

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 54

BIRGIT LODES
DAS GLORIA IN BEETHOVENS
MISSA SOLEMNIS



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

BIRGIT LODES

DAS GLORIA IN BEETHOVENS
MISSA SOLEMNIS

Bbe 881+2



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING
1997

5	ZUR FUGE	165
5.1	Einführung	165
5.2	Überblick über das „Quoniam“ und die Anlage der Fuge	166
5.2.1	Das „Quoniam“ — Einleitung der Fuge	166
5.2.2	Zur Anlage der Gloriafuge	169
5.3	Zur Gestalt des Fugenthemas	178
5.3.1	Konvention und Eigenart	178
5.3.2	Zur Entstehung des Fugenthemas in den Skizzen (einschließlich Beethovens Teilabschrift der Kyriefuge aus Mozarts <i>Requiem</i>)	193
5.4	Die Kontrasubjekte	206
5.4.1	Zur Gestalt der Kontrasubjekte	206
5.4.2	Zu den Gründen für die geringe Selbständigkeit der Kontrasubjekte	211
5.5	Von veränderlichen Größen: Zur Verwendung des Themas in der Gloriafuge	216
5.5.1	Thematische Integrität in der Fuge?	216
5.5.2	Das Fugenthema als integrierter „Aggregatzustand“	217
5.5.3	Verschmelzung von Themeneinsatz und Zwischenspiel: Zu den Takten 407 bis 412	220
5.5.4	„Harmonisches Thema“ und aufgebrochene Quintschritt- sequenz: Zu den Takten 434 bis 439	223
5.5.5	Zur Bedeutung der thematischen Veränderungen	231
5.6	Verwendung der Kontrasubjekte: Zur Idee der Rückführung des Fugenthemas in das Gloriathema	233
5.7	Thematisches Unisono als befreiender Höhepunkt der Gloriafuge	238
5.7.1	Einführung	238
5.7.2	Veränderungen in der Deklamation des Fugenthemas	239
5.7.3	Das Unisono–Erscheinen des Themas als Kristallisations- punkt des harmonischen Verlaufs	241
5.7.4	Zur Mehrschichtigkeit in der Fuge	250
5.7.5	Unisono als Übersteigerung der Fuge	257
5.7.6	„Übersteigerung der Fuge“ in anderen späten Fugen von Beethoven	261
5.8	Zur Rolle der Gloriafuge im Satzzusammenhang	269
5.9	Zum Phänomen der Distanz	271

6	ZUM SATZSCHLUSS: ABRUNDUNG UND OFFENES ENDE	276
6.1	Zum Wiederaufgreifen des Satzbeginns am Satzschluß	276
6.1.1	Quellenbefund: Zur Einbeziehung des „Gloria in excelsis“ als Schlußteil	276
6.1.2	Übersteigernde Abrundung	278
6.1.3	Cherubinis Messe F-Dur, CV 145f, als Modell?	282
6.2	Zum Schluß	289
6.2.1	Zur Eigenart der Schlußtakte	289
6.2.2	Weg der Distanzierung: Die Entstehung des Gloria- schlusses	297
6.2.3	Zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus: Vom „Überquellen“	305
6.2.4	Zur Rolle der vierten Stufe im Gloriasatz	314
6.2.4.1	„schließt in d oder g“	314
6.2.4.2	„O Hoffnung“, „Erfüllung“ und der Erzherzog: „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehn!“	322
6.3	Zur Bedeutung der Schlußbildung	334
7	QUELLEN	339
7.1	Übersicht über den Skizzenbestand zum Gloria	339
7.2	Zur Chronologie der Entstehung des Gloriasatzes	341
7.2.1	Zeitliche Einordnung der Skizzen	341
7.2.2	Beethovens Arbeit am Autograph des Gloria	346
7.3	Verwendete Abschriften und Ausgaben	350
7.4	Zu den Nachschriften aus Beethovens Skizzen	351
	ABKÜRZUNGEN	352
	VERWENDETE NOTENAUSGABEN	354
	ZITIERTE LITERATUR	358
	REGISTER ERWÄHNTER SKIZZEN UND KOMPOSITIONEN	379

VORWORT

Die vorliegende Studie geht verschiedenen Eigenheiten des Gloria in der *Missa solennis* nach mit dem Ziel, unser Verständnis dieses berühmten Werkes, das sich aufgrund seiner Vielschichtigkeit jedes eindimensionalen Zugriffs entzieht, zu vertiefen. Sie stellt eine leicht überarbeitete Fassung meiner an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereichten Dissertation dar, die im Juni 1995 mit dem Promotionspreis der Universitätsgesellschaft ausgezeichnet wurde.

Ohne das Vorbild und die Unterstützung vieler Persönlichkeiten und Institutionen hätte diese Studie nicht entstehen können. Zahlreiche und vielfältige Anregungen verdanke ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Theodor Göllner, der das Wachsen der Arbeit mit fortwährendem, aufmunterndem Interesse verfolgte. Vieles zum Umgang mit späten Beethovenkompositionen durfte ich von Herrn Prof. Dr. Rudolf Bockholdt lernen. Die maßgebliche Weichenstellung für Inhalt und Konzeption der Arbeit erfolgte während eines Studienjahrs an der Harvard University (1992/93). Mir ist es ein besonderes Anliegen, den dortigen Freunden und Lehrern sowie den Bibliothekaren der Harvard Music Library und der Isham Memorial Library für ihre herzliche Aufnahme und Hilfsbereitschaft zu danken. Professor Dr. Christoph Wolff (William Powell Mason Professor of Music) ermunterte in entscheidenden Momenten und wurde mir zum Vorbild in geistiger Wachsamkeit. Professor Dr. Lewis Lockwood (Fanny Peabody Professor of Music) teilte mit mir in vielen Stunden sein tiefgehendes Verständnis für Beethovens Werke und deren Entstehung. Für seine kritischen Kommentare zu meinen schriftlichen Entwürfen und für seinen Glauben in meine Arbeit bin ich ihm zu großem Dank verpflichtet.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst förderte durch ein Stipendium den Studienaufenthalt an der Harvard University, die Ludwig-Maximilians-Universität München ermöglichte durch die Gewährung eines Graduiertenstipendiums des Landes Bayern die zügige Fertigstellung der Arbeit und gab einen Druckkostenzuschuß. Herr Michael Nowotny, M.A., setzte die schönen Notenbeispiele; Dr. Hans Schneider sorgte freundlicherweise für die Drucklegung und rasche Veröffentlichung.

Den Leitern und Mitarbeitern verschiedener europäischer Musiksammlungen möchte ich für die Übersendung von Reproduktionen danken: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, mit seinem Direktor, Dr. Otto Biba; Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Genève; Biblioteka Jagiellonska, Kraków; Bibliothèque Nationale, Paris; British Library, London. Die Möglichkeit, die

wertvollen Skizzen und Autographe aus ihren Sammlungen längere Zeit im Original zu untersuchen sowie die Genehmigung zum Abdruck mancher Stellen, gewährten mir freundlicherweise Herr Sieghard Brandenburg, Direktor des Beethovenarchives in Bonn, und Herr Dr. Helmut Hell, Direktor der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Herrn Brandenburg und Herrn Dr. Armin Raab möchte ich in diesem Zusammenhang danken für ihre außerordentlich zuvorkommende Betreuung und Hilfe; Herrn Dr. Clemens Brenneis für seine freundliche Unterstützung bei der Entzifferung einiger Stellen.

Danken möchte ich auch allen Freunden, die Teile der Arbeit Korrektur lasen: Veronika Giglberger, M.A., Dr. Sabine Kurth, Dr. Michael Raab, Prof. Dr. Glenn Stanley, Thomas Willmann, M.A., und Susanne Winter.

Ein ganz besonderer Dank, der Von Herzen kommt, gilt meinen Eltern, meinen Schwestern und meinem Mann, Dr. Ulrich Dendorfer. Ihre Liebe gab mir die Kraft zum Denken und Schreiben.

„ ... — möge es wieder — zu Herzen gehn!“

B. L.

1 EINLEITUNG

„ ... Gloria aus Beethovens *Messe* No. 2, in D. Beynahe wie alles aus seiner jüngsten Kunstepoche gleich schwer vorzutragen und zu begreifen. Wer sich anmaasst, ein so complicirtes Tonwerk nach einmaligem Hören gefasst und verstanden zu haben, mag es wagen, ein Urtheil darüber zu fällen. Ref. bekennt sich unfähig dazu.“ (AmZ, 1827, Sp. 284; zitiert nach Stefan Kunze, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 429).

Sprachlosigkeit nach dem ersten, vielleicht auch nach mehrmaligem Hören von Beethovens *Missa solemnis* kennen wir noch heute, mehr als zweieinhalb Jahrhunderte nach ihrer Entstehung. Kaum ein anderes von Beethovens Werken scheint sich den uns geläufigen ästhetischen Kategorien so sehr zu entziehen. Doch haben sich im Laufe der Jahrhunderte bereits sehr viele Personen, darunter Kunstkenner, Laien, Musikwissenschaftler, Theologen und Dirigenten aus unterschiedlichen Blickrichtungen zur *Missa solemnis* geäußert:

Unter Beethovens Zeitgenossen überwog zunächst ein bildhaftes Beschreiben der Komposition. Diese frühen Zeugnisse können uns heute noch einen Eindruck davon vermitteln, mit welcher Unmittelbarkeit Beethovens Meßvertonung die Menschen damals ansprach — oder sie zu einer ablehnenden Haltung brachte, denn die Reaktionen auf die *Missa solemnis* waren nach den frühesten Aufführungen, wie überhaupt auf Beethovens Spätwerk, sehr gespalten. Viele der frühen ausführlicheren Studien und Rezensionen im 19. Jahrhundert diskutieren vor allem die Frage, ob die *Missa solemnis* ein liturgisches Werk sei, und sie reflektieren gerne Beethovens Verhältnis zu Gott und Religion. Wenig liest man dabei über die musikalisch–technischen Eigenheiten der Komposition, eine Situation, die bis weit in das 20. Jahrhundert hinein anhält¹. Noch Lucie Dikenmann–Balmer bemüht sich etwa in ihrer Monographie aus dem Jahr 1952 kaum darum, die *Missa solemnis* zu anderen späteren Werken von Beethoven in Beziehung zu setzen². So erstaunt es nicht, daß

1 Man vergleiche die frühen Monographien von Wilhelm Weber (*Beethovens Missa solemnis. Eine Studie*. [Augsburg: Schlosser 1897], neue, durch einen Anhang erweiterte Aufl. Leipzig: Leuckart 1908), Richard Sternfeld (*Zur Einführung in Ludwig van Beethoven's Missa solemnis*. Berlin: Harmonie ca. 1901) und Otto Schilling Trygophorus (*Beethovens Missa solemnis. Musik und religiöses Bewußtsein. Das musikalische Schaffen in seinen Beziehungen zur religiösen Erfahrung und Überzeugung*. Darmstadt: Bergsträßer 1923), sowie Joseph Schmidt-Görgs Gedenkrede *Missa solemnis*. Bonn: Dümmler 1948.

2 Dikenmann–Balmer. *Beethovens Missa Solemnis und ihre geistigen Grundlagen*. Zürich: Atlantis 1952.

Theodor W. Adorno in den fünfziger Jahren urteilte: „Wenig Eindringliches ist denn auch über die *Missa* geschrieben worden. Das meiste bescheidet sich bei allgemeinen Bekundungen der Ehrfurcht für ein unsterbliches chef d’œuvre, denen man die Verlegenheit anmerkt, nun wirklich zu sagen, was dessen Größe ausmacht“³.

Seither versuchte man auf verschiedenen Wegen immer wieder, fundiertere Erkenntnisse zur *Missa solemnis* zu gewinnen. So machte etwa Warren Kirkendale⁴ darauf aufmerksam, daß zahlreiche Merkmale der *Missa solemnis* in der Vertonungstradition des Ordinarium Missae, dabei vor allem der Wiener Vertonungen um 1800, wurzeln. Auf ganz andere Weise beleuchtete Theodor Göllner die *Missa solemnis* innerhalb der Gattung Messe⁵, indem er am „Et incarnatus“ herausarbeitete, wie Beethoven verschiedene historische Kompositionsschichten für die musikalische Interpretation der Textaussage nutzbar macht, was nur aus einer Position der kritischen Distanz heraus möglich ist. Ansonsten ist bis heute kaum eine Abhandlung erschienen, die sich gezielt mit der Beziehung der *Missa solemnis* zur Tradition der Meßvertonung auseinandersetzen würde⁶. Andererseits sind wir in der glücklichen Lage, über Meßvertonungen dieser Zeit so viel zu wissen, wie wohl keine frühere Forschergeneration⁷. So ist es ein Ziel der

3 Adorno. „Verfremdetes Hauptwerk — Zur *Missa Solemnis* [1959].“ In ders. *Moments musicaux*, Frankfurt am Main 1964. Neu veröffentlicht in und zitiert nach: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1983, 100. (Adorno widmet sich in keinem anderen Aufsatz ausschließlich einem einzelnen Werk von Beethoven.)

4 Kirkendale. „Beethovens *Missa solemnis* und die rhetorische Tradition.“ In *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1983, 52–97 (Erstveröffentlichung als: „New Roads to Old Ideas in Beethoven’s *Missa solemnis*.“ In *Musical Quarterly* 56 [1970], 665–701).

5 Göllner. „‘Et incarnatus est’ in Beethovens *Missa Solemnis*.“ In *Anuario musical* 43 (1988), 189–199.

6 Eine Ausnahme bilden die Arbeiten von Martin Zenck, der sich mit einem möglichen Einfluß von Bachs Vertonungen des Ordinarium Missae auf die *Missa solemnis* auseinandersetzt (Zenck. *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*. Stuttgart: Steiner 1986) und von Susanne Litzel, die Messen von Mozart, Haydn und Beethoven unter gattungsästhetischen Gesichtspunkten zusammenbringt, wobei freilich die musikalische Betrachtung in den Hintergrund tritt (Litzel. *Die Messen Haydns, Mozarts und Beethovens. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Messe*. Diss. TU Berlin 1990).

7 Meßvertonungen der Wiener Klassik wurden in der Musikwissenschaft — etwa im Vergleich zu Sinfonien, Sonaten oder Kammermusikwerken — nicht von jeher gründlich diskutiert. Ein Grund hierfür liegt wohl in der heftigen Diskussion um ihre Legitimität zur Zeit des Caciliansimus. Eine wichtige Rolle in der wissenschaftlichen „Rehabilitierung“ der Wiener Messen kommt Alfred Schnerich zu (*Messe und Requiem seit Haydn und Mozart*. Wien: Stern 1909).

Gerade in den letzten Jahrzehnten sind zahlreiche Arbeiten zu Meßvertonungen in der Zeit der Wiener Klassik erschienen. An dieser Stelle seien nur einige Arbeiten genannt, die sich für meine

vorliegenden Dissertation, manches von dem, was die *Missa solennis* im Vergleich zu den Messen von Vorgängern und Zeitgenossen als „Eigenes“ auszeichnet, herauszuarbeiten. Dabei läßt sich zeigen, daß Ähnlichkeiten von der Art, wie sie Kirkendale herausstellte, häufig nur äußerliche Parallelen darstellen, die bei Beethoven eine ganz eigene Bedeutung bekommen. Im Mittelpunkt stehen dabei Ausführungen zu kirchenmusikalischen Werken, die Beethoven kannte, und die für ihn eine kompositorische Herausforderung darstellten: die späten Messen von Joseph Haydn, Luigi Cherubinis F-Dur-Messe, CV 145f, Mozarts *Requiem*, seine eigene Messe in C-Dur, des weiteren (wahrscheinlich) J.S. Bachs Messen in A-Dur und in h-Moll und insbesondere G.F. Händels *Messias* (Näheres zu Beethovens Vertrautheit mit dem zeitgenössischen Meßrepertoire, siehe Kap. 2.2, Fußnoten 40 bis 42)⁸.

Ein zweiter, wichtiger Weg zur Annäherung an die *Missa solennis*, die Beleuchtung ihres rein musikalischen Baus, wurde ebenfalls selten beschritten: Joseph Schmidt-Görg und Rudolf Klein beschäftigten sich mit der intervallischen Anlage der Themen in der *Missa solennis*⁹. Thrasybulos Georgiades

Untersuchungen als besonders fruchtbar erwiesen haben: Bruce C. MacIntyre. *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. Diss. City University of New York 1984, Ann Arbor 1986; ders. „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen.“ In *Haydn-Studien* 6 (1988), 80–87; Jeremiah W. McGrann. *Beethoven's Mass in C, Opus 86: Genesis and Compositional Background*. Diss. Harvard University 1991, Ann Arbor 1993; Jens Peter Larsen. „Beethovens C-Dur-Messe und die Spätmessen Joseph Haydns.“ In *Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Redaktion Rudolf Klein, Kassel: Bärenreiter 1978, 12–19; (bereits älter, aber noch unentbehrlich:) Carl Maria Brand. *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg: Tritsch 1941; Friedhelm Krummacher. „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen.“ In *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hermann Danuser, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber: Laaber 1988, 455–481; Thomas J. Gibbs. *A Study of Form in the Late Masses of Joseph Haydn*. Diss. University of Texas at Austin 1972; Stephen Town. „Toward an Understanding of Fugue and Fugato in the Masses of Joseph Haydn.“ In *Journal of Musicological Research* 6 (1986), 311–351; Hans Ternes. *Die Messen von Luigi Cherubini*. Diss. Universität Bonn 1980; Dorothea Schröder. *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*. 2 Bde. (Textband und thematischer Katalog), Hamburg: Wagner 1987.

8 Vergleiche mit kompositorisch weniger herausragenden Messen seiner Zeit werde ich nicht anstellen, denn es gibt keinen Hinweis darauf, daß sich Beethoven etwa für die beliebte *Krönungsmesse* von Vincenzo Righini (komponiert für die Kaiserwahl in Frankfurt 1790), das *Requiem in c* von Joseph Eybler (oder eine Messe von ihm) oder eine der Messen von Ignaz Ritter von Seyfried interessiert hat. Spätestens seit Kirkendes Aufsatz („Beethovens *Missa solennis* und die rhetorische Tradition“) kann man Beethovens Vertrautheit mit den Gepflogenheiten der Meßtradition als gegeben voraussetzen (vgl. hierzu auch Kapitel 2.2, S. 34f.), und ich empfinde keine Notwendigkeit, dies an weiteren Werken zu dokumentieren. Für das Individuelle in Beethovens *Missa solennis* standen die genannten Messen mit Sicherheit nicht Pate.

9 Schmidt-Görg. „Zur melodischen Einheit in Beethovens ‚Missa Solemnis‘.“ In *Festschrift Anthony van Hoboken*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Mainz: Schott 1962, 146–152. Klein

bespricht, ausgehend von den von ihm entdeckten Änderungen im Autograph und in einer zentralen frühen Abschrift, auf wesentliche Phänomene an den Satzschlüssen der *Missa solemnis*¹⁰. Trotzdem kann William Drabkin¹¹ noch mit Recht behaupten, er schließe mit seiner 1991 erschienenen Monographie zur *Missa solemnis*, in der er nur musikalisch-analytische Beobachtungen zum Werk festhält, eine Lücke in der Literatur. Nachdem in seiner fundierten Arbeit dem gesamten Gloria nur fünfzehn Seiten Analyse gewidmet werden, steht eine ausführlichere Werkbetrachtung noch aus. Sie soll in der vorliegenden Arbeit unternommen werden.

Auch wird es eine wichtige Aufgabe sein, Bezüge zu Beethovens Spätwerk herzustellen: In den zahlreichen Veröffentlichungen zum Spätstil, die gerade im 20. Jahrhundert entstanden, wurde die *Missa solemnis* erstaunlicherweise meist nur in Erwähnungen gestreift, dabei kaum jemals ausführlicher behandelt. Verstärkt wurde diese Haltung wohl zudem durch Adornos apodiktische Feststellung: Die *Missa solemnis* „fällt überhaupt nicht unter den Stilbegriff des letzten Beethoven“ („Verfremdetes Hauptwerk“, 101). So war William Kinderman¹² der erste Musikwissenschaftler, der vor wenigen Jahren versuchte, konkrete Parallelen der *Missa solemnis* zur Neunten Sinfonie aufzuzeigen¹³. Da Kinderman nur die späteren Sätze der Messe, dabei vor allem das Credo, in seine Überlegungen einbringt, steht ein Versuch, im Gloria auftretende Phänomene in Beziehung zu Eigenheiten in anderen späteren Kompositionen von Beethoven zu setzen, bislang noch aus. Ein erster Schritt hierzu wird in der vorliegenden Arbeit unternommen. Wie gezeigt werden kann, erarbeitet Beethoven gerade im Gloria der *Missa solemnis*, dem ersten Meßteil mit einem langen Text, bestimmte kompositorische Eigenheiten, die sich auch in seinen späteren Instrumentalwerken wiederfinden.

erweiterte Schmidt-Görgs Ausführungen und versuchte zu zeigen, „daß die gesamte *Missa solemnis* auf der Konstruktionsgrundlage einer Terzenreihe aufgebaut sei“ („Die Struktur von Beethovens *Missa Solemnis*.“ In *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Günther Weiß, Regensburg: Bosse 1976, 90f.).

10 Georgiades. „Zu den Satzschlüssen der *Missa Solemnis*.“ In *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel: Bärenreiter 1973, 37–42; auch in: Georgiades. *Kleine Schriften*. Tutzing: Schneider 1977, 157–165.

11 Drabkin. *Beethoven: Missa solemnis*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.

12 Kinderman. „Beethoven's Symbol for the Deity in the *Missa Solemnis* and the Ninth Symphony.“ In *19th Century Music* 9 (1985), 102–118; ders. „Beethoven's Compositional Models for the Choral Finale of the Ninth Symphony.“ In *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman, Lincoln: University of Nebraska Press 1991, 160–188.

13 Freilich wurde bereits seit dem 19. Jahrhundert, und ganz besonders seit Webers früher Monographie (siehe Fußnote 1) auf die geistige Verwandtschaft der *Missa solemnis* und der Neunten Sinfonie hingewiesen. Sie wurde indes kaum detaillierter untersucht.

Joseph Schmidt-Görgs Bemühungen verdanken wir es, daß bereits seit mehreren Jahrzehnten¹⁴ drei Taschenskizzenbücher und ein Hausskizzenbuch zur *Missa solennis* in Faksimile und in Übertragung zugänglich sind¹⁵, wobei aber bis heute eine chronologische, analytische oder interpretatorische Erschließung des Materials kaum erfolgt ist. — Der Grund dafür liegt wohl vor allem im Umfang und im Schwierigkeitsgrad der Aufgabe. Doch werden seit einigen Jahren erste Schritte unternommen: Robert Winter veröffentlichte im Jahr 1984 einen Versuch, einen Gutteil der Skizzen zur *Missa solennis* in eine chronologische Ordnung zu bringen¹⁶, Drabkins neuester Artikel erweitert Winters Ergebnisse um eine differenziertere Einordnung der Skizzen zu den späteren Sätzen der Messe (ab dem Credo)¹⁷. Auch sind bereits erste Studien erschienen, die aus den Skizzen außerordentlich interessante Erkenntnisse für das Verständnis von Bau und Eigenheit der *Missa solennis* gewannen, namentlich von Kinderman zum Credo und Benedictus und von Drabkin zum Agnus Dei¹⁸. Eine Untersuchung der Skizzen zum Gloria fehlte bislang. Die vorliegende Arbeit stellt zum ersten Mal alles Skizzenmaterial dieses Satzes zusammen und bemüht sich um eine chronologische Einordnung¹⁹. Im Mittelpunkt steht dabei

14 Gustav Nottebohm, dem Pionier der Beethoven-Skizzenforschung, waren nur einige der Skizzen zur *Missa solennis* bekannt (vgl. ders. „Skizzen zur zweiten Messe“ und „Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822“ in *NI*, 148–156 und 460–475).

15 Schmidt-Görg. *Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20, SV 81*. [= BH 107] (= Beethoven: Drei Skizzenbücher zur *Missa Solemnis* 1), 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1968 und 1952; ders. *Ein Skizzenbuch zum Credo, SV 82*. [= BH 108] (= Beethoven: Drei Skizzenbücher zur *Missa Solemnis* 2), 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1968/1970; ders. *Ein Skizzenbuch zum Benedictus und zum Agnus Dei, SV 83*. [= BH 109] (= Beethoven: Drei Skizzenbücher zur *Missa Solemnis* 3), Bonn: Beethovenhaus 1968/1970; ders. *Beethoven: Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa solennis, SV 154* [= Skizzenbuch Wittgenstein], 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1968/1972.

16 Winter. „Reconstructing Riddles: The Sources for Beethoven's *Missa Solemnis*.“ In *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hrsg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge: Harvard University 1984, 217–250. Diese Untersuchungen übernahm Winter auch in: Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter. *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*. Berkeley: University of California Press 1985 (im folgenden zitiert als JTW).

17 Drabkin. „The Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven's *Missa solennis*.“ In *Beethoven Forum* 2, Lincoln: University of Nebraska Press 1993, 97–132.

18 Zu Kinderman, siehe Fußnote 12; Drabkin. „The Agnus Dei of Beethoven's *Missa Solemnis*: The Growth of Its Form.“ In *Beethoven's Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman, Lincoln: University of Nebraska Press 1991, 131–159. Die bislang umfangreichste Arbeit zu den Skizzen eines Meßteils stammt von Otto Zickenheiner (*Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solennis von Ludwig van Beethoven*. München: Henle 1984). Sie verzichtet jedoch sowohl auf eine chronologische Ordnung des Materials, als auch vor allem darauf, die Skizzen für das Verständnis des fertigen Werkes fruchtbar zu machen (vgl. hierzu auch die Rezension von Rudolf Bockholdt in *Die Musikforschung* 41 [1984], 81–83).

19 Leider ist das Autograph — das zentrale Bindeglied zwischen Skizzen und gedrucktem Werk oder Abschrift — des Gloriasatzes verschollen und kann daher nicht untersucht werden. Stattdessen

nicht ein Versuch der Datierung aller einzelnen Aufzeichnungen — was ohnedies kaum zu leisten wäre —, sondern vielmehr, das zeitliche Verhältnis der für die Analyse interessanten Skizzen zueinander zu bestimmen, sowie eine Orientierung darüber zu gewinnen, ob die jeweilige Skizze eher früh oder spät im Entstehungsprozeß steht. Eine solche chronologische Einordnung ist unerlässlich, um die Skizzen verantwortungsvoll deuten und für ein Verständnis des fertigen Werkes nutzen zu können.

Das Gloria, zu dem knapp 100 Seiten Skizzenmaterial vorliegen, ist der erste Satz der *Missa solemnis*, den Beethoven ausführlich skizzierte²⁰. Wohl hat ihn der lange und bilderreiche Text des Gloria vor grundsätzliche Probleme der musikalischen Gestaltung und Strukturierung gestellt²¹. Vieles von dem, was Beethoven in den Skizzen für das Gloria erarbeitete, fand auch in den weiteren Sätzen der *Missa solemnis* Verwendung. Da somit die Erkenntnisse, die man am Gloria gewinnt, auch das Verständnis der Folgesätze mehren können, werden in der vorliegenden Studie immer wieder Ausblicke auf die späteren Teile der *Missa solemnis* gegeben.

Die wechselweise Beschäftigung mit dem entstehenden und mit dem fertigen Werk ermöglichte es, neue Erkenntnisse zum Gloria zu gewinnen. An vielen von ihnen wird deutlich, daß Beethoven häufig zunächst einen musikalischen Verlauf komponierte, der mit der Erwartungshaltung seiner Zeitgenossen übereinstimmte, anschließend sich aber von diesem „Gewohnten“ schrittweise löste und eine andersartige, auffallende Gestaltungsweise wählte: So verkürzt er etwa den Übergang vom „Gloria in excelsis Deo“ zum „Et in terra“ zu einem Bruch, dessen Auffälligkeit er wiederum für den weiteren Bau des Satzes nutzen kann (vgl. Kapitel 3). Für die Fuge bearbeitet er in den Skizzen eine Quintschrittsequenz auf rationale Weise, so daß aus ihr eine verblüffende Harmoniefolge wird (vgl. Kapitel 5.5.4). Auch möchte er zunächst das Gloria wie seine Zeitgenossen mit einem ganz gewöhnlichen „Amen“-Schluß zu Ende bringen, entscheidet sich aber später dazu, das „Gloria in excelsis“ noch einmal anzuhängen und kappt sukzessive die ausgleichenden Faktoren des Schlußmoments, was in dem uns bekannten überhängenden und weiterweisenden Schluß resultiert (Kapitel 6). Diese neuartigen Erkenntnisse aus Beethovens

wurde die früheste, von Beethoven mit maßgeblichen Änderungen versehene Abschrift (GdM A21, „Brahms-Exemplar“) an entsprechenden Stellen zum Vergleich herangezogen.

20 Zum vorausgehenden Kyrie liegen nur einige wenige Skizzeneinträge vor. Hier fand ein Großteil der kompositorischen Arbeit im Autograph selbst statt (vgl. Joel Lester. „Revisions in the Autograph of the *Missa Solemnis Kyrie*.“ In *Journal of the American Musicological Society* 13 [1970], 420–438).

21 Auch in seiner C-Dur-Messe entwarf Beethoven im Gloria wesentliche kompositorische Zusammenhänge, die er in den Folgesätzen weiter verwendete (vgl. Näheres bei McGrann, *Beethoven's Mass in C*, u. a. 293f.).

Schaffensprozeß — von denen hier nur einige angedeutet werden können — geben einen Einblick, wie Beethoven einerseits in seinem Komponieren von der Tradition getragen wird²², sich andererseits jedoch häufig aus einer reflektierenden Position heraus bewußt von dieser distanziert.

Darüber hinaus konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals gezeigt werden, daß Beethoven im Gloria der *Missa solemnis* musikalisch auf die Person Erzherzog Rudolphs Bezug nimmt: So modelliert er den Beginn des „Qui tollis“ nach der langsamen Einleitung des ersten Satzes, „Das Lebewohl“, der Sonate op. 81a (vgl. Kapitel 4.2). Und er verwendet das musikalische Material der Genesungs-Rufe, die er Rudolph sandte, als er gerade den Entschluß gefaßt hatte, die *Missa solemnis* für die Inthronisationsfeierlichkeiten zu komponieren (vgl. Kapitel 6.2.4.2). Schließlich kann in diesem Zusammenhang auch gezeigt werden, daß Beethoven in der berühmten Überschrift des Kyrie: „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“, *nicht* die Menschheit allgemein, sondern Rudolph ganz persönlich anspricht²³.

Die oben angedeuteten Wege — Meßtradition, Beethovens eigene Werke (dabei vor allem das Spätwerk), Skizzenforschung — sollen ermöglichen, das Gloria der *Missa solemnis* aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Aus der bewußten Entscheidung, die Musik selbst zum Mittelpunkt der Arbeit zu machen, ergab sich die Gliederung der Arbeit: Die Kapiteleinteilung folgt dem Ablauf der Musik; darüber hinaus wird in jedem Kapitel ein charakteristisches Merkmal des betreffenden musikalischen Abschnitts besonders herausgegriffen. Voran steht ein Kapitel (Kapitel 2), das einen Überblick gibt über Inhalt und Struktur des Gloriatextes, sowie über die verschiedenen Vertonungsarten des Gloria in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hierbei wird vor allem Beethovens Standpunkt bezüglich Textverständnis und Vertonungstradition herausgearbeitet. Am Schluß der Arbeit stehen erläuterte Übersichten (Kapitel 7), in denen sämtliches bekannte Skizzenmaterial zum Gloria zusammengestellt und chronologisch geordnet ist²⁴.

22 So kann auch verdeutlicht werden, auf welche Weise Beethoven in der Kyriefuge von Mozarts *Requiem* — von der er, wie Bathia Churgin vor kurzem zeigen konnte, eine Teilabschrift anfertigte — Orientierung für die Konzeption seiner Gloriefuge suchte (vgl. Kapitel 5.3.2; Churgin. „Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection.“ In *Journal of Musicology* 5 [1987], 457–477).

23 Dieser Gedankenkomplex wurde soeben auch in der Festschrift für meinen Doktorvater separat veröffentlicht: Birgit Lodes. „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn! Zur Widmung von Beethovens *Missa solemnis*.“ In *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelman und Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider 1995, 295–306.

24 Skizzen zu zeitgleich ausgearbeiteten Sätzen oder Werken werden in die Listen mit einbezogen, soweit sie der chronologischen Einordnung der Gloriaskizzen dienlich sind.

Die Beschränkung auf nur einen Teil der Messe, das Gloria, erlaubt es, sehr vielen der Assoziationen, möglichen Wurzeln, Modellen, Inspirationen und Folgen von Phänomenen, die wir im Satz entdecken, nachzuspüren. In diesem methodischen Ansatz wird ein derzeit gängiges Modell einer musikwissenschaftlichen Fragestellung geradezu auf den Kopf gestellt: Es geht nicht, wie so oft, primär um eine kompositorische, historische oder ästhetische Idee, die anhand einer bestimmten Gruppe von Werken behandelt werden soll — wobei die Musik notwendigerweise in „Zitathäppchen“ aufgebrochen werden muß. Vielmehr wird hier eine eng begrenzte Menge Musik, das Gloria der *Missa sollemnis*, in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt, um ausgehend von diesem Gegenstand vielen damit in Verbindung stehenden Ideen nachzuspüren zu können. Der Grund für dieses Vorgehen liegt in der Musik selbst, denn die *Missa sollemnis* entzieht sich durch ihre Vielschichtigkeit jedem eindimensionalen Zugriff. So können etwa Vergleiche mit Meßvertonungen der Zeit, — etwa die in der Arbeit unternommenen zu Haydn oder Cherubini — immer nur eine bestimmte Seite der Komposition erhellen, ebenso wie Vergleiche mit Beethovens späten Werken: hier muß man sich, anders als bei den späten Streichquartetten oder Klaviersonaten, immer in einer fremden musikalischen Gattung bewegen. Wenn auch in der vorliegenden Arbeit versucht wird, zahlreiche Perspektiven, mit denen man sich diesem Werk nähern kann, zur Sprache zu bringen, kann es bei dem unermeßlichen Reichtum an vorhandenen Ideen allenfalls Annäherungen geben. Viele Schichten werden im Verborgenen bleiben. Oft wird der Leser wohl sagen: „da ist doch auch noch dieses“, „warum spricht sie nicht von jenem“, und wird auf diese Weise in seiner Person das Ringen um ein Verstehen des Werkes weiterführen. Geschieht dies, so hat mein Anliegen, das mich diese Arbeit hat schreiben lassen, bereits Früchte getragen: eine interpersonelle, lebendige und facettenreiche Beschäftigung mit der *Missa sollemnis* anzuregen. Denn die Tatsache, daß die *Missa sollemnis* fraglos zu den größten Werken gehört, die Beethoven geschrieben hat, sollte uns nicht dazu verleiten, sie nur mit ehrfurchtsvollem Blick aus der Distanz zu betrachten, sondern sollte auch Herausforderung sein, sie verstehen zu lernen.

2 ZUR TRADITION DER GLORIAVERTONUNG

2.1 Aufbau und Inhalt des Gloriatextes

In der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz (Haus 1) wird ein Dokument aufbewahrt, welches uns einen Einblick in Beethovens Verständnis des Meßtextes geben kann: Auf sechs Seiten stehen hier (Mus. Ms. autogr. 35,25) in Beethovens Hand die lateinischen Ordinariustexte ab dem Credo, mit Betonungszeichen, deutscher Übersetzung und weiteren Notizen. Die Existenz dieses Manuskriptes ist seit langem bekannt, und wurde bereits als „Beweis“ dafür angeführt, daß Beethoven mit Text und Inhalt des Ordinarium Missae wenig vertraut war und es nötig hatte, sich die lateinischen Texte zusammen mit ihrer deutschen Übersetzung aufzuschreiben, bevor er mit dem Komponieren der *Missa solennis* beginnen konnte. Hier soll nicht der Ort sein, detaillierte Betrachtungen zur Gläubigkeit des Komponisten anzustellen¹. Es gilt jedoch festzuhalten, daß Beethoven die römisch-katholische Liturgie aus eigener Erfahrung heraus sehr wohl kannte: Wissen wir auch wenig über die Religiosität seines Elternhauses, so haben wir andererseits viele Zeugnisse dafür, daß Beethoven von verschiedenen Lehrmeistern im Orgelspiel und im katholischen Meßritus unterrichtet wurde und in verschiedenen Kirchen Bonns Orgel spielte². Er kannte also den Ablauf einer katholischen Messe und hatte den Text des Ordinarium Missae in seinen Kindes- und Jugendjahren oft im liturgischen Kontext gesprochen oder gesungen miterlebt. Mag es auch nicht

1 Die diesbezüglichen zahlreichen Untersuchungen kommen zu unterschiedlichen Ergebnissen. Eine gute Zusammenschau neueren Datums findet sich bei Maynard Solomon („The Quest for Faith“). Siegfried Kross („Beethoven und die rheinisch-katholische Aufklärung“, v. a. 26) bringt Beethovens komplexes religiöses Selbstverständnis mit der ebenso facettenreichen Situation seines kulturellen Umfeldes in Verbindung. — In Kapitel 3.4 (v. a. S. 102f. und 114–119) werde ich auf bestimmte Eigenarten von Beethovens Glauben etwas genauer eingehen.

2 Unterweisung bekam er u. a. von Ägidius van den Eeden (Hoforganist in der Kapelle des Kurfürsten), von dem Franziskaner Wilibald Koch und schließlich von Christian Gottlob Neefe (Hoforganist seit 1782). Es gibt verschiedene Zeugnisse über Beethovens Orgelspiel in der Franziskaner- bzw. Minoritenkirche (wo er angeblich eine Zeitlang die Frühmesse um sechs Uhr spielte) und in der Hofkirche. — Obwohl aus der Bonner Zeit keine von Beethoven komponierte Kirchenmusik bekannt ist, gibt es ein Indiz dafür, daß er sich sehr wohl mit den musikalischen Traditionen der Kirche auseinandersetzte: Die Lamentationen des Propheten Jeremia, die regelmäßig in der Karwoche zu Gehör gebracht wurden, begleitete er einmal (1790, 91 oder 92) auf so eigenartige Weise, daß der Sänger den Ton verlor (siehe hierzu: Schmidt-Görg, „Die Lamentationen des Propheten Jeremias“; die Episode wird von Franz Gerhard Wegeler erzählt und fand auch Niederschlag in den Skizzen.).

auszuschließen sein, daß er mittlerweile vielleicht das eine oder andere Wort nicht mehr genau im Kopf hatte: die vorhandene Niederschrift des Meßtextes, die er im Rahmen der Komposition der *Missa solennis* anfertigte, zeigt, daß es ihm um viel mehr ging, als nur darum, sich die richtigen Worte in Erinnerung zu rufen.

Zunächst einmal gilt es festzuhalten, daß Beethoven anscheinend nicht nur die erhaltenen Texte ab dem Credo, sondern auch die Texte Kyrie und Gloria auf diese Weise niederschrieb³.

Jede Niederschrift eines Meßteils (also Credo — Sanctus mit Benedictus — Agnus) bildet eine Einheit in Schriftzug, Tinte und Textaufteilung und unterscheidet sich deutlich von den jeweils anderen Teilen⁴. Hieraus läßt sich folgern, daß Beethoven die Meßteile sicherlich nicht alle unmittelbar hintereinander notierte; möglicherweise schrieb er jeden erst ab, bevor er den zugehörigen Satz komponierte.

Darüber hinaus sind aus der Art der Aufzeichnung weitere Rückschlüsse möglich, warum Beethoven den Text niederschrieb: Erster Hinweis darauf, daß er nicht nur sichergehen wollte, alle Worte zu vertonen, ist, daß er den Text nicht nur in Latein — so wie er ihn vertonen mußte — sondern auch in Gänze in deutscher Übersetzung notierte: er wollte ihn verstehen. Allein eine gegebene Übersetzung genügte ihm aber noch nicht: er hatte zudem den Wunsch, den Text eigenständig geistig zu durchdringen. Und so wurde sein lateinisch-deutsches Wörterbuch⁵ zum wichtigen Handwerkszeug: Bei vielen Wörtern blätterte er in seinem Lexikon nach und notierte die verschiedenen Bedeutungs-

3 Der Text zum Credo ist auf einem Doppelblatt (vier Seiten; ca. 39,7 x 25,5 cm) notiert. Auf einem weiteren Einzelblatt gleicher Größe (nur etwas schmaler, ca. 24,2 cm), aber mit anderem Wasserzeichen, folgen die weiteren Texte. So vermute ich, daß vor dem Doppelblatt mit dem Credotext ein weiteres Blatt (bzw. die erste Hälfte des noch halb vorhandenen Doppelblattes) mit dem etwas enger geschriebenen Kyrie- und Gloriatext gelegen hat, nur heute verloren ist. (Auch das noch vorhandene Einzelblatt war einige Zeit von dem Doppelblatt mit Credo getrennt: Die Knicke der Blätter stimmen überein, nur ist das Credo noch ein Mal weiter gefaltert.)

4 Die einzelnen Textaufzeichnungen (Credo — Sanctus/Benedictus — Agnus) unterscheiden sich erheblich in der Farbe der Tinte und der Dicke ihres Auftrags. Den Credotext schrieb Beethoven zweiseitig: den lateinischen Text links, den deutschen rechts. Ab dem Sanctus jedoch steht die Übersetzung jeweils über dem lateinischen Text.

5 Imm. Joh. Gerh. Scheller. *Lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Handlexicon, vornehmlich für Schulen. Von neuem durchgesehen, verbessert und vermehrt durch G.H. Lübnemann*. Wien: B. Ph. Bauer und Anton Strauß [1806] Erster oder lateinisch-deutscher Theil (= 2 Bde.); [1807] Zweyter oder deutsch-lateinischer Theil (= 1 Bd.); heute aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. 40,8. Die Übereinstimmung der zahlreichen Vermerke Beethovens auf den abgeschrieben Ordinariumstexten mit den Einträgen im Lexikon aus seinem Besitz konnte ich bei meinem Aufenthalt in der Bibliothek zu Berlin rasch feststellen. Herrn Dr. Clemens Brenneis möchte ich herzlich für seine freundliche Unterstützung danken.

möglichkeiten, gelegentlich sogar mitsamt den gegebenen Beispielen aus der lateinischen Literatur⁶. Desweiteren schrieb er in vielen Fällen die im Wörterbuch gegebene Betonung ab: Er wollte den lateinischen Text in seiner Musik überzeugend deklamieren können! Daß er dieses mühsam erarbeitete Manuskript beim Komponieren immer wieder zu Rate zog, beweisen zahlreiche skizzierte musikalische Motive auf noch freigeblichem Raum (etwa das Thema der Credofuge in einigen Varianten).

So gibt diese Niederschrift Zeugnis davon, wie Beethoven sich nicht allein auf überkommene Übersetzungs- und damit Verstehensmuster verlassen, sondern sich eigenständig den gegebenen Text aneignen wollte. Sein Streben nach dem Erfassen der Bedeutung führte so weit, daß er an einigen Stellen den eigentlich verbindlichen Wortlaut sogar veränderte. Wieder können wir hierzu aus der Textaufzeichnung Grundsätzliches lernen. Im vorhandenen Credotext notierte er etwa zunächst wie üblich: „et in spiritum sanctum“ und später „Et in unam sanctam catholicam“, wobei er das „et“ jeweils grafisch mithilfe sehr großer Lettern deutlich hervorhob. Bezeichnenderweise strich er bereits in der Textaufzeichnung die beiden „Et“ durch und setzte jeweils das Wort „Credo“ darüber. Die Aufzeichnung macht also deutlich, daß die Wiederaufnahme des Wortes „Credo“ in Beethovens Vertonung nicht ausschließlich musikalisch-kompositorisch — etwa von der Idee der Credo-Messe — motiviert ist. Vielmehr brachte Beethoven bereits in der Textniederschrift diese Änderungen im Wortlaut an, die syntaktisch und semantisch sinnvoll sind und den Aufbau des Textes noch verdeutlichen⁷.

Auch im Gloria treffen wir ausschließlich auf Änderungen des Textes, die syntaktisch überzeugen und die den Bau oder die Bedeutung des Textes unterstreichen: Eine Änderung wie die Wiederholung des Wortes „Quoniam“ ist

6 Zum Wort „conglōrificātur“ (Mus. ms. autogr. 35,25; S. 3) notierte er sich zum Beispiel aus Schellers Wörterbuch: „glōrificatio (Verherrlichung)“, desweiteren schlug er unter „con“ nach und schrieb ab: „eine untrennbare *Praeposition* bedeutet in der Zusammensetzung, mit Zusammen“, vergaß dabei aber, die letzte gegebene — und hier zutreffende — Bedeutung zu notieren: „oft verstärkt es auch die Bedeutung des einfachen Worts“. (Ich kennzeichne lateinische Schrift kursiv, deutsche Schrift gerade; betonte Silben mit ` [z.B. à], unbetonte mit ^ [z.B. â].)

Ergänzend noch eine exemplarische Gegenüberstellung der Einträge zum Wort „pilato“:

<i>Beethovens Aufzeichnung:</i>	<i>Wortlaut in Schellers Lexikon:</i>
[zum Wort „pilato“, S. 2]: „ <i>pilo</i> berauben plündern, mit wurfspeießen versehen <i>pilatus</i> “	[S. 1113] „ <i>PILATUS</i> , a um, s. <i>Pilo</i> <i>PILO</i> , <i>avi</i> , <i>atum</i> , <i>are</i> 1) berauben, plündern, <i>Ammian.</i> 2) drücken, <i>Host. ap. Serv.</i> 3) mit Wurfspeießen versehen: daher <i>Pilatus</i> , a, um, <i>Virg.</i> “

7 In der (musikalischen) Tradition der sogenannten Credo-Messe wird das Wort „credo“ an sehr vielen Stellen eingefügt, wobei der kohärente Satzbau eine untergeordnete Rolle spielt. Die Einschübe sind primär musikalisch motiviert und könnten in einer reinen Textniederschrift kaum sinnvoll untergebracht werden.

aufgrund der parallelen Satzstruktur naheliegend⁸ und findet sich gelegentlich auch in anderen Vertonungen der Zeit. Die Einfügung der Worte „o/ah“ vor dem letzten, ausdrucksstark vertonten „miserere nobis“⁹ und das abschließende Anhängen der ersten Textzeile „Gloria in excelsis Deo“ und des Wortes „gloria“ stellen weiterreichende Änderungen des Textes dar, die dessen Aussage verstärken und deuten wollen. Diese Änderungen dürfen nicht als subjektivistisch-willkürliche Manipulationen des Textes verstanden werden. Vielmehr sind sie wiederum Zeichen dafür, daß Beethoven das liturgisch verbindliche Hörbar-Werden eines jeden Wortes des Ordinarium Missae nicht einfach übernahm, sondern die eigene geistige Durchdringung des Textes für ihn maßgeblich war¹⁰. Hierin wird eine Nähe zur protestantischen und zur aufklärerischen Geisteshaltung deutlich¹¹. Die Tatsache, daß er der kultischen Handlung einer katholischen Meßfeier nicht regelmäßig beiwohnte, förderte sicher diese Annäherung an den Meßtext, die in gewisser Weise von außen stattfand. Bevor ich skizziere, wie dieses von ihm erarbeitete Verständnis des Textes in der Musik zum Ausdruck kommt, erscheint es an dieser Stelle notwendig, Aufbau und Bedeutung des Gloriatextes etwas genauer zu beleuchten.

Am Anfang unserer Überlegungen soll die affektive Grundstimmung des Gloria stehen, die vor allem in der Osternacht gut erlebt werden kann. An Ostern, dem höchsten Fest der Christenheit, wird die Auferstehung Jesu gefeiert, durch die die Christen erlöst wurden. In vierzig Tagen Fastenzeit bereiten sich die Christen auf dieses Fest vor, gedenken am Gründonnerstag des letzten Abendmahles, am Karfreitag des Leidens und Sterbens Jesu. So ist auch die Eröffnung der katholischen Feier der heiligen Osternacht noch besinnlichen Charakters: Die Gemeinde wartet im dunklen Gotteshaus, während im Freien das Osterfeuer entzündet und geweiht wird. Zum responsorischen Gesang „Lumen Christi“ (Priester) — „Deo Gratias“ (Gemeinde), dreimal unbegleitet

8 Üblicherweise lautet der Text: „Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe“ ohne Wiederholung des „Quoniam“.

9 Man vergleiche folgende Einträge in Beethovens Konversationsheft (1, 390) vom 28. März 1820: „fresco | Miserere nobis | ah! — — o! — — — “ | „— Wir Musiker sollten | mehr Ausrufpoesie | haben. — weit weniger | Beschreibungspoesie“ (Näheres hierzu in Kapitel 4.9, 159–162).

10 Vgl. zu diesem Gedanken bereits Eduard Hanslick, „Beethoven's große Festmesse“, 222 (1860): „Die Vergleichung der Beethoven'schen und Haydn'schen Auffassung des Meßtextes erinnert uns an ein analoges Gegenbild wie Klopstock und wie Goethe die Bibel las. Während der fromme Sänger der „Messiade“ nur die Bibel selbst gläubig vor sich aufgeschlagen hatte, sehen wir den jungen Goethe, von einem Wust gelehrter Commentare umgeben, mit ehrfurchtsvoller Skepsis in das „Buch der Bücher“ eindringen. Die unreflectirte, kindliche Gläubigkeit Klopstock's war ihm, war seiner Zeit abhanden gekommen. Wir sehen denselben Gegensatz auf dem Felde kirchlicher Tonkunst sich in Beethoven und seinen Vorgängern wiederholen.“

11 In Beethovens Nachlaß befand sich im übrigen eine erstaunliche Vielfalt an religiösen Schriften, die teilweise sogar auf dem Index standen (Näheres hierzu in Kapitel 3.4, S. 117f.).

jeweils einen Ton höher intoniert, wird das Licht in die Kirche getragen. Während der Begrüßung, dem Sündenbekenntnis und dem Kyrie, bleibt die Stimmung noch verhalten. Doch dann stimmt der Priester mit den Worten „Gloria in excelsis Deo“ feierlich das Gloria an: Brausend, laut und jubelnd setzt die Orgel ein — sie hatte seit dem Gründonnerstag symbolisch geschwiegen —, und die ganze Gemeinde fällt ein in den Lobpreis Gottes, der seinen Sohn zur Erlösung gesandt hat. Im Gloria der Osternacht kann der Grundcharakter dieses Meßteils anschaulich erfahren werden: Der feierliche, freudige, jubelnde Gesang¹² soll dem Lobpreis Gottes, des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes dienen.

Mag auch insgesamt der affirmative, dankende und preisende Charakter vorherrschen, so vereint der Text des Gloria (siehe Abb. 2-1) andererseits eine Vielzahl unterschiedlicher Ideen. Die ersten beiden Zeilen sind dem Lukas-Evangelium (2:13–14) entnommen. Angesichts der Geburt Christi singen die Engel: Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden den Menschen auf Erden, die guten Willens sind¹³. Dieses Prooemium kann als Leitgedanke für den gesamten Text gesehen werden. Auch haben die eröffnenden Zeilen dem Gloria den Namen *Hymnus angelicus* (auch: *Laus angelorum*; *Laus* [oder: *Hymnus*] *angelicum carmine*) gegeben. Nach dem Lobpreis der Engel bringt sich der Gläubige in den folgenden Zeilen, eingebunden in das Kollektiv der Gemeinde, als Preisender persönlich ein: Wir loben Gott, wir preisen Dich, wir beten Dich an und sagen Dir Dank („laudamus ... gratias agimus“). Es folgt eine sich sinngemäß steigernde Reihe von Vokativen, die an Gott gerichtet ist („Domine Deus, Rex

12 Nachdem das Gloria anfänglich nicht für die Messe bestimmt war — man geht davon aus, daß es eine ähnliche Stellung hatte wie heute das *Te Deum* (Joseph Jungmann, *Missarum Sollemnia* 1, 440) —, wurde es allmählich an ausgewählten hohen Fest- oder Feiertagen in die Messe übernommen, wobei es nur vom Papst oder einem Bischof angestimmt werden durfte. Erst ab dem 11. Jahrhundert erhielten auch gewöhnliche Priester die Erlaubnis, das Gloria in feierlichen Messen zu intonieren. (Wenn der gesamte Text vertont wird, hört man die Worte der Intonation in Gloria und Credo jeweils zweimal. Daher wandten sich die Anhänger des Caecilianismus im 19. Jahrhundert gegen eine Vertonung der Intonation, was zu einem erbitterten Streit mit ihren Gegnern führte; vgl. hierzu als frühe Quelle: A. Schnerich, *Messe und Requiem*, 130). Heute wird das Gloria in der Eröffnungsfeier nach dem Kyrie außer in der Advents-, Fasten- und Vorfastenzeit an allen Sonntagen des Kirchenjahres, an Festtagen und an den Wochentagen der österlichen Zeit gesungen.

13 Die Übersetzung dieser Zeilen ins Deutsche, ja bereits diejenige ins Lateinische, gibt immer wieder Anstoß zur wissenschaftlichen Diskussion. Probleme bereiten: das Wort „pax“ bzw. „Friede“, welches häufig fälschlicherweise im weltlichen Sinne verstanden wird; die Worte „bonae voluntatis“ (gr. „eudokia“), die wohl eher auf den freien Ratschluß Gottes als auf den guten Willen der Menschen hinweisen; und schließlich die Frage, ob und wie man das im Griechischen und Lateinischen fehlende Verb im Deutschen ersetzen soll („ist“/„sei“?). Man vergleiche zu diesen und ähnlichen Übersetzungs- und Interpretationsfragen unter anderem Wilhelm Stählin, „Liturgische Texte“, 88f. und Jungmann, *Missarum Sollemnia* 1, 434f.

coelestis, Deus, pater omnipotens“)¹⁴. Zwei weitere Zeilen von ähnlich akklamatorischem Charakter, die ebenfalls mit „Domine“ eingeleitet werden, sind an Jesus, Gottes Sohn, gerichtet („Domine fili“, „Domine Deus, agnus Dei“). In den folgenden Relativsätzen ändert sich der Charakter des Textes, und die Gläubigen flehen Jesus, das Lamm Gottes, um Erbarmen an. Diesen Zeilen des Flehens („Qui tollis — miserere“ bis „Qui sedes — miserere“), die der Kyrie-Litanei entsprechen¹⁵, schließt sich eine den Worten des Sanctus ähnliche Lobpreisung Jesu an („Quoniam“), welche schließlich zu einem trinitarischen Abschluß geführt wird („Cum sancto spiritu“).

<i>Text</i>	<i>syntaktische Gliederung</i>	<i>inhaltliche Gliederung</i>
Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Prooemium (Lukas 2:13–14)	Engelslob: Gott — Mensch
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Lobpreisungen in Wir-Form	Gott Vater (spezifiziert in letzter Zeile)
Domine Deus, Rex coelestis, Deus, pater omnipotens. Domine fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, agnus Dei, filius patris.	drei Anrufungen im Vokativ	
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram patris, [o/ah,] ¹⁶ miserere nobis.	drei Relativsätze (beziehen sich auf die letzte Anrufung)	Gott Sohn Jesus Christus (Mittler zum Menschen)
Quoniam tu solus sanctus, [Quoniam] tu solus dominus, [Quoniam] tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen.	drei Lobpreisungen	
[Gloria in excelsis Deo, gloria.]	Abschluß	Abrundung zur Dreifaltigkeit

Abb. 2-1: Der Gloriatext und seine syntaktische und inhaltliche Gliederung

¹⁴ Vgl. Jungmann, *Missarum Sollemnia* 1, Fußnote 25 auf Seite 436; N. Schalz, *Studien zur Komposition des Gloria*, Fußnote 94 auf Seite 24.

¹⁵ Häufig wird das Gloria in der Liturgik daher auch als festliche Überhöhung oder Intensivierung der Kyrierufe angesehen (vgl. A. Jilek, „Die Eröffnung der Meßfeier“, 148; ebd. auch weiterführende Literatur). Diese Überlegungen führten sogar vor einigen Jahren zu folgendem Verbesserungsvorschlag für den Eröffnungsteil der Messe: „Da die Kyrie-Litanei und das Gloria (wenigstens in seinem zweiten Teil) inhaltlich das gleiche meinen, sollte angestrebt werden, daß nur e i n e r der beiden Gesänge vorkommt“ (A. Heinz, „Ein anderer Ort für den Bußritus“, 115).

¹⁶ Eckige Klammern kennzeichnen Beethovens Einfügungen.

Wie können wir den Aufbau dieses Textes verstehen?

Betrachten wir zunächst die inhaltliche Gliederung. Jungmann beschreibt sie folgendermaßen (vgl. Jungmann, *Missarum Sollemnia* 1, 434ff.): Das Gloria der Engel auf dem Felde stellt die festliche Eröffnung dar. Es nimmt in seiner Gegenüberstellung — Gott im Himmel versus Mensch auf Erden — die Anlage des weiteren Textes vorweg, denn auch im folgenden richtet sich der Lobpreis zunächst an Gott Vater (bis „Domine Deus, Rex“), anschließend an Jesus Christus, den Mittler Gottes auf Erden („Domine fili“ bis Ende)¹⁷. „Mit der Lobpreisung Gottes hat der Hymnus begonnen und mit der Lobpreisung Christi, in dem Gottes Herrlichkeit uns erschlossen ist, endet der Hymnus“ (ebd., 439). Abschließend wird auf den heiligen Geist Bezug genommen und damit der trinitarische Gedanke noch angedeutet („cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen“), jedoch kein wirklich abrundender Abschluß herbeigeführt: „Gott und Christus sind die Grundpfeiler der christlichen Weltordnung: Gott, der Anfang und das Ende aller Dinge, dem alles religiöse Suchen und Beten letztlich zustrebt; Christus als der Weg, auf dem all unser Gottsuchen sich sammeln muß.“ (ebd., 433). In vielen Vertonungen ist sinnfälligerweise genau diese letzte Zeile besonders ausgedehnt gestaltet — häufig als Fuge —, wodurch der trinitarische Aspekt größeres Gewicht erhält.

Der Satzbau der vorliegenden lateinischen Textfassung des Gloria legt jedoch eine andere Gliederung des Textes nahe. Während Jungmann nach der Zeile „Domine Deus, Rex“ eine tiefe inhaltliche Trennung zieht zwischen den vorausgehenden Lobpreisungen Gottes und den nachfolgenden Lobpreisungen des Sohnes, suggeriert die parallele Satzstellung mit wiederholtem Eingangswort eine inhaltliche Gleichstellung (vgl. Abb. 2-1). Diese Gliederung wird zusätzlich dadurch unterstrichen, daß das dreimalige Erscheinen des Wortes „Domine“ unmittelbar von einem wiederum dreimaligen Erscheinen eines mit „Qui“ beginnenden Relativsatzes gefolgt wird¹⁸. In der heutigen Form des Gloriatextes

17 Um die mit „Domine“ beginnenden Zeilen des Gloria besser verstehen zu können, lohnt es sich, frühe Textfassungen zu Rate zu ziehen (vgl. Abb. 2-2): Sowohl im Codex Alexandrinus (5. Jh.) als auch im Antiphonar von Bangor (ca. 690), der ersten lateinischen Überlieferung, wird der an Gott Vater gerichtete Teil durch eine Anrede aller drei göttlichen Gestalten zum Abschluß gebracht. Der Einschnitt zwischen dem sich Gott zuwendenden ersten und dem an Jesus gerichteten zweiten Teil ist also dort noch deutlicher als in der heutigen Fassung, wodurch die von Jungmann vorgenommene inhaltliche Teilung des Gloriatextes einsichtig wird. (Vorübergehend schlug man daher in den sechziger Jahren aus textkritischen und aus theologischen Gründen eine Erweiterung des Gloriatextes an dieser Stelle durch die Worte „Herr, Heiliger Geist“ vor, wogegen sich jedoch Jungmann in seinem Aufsatz „Um den Aufbau des ‚Gloria in excelsis‘“ entschieden verwehrt.).

18 Im Gloria aus Beethovens *Missa solemnis* und in einigen wenigen anderen Gloriavertonungen erfährt dieser Satzbau eine sinnfällige Ergänzung durch das Erscheinen von drei Zeilen, die mit „Quoniam“ beginnen. Hierdurch fügen sich die jeweils mit gleichem Wort beginnenden Dreiergruppen zusätzlich zu einer großen Dreiergruppe zusammen.

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax, in hominibus gratia.	Gloria in excelsis Deo, et in terra pax, in hominibus gratia.	Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Hymnum dicimus tibi; benedicimus te; glorificamus te.	Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.	Laudamus te; benedicimus te; adoramus te; glorificamus te; magnificamus te;	Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
Adoramus te per magnum pontificem, te Deum, qui est, unigenitum, unum, inaccessibilem, unicum, propter magnam gloriam tuam, Domine, rex caelestis, Deus pater omnipotens.	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine, rex caelestis, Deus pater, omnipotens.	Gratias agimus tibi propter magnam misericordiam tuam, Domine, rex caelestis, Deus pater, omnipotens.	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
	Domine, fili unigenite, Jesu Christe, et sancte Spiritus.	Domine, fili unigenite, Jesu Christe, sancte spiritus Dei, et omnes dicimus Amen.	Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, pater Christi, agni innocentis, qui tollit peccatum mundi,	Domine Deus, agnus Dei, filius patris, tollens peccata mundi, miserere nobis.	Domine, fili Dei patris, agne Dei, qui tollis peccatum mundi, miserere nobis,	Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
suscipe orationem nostram, qui sedes super Cherubim.	Tollens peccata mundi, miserere suscipe orationem nostram; sedens ad dexteram patris, miserere nobis.	suscipe orationem nostram, qui sedes ad dexteram Dei patris, miserere nobis.	Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus Jesu Christi, Dei omnis creatae naturae, regis nostri, per quem tibi gloria, honor et veneratio.	Quoniam tu es solus sanctus, tu es solus Dominus, Jesus Christus, in gloriam Dei patris. Amen.	Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus gloriosus, cum spiritu sancto in gloria Dei patris. Amen.	Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Abb. 2-2: Ältere Fassungen des Gloriatextes
(nach Schalz, *Studien zur Komposition des Gloria*, 6f.)

(die bereits seit dem 9. Jahrhundert besteht¹⁹) ist also die sprachliche Gestaltung des Textes durch die Parallelstellung der Domine-Zeilen bestechend, jedoch wird gerade hierdurch die inhaltliche Gliederung des Textes überspielt.

Beide der hier skizzierten Gliederungen des Textes, die inhaltliche und die syntaktische, haben in verschiedenen Vertonungen ihren Niederschlag gefunden. So ist die Musik beredtes Zeugnis davon, daß sich das Verstehen des Gloriatextes und die Gewichtung der einzelnen Aussagen wandelte, obwohl der Wortlaut des Textes festgelegt war. Allein in den fünf Bachschen Messen finden sich drei verschiedene Arten der Textaufteilung: In der A-Dur-, der F-Dur- und der großen h-Moll-Messe werden die drei Domine-Zeilen in einem Satz zusammengefaßt; in der G-Dur-Messe werden die ersten beiden „Domine“-Zeilen zum „Gratias agimus“ hinzugenommen, wodurch Bach den Dank explizit an die beiden göttlichen Personen richtet; in der g-Moll-Messe schließlich ordnet Bach gemäß der inhaltlichen Gliederung des Textes nur die erste Domine-Zeile dem Gratias zu, faßt indes die beiden weiteren, Jesus betreffenden, zu einem neuen Satz zusammen. Umgekehrt folgten die Wiener Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich der syntaktischen Gliederung des Textes²⁰: Die übersichtliche Aufteilung in drei gleichgebaute, mit „Domine“ beginnende Zeilen entsprach anscheinend besonders ihrem Bestreben nach ausgewogener, abgerundeter musikalischer Gestaltung. Beethoven vereint in seiner Vertonung des Gloriatextes die inhaltliche und die syntaktische Gliederung, was vor ihm noch kein Komponist auf diese Weise getan hatte: Zum einen verdeutlicht er den parallelen Satzbau der drei „Domine“-Zeilen mit den Motiven der Instrumente²¹, zum anderen auch die inhaltliche Gliederung, indem er zu den Worten „pater omnipotens“ das musikalische Material des „Gloria in excelsis“-Teils erstmals zu einem vorübergehenden Schluß führt (vgl. T. 189f.: *a* — *d*; siehe Kapitel 3.3.1) und anschließend mit den Zeilen „Domine fili unigenite“ einen weicheren Gestus anstimmt — den in dieser Messe charakteristischen menschlichen Tonfall für Jesus Christus. Darüber hinaus werden auch die drei mit „qui“ beginnenden Relativsätze nicht mehr — wie in den Messen des 18. Jahrhunderts üblich — von ihrem zugehörigen Subjekt getrennt: Beethoven verbindet das folgende „Qui tollis“ musikalisch mit dem Vorausgehenden und läßt es nicht als Einzelsatz isoliert stehen.

19 Zu quellenkritischen Untersuchungen siehe Schalz, *Studien zur Komposition des Gloria*, Fußnote 15 auf Seite 5 und besonders auch Jungmann, „Gloria in excelsis Deo“.

20 So zeigt zum Beispiel Bruce MacIntyre (*The Viennese Concerted Mass*, 217), daß die Wiener konzertierenden Messen aus der Zeit der frühen Wiener Klassik fast ausnahmslos die Gruppen der drei mit „Domine“ beginnenden Zeilen, der drei „Qui“-Zeilen und der drei „Quoniam/tu solus“-Zeilen in je einem einzigen Abschnitt vertonen.

21 Es erklingt jeweils das „Gloria in excelsis“-Motiv in unterschiedlichen Tonarten. Zu Beginn der zweiten Zeile wird es nur angedeutet.

Ähnliche Unterschiede im Verständnis des Textes zeigen sich auch anhand der Worte „laudamus te“ bis „glorificamus te“. Wie wiederum aus den alten Fassungen deutlich wird (vgl. Abb. 2-2), waren diese Worte ursprünglich als eine Aneinanderreihung von verschiedenen Äußerungen der Menschen zum Lob und Ruhme Gottes gedacht. Auf diese Weise wurden diese Worte auch häufig vertont, so etwa in vielen Gloriavertonungen der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts²². Klassische Komponisten faßten diese Lobpreisungen eher als einzelne, individuell verschiedene Haltungen auf und setzten vor allem das „adoramus“ gerne von den anderen, eher in jubelndem Charakter gehaltenen Worten ab²³. Diese Überlegungen machen deutlich, daß die Einteilung des Gloria-Textes in Verszeilen nicht eindeutig sein kann; je nachdem, ob man den Aufzählungscharakter oder die Individualität der einzelnen Lobpreisungen betont, ist es sinnvoll, diese Worte in einer bzw. in vier gesonderten Zeilen wiederzugeben. Ähnlich verhält es sich auch mit dem „Quoniam“²⁴.

Der Grund für diese Mehrdeutigkeit liegt darin, daß der Text des Gloria keine gebundene dichterische Struktur aufweist, sondern in freier Prosa gehalten ist, und sich der genaue Wortlaut über viele Jahrhunderte hinweg erst zurechtgeschliffen hat. Wie Jungmann ausführt, gehört das Gloria zu der Gruppe der sogenannten *psalmi idiotici*, das heißt, Psalmen, die nicht aus der Heiligen Schrift stammen, sondern in Anlehnung an deren Wortlaut selbstgedichtet wurden (*Missarum Sollemnia* 1, 429). Die Tatsache, daß weder ein gleichmäßiger Rhythmus, noch Versmaß oder feste Strophenstruktur vorliegt, ist freilich für die musikalische Vertonung von größter Bedeutung und läßt die Musik der Messe nur sehr entfernt mit Liedern oder Chorsätzen über gebundene Sprache vergleichen.

Eine auffallende Eigenheit des Gloriatextes, die häufig erheblichen Einfluß auf die musikalische Gestalt der Gloriavertonungen hat²⁵, ist der akklamatorische

22 Dabei wurde die zunehmende Silbenzahl vor der Wortbetonung gerne als dynamischer Steigerungsimpuls ausgenutzt (siehe hierzu L. Lockwood, *Pope Marcellus Mass*, 87).

23 Gemäß einer französischen Quelle aus dem frühen 18. Jahrhundert pflegt der Priester zu diesen Worten den Kopf zu neigen (vgl. W. Kirkendale, „Beethovens *Missa solemnis* und die rhetorische Tradition“, 56). Ich möchte hinzufügen, daß die Tendenz zu einer Vertonung der Worte „adoramus te“ in tieferer Lage bereits eine lange musikalische Tradition hat: Sie ist beispielsweise bereits in Palestrinas *Missa Papae Marcelli* zu erkennen. (Zur strukturellen Bedeutung der Wahl von verschiedenen vokalen Klanggruppen in dieser Messe siehe Lockwood, *Pope Marcellus Mass*, 88f.).

24 In diesem Sinne ist auch die in Abb. 2-1 wiedergegebene Textaufteilung bereits eine Interpretation des Textes.

25 Arnold Schmitz („Zum Verständnis des Gloria“) stellte den akklamatorischen Charakter des Gloria der *Missa solemnis* als wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Werkes heraus — ein Gedanke, den neuerdings Susanne V. Gutsche in ihrer Arbeit (*Der Chor bei Beethoven*, u.a. 217ff.) wieder aufgreift. Hans Ternes (*Die Messen von Luigi Cherubini*, 240–254) übertrug ihn auch auf die musikalische Gestaltung der Messen von Luigi Cherubini.

Charakter vieler Passagen. Wie Nicolas Schalz übersichtlich darlegt²⁶, wird dieser sowohl durch das Vokabular hervorgerufen — der Text besteht über weite Strecken nur aus Titeln, Anreden, Preisungsworten und Invokationsformen — als auch durch die rhetorische und grammatikalische Struktur des Textes: es gibt viele Vokativ-Formen, Wiederholungen und Symmetrien (meist ternär), und es herrscht parataktische Syntax vor. Der eingangs beschriebene festlich-lobpreisende Charakter des Gloria wird unter anderem durch diese Akklamationen hervorgerufen.

Jeder Katholik singt oder spricht von frühester Kindheit an den Gloriatext in der Kirche; darüber hinaus kommen viele der Elemente und Wendungen auch in anderen Teilen des Ordinarium Missae vor, einzelne Teile sind der Heiligen Schrift entnommen. So erscheint das Gloria wohl jedem gläubigen Katholiken selbstverständlich als bekannt. Hinter dieser ersten Ebene der Vertrautheit verbergen sich jedoch Probleme, die bei dem Versuch, Inhalt und Syntax des Textes sowie die Bedeutung der einzelnen Worte zu erfassen, schnell offenbar werden.

Beethovens wohldokumentierte Bemühung, sich als Vorbereitung der Komposition der *Missa solemnis* zunächst den Meßtext zu vergegenwärtigen, erscheint aufgrund dieser Überlegungen in einem neuen Licht: Sie hatte sicher nicht damit zu tun, daß — wie so gern in diesem Zusammenhang behauptet wird — Beethoven den Text nicht richtig kannte. Das Bemühen um ein Verstehen des Textes steht auf einer ganz anderen Ebene als die Kenntnis des Textes, welche lediglich notwendige Voraussetzung für ein persönliches Erfassen ist. Ganz anders als viele seiner Vorgänger, für die das lateinische Ordinarium Missae selbstverständlicher Bestandteil der häufig erlebten katholischen Meßfeier war, näherte sich ihm Beethoven in gewisser Weise von außen, indem er ihn selbst in seiner Bedeutung zu fassen suchte. Der Ablauf einer katholischen Meßfeier war ihm dabei sehr wohl vertraut. Er war jedoch für ihn nicht nur etwas verbindlich Gegebenes, sondern vielmehr Herausforderung zur eigenen geistigen Auseinandersetzung und damit zur eigenen Ausdeutung.

²⁶ Schalz (*Studien zur Komposition des Gloria*, 29) formuliert in Anlehnung an Stefani, *L'acclamation de tout un peuple*. Paris 1967, 92.

2.2 Beethoven und die Geschichte der Gloriavertonung

Wie wirkt sich Beethovens eigener, sowohl auf Tradition und Erfahrung als auch auf eigenem Verstehen beruhender Zugang zum Meßtext auf die Vertonung aus? Bevor wir uns mit seiner musikalischen Umsetzung ausführlich beschäftigen, möchte ich einen kurzen Überblick geben, auf welche Weise andere Komponisten den Gloria-Text in Musik gesetzt haben und Beethovens Vertonung dazu in Beziehung setzen.

Der Text des Gloria ist nach dem des Credo der längste des Ordinarium Missae, und ist aus inhaltlich recht unterschiedlichen Lobpreisungen, Anrufungen und Bitten in Prosa zusammengesetzt (vgl. Kapitel 2.1). Vergeblich würde man sich bemühen, suchte man nach einem formalen „Modell“ für eine Vertonung des Gloriatextes. Selbst für die Wiener konzertierende Messe in der Frühklassik sind die Vertonungen so verschiedenartig, daß Bruce MacIntyre in seiner Dissertation über dieses Repertoire (*The Viennese Concerted Mass*, u. a. 565) feststellt, man suche umsonst nach einer klaren Entwicklung. Im folgenden möchte ich jedoch trotzdem — zumindest vergrößert — versuchen, einige mögliche Gestaltungsformen von Gloriavertonungen der zweiten Hälfte des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts zu beschreiben.

Eine bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in den meisten größeren Messen (*missae longae*²⁷) vorliegende Formidee ist es, den Text in einzelne inhaltlich sinnvolle Abschnitte aufzuteilen und diese als eigenständige Sätze zu vertonen. Gloriavertonungen in der Art einer solchen „Nummernform“²⁸ haben sich bereits im 17. Jahrhundert herausgebildet²⁹. Die einzelnen Sätze drücken dabei jeweils einen wesentlichen Affekt des Textabschnitts aus. Diese formal in sich abgerundeten Sätze — Soloarien häufig in Devisenform oder zwei- bzw. dreiteiliger Arienform, Chorsätze in homophonem oder fugiertem Satz und gelegentlich Soloensembles — konnten zu Gloriavertonungen von großer Länge

27 Für eine umfassende Darstellung zu Gebrauch und Definition des Begriffes siehe MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, 3–7.

28 Der Terminus „Kantatenmesse“, den einst A. Schnerich (*Messe und Requiem*, u. a. 25 und 51) prägte, ist wohl bekannter, doch wenig glücklich, da wesentliche Elemente einer Kantate (etwa Rezitativ und Arie) fehlen. Friedrich W. Riedel („Gattungen der Kirchenmusik“, 33) führte daher den Begriff „Nummernmesse“ ein.

29 Bereits die Entwicklung der Durchimitation durch Josquin kann als eine notwendige Voraussetzung für diese Formidee gesehen werden: War in einem durchimitierten Gloriasatz zwar der Text meist als ununterbrochener Sprachfluß musikalisch gefaßt, setzte doch die imitatorische Gestaltung, die für jeden Textabschnitt einen eigenen Soggetto in allen Stimmen verwendete, eine Aufteilung des Textes in sinnvolle Einheiten voraus. Mit dem um die Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert aufkommenden Wunsch, die einzelnen Textaussagen expressiv in der Musik umzusetzen, wurden dann diese textlichen Einheiten zunehmend in musikalischen Einzelsätzen vertont.

zusammengestellt werden³⁰. Anzahl und Art der Unterteilungen des Textes waren dabei sehr unterschiedlich³¹.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts läßt sich eine Tendenz zur Zusammenfassung erkennen. Dies wird unter anderem daran deutlich, daß ein Meßsatz im allgemeinen in weniger Einzelsätze aufgeteilt wird als zu Beginn des Jahrhunderts³². Üblicherweise beginnen neue Sätze nur noch vor „Qui tollis“, „Quoniam“ und „Cum sancto spiritu“, sowie in manchen späteren Messen, wie zum Beispiel in Haydns *Heiligmesse*, *Theresienmesse* und *Harmoniemesse*, Cherubinis d-Moll-Messe (CV 155) und Schuberts As-Dur-Messe, auch vor dem „Gratias“. Die Tatsache, daß das barocke Mosaik aus einaffektigen Einzelsätzen zurückgedrängt und stattdessen größere formal-logische Abschnitte gebildet werden³³, sollte vor dem allgemeinen musikgeschichtlichen Hintergrund gesehen werden: Ein wesentliches Merkmal der klassischen Musik ist es, Gegensätze zu einem diskontinuierlichen³⁴ Satzverlauf zusammenzustellen und diese wiederum zu einem abgerundeten Ganzen auszubalancieren.

Ein großes Anliegen der Komponisten und gleichzeitig eine kompositorische Notwendigkeit ist es nun, diese größeren Abschnitte sinnvoll zu gliedern und großflächig zu gestalten. Außer durch eine sorgfältige Planung des harmonischen Ablaufes wird insbesondere durch Wiederkehr von bekanntem thematischen Material Zusammenhang hergestellt.

Hierfür gibt es verschiedene Möglichkeiten:

a) Wiederkehr von Musik und Text: Bereits in Messen, die um die Jahr-

30 So ist zum Beispiel Bachs Gloria in der *b-Moll-Messe* deutlich länger als Beethovens Gloria in der *Missa solemnis* (Aufführungsdauer: Gloria aus der *b-Moll-Messe* etwa zweimal so lang wie Gloria aus der *Missa solemnis*; Taktzahlen: 770 – 569).

31 MacIntyre (*The Viennese Concerted Mass*, 214) fand im Wiener frühklassischen Repertoire 31 verschiedene Möglichkeiten, das Gloria in zwei bis zehn einzelne Sätze zu unterteilen.

32 Vgl. für die Entwicklung der Wiener Messen MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, 566 und ders. „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen“, 81f.; für andere deutschsprachige Gegenden siehe W. Hochstein, „Die Gestaltung des Gloria“, 60.

33 Die Motivation zur Bildung von größeren formalen Abschnitten in den Meßsätzen wird in der Literatur unterschiedlich bewertet: Manche Autoren sehen die Entwicklung weniger als Tendenz der Zusammenfassung, ausgehend von der Tradition der *missa longa* (bzw. Nummernmesse), sondern vielmehr als eine Ausweitung der *missa brevis* (z. B. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, 566; F. Krummacher, „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“, 459, in Bezug auf späte Haydnmassen). Dieser Entstehungsgang erscheint mir jedoch wenig plausibel. Auch Dorothea Schröder (*Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, Fußnote 13 auf Seite 167) unterscheidet sinnvollerweise explizit zwischen einer erweiterten Form der *missa brevis* und dem hier beschriebenen, ausgedehnteren Satztyp, der aus einzelnen, in sich abgerundeten Abschnitten besteht.

34 Zum Begriff des Diskontinuierlichen siehe Thr. Georgiades, „Musiksprache der Wiener Klassiker“, 33–43.

hundertmitte entstanden sind (z. B. von Davide Perez und Niccolò Jommelli) beschreibt Hochstein die Wiederkehr von musikalisch–textlichen Formteilen (Hochstein, „Die Gestaltung des Gloria“, v. a. 58–61). Besonders beliebt ist es, den Teil „Gloria in excelsis Deo“ innerhalb des ersten Satzes immer wieder aufzugreifen. Hierdurch lassen sich vielfältige, klar strukturierte Formabschnitte bilden (zum Beispiel A B A' C A", wobei A = der Teil „Gloria in excelsis Deo“). Dieses Formprinzip wird auch noch in Gloriavertonungen zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts verwendet und findet sich beispielsweise häufig in den Messen von Cherubini³⁵, sowie bei Schubert (As-Dur–Messe). Nachteilig ist dieses Vorgehen aus der Sicht des Textvortrags, da die gegebene Reihenfolge des Textes durch wiederholende Einschübe unterbrochen wird.

b) Wiederkehr der Musik mit neuem Text: Die oben angedeutete Schwierigkeit wird umgangen, wenn nur das musikalische Material wieder aufgegriffen, jedoch mit neuem Text versehen wird. Besonders häufig geschieht dies bei den Worten „Gloria“ und „Quoniam“. An dieser Stelle ist es ohnehin im Gloria üblich, wieder in die Tonika zurückzukehren; darüber hinaus weisen die beiden Wörter die gleiche Betonungsstruktur auf. Bereits MacIntyre (*The Viennese Concerted Mass*, 232) beschreibt, daß in den von ihm untersuchten Wiener Messen die Wiederaufnahme des Gloria–Themas zum Text „Quoniam“ beliebt war. Wiederum findet sich dieses Vorgehen häufig auch noch in späteren Messen, wie zum Beispiel in verschiedenen Messen von Mozart, in Joseph Haydns *Nelsonmesse*, in Hummels D-Dur–Messe und in einigen Cherubini–Messen (CV 174, CV 196, CV 222). Jedoch ist die Wiederaufnahme von thematischem Material nicht nur auf den „Quoniam“-Teil beschränkt: Wie Krummacher („Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“) darstellt, war es Haydn in manchen seiner Messen, allen voran in der *Theresienmesse*, ein Anliegen, möglichst wenige verschiedene musikalische Motive im Gloria zu verwenden. Natürlich müssen dann aber die thematischen Motive immer wieder dem neuen Text angepaßt werden und erscheinen darüber hinaus auch als zweite thematische Schicht in den Instrumenten (ebd., 471). Primär ist hier das Instrumentale. Probleme mit der überzeugenden Textdeklamation und mit der Textausdeutung sind dabei unvermeidlich.

c) Wiederkehr der Musik allein: Schließlich bleibt noch eine letzte Möglichkeit des Aufgreifens von thematischem Material, nämlich in Form eines Instrumentalritornells. Hierdurch werden die Probleme der Textvertonung vermieden, die in den beiden soeben beschriebenen Verfahren entstehen (Unterbrechen des

35 Im ersten Satz des Gloria seiner Messe in d–Moll (CV 155, Missa solemnis Nr. 2) wiederholt Cherubini nicht nur den Gloria–Abschnitt, sondern ebenso Musik und Text des „laudamus ... glorificamus“ und „Et in terra“, so daß insgesamt ein siebensteiliger Aufbau entsteht (A B C B' C' A' B" A", wobei A = „Gloria“, B = „laudamus ... glorificamus“ [!], C = „Et in terra“).

normalen Textablaufs durch Wiederaufgreifen eines schon verstrichenen Textteiles und mangelnde Möglichkeit einer überzeugenden Textdeklamation und –ausdeutung aufgrund der Wiederaufnahme von relativ feststehendem musikalischem Material). In diesem Fall stellen also nur die Instrumente, nicht aber die Vokalstimmen formale Kohärenz her. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts findet man sowohl die Möglichkeit, die Instrumentalritornelle als rein instrumentale Takte zwischen textvertonende Takte zu schieben (wie zum Beispiel in Haydns *Schöpfungsmesse* oder in Beethovens C-Dur-Messe op. 86) als auch die Möglichkeit, in den Instrumenten ein vormalig mit Text vorgestelltes Motiv ritornellartig wiederaufzugreifen, während die Singstimmen einen neuen Text mit einem anderen Motiv vortragen (zum Beispiel Hummel, Messe in B-Dur op. 77; Haydn, *Missa in tempore belli, Theresienmesse*).

Die im vorausgehenden beschriebenen Arten des Wiederaufgreifens von musikalisch–(textlichen) Motiven werden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (laut MacIntyre [*The Viennese Concerted Mass*, 566] v.a. ab den siebziger Jahren)³⁶ mehr und mehr auch dazu verwendet, Formcharakteristika der Instrumentalmusik (so etwa Züge der Sonatensatzform, der Rondoform, des Instrumentalritornells) in die Vertonung der Meßteile zu übernehmen. Das Vorhandensein absolut-musikalischer, in sich abgerundeter Formstrukturen³⁷ ist eines der Merkmale der sogenannten „symphonischen Messe“³⁸, die norma-

36 Nach MacIntyre in Wien insbesondere ab den siebziger Jahren (*The Viennese Concerted Mass*, 566).

37 Kurthen spricht in diesem Zusammenhang von „tektonisch streng geschlossenen Formen[, die sich] in enger Anlehnung an die führende und herrschende Instrumentalmusik“ bilden (Kurthen, „Die Entwicklung der musikalischen Messe bis Beethoven“, 85).

38 Wilhelm Kurthen („Die Entwicklung der musikalischen Messe bis Beethoven“, 85ff.) führte diesen Terminus zu Beginn unseres Jahrhunderts ein. Der Begriff wird in der Literatur nicht einheitlich verwendet. Interessanterweise wurden Haydns späte Messen bereits mit Hilfe von mindestens drei verschiedenen Ansätzen als „sinfonisch“ bezeichnet: Zunächst charakterisierte Robbins Landon (*The Symphonies of Joseph Haydn*, 596) die späten Haydn-Messen im Epilog seiner umfangreichen Arbeit über Haydns Sinfonien als „in their fundamental construction symphonies for voices and orchestra using the mass text“. Seine Argumentation stützt sich vor allem auf die wichtige Rolle des Orchesters, die zahlreichen langsamen Einleitungen, welche teilweise sogar motivisch mit dem Restsatz verknüpft sind, Vorhandensein der Sonatensatzform (meist umgeformt als ABA mit starken Sonatensatzform-Zügen; nach Landon auch in Fugen!), entfernte Tonalität der langsamen Sätze in der Messe, Gebrauch von liturgischen Melodien (dies auch in den Sinfonien, nicht aber in Haydns früheren Messen). Martin Chusid („Haydn's Late Masses“) dagegen teilt jede der späten Messen in drei „vocal symphonies“ ein (Kyrie/Gloria; Credo; Sanctus/Benedictus/Agnus Dei), deren innere Anordnung von Tonarten, Tempi und Taktarten jeweils in etwa der Anlage einer Symphonie entspricht. Schließlich verwirft Friedhelm Krummacher („Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“, 478) diese beiden Ansätze und weist auf motivische Arbeit, Gleichrangigkeit von Vokal- und Instrumentalpart und Textauslegung mit Hilfe von „autonomer musikalischer Disposition“ als symphonische Charakteristika der späten Haydn-Messen hin.

lerweise noch mit folgenden weiteren Merkmalen in Verbindung gebracht wird: Die Instrumente bekommen größeres Gewicht und sind häufig an der strukturellen Gestaltung der Sätze wesentlich beteiligt³⁹. Soloarien finden sich immer weniger, gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den fortschrittlicheren Messen überhaupt nicht mehr; Vokalsolisten bekommen kleinere Soloabschnitte im Rahmen von groß angelegten Chorsätzen, gleichzeitig werden sie mehr und mehr zum Ensemble zusammengestellt. Und schließlich sind die einzelnen Meßteile nurmehr in wenige Einzelsätze aufgespalten (im Gloria drei bis vier: Satzchnitte vor „Gratias“, „Qui tollis“, „Quoniam“, oder „Cum sancto spiritu“), in denen gerne abgeschlossene Formen der Instrumentalmusik zur Verwendung kommen (s. o.). Als Beispiele für symphonische Messen werden in der Literatur vorwiegend die Messen Mozarts und Haydns genannt.

Wie verhält sich Beethovens *Missa solennis* hierzu? Ausgangspunkt für Beethovens Konzeption des Gloria aus der *Missa solennis* war zweifelsohne die zu seiner Zeit übliche „symphonische Messe“. Wie wir wissen, kannte Beethoven Haydns späte Messen⁴⁰, Mozarts *Requiem*⁴¹ und sicher auch zahlreiche Messen anderer Vorgänger und Zeitgenossen⁴². Im allgemeinen scheint Beethoven mit

39 Hubert Unverricht („Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert“, 166) gibt zum Beispiel die Beteiligung des gesamten Sinfonieorchesters als einziges Definitionsmerkmal der symphonischen Messe an: „Das volle Sinfonieorchester fand erst vornehmlich durch W. A. Mozart (KV 317 und 337) und schließlich durch Jos. Haydns sechs letzte Hochämter von 1796–1802 Eingang in die Kirche und begründete dann den Begriff der symphonischen Messe.“

40 Aus zahlreichen Zeugnissen geht hervor, daß Beethoven eine hohe Meinung von Haydns späten Messen hatte. In einem Schreiben an Fürst Esterhazy, in dem er sich für das späte Fertigwerden der C-Dur-Messe entschuldigt, spricht Beethoven von den „unnachahmlichen Meisterstücke[n] des großen Haidn“ (Brief vom 26. Juli 1807, nach Kalischer I, 212). Jeremiah McGrann konnte kürzlich sogar nachweisen, daß Beethoven Haydns *Schöpfungsmesse* intensiv studierte und einige Ausschnitte davon in sein Skizzenbuch notierte, was die Konzeption seiner C-Dur-Messe stark beeinflusste (McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 205–214). Ich kann neue Ähnlichkeiten in der Konzeption zwischen dem Gloria der *Schöpfungsmesse* und dem der *Missa solennis* aufzeigen (vgl. Kapitel 5.7.5, Fußnote 184 auf S. 259). Darüber hinaus befanden sich die späten Messen „Nr. 1 und 3“ (*Heiligmesse* und *Nelsonmesse*) in Beethovens Nachlaß.

41 Bathia Churgin („Beethoven and Mozart's Requiem“) konnte vor kurzem Beethovens analysierende Teilabschrift der Kyriefuge aus dem *Requiem* vorstellen. (Eine Diskussion dieser Abschrift und ihrer Verbindung mit der Gloriafuge findet sich in Kapitel 5.3.2.) Darüber hinaus verteidigte Beethoven im sogenannten Requiemstreit Mitte der 20er Jahre Mozart als Autor des *Requiem*. Auch befand sich das Werk als gedruckte Partitur in seinem Nachlaß.

42 Von Luigi Cherubini, dem von ihm verehrten französischen Zeitgenossen, kannte und schätzte er anscheinend das *Requiem in c-Moll* (es war in Wien zur Totenfeier der Erzherzogin Christine in der Augustiner Hofpfarrkirche 1819 unter Franz Xaver Gebauer aufgeführt worden; siehe AMZ 21 [1819], Sp. 513f.; u.a. behauptet Seyfried [*Beethovens Studien*, Anhang, S. 20], Beethoven habe über Cherubinis Requiem gesagt: „Mit seiner Auffassung des *Requiem* s bin ich ganz einverstanden und will mir, komme ich nur einmal dazu, selbst Eines zu schreiben, Manches *ad*

dem zeitgenössischen Wiener Maßrepertoire recht gut vertraut gewesen zu sein. So ist es nicht verwunderlich, daß das Gloria der *Missa solemnis* in der Tradition dieser Maßvertonungen steht: Als allgemeine Charakteristika sind zum Beispiel die wichtige Rolle des Orchesters zu nennen (es wird u. a. auch selbständig zur Textausdeutung eingesetzt), die Rolle der Solisten oder die Verwendung von Ritornellen in den textreichen Maßsätzen. Beethovens Kenntnis und Rezeption der ihn umgebenden Praxis wird überdies, wie Warren Kirkendale überzeugend aufzeigen konnte, an vielen kompositorischen Details deutlich. Als Beispiel sei an dieser Stelle nur die Vertonung der Worte „adoramus te“ als demütig bittende Verneigung genannt⁴³.

notam nehmen.“) Wie ich zeigen möchte (Kapitel 6.1.3), gibt es Hinweise darauf, daß Beethoven auch Cherubinis F-Dur-Messe, CV 145f, kannte. Diese Messe war bereits in den Jahren 1813 (Gloria und Credo) und 1818 (ganz) in Wien erklingen, und F. X. Gebauer führte sie 1819 in den ersten beiden Konzerten der neugegründeten „Spirituel-Concerte“ auf (vgl. hierzu u. a. E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 188f.). Cherubinis große Messe in d-Moll, CV 155 (komponiert 1811, Aufführung Paris 1812; erste Aufführung in Wien, Karlskirche 1825), war Beethoven vor der Komposition seiner *Missa solemnis* wohl noch nicht bekannt (siehe Bericht in der AMZ 18 [1816], Sp. 734).

Möglicherweise war Beethoven auch mit einer oder mehreren von Johann Nepomuk Hummels Messen vertraut. Vor allem diejenigen, die in den Jahren unmittelbar vor seiner eigenen ersten Messe in C-Dur, op. 86 (1807), in Esterházy aufgeführt worden waren, sollten ihn interessiert haben: Es-Dur, op. 80 (gedruckt Wien: Haslinger ca. 1819/29), d-Moll und C-Dur, aufgeführt in den Jahren 1804 bis 1806. Nach der wenig glücklichen Aufnahme von Beethovens Messe durch den Fürsten und wohl auch durch Hummel ist fraglich, inwiefern sich Beethoven für die weiteren Messen Hummels, D-Dur, op. 111 (aufgeführt Esterházy 1808), und B-Dur, op. 77 (wahrscheinlich aufgeführt Esterházy 1810, gedruckt Wien ca. 1818), noch interessiert hat.

Franz Schuberts Messen hat Beethoven wohl nicht gekannt.

Selbstverständlich beschränkte sich Beethovens Kenntnis der Messen seiner Zeitgenossen nicht nur auf die wenigen, für die wir heute noch Belege haben. Eine Vorstellung von seinem umfassenderen Interesse können zwei Briefzeugnisse geben: Zu eben der Zeit, als Beethoven am Gloria der *Missa solemnis* arbeitete, war er, wie er am 29. Juli 1819 aus Mödling schrieb, in der hervorragend ausgestatteten Bibliothek des Erzherzogs Rudolph in Wien, um sich „das mir Tauglichste auszusuchen“ (Kalischer 1908, IV, 27; zur Auslegung dieses bekannten Briefes siehe H.-W. Kühn, „Quaerendo invenietis“, v. a. S. 299ff. und W. Kirkendale, *Fuge und Fugato* [1966], Fußnote 46 auf Seite 260). Schindler gibt einen Brief von Dietrichstein an Lichnowsky vom 23. 2. 1823 wieder: „... Ich schicke Dir hier zugleich die Partitur einer Messe von Reutter, welche Beethoven zu sehen wünschte. Wahr ist es, daß Se. Majestät der Kaiser diesen Stil liebt, indessen braucht Beethoven, wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu halten ...“ (Schindler, *Beethoven*, 1840, 128; zitiert nach Kirkendale, ebd., 257). Weist auch das Datum letzteren Briefes darauf hin, daß Beethoven noch keine Reutter-Messe gekannt hat als er das Gloria der *Missa solemnis* komponierte, so zeigen die Zeilen andererseits Beethovens Aufmerksamkeit und Interesse für die verschiedenen Arten der Maßvertonung seiner Zeit. Mit der angedeuteten Messe ist wohl eine der zwei von Beethoven nach der *Missa solemnis* geplanten Messen gemeint. Zu der ersten von diesen, in cis-Moll, liegen einige wenige Skizzen vor.

43 Weitere Parallelen siehe bei Kirkendale, „Beethovens *Missa solemnis* und die rhetorische Tradition“.

Doch wäre es verfehlt, nur die Traditionsverbundenheit des Beethovenschen Satzes herauszustellen. Weit bedeutsamer scheint es mir, daß Beethoven die Art der Vertonung des Gloria auch auf entscheidende Weise weiterentwickelte: Anders als seine Vorgänger teilt er das Gloria der *Missa solemnis* nicht mehr in einzelne abgeschlossene musikalische Sätze auf. Die gewohnte Unterteilung des Gloriasatzes einer symphonischen Messe in drei bzw. vier Abschnitte ist zwar auch in der *Missa solemnis* durch Änderung von Tempo, Besetzung, Motiven etc. vor dem „Gratias“, vor dem „Qui tollis“ und vor dem „Quoniam“ erkennbar, jedoch verschmilzt Beethoven alle Abschnitte zu einem einzigen langen musikalischen Satz⁴⁴. Die Tatsache, daß im Gloria der *Missa solemnis* der musikalische Verlauf, obwohl er freilich untergliedert ist, nicht zu einem schließenden Stillstand innerhalb des Satzes kommt, wird schnell daran deutlich, daß außer den Ordinarius-Teilen (Kyrie, Gloria, etc.) in der Partitur keine Textworte (wie zum Beispiel „Qui tollis“, „Quoniam“, etc.) als Überschrift über einzelnen Sätzen stehen. Es kommt zwar an verschiedenen Stellen zu Änderungen in Tempo, Taktart, Tonart, Thematik etc., jedoch ist die Verbindung zum vorausgehenden Abschnitt nie unterbrochen (vgl. Abb. 2-3). Viele der Eigenarten des Gloria der *Missa solemnis* stehen mit dieser neuartigen Formung eines langen, prozeßhaften Einzelsatzes in Zusammenhang. So zeigt sich die Tendenz zum Vermeiden von unverbundenen Abschnitten auch auf der Ebene kleinerer Unterteilungen: Hatte Haydn die Textzeilen in den Gloriasätzen seiner späten Messen gewöhnlicherweise mit einer authentischen Kadenz abgeschlossen, so vermeidet Beethoven solche Momente des Schließens und legt den gesamten Satz auf einen ununterbrochenen Spannungsbogen bis hin zu den letzten Takten an. Um solche schließenden Binnenzäsuren zu vermeiden, bricht Beethoven an einigen Stellen Kadenzen unvermittelt ab (siehe hierzu Kapitel 3), vermeidet an bestimmten Stellen klare authentische Kadenzen oder interpretiert die zu erreichende Tonika um als Beginn eines neuen Teiles (Tonika nicht als

44 Die Idee der Durchkomposition des Gloriasatzes zeichnet sich bereits — abgesehen von der Tradition der *Missa brevis* — in einzelnen früheren Messen ab: So stellt Dorothea Schröder (*Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, 167) heraus, daß in der *Missa Assumptionis Beatae Mariae Virginis* (Schröders thematischer Katalog: A.I. 18; aufgeführt Eisenstadt 1802) die vier Abschnitte des Gloria „nicht länger als Reihe separater (wenn auch aufeinander bezogener) Einzelteile erscheinen, sondern durch instrumentale Überleitungen zu einer unauflösbaren Einheit zusammengeschlossen werden“. Von dieser Messe gibt es bislang nur eine autographe Partitur, die ich noch nicht einsehen konnte. Doch ist Albrechtsbergers Messe mit Sicherheit deutlich kürzer als die *Missa solemnis*. Zudem deutet die Tatsache, daß Schröder als ähnliche Praxis auf Haydns beide letzten Messen (*Schöpfungsmesse* und *Harmoniemesse*) verweist, daraufhin, daß die Verquickung zwischen den Sätzen weniger eng war als in der *Missa solemnis*: Haydn vermerkt an den fraglichen Schnittstellen „segue subito“ bzw. „attaca subito“. Hierdurch wird zwar eine enge, jedoch keine nahtlose Verbindung zwischen den Sätzen hergestellt.

<i>Takt ff.</i>	<i>Text</i>	<i>Tempo, Taktart</i>	<i>Gloria-Ritornell (R)</i>	<i>Harmonischer Verlauf</i>
1	Gloria in excelsis Deo,			
42	et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Allegro vivace, 3/4	R in D-Dur (instr. + vok.)	D – V/D
66	Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.		R in D-Dur (instr.; vokal leicht abgeändert) zu „laudamus te“	D – G
128	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Meno Allegro		B – Es
174	Domine Deus, Rex coelestis, Deus, pater omnipotens.	Tempo I	R in Es-Dur (instr.)	Es
190	Domine fili unigenite, Jesu Christe,		R in D-Dur (instr.), nur 2 Takte	D – V/F
210	Domine Deus, agnus Dei, filius patris.		R in F-Dur (instr.)	F – V/F
230	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis,	Larghetto, 2/4		F – B
247	qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram,			B – D – V/B
269	qui sedes ad dexteram patris, [o / ah,] miserere nobis.			B – (Des – D) – V/fis
312	Quoniam tu solus sanctus,	Allegro maestoso, 3/4		A – C
320	[Quoniam] tu solus dominus,			C – D
328	[Quoniam] tu solus altissimus, Jesu Christe,			D – V/D
345	cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen.			V/D
360	(Fuge)	Allegro, ma non troppo e ben marcato, C; Poco più Allegro, C♯		D – V/fis; D – G – V/D
525	[Gloria in excelsis Deo, gloria.]	Presto, 3/4	R in D-Dur (instr. + vok.)	D – D (V/G?)

Abb. 2-3: Zum Aufbau des Gloria aus der *Missa solemnis*
(eckige Klammern kennzeichnen Beethovens Zusätze)

Ziel, sondern als Anfang). Und schließlich komponiert Beethoven das Nicht-Enden-Wollen nicht nur im Verlauf, sondern auch am Ende des Gloria aus: Er setzt keine schlußkräftige authentische Kadenz, sondern läßt den Schluß sowohl harmonisch als auch metrisch über sich hinausweisen (vgl. hierzu Kapitel 6). Auf diese Weise erfährt das Gloria eine Prozessualisierung, die zwar in manchen Messen Haydns und, mehr noch, in Beethovens eigener C-Dur-Messe in bestimmten Aspekten bereits angedeutet ist, jedoch erst in der *Missa solemnis* nachdrücklich zum Tragen kommt. Als anschauliches Beispiel dafür kann auch die Art der Gestaltung der Fuge dienen (siehe Kapitel 5), sowie schließlich die Art der Verwendung des Ritornellgedankens: Während in den Messen der Zeitgenossen wiederkehrendes Material für gewöhnlich im Sinne von Pfeilern in der gleichen Tonart steht, versetzt Beethoven die Instrumentalritornelle immer wieder auf andere Tonstufen (vgl. Abb. 2-3)⁴⁵.

Beethoven schafft also anstatt von wenigen Einzelsätzen ein nie abreißendes musikalisches Band, das ihm gleichzeitig die Möglichkeit eröffnet, auf die verschiedenen Einzelheiten des Textes individuell einzugehen; denn der auf einen Prozeß angelegte Satz ist zusammengesetzt aus vielen einzelnen, sehr verschiedenartig gestalteten musikalischen Abschnitten⁴⁶. William Drabkin stellt zu Recht heraus, daß der Gloriasatz auf verschiedenen Ebenen von einer Vielzahl von Gliederungspunkten durchzogen ist⁴⁷. Hierzu gehört, auf großer Ebene, die Andeutung der traditionellen Einteilung in „Gloria“ — „Qui tollis“ — „Quoniam“ ebenso wie auf kleinster Ebene die Herausstellung einzelner Wörter, wie zum Beispiel des „sanctus“ im „Quoniam“-Teil. Die dabei entstehenden abrupten Brüche im musikalischen Satz wecken die Aufmerksamkeit des Hörers immer wieder aufs Neue und lassen ihn den Text bewußt wahrnehmen. In gewisser Hinsicht hat Beethovens Vorgehen etwas gemein mit der Textvertonung in den Nummernmessen früherer Zeit: Die verschiedenen Aussagen und Bilder des Textes werden in ihrer Bedeutung ernstgenommen und musikalisch umgesetzt. Zenck kann sogar ganz konkret an verschiedenen kompositorischen Details eine gewisse Nähe zu Bachs Meßvertonungen aufzeigen⁴⁸. Hinzuzufügen bleibt, daß Beethoven in dieser Hinsicht weniger eine Tradition fortsetzt, als daß

45 Entsprechend verhält es sich im übrigen auch im Credo, wo das dritte Erscheinen des Credo-Motivs (T. 264ff.: „credo in spiritum ...“) nicht in B-Dur (Tonika), sondern in F-Dur steht.

46 Jens Peter Larsen („Beethovens C-Dur-Messe“, 16) erkennt diese Tendenz bereits in Beethovens C-Dur-Messe, wo „die Betonung und Verstärkung des Ausdrucks der wechselnden Textmotive“ ein weitaus größeres Anliegen ist als in Haydns späten Messen, die auf einheitliche, geschlossene Wirkung eines Satzes oder Satzteils zielen.

47 Drabkin, *Missa Solemnis*, 40; siehe auch die Übersicht ebd., 42.

48 Martin Zencks Überzeugung nach hat Beethoven sogar Bachs *b-Moll-Messe* in Form der vollständigen Partitur gekannt, als er die *Missa solemnis* komponierte (Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, v. a. S. 236f.).

er bestimmte Elemente, die zu seiner Zeit bereits „historisch“ waren, bewußt wieder aufgreift (vgl. in diesem Zusammenhang etwa Kapitel 5.3.1 zur melismatischen Vertonung des Wortes „gloria“).

Andererseits wollte Beethoven nicht einzelne musikalische Bilder im Sinne einer Nummernmesse unverbunden aneinanderreihen, sondern ein überzeugendes musikalisches Ganzes schaffen. Dabei war er darauf bedacht, musikalische Formprinzipien anzuwenden, die nicht einfach dem Text übergestülpt würden, sondern mit dessen Struktur und Aussage in Einklang gebracht werden können (so etwa das Instrumentalritornell, in dem musikalisches Material instrumental wieder aufgegriffen werden kann, ohne die genuine Textvertonung zu beeinträchtigen). Vor allem aber gewinnt Beethoven wesentliche musikalische Merkmale, die den Satz zusammenhalten, auch aus dem Text selbst. Wie in Kapitel 3.3.2 gezeigt werden kann, nimmt er etwa die inhaltliche Gegenüberstellung in den ersten beiden Textzeilen zum Anlaß, zwei verschiedene musikalische Ebenen vorzustellen, die im Laufe des weiteren Satzes immer wieder aufgegriffen und weitergeführt werden. So ist die Sprache wesentlicher Bestandteil der Komposition der *Missa solemnis*. Anders als bei vielen seiner Vorgänger scheint für Beethoven die Fragestellung nicht zu heißen: Wie kann eine überzeugende musikalische Struktur mit dem gegebenen Text in Übereinstimmung gebracht werden?, sondern umgekehrt: Wie können musikalische Strukturen gewonnen werden, die den Aufbau und die Bedeutung des Textes bestmöglich zum Ausdruck bringen? Um diese Idee zu verwirklichen, suchte Beethoven neue Wege der musikalischen Formbildung. Viele Eigenheiten der Komposition, die unverständlich wirken, wenn man nur die Musik betrachtet⁴⁹, können besser nachvollzogen werden, wenn man den Text als maßgeblichen kompositorischen Faktor in die Betrachtungen einbezieht.

So geht Beethoven in der *Missa solemnis* fraglos von der Tradition der zeitgenössischen symphonischen Messe aus, erweitert diese jedoch in bestimmten Aspekten maßgeblich (z. B. durch Vermeidung von Einzelsätzen bei gleichzeitiger Prozessualisierung). Hierdurch kann er Sätze von gewaltigen Dimensionen schaffen, die wiederum aus vielen verschiedenartigen Zellen zusammengesetzt sind und eine außerordentlich plastische Ausdeutung der einzelnen Textinhalte ermöglichen. Vor dem Hintergrund der Maßvertonungen anderer klassischer Komponisten mußte die *Missa solemnis* daher für die Zeitgenossen höchst ungewohnt, geradezu aufwühlend wirken⁵⁰.

49 Ganz besonders wird dies deutlich im „Qui tollis“, wo Drabkin (*Missa solemnis*, 46) zu Recht die — aus musikalischer Sicht — schwer zu verstehende harmonische Struktur und die komplexe Anordnung der Phrasen herausstellt. Der Grund für beide Merkmale liegt im Text (vgl. Kapitel 4).

50 Vergleichbar ist die dokumentierte Reaktion der Zeitgenossen vielleicht mit dem Erlebnis der frühen Aufführungen der *Eroica* vor dem Hintergrund der gewohnten sinfonischen Dimensionen.

3 ZUM ERSTEN TEIL DES GLORIA BIS „QUI TOLLIS“: BRÜCHE UND BLÖCKE (ODER: VON HIMMEL UND ERDE)

3.1 Einführung

Eine außerordentliche Vielfalt an musikalischen Gedanken, die meist als fest umrissene Taktgruppen abrupt aneinanderstoßen, ist ein seit den ersten Aufführungen immer wieder herausgestelltes Charakteristikum der *Missa solemnis*. Besonders ausgeprägt tritt es in den beiden Sätzen auf, denen ein langer Text zugrundeliegt: Gloria und Credo.

Beethoven verteilt den Text — anders als seine Zeitgenossen — nicht auf musikalische Einzelsätze¹, sondern vertont ihn in einem zwar gegliederten, aber durchgängigen musikalischen Band. Innerhalb dieses Satzverlaufs gibt er den einzelnen Textinhalten jeweils einen eigenständigen musikalischen Charakter: Bemerkenswert ist dabei zunächst, daß er den Text in sinnvolle semantische Einheiten einteilt². Für jeden solchen textlichen Abschnitt verwendet er — wie in einem motettischen Satz üblich und von der zeitgenössischen Theorie auch beschrieben³ — im ersten Teil des Gloria bis zum „Qui tollis“ ein neues Motiv

1 Wie in Kapitel 2.2 angedeutet, ist etwa selbst in Haydns späten Messen das Gloria für gewöhnlich in drei oder vier Einzelsätze aufgeteilt.

2 So vertonte Beethoven zum Beispiel die Worte „gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam“ in einer zusammenhängenden musikalischen Phrase; — die zweite Satzhälfte würde für sich allein genommen keinen Sinn ergeben. Hingegen können die Lobpreisungen „laudamus te“, „benedicimus te“, „adoramus te“, „glorificamus te“ als vollständige Aussagen alleine stehen.

Wie sehr sich Beethoven um eine korrekte Einteilung religiöser Texte bemühte, zeigt auch der berühmte Tagebuch-Eintrag aus dem Jahr 1818: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alle Kirchenchoräle der Mönche ect. durchgehen[,] wo auch zu suchen[,] wie die Absätze in richtigsten Übersetzungen nebst vollkommener Prosodie aller christkatholischen Psalmen und Gesänge überhaupt.“ (M. Solomon/S. Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, 121, = Nr. 168).

3 Vgl. die Artikel „Motette“ in J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1793), 420; in H. C. Koch, *Musikalisches Lexikon* (1802), 933f.; und in A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* 3, 488ff.

Donald Francis Tovey („Missa Solemnis“, 274) gab zu Recht die Empfehlung, man müsse, wolle man die Form der *Missa solemnis* erfassen, sich ihr wie einer Motette von Palestrina nähern. („The form of the Mass in D is as perfect as the form of any symphony, or, in other words, of any purely abstract music. This is not in spite of but because of the fact that it is in every detail suggested by the text. ... The way to grasp the form of this Mass is therefore to treat it exactly as we would treat a motet by Palestrina. That is to say, we take each clause of the text and find out to what themes that clause is set.“

Text- zeile **Allegro vivace**

① *f* Glo - ri - a in excel - sis De - - o

② *p* et in ter - ra pax, pax ho - mi - ni - bus ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

Instrumentalkontinuum

③ *ff* Lau - da - - mus te
ff be - ne - di - ci - mus te
pp a - - do - ra - mus te
ff glo - ri - fi - ca - - - - mus te

Meno Allegro

④ *p* Gra - ti - as a - - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - riam tu - am

Tempo I

Instrumentalkontinuum

⑤ *f* Do - mi - ne De - us
f Rex coe - les - tis
f De - us, pa - ter o - - - - - mni po - tens

Instrumentalkontinuum

⑥ *p* Do - mi - ne fi - li - u - ni ge - ni - te
p Je - su Chri - ste

Instrumentalkontinuum

⑦ *ff* Do - mi - ne De - us
ff a - gnus De - i
dim. fi - li - us pa - - - - - tris

Abb. 3-1: Themen und Motive im Gloria der *Missa solemnis* bis „Qui tollis“

in den Vokalstimmen (vgl. Abb. 3-1; einzige Ausnahme: „laudamus te“)⁴. Hierdurch ist es Beethoven möglich, jeden Textabschnitt in den Singstimmen deklamatorisch und inhaltlich überzeugend zu vertonen.

Wie schon verschiedentlich bemerkt, gibt es aber im ersten Teil des Gloria auch wiederkehrendes Material, zumeist in den Instrumenten: Das Motiv, das zum „Gloria in excelsis Deo“ (ab sofort genannt „Gloriamotiv“), also der ersten Textzeile erstmals erklang, erscheint im folgenden zum Text „laudamus te“ (T. 66ff. und T. 94ff.) in Singstimmen und Instrumenten, und zum Text „Domine Deus, Rex ...“ (T. 174ff.) und „Domine Deus, agnus Dei ...“ (T. 210ff.) nur in den Instrumenten, jeweils auf neuen Tonstufen (Es-Dur und F-Dur): Hinzu kommt noch ein nur zweitaktiges Einsetzen dieses Motivs zu Beginn des Textabschnitts „Domine fili ...“ (T. 190ff.) und — außerhalb des hier zu besprechenden Teils ein letztes Aufgreifen des Motivs am Schluß des Gloria, im Presto, mit dem Text vom Anfang: Gloria in excelsis Deo“ (siehe Kapitel 6.1). Da Beethoven selbst diese wiederkehrenden Instrumentalabschnitte in den Skizzen als „Ritornelle“ bezeichnete⁵, werde auch ich im folgenden diesen Terminus verwenden. Kennzeichen dieses Ritornells ist im übrigen nicht nur das Gloriamotiv, sondern auch eine Linie aus durchgängig laufenden Achteln (bzw. durch Verdopplungen als Sechzehntel in den Steichern ...), welche ich im folgenden jeweils als „Achtellinie“ oder als „Glorialinie“ bezeichne.

Daß im Laufe eines Gloria musikalisches Material wieder — entweder nur in den Instrumenten, oder in Instrumenten und Singstimmen — aufgegriffen wird, ist nichts Außergewöhnliches (vgl. Kapitel 2.2, v.a. S. 31ff., und Kapitel 6.1.3). Es gilt hierbei nur festzuhalten, daß sich Beethoven unter mehreren Möglichkeiten für diejenige entscheidet, die sowohl musikalischen Konnex (in den Instrumenten) herstellen, als auch (vor allem in den Singstimmen) sensibel auf den Textvortrag eingehen kann.

4 Dies findet man in den Messen seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen allenfalls gelegentlich. Dort ist nicht selten die Tendenz zu erkennen, durch Wiederaufgreifen von musikalischem Material den Satz auch in den Vokalstimmen formal zu vereinheitlichen, was nicht immer mit den Bedürfnissen der Textdeklamation oder -ausdeutung in Einklang steht (vgl. Kapitel 2.2). Beethoven greift in der *Missa solemnis* überwiegend nur Material in den Instrumenten wieder auf.

5 Beethoven selbst verwendete den Begriff „Ritornell“. In den Gloriaschizzen taucht er bereits bald nachdem das Thema „Gloria in excelsis“ überhaupt gefunden war erstmals auf (Wittgenstein, S. 29f./fol. 15r). Die Idee eines wiederkehrenden musikalischen Teiles scheint also für Beethoven ein wesentlicher Ausgangspunkt im Gloria gewesen zu sein. (Ebenso im Credo, wo bereits bei den ersten skizzierten Motiven häufig „R“, Beethovens Abkürzung für „Ritornell“, dabeisteht.) In erster Linie verwendete Beethoven den Begriff „Ritornell“ für einen wiederkehrenden rein instrumentalen Abschnitt, was dem zeitgenössischen Verständnis entspricht (vgl. hierzu u.a. J. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 208, Fußnote 8). Die Skizzen zum Gloria der *Missa solemnis* verdeutlichen dabei, daß er auch an dem Begriff festhielt, wenn Vokalstimmen zum Instrumentalsatz hinzutreten (siehe z. B. Wittgenstein, S. 32f./fol. 16v: „Ritornell“ zum Gloriamotiv und Text „laudamus“).

Eigenartig ist jedoch in der *Missa solemnis*, daß gerade in diesem ersten Teil die einzelnen musikalischen Abschnitte mit sehr scharfen Kanten aneinanderstoßen und mit ihrer unmittelbaren Umgebung kaum Elemente gemein haben: So ist im ersten Teil des Gloria bis zum „Qui tollis“ nicht nur jede Zeile durch ein eigenes Motiv charakterisiert. Insbesondere ändert sich auch mit jedem neuen Textabschnitt die Klangfarbe (Instrumentierung), die Dynamik, häufig auch der Klangraum, die Bewegungsform und –richtung und manchmal sogar das Tempo (Ausnahme wieder: „laudamus te“). Auf diese Weise schafft Beethoven — aus der Vogelperspektive betrachtet — musikalische „Blöcke“⁶, die häufig abrupt, in der Art eines Bruches im musikalischen Verlauf, aneinanderstoßen⁷.

Gloria	Et in terra	Laud./ ben.	ador.	glor., Laud./ ben.	ador.	glor.	Gratias	Domine ... Rex	Dom. fili	Dom... agnus	[Qui tollis]
<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>p < f / ff</i>	<i>pp</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>ff</i>	<i>p <</i>	<i>f ff</i>	<i>> p <</i>	<i>ff > p</i>	

Abb. 3-2: Dynamische Angaben im Teil „Gloria“ bis „patris“
(umfassende Wiedergabe nach Eulenburg; es fehlen nur Betonungszeichen: > und *sf*)

Was ich unter „blockhafter“ Charakterisierung der einzelnen Zeilen verstehe, läßt sich gut am Beispiel der Dynamik veranschaulichen. Beethoven ordnet jeder Zeile eine bestimmte Dynamik zu (vgl. Abb. 3-2; a 11 e von Beethoven vermerkten Angaben sind, laut Eulenburg–Partitur, wiedergegeben). Dabei finden sich in diesem Teil des Gloria keine dynamischen Mittelwerte (wie zum Beispiel *mf*), vielmehr fällt eine Vorliebe für Extremwerte, *Pianissimo* und *Fortissimo*, im „Domine Deus“-Teil sogar dreifaches *Fortissimo* auf. Innerhalb eines textlichen Abschnitts werden diese Werte nicht abgeschattiert, sondern konstant beibehalten. Allenfalls finden sich kurze Crescendi oder Decrescendi zwischen zwei Werten⁸, doch sind in den meisten Fällen die kontrastierenden dynamischen Angaben abrupt gegeneinandergestellt. Das gleiche Prinzip läßt sich unschwer in der Instrumentierung erkennen: Innerhalb der ersten Textzeilen wird die Besetzung jeweils weitgehend beibehalten, nur wenige Instrumente treten im Laufe einer Zeile hinzu oder bleiben weg⁹. Beim Beginn einer neuen Textzeile ändert sich jedoch die Instrumentierung schlagartig. Ähnlich abrupte

6 Auch Theodor W. Adorno (*Beethoven*, 200f.) ist diese Eigenart aufgefallen, vgl. etwa: „Die ganze Musik [gemeint ist die *Missa solemnis*] ist in undynamischen, aber *nicht* »vorklassischen« Flächen gedacht. Ihr Organisationsprinzip ist aufzusuchen“.

7 Brüche und Blöcke sind wie Positiv- und Negativbild eines einzigen Phänomens: Ein zwischen zwei ausgeprägten Bruchstellen liegender musikalischer Teil erhält unweigerlich die Qualität eines Blockes. (Seine innere Differenzierung tritt gegenüber den starken Ereignissen in den Hintergrund.)

8 Nur in T. 166ff. findet sich ein einziges längeres Crescendo.

9 Etwas mehr graduelle Änderungen finden sich ab dem „Gratias“.

Wechsel treten in Klangraum, rhythmischer Bewegungsform, melodischer Bewegungsrichtung, harmonischer Fortschreitung und Tempo auf (zusammengefaßt in Abb. 3-3). Darüber hinaus stehen an allen Schnittstellen zwischen zwei Zeilen im ersten Teil („Gloria“ bis „Qui tollis“) einige ausschließlich instrumentale Takte¹⁰. Die Instrumentaleinschübe dienen als Nachhall zu vorher gehörtem oder als Neuansatz von kommendem Material der Vokalstimmen, manchmal setzt mit ihnen auch das Ritornell wieder an. In keinem der Fälle vermitteln sie oder führen sanft zum neuen Teil hinüber. So unterstreichen auch sie die blockhafte Qualität des Satzes.

Die musikalischen „Blöcke“ und „Brüche“, die ich soeben beschrieben habe, stehen in engem Zusammenhang mit einer Haltung der klassischen Musiksprache, die Thrasybulos Georgiades „Diskontinuität“ nennt: „Die Musik kann also nicht eine einheitliche Melodie, eine kontinuierliche Linie sein. Sie kann nur aus selbständigen, aus, streng genommen, zunächst unzusammenhängenden Teilen bestehen, die musikalisch zusammengefügt werden, gleichsam aus einzelnen Splintern“¹¹. Während Georgiades seine Idee des „Diskontinuierlichen“ vor allem an dem Zusammenspiel von Phrasen oder sogar von kleinen Zellen innerhalb einer musikalischen Phrase aufzeigt, kennzeichne ich mit den Begriffen „Bruch“ und „Block“ das entsprechende Phänomen auf größerer Ebene: Vieltaktige musikalische Abschnitte treffen unvermittelt und unvorhersehbar aufeinander¹², wobei der Moment des Zusammenstoßens häufig so schroff und ausgeprägt ist, daß ich ihn als „Bruch“ bezeichne. Die Idee des diskontinuierlichen Satzes kann vor allem die Bedeutung und Wirkung dieser bislang nur rein musikalisch-technisch beschriebenen Eigenheit erhellen. Der diskontinuierliche Satz der Wiener Klassik, ist, um mit Georgiades zu sprechen, Ausdruck einer Haltung des Gegenwärtigen, des Hier-und-Jetzt. So kann die Vokalmusik nicht mehr nur einen stehenden Affekt, sondern gegenwärtiges Geschehen in Musik fassen. Genau dies zeigt sich auch auf größerer Ebene: Indem Beethoven jede Textzeile musikalisch überzeugend wiedergibt und die gewonnenen Glieder (Blöcke) unvermittelt, diskontinuierlich aneinanderreihet, muß sich der Hörer ständig auf Neues einstellen und wird, immer wieder, zum aktiven Mitvollzug bewegt. Die Musik und der Text stehen ihm als Gegenwärtiges gegenüber.

10 Ansonsten gibt es in diesem Teil des Satzes keine Takte ohne Vokalstimmen. Auch im weiteren Verlauf des Gloria kommen reine Instrumentaltakte nur an Übergangsstellen zu neuen Teilen vor, so vor dem „Qui tollis“ und zu Beginn des „Quoniam“.

11 Thr. Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, 12; weitere Ausführungen u. a. in Georgiades, „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker“.

12 Selbstverständlich können diese größeren Abschnitte in sich darüber hinaus diskontinuierlich gestaltet sein.

Umbruch zu Zeile	Takt(e)	Instrumen- tierung	Dynamik	Klangraum	Rhythmus	Bewegungs- richtung	Tempo	Taktart	Tonart	unerwartete Harmonik
et in terra pax	42	•	•	•	•	•				•
laudamus te	66ff.	•+	•+	•+	•	•			o	•
adoramus te	80	•	•	•	•	•				o
glorificamus te	83	o	•	o	•	•			•	•
adoramus te	100	•	•	•	•	•				o
glorificamus te	103	o	•	o	•	•				
Gratias agimus	126f.	•	•		o	o	•		•	•
Domine ..., rex	174	•	<		<	o	•		o	
Domine fili	190ff.	•	•	•		•*			•	
Dom..., agnus	210	•	•	•	•	•			•	o
Qui tollis	230	•**	<	<	•	•	•	•		

Legende: • — starke abrupte Änderung + binnen drei Takten
o — schwache abrupte Änderung * in Takt 196
< — vorbereitete Änderung ** Takt 226–230

Abb. 3-3: Sich ändernde musikalische Parameter bei neuen Textzeilen

Wenn man — wie häufig geschehen — kritisiert, Beethoven lasse im Gloria zu viele verschiedene musikalische Ideen aufeinander folgen, ohne Verbindendes zu schaffen, übersieht man, daß der Text selbst als bindende Kraft und Movens hinter den musikalischen Blöcken steht. Beethoven reagiert mit seiner Musik auf den Text und nutzt sogar dessen Beschaffenheit, um musikalische und formale Zusammenhänge zu stiften¹³. Aus diesem Grund charakterisiert er eingangs die

13 Dies stellt sogar Adolph Bernhard Marx, der Anhänger absolut-musikalischer Formen, heraus. Im Hinblick auf die formale Festigkeit einer Komposition nach Art des motettischen Satzes meint er, einer solchen Verbindung fehle zwar „die Kraft der Sonatenform“ oder der festere „Abschluß der Rondoform“, jedoch fügt er hinzu: „der aufklärende und schnellfaßliche Zusam-

beiden gegensätzlichen inhaltlichen Bereiche: Gott im Himmel und Mensch auf Erden, in seiner Musik sehr deutlich (siehe Kapitel 3.2.1)¹⁴. Die Skizzen zeigen, daß er ursprünglich einen Übergang zwischen beiden Ebenen vorsah, den er jedoch in mehreren Schritten zum musikalischen Bruch verkürzt. Auf diese Weise gewinnt Beethoven aus der Natur des Textes so auffälliges musikalisches Material, daß dieses im weiteren Verlauf des Gloria als Referenzpunkt genutzt werden kann. So durchziehen die beiden eingangs aufgestellten inhaltlichen Ebenen (bzw. musikalische Blöcke) als inhaltliche und musikalische Gegensätze den gesamten Satz (vgl. Kapitel 3.3.2). Ebenso wird die Aufgabe, die an der Schnittstelle (T. 42) abrupt unterbrochene kadenzierende Wendung zu Ende zu führen, an vielen Stellen im Satz wieder in Erinnerung gerufen, aber erst kurz vor Schluß des Satzes eingelöst (Kapitel 3.3.1). Hieran kann deutlich werden, daß dieser erste Bruch und seine Folgen eine wesentliche Funktion für den formalen Zusammenhalt der Komposition haben. Oft wurde bereits auf die Rolle der Harmonik und auf die wiederkehrenden Ritornelle als vereinheitlichende, zusammenhaltende Merkmale des Gloria aus der *Missa solemnis* hingewiesen. Darüber hinaus schweißen aber auch die Brüche, so paradox es klingen mag, den musikalischen Verlauf zusammen. Weit mehr als etwa Haydn (vgl. Kapitel 3.2.2, v.a. S. 71–75), der die einzelnen Abschnitte jeweils zu einem gerundeten Abschluß bringt, erzwingt Beethoven ständig eine Weiterführung. Jeder Bruch steht wie ein ungelöstes Fragezeichen im Raum, auf das die Antwort erst noch gegeben werden muß. So wird im Hörer jeweils Spannung aufgebaut, die ungelöst bleibt und daher auf Fortführung drängt.

Martin Zenck zufolge ist der liturgische Text in Beethovens *Missa solemnis* „als Vorgegebenes, wie in op. 120 der Walzer Diabellis, Gegenstand der Komposition, innerhalb derer die Anwendung der thematisch–motivischen Arbeit auf die Textbearbeitung zur Zergliederung, Zerteilung und Zertrümmerung des Textes führt. Der Eingriff in den Text, die Isolierung einzelner Worte läßt diese zu einem Disparaten gegenüber dem ganzen Text und der musikalischen Form werden, so daß im Hinblick auf Beethovens Spätstil bezweifelt werden mag, daß das Disparate in seiner Unverbundenheit noch von einer höheren Synthesis gerettet wird.“¹⁵ Meine voranstehenden Ausführungen, die in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels präzisiert werden sollen, deuten bereits an, daß Beethovens Art der Textbehandlung und die damit in Verbindung stehenden auffallenden Brüche im Gloria meiner Ansicht nach keinesweg eine „Zerglie-

menhang des Textes muss — und kann hier dem Mangel festern musikalischen Verbandes ergänzend zu statten kommen.“ (Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* 3, 488ff.).

14 Wiewohl ein Reagieren der Musik auf den Textinhalt an dieser Stelle nichts Ungewöhnliches ist, geschieht es bei Beethoven in ungekannter Schärfe (vgl. Kapitel 3.2.2).

15 Zenck, *Die Bach–Rezeption des späten Beethoven*, 261.

derung“ des Textes bewirken: Beethoven teilt den Text — anders als seine Vorgänger — nicht in musikalische Einzelsätze auf. Die an den Zeilenwechseln auftretenden abrupten Änderungen in der musikalischen Faktur zergliedern den Text nicht, sondern führen ihn vielmehr dem Hörer in seiner Plastizität anschaulich vor¹⁶. Schließlich wird gerade der besonders scharfe erste Bruch zum Zusammenhang stiftenden Faktor im Laufe des Satzes (Kapitel 3.3.1), und die Charakterisierung der anfangs aufgestellten Bereiche ist so deutlich, daß sie für alle weiteren Teile des Gloria tragfähig wird (vgl. Kapitel 3.3.2).

Immer wieder werde ich in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels den Blick auf Beethovens instrumentales Spätwerk lenken, denn das Vorhandensein von Brüchen und von vielen verschiedenen musikalischen Ideen¹⁷ gilt als ein wesentliches Merkmal von Beethovens Spätstil. Vor allem das Phänomen der Brüche wurde bereits viel diskutiert¹⁸. Alle bisherigen Ansätze gehen jedoch aus

16 Im „Qui tollis“-Teil, wo einige Textzeilen mehrfach wiederkehren, ändert sich die Musik abrupt auch an Stellen, wo eine Textzeile (erneut) beginnt, die bereits vorher einmal erklingen war. Ein einziges Wort, „sanctus“ (im „Quoniam“-Teil), wird im Gloria für sich vom Umgebenden abgetrennt. Doch von „Zertrümmerung“ kann auch an dieser Stelle keine Rede sein: Hier wird das Geheimnis des Heiligen als Momentaufnahme im Sinne einer „Negativbetonung“ anschaulich in Musik gefaßt. Wohl ist es auch kein Zufall, daß Beethoven im Meßteil Sanctus den verhaltenen Gestus wieder aufnimmt.

17 Man denke etwa an den in dieser Hinsicht vieldiskutierten ersten Satz des Streichquartetts op. 132 (siehe zuletzt Kofi Agawu, „Beethoven's Opus 132“, und seine Verfeinerung der dort dargelegten Ideen in ders., *Playing with Signs*). — Vgl. auch zeitgenössische Ausführungen zu Beethovens Spätwerk, wie etwa C.F. Becker (1828): „Unaufhörlich wird man ohne Rast von einem Gedanken zum anderen gleichsam fortgerissen, sodaß die Bewunderung des letzten die Bewunderung aller vorausgehenden in sich verschlingt und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten.“ (C.F. Becker in *Cäcilia* 30 [1828], 135f., zitiert nach Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 35).

18 Die verschiedensten Termini werden gebraucht, um das Phänomen begrifflich zu fassen, so zum Beispiel: „Kontrast“, „Diskontinuität“, „Disparates“, „Konflikt“, „Schizophrenie“, in englischsprachiger Literatur darüber hinaus: „dissociation“, „paradox“, „interrupted cadence“, „disruption“, „deception“. Diese Begriffe stammen aus unterschiedlichen Vorstellungsbereichen, beziehen sich zum Teil auf den Erwartungshorizont des Hörers (z. B. deception), auf eine visuelle Veranschaulichung (z. B. Kontrast), stellen psychologische Erklärungsversuche (z. B. Schizophrenie) oder technische Beschreibungen dar (z. B. interrupted cadence). Ich möchte das hier zu diskutierende Phänomen mit dem Sammelbegriff „Bruch“ ansprechen. Dieser Begriff erscheint mir als besonders geeignet, da er — im Gegensatz beispielsweise zu „Kontrast“ — nicht nur darauf verweist, daß musikalische Abschnitte gegensätzlicher Prägung innerhalb eines Werkes aufeinanderstoßen, sondern auch auf die zeitliche Dimension eines unerwarteten Ereignisses verweist.

Bewertet wurden diese Stellen zu verschiedenen Zeiten äußerst unterschiedlich: Während Beethovens Zeitgenossen Brüche im musikalischen Verlauf meist negativ aufnahmen und auf die Taubheit des Komponisten, die man mit zunehmender musikalischer Unzurechnungsfähigkeit gleichsetzte, zurückführten, werden die selben Charakteristika im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts mehr und mehr als positiv angesehen. (Hierauf hatte Th. W. Adorno keinen geringen Einfluß.) In neuester Zeit hat es in der englischsprachigen Literatur mehrere Versuche gegeben, das Individuelle,

der Sicht der Instrumentalmusik darauf ein. Eine Untersuchung der Brüche im Zusammenhang mit den spezifischen Erfordernissen der Vertonung eines längeren Prosatextes wurde bislang noch nicht unternommen. Eben hieraus ergeben sich neue Erkenntnisse zur Natur der Brüche und ihrer formalen und inhaltlichen Bedeutung, die sich wiederum auf die Instrumentalmusik übertragen lassen. Dabei repräsentieren nicht nur Brüche im allgemeinen, sondern insbesondere die zwei zu Anfang des Gloriasatzes unvermittelt nebeneinandergestellten musikalischen Blöcke ein Phänomen, das in vielen von Beethovens Spätwerken eine wichtige Rolle spielt¹⁹: eine abrupte, früh im Werk auftretende Gegenüberstellung von zwei grundverschiedenen musikalischen Wesenheiten, deren Gegensatz eine Komposition nähren kann, ohne dabei zu einer Synthese geführt werden zu müssen²⁰. In diesem Sinne kann uns die Vertonung des Gloria der *Missa solemnis* als Lehrmeister für eine Besonderheit des Beethovenschen Spätwerkes dienen²¹.

Charakteristische der Bruchstellen in Beethovens spätem Werk als eigenständiges Phänomen zu diskutieren (K. Agawu, „Beethoven's Opus 132“; R. Hatten, „Interpreting Deception in Music“; S. Imeson, *Paradox*; J. Schmalfeldt, „Evaded Cadence“).

19 Parallelen zum instrumentalen Spätwerk existieren auch ganz konkret im kompositorischen Detail: Der erste Bruch — so überraschend wie er für den Hörer auch eintreten mag — ist durch Beethovens Technik der musikalischen Enfaltung auf logische Weise mit dem Vorausgehenden „verknüpft“. Die janusköpfige Natur der Brüche — Überraschung trotz Einbettung in die musikalische Anlage — kann als ein wesentliches Charakteristikum dieser Momente im Beethovenschen Satz dienen und erlaubt eine Abgrenzung von verschiedenen ähnlichen Phänomenen. (Wir können hiermit einige Erkenntnisse vertiefen, die Hermann Danuser [„Das imprévu in der Symphonik“] vor einigen Jahren in anderem Zusammenhang angedeutet hat, und die neuerdings Sylvia Imeson in ihrer Dissertation wieder thematisiert hat.)

20 Obwohl in den letzten Jahren immer wieder gefordert wurde, man müsse, um das Beethovensche Spätwerk verstehen zu lernen, wohl von einer Ästhetik der Gegensätze und des Disjunkten ausgehen, schwingt in vielen Veröffentlichungen weiterhin das Bedürfnis mit, diese gegeneinandergestellten Ebenen in der Komposition — zumindest gegen Ende — zu einem Ausgleich geführt zu sehen.

Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch neueste Beiträge, wie beispielsweise die Aufsätze von D. L. Brodbeck und J. Platoff, „Dissociation and Integration“ (für den ersten Satz von op. 130); K. Bazzana, „The first movement of Beethoven's opus 109“; ebenso aber auch im deutschsprachigen Raum, etwa der Beitrag Chr. Blumröders: „Vom Wandel musikalischer Aktualität“.

21 Diese Überlegungen stellen auch Adornos provokativ formulierte These in Frage: „Sie [= die *Missa solemnis*] fällt überhaupt nicht unter den Stilbegriff des letzten Beethoven, wie er von jenen Quartetten und Variationen, den fünf späten Sonaten und späten Bagatellenzyklen abgeleitet ist“ (Adorno, „Verfremdetes Hauptwerk“, 101f.). Mit der Veröffentlichung der Beethoven-Fragmente aus dem Nachlaß hat diese Aussage breiteren Boden bekommen, man siehe z. B. Adorno, *Beethoven. Fragmente*, 200: „Es gibt von ihr [= der *Missa solemnis*] kaum irgendwelche Verbindungen zu Beethovens anderen Werken, auch den späten — weder formal noch thematisch noch in den Charakteren noch — vor allem — in der Behandlung der musikalischen Flächen, der Kompositionsweise.“ Ähnlich ebd., 270: „Auch die *Missa Solemnis* kann, wenngleich aus anderen Gründen, kaum dem eigentlichen Spätstil zugezählt werden.“ Allenfalls erkennt er an: „Die *Missa* hat einzelne

3.2 Zum ersten Bruch (Takt 42)

Zu einem sehr frühen Zeitpunkt im Gloria der *Missa solemnis* setzt Beethoven einen musikalischen Bruch, der nicht nur punktuell auffallend ist, sondern auch von zentraler Bedeutung für den ganzen weiteren Verlauf des Satzes wird. Analytisch betrachtet handelt es sich um eine Unterbrechung im Abschluß des ersten Gloria-Abschnitts (T. 42): Der musikalische Fluß wird vor dem erwarteten Tonikaschluß durchschnitten. Gleichzeitig steht dieser musikalische Bruch vor einer neuen Textzeile (hat also syntaktische Relevanz) und bringt den Inhalt der ersten beiden Textzeilen zum Ausdruck: Der Bereich des Himmels und Gottes („Gloria in excelsis Deo“) wird dem Bereich des Friedens auf Erden und des Menschen gegenübergestellt („Et in terra pax hominibus bonae voluntatis“).

Für den Verlauf des Satzes ist dieser Bruch in Hinblick auf die formale Gestaltung sowie auf die Textvertonung von größter Bedeutung: Die Gegenüberstellung der zwei verschiedenen thematischen Bereiche — je nach Textinhalt mehr oder weniger abrupt — prägt die weitere Anlage des Satzes im kleinen und im großen. So leuchten inhaltlich die zwei eingangs aufgestellten grundsätzlich verschiedenen Vorstellungsbereiche (Himmel und Gott — Erde und Mensch) immer wieder auf. Auch muß die unvollendete musikalische Aussage, welche in Takt 42 durch den Abbruch stehengeblieben ist, weitergeführt und sinnvoll zum Abschluß gebracht werden.

Im folgenden möchte ich zunächst diese erste Bruchstelle ausführlich behandeln und anschließend Beethovens Verwendung von weiteren Brüchen formal und inhaltlich darauf beziehen: Es wird sich zeigen, daß die Verwendung dieser Momente keinesfalls zum unordentlichen „Chaos“ führt, wie Zeitgenossen und spätere Kritiker gerne behaupteten, sondern daß diese Brüche vielmehr als wesentliches Mittel zum Erreichen von formaler Kohärenz und inhaltlicher Tiefe der Komposition dienen.

3.2.1 Analytische Beobachtungen

Nach dem ruhigen Ausklang des Kyrie wird der Hörer der *Missa solemnis* von einem wahren Taumel entfesselten, freudigen Lobes gefangen. Das Gloria eröffnet mächtig, *tutti* und *fortissimo*, durchschreitet binnen kürzester Zeit einen

Abruptheiten, das Aussparen von Übergängen, mit den letzten Quartetten gemein; sonst wenig.“ („Verfremdetes Hauptwerk“, 102), wendet jedoch diese Erkenntnis ins Ästhetische und geht ihr nicht näher nach: „Das ästhetisch Brüchige der *Missa solemnis*, der Verzicht auf sinnfällige Gestaltung zugunsten einer fast kantischen Frage nach dem, was überhaupt noch möglich sei, korrespondiert bei trügend geschlossener Oberfläche den offenen Rissen, welche die Faktur der letzten Quartette hervorkehrt.“ („Verfremdetes Hauptwerk“, 112; ganz ähnlich auch in *Beethoven. Fragmente*, 203).

ton *d* stoßen sich die Instrumente auf der dritten Zählzeit ab und erreichen in einer linearen und raschen Aufwärtsbewegung den Quintton *a*. Die klanglich stärker hervortretenden Bläser halten den Ton, berühren ihn nochmals wie in freudiger Begeisterung und setzen ihn bewußt ein weiteres Mal, bestätigend, zu Beginn von Takt 3. Ab hier wird er fast zwei Takte lang ausgehalten.

Es ist, als ob sich ein Tor geöffnet hätte: In Takt 1, Zählzeit 1, noch verschlossen (Ton *d*) geht es mit raschem Schwung auf und bleibt offen (auf dem *a*) stehen. Streicher, Orgel und Bässe verstärken diese Geste des Öffnens, indem sie ab Zählzeit „zwei und“ des zweiten Taktes die lineare Bewegung bis zum nächsthöheren *a* fortsetzen. Akustisch wirkt dies wie ein verstärkender Widerhall in einem großen Raum. So entfaltet sich bereits in diesen ersten vier Takten das Quintmotiv *d* – *a* in zwei verschiedenen Schichten.

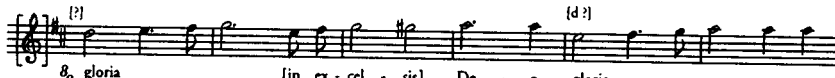
Als Abschluß dieser ersten vier Takte deutet Beethoven kaum spürbar eine schließende Wendung an: Alle Instrumente, mit Ausnahme der ersten Flöte und der ersten Oboe, fallen vom Quintton *a* zum Terzton *fs* zurück²² und erreichen in Takt 5 wieder den Grundton *d*. An dieser Stelle kann man allenfalls von einem Versuch der Rückführung sprechen²³: Der Spitzenton *a* ist noch nicht mit einem Dominantklang unterlegt, sondern in die Tonikasphäre des Anfangs eingebunden. Der Ton *fs*, der in linearer Hinsicht eine Entspannung der Quinte *a* bewirkt, ist stark unterbelichtet, da er nur ein Viertel lang ist und dazu auf der schwachen Zählzeit „drei“ steht. Gleichzeitig ist die Rückkehr zum Ton *d* (Takt 5) nicht Abschluß, sondern Neuanfang. Sowohl die rhythmische (bzw. metrische oder dynamische) Unterbelichtung von schließenden Wendungen als auch die Verwendung der Tonika als Ausgangs-, aber nicht als Zielpunkt sind prägende Charakteristika im weiteren Verlauf des Satzes.

