

BEETHOVEN, MISSA SOLEMNIS OP. 123
ANALYSE UND DEUTUNG

PROF. VOLKHARDT PREUß

Copyright
Prof. Volkhardt Preuß
Reichardtstr. 1
22761 Hamburg

www.volkhardt-preuss.de

Inhalt

Michel Foucault und der heterotope Raum .	1
„Lieder ohne Kunst und Müh'“	2
Ein- und Ausgang: Kyrie und Dona nobis pacem....	2
Hegel, Beethoven und die Tomate	4
Das innere Skizzenbuch.....	6
Zur Skizzenlage	10
Mehr Ausrufs- als Beschreibungsposie!	11
These: Sturm und Drang; Antithese: Weimarer Klassik.....	13
Auch der Gedanke willig, sinnig, schnelle/ sich ums Vergangne wie ums Künftige schlang....	18
Historismus: Archaisierende Harmonik	19
Historismus: Bildlichkeitsnachahmende Figuren	22
Historismus: Der Festaiuolo .	24
Das Gloria, die Glorificamus-Fuge und deren kontrapunktische Deutung.....	26
Die Schichten des Incarnatus	32
Historismus: Tonwiederholung, Repercussa und Oratione.	35
Historismus: Metalepsis	40
Benedictus-Pastorale .	42
Vogelstimmen	48
Kyrie: Metrik..	51
Das inklusive und konsekutive „Et“	58
Et iterum venturus est.....	61
Et vitam venturi saeculi.....	65
Die „Händelfuge“ und die „Schlachtenfuge“ des Agnus Dei.....	67
Umgebung	72
Das Fugenthema im Kontext	76
Zum Schluß.....	81

Die Taktzählung nimmt Bezug auf den Klavierauszug von Salomon Judassohn, der bei IMSLP unter folgender Adresse zu finden ist:

[https://imslp.org/wiki/Missa_solemnis%2C_Op.123_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Missa_solemnis%2C_Op.123_(Beethoven%2C_Ludwig_van))

Michel Foucault und der heterotope Raum

Ein heterotoper Raum ist ein Raum von anderer Gestalt, ein anderer als der uns vertraute Alltagsraum. In ihm gelten andere Gesetze, in ihm fühlen wir uns grundsätzlich anders als außerhalb. Solche Räume sind Hörsäle, Kirchen, Konzertsäle und Bildergalerien. Nicht zu vergessen die mannigfaltigen Fantasieräume, die wir uns inwendig erschaffen, in der Kunst oder unseren Tagträumen. Wir treten aus unserer Alltagswelt heraus und betreten eine andere Welt.

Diese Gedanken schließen die formalen Eckpunkte einer zeitgebundenen Kunst, wie es die Musik ist, mit ein: den Anfang und das Ende, den Eintritt und den Austritt in ihre „Anderwelt“. Deshalb sind Anfang und Ende, die ErlebnISRänder der Musik und ihre Schnittstellen zu unserer realen Umgebungswelt, besonders wichtig.

In der Messe sind diese Eckpunkte durch das *Kyrie* und das *Dona nobis pacem* abgesteckt. Mit dem *Kyrie* betreten wir den rituellen Raum der Messe, mit dem *Agnus Dei* und dem *Dona nobis Pacem* verlassen wir ihn wieder. Die Eröffnung mit dem dreifachen Bittanruf um Erbarmen ist das Erste, was wir hören. Indem diese Musik erklingt, entrückt sie uns aus unserer alltäglichen Erfahrungswelt. Die Bitte um Frieden ist die Musik, die wir aus der Messe mitnehmen. Sie ist unsere unmittelbare Erinnerung-Schnittstelle, die wir hinüberretten in die Alltagswelt.

Daher treten der Anfang und der Schluß in einen kraftvollen Dialog miteinander. Das trifft besonders auf Beethoven zu, denkt man nur an den Anfang und den Schluß der 5. oder der 9. Sinfonie und der damit verbundenen Kategorie des Durchbruchs: „*Per aspera ad astra*“ - „Über rauhe und mühselige Pfade zu den Sternen“. Dieser Satz Senecas trifft wie ein Motto auf Beethovens Finalbildungen. Diese können hymnisch daherkommen wie in der 5., oder kontemplativ, wo die Kantilene die Wunden heilt, die vorher geschlagen wurden, wie im 2. Satz der op. 111. In der *Missa Solemnis* ist es ähnlich.

Wie treten Anfang und Ende in einen Dialog? Der Schlüssel ist die einfache Melodie, die wir nachsingen können und an die wir uns erinnern. Mendelssohn zum Beispiel überflutet seine Musik mit schönen Melodien - schon der Titel seiner Sammlung „*Lieder ohne Worte*“ gibt davon Kunde. Im Vergleich zu Mendelssohn ist Beethoven geizig. Das aber macht seine Kantilenen so kostbar. In der *Missa Solemnis* finden wir solche Melodien im *Kyrie* Takt 33 ff. (Solo-Alt und Chorsopran) et.al., im *Gratias* (Takt 131), im *Benedictus* Takt 133 ff. und im *Agnus Dei* Takt 123 et al.. Der Rahmen dieser melodischen Stationen im *Kyrie* und im *Dona* haben in besonderer Weise miteinander zu tun. Diese beiden melodischen Segmente gehören zusammen, und mit Ihnen fallen auch Anfang und Ende zusammen. Die musikalische Form-Zeit krümmt sich in einem Punkt, dem Punkt nämlich, in dem der allgemeine Erbar-

mungsanruf „eleison“ mit dem konkreten „Dona nobis Pacem“ zusammenfällt. Doch wie genau geschieht das? Dazu ein kleiner Exkurs zur Melodiebildung Anfang des 19. Jahrhunderts, des frühen Biedermeier.

„Lieder ohne Kunst und Müh’...“

...,so beschreibt Goethe in seinem Gedicht „Zueignung“ das Wesen des Volksliedes in dieser Zeit. Was aber bedeutet das musikalisch? Welche Eigenschaften hat eine idealtypische Melodie in der Zeit des Biedermeier überhaupt? Hier mein Vorschlag:

- Sie ist nachsingbar und muß daher relativ einfach sein. Der Hörer behält sie im Gedächtnis und pfeift sie sozusagen auf der Straße vor sich her. Ihr Wesen ist das des *Volksliedes*, wie es Anfang des 19. Jahrhunderts auf Wanderungen um Wien oder Berlin herum erklang und von Gitarren oder Lauten begleitet wurde. Sie ist nicht im Konzertsaal oder Salon, schon gar nicht im Redoutensaal zu Hause, sondern in der Natur. Ihre Protagonisten sind Carl Friedrich Zelter, Friedrich Silcher, Johann Friedrich Reichardt und seine Tochter Louise, Carl Löwe und natürlich Franz Schubert.
- Die Oberstimmen-Melodik ist entfaltet, deren Metrik und Periodik ist vollständig. Die Harmonik ist einfach und weitestgehend kadenziell. Sequenzbildungen sind meistens zweigliedrig und erscheinen nach dem Wiederholungszeichen. Eine chromatische Belastung des Begleitsatzes gibt es kaum. Chromatik hat ausschließlich die Aufgabe, Strebigkeiten zu verstärken, nicht aber den Satz tonal zu verfremden.

Wenn eine Melodie nachsingbar ist, heißt das auch, daß man sie sich gut merken kann. Im Kyrie erklingt sie nicht vollständig, sondern partiell; sie blendet sich ein und aus. Sie ist Teil einer melodischen Vollständigkeit, die nicht wirklich erklingt. Dieses nachsingbare Segment finden wir im Orchestervorspiel Takt 12 ff. und im Chor Takt 35 ff. auf dem Wort „eleison“.

Ein- und Ausgang: Kyrie und Dona nobis pacem

Theologisch gehören das Kyrie und das Dona nobis pacem zusammen. Beide Anrufe stehen im Imperativ - „Eleison“ und „Dona“. Diese grammatikalische Form verleiht der einfachen Bitte Nachdruck und hebt sie über den Affekt des reinen Flehens hin-

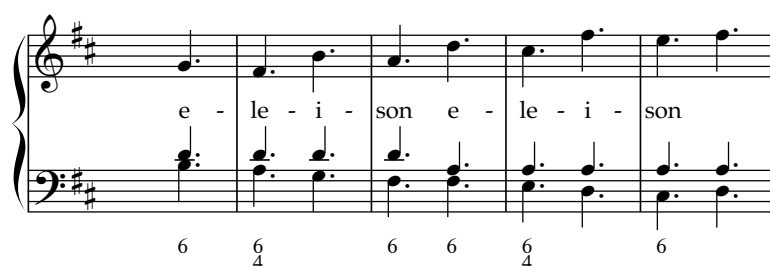
aus. (Eine solche Aufeinanderfolge bittend-flehender Imperativer findet sich auch im Vaterunser.) Das Dona nobis pacem konkretisiert die Bitte um Erbarmen, wie es im Kyrie erscheint, indem sie die „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ zum zentralen Anliegen macht. Das „Eleison“ ist an den Herren, den „Kyrios“ selbst gerichtet, das „Dona nobis pacem“ an Christus, der als leidender Mensch am Kreuz gestorben ist. Kyrie und Dona bilden so den Rahmen der Messe, sie schlagen eine formale Brücke.

Im Dona nobis pacem hören wir diese eindringliche Melodie zum ersten Mal in Takt 123, vor dem ersten Chorfugato; dann ab Takt 402, vom Nachklang der Pauke als Kriegsmusik unterbrochen; und dann, als letztes Wort der Messe, ab Takt 424, 10 Takte vor Schluß. Sie ist latent mehrstimmig:



Dona nobis Pacem, latente Mehrstimmigkeit

Das Bemerkenswerte ist, daß sie das partielle melodische Segment des Kyrie ergänzt:



Öffnung (Vordersatz)



Schließung (Nachsatz)

Eleison und Dona in gegenseitiger Ergänzung

Es ist also das Melos, das das Dona nobis Pacem nahe an das Kyrie heranrückt. Es ist die Melodie, die den theologischen Rahmen in ein musikalisches Ereignis gießt.

Hegel, Beethoven und die Tomate

„Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von dem Absoluten zu sagen, dass es wesentlich Resultat, dass es erst am Ende das ist, was es in Wahrheit ist; und hierin eben besteht seine Natur, Wirkliches, Subjekt oder Sichselbstwerden zu sein.“ (Hegel, Phänomenologie des Geistes, Kap. 24)

Die eine Säule des Hegel'schen Systems ist die Idee des Ganzen oder des Absoluten, die andere die Idee der Dialektik, der Entwicklung der Vielheit aus der Einheit. Beide Aspekte, die zunächst in der Sphäre des Geistes, der philosophischen Vorstellung und Ableitung beheimatet sind, finden in der Musik Beethovens ihre sinnlich erfahrbare Inkarnation. Mit anderen Worten: Es ist anzunehmen, daß das Gedankengebäude, das Hegel in seiner Phänomenologie des Geistes entwirft, mittelbar oder unmittelbar auf die Kompositionsweise Beethovens und auf seine Erfindung, sein Denken in Musik, Einfluß nimmt. Diese These ist allein schon wegen der zeitlichen Nähe zu Beethoven naheliegend (die Phänomenologie des Geistes erschien 1807).¹

Nach Hegel ist das Ganze nicht etwas, das blockartig, statisch und vollkommen gesetzt ist und feste Ränder hat, sondern das inwendig dynamisch ist. Sein Wesen ist geprägt von der Entwicklung: erst am Ende ist es das, was es wirklich ist. Auf das musikalische Werk bezogen hat das grundlegende Auswirkungen. Das Bild, das uns vom Meisterwerk (auch durch unsere Erziehung) eingepflanzt wurde, ist in der Regel das eines in sich vollkommenen letzten Wortes. Die vielfältigen Entscheidungen, als dessen Ergebnis das Werk nun vor uns steht, habe der Komponist vorher getroffen. Die kompositorischen Entwicklungsschritte seien vorher geschehen, die Verwerfungen und Sackgassen seien vorher abgearbeitet. Dieser Vollkommenheit habe der Interpret oder Hörer oder Analytiker zu dienen. Nehmen wir Hegel Ernst, so ist dem aber nicht so: Die Entwicklung findet im Werk selbst statt. Im Werk selbst werden wir Zeugen, wie es sich selbst entwickelt und vollendet. Dazu muß es Ereignisse geben gleich welcher Art (ob melodisch, harmonisch oder formal, aber auch rhythmisch oder instrumentationstechnisch), die in sich *unvollkommen* sein müssen. Denn nur diese Unvollkommenheit garantiert, daß eine Entwicklung überhaupt möglich ist.

Das würde bedeuten, daß das Entwicklungspotenzial eines musikalischen Momentes proportional zu dessen Unvollkommenheit steigt. Das wäre uneingeschränkt zu

¹ Im aktuellen Beethoven-Jahr liegt es nahe, dem philosophischen Kontext der Musik Beethovens besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Hinrichsen wagt in seinem Buch „Musik für eine neue Zeit“ (Bärenreiter Verlag) den Versuch, den Einfluß Kants auf Beethovens Kompositionstechnik nachzuweisen.

bejahren, wenn nicht die *Dialektik* ins Spiel käme. Hegel entfaltet den Gedanken der Dialektik an Phänomenen aus der Natur, besonders am Wachstum der Pflanzen. Im Samenkorn, das äußerlich gestaltlos und (gemessen an der späteren Pflanze) tatsächlich „unvollkommen“ ist, sind dennoch alle späteren Eigenschaften der Pflanze angelegt und bereits vorhanden. Die *Vielheit* der Pflanze ist in der *Einheit* des Samenkornes vollständig gespeichert. Insofern ist die äußere Unvollkommenheit des Samenkornes nur scheinbar. Denn es ist der Anfang der Entfaltung zum Ganzen hin, und nur diese Dynamik ist als das *Wirkliche* anzusprechen.

Das Wesen dieser Dynamik ist dialektisch in dem Sinne, daß sich aus der Einheit die Vielheit entwickelt. Stellen wir uns eine Tomate vor. Zunächst dringt ein Stängel an das Licht, dann die Blätter. Beide Aspekte der Tomate sind verschieden, also vielfältig, und dennoch sind sie aus der Einheit in Gestalt des Samenkornes hervorgegangen. Doch jedes Blatt ist verschieden vom anderen. Mehr noch: es tritt in ein gewisses *Konkurrenzverhältnis* zu seinen Nachbarn, denn jedes Blatt möchte eine möglichst gute Position zum Licht erwischen. Allgemein gesprochen sehen wir hier das Prinzip der Dialektik: *These* (Stängel) und *Antithese* (Blätter), vereinen sich in der *Synthese* (Samenkorn). Im Prozeß des Wachstums verfeinert und vervielfältigt sich dieser Vorgang immer und immer mehr. Es tritt die Blüte hinzu, die, wiewohl von Blatt und Stängel verschieden, doch auf einen gemeinsamen Kern zurückgeht. Aus der Blüte erwächst die Frucht, die neuerlich Samenkörner in sich birgt, die das Wachstum neuer Pflanzen ermöglichen. Wenn man so will, wird mit der Frucht die Vielheit der Entwicklung wieder auf einen synthetischen Kern zurückgeführt - und der Kreislauf beginnt von Neuem.²

Dieser Hegelianische Entwicklungsgedanke findet sich in der Ergänzung der beiden oben zitierten Melodiesegmente wieder. Man könnte auch sagen, daß es erst das *Dona nobis pacem* ist, das das *Kyrie* vollständig werden läßt. Die allgemeine Erlösungsbitte wird erst vollständig durch deren Konkretisierung im Friedensanruf, gerichtet an das Lamm Gottes. In der melodischen Brücke wird dieser geistige Glaubensinhalt musikalisch und sinnlich erfahrbar.

Damit hat es allerdings so seine Bewandnis. Denn die sinnliche Erfahrung ist nicht unmittelbar, sie wird höchstens subkutan, im Unterbewußten, wirken. Je besser wir aber das Werk kennen, umso mehr wird uns diese Beziehung bewußt. Hier kommt das *Skizzenbuch* ins Spiel. Die Skizzenlage Beethovens zur *Missa Solemnis* ist sehr gut - die *Missa* kennzulernen, heißt für uns, für uns selbst ein *inneres Skizzenbuch* an-

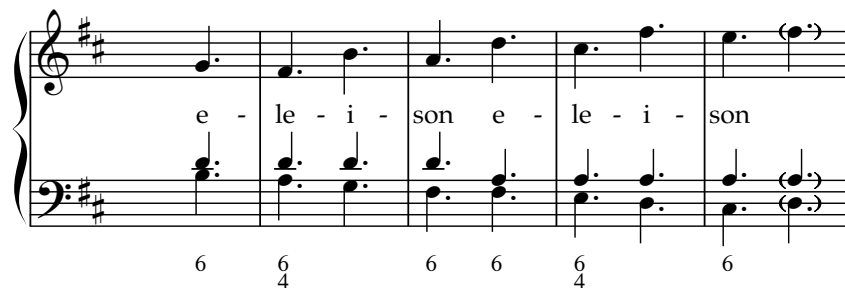
² Dieser Gedanke ist von der Philosophin und Hegel-Forscherin Dina Edmundts in folgendem Gespräch dargestellt: <https://youtu.be/SXidEQGvvsg> (ab 18:11)

zufertigen, um solche Bezüge auf eine bewußte, aber auch nachschöpfend-kreative Ebene zu heben. Das ist weit mehr als eine bloße analytische Anamnese von harmonischen Abläufen oder Gattungsschablonen; es ist dieses innere Skizzenbuch, das das dialektische Wachstumsprinzip der Tomate in die musikalische Form-Zeit überträgt.

Das innere Skizzenbuch

„Das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen“

Betrachten wir den Eleison-Vordersatz genauer.



Ich höre die Phasierung zunächst auftaktig in Vierergruppen: Takt 1/2 G-D; Takt 3/4 D-A, wobei die Akkordbezeichnungen den grundständigen Fundamentalbaß meinen. Jede dieser Vierergruppen ist in zwei Zweiergruppen unterteilt, die diesen Quintstieg jeweils wiederholen (von Akkord zu Akkord: G-D, G-D, D-A, D-A).

Die Parallelbildung unvollkommener Konsonanzen zwischen Sopran und Baß wechselt: Auftakt zu Takt 1: Sextparallelen, Auftakt zu Takt 2: Terzparallelen. Das ist altes kontrapunktisches Gut und wird, häufig bei Josquin, in seinen zweistimmigen Sätzen als „rotierende Imitation“ gezeigt. Hier ein Ausschnitt aus dem Credo seiner „Missa pange lingua“:



Josquin, Missa Pange lingua, Patrem, Mensur 37 ff.

Beethoven gießt jene alte kontrapunktische Technik in diese Melodie mit ihrer volksliedhaften Einfachheit. Hört man diese Stelle mit historisierenden Ohren des 16. Jahrhunderts, so mag sie klingen wie eine ferne Erinnerung, auch wie eine Verbeugung vor der Kunst des alten kontrapunktischen Stils.

Zentrales Element dieser Eleison-Vordersatz-Öffnung ist die steigende, sich öffnende Quinte (G-D), die sich wiederum eine Quinte aufwärts wiederholt (D-A). Wenn man so will, kann man hier zwei barocke Idiome heraushören: das der Sequenz und das der Imitation. Beide sind eingeschmolzen in die Kantilene. Hört man etwas genauer in die beiden Quintstiegsegmente hinein, so stellt man fest, daß das tonale Zentrum von G-D D-Dur ist, das tonale Zentrum von D-A aber auch D-Dur. Das bedeutet, daß die Ausgangstonart D-Dur beide Elemente im Griff hat. Kontrapunktisch ist das durch die Klausellehre überliefert. Denn jene Klausel, deren Baßstimme eine Quinte steigt, beruhigt sich entweder auf der Ultima - dann ist sie ein Plagalschluß, in barocker Begrifflichkeit eine *Acquiescens*, eine (lat.) „zur Ruhe kommende“ Klausel. Oder aber der tonale Sockel liegt auf der Penultima, dann wäre sie ein Halbschluß, eine *Dissecta*, eine (lat.) „abgeschittene“ Klausel. Die steigende Quinte vereint beide kadenziellen Eigenschaften miteinander: Öffnung und Schließung. Diese Ambivalenz von Ruhe und Spannung ist ein wesentliches Merkmal dieser beiden melodischen Segmente und hat, im hegelianischen Sinn, musikalische Folgen, die sich über das gesamte Werk entfalten.

Dazu etwas sehr Grundsätzliches: Jede Sequenz besteht aus einem Baustein, der sich in einem bestimmten Intervallabstand aufwärts oder abwärts wiederholt. Diese Bausteine sind durch artikulatorische Kommata, durch Atemzeichen, voneinander getrennt. Das heißt, daß die Artikulation einer Sequenz nicht nur ein interpretatorisches oder aufführungspraktisches Moment ist, sondern ein grundlegendes Merkmal des kontrapunktischen Gerüsts. In der Eleison-Kantilene sagt mir mein Ohr, daß die fallende Sekunde der Zweier-Baustein ist, der sich eine Terz höher wiederholt. Dieses in rein melodischer Hinsicht, denn die Harmonisierung folgt dieser Artikulation nicht, sondern vereint zwei fallende Sekunden zu einer Vierergruppe. Das ist das eine Potenzial, das in dieser Sequenz schlummert. Es gibt aber noch ein anderes: Wir könnten neben der fallenden Sekunde auch die *steigende Quarte* als sequenzielles Element auffassen, die sich terzweise steigend wiederholt.



Eleison-Kantilene, Artikulationen

Credo, Takt 306 ff.

Et vi-tam ven-tu-ri sæ-cu-li a-men, a-men a-men

Gerüstsatz

Gloria, Buchstabe P, Takt 360 ff.

The image shows a musical score for a Gloria, specifically the section starting at measure 360. It features two staves: a vocal line (Soprano) and a basso continuo line. The key signature is D major (two sharps). The vocal line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and then a half note. The basso continuo line begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and then a half note. The lyrics 'In glo - ri - a De - i pa - tris' are written below the vocal line. The basso continuo line is labeled 'Sequenzieller Gerüstsatz'.

In glo - ri - a De - i pa - tris

Sequenzieller Gerüstsatz

Credo, Takt 70 ff.

con sub-stan-ti a - lem pa-tri-per-quem

Geriüstsatz

[illegible]

Agnus Dei, Takt 216 ff.

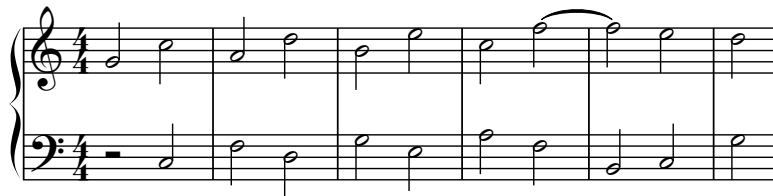
The image shows a musical score for a vocal part, likely a bass, in 6/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. The lyrics are: do - na no - bis do - na no - bis. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some musical notations above the staff, including a fermata over a note in the third measure and a '7' indicating a seventh interval. Below the staff, there are some markings that look like 'Gerüstsatz' and some bracketed notes.

do - na no - bis do - na no - bis

Gerüstsatz

Es geht mir nicht darum, einen Katalog zusammen zu stellen, sondern das organische Wachstum mit seiner Verspieltheit und Konsequenz zu bewundern. Die Fugen erwachsen aus der Kantilene. Die Kantilene ist das Saatkorn der Fuge. Umgekehrt führt die Kantilene die kontrapunktische Komplexität der Fuge auf die Einfachheit der Melodie zurück.

Die erste große Fuge in der Missa Solemnis ist die Schlußfuge des *Gloria*, „*In Gloria Dei patris, Amen.*“ Der Gerüstsatz dieser Fuge ist eine eine Monte-Sequenz, die den Baustein der steigenden Quart (der Clausula Perfecta also) immer eine Sekunde höher sequenziert. Er ist bereits bei Marpurg dargestellt:



aus: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*, Berlin 1753

Dieser Gerüstsatz findet sich unornamentiert als Fugenthema in der Klaviersonate op. 110, die zeitgleich zur Missa Solemnis entstanden ist.



Angesichts der Modellhaftigkeit dieses sequenziellen Fugenthemas mag es schwer fallen, von einem nachweisbaren Zitat auszugehen. Trotzdem: Wenn man sich dieser Verbindung zur Missa Solemnis bewußt ist, bin ich mir sicher, daß das die Interpretation der op. 110 nachhaltig verändern wird, ganz egal, ob das auf eine analytische Erkenntnis oder auf eine unbewußte Erinnerung des inneren Ohres zurückgeht.

Zur Skizzenlage

Ein Blick in die Taschenskizzenbücher Beethovens zeigt, wie hartnäckig er um das Fugenthema des „In Gloria Dei patris“ gerungen hat. Wäre dieses Thema tatsächlich nur ein Spiegel barocker Sequenztechniken, eine direkte Rezeption sequenzieller Fugenthemen, wie er es von Bach und Händel gelernt haben mag, wäre ein solch aufwändiges Skizzenaufkommen eigentlich nicht nötig gewesen.³

Interessant ist, daß Beethoven zunächst eine einfache skalenförmige Aszendenz bevorzugt, ohne den Quartsprung aufwärts. Lediglich der Ausgangston der Sequenz g wird durch die Quarte d-g initiiert:



Artaria Skizzenbuch S. 27, Lodes, a.a.O., S. 199

Im Artaria-Codex findet sich eine Ausarbeitung dieser Quintfall- bzw. Quartstiegs-Initiale in guter Bach'scher Manier. Die barocke „fuga propria e reale“ läßt aus fallenden Quinten fallende Quartan werden und garantiert auf diese Weise, daß der Oktavrahmen zwischen Dux und Comes gewahrt bleibt:

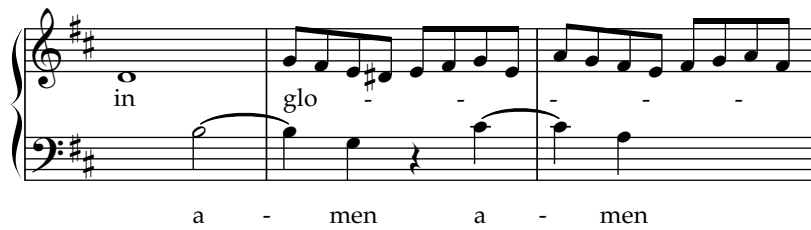


Die Varianten im Bodmer-Codex folgen hingegen wörtlich dem oben dargestellten Gerüstsatz und wirken wie Ornamentationsstudien.



