), 3 *Große Hymnen* (die Teile der *Missa solemnis*) und schließlich eine „Große Sinfonie“, die *Neunte*. Doch die *Missa* hat Beethoven am häufigsten mit diesem Adjektiv und mit dessen Superlativ wohl ausschließlich verbunden. Er war von dem Bewußtsein durchdrungen, „große Gegenstände“ im Sinne Schillers zu behandeln und dies dann eben auch im „großen Stil“ tun zu

müssen. Und vielleicht darf man in solchem Wertbewußtsein nicht zuletzt auch eine kritische Abwendung erkennen von grassierenden Zügen des Biedermeier mit seinen „kleinen“ Formen und mit seinen „großen“, aber zu meist leeren Gesten von gefühlsseliger Beschaulichkeit oder virtuoser Schaustellung.

II

Daß solches Selbstbewußtsein und seine künstlerische Vergegenständlichung lange Zeit auf Befremden und Unverständnis stoßen mußten, erscheint geradezu selbstverständlich. Im Falle der *Missa* aber begründete dies eine Rezeptionsgeschichte von einzigartiger Widersprüchlichkeit, auf die ich hier allerdings nicht ausführlicher eingehen kann. Nur soviel: kein anderes Werk, nicht einmal die späten Quartette Beethovens, erfuhr eine solch extrem unterschiedliche Beurteilung wie die Messe – und dies bis weit in das 20. Jahrhunderts hinein. So schrieb Moritz Hauptmann, ab 1842 Leipziger Thomaskantor:

„Das Gloria wird gegen Ende sehr wüst, ich glaube, daß das viele heute sehr begeistert und divin finden werden. Mir sind aber solche so genannten Steigerungen aus dem Allegro, Stringendo und Presto in der Kirche unausstehlich und am unleidlichsten von großen Componisten, die manchmal so schön anfangen, und doch dauert's nicht lange, so kommen sie auch in diese gemeine Hetze, die der Idee nach gemein bleibt, so ausgesucht auch die Ausführung sein kann: und wenn das Ausgesuchte gesucht erscheint, ist es gerade recht ordinair [...] Zum Kirchencomponisten ist doch Beethoven zu gefühlsegoistisch.“²

² Moritz Hauptmann, zit. nach Sven Hiemke, *Ludwig van Beethoven. Missa solemnis*, Kassel 2003, S. 166.

Felix Draeseke hingegen erklärte die *Missa solemnis* 1857 zur „gewaltigsten Demonstration für die ‚Zukunftsmusik‘“, weil

„in der Instrumentation, der Harmonisierung, der Rhythmik, in der Befreiung des Inhaltes vom leeren Schematismus der Formen, alle Bestrebungen unserer Zeit schon ausgeführt und verwirklicht“ seien.³

Theodor Adorno schließlich hörte ein rundes Jahrhundert später genau das Gegenteil – ein ihm unbegreiflich erscheinendes Abrücken von den Trieb- und Sprengkräften des Spätwerks, in dessen Mitte oder auch parallel zu ihm die Messe als „verfremdetes Hauptwerk“ während eines relativ langen Zeitraumes von über vier Jahren (1819-23) entstanden ist. Adornos Kritik richtete sich vornehmlich auf die formelhafte Erstarrung weiter Teile der Komposition, welche der für Beethoven nur noch quasi gewaltsam zu bewältigenden Vertonung des dogmatischen Textes geschuldet sei. Hier breche ein archaisches Relikt auf, das unvereinbar sei mit Beethovens Sprachcharaktere nicht erst des Spätwerks – doch eben in diesem in besonders querständiger Weise. Es entstehe eine Anachronismus, der zu einem unlösbaren Widerspruch führen mußte: zum Widerspruch zwischen einem als Kunst zu erfüllenden Glaubensbekenntnis und einem Kunstverständnis, das in seiner subjektiven Begründung und Orientierung mit einem solchen vorausgesetzten, von außen geforderten Bekenntnis nicht mehr in Einklang zu bringen ist.

Unmittelbar auf die Musik bezogen heißt dies: der „Musikstil der Freiheit“ zerschellt an den Unverbindlichkeiten des ebenso genormten wie für Beethovens Begriff von Schöpfergeist und Kunst nicht mehr nachvollziehbaren Repertoires kirchenmusikalischer Gestaltungselemente:

³ Ebenda, S. 169.