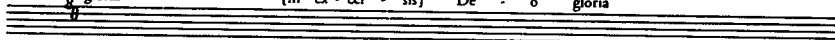
Zur Entstehung des Gloriatemas:


Die aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse zur Konzeption des Gloriatemas — öffnender Impuls bei Andeutung, aber Vermeidung einer schließenden Wendung — lassen sich mit Hilfe der Skizzen unterstreichen. Der Entstehungsprozeß des Hauptthemas ist im Hausskizzenheft Wittgenstein ausführlich dokumentiert. Abbildung 3-5 gibt alle bekannten Stadien wieder bis zu dem Zeitpunkt, wo das Thema eine der Endfassung recht ähnliche Gestalt annimmt (Wittg. S. 26/=fol. 13v, und BH 110, fol. 1r, V–VIII und 2v, I–VIII).

22 Dieser motivische Terzfall wurde bereits in Takt 2, Zählzeit 2 in den Streichern, in der Orgel und in den Bässen vorweggenommen.

23 Sie wird später im Werk einen deutlicher schließenden Charakter erhalten.

1a) Wittg. S. 19 (= fol. 10r) III 
 8 gloria [in ex - cel - sis] De - o gloria

IV 

1b) ebd. V 
 oder Gloria B glo

2) Wittg. S. 18 (= fol. 9v) X 
 glo - ri - a in ex - cel - sis De - - o

3) Wittg. S. 22 (= fol. 11v) I 
 gloria in ex - cel - sis deo

4) Wittg. S. 23 (= fol. 12r) V 
 glo - - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - si[s] de - - o

5) ebd. VII 
 glo - - - ri - a in ex - cel - sis de - - o

6) Wittg. S. 22 (= fol. 11v) V 
 glo - ri - a in ex - cel - - sis de - o glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis de

7a) Wittg. S. 23 (= fol. 12r) XIV 

7b) ebd. XV 

oder
[sic]

8) Wittg. S. 24 (= fol. 12v) I 

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o [glo - ri - a in ex - cel - sis De - o (in ex -)]

II 

cel - - - sis [De - o] in ex - [cel - - - sis De - o] (in ex - cel - sis)

III 

de - - - o de - - - o glo - ri - a, glo - ri - a

9a) Wittg. S. 25 (= fol. 13r) V 

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o in ex - cel - sis in ex - cel - sis

VI 

VI

9b) ebd. VIII 

glo - - - ri - a in ex - cel - sis de - o

9c) ebd. XIV 

de - - - o

XV 

XV

Abb. 3-5: Zur Entstehung des Gloriatemas: Die Skizzen aus Wittgenstein in wahrscheinlicher chronologischer Ordnung.

Die Konzeptionsversuche zeigen, daß Beethoven bereits früh in der Entstehungsgeschichte einen öffnenden Charakter des Gloriatemas plante. So bewegen sich viele der Aufzeichnungen des Themas von der Tonika zur Dominante, wobei meist die Töne *d* und *a* (eine Quinte über *b* *e* *r*²⁴ dem *d*) als Eckpfeiler eine wichtige Rolle spielen. Auch wird der Ton *a* in vielen der Aufzeichnungen linear (diatonisch oder chromatisch) erreicht, und ein Rückfall auf den Ton *d* häufig vermieden oder nur auf schwacher Zählzeit eingelöst.

Im folgenden möchte ich diese Aspekte in den einzelnen Aufzeichnungen kurz aufzeigen (vgl. dazu Abb. 3-5). Bereits in der ersten uns vorliegenden Skizze des Themas (Nr. 1a = Wittgenstein S. 19/= fol. 10r, III) wählt Beethoven die Töne *d* und *a* als Eckpunkte, steuert das *a* linear (hier sogar chromatisch) an und fällt nicht mehr auf das *d* zurück. In der nächsten Aufzeichnung in D-Dur²⁵ (Nr. 3, = Wittgenstein S. 22/=fol. 11v, I)²⁶ beginnt und endet zwar das Gloriamotiv mit dem Ton *a*, doch öffnet es sich dabei harmonisch ebenfalls von der Tonika zur Dominante. Aufzeichnung Nr. 4 (Wittgenstein S. 23/=fol. 12r, V), baut wieder einen linearen Zug zwischen den beiden langen Eckpfeilern *d* und *a*. Die chromatisch-intensive Annäherung an den Ton *a* war bereits in der ersten Aufzeichnung (Nr. 1a) aufgetreten und wird auch später (siehe Nr. 9a und 9b) wieder begegnet. In der Partitur findet es sich im Gloriamotiv zunächst nicht, wohl aber an Höhepunktstellen im weiteren Verlauf des Stückes²⁷. Von besonderem Interesse ist in unserem Zusammenhang, daß der Fall vom Quintton *a* zurück zum Grundton auf schwacher Taktzeit stattfindet, dadurch also eine schließende Geste vermieden wird.

Eine entscheidende Änderung zeigt sich in der Aufzeichnung Nr. 6 (Wittgenstein S. 22/=fol. 11v, V+VI): Hier skizziert Beethoven zum ersten Mal den Gloriabeginn im Dreiertakt. Darüber hinaus ist der Ablauf des gesamten ersten Gloria-Abschnittes bereits *in nuce* angelegt: Ausgangspunkt ist der Grundton *d*, von wo aus in schneller Bewegung der Quintton *a* erreicht wird. Nach zwei rhythmisch-impulsiven Gloriarufen unter Betonung der Töne *g* und *fis* (vgl. die

24 Sämtliche Aufzeichnungen zum Gloriatema weisen eine ausgeprägte Aufwärtsbewegung auf.

25 Zu diesem Zeitpunkt war die Tonart des Gloriasatzes noch nicht festgelegt: In unmittelbarem Anschluß an die erste Aufzeichnung in D-Dur (1a, Wittgenstein S. 19/=fol. 10r) stehen die Worte „oder Gloria B“, gefolgt von einem Entwurf zum Gloria-„ritor[nell]“ in B-Dur. Eine weitere Aufzeichnung (2; = Wittgenstein S. 18/=fol. 9v), welche sich inmitten von Skizzen zum Kyrie befindet, steht in A-Dur.

26 Diese Aufzeichnung, welche sich in der Anlage von den anderen Skizzen zum Gloriatema deutlich unterscheidet, ist eng verwandt mit einer frühen Aufzeichnung zum Credo (Wittgenstein S. 19/=fol. 10r, VII).

27 Im übrigen begegnen chromatische Gänge häufig in Cherubinis Werken. Gelegentlich ist die Verwendung von chromatischen Gängen in dessen Kompositionen so dicht, daß sie als generelles Charakteristikum seiner Musiksprache wahrgenommen werden und nicht mehr nur dem Zweck dienen, eine besondere Stelle deutlich herauszuarbeiten.

„Gloria“-Rufe in der Partitur, T. 17/18) wird vom *e* ausgehend noch einmal das *a* als Höhepunkt gesetzt²⁸. Dieser Oberstimmenverlauf findet sich noch in der fertigen Partitur, T. 36-38, bzw. auch auf viele Takte gestreckt in den Takten 19 bis 38.

Viele Elemente der Aufzeichnung Nr. 8 sind aus der Partitur bekannt. Auch hier zeigt sich wieder die wichtige strukturelle Bedeutung der Töne *d* und *a*. Der Spitzenton *a* wird durch die exponierten Hochtöne der vorausgehenden Takte (*fs* in T. 3/4, *g* in T. 7/8) linear vorbereitet (vgl. hierzu auch z. B. die Takte 23f. in der Partitur). Nachdem er erreicht ist, wird die Rückkehr zum *d* lange vermieden und geschieht schließlich (T. 20) nur unbetont auf schwacher Taktzeit. Im fertigen Werk wird dieser Melodiezug schließlich für das „Quoniam“ verwendet²⁹.

In der nächsten Aufzeichnung des Gloriamotivs (Nr. 9a; = Wittgenstein S. 25/=fol. 13r) findet sich zum ersten Mal ein expliziter Hinweis auf die Absicht einer imitatorischen Gestaltung des Anfangs³⁰. Die Aufzeichnung Nr. 9b, unmittelbar darunter notiert, verändert nur die rhythmische Gestaltung des Themenkopfes. Beide Male ist der Ton *a* wieder Zielpunkt der Phrase, wobei er diesmal auch am Themenbeginn eine wichtigere Rolle spielt, der strukturelle Rahmen des Quintintervalles *d* - *a* also etwas in den Hintergrund tritt.

Mit den Aufzeichnungen auf Seite 26 (=fol. 13v) im Hausskizzenbuch Wittgenstein und im Taschenskizzenheft BH 110 (fol. 1r, V-VIII und fol. 2v, I-VIII)³¹ hat das Gloriathema seine endgültige Gestalt erreicht (*d* und *a* als rhythmisch herausragende Anfangs- und Endpunkte). Beethoven erarbeitet nun die Einsatzfolge und die Fortsetzung des Motivs.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß sich Beethoven mit der genauen Gestaltung des Gloriamotivs (des ersten zentralen Motivs im Satz) im frühen Stadium der Arbeit am Gloria verhältnismäßig lange und intensiv beschäftigt hat. In den Skizzen hat das Motiv fast grundsätzlich einen öffnenden Charakter, meist durch die Herausarbeitung der strukturell so wesentlichen Quinte *d* — *a*. Nach dem Erreichen des Tones *a* wird eine Rückkehr zum *d* vermieden, allen-

28 Weder der Buchstabe „o“ (von „Deo“) noch eine entsprechende Note ist in dieser Aufzeichnung notiert, wodurch bezeichnenderweise gerade das Schließen des Motivs unklar bleibt.

29 Viele Wiener Messen weisen im „Gloria“- und im „Quoniam“-Teil das gleiche motivische Material auf. Die motivische Wiederaufnahme bietet sich aufgrund der gleichen Betonungsstruktur der Wörter „gloria“ und „quoniam“ an (vgl. hierzu Kapitel 5.2.1). Beethoven schrieb seinen zunächst für den Text „Gloria in excelsis Deo“ entworfenen Melodiezug noch auf der gleichen Seite (Wittgenstein S. 24/=fol. 12v, XV) auch mit dem Text „Quoniam“ nieder. Für das „Gloria in excelsis“ suchte er bald schon wieder ein anderes Motiv.

30 Viele der früheren Aufzeichnungen weisen Sequenzcharakter auf (siehe 1a, 1b, 8).

31 Auf die zeitliche Korrespondenz dieser Aufzeichnungen in Taschen- und Hausskizzenbuch hat bereits Robert Winter („Reconstructing Riddles“, 230–232) hingewiesen.

falls einmal auf schwacher Taktzeit durchgeführt, so daß der Grundcharakter des Aufmachens nie überdeckt wird.

Wenden wir uns nun wieder dem fertigen Werk zu:

Die in den ersten vier Takten im Gloria der *Missa solennis* erlebte öffnende Geste wird in Takt 4 nur so weit wieder geschlossen, daß sie sich aufs neue öffnen kann. Im weiteren Verlauf des ersten Abschnittes wird dieser Impuls immer wieder auf neuen Ebenen verwirklicht: In Takt 5 setzt zum ersten Mal eine Chorstimme, der Alt, mit eben diesem Quintmotiv ein. Zwischen höchstem und tiefstem Ton (a^3 und d) ist im Moment ihres Einsatzes (Takt 5) das Quintintervall, ausgedehnt über mehrere Oktaven, ausgebreitet. Was in den ersten vier instrumentalen Takten ein verstärkender Nachhall des Gloriamotives war, wird nun zu einem richtigen Einsatz des Motives in einer anderen Stimme, im Tenor (T. 7f.), gefolgt von einem weiteren Einsatz in den Instrumenten (T. 9f.), noch immer im gleichen Quintraum.

Ab Takt 11, mit dem Einsatz der Baßstimme, wird neues Gebiet erschlossen: Das Quintmotiv wird nun nicht mehr über dem Grundton d , sondern über dem Quintton a aufgebaut³². Dies ist nicht nur ein üblicher Einsatz einer imitierenden Stimme auf der Quinte, sondern gleichzeitig, im motivischen Kontext betrachtet, eine harmonische Potenzierung des die Töne d und a herausmeißelnden Quintmotivs: Der Fläche des über zehn Takte hinweg erklingenden Tonikaakkordes D-Dur folgt hier, ebenso flächenhaft, sechs Takte lang der Dreiklang auf der Quinte, der Dominantklang A-Dur; kein anderer Akkord wird gesetzt. Hierdurch spiegelt sich die vom d zum a öffnende Eigenart des Gloriamotives auf größerer Ebene im Harmonischen wider³³.

Beim nächsten Einsatz des Gloriamotives in den Takten 29ff., wieder vom d zum a , wird der neue Klangraum der zweigestrichenen Oktave erschlossen, und die harmonische Fortschreitung von der Tonika zur Dominante (T. 37f.) ist klanglich gegenüber dem Anfang erweitert. Die Vokalstimmen enden unisono mit dem Quintfall (!) $a - d$, doch laufen die Instrumente über diese Schluß-

32 Die Dichte der Einsätze des Gloriamotivs wird hier noch einmal größer: War der erste Einsatz erst nach vier Takten von einem weiteren gefolgt und nur im zweitaktigen Abstand ein Wiederhall angedeutet worden, geschehen ab dem fünften Takt die Einsätze alle zwei Takte, ab Takt 13 schließlich, meist als (Schein-)Einsätze, sogar taktweise.

33 Noch eindrucksvoller wird die Verwendung der intervallischen Anlage des Gloriamotivs als harmonisches Prinzip in den Takten 66ff., dem nächsten das Gloriamotiv verwendenden Abschnitt: Hier wird die motivisch inspirierte harmonische Fortschreitung von D-Dur nach A-Dur um drei weitere Quinten zum e-Moll-, H-Dur/h-Moll- und Fis-Dur-Klang fortgesetzt. Das entsprechende Verfahren wendet Beethoven auch in der Fuge an, wenn er die Takte 434ff. harmonisch gemäß der intervallischen Anlage des Fugenthemas gestaltet (siehe hierzu Kapitel 5.5.4).

bildung hinweg. Ihr rauschender Nachhall wird schließlich in Takt 42 genau auf dem Ton *a* abgebrochen.

Aus dem motivischen Zusammenhang des ersten Abschnitts heraus kann also der musikalische Bruch in Takt 42 folgendermaßen gesehen werden: Da der Klang in Takt 42 genau in dem Moment abgebrochen wird, wo in allen Stimmen der Ton *a* erreicht ist, stellt der gesamte erste Abschnitt eine Bewegung vom *d* (erster Ton, unisono im ganzen Orchester) zum *a* dar (letzter Ton des Abschnitts, unisono im ganzen Orchester). Das Prinzip des Öffnens, welches bereits in den ersten Takten des Satzes im Gloriamotiv zutage tritt, durchzieht auf verschiedenen Ebenen, und selbst noch auf dieser größten, den gesamten ersten Abschnitt des Satzes (T. 1–42; vgl. hierzu Abb. 3-6). Für den weiteren Verlauf des Stückes steht nun eine Rückführung dieses großflächig öffnenden Impulses (in eine kräftig gesetzte Tonika mit dem Ton *d* in der Oberstimme) an.

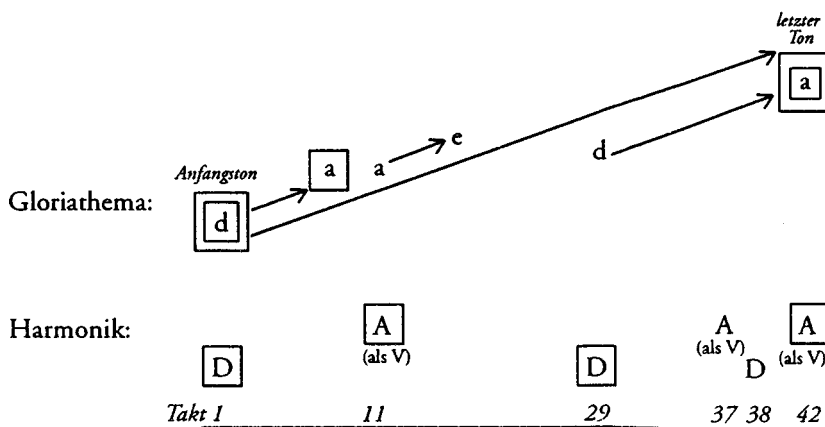


Abb. 3-6: Gloria, *Missa solemnis*, T. 1 bis 42: *d* – *a* auf verschiedenen Ebenen

Der Bezug des einschneidenden Bruches von Takt 42 zum Gloriamotiv kann anhand einer weiteren Beobachtung noch deutlicher gemacht werden: Bei der Betrachtung des Gloriamotivs hatte ich herausgestellt, daß dem starken Impetus des Öffnens eine Andeutung des Schließens durch das Abfallen zum Ton *fi* erfolgt, die Rückführung zum Ton *d* jedoch nicht als Ende, sondern als Neuanfang interpretiert wird (siehe oben). Dieses Phänomen läßt sich durch den gesamten ersten Abschnitt des Gloria bis hin zum Bruch verfolgen: Die Tonika ist immer Ausgangspunkt — von dem eine Öffnung ausgehen kann — nie jedoch erklingender Ziel- und Endpunkt einer musikalischen Entwick-

lung³⁴. Wenn der Tonika ein dominantischer Klang vorangeht, wird sie rhythmisch wenig gewichtet bzw. metrisch schlecht plaziert, oder als Neuanfang interpretiert. Der Bruch in Takt 42 ist eine Verstärkung dieses Prinzips, denn auch dort wird die Tonika in ihrer Schlußfunktion untergraben und in sämtlichen Parametern nur so schwach beleuchtet, daß sie nicht als „Lösung“ wahrgenommen werden kann³⁵.

Auf entsprechende Weise kann der im Gloriamotiv vorhandene leichte Abfall zum *fs* (siehe Takt 4) mit dem Bruch in Beziehung gesetzt werden: Im Gloriamotiv war eine schließende Wirkung des spannungsentladenden Tones *fs* durch die rhythmische und metrische Unterbelichtung, durch mangelnde vorausgehende Dominantwirkung und durch das Eintreten der Terzlage, — die Oktavlage erklang erst in Takt 5, als Neuanfang, — vereitelt gewesen. Wenn im Takt 42 der entsprechende Ton *a* (welcher in seiner Länge genau demjenigen im Gloriamotiv entspricht) gelöst werden soll, ist auch hier der Ton *fs* vorhanden, jedoch noch viel schwächer beleuchtet als vorher: Es steht um viele Oktaven zu tief, in falscher Dynamik und Instrumentierung.

Halten wir also fest: Das Ereignis des ersten Bruches in Takt 42 steht mit der motivischen und harmonischen Anlage des Gloriamotivs und des gesamten ersten Abschnitts in enger Verbindung. Durch den Bruch wird eine Extrapolierung der das Gloriamotiv kennzeichnenden Merkmale (Charakter der Öffnung durch Bewegung vom *d* zum *a*, angedeutetes, aber vermiedenes Schließen) auf den gesamten ersten Teil des Gloria bewirkt. Der Bruch stellt somit eine logische Folge einer spezifischen Form von motivischer Arbeit dar, die ich als „Entfaltung“ bezeichnen möchte.

34 James Webster subsumiert das entsprechende Phänomen unter seinem Begriff der „Durchkomposition“, dargestellt für den Schlußsatz der Neunten Sinfonie („Finale of Beethoven's Ninth“). Die enge Verwandtschaft zu einem Bauprinzip der Musik der Wiener Klassiker, bei Thr. Georgiades („Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, 26ff.) „Gerüstbau“ genannt, ist unverkennbar. Vgl. hierzu neuerdings auch Manfred Hermann Schmid's außerordentlich fruchtbare Unterscheidung zwischen „offenen“ und „geschlossenen“ Bauteilen in Mozarts Musik (*Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, grundlegend 301–303).

35 Die Tonika bekommt hier die schwächste Stellung, die überhaupt möglich ist: Der Tonikaklang steht nicht in der erwarteten Grundstellung, sondern als Quartsextakkord und nicht in der erwarteten Oktavlage, sondern in schlußschwacher Terzlage. Zudem ist der Akkord, wie aus den oben beschriebenen sich ändernden Parametern zu ersehen ist, in der Oktavlage deplaziert, zu leise, zu dünn instrumentiert und zu kurz gehalten.

Zur Technik der „Entfaltung“:

Beethoven greift gerne — gerade im Spätwerk — eine melodische, harmonische, rhythmische oder motivische Konstellation im weiteren Verlauf des Stückes auf größerer struktureller Ebene wieder auf und führt sie weiter. Durch dieses Vorgehen, von mir als „Entfaltung“ bezeichnet³⁶, werden logische Verknüpfungen innerhalb einer Komposition hergestellt, die, abgesehen von der rein motivischen Ebene, in der Lage sind, Zusammenhang zu stiften. Anschauliches Beispiel hierfür ist der *Heilige Dankgesang* aus Beethovens Streichquartett op. 132, wo in der fünfzeiligen Anlage des Chorals der Keim für die fünfteilige Anlage des gesamten Satzes (ABABA) und wiederum für die fünfsätzig Anlage des gesamten Quartetts liegt³⁷. Als Beispiel für „harmonische Entfaltung“ möge das Streichquartett op. 131 dienen: Hier werden die von der Eröffnungsfuge angesteuerten Tonarten zu den Satztonarten der folgenden Sätze; und die Eigenart der auf der vierten Stufe einsetzenden Fugenantworten findet im ungewöhnlichen Ende des Quartetts einen Widerhall, wo die doppeldeutige Beziehung von erster und vierter Stufe wieder thematisiert wird³⁸. Weniger sensibel ist man bisher in der Literatur für Beethovens Idee der Entfaltung gewesen, wenn — anders als in den soeben genannten Beispielen — ein musikalisches Merkmal in verschiedenen Parametern entfaltet wird: So greift Beethoven beispielsweise im Kopfsatz des Streichquartetts op. 127 die längsten Töne in der Oberstimme des *Maestoso*, *es — g — c*, als Harmonien der wiederkehrenden *Maestoso*-Abschnitte auf (T. 1 bis 6: Es-Dur; T. 75 bis 80: G-Dur; T. 135–138: C-Dur). Die Merkmale der logischen Verknüpfung, die ich im Gloria der *Missa solemnis* zeigen konnte, stehen also nicht isoliert, sondern finden sich in zahlreichen von Beethovens Kompositionen, und besonders ausgeprägt in seinem Spätwerk.

36 In der englischsprachigen Literatur weisen William Kinderman und, in seiner Schule stehend, Sylvia Imeson auf die skizzierten Zusammenhänge unter dem Begriff „foreshadowing“ hin. Dieser Begriff geht von der Perspektive des „Vorher-Andeutens“, des „Ahnen-Lassens“ aus, impliziert also, daß ein betreffendes Merkmal zunächst so auffällig gesetzt ist (wie zum Beispiel der harmonisch auffallende Themeneinsatz in der Klavierfuge aus op. 110, T. 73ff., dessen Tonart G-Dur im Beginn des zweiten Fugenteils fortgesetzt wird), daß der Hörer bereits darauf sensibilisiert ist, daß diese Auffälligkeit im Satz Folgen haben wird. Hierbei bleibt jedoch die Möglichkeit unberücksichtigt, daß sich bei Beethoven oftmals aus zunächst ganz nebensächlich erscheinendem Material im weiteren Verlauf etwas Eigenes entwickelt und dieses Nebensächliche zur Hauptsache wird.

37 Erstmals angedeutet bei Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, 253f.; später hat Christoph Blumröder den Gedanken aufgegriffen und detaillierter ausgeführt („Vom Wandel musikalischer Aktualität“, 27ff.).

38 Vgl. hierzu Kapitel 6.2.4.1. Diese Besonderheit des Streichquartetts wurde bereits mehrfach herausgestellt (zuletzt bei John E. Crotry, *Beethoven's String Quartet, Opus 131*, 189–197).

Zurück zum Gloria der Missa solemnis:

Im vorausgehenden wurde deutlich, daß die im Gloriathema im Keim angelegten Implikationen folgerichtig im Bruch in Takt 42 aufgehen. Nun stellt sich jedoch die Frage, warum das Ereignis des Bruches dann überhaupt abrupt, ja, geradezu schockierend wirkt. Sollte nicht der Hörer in der Lage sein, den beschriebenen Prozeß der Entfaltung nachzuvollziehen, und den Bruch vorauszuahnen?

Hier gilt es, zwischen der „Vogelperspektive“ des vor der Partitur sitzenden Betrachters und der linearen Perspektive des im Zeitverlauf des gegenwärtigen musikalischen Geschehens gefangenen Hörers zu unterscheiden. Denn, was aus der Sicht der Analyse so unabdingbar scheint, ist für den Hörer ein unerwartetes Ereignis: Er muß bis zum letzten Moment damit rechnen, daß die mit so außerordentlicher Verve angesteuerte Schlußbildung auch wirklich eingelöst wird. Denn Beethoven strebt mit vielen kompositorischen Mitteln, besonders ab Takt 35, mit unmißverständlicher Deutlichkeit einen Abschluß des ersten Gloriaabschnitts an³⁹. Noch zur zweiten Zählzeit des Taktes 42 ist dem Hörer nicht klar, ob Beethoven seine Erwartung eines Binnenschlusses erfüllt oder nicht⁴⁰. Durch die immense Steigerung der Schlußerwartung ist die Wirkung des Bruches ungeheuer und hat Folgen für den gesamten weiteren Verlauf des Satzes.

Wie gelingt es Beethoven, diesen musikalischen Abschnitt so anzulegen, daß jeder Hörer versteht: hier geht es anscheinend auf einen Binnenschluß zu?

Beethoven formt im ersten musikalischen Abschnitt (T. 1–42) die im Gloriathema nur wenig angedeutete schließende Implikation (Abfall zum *fs*) nach und nach so um, daß sie das Potential einer echten Schlußwendung bekommt: Der Abfall vom Ton *a* zum Ton *fs* kann, wie gesehen, beim ersten Erscheinen des Gloriamotivs keine wirklich schließende Wirkung hervorrufen, da die Dominante A–Dur zu Beginn des Stückes in ihrer Funktion noch nicht etabliert ist und nicht schlußbekräftigend eingesetzt werden kann. Auch ist der Ton *fs*, (offener) Terzton des Tonikadreiklangs, weit weniger schlußkräftig als der (ruhende) Grundton. Beide diese eine Schlußwirkung hemmenden Faktoren sind vor dem Bruch in Takt 42 eliminiert. Nur die zu geringe metrische und rhythmische Gewichtung des Schlußtons ändert Beethoven in diesem ersten Teil des Stückes noch nicht: Eine metrisch „richtige“ Gewichtung wird erst das Ende

39 Ein solcher ist im übrigen in den Messen der Zeitgenossen Tradition und prägt somit die Erwartungshaltung der Hörer (vgl. Kapitel 3.2.2).

40 Anhand der Skizzen wird deutlich, daß Beethoven in der Tat zunächst einen Binnenschluß vorgesehen hatte (vgl. S. 63–67: „Negation der Norm“). Die Verwirklichung eines solchen wäre indes für die weitere Anlage des Satzes weit weniger interessant.

des auf Gott Vater bezogenen Teiles (T. 189/190) und das Ende des gesamten Satzes signalisieren (siehe zu Beginn des Prestoteils, T. 524f.).

Die unmittelbare Beziehung zwischen Dominante und Tonika erarbeitet Beethoven erst allmählich im Laufe des Satzes: Zunächst folgt einem Block in D-Dur (T. 1-10) unvermittelt ein Block auf dem Quintklang A-Dur (T. 11-16) und erst in den anschließenden Takten finden Harmoniewechsel zwischen Dominante und Tonika statt⁴¹. Nach den langen, flächigen harmonischen Blöcken, wirkt dieses nahe Zusammentreffen der wichtigsten Stufen des tonalen Systemes, das Lösen der Dominante in die Tonika, wie ein explosives Ereignis⁴². Beethoven unterstützt diese Wirkung zusätzlich durch den Einsatz eines impulsiven, syllabisch textierten, rhythmischen Motives (♩♩♩, vgl. Bläser T. 5ff.). Im folgenden Zweitakter wird auch die Subdominante (T. 20) mit eingebunden. Besonders bezeichnend, da die vertikale Beziehung von Dominant- und Tonikaklang vorführend, ist die harmonische Gestaltung der Takte 21 und 22: Durch den gruppenweise versetzten Vortrag des impulsiven Gloriarufes kommt es jeweils auf der zweiten Zählzeit zu einer Überlagerung des Dominant- und des Tonikaklanges, die dann in einen Tonikaklang hinüberschleicht. So etabliert Beethoven in den Takten 17ff. den Klang über der fünften Stufe als Dominante, was zu Beginn des Satzes noch ausstand.

Gleichzeitig wird in diesen Takten (ab Takt 17) der letzte, apotheotische Einsatz des Quintmotivs im ersten Abschnitt vorbereitet. Die Erschließung des Klangraumes in den Vokalstimmen wird konsequent weitergeführt: In den Takten 11 und 13 war der Ambitus der Vokalstimmen zum ersten Mal zum *a* nach unten (T. 11) und über das *a'* hinaus nach oben (T. 13) erweitert worden. Durch eine freie Motivumkehrung wird nun im Baß in Takt 18 der Quintraum unter dem *a* erschlossen und dadurch das *d* erreicht, insbesondere aber erklingen im Sopran darüber die Töne der diatonischen Leiter bis zum *g*², was in den folgenden vier Takten gefestigt wird⁴³. Spätestens in den Takten 22ff. wird deutlich, daß diese Töne eine besondere Bedeutung haben: Nicht nur trägt das in Takt 23 auf Zählzeit 1 im Sopran plazierte *e'* ein *♯*, sondern es wird auch zusätzlich unmittelbar darauf vom Alt durch Terzenführung intensiviert; dieses Klanggebilde greifen die Männerstimmen im darauffolgenden Takt auf. Alle zwei Takte wird der Ton *e* um eine Sekunde nach oben versetzt, jeweils *♯*,

41 Hierbei wird die Tonika grundsätzlich nur auf einer schwachen Zählzeit erreicht (T. 17, 18, 19, 20, 21, 22), dabei meist in Terzlage oder als Sextakkord. So werden in den Takten 17 bis 22 die Dominant- und Tonikaklänge zum ersten Mal auf engem Raum (in jedem Takt) aufeinander bezogen, freilich ohne eine kadenzierende Wirkung zu haben.

42 Es nimmt daher nicht wunder, daß auch William Drabkin (*Missa solemnis*, 43f.), von anderem Blickwinkel herkommend, die Bedeutung dieser beiden Takte 17 und 18 herausstellt.

43 Wie bereits Drabkin (*Missa solemnis*, 44) feststellte, verhält sich der Verlauf der Oberstimme in den Takten 17 und 18 chiasmisch zum Verlauf der Baßstimme.

durch Terzen im Alt verstärkt, und von den Männerstimmen im Taktabstand gefolgt. Durch das Vorziehen des Einsatzes auf die dritte Zählzeit wird dem Ton nicht nur zusätzliches Gewicht verliehen, sondern gleichzeitig auch die Gesamtdauer des Tones jeweils auf fünf Viertel verlängert, wodurch eine motivische Verbindung zur „Deo“-vertonung des Gloriamotives (vgl. zum Beispiel T. 7/8 im Alt) besteht, zumal diesem langen Ton meist ein (gelegentlich verzierter) Terzfall folgt. Durch das Insistieren auf der sekundweisen ansteigenden Linie e^2 , fis^2 , g^2 wird der Neuansatz des Gloriamotivs auf d^2 (T. 29ff.; zum ersten Mal in dieser Oktavlage), welches zum a^2 hinaufführen wird, gut vorbereitet.

Beethoven bereitet das Erscheinen des Gloriamotives im neuen Klangraum nicht nur sorgfältig vor, sondern arbeitet es auch als einen ersten Höhepunkt heraus: Zum ersten Mal löst sich in diesem Satz der Dominantseptakkord auf einer ersten Zählzeit des Taktes in die Tonika (T. 29) und verleiht dadurch diesem Einsatz einen besonderen Impetus. Zudem erscheint hier das Gloriamotiv erstmals gleichzeitig mit den impulsiven Gloriarufen, und die Themeneinsätze erfolgen in engstem Abstand: taktweise⁴⁴.

Anschließend arbeitet Beethoven auf eine wirkungsvolle Schlußbildung hin: Ab Takt 35 werden alle Stimmen im Unisono geführt⁴⁵. Die in dieser Bewegung implizierten Harmonien G-Dur, e-Moll, A-Dur (T. 35–37) sind als vierte, zweite und fünfte Stufe Bestandteil einer schlußkräftigen Wendung nach D-Dur. Mit der Wiederholung der Worte „in excelsis Deo“ (ab Takt 35) wird mit großem Nachdruck, quasi in Vergrößerung des Gloriamotives, ein zweites Mal seit dem Beginn des letzten Einsatzes (T. 30f.), das a^2 in der Oberstimme erreicht. Der Ton a , erstmals im Gloria explizit mit \surd hervorgehoben, wird zum ersten Mal in diesem motivischen Kontext als Dominantseptakkord harmonisiert⁴⁶. Die Singstimmen beschließen ihr Gloriamotiv melodisch zum ersten Mal mit dem schon lange erwarteten Quintfall vom a zum d ⁴⁷ und signalisieren dadurch einen Schluß höherer Ordnung (T. 38). Die Lösung zur Tonika D-Dur erfolgt in Takt 38, motivisch konsequent, auf der Zählzeit „zwei und“ bzw. „drei“.

Die Instrumentalstimmen überlaufen — trotz des motivischen Quintfalles — das Zeilenende der Vokalstimmen und setzen selbst noch einmal zu einer

44 Und sie sind dabei, im Gegensatz zu den taktweisen Einsätzen in T. 14ff., nicht nur Scheineinsätze.

45 Wie Armin Raab am Beispiel der Haydnschen Streichquartette und Messen zeigen konnte, wird das Unisono in klassischen Kompositionen gerne verwendet, um einen (Binnen-)Schluß zu signalisieren (Raab, *Funktionen des Unisono*, u. a. 62–79 und 147–153).

46 Man vergleiche die Achtelinie in den Takten 3 und 4 im Gegensatz zur Achtelinie hier in den Takten 37/38.

47 Bezeichnenderweise findet sich der motivische Quintfall — anstatt etwa eines leittönigen Schrittes — auch in den schnell laufenden Streicher- und Baßfiguren.

Schlußbildung an: Die vorausgehenden Takte werden in T. 39ff. im Orchester genau wiederholt. Mit diesem Wiederhall wird, besonders nach der konsequenten Vorbereitung, vom Hörer nun endlich das Erreichen eines (Binnen-) Schlusses erwartet. Da der instrumentale Nachhall keine Rücksicht auf den Textvortrag zu nehmen braucht, kann zudem eine Umformung des letzten Elementes, welches einer genuinen Schlußbildung im Wege steht und noch nicht transformiert wurde, erwartet werden: ein Umsetzen der schwach plazierten Lösung zum *d* auf eine rhythmisch und metrisch starke Position. Hierzu kommt es jedoch nicht; die Rhythmisierung des originalen Motives wird beibehalten. Stattdessen brechen eben an dieser Stelle, wo alle Voraussetzungen zu einer Schlußbildung geschaffen wären, alle Stimmen abrupt ab. — Für den Hörer völlig überraschend wird die Auflösung der mit großer Verve angesteuerten Dominante verweigert, der Ton *d*, der nach dem Erklingen und Aushalten des Tones *a* erwartet wurde, wird seiner spannungslösenden Funktion beraubt (T. 42, Zählzeit 3).

Die Situation gestaltet sich also für den Hörer folgendermaßen: Nachdem Beethoven so bewußt auf eine Schlußbildung hingewiesen hat, erwartet sie der Hörer zum Abschluß der Unisono-Linie in Takt 38, und stärker noch am Ende des folgenden Orchesternachhalls in Takt 42. Obwohl der an dieser Stelle einsetzende Bruch durch die Technik der Entfaltung logisch vermittelt ist, hat der Hörer keinerlei Möglichkeit, während des Stückes vor auszusehen, daß dieser Bruch eintreten wird. — Beethoven hätte sich ebensogut im letzten Moment für einen Binnenschluß entscheiden können. Daß er dies in der Tat eine geraume Zeit lang während der Entstehung des Werkes vorhatte, läßt sich anhand der Skizzen nachvollziehen.

Zur Entstehung der Bruchstelle (T. 42) in den Skizzen: Negation der Norm

Daß die Vokalstimmen den ersten Teil „Gloria in excelsis“ auf einem hohen Ton beenden und den zweiten Teil „Et in terra pax ...“ auf einem tiefen beginnen, also die zwei verschiedenen inhaltlichen Sphären musikalisch deutlich nachzeichnen sollten, war Beethoven bereits sehr früh klar (siehe Abb. 3–7, Nr. 1: BH 110, fol. 2v, VII). Ein waagrechter Strich im Notensystem dieser Aufzeichnung, genau zwischen den beiden Teilen, deutet jedoch auch darauf hin, daß Beethoven anscheinend noch nicht genau wußte, auf welche Weise er die beiden Teile miteinander verknüpfen sollte. Diese Arbeit wird ihn noch einige Zeit beschäftigen: Im Skizzenbuch Wittgenstein ist auf fünf verschiedenen Seiten seine Arbeit an der instrumentalen Verbindung zwischen der Vertonung der ersten und der zweiten Textzeile dokumentiert.

1) BH 110, fol. 2v

VII

de - - - o et in

Musical notation for voice part VII, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of a series of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a half rest, then D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics "de - - - o et in" are written below the notes.

2) Wittg. S. 30 (= fol. 15v) II

Musical notation for voice part II, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of a series of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a half rest, then D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics "de - - - o et in" are written below the notes.

3) Wittg. S. 40 (= fol. 20v) I

I

et in ter - ra

II

et in ter - ra pax

Musical notation for voice parts I and II, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of a series of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a half rest, then D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics "et in ter - ra" are written below the notes for part I, and "et in ter - ra pax" are written below the notes for part II.

IV

pax ho - mi - ni - bus bo - na[e] vo - lun - ta - - (ris)

Musical notation for voice part IV, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of a series of quarter notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a half rest, then D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics "pax ho - mi - ni - bus bo - na[e] vo - lun - ta - - (ris)" are written below the notes.

V

4) Wittg. S. 41 (= fol. 21r)
 [Ausschnitt aus einer längeren Verlaufsskizze]

The image shows a musical score with four systems, labeled VIII through XII. System VIII is a lute part (VIII) and system IX is a voice part (IX). Systems X, XI, and XII are keyboard parts. The lyrics are written below the staves.

VIII *R*

IX [glo - - ri - a in excel - sis De - - o in ex - cel - sis. glori - a, glori - a,] glo [- - - - -

X - - - - - ri - a, glo - - ri - a in excel - sis De - - o, De - - o,] glo - ri - a in ex - cel - sis de - o

XI *p* [et in ter - ra pax, pax ho - mini - bus bo - nae volun] ta ti[s] et [in ter - ra

XII pax] [... ta - - tis] 8 8 *etc.*

Abb. 3-7: Skizzen zum Übergang zwischen „Gloria in excelsis Deo“ und „Et in terra pax ...“

Abbildung 3-7 führt drei dieser Skizzen in der Reihenfolge ihrer Entstehung auf⁴⁸. Die letzte und ausführlichste der Aufzeichnungen (Nr. 4; = Wittgenstein S. 42/=fol. 21r, VIII–XVI) ist eine Verlaufsskizze, welche den gesamten ersten Teil des Gloria bis einschließlich der Wiederholung des „glorificamus te“ umfaßt⁴⁹. Zum ersten Mal ist hier, nachdem Beethoven bereits zahlreiche Aufzeichnungen zum „Gloria in excelsis Deo“-Teil gemacht hatte, auch der genaue Abschluß des Teils gefunden: Am Ende der zehnten Zeile steht, nur noch in anderer Textierung, der endgültige Melodieverlauf (vgl. T. 35–38). Auch der Orchesternachhall (Zeile 11, T. 1–4; vgl. T. 39–42) ist bereits geplant⁵⁰. In einigen Merkmalen aber unterscheidet sich diese Aufzeichnung von der endgültigen Fassung: Der Quintton *a* bleibt hier im Orchesternachhall nicht im Raum stehen, sondern löst sich zum Grundton *d*. Beethoven wollte hier die erwartete Kadenz noch vollständig zu Ende führen bevor der neue Teil folgt. In diesem Sinne versuchte er sogar die motivisch konsequente, aber schwache Platzierung der Auflösung zum *d* auf der dritten Zählzeit auszugleichen: Die sich an den Binnenschluß anschließenden zwei Takte bereiten nicht nur durch ihr *Piano* den neuen Teil „Et in terra“ vor, sondern verlängern gleichzeitig die Tonikasphäre.

Die vorausgehenden Skizzen dieses Übergangs machen deutlich, daß auch die beiden in der Verlaufsskizze Wittgenstein S. 42 (=fol. 21r) festgehaltenen „Puffertakte“ bereits eine Komprimierung einer ursprünglich noch länger geplanten Überleitung sind: Im gleichen Skizzenbuch, nur eine Seite früher (Nr. 3; = Wittgenstein S. 40/=fol. 20v, I–IV), hat Beethoven einen Übergang von fünf Takten in D–Dur notiert (gebrochener D–Dur–Akkord)⁵¹. Sehr

48 Zwei weitere Skizzen zu diesem Übergang sind überliefert:

- Im Skizzenbuch Wittgenstein (S. 27/=fol. 14r, XV) notierte Beethoven den Textanschluß: „Deo et in“. Im Unterschied zu der sehr ähnlichen Aufzeichnung in BH 110 fehlen jedoch Noten über den Worten „et in“; Nur über „Deo“ stehen zwei aneinandergedundene Viertel *a*³. (Von der Aufzeichnung fehlt sowohl in der Faksimile–Ausgabe als auch in Schmid–Görgs Übertragung jede Spur: Da Beethoven die Zeichen mit einem sehr stumpfen Bleistift als Vertiefungen ins Papier drückte, kann man sie nur im Original erkennen.)
- Eine Aufzeichnung im Skizzenbuch Wittgenstein, S. 31 (=fol. 16r), VIII–XI, zeigt eine mehrtaktige absteigende Figur vor dem „et in terra pax“. Ihre unmittelbare Zugehörigkeit zum folgenden „et in terra ...“ konnte ich noch nicht eindeutig sichern. Höchstwahrscheinlich stellt aber auch sie eine weitere Version der mehrtaktigen Überleitung dar.

49 Abb. 3–7, Nr. 4, gibt nur den ersten Teil der Verlaufsskizze wieder, die bis zum Ende der Seite (Zeile 16) weitergeht. Die in der Aufzeichnung lückenhaften Stellen („etc.“ in Zeile 9 und 11; leere Takte in Zeile 12) hatte Beethoven bereits in früheren Verlaufsskizzen ausgearbeitet. Die Anlage des Teiles entspricht weitgehend der Endfassung in der Partitur. So ist auch keine weitere Verlaufsskizze zum ersten großen Abschnitt des Gloria bekannt, und es ist wahrscheinlich, daß Beethoven ausgehend von der uns hier vorliegenden Skizze das Autograph geschrieben hat.

50 Das Vibrieren in Sechzehnteln auf der halben Note *g*² kann nur instrumental und nicht vokal gedacht sein.

51 Durch den Wiegenrhythmus wird bereits der „Et in terra“-Abschnitt eingeleitet.

ähnlich, nur nochmals länger, ist die erste Aufzeichnung des Übergangs⁵² zehn Seiten früher (Nr. 2; = Wittgenstein S. 30/=fol. 15v, II)⁵³.

Wie die Untersuchung der Skizzen zur Bruchstelle in Takt 42 der Partitur zeigen konnte, plante Beethoven zunächst einen gewöhnlicheren Übergang: Er wollte den Gloria-Abschnitt zu einem Tonikaabschluß führen und anschließend mit Hilfe von einigen Takten in der Tonika den neuen Teil „Et in terra pax“ einleiten. Der in der fertigen Fassung so markante Bruch ist erst nach und nach entstanden durch Elision sowohl der abschließenden als auch der überleitenden Elemente.

So wird am Entstehungsprozeß dieser Stelle deutlich, daß Beethoven bewußt vom Erwarteten zum Besonderen strebte⁵⁴. Die Erwartungshaltung des Hörers ist ihm wohlbekannt, denn sie war zunächst auch seine eigene⁵⁵. Wenn sich Beethoven mit Hilfe eines schrittweisen Eliminierungsprozesses von geläufigem Material schließlich vom normkonformen Satzverlauf entfernt, so geschieht dies auf der Grundlage der selbstverständlichen Gültigkeit der Gesetzmäßigkeiten des klassischen Satzes. Diese existieren für den zeitgenössischen Hörer und den Komponisten gleichermaßen und bilden den Verstehenshintergrund der Stelle. Durch die fraglose Existenz dieser Basis ist es Beethoven möglich, nur mehr Andeutungen oder bruchstückhafte Elemente dieser Sprache zu bringen.

Beethoven steht in genügend großer Distanz zu den musikalischen Konventionen seiner unmittelbaren Vorläufer, um Selbstverständlichkeiten beiseite lassen zu können und dadurch neue kompositorische Wege zu beschreiten⁵⁶. Diese

52 Da Beethoven die Worte „et in terra pax“ hier nicht unter die Noten geschrieben hat, erkannte Joseph Schmidt-Görg (*Skizzenbuch SV 154, Übertragung*) diese Stelle nicht als Überleitung zur zweiten Textzeile. Meine Zuordnung beruht auf der Ähnlichkeit zu einer späteren Aufzeichnung dieses Überganges (vgl. Abb. 3-7, Nr. 3) sowie auf der Tatsache, daß unmittelbar vor der Skizze (Nr. 2) eine lange Verlaufsskizze des „Gloria in excelsis Deo“-Teiles — wenn auch mit anderem Stift — notiert ist (ab S. 29/=fol. 15r, I).

53 Das Ende des „Gloria in excelsis Deo“-Teiles hatte Beethoven zu dem Zeitpunkt, als er die ersten Aufzeichnungen der Überleitung machte (so z.B. die in Abb. 3-7 wiedergegebenen Nr. 2 und Nr. 3) wohl noch nicht konzipiert, denn es erscheint im Skizzenbuch Wittgenstein zum ersten Mal auf Seite 41/=fol. 21r (vgl. Nr. 3). Als Ausgangspunkt der Überleitung zum „Et in terra“ wählte Beethoven immer den im Gloria-Teil angestrebten und bereits in BH 110 skizzierten Hochtton *a*².

54 Ähnliche Befunde berichtet William Kinderman auch aus den Skizzen zum Credo der *Missa solennis* (hier war zwischen dem „descendit de coelis“ und dem „Et incarnatus“ ursprünglich ein Übergang geplant; siehe Kinderman, „Beethoven's Symbol for the Deity“, 107f.) und aus den Skizzen zur Klaviersonate op. 109 (an der ersten Schnittstelle zwischen dem eröffnenden Vivace und dem folgenden Adagio stand ursprünglich eine vollständige Kadenz; siehe Kinderman, „op. 109 and 111“, 46f.).

55 Durch die spezifische Hörerfahrung anderer klassischer Gloriavertonungen wird diese Erwartungshaltung noch verstärkt (vgl. hierzu die Ausführungen zu Haydns Vorgehen in Kapitel 3.2.2).

56 Bereits 1836 stellte ein Kritiker der *Musical World* einen kompositorischen Zug der späten Beethovenwerke folgendermaßen heraus: „Beethoven mystified his passages by a new treatment of

bewußte, distanzierte Beziehung zum kompositorischen Material der Wiener Klassiker wurde bereits vermehrt als „Stilmerkmal“ des späten Beethoven angesprochen. Joseph Kerman zum Beispiel stellt in seiner Besprechung des Streichquartettes op. 95 das Weglassen von floskelhaften Verbindungsteilen als entscheidenden Schritt Beethovens auf dem Weg zum späten Stil dar⁵⁷. Auch fachfremde Beobachter reagieren gerne auf dieses Merkmal des Spätstils; so etwa Friedrich Nietzsche, wenn er sagt: „Es ist Musik ü b e r Musik“ oder Hugo von Hofmannsthal, der Beethovens „Verhältnis zur Musik“ als „nicht unschuldig“ bezeichnete⁵⁸. Anhand der Skizzenbefunde zur ersten Bruchstelle im Gloria der *Missa solemnis* wurde nun deutlich, daß diese durch Analyse bzw. Reflexion gewonnenen Erkenntnisse in der Tat während der Entstehung des Werkes für den Komponisten selbst konstitutiv waren: Beethoven ist fest in der klassischen Musiksprache verwurzelt; Abweichungen von ihr bedeuten für ihn ein bewußtes „weg von“, eine Besonderheit. Die vorliegende fertige Komposition ist das Ergebnis dieses Prozesses der Negation der Norm.

Weitet man in diesem Zusammenhang den Blick auf die musikwissenschaftliche Rezeption der späten Werke Beethovens, so stellt man mit Erstaunen fest, daß in den letzten Jahrzehnten gerne versucht wurde, derartige Stellen technisch möglichst umfassend zu erklären und als „Stilmerkmale“ zu definieren. Zu einem Verständnis der von Beethoven beabsichtigten Wirkung der Stellen haben diese Überlegungen nur bedingt beigetragen. Denn es genügt nicht, sich mit kompositorisch-technischen Erklärungen, die auf unseren heutigen ästhetischen Prinzipien beruhen, zufriedenzugeben. Mit dem Gewinn an übersichtlicher Systematik geht das Gefühl für die überraschende, aufwühlende, verblüffende Besonderheit derartiger Stellen verloren⁵⁹. Solche Stellen leben vom Unter-

the resolution of discords, which can only be described in words by the term ‚resolution by ellipsis‘, or the omission of the chord upon which the discordant notes should descend ...“ Zitiert nach N. Slonimsky, *Musical Invective*, 46.

57 „All through the Quartet in F minor one senses Beethoven’s impatience (or fury) with conventional bridge and cadential passages of every kind — the more or less neutral padding material of the classic style. In the ‚Razumovsky‘ Quartets he labored to individuate such passages. In the E_b Quartet he enjoyed stylizing them. Now he will simply do without them. The particular radical ellipsis of the F-minor Quartet may never be needed again, but through it Beethoven gained a new resource of expressive immediacy which is drawn on in all the later music.“ (J. Kerman, *The Beethoven Quartets*, 171).

58 Fr. Nietzsche, „Menschliches, Allzumenschliches“ (in *Werke in 3 Bänden*, 1), München 1966, 935; H. v. Hofmannsthal, „Rede auf Beethoven“ (1920), in: ders., *Gesammelte Werke in 3 Bänden*, 3, Berlin 1934, 3 (zitiert nach U. Jung, „Metasprachliche Dimensionen bei Beethoven — Fragen an sein Spätwerk“, 384).

59 Friedhelm Krummacker ist bislang einer der wenigen Autoren, der — anhand der Rezeption der späten Streichquartette — auf ähnliche Zusammenhänge hingewiesen hat (Krummacker, „Synthesis des Disparaten“, 127).

graben des normkonformen Verlaufs und wollen gerade nicht ein neues kodiertes System aufstellen. Beethoven ist in jedem Moment seiner Komposition frei, auf traditionelle Weise zu komponieren oder sich für einen unerwarteten Fortgang seiner Musik zu entscheiden⁶⁰.

Von der musikalischen Faktur aus betrachtet, läßt sich dieses Phänomen folgendermaßen erklären: Immer wieder treten in einer Komposition von Beethoven, und ganz besonders in seinen späten Werken, Situationen auf, deren weiteren Verlauf man als Hörer nicht vorhersagen kann. Auf kleiner Ebene kann man dieses Phänomen, um Georgiades zu folgen, als die charakteristische „Diskontinuität“ des musikalischen Satzes der Wiener Klassiker bezeichnen. Bruchstellen, wie die besprochene aus dem Gloria der *Missa solemnis*, Takt 42, können als Übertragung dieses Grundprinzips der Musiksprache der Wiener Klassiker auf eine größere Ebene aufgefaßt werden⁶¹.

Denkt man an dieser Stelle noch einmal zurück an den im Laufe der Betrachtung aufgeworfenen Widerspruch zwischen der Entfaltungslogik des Satzes einerseits und der schockierenden Wirkung des Bruches andererseits, so kann man das Wesen dieser Dichotomie mittlerweile besser verstehen: Die logische Entfaltung eines Motives auf größerer Ebene ist kein im voraus festgelegter Prozeß. Jeder Schritt innerhalb dieser scheinbar unausweichlichen Logik beinhaltet eine Entscheidung des Komponisten⁶². Weder ist absehbar, welche Elemente Beethoven für einen solche Entfaltung aufgreift, noch, an welchen Stellen diese Elemente auf welche Weise weiterentwickelt werden. Hierdurch ist der Verlauf einer Komposition für den Hörer nicht vorhersehbar. Vielmehr wird der Hörer

60 Oder, um wieder auf den konkreten Fall zurückzukommen: Bis zum letzten Moment, bis zur zweiten Zählzeit des Taktes 42, ist Beethoven frei, die gewöhnliche Lösung des Fortschreitens zu wählen. Der Niederschlag in den Skizzen brachte uns die konkrete Alternative plastisch nahe.

61 Sylvia Imeson bringt in ihrer kürzlich fertiggestellten Dissertation einen neuartigen Ansatz, dieses kompositorische Phänomen später Werke von Beethoven zu verstehen. Sie überträgt William Empsons Begriff der Mehrdeutigkeit („ambiguity“), die der Literaturkritiker als wichtigste Essenz eines guten Kunstwerkes ansieht, unter dem Terminus „paradox“ auf Beethovens Musik. (Siehe nähere Ausführungen bei Imeson, *Paradox*, insbesondere Kapitel drei, fünf und sechs).

62 Unter dem Blickwinkel der prinzipiellen Entscheidungsfreiheit des Komponisten erscheinen auch manch andere „klassische“ Fragen der Beethovenforschung in neuem Licht. Man denke etwa an op. 130 mit seinen zwei Finalsätzen: Beethoven hat hier zu einem kompositorischen Problem zwei radikal unterschiedliche Lösungen ausgeführt. Noch heute lebt der wissenschaftliche Diskurs, welcher der beiden Finalsätze denn nun der „echte“, der „gemeinte“ und daher der legitime sei (siehe hierzu u.a. auch Klaus Kropfinger, „Das gespaltene Werk“ und Albrecht Riethmüller, „Im Bann der Urfassung“). Die Einzigartigkeit dieses Werkes liegt aber unter anderem gerade darin, daß nicht nur eine mögliche Entscheidung Beethovens kompositorische Realität wurde, sondern auch eine zweite, völlig unterschiedliche Lösung verwirklicht wurde. Beide Finalsätze lösen auf ihre eigene, jeweils sehr konsequente Weise das kompositorische Problem, einen Schlußsatz für das B-Dur-Quartett zu kreieren.

immer wieder durch die Lösungen des Komponisten überrascht und bleibt gefesselt vom spontanen musikalischen Ablauf.

3.2.2 *Der Bruch von Takt 42 aus der Sicht der klassischen Gloriavertonung und sein Bezug zu Textstruktur und –inhalt*

„Auf das Kyrie folgt gleich das *Gloria in excelsis*; es ist eine feyerliche Hymne auf die Allmacht, Grösse und Güte Gottes. Andacht, heilige Freude und Bewunderung, Anbetung und Dank sollen hier ausgedrückt werden ... Ihr *Tempo* ist *Allegro* oder *Presto*. Die ganze Fülle und Pracht der Instrumente kann benutzt werden. Der Gesang kann gleich mit einem grossen, herrlichen Eingange, mit Pauken und Trompeten beginnen; er wird aber bald sanfter und süsser, wo es heisst: *et in terra pax*. Der Contrast zwischen der Herrlichkeit Gottes, *Gloria in excelsis*, und der Güte desselben, *et in terra pax*, muss, ohne gerade das *Tempo* oder den schnellen Gang zu verändern, durch einen süssen Übergang, wie ihn öfters Mozart anzubringen weiss, dargestellt werden.“ (Niklas Vogt, „*Gedanken über die Composition einer katholischen Messe*“ [1815], Sp. 799f.).

Wenn ich bislang den im Takt 42 eintretenden Bruch als ausschließlich musikalisches Phänomen behandelt habe, so geschah dies, um die Nähe der Stelle zu anderen Brüchen in Beethovens späten Instrumentalkompositionen zu erhellen. Als zweiter und sehr wichtiger Schritt muß nun untersucht werden, inwiefern die Gestaltung der Stelle mit der Tradition der klassischen Meßvertonung und mit dem Inhalt des Textes in Verbindung steht⁶³. Das oben abgedruckte Zitat mag eine Idee davon geben, wie wenig Beethovens Vorgehensweise der Hörerwartung vieler Zeitgenossen (Niklas Vogt ist „nicht ausübender Tonkünstler“) entsprach, die statt eines Bruches wohl gerne „einen süssen Übergang“ gehört hätten. Im folgenden möchte ich der Eigenheit von Beethovens Vorgehen gegenüber zeitgenössischen Vertonungen etwas genauer nachgehen. Vergleiche werden vor allem zu Haydns Messen angestellt, da diese in der Deutlichkeit der Charakterisierung der beiden textlichen Ebenen dem Beethovenschen Vorgehen besonders nahestehen.

Als erstes möchte ich einen Aspekt ansprechen, der wohl zunächst selbstverständlich zu sein scheint: Der Bruch in Takt 42 des Gloria in der *Missa solennis*

63 Die getrennte Darstellung der Bruchstelle zunächst als absolut-musikalisches, dann als gattungsspezifisches und schließlich als textbezogenes Phänomen geschieht aus methodischen Gründen. Daß die verschiedenen Bereiche in der Wirkung und Aussagekraft dieser Stelle zusammenkommen, versteht sich von selbst.

steht an einer Stelle, wo der Text der ersten Verszeile beendet ist, der Text der zweiten Zeile aber noch nicht begonnen hat. So wird die Struktur des Textes plastisch in der Musik ausgedrückt: Durch den Bruch werden die beiden Satz- teile — die an dieser Stelle auch inhaltlich ganz unterschiedliche Bereiche ansprechen — voneinander abgehoben.

Ist dieses Vorgehen ungewöhnlich für Meßvertonungen klassischer Komponisten? Natürlich bietet es sich an, in der Musik der Struktur des Textes zu folgen, und so gehen auch die Komponisten der Zeit vor. Hier soll vor allem die Art und Weise der Verbindung zwischen den einzelnen textlich-musikalischen Abschnitten interessieren: In den Messen der späteren Klassik ist häufig die Tendenz zu erkennen, die (wenigen) Einzelsätze eines Meßteiles in weitgehend in sich abgeschlossene Einheiten zu unterteilen. An den Nahtstellen zwischen zwei Textzeilen stehen daher in den Meßkompositionen von Beethovens Vorgängern und Zeitgenossen für gewöhnlich schließende Wendungen, die gelegentlich auch gefolgt sind von Überleitungen zum nächsten Abschnitt. Diejenigen der späten Haydnmessen, die wie die *Missa solemnis* die ersten Zeilen bis zu „Qui tollis“ als einen einzigen musikalischen Teil vertonen (*Schöpfungsmesse*, *Missa in tempore belli* und *Nelsonmesse*), sollen hierbei zum Vergleich dienen. Haydn bringt in diesen drei Messen jede einzelne der ersten sieben Textzeilen („Gloria in excelsis ...“ bis „Domine Deus, agnus Dei“) zu einem deutlichen, meist authentisch kadenzierenden Abschluß, bevor er zur neuen Zeile übergeht. Besonders gut läßt sich Haydns konsequente Handhabung der Binnenzäsuren am Beispiel der *Schöpfungsmesse* aufzeigen: Die Textzeilen enden immer mit einer authentischen Kadenz mit der Schlußtonika in Oktavlage (T. 18, T. 54, T. 95, T. 147)⁶⁴. Hingegen ist bei den kadenzhaften Einschnitten, die im Laufe einer Zeile vorkommen (denen also noch eine Wiederholung des Textes folgt), in der Regel ein solch definitiver Schluß vermieden, indem zum Beispiel die Oberstimme in die Terzlage ausweicht (zum Beispiel T. 9, T. 90), oder die Kadenz in einen Trugschluß führt (T. 49)⁶⁵. Im Unter-

64 Eine Ausnahme bildet die sechste Verszeile, bei der sich das letzte Wort in die Dominante öffnet, ebenso in der *Missa in tempore belli* an der gleichen Stelle. In beiden Fällen markiert die unmittelbar darauffolgende Lösung zur Tonika die Wiederkehr des abschließenden Ritornells in der Tonika. (Darüber hinaus sind die Zeilen „Gratias agimus“, „Domine Deus, Rex“ und „Domine fili“ in der *Schöpfungsmesse* nicht durch Instrumentaltakte oder gemeinsame Kadenz voneinander abgetrennt, sondern sind, trotz unterschiedlicher Motivik, zu einer musikalischen Einheit zusammengefaßt.)

65 Natürlich bedeutet das beschriebene Vorgehen nicht, daß in Haydns Satz an dieser Stelle jeweils ein Stillstand im musikalischen Fluß entsteht: In vielen Fällen beginnt zugleich mit der Aussprache der letzten Silbe einer Zeile im Instrumentalsatz ein neues Motiv. Trotzdem jedoch können die Vokalstimmen in der zu erreichenden Tonika in Ruhe die Textdeklamation beenden (vgl. H. Chr. Kochs Prinzip der „Tacterstickung“; in *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1782ff.], 2, 455).

schied zu Haydn unterbindet Beethoven an vielen dieser Zeilenumbrüche gerade das schließende Moment: So löst er etwa am Wechsel zur Textzeile „laudamus te“ (T. 66–68) die Dominante der Kadenz nicht, sondern läßt das Ritornell eben auf dieser Tonart (D-Dur) einfallen, wodurch die Lösung zur angestrebten lokalen Tonika G-Dur vermieden wird. Im Zeilenumbruch zum „Gratias“ (T. 126ff.) bleibt ebenfalls ein Orchesternachhall auf einem Akkord stecken: Ein gehaltener C-Dur-Akkord, welcher wohl subdominantisch gehört werden muß, wird unerwartet zum c-Moll-Akkord umgeblendet⁶⁶.

66 Von besonderem Interesse ist Beethovens Vertonung der Zeilenumbrüche, wenn in den Instrumenten anschließend das Gloria-Ritornell wieder aufgenommen wird, wie in T. 173/174 („Domine Deus, Rex ...“) und in T. 209/210 („Domine Deus, agnus ...“). An beiden Stellen endet die jeweils vorausgehende Zeile dominantisch offen und die Lösung in die Tonika deckt sich mit der motivischen Wiederkehr des instrumentalen Ritornells. Auch bei Haydn hatten wir — als Ausnahme — den Fall bemerkt, daß eine Zeile dominantisch offen endete, wenn unmittelbar anschließend das Ritornellmotiv in der angestrebten Tonika wiederkehrte (vgl. Fußnote 64). Beethovens Absicht war es anscheinend, diesen durch die Wiederkehr des prägnanten Motivs deutlichen Einschnitt relativ fließend in den kompositorischen Verlauf einzubauen. Insbesondere der Wechsel in Takt 174 wird sorgfältig bereits ab Takt 166 durch stärkere Dynamik, Einsatz von zusätzlichen Instrumenten und schnellerer Bewegung in den tieferen Streichern eingeleitet. Beim Wechsel zur Zeile „Domine Deus, agnus ...“ in Takt 210 verwendet Beethoven die gleichen Mittel. (Trotzdem wirkt dieser etwas abrupt: Unter anderem ist die harmonische Gestaltung überraschend, da C-Dur vorübergehend nicht nur als Dominante, sondern auch als mögliche neue Tonika wahrgenommen wird. Ein vergleichbares Spiel mit der Doppeldeutigkeit von C-Dur als Dominante oder Tonika findet sich im *Heiligen Dankesang* aus op. 132, T. 23/24 und T. 27/28). Warum gestaltete Beethoven die beschriebenen Zeilenwechsel so organisch? Der Grund mag ganz allgemein darin liegen, daß durch die Wiederkehr des Ritornells in den Instrumenten der Beginn einer neuen Textzeile bereits unmißverständlich markiert ist. Aufmerksamere Vergleich mit den Haydn'schen Messen legt jedoch darüber hinaus eine konkrete Beziehung zur gewohnten Verwendung von Ritornellbildungen nahe: Sowohl in der *Schöpfungsmesse* als auch in der *Missa in tempore belli* geschieht die Öffnung der Textphrase zur Dominante mit darauffolgendem Ritornell am Wechsel von der sechsten zur siebten Textzeile (vor „Domine Deus, agnus ...“), also entsprechend Beethovens Takten 209/210. Anders als bei Beethoven tritt jedoch nach der erreichten Dominante das Ritornell in der Satztonika ein. Somit hat das Ritornell bei Haydn die wichtige Funktion, den gesamten ersten Großteil („Gloria“ bis „Qui tollis“) harmonisch und motivisch abzurunden. In der *Missa solennis* ist die harmonisch abrundende Funktion des wiederkehrenden Ritornells obsolet geworden: Beethovens Gloria verzichtet ja gerade im Unterschied zu Haydns auf eine Einteilung in einzelne Sätze und legt daher das harmonische Geschehen auf einen Prozeß an, der erst am Ende des Satzes eine Abrundung erfährt. Daher greift Beethoven an den beiden beschriebenen Stellen das Ritornell zwar motivisch auf, tut dies jedoch gerade nicht in der Tonika, sondern um eine Sekunde bzw. um eine Terz nach oben versetzt. So spielt Beethoven mit der Konvention, an diesen Stellen ein Ritornell zu verwenden, erfüllt jedoch nicht deren harmonische und formale Implikationen. Die sorgfältige Vorbereitung erklärt sich damit gerade aus der tonalen Verschiebung.

Satzintern wird diese These dadurch gestützt, daß die einzig weitere Wiederkehr des instrumentalen Ritornells im Originaltempo, welche in der Satztonika stattfindet (zu den Worten „laudamus te ...“, T. 66ff.), wie andere Zeilenübergänge durch einen harmonischen Bruch eingeleitet wird. Darüber

Konzentrieren wir uns nun wieder auf den Übergang von der ersten zur zweiten Zeile des Gloria. Haydn drückt, ebenso wie Beethoven, die inhaltliche Antithese der beiden Zeilen plastisch in der Musik aus: In jeder seiner sechs späten Messen wechselt der Charakter der Musik von laut (*forte* und volle Besetzung), freudig-erregt (schnell, energischer Rhythmus, fanfarenartige oder aufsteigende Melodik) zu leise (*piano*, verminderte Besetzung, meist ohne Bläser), weich (ruhigerer Rhythmus, vorwiegend kleine melodische Intervalle). Auch setzt er wie Beethoven einen musikalischen Schnitt zwischen die Vertonung der ersten und der zweiten Textzeile. So wie textlich keine Verbindung zwischen den beiden Bereichen der ersten beiden Sätze angesprochen wird, werden auch musikalisch zwei verschiedene Gestalten nebeneinandergesetzt. Eine tabellarische Aufzeichnung der sich ändernden Parameter an der Schnittstelle würde für die Haydnmassen derjenigen der *Missa solemnis* ähnlich sein: Es ändern sich jeweils abrupt Instrumentierung, Dynamik, Klangraum, Bewegungsform und Bewegungsrichtung. Wie Beethoven schreibt Haydn auch einige Takte ohne Vokalstimmen zwischen die Vertonungen der beiden Zeilen: Häufig ist dies eine Vorwegnahme des späteren Vokalmotivs für „Et in terra“ (siehe *Missa in tempore belli*, T. 9–12, *Heiligmesse*, T. 13–16, *Schöpfungsmesse*, T. 23–25⁶⁷, *Nelsonmesse*, T. 15/16)⁶⁸.

So liegt also Beethovens Vorgehen auf der Linie der Haydn'schen Gloria-vertonungen: blockhafte Charakterisierung war bereits diesen zueigen. Andererseits wird an dem Beispiel des Übergangs von der ersten zur zweiten Zeile auch deutlich, daß es maßgebliche Unterschiede gibt zwischen dem Vorgehen Haydns und demjenigen Beethovens im Gloria der *Missa solemnis*. Der erste Unterschied

hinaus ist auch das vertraute Prinzip der Scheinreprise hilfreich für das Verständnis von Beethovens Vorgehen: In vielen Fällen geschieht die Vorbereitung der tonal falsch stehenden Scheinreprise um vieles sorgfältiger als die richtige Wiederkehr.

So führt Beethoven mit seiner Vorgehensweise an den Stellen, an denen das musikalische Material des Gloriabeginns als Instrumentalritornell wiederkehrt, eine Praxis aus Haydns späten Messen fort, modifiziert sie jedoch im Sinne der Prozessualität seines Satzes.

67 Darüber hinaus schließt sich in der *Schöpfungsmesse* an den Abschluß der ersten Zeile ein viertaktiges instrumentales Ritornell an, welches die kadenzierende Wendung zur Tonika vom Ende der ersten Zeile bekräftigt, motivisch aber weder mit der ersten noch mit der zweiten Zeile verbunden ist. Wie Jeremiah McGrann zeigen kann, hat sich Beethoven bei der Komposition des Gloria seiner C-Dur-Messe am Aufbau der *Schöpfungsmesse* von Haydn orientiert und dabei insbesondere die Idee der Verwendung des Instrumentalritornells gelernt (vgl. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 209ff.). Bezeichnenderweise rückt er im Laufe der Entstehung des Gloria aus der *Missa solemnis* gerade von diesem vermittelnden Element ab, welches er für seine C-Dur-Messe noch begierig von Haydn übernommen hatte.

68 Gewisse überleitende Funktion hat nur in der *Harmoniemesse* ein modulierendes dreitaktiges Nachspiel und in der *Theresienmesse* ein zwischen den beiden Zeilen stehendes modulierendes Instrumentalritornell.

ist gradueller Natur: Beethovens Schnitte zwischen den einzelnen Teilen sind tiefer als diejenigen Haydns. Beethoven charakterisiert die beiden Zeilen musikalisch in fast allen Parametern (Instrumentierung, Dynamik, Klangraum, rhythmische Bewegungsform, melodische Bewegungsrichtung, harmonische Fortschreitung) so gegensätzlich, daß das unmittelbare Aufeinanderprallen der beiden Abschnitte kaum noch unter dem Dach des klassischen ästhetischen Gefühls vereinbar zu sein scheint. Obwohl auch in den späten Gloria-vertonungen von Haydn Gegensätze auftreten, so doch nicht in dieser Schärfe und kaum jemals in allen Bereichen gleichzeitig⁶⁹.

Der zweite Unterschied zwischen Beethovens Vorgehen im Gloria der *Missa solemnis* und Haydns Gloriavertonungen ist grundsätzlicherer Natur: Haydn ist darauf bedacht, jeden einzelnen Satz zu einem sinnvollen musikalischen Abschluß zu bringen. Beethoven jedoch erlaubt den ersten sieben Textzeilen nie einen expliziten musikalischen Schluß: Ihnen ist immer der Charakter des Offenen zueigen. — So wie der Text keinen wirklichen Abschluß gewährt, ist auch die Musik durch die Negation eines expliziten Schlusses zu einem Weiter gezwungen⁷⁰.

Es gilt also festzuhalten, daß der in der *Missa solemnis* in Takt 42 des Gloria gesetzte, auffallende Bruch zwar zwischen zwei Zeilen auftritt, wo viele von Beethovens Zeitgenossen natürlicherweise ebenfalls einen musikalischen Einschnitt komponierten. Beethovens Vorgehensweise geht aber, wie ich am Beispiel der späten Haydnmessen verdeutlichen konnte, weit über deren Vokabular hinaus. Entgegen Haydns Tendenz, die einzelnen Teile als Ganzheiten harmonisch abzuschließen, umgeht Beethoven gerade diese Hörerwartung und negiert

69 Freilich ist der Umbruch von der ersten zur zweiten Zeile auch innerhalb des Beethovenschen Satzes von einer Schärfe, wie sie in den folgenden Zeilenumbrüchen bis zum „Qui tollis“-Teil kaum mehr wieder auftritt. Trotzdem bleibt das Prinzip der — im Vergleich zu Haydn — stärkeren musikalischen Zeichnung der einzelnen Zeilen und der daraus resultierenden größeren Abruptheit der Übergänge immer erhalten. (Beispielsweise tendiert Haydn dazu, die Zeilen der drei „Domine“-Anrufungen zwar motivisch voneinander abzusetzen, aber organisch zu einem Teil zusammenzufassen, wobei Beethoven in der *Missa solemnis* diese Zeilen auch mit Hilfe von anderen musikalischen Parametern kontrastiert.).

70 Oben habe ich bereits angedeutet, daß Haydn bestrebt ist, die einzelnen Textzeilen in seinen Gloriavertonungen musikalisch deutlich abzuschließen. So steht in der Tat am Ende der ersten Textzeile in allen sechs späten Messen eine authentische Kadenz in den Vokalstimmen. Sie wird nie überspielt durch ein Bewegungskontinuum, fünfte und erste Stufe stehen immer in Grundstellung, die Dominante ist durch eine Septe oder durch einen Quart-(Sext-)Vorhalt verstärkt, und der Abschluß in der Oberstimme geschieht fast ausnahmslos in Oktavlage, also derjenigen Lage des Akkordes, die am meisten in sich ruht. Auch Beethoven weckt an der entsprechenden Stelle im Gloria der *Missa solemnis* die Erwartung einer Schlußbildung (siehe Beschreibung in Kapitel 3.2.1), löst sie aber im letzten Moment nicht ein.

im letzten Moment die Schlußbildung⁷¹. Seine Kontrastierung der einzelnen Teile ist schärfer als diejenige Haydns, und er inszeniert einen regelrechten Bruch im musikalischen Fluß. Dadurch wird der Hörer aus seinem Hingebensein an die Musik aufgeschreckt und aufmerksam auf das, was nach dem aufrüttelnden Bruch wohl kommen mag: Er muß zum aktiven Hörer werden, den das musikalische und textliche Geschehen unmittelbar etwas angeht.

Gleichzeitig bringt Beethoven mit diesem Bruch auf ganz besondere Weise auch den Inhalt zum Ausdruck. So wie im Text der Bereich Gottes, der Höhe und des Himmels in der ersten Zeile („Gloria in excelsis Deo“) dem Bereich des Menschen, der Erde und des Friedens in der zweiten Zeile scharf gegenübergestellt ist, drückt Beethoven den Inhalt der beiden Textzeilen in seiner Musik auf sehr gegensätzliche Weise aus: Einem Brausen im *Fortissimo* und festlichem *tutti* mit strömenden Linien in den Instrumenten, imitatorischen Einsätzen und Rufen in den Vokalstimmen und unermüdlich bis zu den höchsten Höhen aufsteigenden Linien⁷² steht ein ruhiges, gleichförmiges Schwingen in tiefer Lage ohne Bläserglanz entgegen (vgl. auch die tabellarische Auflistung der unterschiedlichen Parameter in Abb. 3-3). Der Bruch in Takt 42 trennt die beiden Ebenen: Nichts könnte den fundamentalen Gegensatz zwischen den beiden im Text angesprochenen Bereichen musikalisch greifbarer ausdrücken als der riesige Niederfall von *a*³ zum *A* bzw. *Ä*. So wie Gott und Mensch bzw. Himmel und Erde zwei eigenständige Ganzheiten sind, stehen die beiden Abschnitte auch musikalisch unverbunden nebeneinander⁷³.

71 Die beiden vom Haydn'schen Modell abweichenden Kennzeichen scheinen ursächlich miteinander verknüpft: Beethoven charakterisiert die einzelnen Teile ausgeprägter und hat daher schärfere Gegensätze an den Schnittstellen, was schließlich den musikalischen Zusammenhang fraglich macht. Daher muß er durch die Negation von Schlußbildungen musikalische Kontinuität erzwingen.

In gewissem Sinne ist das Verhältnis von Haydn und Beethovens vergleichbar mit der Entwicklung des musikalischen Übergangs zwischen zwei Textzeilen in Messe bzw. Motette um 1500: Trennte man ursprünglich die einzelnen Themenabschnitte durch eine Klauselwendung in allen Stimmen klar voneinander ab, untergrub man später die Kadenz teilweise: „fuggir la cadenza“. Auch hier wurde durch Vermeiden von deutlichen Binnenschlüssen größere musikalische Kontinuität erlangt, ohne jedoch die musikalische Verdeutlichung der Zeilenstruktur aufzugeben.

72 Wer bringt wohl diesen Lobpreis vor? Im „Glory to God“ aus Händels *Messias*, welches Beethoven möglicherweise im Zusammenhang der Komposition des Gloria konsultierte, handelt es sich um einen Engelsgesang. (Man beachte den nur mit hohen Vokalstimmen gesungenen und in den Instrumenten nicht grundierten Beginn des Satzes, sowie den Schluß, wo der Eindruck erweckt wird, die Engel würden sich nach und nach wieder entfernen.) Zu Beginn des Gloria der *Missa solemnis* finden sich zwar auch Sechzehntelllinien in vielen Instrumenten — welche bei Händel wohl das Flattern der Engel symbolisieren sollten — sie scheinen jedoch in Beethovens Satz eher Zeichen für den transzendenten Gott zu sein. Diesem unbegreifbar großen Gott bringen die Menschen Lobpreis entgegen (vgl. hierzu v.a. die „gloria“-Rufe in T. 17f.).

73 Nur ist die Strahlkraft des in höchster Lage (*a*³) abrupt abgerissenen Klanges so intensiv, daß

Viele der musikalischen Kennzeichen, die in Kapitel 3.2.1 mit analytischen Termini ausführlich beschrieben wurden, dienen auf einer tieferen Ebene der Ausdeutung des Textgehaltes. So ist die aufsteigende und nicht schließende Quintgeste⁷⁴ des Gloriamotivs, die sich über den gesamten ersten Abschnitt des Satzes bis Takt 42 entfaltet, nicht nur wie in Kapitel 3.2.1 beschrieben ein absolut-musikalisches Phänomen, sondern darüber hinaus wohl auch musikalischer Ausdruck der Bedeutung des Textes: stets weiterströmender, nicht enden-wollender Lobpreis. In letzter Konsequenz führt diese musikalische Analogie zu dem überhängenden Schluß des Gloria, der auf unbetonter Taktzeit und mit einer plagalen Schlußkadenz endet (weitere Ausführungen hierzu in Kapitel 6). Auch das thematische Material der beiden Teile gibt Aufschluß über Beethovens Bemühen, musikalische Analogien für die Bedeutungen des Textes zu finden. Warren Kirkendale („Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition“, 56) hat herausgestellt, daß eine aufsteigende Bewegung des „Gloria

sie für eine geraume Zeitdauer im Raum bzw. selbst nach dem physikalischen Nachhall noch im Ohr des Hörers weiterklingt. Der laute, emphatische hohe *a*-Klang der göttlichen Himmelsphäre überstrahlt also den leisen, suchenden Anfang der Melodie bei den Menschen in der Tiefe. So drückt die Musik anschaulich aus, wie Gottes Allmacht die Existenz der Menschen auf Erden überspannt. In Kapitel 3.3.2 möchte ich weiter verfolgen, auf welch bewußte Weise Beethoven auch im weiteren Verlauf des Gloria und der weiteren Sätze der *Missa solemnis* mit den beiden Ebenen umgeht.

74 Auch die Wahl der Quinte als motivprägendes Intervall steht möglicherweise mit dem Wunsch, die Herrlichkeit und Macht Gottes, dem der Lobpreis gilt, zum Ausdruck zu bringen, in Verbindung. Neben ihrer langen und traditionsreichen wichtigen Funktion im musikalischen Satz nimmt die Quinte auch noch im Satz der Klassik — u. a. als intervallische Basis der Spannung zwischen Tonika und Dominante — eine grundlegende Rolle ein. Dies kann mit dem Beethoven sehr beschäftigenden Gedanken der Allgegenwärtigkeit Gottes in Verbindung gebracht werden. (Im Gegensatz hierzu sind für die musikalische Gestaltung der mit Christus befaßten Textteile — „Domine fili“, „Qui tollis“ — keine Quintstrukturen, sondern Terz- und Sextparallelen charakteristisch).

Die Hinweise darauf, daß sich Beethoven vermehrt mit dem Gedanken der Allgegenwärtigkeit Gottes beschäftigte, sind zahllos. Einige wenige sollen hiervon einen Eindruck vermitteln. In seinem Tagebuch zeichnet Beethoven unter anderem folgenden Satz auf: „Gott ist immateriell[,] deswegen geht er über jeden Begriff; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend, allgegenwärtig ist.“ (M. Solomon/S. Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, 89f.; = Nr. 93b; wie Solomon, ebd., 150, zeigen kann, hatte Beethoven einmal vor, diesen Text zu vertonen und schrieb ihn daher mit dem Titel „Hymne“ noch einmal gesondert ab). Auch strich Beethoven in seinem Exemplar von Christoph Chr. Sturms *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres* (Reutlingen 1811) das Gedicht „Gottes Allgegenwart“ an und versah es darüber hinaus mit der Bemerkung „poetischer Stoff zu einer Musik“ (siehe L. Nohl, *Beethovens Brevier*, 65ff.). Zahlreiche der Texte aus Sturms Schrift, die Beethoven sehr gerne las, betonen die Idee der Allgegenwärtigkeit Gottes. Nicht zuletzt steht der Gedanke auch in Einklang mit Beethovens Faszination von nichtchristlichen, besonders fernöstlichen Religionen: Es gibt einen allgegenwärtigen Gott, der in Beethoven Vorstellung auch keine Religionsgrenzen kennt.

in excelsis Deo“ Tradition sei und wohl mit dem gestischen Auffalten der Hände des Priesters in Verbindung stehe: Daß die bildliche Vorstellung des Händesöffnens in der musikalischen Geste des Öffnens, wie in Kapitel 3.2.1 beschrieben, eingefangen sein könnte, soll hier nicht in Abrede gestellt werden. Doch ist es sehr wichtig zu erkennen, daß Beethoven sicher nicht nur eine visuell wahrgenommene Geste musikalisch nachahmen möchte, sondern es ihm vor allem auch darum geht, Bedeutungen in der Musik einzufangen. So steht das Motiv „Gloria in excelsis Deo“, wie es im Gloria der *Missa solemnis* ab Takt 5 in den Vokalstimmen vorgetragen wird, frei im Takt: Die vokale Schicht akzentuiert beim Erreichen der Quint (*a*) sinnfällig das Wort „excelsis“ auf der betonungstragenden Silbe — ohne es dem Taktgefüge unterzuordnen und es auf die schwere Zählzeit zu stellen. Diese vokale Geste, aus dem Gedanken der Sprachvertonung heraus entwickelt, wurde bereits in den einleitenden vier Instrumentaltakten vorweggenommen⁷⁵. Erst als Stimmen und Instrumente ab Takt 5 gleichzeitig erklingen, fächern sich beide Gruppen in ihre unterschiedlichen Funktionen auf: In zahlreichen Holzbläsern, zwei Hörnern, Trompeten und Pauken wird nun jeweils auf die Takteins, dem Schwerpunkt des Taktes, ein starker Impuls gesetzt. Das Taktgehäuse wird von den Instrumenten deutlich befestigt und ausgefüllt. Die Stimmen bewegen sich nach wie vor frei von diesem: aufsteigende Linie und der lang gehaltener Ton („Deo“) des Gloria-motivs lassen sich durch die Taktgrenzen nicht einengen. Die taktausfüllende, durchgehende Achtel- bzw. Sechzehntellinie in den Streichern und in einigen Baßinstrumenten übernimmt einige Elemente aus der taktübergreifenden Vokallinie: Denn auch sie erreicht den Grundton *d* nicht bereits jeweils auf der Zählzeit eins, sondern erst auf der Zählzeit zwei des Taktes, auf der gleichen Zählzeit also, auf der die Vokalstimmen ihren — taktfernen — Akzent „excelsis“ setzen⁷⁶. Während in Haydns und Mozarts klare, periodische, abgeschlossene Themen für den Gloriabeginn üblich sind, versucht Beethoven die für den Menschen unfaßbare Gestalt Gottes durch Analogie in seiner Musik umzusetzen: Das Gloriathema ist offenendig, das heißt, in gewissem Sinne unbegrenzt, und gleichzeitig rhythmisch zunächst nicht an den Takt gebunden.

75 Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang einige Skizzen, in denen Beethoven noch eine eigenständige instrumentale Einleitung plante. Erst später entschloß er sich dazu, die aus der Sprache gewonnene, taktungebundene Linie, in den ersten vier Takten in den Instrumenten vorwegzunehmen (vgl. S. 311, Anm. 71).

76 Noch eine weitere Wechselwirkung zwischen instrumentaler und vokaler Schicht wird hier deutlich. Die Impulse in Trompeten, Pauken, Hörnern und einigen Holzbläsern sind aus dem zweiten Takt des Gloria-motivs abgeleitet: Der Rhythmus des zweiten Motivtaktes wird isoliert — was im vokalen Gloria-motiv nicht möglich ist, da dieses eine mehrtaktige, taktüberschreitende Gestalt ist — und wird dadurch in den Instrumenten zur taktfestigenden Figur. Später nehmen die Stimmen diese impulsive Wendung als Gloria-Rufe wieder auf (T. 17ff.).

Will man es beim ersten Hören auf ein Metrum beziehen, ist es doppeldeutig — im übertragenen Sinne also nicht faßbar: Denn in den ersten beiden Takten ist es ungewiß — bzw. je nach der Art der Aufführung unterschiedlich —, ob ein Dreiertakt (wie notiert) vorliegt, oder aber ein Vierertakt, dessen zweiter Takt auf dem erreichten Quintton beginnen würde⁷⁷. „Zeit findet durchaus bey Gott nicht statt“, schreibt Beethoven in sein Tagebuch⁷⁸. Noch an vielen Stellen im weiteren Verlauf des Satzes wird Beethoven das für den Menschen Unfaßbare des Göttlichen mit ähnlichen musikalischen Charakteristika wiedergeben (siehe hierzu Kapitel 3.4).



Abb. 3-8: Das Thema „Et in terra pax“ mit seiner klaren Viertaktgliederung und Sequenzstruktur

Vergleichen wir dagegen das Thema der Menschen auf Erden: Der Vordersatz weist — nach den auf nur einem Ton deklamierenden ersten vier Takten „Et in terra pax“ — sequenzhafte Struktur auf (T. 46-54; vgl. Abb. 3-8)⁷⁹. Vor allem zeigt das Thema keinerlei Tendenz, über den vorgegebenen Taktrahmen hinauszugreifen, sondern ruft mit seinem lückenlos weiterschwingenden Rhythmus⁸⁰ die Assoziation einer Pastorale („pax“) hervor — einer primär instrumentalen, stark taktbezogenen Gattung. Die klassische Geformtheit, der metrisch klare Bau und damit die Begrenztheit des Themas „et in terra pax“⁸¹ verkörpern die Idee der gemessenen Zeit auf Erden.

Wie ich versucht habe an diesem Beispiel darzustellen, geht es Beethoven in der *Missa solemnis* nicht nur um bildhafte Nachahmung, sondern darüber hinaus um das Einfassen von Bedeutungen in Musik. Im Gegensatz zu barocker Tonsymbolik greift Beethoven die aufgezeigten musikalischen Analogiebildungen im

77 Erst ab Takt 5 unterstreicht der aktiv-pulsierende Rhythmus der Bläser die notierte Taktart.

78 M. Solomon/S. Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, 91 (= Nr. 94d); Angaben zur Quelle ebd., 161.

79 Durch die prominente Rolle des gehaltenen Tones *a* steht der Satz zunächst nur unsicher in D-Dur.

80 Nachdem der Rhythmus 3 — 1 (Auftakt zu Takt 47) einmal etabliert ist, wird er in den Vokalstimmen nicht mehr verlassen. Der kunstvolle Anschluß des „bonae voluntatis“ (T. 50) scheint mir ebenfalls hierauf zurückzuführen zu sein: Da keine Silbe für einen Auftakt vorhanden ist, zieht Beethoven in der Oberstimme die Takteins vor. Die drei Unterstimmen garantieren die gewohnte Akzentuierung der Takteins.

81 Auch beginnt und endet das Erdenthema mit dem gleichen Ton.

gesamten Gloria immer wieder auf und entwickelt sie weiter (vgl. hierzu die Kapitel 3.3 und 3.4). Auf diese Weise schafft er ein Netz von Bedeutungen, das dem Hörer in der Vielfalt der im Gloria verwendeten Ideen Orientierung bieten kann.

3.2.3 Zusammenfassende Bemerkungen

Aus gutem Grund war im vorausgehenden Kapitel (3.2) die Vertonung der ersten beiden Textzeilen mit der dazwischenliegenden Bruchstelle (T. 42) ein so zentrales Thema. Denn Beethoven gestaltet den Anfang des Gloria so auffallend, daß er die vorgestellten Eigenheiten im weiteren Verlauf des Gloria wieder und wieder aufgreifen und weiterentwickeln kann, und diese schließlich zu einem wesentlichen formbildenden Faktor des Satzes werden.

Durch die Betrachtung des Bruches in Takt 42 als rein musikalisches Phänomen konnte der Beginn des Gloria zu späten Instrumentalkompositionen Beethovens in Beziehung gesetzt und als genuines Spätwerk ausgewiesen werden. Einerseits stellten wir fest, daß der erste Bruch im Gloria durch die Technik der Entfaltung des Gloriamotives konsequent vorbereitet ist. Andererseits bedeutet dies jedoch nicht, daß der Hörer diesen Bruch vorausahnen kann: Bis zum letzten Moment steht es Beethoven frei, den Quintton *a* in der Tat zum Grundton *d* zu führen und die Dominante in eine Tonika in richtiger Oktavlage, Dynamik, Instrumentierung und in richtiger metrischer Stellung als Binnenschluß zu lösen, also von einem disruptiven Verlauf der Musik abzusehen. Eine inhärente musikalische Logik ist immer für verschiedene Wege offen, so daß der Hörer nicht im vornhinein wissen kann, auf welche Weise der Komponist den Prozeß weiterführen wird. Eine solche Doppeldeutigkeit im musikalischen Ablauf, durch die der Hörer immer wieder mit unerwarteten Fortsetzungen konfrontiert wird, findet sich häufig in Beethovens Spätwerken.

Auch mit der Tradition der Meßvertonung steht dieser erste, für den gesamten weiteren Verlauf des Satzes maßgebliche Bruch in Verbindung. Nachdem man in der Barockzeit für gewöhnlich in der *Missa longa* die textlichen Abschnitte als einzelne musikalische Sätze vertont hatte („Nummern-“ oder „Kantatenmesse“), gehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr Komponisten dazu über, größere musikalische Zusammenhänge zu schaffen. Sie teilen die Meßsätze nurmehr in wenige musikalische Einzelsätze auf, markieren dabei jedoch die Sinneinheiten des Textes deutlich durch Binnenschlüsse. Beethovens Vorgehensweise steht in dieser Tradition, geht jedoch gleichzeitig einen Schritt darüber hinaus: Er steuert — traditionsgemäß — zu den Zeilenenden auf eine schließende Wendung zu, entscheidet sich jedoch im letzten Augenblick, diesen Schluß nicht einzulösen, sondern mit Hilfe eines unerwarteten musikalischen Ereignisses den musikalischen Satz unmittel-

bar weiterzuführen. Der Satz wird damit bei Beethoven prozeßorientierter als bei seinen Vorgängern, basiert jedoch auf den von jenen entwickelten Gliederungsprinzipien. Beethoven versucht auf verschiedenen Ebenen, den Textinhalt in Analogiebildungen in seiner Musik zu fassen. Viele der zunächst rein musikalisch diskutierten Merkmale der Öffnung, der Quinte, der Negation des Schließens, der Technik der Entfaltung, vor allem aber auch die rhythmische Gestaltung der vokalen Motive und ihr freies Verhältnis zur Taktmetrik haben textausdeutende und textinterpretierende Funktion und erschließen dem Hörer eine tiefere Verstehensebene des liturgischen Textes.

3.3 Konsequenzen des ersten Bruches im Satzverlauf

3.3.1 „Befreiung“ des hängengebliebenen Tones *a*

Die in Takt 42 abrupt abgerissene musikalische Phrase hängt wie eine unvollständige Aussage im Raum, da die erwartete schließende Wendung nicht erscheint. Was stehen bleibt, ist ein musikalischer Torso, der erst noch zur Statue vervollständigt werden muß. Eine Analogie zur Sprache kann vielleicht zum Verstehen dieser Stelle und ihrer Bedeutung für den weiteren Verlauf des Satzes beitragen: Durch das Fehlen eines einzigen Wörtchens kann ein normaler deutscher Satz aussageelos sein; zum Beispiel: „An dem Tag, an dem die Vögel wieder singen, werde ich dich.“ — Offensichtlich: Es fehlt das Verb, die Satzaussage. Natürlich kann man den Satz weiterführen, zum Beispiel: „An dem Tag, an dem die Vögel wieder singen, werde ich dich, auch wenn du dich weigerst und deine Freunde zu Hilfe rufst.“ Beliebige Erweiterungen sind konstruierbar, tragen jedoch nicht dazu bei, den Satz zu vervollständigen: Nach wie vor fehlt das Verb, dessen Erscheinen bereits zu Beginn des Satzes impliziert ist, und das nicht unterbleiben kann.

Die Situation an der ersten Bruchstelle im Gloria der *Missa solemnis* (T. 42) ist mit der soeben skizzierten sprachlichen gut vergleichbar: Um die erste musikalische Phrase zu einer sinnvollen Aussage zu vervollständigen, fehlt eine angemessene Schlußbildung. Natürlich wird eine solche vom Hörer erwartet, und, wenn sie an dieser Stelle nicht eingelöst wird, muß dies im weiteren Verlauf des Werkes geschehen⁸². Die zwischen dem Versprechen und der Einlösung stehen-

⁸² Erkenntnisse der Gedächtnispsychologie legen sogar nahe, daß die musikalische Phrase aufgrund der Tatsache, daß sie abgebrochen wurde, dem Hörer besonders gut in Erinnerung bleibt: Versuchspersonen, die bestimmte Aufgaben verrichten sollten, bei einigen davon aber unterbrochen wurden, behielten diese nicht zu Ende geführten Aufgaben später besser in Erinnerung als die erledigten. Bat man die Personen, einige Aufgaben nach freier Wahl noch einmal aufzunehmen,

den Teile erscheinen infolgedessen — wie bei dem sprachlichen Beispiel — als Einschübe: Dadurch, daß das Verb (beim Text) bzw. die Schlußbildung (in der Musik) erwartet wird, werden die restlichen Satzteile untrennbar zusammengeschweißt. Denn, so wie ein sprachlicher Satz nicht zu Ende sein kann, bevor das Verb erschienen ist, kann auch dieses Gloria nicht schließen, solange die abgeschnittene erste Phrase noch offen steht⁸³. Wie ich im folgenden zeigen möchte, erinnert Beethoven im weiteren Verlauf des Gloria an verschiedenen Stellen, insbesondere, wenn es textinhaltlich motiviert ist, daran, daß ein Beschließen dieser Phrase noch aussteht. Eingelöst wird die Erwartung jedoch erst fast am Ende des Satzes.

An der Bruchstelle in Takt 42 wurde uns zweierlei vorenthalten: Motivisch hätte man einen Quintfall vom unisono gesetzten *a* zurück zum *d* erwartet, so wie er in Takt 38 bereits in den Singstimmen durchgeführt, jedoch von den Streichern überlaufen worden war. Und harmonisch fehlte eine schlußkräftige Lösung in die Tonika, da diese als Quartsextakkord plazierte, dynamisch und rhythmisch unterbelichtet war, und in der falschen Oktavlage stattfand. Der Ton *a*⁸⁴ war also einfach steckengeblieben. — Wo findet seine „Befreiung“ statt? Ganz am Ende des Satzes, wo man wohl zunächst die Lösung erwartet, geschieht sie nicht: Das Gloria endet weder mit einem Tonikaklang in Oktavlage (also mit dem Grundton *d* in der Oberstimme), noch mit einer authentischen Kadenz. Vielmehr rankt sich die Lösung des Klanges über *a* wie eine Geschichte durch mehrere Teile des Satzes. Beethoven greift sie immer wieder

griffen sie bevorzugt nach solchen, die zuvor nicht abgeschlossen werden konnten („Zeigarnik-Effekt“).

83 Parallelen zwischen zwei verschiedenen Kunstmedien können naturgemäß nur bis zu einem gewissen Punkt gelten: In diesem Fall unterscheiden sich die beiden Beispiele darin, daß in dem sprachlichen Satz die Aussage nicht nur fehlt, sondern diese auch noch den Inhalt des ganzen Satzes verändern kann, zum Beispiel: „... töten“, „... befördern“, „... verdammen“, „... heiraten“, „... lieben“. Die musikalische Sprache ist in dieser Hinsicht normierter. Auch sie braucht zur Vervollkommnung unbedingt eine Schlußbildung, jedoch kann diese die Aussage nicht mehr völlig verändern: Eine Schlußbildung muß — zumindest in Beethovens Musiksprache — zur Tonika führen, und in diesem Fall auch einen Quintfall vom *a* zum *d* umfassen, da dieser durch den unzureichenden Niederfall zum *fi* (Gloriamotiv, letzte Zählzeit) bereits motivisch impliziert ist.

84 Dieses Kapitel baut unmittelbar auf die Ausführungen in Kapitel 3.2.1 auf, wo die Rolle und Bedeutung des über mehrere Oktaven ausgebreiteten Tones *a*, welcher in Takt 42 des Gloria plötzlich abgerissen im Raum steht, ausführlich erklärt wird. In den folgenden Ausführungen geht es um die Konsequenzen dieses in den Satzzusammenhang eingebundenen Ereignisses, und selbstverständlich nicht um die bloße intervallische Rückführung eines Tones in den nächsten. — Die von mir verfolgte Idee der Notwendigkeit einer Weiterführung und Lösung des abgebrochenen Hochtons im Laufe des Satzes ist im Kern verwandt mit Heinrich Schenkers Idee der „obligaten Lage“, die davon ausgeht, daß exponierte hohe Töne schrittweise (über einen großen Zeitraum, meist einen ganzen Satz umfassend) wieder zur Basis zurückgeführt werden müssen. In den Ausführungen werde ich jedoch Schenkers Theorie nicht folgen.

auf, läßt sie immer wieder fallen und führt sie erst am Übergang zum letzten Presto-Teil zu einem Beschluß (vgl. Übersicht in Abb. 3-9). Unsere Aufgabe muß es also sein, entlang dem Verlauf des Satzes Beethovens Umgang mit dem hängengebliebenen Ton *a* zu verfolgen.

Takt	Textwort	Ton	Gestaltung
70	„(laudamus) te“	<i>a</i>	unisono in vielen Oktavlagen
84	„glori(–ficamus te)“	<i>a — d</i>	einstimmig (Fugatobeginn)
189f.	(„om–)nipotens“	<i>a — d</i>	unisono in vielen Oktavlagen
338ff.	„(al–)tissimus, Jesu Christe“	<i>a</i>	unisono in vielen Oktavlagen (dazu Akkordtöne von A-Dur und D-Dur)
524f.	„amen“	<i>a — d</i>	unisono in vielen Oktavlagen

Abb. 3-9: *Missa solemnis*, Gloria: Stellen, an denen die Rückführung des exponierten Tones *a* zum *d* von Bedeutung ist

Erste Station⁸⁵ in der Betrachtung sind die Takte 66ff., wo das Gloriamotiv zum Text „laudamus te“ zum ersten Mal wieder erscheint. Mit dem Einsatz der Chorstimmen bewegt sich das Motiv hinauf zum Ton *a* (T. 70, Silbe „te“), der unisono in allen Stimmen gemeinsam im *Fortissimo* erklingt. Beethoven knüpft mit diesem Ton genau da wieder an, wo er in Takt 42, ebenfalls im Unisono, abgebrochen hatte. Da das hohe Register im dazwischenliegenden Teil, dem „Et in terra pax“, völlig ausgespart war, ist das Wiederaufgreifen des Klanges besonders deutlich⁸⁶.

85 Ein lineares Hinabsteigen von einem Hochtone *a*, verbunden mit einer authentischen Kadenz nach D-Dur findet bereits in den Takten 51 bis 54 statt. Doch können diese Takte aufgrund ihrer ganz anders gearteten Dynamik, der „falschen“ Oktavlage und der spärlichen Beteiligung an Instrumenten nicht als Lösung der in Takt 42 stehengelassenen großen Geste empfunden werden.

86 Ähnliche Zusammenhänge beschreibt William Kinderman im Credo: Der vor dem „Et incarnatus“ zum Wort „descendit“ gesetzte F-Dur-Klang („referential sonority“) wird später zum „et ascendit“ wieder aufgenommen und bildet somit eine Klammer („parenthetical enclosure“) um die dazwischenliegende Ebene, die sich mit dieser Klanglichkeit nicht berührt (Kinderman, „Beethoven's Symbol for the Deity“, 106). Dieses kompositionstechnisch außerordentlich interessante Vorgehen, das Kinderman auch in weiteren Spätwerken von Beethoven aufzeigt (so etwa in den Klavieronaten op. 109, op. 110 und op. 111, im Benedictus der *Missa solemnis*, im Streichquartett op. 127; siehe dazu Kindermans Aufsätze: „Beethoven's Symbol for the Deity“, „Compositional Models“, „Op. 110“, „Op. 109 and 111“), verwendet Beethoven indes nicht erst, wie Kinderman meint, im Credo, sondern bereits im Gloria: so an der hier besprochenen Stelle, ebenso auch im „Qui tollis“, wo der Einzelton *f* (Takt 273) später (T. 291) wieder aufgegriffen wird (siehe hierzu Kapitel 4.9, S. 152–158). Der Grund dafür, dieses neuartige kompositorische Verfahren zu entwickeln, lag wohl in Beethovens Wunsch nach einer überzeugenden musikalischen Umsetzung der beiden im Gloria sehr früh gegeneinandergestellten inhaltlichen Ebenen: Himmel (Gott) und Erde (Mensch).

Greift Beethoven den A-Klang an dieser Stelle auf, führt er ihn doch gleichzeitig auch weiter, und zwar: weg von einer Lösung in die Tonika. Das Gloria-motiv hat hier in den Singstimmen, bedingt durch den anderen Text „laudamus te“, eine neue Form. Die Deklamation des (neuen) Textes ist dabei ebenso ungewöhnlich wie am Anfang. Motivisch unterbleibt aber aufgrund der geringeren Silbenzahl der Rückfall zum Ton *fis*, und das Aushalten des Tones *a* wird unterlassen, da es auf dem Wörtchen „te“ nicht passend wäre. Diese Änderungen im Motiv versucht Beethoven nicht wie einen Schönheitsfehler zu vertuschen, sondern erhebt sie vielmehr zum kompositorischen Prinzip der nächsten Takte: Da das Zurückfallen der geöffneten Quinte des Motivs auf den Ton *fis* unterbleibt, kann der Quintaufstieg weitergeführt werden. So macht hier das Motiv nicht (wie im ersten Abschnitt des Gloria zum Text „Gloria in excelsis Deo“) bei der Dominante A-Dur Halt, sondern schreitet in Quintschritten fort nach e-Moll, H-Dur/h-Moll bis zur Dominante von *b*, Fis-Dur. Mit dem Ziel dieser in Quinten aufwärtssteigenden Sequenz, Fis-Dur, harmonisiert Beethoven eben jenen Ton aus, der bei den Erscheinungen des Gloria-motives ab Takt 66 unterblieben war: den Ton *fis*⁸⁷. Ab Takt 77 wird er durch die Oberstimmen eingehämmert und bleibt schließlich in Takt 80 unaufgelöst stehen. (Die folgende Kadenz nach H-Dur, T. 83, erfolgt in anderer Dynamik, anderem Register und in anderer Instrumentation.) So beruht auch im zweiten Abschnitt, der das Gloria-motiv verwendet, die kompositorische Anlage auf dem Prinzip der Entfaltung dieses Motivs⁸⁸. Im „Laudamus te ... benedicimus te“ wird also nicht nur keine Rückführung des Tones *a* zum *d* bewerkstelligt, sondern darüber hinaus etabliert sich auch noch der Ton *fis*: Er war im Gloria-motiv zunächst nebensächlich plaziert gewesen, unterblieb sogar beim zweiten Auftreten des Motivs („laudamus te“), wurde aber schließlich hier zum Ziel der motivischen und harmonischen Entwicklung des Abschnitts. Und, anstatt spannungslösend zu wirken wie bei seiner ursprünglichen Verwendung im Gloria-motiv, vergrößert er die harmonische Spannung, indem er nach H-Dur überleitet.

Eine mächtige Unisono-Antwort im *Fortissimo*, die — plakativ — mit Quint- und Grundton in D-Dur (*a* — *d*) beginnt, schafft in dieser Situation wieder klare Verhältnisse (T. 84: „glorificamus te ...“). Sofort ist die Bedeutung

87 Im weiteren Verlauf des Satzes wird der Fis-Dur- bzw. der fis-Moll-Akkord eine wichtige Rolle spielen (vgl. zum Beispiel das Ende des „Qui-tollis“-Teils, T. 292ff.; die Fugeneinsätze T. 400ff.; das Ende des ersten Fugenteils, T. 426f.).

88 Im Sinne der Entfaltung des Gloria-motives lassen sich auch die höchsten Töne der Passage verstehen: Wie das Gloria-motiv beim Wort „Deo“ vom a^2 zum fi^2 fällt, erklingen hier in der Oberstimme (siehe beispielsweise Chorsopran) die Spitzentöne a^2 (T. 70) und fi^2 (Takt 77f.). Diese Verbindung in der Gestaltung wird schließlich durch den folgenden Niederfall zum „Adoramus te“ (Takt 80), der Bezug nimmt auf den Niederfall zum „Et in terra pax ...“ (Takt 42), noch konkretisiert. (Zum Terminus „Entfaltung“ siehe Kapitel 3.2.1, S. 59).

des Quintsprungs *a - d* als motivischer Bezugspunkt wieder in Erinnerung. Indes trägt der Quintfall nicht zum Beschließen der in Takt 42 im Raum hängen-gebliebenen Geste bei — ohnehin steht er weder in der richtigen Oktavlage noch ist er rhythmisch ausreichend gewichtet —, sondern bildet den Anfang zu neuen, in D-Dur ansetzenden Entwicklungen. Sein Erscheinen hängt mit dem Textinhalt zusammen: Bereits seit „Laudamus te“ führt der Text die Grundaussage der ersten Zeile, „Gloria in excelsis Deo“, mit detaillierteren Lobpreisungen der Menschen aus: „Laudamus te“, „benedicamus te“, „adoramus te“, „glorificamus te“, wodurch sich inhaltlich die Wiederaufnahme des Gloriamotivs zum „Laudamus te“ erklärt. Durch den gleichen Wortstamm („glorificamus“ — „gloria“) inspiriert, läßt Beethoven zum „Glorificamus te“ die Stimmen noch einmal auf die Gloriasphäre zurückgreifen, indem sie völlig überraschend mit den Tönen *a* und *d* im mächtigen Unisono einsetzen, dem Beginn eines Fugato. Gleichzeitig wird dadurch der vorher durchschrittene Quintenzirkel-Abschnitt unvermittelt nach D-Dur zurückgeführt. So ist sowohl das Wiederaufgreifen des Gloriamotivs zum Text „laudamus te“ als auch des Quintfalls in D-Dur zum Text „glorificamus te“ vom Text her motiviert. Eine Lösung des hängen-gebliebenen Tones *a* aus Takt 42 wird an beiden Stellen nicht erreicht.

Sie wird erst wieder versucht, als das Ritornell mit dem Gloriamotiv zum nächsten Mal auftritt (T. 174ff.). Mit der Tonart Es-Dur hat sich hier der Satz bislang am weitesten im Quintenzirkel von D-Dur entfernt. Im Laufe des Ritornells wird jedoch die Tonart wieder „zurechtgerückt“: Bereits in Takt 182 („rex coelestis“) wird durch eine Aufhellung des Tones *f* zum *fis* rasch nach D-Dur gewechselt. Bevor jedoch die neue Tonart stabilisiert ist, setzt in Takt 185 („omnipotens“) mit aller Wucht der Dominantseptakkord von Es-Dur ein (zum ersten Mal im Werk dreifaches *Forte* und *tutti* mit Posaunen; vgl. hierzu Kapitel 3.4, S. 104ff.). Gut drei Takte lang bleibt die Lage gespannt, bis in den Takten 189–190 mit kräftiger Hand die Verhältnisse geklärt werden⁸⁹: Durch halbtöniges Weiterführen in Ober- und Unterstimme wird der Ton *a* im Unisono erreicht, zusätzlich markiert durch ein *sf* (im dreifachen *Fortissimo!*). Dieser Ton *a* (gleiche Oktavlage und weitgehend entsprechende Instrumentierung wie in Takt 42) löst sich von Zählzeit „drei“ auf Zählzeit „eins“ des nächsten Taktes (metrisch starke Zeit) im Quintfall nach *d* auf, wozu es nur des nackten Prinzips bedarf: Terz oder Septim der Dominante werden nicht benötigt; in allen Stimmen erklingen — wie in allen anderen zum Bruch in Takt 42 in Beziehung stehenden Stellen — ausschließlich die Töne *a* und *d*.

89 Man vergleiche hierzu die treffende Beschreibung eines zeitgenössischen Kritikers: „Zu dem Kraftausruf: „pater omnipotens“ [finden wir uns] wie durch einen Zauberschlag in die Tonica, D-dur, zurückgeworfen.“ (J. Fröhlich, „Recension „Beethovens große Missa.“ In *Cäcilia* [1828]; neu in St. Kunze, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 448).

Der Grund für dieses außerordentliche Ereignis, das Auftreten des so lange ersehnten motivischen Quintfalles *a - d* in kräftiger Position, liegt im Inhalt des Textes. Bereits in Takt 182 ließ sich Beethoven durch das Wort „coelestis“, also „des Himmels“, dazu inspirieren, einen D-Dur-Akkord — hier als plötzliche mediantische Aufhellung von B-Dur herkommend — zu schreiben. Wie Norbert J. Schneider überzeugend darstellen kann, steht mediantische Harmonik in Vokalkompositionen von Beethoven häufig mit dem Bedeutungsfeld „Gott“ in Verbindung⁹⁰. Hier geschieht jedoch noch mehr als nur eine lokale „transzendierende“ Aufhellung, hervorgerufen durch die mediantische Verbindung. Beethovens Verwendung von D-Dur ist auch aufs engste mit der Anlage und der Aussage des Textes verknüpft und verdeutlicht diese mit großer Sensibilität⁹¹. Denn die endgültige Wendung nach D-Dur in Takt 190 bringt die Allmacht Gottes im Sinne einer musikalischen Analogie zum Ausdruck: Nachdem der musikalische Satz im Vorausgehenden tief in den b-Bereich des Quintenzirkels hinabgeglitten war, kehrt er mit einem Handstreich — als ob der allmächtige Vater, „pater omnipotens“, eingegriffen hätte — wieder in die Tonika D-Dur zurück⁹². Dies ist indes nur eine punktuelle Ausformung einer umfassenderen interpretatorischen Anlage der Musik. Der Gloriatext läßt sich, wie in Kapitel 2.1 dargestellt, inhaltlich in drei Großabschnitte gliedern: Eröffnend das Prooemium, das Gloria der Engel auf dem Feld (aus Lukas), anschließend an Gott gerichteter Lobpreis (bis zur Zeile „Domine Deus, rex coelestis, pater omnipotens“), abschließend christologischer Teil mit trinitarischem Abschluß (ab „Domine fili ...“ bis Ende). Beethoven kehrt genau an der Stelle nach D-Dur zurück, wo im Text der an Gott Vater gerichtete Teil abgeschlossen wird. Hier beschließt er die musikalische Phrase mit dem bereits lange ersehnten Quintfall in stimmiger metrischer Gewichtung (Takt 189/190). Daß sich hierbei der

90 N. J. Schneider, „Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven“, 230.

91 Die Verwendung von D-Dur an dieser Stelle ist Bestandteil einer wohlausgearbeiteten Verwendung von spezifischen Tonarten, insbesondere von B-Dur und D-Dur gemeinsam mit ihren Subdominanten Es-Dur und G-Dur, die zentrale Bedeutung sowohl für die formale Architektur als auch für die inhaltliche Ausdeutung des Textes in der gesamten *Missa solemnis* hat. (Besonders deutlich wird dies im Agnus Dei; vgl. hierzu die Ausführungen bei W. Drabkin, „Agnus Dei“, v. a. 143ff. und ders., *Missa solemnis*, 83–95). Wie aus den Skizzen zu erkennen ist (vgl. Abbildung 3–5 zur Entstehung des Gloriatemas), spielte Beethoven anfänglich sogar mit dem Gedanken, das Gloria der *Missa solemnis* in B-Dur zu schreiben (siehe Abb. 3-5, Nr. 2b). Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang auch der Beitrag Petra Weber-Bockholdts, die — ohne jedoch nähere Ausführungen zur *Missa solemnis* zu geben — Beethovens Hang, die Tonarten B-Dur und D-Dur in seinen Kompositionen zueinander in Beziehung zu setzen, auf erhellende Weise thematisiert (Weber-Bockholdt, „B-Dur und D-Dur bei Beethoven“).

92 Man erinnere sich daran, wie Beethoven mit dem Quintfall *a — d* zu Beginn des „glorificamus te“ eine harmonisch vom Weg abgekommene Situation wieder abrupt zur Tonika zurückzieht.

Komponist genau auf Motivik, Tonhöhe und Instrumentierung aus der Bruchstelle in Takt 42 bezieht, hat ebenfalls einen textinhaltlichen Hintergrund: So wie der Abschluß des an Gott gerichteten Teils (vgl. „omnipotens“, T. 189/90) gefolgt wird von dem Textteil Jesu Christi, der auf die Erde kam und sich den Menschen zuwandte, war der musikalische Bruch aus Takt 42 genau an jener Stelle aufgetreten, wo im Prooemium der göttliche Bereich unmittelbar an den irdischen stieß.

Ein Blick in die Geschichte der Vertonung von mehrstimmigen Messen macht deutlich, wie außergewöhnlich Beethovens Verständnis von der Gliederung des Textinhalts ist. Der in Beethovens Vertonung herausgestellte Aufbau des Gloriatextes war seinen unmittelbaren Vorgängern nicht mehr bewußt, oder, zumindest für deren Vertonungen unwichtig geworden: Sie zeigten sich fasziniert vom parallelen Bau dieser und der beiden nächstfolgenden Textzeilen („Domine Deus, Rex ...“, „Domine fili ...“, „Domine Deus, agnus ...“) und nutzten ihn für periodische Strukturen und Wiederholungsmöglichkeiten. Beethoven orientierte sich zwar an zeitgenössischen Maßvertonungen — auch in seiner Vertonung spiegelt sich die parallele Anlage der Textzeilen, indem er für die erste und dritte „Domine“-Zeile jeweils das Gloriamotiv verwendet, in der zweiten Zeile zumindest wenige Takte lang andeutet —, gleichzeitig jedoch erfaßt er in seiner Musik auch den Inhalt des Textes⁹³, wofür er bei seinen unmittelbaren Vorgängern kein Modell finden konnte.


Kehren wir nun wieder zu der Ausgangsfrage zurück: Ist diese gewaltige und beeindruckende Rückführung des Tones *a* zum *d* ausreichend, um die in Takt 42 abgebrochene Phrase musikalisch wirklich zu schließen? Zum ersten Mal im Satz wird die Tonika in Oktavlage auf metrisch gewichtiger Zeit erreicht, zudem länger als für den Wert eines Viertels in kräftiger Dynamik ausgehalten. So sind die Charakteristika, die in Takt 42 eine Schlußbildung verhindert hatten, zur Schlußkräftigkeit umgewandelt. Zu einer harmonischen Abrundung kommt es jedoch an dieser Stelle noch nicht: Der Widerstreit mit der rivalisierenden Tonart Es-Dur steht zu kurz vor der motivischen Schlußbildung und wurde soeben erst zugunsten von D-Dur entschieden. Um harmonisch schlußkräftig sein zu können, müßte die Tonika jedoch über eine geraume Zeit ausgebreitet und bestätigt werden⁹⁴. So bringt Beethoven in diesen Takten motivisch den Gott Vater gewidmeten Teil zum Abschluß, hält aber den harmonischen Bogen der formalen Anlage weiterhin gespannt. Mittlerweile läßt sich wohl vermuten, daß Beethoven so bewußt mit dem motivischen Quintfall des *a* (*a*² in der Sopran-

93 Zu Beethovens eigenständigen Bemühungen um eine intellektuelle Durchdringung des Meßtextes, siehe Kapitel 2.1, S. 19–22.

94 Zum Beschließen eines klassischen Satzes vgl. Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, 27f.

stimme) zum d und einer schlußkräftigen Kadenz zur Tonika arbeitet, daß das Zusammentreffen dieser beiden Kriterien den Schluß des Satzes herbeiführen wird.

Und in der Tat vermeidet es Beethoven, den Hochtton a^2 im Rahmen einer in die Tonika führenden kräftigen Kadenz wieder aufzugreifen bis der Schluß des Satzes herbeigeführt werden soll: Wenn das nächste Mal⁹⁵ der Ton a^2 erreicht wird („altissimus“: T. 338ff. im Sopran, wie gewohnt mit a^3 in der Flöte), steht dieser Klang zwar in Zusammenhang mit der Vertonung des Wortes „excelsis“ aus dem Gloriamotiv (vgl. die ähnliche Vorstellung der Höhe, wenn auch in übertragener Bedeutung), eine „Lösung“ des hängengebliebenen Tones a wird aber nicht, weder harmonisch noch motivisch, durch Quintfall versucht (Näheres zu dieser Stelle in Kapitel 3.4, S. 110ff.). Aus dem gleichen Grunde vermeidet es wohl Beethoven in der darauffolgenden großflächigen Kadenz ab Takt 345 (bis Takt 359)⁹⁶ ein a^2 in der Sopranstimme zu setzen: Es erklingen ausschließlich die Töne e^2 , fi^2 und g^2 ; auch der Ton d^2 erscheint nicht. — Auf diese Weise wird das Zusammentreffen von motivischer Lösung und kadentieller Schlußbildung für den Schluß des Satzes aufgespart.

Erst in der letzten authentischen Kadenz des Satzes (T. 524/525), unmittelbar vor dem Schlußpresto, wird gleichzeitig sowohl eine motivische Rückführung des a zum d als auch eine harmonische Abrundung erreicht. Bereits nach dem letzten Erklingen des Fugenthemas als zusammenfassender Höhepunkt unisono in allen Stimmen (Takt 488ff.) wird erstmals das a^2 im Sopran in einer schrittweisen Bewegung hinab zum d^2 geführt (T. 498–502). Während dieser Abwärtsführung geschieht noch eine letzte, klärende Konfrontation von C-Dur und D-Dur, wonach der Tonikabereich erst noch durch Kadenzwendungen gestärkt werden muß, um schlußkräftig sein zu können (503–524). Anschließend herrscht Kadenzwerk in die Tonika vor. Und schließlich wird im wirkungsvollen Unisono in linearer Aufwärtsbewegung der Hochtton a (aufgefächert in vier Oktaven, so zum Beispiel A in der Pauke, a^2 im Sopran, a^3 in der Flöte) erreicht und in einigen Stimmen sieben Takte lang gehalten. Mehr und mehr wird deutlich, daß diese Takte sich zurückwenden zur Motivik des Gloria-beginns: Der impulsive Rhythmus () taucht wieder in Posaunen und Pauken auf, die Achtellinie in Streichern und Holzbläsern wird immer mehr als die Glorialinie wahrgenommen, und schließlich fällt auch der Hochtton a — wie

95 Die dazwischenliegenden Teile, die den christologischen Abschnitt des Textes veronen, kümmern sich nicht um die Lösung des Tones a und um schlußkräftige Kadenzen in die Tonika: Harmonisch greift der Satz hier weit in den b-Bereich aus, motivisch spielen statt Quint-, vor allem Terz- und Sextstrukturen eine Rolle.

96 Sie wird in Takt 353 zurückgenommen, um ab Takt 354 mit nochmals vermehrter Intensität die Tonika anzustreben.

Gloriamotiv — auf den Ton *fs* zurück (vgl. detailliertere Ausführungen hierzu in Kapitel 5.6). Bestätigend, wie um den Wortsinn des „amen“, „so sei es“, zu verdeutlichen, findet der spannungslösende Fall an dieser Stelle — im Gegensatz zum Gloriamotiv — auf metrisch gewichtiger Zählzeit eins statt. Dieser Fall erfährt Wiederhall in den Solostimmen und wird im Tutti wiederholt. Immer noch fehlt jedoch der — in diesem motivischen Kontext des Gloriamotivs dringend erwartete — Quintfall vom *a* zum *d*.

Mit dem Ereignis des Quintfalles vom *a* zum *d* (T. 524/525) in allen Stimmen, als nacktes Prinzip, ohne Unterstützung durch füllende Figuren oder harmonisch vervollständigende Töne wie Terz oder Sept, tritt die Lösung des abgebrochenen Klanges von Takt 42 endlich ein: Der Ton *a* löst sich im Quintfall zum Ton *d*, in richtiger Oktavlage und entsprechender dynamischer Gestaltung, in gewichtiger metrischer Position und ausreichender rhythmischer Breite. Im Unterschied zum inhaltlich motivierten Auftreten des motivischen Quintfalles in Takt 189f. ist an dieser Stelle auch die Harmonik zur abrundenden Wirkung gekommen und das erreichte *d* kann als Träger der Schlußtonika akzeptiert werden. Nach dieser so lange erwarteten Lösung folgt nicht sofort das „aus“: Beethoven setzt nun — wie in taumelnder Begeisterung — noch einmal, aber in atemberaubendem Tempo, mit dem Gloriamotiv des Beginns und dem Text der ersten Zeile ein. Hierdurch erweitert er die Schlußaussage der Gloria, das „amen“/„so sei es“, durch den Gestus des ewigen Lobpreis Gottes: „Gloria in excelsis Deo“. Durch die gesteigerte Rückkehr zum Anfang entsteht der Eindruck eines endlosen, sich höher schraubenden Kreislaufes. In diesem letzten Teil braucht das Gloriamotiv nicht mehr beim Ton *a* Halt zu machen: Dieser Ton hat sich mittlerweile als Bezugspunkt des Satzes erübrigt, und wird überhöht in eine weiterragende Bewegung, die bis zum Ton *b* hinaufführt (Takt 542).

Fassen wir an dieser Stelle zusammen: Indem Beethoven in Takt 42 sowohl eine motivische (Quintfall *a* - *d*) als auch eine harmonische (Erreichen der Tonika in relativ starker Position) Schlußbildung verweigert, schafft er eine offene Situation, die einem sprachlichen Satz ohne Satzaussage vergleichbar ist: Um die (sprachliche bzw. musikalische) Phrase zu einer sinnvollen Aussage zu führen, muß irgendwann einmal die Satzaussage bzw. die motivische und harmonische Schlußbildung erfolgen, die bereits in der Phrase selbst impliziert ist. Beethoven greift den Versuch der Schlußbildung durch einen Quintfall *a-d* im Unisono im Laufe des Gloria immer wieder an textinhaltlich verwandten Stellen auf. Dadurch hält er zum einen die Erwartung auf eine überzeugende Schlußbildung mit Hilfe dieses Motives wach, drückt aber zum anderen dadurch auch textliche Bezüge und Zusammenhänge musikalisch aus, die in Meßvertonungen anderer klassischer Komponisten selten deutlich werden: So

erscheint etwa die fallende Quint vom *a* zum *d* beim Text „glorificamus te“ (T. 84) und schließt motivisch den Teil des Textes motivisch ab, der sich auf Gott Vater bezieht (T. 189f.). Das Zusammentreffen von motivischem Quintfall und kadenzierender Schlußwendung hebt Beethoven bis zum Ende des Werkes auf, um eine überzeugende Schlußbildung herbeizuführen (T. 525; anschließend erfolgt keine authentische Kadenz mehr!). Mit dem Erscheinen dieses motivischen Quintfalls, verbunden mit der Schlußkadenz, ergibt der gesamte Gloria-satz erst einen Sinn, so wie in unserem eingangs erwähnten sprachlichen Beispiel ein deutscher Satz erst durch das Erscheinen des Verbes, welches durchaus an letzter Stelle, also ganz spät im Satz, nach vielen Erweiterungen stehen kann, Vollständigkeit erlangt. Obwohl das Zusammentreffen von motivischer und harmonischer Lösung am Schluß des Werkes unbedingt erforderlich ist, bleibt die Art und Weise der Einlösung überraschend: Der Hörer fühlt sich zurückversetzt in die Situation in Takt 42, wo die Schlußbildung nicht erfüllt wurde. Wird Beethoven in Takt 524f. diesen schockierenden Schritt noch einmal wagen? Oder kommt es zur mächtigen Kadenz, zum sofortigen Schluß? Beethoven tut keines von beiden: Das schließende Erreichen der Tonika ist für ihn Anlaß, den Satz ekstatisch weiterwirbeln zu lassen, — eine Lösung, die wohl niemand vorhergesehen hatte.

Die ausführliche Beschreibung von Beethovens Umgang mit der „Lösung“ der in Takt 42 abgebrochenen Phrase schien mir angeraten, da dieses Beispiel lehren kann, auf welche Weise Beethoven in seiner Gloriavertonung formale und inhaltliche Bezüge schafft. Indem er die Erwartung auf eine bestimmte klangliche Konstellation aufbaut, diese im Verlauf des Satzes wachhält, aber erst gegen Schluß einlöst, kann er den Satz thematisch außerordentlich flexibel gestalten und damit vermeiden, durch die Wiederaufnahme ganzer Themen den differenzierten Erfordernissen des Textes nicht gerecht zu werden. Ebenso braucht er sich nicht an eine absolut-musikalische Form anlehnen. Er erreicht formalen und inhaltlichen Konnex unter anderem durch eine Vernetzung mit Hilfe dieser an verschiedenen Stellen auftretenden Klangkonstellationen — eine Verbindung, die für den Hörer wohl sogar deutlicher wahrzunehmen ist als die von Dahlhaus ausführlich beschriebenen „submotivischen“ Verbindungen⁹⁷. Rein-musikalische und textbezogene Funktion lassen sich dabei nicht trennen: Aufgrund der Tatsache, daß der Bruch in Takt 42 in einem durch den Text eindeutig festgelegten inhaltlichen Kontext erschien, spielen auch an den Stellen, an denen dieses musikalische Material wieder aufgegriffen wird, inhaltliche Konnotationen eine Rolle. In den Folgesätzen der *Missa solemnis* nimmt Beethoven an formal wichtigen oder textinhaltlich verwandten Stellen diese Klangkonstellation

97 Vgl. hierzu C. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 239f.

wieder auf⁹⁸. Schließlich ist aber dieses Vorgehen auch für die Anlage einiger seiner späten Instrumentalwerke von Bedeutung⁹⁹, bei denen man sich in der Betrachtung häufig allzu schnell auf bekannte Formprinzipien stützt, welche jedoch Gestalt und Inhalt dieser Kompositionen oft nurmehr teilweise erklären können.

3.3.2 Kontrast ohne Synthese: Die Vertonung der ersten beiden Textzeilen und die Gesamtanlage des Gloria

Zu Beginn des Gloriatextes werden auf engstem Raum die Ideen von Gloria und Frieden, Himmel und Erde, Gott und Menschen, die guten Willens sind, einander gegenübergestellt. Eine Vertonung, die diese unterschiedlichen inhaltlichen Bereiche adäquat in Musik umsetzen möchte, muß wohl bestrebt sein, zwei satztechnisch und dynamisch deutlich voneinander geschiedene thematische Gestalten zu verwenden, was jedoch in Hinblick auf die gesamte Anlage des Gloria problematisch sein kann: So weist William Drabkin zu Recht darauf hin, daß es für einen Komponisten schwierig ist, den weiteren Satz zu gestalten, wenn bereits zu einem so frühen Zeitpunkt ein scharfer thematischer Gegensatz aufgestellt wurde¹⁰⁰. Wie löst Beethoven, der ja in der Tat zwei sehr verschiedenartige Motive für die beiden ersten Zeilen des Textes verwendet, das von Drabkin angedeuteten „Problem“ der weiteren Gestaltung des Satzes?

Im vorausgehenden Kapitel konnte ich bereits darstellen, daß Beethoven die an der Schnittstelle zwischen den beiden Themen versagte Lösung im weiteren Verlauf der Komposition als inhaltlichen Referenzpunkt mehrfach wieder anklingen läßt und schließlich am Ende der Fuge einlöst. Darüber hinaus greift

98 Man vergleiche zum Beispiel im Credo den Übergang vom „Descendit de coelis“ zum „Et incarnatus“ (unisono mit *a-d*, T. 123–125) später die Vertonung der Worte „cum gloria“ (Motiv einstimmig mit Achtellinie, aber auf *as-des* verschoben, T. 219f.) und die Stelle „non“, „non“ vor den Credorufen in F-Dur (T. 263f.); im Sanctus findet am Übergang von „osanna in excelsis“ zum Praeludium des Benedictus (T. 78f.) ein Niederfall in der Oberstimme vom *a²* zum *d'* statt; schließlich endet auch die gesamte *Missa solemnis* mit dem Quintfall *a-d* in der Oberstimme (nachdem vorher das *a* jeweils nur — entsprechend dem Wort „Deo“ im Gloriamotiv — bis zum *fis* gefallen war). Da an den genannten Stellen entweder ein text-inhaltlicher Bezug zum „Gloria in excelsis“ bzw. dem „et in terra pax“ oder eine deutliche musikalische Entsprechung (durch nackte Präsentation des Quintfalls im Unisono oder durch begleitende laufende Achtellinien) zur Bruchstelle in T. 42 vorliegt, handelt es sich wohl tatsächlich um mehr als nur um einen zufällig in der Tonart D-Dur manchmal auftretenden Quintfall *a-d*.

99 Als verwandtes Beispiel sei an dieser Stelle der Beschluß der Neunten Sinfonie genannt, der sogar wie in der *Missa solemnis* die Töne *a-d*, vorangegangen von *a-fis*, aufweist, was unter anderem mit den fallenden Quartan *d-a* vom Beginn der Sinfonie in Verbindung gebracht werden kann. (Erstmals beobachtet bei R. Steglich, „Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie“, 423).

100 Vgl. W. Drabkin, *Missa solemnis*, 38, sinngemäß zusammengefaßt.

er aber auch die beiden exponierten musikalischen Blöcke selbst im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder auf: Die gesamte Anlage des Gloria kann man als eine stete Gegenüberstellung von Teilen sehen, die entweder für Gott Vater im Himmel oder für den Menschen auf Erden bzw. Christus stehen. Im ersten Teil des Gloria, bis zum „Qui tollis“, wird diese Gegenüberstellung besonders deutlich. Wie im folgenden gezeigt werden kann, erschöpft sich dabei eine „Wiederkehr“ der beiden anfänglich exponierten Bereiche nicht in der Aufnahme von bestimmtem thematischen Material.

Unmittelbar nach dem „Et in terra“ kehrt zum Text „laudamus te, benedicimus te“ (Takt 66ff.) das Gloriamotiv (geringfügig verändert) in Instrumenten und Vokalstimmen wieder: wie beim „Gloria in excelsis“ im *Fortissimo*, mit nahezu vollem Orchester und Achtellinien in Streichern und tiefen Bläsern.

The image displays four musical staves in a 2x2 grid, illustrating a structural correspondence. The top-left staff (T. 42ff.) shows a piano introduction with a *ff* dynamic, followed by the vocal entry 'et in terra pax' with a *p* dynamic. The top-right staff (T. 54ff.) shows the vocal entry 'et in terra pax' with a *p* dynamic. The bottom-left staff (T. 80ff.) shows a piano introduction with a *ff* dynamic, followed by the vocal entry 'a - - do - ra - mus te' with a *pp* dynamic. The bottom-right staff (T. 100ff.) shows the vocal entry 'a - do - ra - - mus te' with a *pp* dynamic. Vertical arrows point from the top-right staff to the bottom-right staff, and from the top-left staff to the bottom-left staff, indicating the correspondence between the two sections.

Abb. 3-10: Zweimalige Korrespondenz der Takte „Et in terra pax“ (T. 42ff. und 80ff.) mit den Takten „Adoramus te“ (T. 54ff. und T. 100ff.)

Zu den Worten „adoramus te“ (T. 80–83 und T. 100–103) blendet Beethoven erneut zur irdischen, friedlichen Ebene um: Die repetierenden Töne der ersten drei Takte des „Et in terra pax“ kehren in gleicher Instrumentierung, Dynamik und rhythmischer Gestaltung wie vorne wieder (T. 43–45). Darüber hinaus steht vor diesen Worten wie am Ende der ersten Zeile (T. 42) ein plötzlicher Abbruch eines dominantischen Klanges (hier Fis-Dur, T. 80), der sich erst nachdem sich der Klang in der neuen, tiefen Lage geraume Zeit ausbreiten konnte,

konnte, nach H-Dur löst (vgl. Abb. 3-10)¹⁰¹. So erscheinen die Takte 80 bis 83 wie eine harmonisierte Wiederholung der Takte 43 bis 45 auf anderer Tonstufe. Die Nähe zum „Et in terra pax“ zeigt sich überdies unmißverständlich an der Gestalt der Wiederholung der Worte „adoramus te“: Beim Wiedererscheinen in Takt 100ff. ist der Rhythmus gegenüber dem ersten Auftreten auf die gleiche Weise abgeändert wie beim zweiten Auftreten des „Et in terra pax“ (T. 54ff.; vgl. Abb. 3-10). Zweifelsohne führt Beethoven mit der tiefen, ruhigen Gestaltung des „Adoramus te“ eine Vertonungstradition der Wiener Klassiker weiter¹⁰². Neuartig an seiner Vertonung ist jedoch, daß er die Worte in einen größeren interpretatorischen Kontext einbindet, indem er sie zur zweiten Textzeile, die von den Menschen auf Erden handelt, unmittelbar in Beziehung setzt. Beim „Adoramus te“, dem Anbeten, wird dem Menschen seine Niedrigkeit Gott gegenüber bewußt¹⁰³.

101 Sowohl beim „et in terra pax“ als auch beim „adoramus te“ wird der abgerissene dominante Klang in der tiefen Lage des Leittons beraubt („et in terra“: es bleibt nur der Einzelton *a*; „adoramus te“: leere Quint *fis-cis*).

102 Haydn setzt in vier seiner sechs späten Messen die Worte „adoramus te“ durch leise Dynamik, geringere Instrumentierung, motivische Tonwiederholung und verhältnismäßig tiefe Lage von den anderen Ehrerbietungen ab. Ebenso geht Beethoven in seiner C-Dur-Messe vor. Warren Kirkendale nennt weitere Beispiele aus Messen von Leopold Hofmann, Paisiello, Schubert, Seyfried, Preindl und Schnabel (Kirkendale, „Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition“, 57, auch Fußnote 13). Zudem weist Kirkendale darauf hin, daß der Priester üblicherweise bei den Worten „adoramus te“ den Kopf neigte.

103 Ein solch deutliches Zurückgreifen auf den statisch repetierenden Gestus aus den ersten Takten des „Et in terra pax“, findet sich im Gloria nur noch ein weiteres Mal, und zwar als kurzer Splitter in Takt 319 zum Wort „sanctus“. Mit Hilfe der plötzlichen Zurücknahme in Instrumentation, Dynamik und Tonhöhe stellt Beethoven die Bedeutung des Wortes heraus. Gleichzeitig unterstreicht er aber damit auch den Aufbau des Textes: So wie am Beginn des Gloria das freudige „Gloria in excelsis“ bald von dem verhaltenen „Et in terra“ abgelöst wurde, desgleichen zu Beginn des Gott Vater ansprechenden Teils das freudige „laudamus te, benedicimus te“ von dem „adoramus te“, folgt hier, als die trinitarische Erweiterung des Textes eingeleitet wird, eine Kontrastierung des „Quoniam“ mit dem „sanctus“.

Auch im Credo leuchtet die leise, tiefe, tonrepetierende Kontrastebene mehrmals auf. So steht dort ein dreitaktiger Einschub im *Piano*, plötzlich reduzierter Besetzung, tiefer Lage, recht statischer Melodieführung und weitgehend homophoner Deklamation in den Takten 31 bis 33. Der vormals auf Himmel und Erde bezogene Gegensatz wird hier übertragen auf den Gegensatz des Sichtbaren und Unsichtbaren (vgl. die „freudige“, gloriaähnliche Vertonung des „visibilium“ in Takt 29/30 mit „et invisibilium“ in den Takten 31–33). Wie im Gloria das Einblenden der „Et in terra pax“-Ebene kommt auch diese Kontrastebene unmittelbar vor dem erneuten, mächtigen Einsatz des Anfangsgedankens in der Grundtonart zu stehen. Wenn nach diesem zweiten Erscheinen des Ritornellgedankens die Kontrastebene zum zweiten Mal auftaucht, werden die Beziehungen zum Gloria noch konkreter: So wie sich der letzte Akkord des „Adoramus-te“-Einschlusses überraschend nach Dur wendet, löst sich auch die tiefe, schwach instrumentierte, weitgehend homophon deklamierte und leise Einschubphrase im Credo (Takt 59; nun zum Text „ante omnia saecula“) nicht nach g-Moll, sondern nach G-Dur. (Die Parallelen zum Aufbau des Gloria gehen sogar noch weiter, denn der sich

Unmittelbar nach dem ersten „adoramus te“ (T. 80–83) kehrt der Gloria-gestus wieder zurück: Zunächst noch ohne das Gloriamotiv, ist bereits die laute Dynamik, der charakteristische Intervallschritt *a–d* und die laufende Achtellinie in den Streichern und manchen tiefen Holzbläsern vorhanden, auch setzen rasch hintereinander fast alle Instrumente ein. Die Gloriamerkmale sind so stark, daß schließlich sogar das Gloriamotiv zum Text „laudamus te“ wiedererscheint (T. 94ff.). Es folgt die erneute Gegenüberstellung mit dem verhaltenen „adoramus te“ und noch einmal das glänzende „glorificamus te“.

Bereich Gottes und des Himmels

Bereich Jesu und der Menschen auf Erden

Gloria in excelsis Deo,

et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,

adoramus te,

glorificamus te. Laudamus te, benedicimus te,

adoramus te,

glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, rex coelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine fili unigenite, Jesu Christe,

Domine Deus, agnus Dei, filius Patris.

Abb. 3-11: Musikalisch-inhaltliche Gliederung des ersten Gloriaabschnitts (angelehnt an Dikenmann–Balmer, *Beethovens Missa Solemnis*, 77f.)

Mag auch die „Glorialinie“ in den Instrumenten ein wesentliches Merkmal der wiederkehrenden, Gott Vater ansprechenden Ebene sein¹⁰⁴ — auch zum Text

anschließende laute und imitatorische Einsatz der Chorstimmen „Deum de Deo“ ist mit dem Gestus des „Glorificamus te“ im Gloria zu vergleichen. Beide lehnen sich an den Charakter ihres jeweiligen Ritornells an, ohne diesem thematisch zu entsprechen.) Auch zu den Worten „et sepultus est“ (T. 184ff.), „et mortuos“ (T. 236ff.) und „mortuorum“ (T. 295f.) kehrt eine den ersten Takten des „et in terra pax“ ähnliche Musik als Kontrastebene wieder. Entsprechend dem kurzen „sanctus“ im Gloria erscheint die letzte splitterhafte Kontrastebene wenige Takte vor dem Beginn der Schlußfuge (T. 295f.). Grundsätzlich wird auch im Credo — wie im Gloria — zwischen den Ebenen nicht vermittelt.

104 Hierauf hat erstmals Lucie Dikenmann–Balmer hingewiesen. Sie stellt mit Nachdruck heraus, daß die Instrumente auf eine Vereinheitlichung hinwirken: „Dort, wo von der Transzendenz Gottes in seiner Herrlichkeit die Rede ist, geschieht die Vertonung in strahlenden *forte*-Linien und *forte*-Zusammenklängen. Wo dagegen der Inhalt die Menschen oder den Mensch gewordenen Christus betrifft, geht Beethoven zu einer klanglich weicheren Vertonung über. Die Glorialinie [Dikenmann–Balmer meint damit jede durchlaufende Achtellinie, unabhängig von ihrem Ton-


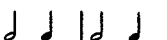
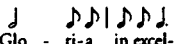
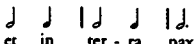
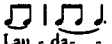
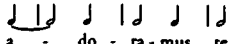
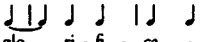
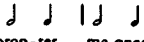
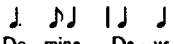
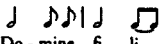
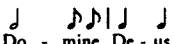


„himmlisch“:	„irdisch“:
	
	
Glo - ri-a in excel-	et in ter - ra pax
	
Lau - da- -	a - do - ra - mus te
	
glo - ri - fi - ca -	[Gratias...] prop-ter ma-gnam
	
Do - mine De - us	Do - mine fi - li-
	
Do - mine De - us	

Abb. 3-12: Rhythmische Charakterisierung der Motive

diese Stellen als regelrechte Brüche im musikalischen Verlauf empfunden werden. Das unvermittelte Gegenüberstellen der beiden Ebenen ist im Sinne der musikalischen Interpretation des Textinhalts von besonderer Bedeutung: Der Mensch weiß, daß für ihn der Himmel zu Lebzeiten etwas Unerreichbares ist, daß er allenfalls eine Ahnung von Gott bekommen kann. Und genau diese Grunderfahrung ist es, die Beethovens Musik zum Ausdruck bringt.