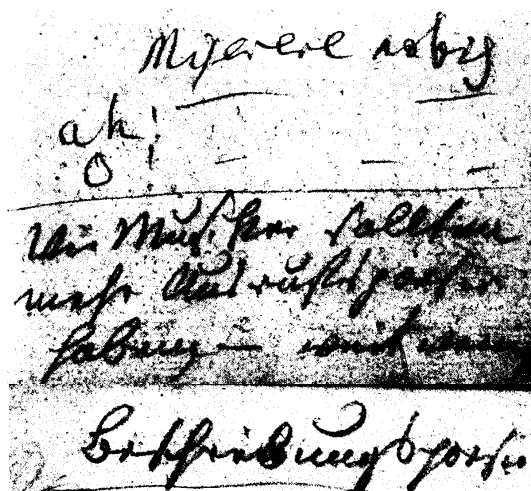
³ Siehe auch: Birgit Lodes, Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis, Hans Schneider Verlag, Tutzing 1995, S. 198 ff.

Erst auf Seite 48 des Codex Wittgenstein kommt Beethoven zur Originalversion, auch, was die Notation in Halben und Achteln betrifft.



Mehr Ausrufs- als Beschreibungsposie!

In einem der Konversationshefte Beethovens findet sich folgender bemerkenswerter Eintrag:



Auszug aus dem Konversationsheft Nr. 10,
zitiert nach Lodes, a.a.O., S. 160

„Miserere nobis ah! O!

Wir Musiker sollten mehr Ausrufspoesie haben - nicht nur
Beschreibungsposie“

Beethoven bezieht sich hier auf folgende Stelle aus dem „Qui tollis“:



Gloria, Takt 296 ff.

Musikalisch-rhetorische Figuren, wenn sie bildlichkeitsnachahmend sind, sind naturgemäß beschreibungspoetisch. Musikalisch-rhetorische Figuren ahmen eine bildliche Vorstellung nach und gewinnen aus ihr ihre affektive Kraft. Beethoven fordert aber gleichzeitig (nicht alternativ!) eine Poesie des Ausrufs. Musikalische Rhetorik hat eine enorm objektive Ebene. Ihre Ausdrucksmittel sind geschichtlich gewachsen und entziehen sich zu einem großen Teil der persönlichen Erfindung. Deren Kategorien sind festgelegt, deren Mittel sind wie ein unveränderlicher Stempel, der über Jahrhunderte gewachsen und festgelegt ist. Rhetorische Figuren sind ihrem Wesen nach schematisch - daher auch die präzise Namensgebung.

Demgegenüber ist die Ausrufspoesie die individuellste und persönlichste Ausdrucksebene, die sich denken läßt. Der Text der Messe ist sehr alt, über unzählige Generationen seit dem 5. Jhd. n. Chr. tradiert. Indem der Messtext rezitiert wird, bedient man sich der Sprache der Ahnen; das Individuum löst sich auf in das Kontinuum der Geschichte. Durch die Ausrufe aber, die Beethoven einfügt, tritt der Ausrufende als einzelne Gestalt in den Vordergrund, und mit ihm seine persönliche Leidensgeschichte, wegen der er um Erbarmen bittet. (Der alte Text wirkt fast wie der Chor in der antiken Tragödie, der als „Wir“ das „Ich“ kommentierend begleitet.) Über das persönliche Leid erfahren wir zwar nichts Genaues, aber durch die Interjektionen können wir erahnen, um was es geht. Die Individualisierung neigt zur Projektion, und es ist wohl nur natürlich, daß wir Beethoven in den Ausruf hineinprojizieren, seine Vereinsamung und seine schreckliche Ertaubung.⁴ Doch durch den Ausruf geschieht noch etwas anderes, etwas sehr Erstaunliches und (historisch betrachtet) überhaupt nicht Selbstverständliches: Jeder Einzelne von uns hat die Möglichkeit, diesen Ausruf zu seinem *eigenen* zu machen. Das ist in der Tat neu und der Schlüssel zu den folgenden 80 Jahren, zu jenem Zeitalter, das wir „Romantik“ nennen. Joseph Haydn soll über die 3. Sinfonie Beethovens sinngemäß gesagt haben: „Diese Musik ist so laut. Er erzählt uns von seiner Seele. Deshalb ist sie so laut. Jetzt wird nichts mehr so sein, wie es war.“

Ich glaube, daß es nicht übertrieben ist, diesen kurzen Eintrag Beethovens zu einer Art Überschrift zu machen, die in großen Buchstaben über unsere lebenslange Entdeckungsfahrt zum Werk Beethovens stehen sollte.

⁴ In gleicher Weise, wie wir etwa den Wanderer in Schuberts „Winterreise“ zu Schubert selbst machen. Die Schlußzeile „...willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?“ ist fast eine hermeneutische Einladung dazu.

These: Sturm und Drang; Antithese: Weimarer Klassik

Es gibt zwei zeitgeschichtliche Hintergrundereignisse, die zum Verständnis der Musik Beethovens wichtig sind und die sich antithetisch zueinander verhalten. Die „Ausrufspoesie“ deutet auf eine kompositorische Welt, die sich vollkommen dem radikalen Gefühl verschreibt. Diese emotionale Wildheit droht jederzeit, die Form zu sprengen. Es ist die assoziative Launenhaftigkeit mit ihren schroffen Gegensätzen, die das klassische Formideal zu sprengen droht, indem sie selbst zur Form wird. Wir finden solche Technik, ich erwähnte es bereits, in den Clavierfantasien der Frühklassik, vor allem jenen C.Ph.E. Bachs. Beethoven hat dessen Werke sehr verehrt bis ins hohe Alter hinein.

Hier spielt der Begriff „Sturm und Drang“ eine ganz wichtige Rolle. In der Literatur, besonders im Drama, wimmelt es von Ausrufen und einer „wilden“ Sprache, die sich jeder klassischen Form verweigert und dem „Wirrwarr“ der Gefühle freien Raum läßt. Hier der Anfang des Dramas „Sturm und Drang“ von Friedrich Maximilian Klingers:

Wild. Heyda! nun einmal in Tumult und Lermen, daß die Sinnen herumfahren wie Dach-Fahnen beym Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlseyn entgegen gebrüllt, daß mir's wirklich ein wenig anfängt besser zu werden. So viel Hundert Meilen gereiset um dich in vergessenden Lermen zu bringen – Tolles Herz! du sollst mirs danken! Ha! tobe und spanne dich dann aus, labe dich im Wirrwar! – Wie ists Euch?

Blasius. Geh zum Teufel! Kommt meine Donna nach?

La Feu. Mach dir Illusion Narr! sollt' mir nicht fehlen, sie von meinem Nagel in mich zu schlürfen, wie einen Tropfen Wasser. Es lebe die Illusion! – Ey! ey, Zauber meiner Phantasie, wandle in den Rosengärten von Phillis Hand geführt -

Im Grunde ist diese kurze Passage eine einzige „Ausrufspoesie“, nicht nur wegen der zahlreichen Interjektionen.

Die Antithese dazu führt uns zum Begriff der „Weimarer Klassik“. Goethe, Schiller, Herder und Wieland strebten nach der formalen Vollkommenheit des hellenistischen Dramas. Strenge Versmaße und der ebenso streng disponierte Spannungsverlauf über fünf Akte hinweg mit der Perepetie nach dem 3. Akt sind seine äußeren Merkmale. Hier der Anfang von Goethes „Iphigenie auf Tauris“:

Iphigenie: *Hinaus in eure Schatten, rege Wipfel,
des alten heil'gen dicht belaubten Haines,
wie in der Göttin stilles Heiligtum
tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl, als wenn ich sie zum ersten Mal beträte,
und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.*

Eine andere Welt. Nun war es aber nicht so, daß die Dichter der Weimarer Klassik ausschließlich in der antiken Klassik und strengen Dramentheorie verhaftet waren: Gerade an Goethes „Iphigenie“ kann man sehen, daß er auch immer mit einem Bein im Sturm und Drang stand. Denn es gibt eine Erstfassung in Prosa und mehrere Überarbeitungen. Hier der ursprüngliche Anfang:

Iphigenie: *Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel des heiligen Hains, hinein ins Heiligtum der Göttin, der ich diene, tret' ich mit immer neuem Schauer, und meine Seele gewöhnt sich nicht hierher!*

Hier ist die Ausrufspoesie viel unmittelbarer als im späteren fünfhebigen Jambus.

In diesem Spannungsfeld lebten alle Weimarer Dichter. Denken wir bei Schiller an die „Räuber“ einerseits und die Balladen andererseits; bei Goethe an „Hermann und Dorothea“ einerseits und seinen „Götz von Berlechingen“ andererseits. Im Nachtmonolog seines „Faust“ entwickelt sich die Sprache vom klassischen Prinzip zum Prinzip des „Sturm und Drangs“: Aus der Strenge der Reimform:

*„Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!“*

wird Ausrufspoesie:

*„Der Mond verbirgt sein Licht!
Die Lampe schwindet!
Es dampft! Es zucken rote Strahlen
Mir um das Haupt. Es weht
Ein Schauer vom Gewölb herab*

Und faßt mich an.
Ich fühls, du schwebst um mich,
Erflehter Geist!
Enthülle dich!“

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Dichtkunst des Biedermeier gekennzeichnet ist vom Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Sturm und Drang. Übertragen auf die Musik Beethovens können wir die These aufstellen, daß dieses Spannungsfeld dem Verhältnis von Ausrufspoesie und strengen formbildenden Prinzipien entspricht. Erstere äußern sich im freien, assoziativen Gestus und schroffen, manchmal verstörenden Ausdrucksgegensätzen; Letztere finden wir in der musikalischen Ausformung des dialektischen Entwicklungsgedankens Hegels und der Tatsache, daß mit dem Gloria mehr und mehr die Fuge Besitz von der Missa Solemnis ergreift. Beides steht nicht zusammenhanglos nebeneinander sondern entfaltet sich auseinander, tatsächlich ganz im Sinne der Dialektik Hegels.

Rufen wir uns in Erinnerung, daß aus der *Eleison*-Kantilene das *Dona nobis pacem* geboren wird, indem das *Dona* das *Eleison* metrisch ergänzt. Gleichzeitig schlummert in der *Eleison*-Kantilene eine Sequenz, deren Baustein die steigende Quarte ist. Das ist der Hegelianische Samenkorn zur Entfaltung der Fugenthemen im Gloria und Credo. Hieraus folgt, daß die ausrufspoetische Ebene und die strukturelle klassische Ebene als dialektisches Paar zusammengehören.

Werfen wir noch einmal einen genaueren Blick auf die ausrufspoetische Stelle, derentwillen Beethoven den oben zitierten Eintrag in sein Konversationsheft überhaupt gemacht hat. Auch diese Stelle steht nicht allein. Sie nimmt die *Dona-nobis-pacem*-Kantilene voraus: „O! miserere nobis!“:



„Dona nobis pacem“:



Die melodische Grundstruktur ist an beiden Stellen gleich: fallende Sext und stufenweiser Anstieg. In der Kontrapunktik des 15. Jhds., etwa im strengen Satz Palestrinas, entspricht nur die *steigende* kleine Sext dem melodischen Ideal der Ausgewogenheit. Ein solcher Sprung sollte keineswegs in gleicher Richtung weitergeführt werden, sondern in schrittweiser Gegenbewegung über die Quinte und Quarte über dem Ausgangston wieder ausgeglichen werden. Dieser melodische Bogen ist als *Cambiata* bekannt. Bei Beethoven geschieht dasselbe, nur horizontal gespiegelt. Das *Miserere* wirkt wie eine chromatische Belastung des *Dona*, das *Dona* wie eine diatonische Klärung des *Miserere*.

Bemerkenswert ist dabei, daß uns die steigende Sext vertrauter ist als die fallende.⁵ Das mag auch daran liegen, daß sie und nur sie der musikalisch-rhetorischen Figur der *Exclamatio*⁶ entspricht. An dieser Stelle können wir erkennen, wie nahe die von Beethoven formulierten Ausdrucksebenen (oder, kulturgeschichtlich, die das Prinzip der Klassik und des Sturm und Drangs) zusammengehören. Der eingefügte Ausruf „O! miserere nobis“, der Verweis auf Palestrina in gespiegelter Form und - dann doch - der Ausruf als Kategorie der Alten Musik als rhetorische Figur: alles das webt sich zum Ganzen.

Vorausnahme und Erinnerung gehören zusammen. Das erfüllt nicht nur die musikalische Formkategorie der Reminiszenz, sondern hat auch eine theologische Implikation. Denn es rücken drei Erbarmungsanrufe kompositorisch und inhaltlich zusammen, obwohl sie über das ganze Werk verteilt sind: das *Eleison*, das *Miserere* des Gloria und das *Dona nobis pacem*. Drei formale Brückenpfeiler, die unser Bedürfnis nach Deutung und Bedeutung herausfordern. Das *Eleison* ist der älteste und allgemeinste Anruf. Die Bitte nach Erbarmen ist an den Kyrios gerichtet, den allumfassenden Gott. Das *Miserere* ist an Jesus Christus gerichtet, die menschliche Inkarnation, der erfahren musste, was Leid bedeutet und daher auch, wie sehr der Leidende des Erbarmens bedarf: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*. Doch das ist nur Zwischstation zum letztendlichen eschatologischen Fluchtpunkt: *Dona nobis pacem* - Gib uns Frieden. Hier bekommt die Bitte um Erbarmen ihre konkreteste Gestalt.

⁵ Ich empfehle, den Anfang der 14. Sinfonie von Schostakowitsch zu hören. Auch hier ist es die fallende kleine Sext, die die fallende Quint, die näher läge, „ersetzt“. Dieser Sprung ist bemerkenswert: Er bringt den Satz zum leuchten und trägt, trotz der latenten Dur-Welt, eine große Traurigkeit in sich; zumal diese Melodie einstimmig erklingt und aus der kantablen Mittellage in die Höhe gesetzt ist. Dadurch ist diese Melodie einsam.

⁶ lat.: „Ausruf“; Quintilian schreibt zu dieser Figur: Wenn aber der Ausruf *echt* ist, zählt er nicht zu den Redeformen, die uns hier beschäftigen. Ist er aber *nachgebildet* und *kunstvoll gestaltet*, kann er ohne Zweifel zu den Figuren gezählt werden. (Zitiert nach: Dietrich Bartel, Handbuch der Musikalischen Figurenlehre, S. 167, Laaber Verlag, 1985)

Beethoven spannt den Bogen noch weiter, er fügt eine Notiz hinzu, die über den Rand des tradierten liturgischen Textes hinausweist: „*Bitte um inneren und äußeren Frieden*“. Wir haben also eigentlich nicht drei, sondern vier Stationen. Sie kreisen die Bitte um Erlösung immer weiter ein. Das ist ein Prozeß zunehmender Konkretisierung und erinnert mich an die „Glocke“ von Schiller. Auch hier, nach all dem prozeßhaften Werden, nach all den Kämpfen, steht der entscheidende Satz am Schluß der Ballade - auf ihn hält alles zu: *Friede sei ihr erst Geläute*.

Auch im Gloria treffen beide Aspekte aufeinander. Die Welt des Sturm und Drang und der Ausrufspoesie zeigt sich in Stimmungsschwankungen, in Kontrasten, die nur dem unmittelbaren Moment geschuldet zu sein scheinen, ohne zunächst einen großen formalen Bogen anzustreben. Gegensätzliche Affekte und dynamische Ausdrucksebenen prallen aufeinander. Das läßt daran denken, daß ein fantasiehafter Gestus vorliegt, ein assoziatives Gestaltungsprinzip, das auf die Improvisation, die Klavierfantasie verweist; nur eben auf großes Orchester mit Chor und Solisten übertragen, quasi wie ein „umgekehrter Klavierauszug“. Allein die dynamischen Angaben zeigen die Sprunghaftigkeit des Gloria, dessen kantige Gegensätzlichkeit:

Gloria in excelsis Deo: ff

Et in terra pax: p

Laudamus: p

Benificamus: ff

Adoramus: pp

Glorificamus (Fuge): ff

Adoramus: ppGlorificamus: ff

Gratias: p

Domine Deus, rex caelestis: fff

Domine fili unigenite: p

Domine Deus, agnus Dei: ff

In der ersten Phase des Gloria hängen das „Et in terra pax“ (Takt 43) und das „Adoramus te“ (Takt 100) insofern rondoartig miteinander zusammen, als sie neben der Dynamik auch eine gleiche rhetorische Textur haben: plötzlich tiefliegender Chor im Gegensatz zur steigenden Trompetenfanfare des Gloria. Wir hören also hier eine *Hypobole*⁷ im Verein mit einer *Catabasis*⁸, am Anfang des Gloria im Gegensatz dazu eine

⁷ griech.: die Untertreibung, das auffällige Unterschreiten des Tonraumes oder des Ambitus

⁸ griech.: der Abstieg

*Hyperbole*⁹, verbunden mit einer *Anabasis*¹⁰. Diese Gegensatzpaare können durchaus rückgeschlossen werden auf die musikalisch-rhetorische Figurenlehre des 17. Jahrhunderts, und doch bilden sie hier bei Beethoven eine Aura, die ganz verwurzelt ist in seiner Zeit.

Auch der Gedanke willig, sinnig, schnelle / sich ums Vergangne wie ums Künftige schlang...¹¹

Die musikalische Figurenlehre heranzuziehen erscheint verwegen, denn sie ist im 17. Jahrhundert verwurzelt. Es ist schwer zu sagen, ob Beethoven mit ihr vertraut war. Andererseits befinden wir uns Anfang des 19. Jhds. schon im Zeitalter des Historismus, jener Strömung also, die eine diffuse Sehnsucht nach längst Vergangenen kultiviert und in die Künste einfließen läßt. Das, was der Großvater den Enkeln auf seinem Schoß von der „guten alten Zeit“ erzählt, mutiert von dieser intimen Familienszene zur Befindlichkeit einer ganzen gesellschaftlichen Seele. „Es war einmal“, so beginnen die Märchen der Gebrüder Grimm; „Ein Märchen aus uralten Zeiten, das geht mir nicht aus dem Sinn“ heißt es in der Lorelei von Heinrich Heine.

Die Musik Beethovens ist davon überhaupt nicht frei. Gerade in der Missa Solemnis können wir bewundern, wie die Musik an vielen Stellen eingespannt ist zwischen zwei Vektoren, die wie Gummibänder in unterschiedliche Richtungen an ihr ziehen: ein Vektor weist in die Zukunft, in das späte 19. und sogar 20. Jahrhundert. Manche Passagen, wie z.B. die „Schlachtszene“ im *Dona nobis pacem* des *Agnus Dei* (Takt 164/266) mit ihren brutalen Fanfaren und Pauken, eine ungeheure Kriegsmusik, inmitten derer die Gesangssolisten als Rufer in der Wüste um Erbarmen und Frieden flehen, solche Stellen stehen der Radikalität von Schostakowitsch in nichts nach.

⁹ griech: die Übertreibung

¹⁰ griech: der Aufstieg

¹¹ Goethe, *Um Mitternacht*

Historismus: Archaisierende Harmonik

Andere Stellen, wie das *Resurrexit*, könnten aber von Heinrich Schütz stammen. Diese sind im oben angedeuteten Sinne historistisch:

Et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, archaic style. The lyrics are: 'Et re-sur-re-xit ter - ti - a di - e se - cun - dum scrip - tu - ras.' The notes are mostly quarter and half notes, with some rests. The overall style is historical and simple.

Welche archaisierenden kontrapunktischen oder harmonischen Mittel sind hier sichtbar? Die Harmonik ist kantional: „simpliciter“, also „einfach“, wie es Johann Hermann Schein in seiner Sammlung „Cantional“ beschreibt.¹² Die Bezifferung ist durchgehend 3/5 und hat keine Chromatik oder extravagante Dissonanzbildungen. Was nicht heißt, daß es keine komplexe oder mindestens delikate Ebene unter dieser scheinbar einfachen Oberfläche gäbe.

Takt 4 des obigen Beispiels: Eine Akkordverbindung von Dur nach Dur, die eine große Sekunde fällt, ist archaisierend. Es öffnet sich der Raum des Alten, der weit vor Bach angesiedelt ist; denn in seiner Zeit ist diese Wendung weitgehend ausgestorben. Nebenstehendes Beispiel stammt von Alfonso Ferabosco, aus seinem Chanson „Susann’un jour“, Mensur 18/19:

Die Verbindung G-Dur - F-Dur hat hier die Wirkung eines Trugschlusses. Die Diskantklausel h-c liegt im zweiten Tenor. Es wäre zu erwarten, daß der Baß mit einer Baßklausel g-c die Fundmentstimme zu ihr bildet. Doch die Ultima C wird geschnitten: der Baß fällt eine große Sekunde nach F *statt* nach eine Quinte nach C. C-Dur bleibt „verborgen“. Daher spricht die Klausellehre auch von einer „Occulta“, von lat. „occultare“, „verbergen. Funktionsharmonisch ist das die Abfolge D-S, stufentheoretisch V-IV.

was in hir hart,
hir hart full
in hir hart,
hir hart f
in hir hart, full

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, archaic style. The lyrics are: 'was in hir hart, hir hart full in hir hart, hir hart f in hir hart, full'. The notes are mostly quarter and half notes, with some rests. The overall style is historical and simple.

¹² Johann Hermann Schein, Cantional oder Gesangbuch Augsbürgerischer Konfession, 1627/1645

Bei dem *Resurrexit* Beethovens löst sich die Diskantklausel e-f im Sopran auf, die Ultima der Baßklausel C-F wird durch B ersetzt. Der Baß fällt also auch hier eine große Sekunde statt eine Quinte. Wir hören (auf die 1. Stufe F bezogen) einen Schritt von der 5. zur 4. Stufe. Die Klausellehre nennt eine solche Fortschreitung „Gegenschritt“, weil der Baß in Gegenbewegung zur Diskantklausel sekundweise schreitet. Der Trugschluß ist dabei nur eine Möglichkeit und setzt voraus, daß die Penultima tatsächlich die 5. Stufe ist. Doch die Klausellehre des 17. Jhs. ist keineswegs bereit, der Musik jene eindeutigen tonikalen Stempel aufzudrücken, wie es heute die Harmonielehre als Grundlage ihres analytischen Repertoires verfolgt. Das heißt: auch C kann (statt der 5. Stufe) die 1. Stufe sein. Dann wäre der Schritt C-Dur - B-Dur eine *mixolydische* Klausel, da die leittönige 7. Stufe (H) durch ein B ersetzt wird. Diesen Antagonismus können wir wie folgt verstehen: der *Gegenschritt* ist entweder ein *Trugschluß* oder eine *mixolydische Überspielung des Leittons*. Dazu ein berühmtes Beispiel aus der Alten Musik: Heinrich Isaac, „Innsbruck, ich muß dich lassen“:



Bleiben wir noch einen Moment bei der tonartlichen oder modalen Dialektik. Das F-Dur in Takt 5 des *Resurrexit* suggeriert C-Dur als 5. Stufe, der Übergang zum *Scripturas* zum *Ascendit* (G-C) suggeriert aber C-Dur als 1. Stufe. Mit anderen Worten: C-Dur ist beides! Und nicht nur das, denn dieser Abschnitt beginnt auf G und endet auf G, so daß auch G als 1. Stufe in Betracht kommen kann. Dann wäre C die 4. Stufe. Die Schlußfolgerung, die wir daraus ziehen können, ist, daß Beethoven einen zweiten Gegenschritt in den Satz integriert: G-F. Diese verhält sich quintfällig zu C-B. Entweder haben wir einen *doppelten Trugschluß* oder aber eine *doppelt-mixolydische* Wendung. Modal gesehen gibt es schließlich noch einen weiteren Aspekt. Im Gegenschritt nämlich ist auch das *lydische Element* eingefast. Bei G-F springt die übermäßige lydische Quart f-h ins Ohr, bei C-B entsprechen b-e. Demgemäß hören wir auch einen *doppelt lydischen* Aspekt im Satz.

Hier bietet sich ein Querverweis zum *Molto Adagio* des Streichquartetts op. 132 an, den Beethoven mit „*Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart*“ überschreibt. Auch hier hören wir, die wir „tonikal“ erzeugen sind, wahrscheinlich C-Dur als 1. Stufe, vor allen Dingen motiviert durch das Pendel C-

Dur - G-Dur (Takt 198-204). Es klingt eigenartig halbschlüssig, daß der Satz unvermittelt in F-Dur endet (Takt 209). Das wirkt wie eine abgeschnittener Plagalschluß; der Satz fermatiert scheinbar auf der 4. Stufe von C-Dur. Ende des 17. Jhds. nannte man eine solche Klausel „*dissecta*“, tatsächlich „abgeschnitten“, und damit auch „*desiderans*“, „die sich sehnnende“. Das ist jedoch ein Widerspruch zum Modus, denn der hat F als Finalis, mit lydischer Quart h. Auch hier spielen der lydische und der mixolydische Aspekt ineinander. Von G aus betrachtet ist das F Mixolydisch, von F aus ist G das lydische Element durch die übermäßige Quart h.¹³

Das ist harmonische Komplexität, obwohl das Notenbild nicht danach aussieht. Sie wird erzeugt nicht *trotz* der Tatsache, daß wir hier keine Chromatik oder Dissonanzbildungen vorfinden, sondern *weil* wir sie nicht vorfinden.