„Sieht man von den zuweilen ungewohnten Zumutungen an die Singstimmen ab, die sie mit der Neunten Symphonie teilt, so enthält sie [die *Missa*] wenig, was nicht im Umkreis der überlieferten musikalischen Sprache bliebe. Sehr große Teile sind homophon, und auch die Fugen und Fugati fügen sich durchweg reibungslos dem Generalbaßschema [...] Insgesamt zeigt sie einen dem vergeistigten Spätstil genau entgegengesetzten, sinnlichen Aspekt, eine Neigung zum Prunkvollen und klanglich Monumentalen, die ihm sonst meist abgeht.“⁴

Und wenig weiter heißt es:

„Die Rätselfigur der *Missa Solemnis*: das ist der Einstand zwischen einer archaischen, die Beethovenschen Errungenschaften unerbittlich opfernden Verfahrensweise und einem menschlichen Ton, der gerade der archaischen Mittel zu spotten scheint [...] expressiv ist in der *Missa* nicht das Moderne, sondern das Uralte.“⁵

Man möchte fragen, warum Adorno, den mit auszeichnenden Adjektiven zu belegen geradezu anmaßend erscheint – warum Adorno das hörte, was er beschrieb. Und nicht das „Spätwerk-Gemäße“, das buchstäblich vom ersten Takt an – doch eben als ein „Uraltes“ – sich vernehmen läßt. Seine Nicht-Wahrnehmungen im Fall der *Missa solemnis* veranlassen mich aber auch nicht zuletzt die Frage zu stellen, vor welche neuen Tore der Musik wir heute geraten, die uns die Gewißheit suggerieren, daß da kein erkennendes Durchkommen sei.

⁴ Theodor W. Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa solemnis*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 17, *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, hrsg. von Rolf Tiedemann, S. 148 f.

⁵ Ebenda, S. 154.

III

Vergegenwärtigen wir uns nur den Beginn des Werkes. Der erste Orchester-einsatz erfolgt auf der „2“ des Alla-Breve-Taktes, wirkt allerdings – nicht zuletzt durch seine klangliche Kompaktheit (zum Tutti fehlen lediglich die Trompeten und Pauken) – keineswegs als Auftakt. Und der anschließende Akzent der Trompeten und Pauken auf der „1“ des 2. Taktes holt die Auftaktwirkung nicht nach, sondern scheint eher „nachzuschlagen“ oder auch „ortlos“, mithin in jedem Fall irritierend zu sein. Dergestalt ist hier ein Ausweichen vor dem Taktschwerpunkt durch irregulär wirkende Staffelung der Klanggruppenimpulse zu vernehmen. Es geschieht ein Herantasten an Klangcharaktere, hinter dem ein Zögern, vielleicht sogar ein Mißtrauen gegenüber der Opulenz des auftrumpfenden Tutti sich regen könnte. Sven Hiemke deutet den Auftakt zu Takt 1 als einen Einsatz „vor (aller) Zeit“, oder auch „in aller Ewigkeit“, in der der „Kyrios“ angerufen wird.⁶ Noch weiter greift Warren Kirkendale aus, wenn er schreibt:

„Wir wissen seit kurzem, daß das langsame Tempo und der Verzicht auf melodische und harmonische Bewegung zum musikalischen decorum des Himmelskönigs gehörten. Der Topos spiegelt die uralte Vorstellung von Gott als dem, der apatheia besitzt, frei von allen Leidenschaften und als Urgrund des Seins unbeweglich ist – wie sie aus der Stoa über die griechischen Väter in die abendländische Theologie eingegangen war. Beethovens Formulierung, anders als ihre Vorläufer, tritt auf schwachem Taktteil ein – noch weiter aus dem Kräftespiel der Leidenschaften entrückt. Es ist ein Grenzfall der Gestik: Bewegung, die fast Stillstand ist. Mit der Anrufung Christi setzt dann der traditionelle Dreiertakt im ‚Andante‘-Tempo ein, das ist bewegteres, menschlicheres Zeitmaß für den, der auch Mensch war.“⁷

⁶ Sven Hiemke, *Ludwig van Beethoven*, ebenda, S. 67.

⁷ Theodor W. Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa solemnis* (wie Anm. 4), S. 148 f.

Bsp. 1 Kyrie, Takt 1- 24

Mit dem ersten Beispiel möchte ich zu einer Tatsache hinlenken, die sowohl grundlegend für Beethovens Messe ist als auch – zumindest in der Konsequenz – in keinem anderen seiner Werke begegnet. Es handelt sich um das Zusammenspiel von traditioneller musikalischer Bedeutungsvermittlung auf der Basis des Figurenrepertoires (hieran entzündete sich vor allem, wie gesagt, Adornos Kritik und faktische Abwertung) und das „Beredmachen“ musikalischer Ereignisse und Gestaltungen – vom einzelnen Klang bis zu großformalen Anlagen – als Auslotung von religiösem, philosophischem, kurz: von metaphysischem Gehalt. Beide Darstellungsweisen und -elemente bedingen einander, denn, so schreibt Peter Gülke,

„nicht auf direkte Verdeutlichung, sondern auf eine Wort für Wort fortschreitende Verge-
wässerung und neue Prüfung der Authentizität legt er [Beethoven] es an.“⁸

Wenn auch mit schon gewohnter provozierender Spitze gegen Dogmenverfechter und Reinheitsapostel scheint Richard Wagner der erste gewesen zu sein, der diesem neuen und im Wortsinne einzigartigen kompositorischen Ansatz auf die Spur kam:

„Die Gesangsstimmen sind hier ganz in dem Sinne wie menschliche Instrumente behandelt [...] der ihnen unterlegte Text wird nicht [...] seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang und verhält sich nur deswegen nicht störend zu unserer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keineswegs Vernunftvorstellungen anregt,

⁸ Peter Gülke, „...immer das Ganze vor Augen“. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart 2000, S. 277.

sondern, wie dies auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.“⁹

Diese „Berührung“ aber geht eben aus der „Vergewisserung“ hervor, zu welchem Ziel sich Beethoven des kanonischen Textes annimmt – und zwar dergestalt, daß er die „wohlbekannten symbolischen Glaubensformeln“, ihre traditionelle rhetorisch-figürliche Umsetzung hinter sich lassend, in klingende Substanz verwandelt. Damit aber erhebt Beethoven mit der *Missa solennis* einen ideellen Anspruch, der nicht allein bislang geltendes künstlerisches Verständnis überschreitet, sondern die Bestimmung als Kunstwerk aufgibt zugunsten eines eigenen, gewissermaßen außer- bzw. überdogmatischen theologischen Ranges, der dem Erklingenden zuwächst. Und dieser Anspruch rechtfertigt sich durch die Verwandlung von abgeleitetem musikalischem Sinngehalt – das war der rhetorisch-figürliche Bezug auf den Text – in authentischen Substanzgehalt, der als eine Art musikalischer Predigt wahrgenommen werden kann und soll.

Darin aber liegt wohl der heikelste Punkt des Werkes: über ein unverhohlen ablehnendes Verhalten gegenüber dem Katholizismus als Ritual hinaus hatte Beethoven ein ambivalentes Verständnis von Gott. Daß für ihn die Vertonung der Messtexte nicht (mehr) ein konfessionelles Bekenntnis einschloß, war dabei noch das läßlichere Problem. Ein solches Bekenntnis hatte nach der säkularisierenden Aufklärung im 18. Jahrhundert seine Selbstverständlichkeit längst verloren und war zumal bei Intellektuellen einem allgemeinen, umfassenderen Gottesbegriff gewichen. Mit Schiller war Beethoven der poetisch fundierten und gestimmten Überzeugung, daß „überm Sternenzelt [...] ein lieber Vater wohnen [muß]“, wobei das personalistische Bild im kosmischen Aspekt des Gottesgedankens aufging. Zugleich vergegenwärtigt sich Beethoven in ganz unkonfessioneller, ja geradezu ketzerischer Weise

⁹ Richard Wagner, *Beethoven*, in: *Sämtliche Schriften* Bd. 9, Leipzig o.J., S. 103.

seine Gottesvorstellung: „ich habe schon oft den schöpfer und mein daseyn verflucht“, heißt es in einem Brief an Franz Wegeler vom 21. Juni. 1801¹⁰, und in einem Brief an Karl Amenda vom 1. Juli 1801 schreibt er: „dein B. lebt sehr unglücklich, im streit mit Natur und schöpfer, schon mehrmals fluchte ich lezterm“.¹¹

Diesem ambivalenten, jedem konfessionellen Bekenntnis entrückten Gottesbegriff entspricht nun auch, daß sich für Beethoven das „Irdische“ und das „Göttliche“ in einem Gegensatz befinden, der nicht zu vermitteln ist. In einem Brief an Erzherzog Rudolph vom Juli oder August 1821 heißt es:

„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“.¹²

Hier kommt Beethoven mit eigenen Worten der Schillerschen Auffassung vom „Sternenzelt“ als Raum Gottes nahe, der sich über dem der Menschen in unüberbrückbarer, doch eben anzustrebender Ferne erhebt. Und diesen Gegensatz, durch welchen an die Stelle jedweder Verheißung von Erlösung ein unablässiger Appell an die dem Menschen übertragene, strebende Aktivität tritt, macht Beethoven – wie zu zeigen sein wird – zum musikalischen Ereignis.

Es verwundert wenig, daß solcher Anspruch als Anmaßung, ja als Blasphemie empfunden wurde – Moritz Hauptmann erschien es, wie erwähnt, als „Ausgesuchtes“, das – zumal bei einem bedeutenden, allerdings „gefühlsegoistischen“ Komponisten wie Beethoven – dem „Ordinären“ verfällt.¹³ Das Ausmaß solcher Verstörung durch ein Kunstwerk wird aber vor allem in der Ratlosigkeit der Herolde des Komponisten sichtbar, wie sie etwa in der mo-

¹⁰ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 1, München 1996, S. 80.

¹¹ Ebenda, S. 84.

¹² Beethoven, *Briefwechsel* (wie anm. 10), Bd. 4, S. 446.