Daß das unvermittelte Aneinanderstoßen der beiden musikalischen Ebenen inhaltliche Bedeutung hat, wird unter anderem an der Vertonung der Textabschnitte, die Jesus ansprechen, deutlich. Nachdem am Ende der ersten „Domine“-Zeile durch den Quintfall *a-d* der gesamte Gott Vater ansprechende Teil musikalisch abgeschlossen wurde (T. 189f.; vgl. Kapitel 3.3.1, S. 84ff.)¹⁰⁸, wird für die Person Jesu Christi im folgenden ein neues Motiv eingeführt, welches in seiner rhythmischen Gestaltung (), in Dynamik und im Gebrauch von Terzen- und Sextenparallelen auf die Vertonung des „Et in terra“-Teils Bezug nimmt. Auf diese Weise wird Jesus, der hier im Text in seiner Gestalt als Sohn angesprochen wird, musikalisch mit irdischen Attributen eingeführt. Jesus ist jedoch im christlichen Glauben gleichzeitig menschengewordener Sohn und Gott. Beethoven erfaßt die Doppelgestalt Jesu, indem er in der nachfolgenden, ebenso Jesus ansprechenden Zeile („Domine Deus, agnus Dei“)

¹⁰⁸ Die Quinte *a-d* spielt im folgenden, Christus gewidmeten Großabschnitt, konsequenterweise keine Rolle mehr und wird nur als Abschluß des Satzes (kurz vor dem schließenden Prestotelli) wieder aufgegriffen.

in den Instrumenten das Ritornell aus dem Einleitungsteil „Gloria in excelsis Deo“ wiederkehren läßt. Vor allem aber ist Jesus Mittler zwischen Gott und den Menschen und hat, bildhaft gesprochen, die unüberwindbare Kluft zwischen Himmel und Erde überwunden. Daher stellt Beethoven hier die beiden Bereiche des Himmels und der Erde — erstmals in diesem Gloria — nicht abrupt nebeneinander, sondern vermittelt musikalisch zwischen ihnen: Ausgelöst durch das gewaltige „omnipotens“ war in den Takten 190f. das Gloriamotiv mit charakteristischer Achtel- (bzw. Sechzehntel-)Linie für die Dauer von zwei Takten erklungen¹⁰⁹. In den folgenden, bereits leisen und gering instrumentierten Takten, wird es noch in einzelnen Bläsern in Terzen weitergeführt (zunächst im Fagott, dann in den Klarinetten, dann in Oboe und Flöte). Das auf gleichen Tönen einsetzende und ebenfalls in Terzen verlaufende „Domine fili“ in den beiden tiefen Solostimmen knüpft hieran unmittelbar an. (Hier braucht nur noch der Rhythmus des zweiten Taktes zum weichen Wiegenrhythmus verändert zu werden). Doch auch die Sechzehntellinie, die das Gloriamotiv jeweils begleitet, bleibt in Takt 192 noch in der ersten Violine erhalten, wird dabei zur abwärtsführenden Linie umgebogen und taktweise in den Streichern nach unten weitergereicht (T. 192–195). Wie die Linie von der himmlischen in die irdische Sphäre hinunterleitet, führt sie auch wieder zurück (T. 207–209). Bildhaft kann man sich vorstellen, daß Jesus auf dem Strahl dieser Linien nach unten auf die Erde bzw. wieder nach oben in den Himmel geleitet wird¹¹⁰. Beethovens

109 Das Ritornell (bzw. einige Takte davon) steht nur zu Beginn des Prooemiums, zu Beginn des Gott-Vater-Teils und zu Beginn des Jesus ansprechenden Teils in der Tonika. Hierdurch wird die dualistische Struktur des Textes (vgl. hierzu Kapitel 2.1) unterstrichen. Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch die Konstruktion des Credo, wo die an Gott Vater und Gott Sohn gerichteten Glaubensbezeugungen jeweils mit dem Credo-Motiv in der Tonika ansetzen (siehe Credo T. 5f., T. 37ff.), die an den Heiligen Geist gerichtete indes in der Dominante (T. 266f.).

110 In seinem Exemplar von Goethes *West-östlicher Divan* strich sich Beethoven u.a. folgende Passage an:

„Vom Himmel steigend Jesus bracht'
 Des Evangeliums ewige Schrift,
 Den Jüngern las er sie Tag und Nacht;
 Ein göttlich Wort es wirkt und trifft.
 Er stieg zurück, nahm's wieder mit;
 Sie aber hatten's gut gefühlt
 Und jeder schrieb, so Schritt vor Schritt,
 Wie er's in seinem Sinn behielt,
 Verschieden. Es hat nichts zu bedeuten:
 Sie hatten nicht gleiche Fähigkeiten;
 Doch damit können sich die Christen
 Bis zu dem jüngsten Tage fristen.“ (zitiert nach L. Nohl, *Beethovens Brevier*, 85)

Da Beethoven die „Original-Ausgabe“ besaß, die zur Herbstmesse 1819 auf den Markt gekommen war (offiziell erschienen Wien: Carl Armbruster und Stuttgart: Cotta, 1820; siehe Nohl, *Beethovens Brevier*, S. CVI), hatte er den Text möglicherweise zur Zeit der Arbeit am Gloria in Händen.

Vertonung hat jedoch nicht nur bildhafte, sondern auch exegetische Tiefe. Durch die einzigartige musikalische Vermittlung drückt Beethoven durch musikalische Analogie aus, was den Glaubenshintergrund des Gloriatextes bildet: Durch Jesus Christus, den menschengewordenen Sohn Gottes, den Mittler zwischen Gott und den Menschen, ist dem Menschen eine Annäherung an Gott möglich¹¹¹.

In den weiteren Sätzen der *Missa solemnis* führt Beethoven diese musikalische Analogie fort: Auch hier vermittelt er zwischen der himmlischen und der irdischen Ebene — sie kommen besonders im Credo und im Sanctus/Benedictus vor —, wenn der Text von der Menschwerdung Jesu Christi handelt. Im Credo zeigt sich, daß Beethoven das „descendit de coelis“ nicht nur durch die großen fallenden Sprünge in den Vokalstimmen darstellt, sondern auch durch eine in kleineren Intervallschritten absteigende Linie in den Instrumenten, welche verbindend von „oben“ nach „unten“ führt (T. 115f. und T. 121f.)¹¹². Vor allem, als die irdische Präsenz Jesu Christi zu Ende geht, beim „ascendit in coelum“ (T. 194ff.), wird der Klang konsequent von unten her mit aufsteigenden Linien aufgebaut, bis er den für den Himmel charakteristischen Ton *a* erreicht¹¹³. Noch deutlicher wird Beethovens Wille, die Mittlerfunktion Jesu zum Ausdruck zu bringen, im Sanctus und Benedictus: Ab dem Text „Pleni sunt coeli et terra gloria tua hosanna in excelsis“ (Takt 34ff.) findet sich hier die begeisterte Musik des Himmels, *forte*, *tutti*, mit rauschenden Sechzehntellinien und Hochtönen *a* auf den Worten „coeli“ (T. 34 und 45), „excelsis“ (T. 41) und „tua“ (gemeint ist Gott, T. 44). Nach einem Abbrechen auf der Subdominante G-Dur (T. 52) kann der Klangtaumel nochmals im Fugato („Presto“) bis hin zum „excelsis“ (T. 75ff.) gesteigert werden. Die Idee der für den Menschen unfaßbaren Höhe, die alle gewohnten Maßstäbe übersteigt, wird zudem dadurch ausgedrückt, daß sich die erklingende Musik über die Taktgrenzen stellt¹¹⁴. Der Niederfall von einem *forte* gesetzten und *tutti* instrumentierten Klang mit dem Ton *a* in der Oberstimme zum tiefen Ton *d*, mit welchem das folgende Praeludium (*piano*, sehr ruhig fortschreitend, geringe Instrumentenbeteiligung, statische Bewegung) beginnt, erinnert an die Bruchstelle im Gloria in Takt 42:

111 Vgl. zum religiösen Hintergrund Joseph A. Jungmann, *Missarum Sollemnia* 1, 234.

112 Trotz dieser verbindenden Linie ist jedoch der besondere Bereich des „Et incarnatus“ mit einem scharfen Schnitt vom Vorausgehenden abgetrennt.

113 Wie William Kinderman („Beethoven's Symbol for the Deity“, v. a. 106–108) herausstellt, greift Beethoven den F-Dur-Akkord „coelis“ (T. 117 bzw. vor allem T. 123) in Takt 200 („coelum“) wieder auf, und macht dadurch die dazwischenliegende Musik entsprechend dem Textinhalt zu einem (irdischen) Einschub.

114 Indem die letzte Viertelnote dieses Klanges mit einer Fermate versehen und „molto tenuto“ gekennzeichnet ist, wird die Taktordnung schließlich in der Tat vorübergehend verlassen (vgl. hierzu auch Kapitel 3.4).

Ganz konkret greift Beethoven bei diesem Text auf die musikalische Bildlichkeit von Himmel und Erde, wie er sie im Gloria exponiert hat, zurück. Bevor die Menschen auf dieser tiefen, ruhigen Erdenebene jedoch Jesus als „Benedictus, qui venit in nomine domine“ ansprechen, wird er — symbolisch — auf einer zwischen den beiden Ebenen vermittelnden Brücke auf die Erde hinuntergetragen: Die Solovioline in Takt 110 greift eben jenen Ton auf, der am Ende des „osanna in excelsis“ die Taktgrenzen überschritt (T. 75ff.).

Im vorausgehenden konnten wir feststellen, daß die anfangs im Gloria vorgestellten Ebenen des göttlichen Lobpreises und des Friede den Menschen auf Erden im Gloria bis zum „Qui tollis“-Teil immer wieder unvermittelt gegenübergestellt werden, und nur an wenigen Stellen aus Gründen der Textausdeutung zwischen ihnen ein Übergang hergestellt wird. Diese Gegenüberstellung zeigt sich ebenso in der Anlage des gesamten Gloriasatzes¹¹⁵: Im ersten Großabschnitt (bis zum „Qui tollis“) überwiegt der jubelnde, laute, himmlische Charakter des Gloriabeginns, und die tieferen, ruhigeren Teile wirken als Einschübe. Sie gewinnen indes im Laufe des ersten großen Teils immer mehr an Gewicht. Im *Larghetto*, „Qui tollis“, dreht sich schließlich das Verhältnis um: Hier sind in die Abschnitte, die mit ruhigen, weichen Linien fließen und das Flehen der Menschen um das Erbarmen Jesu (der auf Erden gekommen ist) wiedergeben wollen, kurze Abschnitte eingeschoben, die die himmlische Herrlichkeit in Musik einzufangen trachten: Anstatt drei verschiedene, abgerundete Sätze weitgehend unverbunden aneinanderzureihen, formt Beethoven einen durchgängigen großen Satz und bezieht dabei vor allem den gegensätzlichen Charakter des „Qui tollis“ auf den anfangs exponierten fundamentalen Gegensatz zwischen Himmel und Erde. Diesen Zusammenhang verdeutlicht Beethoven sogar durch seine Art der Vertonung des „Qui tollis“: Denn er lehnt die Gestaltung des „Qui tollis“ an diejenige des „Gratias“ an, — wobei das „Gratias“ wiederum, wie oben festgestellt, mit dem „Et in terra pax“ verwandt ist. Bis zum „Qui tollis“ war das „Gratias“ der einzige Abschnitt des Gloria, welcher ein anderes, ruhigeres Tempo als das vorherrschende „Allegro vivace“ hatte; im „Qui tollis“ wird dieses nochmals zum „Larghetto“ verlangsamt. Der Übergang wird an beiden Stellen durch einen ausgehaltenen Akkord bewerkstelligt, aus dem einige Instrumente ausgeblendet werden und der dynamisch zum *Piano* zurückgenommen wird. An beiden Stellen leiten anschließend Klarinetten, Fagotte und Hörner zum neuen Thema hin (beim Übergang zum „Gratias“ zusätzlich tiefe Streicher), das zunächst nur von den Instrumenten vorgestellt wird. Auch im weiteren Verlauf geben die Holzbläser beiden Abschnitten eine charakteristische Klangfarbe. Des weiteren sind selbst die Themen motivisch aufeinander bezo-

115 Lucie Dikenmann-Balmer (*Beethovens Missa Solemnis*, 79) sieht die „Gegenüberstellung von etwas Diesseitigem zum Überpersönlichen“ sogar als „Grundidee der Messe“.

gen: Das „Qui tollis“–Thema beginnt in F-Dur mit einem langen Quintton, gefolgt von Quart und Terz, desgleichen das „Gratias“–Thema in B-Dur. Die verbreitete These, Beethoven würde im Gloria musikalisch nicht verknüpfte Abschnitte einfach aneinanderhängen, ist also nicht haltbar. Beethoven schafft Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen, die deutlich genug sind, um dem Hörer offenbar zu werden. So greift er den ersten kontrastierenden musikalischen Abschnitt, das „Et in terra“, mit dem „adoramus te“ wieder auf, knüpft im „Gratias“ und im „Domine fili unigenite“ auf andere, weniger deutliche Art daran an, und führt ihn schließlich im „Qui tollis“ weiter. Die Verbindung der irdischen Teile zum „Et in terra“ wird im Laufe des Satzes immer freier, dafür aber ihre Ausdehnung um so größer. Im „Qui tollis“, wo schließlich das irdische, gegenwärtige Element vorherrscht, wird die göttliche, himmlische Ebene nurmehr zum Einschub: Zu den Worten „Qui sedes ad dexteram patris“ greift Beethoven die Idee des Himmlisch–Erhabenen in der Instrumentierung, in Dynamik und im Klangraum wieder auf¹¹⁶. Mit dem „Quoniam“, der folgenden Fuge und dem Schlußpresto fordert sie schließlich wieder ihr Recht ein¹¹⁷.

Wie ist Beethovens Vorgehen im Hinblick auf die formale Gestaltung des Gloria zu verstehen? Halten wir zunächst fest, daß das aufgestellte Material keine Exposition von zwei Themen gegensätzlichen Charakters im Sinne einer Sonatensatzform ist: Hat man dieses formale Modell im Kopf, so wäre der Gegensatz in der Tat viel zu früh (vgl. oben Drabkin), zu unmittelbar und zu abrupt (die Überleitung zum „zweiten Thema“ fehlt) und, trotz der kaum zu übertreffenden Gegensätzlichkeit der beiden Themen, fehlt genau der Kontrast, der für ein zweites Thema unentbehrlich ist: der harmonische (das Erdthema steht auch in der Tonika D–Dur, wird nur beim zweiten Erscheinen in die Subdominante

116 Diese Zeile wurde häufig in klassischen Gloriavertonungen einfach parallel zu den Qui–tollis Zeilen gestaltet, also musikalisch nicht abgesetzt (Näheres hierzu in Kapitel 4.8).

Das zweimalige „Qui sedes“ hebt sich ganz ähnlich wie vorne das zweimalige „adoramus te“ — nur mit veränderten Vorzeichen — von der Umgebung ab.

117 Parallelen des „Quoniam“ zum „Gloria in excelsis“ sind im rhythmisch mehrdeutigen Teilbeginn, im Wiederaufgreifen der Tonika D-Dur, in der lauten Dynamik und *tutti*-Besetzung, im Wiedererreichen des Tones a^2 in prominenter Plazierung und in den laufenden Glorialinien (ab T. 332) zu erkennen. (Ursprünglich hatte Beethoven sogar das „Quoniam“-Motiv als „Gloria in excelsis“-Motiv entworfen; siehe Wittgenstein S. 24/=fol. 12v, I–III; wiedergegeben Abb. 3–5, Nr. 8). — Als er nach der Gestalt des Fugenthemas suchte, dachte er daran, das „Gloria in excelsis“-Motiv als Fugenthema zu verwenden (Wittgenstein S. 39/=fol. 20r, IX; siehe Nr. 5b in Abb. 5–10). In der fertigen Gestaltung gleicht das Fugenthema dem Gloriatema noch in der ansteigenden, laufenden Achtelbewegung und der lauten Dynamik; die „Amen“-Rufe der Kontrasubjekten ähneln den „gloria“-Rufen (T. 17ff.) des Anfangsteils. Diese motivischen Verwandtschaften nutzt Beethoven schließlich aus, um die Fugenmotivik in den letzten Takten der Fuge sukzessive in die Motivik des „Gloria in excelsis“-Teils zurückzuverwandeln (näher dargestellt in Kapitel 5.6), was schließlich die Rückkehr dieses Teil im Presto herbeiführt.

versetzt). Ist das Modell der Sonatensatzform für die Art der Präsentation der Themen bereits nicht hilfreich, so wird es für das weitere Verständnis der Anlage des Satzes gänzlich hinderlich: In einer Sonate soll der harmonische und gegebenenfalls auch charakterliche Unterschied der beiden Hauptthemen nach längerem Austausch von Argumenten zu einer Synthese geführt werden, die normalerweise in der Reprise, spätestens jedoch in der Coda erreicht wird. Die gegensätzlichen ersten Themen des Gloria lassen sich jedoch prinzipiell nicht zu einer Synthese vereinen. Sie sind Ausdruck von zwei grundverschiedenen inhaltlichen Vorstellungen. Auch wenn der Mensch nach einer Erlösung durch Gott im Himmel strebt, ist eine Vereinigung der göttlichen mit der menschlichen Sphäre nicht möglich. Allenfalls eine Vermittlung ist denkbar, und auch im Domine-Teil musikalisch geschehen, nicht aber eine synthetische Vereinigung der beiden Sphären.

Ein musikalisches Formmodell kann die Gestaltung von Beethovens Gloria-vertonung nicht begründen. Beethovens Leitfaden ist der zu vertonende Text. Die Impulse, die er von diesem aufnimmt und in seiner Musik umsetzt, fügt er aber nicht zu isolierten Bildern zusammen — wie es etwa in einer barocken Komposition möglich gewesen wäre. Vielmehr ergeben sich für ihn aus dem eingangs mit besonderer Schärfe aufgestellten thematischen Gegensatz Forderungen, und so führt er die beiden Themenbereiche im Verlauf des Satzes weiter. Hierbei bringt Beethoven das Thema keineswegs immer Note für Note wieder ein. Vielmehr lehnt er sich — wie man am Beispiel der irdischen Ebene gut erkennen kann — meist nur im Gestus und in gewissen Parametern an Vorhergehendes an, entfernt sich jedoch im Laufe der Zeit immer weiter von dem ursprünglichen Duktus. Nach und nach etabliert sich dabei der „irdische“ Bereich, der zunächst im Sinne eines Einschubs in den himmlischen Bereich trat, im „gratias“ aber selbständig und schließlich im „Qui tollis“ zum beherrschenden Prinzip wird (vgl. daher auch den Titel des nächsten Kapitels: „Das Menschliche in der Musik“). Nach dieser Verwirklichung ist die Bestimmung des irdischen Bereichs erfüllt, und er braucht nicht mehr als eigener Teil zu erscheinen. Auf diese Weise entwickelt Beethoven aus dem mit besonderer Schärfe aufgestellten Gegensatz der beiden ersten thematischen Gestalten die Charakteristika der Abschnitte seiner gesamten Gloriavertonung.

Wie ich meine, sind die beschriebenen Zusammenhänge nicht nur für das Gloria aus der *Missa solemnis* von Bedeutung. Ähnliche Konstellationen finden sich auch in den weiteren Sätzen der Messe. Sie möchte ich an dieser Stelle übergehen, stattdessen aber einen Ausblick geben, von welcher Bedeutung die am Gloria erarbeiteten Zusammenhänge für die späteren Instrumentalwerke von Beethoven sind. Mir scheint es in der Tat kein Zufall zu sein, daß Beethoven in den folgenden Jahren zahlreiche Werke komponierte — darunter vor allem

Kopfsätze aus zyklischen Werken — in denen ein sehr früh gesetzter Kontrast zwischen zwei thematischen Gestalten auffällt, die nicht erstes und zweites Thema eines Sonatensatzes darstellen¹¹⁸. — Ich möchte an dieser Stelle nur an die Kopfsätze der Streichquartette op. 127 und op. 130 erinnern. Normalerweise versucht man solche Sätze in der Analyse mit Hilfe der Idee der Sonatensatzform zu verstehen, welche aber nur einen Teil und bei weitem nicht alle formalen Prozesse erklären kann, die in diesen Sätzen vorstatten gehen.

Ich möchte meine Überlegungen abschließend für den ersten Satz des Streichquartettes op. 127 in aller Kürze konkretisieren. Zu Beginn dieses Satzes steht ein sechstaktiges, kräftiges, kantiges *Maestoso*. Diesem folgt ein im Charakter völlig andersartiges lyrisches Thema¹¹⁹. (Erst in Takt 41ff. erscheint das zweite Thema, welches im Charakter eng mit der lyrischen Melodie aus T. 7ff. verwandt ist.) Ähnlich wie im Gloriasatz ist in opus 127 der gleich zu Anfang des Satzes plazierte scharfe Gegensatz der motivischen Gestalten für den weiteren Fortgang des Satzes von großer Bedeutung. So spielt etwa der an der Schnittstelle zwischen den beiden Teilen stehende Ton *c* — analog zu dem nicht eingelösten Quintfall *a-d* im Gloria — im weiteren Verlauf des Satzes als Ton und als Harmonie eine zentrale Rolle. Mit dem Erscheinen des *Maestoso*-Teils gegen Ende der Durchführung wird der im ersten *Maestoso* angestrebte Ton *c* (T. 6) zur eigenständigen Tonika C-Dur. Die längsten Töne der Oberstimme im ersten *Maestoso* (*es — g — c*) haben sich hier als die Tonarten des wiederkehrenden *Maestoso*s etabliert (Es-Dur, G-Dur, C-Dur; vgl. hierzu die Bemerkungen zur „Technik der Entfaltung“, S. 59). Nachdem die Merkmale des ersten *Maestoso* auf großer formaler Ebene umgesetzt wurden — ein umfassender Vorgang, der hier leider nur angedeutet werden kann¹²⁰ —, braucht das *Maestoso* selbst nicht mehr zu erscheinen. Eine Synthese zwischen *Maestoso* und lyrischem Thema wird nicht angestrebt¹²¹. Die eingangs vorgestellten gegensätzlichen Gestalten verlangen nach keiner Synthese: Die eine, auffallende und fremde Ebene im Satz hört auf zu erscheinen, nachdem ihre Implikationen erfüllt wurden.

118 Beethoven hat sich freilich bereits zu früheren Zeiten mit dem Zusammentreffen zweier verschiedener Einfälle zu Beginn eines Satzes beschäftigt — man erinnere etwa an den Beginn der *Sturmsonate*, op. 31/2. In seinem Spätwerk bekommt dieses Phänomen jedoch besondere Aktualität.

119 In der Literatur zu op. 127 gehen die Meinungen darüber auseinander, ob man besser von (wiederkehrender) Einleitung und Thema oder aber von einem einzigen, kontrastreichen ersten Thema spricht. (Ausführliche Überlegungen zu diesem Problembereich stellt Peter Gülke in seinem Aufsatz „Introduktion als Widerspruch im System“ an; zu op. 127 siehe v. a. die Seiten 374ff.).

120 Näheres bei B. Lodes, „Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung“, 316–318.

121 Auswirkungen dieses „anderen“ Elements sind auch nachfolgend im Satz noch zu spüren.

Aus der Notwendigkeit der, wie Drabkin zu Recht ausführt, „schwierigen“ Textvertonung heraus mußte Beethoven im Gloria eine Möglichkeit der Vertonung finden, aus einem textinhaltlich erforderlichen, früh gesetzten musikalischen Gegensatz Konsequenzen für den Satz zu ziehen, ohne dabei die beiden unterschiedlichen (thematischen) Ebenen — Himmel und Erde — jemals zu vereinen. Beethoven „löst“ diese Aufgabe, indem er die beiden anfänglich exponierten unterschiedlichen Themen im weiteren Verlauf des Satzes wechselweise immer wieder erscheinen läßt. Die beiden Ebenen werden dabei großen Änderungen unterzogen, bis sich schließlich die vormalig abhängige, irdische Ebene im „Qui tollis“ als Eigenständiges etabliert. Die Möglichkeit der Koexistenz zweier kontrastierender Ganzheiten, die einen Satz tragen können, ohne eine synthetische Vereinigung anzustreben, wird im Gloria der *Missa solemnis* besonders plastisch greifbar, da hier eine Verbindung der musikalischen Ideen zu inhaltlichen Vorstellungen besteht. Das Bewußtsein dieser Zusammenhänge scheint aber auch für das Verständnis einiger instrumentaler Spätwerke Beethovens von Bedeutung zu sein.

3.4 Ahnung von Gottes Herrlichkeit

„Hier, von diesen Naturprodukten umgeben, sitze ich oft stundenlang, und meine Sinne schwelgen in dem Anblick der empfangenden und gebärenden Kinder der Natur. Hier verhüllt mir die majestätische Sonne kein von Menschenhänden gemachtes Dreckdach, der blaue Himmel ist hier mein sublimes Dach. Wenn ich am Abend den Himmel staunend betrachte und das Heer der ewig in seinen Grenzen sich schwingenden Lichtkörper, Sonnen oder Erden, genannt, dann schwingt sich mein Geist über diese soviel Millionen Meilen entfernten Gestirne hin zur Urquelle, aus welcher alles Erschaffene strömt und aus welcher ewig neue Schöpfungen entströmen werden. Wenn ich dann und wann versuche, meinen aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben — ach, dann finde ich mich schrecklich getäuscht: ich werfe mein besudeltes Blatt auf die Erde und fühle mich fest überzeugt, daß kein Erdgeborener je die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Phantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, durch Töne, Worte, Farbe oder Meißel darzustellen imstande sein wird.“ (Beethoven 1824 zum Harfenisten Johann Andreas Stumpff; in A. Leitzmann, *Berichte der Zeitgenossen* 1, 278f., hier zitiert nach M. Geck, *Die Musik des deutschen Idealismus*, 74)

In den vorausgehenden Kapiteln, in denen ich die Bedeutung der Vorstellung vom unfafßbaren Gott im Himmel gegenüber dem niedrigen Menschen auf Erden für die Anlage des Gloria aus der *Missa solemnis* herausarbeitete, konnte ich etwas sehr Wesentliches nur andeuten: Beethoven geht es nicht primär darum, prächtige, glänzende Bilder von Gott im Sinne eines musikalischen Abbildes zu schaffen. Er als Mensch ist auf der Suche nach einer eigenen Vorstellung, einer Ahnung von Gott; was er zu erkennen meint, bewegt ihn zutiefst, und diese innere Bewegtheit, diese Betroffenheit des Menschen von der Größe Gottes, möchte er in seiner Komposition fassen. Lesen wir einige Zeilen des ihm von Stumpff zugeschriebenen Zitats noch einmal genauer: „Wenn ich dann und wann versuche, meinen aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben — ach, dann finde ich mich schrecklich getäuscht: ich werfe mein besudeltes Blatt auf die Erde und fühle mich fest überzeugt, daß kein Erdgeborener je die himmlischen Bilder, die seiner aufgeregten Phantasie in glücklicher Stunde vorschwebten, durch Töne, Worte, Farbe oder Meißel darzustellen imstande sein wird.“ [Hervorhebung der Verfasserin]. Beethoven scheint es in der *Missa solemnis* nicht nur darum zu gehen, seit langem tradierte sakrale Inhalte musikalisch objektiv einzufassen, sondern vor allem auch darum, diese in den menschlichen Erlebnisbereich umzusetzen: Sein Verständnis des Gloriatextes spielt dabei ebenso eine Rolle (vgl. Kapitel 2.1) wie sein Aufgeregt-Sein angesichts der Größe Gottes.

Wie drückt sich diese neuartige, eigene Bewußtseinsstufe in der Komposition aus? Betrachten wir zunächst Beethovens Vertonung der Worte „Domine Deus, Rex coelestis, Deus, pater omnipotens“, diejenigen Worte also, die den von Gott Vater handelnden Teil des Gloriatextes abschließen: In Takt 174 kehrt das Orchester mit dem Gloriamotiv in der Art eines Ritornells, aber nach Es-Dur verschoben, zurück. Die Vokalstimmen schließen sich nicht dieser eher bildlichen Darstellung der Herrlichkeit Gottes an, sondern fassen die an Gott gerichteten Rufe der Menschen in Musik¹²². Jeder Silbe wird ein einziger Ton zugeordnet, die Rhythmisierung und Stellung im Takt richtet sich sinnfällig nach der Wortbetonung, und jede der drei Anrufungen ist — wie beim natürlichen Sprechen — andersartig gestaltet, dabei im übrigen „Deus“ (T. 177f.) als „Rufterz“. Nicht „Komposition“ steht bei diesen kurzen, einfachen Motiven in den Vokalstimmen im Vordergrund, nicht musikalische Abbildung der Herrlichkeit Gottes. Vielmehr gehen sie von der Wirklichkeit der Sprache aus und fassen die Lobesrufe der Menschen in Musik, so daß sich unwillkürlich der

122 Man vergleiche in diesem Zusammenhang die Ausführungen Arnold Schmitz', der die besondere Bedeutung der Akklamationen für das Gloria herausstellt und die These vertritt, daß Beethoven diese Art der Vertonung von Händel gelernt habe (Schmitz, „Zum Verständnis des Gloria in Beethovens *Missa solemnis*“).

Eindruck des gegenwärtigen Sprechens und Rufens einstellt. Bei der dritten Akklamation, „Deus, pater omnipotens“, wird jedoch die Nähe zur Sprache aufgegeben. Die Vertonung der ersten Silbe des Wortes „omnipotens“ allein — ein einziger gehaltener Akkord — nimmt den Raum von mehr als drei Takten ein (T. 185–188). — Was geschieht?

Seit der Rückkehr des Gloriaritornells in Takt 174 war der Satz in regelmäßigen Viertaktern vorangeschritten, die in den Instrumenten durch Sequenzbildung besonders unterstrichen wurden¹²³. Auf der letzten Zählzeit des dritten Viertakters wird jedoch diese regelmäßige Gliederung jäh unterbrochen¹²⁴. Im dreifachen *Fortissimo*, mit stark vermehrter Instrumentierung, erstmaligem Einsatz der Posaunen und abrupter Plazierung eines Septakkords auf *b* steht plötzlich das Wort „omnipotens“ im Raum. Mehr als drei Takte lang wird dieser vorschnell erreichte Klang unbewegt gehalten. Hierdurch wird der Eindruck erweckt, das Erklingende stünde für eine Zeit lang außerhalb des im zeitlichen Ablauf fortschreitenden Kontinuums. Bezeichnenderweise setzt der Klang „vor der Zeit“ ein¹²⁵. Doch auch die harmonische Gestaltung trägt zu diesem Eindruck bei, denn der über drei Takte lang unbeweglich gehaltene B-Dur-Septakkord ist im wahrsten Sinne des Wortes „entrückt“: Nachdem in Takt 174ff. das Gloriamotiv in Es-Dur (zunächst vier Takte erste, dann vier Takte fünfte Stufe) erschienen war und der nächste Viertakter (T. 182ff.) nach D-Dur versetzt wurde, erklingt nicht ab Takt 186 auch dessen fünfte Stufe. Vielmehr stellt sich mit drohender Gebärde (um ein Viertel zu früh einsetzend) noch einmal die fünfte Stufe von Es-Dur in den Weg (T. 185,3), von der aus schließlich — sehr überraschend — über A-Dur in die Tonika D-Dur zurückgekehrt wird. Der Septakkord, der plötzlich einsetzt und ebenso unerwartet abgelöst wird, entstammt nicht der harmonischen Welt seiner Umgebung und setzt somit wirkungsvoll die Idee des über dem für den Menschen gewohnten Beziehungssystem stehenden Allmächtigen um. Besondere Beachtung verdient auch die Gestaltung der Instrumentalstimmen: Alle Bläser schließen sich den Vokalstimmen an und verharren ebenfalls unbeweglich auf einem Ton. In den Streichern, zunächst nur in den oberen, nach und nach auch in Celli und Bässen, wird jedoch die Achtellinie (unterteilt in repetierende Sechzehntel), die für diesen und die anderen Gloriaabschnitte charakteristisch ist, weitergeführt.

123 Alle vier Takte (T. 174, T. 178, T. 182, und schließlich auch wieder T. 190) beginnt das Gloriamotiv auf einer neuen Tonstufe. Ein Ansatz in T. 186 wird wegen der besonderen Gestaltung des Wortes „omnipotens“ unterlassen.

124 Bereits auf der ersten Zählzeit dieses Taktes wechselt — im Unterschied zu Takt 177 und Takt 181 — die Harmonie.

125 Vgl. hierzu auch den Schluß des Satzes sowie meine diesbezüglichen Ausführungen in Kapitel 6.2.3.

Während die Vokalstimmen und, davon angesteckt, die Bläser ihre langen, taktübergreifenden Töne setzen, füllen die Linien die Takte aus. Doch akzentuieren auch sie die Taktschwerpunkte nicht eigens: Ihre Bewegung läßt sich, ausgehend von ihrem melodischen Verlauf, beginnend mit dem plötzlichen Einsatz auf Zählzeit drei, am sinnvollsten in Gruppen von jeweils zwei Vierteln einteilen (vgl. Abb. 3-13). Allein im letzten Takt (T. 188) ist durch das Setzen des Tieftons *d* auf der Zählzeit eins und das Stehenbleiben der zweiten Violinen und der Bratschen der Taktschwerpunkt etwas akzentuiert — was jedoch nach der langen Zeit der Taktferne wenig wahrgenommen wird¹²⁶. Die ab- und aufsteigende Sechzehntelbewegung in den Streichern ist kaum etwas Gestaltetes, sondern sie füllt nur den aufgespannten, liegenden Klangraum flirrend aus.



Abb. 3-13: *Missa solemnis*, Gloria, T. 186 mit Auftakt: Gliederung der Linie in der ersten Violine

Für den Zeitraum von gut zwei Takten scheint sich Beethovens Vertonung des Wortes „omnipotens“ von der in gleichmäßige Takte gegliederten musikalischen Zeit verselbständigen zu wollen und hinterläßt im Hörer den Eindruck des Neben-allem- und Über-allem-Stehens. Erst mit dem Aussprechen der nächsten Silbe „-ni-“ auf dem lange erwarteten Ton *a* (unterstrichen durch ein *sf*) raster die Bewegung wieder in das Taktmuster ein. Während der Septakkord zur Silbe „om-“ ausgehalten wurde, war für uns die Zeit stillgestanden. Wie in einer Momentaufnahme schien sich nichts zu bewegen, und man konnte nur darauf warten, daß der musikalische Satz wieder in gewohnte musikalische Formen zurückfinden würde. Wie hätte Beethoven besser die Betroffenheit des Menschen darstellen können, der mit gebanntem Gefühl, starr vor Staunen, einen Eindruck von der Allmächtigkeit Gottes bekommt? Als der Satz in Takt 189 wieder in die reale Welt zurückkehrt, bemerkt man überrascht, daß die viertaktige Gliederung nicht einmal angegriffen wurde: In Takt 190 findet man sich wieder in der gewohnten Viertaktordnung zurück, die nur für den Höreindruck der zeitlosen göttlichen Herrlichkeit aufgehoben, nie aber in Wirklichkeit in Frage gestellt worden war¹²⁷.

126 Man vergleiche im Unterschied hierzu die taktfestigenden Achtelfiguren bei den Vergleichsstellen aus Haydns *Heiligmesse* und Bachs *b-Moll-Messe* (siehe Abb. 3-14 und Abb. 3-15).

127 Das entsprechende Vorgehen beschreibt Theodor Göllner auch in Beethovens Komposition „Meeresstille und glückliche Fahrt“ (op. 112). Dort ist das Wort „Weite“ als langer bewegungsloser

Warren Kirkendale verdanken wir den Hinweis darauf, daß auch anderen Komponisten vor Beethoven eine Längung der ersten Silbe des Wortes „omnipotens“ nicht fremd war¹²⁸. Mag allein die Existenz eines lang ausgehaltenen Tones also keine Besonderheit der Beethovenschen Vertonung darstellen¹²⁹, so aber um so mehr die Art und Weise seiner Verwendung und Gestaltung¹³⁰. Dies möchte ich an dem von Kirkendale genannten Beispiel der *Heiligmesse* von Haydn veranschaulichen.

Haydn vertont, ganz anders als Beethoven, die Worte „Domine Deus, rex coelestis, Deus Pater“ nicht als Rufe, sondern als wohlgeformte melodische Linien, die sich jeweils in sequenzierenden Zweitaktgruppen zu viertaktigen Einheiten zusammenschließen — daher auch die Wiederholung der Worte „Deus Pater“ (siehe Abb. 3-14). Der Vokalsatz ist — äußerlich ganz ähnlich demjenigen Beethovens — in zwei Gruppen aufgeteilt, die taktweise verschoben einsetzen, jedoch bilden die Instrumente keine eigenständige Schicht, sondern folgen den Stimmen¹³¹. Nach der Gruppe von acht (= 4+4, = 2+2+2+2) Takten (T. 79-86), ändert sich die Faktur: Mit einem *Fortepiano* akzentuiert, setzt unvermittelt ein Es-Dur-Quintsextakkord ein (T. 87), die Instrumente füllen

Akkord gefaßt, der ebenfalls zwar die Grenzen des Taktes — er wird drei Takte lang gehalten —, nicht aber die regelmäßige viertaktige Gliederung des Satzes durchbricht. Göllner („Meeresstille“, 552) stellt in diesem Zusammenhang heraus, daß es für Beethoven zwar „kein verbindliches rhythmisches Schema, sondern nur einen für jeden Vers konstanten Zeitvorrat, nämlich im vorliegenden Fall einen Abschnitt von vier Takten“ gebe.

128 Kirkendale, „Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition“, Fußnote 14 auf Seite 57. Die musikalische Darstellung von Gott mit Hilfe eines langen, viel Raum einnehmenden Tones ist eine verbreitete Analogie. Sie kann möglicherweise auf die Vorstellung zurückgeführt werden, daß Gott frei von allen Leidenschaften und als Urgrund des Seins unbeweglich ist (dargestellt ebd., 55; Kirkendale verweist auf Untersuchungen von Ursula Kirkendale).

129 Es sei aber auch darauf hingewiesen, daß eine Längung dieser Silbe nicht allgemeine Konvention war: Sie kommt zum Beispiel, abgesehen von der *Heiligmesse*, in keiner der anderen späten Messen von Haydn vor.

130 Bereits Martin Zenck (*Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, 243) weist zu Recht darauf hin, daß in Beethovens „omnipotens“ „das Konventionelle des Topos übersteigert [ist und daher] ... von einer geradlinigen, nur die Tradition weiterführenden Topos-Rezeption nicht gesprochen werden kann.“ Seiner These vom „Zerschlagen“ des Topos kann ich jedoch — wie im folgenden deutlich werden wird — nicht zustimmen.

131 Das Vorhandensein der instrumentalen Linien ist in Beethovens Satz Voraussetzung dafür, daß die Stimmen so frei artikulieren können. Die Linien stecken das Zeitmaß ab und stiften Zusammenhang. Vor diesem gesicherten Hintergrund können die Vokalstimmen ganz dem Sprachgestus folgen. (Eine ähnliche „Funktionsteilung“ von Instrumenten und Vokalstimmen liegt in einem Generalbaßsatz vor. „Der tektonische Unterbau wird vom Baß getragen, er bildet das Gerüst der Zusammenklangfolge und wird instrumental ausgeführt. ... Der vokale — oder später auch instrumentale — Oberstimmenkomplex kann sich nun, unbeschwert von der konstruktiven Aufgabe der Deutung des Wortes, dem Melodischen widmen, er kann dem Ausdruck dienen.“ Georgiades, *Musik und Sprache*, 78).

79

Do - mine De - us, rex coe - le - stis, De - us Pa - ter, De - us

Do - mine De - us, rex coe - le - stis, De - us Pa - ter,

Do - mine De - us, rex coe - le - stis, De - us Pa - ter,

Do - mine De - us, rex coe - le - stis, De - us Pa - ter, De - us

86

Pa - - ter om - - ni - - po - tens.

Pa - - ter, Pa - - - - ter om - ni - - po - tens.

Pa - - ter, Pa - - - - ter om - ni - - po - tens.

Pa - - ter om - - ni - - po - tens.

91 *Tutti*

De - us Pa - - ter om - - ni - - po - tens.

Tutti De - us Pa - - ter om - - ni - - po - tens.

Tutti De - us Pa - - ter, Pa - - ter om - ni - po - tens.

Tutti De - us Pa - - ter, Pa - - ter om - ni - po - tens.

Abb. 3-14: Joseph Haydn, *Heiligmesse*, Gloria, T. 76-96

nun eigenständig mit pulsierenden Achteln — dazu kleine Verzierungen in den Oberstimmen — den Takt aus, während die Stimmen ganztaktige Töne setzen, die im Sopran zu einem zweitaktigen Ton zusammengefaßt sind. In der Tat wird also hier, wie Kirkendale herausstellt, die erste Silbe des Wortes „omnipotens“ lange gedehnt. Die Unterschiede zu Beethovens Vertonung sind jedoch groß: Nicht nur ist der gehaltene Ton ungleich viel kürzer und wird überhaupt nur in einer einzigen Stimme — dem Sopran — länger als einen Takt lang ausgehalten; auch in der Instrumentierung wird diese Stelle kaum herausgehoben. Vor allem aber sind die Eigenheiten, die ich im Beethovenschen Satz als den Ausdruck des fassungslosen Staunens des Menschen angesichts der göttlichen Allmacht beschrieben habe, hier nicht vorhanden: Der längere Ton wird auf Zählzeit eins (Takt 87) eines neuen Achttakters sicher gesetzt — Beethovens „omnipotens“ brach unvermittelt in die rhythmische und metrische Struktur des Vorausgehenden ein. Auch im folgenden besteht bei Haydn keine Tendenz, vorgegebene Ordnungen außer Kraft zu setzen: Die Instrumente füllen mit ihren pulsierenden Achteln die ganzen Takte aus und akzentuieren jeweils den Taktschwerpunkt durch Tonwechsel. Selbst die Vokalstimmen geben der neuen Takteins einen Impuls, entweder durch einen neuen Ton oder durch die Artikulation einer neuen Silbe. Bis auf den Sopran, der eine einzige Takteins überbindet, wird also in keiner Stimme der Versuch gemacht, die bestehende Taktordnung zu unterlaufen. Ähnliches zeigt sich in der harmonischen Gestaltung: Während Beethovens Septakkord auf *b* unvermittelt wie aus einer anderen Welt im Raum steht und ebenso unvermittelt wieder verlassen wird, also keinerlei Strebungskraft entfalten kann, ist der bei Haydn zunächst überraschend gesetzte Quintsextakkord über *es* schnell als vierte Stufe mit hinzugefügter Sext und Bestandteil einer Kadenz nach B-Dur zu erkennen, die in den Folgetakten auch weitergeführt und eingelöst wird. Während Haydn mit Hilfe eines langen Tones (als Analogie für „groß“, „mächtig“) die Bedeutung des Wortes „omnipotens“ in seiner Musik darstellt und durch einen überraschenden, im Satzverlauf diskontinuierlichen Einsatz des Klanges auf die Bedeutung dieses Wortes hinweist, sind diese Merkmale bei Beethoven in einem solchen Maße gesteigert und durch weitere Eigenheiten verstärkt, daß sie wie das Einfallen einer anderen Welt wahrgenommen werden, dem der Mensch nur in fassungslosem, gebanntem Staunen gegenübersteht.

Noch ein zweiter Vergleich — mit einer Stelle aus Bachs *b-Moll-Messe* — sei an dieser Stelle erlaubt, um die Eigenart von Beethovens Vertonung besser fassen zu können. Da das bei Beethoven und Haydn beleuchtete Wort „omnipotens“ in der *b-Moll-Messe* nicht durch einen langen Ton gekennzeichnet ist — der Textabschnitt ist als Duett vertont und das Wort „omnipotens“ nicht heraus-

4

tu in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris,

Trb. I

VI. I

7

tris, cum San - cro Spi - ri - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a De - i Pa - tris, tris, cum San - cro Spi - ri -

VI. I

Trb. I-III

Abb. 3-15: J.S. Bach, *b-Moll-Messe: Cum sancto spiritu* (Nr. 12), T. 4-9

gehoben —, möchte ich mich einer anderen Stelle aus dem Gloria zuwenden, und zwar den Worten „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris“ (Schlußsatz des Gloria, Nr. 12). Im Anfangsteil des Satzes wird jeweils das Wort „Patris“ mit

einem sehr langen Ton in den Vokalstimmen versehen¹³². Trotz des äußerlich gleichen Phänomens ist jedoch Bachs Vorgehen von demjenigen Haydns und besonders von demjenigen Beethovens sehr verschieden: In Takt 5, wo zum ersten Mal ein solcher langer Ton, beginnend auf der Zählzeit eins, gesetzt wird (vgl. Abb. 3-15), fällt auf, daß eine der Vokalstimmen, der Baß, sich nicht um das Stillstehen der anderen Stimmen kümmert: Er füllt jeden Takt mit einer Achtelbewegung aus, die Takt für Takt, deutlich markiert und zielstrebig in eine neue Harmonie fortschreitet. Auch die Altstimme folgt den harmonischen Veränderungen. Die anderen, liegenbleibenden Töne, sind den angesteuerten Klängen gemein und fungieren als Achse für die harmonischen Aktivitäten in den anderen Stimmen. Die gehaltenen Töne sind zwar lang, sind aber, ganz anders als bei Beethoven, nicht die den Satz beherrschende Hauptsache, die möglicherweise sogar den Instrumentalsatz zum Innehalten bewegen könnte, sondern wirken eher wie achtlos stehengelassen. (Man vergleiche auch die weiteren „Paris“-Stellen in diesem Satz; manche von ihnen weisen sogar noch größere harmonische Aktivität auf: T. 13–15, T. 27–29, T. 76–78, T. 113–115).

Zurück zu Beethovens *Missa solemnis*. Die Vertonung der Worte „quoniam tu solus altissimus, Jesu Christe“ im „Quoniam“-Teil des Gloria stellt eine weitere Stelle ähnlichen Ausnahmecharakters dar. Hier wird Jesus Christus, der Mittler zwischen Gott und den Menschen, in seiner Eigenschaft als „höchster Herr“ angesprochen, und daher von Beethoven mit den musikalischen Merkmalen des Hohen, des Himmels und des Göttlichen vertont (T. 338ff.). Unmittelbarer Auslöser dieser Vertonung ist das Wort „altissimus“, welches, obwohl hier im übertragenen Sinne „der Höchste“ bedeutend, Beethoven dazu veranlaßt, zu dem erstmals zum Wort „excelsis“ (T. 30) gesetzten Hochtton *a*² zurückzukehren. Wiederum kann man bei näherer Betrachtung erkennen, daß es an dieser Stelle um viel mehr geht, als nur um die Verwendung eines musikalischen Hochtons (für das Wort „altissimus“ = „der Höchste“), wie sie bereits lange vor Beethoven Brauch war. Viereinhalb Takte lang wird der Hochtton — unisono *a* in allen Vokalstimmen — gehalten, gefolgt von zwei weiteren Takten auf dem Ton *a*, die die restlichen Silben des Textes tragen (siehe T. 338–344). Die Vertonung des Wortes „altissimus“ kümmert sich nicht um Taktgrenzen, sondern trägt über sie hinweg. Selbst die Instrumente tragen aktiv dazu bei, das Metrum zu verunklaren: Während die Vokalstimmen stillestehen, wird jede Takt-Eins in den Instrumentalstimmen übergebunden, und stattdessen jede

132 Lange Töne, die von allen Stimmen des Chores gehalten werden, sind in Bachs Maßvertonungen selten: Gerne vertont Bach zentrale Ausdrücke mit einem längeren Melisma. Findet man einmal einen längeren Ton in einem Chorsatz, so liegt meist ein polyphones Satzgeflecht vor, bei dem nie alle Stimmen zu gleicher Zeit stillestehen.

Zählzeit drei mit einem ♯ hervorgehoben¹³³, wodurch so stark gegen den gegebenen Takt angegangen wird, daß er vorübergehend aufgehoben zu sein scheint. Eine kurze Zeit lang stellt sich die musikalische Realität über den Takt — ähnlich wie der Mensch Jesus, den Höchsten, als über allem Stehenden wahrnimmt¹³⁴. Doch nicht nur Tonhöhe, Tonlänge und rhythmische Gestaltung, sondern auch die harmonische Anlage dieser Takte ist außergewöhnlich: Für einen Zeitraum von vier Takten (T. 338–342) wird das eindeutig ausgerichtete harmonische Beziehungsgeflecht außer Kraft gesetzt: Nachdem in Takt 338 (Zählzeit eins) A-Dur erreicht wurde¹³⁵, beginnt ein ruckartiges Hin- und Herwechseln zwischen D-Dur- und A-Dur-Klängen. Dabei empfindet man als Hörer nicht mehr Dominante und Tonika oder Tonika und Subdominante, sondern nur noch ein Pendeln zwischen zwei Klängen, die man funktional nicht zueinander in Beziehung setzen möchte. Beethoven gelingt hier etwas Unerhörtes: Er nimmt der Klangverbindung zwischen fünfter und erster Stufe (bzw. zwischen erster und vierter) ihre Strebungskraft. Der Wechsel ist nur noch Farbe, nicht mehr Funktion. Für einen Moment tritt die harmonische Gestaltung über das Gegebene hinaus und erfaßt dadurch das Wesentliche der textlichen Aussage: Jesus Christus ist der Höchste, der alles bewirken kann.

Beethovens Vertonungen der Worte „omnipotens“ und „altissimus“ sind — nicht nur im Vergleich zu anderen Komponisten, sondern auch innerhalb seines eigenen Satzes — außergewöhnlich. Was sie untereinander verbindet, ist das Bestreben, vertraute musikalische Konventionen vorübergehend außer Kraft zu setzen¹³⁶. Dies wird bereits deutlich an der ungewöhnlichen Länge eines in sämtlichen Chorstimmen gehaltenen Tones — wodurch gegen eine Grundgesamtheit der Musik, ein ständiges Sich-Weiterbewegen in der Zeit, angegangen wird. Nicht selten springt dieses primär in den Singstimmen auftretende Überschreiten der Taktgrenzen auch auf die Instrumente über, so daß diese

133 Selbst als die Vokalstimmen zum Wort „Jesu“ (Takt 343, Zählzeit 1) wieder metrisch „einrasten“, bleibt diese Gegenschicht in den Instrumenten noch einen Takt lang erhalten.

134 Die Irritation des Hörers im Takt — das Arbeiten gegen das Gegebene — hatte bereits mit Einsatz des „Quoniam“ (T. 312) begonnen, und stellt eine Rückkoppelung dar zum allerersten Anfang des Satzes, wo wir auch eine doppeldeutige metrische Gestalt feststellten.

135 Der A-Dur-Klang kann hier dominantisch, aufgrund des vorausgehenden E⁷-Akkordes aber auch als neue harmonische Station gehört werden.

136 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Beethovens Vertonung der Credo-Worte „Et resurrexit ...“ (T. 188–193). Elmar Seidel stellt hierfür Beziehungen zu Palestrinas „Gloria Patri“ heraus, welches Beethoven nachweislich aus Reichardts *Kunstmagazin* kannte. Den gedanklichen Hintergrund faßt er folgendermaßen: „Die Auferstehung ist ein Ereignis, das alle menschliche Vernunft übersteigt. Um dafür den rechten musikalischen Ausdruck zu finden, stand Beethoven offenbar nur das zu Gebot, was damals historisch weit entrückt zu sein schien. Dazu gehörte Palestrina. Vergessen wir nicht, erst wenige Jahre vorher hatte E.T.A. Hoffmann geschrieben, Palestrinas Musik „ist wahrhaftige Musik aus der andern Welt.“ (Seidel, „Über die Wirkung der Musik Palestrinas“, 167f.).

entweder das Taktmetrum nicht mehr verstärken, oder aber sogar eigene Betonungen gegen den gegebenen Takt stellen. Die harmonische Gestaltung ist an diesen außergewöhnlichen Stellen meist wenig zielstrebig. Akkorde werden nicht wie gewohnt im Dienste einer bestimmten harmonischen Funktion, sondern eher um ihrer selbst willen gesetzt — was so weit gehen kann, daß die Verbindung von erster und fünfter (bzw. vierter und erster) Stufe nicht mehr als dominantisch (bzw. subdominantisch) aufeinander bezogen gehört wird. Mit solch außergewöhnlichen, sich vom Umgebenden stark absetzenden musikalischen Mitteln, versucht Beethoven, die Betroffenheit des Menschen vor der für ihn unfaßlichen Erscheinung der Größe und Herrlichkeit Gottes in seiner Musik zum Ausdruck zu bringen.

Das Besondere ist nun, daß diese Stellen, die wirken, als ob sie „aus einer anderen Welt“ stammen würden, im Gloriamotiv („Gloria in excelsis Deo“) selbst verankert sind: Nicht nur wird das Gloriamotiv immer in lauter Dynamik und großer Instrumentierung vorgestellt — wie auch die oben beschriebenen Stellen —, sondern vor allem werden auch die betonten Silben der Wörter „excelsis“ und „Deo“ in einer Ebene mit dem Hochtton *a* vertont. Und dieser Hochtton wird beim Wort „Deo“ über die Taktgrenze hinweg ausgehalten. Der plötzliche Stillstand in der Melodiestimme nach energetisch aufwärtssteigendem Beginn ist für ein eröffnendes Motiv ungewöhnlich. Auch ist durch das Erreichen des Hochttons *a* auf nicht betonter Zählzeit (im zweiten Motivtakt) der Taktsschwerpunkt eigentümlich wenig deutlich. Eine gleichmäßige Achtelbewegung unterlegt in den Instrumenten den gehaltenen Ton, wobei auch sie die Taktgrenzen nicht verstärkt, sondern sich eher von den Vokalstimmen zu einer Akzentuierung der Zählzeit zwei (Grundton *d* mit Richtungswechsel) inspirieren läßt. Die oben beschriebenen Stellen, an denen Beethoven seinen „aufgeregten Gefühlen in Tönen eine Form zu geben“ (siehe Zitat auf S. 102) sucht, und dafür die Musik über Gewohntes hinaustreten läßt, wurzeln also im Gloriamotiv¹³⁷, welches zu Beginn des Satzes die Ebene der göttlichen Höhe etabliert hatte. An verschiedenen Stellen im Gloria und in den Folgesätzen keimen vergleichbare Stellen immer wieder auf¹³⁸, ohne dabei jedoch den ihnen eigenen Charakter des „Ungewöhnlichen“ zu verlieren.

137 Nur die homophone Deklamation in allen Chorstimmen ist beim ersten Erscheinen des Gloriamotivs aufgrund der sukzessiven Stimmeneinsätze noch nicht angelegt (T. 5ff.). Erst zum Abschluß der ersten Passage, in den Takten 35 bis 38, sprechen alle Stimmen gemeinsam.

138 Ähnliche Stellen, die mittels eines langen Tones und einer gleichförmigen, eher gegen den Takt gliedernden Instrumentallinie über Gewohntes hinausgehen, finden sich in den Takten 37f. („Deo“), 117ff. („glorificamus te“) und 226f. („patris“; hier Stillstand in allen Stimmen). Bei den langen Noten zu den Worten „Amen“ (T. 351f.), „Patris“ (T. 356f.), „excelsis“ (T. 540f.); „Amen“ (T. 518f.), „gloria“ (T. 547ff. und T. 550ff.), „Deo“ (T. 558ff.) festigen die Instrumente mit ihrer Bewegung den Takt, während die Vokalstimmen über den Taktgrenzen stehen. — In diesem

Die besprochenen, außerordentlichen Stellen aus dem Gloria der *Missa solemnis* gehören in einen größeren Ideenzusammenhang, der Beethoven, wie ich meine, ausgehend vom Gloria intensiv beschäftigte, und der für sein Spätwerk große Bedeutung hat. In enger Verbindung zu den besprochenen Eigenheiten steht etwa die Vertonung der Worte „Über Sternen muß er wohnen“ im Finalsatz der Neunten Sinfonie, „Adagio ma non troppo, ma divoto“. Anstatt eines langen, über mehrere Takte hinweg ausgehaltenen Tons wie bei den im Gloria beleuchteten Stellen, begegnet uns hier ein Rezitieren auf einem einzigen hohen Ton. Entsprechend den Stellen aus dem Gloria haben aber auch diese Töne (T. 643–654) keinen wirklichen Halt im Taktgefüge: Der Takt, der vorher über so lange Strecken hinweg stabil und deutlich war, verändert sich zur wenig gegliederten Fläche. Darüber hinaus wählt Beethoven, bereits als der Text zum ersten Mal erklingt (T. 643–646), eine im Kontext „entrückte“ Tonart (Es-Dur)¹³⁹. Der anschließend erklingende verminderte Septakkord wird ab Takt 650 mit dem Grundton *a* unterlegt und bildet ab diesem Punkt, analytisch betrachtet, einen dominantischen Septnonakkord von D-Dur. Beethoven gelingt es indes, diesen Klang seiner Strebekraft zur Tonika weitgehend zu berauben: Aufgrund seiner eigentümlichen Einführung nimmt ihn der Hörer vielmehr als einen eigenständigen Klang wahr und erkennt ihn erst rückwärtig in seiner dominantischen Funktion. Stefan Kunze, der sich eingehend mit eben jener Stelle aus der Neunten Sinfonie beschäftigte, beschreibt deren Eigenheit folgendermaßen: Die Vertonung des Verses „Über Sternen muß er wohnen“ „hebt sich ... schroff vom Vorhergehenden und Folgenden ab, wirkt wie ein Fremdkörper in einer sonst durchaus verschieden gearteten Musik, die freilich an beispiellosen Erfindungen überreich ist. Es wird der Einbruch eines Anderen, Fremden, Befremdlichen und Unvertrauten vernehmlich. Es ist, als würden tatsächlich Klänge aus einer anderen Welt wahrnehmbar. Was den Hörer anrührt,

Zusammenhang vergleiche man auch folgende Stellen im Credo: T. 21ff. („omnipotens“); T. 117f. („coelis“); T. 200ff. („coelum“); T. 228ff. („iudicare“); T. 295f. („resurrectionem“); T. 406f. und T. 420f. („saeculi“); sowie meist kadenzierende Stellen zum Text „Amen“. Im Sanctus und Agnus treten lange Töne in dieser Form selten auf, so aber doch im Sanctus/Benedictus in den Takten 75ff. („in excelsis“); T. 222 („in excelsis“); T. 233f. („in excelsis“); im Agnus in den Takten 329ff. („Agnus“).

139 Das Vorgehen ist ganz ähnlich der Vorbereitung und Vertonung des Wortes „omnipotens“ im Gloria: Hier wie da liegt ein Aufeinanderprallen der Tonarten D-Dur und Es-Dur vor. Darüber hinaus wird in beiden Fällen sogar der unvermittelt einsetzende, überraschend harmonisierte Hochton mittels einer chromatischen Aufwärtsbewegung in der Oberstimme erreicht; im Gloria: *f–fis–g–a* (T. 182–185); in der Neunten Sinfonie: *e–f–fis–g* (T. 640–643).

Auf die Bedeutung der Tonart Es-Dur innerhalb des Neunten Sinfonie kann an dieser Stelle leider nicht eingegangen werden. Näheres hierzu unter anderem bei Leo Treitler, der eine „phenomenology of key relationships, regarded in the sense of a narrativ“ für die gesamte Sinfonie unternimmt (Treitler, „To Worship That Celestial Sound“, 56).

ist nicht die gelungene, ingeniose Darstellung eines jenseitigen Zustandes mit subtilen klangfarblichen Mitteln, sondern das Einfallen eines Anderen, das ahnende Ansichtigwerden einer anderen, jenseitigen Wirklichkeit, als deren Zeichen dem Menschen die Sterne erscheinen. Die darstellenden Momente treten zurück vor Beethovens Macht, den Hörer in den Stand der Hellsichtigkeit zu versetzen“ (Kunze, „Über Sternen muß er wohnen“, 286). Beethovens Bestreben, die ahnende Betroffenheit des Menschen von der Größe Gottes im Gloria der *Missa solemnis* in „entrückte“ Klanglichkeiten zu fassen, war wohl eine wichtige Voraussetzung für die Gestaltung des Abschnitts „Über Sternen muß er wohnen“ aus dem Schlußsatz der Neunten Sinfonie¹⁴⁰.

Eine „eigentümliche Affinität zum Sternenhimmel“ in Beethovens Persönlichkeit bemerkte vor einigen Jahren Martin Staehelin in seinem Aufsatz „Beethoven und die Tugend“, 82. So schrieb Beethoven etwa folgende Zeitungsannoncen ab (1823): „ferner etc. herausgegeben von J. G. Miersch, 3te Original Auflage mit einer illuminirten auf Pappe gezogenen beweglichen Sternenuhr 1 fl<orin> C<onventions>M<ünze>“; ebenso: „Transparente astronomische Lichtschirme (sehr merkwürdig da man daraus den gestirnten Himmel sich ganz zu eigen machen kann) in Commission ...“ (zitiert nach Staehelin, ebd.). Bei Homer streicht sich Beethoven unter anderem die Stelle an: „Auf die Pleiaden gerichtet und auf Bootäs“¹⁴¹ (L. Nohl, *Beethovens Brevier*, 20). In seiner Bibliothek befinden sich die naturwissenschaftlichen Abhandlungen des Berliner Astronom Johann Elert Bode: *Anleitung zur Kenntnis des gestirnten Himmels* (Aufl. nicht bekannt) und Immanuel Kants *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (Zeit 1798). Aus letzterer kopierte er sich mehrere Auszüge im Herbst 1816 in sein Tagebuch¹⁴². Und schließlich hat Beethoven auch das bekannte Zitat „Zwei Dinge sind es, die den Menschen über sich selbst erheben und zur

140 Eine grundlegende Arbeit zu *Missa solemnis* und der Neunten Sinfonie ist leider bislang noch unter keinem Blickwinkel versucht worden. Zu unserer speziellen Thematik erwähnt Kunze zwei Parallelstellen zum „Über Sternen muß er wohnen“ aus der *Missa solemnis*, und zwar das „Et incarnatus est“ (Credo, T. 131–143) und den Schluß des eröffnenden Adagios im Sanctus (T. 29–33), ohne näher auf sie einzugehen. Ausführlicher widmet sich William Kinderman in zwei Aufsätzen den Bezügen der *Missa solemnis* zur Neunten Sinfonie unter der Thematik der „Gottesymbolik“ (Kinderman, „Beethoven's Symbol for the Deity in the *Missa Solemnis* and the Ninth Symphony“ und ders., „Beethoven's Compositional Models for the Choral Finale of the Ninth Symphony“). Seine Überlegungen klammern jedoch die vor dem Credo liegenden Sätze aus der *Missa solemnis* aus.

141 Bootes, zu deutsch Ochsentreiber oder Bärenhüter, ist ein Sternbild am nördlichen Himmel. Die Plejaden, „Siebengestirn“: offener Sternhaufen im Sternbild Stier.

142 Siehe die Einträge Nr. 105, 106 und 108 (M. Solomon/S. Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, 95–99 und Kommentar, 164f.; im Kommentar findet sich auch der interessante Hinweis, daß die meisten dieser von Beethoven abgeschrieben Stellen in der Zeitzer Ausgabe von 1798, die sich in seinem Besitz befand, gesperrt gedruckt waren).

ewigen, immer steigenden Bewunderung führen: Das moralische Gesetz in uns, und der gestirnte Himmel über uns“ abgeschrieben — und zwar nicht aus Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, sondern aus einem Artikel des Astronomen Joseph Littrow, „Kosmologische Betrachtungen“, welcher am 29. Januar und 1. Februar 1820 in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* erschienen war¹⁴³. Littrow erklärt in diesem Artikel (v. a. 97–99) in einer für

143 Vgl. *Beethovens Konversationshefte* 1, 235 und Kommentar S. 473: Im Kantschen Original ist zunächst der Himmel, dann das Gesetz genannt, was Littrow jedoch umdreht. Das Kant-Zitat ist — als einzige Passage im ganzen Aufsatz — bei Littrow drucktechnisch hervorgehoben (vgl. auch vorausgehende Anm. 142 zu den Zitaten aus Kants *Naturgeschichte*).

In der gleichen Zeitschrift erschien wenige Wochen später (28. März 1820) — möglicherweise als Reaktion auf die inspirierende Lektüre des Littrow-Artikels — Beethovens *Abendlied unterm gestirnten Himmel* (WoO 150). Das Lied, dessen Komposition in den Zeitraum der Fertigstellung des Gloria aus der *Missa solemnis* fällt (Datierung des Liedautographs: 4. März 1820), greift die im Gloria entwickelte Art der Gestaltung der „Himmelsstellen“ wieder auf. Der Text des Liedes spricht genau jenen Gedankengang an, den Beethoven zu der Zeit so sehr beschäftigte: „Wenn die Sterne prächtig schimmern, tausend Sonnenstraßen flimmern: fühlt die Seele sich so groß, windet sich vom Staube los.“ Der zum Wort „Sonnenstraßen“ erreichte Hochtön des Liedes *fs*², auf dem das Wort zunächst wie auf einer Hochebene deklamiert wird — in der Klavierbegleitung liegen flimmernde Achteltriolen in ätherischer Klangaufteilung —, mündet auf der Zählzeit eins des neuen Taktes in eine Fermate auf dem gleichen Ton (T. 14). Der geregelt fortschreitende Takt wird an dieser Stelle plötzlich angehalten. — Wiewohl eine Fermate auf der Penultima einer Verszeile an sich keine außergewöhnliche Erscheinung ist, wird sie doch zu einer solchen, wenn der Kontext — wie hier — ausschließlich aus einer gleichmäßig dahinschreitenden Viertelbewegung besteht. (Im übrigen gleicht der exponierte Fall von der Quint zur Terz der fünften Stufe in der Vokalstimme der Vertonung des Wortes „Deo“ im Gloriamotiv, die im weiteren Verlauf des Satzes eine so bedeutsame Rolle spielte.) Auch die harmonische Gestaltung ist an dieser Stelle des Liedes mehrdeutig: Die dominantische Funktion des H-Dur-Akkordes wird durch das *Decrescendo* in Takt 14 subtil in Frage gestellt. (Eine Dominante, die sich zur Tonika löst, wird normalerweise nicht vorher in ihrer Rolle geschwächt. Ein Zurücknehmen der Dynamik auf stark plazierten dominantischen Akkorden kommt, wie gesehen, auch im Gloria der *Missa solemnis* häufig vor.) Und in der Tat wird danach die Tonika nur in schwacher Stellung, als Sextakkord in enger Lage, erreicht, der Leitton springt ab. Der Hochtön *fs* wird im weiteren Verlauf des Satzes grundsätzlich — auf recht auffällige Weise — vermieden: Beethoven versetzt ihn in der Kadenzwendung jeweils um eine Oktave nach unten (vgl. T. 17, T. 35, T. 70) mit einer einzigen Ausnahme beim Text „Himmelslicht“ (T. 53), wobei dieser Hochtön zusätzlich mit einem dorthin führenden *Crescendo* herausgehoben wird. Besonders bemerkenswert ist darüber hinaus der erste und der letzte Takt des Liedes: Beethoven beginnt in höchsten Höhen und steigt ohne Baßfundament von dort in eine normale Spiellage hinab, wohl um die untergehende Sonne zu symbolisieren. Beim Hören des Liedes entsteht dabei der Eindruck des freien Schwebens, bzw. des freien Niedersinkens dieser Akkorde, zumal sie so plaziert sind, daß die Taktart nicht klar wird. Der erste Ton der Oberstimme, *gis*³, wird im gesamten Lied kein einziges Mal mehr erklingen, sondern kehrt erst im allerletzten Takt wieder, wo E-Dur wieder in der gleichen, offenen Terzlage präsentiert wird wie am Anfang. Dieser Klang ist zusammen mit dem vorausgehenden Dominantklang an den bereits schlußkräftigen Akkord in Takt 80 zusätzlich angehängt, um zum einen die Weite des Raumes, zum anderen aber auch den weiterweisenden Aspekt der zum Schluß im Text ausgedrückten Hoffnung auf schönen Lohn an Gottes Thron auszu-

den interessierten Laien verständlichen Sprache naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten, insbesondere die Newtonschen Gesetze, die die Natur und den Kosmos ordnen. Im zweiten Teil des Beitrags stellt er heraus, daß ein einziges „kurzes aber großes“ Gesetz (ebd., 106; gemeint ist wieder das Newtonsche) am Himmel alles so wohlgeordnet hat, daß dieses Gepräge wohl von ewiger Dauer sein wird (ebd., 105) und sieht diese wohldurchdachte Ordnung als unmittelbaren Ausdruck dessen, der alles gemacht hat: „Oder, gibt es etwas Größeres noch, als das Größte, das alles umfaßt? Ist es etwa nicht der Mühe werth, selbst mit zuzuhören, wie nach dem Ausdrücke des alten gekrönten Sängers die Himmel die Ehre dessen erzählten, der sie gemacht hat?“ Ohne Gott jemals explizit zu nennen, wird hier von dem Astronomen wie selbstverständlich der Brückenschlag von der naturwissenschaftlichen Erkenntnis zur Gotteserkenntnis unternommen. Dies ist eine für die Zeit charakteristische Denkweise. Beim Astronomen Elert Bode lesen wir: „Wenn man mit solchen erhabenen Begriffen und Vorstellungen von der Majestät Gottes, der Größe und Vortrefflichkeit des Weltgebäudes, der Würde und den frohen Aussichten des Menschen, seine ganze Seele erfüllt, so giebt der nächtliche Anblick eines heiter gestirnten Himmels ein unnennbares Vergnügen. Hier lasse ich ungestört meiner Einbildungskraft, meinen Hoffnungen und Ahnungen freyen Lauf, und die Stille der Nacht erhöht und schärft meine Vorstellungen. Hier beleben mich Empfindungen, die die Welt nicht kennt. Hier sammelt mein Geist Stoff zum Denken.“¹⁴⁴

Für den Laien liegt in diesem Gedanken ein großes Faszinosum: Zweifelsohne ist der Sternenhimmel der Nacht beeindruckend, — und natürlich in einer Zeit ohne elektrische Beleuchtung auch in den Städten von besonderer Strahlkraft. Vor allem aber kann der Mensch durch die Sterne eine Ahnung von Gott (der im Himmel, also gleichermaßen „hinter“ den Sternen, wohnt) bekommen. — Dies ist wohl auch der maßgebliche Hintergrund für Beethovens „eigentümliche Affinität“ zum Sternenhimmel¹⁴⁵. Die Möglichkeit, eine direkte, unvermittelte

drücken. *In nuce* begegnet uns also am Schluß dieses kleinen Liedes ein Merkmal, das für den Gloriasatz zentral ist: Der Wunsch, über sich hinauszudeuten (vgl. Kapitel 6).

144 Bode, *Anleitung zur Kenntniß des gestirnten Himmels*, 8. Aufl. Berlin 1806, 665; zitiert nach M. Geck, *Die Musik des deutschen Idealismus*, 74f.

145 Die Vorstellungen von Sternen, Himmel und Gott fließen unmittelbar ineinander und finden für gewöhnlich auch in der kompositorischen Umsetzung bei Beethoven eine entsprechende Behandlung. So mag es auch mehr als nur Zufall sein, daß im Gloriamotiv bereits zum Wort „excelsis“ der Hochton *a* des Motivs erreicht wird, der gleiche Ton also, der auch die betonte Silbe des Wortes „Deo“ trägt. Ebenso verhält es sich im Schlußsatz der Neunten Sinfonie: Als zum ersten Mal verkündet wird „Brüder! Überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen“ wird die betonte Silbe von „Vater“ mit dem gleichen Hochton vertont wie vorher die Worte „überm Sternenzelt“ (T. 612 ff.).

Ahnung von Gott bekommen zu können, hatte für Beethoven besondere Bedeutung. Wie man aus einer Vielzahl von Zeugnissen weiß, hielt er nicht viel von der Institution Kirche¹⁴⁶ und fühlte sich — anders als noch die meisten seiner Vorgänger — nicht als selbstverständlicher Bestandteil von ihr. In Beethovens Nachlaß befand sich unter anderem Ignaz Aurelius Fesslers dreibändiges Werk: *Ansichten von Religion und Kirchentum*, Berlin 1805. Beschäftigt man sich mit Fesslers *Ansichten*, wird schnell deutlich, warum dieses Werk im katholischen Wien nicht gerne gesehen war — es war von der Zensur verboten —, andererseits aber Beethoven so interessierte, daß er es erwarb¹⁴⁷. Denn Fessler vertritt in seiner Schrift mit Nachdruck die Ansicht, daß man dem geistigen Reich Gottes durch die dogmatisierende Kirche oder in religiösen Institutionen egal welcher Art nicht näherkommen kann. „Nirgends und nie nennt er [=Jesus] selbst sein Institut anders, als ein übersinnliches, geistiges Reich (Reich des Himmels), ein Reich Gottes. Dies hat sich durch ihn dem ganzen Menschengeschlechte genähert.“ „Wenn ich mir aber unter diesem Reiche Gottes nichts Höheres als eine Sekte, eine dogmatisierende Kirche, ein herrschendes Papstthum oder eine neue protestantische Moralschule denken sollte: so würde ich es nie der Mühe wert halten, zu dem Ewigen um die Wirklichwerdung einer solchen Anstalt zu beten.“ (Fessler, *Ansichten von Religion und Kirchentum*, 98 und 101).

Statt sich auf dem Ruhekissen einer vorgefertigten, von der mächtigen katholischen Kirche unterstützten Religion betten zu können, mußte und wollte Beethoven selbst versuchen, Hinweise auf die Gestalt Gottes zu finden. Die verschiedensten Zeugnisse seiner Beschäftigung in dieser Richtung liegen uns vor: In seinem Tagebuch (1812–1818) und in seinen Skizzenbüchern finden sich viele Spuren einer Auseinandersetzung mit der Gestalt Gottes¹⁴⁸. Auch war seine kleine Bibliothek mit religiöser Literatur gut bestückt¹⁴⁹. Ganz besonders eine

146 Für Maynard Solomon („The Quest for Faith“, 221) ist Beethovens Wunsch nach einem möglichst unvermittelten Kontakt zwischen Gott und Mensch einer der wesentlichen Gründe dafür, daß Beethoven von den Schriften Christoph Christian Sturms so fasziniert war.

Beethoven hatte, als er die *Missa solennis* schrieb, wohl schon lange nicht mehr die Messe besucht. Im übrigen nahm er auch nicht an der Inthronisationfeier seines langjährigen Freundes und Schülers Erzherzog Rudolph als Erzbischof von Olmütz teil, an jener Feier, für die die *Missa solennis* ursprünglich bestimmt war und die daher in der Beethovenliteratur so viel Erwähnung findet (am 28. März 1820 berichtete ihm August Friedrich Kanne aus einem Zeitungsbericht über die Feierlichkeiten; siehe *Beethovens Konversationshefte* 1, 390).

147 Das Schätzungsprotokoll der Bücher aus Beethovens Nachlaß ist neu abgedruckt bei Hanns Jäger-Sunstenau, „Beethoven-Akten im Wiener Landesarchiv“, 22f. Den freundlichen Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich Theodore Albrecht.

148 In diesen Zusammenhang gehört auch Beethovens ausgeprägtes Interesse an nichtchristlichen Religionen.

149 Neben der genannten Abhandlung von Fessler besaß Beethoven (lt. Schätzungsprotokoll,

Idee läßt sich in den verschiedenen Zeugnissen immer wieder finden: Das Aufblicken des niedrigen Menschen zum allmächtigen Gott im Himmel, von dessen Existenz die Sterne eine Ahnung geben können¹⁵⁰. Hier geht es um eine unvermittelte Beziehung von Mensch zu Gott, die den Menschen persönlich betrifft und anrührt.

Der Himmel ist eine grundlegende Wahrnehmungsgröße des menschlichen Erlebens, er ist immer präsent. Gleichzeitig ist er aber niemals faßbar, er ist

siehe Fußnote 147) das weit verbreitete Buch Thomas von Kempis' *Nachfolge Christi* (Reutlingen, Erscheinungsjahr nicht bekannt), zwei Schriften des Regensburger Bischofs Johann Michael Sailer (*Goldkörner der Weisheit und Tugend* und *Kleine Bibel für Kranke und Sterbende*; beide 1819 in Graz erschienen; in diesem Jahr wollte Beethoven seinen Neffen Sailer zur Erziehung schicken) zudem ein *Missale romanum* (Venedig 1770) und die *Bibel* in französischer Übersetzung (Liège 1742). Aus Schindlers Beethoven-Nachlaß stammt zudem Beethovens Exemplar von Christoph Christian Sturms *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres*, 2 Bde., Reutlingen (neueste, vermehrte Auflage) 1811. Diese Bände (heute DSB, Mus. ms. Beethoven autogr. 40,2) sind sehr zerlesen, was darauf hindeutet, daß Beethoven sie sehr schätzte. Auch soll er noch eine ältere Ausgabe des Werkes besessen haben.

150 Diese Idee der Annäherung an Gott ist nicht nur Beethovens eigene, sondern war zu seiner Zeit recht verbreitet. Als Beispiel mögen die beiden deutschen Texte dienen, die zu Beethovens erster Messe in C-Dur verfaßt wurden. Der im Originaldruck bei Breitkopf und Härtel dem lateinischen Meßtext unterlegte Text von Christian Schreiber faßt Kyrie und Gloria als ersten Hymnus zusammen und beginnt mit den Worten: „Tief im Staub anbeten wir, dich, den ew'gen Weltenherrscher, dich, den Allgewaltigen ...“ Im Gloria wo das Bild vom „Staub“ immer wieder aufgegriffen wird, heißt es dann: „Oft wenn in der Nacht der Schmerzen, aller Trost mir ferne stand, ach so ferne! kam mir Trost von dem Licht der Sterne, kam mir Trost von deiner Hand!“ Auch der zweite, von Scholz verfaßte Text zur C-Dur-Messe, von dem Beethoven sehr angetan war, spricht gerne von Gott über den Sternen, im Himmel, bei den Wolken, versus den Menschen, der im Staube anbetet, im Nebelalt einsam irrt ... So etwa zu Anfang des Credo: „Heilige Ahndung! ruft alle: Es ist ein Gott! der über Sternen wohnt. Ihm beugen alle Menschen ihre Knie, und erkennen seine Macht und Herrlichkeit. In Wolken tief verhüllt tönt sein großer Name in allen Welten.“ (Zum Hintergrund der beiden deutschen Texte siehe Joseph Schmidt, *Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik*. Daß Beethoven den zweiten Text, der ihm im April 1823 überreicht wurde, sehr schätzte, geht aus einem Brief an die Firma B. Schotts Söhne hervor: „Es hat jemand zu meiner Meße in C einen vortrefflichen deutschen Text gemacht, ganz anders als dem Leipziger [= Christian Schreiber], wollten sie wohl selbe mit dem neuen text auflegen —“ (7. Mai 1825; Kalischer Nr. 1066). Laut Schindler hat der neue Text Beethoven so sehr bewegt, daß er zu weinen anfang: „Beethoven öffnete schnell das Manuscript und durchflog einige Seiten. Als er zum „Qui tollis“ kam, liefen ihn die Thränen aus den Augen, und er mußte aufhören, indem er von dem unbeschreiblich schönen Texte auf's tiefste gerührt sagte: ‚Ja, so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb! Es war dies das erste und letzte Mal, daß ich ihn in Thränen sah.‘“ Anton Schindler, *Biographie*, 1. Aufl. Münster 1840, 136/137, in der dritten Auflage ausgeschieden).

Nicht zuletzt mögen die entsprechenden Vorstellungen in Schillers „Ode an die Freude“ ein maßgeblicher Grund dafür gewesen sein, daß Beethoven den Text über so viele Jahre hinweg vertonen wollte und diesen Plan schließlich in der Neunten Sinfonie auch verwirklichte. Man beachte, daß es im Text wiederum um die Beziehung des M e n s c h e n zu Gott geht: „Ahnest Du den Schöpfer, Welt? Such' ihn überm Sternenzelt! Über Sternen muß er wohnen.“

unerreichbar, unermesslich groß und unerklärbar. In diesen beiden Charakteristika liegt das *Tertium comparationis* zu Gott: Auch er ist omnipräsent, aber unerreichbar, unermesslich groß und unerklärbar. Mag auch diese Verbindung nahelegen, durch Vermehrung der naturwissenschaftlichen Kenntnis vom Himmel könne man einer Gotteserkenntnis näherkommen — so wie es auch Beethoven anstrebt —, bleibt die Grundempfindung des Unerreichbaren vorhanden: In einer Zeit, wo es weder Luft- noch Raumfahrt gibt, ist selbst die sinnesmäßige Erfahrung des Himmels nicht anders als von der Erde aus möglich. Mit dem christlichen Himmel verhält es sich nicht anders. In Sturms Text *Unermesslichkeit des Sternenhimmels*¹⁵¹, den Beethoven sehr schätzte, ist die Sehnsucht nach dem droben, welches zu Lebzeiten dem Menschen unerreichbar ist¹⁵², anschaulich zum Ausdruck gebracht.

Was bedeutet das Gesagte für unser Verständnis des Gloria aus der *Missa solemnis*? Wie ich in den vorangehenden Kapiteln herausarbeiten konnte, setzt Beethoven die Gegenüberstellung der anfänglich im Text exponierten Bereiche des Göttlichen und des Irdischen in seiner Musik außerordentlich deutlich um

151 Chr. Chr. Sturm: „Unermesslichkeit des Sternenhimmels. König des Himmels, Herr der Sterne, Vater der Geister und Menschen! Könnten doch meine Gedanken immer gleich dem Raume des Himmels ausgedehnt bleiben, damit ich allezeit würdig von deiner Größe denken möchte! Könnte ich mich zu jenen unzählbaren Welten erheben, wo du weit mehr als auf diesem Erdballe, deine Größe offenbart hast! Könnte ich, wie ich jetzt von Blume zu Blume fortgehe, von Sternen zu Sternen fortschreiten, bis ich zu dem Heiligthume gedrungen wäre, in welchem du mit unaussprechlicher Majestät thronest! Doch meine Wünsche sind vergeblich, so lange ich noch ein Pilger auf dieser Erde bin. Erst dann werde ich die Größe und Schönheit jener himmlischen Welten erkennen, wenn mein Geist von den Banden dieses groben Körpers befreit seyn wird. Inzwischen, so lange ich hier noch lebe, will ich alle Menschen auffordern, deine Größe zu bewundern.“ (Sturm, *Betrachtungen über die Werke Gottes in der Natur*. Ausschnitt aus „Der 10. Juni: Unermesslichkeit des Sternenhimmels“; zitiert nach Beethovens Exemplar: in DSB, Mus. ms. autogr. 40,2); Beethoven hat zahlreiche Passagen aus diesem (längeren) Text angestrichen.

Ludwig Nohls Wiedergabe von einigen der markierten Stellen kann eine hilfreiche erste Orientierung über Beethovens Beschäftigung mit Literatur geben (Nohl, *Beethovens Brevier*). Wie jedoch mein Vergleich mit Beethovens Bänden in der DSB zeigte, hat Nohl wenig sorgfältig abgeschrieben; unter anderem fehlen bei ihm zahlreiche angestrichene Passagen, hingegen sind einige nicht angestrichene abgedruckt.

152 Zugang zum Himmelreich bekommt der Gläubige erst nach dem Tod.

Bezeichnenderweise strich Beethoven in Sturms Schrift bevorzugt gerade die Stellen an, die die „Hoffnung auf Ewigkeit“ und „zukünftige Verklärung“ ausdrücken; (hierauf hat erstmals Joseph Schmidt-Görg, „Missa Solemnis. Beethoven in seinem Werk“, 21, hingewiesen).

Zu den Anstreichungen: Bekanntlich ist Vorsicht geboten mit der Verlässlichkeit von autographen Zusätzen in Quellen, die — wie auch Sturms Buch — durch Anton Schindlers Hände gegangen sind (vgl. Beck und Herre, „Schindlers fingierte Eintragungen“, v.a. 11–18 und Newman, „Another Beethoven Forgery by Schindler?“ v.a. 397–404). Im Falle der Eintragungen in diesen religiösen Texten gehe ich (mit Eveline Bartlitz) davon aus, daß die Bleistift-Anstreichungen von Beethoven, und nur die vereinzelt Einträge in Tinte (etwa ein Besitzvermerk) von Schindler stammen.

und läßt sie in einem scharfen Bruch aufeinander folgen. Diese beiden musikalischen Ebenen sowie die Lösung des Bruches nutzt Beethoven auch für die weitere Gestaltung des Gloria. Um jedoch so vorgehen zu können, stellte sich ihm ein grundsätzliches Problem: Wie sollte er seine Vorstellung von Gott in Musik umsetzen? In seinem kompositorischen Schaffen hatte er sich dieser Herausforderung nicht häufig und dabei — der öffentlichen Meinung nach — auch nicht immer erfolgreich gestellt¹⁵³. Martin Zenck (*Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, 232–263) schlägt vor, Beethoven habe Inspiration in drei von Bachs Kompositionen, die er gekannt haben könnte: der *b-Moll-Messe*, der *A-Dur-Messe* und dem *Magnificat*, gesucht, und nennt viele Beispiele für Ähnlichkeiten. In gewisser Hinsicht lassen sich die Parallelen auch auf den Eröffnungsteil des Gloria ausdehnen: Charakterisiert man etwa Beethovens Anfangsteil als freudige Bewegung mit Verwendung des ganzen Orchesters in lauter Dynamik, imitatorischen Linien, Rufen im Chor, ist sicher eine Nähe zu Bachs freudigen, strahlenden Chor-Eröffnungssätzen spürbar: Der Eröffnungssatz von Bachs *Magnificat*, D-Dur, würde etwa ebenso auf die obige Beschreibung passen wie Beethovens Gloriabeginn. Darüber hinaus gilt es jedoch, auch die eigene Dimension von Beethovens Komposition zu erkennen. Ein Beispiel hierfür möchte ich darin sehen, daß Beethoven nicht nur traditionelle musikalische Bilder, die Gott in seiner Größe und Allmacht wiedergeben wollen, in seinen Satz übernimmt, sondern sich darüber hinaus bemüht, das bewegte Gefühl des Menschen, der die Herrlichkeit Gottes ahnt, in seiner Musik zu fassen¹⁵⁴. Anhand von Beethovens ungewöhnlicher musikalischer Umsetzung der Worte „omnipotens“ und „altissimus“, die ich oben ausführlich beleuchtet habe, konnte deutlich werden, daß es Beethoven nicht primär um eine musikalische Darstellung von Gottes Herrlichkeit geht. Vielmehr sucht er durch Analogie das Andersartige, Unfaßbare des Göttlichen in der Musik einzufangen, dem der Mensch nur fassungslos gegenüberstehen und es nicht in sein gewohntes Bezugssystem einordnen kann. Die Vokalstimmen greifen in höchste Höhe aus und setzen sich dabei über den Taktrahmen hinweg, manchmal verlassen selbst die Instrumente ihre taktfestigende Rolle, meist sind die Stellen harmonisch in einer „entrückten“ Tonart geschrieben, und die Akkorde jeglicher Strebekraft beraubt. Die Charakteristika dieser außerordentlichen Stellen sind bereits im Eröffnungsteil „Gloria in excelsis Deo“ angelegt, der äußerlich Bachschen Sätzen so ähnlich

153 Beiden großen Werken, in denen er bereits mit dem Problem konfrontiert war — seinem Oratorium *Christus am Ölberg* und seiner erste Messe in C-Dur —, war kein großer Erfolg beschieden. Bekanntlich lag im Falle des Oratoriums ein wesentlicher Kritikpunkt gerade darin, daß die Vertonung der Gestalt Jesu Christi als zu weltlich empfunden wurde.

154 Man ist geneigt, das Gemeinte mit Beethovens Titel seiner sechsten Sinfonie zu charakterisieren, wo er unter anderem schreibt: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“

zu sein scheint, aus dem Beethoven jedoch Folgen für das gesamte Gloria zieht. Hierin eignet der *Missa solemnis* eine Ausdrucksqualität, die sowohl eine Differenzierung gegenüber Bachs Messen, als auch gegenüber Beethovens eigener früherer C-Dur-Messe erlaubt¹⁵⁵.

Nicht mehr das Vertrauen auf die tradierten Meinungen der Kirche, sondern das erarbeitete eigene Verständnis des Meßtextes¹⁵⁶ trägt Beethovens Vertonung. Beethoven möchte sich direkt, nicht vermittelt über die Institution Kirche, Gott nähern, und in seiner Musik die Bewunderung, das Erschaudern vor der Größe Gottes, welches sich unter anderem beim Anblick des gestirnten Himmels (vgl. auch *Abendlied* und Schlußsatz der Neunten Sinfonie) einstellt, wiedergeben¹⁵⁷. Er scheint erkannt zu haben, daß es dem Menschen allenfalls möglich ist, eine bedingte Vorstellung, eine „Ahnung“ von Gott zu bekommen: „Wie der Mann, so auch sein Gott“¹⁵⁸. So drückt sich in der *Missa solemnis* ein aufgeklärter, kritischer und selbstbewußter Mensch aus, der seinen eigenen (im Sinne von „menschlichen“, nicht „subjektiven“) Zugang zu Gott thematisieren möchte. In der individuellen kompositorischen Umsetzung dieser Geisteshaltung — für die tradierte Gottes-Symbolik wesentlich ist, aber selbstredend nicht ausreicht — liegt das Besondere der *Missa solemnis*. In letzter Konsequenz führt diese Haltung dazu, daß ein Erklingen der *Missa solemnis* — im Unterschied zu anderen Messen der Wiener Klassiker — nicht mehr notwendigerweise an den Rahmen einer kirchlichen Meßfeier gebunden ist¹⁵⁹. Trotzdem ist sie ein zutiefst religiöses Werk.

155 E.T.A. Hoffmann vermißt gerade jene Ausdrucksqualität in Beethovens früherer C-Dur-Messe und sieht sich „in Ansehung des Ausdrucks, des Auffassens der Worte des Hochamts, in seiner Erwartung getäuscht ... Beethovens Genius bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte Rez., würde auch die Anschauung des Überirdischen sein Gemüt mit innerem Schauer erfüllen, und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. Im Gegenteil aber hat das ganze Amt den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüts, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut ...“ („Rezension von Beethovens C-Dur-Messe“, 270f.; Näheres zu dieser Rezension siehe bei P. Schnaus, *E.T.A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der AMZ*, 111ff.).

156 Vgl. Aufzeichnungen in DSB, Mus. ms. Beethoven aut. 35,25 (siehe Kapitel 2.1, 19–21).

157 Es ist sicher kein Zufall, daß Beethoven im Credo gerade den Text „Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ so vertont, daß er kaum zu verstehen ist (T. 281–284).

158 Diesen Satz hatte sich Beethoven bei seiner Goethe-Lektüre angestrichen (zitiert nach L. Nohl, *Beethovens Brevier*, 88).

159 Die erste Aufführung der *Missa solemnis* fand in der Tat im Konzertsaal statt, und zwar am 26. März (alter Kalender) bzw. 7. April (neuer Kalender) 1824 durch die Philharmonische Gesellschaft in St. Petersburg (zum Datum siehe B. Schwarz, „More Beethoveniana in Soviet Russia“, 149). In Wien erklangen Teile der *Missa solemnis* (Kyrie, Credo und Agnus Dei) zum ersten Mal unter der Bezeichnung „Hymnen“ in Beethovens Akademie im Kärntnertheater (7. Mai 1824), gemeinsam mit der Uraufführung der Neunten Sinfonie und der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*.

4 ZUM „QUI TOLLIS“: DAS MENSCHLICHE IN DER MUSIK

4.1 Tutti und Solo

nach filius patris diminuend

tutti solo

III qui tol - lis pec - ca - ta [mun - di] mi - se -

IV

V [re] - - - re no - bis

VI

Abb. 4-1: Skizzenbuch Wittgenstein, S. 22 (=fol. 11v), III-VI

Die hier wiedergegebene Skizze zum Mittelteil des Gloria der *Missa solemnis* stammt aus einer Zeit, als Beethoven die ersten Überlegungen zum Gloria überhaupt anstellte (Wittgenstein S. 22/=fol. 11v)¹. Schon zu diesem Zeitpunkt möchte er das Gloria als einen einzigen durchgehenden Satz komponieren² (vgl. die Bemerkung „nach filius patris diminuend“). Darüber hinaus hat er auch für die Besetzung eine konkrete Vorstellung: „tutti“ setzt er vor den akkordischen Satz zu den Worten „qui tollis peccata“, zu verstehen wohl als Besetzung durch den Chor, allenfalls vielleicht auch durch das vollständige Vokalensemble — in beiden Fällen mit Beteiligung von Instrumenten. Die zweite Satzhälfte, das „miserere nobis“ möchte er hingegen „solo“ ausgeführt haben und notiert ein langes Melisma aus Viertelnoten. Die bereits hier festgehaltene Besetzungsvorstellung durch „tutti“ oder „solo“ ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Gestaltung des fertigen „Qui tollis“. Denn „tutti“ und „solo“ bezeichnen hier nicht nur zufällige Klangfarbenwechsel, sondern tragen tiefere Bedeutung. Sie

1 Einzig zum Gloriathema hatte er in Wittgenstein vorher bereits drei kurze Gedankensplitter festgehalten (Wittgenstein S. 18/= fol. 9v, X; S. 19/= fol. 10r, III+IV und S. 22/= fol. 11v, I; alle wiedergegeben in Abb. 3-5). Diese Aufzeichnungen zum Gloriathema, die ersten bekannten zum Gloria, entsprechen noch lange nicht der Fassung der fertigen Partitur.

2 Bei Aufteilung des Gloria in Einzelsätze beginnt sehr häufig mit dem „Qui tollis“ ein neuer Satz (siehe Kapitel 2.2, S. 31).

sind Beethovens musikalischer Ausdruck für zwei unterschiedliche Grundhaltungen des Textes: die Schilderung von Tatsachen bzw. festen Glaubensinhalten („der Du trägst die Sünden der Welt“ und „der Du sitztest zu Rechten des Vaters“) im Gegensatz zur persönlichen Bitte der Menschen („erbarme Dich unser“ und „nimm unser Flehen gnädig auf“).

237 Qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-
 Qui tol-lis, qui tol-lis pec-ca-
 F C d⁶ A
 vgl. T. 231.2

Abb. 4-2: *Missa solemnis*, Gloria: Motiv des „Qui tollis“

Betrachten wir vor diesem Hintergrund die Komposition: In den Takten 237ff. werden zum ersten Mal die Worte „Qui tollis peccata mundi“ von den Singstimmen vorgetragen (vgl. Abb. 4-2). Sie bilden einen dreistimmigen Satz, dem die Instrumente (zunächst einige Holzbläser, dann auch Streicher) klangerunterstützend, aber nicht als eigene Stimmen beigegeben sind. Das Motiv „Qui tollis“³ hat keine einstimmige Gestalt, sondern besteht aus zwei Linien (beide im Rhythmus ♩ ♩ ♩), die untrennbar miteinander verwoben sind: Eine Linie beginnt auf Zählzeit eins und läuft in Sekundschritten abwärts (bis zum Quartsprung zu „pecca-“). Die zweite Linie wird aus zwei Stimmen in paralleler Terzenführung gebildet. Sie beginnt jeweils auf der Zählzeit zwei — also früher als die andere Linie —, und springt von Achtel zu Achtel um eine Terz. Beide Linien sind durch die Wahl der Tonhöhe und Klangfarbe gleich stark gewichtet, so daß keine vor der anderen Priorität gewinnt. Untrennbar bilden sie zusammen, sozusagen als „tutti“, das Motiv des „Qui tollis“. Da die Linien unmittelbar hintereinander um nur ein Viertel verschoben einsetzen, erfährt auch keine der beiden Zählzeiten im Takt eine stärkere Akzentuierung als die andere. Nicht ein „Takt“ im Sinne einer hierarchischen Betonungsordnung tritt in Erscheinung, sondern nur ein Nacheinander von verschiedenen, sich aus Linien zusammenfügenden, gleichgewichteten Klängen. Auch die harmonische Gestaltung ist bemerkenswert: Zu Beginn des „Qui tollis peccata mundi“ steht man einer Folge von reinen Dreiklängen gegenüber, die zunächst in F-Dur, dann aber in d-Moll zu zentrieren scheinen (F-Dur, C-Dur, d-Moll, A-Dur; vgl. Abb. 4-2). Im Mittelpunkt steht dabei nicht die Etablierung einer festen Tonart, sondern

3 Dieses Motiv ist eines der wenigen, das im „Qui-tollis“-Teil mehrmals mit nur geringen Veränderungen auftritt.

vielmehr die Klangfolge selbst. Beethoven scheint sich also in seiner Vertonung der Worte „qui tollis“ an einen „alten“ Satz (der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts) anzulehnen und findet auf diese Weise eine überzeugende Art der Vertonung für den Bericht des historisch Gegebenen.

Mit dem „peccata mundi“ ändert sich die Bewegungsrichtung der Oberstimme; auch treten nun Streicher zum Satz hinzu, welche jedoch die Stimmführungen der Vokalstimmen nur unterstützen und nicht eigenständig auftreten. Am Schluß der Phrase, zum „(pecca-)ta mundi“, deklamieren die Stimmen gemeinsam das Ende des ersten Halbsatzes.

Mit dem Einsatz des Solosoprans beginnt etwas ganz Neues: Die in kleinen Intervallschritten weich dahinfließenden Linien der Worte „Qui tollis“ weichen dem emphatischen Gestus einer einzelnen Stimme („solo“). Hier spricht kein Kollektiv mehr, hier äußert sich eine einzelne Person und bringt in individueller Vertonung eine ganz eigene Bitte vor⁴. Nun haben auch die Instrumente eigenständige Rollen: Während sie zu den Worten „Qui tollis peccata mundi“ fast ausschließlich den Singstimmen folgten, bilden sie hier überwiegend echte Gegenstimmen. Je eines der Holzblasinstrumente gesellt sich zu einem Singstimmeneinsatz hinzu, setzt dabei aber selbständig etwas früher mit einer Dreiklangsbrechung an, wodurch dem Singstimmeneinsatz jegliche Härte genommen wird⁵. Die Violinen unterlegen jeweils die Enden der Soloeinsätze. Besonderes Interesse verdienen die Stimmen der tieferen Streicher. Sie erfüllen die Rollen, die ihnen normalerweise in einem gewöhnlichen klassischen Orchestersatz zukommen: Die Bratsche ist liegende Füllstimme mit leicht belebendem Element, der Baß markiert die harmonische Fortschreitung. Über einem solch festen

4 Die Solostimmen können zwei verschiedene Rollen einnehmen: Zum einen repräsentieren sie als Einzelstimmen Individuen, die als eigenständige Personen Bitten vorbringen. Zum anderen kann aber auch die Gruppe von Solisten im Sinne einer in der Klangfarbe variierten *Tutti*-Gruppe auftreten (letzteres auch bei Richard Sternfeld, *Zur Einführung in Beethoven's Missa solemnis*, 64). Dabei hat Beethoven Vorbilder für diese Art der Verwendung der Solisten. Unter anderem Haydn ging ihm darin voran: Friedhelm Krummacher stellt die Verwendung der Solistengruppe in den sechs späten Messen als „künstlerische Entscheidung“ Haydns heraus, die mit dem Verzicht auf die für Kantatenmessen so typischen Solo-Arien einhergeht. „Indem das Soloensemble als vokaler Teilchor fungiert, wird die vokale Dimension ähnlich aufgefächert wie das Orchester durch seine Klanggruppen.“ (Fr. Krummacher, „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“, 459). Erstmals hat Haydn die Idee der Verwendung des Soloensembles wohl in seiner *Missa Cellensis* („*Mariazellermesse*“) verwirklicht. (Geschrieben 1782 ist diese Messe die letzte vor den sechs späten; Näheres u. a. bei Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, 597f.). Darüber hinaus bedienen sich, wie Bruce MacIntyre (*The Viennese Concerted Mass*, 130) zeigen kann, während der Zeit der Wiener Klassik auch andere Komponisten mehr und mehr des Soloquartetts.

5 Die Instrumente setzen selbständig und etwas früher als die Singstimme mit einer Dreiklangsbrechung an, wodurch dem Singstimmeneinsatz jegliche Härte genommen wird. Der zweite Teil der Instrumentalfigur deckt sich mit der Singstimme.

Gefüge kann sich die Solostimme ausdrucksstark bewegen. Zum Abschluß tragen die vier Stimmen des Chores gemeinsam noch einmal die Worte „miserere nobis“ vor (T. 245f.). Dies wirkt wie eine bestärkende Reaktion einer Gruppe von Menschen — oder der Gemeinde —, die sich nun, nachdem einige Vorreiter ihre persönliche Bitte vorgebracht haben, getraut, diese in etwas weniger emphatischer Form nachzusprechen. In der für das Ohr dominanten Oberstimme ist die Anlehnung an die rhythmische Gestaltung der vorausgehenden individuellen Bitten spürbar⁶, der ausdrucksstarke Oktavsprung jedoch zur verbindlicheren Quarte zurückgenommen.

4.2 „Qui tollis“ und „Lebewohl“⁷

Bevor wir näher darauf eingehen, wie die Ebenen von Kollektiv und Individuum: „tutti“ und „solo“, den weiteren Verlauf des „Qui tollis“-Teils prägen, gilt es, eine zentrale inhaltliche Konnotation der verwendeten Motive herauszustellen, die bislang in der Literatur noch nicht gesehen wurde: Für die Konzeption des Anfangs von „Qui tollis“ stand die langsame Einleitung der Klaviersonate op. 81a, die Erzherzog Rudolph gewidmete „Lebewohl“-Sonate, Pate. Beethoven bezieht auf diese Weise die beiden einzigen Werke, die er aus einem von Rudolph ausgehenden persönlichen Beweggrund komponierte, musikalisch aufeinander⁸. Wesentliche Kennzeichen der langsamen Einleitung der Klaviersonate sind eine absteigende chromatische Linienführung und eine schweifende Harmonik — ebenso wie im „Qui tollis“-Teil aus der *Missa solemnis*; auch stehen beide Abschnitte im 2/4-Takt. Würde sich die Ähnlichkeit jedoch nur auf Taktart, chromatische und fallende Linien und schweifende Harmonik beziehen, müßte sie sicher noch nicht notwendigerweise als konkrete Bezugnahme verstanden werden. Sie könnte aus der ähnlichen Grundhaltung des auszudrückenden Gefühls erklärt werden, das in Kompositionen der Zeit gerne mit vergleichbaren musikalischen Mitteln umgesetzt wurde: Schmerz und Leid. Anlaß hierzu ist im ersten Satz der Klaviersonate der Abschied der beiden Freunde, Rudolph und Beethoven⁹, im „Qui tollis“ das Gewahrwerden der Sündhaftigkeit des um das Erbarmen Jesu bittenden Menschen.

6 Nur das Wort „nobis“ wird zugunsten einer höheren Schlußkräftigkeit verlängert.

7 Dieses Kapitel ist in leicht veränderter Form auch Teil meiner separaten Veröffentlichung zur Widmung der *Missa solemnis* (B. Lodes, „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“, 303–305).

8 Selbstverständlich sind auch beide Werke Rudolph gewidmet. Vor allem glaubte Beethoven, während er das Gloria komponierte, noch daran, die Messe bis zu Rudolphs Inthronisationsfeierlichkeiten fertigstellen zu können.

9 Beethoven schrieb bekanntlich diese Klaviersonate — im übrigen die einzige seiner Sonaten

Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken sind jedoch mehr als nur allgemein-musikalischer Art. Vergleichen wir zunächst den „miserere“-Ruf des Soloalts (T. 244f.) mit der Oberstimme aus Takt 5 mit Auftakt der Klavier-sonate (siehe Abb. 4-3). Der intervallische Verlauf der beiden Stellen ist identisch¹⁰, nur sind im „Qui tollis“ zwei Töne zur Auflösung des Leittons angefügt. (Dieser wird in der Sonate überraschenderweise chromatisch abwärtsgeführt.) Die rhythmische Gewichtung der Töne wird im „Qui tollis“ zugunsten einer adäquaten Textdeklamation verändert.



Abb. 4-3: *Missa solemnis*, Gloria, T. 244f.: „miserere nobis“ und Lebewohl-Sonate, op. 81a, 1. Satz, T. 5, im Vergleich

Nicht nur der „miserere“-Ruf erinnert an die „Lebewohl“-Sonate: die gesamte Textzeile „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ ist entsprechend den vorausgehenden ersten vier Takten der Sonate vertont. Besonders deutlich wird dies an der letzten Skizzierung des „Qui tollis ...“ im Skizzenbuch Wittgenstein, von der ausgehend Beethoven wohl das Autograph angefertigt hat (vgl. Abb. 4-4).



Abb. 4-4: Zeile 1: op. 81a, 1. Satz, T. 1–3 (transponiert nach F-Dur)
Zeile 2/3: Skizze zum „Qui tollis“ in Wittgenstein S. 35 (= fol. 18r), I–V

Lassen wir zunächst den Beginn („Lebewohl“ bzw. „qui tollis“) beiseite und verfolgen die melodische Linie ab dem ersten Quartsprung aufwärts (in der Messe

mit einer programmatischen Überschrift — anlässlich der mehrmonatigen Trennung von Rudolph, der gemeinsam mit den anderen Mitgliedern der kaiserlichen Familie am 4. Mai 1809 Wien für mehrere Monate verließ, da sich das französische Heer der Stadt näherte.

10 Auch die vorausgehenden Einsätze von Sopran und Tenor entsprechen dem Melodieverlauf der Sonate.

entsprechend dem „peccata mundi“). Hier findet sich der gesamte melodische Verlauf des Beginns der Klaviersonate in der Skizze zum „Qui tollis ...“ wieder: Dem ersten Quartsprung folgt in beiden Aufzeichnungen ein zweiter, um eine Terz höher liegender; auch die Schlußwendungen der beiden Phrasen entsprechen sich, und zwar nicht nur melodisch, sondern zudem weitgehend in ihrer rhythmischen Gestaltung. Darüber hinaus bewegen sich beide Linien, in der Klaviersonate wie in der Skizze zum „Qui tollis ...“, harmonisch hin zur Dominante der Tonikaparallele.

Blicken wir nun zurück zum Beginn der musikalischen Bögen: Fraglos ist hier eine motivische Verwandtschaft der Oberstimmen von „Lebewohl“ und „Qui tollis“ gegeben — doch ist eine linear absteigende Tonfolge von drei Schritten normalerweise nicht charakteristisch genug, um als konkrete motivische Bezugnahme gehört zu werden. Nicht zuletzt kommt sie in zahlreichen weiteren „Qui-tollis“-Vertonungen der Klassik vor¹¹. Vor dem Hintergrund der oben beschriebenen Entsprechungen ist es jedoch wohl gerechtfertigt, auch das in drei Schritten linear absteigende Motiv des „Qui tollis“ als bewußte Bezugnahme auf das „Lebewohl“ zu hören. In Verbindung mit dem der „Lebewohl“-Sonate nahestehenden weiteren Verlauf der Phrase wird die „Qui tollis“-Figur zur inhaltsreichen Anspielung¹². Charakteristisch erscheint es mir auch, daß Beethoven in beiden Werken die absteigende Linie erst durch ihre mehrstimmige Gestalt zum einprägsamen Motiv macht¹³. Die drei absteigenden Töne sind in der Skizze sogar — wie in der Sonate — noch gleichmäßig rhythmisiert¹⁴; in der Partitur erhalten sie einen sprachgezeugteren Rhythmus. Die unterschiedliche

11 Ein entsprechendes Beispiel aus der *Heiligmesse* von Joseph Haydn wird uns im weiteren Verlauf des Kapitels noch näher beschäftigen. — Zur Konnotation des Motivs vgl. auch seine Verwendung in Joseph Haydns *Die sieben letzten Worte, Sonata VII, In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum*, T. 7ff. (Auf die motivische Verbindung zwischen dieser „Abschiedsszene“ Jesu und dem Anfang von op. 81a weist Theodor Göllner, „*Die Sieben Worte*“, S. 80, hin.).

12 Das Motiv hat in den Werken von Rudolph und Beethoven bereits eine längere Geschichte. So schrieb Rudolph ein Duett: „Ich denke dein“, in dem er die Anfangsworte mit dem „Lebewohl“-Motiv (einschließlich der Hornquinten) verwendet, welches auch im weiteren Verlauf des Satzes mehrfach wieder aufgegriffen wird. (Man hat einmal vorgeschlagen, daß dieses Liedmotiv Vorbild für Beethovens „Lebewohl“-Motiv gewesen sein könnte und nicht umgekehrt. Susan Kagan [*Archduke Rudolph*, 251] kommt indes zu dem Schluß, daß Rudolph das Lied erst etwa 1815-16 komponiert habe, also geraume Zeit nach Beethovens Komposition der Sonate op. 81a.).

13 Beide „Motive“ existieren im engeren Sinn nur in ihrer mehrstimmigen Gestalt: Dem „Qui tollis“ gibt die imitatorische Verschränkung mit einer zweiten, gleichgewichteten Linie seine besondere Prägung; das „Lebewohl“ wird durch die zweite, in Hornquinten geführte Stimme zur charakteristischen Gestalt.

14 Ebenso in den weiteren Skizzierungen des Motivs in Wittgenstein. Erst im Skizzenbuch BH 107, S. 25, ist die Version mit der ersten verlängerten Note verzeichnet. (Die Aufzeichnungen zum Gloria in letzterem Skizzenbuch sind wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Erarbeitung des Autographs entstanden; vgl. Kapitel 7.2.2).

Stellung des Motivs im Takt gründet in der andersartigen Betonungsstruktur der Wörter „Lebewohl“ und „Qui tollis“.

In der endgültigen Fassung verlieren sich manche der zwischen Skizze und Klaviersonate beschriebenen Entsprechungen, doch kommen andererseits auch einige hinzu: so etwa die Instrumentierung mit Hörnern (vgl. die Hornquinten der Sonate!), die Übernahme der Punktierung im Motiv der aufsteigenden Quarte in der instrumentalen Einleitung (siehe T. 233) und der der Sonate so verwandte „miserere“-Einsatz¹⁵. Bemerkenswert ist auch die vergleichbare harmonische Ausgestaltung der beiden Werkabschnitte (welche in der Skizze ja nur zu erahnen war): Sowohl in der Sonate als auch im „Qui tollis“ spielt gleich zu Beginn der parallele Mollklang eine wichtige Rolle. Das „Lebewohl“-Motiv setzt wie das „Qui tollis“-Motiv zunächst Tonikaklang, dann Dominante, dann Tonikaparallele (vgl. Abb. 4-5)¹⁶. In beiden Werken wird diese Klangfolge am Ende der ersten Phrase konkretisiert, indem die Dominante der eingangs berührten Tonikaparallele angesteuert wird (vgl. Sonate T. 4,2; „Qui tollis“ T. 236,2).

The image shows two musical staves. The top staff is for the piano introduction of 'Lebewohl' from Op. 81a, marked 'p espressivo'. The bottom staff is for the vocal line of 'Qui tollis' from the Gloria of the Missa solemnis, starting at measure 237. The vocal line includes the lyrics 'Qui tollis, qui tollis peccata mundi totius' and is accompanied by piano chords. The chords are labeled with letters: F, C, d, A, B.

Abb. 4-5: op. 81a, I. Satz, T. 1f. und *Missa solemnis*, Gloria, T. 231ff.

Wenn Beethoven die „Lebewohl“-Thematik im „Qui tollis“ des Gloria aufgreift, liegt sein Bestreben sicher nicht primär darin, ein klar erkennbares Zitat in seinen Satz einzubauen: Mühelos hätte er die Bezüge so deutlich machen können — etwa durch eine Verwendung der Hornquinten¹⁷ am Anfang — daß

15 Die solistischen Linien hatte Beethoven vorher kaum skizziert.

16 In beiden Kompositionen spielt Beethoven auch mit der doppeldeutigen Zugehörigkeit der Terz $e - g$ (in der Sonate) bzw. $f - a$ (im „Qui tollis“), die gleichermaßen Bestandteil der Tonika wie des Parallelklanges ist (vgl. etwa den zweitönigen Beginn der Sonate; entsprechend „Qui tollis“ T. 237,2).

17 In der Skizze, in der Beethoven zum ersten Mal das linear absteigende „Qui-tollis“-Motiv verwendete (Wittgenstein S. 22/=fol. 11v, XIII), unterlegte er sogar tatsächlich den ersten Ton mit einer Terz, den zweiten mit einer Quint. (Das Motiv erscheint hier zweimal hintereinander, wobei zunächst in der Oberschimme einem Ganztonschritt ein Halbtonschritt folgt, beim zweiten Mal aber

es jedermann sofort wahrgenommen hätte¹⁸. Beethoven lehnt sich indes an den Beginn der „Lebewohl“-Sonate nur so weit an, daß die Anspielung nur Eingeweihten verständlich wird. — Möglicherweise hatte bislang nur der Erzherzog selbst diese „hommage“ verstanden.

Hieraus kann deutlich werden, daß Beethoven dem adeligen Freund die Messe nicht nur widmete, sondern auch in der Komposition selbst konkrete musikalische Bezüge zu ihm herstellte. Bemerkenswert ist dabei vor allem, daß auf diese Weise das „Qui tollis“ mit einem Satz verbunden ist, über den Beethoven in den Skizzen schrieb „Der Abschied — am 4ten Mai — gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S.[einer] K.[aiserlichen] H.[oheit]“ [Hervorhebung der Verfasserin]. So ist das Vorhandensein der musikalischen Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Sätzen eines der Argumente, die mich zu dem Schluß führen: die Überschrift der *Missa solemnis* ist nicht an die allgemeine Menschheit, sondern vielmehr ganz persönlich an Rudolph gerichtet¹⁹.

4.3 Vertonung der ersten Textzeile: Haydn und Beethoven

Wie verwendet Beethoven die ihm und Rudolph persönlich nahestehenden Motive im „Qui tollis“? Im folgenden möchte ich auf die Vertonung der ersten Zeile des „Qui tollis“ („Qui tollis peccata mundi, miserere nobis“) näher eingehen. Dies wurde bislang kaum jemals ausführlich getan: Wenn das „Qui tollis“ in der Literatur Beachtung fand, dann meist unter dem Hinweis auf die herausragende Vertonung des „Qui sedes ...“, gefolgt von dem ausdrucksstarken „miserere“-Schrei in Takt 292ff., sowie auf die von Beethoven selbst unternommenen Textveränderungen (Hinzufügung der Ausrufe „o“ und „ah“). Auf diese in der Tat bewegenden Eigenheiten, an denen unmißverständlich deutlich werden kann, wie sehr sich Beethoven von dem Text des „Qui tollis“ ange-

wie in der Sonate in zwei Ganztonschritten zum Grundton hinabgeschritten wird. Die Übernahme des Melodieverlaufs aus der Sonate für die Worte „peccata mundi“ stellt sich erst mit der in Abb. 4-4 wiedergegebenen Skizze ein.)

18 So explizit geht Haydn in seiner *Schöpfungsmesse* vor, wenn er — ebenfalls zu Beginn des „Qui tollis“ — aus der *Schöpfung* zitiert.

Beethoven kannte diese Messe Haydns gut: Wie ich zeigen kann (vgl. Anm. 184 auf S. 259), hat er aus ihr wahrscheinlich sogar kompositorische Ideen für das Gloria der *Missa solemnis* gewonnen. Darüber hinaus schrieb er während der Komposition seiner C-Dur-Messe nachweislich Teile aus der *Schöpfungsmesse* ab, um Orientierung für die musikalische Gliederung des wortreichen Gloriatextes zu finden (Näheres hierzu bei J. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 205–214).

19 Vgl. B. Lodes, „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“, 295–306. Eine Zusammenfassung der Argumente findet sich in Kapitel 6.2.4.2, S. 322–334.

sprochen fühlte, und wie unmittelbar er ihn in seiner Musik umsetzen wollte, möchte ich später ausführlich eingehen. Zunächst ist es wichtig herauszuarbeiten, daß bereits den ersten Teil des „Qui tollis“ Qualitäten kennzeichnen, die ihn von anderen Gloriavertonungen der Wiener Klassik unterscheiden und die den Boden bilden für die außergewöhnlichen folgenden Stellen im „Qui tollis“.

Dies scheint mir am besten in einem Vergleich mit einem Satz von Joseph Haydn möglich, der äußerlich ähnliche Merkmale aufweist: der erste Teil des „Qui tollis“ aus der *Heiligmesse* (siehe Abb. 4-6). Haydn wählt — ähnlich wie Beethoven — ein dreitöniges, linear absteigendes Motiv für die Worte „Qui tollis“, welches in engem Einsatzabstand in verschiedenen Stimmen erscheint und eine Folge von verhältnismäßig einfachen Klängen hervorbringt. Die Instrumente haben gegenüber den Vokalstimmen keine eigenständige Funktion; durch die polyphonen Einsätze und die ruhige Bewegung hat der Abschnitt eine ernste, „gelehrte“ Ausstrahlung. — So weit die Gemeinsamkeiten mit Beethovens „Qui tollis“. Unterschiede bestehen vor allem in der Sprachgebundenheit der Musik. Während Haydns „Qui tollis“ in ebenmäßigen Notenwerten einherschreitet, die jeweils einen ganzen Takt ausfüllen, „spricht“ Beethovens Motiv: Die erste Silbe von „tollis“ ist zwar eine betonte, doch keine lange Silbe und wird als solche von Beethoven auch vertont. Desgleichen das „peccata“: Bereits in der Überleitung zu Haydns „Qui tollis“ war im Unisono eine sequenzierende Bewegung vorgestellt worden, die anschließend in der Art eines Kontrapunkts zum „Qui tollis“-Motiv hinzutritt — es umspielt die absteigende Tonfolge des „Qui tollis“ mit einer Folge von Viertelnoten. Dieser gleichmäßig laufende Kontrapunkt wird mit den Silben des Wortes „peccata“ unterlegt, wobei die betonte Silbe jeweils so lange gedehnt wird, wie es die Bewegung des Kontrapunkts notwendig macht. Anschließend wird diese Viertelbewegung noch in weiteren Sequenzen fortgesponnen. Satztechnisch betrachtet ist diese Musik makellos. Sie steht aber der Sprache nicht nahe, sondern ist in ihrem Wesen — mag dies auch eigenartig klingen — „sprachfern“²⁰. An den beiden ersten Takten des Einsatzes der Vokalstimmen ist dies besonders deutlich zu erkennen: Hier kann das „Qui

20 Theodor Göllner weist im Zusammenhang einer Betrachtung von Haydns *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* auf die Möglichkeit „sprachferner Vokalmusik“ hin: „Wenn Haydns Instrumentalmusik durch ein unmittelbares Verhältnis zur Sprache gekennzeichnet ist, geht daraus hervor, daß Haydns Vokalmusik zumindest nicht die alleinige Vertreterin von Sprache ist. Man könnte sich dann fragen, ob die verbreitete Vorstellung, wonach es das Instrumentale mit der Musik als Absolutem, das Vokale dagegen mit Sprache zu tun habe, überhaupt auf Haydn anwendbar ist. Ist es nicht bei Haydn möglicherweise umgekehrt, daß nämlich die Sprache im Instrumentalen zu Hause ist und das Vokale sich in einer gewissen Distanz zur Sprache hält? So befremdend diese Ansicht erscheinen mag, so kennt die Geschichte in der Tat Beispiele einer sprachfernen Vokalmusik. Erinnerung sei nur an die Alleluja-Jubilien oder die Organa des hohen Mittelalters.“ (Th. Göllner, „Vokal und instrumental bei Haydn“, 106).

128

fi - li - us Pa - - - tris.
 fi - li - us Pa - - - tris.
 fi - li - us Pa - - - tris.
 fi - li - us Pa - - - tris.

137

Più Allegro

Tutti

Qui tol - - lis, qui to - - lis pec -
 Tutti Qui tol - lis pec - ca - - - - - ta mundi,
 Tutti Qui tol - - lis pec - ca - - ta mun - di, qui tol - - lis pec -
 Tutti Qui tol - - lis, qui

Più Allegro

146

ca - - ta, pec - ca - - ta mundi, mi - se -
 pec - ca - - ta, pec - ca - - ta mundi, mi - se -
 ca - - ta, pec - ca - - ta, pec - ca - - ta mundi, mi - se -
 tol - - lis pec - ca - - - - - ta, pec - ca - - ta mundi, mi - se -

Abb. 4-6: Joseph Haydn, *Heiliggesse*: Beginn des „Qui tollis“ (Fortsetzung nächste Seite)

154

re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -
 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -
 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -
 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

162

re - - - - - re, mi - se - re - - - re no - bis.
 re - - - - - re, mi - se - re - - - re no - bis.
 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.
 re - - - - - re, mi - se - re - - - re no - bis.

Abb. 4-6, fortgesetzt

tollis“ nicht für sich allein stehen, sondern braucht das bereits vorher eingeführte Viertelkontinuum der Instrumente als Unterstützung. Anschließend wird eben dieses Viertelkontinuum — wie zufällig — mit den Silben des Wortes „peccata“ unterlegt. Beethovens Melodiefluß hingegen von der Sprache: Nach dem artikulierten Nach-unten-Schreiten des „Qui tollis“ wendet Beethoven mit der ersten Silbe des Wortes „peccata“ die Bewegung erstmals nach oben, zum ersten Mal auch unterstützt von den Streichern²¹. Nicht nur weckt die aufsteigende

21 Beethovens Vorgänger und Zeitgenossen spalten nicht selten von der Textzeile die silbengleichen Wortgruppen „qui tollis“ und „peccata“ ab, die sie dann aufgrund der gleichen Silbenzahl

Quart nach dem Vorausgehenden, Ebenmäßigen die Aufmerksamkeit der Hörer, sondern ihre leichte Vorwegnahme auf der letzten Zweiunddreißigstel des Taktes ermöglicht auch der Sängerin ein scharfes Setzen der langen Silbe „(pe-)ca(-ta)“. In der Wiederholung des Wortes wird die betonte Silbe von einem zielgerichteten Melisma getragen, das sich — anders als das Haydn'sche — nicht in Sequenzen erschöpft, und das schließlich sein Ziel in dem Wort „mundi“ findet.

Für die folgende Bitte, „miserere nobis“, ändern beide Komponisten die Art der musikalischen Gestaltung. Nachdem das „Qui tollis“ in imitatorischem Geflecht angesetzt hatte, bitten in Haydns *Heiligmesse* nun alle Chorstimmen gemeinsam im Unisono, bei Beethoven einzelne Solisten: „erbarme Dich unser“. Auch hier lohnt eine genauere Betrachtung des Satzes, um Unterschiede in der Gestaltung zu erfassen. Haydn erweitert auf Zählzeit 1 des neuen Taktes überraschend den Tonikaklang B-Dur zum Septakkord, zusätzlich akzentuiert durch ein *Fortepiano* (T. 153). Unter diesem Akkord, der in den hohen Streichern vier Takte lang nachvibriert, vereinigen sich alle Stimmen zu einer einzigen melodischen Linie im Unisono und tragen ihre Bitte, „miserere“, vor²². Durch den dissonanten, mit *sforzato* unterstrichenen Quartvorhalt auf der Silbe „(mise)-re(-re)“, der sich mit den Steicherakkorden reibt, bekommt diese schlichte Wendung besondere Dringlichkeit. In den folgenden zwei Takten (T. 155f.) wird die Bitte tongetreu und unverändert wiederholt. Hierdurch wird jedoch nicht aus der beeindruckenden ersten eine intensivere zweite Bitte, sondern man hört die Gestaltung eher in einem formalen Sinn als zweite Hälfte eines klassischen Vordersatzes. Und wie selbstverständlich bekommt dieser auch in den folgenden vier Takten seinen Nachsatz (T. 157–160): Der Spannungsklang wird gelöst, die neue Tonika durch eine Kadenz bekräftigt, der Text in gleichförmigem Rhythmus deklamiert (selbst das drängende Moment, das durch die freie erste Zählzeit in der ersten und zweiten Bitte bestand, ist hier weggenom-

und Betonungsstruktur parallel vertonen und als Sequenz aneinanderhängen können (so etwa in Haydns *Theresienmesse* und in Cherubinis F-Dur-Messe, CV 154f). Ein solches Vorgehen wäre für Beethoven, der gerade in diesem Teil der *Missa solennis* eine außerordentliche Sensibilität für die Bedeutung des Textes zeigt, undenkbar.

22 Wie Armin Raab darstellt, verwendet Haydn in mehreren seiner Messen bei den Worten „miserere nobis“, bzw. „suscipe“ und „deprecationem nostram“ Unisonobildungen, um das intensive und demütige Flehen auszudrücken (Raab, *Funktionen des Unisono*, 170 und 181ff.). Er vermutet dahinter „die Idee eines musikalischen Bildes für die betende Gemeinschaft der einig im Glauben zusammenstehenden Gläubigen“ (ebd., 182). (Auch Hans Ternes, der Cherubinis „häufigen“ und „differenzierten“ Gebrauch von Unisonobildungen in den Maßvertonungen herausstellt, weist darauf hin, daß Cherubini „Bitte und Wunsch“ an den genannten Textstellen in einigen Messen gerne durch Unisonobildung intensiviert; siehe Ternes, *Die Messen von Luigi Cherubini*, 264 und 266).

men). Mit Abschluß der Phrase (T. 160) haben wir einen wohlgeformten, wenn auch überraschend beginnenden Achttakter gehört. In den folgenden acht Takten wird die Phrase nur geringfügig modifiziert wiederholt. Hier kann selbst der Beginn durch den B-Dur-Septakkord keine aufrührende Überraschung mehr darstellen. Am Ende des „Qui tollis-Teils“, zum zweiten „miserere“ (T. 199ff.), kehrt das sechzehntaktige „miserere nobis“ noch einmal wenig verändert in g-Moll wieder, wonach dieser Mittelsatz mit der unisonen Bewegung, die das „Qui tollis“ auch eingeleitet hatte, beendet wird.

Beethovens „miserere“ ist sicher weniger abgerundet als der Haydnsche Satz. So zum Beispiel werden aus den fünf Takten, die das erste „miserere“ im Gloria der *Missa solemnis* einnimmt, im Schlußteil vierunddreißig Takte intensivster „miserere nobis“-Bitten. Das erste Erklingen der Worte „miserere nobis“ singt eine einzige Vokalstimme, der Solosopran (T. 242). Dessen ausdrucksstarkes Motiv wird — wie bei Haydn die Unisono-Figur — unmittelbar anschließend auf gleicher Tonhöhe wiederholt (siehe Tenor, T. 243f.). Anders als bei Haydn erfährt jedoch das Motiv Veränderungen: Ein zweites, anderes Individuum, der Solotenor, bekräftigt in anderer Oktavlage die Bitte des Soprans; das Wort „nobis“ erhält eine Punktierung, ein anderes Instrument begleitet, und zusammen mit der durch Hochtton herausgehobenen Silbe ändert sich darüber hinaus die harmonische Gestaltung, die hier den Satz weiter nach c-Moll führt. Bei der zweiten „Wiederholung“, wieder durch ein neues Individuum: den Soloalt, sind nicht nur Klangfarbe und Harmonie neuartig, sondern es wird zudem auch die Deklamationsweise verändert: die zweite Silbe nimmt nun bereits den Hochtton vorweg. Und schließlich fällt der Chor mit seiner Bitte ein, die einerseits eng mit den vorausgehenden Bitten verwandt ist, andererseits aber keine statische Wiederholung von vorher bereits Gehörtem darstellt. Diese Veränderungen, mögen sie auch manchmal gering sein, erfüllen die wiederholt vorgebrachte Bitte mit Leben. — Haydns „miserere“ wurde mit der ersten Wiederholung zum Versatzstück, aus dem sich eine wohlgeformte Periode formen ließ. Beethovens melodische Zellen verändern sich individuell mit jeder „Wiederholung“ und sind so Spiegel lebendiger Sprache.

4.4 Zur zweiten Textzeile: Veränderungen

In der Vertonung der zweiten Zeile, „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram“, bleibt die Verteilung der Rollen — „tutti“ (wiederum auch im Sinne von „alle Solisten“) und „solo“ — als Ausdruck der Texthaltung weiterhin bestehen. Die Worte „Qui tollis“ werden mit dem gleichen mehrstimmigen Motiv wie vorher von allen Solisten gemeinsam vorgetragen

(T. 247ff.), bei der Wiederholung übernimmt erstmals der Chor — also ebenso eine „tutti“-Gruppe — den Vortrag (T. 253ff.). Die Bitten „suscipe deprecationem nostram“ bringen überwiegend die individuell agierenden Solostimmen vor. Bleibt dabei auch einerseits die Idee der Textvertonung als „tutti“ und „solo“ mit den entsprechenden motivischen Charakteristika erhalten, treffen wir andererseits nirgendwo auf eine wörtliche Wiederholung. Selbst das „Qui tollis“-Motiv, das als fest gefügtes, mehrstimmiges, zweitaktiges Motiv wieder aufgegriffen wird (vgl. Abb. 4-2), erfährt Veränderungen: Nachdem es von den Holzbläsern in F-Dur beginnend vorgestellt worden war (T. 231f.) und in Takt 237ff. erstmals von den Solisten gesungen wurde, wird es in der zweiten Textzeile (ab T. 247) nach B-Dur versetzt und beginnt hier in Quintlage; auch ist es etwas anders harmonisiert, in neue Stimmgruppen aufgeteilt, durch eine Baßstimme erweitert und in den Bläsern andersartig begleitet. Beim vierten Erscheinen schließlich (T. 253f.) setzt es in D-Dur an, ist reicher instrumentiert und wird vor allem erstmals vom Chor, *forte*, vorgetragen (— vgl. im Gegensatz hierzu noch einmal die unveränderte Wiederholung in Haydns *Heiligmesse*). Bei der musikalischen Gestaltung des Wortes „peccata“ sind die Veränderungen noch um vieles deutlicher: War das Wort in der Vertonung der ersten Textzeile allein durch den Quartsprung nach oben aufgefallen, der die fallende „Qui tollis“-Bewegung stoppte (T. 240), ließ es Beethoven bei seinem zweiten Erscheinen durch das plötzliche und markierte Auftreten eines As-Dur-Sextakkords (als subdominantischer Neapolitaner) besonders heraustreten (T. 250). Beim dritten Erscheinen des Wortes „peccata“ schieben sich nun alle Stimmen um einen halben Ton nach oben, so daß der Satz von einem verminderten Septakkord in einen zweiten, fortissimo gesetzten rückt (T. 256). Im Nachvibrieren der Instrumente wird das Erschauern des Menschen angesichts der Vorstellung von Sünde in die Musik miteinbezogen. Ist auch die Verwendung von Tremolo an dieser Stelle sicher nicht einzigartig in Meßvertonungen der Wiener Klassik, wird doch daran deutlich, daß Beethoven hier den musikalischen Gestus deutlich gegenüber dem nach wie vor ebenmäßig hinabsteigenden „Qui tollis“-Motiv absetzt und sich hinwendet zum Gegenwärtigen, fast möchte man sagen: Dramatischen²³. Durch den charakteristischen Quartsprung von der ersten zur zweiten, jeweils auf betonter Zählzeit gesetzten Silbe, und durch die verstärkende Wiederholung des Wortes „peccata“ sind die beschriebenen Stellen aufeinander bezogen. Dabei tritt jedoch jede Äußerung als etwas Neuartiges, Eigenes auf und reagiert — in harmonischer, dynamischer und

23 In diesem Sinne argumentiert bereits von Wilhelm von Lenz (1860): „Die Saiteninstrumente erbeben auf ‚peccata‘ in einem kirchlich=dramatischen Tremolo. Eine Vorstellung von Kirchenschauspielen, wie sie das Mittelalter in den Mysterien besaß.“ (Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie* 4, 147).

instrumentatorischer Gestaltung — auf Vorhergehendes. Jedes Mal, wenn das Worte „peccata“ ausgesprochen wird, wird dem Menschen die ungeheure Bedeutung dieses Wortes mehr bewußt.

Im Aufbau gleicht die Vertonung der zweiten Zeile des „Qui tollis“ derjenigen der ersten: Nach dem „Tutti“-Beginn (zunächst als Kollektiv der Solostimmen, dann als Chor) folgen die Bitten der einzelnen Individuen, „suscipe deprecationem nostram“ (T. 257ff., entsprechend vorher „miserere“), und abschließend fällt wieder die Chorgemeinschaft ein (T. 261ff., vgl. T. 254f.). Doch an dieser Stelle möchte Beethoven die Bitte der Einzelnen noch verstärken: Anstatt in Takt 263 die Phrase wie vorher zu Ende zu führen, wird das Erreichen des angesteuerten D-Dur-Klangs durch Hinzufügung der Septe zum Dominantseptakkord von *g* erweitert, wodurch eine Weiterführung erzwungen wird, und die Vokalsolisten noch einmal intensiver (siehe „espress.“-Vermerk Beethovens vor dem ersten Einsatz im Sopran, T. 263) ihre Bitte („suscipe“) vorbringen können, die schließlich gemeinsam von allen Solisten zu Ende geführt wird.

4.5 Gliederndes

Gemeinsame Schlüsse der gleichzeitig deklamierenden Vokalstimmen helfen, die Vertonung des „Qui tollis“, und dabei vor allem der ersten beiden Zeilen, zu strukturieren: Oben haben wir herausgestellt, daß Beethovens Musik stärker am Text orientiert ist als diejenige Haydns und rein musikalisch gezeugte Parallelismen oder Symmetriebildungen nicht zuläßt. Gleichzeitig muß sie selbstverständlich dem Hörer Orientierung bieten: Dies geschieht — wiederum textgezeugt — dadurch, daß Beethoven die jeweiligen Enden der Zeilenhälften in seinem Satz als deutlich markierte Gliederungspunkte herausarbeitet. Grundsätzlich werden alle Vokalstimmen am Ende einer Phrase zu gemeinsamer Deklamation zusammengeführt, was an der Vertonung der beiden ersten „Qui tollis peccata mundi“-Zeilen besonders deutlich erkennbar ist (siehe Abb. 4-7). Durch das homophone Absprechen aller Stimmen ergeben sich klare Einschnitte in dem sonst fließenden Gewebe (siehe T. 242, T. 246, T. 252, T. 257, T. 268). Dabei ist die Tendenz zu erkennen, die Nahtstelle in der jeweiligen Zeilenmitte leicht überlappen zu lassen und erst am Zeilenende eine klare Zäsur zu setzen²⁴. Die durch homophone Deklamation herausgearbeiteten Satzenden²⁵ werden darüber hinaus auch durch eine spezifische Dynamik unterstrichen (Crescendo

24 Einzige Ausnahme: Zäsur nach dem ersten „Qui tollis peccata mundi“ der zweiten Zeile (T. 252).

25 Im Unterschied zu den Satzenden werden konsequenterweise wichtige Wörter, wie zum Beispiel „peccata“, nicht homophon vertont.

Dynamik	1.) <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>p</i> <=> <i>cresc.</i> > <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> > <i>p</i> <i>ff</i> <i>p</i> <i>pp</i>
Soli	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram, suscipe depre-
Chor	(miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe depre-
Takt	237 247 261

Dynamik	<i>cresc.</i> > <i>f</i> <i>sf</i> <i>sf</i> <i>dim. pp</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> > <i>p</i> <i>f/ff</i>
Soli	precat nostram, suscipe deprecationem nostram, [Instr. Nachhall] miserere nobis, mi ... nobis, mi ... nobis, qui
Chor	cationem nostram, qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis, miserere nobis, miserere nobis, qui
Takt	268 269 274 281

Dynamik	<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>ff</i> > <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>p</i> <i>dim. p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> > <i>p</i> <i>dim. pp</i>
Soli	miserere nobis, o, miserere nobis, o, miserere nobis.
Chor	sedes ad dexteram patris, qui sedes .../• miserere nobis, miserere nobis, ah, miserere nobis, nobis.
Takt	288 291 303ff.

Legende: = homophon deklamierter Text in allen Chor- bzw. Solostimmen
 () = diese Silben überlappen sich
 1.) = Beginn der ersten Textzeile des „Qui tollis“-Teiles

Abb. 4-7: Homophone Deklamation und Dynamik im „Qui tollis“ der *Missa solemnis*

— Decrescendo; siehe Abb. 4-7). Ab der zweiten Verszeile, die insgesamt in einer kräftigeren Dynamik als die erste gehalten ist, verstärkt sich dieses Crescendo bis ins *Forse* oder *Fortissimo*, um schließlich immer wieder ins *Piano* zurückzugehen. Daran zeigt sich, daß Beethoven — auch abgesehen von der Beibehaltung des Motivs für das zweimalige Erscheinen des Zeilenbeginns „*Qui tollis peccata mundi*“ — durch eine bewußte deklamatorische und dynamische Gestaltung die Struktur des Textes musikalisch adäquat verdeutlicht²⁶. Ab der Vertonung der dritten Textzeile wird dieser klare Aufbau jedoch zugunsten des Ausdrucks des Textinhaltes überlagert (nicht verlassen!).

Auch die harmonische Gestaltung unterstreicht die beschriebenen Gliederungspunkte. Das „*Qui tollis*“ ist der Abschnitt im Gloria, der traditionsgemäß die Komponisten der Wiener Klassik zu starker harmonischer Bewegung anregt²⁷. Bei Beethoven wird hieraus ein meisterhaftes harmonisches „Umherirren“, welches bereits im „*Qui-tollis*“-Motiv selbst angelegt ist²⁸, und welches dem Hörer nur an wenigen Stellen eine gewisse Orientierung bietet²⁹. Doch

26 Die Möglichkeit, eine Komposition durch homophone Deklamation und charakteristische Dynamik jeweils am Satzschluß zu gliedern, ist selbstverständlich bereits lange vor Beethoven bekannt: In einer Motette der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beispielsweise laufen die einzelnen Stimmen nach dem Vortrag eines Soggettos meist auf eine gemeinsame Kadenz zu. Durch dissonante Vorhaltsbildung ergibt sich dort sogar ebenfalls — in der Wirkung — eine Intensivierung in der Art eines Crescendos mit dynamischem Höhepunkt auf der Dissonanz. Es wäre sicher vorschnell zu behaupten, Beethoven habe sich mit seinem Vorgehen an eine Kompositionsweise aus alter Zeit angelehnt. Festgehalten werden soll aber, daß sein Vorgehen sicher nicht von Solokomposition oder Symphonie, sondern von der chorischen Vokalmusik her inspiriert ist. Auch scheint mir die Konsequenz und Behutsamkeit, mit der Beethoven deklamiert und dynamische Angaben macht, in Kompositionen seiner Zeitgenossen kaum vorhanden zu sein.

27 Vgl. B. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, v. a. 307ff.

28 Das Motiv steht zwischen F-Dur und d-Moll (vgl. S. 123) bzw. beim zweiten Erscheinen zwischen B-Dur und D-Dur und beim dritten zwischen D-Dur und Fis-Dur. Beide Zentren werden jeweils durch ihre fünfte Stufe bekräftigt. Die Doppeldeutigkeit spiegelt sich auch in dem ungewöhnlichen Phrasenbau: In Takt 235 wäre wieder die Ausgangstonart des „*Qui-tollis*“-Motivs, F-Dur, mit einer authentischen Wendung erreicht. Anstatt jedoch die Phrase hier, nach vier Takten und in der Ausgangstonart, zu beenden, führt sie Beethoven weiter nach A-Dur, der Dominante des zweiten harmonischen Pols, d-Moll. Doch auch d-Moll wird am Ende der Phrase nicht wirklich gesetzt, sondern nur mit der Terz *f-a* angedeutet, die sofort wieder nach F-Dur umgedeutet wird. Vergleichbare Vorgänge, auf die hier leider nicht ausführlich eingegangen werden kann, finden sich auch bei den weiteren Auftritten des „*Qui-tollis*“-Motivs.

29 Ignaz von Seyfried (*Cäcilia* 1828), der auf das gesamte „*Qui tollis*“ nur in einem einzigen Satz eingeht, stellt darin die umherschweifende harmonische Gestaltung als wesentliches Charakteristikum des Teils dar. „Einen eigenen Abschnitt bildet das: ‚*qui tollis, peccata mundi*‘, (*Larghetto*, 2/4) alternierend den acht Stimmen zugeteilt, mehrere Tonarten — *d-Moll*, *B-dur*, *F-dur*, *D♭-dur*, *fis-moll*, *D-dur*, also rasch durchschweifend, dass die Sänger sich wacker zusammennehmen dürfen, und das Gehör kaum den wundersamen Fortschreitungen zu folgen vermag.“ (zitiert nach St. Kunze, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 448).

wird jeweils an den Satzenden, also an den oben beschriebenen Gliederungspunkten, mittels einer authentischen Wendung eine bestimmte harmonische Station relativ deutlich erreicht — manchmal, meist im Falle der Mittelzäsuren, auch nur angestrebt und im letzten Moment zu einem Weiter umgebogen. Das jeweils nächste harmonische Ziel ist dabei aber nicht vorhersehbar.

Folgende Stationen werden durchlaufen:

Erstes „Qui tollis“: V/F — F — A | F — d — B
 Zweites „Qui tollis“: B — D | D — A⁷ — [statt Wiederkehr von D, Quintfälle nach:] V/B
 „Qui sedes“: B — Des — D (bzw. G) — F — fis — V/fis

4.6 Zur zweiten Textzeile: Individuelles Rufen und chorisches Rezitieren

Ebenso wie das „miserere nobis“ der ersten Textzeile wird die Bitte „suscipe deprecationem nostram“ der zweiten ausdrucksstark von den verschiedenen Einzelstimmen vorgetragen³⁰. War bereits im „miserere“ eine Tendenz zur Eigenständigkeit der Instrumente zu beobachten, so zeigt sich diese hier noch ausgeprägter. Die Holzbläser folgen nicht mehr den Singstimmen, sondern markieren eigene Einsätze des „suscipe“-Motivs³¹: Wie die Vokalstimmen beginnen sie jeweils auf unbetonter Zählzeit und erreichen in einem großen Fall den nächsten Ton auf unbetonter Zählzeit, werden aber anschließend nicht mehr weitergeführt (siehe Klarinette in T. 257f., Oboe in Takt 258f., Flöte in Takt 259f., Fagott in T. 261, Klarinette in Takt 263f., etc.; einige wenige der späteren Holzbläsereinsätze fallen klangverstärkend mit einem Singstimmen-einsatz zusammen). Auf diese Weise erweckt Beethoven den Eindruck, zu jeder

Ähnliche Beschreibungen finden sich sowohl in der zeitgenössischen als auch in der modernen Literatur häufig. Als Beispiel seien hier nur noch Paul Bekkers Ausführungen wiedergegeben: „In F-dur beginnend, führt er über trübe Moll-Modulationen unter fortwährenden Ausweichungen wie in ständig sich mehrender Unruhe vorwärts und gewinnt erst an dem energischen B-dur des „qui sedes“ einen festen Stützpunkt. Dann beginnt von neuem das ruhelose Tasten und Suchen ...“ (Bekker, *Beethoven*, 386).