Es gibt einige weitere Details, die Beethoven einsetzt, um dieser Stelle den Nimbus des Alten zu geben. Takt 5/6 Sopran: die mixolydische Diskantklausel f-g bekommt einen kleinen „Bogen“ nach unten: f-e-g. Das entspricht der sog. *Landino-Klausel*, wie sie seit dem 15. Jahrhundert aus der frühen franko-flämischen Schule tradiert ist. Gleich am Anfang der *Missa l'homme armé* von Dufay (um 1470) finden wir diese Klausel, zufällig auf derselben Transpositionsstufe wie im Resurrexit der Missa Solemnis, nämlich auf einer Tenorizans nach G (a-g im Baß, f-e-g bei Beethoven im Sopran, bei Dufay im Alt, 2. Mensur):



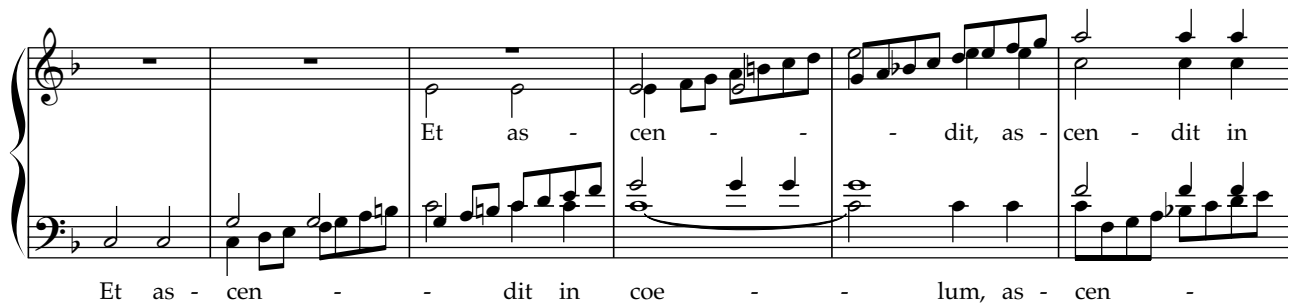
Das funktioniert mit jeder melodischen sekundweisen Aszendenz, nicht nur in einer Diskantklausel. Noch einmal Dufay, a.a.O., Mensur 14/15: Hier hat der Alt wieder diese Wendung. Die Diskantklausel liegt hier aber im Sopran (c-d). Der Alt bringt eine Quartmixtur dazu, ornamentiert als Landino-Klausel (g-f-a).



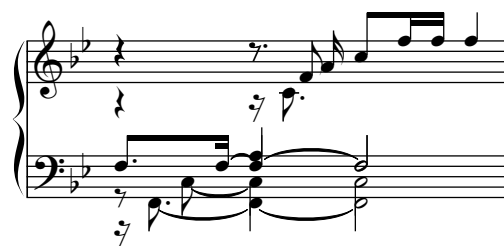
¹³ Bei Bela Bartók wird die Verschränkung von Lydisch und Mixolydisch zur „Lydo-mixolydischen Skala“ führen, die den Namen „Bartók-Skala“ tragen wird.

Historismus: Bildlichkeitsnachahmende Figuren

Ein wichtiger Bezug zur Alten Musik ist die Anspielung auf musikalische Figuren. Wenn sie eine bildliche Vorstellung nachahmen, kann eine solche Figur von einer geradezu rührend-naiver Unmittelbarkeit sein - tatsächlich „beschreibungspoetisch“, wie es Beethoven nennt. Hier das *Ascendit*, daß sich dem *Resurrexit* unmittelbar anschließt:

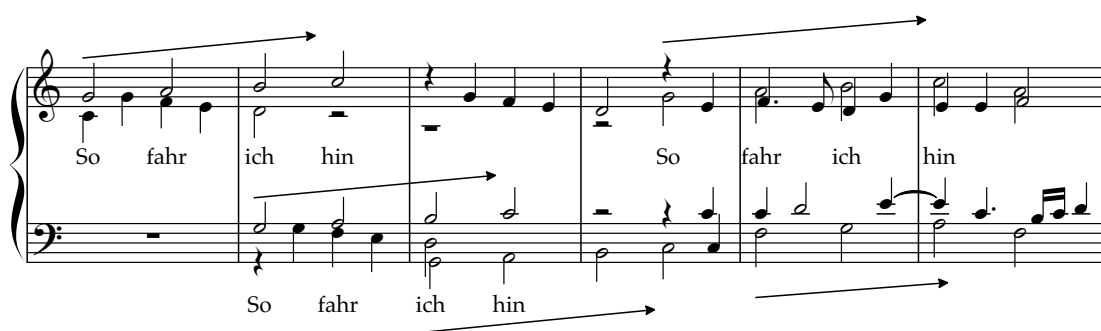


Die Skalen sind, um Johann Jakob Froberger zu zitieren „die Fürstellung der Himmelfahrt“ Christi. Wir werden Zeuge eines Stilmittels, daß unzweifelhaft historisch ist. In der Lamentation auf den Tod Ferdinand III. notiert Froberger die Bildhaftigkeit des steigenden Akkordes mit dem Satz: „Die Fürstellung der Himmelfahrt Ferdinand des Dritten“. Letzteres wird durch die drei F bekräftigt. Sie wirken wie eine Signatur.



Froberger, Lamento f-moll sur le mort de
Ferdinand III, Schluß

Heinrich Schütz, Motette „So fahr ich hin zu Jesu Christ“:



Heinrich Schütz, aus der „Geistlichen Chormusik“ (1648): So fahr ich hin zu Jesu Christ, Anfang

Der Anfang wird von steigenden Fauxbourdon-Sätzen gestaltet. Die Musik verbildlicht das „So“ als aufwärts gerichtete Bewegung und wird zur Predigt in Tönen. Durch die Auferstehung folgen wir Christus in den Himmel nach.

Nun ist das mit den musikalisch-rhetorischen Figuren so eine Sache, zumal dann, wenn sie keine satztechnische oder ornamentale Funktion haben, sondern vornehmlich textausdeutende oder textabbildene Aufgaben erfüllen. Die Folge nämlich ist, daß die Musik ihre formale Autonomie verliert und sich vollständig an die wechselnden Textsituationen anpasst. Das kann bedeuten, daß die Kontrapunktik und auch der Affekt der Musik auf kleinem Raum relativ häufig wechseln. Solche Brüche fallen in gesprochener Sprache weniger auf als in der Musik - zumal es sein kann, daß bei unmittelbarer musikalischer Bildlichkeitsnachahmung Brüche entstehen, die von der Semantik des Textes gar nicht gestützt werden. Ich möchte an dieser Stelle ein Beispiel von Heinrich Schütz anbringen, und zwar aus seiner Vertonung des 116. Psalms die Textstelle: „Stricke des Todes hatten mich umfangen“:

Strik - - - ke des To - des hat - ten

Strik - - - ke des To - des hat - ten

mich um fang - gen

mich um - fang - en, hat - ten mich um - fang - en

Heinrich Schütz, *Das ist mir lieb* (Psalm 116), Mensur 2. Teil, Mensur 33 ff.

Die Syntax und der Inhalt dieses Satzes bilden eine Einheit. Die Musik teilt aber den Satz in zwei Teile. Der erste ist „Stricke des Todes“, der zweite „hatten mich umfangen“. Beides wird völlig unterschiedlich vertont. Der erste Abschnitt ist eine Fuge mit der Möglichkeit, sich zu einem dreistimmigen Kanon zu entfalten oder ein Ricercare zu werden. Das Notenbild ahmt einen Strick nach, eine Art Schlangenlinie in der Horizontalen. Deshalb entfaltet sich diese Fuge auch nicht, da der Text nur auf die drei Worte beschränkt ist. Und es sind nur diese drei Worte - „Stricke des Todes“ - die dieses Fugato überhaupt legitimieren. Der zweite Satzteil, mit Prädikat und Objekt mit dem ersten verbunden, fordert ein ganz anderes musikalisches Mikrobiotop.

Das „Umfangen“ wird dargestellt durch eine Häufung umkreisender Figuren auf Viertelebene: Tenor und Baß umkreisen den Ton e, Alt und Sopran den Ton g. Die Umkreisungen sind gegenläufig. Da der Satz wiederholt wird entsteht musikalisch eine Art „Rondo“ mit der formalen Abfolge A-B-A-B. Was hat das mit Beethoven zu tun? Zur Erinnerung hier noch einmal die Abfolge der Segmente im Gloria der Missa Solemnis:

Gloria in excelsis Deo: ff

Et in terra pax: p

Laudamus: p

Benificamus: ff

Adoramus: pp

Glorificamus (Fuge): ff

Adoramus: pp

Glorificamus: ff

Gratias: p

Domine Deus, rex caelestis: fff

Domine fili unigenite: p

Domine Deus, agnus Dei: ff

Der assoziative, schroff wechselnde Gestus dieser Musik verbindet sich auch hier mit einer abwechselnden, gewissermaßen rondoartigen Anlage. Das ist die Nähe zu Heinrich Schütz. Wieder einmal kann man nur fassungslos bestaunen, wie vielfarbig die Musik Beethovens doch ist. Wir können, um noch einmal seinen Konversationsbuch-Eintrag zu bemühen, die Gegensätzlichkeit und den ständigen Dynamik- und Affektwechsel im Gloria avantgardistisch oder archaisierend hören: als ausrufspoetische Musik, die die Hochromantik antizipiert, oder als beschreibungspoetische musikalische Rhetorik, die der Vergangenheit die Hand reicht.

Historismus: Der Festaiuolo

Das Resurrexit beginnt im Tenor, also einer einzelnen Chorstimme. Erst dann setzt der Rest des Chores ein. Auf den ersten Blick ist das eine Nebensächlichkeit, eine Nuance. Allerdings verbirgt sich dahinter wieder eine historisierende Kategorie, deren Wurzeln bis in die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts zurückgehen. Indem eine Stimme sich aus dem Chor herauslöst, wird ein dramaturgisches Kon-

zept sichtbar, das das „Ich“ dem „Wir“ gegenüberstellt. Diese Einzelstimme tritt in einen Dialog mit jedem einzelnen Hörer. Sie ist dessen Stellvertreter im Gewebe der Stimmen. Der Kunsthistoriker Michael Baxandall erzählt den Hintergrund, bezogen auf die Malerei im Italien des 15. Jahrhunderts.¹⁴ In Florenz wurde in dieser Zeit die Tradition des *religiösen Schauspiels* gepflegt, das wiederum zurückgeht auf das Mysterienspiel des Hochmittelalters. Diese Spiele wurden von einer Figur eingeleitet, die aus dem Chor heraustrat, meistens eine Nebenrolle, z.B. ein Engel oder ein Hirte in der Weihnachtsgeschichte. Diese Figur sprach den Zuschauer an und erklärte die Handlung. Die Menschen waren damals also eine solche Figur gewohnt. Daher verwundert es nicht, daß sie auch in der Malerei zu sehen ist. Sie richtet ihre Augen auf den Betrachter. Für ihn ist es fast unmöglich, sich ihres Blickes zu entziehen, ganz gleich, an welchem Ort man sich im Raum befindet. Dieser Blick ist es, der den Betrachter selbst zur beteiligten Figur des bildnerisch dargestellten Geschehens macht. Sie heißt der *Festaiuolo*. In der Musik wird sie durch eine einzelne Stimme dargestellt, die den Choreinsatz vorausnimmt. Genau das finden wir im *Resurrexit* Beethovens wieder. Dazu noch einmal ein Parallelbeispiel von Heinrich Schütz, wieder aus der Motette „So fahr ich hin zu Jesu Christ“:

The image shows a musical score for Heinrich Schütz's motet "So fahr ich hin zu Jesu Christ", specifically the 24th measure. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and features a single melodic line for the "Festaiuolo" figure. The lyrics are: "So schlaf ich ein und ru - he fein". The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The "Festaiuolo" figure is represented by a single melodic line that is repeated in each voice part, creating a dialogic effect with the other voices.

Schütz, *So fahr ich hin*, Mensur 24

Es ist der Festaiuolo, der als einzelnes „Ich“ aus der Gruppe heraustritt und die Rede vorausimitierend anführt („So schlaf ich ein“).

Allgemein gesprochen kann man sagen, daß es die individuelle und die kollektive Instanz ist, die abwechselnd spricht. Dieses Phänomen finden wir auch im Meßtext wieder. Das *Credo* beginnt als persönliches Bekenntnis: „*Ich* glaube.“ Die Bitte um Frieden ist hingegen kollektiv: *Dona nobis pacem* - „Gib *uns* Frieden“. Im deutschen

¹⁴ Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main 1987, S. 88 ff.

Credo-Choral wird die Ich-Perspektive (wenn man so will: der Festaiuolo) durch die Wir-Perspektive (wenn man so will: den Chor) ersetzt: „Wir glauben all an einen Gott“. Im pietistischen Choral und in den geistlichen Liedern und Arien für den häuslichen Gebrauch, wie sie in der Schemelli-Sammlung überliefert sind, gibt es ausschließlich die persönliche Perspektive, die manchmal geradezu rührselige Züge trägt („Ich steh an deiner Krippen hier, Oh Jesulein mein Leben“). Doch gerade dieser Liedtext verdeutlicht einmal mehr, 300 Jahr später als das 15. Jahrhundert, daß es eine wichtige Aufgabe des Festaiuolo ist, „mich“ an die Hand zu nehmen und in die Handlung zu führen. Der Humanist Leon Battista Alberti geht soweit, zu empfehlen, den Festaiuolo dauerhaft in die Bilder zu integrieren: „Ich wünschte, es gäbe da eine Figur, die uns über das Geschehen des Bildes belehrt und unterrichtet.“¹⁵

Das Gloria, die Glorificamus-Fuge und deren kontrapunktische Deutung durch das Präludium h-moll aus dem WKI

Mit der Fuge sind wir gedanklich im Barock. Wie stark oder automatisiert diese Assoziation ist, hängt von der Fugentechnik und der Physiognomie des Fugenthemas ab. Die „Schlachtenmusik“ als Fuge (Dona nobis pacem, Presto, Takt 266) ist sicher weiter weg vom barocken Sprachidiom als die Dona nobis pacem-Fuge kurz zuvor (Takt 216). Diese ist der barocken Fugentechnik so nahe, daß es schwer fällt, sie nicht als Händelzitat zu hören (Messias, Hallelujah, „And he shall reign for ever and ever“). Die Assoziation ist aber Zufall und ganz bestimmt kein bewußt angelegtes Zitat, denn das Thema mit seiner fallenden Sext entwickelt sich ganz unmittelbar aus der Dona-Kantilene. Es ist deren kontrapunktische Antithese, deren kontrapunktische Entfaltung durchaus im Hegelianischen Sinne.

Die Glorificamus-Fuge (Gloria, Takt 83) ist die erste kontrapunktische Fläche des Gloria. Sie rollt zweimal an, rondoartig unterbrochen vom *laudamus te, benedicimus te* und *adoramus te*. Das Laudamus und Benedicimus greifen die einfache steigende Skala des Beginns wieder auf, das Adoramus den Tiefchor. Es ist das Adoramus, das den rhythmischen Fluß der Glorificamus-Fuge stillstehen läßt. Die Fuge implodiert sozusagen in das Adoramus hinein (Takt 100). Der Sopran springt eine Dezime abwärts, der Baß sogar eine Tredizime; beide stürzen vom ff ins pp.

¹⁵ Baxandall, a.a.O., S. 90

Beide Soggetti, das Glorificamus und das Laudamus/Benedicimus (die dem Fanfaren-Beginn des Gloria entsprechen) beziehen sich aufeinander. Worin besteht dieser Bezug?

Wir haben es hier mit einer *Metalepsis*¹⁶ zu tun, einer *Fuge mit zwei Themen*. Beide Themen erscheinen zunächst allein (die Fanfare zu Beginn, später das Glorificamus-Fugato) und finden dann im Kontext der Fuge zueinander. Allerdings (und das ist der Unterschied zur barocken Metalepsis): Die beiden Themen erklingen nicht gleichzeitig, also übereinander, sondern nacheinander (Takt 68 ff., Takt 83 ff.). Daher könnte man sagen, es handele sich um eine *kontextuelle* Metalepsis, nicht aber um eine *kontrapunktische*. Dennoch: wenn unser Ohr oder unser Erfahrungs-Bewußtsein einmal diesen Anker geworfen hat, gibt es kaum noch eine Möglichkeit, dem zu entkommen. Wenigstens, indem wir unserem kombinatorischen Spieltrieb nachgeben und versuchen, ob beide Segmente nicht doch tatsächlich übereinander passen. Wenn das funktionieren sollte, hätten wir ein musikalisches Ereignis entdeckt, daß vorhanden ist, obwohl Beethoven es nicht entfaltet.

Die Glorificamus-Fuge steht im Gegensatz zur kadenzialen Unisono-Skala des Beginns, zu dieser in den Chor gelegten Fanfare. Diese Fanfaren - Skala durchschreitet den Tonraum vom Grundton zur Quint und ist daher nichts weiter als der Baß einer einfachen Kadenz I-V-I. Es gibt aber zu diesem Baß keine Oberstimmen, d.h. keine Prinzipalklauseln und keine Füllstimmen.

Diese Baßlinie ist *amorph*, das heißt: Sie hat keine ausgereifte Gestalt. Sie ist als Fundament auf sich allein gestellt trägt nichts vor außer sich selbst. Sie harret der Profilierung und Ergänzung durch die Oberstimmen.

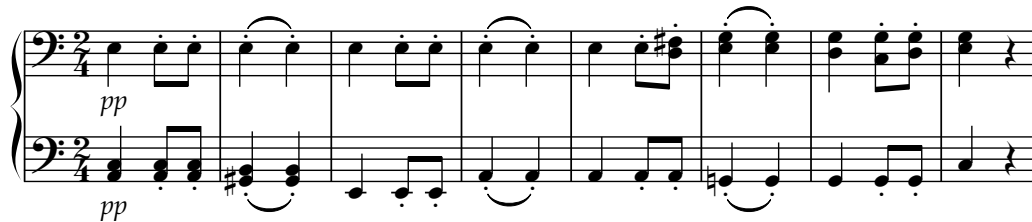
Beethoven bedient sich dieses formalen Prozesses, der auf der Ausgestaltung von Unvollkommenheiten oder Unvollständigkeiten beruht, recht häufig, wie z.B. im Schlußsatz der 3. Sinfonie. Das Thema ist nichts als der Baß einer einfachen viertaktigen Kadenz I-IV-V-I und wird einstimmig vorgetragen. Das imaginative Ohr verlangt nach Ergänzung, die Beethoven auch einlösen wird. Zunächst entfaltet sich eine Kantilene über diesem Baß. Später wird er sogar zur Fuge werden:



Beethoven, 3. Sinfonie, Finale, Takt 117 ff.

¹⁶ „Metalepsis ist eine derartige Haltung der fuga, in der zwei oder mehr Stimmen[...]verschiedene Motive vortragen.“ Joachim Burmeister: *Musica autoschediastike*, Rostock 1601

Das Allegretto der 7. Sinfonie beginnt mit einem einfachen harmonischen Gerüst, das die Aura des 16. Jahrhunderts in sich trägt: es handelt sich nämlich um den „Folia“-Baß. Auch der Tanzcharakter ist in dieser Zeit verortet: eine schwere Pavane. Wir hören einen harmonischen Begleitsatz, ein Generalbaß-Gerüst, dem die Melodie fehlt - eine Melodie, die stumm bleibt und nur in unserer Fantasie zum Leben erweckt werden kann.



Beethoven, 7. Sinfonie, Allegretto, Anfang

Die Oberstimme in der Viola wirkt wie auf einem Ton eingefroren - man kann an Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ denken. Beethoven läßt die noch imaginäre Melodie später Wirklichkeit werden. Sie inkarniert in einem großen Crescendo. Es scheint, als käme diese Melodie aus der Stille immer und immer näher. Schließlich mündet sie in eine Fuge. Der amorphe Beginn wird zum kontrapunktischen Ereignis:



Beethoven, a.a.O., Takt 183

Soweit die Bezüge zu anderen Werken Beethovens. Aus ihnen kann man die These ableiten, daß es auch an dieser Stelle der Missa Solemnis, der Glorificamus-Fuge, eine Verbindung geben muß zwischen der amorphen Gestalt der einstimmigen Kadenz-Skala vom Anfang und der Fuge selbst. Worin aber besteht diese Verbindung? Die Lösung liegt im *Gerüstsatz*, der dem Fugenthema des Glorificamus zugrunde liegt. Dieser Gerüstsatz ist ein modellhaftes System steigender Quinten, genauer ge-

sagt: Der Baustein der Sequenz besteht aus einer steigenden Quint, die sich jeweils eine Sekunde höher wiederholt:



Schon die steigenden Quinten im Baß lassen aufhorchen; Denn diese finden sich am Anfang wieder, nur ausgefüllt mit einer Achtel-Tirata:





Bach, Präludium h moll (WKL), Takt 12 ff.

Beethoven reduziert in der Glorificamus-Fuge dieses Modell auf die beiden Oberstimmen, die er dem Tenor und Chorbaß zuweist. Den achtelweise schreitenden Baß Bachs, der den Quintstieg im Baß ausfüllt, meidet er und damit die naheliegende Fundamentstimme des Modells. Kann es sein, daß die steigende Skala des Gloria diesen „fehlenden“ Baß vorausnehmend ergänzt? Dann wäre das Modell formal auseinandergefaltet. Folgt man diesem analytischen Spiel, so sähe das hypothetische Zusammenwirken der Stimmen so aus:



Der Baß bringt die Stimmen von Takt 1 ff. und Takt 174 ff. et al., die Oberstimmen den Kanon Takt 104 ff.. Diese aufeinander folgenden Abschnitte würden sich, folgt man dieser Betrachtung, im ornamentierten Gerüstssatz wie mit einem Gummiband verbunden zusammenziehen und übereinanderlegen. Damit fallen aber auch das Grundmodell und dessen Veränderung und formale Entfaltung zusammen, mit anderen Worten: Ursache und Wirkung vereinen sich in einem Punkt.

Warum bringt Beethoven diese kontrapunktische Idee (oder diese kontrapunktische Möglichkeit) nicht zum Klingen? Ein Grund ist möglicherweise, daß zu allen Zeiten vor ihm das Verborgene, das nicht erklingt und dennoch das Erklingende bestimmt, dem wirklich Hörbaren mindestens gleichwertig, wenn nicht sogar überlegen zur

Seite gestellt war. Im Grunde ist diese Geisteshaltung in der Renaissance des 15. Jahrhunderts verankert. Beethoven stünde so in dieser Tradition. Vielleicht ist es aber gar nicht dieses Erbe, sondern seine Taubheit, die dazu verdammt war, nicht alles inwendig Klingende vollständig ausstellen zu können oder zu wollen.

Und schließlich: Diese Passage ist eigentlich gar keine vollständige, sondern nur eine angedeutete Metalepsis. Für eine vollständige müßte auch das erste Thema, die Fanfare, fugiert vorgetragen werden. Der Anfang des Gloria schaut zwar so aus, aber ist es nicht so, daß es etwas übertrieben scheint, diese Chorexposition mit einer Fugenexposition gleichzusetzen? Die Einsätze sind zwar nacheinander versetzt, werden aber nicht kontrapunktiert. Comes und Dux singen Liegetöne und damit in gefüllte Pausen hinein. Das erinnert mich an das *Benedictus* aus der *Missa Pange Lingua* von Josquin, nur daß dort die Pausen nicht durch Ligaturen gefüllt sind.

The image shows a musical score for two vocal parts, Tenor (T.) and Bass (B.), in G major. The first system shows the Tenor part starting with a whole rest, followed by a half note G, then a half note A, and then a half note B. The Bass part starts with a half note G, then a half note A, and then a half note B. The lyrics are 'Be - ne - di - ctus,'. The second system shows the Tenor part starting with a half note G, then a half note A, and then a half note B. The Bass part starts with a half note G, then a half note A, and then a half note B. The lyrics are 'Be - ne - di - ctus, qui...'. The score is written in a simple, clear style with a focus on the vocal lines.

Wenn wir uns vorstellen, daß Trompeten auf unterschiedlichen Emporen stehen - wie in der venezianischen Mehrchörigkeit - dann klingt der Anfang des Gloria wie ein Fanfarenecho. Wenn man möchte, kann man sich an die Sinfonia des Orfeo oder der Marienvesper von Monteverdi erinnert fühlen. Nur ist die Musik Monteverdis von einer feierlichen Statik, die durchbrochen ist von der *Multiplicatio*, der Tonwiederholung.

Das Gloria Beethovens drängt demgegenüber nach vorn, wie ein getriebenes Crescendo, ein rastloses Precipitoso, um dann zum „Et in terra pax“ zu implodieren: p subito. So steht der historisierende Aspekt (Monteverdi) neben dem zeitgenössischen (Fantasie) und der barocken Fuge mit ihrem sequenziellen Gerüstsatz (Glorificamus). Die Metalepsis als kontrapunktisch-strukturelle Idee agiert im Hintergrund, in der Vorstellungswelt des äußerlich tauben Ohres. Gleichzeitig wird sie bestimmt von der Erfahrungswelt Bachs.