¹³ Vgl. Anm. 2

numentalen Biographie von Alexander Wheelock Thayer bzw. in deren Weiterführung durch Hermann Deiters und Hugo Riemann nachzulesen ist. Die Ratlosigkeit flüchtet sich dabei in beschwörende Huldigung, welche die andrängenden Ahnungen von nicht zu Akzeptierendem verhüllen, wenn möglich vertreiben soll:

„Die Betrachtung des einzelnen lehrt, mit welchem Ernst und Nachdruck er [Beethoven] die ihm längst bekannten Textesworte auffaßt, darstellt und erläutert, nicht etwa als Theolog – darin geht die Erklärung mitunter zu weit – sondern als begeisterter und frommer Christ, und, fügen wir hinzu, als genialer Künstler.“¹⁴

Und vielleicht vermag nichts eindringlicher den ebenso neu- wie einzigartigen Rang der *Missa solemnis* bezeugen als die Tatsache, daß selbst diese Herolde dann doch vor dem Werk versagen, es ihnen zumindest in diesem entscheidenden Punkt verschlossen bleibt.

IV

Die Geschichte der *Missa solemnis* begann recht undramatisch. Am 24. April 1819 wurde offiziell bekanntgegeben, daß Erzherzog Rudolph, ein Klavier- und Kompositionsschüler Beethovens und zugleich einer seiner wichtigsten Förderer, zum Erzbischof von Olmütz gewählt worden ist. Rudolph war der jüngere Bruder Kaiser Franz I., der bis 1806 als Franz II. an der Spitze des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation gestanden hatte. Als Zweitem in der Machthierarchie des Reiches war Rudolph das höchste geistliche Amt vorbehalten, das er mit Olmütz nunmehr innehatte

¹⁴ Alexander Whylock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten und Materialien weitergeführt von Hermann Deiters, Bd. 4, mit Vorwort, Register, Berichtigungen und Ergänzungen von Hugo Riemann, Leipzig 1907, S. 334.

und in das er ein knappes Jahr später, am 9. März 1820, mit einem Inthronisationsgottesdienst eingeführt werden sollte. Noch bevor die Wahl bekannt gegeben wurde, hatte sich Beethoven bereits entschlossen, aus diesem Anlaß – die Arbeit an den *Diabelli-Variationen* unterbrechend – eine Messe zu komponieren:

„der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I.K.H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn, u. Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Feyerlichen Tages beytragen“, schrieb er am 3. März 1819 an Rudolph.¹⁵ Die *Missa* würde sich also in die Reihe bedeutender Werke einreihen, die Beethoven seinem fürstlichen Gönner bereits gewidmet hatte bzw. danach noch widmen sollte: die *Klavierkonzerte Nr. 4* und *5* op. 58 bzw. 73; die *Klaviersonaten* op. 81a (*Les Adieux*), op. 106 (*Hammerklavier*) und die letzte *Sonate* op. 111; ebenfalls das letzte *Klaviertrio* op. 97 (*Erzherzog*) und schließlich noch die *Große Fuge* für Streichquartett op. 133, den ursprünglichen Schlußsatz des *B-Dur-Streichquartetts* op. 130. Von dem Auftrag versprach sich Beethoven auch und nicht zuletzt die Berufung zum Kapellmeister des Erzbischofs, die allerdings niemals erfolgte.

Die Komposition der *Missa* nimmt offensichtlich auch zügig Gestalt an – am 1. Oktober meldet Beethoven Ferdinand Ries in London, „daß ich eine neue große Messe beinahe vollendet [habe]“¹⁶ und am 10. Februar 1820 heißt es gar in einem Brief an den Bonner Verleger Peter Joseph Simrock:

„Was die Messe betrifft, welche nun bald aufgeführt wird, so ist das Honorar 125 Louisdor – Sie ist ein großes Werk. – ich muß sie aber bitten, mir längstens in einigen Wochen

¹⁵ Beethovens, *Briefwechsel* (wie Anm. 10), Bd. 5, S. 246.

¹⁶ Ebenda, S. 323.

die Antwort zu geben, denn sonst verliehre ich, indem ich aufgehalten bin andern diese Werke zu geben.“¹⁷

Damit beginnt die Werkgeschichte allerdings dramatische, zuweilen auch kuriose, ja absurde Züge anzunehmen. Beethoven verhandelt in der Folgezeit mit mehreren Verlegern – nacheinander und bald auch gleichzeitig. Honorarforderungen werden genauestens vorgetragen und ebenso beschwörend wie vage ist von der Fertigstellung des Werkes die Rede, ohne daß sich ein tatsächlicher Abschluß auch nur annähernd abgezeichnet hätte. Bis zum Inthronisationsmonat März 1820 lagen lediglich das *Kyrie*, der Beginn des *Gloria* und Entwürfe zum *Credo* vor – bei der Inthronisationsmesse wurden schließlich Kompositionen von Johann Nepomuk Hummel, vom Stephansdom-Kantor Josef Preindl sowie von Joseph Haydn aufgeführt.