30 Auf die Reaktion der Chor-Gemeinde in Takt 261ff. möchte ich nachfolgend genauer eingehen.

31 Beethoven verwendet im „Qui tollis“ die Holzbläser sehr gesanglich: Nur sie stellen eingangs das „Qui tollis“-Motiv vor und laufen anschließend klangverstärkend mit, wenn die Solostimmen mit dem „Qui tollis ...“ einsetzen. Sie umspielen die Einsätze des „miserere“ (T. 242ff.) und haben schließlich hier im „suscipe“ eigene, den Singstimmen nachempfundene Einsätze des Kopfmotivs. Hingegen dienen die Streichinstrumente eher dazu, das harmonische Gerüst und die Taktordnung zu verdeutlichen (siehe etwa die tieferen Streicher im „miserere“ [Näheres hierzu auf S. 124] sowie die tupfenden Akkorde zum „suscipe deprecationem nostram“).

Zeit würde ein Individuum — sei es eine Solosingstimme oder ein solistisches Holzblasinstrument — „suscipe“ rufen. Wann dieser Ruf auf welche Weise in welcher Klangfarbe kommt, ist dabei nicht vorherzusehen. Nicht eine periodische Ordnung von Vorder- und Nachsatz steht hier im Vordergrund. Vielmehr fühlt sich der Hörer wie in einer — unberechenbaren — Menge von rufenden Individuen.

In ihrem rhythmischen Gestus ist die Bitte „suscipe“ mit der Bitte „miserere“ aus der ersten „Qui-tollis“-Zeile verwandt (siehe Abb. 4-8)³². So wie das „miserere“ niemals in der gleichen Weise wieder erschienen ist, erfährt auch das „suscipe“ (und seine Weiterführung „deprecationem nostram“) nie eine wörtliche Wiederholung im Satz. Die Änderungen des Motivs sind sogar noch deutlicher als diejenigen in der Vertonung der ersten Textzeile.



Abb. 4-8: *Missa solemnis*, Gloria: „miserere nobis“, T. 242f., und „suscipe“, T. 257f.

Eine genauere Beschäftigung lohnt der Choreinwurf in den Takten 261ff., in dem alle Chorstimmen gemeinsam im Pianissimo den Text „suscipe deprecationem nostram“ singen. Im Unterschied zum formal an entsprechender Position stehenden Choreinsatz der Takte 245f. („miserere“) sind hier alle Chorstimmen zu einem gemeinsamen Sprechen gebündelt, und die Melodieführung ist vergleichsweise statisch. Den ausdrucksstarken Bitten der Solisten scheint Beethoven hier die Reaktion der Gemeinde gegenüberstellen zu wollen, die — angelehnt an die Praxis des mehrstimmigen liturgischen Rezitierens — den Text gemeinsam auf überwiegend einer Tonhöhe deklamiert. Im Gegensatz zu den individuellen Bitten der Solostimmen geht es dabei nicht um ein Erfassen des Textinhalts oder um den Ausdruck der Empfindung der Menschen. Die Chorgemeinde spricht den Text gemeinsam, läßt sich von dem Rhythmus des Textes tragen und vollzieht auf diese ihr ganz eigene Weise — wie es bereits seit Jahrhunderten im Meßritus üblich ist — die Bitten der Solostimmen nach³³.

32 Auch in sämtlichen bekannten Skizzen zum „suscipe“ setzt das Motiv „zwischen der Zeit“, also auf unbetonter Zählzeit, ein (siehe Wittgenstein, S. 30, IV; S. 34, XVI; S. 36, VI/VIII; = fols. 15v; 17v; 18v).

33 Vgl. hierzu R. Sternfeld, *Zur Einführung in Beethoven's Missa solemnis*, 64: „Der Chor stellt die Masse der Gläubigen, die Gemeinde dar, die sich zur Feier der Messe, zum Preise und Bekenntnis Gottes, zum Empfange seines Segens versammelt hat. Die Soli sind Einige aus ihrer Mitte, die, mit stärkerem Fühlen, höherem Schauen, tieferer Einsicht begabt, die Führung bei der

Wiewohl die Reaktion der Gemeinde unverkennbar auf die alte Praxis des chorischen Rezitierens Bezug nimmt, ist ihre Deklamation kompositorisch überformt: Während eine chorische Rezitation keiner Fixierung durch Notenschrift bedarf — sie ist eine undifferenzierte, monotone Deklamation³⁴ — läßt Beethoven seine Chorstimmen die Schwerpunkte des gegebenen Taktes ausnützen und schreibt genau festgelegte Tonhöhen und Notenlängen.

Bereits Haydn hat im „Qui tollis“ der *Missa in tempore belli* und der *Nelsonmesse* eine mehrstimmig rezitierende Chorgemeinde als eigene Schicht in den musikalischen Satz einbezogen. Da wir davon ausgehen können, daß Beethoven diese Maßvertonungen und damit die entsprechende Praxis kannte³⁵, sollten wir versuchen herauszuarbeiten, inwiefern er sich in der *Missa solemnis* an Haydns Vorgehen anlehnt.

In der *Nelsonmesse* weist Haydn den Vortrag des gesamten Textes „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ dem Solobaß zu. In dessen Schlußwendung fällt der Chor ein und bestätigt vorsichtig im Piano, aber einmütig im Unisono, die Bitte des Solisten (siehe Abb. 4-9)³⁶. Hier äußert sich die Gemeinde in dem ihr eigenen Tonfall, einem Rezitieren auf überwiegend einem Ton, überzeugend durch die Gemeinsamkeit des Sprechens. Es geht — anders als vorher in der solistischen Melodie — nicht darum, die Bedeutung des Wortes und das damit verbundene Gefühl auszudrücken. Der Chor bringt nach dem persönlichen Engagement des Solisten den Satz wieder in den Bereich des Kirchlichen, eher Distanzierten, historisch Tradierten und Erlaubten zurück. Was wirkt, als wäre es an einen freien rezitativischen Vortrag einer Gemeinde angelehnt, ist dabei von Haydn mit Bedacht komponiert: Nicht nur nutzt er die Taktschwerpunkte im Sinne der Betonungsstruktur der Worte „miserere nobis“ aus, sondern bindet darüber hinaus auch die melodische Gestaltung — sofern man von einer solchen sprechen kann — in den Satzzusammenhang ein: Die Wendung der Worte „nobis“ kennen wir aus den „miserere“-Bitten der ersten Violine und des Solobasses (siehe etwa 1. Violine, T. 11; Solobaß, T. 12), die repetierenden Achtel

heiligen Handlung haben. Die Gemeinde spricht den altgewohnten Text der Messe mit naivem Gefühl, die Soli mahnen zu bewusster Versenkung in den Sinn der Worte, treiben an, machen aufmerksam, fragen, wiederholen und deuten aus. Sie sind selbst wieder ganz individuell gesondert.“ Auch Lucie Dikenmann-Balmer (*Beethovens Missa Solemnis*, 79) weist auf die eigene Bedeutung von Solostimmen und Chor als Einzelmensch und Menschheit im „Qui tollis“ hin, geht aber dem Hintergrund nicht weiter nach.

34 Vgl. hierzu Th. Göllner, „Et incarnatus est“, 197.

35 Die *Nelsonmesse* befand sich sogar zusammen mit der *Heiligmesse* in Beethovens Nachlaß (zu Beethovens Kenntnis von Haydns Messen siehe auch Kapitel 2.2, Fußnote 40 auf S. 34).

36 Carl Maria Brand (*Die Messen von Joseph Haydn*, 335) spricht von einem „ganz in Andacht versunkenen Mitbeten“ der Gemeinde. Gleichzeitig werden im Orgelsolo die „miserere“-Rufe des Solisten fortgesetzt.

entsprechen den Begleitachteln in den Streichinstrumenten, die fast ausnahmslos das gesamte „Qui tollis“ durchziehen.

115 (Baß Solo)

di, mi - - se - re - re, mi - - se -

re - re, mi - - se - re - re no - bis, mi - - se - re - re -

123

Sopran no - - - - bis,

Tutti

Alt Tutti mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Tenor Tutti mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Baß Tutti mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis.

Abb. 4-9: Joseph Haydn, *Nelsonmesse*, Qui tollis, T. 115–126

— Ähnlich wie bei Haydn fällt auch Beethovens rezitierender Chor („suscipe deprecationem nostram“, T. 261ff.) erst bekräftigend ein, als die Solisten engagiert ihre Bitte bereits vorgebracht haben. Und auch Beethoven nutzt die Taktschwerpunkte im Sinne einer guten Textdeklamation aus. Gleichzeitig wirkt jedoch sowohl die rhythmische als auch die melodische Gestaltung in Beethovens Rezitation freier als diejenige Haydns — sie ist auch nicht dem vorausgehenden Vokal- oder Instrumentalsatz entnommen. Bei Beethoven erscheint es eher, als würde die Kraft des in den Chorstimmen überzeugend Gesprochenen die getupften Streicherakkorde mitziehen — und nicht, wie bei Haydn, als würden die Chorstimmen Material aus dem vorher Gehörten entleihen.

In beiden Sätzen bleibt es nicht bei e i n e r Rezitation durch die Gemeinde: Haydns Einwurf kommt sofort im folgenden Takt ein zweites Mal (T. 20f.; siehe Abb. 4-9), wobei die rhythmische Gestaltung erhalten bleibt, und nur die Wendung zum Wort „nobis“ um eine Terz höher gesetzt wird. In der Vertonung der zweiten und dritten Zeile des „Qui tollis“ taucht dieser Einwurf noch viele Male auf. Dabei wird die Achtelfolge für die Worte „deprecationem nostram“ einfach an ihrem Beginn um zwei Noten verlängert, um die größere Silbenzahl aufnehmen zu können (vgl. Abb. 4-10). Einige Male tritt das Rezitieren aus der stillen Einstimmigkeit hinaus und wird zur Mehrstimmigkeit in lauter Dynamik erweitert. Bei jedem Erscheinen bleibt jedoch die rhythmische Gestaltung unbeweglich die gleiche. Haydn hat einmal einen Rhythmus für die Chorrezitation gefunden — ein Rhythmus, der durch seine Gleichförmigkeit sowohl dem Gestus des liturgischen Rezitierens nahekommt als auch als begleitendes Kontinuum in den Instrumenten gut zu verwenden ist — und weicht nicht mehr von diesem ab.

Beethoven geht in dieser Hinsicht ganz anders vor. Da zum Text „suscipe deprecationem nostram“ kein zweiter chorischer Einwurf mehr stattfindet, müssen wir auch hier den Blick auf das „miserere nobis“ richten, das in den Takten 273ff. dreimal hintereinander vom Chor deklamiert wird. Fraglos beziehen sich die verschiedenen Stellen aufeinander — der Chor rezitiert jeweils auf weitgehend gleichbleibenden Tonhöhen im *Pianissimo* und setzt weder mit „suscipe deprecationem nostram“ noch mit „miserere nobis“ auf betonter Zählzeit ein. Die weitere rhythmische Gestaltung und die Wahl der Tonhöhe sind jedoch individuell verschieden. Nicht nur scheidet Beethoven das „miserere nobis“ auf diese Weise vom „suscipe deprecationem nostram“, sondern er findet auch für das „miserere nobis“ kein einheitliches Muster, das er mehrfach hintereinander anwenden würde: Selbst die beiden ersten „miserere nobis“ (T. 273–275 und T. 276f.), die harmonisch als öffnende und schließende Phrase einander zugeordnet sind, finden eine individuelle rhythmische Prägung; um so

123 Tutti

p mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis,

all' unisono

9

136

p depre-ca-ti-onem no-stram, depre-ca-ti-onem no-stram, *f* depre-ca-ti-onem no-stram, *p* depre-ca-ti-onem no-stram,

all' unisono

3 6

154

f mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis,

all' unisono

5

163

p mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re no-bis, *f* mi-se-re-re no-bis.

all' unisono

Abb. 4-10: Joseph Haydn, *Nelsonmesse*, Chorstimmen im „Qui tollis“

mehr noch das dritte Erscheinen, welches sich schließlich sogar vom deklamierenden Gestus löst und stattdessen die Silbe „nobis“ verbreitert und weiterklingen läßt, bis die Solisten auf eine Zäsurbildung hinwirken³⁷.

Haydn hat bereits vor der *Nelsonmesse* schon einmal in seinen späten Messen, und zwar in der *Missa in tempore belli*, den Chor in der Haltung einer rezitierenden Gemeinde einem Solisten gegenübergestellt. Auch hier zeigt sich, daß er eine einmal festgelegte rhythmische Gestaltung des rezitierenden Chores im weiteren Verlauf der Komposition beibehält. Nachdem der Solobaß die gesamte erste Zeile des „Qui tollis“-Textes in einer weich fließenden Melodie vorgelesen hat, setzt die Chorgruppe ein und singt auf einem einzigen Akkord in statischer Tonhöhe das Wort „miserere“ im *Piano*, während die Melodielinie der Solostimme im Cello weitergeführt wird. Anschließend werden zwar Tonhöhe und Harmonisierung dieser chorischen Bitte verändert, auch kadenzieren die Stimmen an zwei Stellen, doch bleibt dabei das Deklamationsmuster — ähnlich wie in der *Nelsonmesse* — starr (siehe Abb. 4-11 auf S. 146). Am Ende des „Qui tollis“, bei der Wiederkehr des „miserere“ (T. 182ff.), wird schließlich deutlich, daß es Haydn mehr um die Integrität des rhythmischen Versatzstücks als um ein dem Sprachrhythmus nachspürendes Rezitieren geht: Hier führt er sogar die Textwiederholung „nobis, nobis“ ein, um dem „miserere“ ein paralleles Gebilde an die Seite stellen zu können.

Vergleichbare Versatzstücke finden sich bei der chorischen Rezitation im Gloria der *Missa solemnis* nicht. Gerade auch dann, wenn Beethoven die kompositorische Gestaltung sehr weit zurücknimmt und die Gemeinde wirklich nurmehr auf einem einzigen Ton rezitieren läßt, versucht er, den Rhythmus der Sprache als etwas nicht Schematisierbares in seiner Musik adäquat wiederzugeben: Das chorische Rezitieren am Ende des „Et incarnatus“, das, wie Theodor Göllner ausführt, „als Spiegelung der reagierenden Gemeinde das Unbegreifliche zum Vorschein bringt“³⁸, ist zwar notenschriftlich fixiert und in einen festen

37 Im Credo, zu den Worten „Qui propter nos homines“ (T. 90ff.), nimmt Beethoven den Gestus des „miserere nobis“ (Gloria, T. 273ff.) aus Gründen der Textausdeutung wieder auf. (Credo: Jesus Christus kam für die Menschen auf die Erde; Gloria/„Qui tollis“: die Menschen flehen Jesus, den Mittler, der auf Erden kam, um Erbarmen an.) Dabei kehrt nicht nur der leise, tonrepetierende Gestus in allen Chorstimmen wieder (Credo, T. 90ff.), sondern darüber hinaus ganz explizit Lage und Tonart (Des-Dur, Grundakkord in Terzlage) des „miserere nobis“ aus Takt 273f. Die Deklamation des Chores lehnt sich an dieser Stelle noch an das liturgische Rezitieren an. In den folgenden Takten, der Weiterführung zum Text „et propter nostram salutem“, wird indes in der Oberstimme die Tonwiederholung durch einen emphatischen Sprung abgelöst. — Aus dem Gestus des liturgischen Rezitierens wird geformte Komposition.

38 Th. Göllner, „Et incarnatus est“, 196; ebd. auch nähere Ausführungen zur Eigenart der Gestaltung dieses Teils.

149ff.

} \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} |
 mi - se - re - re,
 } \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} |
 mi - se - re - re
 | \dot{p} \dot{p} |
 no - -
 \dot{p} \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} \dot{p} \dot{p} |
 bis, mi - se - re - re
 | \dot{p} \dot{p} | \dot{p} - |
 no - - - bis.

182ff.

} \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} |
 mi - se - re - re
 } \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} |
 no - bis, no - bis,
 } \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} |
 mi - se - re - re,
 } \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} |
 mi - se - re - re,
 } \dot{p} \dot{p} | \dot{p} \dot{p} |
 mi - se - re - re
 | \dot{p} \dot{p} | \dot{p} - |
 no - - bis.

Abb. 4-11: J. Haydn, *Missa in tempore belli*: Rhythm. Verlauf der Chorstimmen beim „miserere“

Taktrahmen gefaßt, doch wählt Beethoven kein rhythmisches „Modell“, sondern eine dem Sprachfluß nachempfundene, biegsame rhythmische Gestaltung.

In den „Qui tollis“-Teilen in Haydns späten Messen und in Beethovens *Missa solemnis* tritt der Chor an einigen Stellen wie eine rezitierende Gemeinde auf und unterstützt als eigene Schicht die innige Bitte der Solisten. Ähnlich wie der psalmodische Falsobordone historisch mit einem verständigen Sprechen nichts zu tun hat, scheint auch Haydns Gemeinde nicht verstehen zu wollen. Haydn läßt in den stets gleich rhythmisierten chorischen Einwürfen fast eine authentische Gemeinde sprechen, wobei die Intensität der Bitte durch veränderte Tonhöhe oder mehrstimmiges Rezitieren variiert. Selbstverständlich sind diese Einwürfen kompositorisch überformt, stehen aber in ihrer Gleichförmigkeit der Realität durchaus nahe. Wohl kann man sich auch keine Gemeinde vorstellen, die in Wirklichkeit den gleichen Text bei mehrfachem Deklamieren unterschiedlich sprechen würde. — Ganz anders aber bei Beethoven: Er verläßt die

Idee der Gleichförmigkeit. Seine Gemeinde will eine lebendige sein. Im Rahmen der chorischen Rezitation gestaltet sie aktiv immer wieder neue Rhythmen³⁹. Sie reagiert immer wieder neu auf den Text, setzt ihn aktiv um und begreift ihn als etwas Gegenwärtiges. Beethovens Gemeinde ist auf dem Weg zum verstehenden Rezitieren — mag dies auch, historisch betrachtet, ein Widerspruch sein.

4.7 Gesamtanlage

Wiewohl Beethoven, anders als seine Vorgänger, das „Qui tollis“ nicht als Einzelsatz vom Vorausgehenden und vom Folgenden trennt, bildet die Vertonung der drei Zeilen „Qui tollis ...“ bis „Qui sedes ..., miserere nobis“ eine in sich zusammenhängende Einheit innerhalb des Gloriasatzes, was unter anderem daran deutlich wird, daß sich innerhalb des ganzen „Qui tollis“ (T. 230–309) Tempovorschrift (Larghetto) und Metrum nicht ändern. Der Text des „Qui tollis“-Teils umfaßt drei Zeilen, welche jeweils aus einem Relativsatz (genauere Erklärung zu Jesus) und einem Imperativ (Bitte um Erbarmen bzw. um Vergebung der Sünden) bestehen. Dabei entsprechen sich das erste und das zweite Glied der ersten Hälfte, sowie das erste und das dritte Glied der zweiten Hälfte (vgl. Abb. 4-12).

		syntakt.	inhaltl.
Qui tollis peccata mundi,	miserere nobis	a b	a b
Qui tollis peccata mundi,	suscipe deprecaturam nostram	a b	a c
Qui sedes ad dexteram patris,	miserere nobis.	a b	d b

Abb. 4-12: Gliederung des Textes „Qui tollis“

Der Aufbau des Textes bietet viele Möglichkeiten für eine gut strukturierte, abgerundete Vertonung, die die Komponisten zur Zeit der Wiener Klassik auch gerne aufgriffen. So wurde meist zwischen den Relativsätzen „qui tollis“ und „qui sedes“ musikalisch nicht unterschieden, sondern die Struktur des dritten Relativsatzes für eine unveränderte bzw. geringförmig variierte Wiederkehr der

³⁹ So wie einerseits die psalmodischen Stellen eine lebendige, eigenständig gestaltende Gemeinde widerspiegeln, sind andererseits auch in vielen gesanglichen Chorstellen psalmodische Elemente zu spüren. Es besteht also ein fließender Übergang zwischen Rezitation und gestalteter Komposition (siehe hierzu auch Anm. 37). Als Beispiel vergleiche man die in unmittelbarer Nachbarschaft zum chorisch Rezitierten „deprecationem“ und „miserere“ stehenden chorischen Präsentationen des „qui sedes ad dexteram patris“ (T. 269ff. und T. 282f.) und den Chorschrei „miserere nobis“ in Takt 292ff.; ebenso aber auch das „adoramus te“.

„Qui tollis“–Musik ausgenutzt, wodurch ein dreimaliges Wiederaufgreifen des Anfangsmotivs in der Art eines Rondos entsteht (vgl. zum Beispiel Haydn: *Missa in tempore belli*, *Nelsonmesse*, *Theresienmesse*; Cherubini: *d-Moll-Messe*, CV 155)⁴⁰. Gerne wird auch das „Miserere“–Motiv zum wiederkehrenden „miserere“ wieder aufgegriffen (z. B. Haydn, *Nelsonmesse*), bisweilen auch die Bitte „suscipe“ entsprechend dem „miserere“ vertont (z. B. Haydn, *Theresienmesse*; Beethoven, C-Dur–Messe). Die Vertonungen der drei Zeilen weisen häufig in etwa gleiche Länge auf, so daß sich eine übersichtliche Form — etwa AA¹A² — ergibt, die bei entsprechender motivischer Gestaltung nicht selten auch eine dreiteilige Form (ABA) oder eine Barform (AAB oder AA¹B) darstellen kann⁴¹.

Wie geht Beethoven in der *Missa solemnis* vor? Er wählt für die inhaltsgleichen Anfänge der ersten zwei Zeilen („Qui tollis peccata mundi“) ein Motiv, ein ganz anderes jedoch für den folgenden Zeilenbeginn: „Qui sedes ad dexteram patris“. Die zweiten Zeilenhälften werden jeweils unterschiedlich vertont, auch die Bitte „miserere nobis“, die in der dritten Textzeile wiederkehrt, greift nicht das Material des ersten „miserere nobis“ wieder auf. Allein dieser äußeren Beschreibung nach unterscheidet sich Beethovens Vertonung jedoch nicht unbedingt von jeder Messe seiner Zeitgenossen oder Vorgänger — Hummels D-Dur–Messe würde etwa zu den angegebenen Merkmalen ebenso passen. Betrachten wir jedoch die Proportionen von Beethovens Vertonung (erste Zeile: 17 Takte, einschließlich Instrumentalvorspiel; zweite Zeile: 22 Takte; dritte Zeile: 41 Takte), so wird schnell deutlich, daß hier eine Dimension vorhanden ist, die Beethovens Satz von dem Ideal eines harmonisch proportionierten, abgerundeten Gloria–Mittelteiles vieler der früheren Messen deutlich unterscheidet. Mit jeder Zeile wird die Vertonung länger, und es mehren sich die Wiederholungen einzelner Satzglieder. In der Vertonung der ersten Textzeile (T. 230–246) geht dem Einsatz der Vokalsolisten mit dem „Qui tollis peccata mundi“ das Motiv einmal in den Instrumenten voraus; das „miserere nobis“ durchläuft mehrere Solostimmen und wird abschließend vom Chor gemeinsam gesungen. In der zweiten Zeile (T. 247–268) wird die erste Texthälfte („Qui tollis peccata mundi“) zweimal — zunächst von den Vokalsolisten, dann vom Chor — in Gänze vorgestellt; und das „suscipe deprecationem nostram“ wird hier öfter aufgegriffen als das „miserere nobis“ der ersten Textzeile. Die dritte Textzeile (T. 269–309) wird schließlich, neben den Binnenwiederholungen, zusätzlich einmal im ganzen wiederholt (siehe Neuansatz des „Qui sedes ...“ in T. 282 mit Auftakt); darüber hinaus erklingt das „miserere nobis“ viele Male mit jeweils

40 In selteneren Fällen wird das „Qui sedes ...“ motivisch vom „Qui tollis ...“ abgesetzt (z. B. Hummels D-Dur–Messe, Beethovens C-Dur–Messe).

41 Diese Beobachtungen sind im Einklang mit Bruce MacIntyres Studien zur konzertanten Messe der frühen Wiener Klassik (vgl. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, 312).

unterschiedlichem musikalischem Material. Nicht zufällig ist es gerade die eindringliche und außerordentlich ungewöhnliche Vertonung der letzten Textzeile (u. a. majestätisches „Qui sedes ...“, abrupte harmonische Rückung von F–Dur nach fis-Moll, Ergänzung des Textes durch „ah“ und „o“), die in der Literatur immer wieder erwähnt wird, wenn ausdrucksstarke Besonderheiten der *Missa solemnis* aufgezählt werden sollen. Die distanzierten Linien, zu Beginn des „Qui tollis“ in den Holzbläsern, dann in den Solo–Gesangsstimmen vorgestellt, werden im Laufe des Teils von eindringlichen, beharrlichen, fast möchte man sagen: beschwörenden Bitten abgelöst, die musikalisch sehr ausdrucksstark gestaltet sind und dadurch außergewöhnliche Intensität erreichen. Die Tatsache, daß sich dabei die einzelnen Teile in ihrer Länge und Gewichtung nicht entsprechen, kann den Wandel der Gefühle der Menschen, die diese immer intensiver werdende Bitte vorbringen, musikalisch sinnfällig umsetzen⁴². Auch komponiert Beethoven keinen sich linear steigernden musikalischen „Prozeß“, sondern reiht vielmehr viele verschiedene Glieder zu einem diskontinuierlichen musikalischen Verlauf aneinander, der den Hörer immer wieder aufs neue und dabei jedesmal mehr gefangennimmt. Beethovens Musik ist Musik der Menschen, deren Reaktionen, deren Aussagen, deren Bitten und Gefühle sich mit der Zeit verändern und daher immer wieder anders zutage treten.

4.8 „Qui sedes ...“

Zu den Worten „Qui sedes ad dexteram patris“ ändert sich der Charakter der Musik in Beethovens „Qui tollis“ schlagartig⁴³. Nach den intensiv bittenden Linien der Vokalsolisten zu den Worten „suscipe deprecationem nostram“ setzen — zum ersten Mal im „Qui tollis“ — Trompeten und Pauken mit einem majestätisch–punktierten Rhythmus im *Forte* ein, gefolgt von den tiefen Streichern und dem Kontrafagott (Auftakt zu T. 269) und von den Chor-

42 William Drabkins Ansicht, Beethoven habe das „Qui tollis“ in zwei Teile teilen wollen, indem er die dritte Zeile „qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis“ zweimal verwendete und damit gewissermaßen vier Textzeilen vertonte (Zäsur nach Takt 268), scheint zwar äußerlich betrachtet plausibel, entspricht jedoch meiner Ansicht nach nicht der musikalischen Wirklichkeit (Drabkin, *Beethovens Missa solemnis*, 46f.). Beethoven ging es eben gerade nicht darum, das „Qui tollis“ in zwei Teile zu teilen, die gegeneinander ausbalanciert werden sollten.

43 Richard Sternfeld (*Zur Einführung in Beethoven's Missa solemnis*, 13) beschreibt zu Anfang unseres Jahrhunderts die Stelle wie folgt: „Die Worte ‚der du zur Rechten Gottes sitztest‘ haben offenbar in Beethoven eine Vorstellung erweckt, die von der Grundstimmung dieses Larghetto völlig abweicht. Er aber zögert nicht, mit der Kraft seines Genius diesen Kontrast, so kurz er auch sei, auszunutzen und die Grösse und Pracht des Himmelthrones in die zarte Stimmung dieses Gebet–Satzes hineinschallen zu lassen. Unter vollem Orchester (ohne Posaunen) steigt der Chor–Sopran bis

stimmen mit den restlichen Instrumenten. Überaus mächtig und mit großem Pathos wird der Text „qui sedes ad dexteram patris“ als B-Dur-Fläche vorgestellt. Diese wendet sich nach einem kurz angedeuteten verminderten Septakkord (mit zusätzlichem *F* im Baß) hin zu einem F-Dur-Klang („patris“), der mit einem *Sforzato* eigens unterstrichen ist. Höchste und tiefste Chorstimmen gehen an die Grenzen ihres Ambitus und umspannen den Raum von dreieinhalb Oktaven: Der langen Fläche auf dem *b*² im Sopran⁴⁴ wird der tiefste Ton entgegengestellt, der im Gloria jemals von den Vokalstimmen erreicht wird — das große *F*⁴⁵.

Freilich ist es in den Messen der Wiener Klassiker nicht einzigartig, daß ein Komponist auf den Inhalt des Relativsatzes „qui sedes ad dexteram patris“ musikalisch reagiert und ihn nicht mit den beiden vorausgehenden Relativsätzen „qui tollis peccata mundi“ gleichschaltet⁴⁶. Auch sind die von Beethoven verwendeten Mittel — doppelte Punktierung, Verwendung von hohen Tönen, statische Tonwiederholung und fanfarenartige gebrochene Dreiklänge, flächige Harmonien, Gebrauch von Trompeten und Pauken — der Zeit gut vertraut, um majestätische Größe musikalisch auszudrücken. Selbst der Tremolo-Nachhall in den Instrumenten, der wohl das „Erschauern“ des Menschen festhalten soll, bildet dabei keine Ausnahme⁴⁷. Trotz aller Vertrautheit der musikalischen Charakteristika ist jedoch die Darstellung strahlender Mächtigkeit in der *Missa solemnis* für den zeitgenössischen, wie noch für den heutigen Hörer außerordentlich beeindruckend: Die Deutlichkeit der Charakterisierung des Bereichs der göttlichen Herrlichkeit sowie die Konsequenz seiner Kontrastierung mit dem

ins hohe B, der Chor-Bass ins tiefe F. Vor der Majestät Gottes erzittert der Mensch (Nachspiel des Orchesters)“.

Vergleichbares schreibt Otto Schilling Trygophorus (*Beethovens Missa solemnis*, 33) etwa zwanzig Jahre später. Aus der Ähnlichkeit des Inhalts dieser beiden Schriften, die nicht nur viele Gedankengänge in der gleichen Reihenfolge aufführen, sondern zudem häufig — wie an dieser Stelle — gleiche Worte und Bilder wählen, geht hervor, daß Sternfelds und Schillings Schriften nicht unabhängig voneinander entstanden sein können.

44 Dieser an der äußersten Grenze eines Chorsoprans liegende Ton wird sonst nirgendwo im Gloria so lange gehalten. Nur an drei Stellen wird für kurze Zeit (Viertel- oder Achtelnote in schnellem Tempo) der Ton *b* erreicht (siehe Chor in T. 455 und 542 und Solo in Takt 479).

45 Roger Fiske (*Missa Solemnis*, 42). kritisiert meines Erachtens zu Unrecht, Beethoven habe sich an dieser Stelle mit dem Gebrauch des kaum hörbaren tiefen *F* im Baß „verkalkuliert“. Beethoven bleibt nicht bei einer bildhaften Charakterisierung der Herrlichkeit Gottes stehen. Um aber auch die menschliche Vorstellung von der unfaßbaren Größe Gottes in seiner Musik umsetzen zu können, fordert Beethoven von den Stimmen das eigentlich nicht mehr Machbare, das, was über die normalen Grenzen hinausgeht.

46 Beethoven selbst ist bereits in seiner C-Dur-Messe so vorgegangen.

47 Zur Beliebtheit dieser Art der Verwendung von Tremolo im „Qui tollis“ siehe u. a. W. Kirkendale, „Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition“, 58f. und B. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, 297 (= Figure 7-19).

Umliegenden ist neuartig. Seit dem Beginn des „Qui tollis“ konnte sich der Hörer fließenden, weich instrumentierten Linien hingeben, die dynamische Gestaltung folgte der Biegsamkeit der Linien und der lebendige harmonische Verlauf schien jeder Gefühlsregung nachzugehen. Daraus ragt nun das „Qui sedes ...“ wie ein erratischer Block. Eine starre, an den Rändern zum Umliegenden hin kaum vermittelte Fläche steht im Raum und hebt sich scharf von den menschlichen Bitten um Erbarmen ab⁴⁸.

Die Gegenüberstellung der beiden scharf gezeichneten Bereiche ist im Gloria der *Missa solennis* kein isoliertes Bild. Sie ist vielmehr Bestandteil einer Idee, die bereits in der Vertonung der ersten beiden Zeilen des Gloria („Gloria in excelsis Deo“ und „Et in terra pax“) ihren Anfang genommen hatte: die außerordentlich unterschiedliche Gestaltung und abrupte Gegenüberstellung der Ebenen Gott im Himmel — Mensch auf Erden, die auch die weitere Anlage des Gloria nährt (dargestellt in Kapitel 3). Im Lauf des Satzes gewinnt die menschliche Ebene nach und nach größeres Gewicht, bis schließlich im „Qui tollis“ die Belange der Menschen auf Erden das Bestimmende sind. Zu den Worten „Qui sedes ad dexteram patris“ greift Beethoven aber wiederum die himmlische Ebene explizit auf — laute Dynamik, voller Orchesterapparat, flächige harmonische Gestaltung und abrupte Kanten zu den angrenzenden „irdischen“ Teilen waren Kennzeichen der „göttlichen“ Teile in den vorangegangenen Gloria-Abschnitten. Auch hier im „Qui tollis“ vermittelt Beethoven nicht zwischen den Ebenen.

Das plötzliche Wiedererscheinen der anderen Ebene im „Qui sedes ...“, das trotz des gedanklichen und musikalischen Bezuges zu anderen Gloriateilen unerwartet erfolgt und einzigartig gestaltet ist, hat — wiederum im Unterschied zur bloßen Verwendung eines musikalischen „Topos“ — Auswirkungen auf die weitere Gestaltung des „Qui-tollis“. Seine unmittelbare Wirkung zeigt sich unter anderem darin, daß in den Violinen noch die Aufgeregtheit, das menschliche Erschauern angesichts der Vorstellung der Größe Gottes über geraume Zeit erhalten bleibt, nachdem bereits in die irdische Ebene umgeblendet wurde (T. 274ff.). Doch stellt das Hereinbrechen des Andersartigen auch Forderungen an die weitere — großflächige — Anlage des „Qui tollis“, die schließlich zu dem ausdrucksstarken „miserere-Schrei“ des Chores (T. 292ff.) führen.

48 J. Fröhlich (Recension „Beethovens große Missa.“ In *Cäcilia* 9 [1828]), schrieb anschaulich, daß das „Qui tollis“ „schwierig aufzuführen“ sei, „wenn verklärt werden soll des Tonsetzers tiefer Sinn und im Innersten ergriffenes Gemüth, das so recht des Gottes und des erhabenen Mittlers Größe auf der einen, und die menschliche Schwachheit und Unwürdigkeit auf der andern Seite fühlt“ (neu wiedergegeben bei Kunze, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 438). In unserem Jahrhundert schreibt Donald F. Tovey ähnlich: „The most dramatic expression of the contrast between the Divine glory and the nothingness of humanity is reached in the great cry *Qui sedes ad dexteram Patris*, followed as it is by the most awestruck prostration, before the voices, now in the dark and distant key of D flat, resume their pleading *miserere nobis*.“ (Tovey, „Missa Solemnis“, 277).

4.9 „mehr Ausrufspoesie ... — weit weniger Beschreibungspoesie“

Nach dem mächtigen Eindruck des „Qui sedes ...“ bleibt am Ende des Orchesternachbebens nur der Einzelton *f* in allen Stimmen, der mehrfach im majestätischen Rhythmus *forte* gesetzt wird (T. 272 Mitte bis 273). Das Umlenden in die irdische Ebene erfolgt plötzlich: Der über sechs Oktaven in vielen Instrumenten ausgebreitete Ton *f* erklingt nur noch in der ersten Violine und in der Viola, auf unbetonter Zählzeit und für die kurze Dauer eines Sechzehntels. Ein rasches Diminuendo nimmt den Ton zum *Piano*, dann zum *Pianissimo* zurück, ihm wird die Terz *des* unterlegt, und schließlich hören wir überraschend Des–Dur⁴⁹. Zu den noch aufgeregt vibrierenden Violinen⁵⁰ setzt zaghaft, im *Pianissimo*, die Chorgemeinde mit ihrer gemeinsamen, schlichten Deklamation des „miserere nobis“ ein, schließlich kommen auch die tieferen Streicher und sogar, nach und nach, einige Holzbläser hinzu. In Takt 275 wagt die erste Solostimme eine individuelle Bitte, die weiteren Solisten folgen, jeder mit ähnlichen, aber eigenständig gestalteten Bitten. Schließlich hellt der Satz von Des–Dur nach D–Dur auf (T. 279) und wird mit einem Crescendo sogar zum *For*te intensiviert. Doch hier erinnert sich noch einmal der Chor daran, an wen diese Bitten gerichtet sind: an den, der mächtig zur Rechten Gottes, des Vaters, sitzt; — daher die kurze, aber wirkungsvolle Einführung des zweiten „qui sedes ...“ mit Pauken und Trompeten (T. 282 mit Auftakt), dann der Textvortrag *a cappella*. Während der Eindruck des „Qui sedes ...“ in den Chorstimmen — jeweils unterstützt durch die majestätischen, punktierten Rhythmen in einigen Instrumenten⁵¹ — noch nachklingt, nehmen die Solisten ihre Bitten

49 Die Parallelen zum Einzelton *a*, der am Ende des „Gloria in excelsis“-Teils (T. 42) in vielen Instrumenten über mehrere Oktaven verteilt im *For*te plötzlich abbricht und im *Piano* in wenigen Instrumenten wieder neu gesetzt wird (T. 42), sind sehr deutlich.

50 Richard Sternfelds — etwas einseitige — Charakterisierung der Rolle des Orchesters in der *Missa solemnis* trifft auf diese Stelle in besonderem Maße zu: Den Instrumenten muß „eine hohe Bestimmung zufallen, nämlich das zu sagen und zu deuten, was in den Seelen der Sprechenden vorgeht. Der Meister läßt die Gemeinde und ihre Führer verkünden, was der althergebrachte Ritus des Hochamtes in ehrwürdige und heilige Worte gefasst hat; aber was unausgesprochen in den Herzen der Gläubigen bei diesen Worten und Vorstellungen vorgeht: das zu künden, hat er dem Orchester anvertraut, weil dieses ‚als reines Organ des Gefühls‘ allein dazu im Stande ist.“ (Sternfeld, *Zur Einführung in Beethoven's Missa solemnis*, 68f.).

51 Die Stimmen der beiden Hörner in Takt 285f. mit Auftakt hat Beethoven im Anschluß an seine Abschrift der Händelfuge „Durch seine Wunden“ (SV 360/Census 221) auf einer freien Seite skizziert. Die Genauigkeit des Eintrags — die Hörner sind in ihrer *d*-Stimmung notiert und selbst die notationsmäßig etwas komplizierte Verteilung der Stimmen im dritten und vierten Horn in T. 286 ist festgehalten — läßt darauf schließen, daß Beethoven diese Notiz erst gemacht hat, während er das Autograph schrieb. Das gleiche gilt für die einzige weitere kleine Skizze auf dieser Seite, in der die Übergangstakte zur Fuge (T. 358ff.) wiedergegeben sind. Diese Skizzen zum Gloria

aufs neue auf: hier wiederum mit „miserere“-Motiven, die auf unbetonter Zählzeit einsetzen, mit dem Intervall der absteigenden kleinen Sexte zwischen den langen Noten gleichzeitig an das „suscipe“-Motiv erinnern, das durch einen großen Intervallsprung — meist Quint oder Sext — gekennzeichnet war. Zum ersten Mal im „Qui tollis“ werden erste und zweite Hälfte einer Textzeile, mit den so verschiedenen Inhalten, gemeinsam vorgetragen. „Tutti“-Mitteilung und „Solo“-Bitte vereinigen sich hier zu einem mehrschichtigen Satz, der dadurch besondere Intensität gewinnt. Schließlich übergeben sogar die Solisten ihre persönlichen „miserere“-Bitten dem Chor: Ab Takt 288 tritt der Chor nicht mehr als einheitliche Gruppe auf, sondern jede seiner Stimmen wird zum eigenständigen Träger einer Aussage. (Diese Entwicklung begann bereits damit, daß nur Tenöre und Bässe aus dem Chor das zweite „Qui sedes ...“ vortrugen [T. 282f.], und anschließend das Motiv in einzelnen Chorstimmen erklang.) Hier, wo nun das individuelle Bitten auch in den Chor überggesprungen ist, ziehen sich die Solisten zurück und schließen gemeinsam (T. 288). Die Chorgemeinde, begleitet von vielen Instrumenten, steigert sich mit ihren Bitten in den kommenden Takten zum eindringlichen *For*te und endet mit einer vollständigen Kadenz auf einem F-Dur-Akkord, der zum Einzelton *f*reduziert wird.

Es folgt (T. 292) ein außergewöhnliches Ereignis, das ein zeitgenössischer Kritiker als „grauenhaft“, „wie der letzte Angstschrei eines Verzweifelten“ klingend beschreibt⁵², und das William Drabkin „the most radical disruption not only in the *Larghetto*, but in the entire *Mass*“ nennt⁵³. — Was geschieht? Obwohl im Abschnitt vorher die Bitten große Intensität erlangten, ist die hier stattfindende

waren bislang der Forschung nicht bekannt. (Der Reprografie der Händel-Abschrift im Beethovenhaus liegt ein maschinengeschriebenes Blatt von Georg Kinsky bei, der bereits auf den Zusammenhang zum Gloria verweist, die punktierte Figur indes fälschlicherweise dem ersten B-Dur-Einsatz des „Qui sedes ...“ zuordnet.)

52 Rezension zu einer Aufführung der *Missa solemnis* in Dessau 1833, *Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig*; Nr. 25, 765 (zitiert nach Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 29).

53 Drabkin, *Missa solemnis*, 48. — Man vergleiche auch Wilhelm Webers Charakterisierung der Stelle: „ — — und da rollt sie schon heran, mächtig sich in der F dur-Kadenz emporbäumend, die furchtbare Woge, die alles verschlingen soll — ein grausiger, das Blut erstarren machender Anprall (fis moll, Quartsextakkord) P o s a u n e n e i n s a t z ! und, schauernd anzusehen, treiben die Trümmer des Wracks auf den mählig sich verflachenden Wellen, und von zitternden, bebenden, schwer aufseufzenden Lippen, die im Übermaß der Empfindung selbst in den heiligen Text die schmerzliche Interjektion ihres persönlichen Gefühls („ah miserere“) hineinragen, ertönt unter dem Wogen des „cis—d—cis—d“ der Ertrinkenden Hilferuf. Noch einmal hebt eine einzige große Welle das Ganze in den herzerreißenden, nur durch ein momentanes Stocken der Stimmen unterbrochenen Cis dur-Akkord — — dann ist alles aus! — — Gegensätze, wie sie kühner kaum ein Michelangelo in seinen Riesenfresken einander gegenübergetürmt hat, sind hier mit einer Gewalt der dynamischen Steigerung entwickelt, die das entrollte Seelengemälde zu dem Ergreifendsten macht, was die Kunst hervorgebracht hat.“ (Weber, *Beethovens Missa solemnis* [1908], 99f.).

harmonische Rückung mit dem Tutti-Einsatz des gesamten Orchesters im *Fortissimo* — erstmals im „Qui tollis“ mit Posaunen — und dem verzweifelten Ruf „miserere nobis“ im ganzen Chor ein unerwartetes und sehr bewegendes Ereignis. Es ist, als ob die Chorgemeinde alle Kräfte sammelte, um einmal diesen lauten, gemeinsamen Ruf „miserere nobis“ auszustoßen. Hier geht es nicht primär um einen musikalischen Ausdruck von Inhalt oder Struktur des Meßtextes, sondern um ein Einfangen des unmittelbaren sprachlichen Gestus⁵⁴. Anstatt wie in der Affektenlehre kodierter Symbolträger zu sein, zeigt sich hier die Musik als geeignetes Ausdrucksmittel des freien, sprechenden Menschen, der verzweifelt, hier und jetzt, um Erbarmen bittet. Man beachte dabei insbesondere die außergewöhnliche deklamatorische Gestaltung: Obwohl der Ruf in den Chorstimmen nach wie vor auf unbetonter Zählzeit einsetzt, bekommt die erste Silbe aufgrund der Tatsache, daß sie so kräftig und abrupt einsetzt und zudem verhältnismäßig lange gehalten wird, ein außergewöhnlich starkes Gewicht. Vorher hatte Beethoven das Wort jeweils, wie es der Betonung im Lateinischen entspricht, auf der vorletzten Silbe betont. Jetzt, bei diesem verzweifelten Ausruf der Menschen, vertont Beethoven das Wort „miserere“ gleichsam, als wäre es ein deutsches Wort⁵⁵, und als würden die Menschen im Moment des Aussprechens seine Bedeutung erfassen. Anschließend erfährt auch die dritte Silbe des Wortes, die im Lateinischen die Betonung trägt, eine außergewöhnliche Längung. Weder die Vokalstimmen noch die Instrumente ordnen sich hier dem Takt unter. Vielmehr greifen sie — vergleichbar den Stellen, die die Betroffenheit des Men-

54 Man vergleiche hierzu eine ähnliche Stelle im Agnus Dei, T. 184f.: Wie einen Schrei wirft auch hier der gesamte Chor in gemeinsamer Deklamation, laut und in Tonwiederholung, die Worte „miserere nobis“ hin.

55 Zur unterschiedlichen Betonung in lateinischer und deutscher Sprache siehe Georgiades, *Musik und Sprache*, 53ff. Die von Georgiades an verschiedenen Stellen herausgearbeitete Bedeutung dieses in der Natur der Sprachen liegenden Unterschiedes kann hier nur angedeutet werden. „Sind die alten Sprachen, ist das Latein mehr einer Inschrift vergleichbar, hat dort die Sprachform, sich vom sprechenden Ich gleichsam distanzierend, mehr den Charakter einer hingestellten Aussage, so identifiziert sich das Deutsche mit dem Sprechenden, erscheint als das hier und jetzt sich durch den Akt des Sprechens verwirklichende Ich. Solches Sprechen ist ein verbindlicher, von der Verantwortlichkeit der Person getragener Akt.“ (Georgiades, „Sprachschichten in der Kirchenmusik“, 125). Auch in anderen Messen der Wiener Klassik findet man gelegentlich das Wort „miserere“ auf der ersten Silbe betont (vgl. z. B. Haydn, *Heiligmesse*, T. 161 und T. 208; Beethoven selbst experimentierte in seiner C-Dur-Messe in den Skizzen mit der Betonung der Anfangsilbe des Wortes — vgl. Wiedergabe der Skizzen bei J. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 689, 693, 698 —, jedoch übernahm er schließlich die „deutsche“ Betonung nicht in das fertige Werk). Im Gloria der *Missa solennis* eignet der Betonungsänderung eine besondere, anscheinend bewußt gesuchte Ausdrucksqualität. Sie wird anschließend vom Solotenor: „o, miserere“, übernommen. Auch in den darauffolgenden „ah, miserere“-Seufzern des Chores steht die erste Silbe des Wortes „miserere“ auf der verhältnismäßig gewichtigen zweiten Zählzeit und wird bei den ersten Einsätzen zusätzlich durch die Dissonanzbildung in einem Instrument verstärkt (kleine Sekund *cis* — *d*).

schen angesichts seiner Ahnung von der Herrlichkeit Gottes darstellen (vgl. Kapitel 3.4) — über die Taktgrenze hinaus; die Dynamik ist sehr laut, fast alle Instrumente sind beteiligt und die Stelle setzt harmonisch unvermittelt ein, so daß sie sich von dem Vorherigen stark abhebt. Die Bitte der Menschen findet — so könnte man Beethovens Satz deuten — ihren Höhepunkt darin, daß sich der Mensch nicht mehr nur niedergedrückt angesichts der Größe und Herrlichkeit Gottes fühlt, sondern sich ihm — in übermenschlicher Anstrengung — für kurze Zeit auf ähnlicher Ebene entgegenstellt. Bislang hat man in der Literatur noch nicht bemerkt, daß Beethoven mit dem verzweifelten „miserere“-Ausruf unmittelbar an die beeindruckende Stelle der Vorstellung Christi, der zur Rechten des Vaters sitzt („Qui sedes ad dexteram patris“, T. 269ff.) anknüpft: Nicht nur in dynamischer Gestaltung, Instrumentierung und statischer Melodieführung führt Beethoven mit dem „miserere“-Schrei in Takt 292 die „qui sedes“-Stelle fort. Er greift sogar explizit den Klang wieder auf, den er in Takt 273, am Ende des instrumentalen Nachhalls von „qui sedes ...“, stehengelassen hatte: Der auffallende Einzelton *f* erscheint wieder, ebenso laut, voll instrumentiert und ausgebreitet über viele Oktaven in Takt 291, Zählzeit 2. So schließt der „miserere“-Ruf des Chores musikalisch unmittelbar an das „qui sedes ad dexteram patris“ an. In beiden Fällen wird dem Einzelton *f* die große Terz (*des* bzw. enharmonisch verwechselt *cis*) unterlegt. Nur ist in T. 292ff. vor den Cis-Dur-Akkord (entsprechend Des-Dur in T. 274) noch der fis-Moll Quartsext-Akkord⁵⁶ eingeschoben.

Beethoven hat den Schnitt vom „Qui sedes ad dexteram patris“ zum „miserere nobis“ in T. 273, der sowohl die abrupte Gegenüberstellung von Himmels- und Erdenebene wieder aufleben läßt als auch die Basis legt für die unvermittelte Rückung von F-Dur nach fis-Moll in Takt 291f., in den Skizzen sorgfältig ausgearbeitet (siehe Abb. 4-13). Bereits in der ersten Skizzierung der Stelle, Skizzenbuch Wittgenstein (S. 36/= fol. 18v, XII+XIII)⁵⁷, erfolgte der Anschluß durch eine Klangunterterzung: Die Verbindung von D-Dur und B-Dur (siehe Abb. 4-13; das „Qui sedes“ ist hier zunächst in G-Dur notiert⁵⁸) entspricht

56 Hierbei handelt es sich um ein ruckartiges Versetzen auf eine höhere Tonstufe (F → fis^{6/4}), wobei die Ausgangstonart im folgenden nicht mehr erscheint. Die Idee der „Pseudovariante“, wie sie Franz Krautwurst definiert, und wofür er eben diese Stelle aus dem Gloria der *Missa solennis* als frühestes Beispiel nennt, greift also hier noch nicht (Krautwurst, „Zur Kandenzbildung mittels Pseudovariante“, 150).

57 In einer langen Verlaufsskizze versucht Beethoven auf den Seiten 35 bis 37 (= fol. 18r bis 19r) den gesamten „Qui-tollis“-Teil zu skizzieren. Die in Abb. 4-13 wiedergegebene Skizze des „Qui sedes ad dexteram patris, miserere“ ist ein Ausschnitt daraus.

58 Den Entschluß, das „Qui sedes ...“ nach B-Dur zu versetzen, faßt Beethoven bereits in der folgenden Zeile (siehe Wittgenstein, S. 36/= fol. 18v, XIV: Notiz „B:“ mit Grundton *b* im Baß), führt dies aber nicht explizit in Noten aus.

→ Wittgenstein
S. 36 (= fol. 18v)
„deprecationem
nostram“ voraus

→ Konversationsheft 5
(= DSB Nr. 4),
innerer Vorderdeckel

→ BH 107
S. 25

→ BH 107
S. 26
„deprecationem
nostram“ voraus

→ BH 107
S. 26
„deprecationem
nostram“ voraus

Abb. 4-13: Skizzen zum Übergang „Qui sedes ... — miserere nobis“

genau der Verwendung von F-Dur und Des-Dur in der späteren Tonart B-Dur. Während in der Skizze in Wittgenstein erst das Wort „miserere“ in tiefer Oktavlage ansetzt, verlegt Beethoven in den späteren Aufzeichnungen bereits die Endsilbe des Wortes „patris“ in die untere Oktave, was zu dem auffälligen Dezimsprung abwärts führt. Die weitere Ausarbeitung (mit Besetzungsangabe) geschieht im inneren Vorderdeckel des Konversationsheftes 5 (= DSB Nr. 4; ediert als *Beethovens Konversationshefte* 1, 145; Mitte bis Ende Dezember 1819),

sowie in den wohl etwa zeitgleichen Aufzeichnungen im Skizzenheft BH 107, S. 25, VIII–X und S. 26, V/VI und VIII–X (siehe Abb. 4-13). Von besonderer Bedeutung für unsere Überlegungen ist die Skizzierung in BH 107, S. 25, X/XI: Hier notiert Beethoven unmittelbar unter die Schnittstelle F-Dur — Des-Dur („Qui sedes ...“ — „miserere“) den „miserere“-Schrei (T. 292ff.), der sich, wie gezeigt werden konnte, in Gestus, harmonischer, rhythmischer und melodischer Gestaltung unmittelbar auf die vorausgehende Schnittstelle bezieht (vgl. Abb. 4-13)⁵⁹. So legen die Skizzen nahe, daß die beiden auffallenden Schnittstellen aus Takt 273 und Takt 291f. in ihrer Entstehung eng miteinander verknüpft waren, und die harmonische Gestaltung des „miserere“-Schreis unmittelbar aus der Arbeit an der Schnittstelle „Qui sedes ...“/„miserere“ hervorging. Die Bezugnahme der beiden Stellen ist auch im fertigen Werk noch vorhanden.

Was bedeuten die dargestellten Zusammenhänge für ein Verständnis des Abschnitts? Halten wir zunächst fest, daß der Einzelton *f*, der das Scharnier an den beiden auffallenden Schnittstellen im „Qui tollis“ bildet, im weiteren Verlauf der Messe noch eine wichtige Rolle spielen wird: Im Credo erscheint er wieder, zum Wort „descendit“ in Takt 100f., und zwar als Einzelton zwei Takte lang unisono ausgebreitet. Die Beziehungen zum Gloria erstrecken sich dabei nicht ausschließlich auf diesen Ton, denn zum Text „Qui propter nos homines et propter nostram salutem, descendit de coelis“ kehrt Beethoven die harmonische Konstellation der Takte 269 bis 277 aus dem Gloria („qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis“) gemäß dem Textinhalt um. An beiden Stellen ist der Einzelton *f* gleichsam Scharnier zwischen himmlischer und irdischer Ebene. Der B-Dur-Klang des „qui sedes“ erscheint im Credo nach dem Einzelton *f* zum Wort „coelis“ (T. 102), der irdische Bereich wird hier wie da in Des-Dur gefaßt. So bezieht Beethoven die Textteile „miserere nobis“ (Gloria, T. 274ff.) und „qui propter nos homines“ (Credo, T. 90ff.) in seiner Vertonung aufeinander (siehe Abb. 4-14 auf S. 158).

Im weiteren Verlauf des Credo wird der Einzelton *f* beim Wort „coelis“ zum F-Dur-Klang erweitert (siehe T. 117). Dieser löst sich indes in Takt 123 im Orchesternachhall nicht wie vorher nach B-Dur. Vielmehr wird er — wie im „Qui tollis“ — durch den Ton *cis* unterlegt (Credo, T. 124), dabei hier nicht als Quartsextakkord von *fis*-Moll (vgl. Gloria, T. 292), sondern als A-Dur-Akkord⁶⁰. Eben jenen F-Dur-Klang greift Beethoven zum Wort „coelum“ in

59 Darüber hinaus handelt es sich hierbei sogar um die erste uns bekannte Skizze des „miserere“-Schreis in *fis*-Moll. Auf den folgenden Seiten arbeitet Beethoven die Fortführung in *fis*-Moll, den Schluß des „Qui tollis“-Teils, und den Übergang zum „Quoniam“ genauer aus (S. 25, XII; S. 26, I; S. 27, I–VIII).

60 Dessen exponierterer Ton *a* fällt um eine Quint nach unten zum *d* (zur Bedeutung von *a*–*d* im Gloria vgl. Kapitel 3.3.1).

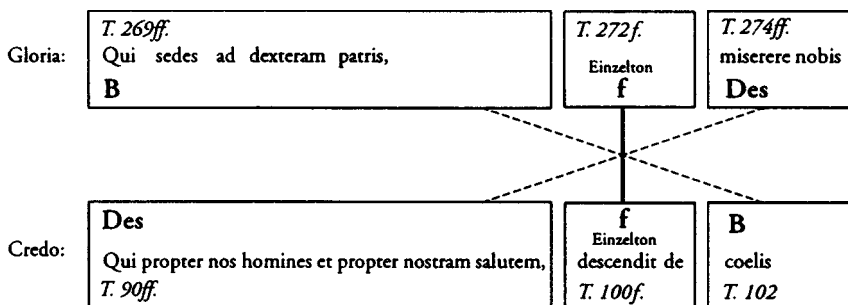


Abb. 4-14: Textliche und harmonische Korrespondenzen zwischen Gloria (T. 269ff.), und Credo (T. 90ff.), in Bethovens *Missa solemnis*

der Textzeile „et ascendit in coelum“ (T. 200ff.) wieder auf, so daß er — jeweils laut gesetzt und tutti instrumentiert — wie eine Klammer um den Teil steht, der von der Menschwerdung Jesu erzählt („Et incarnatus est“)⁶¹. Im Gloria, wo der Einzelton *f* zweimal auf auffällige Weise im ganzen Orchester gesetzt wird, geht es — anders als an der Vergleichsstelle im Credo — nicht primär darum, eine andere Ebene einzuschieben. Zwar stoßen auch hier die Ebene der göttlichen Herrlichkeit („Qui sedes ...“) und der menschlichen Niedrigkeit in Takt 273 unvermittelt aneinander. Gleichzeitig ist aber die Musik zwischen den beiden durch den Einzelton *f* gebildeten Scharnieren kein einheitlicher Block, sondern sie durchläuft einen musikalischen Prozeß, der eine innere Entwicklung der Menschen nachzuvollziehen scheint: Zunächst ist die Vorstellung von dem, der zur Rechten des Vaters sitzt, so übermächtig, daß der Mensch nur kleinlaut im *Pianissimo* seine Bitte überhaupt vorbringen kann (T. 274ff. mit Auftakt). Nach und nach fassen die Solisten, dann auch die Gemeinde wieder Mut; alle tragen sie schließlich nicht nur die „miserere“-Bitten vor, sondern äußern simultan ihre Vorstellung des mächtigen „Qui sedes ...“ (T. 284ff.). Was noch folgt, ist eine außerordentlich wirkungsstarke Bitte der Gemeinde um Erbarmen (T. 292–295), die sich dafür sogar der musikalischen Mittel des „Qui sedes“ bedient. Das Äußerste ist versucht.

Nach diesem Chorausbruch beschließen ermattete Klagerufe der Solisten und des Chores in *fis*-Moll den „Qui-tollis“-Teil, wobei die Holzbläser wieder auffallend eigenständig behandelt werden und im Wechsel mit den tiefen Streichern kleine Sekunden (*cis* — *d*) als reibende Dissonanzen zu den Vokalstimmen setzen. Die Erweiterung des Textes durch „o“ in den Solostimmen und

61 Hierauf hat erstmals William Kinderman („Beethoven’s Symbol for the Deity“, 106ff.) unter dem Begriff der „parenthetical enclosure“ aufmerksam gemacht.

„ah“ in den Chorstimmen macht deutlich, daß Beethoven die objektive Ebene des Vortrags eines liturgischen Textes nunmehr gänzlich verlassen hat, und sowohl die Solisten als auch der Chor als menschliche Wesen mit Gefühlen auf den Text reagieren.

Noch ein letztes Mal wird der Satz abschließend zum *Forse* intensiviert (T. 304), und die Vokalstimmen übertreten zum Wort „nobis“ die Taktgrenzen — was Beethoven in diesem Fall sogar notationstechnisch unterstreicht: Während in den Instrumenten der Klang in taktausfüllenden Achtelwerten nachpulsiert, unterteilen die Vokalstimmen ihren ausgehaltenen Ton in drei Einheiten von jeweils drei (!) Achteln Länge. (Nur im Chortenor, der auf Zählzeit „zwei und“ des Taktes 304 vom *gis* zum *cis* hinabspringt, wäre diese Notierung erforderlich gewesen.) Der „Qui-tollis“-Teil klingt schließlich mit offenen Quinten im *Pianissimo* aus, wonach die Pauke einen neuen Ton unterlegt und auf diese Weise zum „Quoniam“ überleitet: Die mächtige „Himmelsebene“ kehrt zurück.

Im Konversationsheft Nr. 10 (ediert als *Beethovens Konversationshefte* 1, 390), ist eine Unterredung vom 28. März 1820 überliefert, in der sich Beethoven und August Friedrich Kanne über die letzten Äußerungen der Vokalstimmen im „Qui tollis“ austauschten (Faksimile in Abb. 4-15). Beethoven⁶² schrieb:

fresco
Miserere nobis
ah! — —
o! — — —

Wohl sprach er mit dem theologisch und musikalisch gebildeten Kanne darüber, was dieser von seinen eigenmächtigen Hinzufügungen zum Gloriatext halte, und erklärte wohl dabei auch kurz, warum er sie anbringen wollte. Denn Kanne antwortete — anscheinend bekräftigend: „Wir Musiker sollten | mehr Ausrufpoesie | haben, — weit weniger | Beschreibungspoesie“⁶³. Kanne drückte

62 Karl-Heinz Köhler und Grita Herre geben als Schreiber Kanne an (*Beethovens Konversationshefte* 1, 390). Ich schließe indes auf Beethoven, da der Schriftzug den „miserere nobis“-Notaten in Beethovens Skizzen (z.B. Wittgenstein) genau gleicht, und sich darüber hinaus der Bleistiftaufdruck deutlich von Kannes umliegenden Einträgen abhebt.

63 Anschließend unterhielten sich Kanne und Beethoven über die musikalische Gestaltung (Werkauswahl und Leitung) der Inthronisationsfeierlichkeiten für Rudolph in Olmütz. Im Laufe der weiteren Konversation knüpfte Kanne zwei bislang unbemerkt gebliebene Verbindungen zur *Missa solemnis*: Er sagt, er habe den „Canon infinitus...à due“ aufgelöst, den Beethoven im vorausgegangenen Sommer [1818] von Mödling an Steiner geschickt hatte, und notierte den Anfang in das Skizzenbuch (fol. 47r). „Hol Euch der Teufel! B'hüt Euch Gott“ lautete der Text dieses Kanons, der dem Beginn des Sanctus („Adagio. Mit Andacht“) entspricht (skizziert im Jahr zuvor in Wittgenstein S. 81/=fol. 41r, I-V). Zudem schrieb Kanne den „Schustercanon“ nieder, der dem Anfang des Gloria ähnelt (fol. 49r; vgl. Abb. 6–9b, S. 307).

und als Pocher mit feinem
wollenen Saft in
mit einem gas nicht
in der Sprache.
Die Mü. / Klavier
sind noch in der
Welt.
Meyerere abry
ak
O
Die Mü. / Pocher
wird die Pocher
fabrik - mit dem

Abb. 4-15: Beethovens Konversationsheft Nr. 10 (DSB Nr. 9), fols 45r und 45v; mit Genehmigung

Erziehungsgesetze
Prof. Gerwanka
in } Crempin
} Bismarck
Leben der Kunst gelte
nicht die Kunst der Kunst
als die Kunst der Kunst
und Composition der
substantiven Compo-
sitionen vorzuziehen
soll?

damit einen Wunsch aus, der Beethoven wohl sehr am Herzen lag: einen Text vertonen zu können, der weniger reflektiv beschreibt als vielmehr ein Geschehen gegenwärtig miterleben läßt. Diesen Text schaffte sich Beethoven an dieser Stelle selbst, indem er die Ausrufswörter „ah!“ und „o!“ zu der ohnehin schon unmittelbaren Bitte „miserere nobis“ hinzufügte. Seine Vertonung dieser Worte ist entsprechend ausdrucksstark.

Zu Beginn dieses vierten Kapitels habe ich, angeregt durch die früheste Skizze zum „Qui tollis“, herausarbeiten können, wie bewußt Beethoven die unterschiedlichen Erzählhaltungen in seiner Musik umsetzt: Den eher epischen, beschreibenden ersten Halbsatz („Qui tollis ...“) führt er „tutti“ aus (hier liegt „Beschreibungspoese“ vor), den gegenwärtigen, dramatischen, ausrufenden zweiten Halbsatz („miserere nobis ...“) indes „solo“ („Ausrufspoese“). Im Laufe des „Qui tollis“ wird deutlich, daß die zunächst recht objektive Erzählhaltung des Kollektivs („Qui tollis peccata mundi“) mehr und mehr einer engagierten Teilnahme sowohl der Solisten als auch der Chorgemeinde weicht, die schließlich zu dem verzweifelten Ausruf des Chores führt, der in den Rufen „o, miserere“ und „ah, miserere“ ausklingt. Im Mittelpunkt der Vertonung des „Qui tollis“ steht der Mensch, der sich gegenwärtig an Jesus wendet und Erbarmen erfleht. Primär ist nicht das Nachzeichnen einer liturgisch vorgegebenen Glaubenswahrheit, sondern das musikalische Einfangen der menschlichen Bitten und Rufe, der „Ausrufspoese“⁶⁴.

Aus diesem Bestreben, das Gegenwärtige, die Situation des um Erbarmen flehenden Menschen in der Musik einzufangen, erklären sich viele der Merkmale des „Qui tollis“, die schon vielfach Kopfschütteln ausgelöst haben, wenn es darum ging, sie analytisch zu fassen⁶⁵: Das „Qui tollis“ bewegt sich harmonisch ständig weiter und endet sogar um einen Halbton höher als es begann. Die blockartige Dynamik der umliegenden Gloriateile weicht hier einem dyna-

64 Dieses Moment ist im „Qui tollis“, wo es inhaltlich um den Menschen selbst und seine Bitte an Jesus, dem Mittler zwischen Mensch und Gott, geht, besonders ausgeprägt. — Anders verhält es sich in den Rahmenteilern des Gloria („Gloria in excelsis“ bis „Qui tollis“ und „Quoniam“ bis Ende), in denen der Lobpreis Gottes, der über allem steht, im Mittelpunkt ist. So ist es kein Zufall, daß Georgiades gerade am Beispiel des „Qui tollis“ aus der *Missa solemnis* das „neue Verhältnis der Wiener klassischen Musik zum Sinngehalt“ aufzeigt. „Man hat den Eindruck, daß Menschen uns gegenüber stehen, die gerade jetzt, in unserer Gegenwart diese Worte sprechen und jedes Mal den Gehalt neu erfassen.“ (Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, 100).

65 So fällt auch auf, daß die drei zuletzt erschienenen Monographien zur *Missa solemnis* — von Lucie Dikenmann-Balmer, von Roger Fiske und von William Drabkin — eine ausführlichere Betrachtung dieses Teils eher meiden. Drabkin, der die harmonischen und thematischen Eigenheiten im „Qui tollis“ — die er zu Recht als die am schwersten verständlichen im Gloria, wenn nicht gar in der ganzen *Missa solemnis* bezeichnet — übersichtlich darstellt, bleibt zum Beispiel bei der Präsentation von „Ausnahmerecheinungen“ stehen, ohne nach dem „warum“ der besonderen musikalischen Gestaltung zu fragen (vgl. W. Drabkin, *Missa solemnis*, 46-48).

mischen Nachzeichnen der sich ständig wandelnden Linien. Man findet keinen regelmäßigen Periodenbau im kleinen und keine symmetrische Teilanlage im großen: Beethoven will nicht abrunden und sich-entsprechende Teile schaffen, sondern das immer intensivere Flehen der Menschen darstellen, die immer länger bei den einzelnen Bitten verweilen. Auch findet man im „Qui tollis“ kaum feste Motive, sondern nur motivähnliche Gebilde, die sich mit jeder neuen Äußerung wieder verändern. Selbst die manchmal an einen psalmischen Vortrag erinnernde Chorgemeinde wiederholt sich nie, sondern gestaltet ihre Einwürfe immer neu, und die Instrumente (dabei vor allem die Holzbläser) agieren als selbständige Individuen. Die Wiederkehr eines Wortes bedeutet für Beethoven nicht, daß er die gleiche Vertonung einfach noch einmal verwendet. Wie beim natürlichen Sprechen modelliert er die Aussagen mit der Zeit — jedes Individuum spricht zu verschiedenen Zeiten die gleiche Aussage wieder ganz anders. So wäre es undenkbar, die letzten „miserere“-Rufe ebenso zu vertonen wie die ersten. Für Beethoven ist der liturgisch verbindliche Text nichts Vergangenes, das es aus der distanzierten Haltung des Erzählers musikalisch zu berichten gilt, sondern Gegenwärtiges, das er in seiner Unmittelbarkeit musikalisch einfassen möchte. Ihm geht es, wie er Kanne gegenüber äußert, vor allem um die „Ausrufspoesie“, nicht um die „Beschreibungspoesie“.

Bald nach Beethovens Tod vermehrte sich die negative Kritik zur *Missa solennis*, die, wie Friedrich Coenen zusammenfaßt, vor allem beanstandet, daß diesem Werk die „Allgemeingültigkeit, wie sie wahre Kirchenmusik artentsprechend fordern kann“, fehle (Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 51). — In der Tat eignet Beethovens Musik, gerade im „Qui tollis“, keine Allgemeingültigkeit: Beethoven bekundet hier, indem er den Beginn des „Qui tollis“ an den Beginn der „Lebewohl“-Sonate op. 81a anlehnt, seine innige persönliche Verbindung zum Erzherzog. Über diese persönliche Beziehung hinausgehend will die Musik des „Qui tollis“ Spiegel der Menschen sein, und zwar nicht eines anonymen Kollektivs, sondern jedes einzelnen Menschen, der — jeder auf seine Weise — um sein Seelenheil bittet⁶⁶. — Überzeugend und

66 Für den frühen Rezensenten Joseph Fröhlich ist dies sogar die Idee, die der gesamten *Missa solennis* zugrundeliegt: „Um die Ausführung zu erleichtern, wiederholt der Ref. daher noch einmal die Idee des Ganzen: Das durch Sündenlast gedrückte menschliche Herz, von seinem Gott entfernt, die Vereinigung mit ihm, dem Quell aller Gnade und Beglückung ersöhnend, fleht um Erbarmen und Frieden. Da hört man denn Klagen von allen Seiten, Flehen der verschiedensten Art, nach der verschiedenen Beschaffenheit der menschlichen Gemüther. Alles nimmt Antheil; immer wärmer wird die Bitte, immer *würdiger* der Beachtung, bis sie endlich Erhörung findet. Und nun ist des grossen Schöpfers grosse Absicht erreicht, der Alles zum Leben, zur Erhebung und Beglückung zu führen sucht, dazu überall die Quelle öffnet, ja alle Verhältnisse so ordnet, dass dieses schöne Ziel erreicht wird.“ (Fröhlich, Recension“ Beethovens große Missa.“ In *Cäcilia* 9 [1828]; hier zitiert nach St. Kunze, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 442).

ehrlich scheint mir daher die Reaktion des Kritikers der Dessauer Aufführung 1833 auf das Hörerlebnis dieses ungewöhnlichen Abschnitts aus dem Gloria⁶⁷: „So hat mich manches ergriffen, manches betäubt, der erste Eindruck aber zu einer ruhigen Anschauung nicht kommen lassen.“

⁶⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung Leipzig*, Nr. 25, 765; zitiert nach Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 29.

5 ZUR FUGE

5.1 Einführung

Zwei verschiedene, große Anwendungsfelder der Fuge treffen sich in der Schlußfuge aus dem Gloria der *Missa solemnis*: Zum einen ist es seit dem Barock weit verbreiteter Brauch, die einzelnen Meßteile, darunter vor allem das Gloria und das Credo, mit einer abschließenden Fuge zu versehen. Zum anderen spielt in Beethovens Spätwerk die kontrapunktische Setzweise im allgemeinen und die Fuge im besonderen eine zentrale Rolle. Auch in seiner C-Dur-Messe hatte Beethoven gemäß der Tradition eine Fuge am Ende des Gloria geschrieben. Bereits in diesem Satz läßt sich der Wille spüren, innerhalb dieser Tradition Eigenes zu verwirklichen: So vermischt er hier homophone („Quoniam“) und polyphone Teile („cum sancto spiritu“) und verläßt das Vorbild der Haydn'schen Vertonungen auf verschiedene Weise: sowohl, indem er für das Fugenthema den Meßtext bereits ab „cum sancto spiritu“ verwendet, als auch, indem er durch das wiederkehrende „Quoniam“-Motiv ein Element einbringt, welches nicht in der Gattung Fuge, sondern in der sinfonischen Schreibweise wurzelt (vgl. hierzu McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 232–242). Aus diesen frühen Versuchen zum eigenständigen Umgang mit der Tradition der Schlußfuge wird in der *Missa solemnis* etwas Ausgereiftes. Aus gutem Grund dienen die Fugen der späten Messe selbst manchen scharfen Kritikern der Beethovenschen Fugen als Beispiele für gelungene Fugenkunst.

Im folgenden Kapitel wird der Versuch unternommen, diese Gloriafuge im breiten historischen Kontext zu beleuchten: Die Untersuchung des Entstehungsweges, die die Probleme und Fragestellungen enthüllt, mit denen Beethoven selbst kämpfte, ist hierbei gleichermaßen von Bedeutung wie ein ständiger Vergleich zu vorausgehenden Gloriafugen anderer Komponisten (hierbei vor allem Fugen aus den späten Haydn-Messen) sowie Parallelen zu Beethovens Fugen aus den Jahren kurz vor und nach der Messe, insbesondere die Schlußfuge aus der Violoncellosonate op. 102/2, die Credofuge und die Fuge aus der Klavier-sonate op. 110. Dabei wird nicht verborgen bleiben, daß Beethoven in der Gloriafuge aus einer reflektierenden Distanz gegenüber der Fugentradition komponierte. Aus dieser eigenen Position heraus schuf er eine Fuge, der man anmerkt, daß ihr Komponist nur allzugut um diese traditionsreiche Form wußte, sich jedoch verschiedentlich bewußt von Gewohntem distanzierte, um Eigenständiges zu schaffen.

5.2 Überblick über das „Quoniam“ und die Anlage der Fuge

5.2.1 Das „Quoniam“ — Einleitung der Fuge

Mit dem „Quoniam“ kehren Gloriasätze für gewöhnlich wieder in vertrautes Terrain zurück: Nach einem langsameren, häufig solistisch besetzten und tonartlich nicht selten ausholenden Mittelsatz(–Komplex) kehrt der Satz an dieser Stelle fast grundsätzlich in die Tonika zurück und nimmt häufig sogar die Motivik des Gloriabeginns wieder auf¹. Dies liegt nicht nur aufgrund der Silben- und Betonungsgleichheit der Worte „Gloria“ und „Quoniam“ besonders nahe, sondern entspricht auch der Aussage des Gloriatextes, der an dieser Stelle wieder zum Lobpreis Gottes zurückkehrt (vgl. zum Gloriatext Kapitel 2.1). Wie die Skizzen zeigen, ging auch Beethoven eine Zeit lang von dieser Idee aus²: Das punktierte Motiv, das wir zum „Quoniam“ kennen, war ursprünglich als Gloriamotiv entworfen (siehe Wittgenstein S. 23f./=fol. 12r–12v; wiedergegeben in Abb. 3-5) und kurz darauf mit dem Text „Quoniam“ ausprobiert worden (Wittg. S. 24/=fol. 12v). Hatte also Beethoven zunächst eine Verwendung des gleichen Motives — entsprechend den meisten Messen seiner Zeitgenossen — für das „Gloria“ des Anfangs und das „Quoniam“ geplant, entschied er sich schließlich doch, das „Gloria in excelsis Deo“ unterschiedlich zum „Quoniam“ zu vertonen.

Auch harmonisch distanzierte sich Beethoven von der zeitgenössischen Praxis: Statt den „Quoniam“–Teil wie gewohnt mit einer kräftigen Tonika zu beginnen, zögert er deren Wiedererreichen lange hinaus (vgl. Abb. 5-1). Dadurch wird aus einem gewöhnlichen harmonischen Neu-Ansetzen ein beeindruckendes Ereignis. — Zu Beginn des „Quoniam“ spielt die Pauke eine entscheidende Rolle: Kaum wahrnehmbar unterlegt sie in Takt 310 den Ton *cis*, der einzig von dem Endklang des vorausgehenden Teiles (*V/fis*–Moll) stehengeblieben war, mit der Terz *a* im *Pianissimo*. Trotz dieser subtilen harmonischen Umblendetechnik setzt der folgende Klang überraschend ein: Das volle Orchester (mit Ausnahme weniger Instrumente) setzt im *Fortissimo* unisono mit einem majestätisch doppelpunktierten, gebrochenen A-Dur–Dreiklang³ ein (T. 312). Dieser A-

1 Dies bemerkte bereits Wilhelm Kurthen, „Die Entwicklung der musikalischen Messe bis Beethoven“, 86. Detailliertere Beleuchtung findet diese Konvention in der Arbeit von B. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass*, u. a. 215, 232, 238f.

2 Auch in der Gloriafuge von Beethovens C-Dur–Messe weist das „Quoniam“ auf das eröffnende „Gloria“ zurück (vgl. hierzu J. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 234).

3 Die Terzverwandschaft (auf- oder abwärts) ist nach MacIntyre die häufigste harmonische Beziehung zwischen den beiden Sätzen „Qui tollis“ und „Quoniam“ (*The Viennese Concerted Mass*, 238). Beethovens Ausgestaltung, die nicht nur durch die besondere Instrumentierung aufmerken läßt, sondern auch eine Trennung in einzelne Sätze vermeidet, ist jedoch einzigartig.

310 *Allegro maestoso*

Tenore: Quo - niam tu so - lus san - ctus,

320

Soprano: Quo - niam tu so - lus do - minus,

328

Soprano

Alto quo - niam tu so -

Tenore Quo - niam tu, tu so - lus, so -

Basso quo - niam tu so - lus, so - lus, so -

Quo - niam tu so - lus, tu so - lus, so -

D e⁷ A h E⁷

A G C

C G A D

(nicht: B Es)

The image shows a musical score for the beginning of the Gloria in a Mass. It consists of three systems of music. The first system (measures 310-317) features a Tenor vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 320-327) features a Soprano vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 328-337) features Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal lines, along with piano accompaniment. Chord diagrams (A, G, C, C, G, A, D, D, e7, A, h, E7) are placed below the piano accompaniment staves to indicate the harmonic structure. The tempo is marked 'Allegro maestoso'.

Abb. 5-1: *Missa sollemnis*, Gloria: Harmonischer Ablauf des Quoniam-Beginns (T. 310–337)

Dur-Klang wird jedoch nun keineswegs zur Rückkehr in die Tonika D-Dur genutzt. Stattdessen geschieht nach dem Einsatz des Chortensors ein überraschender, an historische Klangfortschreitungen erinnernder Wechsel nach G-Dur (T. 317). Und bereits im nächsten Takt wendet sich G-Dur nach C-Dur.

Nach der auffallenden Vertonung des Wortes „sanctus“⁴ bricht — wie zu Beginn des Teiles — das Orchester mit dem Quoniam-Motiv erneut herein, *fortissimo* und *unisono*, nur diesmal als C-Dur-Fläche. Wiederum setzt nach vier Takten die Singstimme ein, wobei Beethoven auch das Eingangswort „quoniam“ wieder aufgreifen läßt. (Der Meßtext fährt hier üblicherweise mit „tu solus“ fort.) Zum Wort „tu“ (T. 325) schreitet die Harmonik jedoch, anders als man es aufgrund des vorher Gehörten (Wechsel A-Dur — G-Dur in T. 317) erwarten könnte, nicht von C-Dur nach B-Dur weiter, sondern kehrt wieder nach G-Dur zurück. Genau auf dem Wort „tu“ klinkt sich also der Satz auf dem gleichen Klang ein, der bereits in Takt 317 überraschenderweise zu diesem Wort erklungen war. Von G-Dur ist es nun ein ganz kurzer Weg zurück in die Tonika („dominus“, T. 327): Diese Rückkehr ist aufgrund der außerordentlich kurzen Berührung der Dominante (nur eine Viertelnote) und aufgrund der vorausgehenden klanglichen Schleife⁵ nach C-Dur nicht nur eine Heimkehr in Vertrautes, sondern bewirkt gleichzeitig ein neuartiges Erleben der Satztonika. Beethoven hat also durch die eigenartige harmonische Gestaltung das — bei den Zeitgenossen übliche — Wiedererreichen der Tonika im „Quoniam“-Teil als fesselnden Vorgang inszeniert. Darüber hinaus wird auf diesem überraschenden Weg eine harmonische Besonderheit des Kommenden, nämlich die wichtige Bedeutung von C-Dur, angedeutet (vgl. Kapitel 5.7.3 und 6.2.4.1 zur Rolle von C-Dur in der Fuge sowie am Ende des Gloria).

Mit dem Wiedererreichen der Tonika wird auch die Erinnerung an das Gloriamotiv des Anfangs verstärkt: Sofort setzen die begleitenden Sechzehntel-linien wieder ein (T. 327) und etablieren sich ab Takt 332 als durchgängige Bewegung, die, ausgenommen wenige Zäsurstellen, beibehalten wird bis die Fuge beginnt. In diesen verbleibenden Takten⁶ wird eine mächtige Kadenzierung in die Tonika D-Dur ausführlich vorbereitet und dadurch überzeugend auf

4 Durch leise Dynamik, Tieftone und Aussetzen der meisten Instrumente wird das „sanctus“ außerordentlich hervorgehoben (im negativen Sinne). Mit dieser verhaltenen Vertonung findet Beethoven für das Nicht-Verbalisierbare (der Mensch kann das Heilige nicht wirklich fassen) — eine überzeugende Analogie.

5 Wie eine „Schleife“ in einem einzigen Punkt zentriert, beginnt und endet diese harmonische Umleitung im gleichen Klang, einem G-Dur-Akkord.

6 Die Eigenart der musikalischen Gestaltung zum Wort „altissimus“, die wieder sowohl metrisch als auch harmonisch das Gegebene in Frage stellt, wurde bereits in Kapitel 3.4, S. 110f., thematisiert.

den Einsatz der Fuge hingeführt, obwohl die letzte Kadenz einen erneuten Umweg über C-Dur nimmt (T. 354ff.).

Die Prozessualisierung, die wir in der Harmonik dieses „Quoniam“-Teiles beobachten konnten, wird ganz zu Beginn des Teiles auf metrischer Ebene eindringlich unterstrichen: Denn während der ersten sechs Takte findet der Hörer keine metrische Orientierung. Die Änderung von Tempo und Taktart schreibt Beethoven bereits in Takt 310 vor, doch erklingt zunächst nur ein rhythmisch unartikulierter Paukenwirbel. Und der Rhythmus des Orchesters in den folgenden Takten ist metrisch irreführend: In den Takten 312 und 313 hört man sicherlich einen Zweiertakt (wahrscheinlich Vierviertel), zudem suggeriert nach fünf Vierteln der übergebundene Hochton *a* wiederum eine Takteins (vgl. Abb. 5-2). Erst ab dem Einsatz der Singstimme in Takt 316 steht das neue Metrum eindeutig fest.

Notierung:

Höreindruck: ← ? → | 1 2 3 4 | 1? | 1 2 3 4 | 1 2 3 | 1 2 3 |

Abb. 5-2: *Missa solemnis*, Gloria, Quoniam-Motiv: Notierung im Takt und Höreindruck

Fassen wir die Funktion dieses Quoniam-Teiles zusammen: Üblicherweise beziehen sich Beethovens Vorgänger mit dem „Quoniam“ auf den Beginn des Gloria und schaffen dadurch einen formalen Referenzpunkt, der seinerzeit den Hörern bekannt war. Beethoven weiß um diese Tradition: Auch er ändert das Tempo an dieser Stelle wieder zu einem Allegro und wählt ein fanfarenartiges Motiv, welches Anfangscharakter signalisiert. Dagegen aber vermeidet er es — und das ist das Besondere —, sofort und explizit im Sinne eines Ritornells den Gloriateil wiederkehren zu lassen. Vielmehr verwirrt er zunächst metrisch, und der Hörer braucht einige Zeit, bis er sich im Takt orientieren kann; Beethoven setzt die Tonika nicht einfach, sondern läßt sie auf Umwegen finden; mit dem Erreichen der Tonika kehren auch die der Gloriamotivik angehörenden Sechzehntellinien zurück. Beethoven macht also die Rückkehr zum Vertrauten zu einem Vorgang. Hierdurch steht nicht, wie so oft in Gloriasätzen, ein statischer Block isoliert vor der Fuge, sondern vielmehr ein musikalischer Prozeß, der im weiteren Sinne als langsame Einleitung der Fuge gesehen werden kann.

5.2.2 Zur Anlage der Gloriafuge

In zahlreichen Fugen aus den Messen der Wiener Klassiker — darunter auch mehrere aus den späten Messen von Joseph Haydn, die Beethoven in vielerlei

Hinsicht als Vorbild für seine Messen dienten — läßt sich die Eigenheit einer Unterteilung in einzelne Abschnitte beobachten. Gleichzeitig ist die mehrteilige Anlage einer Fuge auch Charakteristikum später Beethovenkompositionen im allgemeinen und ist dort keineswegs auf die Vokalfugen beschränkt. In der Gloriafuge der *Missa solemnis* heben sich drei Abschnitte klar voneinander ab: Zu einem ersten Stillstand kommt es in Takt 427: Hier bleibt der Satz auf der fünften Stufe von *fis*-Moll stehen, stagniert rhythmisch und wird dynamisch bis ins *Piano* zurückgenommen. Der neue Teil beginnt im nächsten Takt ähnlich einer Fugenexposition nur mit dem Einsatz einer einzelnen Stimme (hier Solotenor mit Fagott). Der Anfangston *a* überrascht, ist aber gleichzeitig in diesem Satz mittlerweile von anderen Stellen vertraut: Er liegt wie in den Takten 237 und 273 eine Terz unter dem Baßton des vorausgehenden Klanges; beim Übergang zum *Quoniam*-Teil (T. 310) sind darüber hinaus sogar die Klänge (*V/fis*-Moll, unterterzt mit *a*) identisch.

Der dritte Teil beginnt in Takt 459: Zwar wird hier nicht wie in Takt 427 eine Kadenzwendung offen stehengelassen, sondern diese zur ersten Stufe hin geschlossen, doch beginnt an dieser Stelle trotzdem unmißverständlich ein neuer Teil: Wie beim vorausgehenden Neubeginn in Takt 428 setzt eine einzige Stimme, wiederum der Solotenor, diesmal sogar ohne instrumentale Unterstützung, ein. Die Besetzung ändert sich abrupt (*tutti* — ein einzelner Ausführender), die Dynamik wird unvermittelt zurückgenommen (*fortissimo* — *piano*), und eine neue Takt- und Tempovorschrift gegeben (♩ , *Poco piu Allegro*).

In der folgenden detaillierteren Betrachtung der Gloriafuge wird deutlich werden, daß Beethoven nicht nur zweimal einen überraschenden und auffällenden Neuansatz im musikalischen Geschehen unternimmt, sondern die einzelnen Teile auch durch eine unterschiedliche Gestaltung bewußt voneinander abhebt.

Der erste Teil dieser Fuge (T. 360–427) beginnt mit einer regulären Exposition des Fugenthemas in allen Stimmen und einem überzähligen Einsatz im Baß⁷. Nach dem glanzvollen, im *Tutti* instrumentierten und in offener Terzlage endenden Schluß des vorhergehenden Teils, wirkt der Beginn der Fuge eigenartig dumpf: Das Thema wird von der tiefsten Stimme, dem Chorbaß, vorgetragen, welcher nur von Baßinstrumenten unterstützt wird. Allein das klangintensivierende Echo des Themas in Oboen, Klarinetten und Bratschen (der Schatten; vgl. Abb. 5-13 auf S. 206) kann den dumpfen Charakter dieses Fugeneingangs etwas aufhellen. Die in den Instrumentalstimmen notierten ♩ -Markierungen, die jedes einzelne Viertel in der ohnehin bereits sehr lauten

7 Diese Einteilung wurde aufgrund der harmonischen Situation getroffen. Im übrigen zeichnet sich laut Friedrich Deutsch („Fugenarbeit“, 80 und 99) eine Fuge von Beethoven im Vergleich zu denjenigen Mozarts oder Haydns sehr häufig durch einen überzähligen Einsatz aus.

fortissimo-Dynamik in den Boden rammen, verstärken noch diese Wirkung. Der Einsatz der orchestralen Klangfarben spielt in dieser Fuge eine wichtige Rolle: Obwohl beispielsweise im gesamten ersten Fugenteil das *Fortissimo* nie zurückgenommen wird, gewinnt der Satz nach und nach an Glanz. Es treten immer mehr helle Instrumente hinzu, und ab dem Themeneinsatz in Takt 399 verschwinden auch die schweren *f*-Akzente. So prägt diesen Fugenteil — trotz der von Anfang bis zum Ende im Extremwert verbleibenden Dynamik — eine Entwicklung vom Dunklen ins Helle. Ähnliches passiert auch in den beiden anderen Teilen der Fuge — dort zusätzlich dynamisch untermauert, da vom *Piano* ausgehend⁸ — so daß die gesamte Fuge vom dumpfen Beginn bis zum Unisono-Erklingen des Themas in Takt 488ff., dem alle hohen Register des Orchester als Glanzlichter beigegeben sind, ein gewaltiger, in Phasen ablaufender Steigerungsprozeß durchläuft: „Wie ein aus unterirdischen Tiefen sich aufwühlender Bergstrom breitet sich das ‚in gloria Dei patris, amen‘ aus, immer neue Kräfte anziehend und mit sich forttreibend“ (Paul Bekker, *Beethoven*, 387).

Doch zurück zum ersten Fugenteil: Die beiden zunächst beibehaltenen Kontrasubjekte (siehe Abb. 5-13 auf S. 206) sind jeweils durch ein nur eintaktiges Motiv gekennzeichnet, dessen Intervallstruktur aus dem Fugenthema abgeleitet ist. Ab Takt 381 beginnt die Fuge zu modulieren. Das Thema erscheint auf verschiedenen Tonstufen (siehe Tenor T. 382ff., Alt T. 389ff., Sopran T. 399ff., Baß T. 403ff., Sopran T. 407ff.), wird dazu meist rhythmisch um einen Halbtakt verschoben, und die Gestalt der Kontrasubjekte verändert sich. Inmitten dieses modulierenden Teiles steht die bislang längste Strecke in dieser Fuge, in der das Thema nicht vorkommt (T. 394 bis 399⁹): Das Ausbleiben des Themas und die sequenzierende Struktur legen nahe, diese Takte als Zwischenspiel anzusehen. Da die vorausgehende Durchführung dadurch jedoch nur aus zwei Themeneinsätzen bestehen würde, ist es vorzuziehen, von einem einzigen Modulationsteil zu sprechen. Mit dem Alteinsatz in Takt 412 beginnt eine vollständige Engführung auf der Dominante. Nachfolgend wird eine Lösung zur Tonika nur angetippt, doch sofort umgeleitet, und die Fuge bricht auf der fünften Stufe von *fis*-Moll ab.

Im zweiten Fugenteil (T. 428 bis 459) wird das polyphone Geschehen intensiviert, und eine große Palette kontrapunktischer Künste angewendet: Engführungen im taktweisen Einsatzabstand (Soli ab Takt 428, Chor ab Takt 440), deren zweite überlappend mit einer Engführung in Augmentation (T. 444ff.), bei der gleichzeitig im Tenor noch das Thema in originaler rhythmischer Gestalt

8 Erst in dem abschließenden „Amen“-Teil der Fuge werden erstmals dynamisch verschieden gestaltete Klanggruppen eng gegeneinandergestellt.



9 Die Einsätze im Tenor (T. 398) und im Baß (T. 399) sind Scheineinsätze, die dem echten Themeneinsatz im Sopran (T. 400 mit Auftakt) vorausgehen.

weiterläuft¹⁰, Orgelpunkt über die letzten neunzehn Takte dieses Fugenteils (T. 440–458) und Umdeutung der Intervallstruktur des Fugenthemas als harmonisches Gerüst eines Zwischenspiels, welches dadurch thematische Züge erhält (T. 434–439; siehe hierzu Kapitel 5.5.4). So beherrscht das Fugenthema in vielen Varianten auf konzentrierteste Weise das musikalische Geschehen — und erscheint dabei nie mehr in der originalen Gestalt. Die Kontrasubjekte, die ohnehin vom Thema abgeleitete Gebilde sind und bereits im ersten Fugenteil keinen wirklich selbständigen Gegensatz zum Thema darstellten, sind bei diesem intensiven thematischen Geschehen weitgehend obsolet geworden. Stattdessen bringt Beethoven in diesen zweiten Teil der Fuge ein neuartiges Element ein, wodurch der Satz sowohl textlich als auch musikalisch mehrschichtig wird: Bereits im zweiten Takt dieses Teiles (T. 429) setzt der Chorbaß zusammen mit der dritten Posaune mit dem vorausgehenden Text „Cum sancto spiritu“ in Pfundnoten in der Art eines cantus firmus ein, ebenso später der Chortenor (unterstützt von der zweiten Posaune) ab Takt 436. Mit den Themeneinsätzen im Chor verschwindet zwar zunächst die eigenständige Schicht innerhalb dieses Teiles; sie wird aber im nächsten, dritten Fugenabschnitt wieder aufgegriffen.

Mit der Lösung der intensiven Dominantspannung über dem Orgelpunkt *a* in die Tonika beginnt der dritte Teil (T. 459). Nach dem gewaltigen Klangrausch, der im vorausgehenden Fugenteil aufgebaut worden war, läßt Beethoven dem Ohr zunächst gute drei Takte lang Zeit, um sich auf die neue Dynamik und das neue Tempo einzustellen, bevor das Thema wieder erscheint. Doch sind diese drei „Amen“-Takte wichtiger als man zunächst meint. Aus der Beschäftigung mit den Skizzen kann man schließen, daß sich Beethoven zunächst für die Gloriafuge drei verschiedene Themen vorstellte: dabei würde eben dieser dritte Teil über einem „Amen“-Thema ablaufen (vgl. Wittgenstein S. 26/=fol. 13v, wiedergegeben in Abb. 5-9 auf S. 194). Vor diesem Hintergrund können wir auch die Tatsache verstehen, daß das „Amen“-Motiv hier zur durchgängigen melodischen Linie wird. (Es ist aus dem zweiten Kontrasubjekt abgeleitet; vgl. Abb. 5-13 auf S. 206.) Während der Entstehung wollte Beethoven diese durchgehende „Amen“-Linie sogar eine Zeitlang mit einer Diskantklausel abschließen, also in der Tat als in sich gerundeten thematischen Gedanken präsentieren (Wittg. S. 57/=fol. 29r, XI und XII). In Takt 462, unmittelbar vor dem Themeneinsatz im Solo-Alt, beginnt der Chorbaß, ähnlich wie in Takt 429, mit einem neuen Text und neuem musikalischen Material. Textlich greift Beethoven zurück bis zum „Quoniam“. Die Rezitation dieses Textes durch den Chor wirkt,

10 Der Abstand der drei Einsätze in Augmentation (Baß T. 444, Alt T. 447 und Sopran T. 448) beträgt zwei Takte, nur wird die erste Note jeweils unterschiedlich lange gehalten. Die beiden Themeneinsätze im Tenor (T. 446 und T. 451) behalten aufgrund des durch die Engführung vorgegebenen klanglichen Verlaufes die genaue Intervallstruktur des Themas nicht bei.

als würde die Gemeinde im Jubel der Fuge „in gloria dei patris“ reflektierend innehalten und sprechend die Besonderheit dieses Lobpreises zu verstehen suchen: „Denn Du allein bist heilig, denn Du allein bist der Herr, denn Du allein bist der Höchste, Jesus Christus“. Nach diesem bewußten Versuch zu verstehen ist begeisterter Ausbruch im Unisono–Fugenthema möglich. Nach und nach durchläuft dieses Begreifen–Wollen in versetzten Einsätzen — also musikalisch betrachtet ein Fugato gleichzeitig zur Fuge — alle Stimmen, bis sich in Takt 481 die Chorstimmen treffen und den weiteren Text gemeinsam überzeugend deklamieren. Schließlich vereinigen sich erstmals die Chor– und Instrumentalstimmen im „Amen“ zu einer einzigen Schicht auf nur einem Ton, wodurch explosionsartig der Vortrag des Fugenthemas im Unisono ausgelöst wird (T. 488ff.).

Verfolgen wir den Weg zu diesem überwältigenden Höhepunkt der Fuge noch einmal vom Beginn des dritten Fugenteiles an: Gleichzeitig mit dem Einsatz des „Quoniam“-Textes im Baß (T. 462) setzen Pauke und Blechbläser¹¹ mit Akkordstößen ein: . Auch sie repräsentieren eine eigene musikalische Schicht und rufen eine selbständige Assoziation hervor: Marsch. Sein bekannter Grundrhythmus¹²  (in der Fuge augmentiert), steht hier verschoben (!) im Takt. Es ist, als ob sich eine Prozession nähern würde: Nachdem diese Akkorde im *Pianissimo* begannen, treten in Takt 467 Holzbläser zu den Marschakkorden, und die Dynamik wird zum *Piano* intensiviert. Der Grundrhythmus des Marsches läuft beständig und gleichmäßig weiter — auch dies ein notwendiges Charakteristikum einer Marschbegleitung — (als viertaktiges Modell: T. 462–466, 466–470, 470–474); in Takt 476 werden die drei Schläge des Modells unmittelbar wiederholt, die rhythmische Aktivität des Marsches wird dadurch gesteigert. Ab hier entwickelt sich nach und nach in den Begleitstimmen ein Viertelkontinuum, wobei ab Takt 478 auch die Takteins wieder regelmäßig akzentuiert wird. Ab Takt 480 zeigt sich die verschobene Takteins des Marsch–Rhythmus nur noch in Trompeten, Pauke und Flöte, wobei durch die anderen Stimmen in alternierendem Wechsel ein Viertelkontinuum aufrechterhalten wird. In diesem Stadium angelangt, kann auch diese Ebene sich in Takt 488 auflösen und in das Unisono–Fugenthema einfließen: Das anfangs behutsam angekündigte, herannahende Ereignis ist gekommen.

Parallel zu diesen beiden Schichten verläuft das eigentliche Geschehen einer Fuge, die imitatorischen Themeneinsätze mit ihren Kontrasubjekten. Unmittelbar nach dem Einsatz von Marschrhythmus und chorischer Rezitation setzt das

11 Die Posaune bleibt dabei ausgespart.

12 Zur langen Geschichte dieses Rhythmus vgl. M. L. Göllner–Martínez, „Musical and Poetic Rhythm in the 13th Century“.

Fugenthema im Alt als Dux in der Tonika ein (T. 463), gefolgt vom Comes im Sopran (T. 467) und vom Dux im Baß (T. 471). Der für eine vollständige Durchführung noch fehlende Tenoreinsatz erscheint in Takt 474 in einer Alt Umkehrung und zieht weitere solistische Einsätze in Alt (T. 475), Sopran (T. 477, Umkehrung), Baß (T. 487), Tenor (T. 479, Umkehrung) und Alt (T. 482, ab T. 483 als Krebsumkehrung) nach sich, wobei die Einsatzabstände unterschiedlich sind und auch der Grad der intervallischen Entsprechung zum originalen Thema variiert. Zusammen mit dem Fugenthema setzt in Takt 463 auch das oben erwähnte leicht veränderte Kontrasubjekt („Amen“) ein, welches jedoch nach wie vor weitgehend parallel zum Thema läuft und durch den Verlust der Pausen sogar seine rhythmische Eigenständigkeit gegenüber dem Thema etwas weiter eingebüßt hat. So erstaunt es nicht, daß ab Takt 487 diese kontrapunktische Figur nicht mehr erscheint. Gelegentlich sind auch Reste oder Abwandlungen des ersten Kontrasubjektes zu erkennen (z. B. T. 484ff. im Sopran; oder vorher T. 467ff. im Alt; T. 471ff. im Sopran).

Zu Beginn des dritten Teiles der Fuge laufen also drei verschiedene musikalische Schichten gleichzeitig ab: Während das Fugenthema in den Solostimmen in der Tonika exponiert und in Engführung und Umkehrung weitergeführt wird, rezitiert der Chor einen früheren Text, der sich durch sukzessiven Einsatz der Stimmen zu einer Art Fugato, schließlich zu homophoner Rezitation entwickelt¹³. Pauke und Blasinstrumente inszenieren gleichzeitig mit ihrer marschartigen Begleitung eine herannahende Prozession. Alle diese drei Geschehensschichten steigern sich und münden, nachdem die Harmonik fünf Takte lang (T. 497,3–484,1) in Quintschritten nach unten gefallen ist, in einen Orgelpunkt auf *a* (T. 484–487), der im Moment seiner Lösung in den Ton *d* (ohne klangliche Ausfüllung!) in einen befreienden Ausbruch des Fugenthemas im Unisono führt¹⁴. So läuft alles Geschehen allein auf dieses Thema hin, welches Lösung und Befreiung von allem vorhergehenden Tumult bringen kann. In der Anlage des dritten Teiles wird das im zweiten Fugenteil (T. 428–459) Ange deutete verstärkt: Bereits dort war durch die Einführung einer *cantus-firmus*–

13 Hierzu Joseph Fröhlich in seiner Rezension von 1828 (*Cäcilia*): „... leitet über in das *poco piu Allegro* 2/2, wo die Solostimmen einen neuen Satz anheben („Amen“), der zwar schon früher in der Gegenharmonie erschienen war, hier aber als selbständig auftritt — mit dem sich das erste Fugenthema verbindet, während in den Chorstimmen zugleich ein dritter Satz sich entwickelt. Diese Sätze, gehoben durch eine einfache rhythmische Begleitung in den Instrumenten, vermischen und steigern sich bis zum höchsten Wonnegefühl, das sich in dem Unisonus ergießt.“ („Recension ‚Beethovens große Missa‘“ In *Cäcilia* 9 [1828], 36; neu wiedergegeben in *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hrsg. von S. Kunze, 438). Was hier Fröhlich bereits erkennt, entgeht in der Folgezeit der Aufmerksamkeit von Kritikern und Musikwissenschaftlern. In Kapitel 5.7.4 möchte ich mich mit der Bedeutung der „Mehrschichtigkeit“ in dieser Fuge näher auseinandersetzen.

14 Pauke und Blechbläser setzten den Ton *d* als Fläche darunter.

artigen Melodie im Baß und im Tenor eine eigene musikalische und textliche Schicht eingeführt worden, die schließlich im begeisterten Taumel des Fugenthemas (ab T. 441) keinen Platz mehr fand und von diesem weggefegt wurde. Im dritten Teil gibt es zusätzlich zu den imitatorischen Einsätzen des Fugenthemas nicht nur eine, sondern zwei, unter Berücksichtigung des Kontrasubjektes sogar drei selbständige musikalische Schichten. Alle diese Schichten münden schließlich höhepunktartig in den alleinigen Vortrag des Themas. Danach erscheint das Fugenthema nie mehr.

In den verbleibenden Takten 492 bis 524 des dritten Fugenteils wird die gewaltige Fuge in homophonen Kadenzen zu einem abrundenden Schluß gebracht. Am Ende der Fuge nehmen Instrumente und Stimmen wieder ihre aus dem vorangegangenen Satz vertrauten Rollen ein: Die laufenden Achtelfiguren finden sich nur in den Instrumenten, die relativ frei im Raum stehenden „Amen“-Rufe mit längeren Notenwerten hingegen in den Singstimmen und in einigen sie unterstützenden Instrumenten. Motivisch sind die „Amen“-Wendungen der Singstimmen aus den beiden Kontrasubjekten gewonnen; die schnelle Achtelbewegung der Instrumente ist sowohl für das Fugenthema, als auch für das Gloriatheema (vgl. Satzanfang) charakteristisch. Diese Verbindung zwischen Fugenthematik und Gloriatheematik zeigt Beethoven in den letzten Takten der Fuge sehr deutlich auf: Insbesondere ab Takt 500 nimmt die Achtellinie immer mehr die aufsteigende Form der Linie des Gloriamotivs an¹⁵. Schließlich werden auch noch die beiden Kontrasubjekte der Fuge („Amen“) umgewandelt in zwei wesentliche Elemente des ersten Gloriateils des Satzes (Näheres hierzu in Kapitel 5.6), und zwar das erste Kontrasubjekt in den Gloriaruf ♪♪♪ (*g g fis*; siehe Solisten T. 514ff.) und das zweite Kontrasubjekt in den motivischen Terzfall des Spitzentons *a* zum *fis* (erstmal T. 519ff.). Dieser wandelt sich abschließend um in den seit dem Bruch in Takt 42 noch ausstehenden Quintfall vom *a* zum *d* und steht dabei sogar in metrisch richtiger und rhythmisch ausreichend gewichteter Stellung (siehe Kapitel 3.3.1). Das Erreichen des Tones *d* im nackten Quintsprung hat einen so mächtigen Effekt, daß in diesem Moment das Gloriamotiv wie in Ekstase im Presto noch einmal losbricht.

Rückblickend läßt sich festhalten, daß sich die Anlage der drei Teile dieser Fuge in einigen Punkten gleicht: Am Beginn eines jeden Teiles steht eine weitgehend vollständige Exposition des Themas, jeder Teil wird nach und nach von der Einstimmigkeit zu intensivem Klangrausch gesteigert und erreicht einen Höhepunkt kurz vor seinem Ende — so im ersten Teil eine Engführung, im zweiten Teil eine Engführung in Augmentation in Kombination mit dem

15 Auch erinnern die Einwüfe von Abschnitten aus dieser Achtellinie (T. 503ff.) an die aus dem Ritornell des Gloriamotivs abgespaltenen Einwüfe der Takte 192ff. (in den Holzbläsern).

Thema auf Achtelebene und im dritten Teil das „nackte“ Thema als Höhepunkt im Unisono. Und jeder Teil endet auf den Text „Amen“, wobei das eigentliche Thema nicht mehr erklingt. Dieser Schlußabschnitt ist im dritten Fugenteil stark verbreitert, um den Satz harmonisch abzurunden. Ohnehin beginnt jeder der drei Teile in der Tonika, schweift im weiteren Verlauf davon ab und kehrt am Ende (zumindest ansatzweise) wieder dahin zurück. In jedem der drei Teile erscheint das Thema beim ersten Einsatz in der ursprünglichen Tonhöhe, entweder als Dux (T. 360 und T. 463) oder als Comes (T. 429). Am Beispiel der drei ersten Einsätze wird jedoch gleichzeitig auch deutlich, daß das Thema Veränderungen unterworfen ist: Zu Beginn des zweiten Fugenteils, in Takt 428, ist der erste Ton verkürzt, zudem der weitere Verlauf des Themas um einen halben Takt gegenüber dem Anfangsteil verschoben.

Bei dem Versuch, diese Fuge mit den herkömmlichen Begriffen der Fugenterminologie — Durchführungen, Zwischenspiel, Exposition, Modulationsteil, etc. — zu beschreiben, stößt man auf Schwierigkeiten: So gibt es bereits im ersten Fugenteil, der noch am ehesten mit unserer Vorstellung vom Aufbau einer Fuge konform geht, kaum Takte, in denen das Thema nicht vorkommt: also keine Zwischenspiele im eigentlichen Sinn. Die — in dieser Fuge weitgehend beibehaltenen — Kontrasubjekte sind so unselbständig, daß sie, auch wenn man ihr jeweils eintaktiges Motiv sequenzierend aneinanderhängt, zu kaum mehr als zur Ausbildung von Quintschrittsequenzen in der Lage sind. So bewirken die wenigen Zwischenspiele, die in diesem ersten Fugenteil vorkommen, keine klare Untergliederung des Fugenverlaufs: Nach der Exposition des Themas steht weder nach dem vierten Einsatz (T. 377) noch nach dem überzähligen Einsatz (T. 382) ein Zwischenspiel, hingegen findet sich die Andeutung eines Zwischenspiels in Takt 387ff. sowie ein ausgeprägtes Zwischenspiel in den Takten 394ff.: Beide stehen jedoch inmitten des Modulationsteils. Ein weiteres echtes Zwischenspiel findet sich erst ganz am Ende dieses Fugenteils in den Takten 422ff., jedoch verläuft es sich, und der Satz kommt zum Stillstand. So ist es keinesfalls verwunderlich, daß in den wenigen analytischen Beschreibungen, die es von dieser Fuge gibt, ganz unterschiedliche Lösungen für ihre Unterteilung in Zwischenspiele und Durchführungen angeboten werden¹⁶.

Die Unstimmigkeiten, die bei dem Versuch auftreten, die angegebenen drei Großteile weiter zu untergliedern, sind wichtig für unser Verständnis davon, wie

16 Zum Beispiel wertet Lucie Dikenmann-Balmer die Takte 394 bis 398 als Zwischenspiel und läßt bereits in Takt 399 eine zweite Durchführung beginnen (Dikenmann-Balmer, *Beethovens Missa Solemnis*, 85f.); William Drabkin hingegen wählt den ersten Durchführungsteil deutlich länger als meine oben skizzierte Lösung und läßt die erste Durchführung bis zum Takt 427 laufen (Drabkin, *Missa solemnis*, 49).

Beethoven diese Fuge konzipierte: Zweifelsohne war Beethoven bestrebt, ausgefeilte kontrapunktische Künste anzuwenden. Nicht nur weist diese Fuge darin eine außerordentliche Vielfalt auf (so zum Beispiel Engführungen in verschiedenen Einsatzabständen, Orgelpunkte, Vergrößerung, Umkehrung und sogar Krebsumkehrung des Themas; letztere Techniken teilweise sogar in Engführung), sondern man kann auch anhand der Untersuchung der Skizzen sehen, daß für Beethoven die Möglichkeit, solche Techniken auf das Fugenthema anzuwenden, bei der Konzeption des Themas eine bedeutende Rolle spielten (siehe Kapitel 5.3).

Doch nützt es nicht viel, wenn man nur diese Techniken in der Komposition erkennt und in einer Analyse herausstellt¹⁷. Denn, so fasziniert Beethoven von ihnen auch gewesen sein mag, sie sind für ihn nicht Selbstzweck, sondern dienen einer größeren architektonischen Vision. In mehrfacher Hinsicht führt Beethoven neuartige Elemente in die Gloriafuge ein, die normalerweise in Fugen nicht oder nicht notwendigerweise Verwendung finden. Beethovens Umgang mit dem Fugenthema in den einzelnen Segmenten erinnert an die Idee einer Variation¹⁸. Aufgrund dieser variantenartigen Einzelteile ist es ihm möglich, neue Impulse von außen in die Fuge einzuführen. Hierdurch, und nicht durch den gegensätzlichen Charakter eines Kontrasubjektes, erhält die Gloriafuge Mehrschichtigkeit. Gleichzeitig werden die Einzelteile zu einem außerordentlich zielgerichteten Prozeß zusammengeschlossen, der zweimal neu ansetzt und schließlich im Unisono–Thema (T. 488ff.) zu einem Höhepunkt gelangt. In diesem Unisono–Erscheinen erschöpft sich auch der Drang des Themas, aus sich selbst heraus einen Gutteil der Fuge hervorzubringen. Danach dient der musikalische Satz vor allem der harmonischen Abrundung des gesamten Gloria, wobei die Motive der Fuge fast unmerklich in die Themen des Satzbeginns zurückgeführt werden.

17 Die reiche Anwendung kontrapunktischer Techniken in den späten Fugen Beethovens wurde ohnehin in der Literatur bereits ausreichend gewürdigt. Als Beispiel diene ein Kommentar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts von F. J. Kunkel, der nach einer Aufführung der *Missa solennis* in Frankfurt am Main am 16. und 29. November 1855 in der *Neuen Berliner Musikzeitung*, Jahrgang XII folgendes über die Fugen aus Gloria und Credo schreibt: „... dem Freunde klassischer Musik [wird] durch diesen wahrhaft verschwenderischen Aufwand technischer Mittel eine reiche Entschädigung für die aesthetischen Verstöße zu Teil ...“ (zitiert nach Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil des Neunzehnten Jahrhunderts*, 60f.).

18 Die Idee der Verknüpfung von Variation und Fuge entwickelt Beethoven im übrigen in seinen späteren Werken weiter (z.B. in der *Große Fuge*, op. 133).

5.3 Zur Gestalt des Fugenthemas

Das Fugenthema prägt auf verschiedenen Ebenen das musikalische Geschehen der gesamten Gloriafuge und steht dabei in enger Verbindung zum vorausgehenden Teil des Gloria: Abgesehen von der Tatsache, daß das Thema fast ständig vorhanden ist, bestimmt es auch die Intervallstruktur der beiden Kontrasubjekte sowie die harmonische Anlage eines Zwischenspiels. Es wird in den verschiedenen Abschnitten in der Art einer Variation immer wieder neu aufbereitet und bildet schließlich ganz allein, in allen Stimmen unisono vorgetragen, den Höhepunkt der Fuge. Danach verwandelt es sich mit Hilfe der beiden Kontrasubjekte in zwei maßgebliche Motive aus dem ersten Abschnitt des Gloria und kann dadurch einen zusammenfassenden Abschluß des gesamten Gloriasatzes bilden, an den nur noch ein Schlußpresto überhöhend angehängt wird. Bevor ich in den Kapiteln 5.5 bis 5.7 hierauf ausführlich eingehe, soll an dieser Stelle das Thema selbst im Mittelpunkt stehen und seine Entstehung in den Skizzen verfolgt werden.

5.3.1 Konvention und Eigenart

Vergegenwärtigen wir uns den ersten Auftritt des Themas (T. 360ff.): Laut und insistierend steht es da, — doch wirft es gleich auch Fragen auf. Bereits seine Einführung ist eigenartig: Im vorausgehenden Takt (T. 359) hatten die meisten Stimmen überraschend den A-Dur-Akkord abgebrochen, wobei die dominante Kraft dieses Klanges ohnehin bereits durch die vorstehenden C-Dur- und G-Dur-Akkorde in Frage gestellt worden war¹⁹. Der in den restlichen Stimmen (nur Singstimmen, unterstützt von Hörnern und Fagotten) gehaltenene, dabei eigenartig ab- und wieder anschwellende Akkord löst sich trotzdem im folgenden Takt zur Tonika, und zwar als *Tutti*-Schlag im ganzen Orchester, *fortissimo*. Fast alle Stimmen schweigen sofort nach dem Wert einer Viertelnote wieder, doch setzt sich der Grundton in der Baßlage als starr den ganzen Takt lang gehaltener Ton fest (Chorbaß, Fagotte, Posaune, tiefe Streicher und Orgel). Im folgenden Takt schlägt dieser Liegeton plötzlich in Bewegung um und wird zur raschen Achtelfolge mit bohrenden Akzenten auf jeder Zählzeit. Erst im Laufe dieser einstimmigen Bewegung versteht der Hörer, daß eine Fuge ihren Anfang genommen hat. Was ein vertrauter kadenzierender Übergang hin zum Fugengbeginn sein könnte, wird hier zum Ereignis. Die gewöhnliche Kadenz von der Dominante zur Tonika wird neu gehört, indem zunächst die Dominante durch die vorausgehende Harmonik in Frage gestellt ist. Überdies folgt ein harmonisch wenig eindeutiger Themenbeginn, der nicht nur in D-Dur, sondern möglicher-

19 Drabkin (*Missa solemnis*, 49) spricht hier von „ambiguity of the final cadence“.

weise auch als dominantischer Auftakt nach G-Dur wahrgenommen werden kann. Und schließlich wächst das Fugenthema aus dieser ungewöhnlichen Kadenz hervor, ohne uns einen Takt lang wissen zu lassen, daß es bereits begonnen hat. Dabei ist die rhythmische Gestaltung so unausgewogen, daß man schnell die Vorstellung einer klassisch–ausgewogenen Vokalfuge beiseitelegt. All diese Ungereimtheiten, die uns in den allerersten Takten der Fuge staunen machen, werden auch im weiteren Verlauf von Bedeutung sein.

Unternimmt man den Versuch, das Thema zu entkleiden und bar seiner Rhythmik zu betrachten, entdeckt man, daß dieser so eigenwillig geprägten thematischen Gestalt eine einfache intervallische Tonfolge zugrundeliegt (vgl. Abb. 5-3), die nur zweimal sequenziert wird, wobei einzelne Töne ein- oder mehrfach augmentiert erklingen²⁰.



Abb. 5-3: Sequenzierender Bau des Fugenthemas (*Missa solennis*, Gloria)

Betrachtet man nurmehr die oberen und unteren Ecktöne des Themas, also sein intervallisches Gerüst, erhält man die Folge von jeweils einer aufsteigenden Quart und einer fallenden Terz. (Diese Intervallfolge wird im folgenden als „Gerüststruktur“ des Themas bezeichnet). Beim Erreichen des Sexttones *b* endet diese Bewegung und das Thema steigt linear in Sekundschritten (entsprechend der vormals aufsteigenden oberen Linie) wieder hinab²¹ (siehe Abb. 5-4).



Abb. 5-4: Gerüst- bzw. Skelettstruktur des Fugenthemas (*Missa solennis*, Gloria)

Die Vorstellung eines Fugenthemas in der Art eines *cantus firmus* in Pfundnoten, welcher durch kleine Notenwerte ausgefüllt und aufgelockert wird, ist Beethoven spätestens seit seinem Unterricht bei Albrechtsberger gut vertraut²². Die

20 Näheres zur Bedeutung dieser Themenkonstruktion in Kapitel 5.5.2.

21 Verfolgt man ab dem Anfangston *d* die obere Linie, so gleicht der Verlauf intervallisch genau dem Liedanfang „Zu Bethlehem geboren“. Ich gehe nicht davon aus, daß Beethoven diese Verbindung beabsichtigte, wiewohl sogar inhaltlich eine Entsprechung zum Gloriatext vorhanden ist: dessen biblische Wurzel liegt ja im Singen der Engel bei der Geburt Jesu.

22 Siehe hierzu A. Mann, *Study of Fugue*, 215.

Skizzen zum Werk offenbaren, daß sich Beethoven das Thema der Gloriafuge eigens in der Skelettstruktur vergegenwärtigte: Im Unterschied zu Albrechtsbergers Lehre ging er jedoch nicht von vornherein von einem festen Themenumriß aus, sondern destillierte die genaue Gestalt des Themas aus vielen unterschiedlichen thematischen Versuchen (vgl. Kapitel 5.3.2). Nachträglich, bald nachdem er die aufsteigende Achtelbewegung des Themas zum ersten Mal gefunden hat, hält er die Folge der Gerüstintervalle fest: So zeichnet er auf einem ehemals im Skizzenbuch Wittgenstein befindlichen Blatt²³ das Fugenthema in Halben, frei von jeglicher verbindenden Achtelbewegung, auf; ebenso auf Seite 21 des Skizzenbuches Artaria 197, nur zusätzlich unterlegt vom Textwort „glo-“ (siehe Abb. 5-21 auf S. 225)²⁴. In beiden Aufzeichnungen wird die Intervallfolge noch über das Erreichen des Sexttones hinaus weitergeführt.

Warum entschied sich Beethoven gerade für dieses Fugenthema? Mit der Wahl einer sich über mehrere Takte erstreckenden sequenzierenden Gerüststruktur, und, auch ganz konkret, der Aneinanderreihung von aufsteigender Quart und fallender Terz, reiht sich Beethoven in eine lange Fugenthemen-Tradition ein. Beispiele hierfür gibt es unzählige, einige hat man in der Literatur bereits herausgestellt: Fiske erwähnt zum Beispiel, daß Bachs A-Dur-Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* diese Struktur in schneller Folge aufweist (*Missa Solemnis*, 47f.); ebensogut hätte Fiske viele andere, so etwa Bachs Fuge in A-Dur „über ein Thema von Albinoni“ (BWV 950), anführen können, deren Thema demjenigen der Gloriafuge sogar besonders verwandt ist, da es nach der durch die Quartschritte erreichten Sexte wieder in Sekundschritten abwärtssteigt. Kirkendale versucht sinnvollerweise den Topos herauszustellen und führt die von Quart- und Quintschritten geprägten sequenzierenden Themen als eigene, zentrale Kategorie in seiner Übersicht über typische Fugenthemen des Rokoko auf²⁵. Unter den von ihm genannten Beispielen ist das Fugenthema aus Albrechtsbergers Streichquartett op. 1/4 mit dem intervallischen Gerüst der Fuge aus Beethovens Gloria identisch.

23 Blatt „E recto“: Dieses Blatt befand sich ursprünglich zwischen den Seiten 48 (fol. 24v) und 49 (fol. 25r) des Skizzenbuches Wittgenstein (siehe Kapitel 7.1).

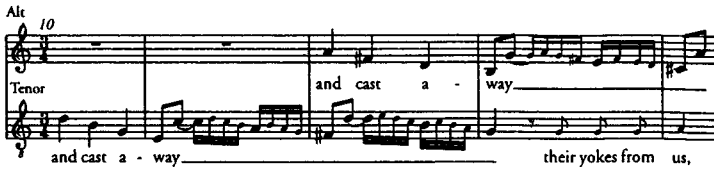
24 Bekanntlich ist das Skizzenbuch Artaria 197 aus acht verschiedenen Papierarten zusammengesetzt und einige Einträge auf Blättern, die bereits vor der Heftung beschriftet waren, sind deutlich älter als der Hauptinhalt des Buches (Skizzen zu Agnus und Dona, ca. März-Dezember 1821; vgl. JTW 265-272). Nun läßt sich die Beobachtung hinzufügen, daß die Skizze zum Gloria auf S. 21 des Skizzenbuches in etwa zeitgleich mit den Aufzeichnungen auf Blatt E (ehemals Bestandteil von Wittgenstein) entstanden ist.

25 Vgl. hierzu die Ausführungen und zahlreichen Beispiele bei Warren Kirkendale, *Fugue and Fugato* (1979), v. a. 103ff.

Händel,
op. 6 Nr. 2,
4. Satz



Händel, *Messias*:
Chor Nr. 41,
„Let us break ...“



J. Haydn,
Heiligmesse:
Gloriafuge



Beethoven,
op. 137 (Fuge f.
Streichquintett)



Beethoven,
Missa solemnis:
Credofuge



Abb. 5-5: Fugenthemen mit fallenden Terzen

Bezieht man die Anlage der anderen Fugenthemen aus der *Missa solemnis* in diese Betrachtungen mit ein, so zeigt sich, daß das beschriebene Anknüpfen an eine Thementradition kein Einzelfall ist: Eine fallende Terzenkette, wie sie das Thema der Credo-Fuge bestimmt, bildet das intervallische Grundgerüst vieler Fugenthemen (siehe Abb. 5-5)²⁶, so beispielsweise in der Fuge aus Händels Con-

26 Je nachdem, an welcher Stelle ein Ton dieser Reihe fallender Terzen um eine Oktave nach oben versetzt wird (Sextintervall aufwärts), entsteht eine linear aufsteigende (bei Dreiergruppen) oder eine linear absteigende Sequenz (bei Vierergruppen); siehe Abb. 5-5. Gerne bringen die Komponisten eine solche gleichmäßige Folge mit einem andersartigen Taktmaß zusammen: In Händels op. 6 Nr. 2 stehen beispielsweise Vierergruppen im Dreiertakt, so daß sich eine fortwäh-

certo grosso op. 6 Nr. 2, in Händels Chorfüge „Let us break ...“ aus dem *Messias* als zweites Thema: „And cast away“, in vielen Kammermusikwerken der Frühklassik²⁷, in der Gloriafuge aus Haydns *Heiligmesse* (siehe v. a. T. 271ff.), auch in Beethovens eigenem Streichquintett D-Dur, op. 137, um nur einige Beispiele aus verschiedenen Gattungen und Epochen zu nennen.

Im abschließenden „Dona nobis pacem“ (Agnus Dei, T. 96 bis Ende) greift Beethoven in den fugierten Passagen wieder auf das sequenzierende Thema der Gloriafuge zurück: Das „pacem“-Thema (T. 107ff.) durchschreitet wie das Gloriathema die Ecktöne *d-g-e-a*, und ebenso spielt im Thema des „dona“-Fugatos (T. 139ff.) die Intervallkette der steigenden Quart und der fallenden Terz eine wichtige Rolle (vgl. Abb. 5-6).

Skelettstruktur

Thema der Gloriafuge

Agnus Dei, T. 107ff.

Agnus Dei, T. 139ff.
(transponiert)

Abb. 5-6: Quart-Terz-Struktur verschiedener Themen in Beethovens *Missa solennis*

Auch auf die neben der *Missa solennis* komponierten Fugen strahlte das Thema der Gloriafuge aus — für Beethoven war seine Potenz nach der Komposition der immerhin 175 Takte Gloriafuge noch lange nicht erschöpft: In der Klavier-sonate op. 110 wird die gesamte Gerüststruktur des Themas einschließlich dem Sekundabstieg von der Sext verwendet. (Ich vermute sogar, daß der erneute Einsatz dieses Fugenthemas sogar die primäre Idee für die Klavier-sonate op. 110, die nur etwa zwei Jahre nach der Gloriafuge geschrieben wurde, war.) Auch in der nächsten Fuge (in der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses*) blieb diese sequenzierende Bewegung ein prägender Gedanke²⁸. Schließlich finden sich Anklänge

rende Verschiebung der Höhepunkte der Kette innerhalb der Takte ergibt. Beethoven nützt in seiner Credo-Fuge diese Spielmöglichkeiten des toposhafte Themas für eine ihm eigene Form der „motivischen Arbeit“ aus: Ab Takt 403 gestaltet er das Fugenthema zur steigenden Sequenz um, indem er anstatt der thematischen Vierergruppen aus der fallenden Terzenkette Dreiergruppen bildet und am Höhepunkt der Fuge, in den Takten 417ff., das Fugenthema „Et vitam venturi“ schließlich in eben dieser aufsteigenden Gestalt erklingen läßt.

27 Vgl. W. Kirkendale, *Fugue and Fugato* (1979), 98f.

28 Joseph Kerman urteilt zu recht: „The Overture *Zur Weihe des Hauses* of 1821 ... finds him experimenting with a bland ceremonial fugue idealizing beyond anyone's imagination a traditional contrapuntal cliché“ (Kerman, *The Beethoven Quartets*, 271). Das Fugenthema fügt steigende

auch noch im Finale der Klaviersonate op. 109 (zu Beginn von Variation V; hier ist die Intervallfolge das Ergebnis sukzessiver Einsätze in Scheinpolyphonie)²⁹.

Im Agnus Dei der *Missa solemnis* ist neben der Quart-Terz-Struktur auch die fallende Terzenkette, wie aus der Credofuge bekannt, von Bedeutung: vgl. die thematische Gestalt des „dona nobis pacem“, etwa Takt 97ff.: *a – fis – d – (a) b*³⁰. Wenn dieses Thema später im Satz umgestaltet wird (T. 216ff.) und an das „And he shall reign forever and ever“ aus Händels „Hallelujah“ (*Messias*) erinnert, verlaufen sowohl die oberen als auch die unteren Töne der Intervallkette jeweils in absteigenden Terzen³¹.

Augenscheinlich war es also Beethoven ein Anliegen, sich durch die Verwendung von Fugenthemen bekannter Struktur in die Tradition anderer Fugenkompensationen zu stellen. Unterstrichen wird dies in den Vokalfugen der *Missa solemnis* durch den schlichten, gleichförmigen Rhythmus der Themen³², der die zugrundeliegenden einfachen Sequenzmuster kaum verschleiert. So kann es nicht verwundern, wenn Theodor Billroth bemängelt, daß vieles in der *Missa solemnis* „langweilig“ und „unbedeutend in der Erfindung“, dabei besonders die Fugenthemen „meist ganz wirkungslos“ seien³³. Billroth erkennt in seiner

Quarten zu einer fallenden Kette zusammen, wobei der Kontrapunkt eine einfache, unverzierte Vorhaltskette in Parallelbewegung zum Thema darstellt. An einigen Stellen bedient sich Beethoven genau der Gerüststruktur des Fugenthemas aus dem Gloria: So in der Vorbereitung der Fuge als steigernde Aufwärtsbewegung (vgl. ebd. T. 79–87; zunächst im Streicherunisono mit Holzbläserecho in den Pausen, ab T. 83 als durchgängige Unisonobewegung nur in den Streichern) sowie zum gleichen Zwecke innerhalb der Fuge (T. 181–184).

29 Aus Beethovens früherem Schaffen ist die Verwendung dieser Themengestalt in den *Eroica-Variationen* op. 35 von besonderem Interesse (Fortspinnung des Themas in der Schlußfuge, T. 81ff., dabei wie in den Skizzen zur Gloriafuge, Skizzenblatt E und Artaria 197, mit Diminution in den späteren Takten!). Weitere Beispiele für das Vorkommen der sequenzierenden thematischen Gestalt in Beethovens Fugen oder anderen Kompositionen sind aufgelistet bei K. M. Komma, *opus 110*, 70f. und bei W. Haas, *Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien*, 530–532.

30 Die Bedeutung der Idee der fallenden Terzenkette im Dona verdeutlicht auch eine Skizze zu diesem Satz, in der Beethoven eine vierzehn (!) fallende Terzen umfassende Baßbewegung niederschreibt (mit dazwischenliegenden Oktavierungen der Töne durch Sextsprung aufwärts; wiedergegeben bei W. Drabkin, *Agnus Dei*, 143). Zur Bedeutung der fallenden kleinen Terz und der fallenden Terzenkette für die gesamte *Missa solemnis* siehe Joseph Schmidt-Görg, „Zur melodischen Einheit“, 146–152 und Rudolf Klein, „Die Struktur von Beethovens *Missa Solemnis*“, 89–107.

31 Auch wenn William Drabkin anhand der Skizzen zu diesem Fugenthema aufzeigen kann, daß Beethoven die an Händels Halleluja-Chor erinnernde Stelle thematisch entwickelte und nicht primär als Zitat verwendete, bleibt doch die Affinität zum Händelschen Thema unbestritten; vgl. Drabkin, ebd., 144–148 und Drabkin, *Missa solemnis*, 92f.

32 Man denke an die gleichförmige Achtelbewegung im Gloria. Die Gerüstintervalle umfassen dabei wie im Credo jeweils den Wert einer Halben. Im Dona ist diese Grundzeit das punktierte Viertel.

33 Billroth schrieb über die *Missa solemnis* in einem Brief an Professor Lübke: „Für mich ist diese Musik viel tödter, als das Schwächste von Bach und Händel. Nicht, daß es besonders obstrus

Polemik Entscheidendes: Beethovens Fugenthemen sind auf den ersten Blick weder einfallsreich noch besonders wirkungsvoll, sondern laufen überwiegend nach bewährtem Muster ab. Es wäre jedoch ein großer Fehler, bei dieser Feststellung stehenzubleiben. Mag auch eine Zuordnung zu einer bestimmten thematischen Gruppe genehm sein, müssen wir, wollen wir der Eigenart dieser Fuge auf die Spur kommen, weiterfragen: Inwiefern geht Beethoven mit diesem Thema über Bekanntes hinaus? Was ist daran eigenständig oder neuartig? Warum verwendet er gerade dieses Thema?

Beethovens Entscheidung, dieses Fugenthema zu verwenden, ist wohl eng mit seinem Bestreben verknüpft, in der Gloriafuge die Grundaussage des Gloria-textes: sich steigernder, nie endender Lobpreis Gottes (vgl. Kapitel 2.1) musikalisch überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Aus verschiedenen Gründen ist das gewählte Fugenthema hierfür besonders geeignet: Zum einen vermittelt seine sequenzierende Gestalt vorübergehend das Gefühl, es könnte ewig so weitergehen. (Sequenzen stehen gewissermaßen wie funktionsfreie Inseln im harmonischen Ablauf einer Komposition: Sie können in jedem beliebigen Moment durch Kadenzierung abgebrochen werden.) Darüber hinaus bewirkt die stufenweise sich nach oben schraubende Bewegung, die nicht mehr bis auf ihren Ausgangspunkt zurücksinkt, den Eindruck einer Steigerung. Diese Konnotation wurde bereits in zahllosen anderen Vokalkompositionen, die vor Beethoven die Idee der Quart- und Terzsequenz verwendeten, ausgenützt, so etwa bereits von John Dowland in „Come again“, aus dem *Second Booke of Songs or Ayres* (1600), wo diese Bewegung auf den Text „To see, to hear, to touch, to kiss, to die“ fällt³⁴.

Aufschlußreich sind auch zahlreiche Stellen aus dem von Beethoven so geschätzten *Messias*, wo Händel die sequenzierende Bewegung mit der aufsteigenden Quart und der fallenden Terz gerne einsetzt, um musikalisch wichtige Aussagen oder Aktionen (deren Intensität sich steigern soll) oder den an Gott gerichteten ewigen Lobpreis auszudrücken³⁵ — entsprechend auch viele

wäre! nein! langweilig, unbedeutend in der Erfindung ist es; gequälte, ausgetifelte Musik. Beethoven kann nicht für Chor schreiben, es klingt eben alles nicht; seine Fugenthemen sind meist ganz wirkungslos, man ist froh, wenn die gequälte Schreierei ein Ende hat. Wenn die Menschen ehrlich sein wollten, so würden die meisten so reden wie ich.“ (In: *Briefe Theodor Billroths an Professor Lübke*, Leipzig 1910; zitiert nach Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 65).

34 Der Hinweis auf dieses Werk findet sich bei W. Kirkendale, *Fugue and Fugato* (1979), 103.

35 So zum Beispiel in der Arie „O thou that tellest good tidings ...“, T. 44ff.: „lift up thy voice with strength, lift it up, be not afraid“; vor allem aber in zahlreichen Chören: „Glory to God“, T. 35ff. zum Text „good will“, der, sich steigernd, dreimal sequenzhaft wiederholt wird; ebenso im Chor „Lift up your heads“, T. 55ff., zum Text: „the Lord of Hosts“, welcher ebenfalls dreimal wiederholt wird; und in der Fuge „Blessing and honour“, T. 64f., hier bezeichnenderweise zum Text „forever and ever, forever and ever“.

Komponisten neben und nach ihm, darunter, um nur zwei Beispiele zu nennen, Joseph Haydn³⁶ oder Luigi Cherubini³⁷: Auch in Beethovens eigenen, früheren Vokalkompositionen findet sich diese Sequenz gerne im Kontext der Steigerung und des ewigen Lobpreises; so etwa in seinem Oratorium *Christus am Ölberge*, wo die hektische Erregung der Soldaten des Kaisers bei der Festnahme Jesu („ergreift und bindet ihn“) auf diese Weise vertont ist (Nr. 5, T. 51ff. und T. 94ff.), und das Fugenthema des Abschlußfugatos zum Text „Preiset ihn ihr Engelchöre“ (Nr. 6, T. 321ff.) die entsprechenden Ecktöne aufweist.

Eigenartig ist bei Beethoven die melismatische Ausfüllung der Gerüstintervalle. Hierin unterscheidet sich das Fugenthema der Gloriafuge von den erwähnten Stellen aus Vokalkompositionen Dowlands und Händels: Die sequenzierende Bewegung war bei ihnen jeweils syllabisch vertont und es standen Pausen zwischen den einzelnen Ausrufen. Dem Erwartungshorizont der zeitgenössischen Hörer entsprach eine melismatische Vertonung der Gloriaworte nicht: So vertont Haydn in jeder seiner Gloriafugen den Text „in gloria Dei patris (amen)“ als Thema syllabisch, das abschließende Wort „Amen“, das als Text des Kontrapunkts dient, hingegen melismatisch³⁸. Vergleichbar sind auch die Themen der Gloriafugen bei Hummel (D-Dur- und B-Dur-Messe) und bei Cherubini (F-Dur- und d-Moll-Messe) weitgehend syllabisch vertont, wobei längere „Amen“-Melismen als Kontrapunkt verwendet werden³⁹. In seiner C-Dur-Messe folgt Beethoven dem Modell seiner Zeitgenossen. Und auch bei der Gloriafuge aus der *Missa solemnis* stand am Anfang die Idee, das Fugenthema

36 Vgl. etwa in Haydns *Schöpfung*, Chor „Vollendet ist das große Werk“ ab Takt 20 zum Text „Des Herren Lob, sei unser Lied“ (ebenso von Pausen durchsetzt).

37 Vgl. etwa Cherubinis zweite Messe, d-Moll, wo der letzte Teil der Gloriafuge („Amen“) als Steigerung mit dieser Sequenz gestaltet wird (siehe T. 516ff.). Hier erklingt Gerüststruktur (Sopran) und Ausfüllung (Alt) gleichzeitig (letztere entspricht dem „pacem“, siehe das Agnus der *Missa solemnis*, T. 374ff.).

38 So in den Messen Hob. XXII:4, Hob. XXII:5, Hob. XXII:10 *Heiligmesse*, Hob. XXII:11 *Nelsonmesse*, Hob. XXII:13 *Schöpfungsmesse*, Hob. XXII:14 *Harmoniemesse*. Wenn das Gloria durch eine „Amen“-Fuge am Ende des Quoniam-Teils beschlossen wird, fehlt für gewöhnlich die syllabische Vertonung und es gibt nur „Amen“-Melismen (Hob. XXII:6, Hob. XXII:8, Hob. XXII:9). Entsprechend geht Haydn in den Credofugen vor. Hier ist das Thema zum Text „Et vitam venturi saeculi (amen)“ syllabisch, der Kontrapunkt über „Amen“ melismatisch gesetzt. Und auch in der *Schöpfung* vertont Haydn den Fugentext „Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit“ syllabisch und fügt einen melismatischen „Amen“-Kontrapunkt hinzu.

39 Eine Ausnahme bildet die Gloriafuge aus Mozarts c-Moll-Messe, die jedoch Beethoven nicht gekannt hat. (Dieses Fragment war in Wien nie aufgeführt, und die autographe Partitur zusammen mit dem sonstigen Nachlaß im Jahre 1800 von André in Offenbach gekauft worden. Das Stimmenmaterial der Salzburger Aufführung kam auf direktem Wege nach Augsburg. Die von Mozart besorgte Umarbeitung der Messe als *Davidde penitente* nahm Beethoven wohl ebenfalls nicht als Vorbild für seinen Messensatz.)

mit dem Text „Cum sancto spiritu“ beginnen zu lassen⁴⁰ und syllabisch zu textieren, wie aus den Skizzen deutlich wird (vgl. Abb. 5-9). Die Idee der melismatischen Vertonung der Gloriaworte kommt erst im Laufe der Suche nach einem Fugenthema und soll wohl den ständig weiterfließenden freudigen Lobpreis auf besondere Weise zum Ausdruck bringen. Möglicherweise wurde Beethoven hierzu durch Kompositionen von J. S. Bach angeregt⁴¹. Bereits Martin Zenck nennt „das perennierende Melisma zum Lobe Gottes in der jeweils riesigen Chorfuge in D-Dur zum Abschluß des *Gloria*“ als Beispiel für „toposgeschichtliche Zusammenhänge“ zwischen Beethovens *Missa solennis* und Bachs *h-Moll-Messe*⁴². Zu beachten gilt dabei jedoch, daß die Bachsche rhetorische Tradition für Beethoven nicht oder zumindest nicht in jeder Hinsicht mehr etwas selbstverständlich Gegebenes war. (Insofern greift für diesen Fall auch Zencks These von der „Zerschlagung der Bilder“ nicht⁴³.) Vielmehr geht er hier zunächst von der Tonsprache seiner Zeitgenossen aus, bewegt sich dann aber von deren Gepflogenheiten fort und bezieht musikalische Ausdrucksformen der älteren Zeit befruchtend ein. Daß diese dabei weniger unmittelbar, vielmehr wie aus einer distanzierten Perspektive aufgegriffen wirken, charakterisierte Theodor W. Adorno („Verfremdetes Hauptwerk“, 105) folgendermaßen: Die „Fugen- und Fugathemen der Missa haben etwas eigentümlich Zitierendes, nach Modellen Errichtetes; man könnte, analog zu einem in der Antike verbreiteten literarischen Brauch, von kompositorischen Topoi reden, von der Behandlung des musikalischen Augenblicks nach latenten Mustern, an denen der objektive Anspruch sich kräftigen soll. Das wohl ist verantwortlich für das seltsam Unbegreifbare, dem primären Vollzug Entzogene, das diesen Fugenthemen eignet und dann auch ihrer Fortspinnung sich mitteilt.“

Beethoven könnte zu der melismatischen Gestalt des Themas⁴⁴ möglicherweise auch durch die Kyriefuge aus Mozarts *Requiem*, die er zweifellos kannte⁴⁵,

40 Entsprechend der C-Dur-Messe, jedoch anders als in den Haydn'schen Messen.

41 Martin Zenck (*Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, 232–261) hat viele Hinweise dafür gesammelt, daß Beethoven mit Bachs *h-Moll-Messe*, dessen *A-Dur-Messe* und dem *Magnificat* vertraut gewesen sein könnte.

42 M. Zenck, ebd., 245f. „Gloria“-Melismen sind in der *h-Moll-Messe* (auch an anderen Stellen) und in Bachs lutherischen Messen häufig.