Die Schichten des Incarnatus

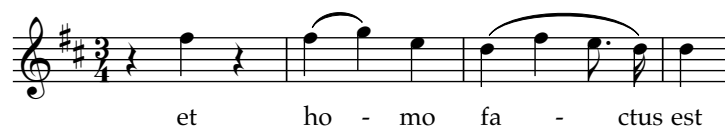
Das *Incarnatus* hat im Credo eine zentrale Stellung. Der Inkarnation, also der Fleischwerdung Christi, wird relativ breiten Raum gewidmet. Hier der liturgische Text:

Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantiallem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.	Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit: Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott, gezeugt, nicht geschaffen, eines Wesens mit dem Vater: durch ihn ist alles geschaffen. Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen, hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria und ist Mensch geworden.
---	--

Das Glaubensbekenntnis spricht von zwei Wegen, wie Christus auf die Welt gekommen ist. Der eine Weg ist die Geburt der transzendenten Kraft, die vielleicht vergleichbar ist mit der „reinen Form“ des Aristoteles, die am Anfang der Schöpfungskette steht und keines Stoffes bedarf, der seinerseits der Formung harret. Solches Hineintreten in die Schöpfung entzieht sich der menschlichen Vorstellung, da sie *ante omnia saecula* - „vor aller Zeit“ geschah. Diese metaphysische Schöpfung tritt nun (neutestamentarisch durch die Geburt Christi) in die Zeit und den Raum menschlicher Existenz und wird so Teil unserer erfahrbaren Welt. Ab hier können die Evangelisten von einem menschlichen Leben erzählen. Mit der Auferstehung lösen sich jene (um mit Kant zu sprechen) *a priori* gesetzten Voraussetzungen unserer Erfahrung, Raum und Zeit nämlich, wieder auf. Zunächst der Raum, da er nach seiner Auferstehung den Jüngern an verschiedenen Orten gleichzeitig erscheint, und schließlich die Zeit, durch das Mysterium seiner Himmelfahrt.

Interessant sind an diesem 1700 alten Text des Credo die verschiedenen Präpositionen: Die spirituellen Schöpfungsinstanzen, Gott Vater und Heiliger Geist, werden mit der lateinischen Präposition „de“ verknüpft. Diese hat einerseits eine räumliche Komponente, im Sinne von „von...her“, aber auch „von...herab“. Beides kann aber auch als genetische Ursprungs- oder Abstammungskomponente gelesen werden. Seine Mutter Maria wird mit der Präposition „ex“ verknüpft, was in der deutschen

Diese Aspekte hat Beethoven in seiner Musik auskomponiert. „Et homo factus est“ (Credo, Buchstabe F, Takt 144) ist durch ein zweifaches, fast zögerliches „Et“ hinausgezögert, wie ein bedeutsamer Doppelpunkt. Die Melodie des Solo-Tenor und des Chores klingt wie eine befreiende Kantilene, ein Zielpunkt einer vorangegangenen Entwicklung, eine Klärung, eine absolut erleichtert wirkende, „diesseitige“ Nachsatzkadenz. Sie klingt, als sei sie einer italienischen Belcantoarie entsprungen:



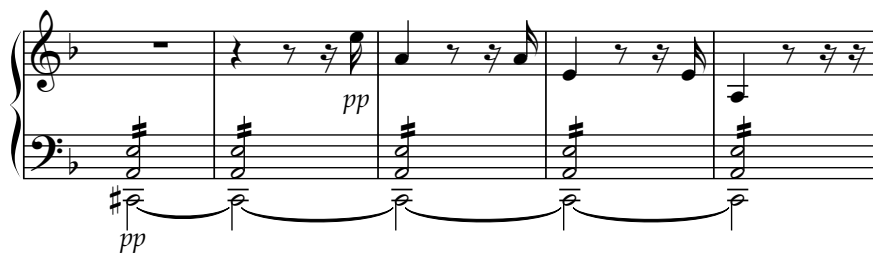
Allegro ma non troppo

Adagio

Et incarnatus est

Sequenzieller Gerüstsatz: Pachelbel (Terzfall, Cantizans-Sequenz)

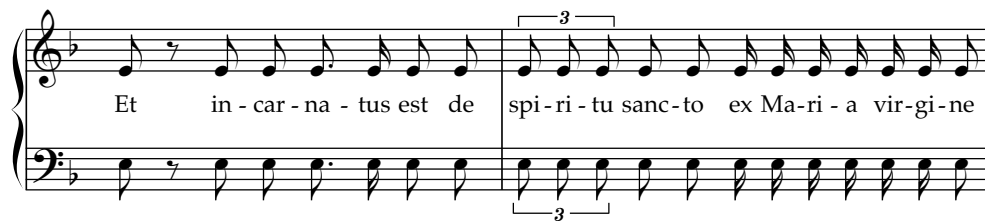
Wenn man in der Partitur eine Seite zurückblättert, sieht man, daß eigentlich B-Dur das tonartliche Ziel des vorangegangenen „Descendit de coelis“ war. Dieses B-Dur ermöglicht es Beethoven, den Sopran bis zum b2 hochzutreiben. Von diesem höchsten Ton („coelis“!) stürzt der Satz in die Tiefe, ganz im tradierten Sinn der musikalischen Figur der Katabasis, und landet halbschlüssig (oder plagal) in F-Dur. Die eingeschobene Cantizans e-f ist bereits der erste Baustein der Terzfall-Sequenz: e-f / cis-d. Es ist für Beethoven außerordentlich typisch, die beiden Sequenzglieder verschiedenen Abschnitten zuzuordnen, so daß die Sequenz durch verschiedenes Tempo, gegensätzlichen Affekt und einen formalen Bruch auseinandergerissen wird. Daher wirkt der A-Dur-Sextakkord Takt 124 nicht als naheliegende sequenzielle Fortführung, sondern als Bruch, als Schnitt in eine andere Dimension! Diese Stelle erinnert an das Finale der 9. Sinfonie Beethovens, und zwar an jene Stelle, wo Beethoven die Erinnerung an die vorangegangenen Sätze als formale Kategorie erstmalig etabliert. Hier die Reminszenz zum Kopfsatz:



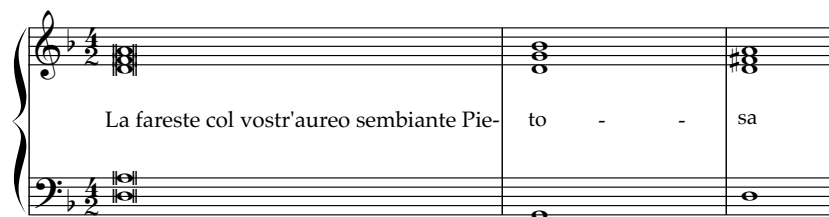
Der Ton cis in den Kontrabässen erscheint im ersten Satz nicht, dort bleibt es bei der leeren Quinte. Ich vermute, Beethoven hat diesen Ton hinzugefügt, um dem so entstehenden Sextakkord rezitativischen Charakter zu verleihen. Und dieses Rezitativ ist es ja, das den Einstieg in das Finale der 9. Sinfonie charakterisiert.

Historismus: Tonwiederholung, Repercussa und Oratione

Der Übergang zum „Et homo factus est“ ist ebenfalls rezitativisch. Hier ist es nicht der öffende Sextakkord, der an barocke oder klassische Rezitative erinnert. Diese Stelle greift weiter zurück. Die homophone Ausrhythmisierung erinnert an den *stile recitativo* Monteverdis:

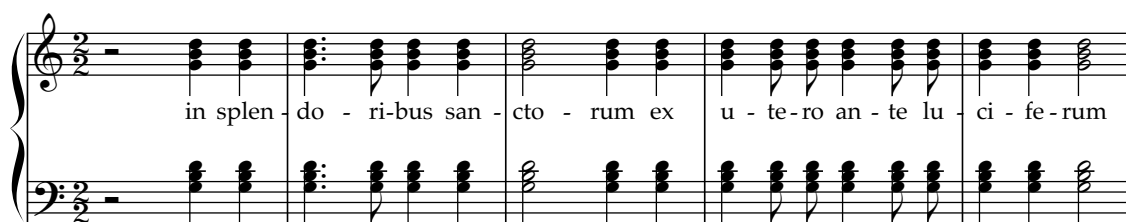


Eine solche Notation geht auf eine der Hauptkategorien der Seconda Prattica im 17. Jahrhundert zurück und wurde von Monteverdi *oratione* genannt. Wir begegnen ihr in seinen Madrigalen wie auch in der Marienvesper. Sie ist ursprünglich ein Merkmal des monodischen Stils. Die freie Rede ist nämlich nur dann wirklich frei, wenn sie von einem solistischen Sänger gestaltet wird, der die Freiheit hat, seinen Rhythmus an den natürlichen Sprachfluß des Textes anzupassen. Ihre Übertragung auf den Chor ist deshalb nicht ganz ohne Probleme, da sie weiterhin frei sein muß und dennoch die Stimmen zusammenbleiben müssen. Monteverdi hat seine *Oratione* rhythmisch nicht differenziert notiert.



Monteverdi, aus „Sfogava con le stelle“, 4. Buch der Madrigale

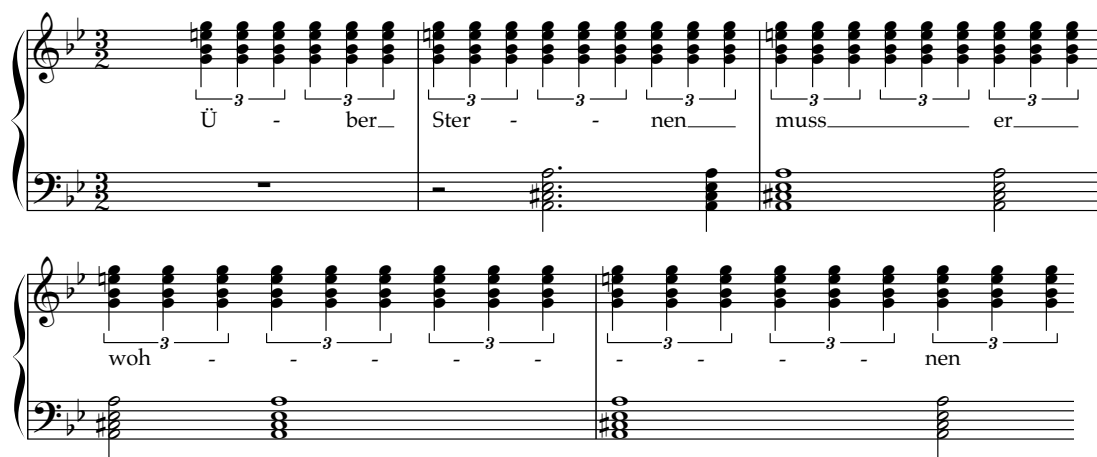
In modernen Editionen wird Solches rhythmisiert notiert, um die Ausführung zu erleichtern:



Monteverdi, Marienvesper, aus dem „Dixit Dominus“

Das gleicht dem Notenbild Beethovens. Wir können eine solche kompositorische Behandlung des Chores in Verbindung bringen mit der klassischen antiken hellenistischen Tragödie, wie ja auch die „Weimarer Klassik“ sich ihr besonders verbunden fühlte. Hier wie dort blickt der Chor kommentierend auf das Geschehen. Er spiegelt die Handlung, bei Beethoven das vom Solistenquartett Gesungene, in entpersönlichter Weise und spricht, ja bezeugt daher mit unser aller Stimme das Geschehen, wie ein Echo des Solistenquartetts, im Pianissimo.

Wenn man so will wird diese sprachhafte Repetition ab Takt 132 im Orchester vorausgenommen. Sie erinnert an eine Liedbegleitung, wie man sie bei Schubert, Schumann oder Mendelssohn als Klaviersatz findet.¹⁸ Und es gibt noch eine dritte Assoziationsebene, nochmals zur 9. Sinfonie:



Beethoven, 9. Sinfonie, Finale

Diese Verbindung ist hermeneutisch deshalb so attraktiv, weil sie es erlaubt, einen Bezug zu Kant herzustellen. Er beschließt seine „Kritik der praktischen Vernunft“ mit dem Satz:

„Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. Ich sehe sie beide vor mir und verknüpfe sie unmittelbar mit dem Bewusstsein meiner Existenz.“¹⁹

¹⁸ Schumann, Mondnacht; Schubert, Nähe des Geliebten, Im Freien; Mendelssohn, Frühlingslied

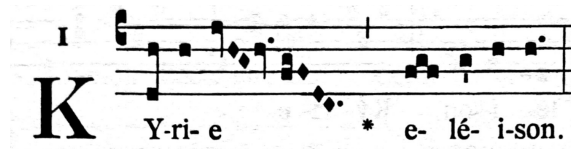
¹⁹ Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, 1788. Kapitel 34, Beschluß

Wir können davon ausgehen, daß eine solche Verbindung auch für Beethoven eine entscheidende Rolle in seinem Leben gespielt hat. Seine Äußerung, daß ihm die Cavatina aus dem Streichquartett op. 130 beim „Anblick des bestirnten Himmels“ eingefallen sei, unterstreicht dies. Dabei verbindet sich das moralische Gesetz und (als dessen Grundlage) der kategorische Imperativ mit dem göttlichen Schöpfungsgedanken. Oder, um es mit Hegel zu sagen: die Freiheit und Menschenwürde wird so zu einer unabdingbaren und unveränderlichen Größe in der Entfaltung des Weltganzen durch den Weltgeist. Hier deutet sich eine Art „aufgeklärter Pantheismus“ im Sinne des Idealismus an. Das Spiegelbild der menschlichen Vernunft ist die Natur mit der in ihr lebenden und wirkenden Vernunft. Ich vermute, daß das ein Grund ist, warum die Natur im Werk Beethovens eine solch wichtige Rolle spielt - ganz abgesehen davon, daß seine ausgedehnten Spaziergänge in der Natur seine brutale Taubheit vielleicht ein wenig erträglicher machten.

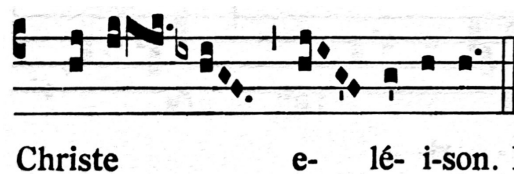
Nun haben wir bereits gesehen, daß das Incarnatus nicht nur die menschliche Geburt zeigt, sondern eine genuine, nicht „gemachte“ („non factum“) Herkunft Christi aus dem Heiligen Geist. Diese mit der Unendlichkeit des Sternenhimmels zu verbinden und damit die Philosophie des späten 18. Jhs. mit der Spiritualität des Christentums zu verheiraten, ist ein Weg, der mir hilft, der Missa Solemnis ein Stück näher zu kommen. Freilich ist das nicht der einzige Aspekt. Die von Beethoven geforderte „Ausrufspoesie“ rückt den diesseitigen, in der erfahrbaren Wirklichkeit um ein würdiges Leben kämpfenden Menschen in den Vordergrund. Dieser Kampf ist (seit der 3. Sinfonie) *prometheistisch*. Im Dona nobis pacem werden wir Zeugen dieser erschütternden Schlachtenmusik (Agnus Dei, Buchstabe K, Takt 164 ff.). Der Alt greift die Gattung des Rezitativs, wie sie uns schon im Incarnatus begegnet ist, wieder auf: „miserere nobis!“ - Nicht als archaisierende Kategorie des 17. Jhs., sondern als veristische Opernszene. Wessen Truppen lassen um ihn herum die Waffen sprechen? Die Napoleons oder die der Jakobiner? So enden die Ideale Voltaires.

Es gibt noch eine Ebene im Incarnatus. Der Beginn (T126 ff.) könnte ein gregorianischer Choral sein, der nicht im *Cantus planus* vorgetragen wird, sondern rhythmisiert ist. So hat es auch Palestrina gemacht. Zunächst wird die frei schwebende Melodie eingebettet in ein mensurales System. Sie ist dann nicht mehr zeitlos, sondern es gibt einen *integer valor*, ein Zählmaß, eine Art kontrapunktischer Uhr, die ihren Fluß bestimmt. Das ist ein kleiner Schritt, verändert aber das Wesen der Melodie von Grund auf. Dann kommt noch eine weitere Dimension dazu: die mehrstimmige Bearbeitung. Der einstimmige Cantus Firmus bekommt eine Rolle im kontrapunktischen Gewebe, auch im harmonischen Sinne.

Die Melodie Beethovens spielt auf folgende gregorianische Vorlage an:



Dieses Kyrie ist der Adventszeit zugeordnet. Es steht im ersten Ton und hebt vom Grundton des Modus d zur Tenorebene a an. Diese Tenorebene weitet sich nun um eine kleine Terz. Der Oktavambitus D-d bleibt unvollständig, denn das obere d, das die Oktave ergänzen würde, erklingt nicht. Es hat aber die Kraft, in der Vorstellung unseres inneren Ohres antizipierend zu erklingen. Diese Erwartung wird dann mit dem Christe eingelöst.



Auch Beethoven bringt das hohe d: einmal in Takt 132 im Rahmen der motettischen *fuga sciolta* und dann, bekräftigend, in Takt 138 auf die Worte „ex Maria vergine“.

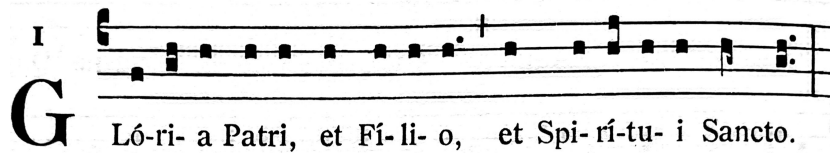
Diese gregorianische Vorlage liegt deshalb nahe, weil sie zum Ordinariusrepertoire der Adventszeit gehört, jener Zeit im Kirchenjahr also, in der die Christen die „Incarnatio ex Maria Vergine“ erwarten.

Diese gregorianische Vorlage spiegelt sich im Incarnatus Takt 126 ff.. Die alte Melodie gehört einer ganz anderen Sphäre an als das Belcanto-hafte „Et homo factus est“. Das Erstaunliche ist aber, daß sich beide Melodien trotzdem ergänzen, ähnlich wie das Eleison und das Dona nobis pacem. Das könnte dann so klingen:



Im Laufe der Missa Solemnis werden wir Anklängen an die gregorianische Tradition an zwei weiteren Stellen begegnen. Dabei geht es nicht darum, daß wir sie einer ganz bestimmten gregorianischen Melodie zuordnen können. Es ist die Tonwieder-

holung auf dem rezitierten Text, der diese Assoziation zuläßt, der *Reperkussionston* auf der Tenorebene des einfachen gregorianischen Psalm- oder Magnificattones.



Repercussa: Gloria im 1. Psalmton

Rein äußerlich scheint sie der Oratione der *Seconda Pratica* verwandt. In beiden Fällen steht die Musik hinter der Textdeklamation zurück. Nur sind die Intentionen und die musikgeschichtlichen Epochen verschieden (hier 9. Jahrhundert., dort 17. Jahrhundert.).

Der gregorianische Gesang hat seine Wurzeln darin, daß das gesprochene Wort in der Kirche nicht erlaubt war. Denn ebenso, wie die Kirche in der Hochgotik nicht nur Abbild des himmlischen Jerusalem war, sondern als heterotoper Raum das himmlische Jerusalem selbst verdinglichte, musste die gesprochene Sprache durch die gesungene Textrezitation ersetzt werden. Denn die gesprochene Sprache ist die Sprache des Diesseits. Der Gesang aber ist jenseitiger Engelsgesang. In der *Seconda Pratica* des 17. Jahrhunderts erfüllt die Rezitation eine vollkommen entgegengesetzte Forderung, die Forderung nach Natürlichkeit. Hier ist es gerade die rezitierende Tonrepetition, die in natürlicher Weise der diesseitigen Alltagserfahrung des frühen 17. Jahrhunderts entsprechen soll.

Cre - do, cre - do in spi - ri-tum san-ctum, qui ex pa-tre fi-li-

Do - mi-num et vi - vi - fi - can-tem,

Cre - do, cre - do,

Cre - do, cre - do,

qui cum pa-tre et fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-

o-que pro ce - dit, qui lo - cu - tus est, lo - cu-tus est per Pro

cre-do cre - do cre - do, cre - do, cre - do cre - do

cre - do, cre - do cre-do cre - do cre-do

Einerseits auf die auf die syllabische Tonwiederholung der Takte 141ff, anderseits auf die gregorianische Aura der Incarnatus-Beginns (Buchstabe E, Takt 125ff.). Auch das Ressurexit beginnt mit einer Repercussa, (Buchstabe K, Takt 188 ff.).

40

Nun klingt diese Stelle bei Beethoven nicht unbedingt alt. Beethoven versteht es, altes Gut so in sein Sprachidiom zu integrieren, daß man es erst bei näherem Nachdenken überhaupt bemerkt. Auch hier assoziiere ich die Kontrapunktik der *Seconda Pratica*. Im ersten Madrigal des 4. Buches etabliert Monteverdi eine metrisierte Oration, die eigentlich dem *stile recitativo* zugehört als zweites Thema in einem eigentlich motettischen Stil. Man erkennt es an den Tonwiederholungen:

len - te par - ti - ta Ah fin de la mia vi - ta Ah

te par - ti - ta Ah fin de la mia vi - ta Ah

E pur io pro - vo la pe - na de la mor - te E pur io pro -

E pur io pro - vo la pe - na de la

Ah fin de la mia vi - ta

fin de la mia vi - ta

vo la pe - na de la mor - te Ah

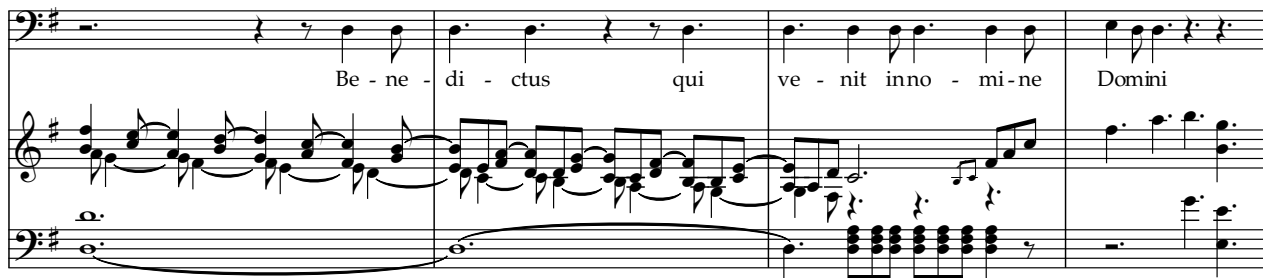
mor - te

Monteverdi, aus „Ah dolente partita“ (4. Madrigalbuch)

Bei Monteverdi trifft das Neue auf das Alte. Bei Beethoven trifft das Alte auf das Neue.

Benedictus-Pastorale

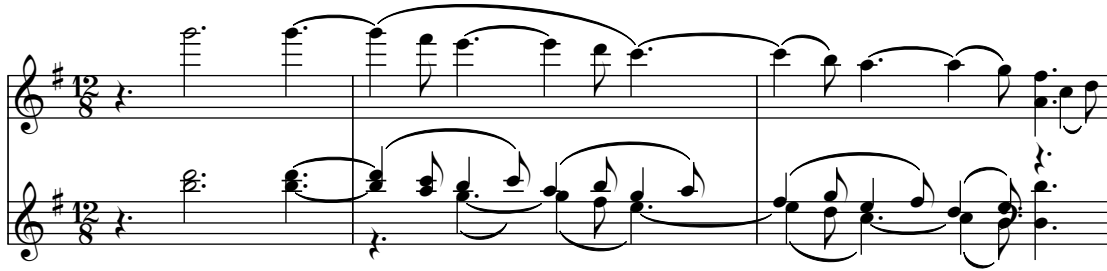
Hier noch ein zweites Beispiel aus der Missa Solemnis, das aus dem gregorianischen Reperkussionston gewonnen ist:



Benedictus, Takt 114 ff.

„Gepriesen seist du, der im Namen des Herren kommt“ - Dieser Text ist eine Fortsetzung oder Variation des Incarnatus, eine andere Beleuchtung desselben Inhalts. Beethoven schreibt diese Stelle im 12/8-Takt. Das ist eine Pastorale, und die Pastorale erklingt zum Weihnachtsfest. Die inhaltliche, assoziative Brücke ist klar: *Incarnatus - ex Maria vergine - Benedictus qui venit*. Erinnern wir uns an berühmte Pastoralen aus der Barockzeit: etwa die „Pifa“ aus dem Messias Georg Friedrich Händels oder die Patorale aus dem Concerto grosso op. 6 Nr. 8 von Arcangelo Corelli: beide stehen in Dur, beide sind diatonische Bordun-Musiken, die die einfache Leier der Hirten mit ihren Bordun-Quinten darstellen. Gleichzeitig klingt der ternäre Rhythmus wie ein Wiegenlied. Alles das erscheint auch in der *Benedictus-Pastorale* Beethovens. Hier gibt es aber noch einen weiteren Aspekt. Der 12/8-Takt ist sehr gut geeignet, den Sprachrhythmus durch ein klares Versmaß zu organisieren. Das ist keine freie Rede, sondern ein lyrischer Sprachfluß. Er erinnert an klassische Versmaße, die am Besten in dieser Taktart musikalisch darstellbar sind: ein Trochäus (- ♩), der sowohl spondeisch (- -) als auch dactylisch (- ♩♩) ausgeformt ist.