Nach diesem Ereignis zieht sich die Arbeit mit langen Unterbrechungen bis Ende 1822 hin – sie ruht zwischen August 1821 und März 1822 sogar über ein halbes Jahr! Beethoven begründet die Verzögerungen vor allem mit gesundheitlichen und weiteren persönlichen Problemen – er spielt da auf den Prozeß um den Neffen Karl an – , ohne allerdings seine finanziellen Forderungen zurückzustellen oder darauf zu verzichten, die (künftige) Messe immer wieder als sein größtes Werk zu preisen. Außerdem hindern ihn alle Widrigkeiten nicht daran, andere bedeutende Kompositionen fertigzustellen – die *Klaviersonaten* op. 109 bis 111, die *Bagatellen* op. 126 – und die 9. *Sinfonie* zu beginnen, die dann zusammen mit Teilen der *Missa solemnis* im Mai 1824 zur Uraufführung kommt.

¹⁷ Ebenda, S. 363.

V

Wie immer man diese seltsame, schwierige Geschichte deutet – ihr tieferer Grund dürfte in dem einzigartigen Anspruch liegen, den der Komponist mit seinem Werk verband und den er somit an sich selbst stellte. Die Messe als Komposition, als musikalische Gattung ist im Zeitalter der Polyphonie (ab dem 14. Jahrhundert) entstanden, und deshalb sind ihre Ausdruckscharaktere wesentlich von ihr bestimmt. Den Höhepunkt markiert die *h-Moll-Messe* von Johann Sebastian Bach. Danach, mit dem Übergang zum Primat der Homophonie im 18. Jahrhundert, macht sich eine Spaltung bemerkbar: während die „weltlichen“ Gattungen von Sonate/Lied bis Sinfonie/Oper die homophon-melodischen Ausdrucksmittel entfalten, bleiben die „kirchlichen“ Gattungen, voran die Messe, in zentralen Partien an polyphone Schreibweisen gebunden: am deutlichsten in den großen Fugen, die immer auch formbildend wirken (*in Gloria Dei Patris, amen; et vitam venturi saeculi, amen* im *Credo, pleni sunt coeli* im *Sanctus*). Wenn sich auch bei Haydn und Mozart bald wieder kraftvolle Bereicherungen der musikalischen Sprache durch spannungsvolle Verflechtungen von homophoner und polyphoner Schreibweise zeigen, bleibt in den polyphonen Teilen doch stets ein archaisches Moment, ein zumindest archaisch wirkender „Rest“ erhalten, dessen „schematische“, Richard Wagner wird sagen: dessen „quadratische“ Züge nicht im klassischen Stil aufgehen. Polyphonie ist eben nicht mehr die gleichsam „natürliche“ Ausdrucksweise wie bei Bach.

Erst bei Beethoven erfolgt ein Umschlag: nun wird Polyphonie wieder zum Darstellungsmittel, zum Baustein einer neuen Tonsprache, wodurch sie nahtlos mit der Homophonie verschmilzt; und zwar dergestalt, daß nun auch die archaisierenden Züge integriert werden, nicht mehr „historistisch“ wirken, sondern ihrerseits Teil des innovatorischen Charakters der kompositorischen Gestaltung werden. Das ist freilich nicht immer so verstanden worden, wie

am Beispiel Adornos bereits erwähnt wurde. Man sollte es nun nicht als Vergleichgültigung von einst kritischen Positionen nehmen, wenn wir heute das Werk eben anders hören und verstehen. Wir hören doch wohl eher auch und gerade in den polyphonen, also in den – formal gesehen – stile-antico-Teilen eine eigen- und neuartige Dramatik (so in den Fugen) und eine abgrundtiefe lyrische Versenkung in den verschatteten Abschnitten, in denen von der Unvollkommenheit und Hinfälligkeit alles Menschlichen das Singen ist. So verbinden wir zwar mit den modalen Wendungen des *et incarnatus*, des *et resurrexit* und mit dem Choralmelos des *et incarnatus* kirchenmusikalische Assoziationen – doch zugleich und eben noch eindringlicher gehen von diesen „Archaismen“ eben „avantgardistische“ Wirkungen aus, ähnlich wie ein Jahrhundert später in der *Psalmensinfonie* oder in den *Requiem canticles* von Igor Strawinsky oder in Olivier Messiaens *La Transfiguration de Notre-Signeur Jésus Christ*.

Im folgenden Beispiel, dem *et incarnatus* aus dem Credo, wählt Beethoven für die „Fleischwerdung Christi“ den dorischen Modus, der nach dem Lehrbuch des Renaissance-Theoretikers Gioseffio Zarlino, den *Institutioni harmoniche* (das Beethoven nachweislich gekannt hat!) für den Ausdruck von „Keuschheit“ geeignet ist. Um den Zusammenhang des Abschnitts anklingen zu lassen, sei mit dem vorausgehenden *descendit de coelis* begonnen, für das Beethoven in ganz traditioneller Weise „Abstiegs“-Figuren von der kleinen Sekunde bis zur Oktave in anhaltendem Tempo „Allegro“ verwendet. Mit der die Passage abschließenden Binnenzäsur auf das Wort *coelis* werden die höchsten Tonpunkte (a'' → b'') erreicht – worauf in schnittartiger Kontrastierung das „Adagio“ des *et incarnatus* folgt:

Bsp. 2: Credo (et incarnatus est, Takt 97-156)

Insbesondere auf solche Partien wie die eben gehörte dürfte sich Warren Kirkendale beziehen, wenn er schreibt:

„Was die *Missa solemnis* von der Menge des gleichzeitig Produzierten unterscheidet, ist vor allem das eindringliche Bemühen um ‚Ideen‘. Erst jetzt verstehen wir die ausgedehnten Vorstudien für das Werk: von der Übersetzung und Deklination oder Konjugation einzelner Wörter des Meßtextes mit Hilfe eines Wörterbuches über das Sammeln gregorianischer Melodien und das Studium der Kirchenmusik in Erzherzog Rudolphs Bibliothek bis zur Beschäftigung mit dem musikalischen Ethos in antiken Traktaten. Und weiter wird deutlich, daß der in seiner Taubheit isolierte, immer weiter sich vergrübelnde Meister sich sehr viel tiefgreifender mit Theologie und Liturgik befaßt hat, als man bisher vermutet hat. Offenbar hat er zum Thema das letzte Wort sagen wollen. Wir fangen an, die lange Entstehungszeit zu begreifen: viereinhalb Jahre.“¹⁸

Daß das *Credo*, das Glaubensbekenntnis, in Beethovens Vertonung des Meßtextes den Kernpunkt des Werkes bildet; und daß es zugleich der Schauplatz widerspruchvollster Gestaltung ist, scheint sich nahezu von selbst zu verstehen. Beethoven muß in einem Atemzug *Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* und sein *Credo* an die humanistische Kraft der künstlerischen Botschaft singen. Ihm ist längst die Selbstverständlichkeit abhanden gekommen, mit der frühere Generationen ihren persönlichen Glauben in dem des konfessionellen Rituals bekannt und gestaltet haben. Peter Gülke schreibt:

„An die Stelle der gelassenen Glaubensgewißheit früherer *Credo*-Vertonungen tritt angespannte Bewußtheit, mindestens soviel Wille zum Bekenntnis wie Bekenntnis selbst.“¹⁹

¹⁸ Warren Kirkendale, *Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition*, in: Beethoven-Symposium Wien 1970, Bericht, hrsg. von Erich Schenk, Wien 1971, S. 156.

¹⁹ Gülke, „... immer das Ganz vor Augen...“ (wie Anm. 8), S. 275.

Allerdings scheint es auch um Beethovens Willen zum Bekenntnis im Sinne des traditionellen Rituals einigermaßen bedenklich zu stehen. Der letzte große, geschlossene Textabschnitt des *Credo* zerfällt bei ihm in zwei, extrem unterschiedlich disponierte Teile. Der erste umfaßt 41 Takte (264-305), in denen 13 Textzeilen in einheitlichem Tempo (*Allegro ma non troppo*) mit dem Credo-Kopfmotiv vertont werden – in ihrem Mittelpunkt das Bekenntnis zur katholischen Kirche:

Credo in Spiritum Sanctum,	(Ich glaube an den heiligen Geist,
Dominum, et vivificantem:	den Herrn und Lebensspender, der
qui ex Patre Filioque procedit.	vom Vater und dem Sohn ausgeht.
Qui cum Patre et Filio simul	Er wird mit dem Vater und dem Sohn
adoratur et conglorificatur:	zugleich angebetet und verherrlicht;
qui locutus est per prophetas,	er hat gesprochen durch die Prophe-
Credo in unam sanctam	ten. Ich glaube an die eine heilige,
catholicam	katholische und apostholische Kir-
et apostolicam ecclesiam.	che.
Confiteor unum baptisma,	Ich bekenne die eine Taufe
in remissionem peccatorum.	zur Vergebung der Sünden.
Et exspecto resurrectionem	Ich erwarte die Auferstehung
mortuorum.	der Toten).

Doch für diese letzte Zeile entfaltet Beethoven eine Doppelfuge von 167 Takten, gegliedert in drei Abschnitte mit unterschiedlichem Tempo und dementsprechendem Charakterwechsel:

Takt 306-373, *Allegretto ma non troppo*

Takt 374-433, *Allegro con moto*

Takt 434-473, *Grave*

Diese Fuge ist zweifellos der kompositorische und geistige Höhepunkt des ganzen Werkes. Es geht um ein Bild der Ewigkeit, die gewissermaßen als ein Schweben im Kosmos, als kosmischer Tanz im federnden 3/2-Takt zu akustischer Gegenwart wird. Und dieser Tanz ereignet sich als ein nicht abreißender, stufenlos crescendierender Stimmenstrom, der von Beginn an zwei Aspekte verschmilzt: der Bewegung von oben nach unten im Fugensubjekt *et vitam venturi* kommt die Bewegung des *Comes amen* von unten nach oben entgegen. Was nun auch in den folgenden „Durchführungen“ geschieht – in der zweiten wird das *et vitam*-Thema mit dessen Diminuierung sowie mit synkopierten Umkehrungsvarianten des *amen*-Themas verflochten – : aller kontrapunktischer Aufwand wird von poetischer Sublimierung erfaßt, der im Schlußabschnitt seine Kulmination findet. Sie zeigt sich jedoch nicht in aufgipfelnder Bewältigung neuerlicher satztechnischer Kombinatorik, sondern in genauem Gegenteil. Die Stimmen scheinen sich vom Boden abzuheben, verschmelzen zu reinen Harmonien, bewegen sich in geradlinig aufsteigenden Skalenzügen. Sie wirken wie Klang gewordene und dergestalt „entmaterialisierte“ Lichtstrahlen. Und so bereiten sie auf die Eucharistie vor, auf die mystische Verwandlung im Sanctus.

Bsp. 3 Credo (*et vita venturi*)

Dem katholischen Dogma ist Beethovens Vertonung der Eucharistiefeier des *Sanctus*, des heiligen Abendmahls mit der Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi als Mittelpunkt des christlichen Gottesdienstes, stets und besonders problematisch erschienen. Denn der Komponist unternimmt etwas, worauf vor ihm und – soweit ich sehe – auch nach ihm kein anderer verfallen ist. Nach dem *Sanctus Dominus Sabaoth* und den nachfolgenden Jubelgesängen *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* und dem ebenso knappen wie turbulenten *Osanna*-Fugato läßt Beethoven als Überleitung zum *Bene-*

dictus ein *Praeludium* erklingen. Seine dunkel-geheimnisvolle Stimmung geht aus von der ungewöhnlichen Instrumentierung mit zwei Flöten, Orgel, geteilten Violinen, Celli und Kontrabässen im Zusammenspiel mit einer betont chromatisch gehaltenen Stimmenführung, welche Klänge erzeugt, die Beethovens Zeit weit vorausseilen. In diesen rundheraus „avantgardistisch“ zu nennenden Klängen soll offenbar die liturgische „Wandlung“, die stets in ahnungs- und erwartungsvollem Schweigen vollzogen wird, zu einem „tönenden Bild“ sich formen. Die Größe dieser Musik besteht aber wohl vor allem darin, daß sie mit ihrem Anspruch des Bildhaften nicht einer mehr oder weniger raffiniert angelegten illustrativen Verdinglichung erliegt, sondern in ihrer Gestalt das Geheimnis erahnen läßt, ohne es preiszugeben.²⁰ Beethoven führt uns das religiöse Geheimnis als Geheimnis von künstlerischer Wirkung vor Ohren: der Wandel der Klänge entfaltet sich parallel zum mystischen Wandel in der Glaubenswirklichkeit. Für die Kritiker war dies aber eben keine Parallelität, sondern – in extremer Bewertung – die nur blasphemisch zu verstehende Ersetzung des religiösen Rituals durch ein künstlerisches – worin sie so unrecht nicht hatten.

Bsp. 4 Praeludium

Das folgende Benedictus hält an dieser Parallelität von religiösem und künstlerischem Geheimnis fest. Die segnenden Worte werden mit der „weltlichen“ Wärme und Virtuosität der Solo-Violine verbunden – es ist ein „Konzertsatz“ in der Messe. Für Beethoven ist dies Teil der unschlichtbaren Auseinandersetzung zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen. In der Tat erhebt sich hier besonders die Frage nach dem subjektiven Umgang mit liturgischen Texten. Er rechtfertigt sich eben nur durch den Ausdruck

²⁰ Ebenda, S. 278.

„höchster innerer Wahrhaftigkeit“, die auch den Kern der Über-Widmung bildet, die der Missa voransteht: *Von Herzen – Möge es zu Herzen gehen.*

VI

Das abschließende *Agnus Dei* öffnet sich in besonders provokanter Weise der Gegenwart, dem Zeitgeist. Es schließt eine „Kriegsmusik“ ein, die ein Echo aus jüngster Vergangenheit vernehmen läßt – die blutigen Freiheitskriege mit dem Ende der Herrschaft Napoleons sind noch in lebhafter Erinnerung. Die musikalische „Deutung“ der Worte: *Agnus Dei, miserere nobis* hat noch die Beethoven-Apostel des späten 19. Jahrhunderts in Verlegenheit gebracht. So Alexander Wylock Thayer und die Sachwalter seiner opulenten Beethoven-Biographie:

„Niemand kann leugnen, daß wir in der Konzeption und der Ausführung dieser Episode den Genius des hohen Meisters zu erkennen und zu bewundern haben, und daß die Stelle, wenn wir sie hören, uns tief und nachhaltig ergreift und erschüttert. Das darf uns aber, die wir nachträglich die Bedeutung des Werkes uns klar zu machen suchen, die Ruhe und Objektivität des Urteils nicht trüben. Darüber wird niemand im Zweifel sein, daß Beethoven hier von der Bedeutung der Textesworte völlig abgewichen ist. Der Friede, den wir in der Kirche erbitten – und ihr wollte ja Beethoven dienen – ist nur der innere [...] Der Meister ist hier aus dem Rahmen kirchlicher Musik ganz herausgetreten, er hat die innere Einheitlichkeit der Darstellung aufgegeben; kriegerische Unruhe gehört nicht in die Kirche. Wenn er nach den aufregenden Zwischenstücken wieder zu den ruhigen Motiven des *donna* zurückkehrt, so steigert dies nur die Inkonsequenz; denn es ist die Bitte um den inneren Frieden, wenn auch fester und hoffnungsvoller, zu der er sich zurückwendet [...] Die Störung des Friedens macht er uns anschaulich, den Frieden selbst in dieser Unterscheidung nicht [...] Wir sehen unseren genialen Meister in seinen späteren Werken vielfach unter dem Einflusse der Reflexion, natürlich künstlerischer, und tief eingehender Reflexion. Hier hat sie ihn nicht richtig geleitet; vom ästhetischen Standpunkte, im Rah-

men des Ganzen, in dieser speziellen Kunstgattung können wir die Einfügung dieser Stelle nicht berechtigt finden [...Wir] glauben nicht, daß unsere Bewunderung für den Meister und das Werk durch den Anstoß, den wir an einer Stelle nehmen, irgendwie beeinträchtigt werde.“²¹

Der „Anstoß“, der hier genommen wird, betrifft den zweiten „Durchlauf“ des Textes *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Miserere nobis*. Im ersten hält sich Beethoven ganz an den Topos des Tragischen: h-Moll, Tempo „Adagio“, die Gesangsstimme (Baß-Solo) setzt, die schwankende Melodielinie des Fagotts fortführend, auf dem wie in einen leeren Raum gesetzten Terzton (cis) ein, hält ihn gewissermaßen in der Schweben, bis der instrumental entfaltete Melodiebogen nun seine vokale Wiederholung erfährt. Der daraus sich Schritt für Schritt ausbreitende polyphone Chorsatz hält an diesem Charakter fest, bringt ihn in sanfte Bewegung und weich schwingende Steigerungen. Mit dem Übergang zum *Dona nobis pacem* (Takt 95/96) scheint der Schlußabschnitt erreicht zu sein. Das „Allegretto vivace“ mit der Unterzeile *Bitte um innern und äußern Frieden* könnte das Werk abrunden – es reiht sich mehrere „schließende“ Gestalten aneinander: eine akkordische Kadenzwendung (Takt 123-126), eine sich abwechselnde Parallelführung von Frauen- und Männerstimmen (Takt 131-138), eine kanonisch aufschwingende und dann ausleitende Figur (Takt 139-150) und schließlich die zusammenfassenden Akkordfolgen in den Takten 150 bis 163.

Doch das mögliche Ende bleibt aus. Stattdessen gibt Beethoven – wie ja angekündigt – nun noch der „Bitte um äußern Frieden“ musikalischen Ausdruck. Diese Bitte ertönt inmitten einer „Kriegsmusik“, die auch harmonisch durch Rückung von D- nach B-Dur „herausgehoben“ erscheint, steigert sich zu einem durchaus theatralisch wirkenden Aufschrei. Durch dessen stimmli-

²¹ Alexander Whylock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, (wie Anm. 14), Bd. 4, S. 352 und 353.

che Dramatik und durch klangliche Bindung an verminderte Akkorde bringt die Passage einerseits traditionelle, also vertraute Ausdrucksweisen in Erinnerung, verstört aber eben andererseits durch deren Verflechtung mit dem liturgischen Text, der dabei allen liturgischen Sinn verliert.

Dies hat nun noch eine weitere, vielleicht die schwerwiegendste Irritation zur Folge. Die Schreckensvision des Krieges findet zu keiner wirklich überzeugenden, die Schrecken vergessenmachenden Lösung. Was sich in der ersten, traditionell orientierten Vertonung des *Agnus Dei* als abrundend-überhörender Ausgang angekündigt hatte, scheint nunmehr verwehrt zu sein. Zwar nimmt die Musik zur neuerlichen Bitte um Frieden die gelöste Stimmung des Anfangs wieder auf – doch es mangelt ihr gewissermaßen an innerer Überzeugungskraft. Sie verrinnt eher, als daß sie rundend und überhöhend schliesse. Es ist, als ob sich die Zweifel an der Friedensvision doch niemals ganz unterdrücken ließen – trotz der bis zum Schluß nicht abreißen- den Bemühungen, ein Bild des Friedens klangliche Realität werden zu lassen. Der Riß zwischen Himmlischem und Irdischem setzt sich fort in der anhaltenden Erfahrung, daß dem Menschen bislang nur begrenzte Friedenszeiten vergönnt gewesen sind. Und somit ist Beethovens *Missa solemnis* auch hierin noch immer von ungeminderter Aktualität!

Bsp. 5: *Agnus Dei (Dona nobis pacem)*