43 M. Zenck, ebd., 243 und 261f.

44 Beethoven wollte zunächst lange Zeit das Thema als Sechzehntelmelisma, also in gegenüber der Endfassung halben Notenwerten, notieren. So ist es vielleicht kein Zufall, daß sowohl das Bachsche als auch das Mozartsche Melisma eine Sechzehntelbewegung ist. Hingegen stehen die Melismen in zeitgenössischen Messen — wie im übrigen auch in der endgültigen Fassung von Beethovens *Gloria* — fast ausschließlich auf Achtelebene.

45 Im Gegensatz zu Bachs *h-Moll-Messe* wissen wir, daß Beethoven von Mozarts *Requiem* eine Partitur besaß. Zur Beziehung dieses Mozartsatzes zu den Fugen der *Missa solennis*, die unter

angeregt worden sein — die dann sozusagen als „Mittler“ zwischen der älteren und der neueren Zeit gedient hätte. Denn ihr thematisches Material kommt aus einer Händelschen Vokalfuge⁴⁶. Bezeichnenderweise stieß gerade die melismatische Ausführung von Mozarts Christe-eleison-Thema auf öffentliche Kritik: Gottfried Weber schrieb 1825: „So würde es mir z. B. wehe thun, glauben zu müssen, Mozart sei es gewesen, der den Chor-Singstimmen Gurgeleien der Art wie folgende aufbürden mögen. Zetter und Mordjo würden alle Sänger und Beurtheiler schreien, wenn unter einem anderen als Mozarts ehrfurchtgebietendem Namen, etwa unter eines Rossini oder ähnlichen Namen, solche *gorgheggi*, und noch gar in einem Kyrie, ausgetrieben werden.“ (*Cäcilia* 3 [1825], 216ff.). Mögen diese Vorwürfe auch als „pedantisch“ und „ungerechtfertigt“⁴⁷ erscheinen, weisen sie doch darauf hin, daß diese langen Chormelismen über einem Textwort in der Fuge vom Zeitgeschmack als wenig opportun angesehen wurden. — Beethoven hingegen teilte diese Meinung überhaupt nicht: Er kommentierte Webers Ausführungen in seinem Exemplar der *Cäcilia* mit der Bemerkung: „O du Erzesel“ und „O du doppelter Esel“⁴⁸. Überdies schrieb er wenig später (im Februar 1826) einen überschwenglichen Brief an Abbé Stadler — dieser hatte das Mozartsche Requiem gegen Webers Vorwürfe verteidigt⁴⁹ — und machte sich über Webers Verbesserungsvorschläge für Mozarts chromatisch aufsteigende Sechzehntellinien lustig (vgl. Anderson III, Nr. 1468 auf S. 1276).

Fassen wir zusammen: Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Meßkompositionen ist Beethovens Vorgehen, das Fugenthema mit einem langen Melisma

anderem durch Beethovens analysierende Teilabschrift der *Requiem*-Fuge dokumentiert ist, siehe Kapitel 5.3.2, S. 200–205.

46 Mozarts Satz geht auf eine Komposition Händels zurück. Das Kyriethema gehört zu einer Gruppe von beliebten Fugenthemen in Moll, die einen verminderten Septsprung abwärts (von der kleinen Sext zum Leitton) enthalten. In dieser Rhythmisierung und Gestaltung entspricht es dem Fugenthema „And with his stripes we are healed“ aus Händels *Messias*, welchen Mozart 1789 bearbeitet hatte („Durch seine Wunden ...“; zu Beethovens Abschrift siehe Kapitel 6.2.1, S. 291, Fußnote 32). Händel selbst hat das Thema noch einmal in Dur für eine andere Chorfüge verwendet: ein Alleluja-Chor („Alleluja/We will rejoice“), den er 1743 zunächst als Schlußchor der „Dettinger Anthem“, HWV 265, anschließend im Oratorium *Joseph* verwendete. Da auch das Kontrasubjekt dieses Alleluja der Mozartschen Fuge entspricht, darf man annehmen, daß sich Mozart mit dem thematischen Material seiner Kyriefuge an das Händelsche Allelujah anlehnte.

47 So Christoph Wolff, *Mozarts Requiem*, 17.

48 Hartmut Krones, „Mozarts Requiem“, 17. Vorher erwähnt bei Hermann Abert, *Mozart*, 709, Fußnote 1.

49 Abbé Stadler. *Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem*. Wien: Bey Tendler und von Monstein 1826. Stadler ließ Beethoven diese Schrift zukommen. (Eine zusammenfassende Schilderung des lange andauernden „Requiem-Streites“ findet sich bei Chr. Wolff, *Mozarts Requiem*, 14–21.).

zum Wort „gloria“ auszustatten, bemerkenswert⁵⁰. Vergleichbares war in den zeitgenössischen Messen nicht üblich. In den Skizzen zeigt sich, daß Beethoven selbst zunächst von der Idee einer syllabischen Textvertonung für das Fugenthema ausging. Möglicherweise wurde eine Anregung durch ein Bachsches Werk oder durch Mozarts Kyriefuge zum Impuls für dieses Vorgehen. Erstaunlicherweise hat jedoch das melismatische Thema der Gloriafuge kaum vokalen Charakter. Ein Vergleich mit dem in der Gerüststruktur entsprechenden Fugenthema der Klaviersonate op. 110 macht deutlich, daß die Verhältnisse von „vokal“ und „instrumental“ in den beiden späten Werken eigenartig auf den Kopf gestellt sind: Dem geschäftigen Thema der Vokalfuge, das eine eigenartig unausgewogene rhythmische Gestaltung⁵¹ aufweist und durch die Akzentsetzung in den Instrumenten die Taktordnung mechanistisch unterstreicht, steht ein ruhig und gesanglich dahinströmendes Klavierthema entgegen.

Oben habe ich angedeutet, daß Beethoven für das Fugenthema des Gloria die aufsteigend sequenzierende Struktur und ihre melismatische Ausfüllung wohl aus Gründen der Textausdeutung wählte: der sich steigernde, nicht zum Halt kommende und ewig fortdauernde Lobpreis Gottes wird auf diese Weise musikalisch sinnfällig umgesetzt. Die Bewegung des Themas kommt selbst in großformalem Sinn fast nie zu einem Halt, da, wie besprochen, Themeneinsätze die Anlage der Fuge beherrschen und Zwischenspiele kaum vorkommen. So zieht sich die jubelnde melismatische Bewegung durch die gesamte Fuge und reißt nur an wenigen Gliederungspunkten ab.

Neben dem Wunsch nach überzeugendem Textausdruck war wohl für Beethoven auch die konkrete Bezugnahme auf musikalische Charakteristika der vorausgehenden Gloriateile — die bereits weitgehend skizziert waren, als Beethoven die intensive Suche nach dem Fugenthema begann (siehe Anm. 60) — ein Grund für die Verwendung dieses Fugenthemas. In seiner früheren C-Dur-Messe hatte Beethoven abschließend auf das eröffnende Gloriathe-ma Bezug genommen, indem er beide Themen des abschließenden Allegro-Teils, das „Quoniam“-Thema und das Fugenthema „Cum sancto spiritu“ aus dem Material des Gloriathe-mas gewann⁵². Die Skizzen zur Gloriafuge aus der *Missa solemnis* machen deutlich, daß er vorübergehend in der *Missa solemnis* auf die gleiche Weise motivischen Konnex herzustellen gedachte: So findet sich im

50 In der Gloriafuge führt diese Entscheidung dazu, daß die vokalen Kontrapunkte (unten als Kontrasubjekt 1 und 2 bezeichnet) entgegen der gängigen Praxis syllabisch vertont sind. Beethoven hängt mehrere kleine „Amen“-Figuren aneinander, wodurch das Wort „Amen“ vielfach wiederholt wird.

51 Ganze Note, plötzlich gefolgt von laufenden Achteln; in dieser Hinsicht unterscheidet sich Beethovens Thema von den oben erwähnten möglichen Vorbildern Bachs oder Mozarts für eine melismatische Themenbildung.

52 Vgl. hierzu J. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 233ff.

Skizzenbuch Wittgenstein S. 39/=fol. 20r, Zeile IX, der Versuch, den raschen linearen Achtelaufstieg des Gloriatemas von *d* nach *a* als Themenbeginn zu verwenden (vgl. Abb. 5-7). Die endgültige Gestalt des Fugenthemas in Gestalt des aufsteigenden Quartentopos weist zwar das Rahmenintervall *d* — *a* nicht mehr auf, doch ist die Idee der Wiederaufnahme des Gloria-Gestus trotzdem noch in der laufenden, aufsteigenden Achtellinie des Fugenthemas zu erkennen. Die „Amen“-Rufe der Kontrasubjekte erinnern darüber hinaus an die Rufe der Menschen, die jeweils in den Ritornell-Teilen der laufenden Achtellinie gegenübergestellt war (vgl. zum Beispiel „gloria“, T. 17f.; „Domine, Deus, Rex coelestis“, T. 176ff.; „Domine Deus, agnus Dei“ T. 211ff.).



Abb. 5-7: Entwurf des Fugenthemas in Wittgenstein, S. 39(= fol. 20r), Zeile IX

Zahlreiche weitere Merkmale verknüpfen das Fugenthema sowohl mit der intervallischen Struktur der gesamten Messe als auch mit der harmonischen Anlage des Gloriasatzes. Schmidt-Görg hat bereits auf eine solche Verbindung aufmerksam gemacht, als er die motivische Bedeutung der fallenden Terzen in der *Missa solemnis* herausstellte: Fallende Terzen durchziehen einen Gutteil der Themen der Messe, darunter auch das Fugenthema des Gloria⁵³. Schließt man sich Riezlers Idee eines „thematischen Keims“ bzw. „Urmotivs“ an⁵⁴ (siehe erstmals im Kyrie, Takte 3 bis 6, in der ersten Violine: *fis h a g fis*), so findet man dieses in den ersten drei Tönen des Fugenthemas wieder (*d g fis e dis*, ebenso im nächsten Takt *e a g fis e*, und im nächsten: *fis h a g fis*).

Um die Beziehungen des Fugenthemas zum restlichen Gloria zu erfassen, reicht es jedoch nicht aus, Verknüpfungen allein auf melodischer Ebene zu suchen. Als zentral erweisen sich vielmehr Verbindungen der Gerüststruktur des Fugenthemas zur harmonischen Anlage des Gloriasatzes. Den folgenden Ausführungen darf vorausgeschickt werden, daß in Beethovens späten Werken vermehrt die Tendenz zu beobachten ist, die Motivik eines Werkes in Melodik und Harmonik gleichermaßen umzusetzen, wofür die *Hammerklaversonate*⁵⁵

53 J. Schmidt-Görg, „Zur melodischen Einheit“, 146–152; vgl. auch R. Klein, „Die Struktur von Beethovens *Missa solemnis*“, 94.

54 Vgl. Walter Riezler, *Beethoven*, 219ff.

55 Eine anschauliche Beschreibung der fallenden Terzstrukturen in Melodik und Harmonik von op. 106 findet sich bei Charles Rosen, *Der klassische Stil*, 460ff. Ähnliche Zusammenhänge lassen sich im ersten Satz des Streichquartetts op. 130 erkennen: die fallende Terzstruktur des Themas

bekanntes Beispiel ist. — Oben habe ich die Gerüststruktur des Fugenthemas herausgearbeitet, die Beethoven selbst in den Skizzen zum Gloria festhielt: eine sequenzierende Kette aus steigenden Quartan und fallenden Terzen. Beide Gerüstintervalle nehmen harmonische Besonderheiten des Satzes auf: So bindet Beethoven an verschiedenen Stellen in diesem Satz einen neuen Teil relativ überraschend durch Klangunterterzung harmonisch an den vorausgehenden an. Diese Untermediantverbindungen finden im Terzfall des Fugenthemas ihre melodische Entsprechung. Entsprechend kann man zwischen den steigenden Quartschritten des Themengerüsts und der besonderen Rolle der vierten Stufe im Gloriasatz (vgl. Kapitel 6.2.4) eine Verbindung sehen. Die explizite Verbindung von intervallischer Gerüststruktur des Fugenthemas und klanglich-harmonischer Fortschreitung stellt Beethoven in den Takten 434 bis 439 der Fuge her, wo er das Intervallgerüst des Fugenthemas als Harmoniefolge verwendet (vgl. Kapitel 5.5.4 und Abb. 5-20 auf S. 224).

Bereits an dieser Stelle möchte ich die „besondere Rolle der vierten Stufe“ kurz erläutern (Näheres hierzu in Kapitel 6.2.4.1): Es ist eine harmonische Eigenart des Gloriasatzes, daß an einigen Stellen das Verhältnis zwischen erster und vierter Stufe, dabei insbesondere zwischen D-Dur und G-Dur nicht eindeutig bestimmt ist. Beethoven läßt bewußt offen, ob der Hörer die Beziehung D-Dur und G-Dur an solchen Stellen als Tonika und Subdominante oder als Dominante und Tonika verstehen soll. Die Ambivalenz in der Funktion dieser Akkorde wird häufig durch das Abbrechen einer Kadenz auf einer fünften respektive ersten Stufe verstärkt, was in letzter Konsequenz zu der eigentümlichen Schlußbildung des Satzes führt.

Durch die Entscheidung zur Quartanstruktur des Fugenthemas setzt Beethoven diese harmonische Besonderheit melodisch fort. Insbesondere ist gerade wieder die Zweideutigkeit der Beziehung zwischen erster und vierter bzw. zwischen fünfter und erster Stufe Ausgangspunkt des Fugenthemas. Denn die erste Quart *d* – *g* des Fugenthemas (siehe T. 360f.) weist eben jene Doppeldeutigkeit in den Harmonisierungsmöglichkeiten auf, die wir an anderen Stellen des Satzes beobachtet hatten. Richtungsweisend ist bereits der erste Themeneinsatz: Einerseits kann nach der Auflösung des dominantischen A-Klanges nach D-Dur (T. 358f.) der einstimmig weiterklingende Themenbeginn — der Ton *d* — tonikal, der folgende Ton *g* subdominantisch gehört werden. Andererseits war jedoch bereits dieser A-Dur-Klang durch die vorausgehende C-Dur-Insel in seiner Funktion nicht eindeutig, so daß der einstimmige Quartsprung aufwärts

korrespondiert mit der harmonischen Anlage des Sonatensatzes, die den Großterzenring B — Ges — D — B umfaßt. William Kinderman weist auf ein vergleichbares Vorgehen im Credo der *Missa solemnis* hin (*Beethoven's Symbol for the Deity*, 109f.).

als Wendung von der Dominante zur Tonika verstanden werden kann⁵⁶ — zumal dies die gewohnte und sehr häufig vorkommende Harmonisierung einer aufsteigenden Anfangsquart ist.



Abb. 5-8: Harmonische Interpretationsmöglichkeiten des Fugenthemenbeginns

Im weiteren Verlauf der Gloriafuge wird der Anfangston tatsächlich mehrfach als dominantisch zum nachfolgenden Ton ausharmonisiert, wie zum Beispiel beim: Sopraneinsatz in Takt 407, Sopraneinsatz in Takt 430, Alt- und Sopraneinsatz in den Takten 442 und 443, Baßeinsatz in Takt 444, Sopraneinsatz in Takt 448, Tenoreinsatz in Takt 474, Sopraneinsatz in Takt 477, Tenoreinsatz in Takt 479. Die Assoziation der auftaktigen Wirkung mit einer V–I–Wendung wird noch verstärkt, wenn der Anfangston auf den Wert einer Halben oder Viertelnote verkürzt ist (siehe z. B. T. 428ff.). Wenn schließlich das Fugenthema zum letzten Mal als Höhepunkt unisono in allen Stimmen (T. 488f.) erklingt, ist es mit einem Orgelpunkt auf *d* in den Blechbläsern und Pauken unterlegt, der zunächst tonikal, mit der Bewegung des Satzes nach G-Dur und C-Dur möglicherweise aber auch dominantisch (zu G-Dur) gehört wird (vgl. hierzu Kapitel 5.7.3, S. 247ff.)⁵⁷.

In dem Chor „Glory to God“ aus Händels *Messias* findet sich ein erstaunlich ähnliches Vorgehen: Das dort vorkommende Fugathema zum Text „good will towards men“ beginnt, wie das Fugenthema aus dem Gloria der *Missa solemnis*, mit der Quarte *d–g* (siehe T. 18). Dadurch, daß der Ton *d* auf der Takteins zu stehen kommt und auch sogleich die zweite Stimme mit der Quarte *a'–d'* antwortet, scheint festzustehen, daß man sich hier in D-Dur bewegt. Jedoch hat auch Händels Satz an dieser Stelle einen doppelten Boden: Zwar liegt an dieser

56 Nicht nur der Anfang, sondern auch das Ende des Themas könnte leicht nach G-Dur gewendet werden (auffällig ist bereits die Dauer des Tones *g* und dessen dynamische Hervorhebung!). Durch Verlängerung des Themas um nur einen weiteren Ton *g* würde das Thema mit einer Diskantklausel in *g* schließen. So endet das Fugenthema melodisch mit eben jener tonartlich zweideutigen Wendung, die auch die Schlusstakte des Gloria aufweisen (siehe Oberstimme *g–fis*, harmonisiert als plagale Wendung nach D-Dur oder als abbrechende nach G-Dur). — Überdies wird aus den Skizzen ersichtlich, daß Beethoven bei der Suche nach einem geeigneten Fugenthema immer wieder auf den Spitzenton *b* des Themas zusteuerte — der wohl immer subdominantisch zu verstehen ist —, als die eigentliche Gestalt des Themas noch lange nicht gefunden war.

57 Im abschließenden Fugato des Benedictus, — in diesem Satz wird der Hang nach G-Dur auf Satzebene eingelöst und G-Dur als Tonika gewählt — beginnt wiederum das Thema mit der aufsteigenden Quarte *d–g*. Hier ist jedoch die harmonische Doppeldeutigkeit des Gloria geklärt und die Quarte auftaktig als Dominante — Tonika harmonisiert.

Stelle eine Interpretation des Fugabeginns in D-Dur (als erste und vierte Stufe) näher als in G-Dur (fünfte und erste Stufe), doch baut Händel beim zweiten Erklären des Fugatos (T. 33f.) die G-Dur-Implication stärker aus: Da in den unmittelbar vorausgehenden Takten G-Dur vorübergehendes harmonisches Zentrum war, wird hier der Fugabeginn zunächst in G-Dur, und nicht in D-Dur gehört. Es ist möglich, daß Händels Satz für das Vorgehen Beethovens eine anregende Rolle gespielt hat. Im Unterschied zum Händelschen Chor wird die Idee der umkehrbaren Beziehung von D-Dur und G-Dur bei Beethoven zu einer umfassend verwirklichten musikalischen Idee, welche den Satz umspannt und musikalisch-logisch vereinheitlicht (vgl. hierzu auch Kapitel 6.2.4). Mit einer einzigartigen Konsequenz greift Beethoven das Phänomen der zweideutigen Funktion der vierten Stufe immer wieder im Satz und selbst noch in der ungewöhnlichen Schlußwendung auf und verknüpft es konzeptuell mit der auf den ersten Blick toposhaft erscheinenden Struktur des Fugenthemas. So steht die Gerüststruktur des Fugenthemas in enger Verbindung mit den harmonischen Eigenheiten des Gloriasatzes.

Die Beziehung des Fugenthemas zum restlichen musikalischen Material des Gloria und der gesamten *Missa solemnis* ist eine gebende ebenso wie eine nehmende: Bisher haben wir beobachtet, daß das Thema harmonische Besonderheiten des Gloriasatzes in seiner intervallischen Struktur aufgreift und dadurch eng mit der übrigen Konzeption des Satzes in Verbindung steht. Andererseits generiert das Thema auch weitere Motive oder Themen innerhalb der Messe: Ähnliche thematische Wendungen finden sich — um nur einige Beispiele zu nennen — zu Beginn des Credo (T. 4 bis 6 im Baß), oder, expliziter, im Fugato „consubstantialem ...“ (T. 78ff.) und zum Text „Et expecto“ (T. 289ff.). Wie aus einer Aufzeichnung im Skizzenheft deutlich wird, hat Beethoven auch einmal geplant, die aufsteigende Gerüststruktur des Gloriatemas in Viertelnoten als Kontrasubjekt in der „Et vitam venturi“-Fuge im Credo einzusetzen (Artaria 180, S. 32L, I–IV). Und im Agnus vertont Beethoven sowohl die Worte „pacem“ als auch das „Dona“ mit Themen, die in enger Beziehung zur Gerüststruktur des Fugenthemas aus dem Gloria stehen (siehe z. B. Agnus, T. 107ff., T. 139ff.)⁵⁸. Auf diese Weise vereinigt das Fugenthema des Gloria nicht nur charakteristische Merkmale der Anlage des restlichen Satzes in sich, sondern bildet auch den Ausgangspunkt für verwandte Themen und Motive, die in den anderen Sätzen der Messe weitergeführt werden.

Fassen wir zusammen: Es war sicher notwendig, einmal festzuhalten, daß das Fugenthema des Gloria der *Missa solemnis* in seiner intervallischen Anlage einem

58 Auch innerhalb des Gloria finden sich bereits vor der Fuge immer wieder kleine Wendungen, die diese intervallische Struktur aufweisen, zuletzt noch einmal im Baß der Takte 355–360, wodurch das Fugenthema vorbereitet wird.

gängigen Fugenthementyp entspricht. Beethoven wollte sich anscheinend dadurch, daß er in der Gloriafuge ebenso wie in der Credofuge und im Dona-Fugato vertraute Themenstrukturen verwendete, in die Tradition der Fugenkompensationen seiner Vorgänger und Zeitgenossen stellen. Trotzdem weist sowohl das Thema selbst als auch die Art und Weise seiner Behandlung im Satz eine ausgesprochen individuelle Prägung auf: Die rhythmische Ausfüllung ist sehr eigenwillig; melismatische, schnelle Tonfolgen dieser Art sind zum Wort „gloria“ in der Klassik unüblich und fordern Kritik heraus. Der Thementyp trägt in der Vokalmusik häufig die Konnotation einer Steigerung, die scheinbar bis ins Unendliche weitergeführt werden kann, was Beethoven für die beabsichtigte Wirkung seiner Gloriafuge, die im Dienste des Textausdruckes (Lobpreis Gottes) steht, ausnutzt. Insbesondere aber steht die intervallische Anlage des Themas in enger Verbindung zu harmonischen Charakteristika des Gloriasatzes: die aufsteigende Quarte zur besonderen Rolle der vierten Stufe, die fallende Terz zu den charakteristischen Klangunterterzungen. Durch die thematische Verbindung zum vorausgehenden Gloriasteil kann die Fuge einen geeigneten Kontrapost bilden zu dem ausgesprochen diversen musikalischen Material der vorausgehenden Gloriasteile. Nachdem der gesamte Satz als Spannungsbogen angelegt ist, der prozeßartig ständig vorangetrieben wird, darf auch in der Fuge diese Bewegung nicht stagnieren; hier wird sie sogar zu einem Höhepunkt geführt und kommt zu einem so überzeugenden, ausladenden Schluß, daß dieser den gesamten Satz formal abrunden kann. Für diese Idee der abschließenden Steigerung eignet sich das gewählte, aufwärtsstrebende und in seiner Bewegung nicht abreißen Fugenthema hervorragend. Die Folgen dieses Fugenthemas zeigen sich auch noch in den weiteren Sätzen der *Missa solemnis*, wo die intervallische Grundstruktur des Themas immer wieder aufgegriffen wird.

5.3.2 *Zur Entstehung des Fugenthemas in den Skizzen (einschließlich Beethovens Teilabschrift der Kyriefuge aus Mozarts „Requiem“)*

Die frühesten Versuche, ein Fugenthema für das Gloria zu finden, stehen im Skizzenbuch Wittgenstein ab Seite 22 (=fol. 11v). Während Beethoven noch primär an den vorausgehenden Teilen des Gloria arbeitete, hielt er bereits immer wieder einzelne Ideen zum thematischen Material der Fuge fest (wiedergegeben in Abb. 5-9)⁵⁹. Obwohl diese ersten Themenideen sehr verschiedenartig sind,

59 Abgebildet sind all diejenigen Fugenthemen-Entwürfe, die Beethoven im Skizzenbuch Wittgenstein niedergeschrieben hat bevor er sich schwerpunktmäßig mit der Gestaltung der Fuge beschäftigte. Die zahlreichen Fugenskizzen in den Taschenskizzenheften und auf Einzelskizzenblättern (vgl. Anm. 61) gehören einem späteren Stadium an (siehe Tabelle in Kap. 7.2.1, S. 342ff.). Zu Nr. 4: Vgl. das Fugenthema „Blessing and honour“ aus dem Schlußchor von Händels *Messias*. Zu Nr. 5b: Anlehnung an das Gloriathema „gloria in excelsis Deo“.

5a) Wittg. S. 39 (= fol. 20r) IV  [VIII] mit triolen
a - - - - - men

b) IX  [Ms.: cis] ?
in glo - ri - a de - i pa - - - - - tris [in glo - ri - a de-]
a - - - - - men
[unten neuerer Text]


c) XIV  in glo - ri - a de - i pa - tris
XV  in glo - ri - a de - i pa - tris a

Abb. 5-9, fortgesetzt (weiter siehe nächste Seite)

6a) Wittg. S. 42 (= fol. 21v) IV *Alla breve* *[cum san - cto]* *[V]* So fort ewige Zeit dann *[Ms.: einigige]*
 cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a de - i pa -

V *presto* *[Ms.: tritita]* *[VII]* dritte in glo - - - - ria de - i pa - tris etc.
 a

VI *[VIII]* cum [sanc - to spi - ri - tu in glo - ri]

b) Wittg. S. 43 (= fol. 22r) VII *[?]* *[etc.]* *[Anfang einer Verlaufsskizze mit mehreren Einsätzen und geringen Themenvarianten]*
 cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a de - i pa - tris a

7) Wittg. S. 45 (= fol. 23r) II in glor
 in glo - ri - a de - i pa - tris a

Abb. 5-9, fortgesetzt

weisen sie doch ein gemeinsames Merkmal auf: Das Fugenthema ist immer syllabisch textiert und längere Melismen finden sich nur zum Text „Amen“, wie es in zeitgenössischen Messen üblich war (vgl. Kapitel 5.3.1). Die Mehrzahl der Themen steht wie in Beethovens C-Dur-Messe zum Text „Cum sancto spiritu in gloria dei patris“, wobei jedoch einige (siehe Abb. 5-9, die Nummern 4, 5b, 5c und 7) bereits — wie in der Endfassung — nur den Text ab „in gloria Dei patris“ verwenden.

Von besonderem Interesse ist die sehr frühe, verbal festgehaltene Idee zum Aufbau der Fuge mit drei verschiedenen Themen (vgl. Abb. 5-9, Nr. 2). Mit dieser Idee beschäftigte sich Beethoven in den Skizzen lange (siehe auch Abb. 5-9, Nr. 6; hier kennzeichnet er eigens den Einsatz des „gloria dei patris“ als „dritte“ Stimme), und sie zeigt sich auch noch in der Endfassung: Dort werden jedoch nicht mehr verschiedene Fugenthemen für sich durchgeführt, sondern es treten vielmehr eigenständige Schichten („cum sancto spiritu“; „Quoniam“ und „Amen“-Linie im dritten Fugenteil) simultan zu dem einen, alles beherrschenden Fugenthema hinzu (vgl. hierzu Kapitel 5.7.4).

Erst, als die Skizzen für die vorausgehenden Teile so gut wie beendet waren, begann Beethoven, intensiv und nurmehr fast ausschließlich nach einem Fugenthema zu suchen (Wittg. ab S. 45/ = fol. 23r)⁶⁰. Auch in den Taschenskizzenheften und -blättern, die die Themensuche und Ausgestaltung des Themas widerspiegeln⁶¹, sind mit Ausnahme des Übergangs zur Fuge und der Schlußakte des Satzes keine Skizzen zu anderen Gloriateilen enthalten. Vielmehr finden sich dort nur — ebenso wie in Wittgenstein ab S. 45 (= fol. 23r) — Skizzen zu den weiteren Sätzen der *Missa solemnis*: Credo, Benedictus und

60 Obwohl Beethoven das Skizzenbuch Wittgenstein nicht ausnahmslos in chronologischer Folge beschrieben hat, gibt es keinen Zweifel an dieser Reihenfolge: Auf den Seiten 22 bis 41 (= fol. 11v bis fol. 21r) finden sich überwiegend Skizzen zu den Teilen des Gloria *v o r* der Fuge. Die darin eingestreuten einzelnen Skizzen zur Fugen-Themenfindung (wiedergegeben in Abb. 5-9) machen deutlich, daß Beethoven nicht etwa bereits, als er die früheren Teile entwarf, intensiv an der Fuge arbeitete und seine Aufzeichnungen dazu weiter hinten im Buch gebündelt niederschrieb, sondern daß die eigentliche Arbeit an der Fuge erst später konzentriert stattfand.

Da im Skizzenbuch Wittgenstein auch weiter vorne verstreut einzelne Ideen zum Fugenthema stehen, läßt sich schließen, daß die nurmehr notierten thematischen Gestalten in der Tat nach den Skizzen zu den anderen Teilen des Gloria entstanden sind.

61 Skizzen zur Themensuche und zu Anwendungsmöglichkeiten des Fugenthemas sind enthalten in:

- Taschenskizzenbuch X (= DSB Artaria 180, S. 21/22; 27/28; 111/112)
- Taschenskizzenbuch Y (= DSB Artaria 180, S. 23/24; 25/26; 31/32; Bonn BH 111 [SBH 669; SV 85]; Bibliotheca Bodmeriana [SV 326])
- Taschenskizzenbuch Z (= DSB Artaria 180, S. 29/30)
- London Add. Ms. 29997, fol. 10v
- DSB Artaria 180, S. 106L

(Nähere Angaben zu diesen Skizzen in Kapitel 7.1 und 7.2).

Agnus Dei. Eine Notierung des Fugenthemas mit einem langen Sechzehntelmelisma über „gloria“ zusammen mit „Amen“-Kontrapunkten, die aufgrund ihrer syllabischen Gestaltung ihr einziges Textwort oft wiederholen, findet sich im Skizzenbuch Wittgenstein erstmals auf Seite 47 (=fol. 24r). Auf der Rückseite dieses Blattes steht das thematische Melisma bereits in Achtelwerten notiert, und sogar in seinem endgültigen intervallischen Verlauf (siehe einige ausgewählte Themenbeispiele auf fol. 24 recto und verso in Abb. 5-10). Nur der thematische Abschluß dieses Melismas, die Augmentation der Linie, fehlt noch.

Wittg. S. 47 (= fol. 24r) I

II

in glo - - - - - fis g fis e ri a

III

IV

de - i pa - tris a - men [a -] - men a - men

Wittg. S. 48 (= fol. 24v) VIII

IX

[in glo - - - - -]

[a - - men, a - - men]

Abb. 5-10: Erste Aufzeichnungen des melismatischen Fugenthema in Wittgenstein

Was im Skizzenbuch Wittgenstein auf einem einzigen Blatt zusammengedrängt ist: das Finden des melismatischen Themenverlaufs (auf Sechzehntelebene) auf der Vorderseite und die Festlegung der endgültigen Gestalt der Linie auf der Rückseite, wurde von Beethoven anderswo aufwendig ausgearbeitet. Einen Einblick in den langen Entstehungsprozeß geben die Taschenskizzenbücher und -blätter (genannt in Fußnote 61), woraus nur einige wenige Beispiele an dieser Stelle wiedergegeben sind (vgl. Abb. 5-11).

Als chronologischer Leitfaden läßt sich festhalten, daß viele der „Cum sancto spiritu“-Themen frühere Versuche der Themengestaltung sind, die entstanden, als Beethoven sich noch nicht festgelegt hatte, über welchen Text er das Fugenthema komponieren sollte. Einige dieser „Cum sancto“-Themen wurden jedoch auch erst geschrieben, als der endgültige Verlauf des Fugemelismas bereits

feststand: So ist zum Beispiel auf Seite 3 des Skizzenblattes BH 111 (I–V) das Fugenthema in fast endgültiger Gestalt, nur auf Sechzehntelebene, notiert; in den unteren Systemen feilt Beethoven jedoch an einem „Cum sancto“-Thema⁶². Beethoven hielt also lange an der Idee fest, eine eigene thematische Exposition eines „Cum sancto“-Themas in der Gloriafuge zu haben.

Artaria 180
S. 27 L
(X)

[VI]
[in glo - - - - - ri-a de-i patris amen]

Artaria 180
S. 22 R
(X)

[Ms.: c]

Bodmer
S. 1
(Y)

Va(riation)
Va(riation)
Va(riation)
Va(riation)

Bodmer
S. 2
(Y)

[IX] [?]

Artaria 180
S. 25 R
(Y)

[III]

Abb. 5-11: Beispiele melismatischer Fugenthemen aus den Taschenskizzenheften

Mit großer Hartnäckigkeit arbeitete Beethoven an den verschiedenen „in gloria“-Themenvarianten. Häufig ist eine ganze Seite mit minimalen Veränderungen einer thematischen Idee beschrieben, die später oft gar keine Verwen-

62 Eine Verwendung dieses Themas als Kontrapunkt zum darüber notierten Fugenthema wäre nicht möglich.

dung fand. Auf Seite 1 des Skizzenblattes Bodmer notierte Beethoven selbst mehrfach das Wort „Va[riation]“ vor verschiedenen, nur wenig voneinander unterschiedenen Varianten eines ansteigenden melismatischen Fugenthemas (siehe Abb. 5-11; wiedergegeben sind nur die vier Themenvarianten, die Beethoven durch ein „Va“ kennzeichnet; es folgen noch zahlreiche weitere, teils in Kombination mit einem zweiten Themeneinsatz). Bald darauf (Artaria 180, S. 25R, 26L und 24R) experimentierte Beethoven mit verschiedenen Intervallen zwischen der ersten langen Note und den laufenden schnellen: Zunächst beginnt das Thema mit einer Sekunde (Beethoven schrieb „2e secunde“), darunter mit einer Terz („oder terz“), es folgen zwei Varianten mit dem aus der fertigen Fassung bekannten Quartsprung *d g* (S. 25R, IX–XII und 26L, I–VI; letztere ist abgebildet in Abb. 5-26); auf der folgenden Seite Artaria 180, 24R, steht schließlich noch eine Variante mit Quintsprung als Anfangsintervall („5ta sehr gut“)⁶³.

Die späteren Skizzen zur Fuge (in Wittgenstein, ab S. 48/=fol. 24v, aber auch in den Taschenskizzenheften X, Y und Z) gelten dann weniger der Gestalt des Themas selbst als vielmehr seinen Anwendungsmöglichkeiten, z. B. in Engführung, versuchsweise Zusammenstellung mit verschiedenen Kontrapunkten, v. a. auch im doppelten Kontrapunkt, Einsätze in verschiedenen Tonarten und Ähnliches. In diesen Aufzeichnungen wird schließlich auch das Thema als Ganzes mit der Vergrößerung der Grundbewegung als Themenabschluß gefunden (siehe Wittg. S. 55/=fol. 28r). Die genaue Gestalt des Comes⁶⁴, die „Antwort“, fand er dann bereits nach einigen Versuchen, also vergleichsweise rasch: Bei manchen früheren Fugen hatte ihn dieser Arbeitsschritt einige Mühe gekostet⁶⁵.

Vor wenigen Jahren konnte Bathia Churgin auf eine bislang unbekannte Verbindung von der Kyriefuge aus Mozarts *Requiem* zu Beethovens *Missa solemnis* aufmerksam machen: Beethoven schrieb aus Mozarts Fuge sämtliche Einsätze mit den zugehörigen Kontrasubjekten ab und notierte analytische Kommentare dazu. Das Blatt mit Abschrift und Analyse (1 Seite; auf der Rückseite Skizzen zum Credo) befindet sich heute in New York, Columbia University, General

63 In dieser Aufzeichnung werden zudem die Themeneinsätze in aufsteigenden Quinten weitergeführt (erster Einsatz beginnt mit *d*, zweiter mit *a*, dritter mit *e*).

64 Der Comes ist eine tongetreue Quintstransposition des Dux und erreicht die Rückmodulation zur Tonika durch Anhängen eines weiteren Taktes. — Gemäß Deutsch verwendet Beethoven ohnehin überwiegend reale Beantwortungen (vgl. Fr. Deutsch, „Fugenarbeit“, 77).

65 „wegen der Antworten in den Fugen einige Tage“ schrieb Beethoven in Skizzen von ca. 1794/95 (siehe J. Kerman [Hrsg.], *Autograph Miscellany*, I: fol. 69v; II: 224 und 293). Richard Kramer kann anhand des Autographs des Streichquartettes op. 59/1 zeigen, daß Beethoven auch in diesem Werk seiner mittleren Periode sehr lange nach einer befriedigenden Beantwortung seines Fugenthemas suchte (Kramer, „Das Organische der Fuge“, v. a. 239–246). Eine Diskussion der späten Fugen unter diesem Gesichtspunkt mit Berücksichtigung der Entstehung steht noch aus.

Manuscript Collection, Rare Book and Manuscript Library. Churgin schlägt vor, Beethovens Abschrift dieser Fuge habe möglicherweise Einfluß auf die Anlage der Gloriafuge gehabt, verweist jedoch auf eine noch ausstehende Durchsicht der Skizzen, um ihre Vermutung zu unterstützen⁶⁶. Bislang konnte nämlich nicht nachgewiesen werden, daß sich Beethoven in der Tat bereits mit Mozarts Kyriefuge beschäftigte, bevor er begann oder zumindest, während er noch damit beschäftigt war, die Gloriafuge zu schreiben.

Beginnen wir die Untersuchungen mit Beethovens Kyrieabschrift selbst. Churgin gab bereits an, daß das hierfür verwendete Papier identisch ist mit dem Papier von Teilen des Skizzenbuches Artaria 206 (heute Krakau) und des sogenannten Moskauer Skizzenbuches, SV 342. Beide Bücher enthalten zwar vor allem Skizzen zu den späten Streichquartetten (op. 127 bzw. op. 130 und op. 132), sind jedoch darüber hinaus auf jeweils einer Seite (S. 97 bzw. S. 20) mit Skizzen zum Gloria bzw. zum Credo der *Missa solemnis* beschrieben⁶⁷. Das Material zur *Missa solemnis* aus dem Krakauer Skizzenbuch (Artaria 206, S. 97), das Churgin nicht näher untersucht hat, bezieht sich zudem unmittelbar auf die Skizze zum Credo der *Missa solemnis*, die auf der Versoseite des *Requiem*-Blattes notiert ist (siehe Abbildung und Übertragung bei Churgin, ebd., 462 und 477). Beide Male notiert Beethoven die thematische Modulation der späteren Takte 350f. aus dem Credo. Auf dem *Requiem*-Blatt ist sie einstimmig notiert. Auf dem Skizzenblatt aus Artaria 206 unternimmt Beethoven in den ersten vier mit Tinte beschriebenen Zeilen den Versuch, diese Stelle mehrstimmig auszuarbeiten: Notiert sind zwei Takte der Baßstimme und anfänglich drei Noten in der Oberstimme. Die Zeilen fünf und sechs dieses Skizzenblattes gehören ebenso noch dem thematischen Material der Credofuge an. Die Zeilen sieben bis zehn (Artaria 206, S. 97), die später als die oberen Zeilen mit den Credoskizzen beschrieben wurden, geben die Streicherstimmen der Takte 435–438 aus der Gloriafuge wieder⁶⁸. Aus meinen Untersuchungen zur Fuge läßt sich auch erschließen, wann Beethoven diese Takte zur Gloriafuge notiert hat: Sie wurden erst niedergeschrieben, als das Gloria bereits in Gänze entworfen war⁶⁹. Da die

66 B. Churgin, „Beethoven and Mozart's Requiem“, 470.

67 So ist anzunehmen, daß Beethoven dieses 16-zeilige Papier zur Zeit der Arbeit an der *Missa solemnis* in Gebrauch hatte, die Reste davon später weiterverwendete (erstmalig so dargestellt von Sieghard Brandenburg, „Die Quellen zu Op. 127“, 261).

68 Dazwischen Bemerkungen des Neffen Karl (vgl. S. Brandenburg, „Die Quellen zu Op. 127“, 264), darunter noch nicht identifiziertes Notenmaterial in Beethovens Hand. Für eine Diskussion der musikalischen Bedeutung dieser Takte siehe Kapitel 5.5.4.

69 Denn die früheren Aufzeichnungen zu dieser eigenartigen Stelle der Fuge im Skizzenbuch Wittgenstein finden sich dort erst an einer Stelle, wo ansonsten keine Skizzen mehr zum Gloria und seiner Fuge notiert sind (S. 61/=fol. 31r; vgl. Kapitel 5.5.4, S. 226–230); einzig folgen ebenda noch zwei Skizzen zum Satzschluß.

in Artaria 206 notierten Streicherstimmen denjenigen in der endgültigen Fassung weitgehend entsprechen, ist anzunehmen, daß Beethoven diese Takte sogar erst aufnotierte, während er sie im Autograph ausarbeitete⁷⁰. Diese Zusammenhänge bedeuten für die Entstehungszeit der Abschrift der Mozartfuge: Die Credoskizzen auf der Versoseite dieser Abschrift gehören zu einem ausgereiften Stadium der (Credo-)Fuge⁷¹. Die von Churgin erwähnten Glorioskizzen auf dem Krakauer Skizzenblatt sind noch später als die Credoskizzen entstanden, was unter anderem aus der Anordnung der Skizzen auf dem Blatt hervorgeht. Da man annehmen darf, daß Beethoven zunächst die Mozartabschrift und erst dann die Credoskizze auf dem Blatt niederschrieb, kann man folgern: Beethoven hat die Mozart-Fuge wohl spätestens analysiert, als er das Autograph der Gloriafuge schrieb, und die Credofuge bereits weit entwickelt war.

Offen ist jedoch noch die Frage, ob Beethoven Vorder- und Rückseite des *Requiem*-Blattes in etwa zur gleichen Zeit beschrieb — was eine Einflußnahme der Beschäftigung mit der Mozart-Fuge auf die Komposition der Gloriafuge ausschließen würde —, oder aber die Skizzen auf der Versoseite der Mozart-Analyse erst aufnotierte, als er dieses Blatt im Rahmen der Komposition der Credofuge einmal wieder heranzog. Diese Frage läßt sich leider nicht mit Eindeutigkeit klären, doch sprechen meines Erachtens einige Indizien dafür, daß sich Beethoven bereits mit Mozarts Kyrie-Fuge auseinandersetzte, während er noch damit beschäftigt war, die Gloriafuge zu entwerfen. Diesen hypothetischen Entstehungsgang möchte ich im folgenden kurz darstellen.

Eine Skizze in der ersten Zeile des Ergänzungsblattes E recto⁷² könnte der entscheidende Hinweis darauf sein, wann sich Beethoven mit Mozarts Fuge auseinandersetzte. Hier notierte er die Einsatzreihenfolge und die Einsatzöne für eine vierstimmige Fuge in D-Dur oder d-Moll. Ich halte es für wenig wahrscheinlich, daß es sich dabei um die Einsatzöne für das Thema der Gloriafuge handelt, denn ihre Anordnung (mit dem Dominantton *a* beginnend) wäre für den Beginn der Fuge recht ungewöhnlich: Comes — Dux — Comes — Dux.

70 Lewis Lockwood hat als erster auf die Fragwürdigkeit einer scharfen (zeitlichen) Trennung von Skizze und Autograph in Beethovens Schaffensprozeß hingewiesen. Während man früher davon ausging, alle Skizzen seien früher als das Autograph entstanden, weiß man nun um die vielfältigen Möglichkeiten in der zeitlichen Beziehung: Im Falle des Autographs der Violoncellosonate op. 69 war etwa eine Stelle bereits so häufig im Autograph verbessert, daß Beethoven die endgültige Lösung in einem Skizzenbuch „ins Reine“ schrieb (vgl. L. Lockwood, „On Beethoven's Sketches and Autographs“, v. a. 9f.). (Vergleichbares kann in unserem Falle ausgeschlossen werden, da die Noten noch in einigen Details von der endgültigen Fassung abweichen.)

71 Diese Form des Themas erscheint zum Beispiel noch gar nicht im Skizzenbuch Wittgenstein, sondern erst im Skizzenbuch BH 108 (ca. Frühjahr/Sommer 1820).

72 Dieses Blatt stand, als Beethoven es beschrieb, zwischen den Seiten 48 und 49 (bzw. fol. 24v und 25r) des heute „Wittgenstein“ genannten Skizzenbuches.

I ^a ^d [Ms.: h]

Allegro

S.

A. *Christe e - le - - - - -*

T.

B. *Ky - ri - e e - le - - i - son, e - le - - - - -*

Ky - - ri - e e - - le - - i - son, e - le - - - - -

- son,

Christe e - le - - - - -

- - - - - i - - - son, e - le - i - son, Ky - - - ri -

- i - son, e - le - i - son, e - le - -

Ky - - ri - e e - le - i - son, e -

- i - son, e - le - - i - son,

e e - - le - - i - son, e - le - i - son, Christe e - le - - - - -

- i - son, e - le - - i - son, Christe e -

le - - - - - i - son, e - le - i - son,

Ky - - - ri - e e - le - - i -

- i - son, e -

Abb. 5-12: Einsatztöne auf Blatt E recto, I (ehemals in Skizzenbuch Wittgenstein zwischen S. 48/ =fol. 24v und S. 49/= fol. 25r) und W. A. Mozart, *Requiem*, Beginn der Kyrie-Fuge

Beethoven hatte seit geraumer Zeit seine Fugenthemenentwürfe mit dem Grundton *d* beginnen lassen und zudem auf der vorausgehenden Seite 48/= fol. 24v die endgültige Themenbewegung, ebenfalls mit *d* ansetzend, notiert. Hingegen entspricht die Einsatzreihenfolge (Baß, Sopran, Alt, Tenor) mit Schlüsselung und Tonbuchstaben dem Beginn der Kyriefuge aus Mozarts *Requiem* (vgl. Abb. 5-12), die Beethoven dann auf dem Kopf des *Requiem*-Blattes zusammen mit den Einsätzen des Kontrasubjektes verbal festhielt und schließlich die jeweiligen thematischen Anfänge sogar in Noten niederschrieb (vgl. Wiedergabe bei Churgin, S. 461).

Der Inhalt der umliegenden beiden Seiten des Skizzenbuches kann die Hypothese unterstreichen, die Einsatztöne auf dem Skizzenblatt E seien ein Hinweis darauf, daß Beethoven eben zu jener Zeit, als er sein Fugenthema gerade gefunden hatte und Anregungen für dessen Verwendung innerhalb der Fuge suchte, die Mozartfuge abschrieb. Wie Churgin (S. 467 und 471ff.) herausstellt, merkte Beethoven in seiner Mozart-Analyse besonders an, wenn Thema und Kontrasubjekt im doppelten Kontrapunkt stehen, und wenn das Thema um einen Halbtakt verschoben ist⁷³. Gerade auf Seite 48 (=fol. 24v) des Skizzenbuches Wittgenstein, also auf der Seite, die ursprünglich dem Blatt E (mit Mozarts Einsatzfolge) unmittelbar vorausging, beschäftigte sich Beethoven mit den Möglichkeiten des doppelten Kontrapunkts. Auf Seite 25r des Skizzenbuches Wittgenstein, die auf das herausgenommene Blatt direkt folgte⁷⁴, probierte er erstmals die Verschiebung des Themas um einen halben Takt aus.

73 Ich lasse dabei die unwahrscheinliche Möglichkeit, daß die Einsatz-Töne erheblich früher als die Umgebung geschrieben sein könnten, außer acht. Da das Blatt E (SV 368) heute aus Wittgenstein herausgetrennt ist und in Sibley Library, Eastman School of Music, in Rochester aufbewahrt wird, konnte ich leider noch keinen unmittelbaren Schriftvergleich durchführen. (Mit dem Skizzenbuch Wittgenstein durfte ich freundlicherweise im Beethovenhaus in Bonn im Original arbeiten. — Hierfür möchte ich Herrn Dr. Sieghard Brandenburg an dieser Stelle ganz herzlich danken.) Bekanntlich beschrieb Beethoven seine Skizzenbücher nicht immer Zeile für Zeile von vorne nach hinten, und dies trifft auch auf für das Skizzenbuch Wittgenstein zu. Die auf dem Blatt E recto unter den Einsatztönen notierten Skizzen geben jedoch keinen Hinweis darauf, daß die erste Zeile oder die ersten beiden bereits erheblich früher beschriftet waren: keine der darunterstehenden Skizzen setzt auf der gegenüberliegenden Verso-Seite Begonnenes als Verlaufsskizze fort.

74 Zu Recht arbeitet Churgin heraus, daß Beethoven erst in seinen späten Fugen — und dabei erstmals im Gloria — die Möglichkeit „entdeckte“, das Fugenthema in einem Vierteltakt auch um einen halben Takt verschieben zu können. Zweifelsohne war in diesem Zusammenhang die Beschäftigung mit der Mozartfuge von Bedeutung, was durch Beethovens Kennzeichnung der Themenverschiebungen (beispielsweise mit dem Hinweis „anderer takt“) in der Teilabschrift deutlich wird und von Churgin auch nachdrücklich betont wird. Selbstverständlich waren aber Themenverschiebungen Beethoven vorher nicht gänzlich unbekannt: Nicht zuletzt spielen sie auch in zahlreichen der Fugen eine wichtige Rolle, mit denen sich Beethoven zur Zeit der Entstehung der frühen Sätze der *Missa solemnis* auseinandersetzte. Eine Abschrift in seiner Hand gibt es beispielsweise von Händels Fuge „Durch seine Wunden ...“ (angefertigt, wie gezeigt werden konnte [vgl.

Beziehen wir abschließend die Entstehung des Gloria-Fugenthemas in die Überlegungen mit ein: Die letzte syllabische Aufzeichnung des Themas (vgl. Abb. 5-9, Nr. 7) weist genau den gleichen melodischen, teils auch rhythmisch entsprechenden Verlauf auf wie das Kontrasubjekt „Christe eleison“ in Mozarts Kyriefuge. Beide Themen beginnen zunächst mit einer Achtelpause, gefolgt von dreimaliger Tonwiederholung in Achtelwerten (die dritte Achtelnote ist im Gloria-Thema aus Textgründen in zwei Sechzehntel unterteilt), anschließend linearer Aufstieg zum Quintton, daraufhin wieder Abstieg. Im nächsten Versuch in Wittgenstein, ein Fugenthema zu gewinnen, verläuft die Stimme erstmals — wie das Mozartsche Kontrathema, das Beethoven später einmal gegenüber heftiger Kritik verteidigte (vgl. S. 187) — im langen Sechzehntelmelisma⁷⁵.

Fassen wir zusammen, wie man sich die Entstehung der Mozart-Abschrift im Verhältnis zur Komposition des Gloria und des Credo aus der *Missa solennis* vorstellen kann: Möglicherweise nahm Beethoven bereits, als er auf der Suche nach der Gestalt seines Gloria-Fugenthemas war, Mozarts Kyriefuge zur Hand und ließ sich durch sie inspirieren, das Thema nicht wie üblich syllabisch, sondern vielmehr melismatisch anzulegen. Die Teilabschrift fertigte er jedoch wahrscheinlich frühestens an, als es darum ging, das nunmehr entwickelte Thema in der Fuge gut anzuwenden. Die an der Mozartfuge nachvollzogene Anwendung des doppelten Kontrapunktes und der Themenverschiebung innerhalb des Taktes versuchte Beethoven in den Skizzen anscheinend sofort in seiner Gloriafuge umzusetzen. Erst als er an der Credofuge arbeitete, wohl etwa zu der Zeit, als er auch die Gloriafuge im Autograph niederschrieb, nahm er diese Teilabschrift wieder zur Hand und beschrieb die Rückseite mit den Skizzen zu den Takten 350f. aus der Credofuge. Kurze Zeit später entstanden die Skizzen auf dem Blatt Artaria 206, S. 97: Skizzen zur Credofuge und sehr späte Skizzen zur Gloriafuge.

Kapitel 4.9, Anm. 51 auf S. 152f.], bevor das Gloria der *Missa solennis* im Autograph fertiggestellt war). Aufgrund der *Alla breve*-Notierung des Themas findet die Verschiebung dort auf Großtaktebene statt. In diese Zeit fällt vermutlich auch die Abschrift von Mozarts c-Moll-Fuge für zwei Klaviere KV 426 (bislang konnte die genaue Entstehungszeit noch nicht geklärt werden), welche dem gleichen Themenkomplex angehört. Hier beginnt Mozart — wie Beethoven in der Gloriafuge — nach der Exposition, das Thema auf die Taktmitte zu schieben.

75 Die Wende hin zum melismatischen Thema kündigt sich bereits in der letzten syllabischen Aufzeichnung an, in der eine Variante des Themas für die Solostimmen als melismatischer Sechzehntelverlauf notiert ist (vgl. Abb. 5-9, Nr. 7, auf S. 196). Bezeichnenderweise verwirklichte Beethoven also anscheinend die Idee des Melismas zunächst nicht in den Chorstimmen, sondern erst in den Solostimmen. (Gelesen im Violinschlüssel und textiert mit dem Wort „Amen“ könnte diese Bewegung aber auch einen Amen-Kontrapunkt darstellen.)

5.4 Die Kontrasubjekte

5.4.1 Zur Gestalt der Kontrasubjekte

Welches der musikalischen Gebilde, die in der Gloriafuge zum Thema hinzutreten, könnte als Gegenthema, Kontrapunkt oder Kontrasubjekt bezeichnet werden? Normalerweise bedarf eine Antwort auf diese Frage wohl keiner längeren Überlegung. Umso bezeichnender ist es, daß im Falle der Gloriafuge aus der *Missa solemnis* bis heute unterschiedliche Meinungen herrschen: Für viele Kritiker, darunter bereits sehr früh Seyfried (*Cäcilia* 9 aus dem Jahr 1828⁷⁶) und noch vor kurzem Drabkin (*Missa solemnis*, 50), ist die sequenzierende Achtelfigur, die zum ersten Mal in den Takten 361 bis 362 in den Bläsern und in der Viola (hier in repetierende Sechzehntel aufgelöst) erklingt, das „Contra-thema“ oder „Kontrasubjekt“. Von den „Amen“-Figuren ist bei beiden keine Rede. Im Gegensatz dazu nennt Mellers als Kontrasubjekt ausschließlich die „Amen“-Figur, die erstmals zum Comes des Themas hinzutritt (siehe T. 365ff. mit Auftakt im Baß)⁷⁷. Sowohl Achtelfigur als auch „Amen“-Wendung werden bei Fiske (*Missa Solemnis*, 46ff.) und Dikenmann-Balmer (*Beethovens Missa Solemnis*, 83ff.) als Kontrasubjekte angesprochen.

The image shows a musical score for the Gloriafuge in the Missa Solemnis, starting at measure 369. It features four staves: Fl./Ob., Alt, Tenor, and Baß. The Fl./Ob. staff shows a sequence of eighth notes. The Alt staff shows the Fugenthema with the lyrics "in glo - ri - a". The Tenor staff shows the first Kontrasubjekt with the lyrics "[a] - men, a - men". The Baß staff shows the second Kontrasubjekt with the lyrics "a - men, a - men".

Abb. 5-13: *Missa solemnis*, Gloriafuge: Fugenthema, Schatten und Kontrasubjekte

Ich möchte drei verschiedene musikalische Gebilde unterscheiden, die — insbesondere im ersten Fugenteil⁷⁸ — zum Thema hinzutreten. Die von Seyfried und Drabkin herausgestellte Figur bezeichne ich als „Schatten“ des Themas, zusätzlich differenziere ich die beiden „Amen“-Figuren in ein erstes und ein zweites Kontrasubjekt, entsprechend ihrer metrischen Stellung und entspre-

76 Neu in: St. Kunze (Hrsg.), *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 448.

77 W. Mellers, *Voice of God*, 236.

78 In späteren Fugenteilen werden die Gebilde nicht immer beibehalten.

chend dem auf die Synkope folgenden Intervall (siehe Abb. 5-13)⁷⁹. Einiges haben diese drei zum Thema hinzutretenden Gebilde gemeinsam: Jedes von ihnen ist nur zwei Takte lang, wobei der zweite Takt die um eine Sekunde höhere Sequenz des ersten ist; die Weiterführung ist — sofern vorhanden — frei. Die zweitaktigen Gebilde treten zu den mit Achteln ausgefüllten Takten des Themas hinzu, also eben zu jenen Takten, die Beethoven in den Skizzen bereits in den verschiedensten Zusammenstellungen, Engführungen etc. ausprobiert hatte, bevor er überhaupt das ruhigere Themenende festlegte. Alle drei Gebilde sind in direkter Abhängigkeit aus dem Thema selbst gewonnen und erlangen im Laufe der Fuge kaum musikalische Eigenständigkeit.

Der *S c h a t t e n* begleitet das Fugenthema bereits bei seinem ersten Auftreten: Während das Thema im Chorbaß (zusammen mit den tiefen Streichern, Fagotten, Contrafagott, Posaune und Orgel) vorgestellt wird, erklingt in Bratschen, Oboen und Klarinetten das gleiche Thema mit nur geringen Veränderungen um zwei Oktaven höher: als Echo, klangintensivierend und — durch die höhere Lage — gleichzeitig Glanz zugebend. Da die Erwartungshaltung „Fuge“ von einem nur einstimmigen Beginn ausgeht, fällt diese Achtellinie in den Bläsern trotz ihrer Unselbständigkeit auf. Die einzige „zweite Stimme“, die normalerweise an dieser Stelle in einer Fuge zum Thema hinzutritt, ist das zweite Thema einer Doppelfuge; also ein beibehaltenes Kontrasubjekt, dessen Bedeutung durch den gleichzeitigen Einsatz mit dem Dux des Hauptthemas besonders unterstrichen wird. Beethoven war sich dieser Assoziation, die wohl nicht nur Seyfried und Drabkin (s. o.), sondern viele der Zeitgenossen und späteren Hörer hatten, sicher bewußt. In seinen Augen war aber dieses Gebilde sicher kein Kontrasubjekt im strengen Sinne: Denn es wird in der gesamten Fuge niemals in den Vokalstimmen übernommen, sondern bleibt ausschließlich den Instrumenten vorbehalten. Auch wird es später zum Träger einiger motivischer Abspaltungen⁸⁰ — also einer rein instrumentalen Technik. Zudem ist dieses Gebilde fast ausnahmslos an das Vorhandensein des Themas gebunden. Und schließlich zeigen auch die uns erhaltenen Skizzen, daß Beethoven für den Schatten nie verschiedene Gestalten oder kontrapunktische Verwendungsmöglichkeiten ausprobierte. Diese Achtellinie ist später kompositorischer Zusatz und hat die Funktion, die Strahlkraft des Themas zu inten-

79 Eine genaue Trennlinie zwischen Thema und Kontrasubjekt ist nur schwer festzulegen: Im Dux hilft noch der Text bei der Entscheidung („patris“ gehört noch zum Thema, „Amen“ bereits zum Kontrasubjekt), im Comes hingegen wird an die „patris“-Wendung ein motivisch identischer „Amen“-Takt zum Zwecke der Rückmodulation angehängt.

80 Erstmals angedeutet von Dikenmann-Balmer, *Missa Solemnis*, 85; Näheres zur Verwendung des Schattens in der Gloriafuge in Kapitel 5.6.

sivieren: Der Kanon ist hier so eng, daß er seine polyphone Dimension weitgehend verliert und zum klangverstärkenden Echo wird.

Das Fugenthema geht unmittelbar in das erste Kontrasubjekt⁸¹ über: Die ersten beiden Takte dieses Kontrasubjekts haben eine weitgehend feste Gestalt, die weiteren Takte werden bei jedem Erscheinen unterschiedlich ausgeführt. Die Tonfolge des ersten Kontrasubjekts ist aus dem Thema abgeleitet: der Schluß des Themas („patris“) wird einfach in sekundweiser Sequenz weitergeführt⁸². Freilich gehen in vielen Fugen die Themen unmittelbar in das Kontrasubjekt über, um ein kontinuierliches Movens beizubehalten, und differenzieren dabei nicht immer motivisch⁸³. In diesem Falle zeigt darüber hinaus das Kontrasubjekt auch in seiner intervallischen Beziehung zum Thema keine Selbständigkeit: Was im Moment des Zusammentreffens von Dux und Comes (T. 364, 1–2) als Vorhalt in Spannung versetzt⁸⁴, kann in der nachfolgenden sequenzierenden Bewegung des Kontrasubjektes allenfalls noch den Schein einer Vorhaltsbildung beibehalten. Denn hier handelt es sich um nichts anderes als um eine wenig verkleidete Parallelführung in Terzen von Thema und Kontrasubjekt. In dem frei geführten zweiten Teil des Kontrasubjektes ist diese Abhängigkeit vom Themenlauf oft sogar noch deutlicher zu erkennen: Beispielsweise bestimmen in Takt 366ff. parallele Terzen zum Thema die Bewegung, mögen sie auch durch eingeschobene fallende Quinten, mit denen eine Quint-

81 In der Begrifflichkeit folge ich der verbreiteten Verwendung des Terminus „Kontrasubjekt“ in der Bedeutung „Kontrapunkt zum Thema einer Fuge, der für den Verlauf des Stückes beibehalten wird“ (Artikel „Kontrasubjekt“ in *Riemann Musiklexikon Sachteil*, hrsg. von Willibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz: Schott 1967, 492). Auch wenn die Kontrasubjekte in der Gloriafuge manchmal vorübergehend nicht in Erscheinung treten (wie zum Beispiel aufgrund der zahlreichen Engführungen des Themas im zweiten Fugenteil), bleiben sie doch im Gesamtverlauf der Fuge eine feste Größe. (Mit dem Begriff „Kontrasubjekt“ soll also nicht zum Ausdruck gebracht werden, daß das kontrapunktische Gebilde thematischen Charakter hätte oder einen deutlichen Gegensatz zum Thema ausbilden würde.)

82 Die Schlußwendung des Themas wird im ersten Kontrasubjekt aufgegriffen, vorne um eine Viertelnote verkürzt und zweimal hintereinander nach oben versetzt. Der zu Beginn des Kontrasubjektes notierte Ton *cis* (T. 364,3) ist in der Zweistimmigkeit notwendig, um einen Oktavklang auf betonter Zählzeit zu vermeiden, und um den Satz zur Dominante zu ziehen. Von der Möglichkeit, das Kernmotiv des ersten Kontrasubjektes durch legato vorangestellte Einzeltöne zu erweitern, macht Beethoven auch später in der Fuge an verschiedenen Stellen Gebrauch (siehe beispielsweise T. 394 im Sopran, T. 395f. im Tenor und an zahlreichen weiteren Stellen).

83 Marpurg lobt es sogar beispielsweise, wenn Elemente aus dem Thema — verändert oder sequenziert — in den Kontrapunkt übernommen werden können (vgl. Fr. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* I, 148).

84 Der Anschluß zum Comes ist nach Marpurgs Kriterien mustergültig ausgeführt: Der Einsatz des Comes „bey einer liegenden Dissonanz“ ist für ihn „vortrefflich“ (Marpurg, ebd.). Beethoven unterstreicht diesen dissonanten Ton durch ein erstmals in dieser Fuge auftretendes *Sforzato* in den Singstimmen (vgl. T. 363f.).

den Teilen des Gloria, die mit dem Gloria-Ritornell gestaltet sind: „Gloria in excelsis Deo“, „Domine Deus, rex ...“, „Domine Deus, agnus ...“, wird hier einer laufenden Achtelkette, die als übernatürliches Symbol für Gottes Herrlichkeit steht, der menschliche Versuch der Annäherung an Gott gegenübergestellt⁸⁶.

Abgesehen davon fungieren — wie beschrieben — der Schatten und die Kontrasubjekte nicht als spannungsreicher Gegenpol zum Thema. Vielmehr unterstützen sie, jedes auf seine Weise (als parallele Terzen- und Sextenführung und als Echo), die Klanggewalt des Themas. Auch die Skizzen zeigen, daß Beethoven nicht daran interessiert war, selbständige kontrapunktische Gestalten zu schaffen. Unter den vielen Seiten Skizzen, die zur Gloriafuge überliefert sind, gibt es kaum je Aufzeichnungen, in denen sich Beethoven mit der Gestaltung eines Kontrasubjekts beschäftigte. Gestaltung und Anwendung des Themas stand im Mittelpunkt der Arbeit. In dem Moment, wo die Themengestalt feststand, ergaben sich für ihn scheinbar problemlos die von dieser maßgeblich beeinflussten kontrapunktischen Figuren⁸⁷.

Auch anhand der Verwendung der Kontrasubjekte im weiteren Verlauf des Satzes wird deutlich, daß sie für Beethoven keine integren, festen Gestalten waren: Nicht nur werden sie beständig in ihren freien dritten und vierten sowie selbst in den motivisch gebundenen ersten beiden Takten verändert, sondern sie unterbleiben auch streckenweise ganz, wenn das Thema allein die Szene beherrschen möchte (Näheres hierzu siehe Kapitel 5.6). Als abhängige Gestalten werden sie nicht vermißt. Daß auch Friedrich Deutsch⁸⁸ in seiner Untersuchung sämtlicher Beethovenscher Fugen feststellt, Beethoven schreibe in sehr wenigen seiner Fugen einen beibehaltenen Kontrapunkt, mag darauf hinweisen, daß die voranstehenden Beobachtungen nicht singulär sind, sondern Symptome einer

86 Vgl. hierzu etwa die akklamierenden Rufe „gloria“ (T. 17f.), die Chor-Anrufungen „Domine Deus, Rex coelestis ...“ (T. 176ff.) und „Domine Deus, agnus Dei ...“ (T. 210ff.) in den Vokalstimmen, die zu der instrumentalen Glorialinie treten.

87 Es gibt Hinweise darauf, daß dieses Vorgehen Beethovens in der Komposition seiner späten Fugen kein Einzelfall ist: Zum Beispiel notiert er auch in den Skizzen zur nie fertiggestellten Einleitung und Fuge für Streichquintett („Denkmal Johan Sebastian Bachs Quintett“) das Thema sogleich in Engführung, nicht aber mit Kontrasubjekt (Skizzenbuch Landsberg 5; Näheres bei Sabine Kurth, *Beethovens Streichquintette*, 193). Ein ähnliches Bild ergibt sich in den Skizzen zum ursprünglich als Fuge geplanten ersten Satz der Klaviersonate op. 111 (als Grundlage dienen die im zweiten Band von William Drabkins Dissertation [*Opus 111*] wiedergegebenen Skizzen): Während Beethoven noch mit dem Entwerfen verschiedener Themengestalten beschäftigt ist, notiert er bereits Verlaufsskizzen mit vollständigen Expositionen (siehe Drabkin, Chapter III, Nr. 30, 33, 36) und Engführungen des Themas (Nr. 20, 21, 22, 26). Nur in zwei von fast zwanzig Aufzeichnungen des Fugenthemas — der ersten und der letzten der frühen Themenaufzeichnungen, Nr. 18 und Nr. 28 — findet sich jedoch ein Versuch, einen Kontrapunkt zu schreiben.

88 Fr. Deutsch, „Fugenarbeit“, 79.

von J. S. Bach⁸⁹ bewußt unterschiedlichen Fugenkonzepcion von Beethoven darstellen.

5.4.2 Zu den Gründen für die geringe Selbständigkeit der Kontrasubjekte

Was also sind Beethovens Gründe dafür, in der Gloriafuge unselbständige, vom Thema abhängige Kontrasubjekte zu schreiben? Selbstverständlich weisen auch Kontrasubjekte anderer Fugen der Wiener Klassik nicht immer einen ausgeprägt eigenständigen Charakter auf. Parallelführungen von Thema und Kontrasubjekt sind beliebt⁹⁰. Im Unterschied zu den meisten zeitgenössischen Fugen bringt Beethoven aber die Unselbständigkeit des Kontrasubjektes mit solcher Konsequenz in den Satz ein, daß es scheint, er wolle dieses Merkmal mit Nachdruck zu einem wesentlichen Prinzip seiner Fuge machen. Und in der Tat steht diese Eigenschaft mit der architektonischen Anlage der Fuge in enger Verbindung.

Von besonderem Interesse ist es darüber hinaus, der Frage nachzugehen, inwiefern Beethoven in seiner Fugenschreibweise von Werken J. S. Bachs oder G. F. Händels angeregt wurde, Komponisten also, deren Werke er bekanntlich gerade in seinen späteren Lebensjahren eingehend studierte. In Hinblick auf das Verhältnis von Thema und Kontrasubjekt dienten ihm Bachs Fugen, wie ich oben bereits angedeutet haben, sicher weniger als Anregung als vielmehr Händels (Vokal- und Instrumental-)Fugen. Vergleicht man die Vorwürfe und negativen Kritikpunkte, die Rezensenten und Musikwissenschaftler an den Fugen Händels herausstellen, zeigt sich, daß sich diese in einigen Aspekten mit Merkmalen, die an Beethovens Fugen kritisierten werden, decken: In den Fugen beider Komponisten wird die Stimmführung häufig als zu unselbständig empfunden, die Anwendung kontrapunktischer Techniken hingegen als künstlich aufgesetzt und als nicht genug in den Satz integriert. Meiner Ansicht nach sind es gerade diese Aspekte, die Beethovens Anschauung von Fuge mit derjenigen Händels verband: Das Ziel beider Komponisten lag nicht darin, eine möglichst selbständige Führung jeder einzelnen Stimme zu erreichen. Parallelführungen waren beliebt. Dennoch demonstrierte man an manchen Stellen gerne seine Kunstfertigkeit mittels der Anwendung verschiedenster kontra-

89 Für viele Fugen Bachs trifft die Lehrbuch-Charakterisierung zu, der „Gegensatz (Kontrapunkt des Comes) ... soll[e] in wirksamem Gegensatz zum Comes stehen, indem er neue Motive bringt und komplementäre Rhythmen ausführt.“ (Hermann Grabner. *Allgemeine Musiklehre*. Kassel: Bärenreiter, 15/1984, 233).

90 Warren Kirkendale tut gut daran, diese geringere polyphone Struktur der frühklassischen und klassischen Fugen gegenüber allzu herber Kritik in Schutz zu nehmen und herauszustreichen, daß ihnen dafür ein ganz eigenes Charakteristikum des Wohlklangs, der Leichtigkeit und Eleganz eignet (W. Kirkendale, *Fugue and Fugato* [1979], 73–76, v. a. 75).

punktischer Techniken. Viele Fugensätze der beiden Komponisten — und natürlich auch manch anderer Zeitgenossen — werden so zum abwechslungsreichen Satz: klangschöne Passagen (durch Parallelführungen erreicht) wechseln mit rigiden kontrapunktischen ab.

Ich möchte diese Überlegungen zu Händels und Beethovens kongenialer Idee über die Selbständigkeit der melodischen Linien in ihren Fugen anhand einiger Beispiele konkretisieren: Beethoven hat etwa in den Jahren 1816/17 sämtliche Fugen aus den *Concerti grossi* op. 6 von Händel abgeschrieben⁹¹. An Terzen- und Sextenparallelen gibt es in Händels Fugen sicherlich keinen Mangel. Als Beispiel diene hier die Fuge aus dem *Concerto grosso* op. 6 Nr. 7, die außer dem ungewöhnlichen Eintonthema weitgehend aus parallelgeführten Linien besteht (siehe Abb. 5-16a und b).

Abb. 5-16a: G. F. Händel, *Concerto grosso* op. 6 Nr. 7, Fuge: T. 8ff.

⁹¹ Mit Ausnahme der kürzesten und am einfachsten gestalteten Fuge aus op. 6 Nr. 6 (siehe die informative Beschreibung bei Sieghard Brandenburg, „Mus. Hs. 40.188“, 5–10).

Abb. 5-16b: G. F. Händel, *Concerto grosso* op. 6 Nr. 7, Fuge: T. 26ff.

Für das Händelsche Verhältnis zwischen Thema und Kontrapunkt einer Fuge ist die a-Moll-Fuge aus Händels *Concerto grosso* op. 6 Nr. 4 sehr aufschlußreich. Hier verschwimmt die Grenze zwischen Thema und Kontrasubjekt, da das charakteristische Anfangsmotiv des Themas (eigentlich eine Schlußwendung!) auch jeweils am Schluß der (nicht beibehaltenen) Kontrasubjekte verwendet wird⁹². Abschließend läßt sich festhalten, daß Beethovens Fugen in diesem Aspekt denjenigen Händels deutlich näherstehen als denjenigen Bachs. Im folgenden wird deutlich werden, daß Beethovens Idee, die Kontrasubjekte aus dem Fugenthema zu gewinnen, Ausdruck seiner — wiederum von Bach verschiedenen — besonderen Vorstellung von Fuge allgemein sind.

Gehen wir also zurück zur Komposition. Welche Auswirkung hat die unselbständige Gestalt der Kontrasubjekte auf die Anlage der Fuge? Als abhängige Gestalten haben die Kontrapunkte in dieser Fuge kaum die Energie, Zwischenspiele auszuformen (vgl. Abb. 5–17): Die wenigen Zwischenspiele, die es gibt, sind kurz⁹³ und verlaufen meist in schlichter musikalischer Gestaltung, wie zum Beispiel in Quintschrittsequenzen. Einer der längeren Abschnitte, der scheinbar frei von der Herrschaft des Fugenthemas ist (T. 434–439), wird bezeich-

92 Auch gibt es einige Beispiele Händelscher Doppelfugen, in denen das Gegenthema direkt aus dem Thema abgeleitet wird und z. B. die diminuierte Form des Themas darstellt. Im Chor „Let all the angels of God worship him“ aus dem *Messias* beispielsweise erklingt das Fugenthema nach der homophonen Eröffnung gleichzeitig in Normalgestalt und diminuiertter Form. So erscheint der Text simultan auf zwei verschiedenen rhythmischen Ebenen, wodurch die einzelnen Silben ganz unterschiedliche Gewichtung erhalten. Alfred Mann („Händels Fugenlehre“, 173) sieht zu Recht in dieser Art der Themenbehandlung eine Vorahnung „auf das klassische Prinzip der motivischen Abwandlung“.

93 Als Gegenbeispiel möge etwa die Gloriafuge aus Haydns *Harmoniemesse* dienen, wo es viele und lange zwischenspielartige Abschnitte gibt. Das Thema durchzieht dort die Fuge weit weniger als in Beethovens Gloria der *Missa solemnis*.

nenderweise in seiner harmonischen Anlage von der intervallischen Struktur des Fugenthemas bestimmt (vgl. hierzu Kapitel 5.5.4). Nach dem letzten Erscheinen des Fugenthemas wird der gesamte letzte kadenzierende Schlußabschnitt der Fuge durch das motivische Material der beiden Kontrasubjekte geprägt, doch selbst hier werden die beiden Kontrasubjekte nicht primär als eigenständige Gestalten eingesetzt, sondern gehen schließlich in motivisches Material aus dem ersten Abschnitt des Satzes, dem „Gloria in excelsis“, über (Näheres hierzu in Kapitel 5.6).

- T. 387–389,2 Synkopische Tonkette abwärts, gewonnen aus dem ersten Kontrasubjekt (KS), in Tenor und Sopran in kanonischer Führung; resultierend in parallelen Terzen
- T. 394–399,3 Motiv des ersten KSs in Sopran, Alt und Tenor; Quinthschrittsequenz; zwei Scheineinsätze des Themas in T. 398 und 399
- T. 422,3–427 Motiv des ersten KSs; Stehenbleiben auf V/fis-Moll; viele Quintfälle;
- T. 434–439 Motiv des ersten KSs; *cantus–firmus*–Melodie; Thema im harmonischen Verlauf präsent
- T. 459–462 Motiv des zweiten KSs (überleitende Takte)
- T. 493–524 Motive des ersten und zweiten KSs als Schlußkadenz; beide KSe werden in Elemente des Gloriamotivs umgewandelt

Abb. 5-17: Abschnitte der Gloriafuge ohne vorkommendes Thema

In dieser Gloriafuge gibt es also weder eine kontrapunktische Gestalt, die einen wirklichen Gegenpol zum Thema bilden kann, noch ausführliche Zwischenspiele, die normalerweise den Boden für wirkungsvolle Einsätze des Themas bereiten. Beethovens Sinn scheint darauf ausgerichtet gewesen zu sein, so viele Passagen wie möglich mit thematischem Material zu gestalten⁹⁴. Und er wendet viele Mittel an, um die Erscheinungen des Themas nicht eintönig werden zu

⁹⁴ Auch Friedrich W. Marpurg (*Abhandlung von der Fuge* I, 27) empfiehlt es, das Thema möglichst häufig einzusetzen (z. B.: „Je öfter sie [= die Sätze/Themen] wiederholt werden, desto besser ist die Fuge“), doch versäumt er nicht, immer wieder darauf hinzuweisen, daß Zwischenspiele erforderlich und empfehlenswert seien, um einen erneuten Themeneinsatz gut zur Wirkung kommen zu lassen (vgl. z. B. ebd., 122: „oder man läßt, wenn kein Zwischensatz vor der Cadenz vorhergegangen, bey dieser Cadenz nitzo einen Zwischensatz hören, um dem Gehöre nach der Wiederkunft des Hauptsatzes ein desto grösser Verlangen zu machen ...“).

lassen. — Neben Einsätzen des Themas in verschiedenen Tonarten und Harmonisierungen, die seit Bach zu jeder gut gearbeiteten Fuge gehören, erscheint das Thema in so verschiedenartigen Engführungen und in jedem Fugenteil mit neuartigem Material kombiniert, daß man sich an eine Reihe von Variationen erinnert fühlt. Darüber hinaus gewinnt Beethoven dadurch, daß alles thematische und kontrapunktische Geschehen auf das Fugenthema zurückgeht, den Freiraum, zusätzliche Impulse von außen in die Fuge hineinragen zu können: So erklingt die *cantus-firmus*-artige Melodie in verschiedenen Stimmen (T. 429ff.), die Chorgemeinde deklamiert einen eigenen Text auf einer eigenen rezitativischen Ebene und die Instrumente inszenieren einen Marsch (T. 462ff.). Diese Elemente, die in die Fuge eingebracht werden, haben weder mit dem Fugenthema noch mit den Kontrasubjekten etwas zu tun. Dadurch, daß sich Beethoven in den Kontrasubjekten so sehr beschränkt und nur motivisches Material des Themas verwendet, kann er später fremde Ebenen wirkungsvoll zum Einsatz bringen. Mit einer strengen Fuge, die solche Bereicherungen nicht zuläßt, hat dies nichts mehr zu tun.

Wie läßt sich dieses Vorgehen im Rahmen von Beethovens gesamten Schaffen sehen? Beethovens Vorliebe für motivische Ableitungen ist aus anderen seiner Werke seit langem bekannt: In diesem Sinne ist sein Bestreben, einen Gutteil des musikalischen Materials aus dem Fugenthema zu gewinnen — so die Kontrasubjekte, den Schatten, sowie die harmonische Gestaltung eines Zwischenspieles — verwandt mit der konsequenten motivischen Anlage, wie er sie etwa, um nur ein berühmtes Beispiel zu nennen, im ersten Satz seiner fünften Sinfonie praktiziert. Darüber hinaus ist diese Fuge auch charakteristisch für eine bestimmte Facette von Beethovens späten Werken, in denen der Komponist oftmals nach formal ungewöhnlichen Wegen suchte und daher gewohnte Formen auf individuelle Weise abwandelte. Ein interessanter Vergleich ist zum Beispiel zwischen dem Vorgehen Beethovens in der Gloriafuge und im ersten Satz des Streichquartetts op. 127⁹⁵ möglich: Im Kopfsatz des Quartetts verwendet er sowohl für den Haupt- als auch für den Seitensatz Themen gleichen Charakters. Der Gegensatz zwischen erstem, „männlichen“ und zweitem, „weiblichen“ Thema, der Beethoven insbesondere seit seinen Werken der mittleren Periode als typisch zugeschrieben wird, ist hier verschwunden. Gegensätzliche Charaktere sucht Beethoven hier an ganz anderer Stelle auf: Vor das erste Thema wird ein Einleitungsteil⁹⁶, „Maestoso“, geschoben, der einen starken Kontrast zum ersten Thema bietet und der als maßgebliche Idee im weiteren

95 Als erstes der späten Streichquartette steht das Es-Dur-Quartett der *Missa solemnis* am nächsten.

96 Dieser ist je nach Sichtweise Einleitung oder erster Teil des ersten Themas.

Verlauf des Satzes an formal wichtigen Stellen immer wieder aufgegriffen wird⁹⁷. Das *Tertium comparationis* zwischen diesem Sonatensatz und der Gloriafuge liegt in folgendem: Beethoven hebt in diesem — und in manchen anderen seiner späten Sonatensätze — einen seine Werke bislang häufig bestimmenden Gegensatz, nämlich den zwischen erstem und zweitem Thema — weitgehend auf, führt dafür aber einen anderen kontrastreichen Baustein der Form zu: Das *Maestoso*. Auf vergleichbare Weise nimmt er in der Gloriafuge der *Missa solemnis* den traditionellen Gegensatz zwischen Thema und Kontrasubjekt zurück, bringt aber stattdessen andere, normalerweise der Fuge fern stehende Elemente in diese ein (vgl. unten Kapitel 5.7.4). Selbstverständlich ist ein direkter Vergleich zwischen Sonatensatz und Fuge aufgrund der unterschiedlichen Satzstrukturen nicht problemlos. In diesem Falle jedoch scheint er sinnvoll, da beide Phänomene in dem gleichen Beweggrund wurzeln: in Beethovens Bestreben, überkommene Strukturen auf ungewöhnliche Weise umzuformen und verschiedene formale Prinzipien zu vereinen, was ein Kennzeichen besonders seiner späten Werke ist.

5.5 Von veränderlichen Größen: Zur Verwendung des Themas in der Gloriafuge

5.5.1 Thematische Integrität in der Fuge?

Nehmen wir gleich vorweg, daß Beethoven in der Gloriafuge das Thema nicht als unantastbare Gestalt betrachtet, sondern es immer wieder kleineren und größeren Veränderungen unterzieht. Diese Eigenart, auf die bislang in der Literatur zum Gloria der *Missa solemnis* noch nicht eingegangen wurde, soll in den folgenden Abschnitten aufgezeigt und vor allem auch in ihrer Bedeutung für die Anlage der Fuge sowie des gesamten Gloria gewertet werden: So bildet etwa die letzte Veränderung des Themas, bei der das Thema im Unisono in allen Chorstimmen erscheint, den Höhepunkt der Fuge, danach erfolgt noch eine Rückbildung der beiden Kontrasubjekte in Motive aus dem ersten Gloriaabschnitt, womit das Schlußpresto eingeleitet wird. Selbstverständlich weisen auch verschiedene Werke anderer Komponisten, zum Beispiel von Haydn⁹⁸, von Mozart, auch bereits von Bach und von Händel eine freiere Behandlung des Fugenthemas auf. — Mögen auch die Theoretiker des achtzehnten und begin-

⁹⁷ Vgl. hierzu auch S. 59 und 101; nähere Ausführungen zum Bau des ersten Satzes von op. 127 bei B. Lodes, „Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung“, 316–318.

⁹⁸ Themenveränderungen in Haydns Meßfugen beschreiben u. a. Friedhelm Krummacher, „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen“, 455–481 passim und Stephen Town, „Fugue and *Fugato* in the Masses of Joseph Haydn“, v. a. 314 und 317.

nenden neunzehnten Jahrhunderts noch weitgehend von der Integrität des Fugenthemas ausgehen und genau die erlaubten Ausnahmen, wie z. B. die Verkürzung des Themas in einer Engführung oder den aus harmonischen Gründen veränderten melodischen Verlauf im Comes, regeln, so wird andererseits in der Praxis die strenge Themenbehandlung immer wieder aufgeweicht. In diesem Sinne stehen Beethovens späte Fugen, in denen die Idee der Variantenbildung des Themas eine wichtige Rolle spielt — man denke neben der Gloriafuge auch an die Fugen aus op. 102/2, op. 106 und op. 131, op. 137 und, nicht zuletzt, an die *Große Fuge* — innerhalb einer bereits geraume Zeit andauernden Entwicklung.

Anhand von drei Momenten sollen im folgenden Eigenheiten von Beethovens Umgang mit thematischen Veränderungen aufgezeigt werden: Zum einen präsentiert sich das Thema der Gloriafuge selbst als Bearbeitung einer motivischen Keimzelle, was den Beginn dieser Fuge nicht nur mit anderen späten Fugen von Beethoven verbindet, die einen „Aggregatzustand“ des Themas vor den eigentlichen Fugenbeginn stellen, sondern auch den Keim setzt für die Veränderungen des Themas im weiteren Verlauf der Fuge (5.5.2). Zum anderen bringt Beethoven stellenweise die Funktionen von thematischem Einsatz und Zwischenspiel zusammen: So nutzt er die sequenzhafte Struktur seines Fugenthemas als bekanntes harmonisches Fortschrittmuster mit zwischenspielartigem Charakter aus (5.5.3). Und er integriert in ein harmonisch undurchschaubar wirkendes Zwischenspiel die Gerüststruktur des Fugenthemas als harmonische Fortschreitung und bricht dabei eine gewöhnliche Quintschrittsequenz verfremdend auf (5.5.4). Anhand dieser drei Momente kann also deutlich werden, wie radikal sich Beethoven an manchen Stellen von traditionellen musikalischen Gepflogenheiten distanziert.

5.5.2 Das Fugenthema als integrierter „Aggregatzustand“

An verschiedenen Stellen in der Literatur wurde bereits bemerkt, daß Beethoven in seinen späten Fugen häufig das thematische Grundmaterial in Rohform vor die eigentliche Fuge stellt, was meist der Vermittlung zwischen einem einleitenden langsamen Satz und einer abschließenden Fuge dient — man denke zum Beispiel an die ersten fünf Takte „Allegro risoluto“ des letzten Satzes aus der *Hammerklaviersonate*, oder den der Fuge vorangestellten Oktavgang aus op. 102/2, den Carl Dahlhaus in Anlehnung an August Halm als „Aggregatzustand“ bezeichnet⁹⁹. In der Gloriafuge aus der *Missa solemnis* geht Beethoven einen verwandten, aber gleichzeitig neuartigen Weg. Hier ist die Präsentation des

⁹⁹ C. Dahlhaus, „opus 102,2“, 401–403. Weitere Diskussionen dieses Phänomens bei S. Kurth, *Beethovens Streichquintette*, 223ff. und bei M. Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, 207.

Materials in die erste Erscheinung des Themas integriert: Das Fugenthema besteht aus einer eintaktigen Grundbewegung, aus der durch rhythmische Verbreiterung (partielle Augmentation) die Themengestalt gewonnen wird. Das Grundmodell wird zweimal sekundweise nach oben versetzt und bricht beim dritten Erscheinen nach der vierten Note ab (vgl. Abb. 5-18). Voran steht der letzte Ton (*d*) einer weiteren Sequenz, der achtfach augmentiert ist¹⁰⁰.

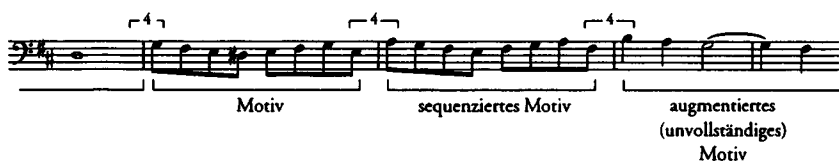


Abb. 5-18: Das Fugenthema als Bearbeitung einer eintaktigen Zelle

In den Skizzen erscheint die charakteristische Verbreiterung des Grundmotives im vierten Thementakt erst geraume Zeit nachdem der Anfang des Themas bereits feststand, und zwar in Wittgenstein, S. 53 (=fol. 27r), XIV¹⁰¹. Beethovens Anliegen, die in seinen Instrumentalfugen entwickelte Idee des vorangestellten „Aggregatzustandes“ auch mit Stimme und Text nicht aufzugeben, sondern innerhalb des Themas zu realisieren¹⁰², resultiert in einer nochmaligen Verdichtung der ursprünglichen Idee: Das Material, aus dem die Fuge gehauen wird, wird nicht vor die eigentliche Fuge gestellt, sondern im ersten Themeneinsatz präsentiert und sogleich zur thematischen Gestalt ausgebaut. Dieses Thema wiederum bildet den Kern für die weiteren thematischen Veränderungen im Laufe der Fuge.

Zahlreiche dieser Veränderungen sind Bearbeitungen der eintaktigen thematischen Grundbewegung: Zum Beispiel ist im letzten Fugenteil die dritte Note des vierten Thementaktes nur zum Wert eines Viertels verbreitert (siehe Alt T. 466, Sopran T. 470); gelegentlich wird die Achtelbewegung einfach weiter sequenziert, ohne zu einem verbreiternden Ende zu kommen (siehe z. B. Baß-

100 Selbstverständlich kann das „Grundmotiv“ auch als auftraktige Figur gesehen werden, wodurch der Baustein mit der charakteristischen Auftaktquart beginnt. Beide Abgrenzungen sind im Verlauf der Fuge von Bedeutung. — Auch in der Fuge der *Hammerklaversonate* und der Credofuge aus der *Missa solemnis* nutzt Beethoven unterschiedliche Abgrenzungsmöglichkeiten von thematischen Bausteinen in der Fuge aus (vgl. Erwin Ratz, *Musikalische Formenlehre*, 227; Otto Zickener, *Credo-Fuge*, 50f.).

101 Auf der Seite vorher (Wittg. S. 52/=fol. 26v, XI) hatte Beethoven diese Verbreiterung bereits ausprobiert, jedoch steht hier das Motiv ab „patris“ um eine Terz tiefer.

102 Diese Idee der Integration ist wohl aus der Notwendigkeit entstanden, daß sich ein Materialsteinbruch wegen der Textgebundenheit choraliter nicht verwirklichen läßt, doch trotzdem die Vokalstimmen und nicht die Instrumente — die ja gerade in der Fuge kaum jemals eine eigenständige Rolle spielen — zu Beginn der Fuge im Mittelpunkt stehen sollten.

einsatz T. 416ff., Baß, Tenor, Alt und Sopran T. 440ff., Baß T. 444ff., ebenso im Unisono-Erscheinen des Themas im Takt 488ff.), und der Grad der Augmentation des ersten Thementons ist unterschiedlich¹⁰³. Hat sich also das Thema in der Exposition und in den darauffolgenden Einsätzen zunächst als feste Gestalt vorgestellt, so wird diese im weiteren Verlauf der Fuge als nur eine mögliche thematische Spielart entlarvt.

Darüber hinaus gibt es weitere eigenständige Varianten des Themas. Erste kleine Veränderungen beginnen mit dem überzähligen Einsatz im Baß (T. 378). Anstatt die Exposition tonikal abzurunden, initiiert dieser Einsatz einen längeren Entwicklungsprozeß des Themas: Hier wird es ab dem vierten Takt (Baß, Takt 381) — bausteinartig — um einen Ton höher gesetzt. Dies löst eine unmittelbare Reaktion im Satz aus, und es folgt kein entspannendes Zwischenspiel, sondern sogleich ein neuer Themeneinsatz (siehe Takt 382,3ff. im Tenor). Dieser wiederum ist nicht nur der erste Einsatz in Moll (Tonikaparallele), sondern verschiebt vor allem auch das Thema um einen Halbtakt und wendet den Hochtton — hier *g* — nur noch als *Appoggiatura*¹⁰⁴. Viele derartige Veränderungen des Themas könnten für den weiteren Verlauf der Fuge beschrieben werden. Sie alle stehen in engem Zusammenhang mit der Anlage des Satzes, treiben diesen harmonisch fort, bzw. bereiten auf kommende harmonische Ereignisse vor, inszenieren einen steigernden Effekt der Beschleunigung oder der Verdichtung, u.a.m. Im Unterschied zu anderen, das Thema ebenfalls modifizierenden Fugen der Zeit hat Beethoven in der Gloriafuge diese Veränderungen in der Gestalt des Fugenthemas selbst verankert. So wird nicht

103 Da die rhythmische Veränderung des ersten Thementones zum ersten Mal bei den Scheineinsätzen am Ende des ersten längeren Zwischenspieles in den Takten 398 (Tenor) und 399 (Baß) vorkommt, wird sie wohl zunächst als Signum der Scheineinsätze gewertet. Im weiteren Verlauf der Fuge kommt sie jedoch immer wieder auch in richtigen Einsätzen vor. Je nachdem, ob dem Satz eine flächigere oder eine dynamischere Komponente beigegeben werden soll, wird der Anfangston im Folgenden verlängert, beibehalten oder verkürzt. (Verlängerung des Anfangstones in T. 399f, T. 444ff., T. 449ff., Verkürzung unterschiedlichen Grades in T. 407, 428ff., T. 447ff., T. 446, T. 475, T. 477ff., T. 482, T. 488).

104 In den vorausgehenden regulären Einsätzen war der Hochtton als angestrebtes Ziel der thematischen Bewegung mit einem expliziten Harmoniewechsel zur Subdominante unterlegt gewesen (siehe T. 372; 376,1). Wie ich an späterer Stelle (siehe S. 247ff.) noch genauer darlegen werde, kommt der Gestaltung des thematischen Hochttons in dieser Fuge besondere Bedeutung zu. — Daß die andersartige Harmonisierung mit der Verschiebung des Themeneinsatzes (bzw. auch des thematischen Hochttones) auf die Taktmitte zusammentrifft, ist kein Zufall: Mag sich Beethoven auch in seinen späten Fugen vermehrt der Möglichkeit bewußt geworden sein, ein Fugenthema im Vierteltakt um einen halben Takt verschieben zu können (vgl. hierzu Anm. 74 auf S. 204f.), sind trotzdem die beiden Takthälften nicht immer gleich gewichtet. Vielmehr nutzt Beethoven die Vorstellung des festen Vierertaktes sogar zum Erstellen von musikalischen Bezügen aus. (Nähere Ausführungen zu Beethovens Umgang mit der Bezugsgröße „Takt“ siehe bei Theodor Göllner, „Wiesengrund“, 161–178).

nur ein gegebenes Thema zum Gegenstand von Veränderungen, sondern vielmehr stellt das Thema selbst eine Bearbeitung einer eintaktigen Grundbewegung dar. Einige der thematischen Veränderungen im Laufe des Stückes sind direkte Folgen dieser Bearbeitung, die anderen erscheinen indirekt als logische Konsequenz.

5.5.3 *Verschmelzung von Themeneinsatz und Zwischenspiel:* *Zu den Takten 407 bis 412*

Noch im ersten Teil der Fuge (Takt 407ff.) erscheint ein Themeneinsatz, dessen Gestalt nicht mit einem der bekannten Fachtermini für die Behandlung von Fugenthemen beschrieben werden kann. Für Beethovens Umgang mit dem Thema in der Gloriafuge ist dieser Einsatz außerordentlich aufschlußreich: Nachdem das Thema in Takt 407 im Sopran wie gewohnt einsetzt — nur mit dem mittlerweile bekannten rhythmisch veränderten ersten Ton —, wird es nach dem ersten mit Achteln gefüllten Takt zu einer absteigenden Sequenz umgeformt: Der thematische Grundbaustein wird diesmal einfach um eine Sekunde nach unten versetzt, und ein dritter Takt in der gleichen Art (nur mit fehlendem vierten Achtel) angehängt. Nur der letzte, in Vierteln ausklingende Thementakt ist dann leicht verändert. Selbst wenn man von diesen Änderungen am Themenende absieht, kann man weder vom Thema in Originalgestalt noch von einer Umkehrung des Themas sprechen¹⁰⁵. Die Unmöglichkeit einer terminologischen Einordnung verweist darauf, daß es hier sicher nicht Beethovens

¹⁰⁵ Deutlichere, dabei ebenfalls freie Umkehrungen notiert Beethoven im dritten Fugenteil, wo er vor dem abschließenden Unisono-Einsatz des Themas thematische Verdichtung erreichen möchte: Die Einsätze im Tenor (T. 474), im Sopran (T. 477) und wieder im Tenor (T. 479) weisen die Achtelbewegung des Themas in der Umkehrung auf, vermeiden aber den Quartsprung von Takt zu Takt zugunsten einer sekundweise schreitenden Aufwärtsbewegung. Im Bewegungsgestus — aufsteigende Quarte nach der langen ersten Note, taktweises Ansteigen während der Achtelbewegung — entsprechen also diese Themeneinsätze dem Originalthema, in der kleingliedrigen Ausfüllung der Achtelbewegung jedoch stellen sie die Umkehrung dar. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, daß Beethoven die regelgetreue Anwendung kontrapunktischer Künste der beabsichtigten Wirkung unterordnet: Zum einen verwendet er gerne die Umkehrung des Themas, die eine willkommene klangliche Alternative zu den ansonsten in den Einführungen verwendeten Sextenparallelen bietet: Hier bilden sich durch die Kombination von freier Umkehrung und Originalgestalt Takte, die das Thema wie im Spiegel aufeinander zulaufen lassen (siehe T. 476 in Alt und Tenor sowie T. 479 in Sopran und Baß, anfangs auch T. 480 in Tenor und Baß), dabei klanglich in nichts anderem als einer durch Stimmtausch changierenden ausgehaltenen Terz resultieren. Gleichzeitig möchte er jedoch den steigenden Gestus des Themas in Originalgestalt ausnützen und behält daher sowohl die ansteigende Quarte zu Themenbeginn als auch die pro Takt um eine Sekunde aufsteigende Bewegung des Themas bei. Daß er sehr wohl um die korrekte Anwendung der kontrapunktischen Künste weiß, demonstriert er für Kenner in den Takten 484ff., wo er im Alt eine Krebsumkehrung schreibt.

Abb. 5-19: *Missa solemnis*, Gloria, T. 407–412: Beispiel für das Verschmelzen von Themeneinsatz und Zwischenspiel

Anliegen ist, die verschiedenen kontrapunktischen Künste rezeptartig zur Anwendung zu bringen¹⁰⁶. Ihm geht es um etwas ganz anderes: Oben hatten wir bereits gesehen, daß die beiden Kontrasubjekte in ihrer intervallischen Anlage dem Thema folgen, also keine wirklich selbständigen Gestalten sind. Hier nun verschmilzt Beethoven die Funktionen von thematischem Einsatz und Zwischenspiel: Auf den ersten Blick erscheinen diese Takte, die das vollständige, nur leicht abgewandelte Fugenthema enthalten, als thematisch. Nur ist dem Thema an dieser Stelle sein freudig jublierend aufwärtsstrebender Charakter genommen. Statt der festen Quartsprünge (von der jeweils dritten zur ersten Zählzeit in der Grundstruktur des Themas sowie auf kleinster Ebene vom letzten Achtel des Taktes zum ersten Achtel des neuen Taktes) begegnen wir einer nach unten ziehenden Bewegung, die bereits ab dem im ersten Achteltakt eingeführten Ton *g* (statt *gis*) einen herben, chromatisch absteigenden Charakter hat (siehe Abb. 5-19). Dieser Eindruck wird nicht nur durch die veränderte melodische Fortschreitung, sondern insbesondere durch die Harmonik hervorgerufen, die in den Takten 407 bis 411 nichts anderes als eine fallende

106 Auf diese Weise soll, Warren Kirkendale („The ‚Great Fugue‘ Op. 133“, 24) zufolge, Beethoven die *Große Fuge* op. 133 angelegt haben. Ist diese These bereits für die *Große Fuge* umstritten — man konsultiere als Gegenposition zum Beispiel J. Kerman, *The Beethoven Quartets*, 269–302 —, so kann eine solche Hypothese für die Gloriafuge aus der *Missa solemnis* keinesfalls gelten. Für Gegenbeispiele aus dem Gloria vgl. u. a. die vorausgehende Fußnote 105.

Quintschrittsequenz durchläuft¹⁰⁷, was sicher nicht der harmonischen Gestaltung eines Themas, umso mehr jedoch derjenigen eines Zwischenspieles (im allgemeinen und hier auch im konkreten, vgl. beispielsweise das vorausgehende Zwischenspiel T. 394ff.) entspricht.

Auf konsequente Weise nutzt Beethoven hier die melodische Sequenz des Themas aus und formt es harmonisch zu einer gewöhnlichen Quintschrittsequenz um. Ich habe oben (in Kapitel 5.3) herausgestellt, daß das Thema in seiner Gerüststruktur einem Fugenthementos entspricht. Die sequenzierende Gerüststruktur stellt gleichzeitig eine beliebte Fortschreitungsart in der Musik des 18. Jahrhunderts dar. Es ist kein Zufall, daß beispielsweise Hubert Meister in seinen Ausführungen zur Sequenz genau die Gerüststruktur unseres Themas als Muster einer tonalen und realen Sequenz aufführt¹⁰⁸. Die dort wiedergegebene absteigende Form mit Quintschrittsequenz entspricht Beethovens Umformung des Themas in der absteigenden, umkehrungsartigen Bewegung (vgl. Abb. 5-19). So nutzt Beethoven die topographischen Möglichkeiten aus, die in seinem Fugenthema verborgen liegen¹⁰⁹.

Thema und Zwischenspiel verschmelzen an dieser Stelle derart, daß es müßig wird zu fragen, ob es sich in diesen Takten eher um ein Zwischenspiel mit zusätzlich eingeführtem Thema oder um einen Themeneinsatz mit zwischenspielartiger Harmonik handelt. In dieser Passage rüttelt Beethoven auf eigensinnige Weise an einer der Grundfesten einer jeden Fuge: Er verwischt die unterschiedlichen Funktionen von Zwischenspiel und thematischem Einsatz, indem er deren Charaktere zusammenbindet.

107 $Fis^7 - H^7 - E^7 - A^7 - Dis^7 - Gis^7 - Cis^7 - Fis^7$. Eine ähnliche Verbindung von thematischer Substanz — nur noch freier — und fallender Quintschrittsequenz findet sich auch im dritten Fugenteil, T. 479 bis 484: $H^7 - e - A^7 - D - G^7 - cis^7 - fis^7 - h^7 - E^7 - A^7$. Nach diesem Gleiten festigt sich die Harmonik auf der Dominante von D-Dur, bis sie sich zum Einsatz des Unisono-Themas in die Tonika löst.

108 H. Meister, „Der instrumentale Kontrapunkt im 18. Jahrhundert“, 111. Meister setzt damit eine lange Lehrbuchtradition fort. Für ein weniger bekanntes Beispiel aus Beethovens Zeit, siehe Leonard G. Ratner, *Classic Music*, 61, wo die Sequenzmodelle John Calcotts (*A Musical Grammar*, 1817, 164) abgebildet sind. — Im übrigen stimmt selbst die Länge der von Beethoven notierten thematischen Sequenz mit einer mustergültigen Sequenz des 18. Jahrhunderts überein: Wohl richtet sie sich eigentlich nur nach dem „guten Geschmack“, doch findet man meist ein Modell mit zweimaliger Versetzung, wobei häufig bereits die zweite Sequenz — wie beim Gloriatema — verändert ist und zum Abschluß der Sequenz führt (Meister, ebd., 112).

109 Auch in der Credofuge hatten wir beobachtet, daß sich Beethoven die Möglichkeit der unterschiedlichen Aufteilung des als fallende Terzenreihe gestalteten Themas zunutze macht (vgl. Kapitel 5.3.1, S. 181f.).

5.5.4 „Harmonisches Thema“ und aufgebrochene Quintschrittsequenz:
Zu den Takten 434 bis 439

Wie weit Beethoven mit seiner Idee der Verschmelzung von Thema und Zwischenspiel in der Gloriafuge geht, wird in den Takten 434–439 deutlich. Zwischen zwei Engführungen — die erste solistisch, die zweite chorisch — stehen einige Takte, in denen man meint, harmonisch den Boden unter den Füßen zu verlieren, — eine Wirkung, die bereits Drabkin (*Missa solemnis*, 49) und Tovey („Missa Solemnis“, 279) anschaulich beschrieben haben. Indem Beethoven den Hörer in diesem Abschnitt, in dem auch kein Themeneinsatz das Ohr leitet, in seiner harmonischen Orientierung irritiert, verleiht er der nachfolgenden, fest auf dem Orgelpunkt *a* stehenden chorischen Engführung (ab Takt 440) umso größere Wirkkraft. Wenn jedoch in der Literatur der Eindruck vermittelt wird, Beethoven habe in diesen Takten ein willkürliches „Chaos“, wie Fiske (*Missa Solemnis*, 49) es ausdrückt, komponiert, so trifft dies nicht den Kern. Bislang ist unbemerkt geblieben, daß diese Passage auf außerordentlich konsequente Weise mit der thematischen und harmonischen Anlage der restlichen Fuge verknüpft ist.

Auf welche Weise stehen die Takte 434 bis 439 mit dem Fugenthema in Verbindung? Neben der *cantus-firmus*-artigen Melodie, die in den folgenden Betrachtungen zunächst ausgeklammert werden soll¹¹⁰, werden in den Takten 434–439 zwei verschiedene Klanggruppen einander gegenübergestellt, die jeweils von Taktmitte zu Taktmitte (!) laufen und meist für den Wert einer Viertelnote überlappen. Gekoppelt sind hierbei die Vokalsolisten mit den Holzbläsern und, dagegenstehend, die Streicher. Ein vier Viertelnoten langes Motiv wird pro Klanggruppe in großen Sekunden nach oben versetzt, dabei durch die spezifische Instrumentierung in tiefe und hohe Oktavlagen aufgespalten. Man betrachte Takt 434,3, den Beginn der Sequenz, um zunächst das Modell zu erfassen: Der charakteristische Septsprung aufwärts (vom Grundton der Harmonie zur Sept; siehe Solobaß und Fagotte) erfährt eine Spiegelung durch Gegenbewegung in einer zweiten Stimme (Solosopran und erste Oboe), die vom Grundton aus eine Sext nach unten in die Terz des Akkordes fällt. Der Vorgang wiederholt sich sogleich im folgenden Takt um eine Tonstufe höher zwischen den ersten Violinen (steigende Sept) und dem Streichbaß (fallende Sext), und desgleichen Takt für Takt weiter, sekundweise ansteigend, bis Takt 439. Die einfache Grundstruktur dieser sequenzhaften Bewegung ist durch Anwendung des doppelten Kontrapunktes verschleiert: Der Septsprung kommt einmal in der untersten (das heißt: unter dem Sextsprung), einmal in der obersten Stimme

110 Nähere Ausführungen hierzu in Kapitel 5.7.4.

(über dem Sextsprung) zu liegen. Die weiteren Stimmen vervollständigen die Harmonik und fallen in ihrer linearen Stimmführung weniger auf.

Harmonisch betrachtet vollführt dabei jede Klanggruppe mit Hilfe des beschriebenen Motivs einen Quintfall (bzw. einen Quartanstieg), der Anschluß zur nächsten Klanggruppe erfolgt durch Klangunterterzung (siehe Abb. 5–20).

Abb. 5-20: *Missa solemnis*, Gloria, T. 434ff.: Harmonische Gestaltung im Vergleich mit der Gerüststruktur des Fugenthemas

Das harmonische Gerüst dieser Takte ist alles andere als eine willkürliche Folge von Harmonien, als welche sie bislang immer beschrieben wurde. Viel mehr stellt die Akkordfolge die Gerüstmelodie des Fugenthemas harmonisch dar¹¹¹: Notiert man jeweils den Grundton der hier erklingenden Akkorde, so zeigt sich, daß die Harmoniefolge genau¹¹² der intervallischen Abfolge des Themengerüstes entspricht. Das „harmonische“ Thema beginnt in Fis-Dur (bzw. enharmonisch verwechselt in Ges-Dur) und wird über seine Grenze *es* hinaus weitersequenziert (vgl. Abb. 5-20). Daß Beethoven sich das Fugenthema in der Tat als von den Achtelumspielungen gereinigte Intervallfolge der aufsteigenden Quart und der fallenden Terz vorstellte, wird anhand zweier Skizzen deutlich (Blatt *Er*, ehemals Wittgenstein; *Artaria* 197, S. 21; siehe Abb. 5-21). Auch dort wird das Thema über den Sextton hinaus weitersequenziert¹¹³.

So repräsentiert diese Passage, die aufgrund ihres harmonisch fortgleitenden Charakters und dem Gebrauch von Material aus dem ersten Kontrasubjekt¹¹⁴ wohl als „Zwischenspiel“ bezeichnet werden müßte, gleichzeitig in ihrer Har-

111 Einen vergleichbaren Vorgang hatte ich bereits an einer anderen Stelle im Gloria aufgezeigt: Die Harmonik der ersten Themeneinsätze zu Beginn (D in Takt 5ff. und A in T. 11ff.) sowie die Folge von aufsteigenden Quinten im Teil „*laudamus te*“ (T. 67ff.) können als harmonische Ausdeutung der sich öffnenden Quinten des Gloriamotivs verstanden werden (vgl. Kapitel 3.3.1, S. 83).

112 Nur die rhythmische Gewichtung stimmt nicht überein: Während im Fugenthema alle Noten des Aufstiegs, abgesehen von der ersten, die gleiche Länge aufweisen, wird in der harmonischen Ausdeutung die jeweils dominantisch verwendete Harmonie länger ausgehalten.

113 Desgleichen im fertigen Werk, T. 488ff., und in der thematisch verwandten Fuge aus der Klaviersonate op. 110 in T. 73ff., T. 105ff. und T. 200ff.

114 Eine verlängerte Form des „Amen“-Motivs (= Motiv des ersten Kontrasubjektes) wechselt zwischen Solobaß/Fagotten und erster Violine, gleichzeitig in der Umkehrung im Sopran mit erster Oboe (T. 434/435) und im Alt mit erster Klarinette (T. 436/437 und 438/439).

Blatt Er
(ehemals Teil
von Wittgenstein)

III

IV

Art. 197, S. 21

I

II

glo

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Blatt Er (ehemals Teil von Wittgenstein)' and contains two parts: III (treble clef) and IV (bass clef). The bottom staff is labeled 'Art. 197, S. 21' and contains two parts: I (treble clef) and II (bass clef). The music is in E major (one sharp) and 4/4 time. The bottom staff has a 'glo' marking under the first few notes of part II.

Abb. 5-21: Beethoven skizziert die Gerüststruktur des Fugenthemas in E recto, II/IV und in Artaria 197, S. 21, I/II

monik die Gerüststruktur des Fugenthemas¹¹⁵. Unabhängig von dieser logisch vermittelten Fortschreitung ist nur der *Cantus firmus* im Chortenor, der eine dem sonstigen Satz gegenüber tretende, eigene Schicht darstellt und — merkwürdig genug — die Takteins markiert. So stehen wir vor einem Paradoxon:

115 In Bachs D-Dur-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* tritt erstaunlicherweise ein sehr ähnliches Vorgehen zu Tage. Wie bekannt, entzieht sich diese Fuge einer schulmäßigen Analyse insbesondere durch das Fehlen thematischer Einsätze im letzten Großabschnitt (T. 17–27). Wie Elmar Seidel („Über eine besondere Art Bachs“, 145f.) neuerdings zeigen konnte, ersetzt in diesem Teil jedoch die „harmonische Folie“, also „das Gerüst“, das melodische Erscheinen des Themas (siehe T. 20f., T. 22f. und T. 25 mit Auftakt).

Führen wir diesen Gedanken weiter: Im ersten Einsatz steht in Bachs D-Dur-Fuge das Thema als melodische Gestalt im Vordergrund, seine kadenzierende harmonische Struktur ist in der Einstimmigkeit nur angedeutet. Im Schlußteil jedoch wird die kadenzierende Gestalt des Themas zum Wesentlichen: Durch sie wird schließlich das Ende der Fuge herbeigeführt. Die harmonische Gestalt des Themas wird hier von seiner melodischen losgelöst. Weitgehend unabhängig von der Kadenzformel halten die Erscheinungen der thematischen Kopffigur die Erinnerung an die melodische Gestalt des Themas aufrecht (diese Kopffigur steht nun wie im Zwischenspiel der Takte 9ff. meist auf betonter Zählzeit oder wird ebd. sogleich weitergeführt, was die thematische Prägnanz erheblich reduziert). Alle Themeneinsätze werden im Schlußteil durch das Erklingen der harmonischen Gerüststruktur des Themas — der Kadenz — ersetzt. Dadurch kann Bach das im Thema angelegte harmonische Potential zur Schlußbildung ausnutzen. Der Verzicht auf die melodische Integrität des Themas unterstreicht dabei die Konsequenz seines Vorgehens.

Die Kongenialität dieses Vorgehens mit demjenigen Beethovens an der Stelle des „harmonischen Themas“ ist bemerkenswert: Beethoven stellt den melodischen Themenverlauf als harmonische Klangfolge dar. Dadurch nützt er die sequenzhafte melodische Fortschreitung des Themas für die sequenzierende harmonische Struktur des Zwischenspieles aus — ähnlich wie die latente Kadenzstruktur des Themas Bach zur Verwendung derselben als Schluß seines Satzes inspirierte. In beiden Fällen tritt das melodische Thema gegenüber dieser dem Thema entspringenden Logik zurück und erklingt nicht mehr.

The image displays a page of handwritten musical sketches for the Gloria fugue, numbered T. 434-440. The sketches are organized into several groups of staves, each containing rhythmic and melodic fragments.

- Group 1 (Top):** Features a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some melodic lines. A large '10' is written at the beginning of the first staff.
- Group 2:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 3:** Contains a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 4:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 5:** Contains a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 6:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 7:** Contains a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 8:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 9:** Contains a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.
- Group 10:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the word 'währen' written below.

Abb. 5-22: Wittgenstein, S. 62 (= fol. 31r): Skizzen zur Gloriafuge, T. 434-440

Mit freundlicher Genehmigung des Beethoven-Hauses Bonn

Die Wirkung dieser Stelle, die vielleicht am anschaulichsten mit „haltlosem Davonschwimmen“ beschrieben werden kann, steht im Gegensatz zur dahinterliegenden logischen Konstruktion¹¹⁶.

Wie die Skizzen dokumentieren, tastete sich Beethoven selbst erst Schritt für Schritt zu dieser gesuchten Konstruktion vor und verfremdete dabei ganz bewußt gewohnte Fortschrittmuster. Im Skizzenbuch Wittgenstein finden sich, inmitten von Aufzeichnungen zum Credo, noch einmal Skizzen zur Gloriafuge (Wittg. S. 61/=fol. 31r, I–V; siehe Abb. 5-22). Die hier notierten Takte, die wohl eine gedankliche Vorstufe der in der Partitur verzeichneten Takte 434–439 darstellen, können Beethovens Reflexionsvorgang verdeutlichen. In der ersten Zeile notiert er eine zweistimmige Quintschrittsequenz mit dem „Amen“-Motiv des ersten Kontrasubjekts (Abb. 5-23). Der jeweils erste, tiefste Ton einer Figur markiert den Grundton des neuen Akkordes. Wie in einer Quintschrittsequenz üblich, wird die als Sept eingeführte übergebundene Note zum Quartvorhalt im neuen Akkord, was abwechselnd einmal in der oberen, einmal in der unteren Stimme geschieht¹¹⁷.

tiefste Töne der Sequenz:

Wittg. S. 61 / fol. 31r

I

[Cis 7 Fis 4 3 H 4 3 E 4 3 A 4 3 D 4 3 G 4 3 C 4 3 Fis 4 3]

Abb. 5-23: Wittgenstein, S. 61 (= fol. 31r), I: Übertragung und Analyse

Warum notierte Beethoven diese Zeile? War es für ihn in der Tat notwendig, den gewöhnlichen Verlauf einer Quintschrittsequenz in den Skizzen eigens zu erarbeiten? Das Skizzenbuch selbst gibt weiteren Aufschluß: Beethoven vergegenwärtigte sich zunächst in kondensierter Form (nur zwei Stimmen!) alle Cha-

116 Beethoven scheint bewußt mit den beiden unterschiedlichen Ebenen zu spielen. Dabei kann die Ebene der logischen Konstruktion im Hintergrund Zusammenhang stiften, ohne jedoch den Höreindruck des Unmittelbaren, Überraschenden bzw. Verunsichernden zu schwächen. Ein vergleichbares Phänomen habe ich bereits im ersten Gloriateil herausgestellt, wo dem abrupten Auftreten des Bruches in T. 42 die logische Vermittlung durch die spezifische Anlage des ersten Gloriateiles gegenüberstand (siehe Kapitel 3.2.1, S. 58).

117 Man vergleiche eine ähnliche Quintschrittsequenz in der Gloriafuge, T. 394ff., wo sie in gewohnter mehrstimmiger Faktur abläuft.

rakteristika, die eine Quintschrittsequenz zusammenhalten (tiefste Stimme mit starken [= Quart- und Quint-] Schritten, durch Dominantsepten eingeführte Quartvorhalte wechselweise in beiden Stimmen, die sich jeweils in die Terz lösen), um dieses vertraute Fortschrittmuster in den folgenden Zeilen II bis V systematisch aufbrechen und „verfremden“ zu können.

Wittg. S. 61 / fol. 31r II

III

[h e a d]

[Cis 4 3 7 Fis 4 3 7 H 4 3 7 E]

Abb. 5-24: Wittgenstein, S. 61 (= fol. 31r), II/III: Übertragung und Analyse

Um Beethovens Vorgehen zu verstehen, betrachte man zunächst nur die beiden zuerst notierten oberen Zeilen der Aufzeichnung (siehe Abb. 5-24). Den harmonischen Zusammenhalt stiften wiederum Quintfälle (hier jeweils zur Taktmitte; siehe die tiefsten erklingenden Töne in der Unterstimme *cis – fis – h – e*). Doch finden sich hier alle Sept- und Quartvorhalte, die für gewöhnlich in einer Quintschrittsequenz auf zwei verschiedene Stimmen verteilt sind, ausschließlich in der Oberstimme: Nachdem der Quartvorhalt (als Beispiel T. 1: *fis*) gelöst ist, wird die leittonige Terz nicht zum Grundton des folgenden Akkordes geführt, sondern chromatisch nach unten abgebogen (*eis – e*)¹¹⁸. Erst anschließend wird die Septe (*h*) neu gesetzt¹¹⁹. Die ungewöhnliche Stimmführung der Sequenz wird zusätzlich durch die harmonische Gestaltung unterstrichen: Denn die im chromatischem Abwärtsgang erreichten Einzeltöne werden jeweils auf der zweiten Zählzeit zum eigenen Akkord vervollständigt (siehe Abb. 5-24; z. B. erklingt auf der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes e-Moll). So schieben sich zwischen die Schritte der Quintschrittsequenz fremde Klänge (e-Moll zwischen

118 Diether de la Motte (*Harmonielehre*, 284, resp. 86) spricht in solchem Zusammenhang anschaulich von einem „verführten Leitton“.

Die Wurzel dieses Vorgehens steckt bereits in der ersten Aufzeichnung der Quintschrittsequenz. Auch hier erklang nämlich der angestrebte Grundton des neuen Klanges nicht regelgetreu, sondern um eine Oktave nach unten versetzt. (Hierdurch konnte Beethoven mit nur zwei Stimmen auch die gewohnten starken Baßschritte einer Quintschrittsequenz darstellen.)

119 Auch wenn Beethoven dieses Satzgerüst später mit weiteren Stimmen auffüllt, wird der Septon weder vorbereitet noch regelgetreu nach unten gelöst (vgl. Abb. 5-25, z. B. Takt 1/2, Mittelstimme: Sept *h* springt ab zum *g*; *h* erklingt anschließend in der Oberstimme eigens noch einmal).

Cis-Dur und Fis-Dur, dann a-Moll und so fort), die selbst durch Quintbeziehung untereinander verbunden sind (*h - e - a - d*). So besteht diese Sequenz aus zwei ineinander verschachtelten harmonischen Quintfortschreitungen¹²⁰. Gleichzeitig stehen die eingeschobenen Akkorde jeweils in subdominantischer Beziehung zum nächsten angestrebten Klang der Quintschrittsequenz (etwa im 2./3. Takt: e-Moll [IV⁻] — Fis-Dur [V] — H-Dur [I]). Da sich aber vor den zu erreichenden Klang bereits wieder eine vierte Stufe (hier: e-Moll) schiebt, hört man die Passage wohl kaum funktionsharmonisch.

Nachdem Beethoven diese ungewöhnliche Form der Quintschrittsequenz erarbeitet hatte, vergrößerte er noch deren motivische Stringenz (vgl. Abb. 5-25; Wittgenstein S. 61/=fol. 31r, II, IV, V): So änderte er den Baßverlauf in der darunterliegenden Zeile zu einer aus der Fuge bekannten Fortschreitung, dem „Amen“-Motiv mit Oktavfall (vgl. etwa T. 390ff.), wodurch gleichzeitig der jeweils eingeschobene Akkord eine schwächere Stellung bekam (da auf Zählzeit 2 nurmehr Quartsextakkord). Darüber hinaus fügte er Füllstimmen hinzu, in denen das Motiv des zweiten Kontrasubjektes in Terzenführung erklang. Nun standen also alle Stimmen dieser aufgebrochenen Quintschrittsequenz in direktem Bezug zum motivischen Material der Fuge.

Wittg. S. 61 / fol. 31r II

Harmonic analysis above the staff: [E e⁶ a a⁶ D d⁶]

Harmonic analysis below the staff: [Cis⁴ Cis³ Fis⁴ Fis³ H⁴ H³ E⁴ 3]

Abb 5-25: Wittgenstein, S. 61 (= fol. 31r), II, V und IV: Übertragung und Analyse

Zusammenfassend läßt sich diese Aufzeichnung im Skizzenbuch Wittgenstein wie folgt verstehen: Beethoven notierte sich zunächst in der ersten Zeile eine nur zweistimmige Quintschrittsequenz, wobei er das erste Kontrasubjekt als Motiv verwendete. Anschließend brach er den zweistimmigen Verlauf auf und verlegte alle charakteristischen Dissonanzen in eine Linie in die Oberstimme, wodurch er vor jede Stufe der Quintfälle den unteren Nachbarklang stellen konnte. Darüber

120 Diese zweite harmonische Schicht, die ihrerseits ebenfalls in Quintschritten abwärtssteigt, ist aus mehreren Gründen schwächer als die erste: Sie spielt sich in höherer Oktavlage ab und entwickelt auch keine dominantischen Spannungen, sondern deutet die Akkorde jeweils zum nicht-dominantischen Mollakkord um.

hinaus reicherte er den Satz mit weiteren Motiven aus der Fuge an. Auf diese Weise erhielt Beethoven eine — wie bei einer gewöhnlichen Quintfallsequenz — streng geregelte Folge von Klängen. Gleichzeitig aber gelang es ihm, eine Fortschreitung ganz eigener Prägung zu schaffen, deren Harmonik trotz zusammenhaltender chromatischer Führungen ungewohnter und damit interessanter ist als die standardisierte Akkordverbindung einer Quintschrittsequenz, von der Beethovens Überlegungen nachweislich den Ausgang nahmen.

Das so Ausgearbeitete fand einen Niederschlag in der endgültigen Fassung des Gloria, und zwar in der Sequenz der Takte 434ff.: Beethoven brauchte wohl kaum mehr Skizzen, um das Fortschreitungsmuster dieser Takte auszuarbeiten¹²¹, denn das Bearbeitungsverfahren einer Quintschrittsequenz entspricht dem untersuchten mehrstimmigen Beispiel aus Wittgenstein (vgl. Abb. 5-22). Wieder dient eine chromatische Linie als Zusammenhang stiftender Kern, nur läuft sie diesmal aufwärts (ab Takt 434 Mitte bis Takt 440: *ais – b – c – des – d – es – e – f – fis – g – gis – a*). Anstatt wie in den Skizzen zwischen jeden Quintschritt der Sequenz eine fremde Harmonie zu schieben, läßt Beethoven in den Takten 434ff. jeweils einen Quintfall intakt, bearbeitet aber das Modell insofern, als er anschließend nicht mit einer fallenden Quint (oder steigenden Quart), sondern mit einer fallenden Terz weiterfährt. Der vorhandene Quintfall verläuft dabei nach dem standardisierten und im Skizzenbuch (Wittgenstein, S. 61/=fol. 31r, I; vgl. Abb. 5-23) aufnotierten Muster: Der sich zur Terz lösende Quartvorhalt wird als Sept der vorausgehenden Harmonie eingeführt. Auch bleibt in Beethovens Fassung das Charakteristikum einer jeden Quintfallsequenz erhalten, daß diese gewissermaßen eine tonartenfreie Zone darstellt, die zu jedem beliebigen Zeitpunkt abgebrochen werden könnte: Beethoven tut nichts anderes, als ein weit komplexeres, aber ebenso standardisiert fortschreitendes Modell zu entwerfen.

Indes verstärkt Beethoven in seiner Sequenz den weiterfließenden Eindruck einer Quintschrittsequenz durch komplexe harmonische Gestaltung so sehr, daß sie vom Ohr wie ein regelloses „Davonschwimmen“ wahrgenommen wird, was durch ein Vermeiden der Takteins aller an dieser Sequenz beteiligten Stimmen zusätzlich unterstrichen wird¹²². Auf größerer Ebene werden diese Takte zur idealen Vorbereitung des in Takt 440ff. gemeinsam mit thematischen Engführungen einsetzenden starren Orgelpunktes. Vor allem aber ist diese sequenz-

121 Einzig in Artaria 206, S. 97 (VII–X) schrieb Beethoven diese Sequenzfortschreitung (und zwar die Streicherstimmen der Takte 435–438) einmal als Partitursizze aus. Die Stimmen unterscheiden sich aber kaum mehr von der endgültigen Fassung. (Nähere Bemerkungen zu den Aufzeichnungen auf diesem Skizzenblatt und deren Verbindung zu Beethovens Teilabschrift der Kyriefuge aus Mozarts *Requiem* siehe in Kapitel 5.3.2, S. 200–205).

122 Bereits in der Skizze in Wittgenstein, Seite 61 (=fol. 31r), hatten wir beobachtet, daß Beethoven der Takteins im Satz nur sehr geringes Gewicht zukommen läßt.

hafte Fortschreitung nicht nur eine beliebige harmonische Verbindung, sondern steht wie dargelegt mit der thematischen Anlage der Fuge in Verbindung und verkörpert damit gleichzeitig Elemente von thematischem Einsatz und Zwischenspiel¹²³.

Nur aufgrund einer Beschäftigung mit der Entstehungsgeschichte konnten wir den gedanklichen Hintergrund von Beethovens ungewöhnlicher Kompositionsweise in den Takten 434 bis 439 nachvollziehen. Mögen auch diese Takte, wie bislang in der Literatur herausgestellt wurde, den Hörer in seiner tonartigen Orientierung zweifellos verwirren, so hat Beethoven dabei keineswegs die Harmonien willkürlich aneinandergestellt, sondern auf höchst kunstvolle Weise geordnet: Sie stellen die Umdeutung des Fugenthemengerüstes ins Harmonische dar und konnten entstehen, da Beethoven bestrebt war, traditionelle Fortschreibungsmuster von Zwischenspielen aufzubrechen und sie aus der Distanz heraus gemäß seinen eigenen persönlichen Kompositionsvorstellungen umzudeuten.

5.5.5 Zur Bedeutung der thematischen Veränderungen

Die Tatsache, daß das Thema im Laufe der Gloriafuge einem Veränderungsprozeß unterzogen wird, stellt die Gloriafuge in die Nähe von anderen späten Beethovenfugen. Bereits für die Fuge aus opus 102/2 hat Carl Dahlhaus („opus 102,2“, 402f.) Beethovens Themenbehandlung folgendermaßen charakterisiert: „Die sechs Takte, die in der Fugenmechanik als Dux und Comes fungieren, sind nicht das ‚eigentliche‘ Thema. ‚Thematisch‘ ist vielmehr der Prozeß, der sich vom ‚Aggregatzustand‘ der antizipierten Oktavskala über die Ausprägung eines Dux und eines Comes bis zu den ‚substanzverwandten‘ Kontrapunkten und schließlich zu der den ganzen Satz durchdringenden motivischen Arbeit erstreckt, einer motivischen Arbeit, in der die Differenz zwischen Thema und Kontrapunkt ebenso sekundär bleibt wie die zwischen Durchführung und (thematisch gearbeitetem) Zwischenspiel. Mit anderen Worten: ‚Das Thematische‘ — der Gegenstand des tönenden Diskurses oder der musikalischen Abhandlung, als die sich Form bei Beethoven präsentiert — ist nirgends in einer ‚eigentlichen‘ Gestalt gegeben, an der gemessen alles übrige Vorform oder Ableitung wäre, sondern besteht in einem thematischen Prozeß, dessen Stadien sich in verschiedenen, aber prinzipiell gleichberechtigten Formungen der thematischen Substanz ausprägen.“ Ansätze dazu, eine Fuge in einzelne aneinanderhängende Abschnitte einzuteilen, denen jeweils andere Formen des Themas zugrundeliegen, finden sich in fast allen großen Fugen, die Beethoven nach der Gloriafuge geschrieben hat: So in der Credofuge „Et vitam venturi“ aus der

123 In der in Wittgenstein skizzierten Abwandlung der Quintfallsequenz fehlte diese thematische Verbindung noch.

Missa solemnis ebenso wie in der zweiunddreißigsten Diabelli-Variation („Fuge“) und den Schlußfugen der Klaviersonaten op. 106 und op. 110. Und auch in den Skizzen zum ersten Satz der Klaviersonate op. 111, der zunächst als Fuge geplant war, finden sich zahlreiche Varianten des Fugenthemas, welche wahrscheinlich als unterschiedliche Themenformen im Satz vorkommen sollten¹²⁴. Mit außerordentlicher Konsequenz entwickelt Beethoven diese Idee schließlich in der *Großen Fuge*, op. 133, weiter: Hier erhalten die einzelnen Varianten des Themas so viel Eigenständigkeit, daß sie für die verschiedenen Teile der Fuge jeweils zum bestimmenden thematischen Material werden — und daher auch in der „Overtura“ als separate Gestalten vorgestellt werden. Die Verwendung von Themenvarianten in der Gloriafuge kann als Vorbedingung der konsequenten Anwendung dieser Idee in der *Großen Fuge* betrachtet werden.

Gleichzeitig ist jedoch der Umgang mit dem Thema der Gloriafuge nicht nur Vorstufe für in späteren Werken angewandte Methoden, sondern verkörpert eine eigene, in sich stimmige Idee: Die Umwandlungen des Themas wurzeln in seiner eigenen Gestalt: Das Thema ist selbst nichts anderes als eine Bearbeitung (durch Augmentation und Sequenzierung) eines nur eintaktigen Motivs. Nur in der Exposition des Themas wird eine bestimmte Bearbeitung dieses Grundmotives rigide beibehalten¹²⁵, später treten immer wieder andere Ausgestaltungen dieses Motivs auf, und es zeigt sich, daß die uns zunächst vorgestellte Themengestalt von Beethoven nicht als unveränderlich Gegebenes betrachtet wird. Mit Hilfe von Themenveränderungen verschmilzt Beethoven sogar stellenweise die Funktionen von Themendurchführung und Zwischenspiel miteinander: In den Takten 407ff. verwendet er das thematische Material, entlarvt es aber als gewöhnliche und altbekannte Sequenz, indem er es einfach mit einer Quintschrittsequenz ausharmonisiert. An späterer Stelle (T. 428ff.) verfremdet er die Quintschrittsequenz eines Zwischenspieles — ein Vorgang, der sich in den Skizzen als bewußte Distanzierung vom Gewohnten nachvollziehen läßt — und integriert die intervallische Gerüststruktur des Themas als harmonischen Fortgang. Schließlich gipfeln diese Veränderungen in der Gloriafuge in einer letzten Veränderung, einem alles Themengeschehen zusammenfassenden Erscheinen des Themas im Unisono in den Chorstimmen (siehe Kapitel 5.7). Nach diesem Punkt der thematischen Erfüllung wird der Umformungsprozeß

124 Vgl. hierzu William Drabkin, *Opus 111*, 1, 75: „Another explanation for the number of different versions of the theme is that Beethoven wished to treat the main theme in a variety of rhythmic and intervallic forms, and so proceeded to test a number of subjects derived from the theme for contrapuntal workability.“ Wie Drabkin weiter ausführt, beschäftigte sich Beethoven zu jener Zeit intensiv mit der Ausführung von verschiedenen Arten von Fugen, wie die „Versetti in allen Tonarten“ überschriebenen Fugenskizzen in Artaria 201, S. 9, demonstrieren (ebd.).

125 Von dieser Themengestalt der Exposition sind die beiden Kontrasubjekte abhängig (vgl. Kapitel 5.4.1).

selbständig in den Kontrasubjekten weitergeführt: Sie werden in Motive aus dem Gloriathema des Satzanfangs umgewandelt, bekrönen dadurch den Steigerungs- und Umwandlungsprozeß der Fuge und leiten gleichzeitig zum ekstatischen Presto-Schlußraumel über. Abschließend führen also die Wandlungen des Themas und der daraus abgeleiteten Kontrapunkte zur Einbindung der Fuge in das thematische Geschehen des restlichen Gloria.

5.6 Verwendung der Kontrasubjekte: Zur Idee der Rückführung des Fugenthemas in das Gloriathema

Eine eigenständige und für den weiteren Verlauf des Satzes zentrale Rolle kommt den Kontrasubjekten zu, nachdem in der Gloriafuge das Thema zum letzten Mal — im Unisono — erklingen ist (T. 488ff.): Mit Hilfe einer Verwandlung der Kontrasubjekte in Elemente aus dem Gloriathema („Gloria in excelsis Deo“) wird die jubelnde Rückkehr des Gloriatemas im Presto eingeleitet. Bevor ich hierauf weiter unten genauer eingehe, möchte ich an einigen Beispielen aufzeigen, inwiefern kontrapunktische Gestalten auch bereits vorher einen Verwandlungsprozeß durchmachen.

Beethoven verändert nicht nur die freien Enden der beiden Kontrasubjekte, sondern auch deren eigentlich beibehaltene ersten beiden Takte (die jeweils aus einem sequenzierten eintaktigen Motiv bestehen, siehe Abb. 5-13). Bei den Themeneinsätzen der Exposition, einschließlich dem überzähligen Einsatz im Baß, ist noch sowohl die Gestalt der ersten beiden Takte der Kontrasubjekte als auch deren Stellung im Takt unverändert (das erste Kontrasubjekt im parallelen Terzen- bzw. Sextenabstand zu den Gerüsttönen des Themas, das zweite Kontrasubjekt als Echo). Eigenartigerweise jedoch verändern die Kontrasubjekte ihre metrische Position auch nicht, als das Thema um einen halben Takt verschoben wird (T. 382ff.; siehe 1. Kontrasubjekt im Alt, T. 383ff., *h – ais*; 2. Kontrasubjekt im Baß, T. 384f., *cis – ais*)¹²⁶. Dadurch beginnen sie sich gegenüber dem Thema zu verselbständigen. Auch noch beim nächsten — ebenfalls verschobenen — Themeneinsatz (Alt, T. 389ff.), wo das erste Kontrasubjekt nun „korrekt“ zum Thema steht (im Sopran, T. 390, weitergeführt im Tenor, T. 391¹²⁷), klingt die ursprüngliche Position im Takt noch im Baß an

126 Es wirkt, als ob die Kontrasubjekte dem vorgezogenen Einsatz des Themas nicht sogleich folgen könnten. Das zweite Kontrasubjekt setzt dabei eine Terz höher als erwartet ein und steht dadurch nicht mehr als Echo zum Thema.

127 Erwin Ratz (*Musikalische Formenlehre*, 225f.) sieht wohl zu Recht derartige Aufteilungen des Themas auf verschiedene Stimmen in der *Hammerklaviersonate* als ein Merkmal der Freiheiten an, von denen Beethoven in der Überschrift spricht: „con alcune licenze“.

(T. 391f.). Ähnlich wie in der Harmonisierung des Themas zeigt sich also im Verhalten des Kontrasubjektes bei den halbraktigen Verschiebungen, daß Beethoven die erste und dritte Zählzeit in dieser Fuge nicht als gleichwertig empfunden hat (vgl. Fußnote 104).

Das übergebundene und sekundweise nach unten schreitende Motiv des ersten Kontrasubjektes wird in den beiden zwischenspielartigen Takten 387/388 mehrmals aneinandergehängt, so daß sich eine durchlaufende Kette ergibt¹²⁸, deren Schluß abgespalten wird (siehe Tenor T. 390, Sopran T. 391, Baß T. 393ff., und zahlreiche weitere Stellen). Aufgrund der rhythmischen Struktur und der Textierung wird diese Abspaltung als Variante der eintaktigen Motive der Kontrasubjekte wahrgenommen. Diese Variante eignet sich hervorragend, um die Quintschrittsequenzen des nachfolgenden Zwischenspiels zu artikulieren¹²⁹. Darüber hinaus wird im Moment der beiden Scheineinsätze (T. 398/399) die Verwandtschaft dieser Tonfolge mit dem Beginn des Fugenthemas offenbar. Diese Beispiele sollen vorerst genügen, um deutlich zu machen, daß Beethoven die Kontrasubjekte planvoll verändert¹³⁰; unter anderem arbeitet er dabei mit der unterschiedlichen metrischen Gewichtung innerhalb eines Taktes oder zeigt motivische Verwandtschaften auf.

Der Schatten des Themas spielt im ersten Fugenteil eine große Rolle: Mit Ausnahme der Engführung des Themas am Schluß des Fugenteils kommt er zusammen mit jedem Themeneinsatz vor und emanzipiert sich dabei nur an zwei Stellen gegenüber dem Thema: In Takt 407ff. läuft er zum ersten und einzigen Mal dem Thema voraus, in Takt 422ff. setzt er selbständig ein, ohne daß das Thema überhaupt erklingt. Darüber hinaus erscheinen Abspaltungen aus dem Schatten in den Takten 393ff. und 407ff. Im zweiten und dritten

128 Tenor und Sopran setzen hier im Kanon ein. Dieser resultiert jedoch in nichts anderem als in einer Parallelführung der Stimmen in Terzen (resp. Dezimen) und weist somit eine ähnlich labile polyphone Disposition auf wie die Engführungen des Themas, die parallele Sextenketten ergeben, oder wie das Verhältnis der Kontrasubjekte zum Thema.

129 In Takt 397 wird es dort im Baß nochmals abgespalten, was im Tenor sogleich aufgegriffen wird.

130 Weitere wesentliche Stationen der Umbildung der Kontrasubjekte seien hier nur kurz angedeutet. Im zweiten Fugenteil (T. 428–459) stehen thematische Engführungen im Vordergrund, so daß die beiden Kontrasubjekte kaum verwendet werden, bzw. das Thema präsent bleibt, auch wenn die Kontrasubjekte auftreten. In den Takten 434ff. geht der erste Kontrapunkt in der Harmonik eine Verbindung mit dem Thema ein („harmonisches Thema, T. 434ff.; siehe Kapitel 5.5.4), und in den Schlußtakt dieses zweiten Fugenteils (T. 455ff.) können die Vorhaltsbildungen in der Oberstimme gleichzeitig als Kettenbildung des ersten Kontrapunktes und als leicht variierte Weiterführung der in Takt 449 im Sopran begonnenen Augmentation des Themas verstanden werden ($h^3 - a^3 - g^3 - f^3$). Im dritten Fugenteil schließlich wird das zweite Kontrasubjekt zu einer melodisch durchgehenden Linie umgestaltet (siehe T. 463ff. im Baß, T. 467ff. im Tenor, T. 471ff. im Alt, T. 474ff. im Sopran).

Fugenteil kommt der Schatten in seiner ursprünglichen Gestalt nicht mehr vor, doch erklingt er einmal in abgewandelter Form in den Takten 442ff. Durch Abspaltungen werden hier aus dem Schatten kleine melodische Zellen gewonnen, die sich stellenweise gegenüber dem Thema verselbständigen, was bereits Lucie Dikenmann-Balmer bemerkte¹³¹. Eine letzte Erinnerung an den Schatten im dritten Fugenteil entging ihr jedoch: Die laufende Achtelkette, die in Takt 502ff. in den Holzbläsern in einzelne Motive aufgebrochen wird, weist ähnliche Instrumentierung und gleichen Rhythmus auf wie die einzelnen Schattenelemente im ersten und zweiten Fugenteil.

Gleichzeitig aber sind die kurzen Achtelfiguren in Takt 502ff. auch Teil eines größeren Umwandlungsprozesses: Beethoven erreicht in den die Fuge abschließenden Takten nicht nur eine harmonische Abrundung des gesamten Gloria-satzes, sondern verwandelt vor allem die vom Fugenthema abgeleiteten beiden Kontrasubjekte und den Schatten in Elemente des „Gloria in excelsis“-Teils. Wenn nach dem letzten Erscheinen des Themas im Unisono die plagalen Wendungen nach C-Dur zum Text „Amen“ erscheinen (T. 495f.), steht die Führung der Oberstimme ($a-g$) dem ersten Kontrapunkt nahe. In den folgenden Takten (498–501) wird diese Wendung mehrfach vergrößert und sekundärweise nach unten weitergeführt¹³² — hier ist gleichzeitig der Themenabstieg in Vergrößerung präsent¹³³. Vor allem aber beginnt sich hier die ausklingende Fuge in die Thematik des „Gloria in excelsis Deo“ zurückzuverwandeln: Nachdem die laufenden Achtel des Themas in den Takten 488ff. im Unisono in fast allen Stimmen und Instrumenten erklingen waren, weichen diese im Folgenden nicht mehr, und dienen als erstes Zeichen der Rückorientierung zum Gloria-thema¹³⁴: Die ab Takt 502 in den Holzbläsern erklingenden Achtellinien können zwar als leicht veränderte Abschnitte des thematischen Schattens (s. o.), andererseits aber auch als Abspaltungen aus dem Gloriamotiv gehört werden (vgl. entsprechende Abspaltungen in den Holzbläsern im „Domine fili“-Teil, T. 192–195 und T. 207–209). Verlassen wird die durchlaufende Achtelbewegung erst wieder in Takt 512, wo durch eine Unisono-Bewegung — dies-

131 L. Dikenmann-Balmer, *Beethovens Missa Solemnis*, 84f.

132 Bereits in Takt 387 hatte Beethoven dem ersten Kontrapunkt erstmals die Fähigkeit zugebilligt, eine durchgehende gerade Linie zu formen, was später im Satz immer wieder aufgegriffen wird. — Wie in den Takten 455ff. kann diese absteigende Linie im Sopran als augmentiertes Thema oder als Weiterführung des augmentierten Kontrasubjektes verstanden werden. Auch hier verschmelzen also, wie in zahlreichen anderen, oben beschriebenen Fällen, die Gestalten von Thema und Kontrasubjekt ineinander.