Dieser quasi-gregorianische Reperkussionston auf D im Solo-Baß wird durch eine ganz außergewöhnliche Musik eingeleitet. Aus hoher „Lohengrin“-Lage fallen die Stimmen über 2 Oktaven plus Quinte - wahrscheinlich eine der längsten sequenziellen diatonischen Skalenbewegungen der Musikgeschichte! Sie entspricht der musikalischen Figur der *Gradiatio descendens*, einer auffällig langen stufenweise fallenden Passage.



Benedictus, Takt 111 ff.

Die Hermeneutik fällt nicht schwer. Christus steigt vom Himmel zu uns herab. Neben der menschlichen Geburt (ex Maria vergine) gibt es in der Messe auch diesen transzendenten Aspekt, dessen Bildlichkeit (die „Himmelsleiter“) von einem geradezu kindlichen, anrührenden, daher umso ehrlicheren Glauben erzählt.

Die Sequenz ist rein diatonisch. Ihr Gerüstsatz entspricht dem einfachen Fauxbourdon 7-6. Interessant ist das orchestrale Vorspiel. Erstens ist die Unterteilung der Viertel nicht drei-, sondern zweizeitig. Das pastorale Wiegenlied und die Versmaßgebundene Gregorianik ist nicht von Anfang an da, sondern wird vor unseren Ohren geboren. Naheliegender wäre, daß sich das Vorspiel langsam nach oben schraubt - doch das Gegenteil ist der Fall. Im Vorspiel fällt der Baß von der kantablen Lage (eingestrichene Oktave) in die nicht kantable Lage (Kontra und Subkontraoktave). Die 12/8 - Passage fällt von der nicht kantablen, sehr hohen Lage in die kantable Lage. Noch ein Unterschied: Der reinen pastoralen Diatonik Takt 111 ff. steht eine chromatische Belastung des Vorspiels gegenüber. Der Baß fällt von Takt 83-89 des Benedictus chromatisch. Die Art und Weise, wie Beethoven den chromatischen Baß harmonisiert, knüpft an die Modellhaftigkeit seiner Zeit an. Hier der Gerüstsatz dieser Takte:

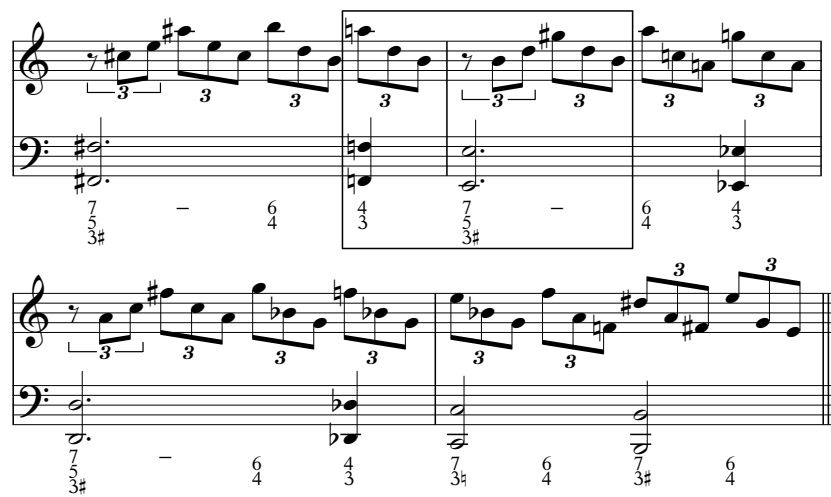
Sequenzieller Gerüstsatz Takt 86

Abweichung Beethovens

Benedictus, Takt 83 ff.

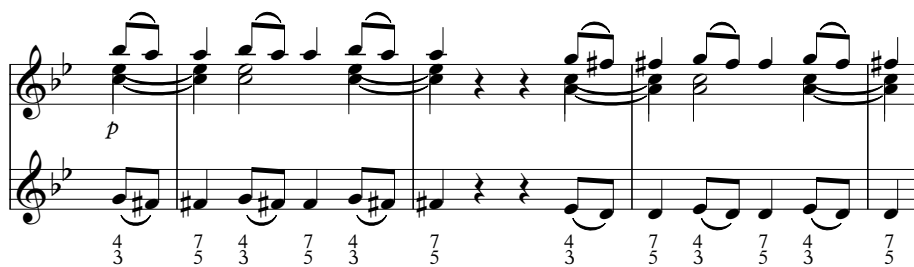
Erst ab Takt 85, dem 2. Sequenzglied, zurt Beethoven die Sequenz fest. Erst ab hier ist sie metrisch konsistent. Von Takt 83 - 85 gibt es eine Lücke: der e-moll-Quartsextakkord fehlt. Und zweitens ist der Ton b im Baß dreimal so lang wie im sequenziellen Gerüstsatz. Beethoven greift also auf zweierlei Weise in die Sequenz ein: durch Auslassung und Dehnung.

In Takt 86 bleibt die Quinte von d-moll bleibt im Baß liegen, es entsteht ein Quartsext-Akkord über dem Ton a. Dieser wird nun nach as eingetrübt; der Durchgang in der Oberstimme erzeugt die Bezifferung 3/4, eine phrygische Bezifferung. Hier ein Parallelbeispiel von Mozart aus seiner Fantasie c-moll für Klavier, das im Vergleich zu Beethoven regelmäßig ist:



Mozart, Fantasie c-moll KV 475, Takt 79ff.

Ich spreche von einer *Quinteintrübung*. Sie bietet eine Möglichkeit, das Phrygische sequenziell zu fassen. Man kann auch von einem doppelten Seufzer oder einem Doppelvorhalt 4-3 (in der Oberstimme) und 9-8 (im Baß) sprechen. In folgendem Beispiel aus Mozarts Sinfonie g-moll KV 550 wird das besonders deutlich:



Mozart, Sinfonie g-moll KV 550, 1. Satz, Takt 147 ff.

Reste des barocken *Lamento* sind als geschichtliche Erfahrung spürbar, vor Allem als Gegensatz zur folgenden diatonischen Wiegenlied-Pastorale-Musik. Der theologische Gehalt scheint mir klar zu sein. In den Weihnachtskreis bricht die Vision des Kreuzes hinein. „Am Anfang der Stall, am Ende der Galgen“²⁰ - allein der Titel dieses Buches von Walter Jens weist auf die Untrennbarkeit der Geburts- und der Passionsgeschichte Christi hin. Schon auf ikonografischen Darstellungen der Mutter Maria mit dem Kind schaut die Mutter nicht liebevoll auf das Kind, sondern in Richtung des Betrachters, aber doch an ihm vorbei in die Ferne. Sieht sie dort das Kreuz von Golgatha?



Cimabue, *Modonna di Castelfiorentino*, 1285

Auch das Kind trägt nicht die Züge eines Neugeborenen, sondern wirkt merkwürdig erwachsen.

Wenden wir uns für einen Moment Bach zu. Auch in seinem Werk vermischen sich der Affekt der Freude, ausgelöst durch die Geburtsgeschichte, und der Affekt der Trauer, ausgelöst durch die Passion. Im *Weihnachtsoratorium* können wir wenigstens zwei Stellen als Referenz heranziehen. Die erste Stelle ist erste Choral, *Wie soll ich dich empfangen*. Das ist eine Strophe aus dem Passionschoral *Oh Haupt voll Blut*

²⁰ Kreuz-Verlag, Stuttgart 1990

und Wunden. Die zweite Stelle befindet sich in der Pastorale eingangs des zweiten Teils. Dort gleitet der Satz im Mittelteil in eine chromatische Krise:



Bach, Weihnachtsoratorium 2. Teil, Pastorale, Takt 34 ff.

Der harmonische Gerüstsatz ist eine quintweise steigende Kadenz-Sequenz: A-d / E-a / H-e / Fis-h. Ungeachtet der Modellhaftigkeit dieser Sequenz: Wer die *Matthäuspassion* gut kennt, wird nicht umhin können, an dieselbe Sequenz in der Arie *Blute nur* zu denken.



Bach, Matthäuspassion, Blute nur, Takt 5 ff.

Im Gegensatz dazu sind bei Händel Weihnachts- und Passionsaffekte streng voneinander getrennt. Eine chromatische Belastung der Pifa aus dem *Messias* wäre mit der Direktheit der barocken Affektenlehre nicht vereinbar. Denn sie ist eindeutig und sozusagen „emotional objektiv“. Eine hermeneutische Doppeldeutigkeit ist ihr wesensfremd. Die Grundaffekte und deren musikalische Mittel sind klar erkennbar und darauf ausgelegt, in jedem Hörer die gleichen affektiven Reaktionen auszulösen. So gesehen ist Bach, gerade im Vergleich zu Händel, kein typischer Barockkomponist. Sein Geist ist in der Renaissance und Protorenaissance beheimatet.

Soweit der Hintergrund - und nun zurück zum Benedictus. Beethoven verlagert also die chromatische Belastung ins Vorspiel. Vielleicht ist es nicht übertrieben zu sagen, daß das Orchestervorspiel in eine andere Richtung zielt, als es die Pastorale einlöst. So etwas ist für Beethoven durchaus nicht ungewöhnlich. Denken wir an die

langsame Einleitung der 4. Sinfonie. Das ist ein dunkles Adagio, das in seiner Statik und räumlichen Flächigkeit an die Einleitung der „Trockene Blumen“-Variationen von Schubert erinnert und auch an den Anfang der 1. Sinfonie von Gustav Mahler; ein Ausgriff also in die Hochromantik. Doch auf was hält dieses Adagio der 4. Sinfonie Beethovens zu? Sein Ziel ist ab Takt 39 eine geradezu überschwänglich heitere Musik, eine der heitersten Musiken, die Beethoven je geschrieben hat!

Aus dem Rezitationston auf d Takt 114 ff. des Benedictus entfalten sich nun die Melodien, die die fallende Linie wieder aufgreifen (Takt 119 ff.). Ab Buchstabe F wird dem ein aszendenter Ast entgegengesetzt, in Form eines Kanons in der Obersekunde (Takt 133 ff. Alt/Baß). Fassen wir die Stütztöne beider Stimmen heteroleptisch in einer Stimme zusammen, so erhalten wir dieselbe Sequenz, die als Gerüstsatz die Fugen über das ganze Werk hinweg verbindet (siehe Einzeichnungen):

The image shows two systems of musical notation for a vocal part, likely a choir or soloist, in G major (one sharp) and 12/8 time. The first system contains two measures. The first measure has the lyrics "Be - ne - di - ctus qui_" and the second measure has "ve - nit, qui". The second system also contains two measures. The first measure has the lyrics "ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni in" and the second measure has "ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne". The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Benedictus, Takt 133 ff.

Es webt sich alles zum Ganzen. Auch der Reperkussionston (oder die Oratione) pflanzt sich weiter im Stück fort:

The image shows a single system of musical notation for a vocal part, in G major and 12/8 time. It consists of two measures. The first measure has the lyrics "in no-mi-ne Do-mi-ni" and the second measure has "in no-mi-ne Do". The notation features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

Benedictus, Takt 156 ff.

Oder:

in no-mi-ne Do - - - mi - ni, be - ne-di - ctus

Violinen

be-ne-di - ctus be-ne di - ctus qui qui, qui ve - nit in

Benedictus, Takt 166 ff.

Der Forte-Einwurf Takt 170 nimmt die Dona nobis pacem - Kantilene voraus: fallende Sext und steigende Terz. An diesem Punkt ist die „Hegeliatische Tomate“ schon längst entwickelt. Die einzelnen musikalischen Momente entfalten sich dialektisch auseinander und verweben sich gleichzeitig ineinander. Eines geht aus dem anderen hervor in einem Geflecht aus Vorausdeutung, Erinnerung, sich entwickelnder Variation und Substanzgemeinschaft. Am letzten Beispiel ist faszinierend, dass Beethoven zum zweiten Male die sprachhafte Tonwiederholung zum Thema einer Art *Metalepsis* macht, wie schon in der dritten Credo-Fuge Takt 264 ff.. Hier ist das zweite Thema des kontrapunktischen Gewebes (eine Fuge ist das hier nicht) die fallende Skala im Orchester, nicht in der Sequenzfassung des Vorspiels, sondern in der Kantilenenfassung Takt 119 ff..

Vogelstimmen

Werfen wir nun einen Blick auf die Flötenstimme in den Takten 135, 137, 139, und 141. Es ist der Gesang eines Vogels! Diesen einsamen Vogelgesang mit dem Incarnatus zusammenzubringen ist einer der überraschendsten und berührendsten Stellen in der Missa Solemnis, vielleicht sogar im Werk Beethovens. Der Vogelgesang verheiratet sich mit den anderen Schichten des Incarnatus: der gregorianischen Weise,

deren motettische Bearbeitung als Verbeugung vor Palestrina, der Liedbegleitung als Verweis auf die „Sternenstelle“ in der 9. Sinfonie und der Oratione Monetverdis.

Ein kleiner Ausflug in die amerikanische Bürgerkriegslyrik. In dem Gedicht „When Lilacs last in the dooryard bloom'd“ von Walt Whitman singt ein Vogel inmitten des brutalen Bürgerkrieges sein einsames Lied: „for well dear brother I know, / If thou wast not granted to sing / thou would'st surely die“. Wenn wir nun abermals nach vorn blättern zur Schlachtenszenerie der Missa Solemnis (*Dona nobis pacem*, Buchstabe K, Takt 164 ff.), bekommt diese Vogelstimme im Incarnatus eine ganz ähnliche, tiefgehende und elementare Dimension wie bei Whitman: „Bitte um inneren und äußeren Frieden.“ Sie ist im Kontext der Geburtsgeschichte ein Hoffnungssymbol, das aus der Natur heraus als die reinste aller denkbaren Musiken im Hintergrund klingt. Der Vogelgesang ist, um nochmals Whitman zu zitieren, einsam: „In the swamp in secluded recesses, / A shy and hidden bird is warbling a song / Solitary the thrush, / The hermit withdrawn to himself, / avoiding the settlements, / Sings by himself a song.“ Paul Celan sagt in seinem Gedicht „Fadensonnen“: „Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen“.

In der 8. Sinfonie von Schostakowitsch hören wir mit der gis-moll-Passacaglia eine Trauermusik, eine Musik, die seiner tief sitzenden Depression entsprungen ist. Über dieser Erstarrung fängt der kleine Vogel plötzlich an, zu singen:



Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 8, Passacaglia, Takt 60 ff.

Ich denke, es ist nicht abwegig, anzunehmen, daß Schostakowitsch mit seiner Musik auch die Naturmusik Beethovens rezipiert hat. Denn es war Beethoven, der wohl als Erster die Vogelstimmen aus ihrer rein dekorativen Zwitscher-Imitation befreit hat, wie sie im Hochbarock z.B. bei Vivaldi Mode war. Dort wird sie entweder von der

Violine vorgetragen (La Primavera, 1. Soloepisode) oder von hohen Flöten in entsprechenden Instrumentalkonzerten.

In der 6. Sinfonie Beethovens hören wir die Vogelstimmen in der Szene am Bach. Aber sie sind dort weniger überraschend wie im Incarnatus, denn wir sind auf diese anachreontische Naturszene bereits eingestellt. Doch sollten wir den Hinweis Beethovens ernstnehmen, der die programmatischen Überschriften mit der Einschränkung versieht: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Tonmalerei.“

Die Brücke zwischen Beethoven und Schostakowitsch schlägt Gustav Mahler in seiner 2. Sinfonie. Der Schlußchor „Aufersteh’n, ja aufersteh’n, wirst du mein Geist von kurzer Ruh“ (nach einer Ode von Klopstock) hebt die Erlösung von der vorangegangenen Schreckensfanfare („Im Tempo des Scherzo“) in die Sphäre des christlichen Glaubens. Bevor der Chor einsetzt, hören wir (aus weiter Ferne) Fanfaren und Vogelstimmen. Letzteres vermerkt Mahler explizit in der Partitur:

Piccolo

pp (wie eine Vogelstimme)

1. Flöte

ppp

Mahler, Sinfonie Nr. 2, Takt 460 ff.

Nehmen wir den Gesang des Vogels als musikalische Äußerung der Natur und der Einsamkeit in der Natur, so führt kein Weg an Jean-Jaques Rousseau vorbei, dem Naturphilosophen der Aufklärung, und seinem Spätwerk „*Réveries du promeneur solitaire*“, „Träumereien des einsamen Spaziergängers“. Dieses Buch hat er 1778, kurz vor seinem Tode fertiggestellt.²¹ Rousseau ersetzt die idealistische Rhetorik seines bisherigen Werkes, das bestimmt war von Visionen, Anklagen, Provokationen und Aufrufen zu Reformen, das letztlich einer der Wegbereiter zur französischen Revolution war, durch eine introvertierte Gedankenwelt, die den vollkommenen Frieden in der Natur um den Bieler See findet. Sie lauscht nur dem gegenwärtigen Klang der

²¹ Heinrich Meier, Über das Glück des philosophischen Lebens. Reflexionen über Rousseaus *Réveries* in zwei Büchern. Verlag C. H. Beck, München 2011

Stille inmitten einer lärmenden Zeit. In gleicher Weise setzt Beethoven den Vogelgesang (als stellvertretendes Sinnbild des Naturgesangs) dem idealistischen Drängen, wie wir es z.B. aus seiner 5. Sinfonie kennen, entgegen. Die Vogelstimme kündigt vom ganz persönlichen und intimen Glück, das sich aus der Seelenruhe speist. Diese Sphäre bringt Beethoven zusammen mit der Heilsverkündung durch die Inkarnation Christi. Dadurch fügt er den beiden Dimensionen, der transzendentalen Inkarnation „vor allen Zeiten“ und der menschlichen Geburt, noch eine dritte hinzu: die Erlösung durch den inneren Frieden in der Natureinsamkeit. Wenn wir über dem Schluß der Messe seine „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ lesen, können wir uns an diese Stelle der Messe erinnern und an die „Träumereien“ Rousseaus denken.

Kyrie: Metrik

Die Eröffnung des Kyrie ist merkwürdig. Gleich im ersten Takt der Orchestereinleitung ist der notierte 2/2-Takt nicht stabil. Um das besser zu verstehen, ist es sinnvoll, über dem notierten Takt, der durchgehend 2/2 alla breve ist, den real existierenden Takt aufzuspüren. Das sähe dann so aus:



Ich denke, es liegt nahe, den ersten Akkord als reale Eins wahrzunehmen. Dann entsteht ein 3/2-Takt. Der wird in Takt 3 sofort wieder in einen 2/2-Takt überführt. Wenn das Ohr sich auf das 3/2-Metrum des Beginns einläßt, wirkt Takt 3 verkürzt, also wie ein zu kurzer 3/2-Takt. Insgesamt bilden die Takte 1-3 also einen 5/2 Takt, zwei latent ternäre Einheiten, deren zweite verkürzt ist. Und noch etwas: Takt 6 ist doppelt so schnell, wie es das harmonische Tempo der Takte 4 und 5 eigentlich erforderte. Der Grund dafür liegt darin, daß sich erst ab Takt 6 der 2/2 Takt konsolidiert. Es entsteht eine Art Choral. Dessen Metrik wird also in den Takten 1-5 gewissermaßen „eingekreist“. Für Takt 6 ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder er schließt sich (taktmetrisch) an das an, was vorher geschehen ist, also an die Takte 1-5 - dann in der Tat müßte er doppelt so lang sein, und der Zählwert wäre Ganzer. Beethoven bringt jedoch die zweite Möglichkeit. Der Zählwert ist Halbe und bildet einen Doppelpunkt zum Klarinetten- und zum Oboeneinsatz.

Diese Anlage wiederholt sich ab Takt 22:



Der Chor steht stellvertretend für das Orchestertutti, die Gesangssolisten für die Holzbläser. Es wechseln 3/2 und 4/2 Mensuren einander ab. Wie in dem Beispiel zu sehen, müsste eigentlich die Ultima des 4/2-Taktes durch die anschließende Eins des folgenden 3/2-Taktes überlagert werden. Beethoven macht das aber nicht. Er führt die Phrase im 4/2-Takt zu Ende und trennt die folgende Phrase mit einer Viertelpause ab. Dadurch wird ein „1/2-Takt“ als isoliertes Trennelement zwischen den beiden Phrasen eingeschoben. Faßt man beides zusammen, so entsteht ein 5/2-Takt:



Die naheliegende Frage ist nun: warum das alles? Eine mögliche Antwort bezieht sich sicher abermals auf den *historisierenden* Aspekt der Musik Beethovens. Die weiße Mensuralnotation kennt seit dem 14. Jahrhundert grundsätzlich zwei Möglichkeiten, eine Brevis in Semibreven zu unterteilen: *Tempus perfectum* und *Tempus imperfectum*. Ersteres macht die Brevis dreizeitig, letzteres zweizeitig. Im *Tempus perfectum*, also der Dreizeitigkeit, gibt es nun die Möglichkeit der Imperfektion: jede Brevis verliert dann ein Drittel ihres Wertes und wird dadurch zweizeitig, also imperfekt. Graphisch wurde das durch die sogenannte „Kolorierung“ dargestellt, das heißt, daß die weißen Noten geschwärzt wurden.

Hier liegt die historische Wurzel der *Hemiola*: ein binäres Metrum, das dreizeitig unterteilt ist, wird zu einem ternären Metrum, das zweizeitig unterteilt ist: $2 \times 3 = 3 \times 2$.

Nun ist die Hemiole etwa im 18. Jhd. in der Regel an die Kadenz gebunden. Das war vorher nicht so. Die Ambivalenz beider Unterteilungsmöglichkeiten war eines der mensuralen Grundlagen der Musik. Sie entzieht sich in solchen Momenten einer eindeutigen akzentmetrischen Zuordnung, indem sie mehrere Schwerpunkte gleichzeitig zulässt.

Ich möchte noch einmal Heinrich Schütz zitieren, um Beethovens Kyrie besser zu verstehen:

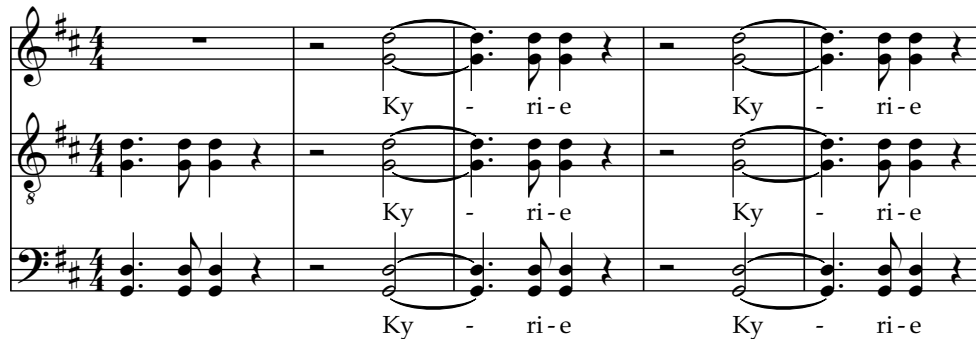
Capella

Heinrich Schütz, *Musicalische Exequien*, *Nacket bin ich von Mutterleibe kommen*,
Mensur 7

Auch Schütz notiert diesen Satz im Tempus imperfectum. Die Capella-Passagen (tutti) aber sind de facto im tempus perfectum, also dreizeitig. Dieser Wechsel bestimmt die ganze Motette. Die Solopassagen sind im Tempus imperfectum, also zweizeitig, gehalten. Die chorischen Tutti-Einwürfe stehen im Tempus perfectum, ohne daß Schütz das Mensurzeichen ändert. Die Notation ist also (im modernen Sinne) „hemiolisch“. Zufall oder nicht: die dreizeitigen Capella-Passagen sind Anrufe mit der Bitte um Erbarmen. Es wirkt fast so, als ob Beethoven Heinrich Schütz kompositorisch spiegele. Ob er dessen Musik gekannt hat? Ich weiß nicht, ob das musikwissen-

schaftlich belegbar ist. Doch unabhängig davon gibt es, denke ich, Erinnerungs- und Erfahrungsschätze, die im Kontinuum unseres Erbes bewußt oder unbewußt aktiv sind und als solche die Inspiration und die Kreativität mitbestimmen.

In der Missa Solemnis von Franz Liszt aus dem Jahre 1855 findet sich übrigens auch ein solcher 3/2- Takt, der sich hemiolisch über den notierten 2/2 - Takt legt:



Liszt, Missa Solemnis, Kyrie, Takt 8 ff.

Es gibt dabei einen wichtigen Aspekt, und der gilt rückwirkend auch für das Incarnatus und alle anderen Stellen, die im weitesten Sinne dem Historismus zugeordnet werden können. Indem wir diese stilistischen Ebenen sezieren, könnte man denken, daß Beethoven die Musik tatsächlich aus diesen Schichten zusammengebaut hat. Dann allerdings wäre die Musik tatsächlich eklektisch. So ist diese Analyse nicht gemeint und so funktioniert die Musik auch nicht. Diese Vorgänge laufen, damit sie formal und inhaltlich überhaupt zum tragen kommen, weitestgehend unbewußt ab und können sich so in den Kontext des Werkes integrieren. Auch wenn wir sie (von Beethoven aus gesehen) aus seiner Vergangenheit oder zukunftsweisend verstehen können: kompositorisches Ereignis werden sie nur aus dem Werk und dem Geist Beethovens selbst heraus.