133 Er war im Unisonoeinsatz (T. 488ff.) nie erklingen: nach Erreichen des a^2 in der Oberstimme war das Thema auf g^2 „steckengeblieben“.

134 Das Erscheinen des Gloriatemas war in den vorausgehenden Teilen immer von einer durchlaufenden Achtellinie begleitet.

mal als Generalunisono in Vokalstimmen und Orchester — in einer sekundeweise, am Schluß sogar chromatisch aufsteigenden Bewegung der Ton *a* angesteuert wird. Dieser Ton ist nicht nur der Grundton der Dominante, daher für das großflächige Erreichen der Tonika zu Beginn des neuen Teiles (Presto) unentbehrlich, sondern er ist gleichzeitig von hoher melodischer und motivischer Bedeutung: Nachdem er länger als sechs Takte im Chorsopran ausgehalten und mit eigenartig gegen den Takt stehenden Dominant–Tonika–Wendungen harmonisiert wurde, „löst“ er sich in Takt 520 mit einem Terzfall zum Ton *fis*, was — gerade in Verbindung mit der laufenden Achtelbewegung — die Erinnerung an den thematischen Terzfall des Gloriatemas vom *a* zum *fis* („Deo“) herbeiführt.

Hier ist der Moment gekommen, wo die seit Takt 42 ausstehende Lösung des Tones *a* hinab zum *d* auf schwerer Taktzeit und in guter metrischer Gewichtung stattfinden kann: Nach mehreren Ansätzen, die nur bis zum Terzton *fis* führen, gelingt der Fall vom Quintton zum Grundton in Takt 524 auf Takt 525. Die Wirkung ist so groß, daß das Gloriamotiv nicht mehr zu halten ist und sofort noch ein letztes Mal in größter Begeisterung und Schnelligkeit losbricht. Wie in allen vorher im Satz unternommenen „Lösungsversuchen“ dieses Quinttones (siehe u. a. T. 189/190; Näheres in Kapitel 3.3.1) geschieht auch die endgültige Lösung nicht akkordisch, sondern mit nichts anderem als dem nackten Quint- und Grundton im Unisono.

Die Verwandlung der Kontrasubjekte in wesentliche Elemente des „Gloria in excelsis“—Teils geschieht folgendermaßen: In Takt 514 singen alle Chorstimmen mit Ausnahme des Soprans das eintaktige Motiv des ersten Kontrasubjekts¹³⁵. Dieses Motiv ist in vielen Orchesterstimmen mit dem sogenannten „impulsiven Rhythmus“ (♪♪♪) unterlegt, der im ersten Teil des Gloria eine wichtige Rolle spielte (vgl. ab T. 5 in vielen Bläsern, ab T. 17 auch im Chor, T. 42 als Ende der Achtellinie). Wenn im folgenden Takt dieser Rhythmus um zwei Achtel nach vorne verlängert wird (♪♪♪|♪♪♪), verschmilzt er nicht nur mit dem Motiv des ersten Kontrasubjektes, sondern steht gleichzeitig gegen den Takt (Wechsel zur Tonika auf der vierten Zählzeit, verstärkt durch ein *sf*¹³⁶), und erinnert dadurch an die ungewöhnliche metrische Gestaltung des Satzbeginns und des

135 Der Chorbaß vergrößert die absteigende Sekunde zur Quart.

136 Zur Bedeutung der dynamischen Zeichen und insbesondere der *sf*-Angaben in den Kompositionen Beethovens sind die Bemerkungen Louis Spohrs (*Lebenserinnerungen* I, 178) über Beethovens Dirigierstil von Interesse. Dieser beschreibt, daß Beethoven dem Orchester die „Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen“ andeutete: „So oft ein Sforzando vorkam, riß er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem Piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Tritt dann ein Crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritte des Forte hoch in die Höhe“.

„Quoniam“. Rückblickend verstehen wir, daß dies bereits durch die eigenartige Dynamik in den Takten 507ff. vorbereitet wurde. Gegen diese mächtige Ebene stellen die Vokalsolisten eine verkürzte Form des Motives aus dem ersten Kontrasubjekt: *g – fis* (vgl. zum Beispiel T. 502f., Solosopran, wo die originale Rhythmisierung noch beibehalten ist), welches gleichzeitig die „Gloria“-Rufe (T 17f.) wieder aufleben läßt¹³⁷. In den Takten 514ff. werden die „Amen“-Ausrufe mehrfach wiederholt, wodurch das Übereinanderlegen von zwei unterschiedlichen motivischen Bezugsebenen (erstes Kontrasubjekt und Elemente aus dem „Gloria“-Abschnitt) noch unterstrichen wird, bis in Takt 518 die aufsteigende Gloria-Achtellinie im Instrumentalbau wieder aufgenommen wird. Hier zögern die Vokalsolisten einen Moment lang zu antworten, und der Chor bewegt sich so lange nicht, bis mit der fallenden Terz von der Quinte zur Terz der Tonika (T. 519/520 in den Instrumenten: zweites Kontrasubjekt und „Deo“) die Idee des Gloriamotivs endlich explizit erreicht ist. So gelingt Beethoven durch Verwandlung der aus dem Fugenthema abgeleiteten Gestalten eine beeindruckend schlüssige motivische Rückführung zum „Gloria in excelsis“-Teil¹³⁸, welcher nach geglückter Transformation auch wirklich im Prestojubel ausbricht.

In den vorausgehenden Kapiteln wurde deutlich, daß die Fuge aus dem Gloria der *Missa solennis* eine prozeßorientierte Art der Themenbehandlung aufweist: Durch sequenzierende Aneinanderreihung und rhythmische Verbreiterung einer eintaktigen motivischen Idee gewinnt Beethoven das Fugenthema, welches im Verlauf der Fuge immer wieder Änderungen unterzogen wird. Aus diesem Thema wird das Material der teilweise beibehaltenen Kontrasubjekte und des Schattens gewonnen¹³⁹. Indem diese abgeleiteten Gestalten am Schluß der Fuge in Material aus dem Anfangsteil des Gloria verwandelt werden, wird eine thematische Brücke geschlagen von dem Fugenthema über die Kontrasubjekte, die aus diesem gewonnen sind, zu dem Gloriatema des Anfangs. Für kurze Zeit während der Entstehung des Satzes hatte Beethoven geplant, das Fugenthema direkt aus dem Gloriatema zu gewinnen (siehe Wittgenstein, S. 39/=fol. 20r,

137 Diese Wendung in der Oberstimme vom *g* zum *fis*, unterlegt von einem G-Dur- und einem D-Dur-Akkord, war an verschiedenen Stellen im Satz in Erinnerung gerufen worden (siehe zum Beispiel T. 99/100, T. 281) und wird schließlich den Schluß des Gloria bilden, wo die Tonika ebenfalls — wie hier am Schluß der Fuge — auf unbetonter Zählzeit erreicht wird.

138 Die Idee eines integrierenden Rückverweises auf den Anfang des Werkes hat Beethoven auch in seinen folgenden Fugenkompositionen nicht ruhen lassen (vgl. hierzu die Ausführungen zu op. 110 und zur Credofuge in Kapitel 6.1.2, S. 279).

139 Auch geben sich die melodischen Bewegungen nicht immer deutlich als kontrapunktisch oder thematisch zu erkennen (man vergleiche beispielsweise die vergrößerte Abwärtsbewegung im Sopran, T. 455ff. und T. 498ff.).

IX)¹⁴⁰. Die endgültige Lösung ist weniger direkt, dafür aber umso mehr am Verlauf des Satzes orientiert: Das Fugenthema gleicht nur in bestimmten Aspekten dem Gloriathema vom Anfang (z. B. in der laufenden Achtelbewegung und in seiner Ambiguität des harmonischen Bezuges D-Dur/G-Dur), durchläuft innerhalb der Fuge viele Änderungen und wird erst am Schluß der Fuge mit Hilfe einer Umwandlung seiner Kontrasubjekte in Elemente des „Gloria in excelsis“-Teils zurückverwandelt.

5.7 Thematisches Unisono als befreiender Höhepunkt der Gloriafuge

5.7.1 Einführung

In den Takten 488ff. erklingt die letzte, zusammenfassende Variante des Fugenthemas im mächtigen Unisono in Chor und Orchester, unterlegt von einem tonikalischen Orgelpunkt (*d*) in Trompeten, Pauke und Hörnern. Zum ersten Mal sind sich in dieser Fuge die verschiedenen Stimmen einig: Die polyphone Satzstruktur mündet hier in Einstimmigkeit. — Die Wirkung ist ungeheuer. Hier regiert das Thema allein und alles polyphone Geschehen der Fuge wird mit geballter Kraft hinweggefegt. Wie aus den Skizzen hervorgeht, stand es für Beethoven schon verhältnismäßig bald fest, daß er das Thema gleichzeitig in allen Stimmen erklingen lassen möchte: So finden sich zahlreiche Niederschriften des Themas, in denen jeweils zwei Stimmen in Oktaven gekoppelt sind, dabei die beiden Paare im Terzabstand zueinander stehen (siehe Ergänzungsblatt zu Wittgenstein, E recto, VIII und IX, Wittgenstein S. 54/=fol. 27v, IX–XII). Im Skizzenbuch Wittgenstein, S. 55/=fol. 28r, XV/XVI, notiert sich Beethoven schließlich das Thema im Unisono: Eine Stimme des Themas ist notiert, die anderen in Kurzschrift mit „8“ („in Oktaven parallel laufend“) angedeutet.

In klassischen Kompositionen ist es keine Seltenheit, den Schluß eines Werkes mit Hilfe eines Unisono herbeizuführen¹⁴¹. Beethoven baut auf diese Tradition auf, indem er das Unisono-Erscheinen des Themas als Schlußsignal verwendet, bindet es aber gleichzeitig in einen Prozeß ein. Indem das Thema als Höhepunkt der Fuge ganz alleine regiert, wird der „egozentrische“ Hang des Themas eingelöst, den es bereits zu Fugenbeginn zeigte, als sämtliches auftretende kontrapunktische Material von ihm abgeleitet wurde (vgl. Kapitel 5.4). Auch finden

¹⁴⁰ Auch in der C-Dur-Messe hat Beethoven die beiden Themen der Gloriafuge aus dem Gloriathema gewonnen (vgl. J. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, 233ff. sowie die Notenbeispiele 5-13 und 5-14 auf S. 671).

¹⁴¹ Vgl. hierzu u. a. Armin Raabs Diskussion der Funktionen des Unisono bei Haydn (Raab, *Funktionen des Unisono*).

die Themenvarianten in diesem letzten Erklängen im Unisono ihren genuinen Zielpunkt: Zum ersten Mal wird mit Hilfe einer Weitersequenzierung des Themengrundbausteines der gesamte Oktavraum bis zum *d* (und nicht nur bis zur Sexte *h*) durchschritten (siehe Alt, Tenor und Baß, T. 493). Genau hier, ab dieser thematisch erschöpfenden Passage, beginnt sich der Satz über die Kontrasubjekte zurückzuverwandeln zur Motivik des Satzbeginns, was schließlich im Wiedererscheinen der Gloriamotivik im Prestotauamel resultiert. Obwohl sich das Thema in der Unisono-Stelle — nach Diminutionen, Augmentationen, Engführungen, Umkehrungen und anderen Verwandlungen — wieder weitgehend in seiner ursprünglichen Gestalt zeigt, ist seine Wirkung eine ganz andere als am Anfang der Fuge: Die Ereignisse haben sich im Laufe der Fuge auf vielen Ebenen so zugespitzt, daß das elementare Wiedererscheinen des Themas in sämtlichen Stimmen wie eine klärende Befreiung erscheint. Zum Beispiel hatte sich die Textdeklamation innerhalb der vorausgehenden Teile so verdichtet, daß die melismatische Textverteilung der originalen Themenstruktur nun wie ein erleichtertes Strömen empfunden wird (5.7.2). Auch kann das Thema seinen seit dem ersten Fugentakt bestehenden Hang zur Subdominante G-Dur endlich einlösen, ja sogar weiterführen zu seiner eigenen vierten Stufe, C-Dur, wodurch es zu einer Konfrontation der beiden harmonischen Pole, der kirchentonalen Verbindungen und der Funktionsharmonik, kommt (5.7.3). Schließlich löst sich im Moment der Erscheinung des Themas im Unisono die Mehrschichtigkeit, die im Verlauf der Fuge eingeführt und intensiviert wurde, auf (5.7.4): Hier steht nur noch das Thema selbst, das keiner Ergänzung mehr bedarf¹⁴².

5.7.2 *Veränderungen in der Deklamation des Fugenthemas*

Viele Veränderungen des Themas: melodischer, rhythmischer und harmonischer Natur, führen dazu, daß sein Erscheinen im Unisono (T. 488ff.) als erhöhendes Ziel der Gloriafuge wirkt (vgl. Kapitel 5.7). In diesem Sinne verändert Beethoven auch die Verteilung des Textes „in gloria Dei patris, Amen“, über den Fugenthema und Kontrasubjekte gebaut sind¹⁴³. Betrachtet man nur das Unisono-Erscheinen des Themas, hat sich an der Verteilung von Text und Musik gegenüber der ursprünglichen Themen-Gestalt wenig geändert: Die erste lange Note trägt das erste Wort „in“, es folgt eine lange Achtelkette auf die Silbe

142 Die Entwicklung der Fuge hin zum Erscheinen des Themas im Unisono wird bereits im ersten Teil des Gloria angedeutet: Auch dort münden die Fugato-Einsätze des Themas „gloria in excelsis“ zum Schluß des ersten Teiles im Unisonovortrag gemeinsam von Chor und Instrumenten, dann als Nachhall noch einmal in den Instrumenten.

143 Auf das Einbeziehen weiterer Textzeilen („Cum sancto spiritu“, „Quoniam“) wird in Kapitel 5.7.4 eingegangen.

„glo-“, die Silben „ri“ und „a“ werden auf die letzten beiden Achtel der Kette, der restliche Text „dei patris“ auf die Viertelnoten¹⁴⁴ gesungen (Sopran in Takt 491, Alt, Tenor und Baß in T. 492); wie zu Beginn der Fuge wird das Thema hier so gut wie einstimmig vorgetragen. Verfolgen wir jedoch die Komposition in ihrem zeitlichen Verlauf, so realisieren wir, daß sich gegenüber dem Anfangszustand des Themas und diesem letzten Unisono-Erscheinen viel getan hat: Ab dem dritten Fugenteil („poco piu Allegro“, T. 459) werden die Worte „gloria Dei“ des Themas gedrängter, stellenweise syllabisch, auf die Achtelkette gesprochen. Im Sinne eines Prozesses ist dabei diese Änderung in der Deklamation bereits vorher angelegt: Als das Thema im unmittelbar vorausgehenden Teil in Augmentation erschien, war bereits pro Ton eine Silbe deklamiert worden (siehe T. 447ff., zunächst im Baß, dann Alt, dann Sopran). Im folgenden Teil (T. 459ff.) wird die syllabische Textierung in die Erscheinung des Themas in der Originalgestalt übernommen. Vorboten für diese Änderung waren bereits (wie bei der rhythmischen Veränderung des Themenbeginns) die kurzen Scheineinsätze des Themas in T. 398 und T. 399, denn sie führten die neue Textierung zum ersten Mal ein. Durch die schnellere Deklamation, unterstrichen von der Steigerung des Tempos, wirkt das Thema im dritten Fugenteil (T. 459ff.) wie diminuiert. Die veränderte Textverteilung findet sich konsequent in allen Themeneinsätzen. Da in diesem dritten Teil das Thema hartnäckig in Engführungen vorgetragen wird, und zu dieser thematischen Schicht darüber hinaus noch eine weitere eigenständige Schicht („Quoniam“) tritt, kommt es in diesen Takten zu einer solchen textlichen Verdichtung, daß der Umschlag in ein Unisono-Melisma in Takt 488ff. geradezu befreiend ist. Das Thema wirkt hier, als habe es Grenzen durchbrochen; es strömt frei und läßt sich nicht einmal mehr an der Grenze des vormaligen Hochtons *h* stoppen. Auch sind, anders als am Anfang der Fuge, dem Thema weder in den Singstimmen noch in den Instrumenten Betonungen beigegeben, die es auf Viertel-ebene an den Takt festschnallen und ihm Schwere verleihen würden. Daß Beethoven an verschiedenen Textierungen des Themas arbeitete, und diese nicht bloßes Zufallsprodukt sind, läßt sich in den Skizzen sehen. Kann man sich auch in manchen Fällen nicht sicher sein, ob Beethoven vielleicht verschiedene Textierungen ausprobierte, um eine einzige, am besten passende, ausfindig zu machen, so wird an einer Niederschrift im Skizzenbuch Wittgenstein (S. 55/ =fol. 28r, XIII/XIV) deutlich, daß er bewußt Varianten der Textierung entwirft: Vor der Notierung des Fugenthemas in Originalgestalt, textiert auf Viertel-ebene (also ohne großes Melisma), schreibt Beethoven unmißverständlich das Wörtchen „auch“, was darauf verweist, daß diese Aufzeichnung als Variante, nicht

144 In der ursprünglichen Themengestalt der Exposition Viertelnoten und übergebundene Halbe.

aber als ausschließende Alternative notiert wurde. Ein solch bewußter Umgang mit der Verteilung des Fugentextes im Thema führt schließlich dazu, daß das letzte Erscheinen des Themas im Unisono — selbst nur auf der Ebene der Deklamation betrachtet — eine befreiende Wirkung hat.

5.7.3 *Das Unisono-Erscheinen des Themas als Kristallisationspunkt des harmonischen Verlaufs*

Das Unisono-Erscheinen des Themas (T. 488ff.) stellt auch den Höhepunkt des harmonischen Geschehens in der Fuge dar. Dieses wird bestimmt von dem Umgang mit der zweideutigen harmonischen Einordnung des Themas, die bereits die ersten beiden Takte der Fuge bestimmte (D-Dur oder G-Dur? vgl. Kapitel 5.3.1, S. 178f.). Im Lauf der Fuge wird der Hang des Themas nach G-Dur zunächst unterbunden, führt jedoch am Ende des zweiten Fugenabschnitts zu einer harmonischen Zerreißprobe zwischen den beiden Polen Subdominante und Dominante und wird schließlich beim letzten Erscheinen des Themas im Unisono eingelöst. Nach der daraus resultierenden Konfrontation der implizierten kirchentonalen Harmonik mit der gewohnten kadenztonalen — die durch die im dritten Fugenabschnitt vorherrschenden starken Kadenzschritte besonders wirkungsvoll zum Ausdruck kommt — kann schließlich die Fuge mit authentischen Kadenzschritten (V-I) zu Ende geführt werden. Unmittelbar vor Eintritt des Unisono-Themas wird dabei eine authentische Wendung zur Tonika ebenso demonstrativ vermieden wie ein Erscheinen von kirchentonal geprägten C-Klängen in der gesamten Fuge bis nach dem Unisono-Erscheinen des Themas. Hieran wird deutlich, daß sich Beethoven an zentralen Stellen des Satzes bewußt von gewohnten harmonischen Verbindungen distanziert, um sie anderswo wieder wirkungsvoller einsetzen zu können.

Die harmonischen Wege gestalten sich in den einzelnen Teilen der Fuge (T. 360–427; T. 428–458 und T. 459ff.) ausgesprochen unterschiedlich. Zwei konstante Merkmale lassen sich jedoch entdecken: Jeder Teil nimmt seinen Ausgang von der Tonika D-Dur, weicht im weiteren Verlauf von dieser ab, führt aber am Ende wieder dahin zurück. Zur Schlußfähigkeit wird die Kadenzierung in die Tonika jedoch nur im dritten und letzten Fugenteil ausgebaut. Außerdem spielt in jedem der drei Fugenteile der Umgang mit der Tonart G-Dur eine besondere Rolle.

Bereits nach dem ersten Erklängen des Fugenthemas setzt Beethoven die Tonart G-Dur auf auffallend bewußte Weise ein: Der zweite Duxeinsatz (T. 369) erfolgt wohl nicht zufällig inmitten eines ausgehaltenen G-Dur-Klanges. Die erste Modulation des Themas führt in absteigenden Terzintervallen zunächst — wie häufig — zur parallelen Molltonart (T. 382ff: h-Moll),

dann aber weiter nach G-Dur (T. 389ff.)¹⁴⁵. Diesem Einsatz folgt das erste längere Zwischenspiel der Fuge — als ob vorher ein gewisses Ziel erreicht worden wäre. Vor allem aber erklingt danach der G-Dur-Klang bis zu der Orgelpunktstelle im nächsten Fugenteil nie mehr¹⁴⁶. In diesem Zwischenspiel wird durch die vermeintlich belanglose, da in Fugenzwischenspielen häufig vorkommende Quintschrittsequenz (ab T. 394 Fis⁷ bis D, nochmals ab T. 397 Cis⁷ bis A⁷) der großflächige harmonische Verlauf des restlichen ersten Fugenabschnittes vorweggenommen¹⁴⁷: Sie durchschreitet ausgehend von Fis-Dur im absteigenden Quintenzirkel H-Dur (T. 406), E-Dur (T. 412), A-Dur (T. 415) bis zur Tonika D-Dur (T. 421). In diesem Zusammenhang sollte man sich in Erinnerung rufen, daß großflächige Quintschrittsequenzen in den modulierenden Durchführungsteilen später Beethovenwerke eine wichtige Rolle spielen¹⁴⁸. Leiten sie dort häufig die Reprise bzw. die Rückkehr des Anfangsmaterials ein, so wird eine abschließende tonikale Wiederkehr des Fugenthemas an dieser Stelle in der Gloriafuge tunlichst vermieden: Der Satz prallt von der Tonika D-Dur, welche zwar vorübergehend bestätigt zu werden scheint (T. 424), sofort wieder ab und findet den Ausweg nach fis-Moll, auf dessen fünfter Stufe er verklingt¹⁴⁹.

Im neuen Teil (T. 428ff.) bestimmt zunächst eine solistische Engführung des Themas als Comes und Dux in der Tonika den Satz. Dieser harmonische Ankergrund wird in den Zwischenspieltakten mit „harmonischem Thema“ (T. 434–439; vgl. Kapitel 5.5.4) abrupt verlassen. Zusammen mit dem halb-schlüssigen Erreichen der Dominante am Ende dieser harmonisch verunsichernden Passage (T. 440) wird der Ton *a* in allen Baßinstrumenten (einschließlich der Pauke) und im Vokalbaß in den Boden gerammt und steht in der zweiten Takthälfte sogar bar jeglicher begleitender Akkorde. Im folgenden Takt zeigt sich, daß dieser auffallend gesetzte Ton zweifache Funktion hatte: Er war erster Takt eines Themeneinsatzes, der eine chorische Engführung einleitet, gleichzeitig aber gesetzter Ton eines neunzehn Takte lang unbeweglich stehenblei-

145 Auf dem letzten Viertel der langen Note (*g*) dieses Einsatzes (T. 390,2) reduziert Beethoven das mehrstimmige Stimmengeflecht auf einen Ton: *g*, was inmitten einer Fuge ausgesprochen ungewöhnlich ist. Da dieser Einklang so leicht hätte vermieden werden können, muß er wohl eher als demonstrativer Fingerzeig denn als zufällig entstehender Klang verstanden werden.

146 Nicht einmal als Durchgangsakkord auf unbetonter Zählzeit!

147 Dies ist ein weiteres Beispiel der Technik der „Entfaltung“, wie ich sie in Kapitel 3.2.1, S. 59, beschrieben habe.

148 Zum Beispiel im Scherzo aus dem Es-Dur-Streichquartett op. 127 oder im Kopfsatz des Streichquartettes op. 130.

149 Hierdurch wird an den ebenfalls verhaltenen, auf der fünften Stufe von fis-Moll ausklingenden Schluß des Qui-tollis-Teiles (vgl. T. 303ff.) angeknüpft. An beiden Stellen wird der Satz durch Klangunterterzung mit dem einzelnen Ton *a* weitergeführt.

benden Orgelpunktes. Aus diesem gemeinsamen Beginn entwickeln sich in der folgenden Passage zwei auseinanderdriftende musikalische Bereiche, die in Takt 455 (melodischer Hochtou der Passage) ihre höchste Spannung gegeneinander erreichen, dann erst nach und nach wieder aufeinander zugehen und im allerletzten Takt, in dem der Orgelpunkt noch gehalten wird, wieder ineinander verschmelzen.

In den ersten Takten des Orgelpunktes (T. 440ff.) wird man zunächst von der mächtigen, brandenden Wirkung der sich schichtweise aufbauenden Musik (taktweise Engführung in den Chorstimmen mit lang gehaltenen ersten Thementönen) in den Bann gezogen. Den Aufbau einer überwältigenden Klangintensität erreicht Beethoven nicht zuletzt dadurch, daß die neu einsetzenden Stimmen jeweils parallel zu den bereits vorher dagewesenen laufen, und dadurch die thematischen Achtelbewegungen wie zu einem einzigen wogenden Klangkörper verschmelzen. Daß sich Beethoven keineswegs an parallelgeführten Stimmen störte, wird in den Skizzen deutlich, wo er verschiedenartige Parallelführungen des Themas ausprobiert. So schreibt er auch in der wohl ersten Aufzeichnung dieser Takte statt einer eigenen Stimme einfach mehrmals hintereinander die Ziffer „6“ (siehe Abb. 5-26 auf S. 244f.).

Harmonisch wendet sich das konzentrierte thematische Geschehen immer mehr dem subdominantischen Bereich zu¹⁵⁰: In Takt 442 wird die erste Achtelnote des Themas noch als Septe des dominantischen A-Dur-Akkordes gedeutet; in Takt 444 ist dieser Ton bereits unterlegt durch den subdominantischen Klang G-Dur, der zum Subdominantvertreter e-Moll hinübergleitet. Diese beiden Klänge werden in den folgenden elf Takten nicht mehr verlassen und dabei durch Zwischendominanten (D⁷ bzw. verminderter Septakkord) zusätzlich bekräftigt. G-Dur war seit den Takten 389f., dem Erscheinen des Themas in der Subdominante, in der Gloriafuge nicht mehr erklingen. Hier, in den Takten 444 bis 455¹⁵¹, stellt sich der subdominantische Bereich in den Oberstimmen hartnäckig gegen den dominantischen Orgelpunkt. Der Hörer findet sich inmitten einer Kraftprobe der harmonischen Funktionen.

Nun ist freilich die Verwendung des Orgelpunktes *per se* in einer Fuge nichts Außergewöhnliches. Üblicherweise bereiten dominantische Orgelpunkte eine Kadenzierung in die Tonika vor. Die Starrheit des liegenden Tones vermehrt die Erwartung auf die Lösung zur Tonika. Entstehende Reibungen zwischen Oberstimmenklängen, die den Ton des Orgelpunktes nicht enthalten, und dem

150 Dominantische Akkorde erklingen über dem Orgelpunkt nur als Eckpfosten in den ersten und in den letzten Takten (T. 440 und 442; T. 456–458).

151 Erst nach dem Erreichen des thematischen Spitzentones *b* in Takt 455 wird eine Kadenz in die Tonika angesteuert, deren Lösung schließlich in den dritten, beschleunigten Fugenabschnitt führt.

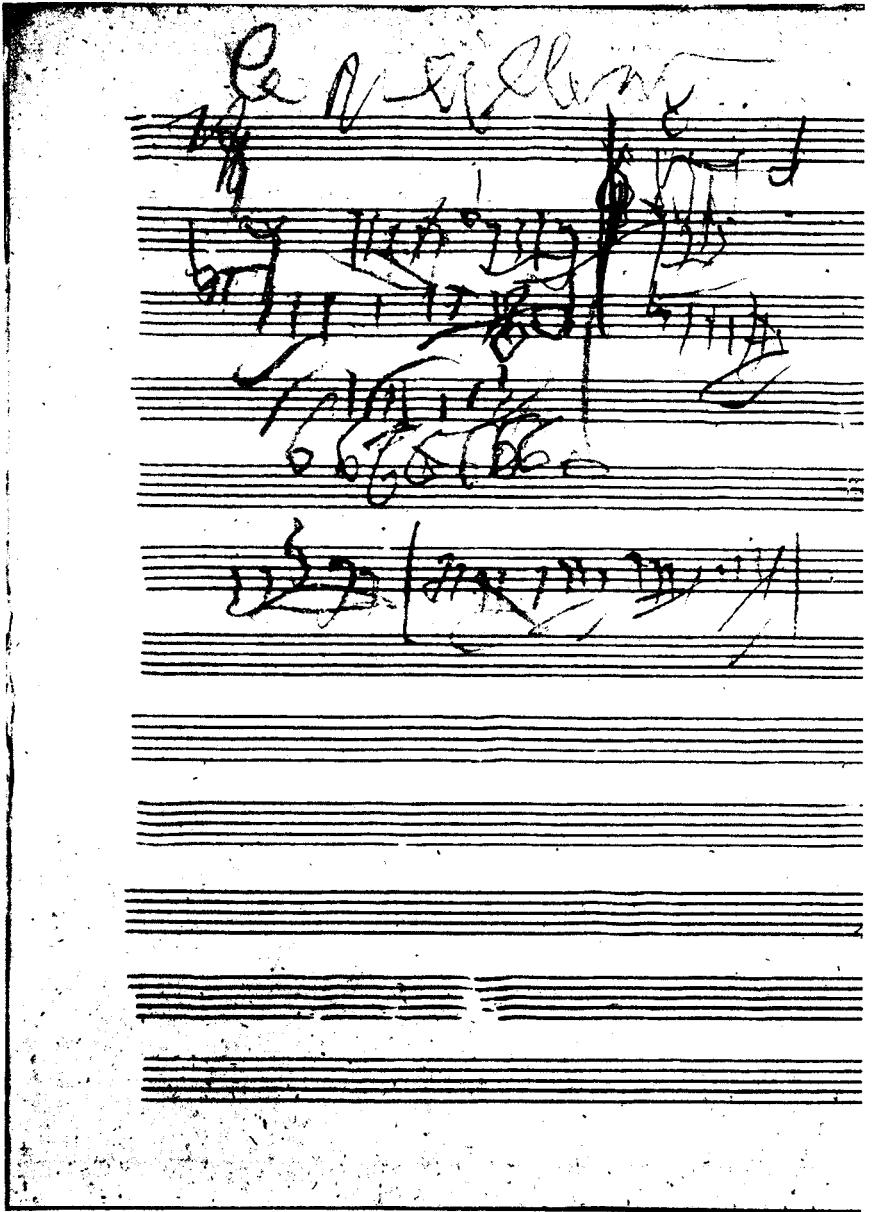


Abb. 5-26a: Artaria 180, S. 26L (aus „Skizzenbuch Y“)

Mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

le meilleur

Musical score for 'le meilleur' consisting of six staves (I-VI).
Staff I: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole note chord, followed by a half note, and ends with a quarter note. A bracketed question mark [?] is above the first measure, and a 'c' is below the first measure.
Staff II: Bass clef, key signature of two sharps. It contains a continuous eighth-note accompaniment.
Staff III: Bass clef, key signature of two sharps. It contains a continuous eighth-note accompaniment.
Staff IV: Bass clef, key signature of two sharps. It contains a continuous eighth-note accompaniment. A bracketed question mark [?] is above the first measure. Below the staff are the numbers '6 6 6 6 6 6 6 6' and the text '[Ms.: e] [Ms.: e]'.
Staff V: Empty staff.
Staff VI: Treble clef, key signature of two sharps. It contains a continuous eighth-note accompaniment.

Gemeintes (vgl. T. 440ff.):

Musical score for 'Gemeintes' consisting of two systems of staves.
System 1: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. The bass line features a continuous eighth-note accompaniment. A bracketed question mark [?] is above the first measure. Below the system is the text: '[von Beethoven [Unterstimme [6 6 ... ausgeschrieben] doppelt notiert] ergänzt]'.
System 2: Treble and bass clefs, key signature of two sharps. It continues the eighth-note accompaniment from the first system.

Abb. 5-26b: Artaria 180, S. 26L (aus „Skizzenbuch Y“): Nachschrift und Interpretation

gehaltenen Baßton sind dabei willkommen. Die vorherrschende harmonische Ausrichtung wird dabei nicht in Frage gestellt, vielmehr die Erwartung des Wiedererreichens der Tonika bekräftigt. Als Beispiel mögen die Orgelpunkte dienen, die Haydn in jeder seiner vier Gloria–Schlußfugen der späten Messen schrieb: *Heiligmesse*, *Nelsonmesse*, *Schöpfungsmesse*, *Harmoniemesse*¹⁵². Selbstverständlich kennt Beethoven diese übliche Art und Weise, Orgelpunkte in Fugen einzusetzen: Seine Verwendung von Orgelpunkten in der C-Dur–Messe (vgl. Gloria, T. 335–338, Credo, T. 325–329) entspricht derjenigen Haydns. Und selbst im Gloria der *Missa solemnis* begegnet an späterer Stelle ein traditioneller dominantischer Orgelpunkt (siehe T. 484ff.; zur Eigenart dieser Stelle siehe Kapitel 5.7.4, S. 256). Der Orgelpunkt in den Takten 440–458 ist zwar ebenso dominantisch, sprengt jedoch den vertrauten Rahmen: Sind Haydns Orgelpunkte für gewöhnlich nur zwei bis vier Takte lang und Beethovens eigene kaum länger, schreibt er hier einen Orgelpunkt von neunzehn Takten¹⁵³. Weitere Eigenheiten unterstreichen den Ausnahmeharakter dieser Stelle: Ist bereits die Einführung eines Orgelpunkttones als Einzelton ungewöhnlich, so hatte man eine thematische Engführung über einem Orgelpunkt vorher weder in Gloriafugen Haydns gehört, noch in den bisherigen wie nachfolgenden anderen Fugen von Beethoven — ganz abgesehen von den kontrapunktischen Kunststücken der Engführungen über dem Orgelpunkt (Engführung in Augmentation bei gleichzeitiger Beibehaltung des Themas auf Achtelebene). Durch die übermäßige Länge des Orgelpunktes und die Eigenheiten in der Oberstimmengestaltung kommt es an dieser Stelle nicht nur zu der typischen, reizvollen „Reibung“ zwischen Orgelpunktton und Harmonien der Oberstimmen, sondern eher zu einer spannungsgeladenen Konfrontation zwischen Orgelpunkt (dominantisch) und Oberstimmen (subdominantisch). Bildet das Thema in den Oberstimmen einen machtvollen Gegenpol zum dem starr gehaltenen Orgelpunkt *a* — vgl. zum Beispiel den Einsatz als *Dux* und *Comes* in G-Dur, T. 447ff. —, so kann es doch seinen Hang nach G-Dur nicht eigenständig verwirklichen: Der Satz führt schließlich mit einer authentischen Kadenz zurück in die Tonika (T. 459). Die Neigung des Fugenthemas zur Subdominante wird, frei von jeder Fessel, erst innerhalb des Unisono–Erscheinens des

152 Über Dominantton in der *Heiligmesse*, Gloria, T. 268ff., in der *Nelsonmesse*, Gloriafuge, T. 54–57, in der *Harmoniemesse*, Gloria, T. 303–306 und T. 311–313. Meist wird dort über dem Orgelpunkt eine Kadenzierung in die Tonika deutlich angestrebt, jedoch im letzten Moment noch abgelenkt.

153 Im Vergleich mit Orgelpunkten aus anderen späten Beethoven–Werken steht die zu besprechende Stelle aus dem Gloria der *Missa solemnis* einzigartig dar. Allein der Orgelpunkt in der Coda der *Hammerklaviersonate* (T. 373–380) ist ebenfalls vorübergehend harmonisch komplex gestaltet, jedoch trotzdem nicht mit der Intensität und Dauer der Stelle aus dem Gloria vergleichbar.

Fugenthemas realisiert werden (T. 488ff.). In dieser Hinsicht kann man die mächtige Orgelpunktstelle als Vorbedingung der späteren Unisono-Stelle sehen.

Ab der harten Konfrontation von Subdominante und Dominante am Ende des zweiten Teiles ist der harmonische Ablauf einfach und übersichtlich wie kaum vorher in dieser Fuge. Das zu ebenmäßiger Viertaktigkeit zurechtgestutzte Thema — die Vorhaltsbildung am Themenende ist entfernt — erscheint zu Beginn des dritten Fugenteils fünfmal, jeweils auf einer Hauptstufe von D-Dur: Zunächst zweimal vier Takte D-Dur (T. 459–466), dann A-Dur (T. 467–470), wieder D-Dur (T. 471–474), G-Dur/e-Moll (T. 475–478)¹⁵⁴. Der erste Kontrapunkt, der im ersten Fugenteil mit seinen Vorhaltsbildungen deutliche Harmoniewechsel auf der ersten Zählzeit überband, unterbleibt hier, und so finden auf den betonten Zählzeiten jeweils klare harmonische Wechsel statt¹⁵⁵. Auf diese Weise, mit gerader Viertaktigkeit und einfacher Harmonik, inszeniert Beethoven den Charakter eines freudigen, fröhlichen Schlußraums.

In der folgenden Quinsschrittsequenz (T. 479–483: *b - e - a - d - g - cis - fis - b - e - a*) wird das Viertaktmuster verlassen und zum Fünftakter erweitert, was das Gefühl des harmonischen Rutschens unterstreicht. Mit dem Erreichen der Dominante A⁷ (T. 484) wird die Instabilität aufgefangen, und im Wechsel mit dem Quartsextakkord von D eine Abkadenzierung nach D-Dur angestrebt. Nach Ende des viertaktigen Orgelpunktes geschieht jedoch Eigenartiges. Zwei Viertelnoten *d d* stehen allein im Takt (488, 1 und 2) und werden auch auf ungewöhnliche Weise erreicht: Beethoven vermeidet an dieser Stelle die erwartete, kräftige V-I-Wendung, die er in den vorausgehenden Takten so schlüssig vorbereitet hatte. Stattdessen geht der im Kadenzzusammenhang verwendete tonikale Quartsextakkord einfach allmählich in den Grundton über (siehe T. 487).

So erfolgt der Beginn des Unisono von einem tonikalen *d* aus, welches jedoch durch die ungewöhnliche Vorbereitung einen exterritorialen Glanz hat. Im folgenden wird das Thema nicht mehr von der dominantischen Fessel festgehalten: Zum ersten Mal wird es hier in die Subdominante G-Dur weitergeleitet. Zudem ist der Hochton *b* des Themas nicht mehr melodische Obergrenze der thematischen Bewegung (siehe Alt, Tenor und Baß T. 491ff.). Erst beim Ton *d*, nach Durchschreiten der gesamten Oktave, wird die Bewegung zu Viertelnoten verlangsamt (T. 493). Durch diese Weiterführung wird das bereits

154 Es ist wohl kein Zufall, daß die harmonische Folge dieser Großakte der Ausharmonisierung des Themas entspricht (vgl. T. 463–467: D — A — D — G — [D]). Die ungewöhnliche Anordnung der alltäglichen Harmonien — Dominante wird vor der Subdominante aufgesucht — läßt dies als Beziehung im Sinne der Technik der Entfaltung erscheinen (vgl. Kapitel 3.2.1, S. 59).

155 Während vorne das erste thematische Achtel noch vorhaltsartig als zur ersten Stufe gehörend wahrgenommen wurde, ist es nun direkt als Dominantsept vertont.

in Takt 491 erreichte G-Dur¹⁵⁶ in seiner Stellung gefestigt. Anschauliches Zeichen hierfür ist der orgelpunktartig gehaltene Ton in Hörnern, Trompeten und Pauke, der vom Ton *d* (seit Takt 488 zunächst tonikal, später jedoch möglicherweise auch dominantisch zu verstehen) zum Ton *g* (ab Takt 491,4) wechselt¹⁵⁷. Mit Erreichen des C-Dur-Klanges¹⁵⁸ in Takt 494 stellt sich als Klangeindruck ein befreites Schweben ein. Es ist wie das Leben in einer anderen Welt: plagale Wendungen bestärken die ruhende C-Dur-Fläche mehrfach¹⁵⁹. Die Gebundenheit an die Funktionsharmonik mit ihrem gerichteten Fortschreiten in der Zeit scheint abzufallen. Nach fünf solchen Takten hört zudem die pulsierende Achtelbewegung in den Instrumenten auf zu laufen (T. 499). Indem zum neuen Takt ein abrupter Wechsel nach D-Dur erfolgt, glückt nun gänzlich, was vor der Unisonostelle bereits durch Vermeidung der authentischen Kadenz versucht wurde: D-Dur, überraschend von C-Dur aus erreicht, ist momentan vom kadenzharmonischen Zusammenhang entbunden.

Auch William Drabkin sind diese Takte aufgefallen (vgl. Drabkin, *Missa solemnis*, 51), und er vergleicht sie mit den anderen Stellen im Gloria, an denen C-Dur einen schnellen Übergang nach D-Dur findet (so im „Quoniam“, T. 320ff., T. 356ff. und am Schluß des Gloriasatzes). Da dort C-Dur jeweils als Subdominante der Subdominante interpretiert ist (C-Dur — G-Dur — D-Dur), geht Drabkin davon aus, daß am Übergang des C-Dur-Klanges zum D-Dur-Klang in T. 499f. genau jene Vermittlung durch G-Dur fehle, und diese ganz am Ende des Werkes durch die Klangfolge C-Dur — G-Dur — D-Dur wieder hergestellt werden müsse.

Ich möchte eine von Drabkin abweichende Deutung dieser zentralen Stelle vorschlagen: Es „fehlt“ an dieser Stelle nichts — nur aus Sicht der Funktionsharmonik ist der abrupte Wechsel von C-Dur nach D-Dur ein mangelhaftes Ereignis, das irgendwann später wieder „gekittet“ werden muß. In anderer Sichtweise, der der „vorfunktionalen Harmonik“, stellt dieser Klangwechsel eine legitime und sehr übliche Fortschreitung dar, so daß man auch sagen kann:

156 Man beachte das Abbrechen der Achtelbewegung in den Holzbläsern, T. 491,1.

157 Die Pauke ist auf *a* und *d* gestimmt und wechselt daher nicht zum *g*.

158 Die Verwendung der C-Dur-Klänge an dieser Stelle ist vor allem deswegen so wirkungsvoll, da Beethoven C-Dur in der gesamten Fuge (seit dem Ende des „Quoniam“, T. 356f.) ausgespart hatte und in der Fuge ausschließlich hier, nach dem Unisono-Erscheinen des Themas, verwendet. Gelegentlich vermeidet Beethoven einen C-Dur-Akkord geradezu akribisch, wie zum Beispiel in Takt 392: Normalerweise wird der Hochton eines Themeneinsatzes mit einem auf der Zählzeit einsetzenden Subdominantakkord ausharmonisiert. In diesem G-Dur-Einsatz jedoch erklingen statt eines C-Dur-Dreiklages nur die Töne *e* und *g* (T. 392,3), wobei diese zudem eigenartig hoch instrumentiert sind. Auch über dem Orgelpunkt, wo sich das Thema so lange im G-Dur-Bereich bewegt, erklingt nie ein C-Dur-Akkord.

159 Die Vokalstimmen greifen über die Taktgrenzen hinweg.

Beethoven verwirklicht an dieser Stelle vorübergehend eine eigenständige, nicht an kadenztonale Zusammenhänge gebundene Klangwelt. Die oben erwähnten auffallenden Stellen, die Klangverbindungen von C-Dur (über G-Dur) nach D-Dur enthalten, kann man als seine „Experimente“ mit harmonischen Fortschreitungen betrachten, die als Alternative für eine Dominant–Tonika–Fortschreitung dienen können. Die Verbindung zwischen den einzelnen Klängen geschieht jeweils ohne eigentliche Modulation mit Zwischendominanten o. Ä. So entdeckt Beethoven auch die Möglichkeit zur Zusammenstellung von einfachen Dreiklängen¹⁶⁰, meist in Grundstellung, wie es in der älteren Harmonik üblich war. Ansätze hierzu hat es im Gloria bereits viele gegeben, sie werden an dieser Stelle erstmals explizit verwirklicht, und im Credo werden sie an vielen Stellen eine Fortsetzung finden (die berühmteste: „Et resurrexit“, T. 188ff.).

Durch den Ausflug in die ältere Klangwelt wird das Erreichen des D-Dur–Akkords nicht nur als Wiedererscheinen der Tonika gehört, sondern dieser vertraute Klang auch in ganz neues Licht getaucht. Erst danach kann der Satz durch authentische Wendungen zum Abschluß gebracht werden. So folgt in T. 501f. sogleich die Bestätigung der Tonika durch eine V–I–Wendung. Mit den wiederkehrenden, stampfenden Vierteln, unisono in den Chorstimmen (*d–d*, T. 502; vgl. T. 488) klinkt sich der Satz wieder in die gewohnten Bahnen von vorher und in die vertraute kadenzharmonische Welt ein¹⁶¹. Die Takte 488 bis 501 stellen also harmonisch betrachtet eine „Umleitung“ dar, die zweierlei bewirkt: Zum einen kann endlich der subdominantische Zug des Fugenthemas, der eine Folge der zentralen Rolle der vierten Stufe im gesamten Gloriasatz ist, eingelöst werden: G-Dur, die vierte Stufe, macht sich dabei in solchem Maße selbständig, daß sie zu ihrer eigenen vierten Stufe, C-Dur, weiterleitet. Wenn schließlich C-Dur und D-Dur abrupt aufeinandertreffen, bedeutet dies ein Unterstreichen der Tatsache, daß C-Dur archaische Implikationen hat und als eigenständiger Klang mit der ersten Stufe in Verbindung gebracht werden kann.

160 Man beachte, wie lange Beethoven im Umfeld von Takt 499/500 keinen Septakkord oder auf andere Weise erweiterten Dreiklang einsetzt!

161 In der Terminologie William Kindermans wäre diese Phänomen wohl als „parenthetical enclosure“ zu bezeichnen: Mit diesem Begriff bezeichnet Kinderman Stellen im Beethovenschen Spätwerk, an denen der Komponist durch das Wiederaufgreifen einer klanglichen Konstellation eine Art Rahmen schafft, in den er dem sonstigen Satz fremde Elemente einschließen kann. Kinderman bespricht unter anderem Beispiele aus den Klaviersonaten op. 109 und op. 111, dem *Benedictus* der *Missa solemnis*, dem *Adagio* aus dem Streichquartett op. 127, und meint, das erste Auftreten dieser Technik im „Et incarnatus“ des Credo zu erkennen (zu diesem Themenkomplex siehe Kindermans drei Aufsätze: „Beethoven’s Symbol for the Deity“, „Compositional Models“ und „op. 109 and 111“). — Anhand der oben betrachteten Stelle wird deutlich, daß Beethoven schon im Gloria mit diesen Strukturen arbeitete (vgl. hierzu auch die Verwendung des Einzeltons *f* im „Qui tollis“, T. 273 und T. 291; siehe Kapitel 4.9, S. 157f.).

Auch G-Dur wird dadurch in seiner Rolle als „Wegbereiter“ der alten Tonalität hervorgehoben.

Die Neigung des Fugenthemas hin zu G-Dur — sie selbst ist Ausfluß der besonderen Stellung der vierten Stufe im gesamten Gloria, das konsequenterweise mit plagalem Schluß endet (vgl. Kapitel 6.2.4.1, S. 314ff.) — prägt die harmonische Anlage der Fuge: Im ersten Fugenteil bewegt sich der Modulationsteil schnell hin zu einem Einsatz in G-Dur und führt danach den Satz in einer weit ausgreifenden Quintschrittsequenz in die Tonika zurück, die jedoch sofort wieder verlassen wird. Der zweite Fugenteil gipfelt in einem neunzehntaktigen dominantischen Orgelpunkt, dem der subdominante Bereich in den thematischen Engführungen der Oberstimme gegenübergestellt wird. Nach dieser Konfrontation der beiden harmonischen Pole verläuft der dritte Fugenteil in klarer, fast tanzhaft-einfacher Harmonik. Mit dem letzten Unisono-Erscheinen wird endlich der Hang des Themas zur Subdominante eingelöst. Der G-Dur-Bereich wird hier erschlossen und leitet sogar zu seiner eigenen vierten Stufe, C-Dur, weiter. Diese harmonische Befreiung ruft den Eindruck des Schwebens hervor. Der unmittelbare Übergang von C-Dur nach D-Dur, eine modale Verbindung, macht schließlich deutlich, daß der durch das Unisonothema eingeleitete Umweg in den archaischen Bereich notwendig war, um die Fuge mit kadenzierenden, authentischen Wendungen zum Abschluß bringen zu können: Die Funktionsharmonik ist für Beethoven in der *Missa solennis* nicht mehr der einzige Weg, sich klanglich auszudrücken. Er sucht an gewissen Stellen die Distanz zu ihr, um sie später um so wirkungsvoller, gleichsam neu entdeckt, wieder einsetzen zu können.

5.7.4 Zur Mehrschichtigkeit in der Fuge

Ein zentrales, normalerweise in Fugen kaum auftretendes Phänomen hatte ich aus den bisherigen Betrachtungen weitgehend ausgeklammert: das sukzessive Hinzufügen eigenständiger Schichten zum thematischen Geschehen in der Gloriafuge — ein von Beethoven sorgfältig angelegter Vorgang, der seinen Höhepunkt gerade in dem Teil erreicht, der dem Unisono-Einsatz unmittelbar vorausgeht.

Der erste Fugenteil entspricht noch der Erwartungshaltung einer regulären Chorfrage: Thematische Einsätze mit ihren Kontrasubjekten und Zwischenspiele bestreiten das musikalische Geschehen, und die Instrumente haben, abgesehen von der Schattenbildung (vgl. Kapitel 5.4, S. 207f.), keine eigenständige Funktion, sondern laufen im Einklang mit den Chorstimmen. Auffallend ist jedoch, daß sämtliches kontrapunktische Material, also sowohl der „Schatten“ als auch beide Kontrasubjekte, in der intervallischen Anlage vom

Thema abhängen¹⁶². Diese Homogenität des musikalischen Materials fordert eine Kontrastierung mit Andersartigem geradezu heraus: In den folgenden beiden Fugenabschnitten fügt Beethoven eigenständige Ebenen der im ersten Fugenteil exponierten thematischen Ebene hinzu, die keinerlei Verschmelzung mit dieser anstreben.

Im zweiten Teil (T. 428ff.) tritt erstmals zu der thematischen Engführung in den Solostimmen im Chor eine vom Fugenthema unabhängige musikalische Ebene auf. In der Art eines *Cantus firmus* in langen Noten erklingt zunächst im Chorbaß, anschließend im Chortenor (T. 429ff. und T. 436ff., jeweils unterstützt von Posaunen) eine eigenständige melodische Linie. Zwar ist es eine ehrwürdige Technik der Fugensetzkunst, die Gerüststruktur eines ausgezeichneten Fugenthemas als *Cantus-firmus-Melodie* in eine Fuge einzubringen¹⁶³; Beethovens Melodie im Gloria der *Missa solemnis* hat jedoch mit der intervallischen Struktur des Themas nichts gemein¹⁶⁴.

Was also mag Beethoven dazu bewegen haben, diese eigenständige Schicht in seinen Fugensatz einzubringen? Meiner Meinung nach hatte für Beethoven die Idee, eine Fuge durch Hinzufügen anderer Assoziationsbereiche anzureichern, in seinem Spätwerk einen besonderen Reiz. Ein ähnliches Vorgehen findet sich zum Beispiel auch in der Instrumentalfuge op. 102/2: Dort wird ab Takt 143 ein viertöniges Motiv in ganztaktigen Noten vorgestellt. In diesem Fall ist das Motiv sogar aus dem Fugenthema gewonnen¹⁶⁵, weswegen Carl Dahlhaus („opus 102,2“, 404) auch von einer „kontrastierenden Ableitung“ spricht. Mit diesem Terminus wird jedoch die wesentliche Eigenart dieser Stelle meiner Ansicht nach noch nicht erfaßt: Mit dem Erklingen des Pfundnotenthemas

162 Vgl. Kapitel 5.4.1. Zudem treten im ersten Fugenteil Schatten und zweites Kontrasubjekt (= Gerüststruktur des Schattens) nur an sehr wenigen Stellen getrennt voneinander auf.

163 Man erinnere sich in diesem Zusammenhang daran, daß Albrechtsberger den jungen Beethoven den Usus lehrte, in Pfundnoten notierte *cantus firmi* so auszuozieren, daß sie Fugenthemen ergeben (zusammengefaßt dargestellt u. a. bei A. Mann, *Study of Fugue*, 215f.).

164 Der Hypothese Dikenmann-Balmers, diese Bewegung wolle „möglicherweise [...] eine unbestimmte Augmentation des Fugenthema sein“, kann ich nicht zustimmen (*Beethovens Missa solemnis*, 87).

165 Der fallende Septsprung des Themas, der bislang in der „Verarbeitung“ des Fugenthemas und in den Kontrapunkten keine größere Rolle gespielt hatte, wird hier in den Vordergrund gestellt. Auch der diesem Sprung vorangehende Quintton (T. 143: *fi*) ist dem Thema entnommen, zusätzlich ist nur noch der Terzton (T. 144: *dis*) eingeschoben.

In der isolierten Darbietung des Themengerüsts als selbständiges melodisches Material und anschließender Zusammenführung der Gestalten gleicht Beethovens Vorgehen demjenigen Händels in der Fuge aus dem Concerto grosso op. 6 Nr. 2, die Beethoven in etwa zu der Zeit, als er den letzten Satz der Sonate für Klavier und Violoncello komponiert, abschreibt (siehe S. Brandenburg, „Mus. Hs. 40.188“, 5–10). Eine genaue Darstellung der Parallelen zwischen diesen beiden Sätzen und eine Diskussion einer möglichen Einflußnahme ist an dieser Stelle leider nicht möglich.

konfrontiert Beethoven seinen Hörer mit einer ganz neuen Assoziationsebene: Fuge im alten Stil. Deswegen wählt er für den Melodieverlauf der Pfundnoten einen sehr bekannten Fugenthementyp¹⁶⁶, der spätestens seit dem Barock in einer Vielzahl von Fugen bereits verwendet wurde¹⁶⁷ und auch Beethoven selbst immer wieder beschäftigt hat¹⁶⁸. Wenn bei den folgenden Themeneinsätzen die separate thematische Ebene in Pfundnoten gleichzeitig beibehalten wird, wird das Fugenthema durch die entstehende Mehrschichtigkeit in seiner Wirkung erhöht. So bereichert Beethoven die Erscheinungsformen des Fugenthemas dadurch, daß er Material hinzufügt, welches auf einen ganz anderen musikalischen und historischen Kontext verweist, und dadurch das Thema andersartig beleuchtet.

Dahlhaus wertet die Kontrastierung mit andersartigem Material in der Fuge aus opus 102/2 als Signum der Sonate¹⁶⁹. Zwar ist es richtig, daß Beethoven besonders in den Durchführungen seiner Sonaten gerne neue musikalische Elemente einführt, um das Thema in anderem Licht erscheinen zu lassen, doch ist dieses Vorgehen gerade in seinem Spätwerk keinesfalls auf die Sonate beschränkt. Denken wir zum Beispiel an die zweiundzwanzigste Diabelli-Variation, in der sich Beethovens Phantasie an der Integration des „notte e giorno“ aus Mozarts *Don Giovanni* entzündet¹⁷⁰. Hieran kann exemplarisch deutlich werden, daß das Prinzip der Integration von Fremdem zur Heraus-

166 Ein Thementopos mit fallendem Septsprung und Lösung nach oben, von Warren Kirkendale (in der Moll-Form) als „pathotype“ bezeichnet (Kirkendale, *Fugue and Fugato* [1979], 91f.).

167 So etwa J. S. Bach: *Ein musikalisches Opfer*; Fuge a-Moll aus *Wohltemperiertes Klavier* 2 (BWV 889); G. F. Händel: „And with his stripes ...“/„Durch seine Wunden ...“ aus dem *Messias* (vgl. hierzu auch die Fußnoten 46 [Beziehung zu Mozarts *Requiem*] und 74 [zu Beethovens Abschrift von „Durch seine Wunden ...“]); W. A. Mozart: Fuge c-Moll für 2 Klaviere, KV 426; Joseph Haydn: Streichquartett op. 20/5, Schlußsatz, u.v.m.

168 Eine erste Verwendung findet dieses Thema im Kopfsatz seines Klaviertrios op. 1/ 2, G-Dur: Hier tritt es zu Beginn der Durchführung in Pfundnoten zu der thematischen Bewegung hinzu und suggeriert fugenmäßige Gelehrsamkeit. Die Tatsache, daß die Intervallstruktur nicht in Verbindung mit dem restlichen thematischen Material des Satzes steht, weist das Thema — zusammen mit der plötzlichen Wendung des Satzes nach Moll — als Zitat eines Topos aus. — Beethovens umfangreiche Beschäftigung mit dem Thementopos nach der Entstehung der *Missa solemnis* diskutieren William Drabkin (*Opus 111*, 26) und Hans-Werner Küthen („Op. 110“, 65).

169 Für Dahlhaus („opus 102,2“, 404) liegt das Wesentliche dieser Stelle in der Cellofuge darin, daß durch die Einführung des andersartigen, aber motivisch entlehnten Themas eine ausreichend auffallende thematische Reprise erreicht werden kann.

170 Natürlich stehen die neuen Ebenen in der Gloriafuge thematisch weniger im Mittelpunkt als „notte e giorno“ in der Variation, und es wäre sicher verfehlt, im Falle der Gloriafuge von einer „doppelten Bindung“ an beide Themen zu sprechen (so Rudolf Bockholdts überzeugende Betrachtung dieser Diabelli-Variation: Bockholdt, „Zweiundzwanzigste Diabelli-Variation“, 251). In ihrer Idee, unterschiedlich geprägtes musikalisches Material zusammenzubringen, sind jedoch die beiden Abschnitte durchaus vergleichbar.

stellung des eigentlichen Themas bei Beethoven nicht nur in die Sprache der Sonate gehört.

In der Gloriafuge hat das Einbringen von eigenständigem Material mit der Idee der „Sonate“ sicher nichts zu tun. Weitaus überzeugender könnte man argumentieren, Beethoven wolle hier die Idee der Variation in die Fuge einbringen. Bereits im Rahmen der zahlreichen Veränderungen des Gloriatemas und seiner Kontrapunkte hatte ich angedeutet, daß dieser Fuge variationenhafte Züge anhaften (vgl. Kapitel 5.4.2, S. 215). Die Hinzufügung eigenständiger thematischer Schichten, die jeweils abschnittsweise¹⁷¹ geschieht, würde ebenfalls zu dieser Formidee passen. Es soll nun aber an dieser Stelle keinesfalls darum gehen, Dahlhaus' Hinweis auf „Sonate“ durch einen anderen auf „Variation“ zu ersetzen. Vielmehr liegt hier ein prinzipielles Phänomen vor, welches Beethoven gattungsübergreifend in vielen seiner Werke, und dabei ganz ausgeprägt in den späteren, zur Verwendung bringt. Er gibt seinen Werken durch das Zusammenführen unabhängiger Schichten eine mehrdimensionale Aussage, wobei sich die einzelnen musikalischen Ebenen gegenseitig befruchten, dabei aber für sich stehenbleiben können, ohne notwendigerweise zu einer Synthese geführt werden zu müssen¹⁷². (— Mehrdimensionalität im horizontalen Verlauf des Gloria, die auch nicht zur Synthese gebracht wird, habe ich bereits an anderer Stelle, in Kapitel 3.3.2, aufgezeigt.)

In der Gloriafuge bekommt dieses Phänomen durch die verschiedenen textlichen Aussagen besondere Plastizität. Hatte bereits die Instrumentalfuge aus op. 102/2 zwei substanzverwandte Themen aus unterschiedlichen historischen Ebenen zusammengebracht, so wird dies im Falle der Gloriafuge aus der *Missa solemnis* durch den Text konkret. Mit der cantus-firmus-artigen Melodie in den Chorstimmen (T. 429ff.) wird eine zweite textliche und interpretatorische Schicht in die Komposition eingebracht: Dem jublierenden Lobpreis wird der bedächtige Gestus des einstimmigen liturgischen Gesanges gegenübergestellt. In Engführung trägt das Thema, hier erstmals nur von den Solisten (unterstützt

171 Nach den beiden deutlichen Zäsurstellen treten im Satz jeweils neuartige thematische Konstellationen auf: Nach dem ersten Einschnitt in Takt 427 setzen die Solostimmen zum ersten Mal in Engführung an, hinzu tritt erstmals die cantus-firmusartige Melodie als eigenständige Schicht. Ähnlich zu Beginn des dritten Fugenteils (T. 459ff.): Hier wird das Thema zum harmonisch-bodenständigen Verlauf umgestaltet, sowie mit neuartigem „Quoniam“-Motiv und marschartigen Akkordstößen unterlegt. Jeder der drei Fugenteile beginnt also mit dem Thema als Dux oder Comes in der Grundtonart, welches aber gleichzeitig jeweils andersartig gestaltet ist. (Zur Idee der Teiligkeit und der damit verwickelten Variantenbildung des Themas — ein in Beethovens späten Fugen häufig auftretendes Phänomen — vgl. auch Kapitel 5.5.5).

172 In gewissem Sinne kann man darin eine Erweiterung der von Thrasybulos Georgiades so anschaulich beschriebenen Möglichkeit eines klassischen Satzes, verschiedene musikalische Glieder gleichzeitig frei-plastisch in den Raum zu stellen, sehen (vgl. Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, 9–32 passim).

jeweils durch ein Holzblasinstrument) vorgetragen, den freudigen Lobpreis mit dem Fugenthema „in gloria Dei patris, amen“ weiter. Die zweite Schicht mit dem chorischen, einstimmigen Männergesang hält die Erinnerung an die liturgische Bestimmung dieses Werkes wach. *In nuce* kündigt sich hier an, was Theodor Göllner für das „Et incarnatus“ aus dem Credo (T. 124ff.) herausgearbeitet hat: Beethoven verwendet drei aus unterschiedlichen Zeiten stammende kirchenmusikalische Schichten, um die zentralen Textworte des Credo, „Et incarnatus“, verstandesmäßig zu durchdringen. Die Worte erklingen dreimal hintereinander: „als einstimmiger Choral (Gregorianik), als Vokalquartett (Vokalpolyphonie) und als mehrstimmige chorische Rezitation (Falsobordone)“¹⁷³, wobei die ersten beiden Schichten den Bedeutungsgehalt der Wörter musikalisch erschließen, das Rezitieren auf einem Ton indes „unverstehbares Gestammel“ bleibt. Hier wird kirchlicher Brauch zum „bewußt gehandhabten Mittel, um auch dem rational Unverständlichen musikalisch Sprache zu verleihen“¹⁷⁴.

Im Gegensatz zum „Et incarnatus“ laufen im Gloria beide Ebenen — die der Fuge und die der liturgischen Einstimmigkeit — über längere Zeit hinweg gleichzeitig ab, und jede Schicht trägt einen eigenen Text vor. Selbst während der harmonischen Irrfahrt in den Takten 434–439 wird die eigenständige musikalische Schicht in Pfundnoten beibehalten: Hier ist sie — Zeichen der Beethovenschen Distanz zum Historischen — eigenartigerweise die einzige Stimme, die den Takt markiert¹⁷⁵. Erst durch die „harmonische Zerreißprobe“ über dem neunzehn Takte lang ausgehaltenen Orgelpunkt wird diese eigenständige musikalische Schicht vorübergehend verdrängt.

Im dritten Fugenteil (ab Takt 463) treten zum thematischen Fugengeschehen noch weitere Ebenen hinzu. Gleich zu Beginn ist bereits das „Amen“-Kontra-subjekt zu einer fließenderen Linie zusammengefügt (abgeleitet aus dem zweiten Kontrasubjekt; vgl. Kapitel 5.2.2, S. 172). Vor allem aber lösen sich einige Instrumente, zunächst Pauke, Trompete und Hörner, später zudem Holzbläser und schließlich auch Streicher, vom thematischen Fugengeschehen ab und etablieren durch gestoßene Akkorde einen marschartigen Rhythmus, der an das Herannahen einer Prozession erinnert (vgl. Beschreibung in Kapitel 5.2.2, S. 173)¹⁷⁶. Sie hängen rhythmisch zusammen mit dem neuen Cantus firmus

173 Th. Göllner, „Et incarnatus est“, 197.

174 Göllner, ebd., 196.

175 In sämtlichen Instrumentalstimmen sowie den solistischen Partien in diesen Takten wird die Zahlzeit „eins“ dieser Takte übergebunden. So sind hier die Instrumentalpartien taktverschleiernendes, die Cantus-Firmus-Melodie hingegen taktfestigendes Element.

176 Rückblickend erkennt man, daß dieses im ersten Fugenteil bereits vorbereitet wurde: Pauke, Trompeten und manchmal auch Hörner geben hier eigenständige Tonstöße (vgl. etwa T. 379ff., T. 388ff., etc.). — Die Posaunen hingegen trennen sich nach altem liturgischem Gebrauch nie vom

der Chorstimmen, die nun im Text bis zum „Quoniam“ zurückgreifen¹⁷⁷, dem Teil des Gloria (T. 310ff.), der in Beethovens Vertonung einen „fanfarenartigen“, „martialischen“ Zug¹⁷⁸ aufweist und der möglicherweise die Inspiration zum marschartigen Rhythmus in den Instrumenten gegeben hat. Auch der Marschrhythmus erfährt jedoch eine Verfremdung, indem er gegenüber dem Takt verschoben ist. Eine vergleichbare Emanzipation vom gegebenen Takt läßt sich in vielen späten Werken Beethovens beobachten¹⁷⁹. In diesem Falle folgt die Harmonik des Marsches dem Taktmetrum (vgl. zum Beispiel T. 466f.), während sich der Rhythmus darüber hinwegsetzt.

Wichtig ist auch die Ebene des Textverständnisses: Es scheint, als ob Beethoven dem freudigen Lobpreis der Solostimmen eine kollektive Erfassung des Textes durch die Gemeinde, die den größeren Textzusammenhang verstehen möchte, entgegenstellen wollte¹⁸⁰. Die ersten Stimmen (Baß, anschließend Tenor) bringen die Worte nur stockend vor, wobei die Stellung im Takt die Wortakzente jeweils sinnfällig unterstreicht. In den verbleibenden Stimmen wird der Textvortrag bereits flüssiger. Ab den Worten „altissimus, Jesu Christe“ deklamieren alle Stimmen gemeinsam. Wie Knud Jeppesen dargestellt hat, sind ähnliche homophone Anrufungen der Person Jesu im polyphonen Kontext der Meßkompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts sehr häufig zu finden

Verlauf der Singstimmen. Sie finden sich im übrigen (wie aus den Quellen zu den anderen Sätzen zu erschließen ist) noch nicht im Autograph, sondern wurden später hinzugefügt. Auch in einigen Abschriften des Autographs wurden die Posaunen erst nachträglich eingetragen, sei es, daß sie auf noch freie Systeme notiert wurden oder auf separaten Blättern beigelegt wurden.

177 Bereits in seiner C-Dur-Messe hatte Beethoven versucht, durch eine Integration des „Quoniam“-Textes eine neuartige Dimension in der Schlußfuge zu gewinnen. Fugierte Passagen zum Text „Cum sancto spiritu“ wechseln sich mit sequenzierenden Abschnitten über dem Text „Quoniam“ ab. Das Ergebnis dieses Experimentes ist jedoch, wie McGrann (*Beethoven's Mass in C*, 242) zu Recht bemerkt, eher verlegener Kompromiß zwischen Fuge und symphonischer Neigung als überzeugendes Ganzes. In der *Missa solemnis* greift Beethoven den Gedanken der Integration des „Quoniam“-Textes wieder auf und erreicht hier durch die Gleichzeitigkeit zum Fugengeschehen eine wirkliche Mehrdimensionalität der Fuge.

178 P. Bekker (*Beethoven*, 387): „In martialischen Rhythmen und fanfarenartigen Akkordmotiven wird die alleinige Herrlichkeit des dreieinigen Gottes verkündet.“

179 Zur Unabhängigkeit von Taktmetrum und musikalischem Baustein bei Beethoven und damit zur Eigenständigkeit des Taktes als kompositorischem Faktor siehe Th. Göllner, „Wiesengrund“, insbesondere die Seiten 166f. und 176ff.; zur neuen Taktvorstellung der Wiener Klassiker vgl. Thr. Georgiades, „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker“, v. a. 37ff. und ders. „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, v. a. 18ff.

180 Bereits Georg Chr. Großheim bemerkte in seiner ausführlichen Rezension der *Missa solemnis* in der *Cäcilia* die Mehrtextigkeit. Er begründete sie recht oberflächlich damit, daß Beethoven durch ein Einbeziehen des Textes „Quoniam“ der „sehr gewöhnlichen Solmisation auf dem Vokal A zu begegnen“ suchte (Großheim, *Recension*, 1828, 24).

(„musikalischer Vokativ“)¹⁸¹. Im Unterschied zu seinen möglichen Vorbildern verwendet Beethoven die Anrufung Jesu durch die chorische Gemeinde jedoch nicht für sich alleine, sondern stellt sie den in den solistischen thematischen Linien zum Ausdruck kommenden ewigen Lobpreis Gottes gegenüber. Trotz der durch Pausen durchsetzten Anrufungen bleibt der Gedanke des Bewegungskontinuums der barocken Fuge im Vordergrund.

Noch auffallender ist der distanzierte Umgang Beethovens mit den historisch überkommenen, kirchenmusikalischen Gepflogenheiten in den folgenden Takten 484ff., wo die chorische Anrufung in ein rezitierendes Sprechen auf einem Ton übergeht: Zum einen werden auch hier die Taktschwerpunkte zugunsten der Deklamation ausgenutzt. Zum anderen wird dieses chorische Rezitieren in der Art eines instrumentalen Orgelpunktes verwendet — man vergleiche hierzu auch den gehaltenen Ton im Solobaß sowie den in verschiedene Instrumente und Oktavlagen aufgespaltenen Ton *a* in den Instrumenten (Komplementär-rhythmik von Violoncelli, Bässen und Hörnern 3 und 4 mit Pauke und Trompeten) — was eine ganz neuartige Funktionalisierung des chorischen Rezitierens darstellt. An diesen Beispielen kann deutlich werden, daß Beethoven die musikalischen Ausdrucksmittel, die er aus der alten Musik aufnimmt, nicht historisierend kopieren will, sondern sie in seine eigene Satzvorstellung einbindet.

Die in diesen Takten gleichzeitig ablaufenden Schichten des thematischen Fugengeschehens (Vokalsolisten), der chorischen Rezitation (Chor) — die schließlich als Orgelpunkt dient — und des zum Viertelkontinuum erweiterten Marsches (komplementärrhythmisch in den Instrumenten) werden mit dem Einsatz des thematischen Unisono (T. 488) wie weggeblasen. Es bleibt nur die

181 Wie Knud Jeppesen in einem musikhistorischen Abriss aufzeigt, verwendeten die Komponisten die homophone Deklamation zunächst (wohl bereits seit dem 14. Jahrhundert) insbesondere aus Gründen der verbesserten Verständlichkeit wichtiger Textpassagen. Nach und nach kristallisierten sich jedoch bestimmte „Ausdrucks“-Bereiche heraus, wie eben das „Anreden oder Anrufen von etwas Heiligem“, „Andacht“ oder „Gebet“, bzw. „Ausdruck tiefer, andachtsvoller Ehrfurcht (K. Jeppesen, „Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie“, 89–91). „Die Technik, die anfänglich nur dem rein praktischen Zweck: Verständlichkeit des Worte, diente, [wird] nach und nach als erws in sich selbst Gefühlsbetontes erkannt, als ein Faktor von hohem Wert, wo es gilt, Ausdruck für die tiefe, alles vergessende Ergriffenheit des Sinnes zu finden“ (ebd., 96). Bei Palestrina gibt es laut Jeppesen in mehr als neun von zehn derartigen Textstellen homophone Setzweise (ebd., 95). Von besonderem Interesse zur Verbreitung und Bedeutung dieses Ausdrucksmittels sind auch die Worte Pietro Cerones (*El melopeo* [1613], 688; wiedergegeben nach Jeppesen, ebd., 91): „Veese que los buenos Compositoros tienen observado de hazar cantar las partes todas juntas, solfeando con notas graves de Breve, Semibreve y minima, con Consonancias devotas y con Intervalos harmonicos, sobre destas palabras: Jesu Christe. Y esto se haze por reverenzia y decoro de lo que dicen. Se suele observar lo mesmo sobre estas otras, Et incarnatus est, hasta Crucifixus“. Für den Hinweis auf diese Zusammenhänge möchte ich Professor Lewis Lockwood herzlich danken.

befreit jubelnde Glorialinie, die alle anderen Assoziationsebenen abwirft, und nur durch einen harmonisch stabilisierenden Orgelpunkt *d* in Pauke, Trompeten und Hörnern gestützt ist. (Nach diesem Unisono teilen sich die Stimmen nurmehr in zwei Schichten: die vokale mit synkopierenden „Amen“-Wendungen und die instrumentale, die in einer laufenden Achtelbewegung bereits wieder an den Gloriabeginn erinnert und damit auf das kommende Presto vorbereitet.)

Mit der Einführung von eigenständigem, nicht aus dem Thema hervorgegangenem Material, erreicht Beethoven nicht nur in musikalischer Hinsicht eine Bereicherung des Fugengeschehens, die in keiner Fugentheorie vorgesehen ist. Vielmehr kann er durch die Assoziationskraft der hinzutretenden Schichten — liturgische Einstimmigkeit, chorisches Rezitieren und herannahende Prozession — verschiedene Verstehensebenen der letzten Zeilen des Gloriatextes musikalisch umsetzen. Dabei verweist nicht nur die Tatsache, daß Beethoven zur Integration dieser Ebenen in die Gloriafuge bereit ist, auf seine distanzierte Haltung zur tradierten Form. Auch im Detail, wie der taktfestigenden (!) Funktion der liturgischen Einstimmigkeit, der Einbindung der chorischen Anrufungen Jesu in ein barockes Bewegungskontinuum, der Verschiebung des marschartigen Prozessionsrhythmus' im Takt und der Verwendung der chorischen Rezitation im Sinne eines Orgelpunktes, wird seine Umdeutung des historisch Gegebenen deutlich, die nur aufgrund einer bewußten Distanzhaltung möglich ist. Nach dieser außerordentlichen Pluralität textlicher, musikalischer und assoziativer Ebenen wirkt das Auftreten des Fugenthemas nur im Unisono angenehm spannungslösend und geradezu befreiend.

5.7.5 Unisono als Übersteigerung der Fuge

Beethovens Distanz zur überkommenen Fugen-Idee wird greifbar in seiner Entscheidung, die sich steigernden Prozesse der Gloriafuge (vgl. die oben beschriebenen Vorgänge der Thementumwandlung, der Deklamation, der harmonischen Entwicklung und der Mehrschichtigkeit) in nichts anderem als dem Thema münden zu lassen. — Freilich ist die Verwendung von Unisono als Abschluß eines Stückes, gelegentlich auch einer Fuge, eine Eigenheit zahlreicher Kompositionen der Wiener Klassiker. Im Vergleich mit Haydns späten Messen wird aber zu zeigen sein, daß das Unisono in den dortigen Fugen eher wie ein syntaktischen Zeichen die abschließende Kadenz markiert, während bei Beethoven das Erklingen der thematischen Gestalt im Unisono und damit die Überwindung des Polyphonen zum Höhepunkt des Fugengeschehens wird. Dieser Vorgang ist in denjenigen späten Fugen Beethovens, die einen Satz (wie im Falle der Meßsätze) oder eine Satzfolge (wie im Falle einer Sonate oder eines Streichquartettes) abschließen, ein mehrfach anzutreffendes Phänomen: Es ist verbun-

den mit der Idee einer apotheotischen Schlußwirkung des gesamten Satzes bzw. Werkes.

Die Verwendung von Unisono als Schluß-Signal eines Satzes oder eines Abschnittes kommt in den Kompositionen der Wiener Klassiker häufig vor¹⁸², und es gibt keinerlei Zweifel daran, daß Beethoven dieses musikalische Mittel kannte. Er verwendete es auch in seinen Kompositionen, wie zum Beispiel in den Schlußtakten seines Oratoriums *Christus am Ölberge* (als fanfarenartige, formelhafte Schlußwendung, die nicht in Verbindung steht zum vorausgehenden fugierten Material). In den Meßkompositionen der Wiener Klassiker findet sich die Kombination von Fuge und abschließendem Unisono nicht allzu häufig¹⁸³. In Haydns späten Messen kommt sie überhaupt nur zweimal vor: in der Gloriafuge der *Schöpfungsmesse* und in der Agnus-Dei-Fuge der *Nelsonmesse*. Sämtliche andere satzabschließende Fugen der späten Messen (Kyriefuge der *Theresienmesse*, Gloriafugen der *Heiligmesse*, *Nelsonmesse* und *Harmoniemesse*, Credofugen der *Heiligmesse*, *Theresienmesse* und *Harmoniemesse*) enthalten keine Unisonobildungen. Am Satzschluß des Agnus Dei, der ja gleichzeitig die gesamte Messe beschließt, verwendet Haydn, unabhängig von der formalen Gestaltung des Satzes, in der Regel ausgiebige Abschlußunisono-Bildungen; so auch in dem einzigen Falle, wo das Dona als Fuge gestaltet ist: in der *Nelsonmesse*. Vor diesem Hintergrund kommt der Verwendung des einzigen weiteren Abschlußunisono in einer Fuge in Haydns späten Messen, der Gloriafuge aus der *Schöpfungsmesse*, eine wichtige Rolle zu. Dies gilt umso mehr, als Haydn in keinem seiner weiteren Gloriasätze — unabhängig von Entstehungszeit und musikalischer Form — ein Abschlußunisono mit Chor schrieb.

In der Gloriafuge der *Schöpfungsmesse* wird das Fugenthema im Unisono zunächst nur vom Orchester allein, dann ein zweites Mal von Orchester und Chor vorgestellt (T. 331–338,1). Wie in der Gloriafuge der *Missa solemnis* ist dieses Unisono gestützt durch den gehaltenen Grundton in Pauke, Hörnern und Trompeten, und das Thema wird in der chorischen Unisono-Erscheinung um einen Takt durch seine eigene Sequenzierung verlängert (T. 335). Beethoven

182 Erst kürzlich hat Armin Raab in seiner Dissertation (*Funktionen des Unisono*) auf die Bedeutung dieses satztechnischen Mittels in den Kompositionen Haydns aufmerksam gemacht und eine Typologie der verschiedenen Funktionen des Unisono unternommen. In dieser Arbeit wird auch deutlich, daß die Verwendung des Abschlußunisonos nicht auf einen Satztyp beschränkt ist, sondern sowohl in sämtlichen Sätzen eines Sonatenzyklus (Sonatensatz, Menuett oder Trio, Variationsätze oder Fugenfinali) als auch in den verschiedenen Meßsätzen zu finden ist. Allen diesen Unisonowendungen ist gemein, daß sie unmißverständlich das Ende eines musikalischen Abschnittes signalisieren, auch wenn noch einige kadenzierende Takte folgen mögen.

183 In Händels Chorfugen (etwa aus dem *Messias*) kommt sie im übrigen fast nie vor: Bei ihm vereinen sich die Stimmen meist zu einer abschließenden homophonen Kadenz, jedoch nicht zu einer Unisonobildung.

kannte diese Fuge gut: Er hat sich nachweislich während der Komposition des Gloria der C-Dur-Messe mit dem Gloria aus Haydns *Schöpfungsmesse* beschäftigt, und einiges deutet darauf hin, daß er sich im Rahmen der Komposition der Gloriafuge in der *Missa solemnis* erneut damit auseinandersetzte¹⁸⁴. So liegt es nahe, daß Beethoven möglicherweise gerade durch diesen Satz dazu inspiriert wurde, auch seine Gloriafuge in ein Unisono über gehaltenem Grundton und mit Themaverlängerung münden zu lassen.

Gleichzeitig zeigt sich jedoch in Beethovens Fuge im Vergleich zu Haydns eine Umschmelzung in der Idee der Verwendung des Abschlußunisono, die für unsere Diskussion entscheidend ist: In der *Schöpfungsmesse* ist das Fugengeschehen vor dem Erscheinen des Unisonothemas bereits durch authentische Kadenzen zu einem Abschluß gebracht¹⁸⁵. Das plötzlich im *Fortissimo* herein-

184 Im Skizzenbuch zur C-Dur-Messe („Mass in C Sketchbook“, vgl. JTW, 156ff.) hat sich Beethoven Auszüge aus dem Gloria von Haydns *Schöpfungsmesse* abgeschrieben: die Chorpharten der ersten zehn Gloriatakte und den Beginn der Fuge „in gloria Dei patris“ (T. 242–253). Wie McGrann (*Beethoven's Mass in C*, 205–214) zeigen kann, verwendet Beethoven darüber hinaus die Anlage des ersten Gloria-Teiles aus der *Schöpfungsmesse* (bis zum *Qui tollis*) als Modell für den ersten Teil des Gloria seiner C-Dur-Messe. Wie es scheint, hat er sich während der Komposition des Gloria seiner zweiten Messe wieder an die bewährte Inspiration durch Haydns Werk erinnert und es erneut zur Hand genommen. Zwar gibt es — im Unterschied zur Beziehung zur früheren Messe — keine Abschriften aus der *Schöpfungsmesse* aus der Zeit der Komposition der *Missa solemnis*, jedoch finden sich zahlreiche Ähnlichkeiten im Notentext, die auf eine erneute Beschäftigung Beethovens mit Haydns *Schöpfungsmesse* hindeuten: Bekanntlich beruht der Name *Schöpfungsmesse* auf der Tatsache, daß Haydn eine Passage aus seinem Oratorium *Die Schöpfung* am Beginn des „*Qui tollis*“ zitiert. Genau an dieser Stelle lehnt sich Beethoven musikalisch an den Beginn seiner „Lebewohl“-Sonate (op. 81a) an (siehe Kapitel 4.2, S. 125–129). Auffallend ist auch die verwandte Idee der hohen Orgel- bzw. Flötenfiguration im „*Et incarnatus*“ (vgl. hierzu auch W. Kirkendale, „Beethovens *Missa solemnis* und die rhetorische Tradition“, 67ff.). Gerade in der Fuge des Gloria finden sich viele weitere Parallelen, die über eine gattungsimmanente Ähnlichkeit hinauszugehen scheinen: Es gibt eine Verwandtschaft in der Gestaltung der „Amen“-Motive (man vergleiche z. B. *Schöpfungsmesse*, Gloria, T. 273ff., T. 318ff mit T. 390ff. aus dem Gloria der *Missa solemnis*) ebenso wie in der Gestaltung des Themas: Beide Fugenthemen enden auf der Silbe (pa-)tris mit einem längeren Quartvorhalt, verkürzen diesen aber im weiteren Verlauf der Fuge zur Viertelnote (vgl. *Schöpfungsmesse* Gloria, T. 280ff. und *Missa solemnis* Gloria, T. 470). Neben diesen motivischen gibt es auch strukturelle Ähnlichkeiten: Haydns Gloriafuge ist in zwei Abschnitte geteilt (Neubeginn nach Amen-Kadenz T. 287ff.), die variationsartig aufeinander bezogen sind (vgl. Thomas Gibbs, *Late Masses of Joseph Haydn*, 180). Auch Beethovens Fuge ist geteilt (in drei Abschnitte), mit noch stärkerem Variationsaspekt.

185 Ab dem thematischen Erscheinen in den Solostimmen in der Tonika (T. 307ff.), und besonders seit den authentischen Kadenzwendungen ab T. 315, strebt Haydn unmißverständlich den Schluß des Satzes an. Er macht den Satz hier „leichter“, zunächst durch Einsatz der Solisten, dann durch kleingliedrige Wechsel ins *Piano* sowie aufgelockerten Orchestersatz. Bereits vor dem Unisono hat er also mit Hilfe der vielen „Amen“-Wendungen einen inneren Abschluß gefunden. Ähnlich gestaltet sich auch die Vorbereitung und Plazierung des Abschlußunisono in der Donafuge aus Haydns *Nelsonmesse* sowie in der Gloriafuge aus Mozarts c-Moll-Messe. Cherubini verwendet in

brechende Unisonothema wird danach im Sinne eines syntaktischen Punktes verstanden: Aus der Tradition des Abschlußunisono heraus weiß der Hörer, daß dieses Unisono Signal für den Satzschluß ist. Nachher folgen nur noch vier Takte mit authentischen Kadenzwendungen. Äußeres Anzeichen der andersartigen Verwendung bei Beethoven ist bereits, daß nach dem Unisono noch einunddreißig Takte notwendig sind, um den Fugenteil zum Abschluß zu bringen (ganz zu schweigen von dem noch folgenden Prestoschluß). In diesen Takten geschieht noch Entscheidendes: Wie in den Kapiteln 5.7.3 und 5.6 dargestellt, werden hier erstmals der Hang des Themas zur Subdominante eingelöst (gefolgt sogar von deren vierter Stufe C-Dur, die wiederum ihre modale Verbindung zur Tonika D-Dur verdeutlicht) sowie die beiden Kontrasubjekte in die Motivik des Satzbeginns zurückverwandelt. Diese Ereignisse bilden den Schlußstein von Prozessen, die bereits zu Beginn der Fuge bzw. zu Beginn des Gloria ihren Anfang genommen haben¹⁸⁶. Auch die Weitersequenzierung des Themas im Unisono bis zum Oktavraum ist bereits in der Gestalt des Themas angelegt, die sich als eine mögliche Bearbeitungsform einer eintaktigen Bewegungsidee präsentiert und bereits vor dem Unisono im Verlauf der Fuge in diesem Sinne immer wieder Änderungen erfährt (vgl. Kapitel 5.5.2). Bei Beethoven bildet dieses Unisono das Ziel des dreimal ansetzenden Steigerungsprozesses innerhalb der Fuge, was ich anhand der deklamatorischen, harmonischen, thematischen Gestaltung und anhand der Dimension der Mehrschichtigkeit aufzeigen konnte.

Die Verwendung des Unisono in der Gloriafuge der *Missa solemnis* steht also in unmittelbarem Zusammenhang mit dem prozeßhaften Charakter der Fuge¹⁸⁷. Bezeichnenderweise verwendete Beethoven in seiner C-Dur-Messe in keiner einzigen der dort vorkommenden Fugen oder Fugati ein Unisono. Dies erstaunt umso mehr, als in dem Satz, der Beethoven als Modell diente: dem Gloria in Haydns *Schöpfungsmesse*, in der Fuge ein Abschlußunisono vorkommt, zudem die gesamte *Schöpfungsmesse* von Unisoni geradezu durchtränkt ist, und das lange

der Beethoven wohl bekannten F-Dur-Messe kein Unisono in der Gloriafuge; (zum Gebrauch des Unisono in Cherubinis Messen vgl. Hans Ternes, *Die Messen von Luigi Cherubini*, 263ff.).

186 Armin Raab (*Funktionen des Unisono*, 111) erwähnt auch die Möglichkeit, daß eine Unisonobildung als Beginn einer Satzcodia dienen kann (wie zum Beispiel in der Fuge von Haydns op. 20/2, T. 145f. oder op. 50 Nr. 4, T. 57–59 sowie in manchen Variationssätzen). Diese Unisoni stellen jedoch — im Unterschied zu demjenigen in Beethovens Gloriafuge — meist kurze, oft nur eintaktige Wendungen dar, die selten eine Beziehung zum thematischen Geschehen des Satzes haben.

187 Auch in den Haydnischen Instrumentalfugen nimmt die Verwendung des Unisono mit dem Grad der „Individualisierung“ der Sätze zu (vgl. L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, 232 und A. Raab, *Funktionen des Unisono*, 110). So weisen etwa weder die Fuge aus Haydns Streichquartett op. 20/5 noch die Kyriefuge aus dem *Requiem* von Mozart, die beide über ein traditionelles Mollthema in langen Notenwerten mit absteigender verminderter Septe gebaut sind, Unisono-Bildungen auf. Mit dem *stile antico* ist das Erscheinen des Fugenthemas im Unisono nicht vereinbar.

Unisono am Ende des Agnus Dei als auffälliges Charakteristikum des Satzes gilt. Zu diesem Zeitpunkt lag Beethoven anscheinend noch nichts daran, die Idee des Abschlußunisono in seine Fugen zu integrieren. Für ihn wurde der Gedanke erst interessant, als er die Idee eines Prozesses in der Fuge umzusetzen trachtete, als dessen krönender Höhepunkt ein solches Unisono innere Legitimation bekommt. Das Erreichen des Unisono gegen Ende der Fuge, das bei Haydn als bewährtes syntaktisches Mittel verwendet ist und das Ende des Satzes anzeigt, wird in Beethovens Gloriafuge zur überwindenden Auflösung der Polyphonie und zum Schlußstein einer seit Beginn der Fuge und des Satzes angelegten Entwicklung.

5.7.6 „Übersteigerung der Fuge“ in anderen späten Fugen von Beethoven

Die beschriebenen Merkmale im Aufbau der Gloriafuge — Steigerungsprozess und Ubiquität des Themas, welches Umformungen unterzogen wird und in eine letzte, höhepunktartige Erscheinung mündet — finden sich in zahlreichen späteren Fugen von Beethoven. Meist tritt hierzu noch eine sukzessive Beschleunigung (im Tempo oder in den Notenwerten), die Beethoven üblicherweise bereits zu einem Zeitpunkt, wo die Fuge noch nicht weit ausgearbeitet war, konzipierte¹⁸⁸. Am Beispiel der Credofuge aus der *Missa solemnis* und der Schlußfuge der Klaviersonate op. 110 möchte ich im folgenden die Bedeutung der genannten Eigenheiten für die unmittelbar folgenden Fugen verdeutlichen.

Die „Et vitam“-Fuge, etwa ein gutes halbes Jahr nach der Gloriafuge komponiert, beschließt den nächsten Satz der *Missa solemnis*, das Credo. Wie in der Gloriafuge herrscht das Thema bis auf die langen „Amen“-Schlußtakte fast überall, Zwischenspiele ohne thematisches Material gibt es kaum. Und wiederum finden sich ungewöhnliche Veränderungen des Themas, die insbesondere der Steigerung dienen: So wird in Takt 353ff. das Thema erstmals zur steigenden Sequenz umgeformt, die anderen Stimmen begleiten mit sequenzierenden Abspaltungen des Themenkopfes (Sopran), des ersten Kontrapunktes (Tenor) und des dritten Thementaktes (Baß). Der zweite Teil der Fuge trägt nicht nur schnellere Tempobezeichnung „Allegro con moto“ (vgl. erster Teil: „Allegretto ma non troppo“), sondern verwendet auch das Thema überwiegend in diminuiertter Gestalt. Im Sinne einer Doppelfuge tritt das Thema schließlich gegen Ende in seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt zur diminuierten Form hinzu, und zwar wiederum in der nach oben sequenzierenden Form (siehe

188 So zum Beispiel im Falle der nie fertiggestellten Einleitung und Fuge für Streichquintett, ebenfalls in D-Dur, „Denkmal Johan Sebastian Bachs Quintett“. Im Skizzenbuch Landsberg 5, S. 75, sind wenige Takte skizziert, darunter die Bemerkung: „fuge nach und nach geschwindere 32tel“ (dargestellt nach S. Kurth, *Beethovens Streichquintette*, 193).

Sopran, T. 403ff.), intensiviert durch einen dominantischen Orgelpunkt im Baß. Diese Sequenz mündet in einen Es-Dur-Akkord zu den Worten „saeculi, amen“ (T. 406ff.). Beethoven wiederholt diese wichtige Passage von den Einsätzen des Themenkopfmotivs an in leicht veränderter Form (Takt 413; vgl. T. 399ff.). Wenn hier, beim zweiten Mal, das Thema als aufsteigende Sequenz erscheint, wird der Orgelpunkt verlassen, und alle Vokalstimmen tragen unisono das Thema in der originalen Rhythmisierung vor (T. 417ff.). Die diminuierte Themengestalt erscheint nur noch in den Instrumenten.

Die Ähnlichkeit dieses Aufbaus mit den oben beschriebenen Merkmalen in der Gloriafuge ist bemerkenswert: Die in sich beschleunigte Fuge läuft auf einen Höhepunkt zu, an dem das Thema in rhythmisch originaler, aber gleichzeitig sequenzierend erweiterter Gestalt im Chor-Unisono erscheint. Im Gloria wird die Grundbewegung des Themas über die Grenze des Hochtones *b* hinaus weitergeführt; im Credo wird die fallende Terzenstruktur des Themas so umgelegt, daß sich eine steigende Sequenz hieraus ergibt. In beiden Fällen nutzt also Beethoven im Unisono-Erscheinen des Themas eine in der Themenstruktur angelegte Möglichkeit der Veränderung. Nachfolgend kommen weder im Gloria noch im Credo vollständige Themeneinsätze mehr vor, stattdessen folgen nurmehr breite „Amen“-Kadenz. Am greifbarsten wird die Ähnlichkeit in der Gestaltung anhand der Takte, in denen das Unisono in die „Amen“-Wendungen übergeht: Dem Wort „Amen“ sind jeweils plagale Kadenzwendungen unterlegt (vgl. Gloria, T. 495–498, mit Credo, T. 422–424), wodurch sich harmonisch der Eindruck des Schwebens einstellt. Durch das letzte Erscheinen des Themas scheint die Musik vorübergehend befreit von der Gebundenheit an authentische Kadenz. Darüber hinaus haben plagale Kadenz in beiden Sätzen eine besondere Bedeutung: Sie durchziehen jeweils den gesamten Satz, was gerade in den jeweiligen Schlußtakten besonders deutlich wird (Näheres hierzu in Kapitel 6.2.4.1). Beethoven steuert also mit dem letzten Unisono-Erscheinen des Themas Klangverbindungen an, die im Laufe des gesamten Satzes eine wichtige Rolle gespielt hatten, in der Fuge jedoch vermieden und aufgespart worden waren: Das Geschehen im Gloria wurde in Kapitel 5.7.3 beschrieben. Ganz ähnlich verhält es sich im Credo: Beethoven läßt den aufsteigenden Themeneinsatz in einen Es-Dur-Klang („in saeculi“) münden, der, wie Kinderman herausstellte, eine zentrale musikalische und symbolische Bedeutung in diesem Satz hat¹⁸⁹, und der, wie ich hinzufügen möchte, im Laufe der Fuge bislang vermieden worden war. Darüber hinaus hat auch im Credo

189 Er deutet diesen Klang als Gottheitssymbol und findet ihn unter anderem im Benedictus und in der Neunten Sinfonie in anderer Tonart, aber gleicher Bedeutung wieder (Kinderman, „Beethoven's Symbol for the Deity“, 114ff.).

bereits das Thema der Fuge diese wichtige Harmonie impliziert (Es-Dur bei den Worten „in saeculi“). Abschließend erinnert Beethoven im Credo — wenn auch weniger deutlich als mit dem Presto-Teil im Gloria — ebenfalls an den Satzbeginn (vgl. den ausgehaltenen und hoch instrumentierten Es-Dur-Klang in Takt 469 mit Takt 1 des Credo).

Die Entwicklung des beschriebenen Ideenkreises ist mit der Credofuge noch lange nicht beendet. Der Schlußsatz der Klaviersonate op. 110 ist die nächste Fuge, die Beethoven schreibt. Selbstverständlich unterscheidet sie sich in vielem von den Fugen aus der *Missa solemnis*: Als Instrumentalfuge hat sie andere Möglichkeiten als eine Vokalfuge; sie ist Schlußsatz einer Sonate und wird nicht von weiteren Sätzen gefolgt; und ihre Form ist auf höchst individuelle Weise durch ein Zusammenbringen von langsamem Satz und Fuge geprägt. Umso bemerkenswerter ist es, daß wir in der Konzeption auch auffallende Übereinstimmungen mit den beiden Vokalfugen aus der *Missa solemnis* erkennen können. Denn auch diese Fuge ist als zweifach neu ansetzender Prozeß angelegt, der schließlich seinen Höhepunkt in der Erscheinung des Themas fern jeder Polyphonie als homophon begleitete Melodie findet.

Die gedankliche Verwandtschaft der Fuge aus op. 110 mit der Gloriafuge zeigt sich bereits in Beethovens Themenwahl: Das Fugenthema der Klaviersonate entspricht der Gerüststruktur des Themas aus dem Gloria, die Beethoven während der Arbeit an der Gloriafuge in den Skizzenbüchern notierte (vgl. Abb. 5-22)¹⁹⁰. Auch der Comes stimmt im ersten Fugenteil der Klaviersonate mit dem Gloria überein. Wie im Gloria hat das Fugenthema in der Klaviersonate keine unumstößlich feste Gestalt, sondern wird an entscheidenden Stellen des Satzes durch eine Fortführung der sequenzierenden Bewegung erweitert: So im überdeutlich vorbereiteten, laut und tief herausplatzenden Themeneinsatz in G-

190 Ich vermute, daß die Entscheidung, das Fugen-Themengerüst aus dem Gloria als Fugenthema der Klaviersonate zu verwenden, am Anfang der Komposition von op. 110 stand. Hieraus würde folgen, daß die Themen und Motive der anderen Sätze der Sonate, deren Verwandtschaft untereinander und mit dem Fugenthema bereits vielfach herausgestellt wurde (vgl. u. a. die Veröffentlichungen zu opus 110 von Jürgen Uhde, Karl Michael Komma, Egon Voss, Gabriele E. Meyer und William Kinderman; siehe Literaturverzeichnis) im Hinblick darauf geschaffen wurden. Letzte Klärung dieser Hypothese kann nur eine eingehende Beschäftigung mit den Skizzen zur Klaviersonate herbeiführen.

Auf eine vergleichbare Konstellation im Abhängigkeitsverhältnis zweier Werke machte Lewis Lockwood aufmerksam: Beethovens Entscheidung, für das Finale der *Eroica* das Thema der Klaviervariationen op. 35 zu übernehmen, stand am Beginn der Konzeption der Sinfonie. Frühe Skizzen zum letzten Sinfoniesatz fehlen und der Baß des Variationenthemas diente in den Skizzen als Ausgangspunkt für die intervallische Anlage des ersten Themas des Kopfsatzes (vgl. hierzu L. Lockwood, „The Earliest Sketches for the *Eroica* Symphony“, 134–150, sowie ders., „Genesis of the *Eroica* Finale“, 153).

Dur (T. 73ff.)¹⁹¹ und — entsprechend dem Vorgehen in der Gloriafuge — zur Vorbereitung eines Höhepunkts, wie am Ende des ersten und am Ende des zweiten Fugenteiles (Themen-Erweiterungen in den Takten 107f. und 203ff.)¹⁹².

Der nicht beibehaltene Kontrapunkt¹⁹³ verläuft wie in der Gloriafuge gerne in parallelen Terzen zum Thema (siehe z. B. T. 54ff.)¹⁹⁴. Vor allem aber verursacht er durch seine zahlreichen Vorhaltsbildungen zunächst — entsprechend der Gloriafuge — eine Art verzögerter harmonischer Fortschreitung, die gegen Ende der Fuge jedoch verschwindet. Nach dem Ereignis der Rückkehr in die Tonika (T. 174) prägen ab Takt 184ff. Harmoniewechsel auf den schweren Zeiten das Satzbild, was großzügige harmonische Flächen entstehen läßt und hier so konsequent durchgeführt ist, daß dem Kontrapunkt seine polyphone Dimension genommen wird. Der Satz löst sich auf in eine klanglich intensivierte thematische Melodielinie, die von Akkordbrechungen begleitet wird.

191 Innerhalb des gesamten ersten Fugenteiles ist dies der einzige Einsatz thematischen Materials, welcher nicht auf der ersten, vierten oder fünften Stufe erfolgt. Stattdessen wird die Tonart des in G-Dur ansetzenden zweiten Fugenteiles angekündigt, der sich erst allmählich wieder nach As-Dur zurückbewegt. „In der Tat, ... , so scheint Beethoven gleichsam zu sagen: Glaubst nur ja nicht, daß es hier ähnlich noch weiter in der üblichen Fugenform-Art fortgehen werde; erwartet nicht immer nur das, was ihr zu erwarten gelernt habt, ich bringe auch Überraschungen.“ (Heinrich Schenker, „Op. 110“, 87).

192 Die Weiterführung des Themas über das Sextintervall (hier *as* — *f*) hinaus zur Oktave ist bereits aus der Gloriafuge bekannt, wo es beim allerletzten Erscheinen, am Höhepunkt der Fuge, aufgetreten war (T. 488ff.). In der Klavierfuge verwendet Beethoven diese Verlängerung bzw. Vervollständigung des Themas in gleichem Kontext: Im letzten Themeneinsatz des ersten Fugenteils (T. 105) werden wie im Gloria die aufsteigenden Quartan so lange sequenziert, bis der Oktavton *as* erreicht ist. Wie William Kinderman („Opus 110“, 136f.) beobachtet, kann dieses erstmals thematisch erreichte *as* jedoch nicht erhalten werden, und der Fugensatz fällt wieder ins *Arioso* zusammen. Wenn das Thema bei seinem letzten Erscheinen am Schluß des zweiten Fugenteils noch einmal in der Tonika erscheint, wird es wiederum in seinen aufsteigenden Quartan verlängert und führt zum klanglichen Höhepunkt der Fuge.

Kinderman weist zu Recht darauf hin (ebd., 128), daß das Fugenthema in der Klaviersonate auf eine Weise vervollständigt wird, die Kerman als typisch für Beethovens Umgang mit thematischem Material in einer Coda erkannt hat („thematic completion“, vor allem in Werken der mittleren Periode; vgl. J. Kerman, „Beethoven's Codas“, 151). Weder Kinderman noch Kerman erwähnen jedoch, daß Beethoven in der Fuge der Violoncellosonate op. 102/2 auf die gleiche Weise den Schluß des Werkes herbeiführt: Im Thema wird nach dem Erreichen des Sexttones *b* eine lineare Weiterführung zur Oktave *d* vermieden, indem die beiden letzten Töne *cis* und *d* um eine Oktave nach unten versetzt sind (T. 6/7). In der Coda jedoch wird das *b* in der richtigen Oktavlage über das *c* und *cis* zum *d* weitergeführt (T. 234ff. im Violoncello und Klavierbaß). Danach kann auch dieses Werk rasch zum Schluß kommen.

193 Das rhythmische Verhältnis zwischen Thema und Kontrapunkt ist im Verhältnis zur Gloriafuge genau umgedreht: einem ruhigen Fugenthema steht hier ein in kontinuierlicher Achtelbewegung laufender Kontrapunkt gegenüber.

194 Ebenso wie in der Gloriafuge finden sich darüber hinaus eine Vielzahl von klanglich intensivierenden Terzen- und Sextenparallelen (siehe zum Beispiel T. 45ff.; vgl. hierzu Anm. 85).

Dieser Auflösungsprozeß zeigt sich auch auf der Bewegungsebene: Anders als in den beiden Fugen aus der Messe gibt es keine objektive Bechleunigung des Tempos¹⁹⁵; vielmehr wird die Grundgestalt des Themas sogar immer langsamer vorgetragen. Doch ruft die gleichzeitige Umgestaltung des Themas bis zur doppelten Verkleinerung (T. 153ff.: Verkleinerung; T. 168ff.: doppelte Verkleinerung, Notenwerte auf ein Sechstel verkürzt) den Eindruck größerer Aktivität und Schnelligkeit hervor. Nach und nach tritt aufgrund der außergewöhnlichen thematischen Dichte (u. a. gleichzeitiges Erklingen unterschiedlicher Diminutions- und Augmentationsstufen) der Eindruck des polyphonen Gewebes in den Hintergrund. Schließlich „löst“ er sich gar in die Wirkung eines (homophon) Themas mit Begleitung (ab Takt 174, noch deutlicher ab Takt 184, wo das Thema in der Oberstimme erklingt)¹⁹⁶.

Diese „melodische“ Präsentation des Fugenthemas ist konsequenter Endpunkt der zugrundeliegenden Idee, alles musikalische Geschehen aus dem Fugenthema zu gewinnen. Bereits Jürgen Uhde bemerkte, daß die thematische Konzentration der Diminutionsstelle im zweiten Fugenteil („alles thematisch“) schon in der Ähnlichkeit von Thema und Kontrapunkt angelegt ist¹⁹⁷. Hieraus wird in den Takten 184ff. die logische Konsequenz gezogen: Das Thema wird so zentral, daß es sein polyphones Fugengewand ablegt und für sich allein den Satz beherrscht. Dies dient schließlich als Vorstufe für das letzte thematische Erscheinen in Takt 200ff.¹⁹⁸. Ebenfalls bar jeglicher polyphoner Dimension wird hier das Thema mit einem spannungssteigernden Orgelpunkt auf der Tonika unterlegt und führt durch sequenzierende Erweiterung zum apothetischen As-Dur-Akkord (T. 209)¹⁹⁹, wonach sich der Satz schnell auflöst²⁰⁰. Mit

195 Die Fuge setzt nach dem zweiten Arioso wieder im gleichen Tempo an („L'istesso tempo della Fuga“), gegen Ende der Fuge folgt sogar langsames Tempo („Meno Allegro“).

196 Im Schlußteil der Fuge aus op. 102/2 findet ein ähnlicher Prozeß statt, den Dahlhaus („opus 102,2“, 404) folgendermaßen charakterisiert: „Der letzte Teil des Satzes ist eine Coda, die als Auflösungs-feld charakterisiert werden kann. [...] Der Eindruck von thematischer Dichte, der aus geradezu unersättlicher Häufung resultiert, geht jedoch, ohne daß ein Punkt des Umschlags bestimmbar wäre, wegen des elementaren Charakters der Motivik allmählich in den von Indifferenz über.“

197 Uhde, *Beethovens Klaviermusik* 3, 560.

198 Man vergleiche das zweimalige Ansetzen zum Unisono-Höhepunkt in der Credofuge. Ähnlich wie in der Gloriafuge wird dieser letzte Themeneinsatz in der Klaviersonate — hier „einstimmig“ mit homophoner Begleitung, dort „einstimmig“ im Unisono — durch eine nicht schlußkräftige authentische Kadenz eingeführt.

199 W. Kinderman, „op. 110“, 140: „glorified representation of the sonority that had begun the entire sonata“; ähnlich Uhde, *Beethovens Klaviermusik* 3, 561f.

200 Wie bewußt Beethoven den zweiten Fugenteil auf den späten Höhepunkt hin steigernd anlegte, zeigt sich unter anderem an der Dynamik: *sempre una corda* — *cresc.* — *poi a poi tutte le corde* — *piano* (T. 168) — *cresc.* — *forte* (mit gelegentlichen *v*) — *fortissimo* (T. 207) — Ende des Werkes.

diesem Akkord und mit dem klanglichen Erscheinen des Themeneinsatzes in den Takten 184ff. schlägt Beethoven in der Fuge aus opus 110 — ähnlich wie in der Gloriafuge — den Bogen zurück zum Beginn des Werkes.

Am Schluß der Fuge von opus 110 wird der Satz hymnisch und gesanglich, er verliert alle Kantigkeit: „closing hymn of apotheosis“ nannte dies einmal anschaulich William Kinderman („Opus 110“, 130). Obwohl Kinderman an verschiedenen Stellen andeutet, daß Beethoven hier das Konzept Fuge verläßt (ebd., 130, 136, 138), möchte er ihren Höhepunkt unter anderem in einer „climactic combination of themes“ (ebd., 130) sehen, wie sie auch in der von ihm zum Vergleich herangezogenen Fuge der *Diabelli-Variationen* vorkommt. Im Falle der Fuge aus opus 110 ist jedoch meiner Ansicht nach weniger die Themenkombination — im Sinne der erhöhten Kunstfertigkeit — als vielmehr die Überwindung des Polyphonen das Entscheidende. Bereits Egon Voss hat dies einmal herausgestellt: Das Erscheinen des Fugenthemas in homophoner Faktur beschreibt er als Lösung des Gegensatzes zwischen Homophonie und Polyphonie und damit als Vermittlung zwischen der ungewöhnlichen Satzverschränkung von Arioso und Fuge. Diese Überwindung wird vor allem im Laufe des zweiten Fugenteiles angestrebt (zum Beispiel leitet die Verkleinerung des Fugenthemas nahtlos in die Begleitsechzehntel über, wobei die Augmentation des Themas die Aufmerksamkeit von diesen Umwandlungen ablenkt)²⁰¹. Desweiteren weist Voss auf die Idee des Sonatensatzes in dieser Fuge hin (die Umkehrung des Fugenthemas macht es möglich, für die Wiederkehr der Originalgestalt in der Tonika und originalen Rhythmisierung eine reprisenhafte Wirkung aufzusparen). Dies scheint mir jedoch weniger die kompositorische Herausforderung gewesen zu sein, als vielmehr Hilfsmittel zur Verwirklichung der eigentlichen Aufgabenstellung, nämlich der überzeugenden Vermittlung von Polyphonie und Homophonie. Die ungewöhnliche Zusammenstellung von Arioso und Fuge ist gewissermaßen die „Exposition“ dieses Problems. Als Thema seiner Fuge verwendet Beethoven das Material der Gloriafuge, jener Fuge also, in der er die Überwindung der polyphonen Dimension erstmals konsequent durchgeführt hatte. In der Klaviersonate op. 110 wird diese kompositorische Idee nun zum zentralen Anliegen.

Die Idee der Anlage der Fuge als sich steigender Prozeß, der in letzter Konsequenz zum Verlassen der polyphonen Dimension der Fuge führt, ist es also, der die Klavierfuge aus opus 110 — trotz aller Unterschiede — in weit größere Nähe zu den beiden Vokalfugen aus der *Missa solemnis* rückt als Meßfugen anderer Komponisten, etwa von Joseph Haydn oder Luigi Cherubini. In den drei zeitlich hintereinander entstandenen Fugen (aus dem Gloria und dem

201 E. Voss, „op. 110“, 265f.

Credo der *Missa solemnis*, aus der Klaviersonate op. 110) führt die Umsetzung dieser musikalischen Idee zu ähnlichen satztechnischen Merkmalen: Alle drei Fugen weisen eine Beschleunigung sowie eine teilige Anlage auf, wobei jeweils die „kunstfertige“ Themenbehandlung (Engführung, Diminution, Augmentation, Umkehrung) zunimmt, in der Credofuge und der Klavierfuge sogar der zweite Teil jeweils auf einer bearbeiteten Form des Themas beruht. Das Thema wird in jeder der drei Fugen Veränderungen unterzogen, und zwar auf eine Art und Weise, die der prozessualen Anlage des Satzes gerecht wird, jedoch nicht notwendigerweise mit den Gesetzen des strengen Satzes übereinstimmt. Wenn schließlich das Thema in der Tonika wiedererscheint, geschieht dies in allen drei Fugen in der originalen rhythmischen Gestalt. Wie bereits Kinderman („Opus 110“, 130) für die Credofuge und die Fuge aus op. 110, und wir nun auch für die Gloriafuge festgestellt haben, wird mit diesem letzten Erscheinen des Themas ein für das Stück zentraler Klang mit Hilfe einer im Thema selbst angelegten, sequenzierenden Erweiterung erreicht.

Die Prozesse münden in einen letzten, übersteigenden Einsatz des Themas, welches sich in allen drei Fugen weitgehend von dem freimacht, was eine Fuge eigentlich kennzeichnet: der polyphonen Dimension. In der Gloriafuge erklingt ausschließlich das Thema im Unisono, in der Klavierfuge von op. 110 weicht die polyphone Dimension dem Thema als Melodie mit Sechzehntelbegleitung (die gleichzeitig tonikaler Orgelpunkt ist und keine eigene Stimmführungsebene darstellt²⁰²) und in der Credo-Fuge bleibt neben dem mächtigen Chor- und Bläser-Unisono als zweite Ebene nur noch die Diminution des Themas in den restlichen Instrumenten. Nach dem langen Weg der Veränderungen, die das Thema in den Fugen zurückgelegt hat, wirkt sein letztes Erscheinen in der originalen Rhythmisierung und (weitgehend) ohne kontrapunktische Zutat wie eine befreiende Lösung: Als apotheotische Konzentration, nicht als Schwächung, wird hier das Verlassen der Polyphonie empfunden.

Unter anderem wird diese Wirkung dadurch hervorgerufen, daß die jeweiligen Kontrasubjekte der drei Fugen keinen materiellen Gegenpol zum Thema bilden²⁰³. Gleichzeitig wird die Transzendierung der Polyphonie zum integrie-

202 Kinderman berücksichtigt, wenn er den Höhepunkt in der Credofuge beschreibt, vor allem das erste Auftreten (T. 403ff.), nicht aber sein wiederholtes Erscheinen in T. 417ff., bei dem alle Chorstimmen zum Unisono zusammengeführt sind, und die diminuierte Ebene bezeichnenderweise in die Instrumente zurückgenommen ist (vgl. Kinderman, „Beethoven's Symbol for the Deity“, 110).

203 Alle Kontrapunkte dieser Fugen sind aus der Substanz des jeweiligen Themas gewonnen und stellen allenfalls in ihrer rhythmischen Struktur etwas Eigenständiges dar. In der Schlußfuge des Credo „Et vitam venturi“ setzt das beibehaltene Kontrasubjekt im Sinne einer Doppelfuge bereits ein, während der Dux noch erklingt (siehe Themenbeginn T. 310, Beginn des Kontrasubjektes T. 311). — Das Gegen Thema („amen“) bildet zwei Takte lang in seiner Gerüststruktur die Umkeh-

renden Faktor für den gesamten Satz (in den Meßfugen) bzw. für das gesamte Werk (im Falle der Klaviersonate): Alle drei Fugen sind nämlich eng mit den jeweils vorausgehenden Abschnitten verbunden, und ihre Entwicklung wird unter anderem von Material vorangetrieben, das vor der Fuge eine wichtige Rolle spielte. Die integrierende Funktion unterstreicht Beethoven selbst jeweils am Ende der Fuge, in dem er auf Material vom Satz- bzw. Werkbeginn zurückverweist.

Es ist kein Zufall, daß alle drei näher betrachteten Fugen den Abschluß von größeren, mehrteiligen musikalischen Komplexen bilden: Sowohl im Gloria als auch im Credo der *Missa solemnis* bildet die Fuge den Schlußstein kontrastreicher Abschnitte, die Fuge aus der Klaviersonate op. 110 stellt den Schlußsatz der gesamten Sonate dar. In anderen Fugen aus Beethovens Spätzeit, die nicht als Abschluß eines größeren Komplexes konzipiert wurden, findet sich weder eine derartig stark ausgeprägte Prozessualisierung der Fuge noch ein abschließendes Erscheinen des Themas in homophoner Behandlung oder im Unisono (so etwa in der Kopfsatzfuge aus dem Streichquartett op. 131 oder in der Streichquintettfuge op. 137, die als Einzelwerk aus Anlaß einer geplanten Gesamtedition der Beethovenschen Werke bei Haslinger und nicht als Abschluß eines Satzzyklus komponiert wurde). Hingegen führt Beethoven in der Schlußfuge der *Hammerklaviersonate* sowie in der ursprünglich als Schlußsatz des Streichquartetts op. 130 komponierten *Große Fuge* op. 133 den Fugenschluß wie in den von uns untersuchten Sätzen durch ein erweitertes Erscheinen des Themas im Unisono herbei (*Große Fuge* T. 662ff.; op. 106, T. 384–396)²⁰⁴. Gerade in seinen späten Werken arbeitete Beethoven gerne extreme Satzcharaktere heraus (— man denke etwa an das Streichquartett op. 130). Eine prozeßhafte, dynamische Fuge, die möglicherweise sogar in eine Transzendierung des Themas mündet, kann einen genuinen Schlußpunkt setzen zu musikalisch gewichtigen Kopfsätzen oder kontrastreichem musikalischen Material in den vorausgehenden Sätzen oder Abschnitten²⁰⁵.

rung des Themas. In der Schlußfuge der Klaviersonate op. 110 verläuft das Kontrasubjekt (welches sich im Laufe der Fuge immer wieder ändert) auf den schweren Zeiten 1 und 4 jedes Taktes häufig in parallelen Terzen zum Thema.

204 In beiden Fällen stellt dieses sogar das einzige Unisono im ganzen Satz dar.

205 Vgl. hierzu u.a. Ludwig Finschers Ausführungen zu Haydns Streichquartetten op. 20: Der Wunsch, der neuartigen satztechnischen Kunst und Vielschichtigkeit der Kopfsätze sowie der vergrößerten Charakterschiedenheit der Mittelsätze ein Gegengewicht zu geben, ist für Finscher der maßgebliche Grund dafür, daß Haydn drei der Quartette mit einer Fuge als Schlußsatz versah (*Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, 233).

5.8 Zur Rolle der Gloriafuge im Satzzusammenhang

Willy Hess hat einmal mit Begriffen wie „Überwindung“ oder „geistige Verklärung“ zu beschreiben versucht, warum Beethoven in seinem Spätwerk geneigt war, Fugen an das Ende von „gewichtigen“ Werken zu stellen²⁰⁶. Auf welchen Momenten die Wirkung der „Verklärung“ nun beruht, interessiert ihn dabei kaum, denn sie scheint in seinen Augen durch die Tatsache, daß Beethoven eine Fuge (also eine sehr alte und ehrwürdige Form) schreibt, von selbst gegeben. Das allein kann es jedoch nicht sein, denn etwa die Fugen aus der C-Dur-Messe gelten in der Forschung üblicherweise nicht als „transzendierend“. Wie kommt es also zu dieser Wirkung, die Hess zu Recht in den späten Fugen zu erkennen glaubt?

Beethoven integriert die Schlußfugen seiner späten Werke auf besondere Weise in den Ablauf des Satzes: Fast grundsätzlich findet sich vor den Fugen ein — meist langsamer — Einleitungsteil, der mittels einer Vorwegnahme von thematischem Material mit der eigentlichen Fuge verbunden ist (in der Gloriafuge das „Quoniam“; siehe Kapitel 5.2.1). Vor allem aber werden musikalische Vorgänge aus dem vorangegangenen Teil des Satzes wieder aufgegriffen: im Gloria etwa die Zweideutigkeit der Tonika-Subdominantbeziehung, die im Fugenthema wieder aufleuchtet und den weiteren harmonischen Ablauf der Fuge prägt; oder der Abbruch einer Kadenz auf der fünften Stufe von fis-Moll (T. 427; vgl. Ende des Qui-tollis-Teiles, T. 303ff.) sowie viele weitere Details. Die Verbindung zum vorausgegangenen Satzverlauf ist im Gloria in der Tat so eng, daß nach dem letzten Erklingen des Fugenthemas eine Rückverwandlung zu Motiven des Gloriabeginns über die aus dem Thema gewonnenen Kontrastsubjekte möglich ist.

So ist die Gloriafuge nicht ein erratischer, in sich ruhender Block, der an das Vorausgehende einfach angehängt wird. Vielmehr speist sie sich aus vorher Gewesenem und drängt selbst prozeßhaft nach vorne²⁰⁷, steigert, variiert, spaltet

206 „Sie [= die Fuge] bedeutet ein Aufgehen im Göttlichen, im Allgültigen und Überpersönlichen, ein Überwinden, ja, ein ans Kreuzschlagen des eigenen ICH“, oder anders: „Verklärung des Persönlichen im Überpersönlichen“ (W. Hess, „Die Fuge Beethovens“, 67). „So baut Beethoven die Fuge einigen seiner zyklischen Werke im Sinne einer letzten Vergeistigung und Verklärung ein.“ (ebd., 68) So sieht Hess auch die *Große Fuge* als genuines Finale des Streichquartettes op. 130, da sie „die ganze Welt subjektiver Empfindungen der ersten fünf Sätze ins Überpersönliche vergeistigt.“ (ebd., 69).

207 Ein augenfälliges Merkmal des Steigerungsprozesses ist die Beschleunigung des Tempos, die bereits innerhalb der Fuge auftritt und schließlich im Schlußpresto sein konsequentes Ende findet: „Allegro ma non troppo e ben marcato“ wird im dritten Fugenteil gefolgt von „Poco piu Allegro“, alla breve. Die Temposteigerung ist bisweilen auf herbe Kritik gestoßen, da sie das ästhetische Empfinden für Kirchenmusik zu verletzen droht: „Ich wollte zuerst die Messe von Beethoven in D,

ab, transformiert — stellt also etwas außerordentlich Dynamisches dar. Bereits in der Gestalt des Themas, das eine Bearbeitung einer nur eintaktigen motivischen Zelle darstellt, ist der Keim zur Weiterverwandlung angelegt. Verschiedene, vom Thema abhängige kontrapunktische Gestalten werden ebenso wie harmonische Wendungen und wie die Deklamation dazu verwendet, das Thema immer wieder in neuen Varianten zu zeigen. Durch das Einführen eigenständiger sprachlicher Schichten faßt die Fuge nicht nur einen größeren Textkomplex zusammen, sondern kann auch durch die Anspielung auf verschiedene historische Ebenen den einzelnen Schichten individuelle Verstehensebenen zuordnen. Nach dem Erklängen des Themas im Unisono (T. 488ff.) werden harmonische Fragen des Satzes gelöst (Einlösen der Neigung nach G-Dur) und endlich die in Takt 42 unterbrochene Kadenz (vgl. Kapitel 3.2) vervollständigt (T. 524f.), wonach der Satz in jubelnden Gloriatumel ausbricht. Im Laufe dieser Steigerungen werden also Ansätze des vorausgegangenen Satzverlaufs klärend aufgegriffen, so daß diese in Passagen münden, die als Befreiung, als Schweben (wie im Falle des Unisonoerscheinens des Themas und den darauffolgenden Takten) und als Lösung (wie im Moment der erfolgten Rückverwandlung zur Gloriatematik und Einlösen des lange erwarteten Quintfalles von *a* nach *d*) empfunden werden. In dieser gerichteten Bewegung werden die gegensätzlichen Vorgänge des Anfangsteils aufgehoben und transzendiert. Eine Lösung im Sinne einer ausgleichenden Vermittlung geschieht dabei freilich nicht.

Beethoven scheint also in der *Missa solennis* aus Überzeugung die Konvention, die textreichen Sätze mit einer Fuge abzuschließen, in seinen Meßsätzen anzuwenden: Wie wir oben an den Vergleichen zu seinen Instrumentalfugen gesehen haben, arbeitete er in seinen späten Werken intensiv an der Idee einer prozeßorientierten, zu einer apothetischen Lösung hindrängenden Fuge, die als Schlußsatz großer Werke dienen kann. Da diese Idee nicht immer mit den Gesetzen einer strengen Fuge zu vereinbaren ist, distanziert sich Beethoven in vielerlei Hinsicht Bereichen vom Herkömmlichen (vgl. hierzu auch Kapitel 5.9).

op. 123, machen, im Gloria kam's aber schon zum Unwohlsein ... Das Gloria wird gegen Ende sehr wüst, ich glaube, daß das viele heute sehr begeistert und divin finden werden. Mir sind aber solche sogenannten Steigerungen aus dem Allegro, Stringendo und Presto in der Kirche unausstehlich und am unleidlichsten von großen Komponisten, die manchmal so schön anfangen, und doch dauert's nicht lange, so kommen sie auch in diese gemeine Hetze, die der Idee nach gemein bleibt, so ausgesucht auch die Ausführung sein kann, und wenn das Ausgesuchte gesucht erscheint, ist es gerade recht ordinär ...“ (Moritz Hauptmann am 22. Dezember 1844, in *Briefe an Franz Hauser*, Leipzig 1871, Band 2, 23/24; zitiert nach: Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 56). Ähnlich wenige Monate später (31. Mai 1845): „Der Schluß des Gloria ist mir unausstehlich, wie überhaupt das über und überbietende Schließen in der Kirchenmusik, wo sich so recht des Komponisten Eitelkeit drin offenbart und Sichselbstwollen.“ (zitiert nach Fr. Coenen, ebd., 58).

Daß dies auf Kritik seiner Zeitgenossen stoßen mußte, war zu erwarten. Den fortwährend sich steigernden Lobpreis Gottes, um den es inhaltlich im Gloria geht, hätte Beethoven jedoch auf keine bessere Weise ausdrücken können²⁰⁸.

5.9 Zum Phänomen der Distanz

„Beethoven also, so hörten wir, hatte in dem Ruf gestanden, keine Fuge schreiben zu können.“²⁰⁹

Hauptargument für diese verbreitete²¹⁰ Behauptung ist, Beethoven verstoße in seinen Fugen gegen die Regeln des strengen Satzes. — Seine eigenen Angaben in den Überschriften der Fugen aus der *Hammerklaviersonate* („Fuga a tre voci, con alcune licenze“) und der *Großen Fuge* („Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée“), die zeigen, daß er um diesen Tatbestand wußte, werden allenfalls als Entschuldigungen und damit als Beweis dafür angesehen, daß er in der Tat das Fugenschreiben nicht besser konnte. Im vorausgehenden sollte deutlich geworden sein, daß für Beethoven in seinen Schlußfugen die Idee einer sich zu einem Höhepunkt steigernden Prozessualität wesentlicher war als die rigide Beachtung kontrapunktischer Regeln. Dies berührt ein allgemeines Kennzeichen seiner späten Werke: In besonderer Weise ist Beethoven hier in der Lage, musikalische Traditionen in seinem eigenen Sinne umzuformen. Zwar ist er selbst Teil dieser Tradition, hat aber doch genügend Distanz zu ihr, um Gepflogenheiten bewußt als kompositorische Faktoren einsetzen zu können.

In den vorausgehenden Kapiteln habe ich auf zahlreiche Eigenheiten in kompositorischen Details aufmerksam gemacht, die diese Distanz deutlich vor

208 Daß Beethoven die Assoziation von Lob Gottes mit Fuge nahesteht, zeigt sich bereits in der bekannten Notierung in einem Skizzenbuch (Beethovenhaus Bonn, Sammlung H. C. Bodmer *B Sk 8*): „Adagio Cantique — | Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten — Herr Gott dich loben wir — alleluja — entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge.“ (Wiedergegeben bei N II, „XX Skizzen zur neunten Symphonie“, 163); Brandenburg verschiebt Nottebohms Datierung der Eintragung um einige Monate nach vorne auf etwa März/April 1818 (S. Brandenburg, „Die Skizzen zur Neunten Symphonie“, 103).

209 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, 60.

210 Es genüge hier, stellvertretend zwei weitere Reaktionen anzuführen. W. de Lenz schreibt über die Fuge aus der *Hammerklaviersonate* (*Beethoven et ses trois styles*, Paris 1855, zitiert nach N. Slonimsky, *Musical Invektive*, 49): „Beethoven ne fut pas l'homme de la fugue, et il ne le fut jamais moins que dans ce cauchemar — Rudis indigestaque moles!“ Oder Ulibischeff, *Beethoven, seine Kritiker und Ausleger*, Leipzig 1859, 361: „Man bemerkte seinen Mangel an technischer Gewandtheit, wie in allen seinen Fugensätzen, denen die Mozartsche Ungezwungenheit und der natürliche Stimmengang fehlen.“ (Zitiert nach Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 64f.).

Augen führten. Häufig wurde die Erkenntnis durch ein Studium der Skizzen insofern bekräftigt, als dort Beethovens eigener Weg der bewußten Distanzierung von einem ersten, normkonformen Einfall festgehalten ist: Anschauliches Beispiel ist das sequenzierende Zwischenspiel der Takte 488ff., für dessen harmonische Gestaltung Beethoven in den Skizzen eine Quintschrittsequenz notierte, diese anschließend aber auf ungewöhnliche Weise aufbrach und für die Integration des harmonischen Verlaufes des Themas nutzte (vgl. Kapitel 5.5.4). Eine weitere, die Fuge maßgeblich prägende Ausformung des distanzierten Umgangs mit überkommenen Traditionen ist die Entscheidung, das Fugenthema melismatisch zu gestalten und zudem mit eigenartigen *sfz*-Akzenten zu versehen, die Kontrasubjekte dagegen syllabisch zu vertonen. Dadurch stellt Beethoven die bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen übliche deklamatorische Konvention des syllabischen Fugenthemas und melismatischen Amen-Kontrapunktes im Gloria auf den Kopf²¹¹, kann dafür aber die Idee des immer weiterfließenden Lobpreises überzeugend umsetzen. Da dieses Strömen bei dem Erscheinen des Themas im Unisono sogar noch länger anhält, wird hier besonders deutlich, daß das eigentliche Thema eine Bewegungsidee ist, die keine feste Gestalt hat, sondern verschieden lange weitergeführt werden kann — was in einer strengen Fuge ungewöhnlich ist. Auch sind für Beethoven weder die Funktionsharmonik noch die Bezugsgröße Takt unbefragt zu übernehmende Momente. So möchte Beethoven die Tonika noch in einem neuen Licht zeigen, bevor die Fuge in authentischen Kadenzen zu Ende geführt wird. Er steuert diese daher über einen Umweg nach C-Dur an, wodurch nicht nur lange Implikationen des Fugenthemas eingelöst werden, sondern insbesondere die modale Verbindung nach D-Dur (C–D) der gewohnten funktionalen (A–D) gegenübergestellt wird (vgl. Kapitel 5.7.3). Oder er stellt wie selbstverständlich den marschartigen Prozessionsrhythmus im dritten Fugenteil gegen den Takt.

Dieser Marsch ist eine von mehreren selbständigen Schichten, die in den späteren Fugenteilen zu dem eigentlichen thematischen Geschehen hinzutreten. Sie bringen nicht nur neues musikalisches Material ein, sondern greifen auch im Text noch einmal zurück auf Zeilen, die vor der eigentlichen Fuge bereits vertont worden waren. Mit diesen zusätzlichen Schichten bezieht Beethoven eigenständige musikalische Bereiche in das Fugengeschehen ein, die aus verschiedenen historischen Stufen oder Assoziationsbereichen stammen und allesamt Kennzeichen von Distanz aufweisen²¹²: so etwa liturgische Einstimmigkeit

211 Die Skizzen dokumentieren wieder, daß Beethoven hier zunächst vom „Gewohnten“ ausging.

212 Im „Et incarnatus“ aus dem Credo der *Missa solemnis*, in dem Beethoven auf den Erfahrungen aus dem Gloria aufbauen kann, wird diese Perspektive noch deutlicher. Beethoven „stellt sich bewußt außerhalb der Tradition. Diese ist zwar bekannt, aber nicht mehr in der überkommenen

(aus historischer Distanz heraus jedoch taktfestig eingesetzt); instrumentale Akkordstöße, die eine herannahende Prozession bzw. einen Marsch suggerieren, aber quer zum Takt stehen; chorische Anrufung der Person Jesu Christi, die jedoch in ein instrumentales Viertelkontinuum eingebunden wird und chorisches Rezitieren, das in seiner Funktion einen Orgelpunkt darstellt. Ein solches Einbeziehen eigenständiger Ebenen ist für eine Fuge außerordentlich ungewöhnlich und in der Fugentheorie keineswegs vorgesehen. Beethoven hatte es bereits von langer Hand geplant: Er verleiht dem kontrapunktischen Material so wenig Eigenständigkeit — was der gewohnten Idee der Kontrapunkte als „Gegensätze“ nicht gerade entspricht —, daß diese Beschränkung im Fugematerial eine Kontrastierung mit Andersartigem geradezu herausfordert.

Beethoven sieht die Integrität des Fugenthemas nicht als gegebenes, unveränderliches Dogma. Vielmehr formt er das Thema teils mit Techniken der motivischen Arbeit, die an die Sonate erinnern²¹³, teils mit variationsartigen Abwandlungen (vgl. Kapitel 5.5.5, S. 232f., und Kapitel 5.7.4, S. 253) um, und erreicht auf diese Weise, daß ein Großteil des musikalischen Geschehens in der Fuge von diesem Thema abgeleitet ist. Im Unterschied zu anderen Komponisten seiner Zeit hat Beethoven die Idee der Veränderungen des Themas sogar im Thema selbst verankert, indem dieses eine Bearbeitung einer eintaktigen motivischen Idee darstellt. Das Ergebnis dieser konsequent durchgeführten Idee ist die intervallische Ableitung aller kontrapunktischen Gestalten aus dem Thema, die Verwendung von dessen Gerüststruktur als harmonische Fortschreitung eines Zwischenspiels (Verschmelzung von Themeneinsatz und Zwischen spiel), und die apotheotische Mündung der prozessualen Umformungen in ein Unisono-Erscheinen des Themas. An dieser Stelle entledigt sich der Satz in letzter Konsequenz seiner polyphonen Dimension: Aus Beethovens Distanz gegenüber der gewohnten Satzstruktur kann als Ziel der Fuge die Überwindung ihrer selbst werden.

So schafft Beethoven unter Beibehaltung der Idee der Monothematik eine ausgesprochen prozeßorientierte Form und bringt damit zwei Grundelemente der Musik zusammen, die Einstein („Beethoven und die Polyphonie“, 74) noch für unvereinbar hielt: „Die Technik der Beethovenschen Steigerung durch motivische Mittel widerspricht dem Polyphonen im Tiefsten; nur im homophonen

Form verbindlich, zwingt nicht zur unbefragten Anknüpfung, sondern zu einer bewußten Aneignung von einem neuen Standort aus.“ (Th. Göllner, „Et incarnatus“, 197).

213 Carl Dahlhaus hat in seinem Aufsatz zur Schlußfuge der Cellosonate op. 102/2 (S. 398) herausgestellt, daß Beethoven Techniken der Sonate, insbesondere die Zergliederung von Themen und Motiven, in die Fuge einführte, und die Cellofuge nicht zuletzt aus diesem Grunde zukunftsweisend sei. Motivische Arbeit ist auch in der Gloriafuge vorhanden, aber dort ein weniger zentrales Anliegen als in dieser Instrumentalfuge. So greift Dahlhaus' Hinweis, die Fuge op. 102/2 sei in die „Kultur der Sonate“ transformiert für die Gloriafuge zu kurz.

Element ist Beethovensche Periodizität, sind Beethovensche *Akzente* möglich.“ Beethoven erkennt, daß er die Gesetzmäßigkeiten der Fuge von innen heraus durch neuartige Elemente bereichern kann, sofern er sich von manchem Überkommenen trennt: Die Eigenschaft der Monothematik einer Fuge verwirklicht er auf radikale Weise dadurch, daß er einen Großteil des kompositorischen Geschehens der Fuge aus einem einzigen thematischen Gedanken gewinnt. Die Idee des prozeßartigen Wachsens, die er so konsequent als Schlußhöhepunkt seines Satzes aufbaut²¹⁴, und die Einstein als nicht vereinbar mit dem Wesen der Polyphonie hält, entspricht in ihrem Kern der Anlage einer Fugenexposition: Deren Charakteristik des sukzessiven Stimmenaufbaus wird von Beethoven auf die gesamte Fuge extrapoliert. Das Werden und Wachsen einer Fugenexposition ist, wenn auch nicht immer gleichermaßen stark ausgeprägt, in jeder Fuge vorhanden: Es gehört zu ihrem Wesen, indem sie einstimmig beginnt und sich erst nach und nach zu einem vollstimmigen Satz entwickelt. J. S. Bachs Verdienst ist es, die Fuge aus einer eher willkürlichen Addierung von Stimmeinsätzen in einen organisierten Prozeß überführt zu haben, der gerade in harmonischer Hinsicht überzeugend aufgebaut ist (Tonika wird am Anfang in ausreichender Breite exponiert, im weiteren Verlauf oft bis zum Ende nie mehr berührt). Beethovens Vorgehen stellt eine Erweiterung dieser Bachschen Prozessualisierung dar: Er schafft nicht nur einen überzeugenden harmonischen Bogen²¹⁵ und bearbeitet das Thema mit den bekannten kontrapunktischen Techniken, sondern läßt zudem die thematische Idee einen Verwandlungsprozeß durchlaufen. Wenn Bach eine feste thematische Gestalt im Laufe einer Fuge immer wieder in neuem Licht erscheinen läßt durch neuartige Harmonisierung, durch kunstvolle Engführung, Diminution, Augmentation, Umkehrung usw., so erweitert dies Beethoven, indem er ein Thema, welches bereits in sich nichts anderes als eine eintaktige Bewegungsidee ist, konkreten Änderungen unterzieht, die den Satzverlauf entscheidend mitgestalten (Verkürzung des Anfangstones, Harmonisierung etc.).

„Er [Kretzschmar] behauptete, daß etwas wie Haß und Vergewaltigung in dieser Art, die Fuge zu traktieren, erkennbar sei, ein durch und durch schwieriges und problematisches Verhältnis oder Unverhältnis des großen

214 Es sei hier am Rande daran erinnert, daß die Integration der Steigerung in die Fuge im 19. Jahrhundert eine große Nachfolge hatte. So kommt es, daß Blessinger die „Steigerungsfuge“ der Spätromantik als eine seiner vier Hauptarten der Fuge aufführt. In ihr sei „die Steigerung zum Prinzip, ja zum wesentlichen Inhalt erhoben“, wobei der Höhepunkt meist in mehrfachem Anlauf und durch ein allmähliches Accelerando erreicht werde. (In: *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart 1926, 135; zitiert und zusammengefaßt nach M. Beiche, „Fuga/Fuge“, 35).

215 Auch die Gloriafuge weist einen schlüssigen harmonischen Verlauf auf, der im Vergleich zu Bachs Fugen ausgedehnter ist und mehrmals wieder auf der Tonika ansetzt (Näheres hierzu in Kapitel 5.7.3).

Mannes [Beethovens] zu einem nach der Meinung mancher noch viel größeren, zu Johann Sebastian Bach.“²¹⁶ So lauteten in Thomas Manns *Doktor Faustus* Kretzschmars Ausführungen über Beethoven und die Fuge (hier speziell zu op. 133) in einer nach der Erstausgabe gestrichenen Stelle. Manns Entschluß, diese Ausführungen aus dem Roman zu nehmen, erscheint mir als wohl bedacht: Zwar erfassen seine Worte mit scharfem, am Adornoschen Denken orientierten Blick den großen Unterschied zwischen einer Bachschen und einer Beethovenschen Fuge. Jedoch sind die gewählten Worte für die Beziehung: „Haß“ oder „Vergewaltigung“, sicher nicht die treffendsten. Ich möchte formulieren: Für Beethoven sind Bachsche Fugen nicht Werke, die es zu kopieren gilt, sondern Werke, die ihm, den aus der Distanz begierig Aufnehmenden, einen Anstoß geben können für eigene Entwicklungen.

Letztlich entkräftet sich damit der Vorwurf, Beethoven habe keine Fugen komponieren können. Seine Kritiker waren — und sind — jedoch häufig nicht bereit, die seinen Fugen zugrundeliegenden kompositorischen Absichten nachzuvollziehen, obwohl er selbst einmal gegenüber Karl Holz zu verstehen gegeben hat, daß er Neuartiges in seine Fugen integrieren wolle: „Eine Fuge zu m a c h e n , sagte Beethoven, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heur' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen“²¹⁷. Was Beethoven genau unter einem „poetischen Element“ verstand, wird wohl nie im Detail geklärt werden können²¹⁸. Das überlieferte Zitat kann uns jedoch bekräftigendes Indiz dafür sein, daß sich Beethoven bewußt mit der alten Gattung „Fuge“ auseinandersetzte, und es ihm wichtig war, sie von innen heraus zu erneuern. Dies war nur möglich auf der Basis eines reflektierenden Bewußtseins, das genügend Distanz zur Gattung „Fuge“ entwickelt hatte, um diese umformen zu können.

216 Kretzschmar im „Vortrags“-Kapitel aus Thomas Manns *Dr. Faustus*; zitiert nach: P. Fiebig (Hrsg.), *Über Beethoven*, 239.

217 Zit. nach W. von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie* V, Hamburg 1860, 219.

218 Michael Beiche sieht einen ideengeschichtlichen Zusammenhang zwischen der Aussage Beethovens und einer früheren von Novalis: „Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich — Sie kann auch poetisch behandelt werden.“ (Novalis, *Das allgemeine Brouillon* [2. Hss. Gruppe Okt.–Nov. 1798] Fragment Nr. 547, zitiert nach M. Beiche, „Fuga/Fuge“, 34). Daß diese Begriffe zu jener Zeit in der Luft lagen, zeigt sich, wie ich weiterführen möchte, auch in einer Ankündigung der *Missa solennis* im ersten Jahrgang der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* [1824], 34 (verfaßt von I.P.S.; zitiert nach St. Kunze [Hrsg.], *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 429): „Der Styl ist würdig, kirchlich, edel; der höchste Aufwand contrapunktischer Kunst mit der kühnsten Fantasie und *neuer* Behandlung der Modulationen vereint.“

6 ZUM SATZSCHLUSS: ABRUNDUNG UND OFFENES ENDE

6.1 Zum Wiederaufgreifen des Satzbeginns am Satzschluß

Beethoven entschloß sich für das Ende seines Gloriasatzes zu etwas Außergewöhnlichem: Er läßt die kadenzierenden „Amen“-Wendungen des Fugendes in einen Presto-Schlußteil münden, der in Text und Motivik den ersten Gloriarteil aufgreift. Die Eigenartigkeit dieses Vorgehens wurde in der Literatur bereits vielfach herausgestellt, denn solch ein ekstatischer Schlußtaumel ist im Gloria nicht üblich und dazu ein Wiederaufgreifen des Textes „Gloria in excelsis“ nach dem bereits erklingenden „Amen“ aus liturgischer Sicht nicht einmal gerechtfertigt. Warum brach Beethoven so augenfällig mit der geläufigen Praxis?

6.1.1 Quellenbefund: Zur Einbeziehung des „Gloria in excelsis“ als Schlußteil

„alsdenn Amen presto“ schreibt Beethoven auf Seite 53 (=fol. 27r) des Skizzenbuches Wittgenstein, als er sich den Verlaufsplan der gesamten Fuge in knappen Worten zurechtlegt. Das Thema als Dux und Comes und die Kontrasubjekte sind zu dieser Zeit bereits vorhanden, somit ist die Exposition so gut wie erdacht, und Beethoven arbeitet bereits an der weiteren, prozeßhaften Gestaltung der Fuge, die ich im vorausgehenden Kapitel ausführlich behandelt habe¹. Ist die Idee der Steigerung also bereits vorhanden, so noch keinesfalls die Beschließung des Satzes mit der konkreten Einbeziehung des Gloriarteiles vom Satzanfang².

Wie sich Beethoven den Schluß zu dieser Zeit vorstellt, zeigt sich auf Seite 58 (=fol. 29v) des gleichen Skizzenbuchs (siehe Abb. 6-1). „Vielmal“ möchte Beethoven diese beiden Takte gespielt wissen, bevor sie auf dem Tonikaakkord in Terzlage ausklingen. Grundidee des Schlusses ist eine abschließende Synthese der freudigen, kräftigen Themen des Satzes, des Gloriatemas³, des Quoniamthemas, des Fugenthemas und, am Schluß der obersten Stimme, des zweiten

1 Zum Beispiel notiert er bereits auf Seite 49 (=fol. 25r) das Fugenthema in Diminution und schreibt davor: „später presto“.

2 Bei der Skizzierung des Gloriamotives in Wittgenstein, S. 52 (=fol. 26v), XIV–XVI, handelt es sich um die Konzeption der einleitenden Takte des Satzes und nicht um den Schluß des Gloria.

3 Man beachte hier die Stellung des Motives im (Vier-)Takt: Es beginnt mit dem Grundton *d* auf betonter Zählzeit und erreicht den Quintton *a* ebenfalls auf gewichtigem Schlag (drei). So komponiert Beethoven abschließend das zu Beginn des Satzes latent mitschwingende Metrum des Zweiertaktes aus (zur metrischen Doppeldeutigkeit des „Gloria in excelsis“-Themas siehe Näheres in Kapitel 6.2.3).

Abb. 6-1: Skizzierung des Gloriaschlusses in Wittgenstein, S. 58 (= fol. 29v), I-III

Kontrasubjektes⁴. Sicherlich hätten diese Takte einen krönenden Abschluß des Gloria gebildet: In diesen Takten wird simultan zusammengerafft, was vorher im Verlauf des Satzes als im Gestus verwandt gehört worden war, wobei eine direkte motivische Bezugnahme jedoch nicht hergestellt wurde. Anders in der Entstehung, denn gerade zwischen den Themen, die hier abschließend erklingen, werden in den Skizzen enge Beziehungen offenbar. Im Kapitel über die Entstehung des Gloriatemas habe ich bereits gezeigt, daß Beethoven eine Zeitlang eine punktierte Themengestalt für das „Gloria in excelsis“ ausprobierte, die er später als „Quoniam“-Thema verwendete (vgl. Kapitel 3.2.1, S. 55). Und ich stellte fest, daß die Kontrasubjekte intervallisch nur eine Ableitung aus dem Fugenthema⁵ darstellen. Auch dieses Fugenthema wollte Beethoven einmal aus dem Gloriatema herleiten (Wittgenstein S. 39/=fol. 20r, IX; siehe Abb. 5-7 auf S. 189); im fertigen Werk bleiben noch die laufenden Achtel, die sich schließlich in der Tat in das Gloriatema zurückverwandeln.

Die Idee einer integrierenden Zusammenführung von thematischem Material, welches bereits in der Entstehung enge Beziehungen untereinander gezeigt hatte, scheint sehr überzeugend, so daß es nicht verwundert, daß Beethoven wohl lange Zeit an dem Gedanken festhielt, das Gloria auf diese Weise abzuschließen.

4 Ein etwas früherer Versuch, den Schluß auf ähnliche Weise auszuarbeiten, findet sich im Skizzenbuch X, Artaria 180, S. 21R, VI-X. Auch diese Skizze steht im Vierertakt und verwendet Gloria- und Quoniam-Motiv.

5 Anders als im fertigen Werk werden die Kontrasubjekte in dem in Abb. 6-1 wiedergegebenen Versuch der Schlußbildung durch simultanes Erklingen und nicht durch sukzessive Umformung auf das Gloriatema bezogen: Der Quintfall vom *a* zum *fis*, der gleichzeitig mit Material aus dem Gloriatema erklingt, wird als Erinnerung an den Fall des Gloriamotives vom *a* zum *fis* auf das Wort „Deo“ gehört.

Überdies ist es wohl kein Zufall, daß gerade die Themen, die in diesem Entwurf simultan erklingen, im Verlauf des Satzes immer wieder einen Hang zum Unisono — und damit zur Äußerung durch Elementares — zeigen. Hingegen erklingt in den Teilen, in denen diese Themen nicht vorkommen, nie ein Unisono, das Instrumental- und Vokalstimmen umfassen würde.

— Keine einzige Niederschrift ist aus dieser Zeit bekannt, in der Beethoven versucht hätte, den Schluß des Gloria auf andere Weise herbeizuführen. Dies geschah erst viel später, zu einem Zeitpunkt, als die eigentliche Skizzierung des Gloria abgeschlossen ist: Ab Seite 62 (=fol. 31v) gibt es im Skizzenbuch Wittgenstein kaum mehr Skizzen zum Gloria. Hier beschäftigte sich Beethoven fast ausschließlich mit der Skizzierung des Credo und — parallel dazu — mit der Ausarbeitung des Gloriaautographs (siehe Näheres hierzu in Kapitel 7.2.1 und 7.2.2). Gemeinsam mit dem Autograph notierte Beethoven noch einige wenige weitere Skizzen zum Gloria im Taschenskizzenheft BH 107, dabei vor allem die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen (Seiten 24–27) und auch zwei Entwürfe für den Prestoschluß des Gloria (Seite 31). Die Reihenfolge der Einträge im Skizzenbuch BH 107 und ihr Verhältnis zu den Einträgen in Wittgenstein deuten darauf hin, daß Beethoven erst nachdem er das Autograph des Gloria bereits weitgehend geschrieben hatte, die Erweiterung des Schlusses durch eine Einbeziehung des „Gloria in excelsis Deo“ im schnellen Dreiertakt vornahm. Die Ausarbeitung des Schlusses dauerte anschließend noch geraume Zeit (siehe Kapitel 6.2, u.a. Abb. 6-3); noch im Herbst 1822, nachdem bereits alle Sätze im Autograph vorlagen, beschäftigte sich Beethoven damit.

Fassen wir zusammen: Beethoven ging zunächst von der Idee aus, das Gloria wie üblich mit Amen-Wendungen zu beschließen: „alsdenn Amen presto“, und plante einen solchen Schluß im Skizzenbuch Wittgenstein, S. 58 (=fol. 29v). Die Entscheidung, das „Gloria in excelsis“ als jubelnden Schluß für das Gloria zu verwenden, steht erst spät innerhalb der Entstehung des Satzes und geschah wohl im Zusammenhang mit der Niederschrift des Autographs. Beethoven selbst brauchte während der Entstehung des Gloria geraume Zeit, um sich von der Vorstellung des gewohnten Gloria-Endes genügend freimachen zu können und zu dieser ungewöhnlichen Lösung zu kommen, die das Gloria der *Missa solemnis* von anderen Gloriavertonungen der Zeit auf auffällige Weise absetzt.

6.1.2 Übersteigernde Abrundung

Warum entschied sich Beethoven für einen so ungewöhnlichen Weg, das „Gloria in excelsis Deo“ in Text und Motivik am Schluß des Gloria wiederzubringen?

Beethovens eigener Ausgangspunkt mag für eine Beantwortung dieser Frage aufschlußreich sein: In der ursprünglichen Form des Schlusses (siehe oben, Abb. 6-1) strebte er nach einer Zusammenführung der verschiedenen „freudigen“ Themen des Satzes. (Eine motivische Synthese der Bereiche von Himmel und Erde wird dabei wie auch in der gesamten Anlage des Satzes, vgl. Kapitel 3.3.2, nicht angestrebt.) Wenn diese Themen gemeinsam erklingen und dabei ihre Beziehung zum Anfangsthema „Gloria in excelsis“ enthüllen, steht dahinter unter anderem die Idee, den langen Satz motivisch abzurunden. Dies geschieht

jedoch in der skizzierten Schlußbildung nicht in der Art einer expliziten Reprise, sondern eher als eine Erinnerung an den Anfang, die gleichzeitig eine Transzendierung erfährt. In den Fugen von Beethovens Spätwerk ist dieses Streben nach transzendierenden Rückverweisen auf den Anfang mehrfach zu beobachten: Vergleichbares geschieht beispielsweise in der Schlußfuge der Klaviersonate op. 110, wo die Faktur des Satzes gegen Ende, als das Thema im Sopran erklingt (T. 184ff.), auf die Takte 56ff. des ersten Satzes verweist, oder der zum melodischen Spitzenton c^3 angestrebte Klang (im fünftletzten Takt) eine räumliche Erweiterung des ersten Klanges der Sonate darstellt. Beide Bezüge sind für einen aufmerksamen Hörer und Kenner des Werkes durchaus nachvollziehbar und wurden daher bereits in der Literatur mehrfach herausgestellt⁶. Auf ganz ähnliche Weise verweist auch der Schluß des Credo aus der *Missa solennis* wieder auf den Satzbeginn⁷.

Aus diesem Keim des Rückbezuges auf den Anfang in den frühen Gloria-skizzen wird später im Entstehungsprozeß etwas ganz anderes. Beethoven greift nach dem Ungeheuerlichen: Er läßt nicht nur die Motivik des Anfangs transzendierend anklingen, sondern läßt Text und Themen dieses Anfangs in einem ausgeprägten, 45 Takte langen Teil wiederkehren. Während die Erinnerung an den Anfang explizit wird, streift andererseits das musikalische Material des ersten Teiles alle bindenden Fesseln ab: Das Tempo wird zum wilden Presto und die Themeneinsätze erfolgen siebenmal hintereinander in nur taktweisem Abstand. Der impulsive Rhythmus (♩ ♩ ♩) wird nicht nur gleichzeitig in seiner originalen und in seiner verschobenen Stellung im Takt vorgestellt, sondern wächst in Takt 531, 555 und 556 sogar zur komplementär-durchgängigen Achtelbewegung zusammen, wodurch erstmals eine Verknüpfung zu den laufenden Glorialinien in den Streichern und im Kontrafagott hergestellt wird. Und schließlich übersteigt das Thema die Tongrenze a^2 des Anfangsteils und erreicht in Takt 542 mit einer chromatischen Bewegung im Unisono den Hochton des Stückes b^2 im Sopran⁸. Die Wirkung ist überwältigend⁹. Vorher war bereits die Fuge in stän-

6 Vgl. K. M. Komma, *opus 110*, 67 und 73; J. Uhde, *Beethovens Klaviermusik III*, 561f.; W. Kinderman, „Opus 110“, 140 (Kinderman geht darüber hinaus auf die Bedeutung der Verbindung $c - a$ für das gesamte Werk genauer ein; siehe insbesondere Seite 133).

7 Ausführlich dargestellt bei W. Kinderman, „Beethoven's Symbol for the Deity“, 104ff.

8 Nur einmal, in T. 455, war b^2 vorher in diesem Werk in den Singstimmen erreicht worden.

9 Dazu Paul Bekker (*Beethoven*, 387): „... und mündet schließlich, von unersätlichem Begeigerungsschwung getragen, in eine dithyrambische Aufnahme des ersten ‚gloria in excelsis‘. Es ist ein Rausch von Begeisterung, wie ihn Beethoven ähnlich in den Schlußsätzen der Fünften und Siebenten Symphonie dargestellt hatte, und wie er ihn, diese Vorbilder weit übertreffend, später noch einmal im Finale der Neunten gestalten sollte. Diesem steht das Gloria innerlich wie auch in Tonart und Verlauf am nächsten. Hier die Verherrlichung himmlischer, dort die elysischer Freuden. In beiden aber die Darstellung eines Jubels und Enthusiasmus, dessen Flammen unhaltbar um sich greifend, das ganze All einzuhüllen und zu einem einzigen Freudenfeuer zu entzünden scheinen.“

digen Steigerungen zu ungeahnten Höhepunkten und schließlich in Takt 525 zu einem befriedigenden Abschluß geführt worden. — Die Skizzen (siehe S. 277f.) belegen, daß auch Beethoven sich an dieser Stelle ursprünglich einen Schluß vorstellte. Ohne vorherige Kenntnis des Werkes würde wohl niemand hier noch eine Weiterführung erwarten. Beethoven jedoch macht das Unmögliche möglich: Eben jenen Teil, der keineswegs Elemente der Schlußbildung birgt, sondern im Gegenteil einen ausgesprochenen Eröffnungscharakter hat, hängt er, als jeder den Satz bereits für beendet hält, an und führt mit dieser eröffnenden Wendung das Gloria zum Schluß.

Auch innerhalb von Beethovens Schaffen hat dieses Vorgehen einen eigenen Stellenwert. Es ist seit langem bekannt, daß Beethoven — besonders in Werken seiner sogenannten mittleren Periode — oftmals Satzanfänge bzw. erste Themen bildet, die eine ausgesprochene Schlußneigung aufweisen, welche schließlich für die Schlußbildung des Satzes ausgenutzt wird¹⁰. Peter Cahn geht sogar davon aus, daß „für Beethoven ein harmonisch klar umrissener Schlußcharakter zur primären Idee eines Werkes und zum auslösenden Schaffensimpuls werden konnte“ (Cahn, „Schlußgestaltung“, 22) und daher auffallend häufig die „gedankliche Vorarbeit an der Schlußgestaltung gerade erst begonnener Sätze“ in Beethovens Skizzenbüchern begegne (ebd., S. 19). Im Gloria der *Missa solemnis* gestaltet sich die Situation genau umgekehrt: Das Gloriathema, das zu Beginn des Satzes erklingt, hat einen außerordentlich ausgeprägten Anfangscharakter¹¹. Auch finden sich keinerlei Skizzen und nicht einmal in Worte aufgezeichnete Überlegungen aus einer früheren Entstehungszeit, die dokumentieren würden, daß Beethoven sich über die Gestaltung des Schlusses im Gloria Gedanken machte. Trotzdem fällt Beethoven schließlich, als er den Schluß des Satzes im Autograph niederschreiben muß, die Entscheidung, eben mit jenem Anfangsmaterial den Schluß des Satzes herbeizuführen. Da auch hier Anfang und Schluß des Satzes einen thematischen Rahmen bilden, scheint der Vorgang mit dem oben beschriebenen aus den von Cahn beispielhaft angeführten Klaviersonaten op. 28 und op. 31/3 auf den ersten Blick verwandt. Er ist jedoch im Wesen fundamental von diesem verschieden: Indem der Anfang bereits in Hinblick auf den Schluß komponiert wird, wird der Schluß des Satzes in den angesprochenen Klaviersonaten zur logischen Erfüllung des bereits zu Beginn Implizierten. Der Gesamtsatz ist auf seinen Schluß hin ausgerichtet. Ganz anders im Gloria:

10 In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, daß Beethoven in seinen Codas (von Instrumentalwerken) fast ausschließlich das Material des ersten Themas verwendet (vgl. J. Kerman, „Beethoven's Codas“, 154).

11 Zum Beispiel ist eine Nähe zu der Einleitungs-„Toccata“ von Monteverdis *Orfeo* vernehmbar. (Ich danke Herrn Prof. Dr. Jürgen Eppelsheim für diesen mündlichen Hinweis.).

Durch die Einbeziehung des eröffnenden Anfangsmaterials am Schluß des Satzes weist dieser Satz über sich selbst hinaus¹². Alle weiteren Umwandlungen, die Beethoven mit diesem Satzschluß noch unternimmt, und auf die ich im nächsten Abschnitt genauer eingehen möchte, verstärken zusätzlich die Idee des Offenen, des Über–das–Werk–Hinausweisenden¹³. Es wird noch Jahre dauern bis Beethoven eine Lösung für den Schluß des Gloria niederschreibt, die ihn zufriedenstellt. Die Entscheidung, das Eröffnungsmaterial am Satzschluß aufzunehmen, war dazu der erste Schritt.

Es besteht wohl keine Frage, daß diese Idee der Öffnung mit der Textaussage in Verbindung steht: Im Gloria geht es um Lobpreis, ewigen Lobpreis der Gottheit, was in diesem Schluß auf einzigartige Weise verwirklicht wird. Um die Idee der Öffnung des Satzes, die nicht nur rein musikalisch betrachtet ein einmaliges Phänomen darstellt, sondern gleichzeitig eine überzeugende Ausdeutung des Textes erreicht, verwirklichen zu können, stellt Beethoven die im musikalisch–logischen Sinne bestechend scheinende Idee der simultanen Zusammenführung verschiedener wichtiger Themen als Abschluß des Satzes zurück. Vor allem aber distanziert er sich von etwas, was normalerweise als unumstößlich vorgegebenes Faktum galt: Das Gloria mit „Amen“ zu beenden.

12 Ein Beispiel mag die Verschiedenartigkeit des Vorgehens erhellen: Das Kopfstreben der Klaviersonate op. 28, das Cahn als Beispiel für ein Anfangsthema mit starkem Schlußcharakter nennt (schlußbildende Elemente: abfallende Melodik, tonikaler Orgelpunkt, starker Hang zur Subdominante), ist im Gestus mit der Vertonung des „Et in terra pax“ aus dem Gloria verwandt. Auch stehen beide Themen im Dreiertakt und in D-Dur. Die Verwendung der Themen ist jedoch außerordentlich unterschiedlich. In der Pastoral-Sonate überrascht der Beginn des Satzes, der mit Hilfe der beschriebenen, dem Zeitgenossen vertrauten Schlußwendung gestaltet ist. Beethoven war wohl hier von dem kompositorischen Problem, eine Schlußwendung als Ausgangspunkt eines Satzes zu nehmen, fasziniert. Erst im Schluß stimmt dieser Hang zur Schlußbildung auch mit der Stellung und Funktion im Satz überein. Denn hier leitet das Kopfstreben unverändert die kurze Coda ein und führt durch mehrfache Abspaltung seiner authentischen Schlußwendung das Ende des Satzes herbei. Anders im Gloria: Der Teil, der abschließend wieder aufgegriffen wird, hat ausgesprochenen Anfangscharakter. Hier erfolgt also im Schlußmoment nicht die Richtigstellung von vorher ungewöhnlich Plaziertem, sondern es wird gerade Material, das zunächst in seiner Funktion richtig steht, abschließend in falschem Kontext — Anfangsmaterial im Moment des Schlusses — gebracht.

13 Die verbreitete Sichtweise, im Wiederaufgreifen des „Gloria in excelsis Deo“ nur das Mittel zu sehen, das „den ganzen Satz ... dichterisch wie musikalisch mit eherner Faust zur festgefügten Einheit [schweiß]t“ (hier ist beispielhaft Willy Hess zitiert aus „Beethovens Missa solemnis“, 245) kann der Situation in Beethovens Gloria keinesfalls gerecht werden. Gerade hierin liegt auch der Unterschied zum Wiedererscheinen des „Gloria in excelsis Deo“ in Cherubinis F-Dur–Messe (vgl. Kapitel 6.1.3).

6.1.3 Cherubinis Messe F-Dur, CV 145f, als Modell?

Bislang ist in der Fachliteratur noch nicht bemerkt worden, daß es zur Zeit der Entstehung der *Missa solemnis* bereits mindestens zwei Gloriasätze gab, in denen Text und Thematik des „Gloria in excelsis“ ganz am Ende des Satzes noch einmal wiedererscheinen: Die Gloriasätze aus Cherubinis F-Dur-Messe, CV 145f (= „Missa solemnis Nr. 1“) und aus Schuberts erster Messe F-Dur, D 105. Cherubinis Messe, komponiert in den Jahren 1808/09 (Uraufführung des Gloria: Paris, Chimay, 1808), ist die früheste der drei¹⁴. Der Erstdruck lag bereits 1810 (Paris; erneute Auflage 1813), der Klavierauszug ein Jahr später (Leipzig, Hofmeister) vor. Insbesondere aber wissen wir, daß diese Messe in Wien bekannt war, da sie mehrfach dort aufgeführt worden war. Dokumentiert sind Aufführungen aus dem Jahr 1813 (Gloria und Credo in einer Akademie am 25. März, siehe AMZ 11 [1813], Sp. 380f.¹⁵), aus dem Jahr 1818 (Augustinerkirche am 25. März zum Fest Mariae Verkündigung, siehe AMZ 20 [1818], Sp. 296 und Wiener AMZ vom 4. April 1818, Sp. 123f.) und dem Jahr 1819 (in den ersten beiden Konzerten der von F.X. Gebauer¹⁶ neubegründeten „Spirituel-Concerte“; verschiedene Berichte in der Wiener AMZ sowie bei E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 188f.). So könnte diese Messe sowohl Schubert als auch Beethoven als „Modell“ gedient haben.

Da man eine Bekanntschaft Beethovens mit Schuberts Erstling von 1814 wohl ausschließen kann, möchte ich mich im folgenden darauf konzentrieren, ob möglicherweise Beethovens Vorgehen durch Cherubinis Komposition ange-

14 Ein Vorläufer für das Wiederaufgreifen von Text und Musik am Ende des Gloria ist nicht bekannt. Auch Hans Ternes weiß in seiner Dissertation über die Messen Cherubinis (167) von keinem entsprechenden Fall. Cherubini selbst verfolgte in seinen späteren Messen diese Idee kaum weiter; einzig in der *Krönungsmesse* G-Dur, CV 202, wird das „Gloria in excelsis Deo“ am Schluß des Gloria in Text und Musik, gefolgt von nochmaligem „Amen“, aufgegriffen. (Beethoven konnte diese Messe, die Cherubini im Auftrag Ludwig XVIII im Jahr 1819 zu dessen nie stattfindender Königskrönung komponiert hatte, nicht kennen [nach Ternes, ebd., 142]. Im Druck, als Klavierauszug, erschien diese Messe erstmals 1867 in Paris). Indes findet sich bei Cherubini, ebenso wie bei anderen Komponisten der Zeit, häufig ein Wiederaufgreifen des Anfangsmaterials im „Quoniam“ (CV 174, CV 196, CV 211, CV 222, CV 202).

15 Beethoven las die AMZ (siehe S. Brandenburg, „Heiliger Dankgesang“, 171), und so mag er auch die ausführliche und sehr positive Rezension von Cherubinis F-Dur-Messe in der AMZ vom 20. November 1811 (Nr. 47, Sp. 781–789) gekannt haben.

16 Daß Gebauers Aktivitäten an Beethoven nicht unbemerkt vorüberzogen, dokumentieren verschiedene — nicht immer positive — Zeugnisse: vgl. die vorletzte Seite des Skizzenbuches BH 107: „geh' Baurer“ und „Geh' Bauer“; vgl. einen Eintrag im Konversationsheft um den 10. April 1820 (*Konversationshefte* 1, 176, vgl. auch 164); auch ersuchte Beethoven für Bekannte einmal bei Steiner um Karten für Gebauers Konzerte (Hanslick, *Geschichte des Concertwesens*, 187; Thayer, *Beethoven* 4, 218f.; J. Schmidt-Görg, *Skizzenbuch SV 81*, Übertragung, 15).

regt worden sein könnte. Da Beethoven bekanntlich von Cherubini eine außerordentlich hohe Meinung hatte¹⁷, kann man davon ausgehen, daß er sich wohl für dessen Messe interessierte und vielleicht zumindest versuchte, die Partitur einsehen zu können. Bereits einige Parallelen im Detail könnten eine Einflußnahme nahelegen, wie zum Beispiel die chromatische Annäherung von melodischen Spitzentönen in beiden Gloriavertonungen, ein „Quoniam“ mächtigen Charakters im Unisono, das Aufeinandertreffen von extremen dynamischen Werten (beispielsweise im „Quoniam“ *ff* — *pp*), die teilige Anlage der Fuge, die darüber hinaus auf der fünften Stufe der Tonikaparallele abbricht, um danach eine Terz tiefer wieder anzusetzen (siehe Cherubini, Fuge T. 510f. und vgl. Beethoven, Gloria der *Missa solemnis*, T. 427f., hier mit der fünften Stufe der Dominantparallele), das Festhalten der Baßstimmen in der Fuge auf einem ungewöhnlich langen dominantischen Orgelpunkt (T. 541–568). Jedoch können solche Merkmale eine Bekanntschaft Beethovens mit diesem Werk allenfalls nahelegen, aber nicht belegen, da viele von ihnen ebenso in anderen Gloriavertonungen vorkommen.

Kehren wir also zu der Eigenschaft zurück, die die beiden Sätze auf einzigartige Weise miteinander verbindet: Die Wiederkehr von Motiven und Text des Anfangsteiles als Schluß des Gloria. In beiden Sätzen erfolgt diese Wiederkehr nicht isoliert, sondern ist vielmehr das Schlußglied von mehreren Erscheinungen dieses Materials, die den ersten Großteil des Satzes bis zum „Qui tollis“ prägen¹⁸. Es entsprechen sich sogar weitgehend die Stellen, an denen das Gloriamaterial wieder auftaucht: so in beiden Kompositionen nach dem „Et in terra“ sowie vor dem „Qui tollis“; in der *Missa solemnis* nur zusätzlich noch zusammen mit dem „Domine Deus, rex ...“.

Die Art der Wiederkehr ist in den beiden Messen jedoch in höchstem Maße verschieden: Auf den ersten Blick fällt auf, daß Cherubini sowohl Musik als auch Text, Beethoven hingegen, ausgenommen beim letzten Erscheinen im Presto, nie den Text „gloria in excelsis“ wieder aufnimmt und manchmal auch das musikalische Material nur in den Instrumenten bringt, in den Singstimmen

17 Man vergleiche die verschiedenen Zeugnisse hierzu bei A. W. Thayer, u. a.: „Eines Tages [im Jahre 1817] fragte ihn Potter, wer der größte lebende Komponist sei, ihn selbst ausgenommen. Beethoven schien einen Augenblick nachzusinnen und rief dann aus: „Cherubini.“ (Thayer, *Beethoven* 4, 57). Auch konkret zu Cherubinis Kirchenmusik hat sich Beethoven angeblich positiv geäußert. Ignaz Ritter von Seyfried gibt folgendes Zitat wieder (*Beethovens Studien*, Anhang S. 20): „Mit seiner [=Cherubinis] Auffassung des *Re qu ie ms* bin ich [=Beethoven] ganz einverstanden und will mir, komme ich nur einmal dazu, selbst Eines zu schreiben, Manches *ad notam* nehmen.“ Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch daran, welch zentrale Rolle die Aufführung von Cherubinis Opern in Wien für die Entstehung von Beethovens *Leonore* spielte.

18 So im übrigen auch in Schuberts F-Dur-Messe.

aber eigenständige, textgezeugte Motive schreibt¹⁹. Dieses Vorgehen entspringt jeweils einer unterschiedlichen kompositorischen Haltung der beiden Komponisten: Cherubini ist darum bemüht, den Gloriatext in eine übersichtliche formale Anlage einzubinden. In seinen Augen entbehrt die gegensätzliche Gestaltung der ersten und zweiten Textzeile, des „Gloria in excelsis“ und des „Et in terra“, eine Abrundung zur Dreiteiligkeit. Durch ein Anhängen des Gloriateils in der Tonika mit originalem Text schafft er eine übersichtliche ABA-Form („Gloria“ — „Et in terra“ — „Gloria“). Auf vergleichbare Weise greift er das „Gloria in excelsis“ auch auf, um den ersten Gloriagroßteil (bis zum „Qui tollis“) sowie den gesamten Satz zu beschließen²⁰. Daß dieses Vorgehen von Seiten der Textvertonung in keiner Weise motiviert ist, da die Relativsätze „qui tollis ...“ durch den „Gloria in excelsis“-Einschub von ihrem Subjekt „Domine ...“ abgetrennt werden, stört Cherubini dabei nicht. Wesentlich scheint für ihn zu sein, feste formale Referenzpunkte in seinen Satz einzubauen, und dadurch den Gloriasatz ähnlich wie eine Instrumentalkomposition formal übersichtlich zu gliedern. Darüber hinaus wird zwischen den verschiedenen Erscheinungen der „Gloria“-Teile auch keine Prozessualisierung angestrebt: Sie alle stehen in der Tonika und weisen kaum eigenständige Erweiterungen auf²¹. So kommt es, daß der Satzschluß des gesamten Gloria sich nur durch sechs zusätzlich eingeschobene Takte (T. 593–598, Text: „Amen“; siehe Abb. 6-2) von den Schlußbildungen vor den Teilen „laudamus“ und „qui tollis“ unterscheidet.

Vor dem Hintergrund der weitgehend unverändert wiederkehrenden „barocken“ Pfeiler Cherubinis tritt Beethovens Idee der Prozessualisierung des Gloria plastisch hervor. Dies wird zum Beispiel in der tonalen Gestaltung der Ritornelle deutlich: Während Cherubini jedes Ritornell aufs neue in der Tonika

19 Ein Abriß der verschiedenen Möglichkeiten, wie musikalische oder musikalisch-textliche Abschnitte in Meßvertonungen jener Zeit wieder aufgegriffen werden konnten, findet sich in Kapitel 2.2.

20 Eine Potenzierung dieses Vorgehens findet sich in Cherubinis nächster Messe in d-Moll, CV 155: Nicht nur erscheinen hier die ersten drei Textzeilen bereits in falscher Reihenfolge (Gloria — laudamus — et in terra), sondern vor allem werden diese drei Teile mit gleichbleibendem Text und geringen musikalischen Veränderungen so oft wiederholt, daß sich insgesamt die Teilfolge A B C B' C' A' B' A" ergibt (A = „Gloria“, B = „laudamus“, C = „et in terra“).

21 Der erste Gloriateil wird jeweils *en bloc* übernommen, nur unterbleibt die Versetzung des Materials auf die Dominante (T. 11–25). Individueller ausgestaltet und erweitert wird nur die Rückwendung in die Gloriamotivik am Ende der Fuge, die über einem Orgelpunkt geschieht. Hier überlappt das „Gloria in excelsis“ spannungreich mit der Fugenthematik (T. 551ff.) und mündet schließlich in einen homophon deklamierenden Teil, der nurmehr die Rhythmik des Gloriamotives beibehält (T. 574ff.). Ab Takt 582 (siehe Abb. 6-2) wird jedoch wieder der bewährte Schlußblock fast ohne Änderung übernommen.

581 \triangle T. 101 \triangle T. 102 \triangle T. 103

-cel - - - sis de - - - - o, glo - ri - a, glo - ri - a

585 \triangle T. 104 \triangle T. 105 \triangle T. 106 \triangle T. 107 \triangle T. 108

glo - ri - a in ex - cel - sis de - - o, glo - ri - a, glo - ri - a

590 \triangle T. 109 \triangle T. 110 \triangle T. 111 \triangle T. 112 *nu*

in ex - cel - sis de - - - - o, a - men, a -

Abb. 6-2: Cherubini, *Missa solennis* in F (CV 145f), Gloria, T. 580 bis Ende (Fortsetzung siehe nächste Seite)

Abb. 6-2, fortgesetzt

ansetzt und beendet²², werden Beethovens Ritornelle in den harmonischen Bogen eingespannt: Die erste Wiederkehr zum Text „laudamus te“ (T. 66ff.) steht noch in der Tonika, erfährt aber durch eine Fortführung der aufsteigenden Quinten (*d a e b f*) harmonische Erweiterung. Die beiden verbleibenden Ritornelle werden nach Es-Dur (T. 174ff., „Domine Deus, rex ...“) und F-Dur (T. 210ff., „Domine Deus, agnus ...“) versetzt. Selbstverständlich ist auch bei Beethoven die Idee des Wiederaufgreifens von thematischem Material ein musikalisches Mittel, das formale Kohärenz im Satz herstellen soll und ist somit nicht primär aus dem Bedürfnis einer genuinen Textvertonung geboren. Im Unterschied zu Cherubini jedoch sind die Vokalstimmen Beethovens selbstän-

²² Auch in den Gloriavertonungen aus Haydns späten Messen erscheint wiederaufgegriffenes Material fast ausschließlich in der Tonika.

diger und nicht gezwungen, die formbildende Funktion der Instrumente zu unterstützen. So geht Beethoven durchaus, wenn es im Sinne der Textvertonung steht, in den Vokalstimmen vom Gloriamotiv ab und setzt zum Beispiel die Textzeilen „Domine Deus, pater“ und „Domine Deus, agnus“ als Rufe der Menschen, als Akklamationen²³. Einer instrumentalen Ebene, die bemüht ist, formalen Konnex herzustellen, tritt gleichzeitig eine genuin vokal geprägte Ebene gegenüber²⁴. Während die in schnellen Linien laufenden Instrumente den Grundimpetus des Gloria in Erinnerung rufen, werden in den Vokalstimmen neue Textinhalte vorgetragen. Durch diese Selbständigkeit der beiden vortragenden Gruppen bekommt der Satz größere Dichte als der Cherubinische, der in gewissem Abstand einfach Gleiches wieder aufgreift.

Nun zurück zur Funktion der Wiederkehr des Gloriamotivs in der Cherubini-Messe in F-Dur, CV 145f, und in Beethovens *Missa solemnis*. Im Gloria aus Cherubini's Messe erscheint das abschließende „Gloria in excelsis“ als letztes von mehreren blockartigen festen Pfeilern, die sowohl in der Art des Textvortrags („Gloria in excelsis Deo“) als auch musikalisch kaum Veränderungen erfahren und immer wieder die tonikale Ebene zementieren. Bereits bei seiner Wiederkehr im Anschluß an den „Et in terra“-Teil war das „Gloria in excelsis Deo“ zur Schlußfähigkeit erweitert worden und ist im weiteren Verlauf des Satzes für die Beschließung jedes gewichtigeren Teiles mit Ausnahme des langsamen „Qui tollis“ zuständig. Mag Beethoven auch an weitgehend den gleichen Stellen wie Cherubini im Instrumentalsatz an den Gloriabeginn erinnern, so formt er im Unterschied zu Cherubini dieses erneute Erscheinen jeweils im Sinne der Prozessualität seines Satzes um und legt oftmals eine Ebene eigen-

23 Für eine überzeugende Darstellung der akklamationsartigen Elemente im Gloria und deren Beziehung zu G. F. Händel siehe Arnold Schmitz, „Zum Verständnis des Gloria“.

24 Dieser Weg kündigt sich bereits in der C-Dur-Messe an. Auch hier greift Beethoven das thematische Material des „Gloria in excelsis“ beim „Laudamus“ und vor dem „Gratias“ nur in den Instrumenten und nicht in den Singstimmen wieder auf. (Allein beim „glorificamus“ kommt das Motiv in den Singstimmen vor.) Wie Jeremiah McGrann anschaulich vor Augen führt (*Beethoven's Mass in C*, u. a. 205–214, 665f.), verwendet Beethoven zusätzlich ein weiteres, rein instrumentales Ritornell und folgt damit der Anlage von Haydns *Schöpfungsmesse*. McGrann geht dabei nicht auf einen Unterschied in der Gestaltungsweise der beiden Komponisten ein, der in unserem Zusammenhang aber von besonderem Interesse ist: Beethoven bringt vor der Folie des rein instrumentalen Ritornells zahlreiche neue Motive in den Singstimmen ein. Haydn hingegen ist — nicht nur im Gloria der *Schöpfungsmesse*-, sondern auch der *Nelson*- und der *Harmoniemesse* — in der Regel bestrebt, die melodische Kontur eines wiederaufgegriffenen Motives auch in den Vokalstimmen beizubehalten, und allenfalls im Sinne eines neuen Textes geringfügig abzuändern. (Daher wurde bereits mehrfach auf die „motivische Arbeit“ in Haydns späten Messen hingewiesen.) In der *Missa solemnis* geht Beethoven schließlich noch einen Schritt weiter als in seiner C-Dur-Messe: Durch den Verzicht auf eigenständige überleitende instrumentale Ritornelle wird der Satz verdichtet und das Gloriamotiv zum einzig wiederkehrenden Element.

ständiger Textvertonung darüber. Wenn er am Ende der Fuge auf das allerletzte Erscheinen des Gloriamotivs mit dem originalen Text zuarbeitet, geschieht dies im Sinne einer ekstatischen Überhöhung, einer Transzendierung alles vorher Gewesenen. Allenfalls dadurch, daß das Material des Anfangs wieder erscheint, kommt das Gefühl eines zyklischen Schließens zum Tragen, gleichzeitig bleibt der Satz jedoch durch den musikalischen Eröffnungscharakter und den abrupten Abbruch am Ende offen und komponiert die Unmöglichkeit aus, den Lobpreis Gottes verstummen zu lassen.

Beethovens Wiederaufgreifen des „Gloria in excelsis“ geschieht also sowohl innerhalb des Satzes, wo es als instrumentales Ritornell verwendet wird, als auch vor allem am Ende des Satzes, wo es zum einzigen Mal als textlich–musikalische Einheit wieder auftritt, auf eine ganz andere Weise als bei Cherubini. Cherubini geht es mit dem Wiederaufgreifen des „Gloria in excelsis Deo“ letztlich darum, den Satz auf sinnvolle und überzeugende Weise abzuschließen, Beethoven jedoch genau um das Gegenteil: Er gibt seinem Satz abschließend einen öffnenden Charakter. Während sich Cherubinis „Gloria in excelsis“ bereits im Satz als Schlußglied bewährt hat, setzt Beethovens Motiv „Gloria in excelsis“ bei jedem Erklängen einen öffnenden Impuls, der im Schlußpresto schließlich noch verstärkt wird. Cherubinis „Gloria in excelsis“ etablierte sich bereits im Satz als textlich–musikalischer Referenzpunkt. Bei Beethoven jedoch wird die einmalige Wiederkehr des Gloriatextes am Schluß des Satzes zum überraschenden Ereignis²⁵. Gerade der Griff zum Außerordentlichen war wohl für Beethovens Schlußbildung eine entscheidende Inspiration. Mit Sicherheit ging er davon aus, daß seine Hörer ein solches Wiedererscheinen nicht erwarteten.

Wie kann man sich nun die Entstehung von Beethovens Idee, im Gloria der *Missa solemnis* das „Gloria in excelsis“ in Text und Musik noch an die Fuge anzuhängen, vorstellen? Wie die Betrachtung der Skizzen (Kapitel 6.1.1) zeigte, wollte Beethoven zunächst das Gloriamotiv (ohne Text) nur gemeinsam mit anderen Motiven im Sinne eines motivischen Abrundens erklingen lassen, erweiterte aber schließlich diese Idee zum alleinigen Erscheinen in Text und Musik. Mit der unüblichen Möglichkeit, das „Gloria in excelsis“ am Satzschluß noch

25 Man vgl. hierzu eine Aufzeichnung Beethovens zum Element der „Überraschung“ in einer Coda (im Kafka–Skizzenbuch [SV 185], also aus viel früherer Zeit); nach der Andeutung einer Kadenz, wohl eines Klavierkonzertes, schreibt er ebd. (fol. 125v): „um hier überraschung beyem Zuhörer zu bewirken muss gleich nach einigen Täckten der schluss Triller vorkommen und mit demselben in einen etwas entfernten Ton modulirt werden und nach diesem (?) geführt werden.“ (J. Kerman, *Autograph Miscellany* Bd. II, S. 248 (Übertragung) und 295 (Kommentar); zitiert nach Peter Cahn, „Schlußgestaltung“, 24). Cahns trefflicher Kommentar zu dieser Notiz (ebd.): „Überraschung als Charakteristikum einer Coda fordert Beethoven hier von sich selbst; Überraschung freilich nicht im Sinne äußerlichen Effekts, sondern als Überschreitung von Grenzen, die in der Erwartung des Hörers als verbindlich galten.“

einmal textlich und musikalisch aufzugreifen, war er aus Cherubinis Messe in F-Dur, CV 145f, vertraut, und so hat wohl diese Messe den entscheidenden Anstoß zur expliziten Wiederkehr gegeben. Gleichzeitig hat aber Beethoven diese Idee auf ganz eigene Art und Weise umgesetzt: Er band, anders als Cherubini, den Schlußteil in die Prozessualität seines Satzes ein und funktionierte ihn zum transzendierenden Begeisterungstaumel um.

6.2 Zum Schluß

6.2.1 Zur Eigenart der Schlußtakte

Die wohl berühmtesten Takte aus dem Gloria der *Missa solemnis* sind die beiden letzten. Nicht genug, daß dem Satz hier die gewohnte abschließende authentische Kadenzwendung „fehlt“. Vielmehr hängen auch noch die Chorstimmen über den eigentlichen Orchesterschluß über und enden abrupt auf der Zählzeit zwei. Im vorausgehenden Kapitel konnte ich darstellen, daß Beethoven durch die Entscheidung, das Eröffnungsmaterial im Presto wiederzubringen, das Gloria über sein Ende hinausweisen lassen wollte. In der Folgezeit feilte er noch lange daran, auch den allerletzten Schlußpunkt in diesem Sinne zu gestalten, und läßt schließlich den Satz weder in rhythmischer noch in harmonischer Hinsicht ein schlußkräftiges Ende finden. Vielfach hat man sich bemüht, die außerordentliche Wirkung dieses Schlusses in Worte zu fassen. Zu Recht wurde darauf hingewiesen, daß die Musik hier den Bereich des Faßbaren, Endlichen überschreitet. Beispielhaft sei die Beschreibung in der ersten umfangreichen Studie über die *Missa solemnis* von Wilhelm Weber (*Beethovens Missa solemnis*, 104) wiedergegeben: „ — wie da der Vokalsatz über den Schlußakkord der Instrumente hinausgejagt wird, daß er ‚überhängt‘ wie eine ungeheure Schneewächte über schwindelndem Abgrund — — darüber hinaus dringt nur der unsterbliche Geist, oder allenfalls des Adlers Fittich — — — der Sonne entgegen!!“.

Im folgenden geht es darum, den musikalischen Hintergrund dieser überwältigenden Schlußwirkung zu ergründen: Ausgangspunkt bildet dabei eine Darstellung der charakteristischen musikalischen Merkmale der Schlußtakte, wobei insbesondere herausgearbeitet wird, inwiefern sie sich von anderen Kompositionen der Zeit unterscheiden. Hiermit soll eine Grundlage gebildet werden für die folgenden Abschnitte, in denen die Entstehung der Schlußtakte in den Handschriften, ihre Beziehung zur Gesamtanlage des Satzes (Schwerpunkt: Metrik und Harmonik), ihre Verbindung zu Erzherzog Rudolph, ihre textausdeutende Dimension, ihre Beziehung zu den restlichen Sätzen der *Missa solemnis* und zu weiteren späten Werken Beethovens thematisiert wird.

Die Gloriarufe, die sowohl Vokal- als auch Instrumentalsatz der letzten vier Takte charakterisieren, sind bereits aus dem ersten Teil der Komposition bekannt²⁶. Am Schluß des Satzes treten sie in einer harmonisch ungewöhnlichen Gestaltung auf. Ab Takt 558 ereignen sich nur noch Wechsel zwischen der vierten Stufe G-Dur und der ersten Stufe D-Dur, also plagale Schlußwendungen, die sich in den letzten vier Takten zusammendrängen und schließlich, ganz überraschend, mit einem kurzen Tonikaakkord abrupt enden. Selbstverständlich ist ein ausgeprägter Hang zur Subdominante in einer Coda nichts Ungewöhnliches, eher sogar eines ihrer wesentlichen Merkmale. Jedoch gibt es kaum eine Komposition von Beethoven, die die Tonika nicht noch einmal abschließend durch eine authentische Wendung bekräftigen würde²⁷. Das Gloria der *Missa solemnis* hat in dieser Hinsicht in Beethovens eigenem Schaffen Spuren hinterlassen: Eine bekräftigende authentische Schlußwendung fehlt nämlich ebenso in allen nach dem Gloria stehenden Sätzen der *Missa solemnis* (Credo, Sanctus, Agnus Dei), sowie in dem Schlußsatz aus dem Streichquartett op. 131²⁸.

Die Beobachtung, daß sich die plagale Schlußwendung auffallend häufig in der *Missa solemnis* findet, legt nahe, daß Beethoven die Inspiration dazu aus der Kirchenmusik seiner Zeit geschöpft haben könnte²⁹. Ein Blick in das Meßrepertoire der späteren Wiener Klassik erstaunt jedoch: Der Plagalschluß kommt hier so gut wie nicht zur Anwendung. Beethoven selbst beschließt jeden Satz seiner C-Dur-Messe mit einer authentischen Wendung, Haydn desgleichen jeden einzelnen Satz seiner sechs späten Messen, Cherubini jeden Satz der beiden Messen, die Beethoven gekannt haben könnte (F-Dur, und d-Moll),

26 Dort lösen sie in den Takten 17ff. mit ihrer impulsiven Kraft vorübergehend das Gloria-thema ab. Insbesondere in den Bläsern findet die rhythmische Struktur dieser Rufe — die aus dem zweiten Takt des Gloriatemas gewonnen ist — reiche Verwendung auch in den weiteren Satzteilen, die von freudiger Gloriestimmung geprägt sind (siehe auch bereits T. 5ff.!). Als Variante tritt in Takt 21 (Sängstimmen und einige Bläser) der Ruf erst auf der Zählzeit zwei beginnend auf, was gerade in den Bläsern im folgenden immer wieder weitergeführt wird (siehe beispielsweise Posaune und Pauke ab Takt 32). Einzig im Schlußpresto wachsen die Achtelimpulse für kurze Zeit sogar zum Achtelkontinuum zusammen (T. 531, 554 und 556).

27 Als Beispiel für das gewohnte Vorgehen diene die Coda von *Meeresstille und glückliche Fahrt* (aufgrund der Beteiligung eines Chores und der Tonart D-Dur hat das Werk gewisse Ähnlichkeit zur *Missa solemnis*), die ebenfalls einen starken Hang zur Subdominante hat, jedoch erwartungsgemäß am Schluß noch einmal authentisch abkadenziert.

28 Das einzige mir bekannte frühere Werk von Beethoven ohne authentische Kadenz ganz am Ende ist das letzte der sechs *Gellert-Lieder*, op. 48: „Bußlied“. Hier folgt nach der authentischen Kadenz nach A (T. 105) ein langer Schlußanhang zum Text „Der Herr erhört mein Schrein, der Herr erhört mein Flehn und nimmt sich meiner Seelen an.“

29 Vgl. die Begriffe „Kirchenmusik-Schluß“ bzw. im Englischen „Amen“-cadence.

Hummel die Sätze seiner B-Dur- und D-Dur-Messe³⁰, Schubert alle Sätze seiner As-Dur-Messe, sowie Weber die Sätze seiner Messen in G-Dur und Es-Dur³¹. Es wird davon abgesehen, die Liste noch länger fortzuführen, denn die Situation ist bereits deutlich: Es kann mitnichten davon gesprochen werden, daß in den Meßvertonungen der Zeit der Plagalschluß am Satzende üblich war.

Obwohl der „Kirchenmusikschluß“ also in den modernen Messen der Zeit nicht verwendet wurde, war er den Komponisten der Wiener Klassik selbstverständlich nicht unbekannt: Diese Schlußbildung, die eine ausgesprochen lange Tradition aufweist (man denke etwa an die Erscheinung der *pausa* in der frühen Orgelmusik) erklang häufig, wenn Kompositionen älterer Meister aufgeführt wurden: Werke aus der Zeit der Vokalpolyphonie ebenso wie religiöse Werke G. F. Händels³², J. S. Bachs (v.a. seiner Orgelmusik), C. P. E. Bachs³³ und anderer. Die Verwendung der Plagalschlüsse in der *Missa solemnis* kann wohl mit Beethovens ausgeprägtem Interesse an Werken älterer Meister in Verbindung gebracht werden. Das Einbeziehen von Elementen aus alter Musik, wie zum Beispiel kirchentonaler Elemente, wurde gerade für die *Missa solemnis* bereits oft angesprochen. Die Hinwendung zu dieser Schlußbildung und die damit verbundene Ablehnung der zu seiner Zeit in Meßkompositionen üblichen authentischen, kann als ein weiteres Beispiel dafür gelten, daß sich Beethoven in

30 In dieser D-Dur-Messe schließt nur das Sanctus, das jedoch aufgrund des unmittelbar nachfolgenden Benedictus weniger als eigenständiger Satz empfunden wird, mit einer IV-I-Wendung.

31 Selbst in Bachs *b-Moll-Messe* endet kein einziger Satz der großen Meßteile mit einer plagalen Wendung.

32 Zahlreiche Teile aus Händels *Messias* enden mit einer plagalen Wendung, so zum Beispiel der Anfangschor „And the glory of the God ...“ (den Beethoven abschrieb, siehe London Add. Ms. 29997, fol. 26v [= SV 187]), der Chor „Lift up your heads ...“ und der Hallelujah-Chor, der wie das Gloria der *Missa solemnis* in D-Dur steht. (Näheres zur Verbindung von Händels Hallelujah-Chor und Beethovens Gloria siehe in Anm. 40).

Einen klaren Beweis dafür, daß sich Beethoven mit dem *Messias* von Händel beschäftigte, während er an der *Missa solemnis* arbeitete, liefert Beethovens Abschrift des Chores „Durch seine Wunden“ (Mozart-Fassung des *Messias*; SV 360, Census 221 in Otto E. Albrechts Verzeichnis; eingesehen im Beethovenhaus als Reproduktion). Bislang war in der Literatur noch nicht bekannt, daß auf der letzten, freien Seite dieser Abschrift einige wenige Takte Skizzen zum Gloria stehen. Diese Abschrift aus dem *Messias* hat also Beethoven zweifellos angefertigt, bevor das Gloria in seiner endgültigen Form vorlag. Ist die genaue Entstehungszeit dieser Abschrift auch schwer zu bestimmen — näheren Aufschluß könnte eine Untersuchung des Originalen bringen —, so läßt sich doch bereits mit Sicherheit festhalten, daß Beethoven sie, als er das Gloria schrieb, zumindest konsultierte, wenn nicht sogar zu dieser Zeit erst schrieb (vgl. hierzu auch Anm. 51 auf S. 152). Für letzteres spricht auch Bathia Churgins Fund von Beethovens Abschrift der thematisch auf diesen Chor zurückgreifenden Kyriefuge aus Mozarts Requiem (Churgin, „Beethoven and Mozart's Requiem“; siehe dazu Kapitel 5.3.2).

33 So beispielsweise endet C.P.E. Bachs *Litanei*, an die sich Beethoven in seinem Tagebuch Anfang des Jahres 1818 selbst erinnert („Bachs Litaneyen nicht zu vergessen“), mit einer plagalen Kadenz (vgl. hierzu auch Anm. 97 in Kapitel 6.2.4.2).

der *Missa solemnis* durch einen bewußten Rückgriff auf musikalische Elemente früherer Zeiten neue Wege in seiner musikalischen Sprache erschließt³⁴. Gleichzeitig jedoch hat Beethoven diesen Kirchenmusikschluß so stark „verfremdet“, daß ihn Zeitgenossen überhaupt nicht mehr als solchen akzeptierten. Joseph Fröhlich, ein zeitgenössischer Kritiker, der 1828 eine ausführliche und außerordentlich positive Rezension der *Missa solemnis* in der *Cäcilia* veröffentlichte, erlaubte sich nur als Fußnote im Kleindruck eine kritische Bemerkung zum Werk, die sich eben auf jenen Schluß bezieht:

„So vortrefflich das ganze *Gloria* gearbeitet ist [...] so glaubt doch der Ref., dass der Tonsetzer die Schranke des Kirchenstyls überschritten, und in das ungebundene Feld der dramatischen Musik durch das Uebermass seiner drängenden Kräfte geleitet worden sey. Schon durch dieses Stück möchte daher die oben aufgestellte Behauptung sich rechtfertigen, dass sich diese Messe mehr zu Aufführungen im Konzert spirituell eigne. In jedem Falle möchte der Schluss in den zwei letzten Takten der nothwendigen Würde des Ganzen schaden, und die früheren grossartigen Eindrücke schmälern. Der Ref. würde daher lieber einen anderen, imposanten, feierlich-ernsten Ausgang wählen. Schon der so oft gebrauchte kirchenmäßige Schluss, zwei Halte auf dem 6/4- und 5/3-Akkorde, ohngefähr auf folgende Weise:



wobei alle Stimmen und Instrumente sich noch einmal voll ergiessen könnten, und die Pauke durch einen kräftigen Wirbel mit *cres.* einen grossen Eindruck machen würde, möchte hier passender seyn.“³⁵

Eben jene Schlußakte, in denen wir eine Verbindung zur traditionellen Kirchenmusik sahen, sind für Fröhlich Stein des Anstoßes und werden zum Argument für das Überschreiten der „Schranke des Kirchenstyls“. Der „so oft gebrauchte kirchenmäßige Schluß“, den er als Verbesserungsvorschlag notiert (siehe Notenbeispiel oben; im Text als 6/4 — 5/3 bezeichnet), besteht ebenfalls

34 Carl Dahlhaus bezeichnete in ähnlichem Zusammenhang Beethovens Verwendung des Dorischen in der *Missa solemnis* als „Ferment von Modernität“ (*Beethoven und seine Zeit*, 242).

35 Fröhlich, Rezension „Beethovens große Missa“, in *Cäcilia* (1828), 37; erneut abgedruckt bei St. Kunze (Hrsg.), *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 439.

aus jener plagalen Wendung, jedoch in ganz anderer rhythmischer Gewichtung. Als Abschluß wird sowohl vierte als auch erste Stufe (Fermate) noch einmal in ausreichender Länge ausgebreitet, „alle Stimmen und Instrumente [könnten] sich noch einmal voll ergießen“, der Satz bekommt einen würdigen, feierlichen Beschluß. Beethoven hat sich in der harmonischen Gestaltung des Schlusses zunächst an der Tradition des Kirchenmusikschlusses orientiert, ihn jedoch durch die eigenartige rhythmische Gewichtung so stark verfremdet, daß ihn seine Zeitgenossen nicht mehr als solchen hörten³⁶. „Das Gloria bricht mit ganz kurzen Noten plötzlich ab und schließt. Das schwächte besonders den Eindruck“ — so die brüske Reaktion eines zeitgenössischen Kritikers im Rheinischen Merkur 1827³⁷.

Worin gründet diese Unzufriedenheit der zeitgenössischen Kritiker? Sowohl die Stellung der Figuren im Takt als auch die rhythmische Gewichtung der einzelnen Klänge ist am Gloriaschluß ungewöhnlich. Der letzte Ruf der Singstimmen ist frei in den Takt gestellt: „vor der Zeit beginnend, nach der Zeit, auf 2 schließend, das metrische Bild des Überquellens in nuce“ beschreibt Thrasybulos Georgiades dessen Eigenartigkeit³⁸. Für Beethoven scheinen weder die Taktgrenzen noch ein gemeinsamer Schluß der Singstimmen mit den Instrumenten eine verbindliche Norm darzustellen, der es unbedingt zu folgen gilt. Der Satz kommt nicht zu einem definitiven Schluß: Er hängt über, weist über sich selbst hinaus und öffnet sich ins Unbestimmte (vgl. auch Terzlage der Oberstimme).

Verstärkt wird diese Tendenz des Öffnens durch eine ungewöhnliche Gewichtung und Stellung der vierten und ersten Stufe. Vor dem Hintergrund der Gestalt des Fröhlichschen Verbesserungsvorschlages — ein ganzer Takt vierte Stufe, welche in eine lang gehaltene erste Stufe mündet — tritt Beethovens Bestreben, die Tonika in diesen letzten Takten (bis auf den Schlußtakt, T. 569) niemals in einer guten metrischen Position erklingen zu lassen, plastisch hervor: Ab Takt 566 tritt sie jeweils für den Wert einer Viertelnote auf der Zählzeit zwei ein, der vor allem in einem Dreiertakt dieses schnellen Tempos ungleich gewichtiger Schlag eins ist mit der vierten Stufe besetzt, und zudem noch durch ein ♩

36 Anhand von Beethovens Skizzierungen läßt sich zeigen, daß er selbst zunächst einen ruhig ausschwingenden Schluß plante, der mit Fröhlichs Vorstellung vieles gemein hat, diesen schließlich in späteren Skizzierungen zu der abrupten Fassung verkürzt (Näheres hierzu in Kapitel 6.2.2).

37 Nummer 46 vom 9. Juni 1827 (zur Aufführung von Kyrie und Gloria auf dem Niederrheinischen Musikfest in Krefeld); zitiert nach Fr. Coenen, *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil*, 28.

38 Georgiades, „Zu den Satzschlüssen der Missa Solemnis“, 37; genauere Ausführungen hierzu in Kapitel 6.2.3.

unterstrichen³⁹. Folge dieses eigenartigen Vorgehens ist, daß die Tonika so sehr an Präsenz verliert, daß die Kadenz nicht nur als plagale Wendung nach D-Dur, sondern gleichzeitig als Schluß in G-Dur gehört werden kann, der jedoch auf der fünften Stufe abgebrochen wird — zumal diesem G-Dur bereits die eigene Subdominante (C-Dur) vorausgegangen war⁴⁰ (Näheres zur harmonischen Zweideutigkeit dieser Kadenz, die sich als Referenzpunkt durch den Satz zieht, siehe in Kapitel 6.2.4.1). So endet der Satz mit einem D-Klang, der aufgrund seiner eigenartigen Plazierung und Gewichtung den Satz eher öffnet als beschließt.

Ein weiterer maßgeblicher Grund dafür, daß der Schluß nicht einfach als gewöhnlicher Kirchenmusikschluß gehört werden kann, liegt darin, daß eine authentische Schlußkadenz, die normalerweise einen Satz harmonisch abschließt und an die eine plagale Wendung nur noch angehängt zu werden braucht, derart früh steht, daß sie nicht mehr als Schlußkadenz des Satzes akzeptiert werden kann. Alle weiteren authentischen Kadenzen werden unterbunden.

Die letzte ausharmonisierte authentische Kadenzwendung steht bereits am Ende des zweiten Fugenteils, T. 458f., als Lösung der „harmonischen Zerreißprobe“ (vgl. Kapitel 5.7.3). Aus einem sehr lange gehaltenen dominantischen Orgelpunkt geht hier eine schulmäßige Schlußformel, mit Dominantsept, Quartvorhalt und guter Textdeklamation hervor. Nur wird die erreichte Tonika (T. 459) zu kurz gehalten, braucht selbstverständlich noch eine Schlußbestätigung, die im folgenden gegeben werden sollte. Danach erinnert die Harmonik über weite Strecken an diejenige von Schlußgruppen in Sonatensätzen (vgl. T. 459 bis zum Unisono-Einsatz, oder T. 502ff.) — nur wird, wenn es zu einer Situation der Abkadenzierung kommen könnte, diese auffällig unterbunden (so am Ende des Orgelpunkts in T. 487f., die Ausweichung nach G-Dur und C-Dur auslösend). Schließlich würde man zumindest vor dem Doppelstrich zum Prestoteil eine schlußkräftige Kadenz erwarten: Sie wird auch

39 Die Unterbelichtung der ersten Stufe dauert bereits geraume Zeit an. Deutliches Beispiel hierfür sind die Takte 558ff., wo die vierte Stufe G-Dur zunächst elf Viertel lang gehalten wird, dann D-Dur auf schwacher Zählzeit ein Viertel, anschließend wieder zwölf Viertel lang nur G-Dur.

40 Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch den Schluß von Händels Hallelujah aus dem *Messias*: Nicht nur in der Tonart (D-Dur), sondern auch in den akklamationsartigen Rufen („Hallelujah“ — „Gloria“), die plagal schließen, ähneln sich die Schlüsse der beiden Sätze. Im Laufe des Satzes macht sich auch Händel die Janusköpfigkeit der Beziehung von vierter zur erster Stufe zunutze (vgl. z. B. die vier sich steigernden Blöcke, die zunächst aus IV–I–Wendungen in A (T. 52ff.), in D und E, schließlich aber nicht in Fis, sondern als I–V in h-Moll zu hören ist (T. 64ff.)). Im Schlußmoment fügt Händel, jedoch anders als Beethoven, an die Rufe noch eine lange I–IV–I–Wendung an, die den Satz deutlich in der Tonika schließen läßt. Zudem war in Takt 87f. eine schlußkräftige authentische Kadenz vorausgegangen. Wie wir im folgenden sehen werden (siehe Haupttext nächster Abschnitt), fehlt jedoch diese im Beethovenschen Satz.

von langer Hand vorbereitet, doch geschieht sie dann ohne klangliche Füllung, nur als Unisono-Fall vom *a* zum *d*. Dieser Fall löst zwar auf konsequente Art Implikationen ein, die bereits an der Bruchstelle am Anfang des Satzes (T. 42) aufgestellt worden waren und während des ganzen Satzes präsent blieben (vgl. Kapitel 3.3.1), bietet jedoch keine authentische Schlußkadenz im herkömmlichen Sinne. Im Schlußpresto schließlich kommt nur eine Fortschreitung von der Dominante zur Tonika vor, bei der jedoch die beiden Funktionen auf eigenartige Weise übereinandergelegt sind (siehe T. 545f.)⁴¹. Der einzig weitere in diesem Teil erklingende dominantische A-Dur-Akkord (Takt 550,3ff.) wird trugschlüssig in einen h-Moll-Klang umgebogen.

Peter Cahn hat zu Recht einmal herausgestellt, daß durch ein Andeuten, aber Nicht-Einlösen einer Wendung zur Tonika bzw. durch Ausweichungen in andere Tonarten die Tonika indirekt stärker befestigt werden kann, als durch ständige feste Kadenzwendungen (Cahn, „Schlußgestaltung“, 25). Dies allein kann jedoch die vorliegende Situation nicht erklären: Auch wenn man bereit wäre, den gesamten ab Takt 459 einsetzenden dritten Fugenteil, einschließlich aller vorkommenden zentralen Ereignisse und dem darangefügten Schlußpresto als „Coda“⁴² zu akzeptieren — was angesichts der Dimensionen nicht leicht fällt, aber in anderen Beethovenschen Kompositionen bereits Vorgänger hätte —, bliebe die harmonische Situation in dieser „Coda“ äußerst ungewöhnlich: Denn in diesen Schlußabschnitten werden die umgangenen Kadenzen niemals

41 Die Baßinstrumente bewegen sich in dem eigentlich dominantischen Takt 545 bereits auf der dritten Zählzeit zur Tonika. Im folgenden Takt 546 wird zwar D-Dur auf der ersten Zählzeit in den Oberstimmen erreicht, doch nun von den Baßinstrumenten mit einer dominantischen Wendung unterlegt. Erst auf der schwachen Zählzeit drei dieses Taktes erklingt schließlich eine klare Tonika, welche seltsam schleichend, und keineswegs mit einem deutlichen Schritt von der Dominante her erreicht wurde. — Ein solches Übereinanderlegen von fünfter und erster Stufe, durch welches die allzu selbstverständliche Bindekraft dieser Stufen wieder interessant wird — sie wird vorübergehend in Frage gestellt, gleichzeitig aber ausgenutzt —, beschäftigt Beethoven insbesondere seit den Werken seiner sogenannten mittleren Periode immer wieder. Der berühmte Horn-einsatz am Ende der Durchführung im ersten Satz der *Eroica* (Tonika über Dominante) ist dabei wohl eines der bekanntesten Beispiele (siehe hierzu Lewis Lockwood, „Beethoven's Sketches for the Horn Entrance“, 169f.; Diskussion weiterer Stellen u. a. bei W. Riezler, *Beethoven*, 313f., S. Kagan, *Archduke Rudolph*, 106). In unserem Zusammenhang sei nur darauf hingewiesen, daß auch die Tonika zu Beginn der zentralen Unisonostelle in der Fuge (T. 488) auf vergleichbare Weise erreicht wurde, und daß Beethoven sogleich bei der Erablirung der Dominante am Satzanfang das Übereinanderlegen von Tonika und Dominante vorführte (T. 21/22, jeweils auf Zählzeit 2).

42 Beethoven selbst bezeichnete jedoch den folgenden Teil in den uns vorliegenden Quellen nie als „Coda“. Tilman Seebass' Angabe (*Musikhandschriften der Bibliotheca Bodmeriana. Katalog*, 40), Beethoven habe „Coda“ über eine Skizze der ersten Takte dieses „Poco piu Allegro“-Teiles geschrieben (Skizzenblatt aus der Bibliotheca Bodmeriana, SV 326), ist ein Lesefehler; geschrieben steht „oder“.

abschließend eingelöst: der Satz endet in einer plagalen Kadenz⁴³, die gleichzeitig harmonisch zweideutig ist und auch als abgebrochene Kadenz nach G-Dur gelesen werden könnte.

Fassen wir zusammen: Die Schlußakte des Gloria sind in ihrer harmonischen und rhythmischen Gestaltung außerordentlich ungewöhnlich. Indem Beethoven das Gloria sowie alle folgenden Sätze der *Missa solennis* mit einer plagalen Wendung beendet, stellt er sich gegen die Kompositionspraxis der modernen Messen seiner Zeit, die ihren Schlußpunkt grundsätzlich mit einer authentischen Wendung setzen. Im Aufgreifen des plagalen Kirchenmusikschlusses läßt er sich von der Tradition der „Alten“ inspirieren. Von seiner Seite ist dies ein bewußter Schritt der Integration von Andersartigem in den Satz, was erst in den religiösen Kompositionen der folgenden Jahrzehnte wieder zum Topos werden wird. Gleichzeitig jedoch verfremdet Beethoven den Kirchenmusikschluß so stark, daß er von der zeitgenössischen Kritik nicht mehr als solcher akzeptiert wird. Gründe hierfür liegen insbesondere in der eigenartigen rhythmischen und metrischen Gewichtung der Schlußklänge, durch die sogar eine eindeutige harmonische Zuordnung unterwandert wird. Zudem findet vor dem ausladenden Anhang kein kräftiger authentischer Abschluß des Werkes statt. Indem Beethoven einen Kirchenmusikschluß schreibt, der keiner mehr ist, distanziert er sich sowohl von der kirchenmusikalischen Praxis seiner Zeit, als auch von der Praxis der Alten. Daß dieses Vorgehen auch das musikalische Geschehen des Gesamtsatzes prägt, wird in den folgenden Abschnitten zu zeigen sein.

43 Einen ähnlichen Weg im Aufbau des Schlusses, der ebensowenig in eine abschließende authentische Kadenz führt, wählt Beethoven im letzten Satz des Streichquartettes op. 131: Nachdem in der langen Coda (ab T. 262) zunächst nicht mit authentischen Kadenzwendungen gespart wird, unterbindet Beethoven in Takt 347ff. auf auffällige Weise das Erscheinen der Tonika. Im restlichen Satz kommt die Verbindung von der fünften zur ersten Stufe nie mehr vor. Einzig in Takt 363ff. wird mit einem verminderten Septakkord noch einmal eine dominantische Vorbereitung der Tonika angedeutet, das Erreichen derselben jedoch verschleiert (T. 367). Ansonsten finden sich im gesamten Schlußabschnitt nur Wechsel zwischen vierter und erster Stufe, womit das Werk auch endet. Bereits Joseph Kerman (*The Beethoven Quartets*, 349) und später Robert Winter (*Compositional Origins of Beethoven's Opus 131*, 118) bemerkten zu Recht, daß das Gefühl harmonischer Zweideutigkeit zwischen Tonika und Subdominante, welches über weite Strecken hinweg in diesem Quartett vorherrscht, im Schluß nicht vollständig gelöst wird. Näheres zur Bedeutung der vierten Stufe in der gesamten Anlage des Streichquartettes, auf die hier leider nicht gesondert eingegangen werden kann, siehe bei John Crotty (*Beethoven's String Quartet, Opus 131*; ebd. findet sich auch eine spezifische Diskussion der „Coda“, 189–198).

6.2.2 Weg der Distanzierung: Die Entstehung des Gloriaschlusses

Mehrere Jahre dauerte es, bis Beethoven die endgültige Gestalt des berühmten Gloriaschlusses gefunden hatte. In Kapitel 6.1.1 haben wir festhalten können, daß ursprünglich noch keine explizite Wiederkehr des „Gloria in excelsis“ vorgesehen war. Doch auch nachdem bereits die Entscheidung getroffen war, Motive und Text dieses Teils am Ende des Gloria wiedererschieden zu lassen, beschäftigte sich Beethoven noch geraume Zeit mit der Gestaltung des Schlußteils und dabei vor allem der allerletzten Takte. Die endgültige Festlegung des Gloriaschlusses gehörte schließlich zu den letzten Revisionen der gesamten *Missa solemnis*.

<i>Ort der Aufzeichnung</i>	<i>kurze Beschreibung</i>	<i>Abbildung</i>
Artaria 180, S. 21R, VI–X (aus Taschenskizzenheft X)	Schlußbildung durch gleichzeitiges Erklängen verschiedener Themen im Viervierteltakt	
Wittgenstein S. 58 (=fol. 29v), I–III	— " —	6-1
Artaria 180, S. 20, VII–XVI und Wittg., S. 85 (=fol. 43r), I/II (Verlaufsskizze)	konkretes Einbeziehen des „Gloria in excelsis“ im Dreiertakt	6-4
mit Artaria 180, S. 20, V+VI (geänderter Schluß)		6-4
und Wittg., S. 86 (=fol. 43v), I–II (geänderter Anfang)		6-4
BH 107, S. 31, I–IV, V–VIII und IX–XII	genauere Ausarbeitung von Anfang und Schluß des Prestoteils	6-5
(Autograph, verschollen)	(Schlußbildung wohl ähnlich den voranstehenden Skizzen)	
Brahms–Abschrift, alternativer Schluß am Ende des Manuskripts	vorübergehender Änderungsversuch der Schlußakte (siehe Anm. 55)	Georgiades, „Satzschlüsse“, 40
Artaria 201, S. 110	Finden der endgültigen Schlußakte in der Skizze (zwei überzählige Takte sind bereits in der Skizze gestrichen)	6-6
Brahms–Abschrift (Wien, GdM, A 21), Schluß des Gloria	entspricht der Endfassung	

Abb. 6-3: Entstehung des Gloriaschlusses in Skizzen und Abschriften

Artaria 180 S. 20

VII [glo-ri-a in ex-cel-sis] de

VIII [glo-...] [glo-...]

IX gloria gloria

X [Ms.: des] b2[-]

XI in excel-si[s] De - - -

XII [Ms.: J] R. gloria R gloria in excelsis

XIII [b]2[-]

XIV

XV gloria [gloria]

XVI de - - o gloria gloria

Wittgenstein S. 85 (= fol. 43r)

I a

II

Abb. 6-4a: Verlaufsskizze zum Schlußpresto (Artaria 180, S. 20, VII–XVI und Wittgenstein, S. 85/= fol. 43r, I/II)

Artaria 180 S. 20

V
[gloria, glori-a in excelsis De-o, gloria, gloria.]

VI
glo-ri-a

Wittgenstein S. 86 (= fol. 43v)

I

II

Abb. 6-4b: veränderte Fassung der Schluß- (Artaria 180, S. 20, V-VI) und der Anfangstakte (Wittgenstein, S. 86/= fol. 43v, I/II)

Die erste Skizze, in der Beethoven das „Gloria in excelsis“-Motiv im Dreivierteltakt verwendete⁴⁴, steht in Artaria 180, S. 20⁴⁵, mit Fortsetzung im Skizzenbuch Wittgenstein, S. 85 (=fol. 43r), I/II (vgl. Abb. 6-4a): Es handelt sich dabei um eine einzige Verlaufsskizze, deren Kontinuität in der Forschung bislang noch nicht bemerkt worden ist⁴⁶.

Beethoven skizzierte hier den Ablauf des gesamten Presto-Schlußteils: Nach zwei instrumentalen Takten (möglicherweise mit Gloriamotiv; nur der Baß ist skizziert) setzen ab dem dritten Takt die Singstimmen fugiert mit dem Gloriamotiv ein⁴⁷. Die folgende Klangunterterzung (Zeile IX: *fs*) setzt eine Quintschrittsequenz in Gang (Fis – H – E; vgl. „in excelsis“ in Zeile X/XI und in T. 535). Wie im fertigen Werk geht es von E-Dur überraschend nach F-Dur und

44 Es gibt keine Skizzen, die darauf hindeuten würden, daß Beethoven bereits früher an einer ähnlichen Schlußgestaltung arbeitete.

45 Ein herzlicher Dank geht an Frau Dr. Sabine Kurth, die bei einem Berlinaufenthalt eine erste Abschrift dieser Seite am Original anfertigte.

46 Robert Winter vermutet aufgrund der Papierart mit entsprechendem Quadranten und aufgrund der allgemeinen musikalischen Ähnlichkeit, daß sich das Blatt Artaria 180, S. 19/20 („Blatt H“) ursprünglich an dieser Stelle im Skizzenbuch Wittgenstein befand (siehe JTW, 254 und 257). Durch die unmittelbare Fortsetzung der in Artaria 180 begonnenen Verlaufsskizze zum Prestoschluß wird diese Vermutung eindeutig bestätigt. (Zunächst mag irritieren, daß die Schlußakte in Wittgenstein im Gegensatz zur Skizze in Artaria 180 mit Tinte geschrieben sind. Indes zeichnet die Tinte nur eine Bleistiftskizze Beethovens nach. Derartige „Verbesserungen“ von fremder Hand finden sich häufig in Wittgenstein.)

47 Diesen ersten Vokalstimmeneinsatz plante Beethoven über einem Quartsextakkord (vgl. T. 3 in Abb. 6-4a mit T. 527). Unmittelbar darauf (Wittgenstein S. 86/=fol. 43v, I/II) korrigierte er aber diesen Akkord zur Grundstellung (vgl. Abb. 6-4b).

über B-Dur nach h-Moll (vgl. Zeile X/XI und XII/XIII „in excelsis Deo“ mit T. 535 bis 542). Auch die folgenden Gloriarufe, die die einzelnen Töne eines Dominantseptakkords auf *a* mit der Sept beginnend abwärts durchschreiten, sind aus der Partitur bekannt (vgl. Skizze, Takt 3ff. in Zeile XII mit T. 543-545)⁴⁸. Mit dem Wort „Deo“ wird in der Skizze die Dominante zur Tonika gelöst — eine Lösung, die in der endgültigen Fassung durch Überlagerung so sehr verschleiert ist, daß sie kaum mehr als authentische Wendung gehört wird (T. 546). Im folgenden sind auch die auf zwei verschiedenen Zählzeiten verschobenen „gloria“-Rufe bereits notiert (vgl. Partitur, T. 555ff.). Während diese Rufe in der endgültigen Fassung einen ausgeprägten Hang zur vierten Stufe haben (C – G – D), bilden sie in der Skizze nur einen langen Tonika-Anhang mit dem Terzton *fis* in der Oberstimme.

Trotz der zahlreichen Ähnlichkeiten zur fertigen Partitur fehlt in dieser längeren Skizze (Artaria 180, S. 20, mit Wittgenstein, S. 85/=fol. 43r) das so ungewöhnliche Moment des „Über sich Hinausweisenden“ der Schlußbildung: Statt einer plagalen umkehrbaren Schlußwendung steht hier eine gewöhnliche authentische Schlußkadenz mit einem lang ausbalancierenden Tonikaanhang; der letzte Gloriaruf ruht in sich: er ist vergleichsweise lang und setzt weder vor der Zeit ein noch hängt er über; vielmehr schließt er auf betonter Zählzeit⁴⁹; zudem folgt noch ein zweitaktiger Orchesteranhang, wieder mit Abschluß auf der betonten Zählzeit. Einziges Merkmal einer Offenheit ist der Terzton *fis* in der Oberstimme (Sopran).

Beethoven notiert zwar auf der gleichen Seite (Artaria 180, S. 20, V und VI; vgl. Abb. 6-4b) sogleich eine etwas längere Schlußvariante; doch ist auch sie — harmonisch unverändert — ein Tonika-Anhang.

Bald darauf, und zwar wahrscheinlich kurz vor der Niederschrift des Schlusses im Autograph (siehe Kapitel 6.1.1, S. 278, und Kapitel 7.2), arbeitete Beethoven im Taschenskizzenheft BH 107, S. 31, Anfang und Schluß des Presto-Teils weiter aus (siehe Abb. 6-5; die bereits vorliegenden Fortschreitungen und Modulationen des Mittelteils notierte er nicht noch einmal). Die ersten Themeneinsätze finden nun — wie bereits in Wittgenstein S. 85 (=fol.43r), I/II angedeutet (vgl. Anm. 47 auf S. 299) — mit dem Grundton *d* beginnend statt. Interessant sind dabei die festgehaltenen Besetzungsangaben, etwa „corni“⁵⁰. Man erinnere sich daran, daß Beethoven bereits in der Notierung des Schlusses

48 Beethoven wollte hier die ersten beiden Schritte (*g* und *e*) jeweils zweimal erklingen lassen, das erste Mal instrumental — „R“ steht für (instrumentales) Ritornell —, danach vom Chor (siehe „gloria“).

49 Im gesamten Gloriasatz wird die Schlußsilbe des Wortes „gloria“ niemals auf betonter Zählzeit deklamiert, so daß dem Wort immer ein vorwärtsdrängender Impuls eignet (siehe Kap. 6.2.3).

50 Joseph Schmidt-Görg liest in seiner Übertragung fälschlicherweise „coro“.

I [525] [526] [528+529]
 II corni tenori
 III [530] [531] [532]
 IV [Ms.: J]
 V [566] [?] [567] [568] [?]
 VI [Ms.: J fis]
 VII [569]
 VIII gloria
 IX [Ms.: fis] [?] [?]
 X R 9
 XI Voce gloria
 XII 3

Abb. 6-5: Verlaufsskizzen zum Schluß des Gloria in BH 107, S. 31

in Wittgenstein S. 58 (=fol. 29v), als ein explizites Einbeziehen von „gloria in excelsis“ noch gar nicht geplant war, die Bemerkung „4 Horn“ geschrieben hatte (siehe Abb. 6-1); und bekanntlich liegen auch in der endgültigen Partitur die ersten Einsätze im Presto-Teil allein in den Hörnern⁵¹. So hat die Verwendung

⁵¹ Ähnliches geschieht beim Wiederscheinen des Gloriamotivs nach dem „bonae voluntatis“ (T. 66f.).

der Hörner an der wichtigen Nahtstelle zum Prestobeginn für Beethoven anscheinend besondere Bedeutung im Sinne einer weitertreibenden Kraft⁵².

Nach den Einsätzen in der Tonika durchlaufen die Choreinstimmen nicht mehr eine fallende Quintschrittsequenz, sondern präsentieren einen vollständigen Themeneinsatz in G-Dur (vgl. Partitur, T. 531ff.: dort wird der erste Thementakt jeweils abgespalten). Die musikalische Fortsetzung an dieser Stelle muß man sich wohl mit dem „in excelsis Deo“ aus der Skizze in Artaria 180, S. 20 (vgl. Abb. 6-4a), denken.

Ab den Zeilen V/VI notierte Beethoven die letzten Schlußakte, wobei wiederum G-Dur eine wichtige Rolle spielt: Denn — wie in der Endfassung (vgl. T. 566f.) — verwendet Beethoven die Gloriarufe nunmehr auf den Tönen *g* — *fis*. Es folgt die Glorialinie und ein vokaler „gloria“-Ruf: wieder offen mit dem Ton *fis* in der Oberstimme, nun zudem auf leichter Zählzeit 2 endend.

Gleich im Anschluß machte sich Beethoven noch einmal daran, die Gestaltung des Schlußteils zu verfeinern (Skizzenbuch BH 107, S. 31, IX bis XII; siehe Abb. 6-5). Vor allem im ersten System der Skizze liegen so stark verkürzte Aufzeichnungen vor, daß man nur versuchsweise schließen kann, was Beethoven genau meinte: Wohl setzt die Aufzeichnung mit der mit „R“ abgekürzten Stelle der dominantischen Gloriarufe an (vgl. Skizze aus Artaria 180, S. 20, XII; Abb. 6-4a), erreicht jedoch die erwartete Tonika nur ganz kurz auf unbetonter Zählzeit (Viertelnote *d* im Baß). Neu ist das Erreichen des Trugschlusses (*b* im Baß; vgl. Partitur, T. 554) vor dem „gloria“-Ruf auf *g* — *fis* (weiterhin über dem Grundton *d*; möglicherweise sind mehrere solcher Takte gemeint). Der impulsive Rhythmus des Gloriarufs wird anschließend bis zum Schlußtakt nicht mehr verlassen⁵³.

Beethovens Wunsch, den Schlußakt einen weiterweisenden Charakter zu geben, ist in den beiden Skizzen aus BH 107 deutlich erkennbar: Er setzt vermehrt die vierte Stufe ein (in den Themeneinsätzen und in den Gloriarufen) und schwächt die authentische Kadenz, die nun dem abschließenden Tonikaanhang nicht mehr unmittelbar vorausgeht. Zudem verkürzt er den letzten Gloriaruf der Vokalstimmen, läßt ihn auf unbetonter Zählzeit abbrechen und streicht den Orchesteranhang.

Trotzdem ist die Aussage der skizzierten Schlußakte eine andere als in der Endfassung: Vor uns liegt eine „zahme“ Fassung, die das Aufrüttelnde der endgültigen allenfalls erahnen läßt. Warum? — Die kurzen, dreifachen

52 An dieser Stelle kann nicht der Ort sein, um die Rolle der Hörner in Beethovens Kompositionen in größerem Rahmen zu untersuchen. So sei nur auf die vieldiskutierte „wegweisende“ Rolle der Hörner bei der Einleitung der Reprise im ersten Satz der *Eroica* erinnert.

53 Im viertletzten Takt setzt wohl das dreitaktige Gloriamotiv ein (angedeutet durch „3“; vgl. Skizze oben auf der Seite 31, T. 568a-c).

Rufe (IV–I, T. 566–568) werden durch den Tonika–Grundton *d* im Baß stabilisiert, also eher als Quartsextakkord denn als echte IV–I–Wendung gehört, und sie können im folgenden sechstaktigen Tonika–Anhang ausschwingen. Auch knüpfen die letzten Takte durch die Wiederaufnahme der instrumentalen Glorielinie⁵⁴ (mit eröffnendem Gestus *d – a*) ein enges Band zu den ersten vier Takten des Gloria. Da sich zudem der letzte „gloria“-Ruf der Vokalstimmen rhythmisch nicht von den anderen Rufen abhebt und nicht „vor der Zeit“ steht, eignet ihm nur bedingt die Qualität des „Abrupten“ und „Überquellenden“. Wohl hätte auch Professor Fröhlich (siehe Rezension oben) an diesem Schluß weniger Anstoß genommen als an dem endgültigen.

Eine Fassung ähnlich derjenigen, wie sie in Artaria 180, S. 20 (mit der einstimmig notierten Schlußfassung), und in BH 107 ausgearbeitet ist, hat Beethoven wohl in das heute verschollene Autograph geschrieben. Diese Hypothese steht im Einklang mit der Chronologie der bislang besprochenen Skizzen (die umliegenden Skizzen wurden zur Datierung miteinbezogen; siehe hierzu v. a. Kapitel 7.2) und der Natur der späteren Skizzen zur Schlußbildung.

The image shows a musical score for three staves: IV (Vocal), V (Instrumental), and VI (Instrumental). The key signature is one sharp (F#). The vocal line (IV) has the lyrics "glo-ri-a" and "glo-ri-a". The instrumental lines (V and VI) show a complex rhythmic pattern with a diagonal line indicating a later revision or deletion of the original ending.

Abb. 6-6: Späte Skizze zum Gloriaschluß in Artaria 201, S. 110

Den weiteren Ablauf der Entstehung dieses Schlusses kann man sich wie folgt vorstellen: Auch die im Autograph notierte Schlußversion mißfällt Beethoven später, und so entwirft er im Skizzenbuch Artaria 201, Seite 110, im September 1822 eine neue Variante der Schlußbildung (siehe Abb. 6-6): Erstmals findet man hier echte plagale Wendungen (mit *g* im Baß), und zwar unmittelbar vor Ende des Satzes. Der letzte Ruf endet nicht mehr nur auf unbetonter Zählzeit, sondern setzt auch vorgezogen ein. Von der endgültigen Fassung unterscheidet

⁵⁴ Beethoven möchte hier nicht nur allgemein durch die Wiederaufnahme von Musik und Text des Anfangs als Schlußteil, sondern selbst noch im allerletzten Moment durch eine Wiederaufnahme der ersten Takte des Gloria einen Rückbezug zum Anfang des Satzes herstellen. Im Bleistiftschluß am Ende des Brahms-Exemplars (siehe Fußnote 55) beschäftigt sich Beethoven noch einmal auf ähnliche Weise damit, die rasche Instrumentalbewegung am Satzschluß einzubeziehen.

sich diese nurmehr durch einen zweitaktigen Orchesteranhang, der bereits in der Skizze ausgestrichen ist (Noten in Tinte, Durchstreichung in Blei)⁵⁵.

Daß Beethoven in den früheren Stadien der Schlußbildung der Ästhetik der Zeit noch mehr verbunden war als in der Endfassung, läßt sich zum Beispiel an einem Detail, der Beteiligung der Pauke, veranschaulichen: In der letzten Skizzierung des Schlusses (Artaria 201, S. 110; siehe Abb. 6-6), die fast der endgültigen Fassung entspricht, findet sich noch ein kurzer Paukenwirbel, der festliche Farbe in den Schluß mischt, was nur aufgrund des ausgebreiteten Tonikaausklangs denkbar ist. — Man erinnere sich in diesem Zusammenhang daran, daß Professor Fröhlich, als er Mißfallen an Beethovens Schlußbildung äußerte, genau einen solchen „kräftigen Wirbel“ in der Pauke empfahl, „der einen grossen Eindruck machen würde“. Beethoven jedoch distanzierte sich in der Endfassung schließlich von einem solchen Wirbel und ließ die Pauke nur noch durch markige Schläge die abrupte Schlußbildung akzentuieren.

Was wir hier am Detail beobachten konnten, habe ich auch auf größerer Ebene aufzeigen können, und sei an dieser Stelle noch einmal zusammengefaßt: Nachdem Beethoven sich entschieden hatte, Text und Motive des Anfangsteiles „Gloria in excelsis“ als Schluß wieder aufzunehmen, arbeitete er lange daran, den öffnenden Charakter dieser Musik auch im Moment des Schlusses überzeugend umzusetzen. In der ersten Skizze des Schlußtaktes im Dreiertakt (Artaria 180, S. 20, und Wittgenstein, S. 85/=fol.43r) erahnt man hiervon noch wenig. Die folgenden Aufzeichnungen in BH 107 zeigen bereits die bekannten plagalen „gloria“-Rufe, stabilisieren diese aber im Sinne eines Vorhalts mit dem Ton *d* im Baß und gewähren der Tonika danach geraume Zeit zum Ausschwingen. Zwar enden die Vokalstimmen auf der Zählzeit zwei des Taktes, doch wirkt der Schluß aufgrund des motivischen und harmonischen Kontextes nicht „überhängend“ wie derjenige der Endfassung. Den letzten „gloria“-Ruf bereits vor der Zeit einsetzen zu lassen, getraut sich Beethoven schließlich erst in der allerletzten

55 Im Brahms-Exemplar steht noch ein weiterer, weitaus herkömmlicherer Schlußentwurf (abgebildet und kurz beschrieben bei Thr. Georgiades, „Zu den Satzschlüssen der Missa solemnis“, 40f.). Leider kann ich das Brahms-Exemplar aufgrund der derzeitigen Schließung des Archivs der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien nicht im Original untersuchen. Auf dem Mikrofilm der Handschrift (eingesehen im Archiv des Beethovenhauses in Bonn) ist der blasse, ausradierte Alternativ-Schluß nicht zu sehen. Herr Dr. Helmut Hell, der ihn seinerzeit für Georgiades in Wien abgeschrieben hatte, konnte bestätigen, daß er in der Tat am Ende des Manuskriptes und nicht am Ende des Gloria steht. Ihm möchte ich an dieser Stelle für seine Hilfsbereitschaft und für die Übersendung seiner Nachschrift von damals herzlich danken.

Setzt man eine lineare Entwicklung der musikalischen Gestaltung voraus, müßte der Bleistiftschluß früher als der vom Kopisten des Brahms-Exemplars in Tinte notierten, und sogar früher als die Skizzierung in Artaria 201, S. 110, entstanden sein (siehe meine Auflistung in Abb. 6-3). Diese Hypothese kann jedoch nur durch eine Untersuchung der Abschrift vor Ort verifiziert werden: Der Kopisten-Schluß müßte auf einem ausgetauschtem Blatt stehen.

Skizzierung (Artaria 201, S. 110), die erst entstanden ist, nachdem alle Sätze bereits im Autograph vorlagen. Gleichzeitig ist dies auch die erste Skizze, in der die Gloriarufe nicht mehr durch ein liegendes *d* in der Baßstimme stabilisiert werden, sondern der Baß mit den Tonwechseln in der Oberstimme mitgeht (*g* — *d*). Hierdurch bilden sich echte, harmonisch umkehrbare IV–I–Wendungen. Selbst noch in dieser letzten Skizze findet sich nach dem Ruf ein Ausschwingen der Tonika mit *fis*³ in der Oberstimme, welches jedoch dick durchgestrichen ist⁵⁶. Die endgültige Schlußfassung wird hier durch die Eliminierung des ausgleichenden Anhanges gefunden. So dokumentiert sich in den Skizzen Beethovens langer Weg vom Erwarteten, Gewohnten, hin zu einer Lösung, die uns heute noch in Staunen versetzt.

6.2.3 Zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus: Vom „Überquellen“

Thrasylbulos Georgiades hat darauf aufmerksam gemacht, daß ein wesentliches Charakteristikum der Sätze der *Missa solemnis* ein Beginnen vor der Zeit sowie ein überquellendes, überhängendes Schließen nach der Zeit sei (vgl. Georgiades, „Zu den Satzschlüssen der *Missa Solemnis*“, 37). Wiewohl er die Bedeutung dieses Phänomens für den Verlauf aller Sätze der Messe betont, beschränkt er sich darauf, es am Beispiel der Satzschlüsse aufzuzeigen. Seine Ausführungen wurden in der Literatur nicht wieder explizit weitergeführt⁵⁷, obwohl seither einige Abhandlungen zur *Missa solemnis* entstanden sind, und es viele Versuche gab, den Beethovenschen Spätstil gerade auch in Hinblick auf Rhythmik und Metrik besser zu charakterisieren. Der Schluß des Gloria soll im folgenden als Ausgangspunkt dienen, um Beethovens Umgang mit den beiden Größen Takt und Rhythmus in der *Missa solemnis* näher zu beleuchten.

Wenn die Chorstimmen ein letztes Mal „gloria“ singen, scheint ihr Ruf in die Weite davonzuschweben. Er hat die leichteste (und dadurch spannungsvollste) Stellung im Takt, die überhaupt denkbar ist. — Die Zählzeit eins wird übergangen, indem der erste Ton des Motives um eine Viertelnote nach vorne gezogen ist, die weiteren Silben erklingen auf „1 und“ und „2“, also „zwischen den Zeiten“ bzw. auf der unbetontesten Zeit des Dreiertaktes. Obwohl die Instrumente das Metrum auch in diesen letzten beiden Takten herausarbeiten,

56 Der Fall des Quinttons *a* zum Terzton *fis* ist nicht nur motivisch mit dem „Deo“ des Gloriatemas und mit dem zweiten Kontrapunkt der Fuge verbunden, sondern spielt darüber hinaus auch eine zentrale Rolle in den anderen Satzschlüssen der *Missa solemnis* (vgl. zu letzterem Thr. Georgiades, „Zu den Satzschlüssen der *Missa solemnis*“).

57 Das Phänomen der „überhängenden“ und „quellenden“ Schlüsse in ganz anderem Repertoire greift neuerdings aufschlußreich Petra Weber–Bockholdt wieder auf (*Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder*, u.a. S. 126ff., 131ff., 134ff., 138f., sowie 272f. mit Andeutungen zur Auswirkung auf formale Anlagen im Spätwerk).

zeigen sich die Vokalstimmen frei vom Taktgehäuse, frei von der Gebundenheit an einen festen, irdischen⁵⁸ Rahmen. In Fröhlichs Verbesserungsvorschlag hingegen (vgl. S. 292) ist den Vokalstimmen eben diese ungewöhnliche Leichtigkeit genommen. Durch die breite Deklamation auf betonten Taktzeiten entspricht seine Version wohl weit mehr der Erwartung der Zeitgenossen. Damit aber macht Fröhlich gerade das Besondere, das Eigenartige des Beethovenschen Schlusses zunichte, das der Komponist mit Bedacht erarbeitet hatte: Denn der auffallende Schluß des Gloriasatzes ist nicht einfach als singuläre Besonderheit an den Satz angehängt, sondern geht aus der Art und Weise hervor, wie Beethoven in diesem Satz mit der kompositorischen Größe Takt umgeht⁵⁹. Einige Beispiele sollen im folgenden diesen Zusammenhang verdeutlichen. Dabei möchte ich mich auf zwei Merkmale konzentrieren: zum einen auf die Art der Vertonung des Wortes „gloria“, welches niemals in sich ruht, sondern ständig bestrebt ist, weiterzuweisen; und zum anderen auf die Idee, „zu früh“ zu kommen, das heißt, eine eigentlich auf betonter Zählzeit erwartete Note auf eine frühere Zeit vorzuziehen.

Das Wort „gloria“ (Textzeile: „Gloria in excelsis Deo“) kommt in diesem Satz in zwei musikalischen Gestalten vor:

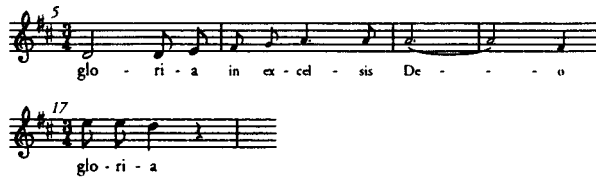


Abb. 6-7: Die zwei syllabischen Gestalten des Wortes „gloria“ im Gloria der *Missa solennis*

So unterschiedlich die Vertonungen dieses Wortes auch sein mögen, sie gleichen sich in einem Aspekt: Das „gloria“ ruht nicht in sich, sondern weist immer weiter. Ihm muß etwas folgen. So trifft bei keinem der beiden Motive die letzte Silbe des Wortes „gloria“ jemals im Verlauf des Satzes auf die betonte Zählzeit, und das, obwohl der Gloriaruf häufig seine Stellung innerhalb des Taktes wechselt⁶⁰. Der Platz der — auch in der Sprache unbetonten — Endsilbe ist

58 Daß Beethoven textliche Sinngehalte in der Rhythmik seiner Musik zum Ausdruck bringt, hatten wir bereits bei der Vertonung der ersten beiden Textzeilen („Gloria in excelsis“ und „Et in terra pax“) feststellen können (vgl. Kapitel 3.4).

59 Es ist sicher kein Zufall, daß Beethoven einen breit ausgedehnten, in sich ruhenden „Gloria“-Schluß in den Singstimmen nicht einmal in den Skizzen jemals in Betracht gezogen hat, da er mit der sonstigen Anlage des Satzes nicht vereinbar wäre.

60 Ähnlich bemerkenswert ist die rhythmische Gestaltung des Wortes „Deo“, wo an die fünf Viertel der betonten ersten Silbe das „-o“ kaum hörbar auf der Zählzeit drei noch angehängt wird.

immer die zweite oder die dritte, also unbetonte Zählzeit, der in diesem Satz große Bedeutung zukommt. Dieses Charakteristikum behält Beethoven den gesamten Satz hindurch bei. Konsequenterweise erscheint es auch noch im Schlußmoment, wodurch das Gloria letztlich auf das Credo verweist. Was im Gloria der *Missa solennis* so stark ausgeprägt ist, gehört nicht selbstverständlich zu den Charakteristika eines Gloriasatzes. Beethoven selbst ging in seiner früheren C-Dur-Messe ganz anders vor: Hier stehen am Anfang des Satzes Gloriarufe, die nicht dynamisch weiterweisen, sondern in sich ruhen und sogar vom weiteren Verlauf des Satzes ohne weiteres abgeschnitten werden könnten (siehe Abb. 6-8). Diese würden sich hervorragend für eine Schlußbildung im herkömmlichen Sinne eignen. Das im Gloria der späteren Messe so deutlich erkennbare Bestreben nach einem dynamischen Weiter ist in der C-Dur-Messe weder im Gloriamotiv noch am Schluß des Satzes vorhanden.

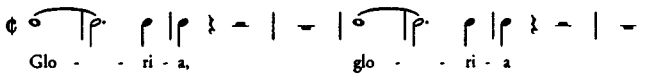


Abb. 6-8: Beethoven, C-Dur-Messe: Gloriarufe zu Beginn des Satzes

Im Gloria der *Missa solennis* wird bereits durch das erste erklingende Motiv, dem „Gloria in excelsis“, die Möglichkeit vorgestellt, durch den Rhythmus der einzelnen Motive eigene Ebenen zu schaffen, die gegebenenfalls gegen das vorgegebene Metrum, den Takt, stehen. Wenn in den ersten vier Takten der heterophone melodische Zug erklingt, ist er zunächst metrisch nicht eindeutig:

a) Metrische Doppeldeutigkeit des Gloriatemas:



b) Zum Vergleich: Schustercanon, am 18. 3. 1820 von August Friedrich Kanne in Beethovens Konversationsheft (1, 392) notiert (Schreibweise nach dem Original, DSB Heft Nr. 9, fol. 49r)



Abb. 6-9: Metrische Doppeldeutigkeit des Gloriatemas in der *Missa solennis*

Wie Abbildung 6-9a) veranschaulicht, wäre anstatt eines Dreivierteltaktes zunächst eher ein Zweiviertel- oder Viervierteltakt denkbar, was vor allem durch das Erreichen des melodischen Hochtones *a* auf der Zählzeit zwei des zweiten Taktes unterstrichen wird (vgl. im Unterschied dazu die herkömmliche rhythmische Gewichtung des entsprechenden Motivs im *Schusterkanon*; Abb. 6-9b⁶¹). Durch den lange ausgehaltenen Ton *a* im dritten und vierten Motivtakt, der sich nicht bereits auf der ersten, sondern erst auf der dritten Zählzeit zum *fs* bewegt, wird eine Festlegung des Dreiertaktes vermieden. Der impulsive Rhythmus, der ab Takt 5 in einigen Holz- und Blechbläsern jeweils die Takteins der Dreiertakte markiert und schließlich zu den Gloriarufen in den Vokalstimmen (T. 17f.) führt, ist also nur eine mögliche Ableitung aus dem Gloriamotiv (gewonnen aus dem zweiten Dreiertakt). Denn auch die melodischen Figuren, die zwar im Dreiertakt notiert, dabei aber in Gruppen von zwei Vierteln gegliedert sind, treten im weiteren Verlauf des Satzes wieder auf (vgl. „*Gratias agimus tibi*“, z. B. T. 147f., und, ähnlich, den Beginn des „*Quoniam*“, T. 312ff.). In einem frühen Entwurf zum Schluß des Satzes (Wittgenstein, S. 58/=fol. 29v), I-IV; siehe Abb. 6-1: „*Vielmal*“) wurde gar jene sonst nur latent wirksame eigenständige metrische Ebene zum bestimmenden Taktmaß: In jedem Viervierteltakt läuft hier die Achtelbewegung, die „*Glorialinie*“, von der Zählzeit eins (*d*) zur Zählzeit drei (*a*)⁶². Schließlich scheint diese geradtaktige Gliederung auch an jenen Stellen des Satzes durch, an denen die Takteins eines Dreiertaktes um eine Viertelnote nach vorne gezogen wird. Dies geschieht außerordentlich häufig im Satz, dabei ein letztes Mal im Schlußruf der Chorstimmen. Die Verbindung dieser vorgezogenen Taktschwerpunkte mit der Gloriamotivik macht Beethoven im Schlußpresto explizit: Zunächst sind die

61 Den Kanon schrieb August Friedrich Kanne am 28. März 1820 in Beethovens Konversationsheft (*Beethovens Konversationshefte* 1, 392), und zwar während eines Gesprächs über bestimmte Eigenheiten der *Missa solemnis* (*Beethovens Konversationshefte* 1, 390ff.). Beethoven selbst notierte zunächst die Worte „fresco | Miserere nobis | ah! – – | o! – –“ (vgl. hierzu Kapitel 4.9, S. 159–162 und Gloria, T. 296ff.). Danach erzählte Kanne von der musikalischen Gestaltung der Inthronisationsfeier für Erzherzog Rudolph, für die ja Beethoven ursprünglich die *Missa solemnis* komponieren wollte. Anschließend notierte er seine Lösung für einen „*Canon infinitus*“ (WoO 173, Text: „Hol Euch der Teufel! B’hüt Euch Gott!“), den Beethoven im Sommer 1819 von Mödling an Steiner geschickt hatte — und der als Beginn des Sanctus („*Adagio. Mit Andacht*“; skizziert in Wittgenstein, S. 81/fol. 41r) Eingang in die *Missa solemnis* fand. Und schließlich schrieb Kanne den oben wiedergegebenen und dem Gloriabeginn verwandten *Schusterkanon* (Komponist unbekannt; Schindler schrieb auf dem Deckblatt des Konversationsheftes den Kanon wohl fälschlicherweise Mozart zu).

62 In der vorausgehenden, ersten Skizzierung des Schlusses (Artaria 180, S. 21R, VI-X) war die Bewegung ebenfalls im Viervierteltakt notiert, setzte jedoch auf Zählzeit vier ein und griff somit — ähnlich wie das Original im Dreiertakt — über die Taktgrenzen hinweg.

Impulse auf der jeweils ersten Zählzeit eines jeden Taktes so stark⁶³, daß die Erinnerung an eine metrische Doppeldeutigkeit wohl gänzlich vergessen ist. In Takt 538 jedoch scheint wieder die zweizeitige Gliederung auf, indem die neue Harmonie, F-Dur, überraschend bereits auf der dritten Zählzeit einsetzt⁶⁴, und auch alle Vokalstimmen bereits hier im Klang weitergehen⁶⁵. Simultan erklingt in diesem Takt die vorgezogene Takteins (Zweiergliederung) und die rhythmische Gestalt des „Gloria in excelsis“-Beginns (Dreiergliederung), wodurch die innere Verknüpfung dieser beiden für den Satz so zentralen metrischen Eigenheiten evident wird.

In der Literatur ist man bislang erstaunlicherweise auf diese vorgezogenen Töne noch nicht näher eingegangen. Neben den bereits oben erwähnten Stellen, „Gratias“, „Quoniam“, und dem vorletzten Takt des Satzes, finden sie sich unter anderem auch in den Takten 51 (nur Sopran), 63, 81, 84, 104ff., 186, 200 (nur Sopran), 274, 279, 313f., 339ff., 514ff., 539, 547ff., 551ff. (jeweils mit Auftakt). In den meisten Fällen ist gemeinsam mit der Melodie auch das Erscheinen des neuen Klanges vor den Takt gezogen⁶⁶. Allgemein formuliert „beleben“ die Voraussetzungen der Komposition⁶⁷. Vor allem in lauter Dynamik führen sie zu einem Spannungsgefühl zwischen der rhythmischen Ebene und dem darunterliegenden Metrum und rütteln dadurch den Hörer auf. Auch gelingt es Beethoven an einzelnen, textinhaltlich außergewöhnlichen Stellen,

63 Das schnelle Tempo, das den Satz ganztaktig empfinden läßt, und die Themeneinsätze in taktweiser Engführung, die zudem durch instrumentale Akkordstöße unterstrichen sind, meißeln den Dreiertakt als feste Größe heraus. Ab dem G-Dur-Einsatz des Themas in Takt 531ff., der in den Skizzen ursprünglich als vollständige Themenexposition auf der Subdominante geplant war (vgl. Abb. 6-5), wird selbst das Glorithema im Baß nurmehr als taktweise Abspaltung des Themenkopfes vorgetragen.

64 Genau an dieser Stelle ist im Brahms-Exemplar (GdM, A 21) in sämtlichen Stimmen eine Rasur zu erkennen, die darauf schließen läßt, daß das Vorziehen dieser Harmonie erst eine späte kompositorische Änderung Beethovens darstellt. Auch hier hat sich Beethoven also vom Gewohnten hin zum Eigenartigen bewegt.

65 Man beachte dabei, daß der dynamische Akzent in den Streichern und Baßinstrumenten jedoch auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes verbleibt: Die den Chor verdoppelnden Instrumente ziehen die Takteins vor, die anderen bekräftigen den Dreiertakt.

66 Man vergleiche in diesem Zusammenhang die Bemerkung Th. W. Adornos (*Beethoven*, 195): „Empfindlichkeit gegen die Tonika auf der 1. Schon im späteren Mittelstil angelegt und eines der wichtigsten Phänomene zur Brechung der Tonalität.“ Adorno sieht die Eigenart der harmonischen Verschiebungen insbesondere darin, daß sich dadurch die harmonischen Schwerpunkte von den rhythmischen trennen, da letztere angeblich nach wie vor auf der Zählzeit stehen. Da an diesen Stellen im Gloria jedoch auch der rhythmische Akzent verschoben ist, findet sich der von Adorno beobachtete „intendierte Bruch“ nicht zwischen Rhythmus und Harmonik, sondern zwischen Rhythmus und Harmonik einerseits und Metrum andererseits.

67 Im Jazz würde man die Wirkung des entsprechenden Phänomens („off-beat“ oder „rhythmische Vorausnahme“) als „drive“ bezeichnen.

durch sie den Eindruck hervorzurufen, die Musik stünde eine Zeit lang über der gegebenen Taktordnung⁶⁸, freilich ohne deren Weiterbestehen in Frage zu stellen⁶⁹. Insbesondere aber verwendet sie Beethoven geschickt, um die natürlichen Wortbetonungen in der Musik nachzumodellieren (siehe Abb. 6-10⁷⁰).

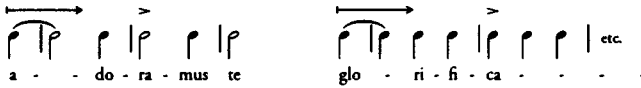


Abb. 6-10: Vorgezogene Noten und Wortbetonung

An zahlreichen der oben genannten Stellen kann man beobachten, daß das Loslösen von der bindenden Gerüststruktur des Taktes vor allem von den Vokalstimmen ausgeht und die Instrumente nur unterstützend hinzugesetzt werden, bzw. sogar — wie in den beiden Schlußtakt — den Takt zementieren, während sich die Vokalstimmen darüber hinwegsetzen. Dergleichen geschieht bereits zu Beginn des Gloria. Wenn in Takt 5ff. die Chorstimmen mit dem metrisch zweideutigen Gloriamotiv einsetzen, akzentuieren zahlreiche Bläser in jedem einzelnen Takt die erste Zählzeit, also das notierte Metrum. Auch die Tatsache, daß das Gloriamotiv in den ersten vier Takten rein instrumental vorgetragen wird, spricht nicht gegen eine derartige Differenzierung zwischen instrumentaler und vokaler Ebene: Denn hier repräsentieren die Instrumente nicht „genuin Instrumentales“, sondern nehmen vokal Gezeugtes vorweg. Mag diese Behauptung dem kritischen Leser auf den ersten Blick gewagt erscheinen, so können etwaige Zweifel wohl mit Hilfe einer Durchsicht der Skizzen zerstreut werden. Denn dort wird deutlich, daß die viertaktige Voraus-

68 Vor allem an Stellen, wo alle Stimmen einige Takte lang die Taktschwerpunkte nicht artikulieren (so z. B. T. 186ff., „omnipotens“, und T. 339ff., „altissimus“; nähere Ausführungen zu diesen beiden Stellen in Kapitel 3.5).

69 Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang Theodor Göllners Ausführungen zum berühmten Auftakt des Kopfhemas aus der Klaviersonate op. 111. „Beethoven stellt sein Motiv eben so in den Takt, daß rhythmisch–melodischer Akzent und metrischer Schwerpunkt gerade nicht zusammentreffen. Diese für Beethoven charakteristische Ambivalenz [ergibt sich] ... aus der prinzipiellen Unabhängigkeit von Taktemetrum und musikalischem Baustein.“ (Göllner, „Wiesengrund“, 166). Bezeichnenderweise ist auch hier, harmonisch betrachtet, die erste Zählzeit um ein Viertel nach vorne verschoben, was Göllners Argumentation zur Rückweisung der Schönbergischen Kritik zusätzlich unterstreicht.

70 Zum Beispiel kann das Wort „adoramus te“ durch die vorgezogene Note (T. 80, im Sopran sogar um zwei Viertel) weich einschwingen, erhält aber die eigentliche Betonung erst, als die nächste lange Note mit einer Takteins zusammentrifft, also auf der auch im Lateinischen betonten dritten Silbe des Wortes (siehe Abb. 6-10). Vergleichbar ist das Vorgehen im unmittelbar nachfolgenden „glorificamus“, welches durch das verfrühte Einsetzen nicht nur die Aufmerksamkeit der Zuhörer erregt, sondern gleichzeitig eine stimmigere Betonung für die vierte Silbe des Wortes aufspart.

nahme des Gloriamotivs im Orchester (auch die Streicher, Orgel und Kontrafagott folgen mit ihrer Linie dem Gloriamotiv, füllen nur zusätzlich liegende Töne laufend aus) zunächst nicht geplant war. Alle in den Skizzen dokumentierten frühen Lösungen gehen vielmehr von getrennten Funktionen von Instrument und Stimme aus: Die Orchestereinleitung benutzt immer selbständiges instrumentales Material, anders als die Stimmensätze, die ein textgezeugtes Motiv vortragen. Selbst nachdem die Gestalt des Gloriamotives gefunden ist⁷¹, finden sich noch unterschiedliche eigenständige Lösungen für die Orchestereinleitung. Erst als bereits die Fuge intensiv in Arbeit war und Beethoven begann, das Autograph zu schreiben, paßte er das Orchestervorspiel dem vokalen Vortrag an⁷².

Im Vorausgehenden konnte gezeigt werden, daß die Schlußwendung in ihrer auffallenden rhythmischen und metrischen Gestaltung innerhalb des Gloria nicht isoliert steht: In den allerersten Takten läßt Beethoven den Hörer über das Metrum im Unklaren. Eine Folge hiervon sind eine Vielzahl von gegen den Takt stehenden Betonungen im weiteren Verlauf des Satzes, die eine außerordentlich dynamische Komponente darstellen. Bezeichnenderweise finden sich derartige Stellen der vorübergehenden Emanzipation vom festen Taktgefüge häufig in den Vokalstimmen. Diese Trennung zwischen instrumentaler und vokaler Ebene tritt am Schluß in besonderer Deutlichkeit hervor. Auf diese Weise stellt die in der Literatur so viel beachtete überhängende Schlußwendung eine geballte Präsentation von Kräften dar, die bereits im gesamten Satz wirksam waren und auch in den weiteren Sätzen der *Missa solennis* wirksam sind.

71 Die erste in Wittgenstein festgehaltene Form der Orchestereinleitung steht vor der ersten Aufzeichnung des gefundenen Gloriamotivs (S. 26/=fol. 13v, 1). Die laufende Achteelfigur im Orchester hat jedoch mit dem Gloriamotiv wenig zu tun und ähnelt eher der gezackten Achtelfortschreibung, die ab Takt 5 als Begleitung zum Gloriamotiv der Singstimmen in den Instrumenten erklingt. Auf der nächsten Seite (S. 27/=fol. 14r) experimentiert Beethoven mit einem Beginn in offenen, vibrierenden Quinten auf der Dominante, die an den Beginn der *Neunten Sinfonie* erinnern. Manchmal notiert Beethoven auch nur den Beginn der Stimmen, entsprechend Takt 5 der Partitur (z. B. S. 29/=fol. 15r, S. 41/=fol. 21r), setzt dabei aber wohl jeweils eine der frühen Formen der orchestralen Einleitung voraus. Erst als er intensiv mit der Ausarbeitung der Fuge beschäftigt ist und eigentlich kaum mehr Abschnitte aus den vorausgehenden Teilen skizziert, hält er die Idee der endgültigen Form der Orchestereinleitung in den Skizzen fest (Wittgenstein S. 52/=fol. 26v, XIV–XVI). Dies geschah wohl, als er begann, das Autograph zu schreiben (vgl. Kapitel 7.2.2). Da der weitere Verlauf bereits in mehreren Verlaufsskizzen im vorderen Teil des Buches notiert ist, endet diese Aufzeichnung der Orchestereinleitung einfach mit „etc.“.

72 Durch Reduktion des Materials wird hier eine überwältigend dichte Lösung gefunden. Im weiteren Verlauf des Satzes kann dieses primär vokal gezeugte Motiv schließlich auch nur von den Instrumenten alleine übernommen werden, wie im Falle der beiden Zeilen „Domine Deus, Rex coelestis ...“ und „Domine Deus, agnus Dei ...“.

Die Möglichkeit, im musikalischen Satz verschiedene rhythmische und metrische Ebenen gleichzeitig zu verwirklichen, liegt in der starken Stellung des Taktes in der Musik der Wiener Klassik, der als Bezugssystem vermag, die heterogenen Glieder zusammenzuhalten. Thrasybulos Georgiades machte auf diese zentrale Komponente der Musik der Wiener Klassiker, die sich in der nachfolgenden romantischen Musik wieder verliert, unter dem Begriff des „leeren Taktes“ aufmerksam⁷³. Vor diesem Hintergrund haben die einzelnen Stimmen die Möglichkeit, jeweils eigene Rhythmen (sie sind „wie einzelne Individuen, Einzelgänger, die sich im selben Raum bewegen“⁷⁴) bzw. eigene metrische Glieder auszuprägen. Alles, was musikalisch geschieht, läuft vor der Folie der geregelten Taktordnung ab: Die oben beschriebenen Phänomene sind Konkretionen dieser Grunderkenntnis. In den Kompositionen der Wiener Klassiker wurden Wendungen, die gegen den vorgezeichneten Takt stehen, immer unter der stillschweigenden Voraussetzung geschrieben, daß zwar vorübergehend gegen die zugrundeliegende Ordnung angegangen, doch diese nicht verlassen wird: sie bleibt latent wirksam, bis sie nach kürzerer oder längerer Zeit wieder eingelöst wird. Rudolf Bockholdt hat diesen fundamentalen Unterschied der Gleichberechtigung von Takt und Rhythmus im Beethovenschen Satz gegenüber der Emanzipation des Rhythmus' bei Berlioz anschaulich herausgestellt. „Die Musik Beethovens ist gekennzeichnet durch das ständige Nebeneinanderbestehen einer regelmäßigen Gliederung der Zeit durch den Takt einerseits und selbständiger rhythmischer Impulse andererseits; beide Momente, die häufig in Konflikt zueinander treten, sind für den Satz gleich wichtig.“ (Bockholdt, „Eigenschaften des Rhythmus“, 31f). Hieraus folgt, daß ein Abweichen der rhythmischen Ordnung von derjenigen des Taktes „als ein Konflikt [erscheint], der der Lösung bedarf“ (ebd., 30). Im Unterschied zum Berliozschen „imprévu“ ist also bei Beethoven „das Unerwartete das Abweichen von einer g e l t e n d e n Ordnung — des Taktes —, ein Abweichen, das im Satz stets wieder mit dieser Ordnung zur Versöhnung gebracht wird.“ (ebd., 31)⁷⁵.

73 Siehe hierzu Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, v. a. 18ff und ders. „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker“, v. a. 37f. Ist auch der Begriff des „leeren Taktes“ aufgrund seiner — von Georgiades beabsichtigten — Implikation der Präexistenz des Taktes, der als Prinzip bereits vor dem realen Erklängen der Musik vorhanden ist, gelegentlich auf Kritik gestoßen (Carl Dahlhaus betrachtet ihn als „abhängiges“ Phänomen; siehe Dahlhaus, „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik“, v. a. 7ff.), gibt es in der Wissenschaft weitgehend Konsens über die zentrale Rolle des Taktes in der klassischen Musik.

74 Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, 23.

75 In jüngster Zeit wurden diese Überlegungen durch verschiedene Arbeiten mehrfach bekräftigt. Einige wenige seien genannt: William Rothstein, „Metrical Ambiguity Reconsidered“; Sylvia Imeson, *Paradox*. Imeson diskutiert das Phänomen zu Recht unter dem Begriff „paradox“, da ein Paradoxon, ein scheinbarer Widerspruch, bereits bei seinem Auftreten eine Lösung impliziert. (Diese

Beethoven macht dieses inhärente Verlangen nach Lösung (einer Gegenüberstellung von Rhythmus und Metrum) für die Anlage seiner Musik nutzbar. Verschiedentlich wurde bereits in der Forschung darauf hingewiesen, daß er rhythmisch-metrisch und harmonisch zweideutige Passagen gerne an den Beginn eines Satzes bzw. Teils stellt. Diese bedürfen der nachfolgenden Klärung bzw. Lösung, wodurch der Satz Kohärenz bekommt. Erst kürzlich hat James Webster („The Finale of Beethoven's Ninth“) dieses Phänomen als wesentliches Element für den Zusammenhalt der einzelnen Teile im Schlußsatz der Neunten Sinfonie dargestellt, also gerade für einen Satz, der keinen gewohnten formalen Aufbau aufweist⁷⁶. Ein vergleichbares Vorgehen können wir für das Gloria der *Missa solemnis* festhalten: So sind die ersten vier Takte des Satzes metrisch doppeldeutig, ebenso der Beginn des „Quoniam“ (T. 313ff.). Eine Klärung erfolgt jeweils im weiteren Verlauf des Abschnittes.

Zu Beginn des Schlußpresto wird zwar nicht das vorliegende Metrum in Frage gestellt — es wird im Instrumentalsatz, der jeweils die Takteins akzentuiert, deutlich herausgestellt —, doch steht auch hier der Rhythmus des Gloriamotivs (vorgetragen in den Vokalstimmen und einigen Instrumenten) gegen den Takt. Im Laufe des Presto kommt es jedoch, anders als oben angedeutet, weniger zu einer Verschmelzung von Rhythmus und Metrum, als vielmehr zu einer schärferen Gegenüberstellung, wobei die radikalste Konsequenz daraus im Schlußtakt gezogen wird. So wird bereits in Takt 538 der neue Akkord (F-Dur) um ein Viertel nach vorne, weg vom natürlichen Schwerpunkt des Taktes, verschoben. In den folgenden Takten 546,3ff. und 550,3ff. wird das Vorziehen der Takteins in besonderer Schärfe mit dem darunterliegenden weiterlaufenden Metrum konfrontiert⁷⁷. Die ungewöhnlichen Viertaktgruppen sind wiederum eng mit

englischsprachigen Ausführungen haben meist ihre geistige Wurzeln in Andrew Imbries frühem Aufsatz zum Thema, „Extra Measures and Metrical Ambiguity“.).

76 In seiner Diskussion des Schlußsatzes von op. 95 zeigt auch Reinhard Wiesend („Bemerkungen zum Streichquartett op. 95“), wie ein metrisch und harmonisch mehrdeutiger Satzbeginn im Schlußabschnitt geklärt wird.

77 In Takt 546,3ff. steht eine, in Takt 550,3ff. eine zweite viertaktige Phrase. Beide setzen harmonisch und deklamatorisch um einen Viertelschlag „zu früh“ ein, sind also zu Beginn gegenüber dem Metrum nach vorne verschoben. Da einige Instrumente nach dem verfrühten Einsatz die regelmäßige Gliederung wieder aufnehmen, und der Rest des Gloriarufs („-ria“) in korrekter metrischer Stellung steht, ist auch der zweite Einsatz des Wortes „glo-“ und des dominantischen Akkordes (T. 550,3) ebenso wirkungsvoll „zu früh“, und das Spiel beginnt von Neuem. Der Hörer wird an dieser Stelle, obwohl viertaktige Phrasen geschrieben stehen, sowohl durch den vorgezogenen Einsatz der Silbe „glo-“ als auch durch die abrupt schnelle Aussprache des „-ria“ mehrfach aus seinem Taktempfinden gerissen.

der eigenwilligen Schlußbildung des Satzes verknüpft⁷⁸. Anders als im Laufe des Satzes stehen jedoch im Schlußmoment die Vokalstimmen für die Beendigung des Rufes allein, die Instrumente schließen bereits vorher auf dem Schwerpunkt des Taktes. Instrumenten und Stimmen werden unterschiedliche Rollen übertragen: Die Vokalstimmen, die hier von keinem einzigen Instrument unterstützt werden, vermeiden den Taktschwerpunkt. Sie setzen vor der Zeit ein und schließen nach der Zeit ab. Sie stehen frei vom Takt. Was uns aus dem Verlauf dieses Satzes gut bekannt ist, wird hier zum revolutionären Ende: Eine solche Gestaltung, ein Setzen gegen den Takt, welche zusätzlich von einer zweideutigen harmonischen Konstellation genährt ist (vgl. Näheres in Kapitel 6.2.2 und 6.2.4), verlangt nach klärender Fortsetzung. Gerade in diesem Punkt liegt der Unterschied des Schlusses zu den vorhergehenden Stellen im Satz, die gegen den Takt stehen: Rhythmus und Metrum werden am Ende des Satzes nicht mehr in Übereinstimmung gebracht. Beethoven rüttelt hier an einer der Grundfesten des klassischen Satzes. Anstoß zur Verwirklichung dieses radikalen Auseinanderdriftens von Rhythmik und Metrik, das nicht mehr zur Synthese gebracht wird, war sicherlich sein Wunsch, eine überzeugende musikalische Analogie zur Textaussage zu finden: Mit diesem letzten Gloriaruf steht der Chor außerhalb des Taktgehäuses und damit außerhalb der Zeit. Man spürt: Dieser Ruf ist nicht mehr an das Zeitliche, Irdische gebunden, sondern weist darüber hinaus. Die Chorstimmen „jauchzen über die Grenze jeder menschlich-sinnlichen Funktionsbestätigung hinüber und hinein in die übersinnliche Jenseitigkeit von Gottes Reich.— —“ (Schilling Trygophorus, *Beethovens Missa solemnis*, 37). Dies erreicht Beethoven, indem er an den Rand dessen geht, was innerhalb des klassischen Taktes noch gangbar ist, ohne ihn aufzulösen: Er demonstriert die Möglichkeit der Trennung von Rhythmus und Metrum selbst noch im Schlußmoment, wonach die beiden Größen — entgegen allen klassischen Gepflogenheiten — nicht mehr in Einklang gebracht werden können.

6.2.4 Zur Rolle der vierten Stufe im Gloriasatz

6.2.4.1 „schließt in d oder g“

Nur zwei Akkorde spielen in den auffallenden Schlußtakt des Gloria der *Missa solemnis* eine Rolle: G-Dur und D-Dur, beide in Grundstellung. Bislang nannte jeder Autor, der über die Harmonik dieses Schlusses sprach, die Verbindung der beiden Akkorde eine plagale Kadenz. Wir sollten einmal genauer hinsehen:

⁷⁸ An beiden Stellen stehen „Gloria“-Rufe, bei denen die erste Achtelnote nach vorne hin erheblich verlängert wird. In Takt 546,3ff. tritt dies zum ersten Mal auf und wird mehr als drei Takte lang ausgehalten, ebenso T. 550,3ff.; kürzer in T. 554,3f. und 565f. sowie in T. 568,3f.

Diese Schlußbildung ist nicht nur eine plagale Wendung zur Tonika, sondern kann gleichzeitig gehört werden als eine abrupt unterbrochene authentische Kadenz nach G-Dur, der eigentlichen Subdominante des Satzes (siehe Abb. 6-11).

Takt	555	558	561,3	562	566,2	567	567,2	568	568,2-569
in D:	C — G —	D —	G —	D —	G —	D —	G —	D —	D —
in G:	IV//IV—	IV —	I —	IV —	I —	IV —	I —	IV —	I —
	IV —	I —	V —	I —	V —	I —	V —	I —	V —

Abb. 6-11: *Missa solemnis*, Gloria: Harmonischer Verlauf der Schlußakte

Beethoven gestaltet die musikalischen Zusammenhänge und Details in diesen letzten Takten so geschickt, daß die Zuordnung zur einen oder zur anderen Tonart offen bleibt: Den Hang nach G-Dur unterstützt er, indem zunächst (ab T. 554,3) gute drei Takte lang C-Dur, die vierte Stufe von G-Dur, erklingt, bevor G-Dur einen großen Raum einnehmen darf. Vor allem aber steht der G-Dur-Klang in einer ausgesprochen starken Position, und zwar in Grundstellung⁷⁹ und Oktavlage. Der G-Dur-Akkord steht also in einer schlußkräftigen, der D-Dur-Akkord dagegen, mit der Terz in der Oberstimme, in einer offenen Lage. Darüber hinaus ergibt der Oberstimmenverlauf den Torso einer Sopran-klausel nach *g*. Um die Klangverbindung in der Tat eindeutig nach G-Dur zu ziehen, hätte Beethoven dem D-Klang jeweils nur noch den Septton *c* beifügen brauchen, wie er es auch an der analogen (sogar gleiche Lage der Akkorde), aber harmonisch klar zugeordneten Stelle am Ende der Fuge getan hatte (T. 514ff.; siehe Abb. 6-12 auf S. 316)⁸⁰. Am Schluß des Satzes jedoch läßt Beethoven die klangliche Zuordnung der Stelle offen, indem er beide Akkorde in Grundstellung ohne erweiternde Zusatztöne erklingen läßt. Sowohl als plagale, als auch als abbrechende authentische Kadenz gehört, ist die Wirkung der Schlußwendung öffnend und weiterweisend.

Diese doppeldeutige Schlußkadenz, die in ihrer Offenheit stehengelassen wird, ist eine radikale Ausprägung einer Idee, die den gesamten Gloriasatz durchzieht: G-Dur spielt an vielen Stellen eine zentrale Rolle, wobei Beethoven dabei oftmals nicht klarstellt, ob G-Dur oder D-Dur das momentane harmonische Zentrum sein soll.

⁷⁹ Dies war während der Entstehung zunächst noch nicht einmal beabsichtigt (vgl. S. 297ff.).

⁸⁰ Würde der Sopran in diesen Takten nicht jeweils auf der Zählzeit drei *g* als Dominantsept singen, könnte man diese Wendungen ebensogut als IV – I in A-Dur hören.

513

amen, amen, amen, amen,
amen, amen, amen, amen,
(a) - - - - - men, a - men, a - men, a - men, a - - - - -
(a) - - - - - men, a - men, a - men, a - men, a - - - - -

ff Volles Orch. *sf* *sf* *sf* *sf*

563

glo - - - - - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.
glo - - - - - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a.

sf *sf* *sf* *sf*

Abb. 6-12: Schlußabschnitt der Gloriafuge (T. 514ff.) und Schluß des Gloria im Vergleich

Zu Beginn des Gloriasatzes ist von einem Hang nach G-Dur noch wenig zu erahnen: Die Achtelbewegung der ersten Takte in den Instrumenten weist zwar eine gewisse Tendenz zur vierten Stufe auf (siehe Abb. 6-13 auf S. 317), die jedoch minimal und in keiner Weise mit anderen ausgeprägten Neigungen zur vierten Stufe in Anfangsthemen Beethovenscher Kompositionen vergleichbar ist (man denke in diesem Zusammenhang etwa an den Beginn des ersten Satzes des Klaviertrios op. 70/1).

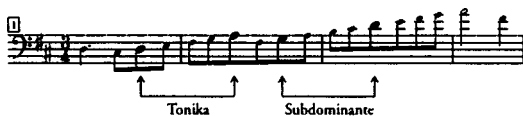


Abb. 6-13:Gloriathema: Implikation der vierten Stufe

Die wichtige Rolle von G-Dur wird jedoch im weiteren Verlauf der Komposition bald deutlich: Bereits die zweite Textzeile („Et in terra pax“) wird nicht nur in der Tonika D-Dur aufgestellt, sondern unmittelbar darauf in G-Dur wiederholt (siehe T. 43–54 und 54–66)⁸¹. Ebenso das Fugato zum Text „glorificamus“ (siehe T. 83ff. und 103ff.)⁸². Zentrale Bedeutung hat G-Dur auch in der Fuge: Ausgehend von der zweideutigen Anfangswendung des Themas — der Quartsprung kann als Dominant–Tonika–Beziehung nach G-Dur gedeutet werden (vgl. hierzu S. 190f.) — streben die Themeneinsätze nach G-Dur (T. 389), vermeiden diesen Klang jedoch im Folgenden, bis es zur Gegenüberstellung von Subdominante und Dominante (Orgelpunkt *a*) kommt (T. 440–458). Die endgültige Hinwendung des Fugenthemas nach G-Dur erfolgt mit dem abschließenden Unisonoeinsatz in Takt 488ff., und erst nach dieser kann die Fuge mit authentischen Verbindungen abkadenzieren (vgl. Näheres zur Verwendung von G-Dur in der Fuge im Kapitel 5.7.3).

Besonders aufschlußreich für das Verhältnis von D-Dur und G-Dur sind die weiteren Kadenzstellen im Satz, an denen die beiden Klänge einander direkt gegenübergestellt werden. Abgesehen vom Schluß des Satzes finden sich noch zwei weitere Kadenzen, die ausschließlich D-Dur– und G-Dur–Akkorde verwenden. Zu den Worten „benedicimus te“ erklingt in den Takten 98ff. eben jene Klangverbindung eines G-Dur–Akkordes in Grundstellung und Oktavlage und eines D-Dur–Akkordes in Grundstellung und Terzlage, wie sie auch am Satzschluß zu hören ist. Wiederum ist nicht eindeutig geklärt, ob diese Stelle in der einen oder in der anderen Tonart gehört werden soll. Allenfalls kann man von einer Neigung sprechen, den abrupten Abschluß nach der ersten Zählzeit in Takt 100 eher als Abbruch auf der Dominante von G-Dur denn als Plagalschluß nach D-Dur aufzufassen⁸³. Ähnlich ist die harmonische Konstellation in der

81 Die Zugehörigkeit zur entsprechenden Tonart klärt sich jeweils erst gegen Ende des Abschnitts. Sie ist durch den Liegeton in den Hörnern zunächst wenig eindeutig.

82 Wie die zweite und dritte Textzeile bewegen sich auch zwei weitere Abschnitte harmonisch jeweils um einen Quartschritt nach oben: So der „Gratias“-Abschnitt (T. 128–173) von B-Dur nach Es-Dur und das erste „Qui tollis ... miserere“ (T. 230–246) von F-Dur nach B-Dur.

83 In diese Richtung weist die Tatsache, daß in den vorausgehenden Takten D-Dur als Septakkord zu G-Dur, und G-Dur als verhaltsartiger Quartsextakkord erklingt. — Auch eine Aufzeichnung des nachfolgenden „adoramus te“ in den Skizzen (Wittgenstein, S. 41/=fol. 21r, XV/XVI) unterstreicht diese Interpretation: Hier wird der D-Dur–Klang auf dem Wort „te“ nach G-Dur

Schlußwendung zum Text „miserere nobis“, Takt 281, wo man wohl eher dazu geneigt ist, eine plagale Wendung nach D zu hören. Doch unterstreicht andererseits die notierte Rücknahme der Dynamik vom Vorhaltsakkord zum D-Dur-Akkord die Idee der unvollständigen authentischen Kadenz; denn der Quartsextakkord im Kadenzzusammenhang ist „wegen seiner geschichtlichen Herkunft von der betonten Vorhaltsdissonanz metrisch schwer“ (Dahlhaus, „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik“, 2), was Beethoven an dieser und zahlreichen anderen Stellen im Gloria mit Hilfe der Dynamik unterstreicht⁸⁴. Die Rücknahme der Dynamik hin zum D-Dur-Klang in Takt 281 ist dadurch indirekt eine Bestätigung der Interpretation der Stelle nach G-Dur.

Auch im „glorificamus te“, T. 117ff., steht es dem Hörer offen, eine plagale oder eine abbrechende authentische Kadenz zu hören (hier zwischen einem C-Dur- und einem G-Dur-Akkord). Ganz ähnlich den Wendungen am Ende des Satzes (vgl. T. 558ff.) stehen beide Akkorde in Grundstellung, enthalten nur ihre Dreiklangstöne und G-Dur (erste Stufe in der plagalen Kadenz bzw. fünfte Stufe in der authentischen) wird nur kurz angetippt⁸⁵. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Akkorden wird überdies auch im folgenden instrumentalen Echo⁸⁶ nicht geklärt, da der G-Dur-Klang nicht mehr erscheint, sondern der C-Dur-Klang einfach nach c-Moll abgedunkelt wird.

geführt — also analog des Klangwechsels im ersten „adoramus te“ — und nicht erst im folgenden „glorificamus“. (Die authentische Kadenz wird freilich trotzdem nicht wirklich vervollständigt, da keine Lösung in der richtigen Dynamik, Instrumentierung und Oktavlage erfolgt.) Somit zeichnet sich eine Verwandtschaft zur abgebrochenen Kadenz in Takt 42 ab, die ja auch im folgenden „Et in terra pax“-Teil wieder zur erwarteten Tonika (nur in falscher Dynamik, Instrumentation und Oktavlage) zurückgeführt wird.

84 Bezeichnenderweise führt jedoch Beethoven die Kadenzen, in denen er die Dynamik auf so auffallende Weise reduziert, so gut wie nie zu Ende: Einzig in den Takten 352 und 359 (= unmittelbar vor Fugenbeginn) erfolgt die erwartete Lösung in die Tonika, die jedoch gleichzeitig Neuanfang einer Phrase ist. Ansonsten erscheint nach diesen auffälligen Kadenzen die Tonika nicht wieder: siehe T. 268, T. 281, T. 294ff. (der angesteuerte C-Dur-Klang wird sofort als Dominantseptakkord zu F-Dur eingesetzt), T. 305ff., T. 427. Die abnehmende Dynamik ist also in vielen Fällen erstes Zeichen für die geschwächte Stellung der Dominante, der die ansonsten selbstverständliche Kraft genommen ist, sich in die zugehörige Tonika zu lösen.

In diesem Punkt berühren sich die beschriebenen Kadenzstellen mit den abgebrochenen Kadenzen in Takt 42 („Bruchstelle“, vgl. Kapitel 3.2), Takt 80, Takt 100 und anderen. Auch dort wird jeweils ein Dominantklang angesteuert, der sich jedoch nicht unmittelbar in die Tonika auflösen darf.

85 Ignaz Seyfried spricht in seiner Rezension in der *Cäcilia* (IX, 1828) von einer „überraschenden Transition ins C-Dur“ (zitiert nach St. Kunze, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 448).

86 Zu den in der *Missa solemnis* mehrfach vorkommenden Überleitungen mit Hilfe von Instrumentalechos, die im Kadenzmoment einen überraschenden, weiterführenden Ausgang nehmen, gehört auch die in Kapitel 3.2 ausführlich diskutierte „Bruchstelle“ in Takt 42.

Überdies sollte während der Entstehung des Werkes auch der Übergang zum „Qui tollis“-Teil einmal mit einer auf der Dominante von G-Dur stehenden bleibenden Kadenz gestaltet werden (Wittgenstein, S. 30/=fol. 15v, X/XI; vgl. Abb. 6-14)⁸⁷. Die nächste Aufzeichnung dieser Kadenzstelle, nach e-Moll führend, bleibt ebenfalls auf der Dominante (H-Dur) stehen (S. 31/=fol. 16r, XIII/XIV). Erst mit der langen Verlaufsskizze, die die Teile „et in terra pax“ bis zum Ende des „Qui tollis“ umfaßt (Wittgenstein S. 32/=fol. 16v bis S. 37/=fol. 19r), festigt sich die Tonart des „Qui tollis“-Beginns zu F-Dur. Der Abschluß des vorausgehenden Teiles über „filius patris“, der uns hier beschäftigt, steht ebenfalls in F-Dur, endet dabei interessanterweise wieder mit einer plagalen Wendung (B — F; siehe Wittgenstein S. 33/=fol. 17r, XIII/XIV, Ende, und folgende Seite, Beginn)⁸⁸. Im Übergang zum „Qui tollis“-Teil aus der endgültigen Fassung ist schließlich weder die Tendenz, nach G-Dur fortzuschreiten, noch ein Hang zum Plagalen zu erkennen⁸⁹.

Abb. 6-14: Übergang zum „Qui tollis“ in Wittgenstein, S. 30 (= fol. 15v), X/XI

An den vorausgehenden Beispielen wurde deutlich, daß die harmonisch ungewöhnliche Schlußkadenz des Gloriasatzes zahlreiche Vorboden im Lauf des Satzes hat, die in manchen Fällen in den Skizzen sogar noch expliziter waren. In zahlreichen Kadenzsituationen nutzt Beethoven die Möglichkeit, das plagale Verhältnis zwischen vierter und erster Stufe mit dem authentischen zwischen erster und fünfter Stufe vertauschen zu können. Diese „abbrechenden“ authen-

87 Die Tonart des „Qui tollis“ stand zu dieser Zeit noch nicht fest. Die frühesten Aufzeichnungen stammen aus einer Zeit, in der sich gerade erst die Tonarten der Sätze Gloria und Credo herauskristallisieren: Sie sehen das „Qui tollis“ einmal in d-Moll (Wittgenstein, S. 22/=fol. 11v, III/IV), anschließend in B-Dur vor (ebd., XIII, S. 23/=fol. 12r, XII/XIII und XV/XVI).

88 Bei entsprechender rhythmischer Gestaltung könnte diese Kadenz möglicherweise sogar als stehenbleibende authentische Kadenz nach B-Dur gehört werden.

89 Beethoven hat jedoch immer noch nicht die Idee aufgegeben, der Verbindung der Klänge G-Dur und D-Dur in diesem „Qui tollis“-Teil eine wichtige Rolle einzuräumen. So entwirft er die Höhepunktartige Stelle des Teiles, „Qui sedes ad dexteram patris“ (Partitur T. 269ff.), in G-Dur mit starker Betonung der Dominante D-Dur (Wittgenstein S. 36/=fol. 18v, XII und XIII; vgl. Abb. 4-13 auf S. 156; in der Endfassung steht sie um eine Terz höher, mit F-Dur und B-Dur). Dies ist umso erstaunlicher, als die meisten Kadenzstellen des vorangehend skizzierten „Qui tollis“-Teiles bereits in ihrer (implizierten) Harmonik mit der Endfassung übereinstimmen.

tischen Kadenzen stehen wiederum den Ereignissen nahe, in denen im Satz eine fünfte Stufe mit großer Verve angesteuert wird, eine Lösung derselben zur ersten Stufe jedoch unterbunden wird. Das Auffallende und Besondere daran ist nun, daß Beethoven an diesen Stellen nicht immer klarstellt, welche von beiden Interpretationsmöglichkeiten dieser Kadenzen er dem Hörer nahelegt: Es wäre sehr einfach gewesen, die Beziehungen (z. B. durch ein Hinzufügen einer Dominantsept, durch veränderte rhythmische und metrische Gewichtung der Klänge) eindeutig festzulegen. Genau die Eindeutigkeit scheint Beethoven jedoch in Frage stellen zu wollen.

Aus welchen Gründen entscheidet sich Beethoven zu diesem Vorgehen? Wir hatten oben bemerkt (vgl. Anm. 41), daß Beethoven in seinen späten Werken vermehrt Wege sucht, die allzu klare Beziehung zwischen Dominante und Tonika zu erneuern und dabei unter anderem an bestimmten Stellen beide Funktionen miteinander verlaufen läßt. Hier zeigt sich nun, daß er auch das Verhältnis von Subdominante zur Tonika in seinen Kompositionen nicht unberührt läßt: Es ist im Vergleich zur Beziehung Tonika — Dominante das labilere, das leicht selbst in die Beziehung Tonika — Dominante umkippen kann. Selbstverständlich ist es in klassischen Kompositionen keine Besonderheit, daß der Klang der ersten Stufe als (Zwischen-)Dominante zur vierten Stufe verwendet wird. Ein bewußt inszeniertes Wechselspiel mit den Qualitäten der beiden Klänge, das die mögliche Zweideutigkeit ihrer Beziehung auskostet, ist jedoch normalerweise nicht zu beobachten. Es setzt ein neues Verhältnis zur überkommenen Tonalität voraus — ein Phänomen der „Distanz“.

Beethoven benutzt die vierte Stufe nicht mehr nur als selbstverständlichen und notwendigen Bestandteil von Kadenzen, sondern verwendet sie in ihrer eigenständigen klanglichen Qualität. So kann zum Beispiel der G-Dur-Klang in diesem Satz als Brücke zwischen C-Dur, der kirchentonal entrückten, wie in einer anderen Welt stehenden Tonart, und der Tonika D-Dur dienen: Wie bereits William Drabkin feststellte, wird zwischen C-Dur- und D-Dur-Klängen im Gloria grundsätzlich durch G-Dur vermittelt. Eine einzige Ausnahme, das Zusammenprallen des C-Dur und D-Dur-Klanges in der Fuge (T. 499f.) wertet Drabkin als problematisch, da das „Bindeglied“ G-Dur fehlt (vgl. Drabkin, *Missa solennis*, 51). Ich hingegen sehe darin eine klärende Gegenüberstellung der beiden Klänge, die zwei verschiedene klangliche Sphären verkörpern: eine ältere, auf benachbarten Klängen beruhende und eine modernere, funktionsharmonische (Näheres zu dieser Stelle in Kapitel 5.7.3, v.a. S. 247ff.). G-Dur entpuppt sich hierdurch nicht nur als Mittler zwischen zwei Akkorden, sondern als Mittler zwischen zwei Klangwelten.