Hieraus ergibt sich noch ein weiterer Gesichtspunkt. Die Schlußkadenz des Kyrie dehnt die Penultima zu einem 3/2-Halbe-Takt. Die Fermate der Ultima, der letzten Halben, sieht metrisch unwägbare aus. Doch hat sie, in diesem Zusammenhang, eine präzise Funktion. Sie sollte ausgezählt werden, nämlich auch im 3/2 Takt. Der 3/4-Takt des Gloria ist dann doppelt so schnell, das ist gemessen am latenten 3/2 des Kyrie-Schlusses eine Proportio dupla! Das Gloria schließt so unmittelbar an das Kyrie an. Beide Messteile wären dann musikalisch miteinander verbunden. Das Gloria wirkt dann so wie eine Beschleunigung des Kyrie, wenn sich das Ohr auf den latenten 3/2-Takt des Kyrie einzulassen vermag. Diese Beschleunigung wird formal unterstützt. Vergleicht man nämlich die Reprise des Kyrie mit dessen Exposition (mit anderen Worten: die beiden A-Teile der dem Kyrie natürlich innewohnenden Rah-

menform A-B-A), so sieht man, daß der Chor in der Reprise in der Unterquinte G-Dur einsetzt (Kyrie, Takt 141 ff.). Die Unterquinte ist generell das tonartliche Signal für die Neigung eines Stückes zum Schluß hin. Sie funktioniert als formaler Wegweiser, sie wirkt wie ein deszendenter Wendepunkt, der der *Perepetie* im klassischen Drama entspricht. Auf die Frage, warum ausgerechnet die Unterquinte diese Wirkung hat, läßt sich (abgesehen von der nicht weiter begründbaren Tradition vom Suitensatz zur Sonatenhauptsatz-Form) ein Phänomen heranziehen, das auf die Janusköpfigkeit der steigenden Quinte als Kadenzbaustein verweist. Diese birgt nämlich die Antinomie von Öffnung und Schließung in sich, und das nicht alternativ, sondern gleichzeitig und dialektisch einschließend. Ist D-Dur, wie in diesem Fall, die Ausgangstonart, also die 1. Stufe, so empfindet man den Schritt D-Dur - A-Dur als Öffnung auf die 5. Stufe (T-D). Der Quintschritt G-Dur - D-Dur aber wäre demgegenüber eine Schließung (S-T). Im ersten Fall ist die Penultima die erste Stufe, d.h. die Klausel ist abgeschnitten. Im zweiten Fall ist die Ultima die erste Stufe, d.h. die Klausel ist geschlossen. Bermerkenswert ist, daß der relative Intervallschritt zwar derselbe ist, sich aber kontextuell verändert.

Ich möchte die Frage stellen, ob und in welcher Intensität unser Ohr diese Verwandlung mitzumachen bereit ist. Ein wesentlicher Aspekt ist dabei die *Verkürzung der Reprise*. Gemessen an der Exposition setzt der Chor Takt 141 in dem entsprechenden Expositionstakt 12 ein. Der Choreinsatz ist also in der Reprise, gemessen an der Exposition, 10 Takte zu früh.

Dadurch nimmt G-Dur in Takt 12 eine ganz andere Rolle ein als in Takt 141. In Takt 12 ist G-Dur unzweifelhaft die Unterquinte von D-Dur. Der Schritt D-G bedarf der kadenziellen Fortführung, bedarf des Sekundschnittes G-A (Also: D-G-A-D). Hier ist G-Dur daher flüchtig und episodisch eingebunden in die D-Dur-Kadenz. Aber im Reprisentakt 141 friert G-Dur ein und stabilisiert sich für mindestens 34 Takte. Denn diese Reprise setzt rückschlüssig genau im „flüchtigen“ Moment des 12. Taktes ein. Nun etabliert sich G-Dur beharrlich als vermeindliche Tonika und könnte wahrscheinlich auch den Satz ohne Probleme beenden. Erst ab Takt 175 öffnet sich der Satz in den Bereich der Oberquinte hinein (d-moll, A-Dur). Doch diese Öffnung ist nur vermeindlich. In Wahrheit ist es eine Schließung zurück nach D-Dur. Dieses D-Dur wirkt auf diese Weise besonders hell und frisch. Denn ab dem Kyrie-Einwurf im Sopran Takt 166 stürzte der Satz zuvor in den Moll-Bereich ab. Man könnte also sagen, daß Beethoven sich die Ausgangstonart D-Dur neu erarbeitet. Die Reprise bietet nicht nur eine Rückführung dorthin, sondern entdeckt die Ausgangstonart als neue und aufgehellte Dimension mit tatsächlich sich öffnendem Charakter.

Die verkürzte Reprise ist eine formale Technik, die sich Beethoven wahrscheinlich von seinem Lehrer Haydn abgeschaut hat. Das muß sich auf die Anziehungskraft,

die der Schluß ausübt, auswirken. Es fehlen in der Reprise 10 Takte, eine nicht unerhebliche Verkürzung. Bemerkenswert ist, daß Beethoven „ausgerechnet“ die wunderschöne und (für das spätere Dona) bedeutsame *Eleison*-Kantilene im Orchester-vorspiel opfert. Dadurch erlebt die melodische Schönheit eine Deflation. Sie leuchtet umso mehr, wenn unsere mögliche Enttäuschung und die so entstandene Erwartungslücke durch den Chor geschlossen wird.

Dazu ein kleiner Exkurs in die Streichquartette Beethovens. In der Cavatina des Streichquartetts B-Dur op. 130 macht Beethoven dasselbe. Die Seitensatz-Melodie, von der Beethoven sagt, sie sei ihm „beim Anblick des bestirnten Himmels“ eingefallen, (ein berührendes Pathos, das, wie gesagt, auf Kant verweist), diese Melodie also fehlt in der Reprise. Die Lücke schließt sich auch später nicht. Hier jene Kantilene ab Takt 32 ff.:



Beethoven, Streichquartett op. 130, Cavatina, Seitensatz-Kantilene, Takt 32 ff.

Möglicherweise lebt sie im *Meno mosso e moderato* der *Großen Fuge* op. 133 fort. Hier die Takte 21 ff.; um sie mit der Cavatina vergleichen zu können, habe ich sie von F-Dur nach Es-Dur transponiert:



Beethoven, Große Fuge op. 133, Takt 21 ff. (transponiert nach Es-Dur)

Beide Melodien setzen auf der Quinte an und fallen zur Terz (B-G). Sie haben die Altklausel als Gerüstsatz. Der Ansatz der zweiten Phrase geht in beiden Fällen mit einem Wechsel des Instrumentes einher. Der ursprüngliche Ansatzton, die Quinte B, wird mit der zweiten Phrase um eine Sekunde nach oben gesteigert (C-B). Man kann beide Melodien aneinander fügen. Besonders sinnvoll klingt es, wenn man mit der Fassung aus der großen Fuge beginnt. Diese endet auf der Terz G. Der Ansatz der Cavatina umrahmt diese Terz mit der Quinte und dem Grundton, um dann (wie ein Chiasmus) wieder zur Terz zu fallen.

Der Baß zu der Kantilene aus der großen Fuge ist nicht „irgendein“ Baß, sondern das Fugenthema.



Mit unserem vorherigen Gedankengang erhalten wir folgende Genealogie: Die „Große Fuge“ op. 133 war ursprünglich das Finale des Streichquartetts op. 130. Ursprünglich also hatte man die Cavatina im Ohr, vor allem diese wunderschöne Melodie, die uns Beethoven in der verkürzten Reprise vorenthält. Kann es sein, daß er in op. 133 an der besagten Stelle diese Melodie nachreicht, wenigstens aber an sie erinnert? Dann ist das letzte Glied der Kausalitätskette klar. Diese Melodie erhält einen Baß. Dieser Baß wird zum Fugenthema, aus dem sich eine der großartigsten und verrücktesten Fugen der Musikgeschichte entwickelt. Verbinden wir Anfang und Ende dieser Kette: Aus der fehlenden Seitensatz-Kantilene der Cavatina op. 130 wird die Fuge op. 133 geboren. Beide Werke bleiben so auf subkutane Art miteinander verbunden, auch wenn Beethoven sie voneinander getrennt hat, aus gutem Grund: Die wahrhaftig *große* Fuge hätte das vergleichsweise zarte Streichquartett op. 130 an die Wand gedrückt. An- und Abwesenheit sind in der Musik wie in der Kunst im Allgemeinen dasselbe. Max Frisch beschreibt das so:

„Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, läßt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. Man gibt Aussagen, die nie unser eigentliches Erlebnis enthalten, das unsagbar bleibt; sie können es nur umgrenzen, möglichst nahe und genau, und das Eigentliche, das Unsagbare, erscheint bestenfalls als Spannung zwischen diesen Aussagen. [...] Wie der Bildhauer, wenn er den Meißel führt, arbeitet die Sprache, indem sie die Leere, das Sagbare, vortreibt gegen das Geheimnis, gegen das Lebendige.“²²

²² Max Frisch, Tagebuch 1946-1949, S. 36, „Zur Schriftstellerei“, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985

Das inklusive und konsekutive „Et“

Im Credo des Messtextes häuft sich die Konjunktion „und“ in auffälliger Weise. Das lateinische „Et“ und das griechische „Καί“ könnte man auch „biblische Konjunktionen“ nennen, da in der Bibel häufig erzählende Sätze durch dieses Bindewort eingeleitet werden. („Und abermals krähte der Hahn.“ Matth. 26:74). Eine weitere biblische Konjunktion ist „aber“ (lat.: *autem*, griech. *δε*). („Petrus aber saß draußen im Hof...“; „Als er aber zur Tür hinausging“, Matth. 26:69,71). Es ist auffällig, daß im Deutschen beide Konjunktionen sich in kindlichen Erzählungen häufen. Sie dienen dazu, Hauptsätze aneinanderzureihen.

Ich schlage vor, zwischen *konsekutivem* und *inklusivem* „Et“ zu unterscheiden. „Konsekutiv“ bedeutet, daß aufeinanderfolgende Ereignisse oder Aspekte wie die Perlen einer Kette aufgezählt werden. Eine Aussage kann dabei aus der anderen hervorgehen. Das Et ist dann *kausal-konsekutiv*. Es ist aber auch denkbar, daß die Aufeinanderfolge nicht logisch oder zusammenhängend ist. Dann nimmt das Et entweder eine *paralogisch-* oder *assoziativ-konsekutive* Rolle ein. Dem steht das *inklusive* Et gegenüber. Die Aussagen, die es verbindet, sind im Grunde verschiedene Aspekte ein und derselben Grundaussage. Im Messtext sind die beiden Glaubens-Aussagen *Et incarnatus est* und *Et homo factus est* inklusiv miteinander verbunden.

Die Musik hat nun zwei Möglichkeiten. Gestus und Affekt beider Stellen sind gleich oder mindestens homogen, dann würde auch die Musik die textliche Inklusion unterstreichen, indem sie bei beiden Stellen mindestens ähnlich ist. Oder die Musik ist an beiden Stellen vollkommen unterschiedlich; dann wird, wenn nicht die gemeinsame Substanz, so doch die unterschiedliche Beleuchtung dieser Substanz hervorgehoben. Letzteres ist bei Beethoven der Fall. Der gregorianische Charakter des Incarnatus, die Verbeugung vor dem Motettenstil Palestrinas, die Vogelstimmen und die Oratione Monteverdis verströmen eine Aura des Alten, des Zeitlosen, die Aura einer musikalischen Ahnensprache. Das *Et homo factus est* ist Musik der Zeit Beethovens. Doch, um Hegel heranzuziehen: These und Antithese verbinden sich in der Sythese. Das heißt, daß neben der unterschiedlichen musikalischen Ausformung diese beiden Aussagen gleichzeitig inhaltlich und musikalisch miteinander verbunden sind. Wie wir bereits entdeckt haben, spielt die Metrik dabei eine wichtige Rolle. Hier noch einmal die mögliche Synthese beider Phrasen:



Das kleine Wort „Et“ ist bei Beethoven häufig durch Pausen isoliert und vom Aussatz abgetrennt. Das Et wirkt wie eine Doppelpunkt, nur daß das, was dann gesagt werden soll, hinausgezögert wird. Das erhöht die Spannung, die Erwartung und das Gewicht dessen, was dann kommt. Und es impliziert eine mögliche Unsicherheit des Sprechers, der vielleicht nach den richtigen Worten sucht oder erwägt, diese sogar wegzulassen. Man könnte das eine „Dissecta artificale“, einen mit Kunst angebrachten Schnitt, nennen. Das ist verwandt mit der rhetorischen Figur der *Aposiopesis*. Fabius Quintilian (geb. ca. 35 n.Chr.), der erstmalig eine detaillierte rhetorische Figurenlehre geschrieben hat, beschreibt das so: „Durch eine *αποσιωπησις* wird etwas ausgelassen. [...] Denn das, was verschwiegen wird, ist ungewiß und bedarf einer längeren Erläuterung.“²³

Hier eine Zusammenstellung der entsprechenden Stellen aus dem Credo:

- I. Et ex patre natum ante omnia saecula
- II. Et propter nostram salutem descendit de coelis
- III. Et incarnatus est
- IV. Et homo factus est
- V. Et resurrexit tertia die
- VI. Et ascendit in coelum
- VII. Et iterum venturus est cum gloria
- VIII. Et vitam venturi saeculi, Amen.

Die ersten vier Aussagen sind inklusiv. Sie beschreiben die Ankunft Christi aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Dabei hält alles auf die körperliche Präsenz Christi zu. Nr. I ist noch in der absoluten Geistessphäre angesiedelt, jenseits aller Zeiten, als „Urgrund“ der Schöpfung. Nr. II beschreibt sozusagen eine „umgekehrte Himmelfahrt“ und tritt in Dialog zu Nr. VI, der tatsächlichen Himmelfahrt. Nr. III ist inte-

²³ Zitiert nach: Bartel, Musikalische Figurenlehre, Laaber-Verlag 1985, S. 104

griert in den Schöpfungsgedanken der Natur und Nr. IV schließlich beschreibt die Geburt des Kindes, wie wir sie jedes Jahr zu Weihnachten feiern. Nr. V und Nr. VIII sind einander inklusiv. Nr. V spricht von der Auferstehung Christi, Nr. VIII leitet aus ihr die Hoffnung und Glaubensgewißheit unser aller Auferstehung ab. Nr. V und VI sind gleichzeitig konsekutiv und inklusiv. Sie sprechen von der Transzendenz Christi zurück in die nicht sinnlich erfahrbare Geisteswelt in zwei Phasen, der Auferstehung aber immer noch leiblichen Gegenwart, und der Himmelfahrt.

Haben wir es bis jetzt mit einer erzählerischen Haltung des Glaubensbekenntnisses zu tun gehabt, sind die Nummern VII und VIII in die Zukunft gerichtet. Nr. VII spricht von der Hoffnung und Glaubensgewißheit der Wiederkunft Christi. Die Theologie kennt hierfür den Begriff „Parusie“: die Wiederkunft Christi am jüngsten Tag, *„judicare vivos et mortuos“* - „zu richten die Lebenden und die Toten“. In dieser Vision hat Christus nichts mehr von dem fürsorglichen und verzeihenden Mitmenschen, schon gar nichts von dem kleinen, hilfsbedürftigen Kind in der Krippe. Er wird kommen als ein anderer, so das Credo, als *Christus Pantokrator*, als *Christus Weltenrichter*. Die Sehnsucht der Menschen nach allumfassender Gerechtigkeit und (wenn man an die Bilder von Hieronimus Bosch denkt) auch nach Rache entfernt sich vom Grund der Bergpredigt, deren Paradigma das Verzeihen ist. Das „Parusie-Problem“ ist nicht nur in dieser Hinsicht ein Problem: auch wissen wir nicht, wann Christus wiederkommen wird. Und es stellt sich die Frage, ob er uns überhaupt je verlassen hat. Denn eine der berührendsten Sätze aus seinem Mund überliefert der Evangelist Matthäus (28,20): *„Siehe, ich bin bei euch alle Tage, bis an der Welt Ende.“*

Viele der Stellen, die mit Et beginnen, setzen die Konjunktion ab und wiederholen sie manchmal sogar, wie beim *„Et ex patre natum“* Takt 52 ff., *„Et incarnatus est“* Takt 124/125 und 141, *„Et homo factus est“* Takt 144/145, *„Et resurrexit“* Takt 188. Beim *„Et iterum“* Takt 111/112 ist es extrem. Die Pause zwischen dem sich wiederholenden Et ist außergewöhnlich lang und zögernd, fast unentschlossen, vielleicht sogar zweifelnd, ganz im Sinne der Aposiopesis Quintilians. Möglicherweise ist es hier das Parusie-Problem, das in Musik gefaßt wird. Mit dem *„venturus est cum gloria“* folgt zwar eine Verherrlichungsmusik, wie man sie auch bei Heinrich Schütz findet: homophones Noëma, forte. Doch das zögerliche Et scheint dem zu widersprechen, auch die harmonische Belastung: die Einmollung von F-Dur nach f-moll Takt 214 und dessen Unterterzierung nach Des-Dur Takt 215, mit anderen Worten: der Abstieg in den tiefchromatischen Bereich.

Et iterum venturus est

Das f-moll in Takt 214 löst den Schnitt in Takt 187/188 ein. Dann wäre das Resurrexit ein hochchromatischer Einschub. Von diesem f-moll gibt es eine Verbindung nach Des-Dur (Unterterzierung). Betrachten wir den harmonischen Verlauf ab Takt 210:

Takt 210-213: C-F

Takt 215-227: Des-Ges

Takt 236-238: Cis-fis

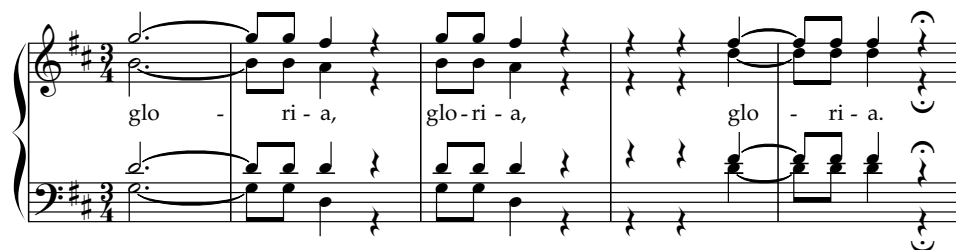
Takt 240-250: D-g (Bleibt bis 262 erhalten)

Ein vollchromatischer, äquidistanter Sekundstieg, dessen Baustein eine steigende Quart ist. Diese Sequenz haben wir kenngelernt als Gerüstsatz der Schlußfuge im Gloria mit all ihren Entfaltungen, nur daß sie dort diatonisch ist. Vor diesem Hintergrund bringt das *Iterum venturus* nur ein Sequenzglied (C-F / D-G), das chromatisch eingefärbt ist und mehr als strukturelle Idee denn als barock inspirierte Sequenz funktioniert.

Warum ist diese Diagnose interessant? Weil wir (man möchte fast sagen: „wie immer bei Beethoven“) diesem tonartlich-sequenziellen Layout schon einmal begegnet sind, und das in ganz auffälliger Form: beim Übergang vom Gloria zum Credo. Das Credo beginnt mit einem vollkommen überraschenden Es-Dur-Akkord. Das Gloria endet in D-Dur. Dieses D-Dur wird plagal einkadenziert (G-D), also mit der Kadenz IV-I. Aber diese Kadenz hat zwei Gesichter, denn man kann sie auch halb-schlüssig hören (I-V); dann müsste das Ohr G-Dur als 1. Stufe akzeptieren. Funktional gesprochen: G ist gleichzeitig Subdominante und Tonika, D ist gleichzeitig Tonika und Dominante. Ich benutze bewußt das Wort „gleichzeitig“, nicht das Wort „entweder-oder“. Denn das entspricht dem Wesen dieser Kadenz und dessen Verwurzelung in der Klausellehre des 17. Jahrhunderts. In dieser Zeit nennt der Theoretiker *Wolfgang Caspar Printz* diese Klausel *Perfecta Acquiescens Dissecta Desiderans* - „Die vollkommene und sich beruhigende, aber abgeschnittene und sich (nach Auflösung) sehnende“: Vier Attribute, die sich gegenseitig widersprechen, um diese Kadenz angemessen zu beschreiben.

Bei Beethoven hören wir eine gedehnte G-Dur-Fläche, die dem D-Dur vorausgeht. Das etabliert G-Dur als erste Stufe. Das D-Dur Takt 566-569 reißt lakonisch ab. Also doch „dissecta“, „abgeschnitten“? Jedenfalls dehnt Beethoven das D-Dur nicht, wie bei einer wirklichen *Acquiescens*“, einem „zur Ruhe kommenden Plagalschluß“. Beethoven konterkariert diese Ruhe, indem er den Satz abreißen läßt! Dabei folgen die Achtel dem natürlichen Sprachrhythmus. Die erste Silbe von „Gloria“ ist aller-

dings sprachlich unnatürlich gedehnt. Der Grund ist dafür ist offensichtlich. Beethoven erzeugt so einen hemiolischen Takt, der sich auf das notierte Metrum legt, wie im Kyrie:



Missa Solemnis, Gloria, Schlußkadenz

Im Kyrie legt sich ein Dreiermetrum über das notierte Vierermetrum. Hier ist es initial umgekehrt. Das letzte „Gloria“ im Chor ist, als Dreivierteltakt, eine Viertel in den Auftakt verschoben. Die Fermate wirkt dann überhaupt nicht frei, sondern metrisiert. Sie klingt wie ein übriggebliebener Dreivierteltakt als Generalpause. Wenn man das so hört, endet das Gloria mit einer *Aposiopesis*. Kann unsere Fantasie, unser imaginatives Ohr, in diese Schlußpause hinein das fehlende „Amen“ ergänzen? Denn das Gloria endet nicht mit dieser Bekräftigungsformel. „Amen“ heißt „Das ist die Wahrheit“. Beethoven opfert diesen lithurgisch normierten Abschluß, um den Satz mit dem Wort *Gloria* zu beschließen. Das Amen reicht von Takt 493 bis Takt 524, keine geringe Ausdehnung. Doch ab Takt 525 entkorkt Beethoven überraschend die Reprise des Beginns: „Gloria in excelsis Deo“, im Vergleich aber kontrapunktisch verdichtet:

Tenor

Glo - ri - a in ex-cel - sis

Alt

Glo - ri - a in ex-cel - sis De

Sopran

De Glo - ri - a in ex-cel - sis

Dann kommt die zweite Überraschung: das Credo schließt in Es-Dur an. Die Rückung D-Dur - Es-Dur können wir in zwei sequenzielle Kontexte einbetten.



Beispiel a ist ein *Pachelbelbaß*. Der Baustein dieser Sequenz ist die fallende Quart, mit der Beethoven das Kyrie beschließt (G-D). Dieses Element wird eine Terz tiefer sequenziert. Die Nahtstelle zwischen den beiden fallenden Quarten ist ein Trugschluß, allerdings nicht bezogen auf G-Dur, sondern g-moll. Der nächste Akkord, der folgen müsste, wäre dann B-Dur. Dieses B-dur wird bei Beethoven auch erreicht, allerdings über F-Dur. Es etabliert sich als Haupttonart des Credo.

In Beispiel b ist die steigende Quart der sequenzielle Baustein (D-G). Eine solche Rückkadenz unterstreicht den halbschlüssigen Aspekt des vorangegangenen Plagalschlusses G-D. Diese sequenzielle Möglichkeit löst Beethoven ein, indem er immer wieder As-Dur ansteuert, wenn sich der Sopran aufwärts schraubt. In Takt 18 ist das As-Dur noch chromatische Episode auf dem Weg von A zum Hochtön B. Bei der zweiten Stelle Takt 54 ist As-Dur Ziel der Steigerung.

Interessant ist, in welchen lokalen Zusammenhang dieses As-Dur eingebettet ist. Takt 18 ff: As-Dur wird dominantisch über Es-Dur erreicht und führt tatsächlich die chromatische Sekundstiegssequenz D-G-Es-As weiter. Aber sie bleibt nicht bei As stehen, wie die Akkordanamnese zeigt: As wird im Folgetakt zu gis als Leitton zu A. A wird dann Leitton zum B. Akkordisch heißt das: Es-As / E-A / F-B.

Beethoven verteilt die Sequenz ab dem *Et iterum venturus est* über die Grenze zwischen Gloria und Credo hinweg bis weit in das Credo hinein:

Gloria:

T210-213: C-F

T215-227: Des-Ges

T236-238: Cis-fis

T240-250: D-g (Bleibt bis 262 erhalten)

Credo:

Takt 1 Es

Takt 18ff: Es-As / E-A / F-B

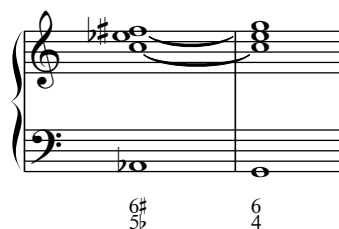
Takt 54: Es-As

Takt 55-56-57:

Dieses nunmehr erreichte As-Dur spielt ein Spiel mit den Eigenschaften *Stabilität* und *Strebigkeit*. Bei der Stelle *et ex patrem natum* wirkt es zunächst außerordentlich stabil. Das „Et“, das Beethoven auch hier wiederholt und durch eine Viertelpause abtrennt, zieht sequenziell aufwärts. Die Sequenz ist hier weniger extravagant als die äquidistant steigende Chromatik zuvor. Ein einfacher Pachelbelbaß steigt von f-moll nach As Dur und sogar weiter, über den dynamischen Bruch („ante omnia saecula“) weiter nach C-Dur. Dieses wirkt hell, denn (gemessen an dem vorausgegangenen As-Dur) müsste c-moll erscheinen.

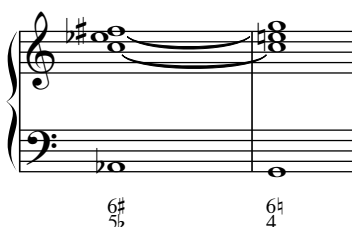


Man nimmt As-Dur als Ziel der Sequenz wahr, wegen der Dehnung des As und der Dynamik: fortissimo. In Takt 55/56 aber erweist sich der Ton As aber als instabil, als adjektivische, strebige Penultima nach G. In den Kategorien des Barock gedacht heißt das: As ist das *Supersemitonium* von c-moll, was bedeutet: der *Leitton in die Quinte von oben*. In mehrstimmiger Fassung sieht das so aus:

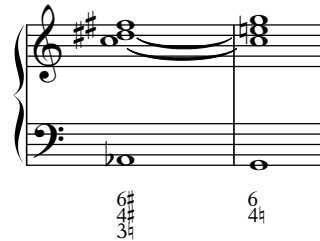


Über dem As wird der komplementäre Leitton Fis installiert, beide führen in Gegenbewegung nach G. Die Töne C und Es verbinden als Doppelligatur beide Akkorde. Auf der Penultima entsteht der *übermäßige Quintsextakkord*.

Beethoven führt den Satz nach C-Dur fällt. Dieses kann das Ohr als Aufhellung von c-moll auffassen - dann wäre es auch entsprechend notiert. Die Durterz hellt sich zur Mollterz auf:



Oder aber man notiert es so, daß die Durterz e leittönig erreicht wird, sozusagen „hellsichtig“ - wissend, daß tatsächlich C-Dur kommen wird: dann erhält man den *übermäßigen Terzquartakkord*:



All diese Oberstimmen aber sind von Takt 55 auf 56 nur latent vorhanden. Sie erklingen nur in unserem inneren Ohr. Das Ohr ist an dieser Stelle kein nur hörendes, sondern ein ergänzendes Organ. Im dynamischen Gegensatz (pp) erscheint der C-Dur-Quartsextakkord im tiefen Chor einen Takt später (Takt 57). Die Strebigkeiten, die durch Mozart und Haydn in unserem musikalischen Erinnerungsvokabular längst verankert sind, bleiben im Reich der Vorstellungen: eine *Aposiopesis* mit einer Musik, die „wie aus weiter Ferne“ klingt, um eine Arbeitsanweisung Gustav Mahlers zu zitieren: *ante omnia saecula* - „vor aller Zeit“.

Selbst die scheinbar einfache Kadenz Takt 56-59 (Baß: G-C-D-G) ist janusköpfig. Offensichtlich ist G-Dur die 1. Stufe einer Vollkadenz I-IV-V-I. Doch durch das vorangegangene Supersemitonium (und dem „stummen“ Quartsextakkord in T 56) ist das G-Dur 5. Stufe von C-Dur! Wir erhalten die Abfolge: V-I-II-V. Mit anderen Worten: jeder Akkord dieser Kadenz ist ambivalent. Die Kadenz endet gleichzeitig geschlossen und offen.

Et vitam venturi saeculi

Ziel- und Fluchtpunkt des Credo ist die Schlußfuge „*Et vitam venturi saeculi, Amen.*“ Nicht nur, daß die Pause nach dem Et geschlossen ist zugunsten eines melodischen Kontinuums; Dieses Kontinuum wird zu einem Fugenthema, das sich zur längsten und komplexesten Fuge der Messe entfaltet. Die *Metalepsis*, die Fuge mit zwei Themen, hat sich als kontrapunktische und formale Kategorie ja schon mehrfach angedeutet. Hier aber, in dieser Schlußfuge des Credo, wird sie zum kontrapunktischen Ereignis (Takt 378 ff.). Beethoven diminuiert das erste Thema, es läuft doppelt so schnell wie zuvor, in Vierteln statt Halben. Dazu gesellt sich das zweite Thema, das „Amen“ (Sopran Takt 379-381 et al.). Beide Themen haben eine gemeinsame Substanz, die letztlich auf den vertrauten Gerüstsatz sekundweise steigender

Quartsprünge zurückgeht, wie wir ihn zum ersten Mal in der „*in gloria Dei patris Amen.*“-Fuge des Gloria gehört haben.

Wir erleben also zwei „Amen“-Fugen, (die des Gloria und die des Credo), die miteinander verbunden sind. Interessant ist, daß das Amen am Schluß des Gloria gar nicht erscheint. Dafür nimmt es im Credo sehr viel Raum ein (Takt 272-471, ganze 200 Takte). Aus der Fuge entsteht eine verherrlichende Klangkathedrale mit Skalenkaskaden in den Streichern und lang ausgehaltenen Akkorden im Chor (Buchstabe X, Takt 459 ff.). Es scheint, als spräche das Amen des Credo für das Gloria und vielleicht sogar für die gesamte Messe mit.

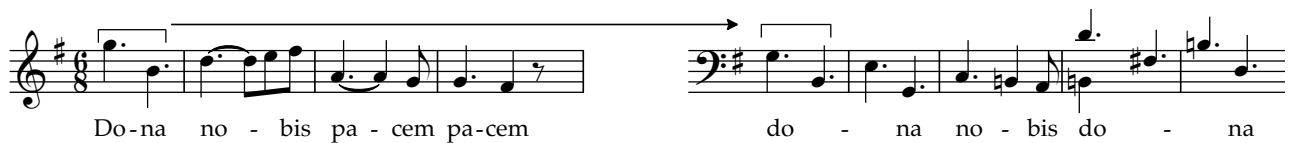
Der gemeinsame Gerüstsatz dieser großen Credo-Schlußfuge mit der Schlußfuge des Gloria ist gewissermaßen „getarnt“ durch die fallende Quinte (statt der steigenden Quart) und durch deren Auffüllung mit der Terz. Der gebrochene fallende Dreiklang läßt zunächst keinen naheliegenden Bezug zur steigenden Quart des Gloriatemas zu. Der Gerüstsatz ist nicht offensichtlich, sondern verborgen. Erst das zweite Fugenthema ab Takt 378 klärt das Sequenzmodell. In ihm wird die gemeinsame Substanz offensichtlich.

Der gebrochene Dreiklang aber erscheint als Andeutung vor der Fuge zwei Mal: im *non factum*, Takt 79/70, kurz vor der „*consubstantialium*“-Fuge, und im *Cujus regni* (Buchstabe O, Takt 241) kurz vor der dritten *Credo*-Fuge. Vergleicht man diese beiden Stellen, so stellt man leicht fest, daß die erste Stelle Takt 79 sehr aphoristisch ist, nicht länger als einen Takt. Käme jetzt sofort die „*et vitam venturi*“-Fuge, würde es sofort einleuchten, daß Beethoven sich sozusagen an den Kopf des Fugenthemas „herantastet“. Aber es kommt eine andere Fuge die, und das ist das Besondere, trotzdem mit der Schlußfuge wenn nicht eine offenbare, so doch substantielle Gemeinschaft bildet. Die zweite Stelle, Takt 241, ist schon sehr viel breiter angelegt als die erste. Die „*Et vitam*“-Fuge kommt immer näher. Die dritte Stelle ist die erste vollständige Fuge (Takt 306 ff.). Und die vierte ist die Metalepsis, die den Gerüstsatz hervorblendet, das Thema per diminutionem führt und so einen unbezwingbaren Schlußstrudel erzeugt (Takt 373 ff.). Damit hat sich das Ganze dynamisch entwickelt vor unserem Ohr und unserem neugierigen, entdeckergefreudigen, spekulativen Bewußtsein. Es ist eben ein Unterschied, ob man eine fertige Pflanze kauft oder einen Samenkorn in die Erde steckt, um sich am Wachstum zu erfreuen. Daß das in der Musik möglich, ist das Geschenk Beethovens an uns.

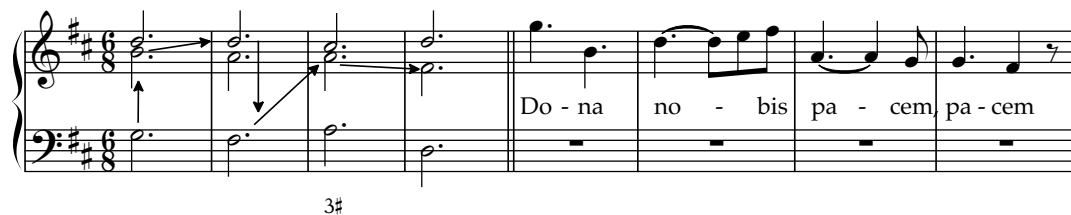
Die „Händelfuge“ und die „Schlachtenfuge“ des Agnus Dei

Das Dona nobis pacem hat zwei Fugen: Die erste (Buchstabe N, Takt 216) klingt wie ein Zitat Händels aus seinem Messias (Hallelujah, „And he shall reign for ever and ever“). Die zweite (Buchstabe Q, Takt 266) unterbricht die D-Dur-Kantilene mit einem zweiten Schlachtengetümmel, das an die erschütternde erste Kriegsmusik (Buchstabe K, Takt 164) anknüpft. Wir haben also eine Art A-B-A-Form, gesetzt, daß wir die „Händel-Fuge“ als Abschnitt B bezeichnen.

Ich bin mir sicher, daß es sich bei der ersten Fuge Takt 216 ff. nicht um ein beabsichtigtes Zitat handelt. Warum sollte Beethoven das tun? (Er greift in seinem Schaffen zweimal auf britische Hymnen zurück, mit den Variationen über „God save the King“ WoO 78 und „Rule Britannia“ WoO 79.) Diese Fuge entfaltet sich organisch aus der fallenden Sexte der Dona-Kantilene:



Die fallende Sexte ist kontrapunktisch kein konstituierendes Intervall. Man findet es im strengen Satz Palestrinas zwar im Baß, als Einstieg in die Ruggiero-Klausel, aber ganz selten in eine der Oberstimmen. Die fallende Sexte braucht einen Kontext, der sie legitimiert. Erstens kann sie latent mehrstimmig sein.



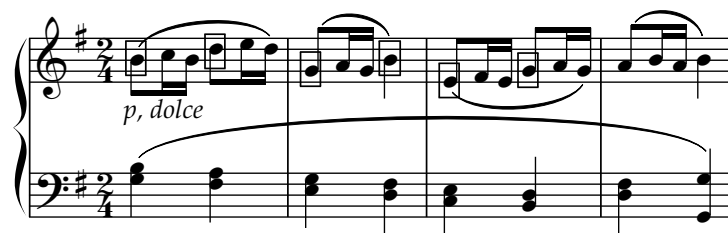
Die zweite Möglichkeit ist, daß die fallende Sexte als ihr Komplementärintervall interpretiert wird, als steigende Terz. Das führt zu folgender Terzfall-Sequenz,...



...wie am Anfang der Klaviersonate op.109...

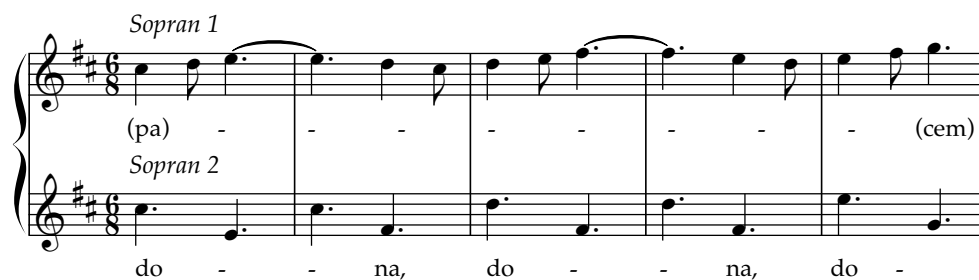


oder dem Schlußsatz der Klaviersonate op. 79:



Beethoven legt hier Wert darauf, die Fauxbourdon-Textur und die mit ihr verbundenen Terzparallelen in der linken Hand zu zeigen. Der Terzfall hat ganze Takte als Zählwert. Und ganztaktig entstehen Oktavparallelen zwischen Tenor und Oberstimme. Diese werden durch die jeweiligen Sextakkorde auf der zwei abgefangen.

In der Missa Solemnis zeigt Beethoven Oktav-Gegenparallelen:



Dona nobis Pacem, Takt 235 ff. Sopran 1 und 2

Beethoven legt hier geradezu pädagogisch offen, wie die fallende Sexte mit der steigenden Terz zusammenhängt. Nicht nur als bloßes Komplementärintervall - es ist die gemeinsame Substanz, die als Saatkorn folgende *Vielheiten* in eine *Einheit* zusammenfaßt:

Gloria, Buchstabe P, Takt 360 ff.

a



In glo - ri-a De-i pa - tris

Sequenzieller Gerüstsatz

Agnus Dei, Takt 107 ff.

b



pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem

Gerüstsatz

c



do - na no - bis do - na

Do-na no - bis pa - cem pa-cem

Zusammenfassend lässt sich sagen: Aus dem Gerüstsatz, dem wir bereits mehrfach begegnet sind, (Beispiel a) entwickelt sich die Kantilene Takt 107 ff (Beispiel b). Wenn der Sequenzbaustein dieser Melodie nicht eine Quart steigt, sondern nur eine Terz, erhalten wir als Komplementärintervall die fallende Sext (Beispiel c).

Diese Stelle lädt dazu ein, das bisher Entdeckte neu zu beleuchten. Wir haben gesehen, daß sich der Gerüstsatz der ersten Fuge (*In gloria Dei patris, Amen*) aus der *Eleision*-Kantilene des Kyrie herausschält und sich über das gesamte Werk verteilt entfaltet. Im Kleinen, vereinzelt musikalischen Moment spiegelt sich der große Zusammenhang und umgekehrt. Bis jetzt sind wir bei der Kausalität der Ereignisse deren Abfolge im Werk gefolgt. Wir haben uns an der Reihenfolge der Einzelstücke entlang gehandelt. Nun möchte ich zu folgendem Gedankenexperiment anregen. Wenn wir dem Eintrag Beethovens „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ die zentrale Bedeutung beimessen, die dieser Satz verdient, dann wäre es legitim, diese Stelle als Zentrum und Ausgangspunkt der formalen Entfaltung zu betrachten. Diese

Kantilene, in Takt 235 mit sequenziellem Kanon zwischen Sopran und Baß, ist die formale Ursache, die „formale Henne“. Das „formale Ei“ entwickelt sich dann in zwei Richtungen: zum Ende zeigt ein kurzer Vektor auf die Schlachtenfuge, rückwärts nach vorne ein langer Vektor bis hin zur „In Gloria Dei patris“-Fuge und noch weiter, bis zur *Eleison*-Kantilene.

Wir müssen uns nicht entscheiden, welche Entwicklungsrichtung die richtige ist, denn sie sind beide richtig. Denn die musikalische Form-Zeit verhält sich anders als unsere alltägliche Lebens-erfahrende Zeit. Von ihr wissen wir, daß Ursachen in der Vergangenheit liegen und deren Folgen in der Zukunft. In der Musik aber können die Ursachen für ein Ereignis *nach* dessen Folgen liegen. Ursache und Folge, Einheit im Kleinen und Vielheit in dessen Entwicklung sind dann inkohärent. Die Zeit verhält sich wie ein „Patchwork“ aus Ursache und Folge, Keim und Entfaltung, Idee und Erscheinung.

Immanuel Kant schreibt in seiner *Kritik der Urteilkraft*, daß es zwei Formen der Urteilkraft gebe: eine *bestimmende* und eine *reflektierende*. Die bestimmende Urteilkraft betrachtet das Besondere unter dem Blickwinkel eines gegebenen Gesetzes oder einer bestimmten Regel, während die reflektierende zum gegebenen Besonderen das Allgemeine finden soll.

Nun zur „Schlachtenfuge“ Takt 266 ff.. Diese Fuge ist mit „presto“ überschrieben und stellt ein Schlachtengewimmel dar. Sie macht sich selbst zur Begleitmusik für eine schaurige Pantomime, die sich in unserer Fantasie abspielt.

Vor Beethoven kenne ich keine Fuge, die sich eine solche Aufgabe auferlegt. Zunächst denken wir, wenn von der Gattung Fuge als solche die Rede ist, an eine kontrapunktische Kompositions- oder Improvisationstechnik. Wir würden sie, wie wahrscheinlich keine andere musikalische Gattung, in die Kategorie der „absoluten Musik“ einordnen, als reine komprehensive kontrapunktische Übung. Sie firmiert auch als satztechnische rhetorische Figur, die durchaus textausdeutend eingesetzt werden kann.²⁴

Nach meiner Einschätzung ist aber ein solch affirmativer Einsatz der Fuge, wie wir ihn in der Missa Solemnis erleben, ein Novum. Wenn die Fuge eine hermeneutische Bedeutung hat, dann im Sinne der „Kategorie der Bedeutsamkeit“. Daß wir beim Hören einer Fuge eine gewisse Erhabenheit spüren, uns also (wenigstens inner-

²⁴ Bach, „Er hat gesagt“ (Matthäuspassion); die beiden falschen Zeugen plappern einander nach, was Bach zu einem Kanon provoziert. In der Arie Nr. 13 „Ich folge dir gleichfalls“ aus der Johannespassion wird das „Folgen“ durch ein Fugato dargestellt. Gesualdo vertont in seinem Zyklus „Tenebrae“ den Satz „Vos fugam capietis“ - „Ihr ergreift die Flucht“ - mit einem Fugato.

lich) vom Stuhl erheben möchten, unterstützt diese These. Ich habe noch erlebt, wie Claudio Arrau die gesamte Klaviersonate op. 110 mit geschlossenen Augen spielte und nur bei der Fuge die Augen öffnete.

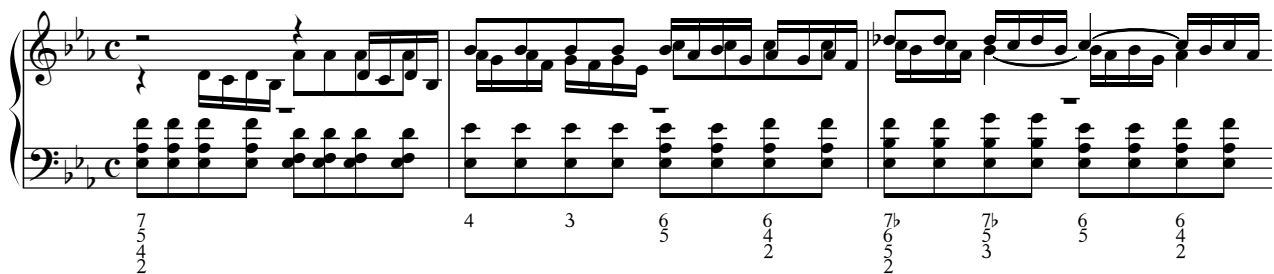
Umso erschütternder ist es, ausgerechnet die Fuge zu einer Schlachtenmusik zu machen, zu einem monströsen Tumult.

Oft haben wir bisher entdeckt, wie der „geschichtliche Vektor“ von Beethoven aus gesehen in die Vergangenheit zeigt und er sich an den betreffenden Stellen als Protagonist des Historismus positioniert. Hier aber weist der Vektor in die Zukunft. Als erstes denke ich an den zweiten Akt der „Meistersinger von Nürnberg“, an die berühmte und kontrapunktisch äußerst komplexe Fuge über „Der Tag will mir erscheinen“. Das ist natürlich kein brutaler und menschenverachtender Krieg, sondern eine Straßenschlägerei rauflustiger Säufer - eine groteske Folge des Sängerkrieges. Und doch ergreift mich ein seliges Schauern, wenn ich den Cantus-Firmus per augmentationem in den Posaunen höre, verdoppelt vom Chortenor. So sehr hat mein Körper die Erhabenheit Bachs verinnerlicht. Das Fugenthema aber ist banal: es ist dem misslungenen Minnegesang Beckmessers entnommen, und entspricht ohne Veränderung der hohen Ukulelen-Stimmung.

Eine Fuge, die tatsächlich die gewalttätige, dunkle Welt der körperlichen und seelischen Vernichtung abbildet, findet sich in der 14. Sinfonie von Schostakowitsch, in dem Lied „Im Kerker der Santé“, Ziffer 91. Diese Fuge wird von den Streichern *con legno*, mit dem Bogenholz, gespielt.

Umgebung

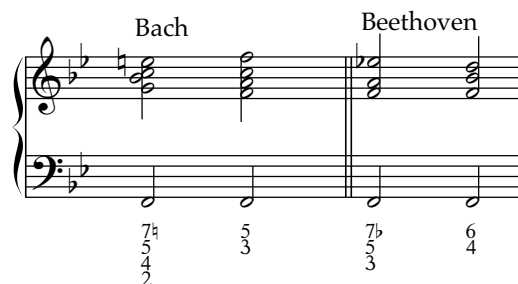
Die Schlachten-Fuge Beethovens wird eingerahmt von zwei Militärsignalen. Das erste ist ein Hornsignal und erklingt bei Buchstabe K, Takt 164 ff.. Die Pauke imitiert eine große Militärtrommel. Ab Takt 170 erklingen die Hornquinten, wohl eine Anspielung an die *Bucinae* römischer Legionen, wie sie bereits Ovid in seinen Metamorphosen beschreibt. Diese kreisrund gebogenen Instrumente riefen zur Sammlung vor der Schlacht. Der Orgelpunkt Takt 167 setzt überraschend mit der Bezifferung 7b in den Streichern ein. Dieser Septakkord führt in den Quartsextakkord über f, allerdings nach b-moll, nicht B-Dur. Daß ein Orgelpunkt nicht mit dem Grundakkord, sondern gleich mit dem Septakkord beginnt, ist gerade bei Beethoven nicht neu. Die Klaviersonate op. 28 beginnt so, und nicht zuletzt auch der erste Akkord der 1. Sinfonie gehört in diesen Kontext. Trotzdem klingt diese Stelle eigenartig verfremdet. Sie erinnert mich an einen ähnlich überraschenden Einsatz eines Septakkordes zu Beginn der Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ von J.S. Bach, BWV 54:



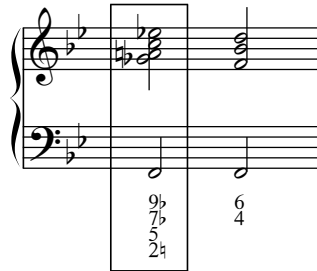
Bach, Widerstehe doch der Sünde, BWV 54, Anfang

Bach bringt den klanglich schärferen Akkord mit der großen Septime d, der Sekunde, der Quarte und der Quinte. Er beginnt also mit der Dominante über dem Tonika-Organpunkt.

Beethoven bringt einen Septakkord, der aber in der Quartsextakkord führt. Dieser hat die kleine Septime, die Terz und die Quinte. Hier die beiden Akkorde im Vergleich:



Bach würde also den Wettbewerb um den dissonanteren Anfangsakkord gewinnen, würde Beethoven nicht mit der None Ges einen zusätzlichen Trumpf aus dem Ärmel ziehen:

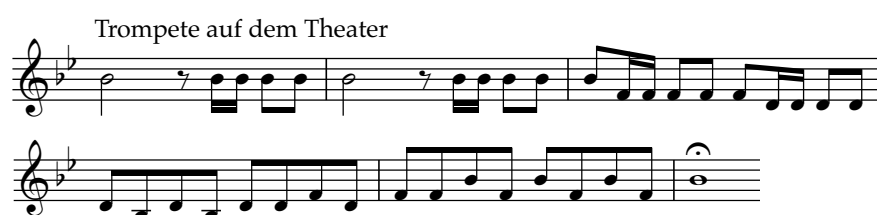


Dieser Ansatz ist wegen der raschen Bewegung in den Violinen (pp, con sordino) flüchtig und klingt trotz des dissonanten Akkordes merkwürdig süßlich. Das liegt daran, daß Beethoven auf die Auffüllung der Bezifferung verzichtet und nur die Sexte Ges-Es bringt. Doch ist diese Süße verdorben, denn sie ist mit dem Virus der harten Dissonanz zum Baß infiziert (9b, 7b).

Die gesamte Bewegung bis zu Takt 169 verläuft in parallelen Sexten. Diese bilden einen schroffen Gegensatz zu den Hornquinten der Schlachten-Bucinae ab Takt 170. Dieser Gegensatz wird durch den Variantenwechsel unterstützt. Durch die None Ges wird vorher der Satz nach b-moll eingefärbt. Diese Einmollung hat nur einen Sinn: das folgende Hornsignal in Dur besonders hell erstrahlen zu lassen. Das ist die strahlende Siegesgewissheit des militärischen Schlachtenrufes, der dazu da ist, die Soldaten zu euphorisieren. Das Rezitativ ist, im Gegensatz dazu, „ängstlich“, so steht es in der Partitur; ein erschütterndes „Miserere“, gerichtet an das Lamm Gottes, aber auch ein Flehen, die Waffen wegzzuwerfen. Durch diese Szenerie wird, zwangsläufig fast, die Frage gestellt, wer uns erlösen kann, wer uns den letzten „inneren und äußeren Frieden“ zu schenken vermag: Christus, den wir als Heiland ansprechen, Gott, den wir als Vater ansprechen, oder (als abstraktere Entität) der Weltgeist Hegels, der die Menschheit immer besseren Zeiten zuführt? Oder sind wir es letztlich, im Geiste der Aufklärung dazu aufgerufen, den Mut zu haben, „uns unseres Verstandes zu bedienen“, wie Kant es forderte? Sind nur wir es, die wir unser Schicksal selbst bestimmen und zu verantworten haben? Dieses Konfliktfeld zeigt sich hier deshalb, weil wir die Rezitative von Alt, Tenor und Sopran als immer und immer intensiveren Versuch hören, den Befehlen des Hornrufes zu widerstehen durch Gedanke und Tat. Die Einsatztöne schrauben sich nach oben, zunächst kleinerterweise (Takt 174 C, Takt 179 Es, Takt 184 Ges, Takt 187 As). Den Reizton Ges haben wir schon einmal flüchtig vernommen, pp in Takt 167, wie gesagt als verschärfende None über dem Orgelpunkt f, die aber keine dynamische Rückendeckung bekommt und flüchtig im pp bleibt. Nun, bei Buchstabe L Takt 184, etabliert sie sich zum gedehnten Schrei, piu crescendo, ff. Der griechische Tragödien-Chor fällt ein

mit seinem Ruf: „Miserere nobis!“ - ganz wie bei Sophokles, wo der Chor in der Antigone sein berühmtes (von Hölderlin so übersetztes): „Ungeheuer ist viel, doch nichts / Ungeheurer als der Mensch.“ einwirft. Das As im Sopran ist der höchste Ton und wird, wenn wir vorblättern, es wieder sein, in Takt 350, dort aber viermal so lang! Davor, ab Takt 335 ff., hat sich die Militärmusik noch einmal verschärft und an Brutalität gewonnen. Die Quarte F-B insistiert und beschleunigt sich. Hier ruft nicht mehr das Horn zur Sammlung vor der Schlacht, hier ist die Schlacht in vollem Gange. Hier sind es die Trompeten und Pauken, die die Soldaten noch einmal mit Wucht in den Kampf peitschen.

Im *Fidelio* spielt ein solches militärisches Trompetensignal mit seinen typischen eingesprungenen Quartan auch eine wichtige, aber ganz andere Rolle.



Der Philosoph Ernst Bloch schreibt dazu: „Dieses [Trompeten]signal, wenn man es äußerlich faßt, von der früheren Weisung des Pizarro her, es zu seiner Warnung von der Zinne her zu blasen, kündet buchstäblich nur die Ankunft des Ministers an, auf der Straße von Sevilla her, doch [...] kündet es bei Beethoven eine Ankunft des Messias an. So tönt es in den Kerker herunter, in die Fackeln und Lichter, die den Herrn Gouverneur hinaufbegleiten. In die namen-, namenlose Freude, worin Beethovens Musik keinen Vorhalt mehr setzt, in das „Heil sei dem Tag, heil sei der Stunde“, auf dem verwandelten Hof der Festung.“²⁵

Wie verschieden davon ist das Trompetensignal in der Missa Solemnis in all seiner dumpfen Gewalttätigkeit, das die Soldaten zu Kampfmaschinen macht. Es sei denn, man läßt eine andere Deutung zu und schreibt das Trompetensignal Takt 355 ff. dem rettenden und friedensbringenden Messias selbst zu. Das finde ich zwar nicht naheliegend und doch schwingt es irgendwo im Hintergrund mit. Im Johannesevangelium wird das Lamm Gottes am Kreuz zum *Christus triumphans*, zum triumphierenden „Helden aus Juda“, wie es in der Johannespassion J.S. Bachs heißt:

²⁵ Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Suhrkamp, S. 1296

Der Held aus Ju-da siegt mit Macht, der Held aus Ju - da

6/4 5/3 6/4 5/3

Bach, Johannespassion, Es ist vollbracht, Takt 19 ff.

Das ist auch eine militärische Fanfarenmusik. Hat Beethoven diese Arie gekannt? Denn deren A-Teil („Es ist vollbracht“), der den leidenden Christus, den *Christus patiens*, am Kreuz zeigt, zitiert er im langsamen Satz der op. 110, kurz vor dem ersten Fugendurchgang (deren Gerüstsatz wir ja, wie wir bereits gesehen haben, in der Missa Solemnis wiederfinden.)

6# 7/3# 3# 6 6/5 6/4 5/3#

Bach, Johannespassion, Es ist vollbracht, Anfang

Klagender Gesang (*Arioso dolente*)

p

6# 7/3# 3# 6 6/5 6/4 5/3#

Beethoven, Klaviersonate op. 110, Arioso dolente

Nun weiter in der Missa Solemnis, genauer gesagt zum Hochtton As in Takt 356. Dieses As wird dort enharmonisch zum Gis und führt zurück nach A-Dur/D-Dur, zum Dona nobis Pacem im 6/8-Takt. Beethoven liebt diese Enharmonik speziell auf diesem Ton As/Gis oder umgekehrt.²⁶ Hier der nahtlose Übergang vom 2. zum 3. Satz des 3. Klavierkonzertes in c-moll op. 37:



Das Fugenthema im Kontext

Takt 266: Wir hören wieder eine Metalepsis, eine Fuge mit zwei Themen. In Takt 266 erklingen von Anfang an gleichzeitig beide Stimmen. Dabei ist zunächst nicht gesagt, was Thema und was was Kontrasubjekt ist. Diese Gewichtung kann aber aus dem Zusammenhang abgelesen werden. Die Unterstimme spielt die Hauptrolle, denn sie entwickelt sich aus der Kantilene Takt 107 ff. und deren kanonischer Fassung Takt 235 ff.:



²⁶ Bei Haydn finden wir in der späten Klaviersonate Es-Dur Ähnliches: der zweite Satz steht in E-Dur. Möglicherweise spielt hier die Erfahrung der mitteltönigen Stimmung mit hinein, die sich bei As/Gis nicht schließt. Ob das eine unbewusste rudimentäre Erinnerung ist oder eine bewusste Tradition, ist nicht genau zu sagen. Man sollte weder das eine noch das andere unterschätzen.

Sie erinnert auch an das Thema des „Dona nobis pacem“ aus der H-Moll-Messe J.S. Bachs:



Wir haben es hier mit einem Topos der barocken Fugenthematik zu tun, den ich „Ruggiero-Thema“ nenne. Das Fugenthema wird von einem kadenzziellen Skalen-segment gebildet (der *Ruggiero-Klausel* und ihren Varianten). Dieses ist hervorragend engführbar durch Terz-Sextparallelen, wie es Bach in seiner 1. Fuge in C-Dur aus dem Wohltemperierten Clavier I zeigt (hier zur besseren Veranschaulichung in D-Dur dargestellt):

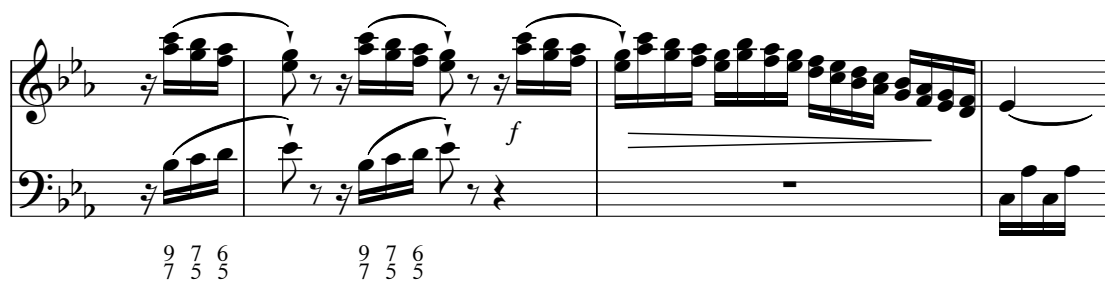


So verwundert es nicht, daß auch bei Beethoven der kontrapunktische Satz von Terz-Sextparallelen geradezu überschwemmt wird.



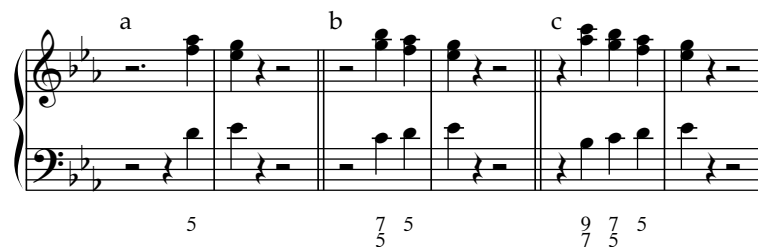
Missa Solemnis, Dona nobis Pacem, Takt 277 ff.

Bei stufenweiser Gegenbewegung ergibt sich ein interessantes Phänomen, ein Widerspruch zwischen harmonischer Härte und melodischer Logik. Dazu ein Beispiel aus der späten Es-Dur-Klaversonate von Joseph Haydn:



Haydn, Klaviersonate Es-Dur Hob. VI, 52, Takt 3 ff.

Wenn man die Stimmen hintereinander spielt und dann zusammen, stellt sich überhaupt kein Dissonanzerlebnis ein. Die melodische Richtung der Stimmen ist so einfach und zwingend wie logisch, daß das Ohr ausblendet, daß hier immerhin drei Dissonanzen aufeinander folgen. Das liegt daran, daß das Ohr bereit ist, zwischen Gerüstsatz und Vorfeld zu unterscheiden. Der Gerüstsatz im Beispiel Haydns besteht in einer einfachen Cantizans.

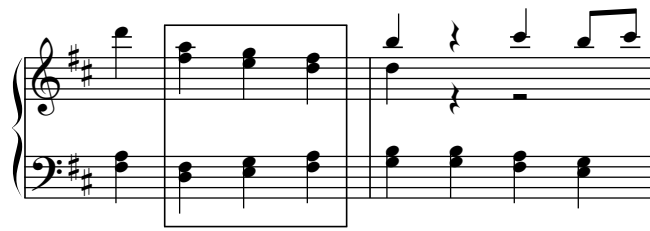


Beispiel a: Die Stimmen verlaufen in Gegenbewegung. Der Grundton des Zielakkordes wird halbtönig von unten erreicht (d-es, Diskantklausel) und ganztönig von oben (f-es, Tenorklausel). Die Oberstimme bildet eine Terzmixtur zur Tenorklausel und landet auf der Terz.

Schalten nun alle Stimmen eine stufenweise Skala davor (Beispiele b und c), so wird die Vertikale immer dissonanter. Um das zu verdeutlichen, gehen wir progressiv vor: erst stellen wir der Cantizans eine Sekunde voran (Beispiel b), dann zwei (Beispiel c).

Die Dissonanzen häufen sich, werden aber durch den melodischen Sog der Cantizans kompensiert. Die vertikale Dissonanz verliert ihre Kraft durch den horizontalen Magnetismus. Die lineare Melodie überspielt die vertikale Dissonanz.

Jetzt nehmen wir ein paar Stichproben aus der Fuge Beethovens. Im Anfangsstadium der Fuge ist der Satz noch relativ konsonant. Er fußt darauf, daß sich Grundton und Terz über der Bezifferung 6# austauschen:



Missa Solemnis, Dona nobis Pacem, T 278 f.

Aber ab Takt 295 stürzt die Fuge in den tiefchromatischen Bereich ab. Das Gelenk hierfür ist einfacher, als es das Notenbild suggeriert: c-moll statt C-Dur (Takt 297-299). Damit geht einher, daß die kontrapunktische Vertikale dissonanter wird:



Dona nobis Pacem, Takt 309 ff.

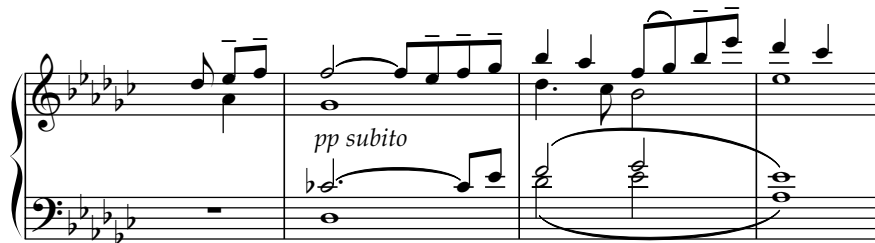
Um das sinnlich erfahrbar zu machen, schlage ich vor, diese Passagen in einem ganz langsamen Tempo durchzuspielen. Die klanglichen Härten der Vertikale bohren sich in das Ohr. Das geht so weit, daß sich die Tonalität auflösen scheint.

Es ist also das Tempo, das die zentrale Idee dieser Fuge ist, nicht nur durch die bildliche Vorstellung („Schlachtengetümmel“), sondern auch mit Blick auf die Kontrapunktik an sich. Das betrifft auch das Fugenthema. Hier lohnt es sich, das *Gratias* der H-Moll-Messe und diese Fuge Beethovens unmittelbar nacheinander zu spielen, vor allem die Expositionen. Alles, was wir entdeckt haben, wird sich nun wiederholen: die Beschleunigung und die Dissonanzzunahme. Wir werden Zeugen einer immensen Strudelbildung, die geradezu ins Bizarre pervertiert. Dabei bringen die übergebundenen und synkopisch betonten Viertel ein „jazziges“ Element in den Satz. Die Fuge wird zu einem fratsenhaften Scherzo.

Weitere Beispiele für diese Art von Beschleunigung findet man nicht oft. Das ist auch kein Wunder: man stelle sich vor: das Adagio aus der Klaviersonate op. 13 oder der 1. Satz aus der „Mondscheinsonate“ op. 27 von Beethoven im doppelten oder dreifachen Tempo! - Eine bizarre Musik, eine Karikatur, die da entstünde. Vielleicht gerade deshalb, weil die ironische Brechung bei Gustav Mahler eine wichtige Rolle spielt, werden wir auch bei ihm fündig. Mahler zitiert im Rondo-Finale seiner 5. Sinfonie, beim zweiten Grazioso...



...folgende Passage aus dem Adagietto:



Dieses Zitat ist so stark eingebunden in den ruhelosen Fluß des Finale, daß das Ohr Mühe hat, es überhaupt als Zitat zu erkennen. Auch bei der Schlußfuge Beethovens aus der Missa Solemnis werden wir nicht bewußt aufmerken und uns vergegenwärtigen, daß hier der Schluß der H-Moll-Messe oder die 1. Fuge aus dem Wohltemperierten Clavier I im Spiel ist. Ein solcher Bezug versteckt sich unter der Oberfläche des vollkommen verschiedenen Charakters und Tempos. Denn die beiden Fugen Bachs sind ruhige Ricercari im Stile antico und tragen den Affekt der *Erhabenheit* (um mit Descartes zu sprechen) und der *Vita passiva* (des nach innen gekehrten Ausdrucks) in sich. Das alles permutiert bei Beethoven zu einer vorwärtsstürmenden, tumulthaften Kriegs-Fuge! Ein größerer und erschütternder Gegensatz ist nicht denkbar.

Zum Schluß

Wenn Komponisten wie Beethoven oder Mahler in die Partitur Ausrufe, Kommentare oder poetische Hinweise einfügen, kann man als Nachgeborener kaum anders, als sich von ihnen leiten zu lassen und an ihnen eine Hermeneutik zu entwickeln, die einleuchtend narrativ und gleichzeitig authentisch ist. Bei Mahler sind es verzweifelte Ausrufe wie: „Leb' wohl, mein Saitenspiel!“ in der 9. Sinfonie oder „Wahnsinn faß' mich an Verfluchten“ in der 10. Sinfonie. Obwohl Randnotizen, sind es doch eigentlich Überschriften, die viel machtvoller sind als die eigentlichen Satzbezeichnungen. Die Einfügungen Beethovens in der Missa Solemnis sind: „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ und „Von Herzen, möge es wieder zu Herzen gehen.“

Hier spielt die Kategorie der „Herzensbildung“ hinein. Was heute vielleicht manchem schwülstig erscheint, war im frühen 19. Jahrhundert ein Standbein der Aufklärung. Die Ausbildung des Herzens (oder des „Gemüths“, wie es Wilhelm von Humboldt nannte) stand der Forderung nach Verstandes-Bildung als wichtige Instanz zur Seite. Friedrich Schiller setzt sich in seiner Schrift „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ damit auseinander. Gleichzeitig ist diese Schrift auch eine Auseinandersetzung mit Kant. Dessen „Sapere aude!“ - „Habe den Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen“ steht nämlich wie ein Motto über all seinen Schriften. Schiller emanzipiert in seiner Schrift ein Gegengewicht: das der Empfindsamkeit:

„Es muß [...] in den Gemüthern der Menschen etwas vorhanden sein, was der Aufnahme der Wahrheit, auch wenn sie noch so hell leuchtete, und der Annahme derselben, auch wenn sie noch so lebendig überzeugte, im Wege steht. [...] Energie des Muths gehört dazu, die Hindernisse zu bekämpfen, welche sowohl die Trägheit der Natur als die Feigheit des Herzens der Belehrung entgegen setzen. [...] Nicht genug also, daß alle Aufklärung des Verstandes nur insoferne Achtung verdient, als sie auf den Charakter zurückfließt; sie geht auch gewissermaßen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfniß der Zeit.“²⁷

„Herzensbildung“ ist eine subjektive Kategorie. Deshalb klingen die Bitten Beethovens, die er seiner Partitur beigelegt hat, zutiefst persönlich. Sie getrauen sich kaum, ausgesprochen zu werden, ähnlich dem Wunsch, den man beim Fallen einer Sternschnuppe hegen darf, der aber nur in Erfüllung geht, wenn man ihn nicht ausspricht. Das ist eine ganz andere Sprache als das brachiale, vom Sturm und Drang

²⁷ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reyhe von Briefen, 1801, 8. Brief

durchsetzte „Seid umschlungen Millionen“ aus der 9. Sinfonie. Trotzdem ist die Bitte um Frieden, so subjektiv sie auch scheinen mag, auch ein kollektives, weltumspannendes Gebet. Hier liegt seine rituelle, theologische Kraft mit gesellschaftlichem, politischem und moralischem Ausgriff. Im überlieferten Meßtext „Dona nobis pacem“, dem „Et in terra pax“ aus der Weihnachtsgeschichte oder dem evangelischen Segen „Der Herr lasse leuchten sein Angesicht auf dich und gebe dir Frieden“ zeigt sich, daß die persönliche Bitte übergeht in einen allgemeinen, kollektiven Anruf. Das Bemerkenswerte ist, daß sich in Beethovens Musik diese persönliche und allgemeine Welt gleichermaßen spiegelt, ohne sich einander auszuschließen und ohne daß sie ihre Ursprünge unbedingt im christlichen Glauben hat (wie etwa die Musik Bruckners). Einerseits also macht sich Beethoven zum ganz persönlichen Subjekt und jeden seiner Hörer zum persönlichen Adressaten. Er spricht von sich persönlich und scheint nur mich persönlich zu meinen. Seine Sehnsucht nach Frieden ist auch meine Sehnsucht nach Frieden. Andererseits scheint seine Musik „Millionen zu umschlingen“ und weit über das einzelne Schicksal hinauszugehen.. Das macht sie zu einer geschichtsidealistischen Hymne, so daß es nicht verwundert, daß das Finalthema der 9. Sinfonie heute als Europahymne berufen wurde.

Das ist aber nur die erste Stufe der Verallgemeinerung - der Blick geht noch über diesen Horizont hinaus. Denn das, was ich versucht habe, darzulegen, würde theoretisch auch nur mit dem Wort funktionieren, ohne Musik. Tritt die Musik hinzu, mit oder anstelle des Wortes, betritt mit ihr eine Eigendynamik, die sich über das Wort und dessen Bedeutung und Syntax hinweghebt, die Bühne. Die Bedeutung der Musik (im Vergleich zum gesprochenen Wort) ist, so formulierte es der Philosoph Ernst Bloch einmal, dem noch begriffslosen Urlallen des Säuglings vergleichbar. Die Musik sei, so Bloch, eine vorsemantische Sprache, noch ohne Fokussierung auf den Begriff mit seinem Bedeutungsinhalt und seiner Abgrenzung zu anderen Begriffen.

Die These von einer Musik als einer archaischen Ursprache: Ich persönlich bin zusammengezuckt, als Bloch in einem Interview diesen Gedanken vortrug.²⁸ Ich befürworte eher die Antithese dazu, nämlich daß die Musik weit über die Sprache und deren Semiotik *hinauswächst*. Ich empfinde sie nicht als Vorstufe, sondern als Steigerung der sprachlichen und metasprachlichen Ausdrucksfähigkeit.

Man muß sich klar machen, daß es seit dem 19. Jhd. das Bestreben gab, jeglicher Musik, auch der noch so absoluten Instrumentalmusik, ein außermusikalisches Programm oder eine poetische Idee unterzujubeln, die dem Hörer helfen sollte, die Musik zu „verstehen“. Doch die Schlacht oder der Vogelgesang in der Missa Solemnis

²⁸ Ernst Bloch, Gespräch (1961), <https://youtu.be/vnE7aPJD9jI>, 14:08

sind weit mehr als deren bildliche Vorstellung. Für ein wirkliches musikalisches Schlachtengemälde ist jede Musik zu harmlos, für einen Gesang eines Vogels ist jede Musik zu wenig komplex. Die Musik hinkt also der Affirmation hinterher, braucht sich dessen aber überhaupt nicht zu schämen. Denn sie meint viel mehr und hat auch alle Möglichkeiten, das zu formulieren. Damit betreten wir das Reich der Abstraktion.

Deshalb gab es schon Anfang des 19. Jahrhunderts Tendenzen, die Musik Beethovens von konkreten außermusikalischen Programmen zu befreien. Zugrunde liegt der Gedanke, daß die Musik sich selbst erzählt. Der Philosoph Arthur Schopenhauer schreibt:²⁹

„Werfen wir jetzt einen Blick auf die bloße Instrumentalmusik; so zeigt uns eine Beethoven'sche Symphonie die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zum Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Eintracht gestaltet: es ist rerum concordia discors, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahin rollt, im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stete Zerstörung sich selbst erhält. Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Haß, der Schrecken, die Hoffnung u.s.w. in zahllosen Nüancen, jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie. Allerdings haben wir den Hang, sie, beim Zuhören, zu realisiren, sie, in der Phantasie, mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Scenen des Lebens und der Natur darin zu sehn. Jedoch befördert Dies, im Ganzen genommen, nicht ihr Verständniß, noch ihren Genuß, giebt ihr vielmehr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz: daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen.“

Zwei Gedanken sind hier ganz entscheidend. Erstens: Die Musik trägt den Keim des Kampfes, der Verwirrung, des Abgrundes in sich und zweitens: Es ist die gestalterische Kraft und Kontrolle Beethovens, der die Musik „die schönste Eintracht“ abtrotzt. Die Assoziationen und Affekte, die seine Musik auslösen, bleiben abstrakt in dem Sinne, daß sie unmittelbar musikalische Kategorien bleiben. Es ist unsere Fantasie, die sie zu hermeneutischem Leben erwecken kann.

²⁹ Aus: Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Zur Metaphysik der Musik (1819)

Auch E.T.A. Hoffmann stellt sich der romantischen Schwärmerei entgegen, indem er die „Besonnenheit“ des Meisters beschwört:

„[Beethoven] trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Wie ästhetische Messkünstler im Shakspeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüthen und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Structur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. Tief im Gemüthe trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht.“³⁰

Es ist anzunehmen, daß der botanische Vergleich (Baum, Knospen, Blätter, Blüten, Früchte) auf Hegel verweist, dessen „Phänomenologie des Geistes“ drei Jahre vor dem Text E.T.A. Hoffmanns erschienen ist.

Wie verheiratet sich nun die Musik Beethovens mit dem alten Text des „*Ordinarium Missae*“? Beethoven selbst hat ja seine Missa Solemnis als sein Chef d’Oeuvre bezeichnet, und das nicht ohne Grund: Musik und Text folgen dem gleichen Kompositionsprinzip. Der Text der Messe ist metahistorisch und überindividuell. In ihm spiegelt sich die Sprache der Ahnen, es weht zu uns hinüber der Geist längst vergangener Zeiten, so daß ich es verständlich finde, hinter der alten Sprache das Wort Gottes zu glauben. Der Meßtext ist, um das Schopenhauer-Aristoteles Zitat zu wiederholen, „Form ohne Stoff“. Deshalb ist die Verbindung mit der Musik Beethovens besonders glücklich.

Beethoven hätte vielleicht statt von „Gott“ vom „Weltgeist“ gesprochen, ungeachtet dieser für den Einzelnen unfäßbaren Dimensionen, die mit dieser allumfassenden Entität verbunden sind. Andererseits kann jeder Gläubige diesen Text so empfinden, als trete er als tröstende und helfende Instanz in sein ganz persönliches Leben. Diese beiden Aspekte widersprechen sich überhaupt nicht und finden sich in der Musik Beethovens wieder.

Ganz wie seine Musik ist auch der Messtext vielfältig und assoziativ, ein Satz von ungeheuerlicher und radikaler Bedeutung folgt dem anderen. Gleichzeitig hat er, wie wir gesehen haben, eine strenge Form. Auch diese Ambivalenz macht die Musik Beethovens aus.

³⁰ Aus: E.T.A. Hoffmann: Rezension der 5. Sinfonie Beethovens (1810)

Obwohl der Messtext Hunderte von Jahren alt ist, hat er sich über Generationen hinweg fast unverändert bewahrt. Sein Vektor reicht von weit zurückliegender Vergangenheit bis in die Gegenwart und Zukunft. Dieses Spannungsverhältnis kann man immer und immer wieder auch in der Musik Beethovens entdecken. So alt die Bitte um Frieden ist, so sehr ist sie von bedrückender Aktualität und wird es wohl immer bleiben. Indem sie den Rahmen der Messe bildet und durch den Beschluß ein besonderes Gewicht erhält, hat sie eine besondere Bedeutung. Das, was wir musikalische Struktur nennen, bedeutet nicht oder zumindest nicht nur ein regelhaftes und a priori erstelltes Ordnungsprinzip. Sie ermöglicht es uns vielmehr, das wirklich Wichtige zu erkennen und unsere lebendige Sensibilität dorthin zu lenken. Die Überschrift „Bitte um inneren und äußeren Frieden“, die Beethoven unter das alte „Dona nobis pacem“ geschrieben hat, meint nicht nur, daß Frieden die bloße Abwesenheit von Krieg ist. Sie bittet auch um jenen inneren Frieden, nach dem ihm Zeit seines Lebens so sehr verlangte.