Wie wir gesehen haben, läßt Beethoven im Gloria G-Dur auch als harmonischem Zentrum eine verhältnismäßig wichtige Rolle zukommen (man denke

u. a. an die G-Dur-Flächen „Et in terra pax“, T. 55ff., sowie „glorificamus te“, T. 104ff.). Selbstverständlich ist dieses Vorgehen nicht einzigartig, und bekommt erst im Kontext der weiteren vorliegenden Besonderheiten im Umgang mit der vierten Stufe Relevanz: Die starke Gewichtung der vierten Stufe ist Voraussetzung für Beethovens Ausspielen der zweideutigen Beziehung von erster und vierter bzw. fünfter und erster Stufe, in diesem Falle D-Dur und G-Dur. Auch in anderen Werken Beethovens wird die Vorliebe des Komponisten deutlich, das Verhältnis zwischen diesen beiden Stufen eigens zu thematisieren: Berühmtes Beispiel ist der erste Satz aus dem Klaviertrio op. 70/1, immer mehr Beispiele finden sich auf dem Weg zum Spätwerk und im Spätwerk: So etwa in op. 97, op. 127, vor allem im ersten Satz, und in op. 131, um nur einige wenige zu nennen. Im Gloria der *Missa solemnis* geht er jedoch im Spiel mit der mehrdeutigen Beziehung zwischen vierter und erster Stufe so weit wie nie zuvor, denn er führt nicht einmal im Schlußmoment die Komposition eindeutig wieder in die Tonika zurück⁹⁰.

Beethovens Zeitgenossen erwarten in musikalischen Kompositionen klare tonartliche Verhältnisse. Zweideutig harmonische Konstellationen innerhalb eines Werkes haben daher immer noch den Reiz des „Verbotenen“ und drängen zur Konsequenz, zur Bereinigung, die im Laufe des Werkes dann ausgeführt wird. Eine harmonisch doppeldeutige Wendung am Ende eines Werkes, wie sie im Gloria vorliegt, entbehrt jedoch dieser inneren Logik: Sie wurzelt zwar in Geschehnissen des Satzverlaufs, durchbricht jedoch die Vorstellung der Abgerundetheit. Doch genau dies ist ja die Aussage, die Beethoven mit dem Schlußpresto im ganzen, dazu aber auch mit den Schlußtakten im besonderen erreichen möchte: Eine Öffnung, ein Weiterweisen des Satzes — und diese Wirkung hat die Schlußkadenz, ob man sie nun nach D oder nach G deutet.

90 Mir ist nur ein einziges — späteres — Werk Beethovens bekannt, in dem er mit dem Verhältnis zwischen der ersten und der vierten Stufe noch einmal so radikal umging: Der letzte Satz des Streichquartetts op. 131. Das „Bußlied“ aus den *Gellert*-Liedern op. 48, und die weiteren Sätze der *Missa solemnis* enden zwar ebenfalls mit einer plagalen Wendung, die aber jeweils lang und weich in der Tonika ausklingt, so daß die Assoziation einer abgebrochenen authentischen Kadenz nicht aufkommen kann.

6.2.4.2 „O Hoffnung“, „Erfüllung“ und der Erzherzog: „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“

Die Beendigung des Satzes mit den Klängen G-Dur und D-Dur als plagaler Wendung hat eine Parallele in den vierstimmig gesetzten Rufen „Erfüllung[,] Erfüllung!“ WoO 205e (vgl. Abb. 6-15). Beethoven schrieb sie in einem Brief, der an den Widmungsträger der *Missa solemnis*, Erzherzog Rudolph, gerichtet ist, und zwar zu einer Zeit, als die Idee, eine Messe für die Inthronisationsfeierlichkeiten in Olmütz zu komponieren, noch sehr jung war. Obwohl dieser Brief häufig als wesentliches Dokument für die Entstehungsgeschichte der *Missa solemnis* zitiert wird, und die darin vorkommenden Rufe geradezu wie ein Motto über dem Gloria der *Missa solemnis* stehen könnten, ist diese Beziehung in der Literatur bislang noch nicht gesehen worden.

Ihro Kaiserliche Hoheit!

An dem Tage, wo I.K.H. gnädigst zu mir schick[t]en, war ich nicht zu Hause, u. gleich darauf befiel mich ein starker Katharr so, daß ich im Bette Liegend mich schriftlich I.K.H. nahe – Welche Menge von Glückwünschen auch bey ihnen mein gnädigster Herr mag herangeströmt seyn, so weiß ich nur zu gut, daß diese neue Würde nicht ohne Aufopferungen von Seite I.K.H. angenommen wurde, denke ich mir aber, Welch erweiterter Wirkungs Kreiß dadurch ihnen u. ihren großen edelmüthigen Gesinnun-[gen] geöffnet wird, so kann ich auch nicht anders als deswegen meinen Glückwunsch zu den <Ersten>übrigen andern I.K.H. ablegen, Es gibt beynahe kein gutes – ohne Opfer u. gerade der edlere bessere Mensch scheint hierzu mehr als andere Bestimmt zu seyn, damit seine Tugend geprüft werde. –



mögte ich nun von Herzen gern singen, Wären I.K.H. nur ganz wieder hergestellt, aber der neue Wirkungskreiß, die Veränderung, später Reisen, kann bald gewiß die Unschätzbare Gesundheit I.K.H. wieder in den besten Zustand bringen, u. alsdenn will ich obiges *Thema* ausführen mit einem tüchtigen *A – – – men* oder *Alleluja*. – Was die Meisterhaften V[a]r.[iationen] I.K.H. anbelangt, so habe ich selbe ohnlängst zum schreiben gegeben, manche kleine Verstöße sind von mir beachtet worden, ich muß aber meinem erhabenen Schüler zuzufügen: „*La Musica merita d'esser studiata*“ – bey so schönen Anlagen u. wirklich reicher Erfindungsgabe I.K.H. wäre es schade, nicht selbst bis zur kastalischen Quelle vorzudringen, wozu ich mich denn als Begleiter anbiete, sobald es einmal die Zeit I.K.H. zulaßen wird. I.K.H. können auf zweierley Art schöpfer werden sowohl für das Glück u. Heil so mancher Menschen als auch für sich selbst, Musikal. schöpfer u. Menschen-Beglücker sind in der jezigen Monarchen Welt bisher nicht anzutreffen. – und nun von mir – ich bedarf wohl der gnädigsten

Nachsicht – ich füge hier 2 Stücke bey, worauf geschrieben, daß ich Sie vor dem Namentage I.K.H. voriges Jahr schon geschrieben habe, aber Mißmuth u. so manche traurige Umstände meine damalige so üble Gesundheit hatten mich so Muthlos gemacht, daß ich mich gar nur mit der grösten Ängstlichkeit u. Befangenheit I.K.H. nähern konnte, Von Mödling aus bis an das Ende meines dasigen Aufenthaltes gieng es mit meiner Gesundheit zwar besser, aber wie viele andere Leiden trafen mich, manches befindet sich unterdeßen in meinem schreibpulte, wo ich das Andenken an I.K.H. bezeugen kann, u. ich hoffe dieses alles in einer besseren Lage auszuführen – der Erlaß I.K.H., daß ich kommen sollte, u. wieder, daß I.K.H. mir dieses sagen würden lassen wann? wußte ich nicht zu deuten, denn Hofmann war ich nie bin es auch nicht, u. werde es auch nie seyn können, u. ich komme mir hier gerade vor als, wie *Sir Davison* in Marie Stuart, als die Königin *E.[lisabeth]* das Todesurtheil in seine Hände übergibt, ich wünsche, daß Ich, daß ich zu meinem Gnädigsten Herrn kommen darf, wie ehemals, Gott kennt mein innres, u. wie der schein auch gegen mich vielleicht ist, so wird sich einmal alles für mich aufklären. – der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I.K.H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn, u. Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Feyerlichen Tages beytragen. –

Es folgen nebst tiefster Danksagung die *Sonaten*, nur fehlt das Violonzell noch glaube ich, welche Stimme ich nicht gleich gefunden habe, da der Stich schön ist, so habe ich mir die Freyheit genommen, ein gestochenes *Exemplar* nebst einem Violin *qui(n)zett* bey zu legen. – Zuden 2 Stücke(n) von meiner Handschrift an I.K.H. Namenstag geschrieben sind noch 2 andere gekommen, wovon das letztere ein großes *Fugato*, so daß es eine große Sonate aus macht, welche nun bald erscheinen wird, u. schon lange aus meinem Herzen I.K.H. ganz zgedacht ist, hieran ist das neueste Ereigniß I.K.H. nicht im mindesten schuld.

Indem ich um Verzeihung meines Schreibens bitte, flehe ich den Herrn an, daß Reichlich seine Segnungen auf das Haupt I.K.H. herabflößen, der neue Beruf I.K.H., der so sehr die Liebe der Menschen umfaßt, ist wohl einer der schönsten, u. hierin werden I.K.H. Weltlich oder geistlich immer das schönste Muster seyn. –

Ihro Kaiserliche Hoheit gehorsamst treuster Diener

Ludwig van Beethoven

am 3-ten Merz 1819

Abb. 6-15: Brief Beethovens an Erzherzog Rudolph (Wien, 3. März 1819)⁹¹

Warum schreibt Beethoven im Brief an Erzherzog Rudolph das kurze musikalische Motiv? In der Forschung ist man sich darüber einig, daß es eine Umarbeitung des Themas „O Hoffnung“ (WoO 200) darstellt, welches Beethoven seinem Kompositionsschüler Erzherzog Rudolph im Frühjahr des vorangegan-

91 Im Wortlaut der neuen Briefausgabe des Beethovenhauses in Bonn. Für die Übersendung des Briefes vor dem Erscheinen und die Erlaubnis zum Abdruck möchte ich Herrn Dr. Sieghard Brandenburg sehr herzlich danken.

genen Jahres 1818 zur Bearbeitung gegeben hatte⁹². Mittlerweile hatte Rudolph vierzig Variationen für Klavier über dieses Thema komponiert, von denen Beethoven sehr angetan war und sich in den folgenden Wochen und Monaten für deren Veröffentlichung einsetzte⁹³.

Boldrini-Skizzenbuch:

Vi-vat ru - dolphus

Vi-vat ru - dolphus

op. 106/1

Allegro

ff

cic.

p

WoO 200

O Hoff - nung! O Hoff - nung!

Abb. 6-16: Motivische Beziehungen zwischen „Vivat rudolphus“ (Boldrini-Skizzenbuch), dem Anfang der *Hammerklaviersonate*, op. 106, und dem Variationenthema für Rudolph, WoO 200: „O Hoffnung!“

Das Thema dieser Variationen hatte in der Beziehung von Rudolph und Beethoven bereits vorher eine besondere Bedeutung: Es ist abgeleitet aus dem Anfangsthema der Rudolph gewidmeten *Hammerklaviersonate*, op. 106. Die beginnenden mächtigen Akkordschläge stellte sich Beethoven, wie Gustav Nottebohm (N II, 127f.) im (heute verschollenen) Boldrini-Skizzenbuch noch

92 Für eine detaillierte Schilderung der Entstehung dieser Variationen, sowie für eine Besprechung ihrer musikalischen Faktur einschließlich Beethovens Verbesserungsvorschlägen siehe Susan Kagan, *Archduke Rudolph*, 69–118.

93 Nach Beethovens eigenem Vorschlag sollten sie auf dem Titelblatt eine Widmung an ihn aufweisen: „Was das Meisterwerk der Variationen I. K. H. betrifft, so glaube, daß selbe unter folgendem Titel könnten herausgegeben werden, nämlich: Thema oder Aufgabe, gesetzt von L. v. Beethoven, vierzigmal verändert und seinem Lehrer gewidmet von dem durchlauchtigsten Verfasser. ... Zwar könnte I. K. H. vielleicht mich der Eitelkeit beschuldigen; ich kann aber versichern, daß, indem zwar diese Widmung meinem Herzen teuer ist und ich wirklich stolz darauf bin, diese allein gewiß nicht mein Endzweck hierbei ist. ... Es fragt sich nun, ob I. K. H. mit dem Titel zufrieden sind?“ (Brief vom 31. August 1819 aus Mödling an den Erzherzog; Kastner/Kapp, 517).

sehen konnte, ursprünglich als „Vivat Rudolphus“–Rufe vor. Nottebohm erkannte dabei nicht, daß Beethoven die Beziehungen weiterführte: Aus der melodischeren Fortsetzung des Themas der *Hammerklaviersonate* leitet er „im Frühjahr 1818“⁹⁴ (also eben zu der Zeit, als er an Op. 106 arbeitete) das Thema von Rudolphs Kompositionsaufgabe ab. Durch die Textunterlegung wird der persönliche Bezug besonders deutlich: Beethoven äußerte sich in seinen Briefen der Zeit oft besorgt um die Gesundheit des Erzherzogs, um die es nicht immer gut bestellt war⁹⁵. Mit dem Text des Variationenthemas wollte er wohl seinem Mäzen, Schüler und Freund Trost zusprechen⁹⁶: „O Hoffnung! O Hoffnung! Du stahlst die Herzen, du milderst die Schmerzen“⁹⁷. Wenn er im Brief auf

94 Notiz am unteren linken Rand des Autographs, Staatsbibliothek zu Berlin — Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. Beethoven 52; Faksimile bei S. Kagan, *Archduke Rudolph*, 70.

95 Neben Gicht- und Rheumaanfällen, die seit 1814 (er war 26 Jahre) seine Hände so sehr in Mitleidenschaft gezogen hatten, daß er nicht mehr Klavier spielen konnte, hatte Erzherzog Rudolph häufig epileptische Anfälle, nach denen er jeweils einige Tage lang krank war (nach S. Kagan, *Archduke Rudolph*, 5).

96 Susan Kagan läßt sich wohl zu sehr von dem Entstehungshintergrund der Klaviersonate „Les adieux“, op. 81a, leiten, wenn sie annimmt, Beethoven wäre in Sorge darüber gewesen, daß für die kommenden Sommermonate eine Wegfahrt von Rudolph oder ihm selbst anstünde (S. Kagan, *Archduke Rudolph*, 71, Fußnote 2). Beethovens Zeichnung am unteren Rand des Themas, „L. v. Beethoven in Doloribus | causa S. k. k. Hoheit dem Erzher- | zoge Rudolph“ sollte wohl besser verstanden werden als Ausdruck seines Schmerzes darüber, den Erzherzog bei schlechter Gesundheit zu wissen. Bekräftigt wird diese Interpretation auch dadurch, daß sich in Beethovens Briefen an den Erzherzog häufig vergleichbare Wendungen finden, wie z. B.: „Ihro Kaiserliche Hoheit! Mit großem Leidwesen habe ich wieder Ihre Unpäßlichkeit erfahren ...“ (Brief vom Frühjahr 1819; Kastner/Kapp 503).

97 Im Frühjahr 1818, als Beethoven das Thema „O Hoffnung! O Hoffnung!“ zur Variation gab, schrieb er auch die bekannten Worte „Bachs Litaneien nicht zu vergessen“ in sein Tagebuch (M. Solomon/S. Brandenburg, *Beethovens Tagebuch*, 115, Nr. 155[a]). Einige Stellen aus C.P.E. Bachs Litaneien (Wq 204) hatte Beethoven Jahre zuvor in das Eroica-Skizzenbuch (S. 25) notiert. Es mag durchaus die musikalisch außergewöhnliche Gestaltung dieses für private Andachten bestimmten Werkes gewesen sein — die sich ständig wiederholenden Melodieabschnitte werden auf fantasievolle Weise immer wieder andersartig harmonisiert —, die Beethovens Aufmerksamkeit weckte. Wert zu exzerpieren war ihm damals jedoch nicht ein beliebiger Abschnitt aus den Litaneien, sondern eine Stelle mit dem Text „Hilf uns Herr, Herr unser Gott“, über die C.P.E. Bach eigens noch einmal geschrieben hat: „Herzliche Bitte um Hilfe“ (Takt 48ff.). — Weder Gustav Nottebohm (*Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803*, 55) noch Rachel Wade, „Beethoven's Eroica Sketchbook“, bemerkten in ihren Abhandlungen über dieses Skizzenbuch diesen Hintergrund. Es ist anzunehmen, daß sich Beethoven im Frühjahr 1818 vor allem wegen dieser „herzliche[n] Bitte um Hilfe“, die im übrigen die erste verbale Angabe in dieser Komposition überhaupt ist, an Bachs Litaneien zurückerinnerte. Denn zur gleichen Zeit schrieb er an Erzherzog Rudolph das Thema „O Hoffnung! O Hoffnung! Du stahlst die Herzen, du milderst die Schmerzen“ als aufmunterndes Thema ob seiner Krankheit, welches später via „Erfüllung! Erfüllung!“ in die *Missa solemnis* eingeht, die wiederum überschrieben ist: „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“

dieses Thema wieder Bezug nimmt und es umarbeitet zu „Erfüllung[,] Erfüllung!“, sind die Worte zum einen als Glückwunsch zur bekannt gewordenen Ernennung Rudolphs als Erzbischof von Olmütz gemeint, zu der Beethoven im ersten Absatz gratuliert. Zum anderen spricht Beethoven aber auch unmittelbar nach dem musikalischen Glückwunsch wieder von Rudolphs Gesundheitszustand und gibt zu erkennen, daß er das vorangehende Thema („Erfüllung[,] Erfüllung!“) mit „Amen“ oder „Allelujah“ ausführen wolle, sobald Rudolph wieder gesund sei. Die im Brief angedeutete Komposition ist nie als eigenständiges Werk entstanden. Wohl aber hat Beethoven das musikalische Material dieser Genesungsrufe in das Gloria und in die anderen Sätze der *Missa solennis* einfließen lassen.

Um die Beziehung der zwei kurzen Takte „Erfüllung[,] Erfüllung!“ zum Gloria verstehen zu können, gilt es zunächst, die zeitliche Relation der „Erfüllungs“-Rufe zur Entstehung des Gloria zu bestimmen. Eine genaue Datierung des Briefes konnte im Rahmen der neuen Briefausgabe des Beethovenhauses in Bonn durch Sieghard Brandenburg erstmals gesichert werden⁹⁸: Ein abgeschnittener Teil des Briefes mit Datum und Unterschrift, aufgefunden in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (ÖNB 144/129), zeigt Beethovens eigenhändige Datierung „am 3-ten Merz 1819“ (vgl. Abb. 6-15, S. 323). Diese neue Datierung des Briefes zeigt erstmals, daß Beethoven bereits spätestens Anfang März 1819 plante, eine Messe für die Inthronisationsfeierlichkeiten zu komponieren: „der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I.K.H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn, u. Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Feyerlichen Tages beytragen“ schreibt Beethoven weiter unten im gleichen Brief⁹⁹.

98 Sie liegt früher als bislang vermutet: Kastner/Kapp (491) gaben an, der Brief stamme (ohne nähere zeitliche Eingrenzung) aus dem Jahr 1819. Anderson (2, 813) schließt auf „early June“ 1819, da sie davon ausgeht, der erste Teil des Briefes sei eine Reaktion auf die offizielle Ernennung Rudolphs als Kardinal. Ihre Datierung ist seither in die Beethovenliteratur eingegangen. — Vor der englischen Briefausgabe äußerte man in deutschen Veröffentlichungen gelegentlich die Vermutung, der Brief stamme vom Anfang des Jahres 1819 (so W. Weber, *Beethovens Missa solennis*, 27; J. Schmidt-Görg, *Missa solennis*, 7). Auch Donald MacArdle und Ludwig Misch (*New Beethoven Letters*, 244) sprechen von „spring 1819“, „not before February“.

99 Robert Winters Aussage („Reconstructing Riddles“, 233), Beethoven habe nicht vor April 1819 mit der Komposition des Kyrie begonnen, muß daher um einen Monat nach vorne verschoben werden. Dies steht im übrigen auch in Einklang mit Winters sonstigen Argumenten. In einem Punkt aber irrte Winter in seinen Ausführungen: Seine Vermutung, Beethoven habe Anfang April dem Erzherzog deswegen einen Besuch abstatten wollen, um ihm erstmals die Neuigkeit zu unterbreiten, daß er eine Messe für seine Inthronisation schreiben wolle, ist wohl nicht haltbar. Winter deutete hier einen einzigen Eintrag in das Konversationsheft — die Zurückweisung durch Rudolphs Diener — auf spekulative Weise aus. Der wirkliche Grund für Beethovens Besuch

Der Brief vom 3. März 1819 ist das früheste Zeugnis über die Absicht Beethovens, eine Messe für Rudolph zu komponieren. Aus den Formulierungen wird deutlich, daß Beethoven seinen Schüler Rudolph lange nicht mehr gesehen hat, Rudolph aus diesem Grund außerordentlich verstimmt ist, anscheinend sogar mit ernststen negativen Folgen gedroht hat¹⁰⁰. Daher schreibt Beethoven: „ich komme mir hier gerade vor als, wie *Sir Davison* in *Marie Stuart*, als die Königin *E. [isabeth]* das Todesurtheil in seine Hände übergibt, ich wünsche, daß Ich, daß ich zu meinem Gnädigsten Herrn kommen darf, wie ehemals, Gott kennt mein innres, u. wie der schein auch gegen mich vielleicht ist, so wird sich einmal alles für mich aufklären.“ Beethoven versucht alles, um mit Hilfe dieses Briefes den Erzherzog wieder gütlich zu stimmen: Den akuten Anlaß des Ekklats, versäumtes Erscheinen Beethovens bei Rudolph, erklärt der Komponist zu Beginn des Briefes mit dem Hinweis darauf, daß er nicht zu Hause war, als I.K.H. nach ihm schickte, gleich danach krank wurde und das Bett nicht mehr verlassen konnte. Weiter unten entschuldigt er sich überdies damit, daß er Rudolphs Auftrag, zu ihm zu kommen, nicht verstand, da er kein Hofmann sei. Gleichzeitig ist ihm jedoch klar, daß solche Ausflüchte allein, die zu verschiedenen Zeiten in den Briefen an den Erzherzog immer wieder auftauchen, diesmal nicht ausreichen können. So legt er dem Brief verschiedene Kompositionen bei, die zeigen sollen, wie sehr er im vergangenen Jahr an Rudolph gedacht hat, obwohl er geraume Zeit von Krankheit heimgesucht war. Die

geht aber aus den Briefen klar hervor: Beethoven hatte eine Kopie von Rudolphs vierzig Variationen in Auftrag gegeben (siehe „Erfüllungs“-Brief), die er dem Erzherzog zukommen ließ, und gleichzeitig für den nächsten Tag seinen Besuch ankündigte („Ihro Kaiserliche Hoheit! Ich habe die Ehre, hier die meisterlichen Variationen von J.K.H. durch den Kopisten Schlemmer zu schicken; morgen werde ich selbst mich bei I.K.H. anfragen ...“ nach Kastner/Kapp, 505; undatiert). Als er sich jedoch zum Erzherzog begibt, wird er von einem Hofbeamten zurückgewiesen, der in Beethovens Konversationsheft schreibt: „Gestern früh um 5. Uhr | hat S'K.[aiserliche] H.[oheit] einen Anfall | von seiner Gewöhnlichen | Krankheit bekommen, und | heute befinden Sie Sich | schon etwas besser. | Ich werde es Ihnen | zu wiessen machen wenn | Sie Komen können und Morgen werde ich | es S^{er} Hoheit sagen | daß Sie heute hier | waren.“ (*Beethovens Konversationshefte* 1, 42; Anfang April 1819). Beethoven antwortete möglicherweise mit folgendem (ebenfalls nicht datierten) Brief: „Ihro Kaiserliche Hoheit! Mit großem Leidwesen habe ich wieder Ihre Unpäßlichkeit erfahren; ich hoffe, sie wird nur vorübergehend sein, und der noch immer wankelhafte Frühling dürfte wohl daran schuld sein. — Eben gestern wollte ich die Variationen überbringen ...“ (Kastner/Kapp, 503).

100 Es ist wohl kein Zufall, daß zwischen dem obligatorischen Neujahrsbrief und dem Brief vom 3. März kein weiterer Brief von Beethoven an den Erzherzog erhalten ist. Und bereits im Neujahrsbrief entschuldigt sich Beethoven dafür, daß er einige Zeit nicht bei Rudolph war und nicht einmal auf seine Variationen reagiert hat, da sich „ein schreckliches Ereignis“ zugetragen habe. (Der Neffe war von ihm weggelaufen. Auch wurde am 18. Dezember die für Beethoven bittere Entscheidung getroffen, der Vormundschaftsprozeß müsse, da Beethoven kein Adeliger war, beim Magistrat weitergeführt werden.)

ausführlichen Hinweise auf all diese Kompositionen¹⁰¹ umrahmen die Aussage, daß „der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I.K.H. soll aufgeführt werden wird für mich der schönste meines Lebens sein ...“. Liest man diesen Satz im Zusammenhang des Briefes, so wirkt er als einer der zahlreichen hier aufgeführten Versuche von Seiten Beethovens, Rudolph seine Zuneigung zu beweisen und dessen Gunst wieder zu erlangen — eine starke persönliche Motivation also¹⁰².

Nun zurück zur Eingangsfrage: Wie weit war die Komposition der *Missa solemnis* bereits gediehen, als Beethoven die „Erfüllungs“-Rufe im Brief vom dritten März 1819 notierte, in dem sich gleichzeitig das erste Zeugnis zur Idee der Verfertigung eines Hochamtes überhaupt findet? Man kann davon ausgehen, daß er vor dem Zeitpunkt des Briefes noch kaum mit der Komposition begonnen hatte. Auch ist er Anfang April, wie ein Eintrag ins Konversationsheft zeigt, noch mit dem Anfang des Kyrie beschäftigt: „*preludiren* des | *Kyrie* vom *organisten* | stark u. abnehmend | bis vor dem *Kyrie* | *piano* —“ (*Beethovens Konversationshefte* 1, 42)¹⁰³. In jedem Falle steht die Niederschrift der „Erfüllungs“-Rufe ganz am Anfang der Konzeption der *Missa solemnis* und damit deutlich vor der Arbeit am Gloria.

Bisher wurde noch nie gesehen, daß die musikalische Gestaltung der Rufe „Erfüllung[,] Erfüllung!“ mit Beethovens Vertonung des Gloria in enger Verbindung steht: Sie stehen wie das „Gloria in excelsis Deo“ im Dreivierteltakt, in D-Dur, sind „Feurig“ überschrieben (im Gloria: „Allegro vivace“) und vollziehen den Akkordwechsel auf leichten Zählzeiten (vgl. hierzu Ausführungen zu Metrik und Rhythmik im Gloria, Kapitel 6.2.3). Von besonderer Bedeutung ist dabei für unsere Betrachtungen die harmonische Gestaltung: Das Variationenthema „O Hoffnung“ bestand aus einem verhältnismäßig üblichen harmonischen Verlauf und endet in einer authentischen Kadenz. In den nur zwei Takten „Erfüllung“, die mit den drei Hauptstufen harmonisiert sind, spielt sich Besonderes ab: Die Harmonik geht von der Tonika in die Dominante, dann erst

101 Beethoven weist sogar noch auf im Schreibpult liegende — also unvollendere — Kompositionen hin, die angeblich das Andenken an I.K.H. bezeugen.

102 Inwiefern aber der Plan, für den Fall der Ernennung eine Messe zu komponieren, bereits früher einmal mit Rudolph besprochen worden war, muß dahingestellt bleiben. (Anton Schindler schrieb im übrigen in der 3. Auflage seiner *Biographie*, 1860, 269, dazu: „Ohne irgendwelche Aufforderung faßte Beethoven den Entschluß, zu dieser Feierlichkeit eine Messe zu schreiben.“) Es stand ja bereits seit Jahren fest, daß Rudolph im Todesfall des amtierenden Erzbischofs dessen Nachfolger werden würde. Da Beethoven eben im „Erfüllungs“-Brief Rudolph erst zu seiner neuen Bestimmung gratuliert — der alte Erzbischof war im Januar 1819 gestorben —, hat mit Sicherheit keine Absprache zwischen den beiden mehr stattgefunden, seit der Anlaß konkret geworden war.

103 Bereits Robert Winter („Reconstructing Riddles“, 224f.) hat darauf hingewiesen, daß diese Beschreibung in der Tat der Musik in den Eingangstakten des Kyrie entspricht.

in die Subdominante — eine Verbindung, die in der funktionalen Harmonik weitgehend gemieden wird, in der älteren Klanglichkeit jedoch häufig anzutreffen ist — und von dieser vierten Stufe zurück in die Tonika. Binnen zwei Takten ist hier die Rahmenharmonik des Gloriasatzes zusammengerafft: Das Gloria ankert fest in D, bewegt sich im gesamten „Gloria in excelsis“-Teil auf verschiedenen Ebenen nach A (vgl. Kapitel 3.2.1, S. 56f.) und schließt am Ende des Satzes eben mit G-Dur und D-Dur in einer plagalen (oder abgebrochen authentischen) Wendung. Wie im Gloria stehen die beiden Schlußakkorde in Grundstellung, ohne Zusatztöne, G-Dur in Oktavlage und D-Dur in Terzlage.

Wie läßt sich diese Beziehung erklären? In dem Brief vom dritten März 1819 schreibt Beethoven, daß er das Thema „Erfüllung“ bei Gesundung seines Freundes auszuführen gedenkt „mit einem tüchtigen A — —men oder *Allelujah*“. Verwirklicht hat Beethoven dieses Versprechen schließlich im Gloria der *Missa solemnis*, weniger explizit auch in den weiteren Sätzen der *Missa solemnis* (zur Rolle der vierten Stufe in anderen Sätzen siehe Kapitel 6.3, S. 334–337). Der verbindende inhaltliche Zusammenhang zwischen dem Ruf und dem ausgearbeiteten Gloriasatz liegt in dem Gedanken, über das Jetzt hinauszugreifen: Der Text der kurzen Stelle „Erfüllung[,] Erfüllung!“ drückt einen Wunsch aus, der in Erfüllung gehen möge und dann lange erhalten bleiben soll: die Genesung und Gesundheit des Freundes¹⁰⁴. Ähnlich geht es Beethoven im Gloria darum, den Lobpreis Gottes, der ins Jenseits und in die Ewigkeit hinüberweist, also ebenfalls nicht nur auf die Gegenwart bezogen ist, musikalisch einzufassen. Dieser gemeinsame gedankliche Hintergrund ermöglichte es, die musikalischen Elemente der „Erfüllungs“-Rufe in die Vertonung des Gloria zu übernehmen¹⁰⁵. Die

104 In der Musikgeschichte gibt es eine eigenartige Parallele zum Motiv einer noch nicht ganz erfolgten Genesung, welche musikalisch ausgedrückt wird mit Hilfe eines Stückes in D, das beständig nach einer Lösung in G strebt. Johann Kuhnau beschreibt im Vorwort seiner sechs biblischen Historien diese für die Zeit ungewöhnliche musikalische Begebenheit: „Ich habe vor wenigen Jahren eine Sonata von einem berühmten Chur-Fürstl. Capell-Meister gehört | die der Autor La Medica genennet. Nachdem er nun | so viel ich davon behalten | das Winseln des Patienten und seiner Anverwandten | ingleichen wie sie zum Medico laufen | und ihm die Noth klagen vorgestellt hatte | so kam endlich hinten eine Gigue, darunter diese Worte stunden: Der Patient lässet sich wohl an | ist aber doch nicht völlig wieder gesund. Hierüber wolten sich etliche moquiren | und meinten | der Autor hätte wohl gerne die Freude über einer vollkommenen Gesundheit exprimiret | wenn es in seinem Vermögen gewesen wäre. Allein so viel ich daraus urtheilen konte | so waren Worte und Noten mit guter Raison gesetzt. Die Sonate gieng aus dem D.moll. Und in der Gigue liesse sich immer die Modulation in dem G.mol hören. Wenn nun endlich das Final wieder in das D. gemacht wurde so wolte das Ohr noch nicht Satisfaction haben | und hätte lieber die Schluß-Cadence im G. gehört.“

105 Verbindungen zwischen einer musikalischen Kleinigkeit von Beethoven und einer großen Komposition finden sich gerade in den späten Werken mehrfach. So beschreibt etwa Emil Platen („Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens, u.a. 153) die Verwandtschaft eines im Konversationsheft notierten Kanons „Kühl, nicht lau“ zum Ton-

musikalische Idee der Erfüllungs-Rufe prägen das Gloria der *Missa solemnis*, ohne dabei Thema im eigentlichen Sinne zu sein. Am deutlichsten werden die Parallelen anhand der häufigen Verwendung der plagalen Kadenz im Gloria, die gleichzeitig mit einer gestärkten Stellung der vierten Stufe G-Dur in Verbindung steht¹⁰⁶. Wie die musikalisch entsprechende Gestaltung der Erfüllungsrufe und zahlreicher Stellen im Gloria der *Missa solemnis* nahelegt, wollte also Beethoven in der Gloriavertonung konkrete musikalische Beziehungen (die bereits eine Geschichte seit der *Hammerklaviersonate* in sich tragen!) zur Person Rudolphs knüpfen¹⁰⁷.

Im „Erfüllungs“-Brief gibt er an, die beigelegten Sätze seiner letzten großen Klaviersonate (gemeint ist die *Hammerklaviersonate* op. 106) seien „schon lange aus meinem Herzen I.K.H. ganz zgedacht“. Über das Kyrie der *Missa solemnis* schreibt er ganz ähnlich: „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“ — eine Widmung, die bislang nicht in ihrer richtigen Bedeutung verstanden wurde: Sie ist, anders als man in der Literatur bislang dargestellt hat, nicht an die allgemeine Menschheit gerichtet¹⁰⁸, sondern vielmehr ganz persönlich an Erzherzog Rudolph¹⁰⁹, für dessen bevorstehende Inthronisationsfeier Beethoven die *Missa solemnis* ursprünglich auch komponieren wollte.

material der späten Streichquartette, insbesondere zum zeitgleich entstehenden Quartett op. 132. Zu der Verbindung des Kanons WoO 173 („Hol Euch der Teufel! B’hüt Euch Gott!“) zum Beginn des Sanctus vgl. Fußnote 61.

106 Möglicherweise gehen sogar die Wurzeln für die Verwendung von D-Dur und G-Dur als wichtige Akkordstufen in einer Rudolph zgedachten Komposition weiter zurück: So weist der erste Satz aus dem Klaviertrio op. 70/1, in D-Dur stehend, bereits in der Eröffnungslinie einen Hang nach G-Dur auf, welcher im weiteren Verlauf starke Folgen zeitigt (siehe hierzu Lewis Lockwood, „Beethoven’s Autograph Manuscripts“, 231). Desweiteren dient B-Dur in diesem Werk wie im Gloria, bzw. wie in der *Missa solemnis* allgemein, als Wechseltonart (vgl. zur Eigenart der Verwendung von B-Dur im ersten Satz von op. 70/1 Petra Weber-Bockholdt, „B-Dur und D-Dur bei Beethoven“, 335f.). Da dem Erzherzog eben dieses Klaviertrio und das Schwesterwerk op. 70/2 sehr gut gefielen, wollte Beethoven ihm dieses Werkpaar widmen. Beethovens Brief aus Wien vom 26. Mai 1809 erreichte jedoch den Verleger Breitkopf & Härtel (Kastner/Kapp, 139) nicht mehr rechtzeitig.

107 Gerade die weiteren Briefe Beethovens an Rudolph aus dem Jahre 1819 zeigen in der ansonsten recht wechselhaften Beziehung der beiden (vgl. hierzu S. Kagan, *Archduke Rudolph*, v. a. 13–28) eine beständige Beschäftigung Beethovens mit Rudolphs persönlichem Schicksal.

108 Diese meist nicht hinterfragte Annahme zeigt sich zum Beispiel deutlich in Übersetzungen, wo „zu Herzen“ gerne im Plural steht, so etwa bei Luigi Magnani („Beethoven nei suoi quaderni“, 111): „dal cuore — passa di nuovo andare ai cuori“. Stefan Kunze („Beethovens Spärwerk und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen“, 59) weist, so weit ich sehe, als einziger Autor darauf hin, daß eigentlich „nur der einzelnen Person ... etwas zu Herzen gehen“ kann. Er vermutet sogar, daß die Worte für Rudolph selbst gedacht waren, kann dies jedoch nicht im einzelnen belegen.

109 Meine Untersuchungen zur Widmung der *Missa solemnis*, die verschiedene Aspekte der vorliegenden Doktorarbeit in die Argumentation einbeziehen, sind in der Festschrift für meinen verehrten Lehrer und Doktorvater, Professor Dr. Theodor Göllner, als eigenständige Veröffentlichung

Die berühmte Schriftzeile „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“ steht nur in einer einzigen der zahlreichen handschriftlichen Quellen der *Missa solemnis*: im Autograph des Kyrie (Berin, SPK, Autograph I)¹¹⁰. Keine der zeitgenössischen Abschriften, allen voran die von Beethoven Korrektur gelesenen Kopien Wien A 21 (das sogenannte Brahms-Exemplar, in das Beethoven sogar noch kompositorische Änderungen eingetragen hat¹¹¹) und die Stichvorlage (bei Schott in Mainz), enthält den Schriftzug. Da Beethoven es nicht für nötig befunden hat, die Worte „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“ auch in den anderen Manuskripten (nicht einmal in der Stichvorlage!) einzutragen, war diese Widmung wohl nur eine gewisse Zeit lang aktuell und somit nicht für den offiziellen Text bestimmt.

Kann man genauer fassen, wann sich Beethoven die Überschrift ausgedacht hat? Zu welcher Zeit sie auf das Autograph geschrieben wurde, ist kaum festzustellen: Der obige Quellenbefund, — Fehlen des Eintrags in der frühesten Abschrift, dem Brahms-Exemplar — läßt zwei Entstehungswege zu: Entweder schrieb Beethoven die Überschrift erst, nachdem der Kopist die Abschrift des Kyrie bereits angefertigt hatte, und das Autograph wieder bei ihm zurück war. Oder die Überschrift stand bereits auf dem Autograph des Kyrie, als es Beethoven zum Kopieren gab, doch er wies den Schreiber an, sie wegzulassen¹¹². Glücklicherweise geben die Skizzen zur Entstehungszeit näheren Aufschluß. Im Skizzenbuch Y¹¹³ steht auf Seite 26R (Artaria 180) am oberen Rand eben jene Bemerkung, die schließlich über dem Kyrie zu stehen kommen wird: „von Herzen — möge¹¹⁴ es wieder — zu Herzen gehn“. Die umgebenden Skizzen gehören entsprechend unserer Erwartung jedoch nicht zum Kyrie, sondern sind vielmehr verhältnismäßig späte Skizzen zum Gloria, insbesondere zur Fuge,

chung erschienen (Birgit Lodes, „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“). Im folgenden sind einige Aspekte daraus zusammengefaßt.

110 Das „Ausrufezeichen“ ist zwar in anderer Schreibrichtung, aber doch in gleicher Tinte wie die Worte notiert. Trotzdem läßt es sich nicht mit Sicherheit ausschließen, daß es sich nur um einen zufälligen Strich mit Punkt handeln könnte. Der entsprechende Eintrag im Skizzenheft (Artaria 180, 26R; siehe S. 331) kann hierzu keinen weiteren Aufschluß geben: Er steht so weit rechts und ist so blaß, daß ein eventuell notiertes Ausrufezeichen nicht zu erkennen wäre.

111 Laut Thr. Georgiades („Zu den Satzschlüssen der *Missa Solemnis*“, 41) muß diese Handschrift gemeinsam mit dem Autograph als Text des Werkes gelten. Beethoven trug in beiden Manuskripten unabhängig voneinander noch Änderungen ein. Die in Arbeit befindliche Edition der *Missa solemnis* im Rahmen der Neuen Gesamtausgabe von Beethovens Werken läßt in diesem Zusammenhang auf weitere Erkenntnisse hoffen.

112 Da die Überschrift unübersehbar auf dem Autograph steht, läßt sich die Möglichkeit eines (unkorrigierten) Fehlers wohl ausschließen.

113 JTW, 362f.: „Pocket Sketchbook of Late Summer 1819“.

114 Im originalen Bleistifteintrag meint man zusätzlich ein „t“ (also: „mögte“ oder „möchte“) zu erkennen.

sowie einige Gedankensplitter zu Credo, Benedictus und Agnus Dei (vgl. Kapitel 7.2.1). Hieraus folgt, daß Beethoven die Überschrift des Kyrie ersonnen hat, während er das Gloria in fortgeschrittenem Stadium skizzierte.

Gerade in diesem Satz, dem Gloria, knüpft nun Beethoven ganz konkrete musikalische Bezüge zum Erzherzog: Wie ich oben zeigen konnte, bezieht er sich auf die an Rudolph gerichteten Genesungsrufe „Erfüllung“ (die er eben in jenem Brief schreibt, in dem er Rudolph auch zu seiner neuen Bestimmung gratuliert und die Komposition einer Messe für seinen großen Tag ankündigt) und setzt damit eine längere beziehungsvolle kompositorische Geschichte fort, die mit der *Hammerklaviersonate* op. 106 begonnen, und mit dem Variationenthema „O Hoffnung“ weitergeführt worden war. Darüber hinaus verarbeitet Beethoven im „Qui tollis“ des Gloria den bedeutungsvollen Beginn der „Lebewohl“-Sonate op. 81a (dargestellt in Kapitel 4.2). Für diese Sonate, das einzige Werk, das Beethoven nicht nur Rudolph gewidmet, sondern eigens für ihn unter Grundlegung einer ganz persönlichen Begebenheit komponiert hat, hatte er damals in den Skizzen folgende Widmung geplant: „Der Abschied — am 4ten Mai — gewidmet und aus dem Herzen geschrieben S.[einer] K.[aiserlichen] H.[oheit].“¹¹⁵ Was ihm solche Worte an seinen Freund bedeuteten, wird aus einem Brief an Breitkopf & Härtel deutlich, wo er sich über die Abänderung seines „Lebe wohl“ zu „les adieux“ in einigen Exemplaren empört: „Warum denn? ‚Lebe wohl‘ ist etwas ganz anderes als ‚les adieux‘. Das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten.“ (Kastner/Kapp, 201). Wie auch die Briefe verdeutlichen, scheint Beethoven, der je nach Gesprächspartner unterschiedliche Wörter verwendet, Rudolph gegenüber geradezu ein Bedürfnis zu haben, die innere Beziehung zu ihm, insbesondere zur Anfangszeit der Entstehung der *Missa solemnis*, durch die Metapher des Herzens auszudrücken¹¹⁶. So schrieb er gerade auch im „Erfüllungs“-Brief, er möge „Erfüllung[,] Erfüllung! ... v o n H e r z e n

115 Cl. Brenneis (Hrsg.), *Landsberg 5*, Faksimile, 45; Übertragung, 94. — Mir scheint auch im Dreischritt der Formulierung eine Verbindung vorzuliegen. Die Satzüberschriften der Sonate („Das Lebewohl“ — „Abwesenheit“ — „Das Wiedersehen“) drücken ebenso wie die Überschrift der *Missa solemnis* („Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“) ein Weggeben — einen Wartezustand — und eine Aufnahme aus.

116 Dem Leser sei es ans Herz gelegt, einige Briefe aus jener Zeit zu studieren und selbst zu entdecken, daß bei Beethoven die Rede vom Herzen keine selbstverständliche Allerwärtsformel ist, sondern nur wenigen Leuten gegenüber gebraucht wird. (Vgl. u.a. den Brief an den Erzherzog vom 31. August 1819, auszugsweise abgedruckt in Fußnote 93; hier auch sein Beginn: „Ihro Kaiserliche Hoheit! Eben gestern erhalte ich die Nachricht von einer neuen Anerkennung und Verherrlichung Ihrer vortrefflichen Eigenschaften des Geistes und Herzens. Empfangen I.K.H. meine Glückwünsche und nehmen Sie selbe gnädig auf; sie kommen von Herzen und sind nicht nötig gesucht zu werden.“).

gern singen, Wären I. K. H. nur ganz wieder hergestellt“ (Herv. der Verfasserin; Quelle siehe Abb. 6-15).

Wie ich veranschaulichen konnte, entwickelte Beethoven während er das Gloria skizzierte die Idee, die Beziehung zu Rudolph nicht allein musikalisch auszudrücken¹¹⁷, sondern gleichzeitig auch in Worten vor die gesamte Komposition zu stellen: „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“. Zu dieser Zeit war er auch noch überzeugt davon, die Messe bis zu den Feierlichkeiten für die Inthronisation Rudolphs im März des darauffolgenden Jahres fertigstellen zu können¹¹⁸. Dies gelang ihm bekanntlich bei weitem nicht, und hierin sehe ich auch den Grund dafür, warum sich Beethoven von der persönlichen Widmung wieder distanziert hat — sie taucht ja in späteren Manuskripten nicht mehr auf, nicht einmal in der Kopie, die Beethoven Rudolph selbst überreicht hat¹¹⁹: Mehrere Jahre nachdem der Anlaß der Komposition, die

117 Wie die umliegenden Skizzen verdeutlichen, beschäftigte sich Beethoven zu jener Zeit intensiv mit den Möglichkeiten, musikalische Charakteristika der „Erfüllungs“-Rufe in seine Messe einzubeziehen. So notiert er beispielsweise auf der Rückseite des Skizzenblattes, auf dessen oberen Rand die Worte „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehen“ stehen, einen frühen Versuch für ein „pacem“-Motiv, welches den Oberstimmenverlauf des „Erfüllungs“-Motives aufweist, der zweimal hintereinander erklingt (Artaria 180, 25L, I und II; im Violin- oder Sopranschlüssel zu lesen).

118 Nachdem Beethoven den Entschluß gefaßt hatte, eine Festmesse für Rudolph zu komponieren, unterbrach er dafür sogar die Arbeit an den Diabelli-Variationen und arbeitete in den ersten Monaten kontinuierlich, ohne größere Unterbrechung an der Messe. (Erst nachdem der ursprünglich geplante Aufführungstermin bereits verstrichen war, legte er die *Missa solemnis* immer wieder für einige Zeit beiseite und komponierte u. a. die Werke op. 109, op. 110, op. 111, op. 124 und die ersten sechs Nummern aus op. 119). Bedenken, ob er den Termin einhalten könnte, sind erstmals in einem Brief an den Erzherzog vom 31. August 1819 dokumentiert, worin aber der Optimismus noch überwiegt: „Ich hoffe jedoch mit der Messe zustande zu kommen, so daß selbe am 19., falls es dabei bleibt, kann aufgeführt werden; wenigstens würde ich in Verzweiflung geraten, wenn es mir durch meine üblen Gesundheitszustände versagt sollte sein, bis dahin fertig zu sein. Ich hoffe aber, daß meine innigsten Wünsche für die Erreichung werden erfüllt werden.“ (Kastner/Kapp, 517). Die Arbeit am Gloria ist jedoch zu dieser Zeit bereits weit fortgeschritten.

Auch plante Beethoven wohl die *Missa solemnis* zunächst in bescheideneren Dimensionen: Das Kyrie ist im Verhältnis zu den anderen Teilen der *Missa solemnis* der am wenigsten gewichtige Satz. Dies fällt vor dem Hintergrund, daß die Messen der Wiener Zeitgenossen gerade durch einen ausladenden Kopfsatz gekennzeichnet sind, besonders auf. Zudem mag auch die Tatsache, daß Beethoven das Kyrie ohne ausführliche Skizzenarbeit sogleich als Autograph schrieb (vgl. R. Winter, „Reconstructing Riddles“, v. a. 226ff.), auf eine weniger ausladende Konzeption der Messe hinweisen.

119 Vergleichbares liegt im Falle des Streichquartettes op. 95 vor. Auch hier findet sich die Überschrift „Quartetto serioso“ nur im Autograph, nicht aber in der Originalausgabe. Stefan Kunze vermutet, daß „die Serioso-Bezeichnung in Zusammenhang mit Beethovens vertrautem Verhältnis zu Nikolaus von Zmeskall [steht], dem das Werk als Freundesgabe zugedacht und gewidmet wurde und mit dem Beethoven sonst häufig im scherzhaften Ton verkehrt. Hier kam er ihm einmal ‚serioso‘.“ (St. Kunze, „Beethovens Spätwerk und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen“, 78, Fußnote 27).

Inthronisationsfeierlichkeit für den Erzherzog, verstrichen war, haben diese Worte ihre Aktualität verloren¹²⁰ und anstatt der innigen, persönlichen Worte bleibt nurmehr die offizielle Widmung an den Erzherzog¹²¹. So wie wir heute die berühmten Worte gerne verstehen, an die allgemeine Menschheit gerichtet, hatte sie Beethoven jedenfalls nicht gemeint.

6.3 Zur Bedeutung der Schlußbildung

In den vorausgehenden Kapiteln habe ich versucht zu verdeutlichen, daß die am Schluß des Gloria mit besonderer Deutlichkeit profilierten Merkmale (zentrale Rolle der vierten Stufe und rhythmisch-metrisches Überhängen) nicht isoliert stehen, sondern auch das gesamte Gloria durchziehen. Ebenso finden sie sich darüber hinaus in den übrigen Sätzen der *Missa solemnis*. Einige Beispiele mögen hierzu genügen. Eine erste deutliche Profilierung der Subdominanttonart G-Dur zeigt sich im Kyrie: Hier stehen im zweiten Kyrie die Kyrierufe nicht wie am Anfang auf der ersten, vierten und fünften Stufe von D-Dur, sondern auf der ersten, vierten und fünften Stufe von G-Dur (vgl. T. 140ff.). Für das Credo hat bereits William Kinderman („Beethoven's Symbol for the Deity“) die außerordentlich zentrale Funktion von Es-Dur, der vierten Stufe der Satztonika B-Dur, herausgestellt. Wie er anhand der Skizzen zeigen kann, hat die Entscheidung, den ursprünglich geplanten authentischen Schluß zum plagalen abzuändern, Beethoven in der Folge dazu veranlaßt, die vierte Stufe Es-Dur auch an anderen zentralen Stellen des Credo (u. a. am Satzanfang) zu verwenden. Bereits vorher hatte er aber der vierten Stufe im Verlauf des Gloria eine wichtige Rolle zugewiesen (vgl. Kapitel 6.2.4.1). Selbst die plagale Schlußbildung hatte sich bereits abgezeichnet (BH 107, S. 31, liegt deutlich früher als die Ausarbeitung des Plagalschlusses im Credo im Skizzenbuch BH 108), wurde dann aber erst,

120 Indem Beethoven die Partitur dem Erzherzog am 19. März 1823 — mit drei Jahren Verspätung — überreichte, wollte er den ursprünglich geplanten Aufführungstag, Rudolphs Inthronisationsfeier zumindest im Datum noch einmal aufgreifen: Wie der Brief vom 31. August 1819 an Erzherzog Rudolph bezeugt, hielt Beethoven den 19. März 1820 für den vorgesehenen Termin (auch A. W. Thayer, *Beethoven* 4, 118, nennt den 19. März als Termin; ebenso J. Schmidt-Görg, *Missa solemnis*). In Wirklichkeit fanden jedoch die Feierlichkeiten am 9. März statt. Daß auch für Rudolph die Übergabe des Manuskriptes genau an diesem Tag besondere Bedeutung hatte, zeigt sich an seinem handschriftlichen Eintrag in das *Musikalien-Register*: „Dieses schön geschriebene MS. ist von dem Tondichter dem 19ten März 1823 selbst übergeben worden.“ (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Wgm 1268/33, erste Seite mit Beethovens Kompositionen; Faksimile bei S. Kagan, *Archduke Rudolph*, 289).

121 Auch im Falle der Klaviersonate op. 81a hatte er die ursprünglich geplante innige Widmung „... aus dem Herzen geschrieben“ zur allgemeingültigen Überschrift: „Das Lebe Wohl“ verändert.

nachdem die IV–I–Schlußbildungen der anderen Sätze feststanden, endgültig ausgearbeitet (Artaria 201, S. 110).

Im Sanctus/Benedictus wird sogar genau das zum harmonischen Verlauf des Satzes aufgefaltet¹²², was im Gloria im Satzschluß nur angedeutet werden konnte: Das Sanctus beginnt in D-Dur, das sich nahtlos anschließende Benedictus folgt und schließt in G-Dur¹²³. Daß sich Beethoven im Benedictus an Motiven des Gloria orientierte, wird auch anhand zahlreicher Details deutlich. So erinnert das Thema des „Osanna“-Fugatos an das Thema der Gloriafuge¹²⁴, nur ist hier die Auftaktquarte *d*–*g* nicht mehr harmonisch zweideutig, sondern klar als dominantischer Auftakt nach G-Dur harmonisiert. Auch die Skizzen geben interessante Hinweise auf die Beziehungen zwischen Benedictus und Gloria: Inmitten von Skizzen zum Benedictus notiert Beethoven eine Kadenzwendung mit der Oberstimmenführung vom *g* zum *fis* (Wittgenstein S. 82/=fol. 41v; siehe Abb. 6-17), also eben jene Kadenzwendung, die im Gloria mehrfach vorkommt. Dabei stellt er selbst in den Skizzen unwillkürlich den Bezug zum Gloria her: Denn der Text, zu dem er diese Musik schreibt („osanna in excelsis Deo“), stammt nur bis zu dem Wort „excelsis“ aus dem Benedictus, das Wort „Deo“ hängt Beethoven — wohl versehentlich — in Erinnerung an die Eingangszeile „gloria in excelsis Deo“ eigenmächtig an.

[Vorausgehend:] gloria tua osanna osanna in excelsis osanna

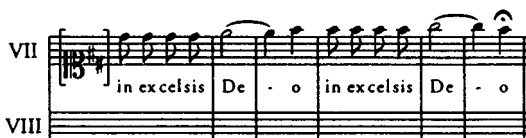


Abb. 6-17: Skizze zum Benedictus mit falschem Text, Wittgenstein, S. 82 (= fol. 41v), VII/VIII

So wird im Benedictus einiges von dem eingelöst, was in der stark nach G-Dur hängenden Schlußwendung des Gloria angedeutet worden war: Nicht umsonst schrieb Joseph Fröhlich in seiner frühen Kritik, daß „wir uns von hier entrückt und in die ersehnte Sphäre höchster Wonne und Beseligung [sic] versetzt wähnen.“ (*Cäcilia*, 41; St. Kunze, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, 441).

122 Zur Idee der „Entfaltung“ siehe Kapitel 3.2.1, S. 59. (Auch im Streichquartett op. 131, welches ebenfalls mit einer plagalen Wendung schließt, werden die im ersten Satz berührten harmonischen Zentren zu den Satztonarten der Folgesätze.).

123 In den Skizzen hatte Beethoven sogar eine zeitlang geplant, noch einen Schritt weiter zu gehen und das Benedictus in C-Dur, der vierten Stufe von G-Dur zu schreiben (bereits erwähnt bei G. Nottebohm II, 149).

124 Man vergleiche in diesem Zusammenhang auch das Fugathema „Consubstantialem ...“ im Credo (T. 70ff.), dazu die sequenzierende Fortsetzung T. 81f.

Im Agnus, dem letzten Teil der Messe, interessiert hier vor allem die Schlußbildung. Wie im Gloria wird sie durch eine plagale Kadenz hervorgerufen. Die schlußkräftige authentische Kadenz fehlt: vielmehr schmelzen die vorausgehenden authentischen Wendungen die zu erreichende Schlußtonika zu einem Neubeginn um und nehmen sie dabei ins *Piano* zurück. Die radikale Verwirklichung der Zweideutigkeit einer solchen Kadenz, die bei geeigneter rhythmischer Gewichtung zu einer abbrechenden authentischen umkehrbar wird, wird hier jedoch nicht mehr durchgeführt: Im Gegenteil, Beethoven fügt erst im Autograph noch die uns bekannten instrumentalen Schlußakte hinzu, die die Tonika etwas länger ausklingen lassen¹²⁵. Ganz besonders fällt aber auf, daß das am Schluß so häufig wiederholte Motiv „pacem, pacem“ in der Harmonik und im Oberstimmenverlauf wiederum mit Beethovens „Erfüllungs“-Ruf für Erzherzog Rudolph verbunden ist (harmonisch durch die Akkordfolge A G D, melodisch durch das abschließende Gleiten entsprechend dem Gloria, vom *g* zum *fis*)¹²⁶. Doch nicht nur im Agnus scheint diese Verbindung wieder auf: Auch alle anderen Sätze der *Missa solemnis* mit Ausnahme des Kyrie — dieses wurde vor dem Gloria komponiert — enden mit einer plagalen Wendung, in der der Ton *g* in der Oberstimme eine wichtige Rolle spielt (Credo: Es — B, in der Oberstimme: *g* — *f*¹²⁷; Benedictus: C — G, in der Oberstimme: *g* (liegenbleibend), das folgende Agnus beginnt mit *fis*). Schlußkräftig gesetzte authentische Kadenzen gehen diesen plagalen Wendungen nicht voraus¹²⁸. In allen Sätzen ließen sich entsprechende Ähnlichkeiten auch in Bezug auf die rhythmisch-metrische Gestaltung aufzeigen, wo sich eine Hervorhebung der nichtbetonten Zählzeiten abzeichnet (vgl. hierzu Thrasybulos Georgiades' anschauliches Bild des „Überquellens“; in „Zu den Satzschlüssen der Missa Solemnis“, 37ff.).

Diese Eigenheiten der Schlüsse gehen wohl unter anderem darauf zurück, daß jeder Satz der *Missa solemnis* mit einer über das Menschliche hinausweisenden

125 Dies hat bereits Thr. Georgiades („Die Satzschlüsse der Missa Solemnis“, 39) bemerkt.

126 Über die Assoziation der „Erfüllungs“-Takte und der ersten Takte der Klaviersonate op. 81a mit dem musikalischen Material der *Missa solemnis* konnte ich zu dem Schluß kommen, daß die bemerkenswerte Überschrift des Kyrie, „Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!“, von Beethoven wohl nicht — wie bislang geglaubt — für die allgemeine Menschheit geschrieben wurde, sondern eine persönliche Widmung für Rudolph darstellt (Näheres hierzu in Kapitel 6.2.4.2).

127 Aus harmonischen Gründen ist der Ton *fis* zum *f* abgedunkelt.

128 Im Benedictus schließen geraume Zeit vor Ende nur die Solostimmen mit einer authentischen Kadenz zur Tonika (T. 210). Der Tutti-Kadenzversuch im *Fortissimo* bleibt indes auf der fünften Stufe stecken (T. 222) und wird nie weitergeführt. Es folgen nur noch die plagalen Wendungen. — Beethoven greift damit auf eine alte Tradition der musikalischen Textausdeutung zurück. So benutzt etwa bereits Heinrich Schütz gerne die schwächere Schlußwirkung der plagalen Kadenz, um in die Zukunft weisende Gedanken zu symbolisieren (vgl. hierzu A. A. Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der ‚Cantiones sacrae‘ von Heinrich Schütz*, 43).

Aussage endet: Im Credo wohl am deutlichsten mit „Et vitam venturi saeculi, Amen“, im Benedictus, ähnlich dem Gloria, mit „osanna in excelsis“, sowie im Agnus Dei mit „dona nobis pacem“. Rudolf Langer (*Missa solennis. Über das theologische Problem in Beethovens Musik*, 39) schreibt aus theologischer Sicht im Bezug auf den Schluß der *Missa solennis* folgendes: „Die Missa schließt nicht mit dem Besitz des Friedens, sondern mit der Bitte um ihn“. In der Tat kann man es als ein Grundthema von Beethovens Vertonung bezeichnen, über das Irdische hinausweisen zu wollen auf das für den Menschen nicht Erreichbare. Diese Vorstellung führt uns schließlich wieder zurück auf Beethovens scharfe Trennung des menschlichen Unten vom göttlichen, unerreichbaren Oben, auf seinen begierigen Blick nach den Sternen, in dem er als Mensch seiner Zeit hoffte, eine Ahnung von Gott bekommen zu können (vgl. Kapitel 3, v. a. 3.2.3, 3.3.2 und 3.4).

Um diese Dimension in seiner Musik umzusetzen, suchte Beethoven nach sehr ungewöhnlichen Wegen: Auch für ihn selbst war die Schlußbildung des Gloria, die bei den Zeitgenossen viele kritische Kommentare geerntet hat, nicht von Anfang an selbstverständlich: In den Skizzen ist ein langer Weg des Komponisten vom Gewöhnlichen hin zu einer abschließenden Öffnung des Satzes zu beobachten, die er erst zu seiner Befriedigung verwirklichte, als bereits die anderen Sätze im Autograph vorlagen. Als erster Schritt zu der ungewöhnlichen Schlußbildung steht die Entscheidung, Worte und Musik des „Gloria in excelsis“ vom Beginn des Satzes als übersteigernde Abrundung ganz am Ende des Satzes wieder aufzugreifen. Im Vergleich zu Cherubinis F-Dur-Messe, die ebenfalls die Schlußbildung mit dem „Gloria in excelsis“ herbeiführt, wurde deutlich, daß Beethoven durch das erneute Einbeziehen dieses Teiles nicht nur wie Cherubini ein formales Abrunden, sondern vor allem ein dynamisches Vorwärtsdrängen erreichen wollte. Die Idee des Schließens im Sinne von ABA oder einer Reprise wird bei Beethoven weggefeht von dem Wunsch nach einem nicht zu haltenden Weiter. In den folgenden Skizzen zum Schlußpresto beschäftigte sich Beethoven mehrfach mit den letzten Schlußtaktten. Schließlich verwirft er den Plan, den Satz auf einem länger ausgebreiteten Tonikaklang zur Ruhe kommen zu lassen, und endet mit einer sowohl rhythmisch-metrisch als auch harmonisch offenstehenden Wendung: Der Rhythmus in den Vokalstimmen wird nicht mehr mit dem von den Instrumenten nachgezeichneten Metrum zur Übereinstimmung gebracht, sondern hängt über. Harmonisch bleibt der Satz bereits durch die Terzlage des abschließenden Tonikaakkordes in gewissem Sinne offen stehen, vor allem aber durch die plagale Schlußwendung, die so eigenartig gestaltet ist, daß sie möglicherweise auch als abbrechende authentische Kadenz nach G-Dur gehört werden kann. Anstatt eines typischen Kirchenmusikschlusses schreibt Beethoven einen aufrüttelnden, von Energie sprühenden, weitertra-

genden Schluß. Der Grund für dieses ungewöhnliche Vorgehen ist wohl Beethovens Wunsch, eine musikalische Analogie für die räumliche und zeitliche Jenseitsorientiertheit des Textes zu finden: „Ehre sei Gott in der Höhe“, die Grundbotschaft des Gloriatextes, ist nicht ein im Moment erfüllbarer Auftrag, sondern soll in allen Zeiten und bis in alle Ewigkeit erfüllt werden.

Die Lösung für den Schluß des Gloria, die Beethoven schließlich überzeugte, war in der zeitgenössischen Musik nicht üblich und verwirrte Hörer und Kritiker aufs Höchste. Sie hat sowohl im Vergleich zu den Meßvertonungen von Beethovens Zeitgenossen als auch in seinem eigenen Œuvre Ausnahmeharakter, — eine Dimension, die man indes als Hörer des 20. Jahrhunderts leicht vergißt. Denn wir nehmen gerne den Schluß aus der Erfahrung der romantischen Musik heraus wahr, wo viele der in Beethovens Gloria herausgearbeiteten Merkmale zum Topos werden¹²⁹ — man denke nur an den Schluß des ersten Satzes der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz oder an die Motetten von Johannes Brahms. Ausladende Plagalschlüsse haben in dieser Zeit als religiöse *couleur* einen vertrauten Platz. Im Gegensatz eignet Beethovens Schlußbildung gerade aufgrund der Tatsache, daß sie zu seiner Zeit völlig anders ist als das Gewohnte, besondere Wirkkraft. Beethoven macht sich frei von den gegebenen kompositorischen Strukturen und kann dadurch das überwinden, was man von einem „normalen“ Ende einer klassischen Komposition gewohnt ist. Dies ist sein Weg, das auszudrücken, was Grundthematik des Meßtextes und ganz besonders des Gloria ist: Der Verweis auf das Überirdische, Ewige, das dem Menschen auf Erden nicht erreichbar ist, gleichwohl ihn aber ständig über seinen eigenen Horizont hinaus beschäftigt.

129 Diese Gefahr hat Stefan Kunze („Über Sternen muß er wohnen“, 274) einmal folgendermaßen formuliert: „Die (recht besehen) verstörende Fremdartigkeit der Stelle ‚Über Sternen muß er wohnen‘ [9. Sinfonie, letzter Satz] blieb vermutlich deshalb verborgen, weil Beethoven einen Typus darstellender (imitativer) Musik scheinbar ‚vorwegnahm‘, der später gängig wurde und in der anspruchsvollen Kirchenmusik schon zu Beethovens Lebzeiten in Ansätzen begegnete.“

7 QUELLEN

7.1 Übersicht über den Skizzenbestand zum Gloria

<i>Bibliothek, Signatur und Angabe der Seiten mit Skizzen zum Gloria</i>	<i>Anzahl der Seiten mit Skizzen zum Gloria</i>	<i>Edition (sofern vorhanden) und Bemerkungen</i>
<i>Hausskizzenbücher</i>		
• Wittgenstein (Bonn BH BSk 1, SBH 663, SV 154), fols. 9v–10r, 11v–22r, 23r, 24r–29v, fol. 43v fol. E fol. H (= Artaria 180, S. 19/20),	43 Seiten	Faksimile und Übertragung: Schmidt–Görg, <i>SV 154</i> Faksimile von Blatt E bei Duncan, „Falling Leaves“; fol. E ursprl. zwischen fol. 24 und 25; fol. H ursprl. zwischen fol. 42 (+ fol. G) und fol. 43 (nach JTW, 257)
• SPK Artaria 197, S. 21	1 Seite	früherer Eintrag in diesem Skizzenbuch
• Krakau Artaria 206, S. 97	1 Seite	
• SPK Artaria 201, S. 110	1 Seite	
<i>Geheftete Taschenskizzenbücher</i>		
X ¹ DSB Artaria 180, S. 21/22; 27/28; 111/112	12 Seiten (= 3 Doppelblätter)	bei JTW, 360f.: „Pocket Sketchbook of Summer 1819“
Y ¹ • DSB Artaria 180, S. 23/24; 25/26; 31/32 • Bonn BH 111 (SBH 669; SV 85) • Bibliotheca Bodmeriana (SV 326)	20 Seiten (= 5 Doppelblätter)	bei JTW, 362f.: „Pocket Sketchbook of Late Summer 1819“
Z ¹ DSB Artaria 180, S. 29/30	4 Seiten (= 1 Doppelblatt)	
• Bonn BH 107 (SBH 665; SV 81), S. 24–27, 31	5 Seiten	Faksimile und Übertragung: Schmidt–Görg, <i>SV 81</i>

1 Die Kürzel X, Y und Z wurden von der Verfasserin für die vorliegende Arbeit eingeführt.

<i>Bibliothek, Signatur und Angabe der Seiten mit Skizzen zum Gloria</i>	<i>Anzahl der Seiten mit Skizzen zum Gloria</i>	<i>Edition (sofern vorhanden) und Bemerkungen</i>
--	---	---

Nicht geheftete Einzelskizzenblätter

- | | | |
|-----------------------------------|----------------------|---|
| • Bonn BH 110 (SBH 668) | 4 Seiten (2 Blätter) | Faksimile in Winter, „Reconstructing Riddles“ |
| • London Add. Ms. 29997, fol. 10v | 1 Seite | |
| • DSB Artaria 180, S. 106L | 1 Seite | |

Sonstige Skizzen

- | | | |
|--|---------|---|
| • Eintrag auf dem vorderen Innen-
deckel eines Konversationshefts (Heft
5; DSB Nr. 4) | | <i>Beethovens Konversationshefte</i> 1,
145; auch bei Magnani, 97; |
| • Skizzen auf einer freien Seite nach
der Abschrift von Händels „Durch
seine Wunden“ (SV 360; Census
221 ²) | 1 Seite | Reproduktion im Beethovenhaus |
| • Eintrag auf dem vorderen Innen-
deckel eines Konversationshefts (Heft
7, DSB Nr. 6) | | <i>Beethovens Konversationshefte</i> 1,
227; auch bei Magnani, 97; |

Alle im Archiv des Beethovenhauses in Bonn und in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, befindlichen Skizzen konnte ich im Original untersuchen. Die Skizzen in Privatbesitz und aus den Bibliotheken in Krakau, Cologny–Genève und London studierte ich anhand von Mikrofilmkopien bzw. Fotos.

² Derzeit in Privatbesitz; nähere Angaben bei Otto E. Albrecht, „Beethoven Autographs in the United States“, 10.

7.2 Zur Chronologie der Entstehung des Gloriasatzes

7.2.1 Zeitliche Einordnung der Skizzen

In der folgenden Tabelle wird erstmals der Versuch unternommen, sämtliche bekannten, auf etwa 95 Seiten niedergeschriebenen Skizzen zum Gloria der *Missa solemnis* in eine relative Chronologie zu bringen. Als Zuordnungssachse dienen dabei die Aufzeichnungen im Skizzenbuch Wittgenstein. Seit Beethoven dieses Buch benutzte, wurde dessen Blattfolge nicht verändert. Auch wurden nur wenige Blätter entnommen, wovon einige mittlerweile ausfindig gemacht werden konnten (vgl. JTW, 256ff.). Wer Beethovens Schreibgewohnheiten kennt, weiß freilich, daß er seine Skizzenbücher niemals genau Zeile für Zeile nacheinander beschrieb. Vielmehr ließ er gerne Zeilen oder ganze Seiten vorübergehend frei, um sie erst später aufzufüllen, wodurch es manchmal zu sehr verschiedenen chronologischen Schichten auf einer einzigen Seite kommt³. Andererseits gibt es auch einige Hinweise darauf, daß die Reihenfolge der Eintragungen in Wittgenstein im Groben der Seitenfolge entspricht und als Leitfaden durchaus dienlich sein kann (vgl. etwa Kapitel 5.3.2, Anm. 60).

In Wittgenstein finden sich Skizzen zu allen Abschnitten des Gloria⁴. Anhand dieser Aufzeichnungen kann man den Verlauf von Beethovens Arbeit am Gloria etwa wie folgt rekonstruieren: Nachdem sich Beethoven auf engem Raum erste kurze Gedanken zu den verschiedenen Abschnitten des Gloria notiert hatte (v. a. Wittgenstein, S. 22/= fol. 11v), konzentrierte er sich bald darauf, ein geeignetes Thema für das „Gloria in excelsis Deo“ zu finden und den ersten Gloriaabschnitt zu entwerfen. Es folgte die Erarbeitung der weiteren Abschnitte des Gloria, und zwar überwiegend in der Reihenfolge, wie sie im Satz auch erscheinen⁵. Nach einer intensiven Suche nach der Gestalt des Fugenthemas und einem Entwurf der Fugenexposition begann Beethoven schließlich damit, das Gloria im Autograph auszuarbeiten, wofür er in den Skizzen noch Detailarbeit leistete. Gleichzeitig skizzierte er aber auch den weiteren Verlauf der Gloriafuge und das Credo (Näheres hierzu in 7.2.2).

Zur gleichen Zeit, als Beethoven zu Hause das Skizzenbuch Wittgenstein beschrieb, verwendete er auch verschiedene kleinformatige Taschenskizzenhefte

3 Gelegentlich überarbeitete Beethoven auch seine eigenen Skizzen. Diese Übersreibungen müssen im übrigen in Wittgenstein von den oftmals sehr ungeschickten Nachzeichnungen von fremder Hand unterschieden werden.

4 Eine ausführliche, wenn auch nicht umfassende inhaltliche Bestimmung der Aufzeichnungen in Wittgenstein gibt Schmidt-Görg im Vorwort seiner Ausgabe (Schmidt-Görg, *Skizzenbuch SV 154*).

5 Auch für seine C-Dur-Messe skizzierte Beethoven die Musik überwiegend in der Reihenfolge ihres Erscheinens; vgl. McGrann, *Beethoven's Mass in C*, u. a. 83f.

und Taschenskizzenblätter. In der folgenden Tabelle werden die dort gemachten Aufzeichnungen zum Gloria aufgrund von musikalischen Ähnlichkeiten bestimmten Seiten des Skizzenbuchs Wittgenstein zugeordnet⁶. Hierbei werden die Überlegungen und Ergebnisse zu den Skizzen der *Missa solemnis* von Schmidt-Görg (siehe die Vorworte zu seinen verschiedenen Skizzenbuch-Editionen zur *Missa solemnis*), Winter (JTW und „Reconstructing Riddles“) und Drabkin (*Missa solemnis* und „Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven's *Missa solemnis*“) verwendet und erweitert: So kann etwa die Entstehungszeit einzelner Skizzen erstmals bestimmt werden (wie zum Beispiel fol. 10v des aus einzelnen Papieren verschiedener Zeiten bestehenden Skizzenkonvoluts London, Add. 29997).

<i>Skizzenbuch bzw. -blatt (vgl. 7.1)</i>	<i>skizzierter Teil des Gloria</i>	<i>Parallelstellen in Wittgenstein</i>	<i>vermutliche Entstehungszeit</i>
BH 110 (=SBH 668)	Gloriathema; Übergang zum „Er in terra pax“	S. 26f. (= fols. 13v–14r)	ca. Mai/Juni 1819
Artaria 197, S. 21, I+II	entkleidetes Fugenthema	fol. Er (= gehört zwischen fol. 24 und fol. 25)	(siehe Fußnote 7)
X	Fuge und Credo	melismat. Fugenskizzen (X, S. 27L, 22R, 21L) etwa zeitgleich Wittg., S. 47(=fol. 24r); ab X, S. 21R, Fugenthema in Achteln wie ab Wittg., S. 48 (=fol. 24v); das letzte vorhandene Blatt von X, S. 27R/28L, entspricht Wittg., S. 50 (= fol. 25v) ⁸ ; Σ X in etwa parallel zu Wittg., S. 47(= fol. 24r) bis S. 50(=fol. 25v)	
Y ⁹	Fuge (Credo, wenig Benedictus und Agnus)	(siehe Fußnote 10)	

6 Eine gründliche Sichtung und zeitliche Einordnung der vielen Skizzen zum Credo — die frühen Skizzen zum Credo überlappen sich mit den späteren zum Gloria — wird die Auflistung zu gegebener Zeit einmal präzisieren können. (Zickenheiner kümmerte sich leider in seiner umfangreichen Arbeit zu den Fugenskizzen des Credo nicht um eine chronologische Einordnung. Drabkin erarbeitete in seinem Artikel „Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven's *Missa solemnis*“ einen Überblick über die späten Skizzen zu Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei aus der Messe. Da für diese Sätze — ebenso wie für das Kyrie — das Autograph erhalten ist, lassen sich die späten Skizzen gut einem letzten Bearbeitungs- und Verbesserungsprozeß in der Partitur zuordnen; vgl. auch 7.2.2.).

7 Fußnoten zur Tabelle, siehe ab S. 344f.

Skizzenbuch bzw. *skizzierter Teil des Gloria* *Parallelstellen in Wittgenstein* *vermutliche Entstehungszeit*
 –blatt (vgl. 7.1)

Z Fuge und Credo; die Seiten 30R und 29L
 zu gleicher Zeit: Beginn entsprechen Wittg., S. 52 (= fol.
 der Niederschrift des 26v);
 Autographs (siehe Wittg. Σ Z kann man etwa den Seiten
 S. 52 /= fol. 26v und Wittg., 52 bis 54 (= fols. 26v–27v)
 Ausführungen in 7.2.2) zuordnen

Add. 29997, Fuge (Erarbeitung der S. 54–56 (= fols. 27v–28v)¹²
 fol. 10v Takte 407ff.)¹¹

Artaria 180, 106L Fuge

Die folgenden Skizzen entstanden wohl zusammen mit der Niederschrift des Autographs und gleichzeitig zu den oben genannten Fugenskizzen (siehe 7.2.2)

Konversationsheft Schnittstelle „Qui sedes“ zwischen Mitte
 1, 145 – „miserere“ (T. 272– und Ende
 274) Dezember 1819

BH 107, S. 24– verschiedene Übergänge sicher nicht vor S. 52 (= fol. 26v); Dezember
 27 aus dem Gloria bis zum (BH 107, S. 25 unten und S. 26 1819/ Januar
 „Quoniam“; eine Skizze zeitgleich zu der im *Konversa- 1820*
 zur Fuge tionsheft 1, 145 notierten Schnitt-
 stelle)

Skizzen auf Hornstimmen aus ca. Januar 1820
 Abschrift von T. 284–286; Übergang
 Händels „Durch zur Fuge, T. 358–360
 seine Wunder“ (etwas anders als in der
 (SV 360, Census endgültigen Fassung)
 221)

Krakau, Artaria Fuge („harmonisches (spätere Form von Wittg.
 206, S. 97 Thema“) S. 61/=fol. 31r) ca. Januar 1820

Konversationsheft Schluß der Fuge zwischen Ende
 1, 227 (Baßlinie aus T. 507ff.) Januar und
 Mitte Februar
 1820

BH 107, S. 31 Schlußpresto Artaria 180, S. 20¹³ und Wittg., ca. Februar
 S. 85/= fol. 43r und S. 86/= fol. 1820
 43v (siehe Kap. 6.2.2)

Artaria 201, letzte Revision des Herbst (wohl
 S. 110 Schlusses September)
 1822¹⁴

Anmerkungen zur Tabelle:

7 Beethoven beschriftete dieses Buch vor allem mit Skizzen zum Agnus und zum Dona von März bis Dezember 1821. Einige Einträge, wie auch derjenige zum Gloria auf Seite 21, stammen jedoch aus deutlich früherer Zeit (siehe hierzu JTW, 265ff.).

8 Man vergleiche insbesondere die Gestalt des Fugenthemas in Art. 180, S. 27R, I–V und Wittg. S. 50 (= fol. 25v), I–V; ebenso die ungewöhnliche Textierung des Themas, Artaria 180, S. 27R, IX, die derjenigen in Wittgenstein, S. 50 (= fol. 25v), VIII und X entspricht; sowie schließlich den in Artaria 180, S. 28L, mehrfach notierten Fugenthemenschluß mit der übergebundenen Achtelnote, eine Eigenart, die in Wittgenstein nach S. 50 (= fol. 25v) nie mehr vorkommt.

Die von JTW, 360, vorgeschlagene Anordnung der Blätter kann aus inhaltlichen Gründen nicht aufrechterhalten werden. Die Blätter des Skizzenbuches X waren wohl vielmehr — gemäß Inhalt und Berücksichtigung der Papierquadranten — ursprünglich folgendermaßen zusammengefügt:

(Die formale Anlage der folgenden Übersichten entspricht den Darstellungen bei JTW)

<i>Seiten</i>	<i>Quadrant</i>	<i>Quadrant</i>	<i>Seiten</i>
28R/27L	2xa	2ya	27R/28L
A [unbekannt]	1xa	1ya	A [unbekannt]
22R/21L	4xa	4ya	21R/22L
[hier wahrscheinlich einige weitere Blätter]			
112R/111L	3xa	3ya	111R/112L

9 Die überlieferten vier Doppelblätter, die einmal — zusammen mit zahlreichen weiteren — zum Taschenskizzenheft Y gehörten, liegen heute in drei verschiedenen Bibliotheken (BH Bonn, DSB Berlin, Bibliotheca Bodmeriana Cologny–Genève). Die Blätter waren wohl ursprünglich in einer Lage wie folgt zusammengefügt:

<i>Skizzenbuch /Seiten</i>	<i>Quadrant</i>	<i>Quadrant</i>	<i>Skizzenbuch /Seiten</i>
Art. 180, S. 31R/32L	2xb	2yb	Art. 180, S. 32R/31L
Bodmer, S. 1/2	4xa (?)	4ya (?)	Bodmer, S. 3/4
Art. 180, 25R/26L	3xa	3ya	Art. 180, S. 26R/25L
Art. 180, S. 24R/23L	2xa	2ya	Art. 180, S. 23R/24L
BH 111, S. 1/2	1xa	1ya	BH 111, S. 3/4

Kommentar zur Anordnung: Die Positionierung des Blattes Bodmer ergibt sich aufgrund der musikalischen Kontinuität von Art. 180, S. 25L zu Bodmer, S. 3 (vgl. etwa Bodmer, S. 2, und Art. 180, 25R, IX–XII sowie die Aufzeichnung des Kontrapunkts Art. 180, S. 25L, VI und Bodmer, S. 3, IV; letzteres auch in Wittgenstein, S. 49/= fol. 25r, III). Darüber hinaus hat bereits Winter (JTW, 362f.) festgestellt, daß die Seiten Art. 180, 24L und 26R, durch ein Vi= =de miteinander verbunden sind und daher wohl unmittelbar aufeinander folgten. Diese Beobachtung kann ich eindeutig bekräftigen, denn die in Art. 180, S. 24R, I–IV angedeutete Engführung des Fugenthemas setzt die auf S. 25R begonnene Versuchsreihe mit unterschiedlichen Anfangsintervallen des Themas fort (Sekunde und Terz auf S. 25R, Quart auf S. 26L und schließlich Quint auf S. 24R; vgl. Kapitel

5.3.2, S. 200). (Auf Blatt E des Skizzenbuchs Wittgenstein notiert Beethoven diese Engführung nochmals auf Achtelebene.) Die Zuordnung der Doppelblätter Art. 180, S. 31/32, und BH 111, S. 1–4, ist momentan nur nach entfernteren musikalischen Bezügen möglich, und ist als Versuch zu verstehen.

10 Winter (JTW, 363) meint, das Taschenskizzenheft Y („Pocket Sketchbook of Late Summer 1819“) habe Beethoven unmittelbar nach dem Heft X („Pocket Sketchbook of Summer 1819“) beschrieben. So schlägt er eine Entsprechung von Y zu Wittgenstein S. 51–60 (= fol. 26–30) vor. Dies kann nicht ohne Einschränkung zutreffen. Mag auch die Vorstellung schwer fallen, daß Beethoven in einem gegebenen Zeitraum wechselweise in zwei verschiedenen Taschenskizzenheften gearbeitet hat, scheint der Inhalt der beiden Skizzenbücher X und Y genau dies nahezu legen. In beiden Heften suchte Beethoven auf einigen Seiten vor der Hefmitte (also auf den in der Tabelle [Anm. 7] links verzeichneten Seiten) noch nach der Gestalt des Fugenthemas (meist: melismatisch in Sechzehnteln wie Wittg. S. 47/=fol. 24r); auf den Seiten nach der Hefmitte indes ist in beiden Heften die Gestalt des Fugenthemas bereits bekannt. Im Skizzenbuch Wittgenstein notierte Beethoven das endgültige Fugenthema zum ersten Mal auf Seite 48 (= fol. 24v).

Die späteren Seiten aus Y weisen folgende Entsprechungen zum Skizzenbuch Wittgenstein auf: Art. 180, S. 25L, III/IV entspricht Blatt E (= ursprünglich in Wittgenstein vor S. 49/= fol. 25r); Bodmer, S. 3, IV/V ist parallel zu Art. 180, S. 25L, VI und Wittgenstein, S. 49 (= fol. 25r), III; Bodmer, S. 3, IX–XII gleicht Aufzeichnungen in Wittgenstein S. 53/54 (= fol. 27 recto und verso).

11 Bislang war nicht bekannt, daß diese Skizze einer Stelle in der Fuge genau zugeordnet werden kann.

12 Beide Kennzeichen des in Add. 29997 ausgearbeiteten Fugenthemeneinsatzes — fremde Tonart und absteigende Sequenz — finden sich in Wittgenstein auf den Seiten 54 bis 56 (= fols. 27v–28v).

13 Winters Vermutung, daß sich das Blatt Artaria 180, S. 19/20, ursprünglich unmittelbar vor Wittgenstein, S. 84 (= fol. 43), befand (siehe JTW, 254ff.), kann eindeutig bestätigt werden: Die auf der Versoseite des einzufügenden Blattes (Art. 180, S. 20 oder: Hv) befindliche Skizze zum Presto-Schluß des Gloriasatzes wird oben auf dem Folgeblatt in Wittgenstein S. 85 (=fol. 43r) zu Ende geführt (vgl. hierzu Kapitel 6.2.2).

14 Artaria 201 ist Beethovens letztes Hausskizzenbuch zur *Missa solemnis*. (Bereits Nottebohm hat bemerkt, daß Beethoven selbst das Buch aus diesem Grund als „letztes Buch“ bezeichnete; Nottebohm, „Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822“, 468.) Die auf Seite 110 skizzierte Änderung für den Schluß des Gloria unternahm Beethoven zu einer Zeit, als bereits alle Sätze der *Missa solemnis* im Autograph fertiggestellt waren, er bereits die Ouvertüre op. 124 komponiert und intensive Arbeit an der Neunten Sinfonie begonnen hatte.

7.2.2 Beethovens Arbeit am Autograph des Gloria

Aus der Anordnung der Skizzen in Wittgenstein ist leicht zu ersehen, daß Beethoven die Gloriafuge und die frühen Teile des Credo gleichzeitig entwarf. Eine nähere Beschäftigung mit den späteren Skizzen zum Gloria und den früheren zum Credo legt darüber hinaus nahe, daß Beethoven zu dieser Zeit auch bereits am Autograph des Gloria arbeitete. — Bislang hatte man noch keine Kenntnis darüber, wann Beethoven mit dem Autograph des Gloria begann¹⁵.

Entgegen einer weit verbreiteten Annahme hörte Beethoven nicht auf zu skizzieren, sobald er damit begann, das Autograph eines Werkes niederzuschreiben. Vielmehr wird anhand eines Vergleichs von Autograph und Skizzen häufig deutlich, daß Beethoven Änderungen im Autograph oft zunächst als Skizze festhielt oder ausarbeitete. Dies gilt wohl ebenso für die Phase der Niederschrift des Autographs. Aufgrund des Verlustes des Autographs zum Gloria kann leider kein direkter Vergleich der späten Skizzen mit dem Autograph durchgeführt werden. Trotzdem läßt meiner Ansicht nach die Natur des in einigen späten Skizzen aufgezeichneten musikalischen Materials den Schluß zu, daß diese Aufzeichnungen in Zusammenhang mit Beethovens Arbeit am Autograph entstanden sind. Dies gilt insbesondere für die Skizzen zum Gloria auf den Seiten 24 bis 27 im Taschenskizzenheft BH 107. Beethoven hat hier eine Stelle aus dem „glorificamus“ (T. 108ff.), dann die Nahtstellen zum „Gratias“, zum „Qui tollis“, zum „miserere nobis“ (T. 273: F-Dur — Des-Dur) und zum „Quoniam“ ausgearbeitet, und zwar in der Reihenfolge ihres Erscheinens im fertigen Satz. So kann man davon ausgehen, daß Beethoven diese Übergänge im Skizzenbuch ausarbeitete, kurz bevor bzw. während er die ersten Teile des Gloria im Autograph niederschrieb¹⁶. In der Tat fällt auf, daß Beethoven in den früheren Skizzen im Hausskizzenbuch Wittgenstein zwar die musikalischen Abschnitte in längeren Verlaufsskizzen recht gut ausgearbeitet hatte, den jeweiligen Anschluß dieser Teile indes noch nicht befriedigend geklärt hatte.

15 Durch einen Vergleich von Autograph und späten Skizzen konnte Drabkin vor kurzem Angaben darüber machen, wann Beethoven das Autograph von Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei der *Missa solemnis* geschrieben hat. Er geht davon aus, daß Beethoven das Autograph des Credo nach August 1821 begonnen und das Autograph des Agnus Dei vor August 1822 im Autograph beendet hat (Drabkin, „Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven's *Missa solemnis*“, 107).

16 Hierfür spricht bereits die Tatsache, daß Skizzen aus vielen verschiedenen Abschnitten des Gloria an einer Stelle beisammenstehen. Eine solch dichte Vermischung findet sich sonst in den Gloriaschizzen nur am Anfang der Entstehung des Satzes (siehe etwa Wittgenstein, S. 22/= fol. 11v).

Inmitten dieser Skizzen, die also in die Zeit gehören, als Beethoven am Autograph der früheren Teile des Gloria arbeitete, findet sich auch eine Skizze zur Fuge des Gloria (BH 107, S. 25, IV–VII)¹⁷. Beethoven versuchte hier, ein modulierendes Zwischenspiel von D-Dur nach h-Moll auszuarbeiten, das wohl als Anschluß an die Fugensexposition vorgesehen war, jedoch in der fertigen Partitur in der skizzierten Weise nicht vorkommt. Während also Beethoven das Autograph schrieb und in diesem Zusammenhang in den Skizzen einige früh im Gloria auftretende Übergänge ausarbeitete, war er gleichzeitig mit der noch weniger ausgereiften Skizzierung der Fuge beschäftigt. Nach diesen Überlegungen erstaunt es nicht mehr, daß sich im Skizzenbuch Wittgenstein inmitten von Skizzen zur Gloriafuge die Niederschrift der Instrumentalbewegung der allerersten Takte des Gloriasatzes in seiner fast endgültigen Form findet (Wittgenstein S. 52/= fol. 26v). Hier, wo das Fugenthema bereits gefunden, und vor allem sogar die Exposition der Fuge gerade in einer längeren Verlaufsskizze festgehalten wurde, begann Beethoven anscheinend, das Autograph des Gloria zu schreiben.

Lassen sich Aussagen darüber machen, wann dies geschah? Hierfür ist eine genauere Beschäftigung mit Aufbau, Inhalt und Datierung der Skizzenbücher Wittgenstein und BH 107 notwendig. Bereits Schmidt-Görg (*Skizzenbuch SV 81*, Einleitung, 12–16) stellte Parallelen von Skizzen in BH 107 zu datierbaren Eintragungen in den Konversationsheften her. Winter baute auf diesen Untersuchungen auf und konnte darüber hinaus zeigen, daß Beethoven die beiden Skizzenbücher BH 107 und Wittgenstein eine Zeitlang gleichzeitig beschrieb (Winter, „Reconstructing Riddles“, v. a. 235).

Weder Schmidt-Görg noch Winter haben bemerkt, daß das Taschenskizzenheft BH 107 nicht chronologisch von vorne nach hinten beschrieben wurde. Doch waren die Skizzen zum Gloria, die wohl parallel zur Niederschrift des Autographs entstanden, mit Sicherheit bereits in das Heft eingetragen, als Beethoven die unmittelbar vorausgehenden Skizzen niederschrieb: Sowohl die Skizze zum Kanon für Weißenbach (S. 22) als auch die Skizzen zum Credobeginn (S. 21 und 22) finden ihre unmittelbare Fortsetzung nach den Gloriaskizzen (S. 24 bis 27) auf den Seiten 28 und 29.

Wie müssen wir uns dann den Verlauf der Einträge im Skizzenbuch BH 107 vorstellen? Beethoven beschrieb zunächst die ersten Seiten des Buches — dabei auch zwei Blätter, die möglicherweise ursprünglich zum Buch gehörten und heute fehlen (vgl. JTW, 365) —, mit Skizzen zum Credo. Bereits vorher — etwa im November 1819 — hatte er mit der Niederschrift des Gloriaautographs

17 Schmidt-Görg hat sie in seiner Edition nicht als Fugenskizze erkannt, obwohl das Thema bereits gefunden ist (siehe den Schluß der Aufzeichnung: Themeneinsatz auf *b*).

begonnen¹⁸. Als er für das Autograph noch einige Übergänge ausarbeiten wollte¹⁹, blätterte er im Skizzenbuch etwas weiter nach hinten, um dies — immer bei Bedarf — an einer Stelle im Buch gebündelt tun zu können. So arbeitete Beethoven anscheinend gleichzeitig an der Skizzierung des Credo, an der Skizzierung der Gloriafuge und am Autograph der früheren Teile des Gloria. Als er mit den Credoskizzen und dem Weißenbachkanon auf die in BH 107 bereits skizzierten Übergänge aus dem Gloria stieß, war er mittlerweile auch mit dem Autograph so weit vorangeschritten, daß er bald den Schluß ausarbeiten mußte (BH 107, S. 31). Beethoven beendete die Niederschrift des Autographs zum Gloria nach dem Weißenbachkanon und wohl in etwa zeitgleich zum dreistimmigen Satz „Sanct Petrus ist ein Fels“ (Hess 256), aufgezeichnet in BH 107, S. 32, I/IIff.²⁰.

18 Siehe Übersicht auf S. 349: Der Eintrag mit den Instrumentaltakten des Gloriabeginns findet sich im Skizzenbuch Wittgenstein auf S. 52 (= fol. 26v), Parallelen zum Skizzenbuch BH 107 bestehen erst ab S. 68 (= fol. 34v).

19 Vergleichbar ging Beethoven bei anderen Sätzen der *Missa solennis* vor (vgl. hierzu vor allem Drabkins Aufsatz, „Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven's *Missa solennis*“). Das Skizzenheft Artaria 205/6a aus dem Jahr 1822 wird etwa von Drabkin folgendermaßen beschrieben: „Artaria 205/6a was used as a workbook for troublesome places in the autograph; it does not correspond to any section of a main sketchbook.“ (ebd., 111).

20 Weder der Weißenbachkanon noch der Satz „Sanct Petrus ist ein Fels“ sind eindeutig datiert. Für „Sanct Petrus“ nennt Schmidt-Görg (*Skizzenbuch SV 81*, 16) als Entstehungszeit „spätestens in den ersten Januartagen 1820“; Winter („Reconstructing Riddles“, 237) hingegen meint, es gebe keine Notwendigkeit, den Satz deutlich vor April 1820 zu datieren.

<i>geschriebenes/skizziertes Material</i>	<i>Wittgenstein</i>	<i>BH 107</i>	<i>Eintrag in ein Konversationsheft und Versuch einer zeitlichen Einordnung</i>
Gloria: die ersten Instrumentaltakte (Beginn der Niederschrift des Autographs)	S. 52 (= fol. 26v)		ca. November 1819
u. a. Credo, Fugenthema		(Beschriftung der Blätter vor S. 1 und S. 1)	„noch von 1819“ (in Beethovens Hand auf Seite 1 notiert)
Übergänge aus dem Gloria bis „Qui tollis“ (für die weitere Arbeit am Autograph)		S. 24 bis S. 25, I+II	
Fugenskizze	später als S. 52/= fol. 26v (vorher nur Exposition mit Thema als Dux oder Comes)	S. 25, IV–VII	
Übergang Gloria „miserere“ (F–Des)		S. 25 unten, S. 26 (Ausarbeitung des im Konv.–heft Skizzierten; vgl. Abb. 4-13)	<i>Konv.–heft 1</i> , 145 (Mitte bis Ende Dezember; Eintrag im Vorderdeckel des Konv.–heftes)
Übergang „Quoniam“ (und vorausgehendes Ende von „miserere nobis“)		S. 26, XI/XII und S. 27, I–IX	
	<i>gleichzeitig:</i>		
Credo, „et sepultus“	S. 68 (= fol. 34v), XV/XVI	(entfernte Parallele zu S. 3)	<i>Konv.–heft 1</i> , 161 (ca. 20. Dez. 1819)
zahlreiche weitere Parallelen zwischen den Credoskizzen in BH 107, S. 4 bis 20 passim, und in Wittgenstein, S. 72 (=fol. 36v) bis Blatt M passim (z.B. „et resurrexit“, erstes Erscheinen des Kopfmotivs, „et ascendit“, „descendit“, „consubstantialem“, „qui propter nos homines“)			
Credo, versch. Aufzeichnungen mit Tonikaauftakt	S. 86 (= fol. 43v); S. 87f. (= fol. 44r und 44v);	S. 21, 22, 28	
Kanon für Weißenbach		S. 22, 28, 29	versch. Erwähnungen Weißenbachs in den Konv.–heften von Dez. 1819 und Januar 1820
Gloria, Presto	Blatt Hv (Artaria 180, S. 20, stand ursprünglich vor S. 85/= fol. 43); S. 86 (= fol. 43v), I/II	S. 31, I/IIff. (Ausarbeitung der Skizze Wittgenstein; vgl. Kap. 6.2.2)	ca. Februar 1820 (siehe Tabelle in Kap. 7.2.1)

7.3 Verwendete Abschriften und Ausgaben

Beethovens autographe Partituren der meisten Sätze der *Missa solennis* liegen heute in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Autograph des Kyrie (Autograph 1) und die Autographe der Sätze Credo, Sanctus und Agnus Dei (Artaria 202). Das Autograph des Gloria ist verschollen.

Bekanntlich hat Beethoven selbst versucht, Subskribenten für Abschriften der *Missa solennis* in ganz Europa zu gewinnen. Ausgehend von der Vermutung, daß die meisten dieser Abschriften aus kommerziellen Erwägungen entstanden sind und von Beethoven nicht eigenhändig überprüft wurden, habe ich nur die drei herausragenden Abschriften eingehender untersucht²¹: Wien, GdM A 21 und I 8281 sowie die Stichvorlage (Verlagsarchiv B. Schotts Söhne, Mainz). Wie bereits Thrasybulos Georgiades herausstellte, weist die Abschrift Wien, GdM A 21, das sogenannte „Brahms-Exemplar“, maßgebliche Korrekturen in Beethovens Hand auf und kann damit als wertvolles Bindeglied zwischen Skizzen und gedruckter Partitur dienen²². Ich habe diese Abschrift bei fraglichen Stellen zum Vergleich herangezogen. Laut Georgiades diente das „Brahms-Exemplar“ auch als Vorlage für die beiden anderen wichtigen Kopien, nämlich das Widmungsexemplar für Erzherzog Rudolph (Wien, GdM I 8281), mit kleinen Korrekturen von Beethoven, und die Stichvorlage (Verlagsarchiv B. Schotts Söhne, Mainz). Während der Entstehung dieser Arbeit war es wegen der Schließung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien leider nicht möglich, die Wiener Abschriften im Original zu untersuchen. In den Mikروفilmkopien der genannten Abschriften, die ich freundlicherweise im Archiv des Beethovenhauses in Bonn einsehen durfte, sind gerade die wichtigen Bleistiftänderungen kaum zu erkennen.

Als Notentext für die vorliegende Arbeit diente — wenn nichts anderes erwähnt — die von Willy Hess besorgte Ausgabe der *Missa solennis* bei Eulenburg (E.E. 2399, No. 951; Neuauflage 1985).

21 Darüber hinaus konnte ich im Original konsultieren: die Kopie für Ludwig XV., König von Frankreich (Paris, Conservatoire L. 1121) und die Kopie von Kyrie und Gloria (Bonn, Beethovenhaus SBH Nr. 738), welche 1825 an Ferdinand Ries in Bonn gesandt worden war. Eine gründliche Analyse aller Abschriften unternimmt derzeit Herr Norbert Gertsch im Rahmen der quellenkritischen Edition der *Missa solennis* in der Neuen Gesamtausgabe des Beethovenhauses.

22 Diese Abschrift wurde wahrscheinlich bereits angefertigt, während Beethoven noch am Autograph arbeitete. Von da an bildeten wohl beide Manuskripte gemeinsam Beethovens Arbeitsgrundlage. „Beide *zusammen* sind als — sagen wir — ‚das Manuskript‘ der *Missa solennis* anzusehen.“ (Georgiades, „Zu den Satzschlüssen der *Missa Solennis*“, 40).

7.4 Zu den Nachschriften aus Beethovens Skizzen

Den gesamten Skizzenbestand zum Gloria — wie er meinen Untersuchungen zugrundeliegt — in Übertragung wiederzugeben, war aufgrund der Materialfülle leider nicht möglich. Daher beschränken sich die Abbildungen auf diejenigen Einträge, die ich im Text ausführlicher diskutiere.

Vorbild für meine Übertragungen waren die Ausgaben der Skizzenbücher Kessler und Landsberg 5 von Sieghard Brandenburg (1978) und Clemens Brenneis (1993). Um der analytischen Zielsetzung meiner Arbeit entgegenzukommen, gebe ich jedoch Streichungen bzw. frühere Fassungen in den Nachschriften nur wieder, wenn sie für die Diskussion von Interesse sind.

Darüber hinaus lauten meine Richtlinien wie folgt:

Zusätze stehen in eckigen Klammern (Schlüssel, Vorzeichen, Taktangaben, Noten, Fähnchen, Balken, Wörter und Buchstaben) oder sind gepunktet (Taktstriche, Bögen). Die Richtung der Notenhäse nach oben oder unten ist beibehalten, der Ansatzpunkt (rechts oder links) gemäß heutigen Gepflogenheiten vereinheitlicht. Unsichere Stellen sind durch Fragezeichen gekennzeichnet. Bei Korrekturen (etwa in der Tonhöhe) ist die Lesart des Manuskripts in eckigen Klammern gegeben [Ms.: e]. Der systemverbindende Strich (am linken Rand) steht nur, wenn ihn Beethoven notiert hat.

Die Orthographie des Textes ist beibehalten, Silbentrennungsstriche wurden stillschweigend ergänzt. Zwischen deutscher und lateinischer Schrift ist grafisch nicht unterschieden.

Wenn es die Übersichtlichkeit nicht einschränkte, habe ich die Zeileneinteilung des Originals beibehalten, ansonsten den Zeilenwechsel durch Angabe der neuen Zeile (z.B. [IX] für Zeile 9) gekennzeichnet. Ein Pfeil [—>] verweist gegebenenfalls auf den Ort der Fortsetzung einer Skizze (ohne Zusatz bedeutet: in der unmittelbar folgenden Zeile der Übertragung; mit Seiten- und Zeilenangabe: an der angegebenen Stelle im [weiter nicht abgebildeten] Skizzenbuch).

Zu den anderen Abbildungen:

Sofern die Orchestrierung für ein Erfassen des Sachverhaltes nicht unbedingt notwendig ist, sind die Notenbeispiele in Form eines Klavierauszuges wiedergegeben. Auf einen Abdruck von Ausschnitten der *Missa solemnis* habe ich aus Platzgründen weitgehend verzichtet; es empfiehlt sich daher, beim Lesen eine Ausgabe bei der Hand zu haben.

ABKÜRZUNGEN

Literatur:

- AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig.
- Anderson 1–3 Emily Anderson. *The Letters of Beethoven*, 3 Bde., London: Macmillan & Co 1961.
- Beethovens Konversationshefte* 1 Karl–Heinz Köhler, Grita Herre und Günter Brosche. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* 1, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972.
- JTW Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter. *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*. Berkeley: University of California Press 1985.
- Kastner/Kapp Emerich Kastner und Julius Kapp (Hrsg.). *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Hrsg. von Emerich Kastner. Nachdruck der völlig umgearbeiteten und wesentlich vermehrten Neuauflage von Dr. Julius Kapp, Berlin 1923, Nachdruck Tutzing: Schneider 1975.
- Kinsky/Halm Georg Kinsky und Hans Halm. *Das Werk Beethovens. Thematisch–bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. München: Henle 1955.
- N I Gustav Nottebohm. *Beethoveniana. Aufsätze und Mitteilungen*. Leipzig: Rieter–Biedermann 1872.
- N II Gustav Nottebohm. *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*. Leipzig: Rieter–Biedermann 1887.

Bibliotheken und Sigel:

- BH/Beethovenhaus Archiv des Beethovenhauses, Bonn
- DSB Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn–Archiv (Haus 1); (früher: Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin)
- GdM Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien
- ÖNB Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
- SPK Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn–Archiv (Haus 2); (früher: Musikabteilung der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz)

SV Signatur von Skizzen Beethovens laut Schmidt–Verzeichnis
(Hans Schmidt. „Verzeichnis der Skizzen Beethovens.“ In
Beethoven–Jahrbuch 6 [1965–68], 7–128)

Varia:

KA Klavierauszug
T. 145,3 Takt 145, Zählzeit drei
v⁷ verminderter Septakkord
Wittg., S. 52 Skizzenbuch Wittgenstein [= SV 154], Seite 52 (= folio 26
(= fol. 26v), I/II verso), Zeile I und II
Die Seitenzählung folgt Schmidt–Görgs Edition, welche der-
zeit die einzige ist, die der Leser zu Rate ziehen kann.
Aufgrund vielfältiger Unzulänglichkeiten in der Übertragung
ist die Beschäftigung mit dem Faksimile bzw. mit dem
Original unentbehrlich. Zur Orientierung daselbst dient die
Angabe der Foliierung (die sich gegenüber der Seitenzählung
verschiebt).
Sofern der Verweis ohnehin bereits in Klammern steht, wird
die Foliierung durch Schrägstrich angeschlossen, also: Wittg.,
S. 52/= fol. 26v.

VERWENDETE NOTENAUSGABEN

BACH, Carl Philipp Emanuel.

Die alte Litanei für zwei vierstimmige Chöre und Generalbaß (Wq 204,1). Hrsg. von Jürgen Leonhardt (= Stuttgarter Bach-Ausgaben, Serie E, 2. Gruppe) Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1980.

BACH, Johann Sebastian.

Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel: Bärenreiter 1954ff.

– Serie II, Bd. 1: *Missa Symbolum Nicenum Sanctus Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem, später genannt: Messe in h-Moll BWV 232.* Hrsg. von Friedrich Smend, 1954.

– Serie II, Bd. 2: *Lutherische Messen und einzelne Messensätze.* Hrsg. von Emil Platen und Marianne Helms, 1978.

– Serie II, Bd. 3: *Magnificat, Erste Fassung in Es-Dur BWV 243a, Zweite Fassung in D-Dur BWV 243.* Hrsg. von Alfred Dürr, 1955.

Fantasien, Präludien und Fugen. Hrsg. von Georg von Dadelsen und Klaus Rönnow. München: Henle 1970.

Das wohltemperierte Klavier, Teil I, Teil II. Hrsg. von Otto von Irmer, 2 Bde., München: Henle 1950.

BEETHOVEN, Ludwig van.

Skizzen. Eine Übersicht über alle vorhandenen und verwendeten Skizzen zum Gloria mit ihren Aufbewahrungsorten findet sich in Kapitel 7.1. Faksimileausgaben und Übertragungen sind unter dem Namen der Herausgeber im Literaturverzeichnis aufgelistet (siehe unter Clemens Brenneis, Joseph Kerman und Joseph Schmidt-Görg). Alle anderen Skizzen lagen mir in Form von Mikrofilmkopien der jeweiligen Bibliotheken vor. Die im Archiv des Beethovenhauses in Bonn und die in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Quellen konnte ich auch im Original einsehen.

Werke. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechnigte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862–65.

– Serie 1: *Symphonien für grosses Orchester.*

– Serie 6: *Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello.*

– Serie 11: *Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell.*

– Serie 19, Nr. 205: *Christus am Oelberge, Oratorium, Op. 85.*

– Serie 21, Nr. 209: *Meeresstille und glückliche Fahrt, Op. 112.*

Werke. [Neue Ausgabe sämtlicher Werke.] Hrsg. von Joseph Schmidt-Görg und anderen im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn, München: Henle 1961–.

– Abt. II, Bd. 1: *Ouverturen und Wellingtons Sieg.* Hrsg. von Hans-Werner Küthen, 1974.

– Abt. V, Bd. 1 und 2: *Werke für Klavier und Violine.* Hrsg. von Sieghard Brandenburg, 1974.

– Abt. V, Bd. 3: *Werke für Violoncello und Klavier.* Hrsg. von Bernard van der Linde, 1971.

– Abt. VI, Bd. 2: *Streichquintette.* Hrsg. von Johannes Herzog, 1968.

– Abt. XII, Bd. 1: *Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung.* Hrsg. von Helga Lühning, 1990; *Kritischer Bericht*, 1990.

Klaversonaten. Hrsg. von B. A. Wallner, 2 Bde., München: Henle 1952/1953.

Missa für 4 Solostimmen, Chor und Orchester C-Dur, Op. 86. Hrsg. von Willy Hess, Mainz: Eulenburg 1964.

Missa Solemnis für 4 Solostimmen, Chor und Orchester D-Dur, Op. 123.

– Hrsg. von Willy Hess, Neuauflage London: Eulenburg 1985.

– Zum Vergleich: Edition in der alten Gesamtausgabe (s.o.: *Werke. Vollständige [...]*), Serie 19, Nr. 203.

Variationen für Klavier. Hrsg. von Mitarbeitern des Beethoven-Archivs durch Joseph Schmidt-Görg, 2 Bde., München: Henle 1963, 1961/1989.

CHERUBINI, Luigi.

Messe à trois Voix et Chœurs avec Accompagnement [Nr. 1 F-Dur, CV 145f].

– Partitur Paris: Magasin de Musique Rue de Richelieu N^o. 76 [1810], PN 657; Nachdruck Sala Bolognese: Forni 1978 (= Bibliotheca musica Bononiensis 4/222).

– KA (Hugo Ulrich) Leipzig: Peters o.J., VN 4450.

Deuxième Messe solennelle à quatre parties avec accompagnement à Grand Orchestre [Nr. 2 d-Moll, CV 155].

– Partitur Paris: Marquerie Freres o.J., o.PN.

– KA (Hugo Ulrich), Frankfurt: Litolf und Peters 1985.

Messe [Nr. 4 C-Dur, CV 174]. KA (Hugo Ulrich) Leipzig: Peters o.J., VN 5551.

Messa solenne in sol maggiore [Krönungsmesse G-Dur, CV 202]. KA (Giovanni Carli Ballola) Rom: Boccaccini & Spada 1992.

Messe [Krönungsmesse A-Dur, CV 222]. KA (Hugo Ulrich) Leipzig: Peters o.J., VN 6315.

Requiem [c-Moll] für gemischten Chor und Orchester. Hrsg. von Rudolf Lück, Frankfurt: Peters 1964.

HÄNDEL, Georg Friedrich.

Twelve Concerti Grossi for String Instruments. Hrsg. von Georg Schumann, London: Eulenburg 1906.

Messiah: An Oratorio. Hrsg. von Alfred Mann (= Rutgers University Documents of Music 6, New Brunswick, N.J.: Rutgers State University 1959–65), Nachdruck New York: Dover 1989.

HAYDN, Joseph.

Werke. Hrsg. vom Joseph Haydn–Institut Köln, München: Henle 1958ff.

– Reihe XII, Bd. 3: *Streichquartette „Opus 20“ und „Opus 33“.* Hrsg. von Georg Feder und Sonja Gerlach, 1974.

– Reihe XXIII, Bd. 2: *Missa in tempore belli, „Paukenmesse“ (Messe Nr. 7). Missa S^ti Bernardi von Offida, „Heiligmesse“ (Messe Nr. 8).* Hrsg. von H. C. Robbins Landon, 1958.

– Reihe XXIII, Bd. 3: *Missa in angustiis, „Nelsonmesse“ (Messe Nr. 9). „Theresienmesse“ (Messe Nr. 10).* Hrsg. von Günter Thomas, 1965.

– Reihe XXIII, Bd. 4: *„Schöpfungsmesse“ 1801 (Messe Nr. 11).* Hrsg. von Irmgard Becker–Glauch, 1967.

– Reihe XXIII, Bd. 5: *„Harmoniemesse“ 1802 (Messe Nr. 12).* Hrsg. von Friedrich Lippmann, 1966.

HUMMEL, Johann Nepomuk.

Mass in B_b, Op. 77. KA, hrsg. von John Eric Floreen, New York: Oxford University Press, 1987/1989.

Zweite Messe in Es (80tes Werk). Wien: Haslinger o.J., PN 3019.

Messe C-Dur. KA, hrsg. von John Eric Floreen, Miami: Belwin Mills 1986.

Messe in D [Op. 111]. Wien: Haslinger o.J., PN 5495.

MOZART, Wolfgang Amadeus.

Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel: Bärenreiter 1954ff.

– Serie I, Wg. 1, Abt. 1, Bd. 2: *Missa brevis in F KV 192 (186^f).* Hrsg. von Walter Senn, 1975.

– Serie I, Wg. 1, Abt. 1, Bd. 3: *Missa in C KV 257.* Hrsg. von Walter Senn, 1980.

– Serie I, Wg. 1, Abt. 1, Bd. 5: *Missa in c KV 427 (417^a).* Hrsg. von Monika Holl und Karl-Heinz Köhler, 1983.

- Serie I, Wg. 1, Abt. 2: *Requiem*, Teilband 2: Mozarts Fragment mit den Ergänzungen von Eybler und Süßmayr. Hrsg. von Leopold Nowak, 1965.
- Serie IX, Wg. 24, Abt. 1: *Werke für 2 Klaviere*. Hrsg. von Ernst Fritz Schmid, 1955.

SCHUBERT, Franz.

Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Kassel: Bärenreiter 1964ff.

- Serie I, Bd. 1: *Messen I, Teil a, Messe in F*. Hrsg. von Talia Pecker Berio, 1990.
- Serie I, Bd. 3, Teil b: *Messe in As, Zweite Fassung*. Hrsg. von Doris Finke-Hecklinger, 1980.

WEBER, Carl Maria v.

Messe in Es-dur [J 224]. KA Berlin: Lienau (o.J.), Nachdruck 1993.

Erste Messe in G [J 251]. Wien: Haslinger [1834], PN 6750.

WEBER, Gottfried.

Requiem: den Manen der Sieger bei Leipzig und La Belle Alliance geweiht [op. 24].

Offenbach: André o.J., PN 3592.

ZITIERTE LITERATUR

Abgesehen von der Einleitung zitiere ich nur mit Kurztitel (bei selbständigen Publikationen kursiv, bei unselbständigen in Anführungszeichen).

Berücksichtigt wurde die bis Sommer 1995 zum Thema erschienene Literatur.

- Abert, Anna Amalie. *Die stilistischen Voraussetzungen der ‚Cantiones sacrae‘ von Heinrich Schütz*. Wolfenbüttel: Kallmeyer 1935, Nachdruck Kassel: Bärenreiter 1986.
- Abert, Hermann. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*. 2 Bde. (Leipzig 1919–21), Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1955/56.
- Adorno, Theodor W. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann (= Nachgelassene Schriften, Abteilung I, 1), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- . „Spätstil Beethovens.“ In ders. *Moments musicaux*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, 13–17.
- . „Verfremdetes Hauptwerk — Zur *Missa Solemnis*.“ In ders. *Moments musicaux*, Frankfurt am Main 1964. Neu veröffentlicht in und zitiert nach: *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 428), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, 98–112.
- Agawu, Kofi W. *Playing with Signs*. Princeton: Princeton University Press 1991.
- . „The First Movement of Beethoven’s Opus 132 and the Classical Style.“ In *College Music Symposium* 27 (1987), 30–45.
- Albrecht, Otto E. „Beethoven Autographs in the United States.“ In *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, hrsg. von Kurt Dorfmueller, München: Henle 1978, 1–11.
- Anonym. „Niklas Vogt’s Gedanken über die Composition einer katholischen Messe.“ In *AMZ* 17 (1815), Sp. 797–804.
- Bartha, Denis. „On Beethoven’s Thematic Structure.“ In *The Creative World of Beethoven*, hrsg. von Paul Henry Lang, New York: W. W. Norton & Company 1971, 257–276.
- Bauer, Johannes. *Rhetorik der Überschreitung. Annotationen zu Beethovens Neunter Sinfonie*. (= Musikwissenschaftliche Studien 8), Pfaffenweiler: Centaurus 1992.
- Bazzana, Kevin. „The First Movement of Beethoven’s Opus 109: Compositional Genesis and Structural Dialectic.“ In *Canadian University Music Review (Revue de musique des universités canadiennes)* 12 (1992), 1–36.

- Beck, Dagmar und Grita Herre. „Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften.“ In *Zu Beethoven [1]. Aufsätze und Annotationen*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin: Neue Musik 1979, 11–89.
- Beck, Hermann. „Das Religiöse in der nichtliturgischen Musik Ludwig van Beethovens.“ In *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, hrsg. von Walter Wiora (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51), Regensburg: Bosse 1978, 59–82.
- Beiche, Michael. Artikel: „Fuga/Fuge“. In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Steiner (1990), 1–42.
- Bekker, Paul. *Beethoven*. Berlin: Schuster & Loeffler ²1912.
- Blumröder, Christoph von. Artikel: „Offene Form“. In *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Steiner (1984), 1–9.
- „Vom Wandel musikalischer Aktualität. Anmerkungen zum Spätstil Beethovens.“ In *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), 24–37.
- Bockholdt, Rudolf. „Auftritt, Wiederkehr und Beendigung. Rondo-Form und Konzert-Realität in den Schlußsätzen von Mozarts Klavierkonzerten.“ In *Mozart Studien* 1, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing: Schneider 1992, 43–58.
- *Beethoven. VI. Symphonie F-Dur op. 68 Pastorale*. (= Meisterwerke der Musik 23), München: Fink 1981.
- „Beethovens zweiundzwanzigste Diabelli-Variation.“ In *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München: Henle 1987, 225–253.
- „Eigenschaften des Rhythmus im instrumentalen Satz bei Beethoven und Berlioz.“ In *Kongreßbericht Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil, Kassel: Bärenreiter 1971, 29–33.
- Rezension von: „Otto Zickenheiner. Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven.“ In *Die Musikforschung* 41 (1984), 81–83.
- Brand, Carl Maria. *Die Messen von Joseph Haydn*. Würzburg: Triltsch 1941.
- Brandenburg, Sieghard. „Die Quellen zur Entstehungsgeschichte von Beethovens Streichquartett Es-Dur Op. 127.“ In *Beethoven-Jahrbuch* 10 (1978/81), hrsg. von Martin Staehelin, Bonn: Beethovenhaus 1983, 221–276.
- „Die Skizzen zur Neunten Symphonie.“ In *Zu Beethoven* 2, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin: Verlag Neue Musik 1984, 88–129.
- (Hrsg.). *Ludwig van Beethoven. Kesslersches Skizzenbuch*, (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Erste Reihe: Beethoven.

- Skizzen und Entwürfe 6), 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1976 (Faksimile) und 1978 (Übertragung).
- „Mus. Hs. 40.188. Beethoven, Ludwig van. Eigenhändige Abschrift von drei Fugen aus G. F. Händels *Concerti grossi* op. 6.“ In *Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertitsch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. von Günter Brosche (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 15), Tutzing: Schneider 1989, 5–10.
- „The Historical Background to the ‚Heiliger Dankgesang‘.“ In *Beethoven Studies* 3, hrsg. von Alan Tyson, Cambridge: Cambridge University Press 1982, 161–191.
- Brenneis, Clemens (Hrsg.). *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1809 (Landsberg 5)*. (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Erste Reihe: Beethoven. Skizzen und Entwürfe 7), 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1992 (Faksimile) und 1993 (Übertragung, Einleitung und Kommentar).
- Brodbeck, David L. und John Platoff. „Dissociation and Integration: The First Movement of Beethoven’s Opus 130.“ In *Nineteenth Century Music* 7 (1983–84), 149–162.
- Cahn, Peter. „Aspekte der Schlußgestaltung in Beethovens Instrumentalwerken.“ In *Archiv für Musikwissenschaft* 39 (1982), 19–31.
- „Zum Problem der ‚schwebenden Tonalität‘ bei Beethoven.“ In *Studien zur Instrumentalmusik* (= Festschrift Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag), hrsg. von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch, Tutzing: Schneider 1988, 285–293.
- Churgin, Bathia. „Beethoven and Mozart’s Requiem: A New Connection.“ In *The Journal of Musicology* 5 (1987), 457–477.
- Chusid, Martin. „Some Observations on Liturgy, Text, and Structure in Haydn’s Late Masses.“ In *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, hrsg. von H. C. Robbins Landon und Roger Chapman, New York: Oxford University Press 1970, 125–135.
- Coenen, Friedrich. *Beethovens Kirchenmusik im deutschen Urteil des Neunzehnten Jahrhunderts*. Diss. Bonn 1949 (masch.).
- Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press 1990.
- Cooper, Martin. *Beethoven. The Last Decade 1817–1827*. London: Oxford University Press 1970.
- Crotty, John E. *Design and Harmonic Organization in Beethoven’s String Quartet, Opus 131*. Diss. Eastman School of Music of the University of Rochester 1986.

- Dahlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber 1987.
- , „Von zwei Kulturen der Musik‘. Die Schlußfuge aus Beethovens Cello-sonate opus 102,2.“ In *Die Musikforschung* 31 (1978), 397–405.
- , „Zum Taktbegriff der Wiener Klassik.“ In *Archiv für Musikwissenschaft* 45 (1988), 1–15.
- Danckwardt, Marianne. *Instrumentale und vokale Kompositionsweisen bei Johann Sebastian Bach*. (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 39), Tutzing: Schneider 1985.
- Danuser, Hermann. „Das imprévu in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz.“ In *Die Musiktheorie* 1 (1986), 61–81.
- Deane, Basil. *Cherubini*. (= Oxford Studies of Composers 3), London: Oxford University Press 1965.
- Deutsch, Friedrich. „Die Fugenarbeit in den Werken Beethovens.“ In *Festschrift Beethoven–Zentnarfeier Wien 1927* (= *Studien zur Musikwissenschaft* 14), Wien: Universal Edition 1927, 75–106, Notenbeispiele im Anhang, V–VI.
- Dikenmann–Balmer, Lucie. *Beethovens Missa Solemnis und ihre geistigen Grundlagen*. Zürich: Atlantis 1952.
- Drabkin, William. *Beethoven: Missa solemnis*. Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- , „The Agnus Dei of Beethoven’s *Missa Solemnis*: The Growth of Its Form.“ In *Beethoven’s Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman, Lincoln: University of Nebraska Press 1991, 131–159.
- , „The Sketches and Autographs for the Later Movements of Beethoven’s *Missa solemnis*.“ In *Beethoven Forum* 2, Lincoln: University of Nebraska Press 1993, 97–132.
- , *The Sketches for Beethoven’s Piano Sonata in c minor, Opus 111*. 2 Bde., Diss. Princeton University 1977.
- Duncan, Barbara. „Falling Leaves.“ In *Notes* 6 (1948), 118–121.
- Einstein, Alfred. „Beethoven und die Polyphonie.“ In ders. *Von Schütz bis Hindemith*, Zürich: Pan-Verlag 1957.
- Feder, Georg. „Stilelemente Haydns in Beethovens Werken.“ In *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel: Bärenreiter 1973, 65–70.
- Fellerer, Karl Gustav. „Beethoven und die liturgische Musik seiner Zeit.“ In *Beethoven–Symposion Wien 1970* (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 12, hrsg. von Erich Schenk), Wien: Hermann Böhlau Nachf., 1971, 61–76.
- Fessler, Ignaz Aurelius. *Ansichten von Religion und Kirchentum*. 3 Bde., Berlin: Sander 1805.

- Fiebig, Paul (Hrsg.). *Über Beethoven. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*. Stuttgart: Reclam 1993.
- Finscher, Ludwig. *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*. (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel: Bärenreiter 1974.
- Fischer, Kurt von. „Das Dramatische in der geistlichen Musik. Ein Entwurf.“ In *Archiv für Musikwissenschaft* 34 (1977), 38–55.
- . „Missa solemnis D-Dur, op. 123.“ In *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* 2, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber 1994, 235–248.
- Fiske, Roger. *Beethoven's Missa Solemnis*. London: Elek 1979.
- Forbes, Elliot. *Thayer's Life of Beethoven*. 2 Bde., Princeton: Princeton University Press 1964.
- Frimmel, Theodor von. „Beethovens Nachlaß.“ In ders. *Beethoven-Studien 2. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*, München: Müller 1906, 169–199.
- Fröhlich, [Joseph]. Recension „Beethovens große Missa.“ In *Cäcilia* 9 (1828), 27–45; auch in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber: Laaber 1987, 433–443.
- Gamber, Karl. „Die Textgestalt des Gloria.“ In *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium* 1, hrsg. von H. Becker und R. Kaczynski (= *Pietas Liturgica* 1), St. Ottilien 1983, 275–301.
- Geck, Martin. *Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus*. Stuttgart: Metzler 1993.
- Georgiades, Thrasybulos G. „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters.“ In ders. *Kleine Schriften* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing: Schneider 1977, 9–32.
- . *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. (= *Verständliche Wissenschaft* 50), Berlin: Springer 1954.
- . „Sprachschichten in der Kirchenmusik (1962).“ In ders. *Kleine Schriften* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing: Schneider 1977, 121–131.
- . „Zu den Satzschlüssen der Missa Solemnis.“ In *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel: Bärenreiter 1973, 37–42; auch in Thrasybulos Georgiades. *Kleine Schriften* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing: Schneider 1977, 157–165.

- „Zur Musiksprache der Wiener Klassiker.“ In ders. *Kleine Schriften* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing: Schneider 1977, 33–43.
- Gerber, Rudolf. „Aufbaugesetze in Beethovens ‚Missa solemnis‘.“ In *Das Musikleben* 5 (1952), 317–321.
- Gerstmeier, August. „Das Rezitativ in der späten Instrumentalmusik Ludwig van Beethovens.“ In *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer–Eller, Pfaffenhofen: Ludwig 1990, 269–282.
- Gibbs, Thomas Jordan. *A Study of Form in the Late Masses of Joseph Haydn*. Diss. University of Texas at Austin 1972.
- Glauert, Amanda. „The Double Perspective in Beethoven’s Opus 131.“ In *Nineteenth Century Music* 4 (1980/81), 113–120.
- Göllner, Theodor. „Bachs h-Moll–Messe und Beethovens Missa solemnis.“ Vortrag, gehalten am 9. März 1994 in Barcelona, Fundació la Caixa; unveröffentlichtes Manuskript.
- „Beethovens Ouvertüre ‚Die Weihe des Hauses‘ und Händels Trauermarsch aus ‚Saul‘.“ In *Ars musica, musica scientia* (= Festschrift Heinrich Hüschen), hrsg. von Detlef Altenburg, Köln: Gitarre und Laute Verlagsgesellschaft 1980, 181–189.
- „Die Sieben Worte am Kreuz“ bei Schütz und Haydn. (= Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch–historische Klasse, Neue Folge Heft 93), München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1986.
- „‚Et incarnatus est‘ in Beethovens Missa solemnis.“ In *Anuario musical* 43 (1988), 189–199.
- „Händel und die Wiener Klassiker.“ In *Deutsch–englische Musikbeziehungen: Referate des wissenschaftlichen Symposions im Rahmen der Internationalen Orgelwoche 1980. Musica Britannica* (= Musik ohne Grenzen 1), hrsg. von Wulf Konold, München: Katzbichler 1985, 98–111.
- „‚Meeresstille‘: Goethes Gedicht in der Musik seiner Zeit.“ In *Musicologia Humana. Studies in Honor of Warren and Ursula Kirkendale*, hrsg. von Siegfried Gmeinwieser, David Hiley und Jörg Riedlbauer, Florenz: Olschki 1994, 537–556.
- „Vokal und instrumental bei Haydn.“ In *Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongreß Wien 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München: Henle 1986, 104–110.
- „‚Wiesengrund‘ — Schönbergs Kritik an Thomas Manns Arietta–Textierungen in Beethovens op. 111.“ In *Festschrift Horst Leuchtman zum 65.*

- Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing: Schneider 1993, 161–178.
- „Zur Sprachvertonung in Händels Chören.“ In *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (1968), 481–492.
- Göllner–Martínez, Marie Louise. „Musical and Poetic Rhythm in the 13th Century.“ In *Anuario musical* 45 (1990), 5–16.
- Griesbacher, Peter. *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre*. Regensburg: Coppenrath 1916.
- Großheim, [Georg Chr.]. „Recension [der *Missa solemnis*].“ In *Cäcilia* 9 (1828), 22–26; auch in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber: Laaber, 1987, 430–433.
- Gülke, Peter. „Introduktion als Widerspruch im System. Zur Dialektik von Thema und Prozessualität bei Beethoven.“ In *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 428), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, 338–387.
- Gutsche, Susanne V. *Der Chor bei Beethoven. Eine Untersuchung zur Rolle des Chores in den Orchesterwerken von den Bonner Cantaten bis zur 9. Symphonie*. (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 189), Kassel: Bosse 1995.
- Haas, Wilhelm. *Systematische Ordnung Beethovenscher Medodien*. Bonn: Beethovenhaus (Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig) 1932.
- Hansberger, Joachim. „*et in terra pax hominibus ...*: Zu den musikalischen Formen der Friedensbotschaft im Gloria. Hinweise auf Traditionszusammenhänge in der Messenkomposition des Barocks und der Klassik.“ In *Musik und Kirche* 64 (1994), 126–152.
- Hanslick, Eduard. „Beethoven's große Festmesse.“ In ders. *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*. Wien: Graumüller 1870.
- *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Graumüller 1869.
- Hatten, Robert. „Interpreting Deception in Music.“ In *In Theory Only* 12 (1992), 31–50.
- Heinz, Andreas. „Ein anderer Ort für den Bußritus. Überlegungen zum Eröffnungsteil des Ordo Missae.“ In *Liturgisches Jahrbuch* 40 (1990), 109–119.
- Hess, Willy. „Beethovens Abschrift einer Händel-Fuge.“ In *Österreichische Musikzeitschrift* 14 (1959), 511–516.
- „Beethovens *Missa solemnis*.“ In ders. *Beethoven-Studien*, München: Henle (Bonn: Beethovenhaus) 1972, 232–262.
- „Die Fuge Beethovens. Zur Quartettfuge op. 133.“ In ders. *Beethoven-Studien*, München: Henle (Bonn: Beethovenhaus) 1972, 64–71.
- Hochstein, Wolfgang. „Die Gestaltung des Gloria in konzertierenden Meßvertonungen ‚Neapolitanischer‘ Komponisten.“ In *Geistliche Musik. Studien*

- zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, hrsg. von Hans Joachim Marx, Constantin Floros und Peter Petersen (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 8), Laaber: Laaber 1985, 45–64.
- Hoffmann, E.T.A. „Alte und neue Kirchenmusik.“ In *AMZ* 16 (1814), Sp. 577–584, 593–603, 611–619; neu abgedruckt in und zitiert nach E.T.A. Hoffmann. *Die Schriften über Musik* (= Gesamtausgabe der Dichtungen und Schriften sowie der Briefe und Tagebücher 12), Weimar: Lichtenstein 1924, 25–57.
- „Messa a quattro voci coll'accompagnamento dell'Orchestra, composta da Luigi van Beethoven ...“ [Rezension von Beethovens C-Dur-Messe]. In *AMZ* 15, Nr. 24 und 25 (1813), Spalten 389–397 und 407–414; neu abgedruckt in und zitiert nach E.T.A. Hoffmann. *Die Schriften über Musik* (= Gesamtausgabe der Dichtungen und Schriften sowie der Briefe und Tagebücher 12), Weimar: Lichtenstein 1924, 266–288.
- Imbric, Andrew. „Extra Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven.“ In *Beethoven Studies* 1, hrsg. von Alan Tyson, New York: W. W. Norton & Company 1973, 45–66.
- Imeson, Sylvia. „The time gives it proof“: *Paradox in the Late Music of Beethoven*. Diss. University of Victoria 1993.
- Jäger-Sunstenau, Hanns. „Beethoven-Akten im Wiener Landesarchiv.“ In *Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Erich Schenk (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 11), Wien: Hermann Böhlau Nachf. 1970, 11–36.
- Jeppesen, Knud. „Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie.“ In *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Weinmann, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926.
- Jilek, August. „Die Eröffnung der Meßfeier. Liturgisch-theologische Überlegungen — Praktische Vorschläge für eine sinngerechte und differenzierende Gestaltung.“ In *Liturgisches Jahrbuch* 39 (1989), 127–154.
- Jung, Ute. „Metasprachliche Dimensionen bei Beethoven — Fragen an sein Spätwerk.“ In *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel: Bärenreiter 1984, 383–390.
- Jungmann, Joseph A. *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*. 2 Bde., Wien: Herder ²1949.
- „Um den Aufbau des ‚Gloria in excelsis Deo‘.“ In *Liturgisches Jahrbuch* 20 (1970), 178–188.
- Kagan, Susan. *Archduke Rudolph, Beethoven's Patron, Pupil und Friend. His Life and Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1988.

- Kalischer, Alfred Chr. *Beethovens sämtliche Briefe*. 5 Bde., Berlin: Schuster & Loeffler 1906–1908.
- Kantner, Leopold M. „Kirchenmusik und Oratorium seit der Aufklärung.“ In *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5), Laaber: Laaber 1985, 372–383.
- Kerman, Joseph (Hrsg.). *Ludwig van Beethoven. Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799, British Museum Add. Mss. 29801 (The ‚Kafka Sketchbook‘)*. 2 Bde. (Faksimile und Übertragung), London: Trustees of the British Museum, gedruckt bei Oxford University Press 1970.
- . „Notes on Beethoven’s Codas.“ In *Beethoven Studies* 3, hrsg. von Alan Tyson, Cambridge: Cambridge University Press 1982, 141–159.
- . *The Beethoven Quartets*. New York: W.W. Norton & Company 1979.
- Kerst, Friedrich (Hrsg.). *Die Erinnerungen an Beethoven*. 2 Bde., Stuttgart: Hoffmann 1913.
- Keußler, Gerhard von. „Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens.“ In *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 27 (1920), Leipzig: Peters 1921, 31–46.
- Kinderman, William. „Beethoven’s Compositional Models for the Choral Finale of the Ninth Symphony.“ In *Beethoven’s Compositional Process*, hrsg. von William Kinderman (= North American Beethoven Studies 1), Lincoln: University of Nebraska Press 1991, 160–188.
- . *Beethoven’s Diabelli Variations*. (= Studies in Musical Genesis and Structure 2), Oxford: Clarendon Press 1987.
- . „Beethoven’s Symbol for the Deity in the *Missa Solemnis* and the Ninth Symphony.“ In *Nineteenth Century Music* 9 (1985), 102–118.
- . „Integration and Narrative Design in Beethoven’s Piano Sonata in A \flat Major, Opus 110.“ In *Beethoven Forum* 1, hrsg. von Christopher Reynolds, Lewis Lockwood und James Webster, Lincoln: University of Nebraska Press 1992, 111–145.
- . „Thematic Contrast and Parenthetical Enclosure in the Piano Sonatas Op. 109 and 111.“ In *Zu Beethoven* 3, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin: Verlag Neue Musik 1988, 43–59.
- Kirkendale, Warren. „Beethovens *Missa solemnis* und die rhetorische Tradition.“ In *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 428), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, 52–97. (Erstveröffentlichung als: „New Roads to Old Ideas in Beethoven’s *Missa solemnis*.“ In *Musical Quarterly* 56 [1970], 665–701.)
- . *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing: Schneider 1966.
- . *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*. Übersetzte, revidierte und erweiterte 2. Auflage, Durham: Duke University Press 1979.

- „The ‚Great Fugue‘ Op. 133: Beethoven’s ‚Art of Fugue‘.“ In *Acta Musicologica* 35 (1963), 14–24.
- Kirsch, Winfried. *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie. — Bericht über ein Symposium in Frankfurt am Main.* (= *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* 1), Regensburg: Bosse 1989.
- Klein, Rudolf. „Die Struktur von Beethovens *Missa Solemnis*.“ In *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Günther Weiß, Regensburg: Bosse 1976, 89–107.
- Klusen, Ernst von. „Ingenium und Konsum. Beiträge zum Problem Komponist und Umwelt, dargestellt an der *Missa Solemnis* von Ludwig van Beethoven.“ In *Die Musikforschung* 23 (1970), 268–277.
- Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt: August Hermann d. J. 1802, Nachdruck Hildesheim: Olms 1964.
- Köchel, Ludwig Ritter von. *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867 nach urkundlichen Forschungen*. Wien: Beck’sche Universitäts-Buchhandlung 1869, Nachdruck Hildesheim: Olms 1976.
- Komma, Karl Michael. *Die Klaviersonate As-Dur opus 110 von Ludwig van Beethoven. Beiheft zur Faksimile-Ausgabe*. Stuttgart: Ichthys 1967.
- Knapp, J. Merrill. „Beethoven’s Mass in C major, Op. 86.“ In *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hrsg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge, MA: Harvard University Department of Music, distributed by Harvard University Press 1984, 199–216.
- Kramer, Lawrence. „The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony.“ In *Nineteenth Century Music* 4 (1981), 191–208.
- Kramer, Richard A. „Beethoven and Carl Heinrich Graun.“ In *Beethoven Studies* [1], hrsg. von Alan Tyson, New York: W. W. Norton & Company 1973, 18–44.
- „Das Organische der Fuge‘: On the Autograph of Beethoven’s String Quartet in F Major, Opus 59, No. 1.“ In *The String Quartets of Haydn, Mozart, and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, hrsg. von Christoph Wolff, Cambridge: Harvard University Press 1980, 223–265.
- „Notes to Beethoven’s Education.“ In *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), 72–101.
- Krautwurst, Franz. „Zur Kadenzbildung mittels Pseudovariante.“ In *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 1 (1992), Augsburg: Wißner 1993, 149–154.
- Krones, Hartmut. „Ein französisches Vorbild für Mozarts Requiem. Die »Messe des Morts« von François-Joseph Gossec.“ In *Österreichische Musikzeitschrift* 42 (1987), 2–17.

- Kropffinger, Klaus. „Das gespaltene Werk. Beethovens Streichquartett op. 130/133.“ In *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München: Henle 1987, 296–335.
- . „Wagners Tristan und Beethovens Streichquartett op. 130. Funktion und Strukturen des Prinzips der Einleitungswiederholung.“ In *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse 1970, 259–271.
- Kross, Siegfried. „Beethoven und die rheinisch-katholische Aufklärung.“ In *Beethoven. Mensch seiner Zeit*. Bonn: Röhrscheid 1980, 9–35.
- Krummacher, Friedhelm. „Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen.“ In *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Hermann Danuser, Silke Leopold und Norbert Miller, Laaber: Laaber 1988, 455–481.
- . „Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens späten Quartetten und ihrer frühen Rezeption.“ In *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), 99–134.
- Kühn, Clemens. *Formenlehre der Musik*. Kassel: Bärenreiter 1987.
- Küthen, Hans-Werner. „Beethovens ‚wirklich ganz neue Manier‘ — eine Persiflage.“ In *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München: Henle 1987, 216–224.
- . „Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum‘. Text- und Quellengeschichtliches zur Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 110.“ In *Divertimento für Hermann J. Abs. Beethoven-Studien*, dargebracht vom Verein Beethoven-Haus und vom Beethoven-Archiv, Bonn: Beethovenhaus 1981, 49–68.
- . „Quaerendo invenietis. Die Exegese eines Beethoven-Briefes an Haslinger vom 5. September 1823.“ In *Musik — Edition — Interpretation*, hrsg. von Martin Bente, München: Henle 1980, 282–313.
- Kuhnau, Johann. [Vorwort zu:] *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten*. Hrsg. von Wolfgang Reich (Nachdruck der Originalausgaben Leipzig 1700 und 1710), Leipzig: Peters 1973.
- Kunze, Stefan. „Bach und Mozart — Von zwei Kulturen der Kirchenmusik.“ In *Bach und die Tradition. Programmbuch der Bach-Tage Berlin 1992*, 97–101.
- . „Beethovens Spätwerk und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen.“ In *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München: Henle 1987, 59–78.
- . (Hrsg.). *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*. Laaber: Laaber 1987.
- . „Über Sternen muß er wohnen. Töne der Jenseitigkeit in Beethovens Neunter Symphonie.“ In *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*,

- hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen: Ludwig 1991, 283–298.
- Kurth, Sabine. *Beethovens Streichquintette*. (= Studien zur Musik 14), Diss. Universität München 1994, München: Fink 1996.
- Kurthen, Wilhelm. „Die Entwicklung der musikalischen Messe bis Beethoven.“ In *Deutsches Beethovenfest Bonn 1927*, Bonn: Carthus 1927, 79–90.
- Landon, H. C. Robbins. *The Symphonies of Joseph Haydn*. London: Universal Edition 1955.
- Langer, Rudolf. *Missa solennis. Über das theologische Problem in Beethovens Musik*. Stuttgart: Calwer Verlag 1962.
- Larsen, Jens Peter. „Beethovens C-Dur-Messe und die Spätmissen Joseph Haydns.“ In *Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis*, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Redaktion Rudolf Klein, Kassel: Bärenreiter 1978, 12–19.
- Leitzmann, Albert. *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*. 2 Bde., Leipzig: Insel 1921.
- Lenz, Wilhelm von. *Beethoven. Eine Kunst-Studie 4 (=Vierter Theil). III. Periode op. 101 bis op. 138*. Hamburg: Hoffmann & Campe 1860.
- Lester, Joel. „Revisions in the Autograph of the *Missa Solemnis Kyrie*.“ In *Journal of the American Musicological Society* 13 (1970), 420–438.
- Littrow, Joseph Johann. „Kosmologische Betrachtungen.“ In *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr. 13 (20. Januar 1820), 97ff. und Nr. 14 (1. Februar 1820), 105–107.
- Litzel, Susanne. *Die Messen Haydns, Mozarts und Beethovens. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Messe*. Diss. TU Berlin 1990.
- Lockwood, Lewis. „Beethoven’s Autograph Manuscripts and the Modern Performer.“ In ders. *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, 218–232.
- . *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Pope Marcellus Mass*. New York: W. W. Norton & Company 1975.
- . „On Beethoven’s Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation.“ In ders. *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, 4–16; auch in *Acta Musicologica* 42 (1970), 32–47.
- . „Planning the Unexpected: Beethoven’s Sketches for the Horn Entrance in the *Eroica* Symphony, First Movement.“ In ders. *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, 167–180.
- . Rezension von: „Carl Dahlhaus. Ludwig van Beethoven, Approaches to His Music.“ In *Nineteenth Century Music* 16 (1992), 80–85.
- . „The Compositional Genesis of the *Eroica* Finale.“ In ders. *Beethoven*.

- Studies in the Creative Process*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, 151–166.
- „The Earliest Sketches for the *Eroica* Symphony.“ In ders. *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, 134–150.
- „The Problem of Closure: Some Examples from the Middle-Period Chamber Music.“ In ders. *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, 181–197.
- Lodes, Birgit. „Beethovens individuelle Aneignung der langsamen Einleitung. Zum Kopfsatz des Streichquartetts op. 127.“ In *Musica* 49 (1995), 311–320.
- „»Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn!« Zur Widmung von Beethovens *Missa solennis*.“ In *Altes im Neuen. Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Manfred Hermann Schmid (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 51), Tutzing: Schneider 1995, 295–306.
- MacArdle, Donald. „Beethoven and Handel.“ In *Music & Letters* 41 (1960), 33–37.
- MacArdle, Donald und Ludwig Misch. *New Beethoven Letters*. Norman: University of Oklahoma Press 1957.
- McGrann, Jeremiah W. *Beethoven's Mass in C, Opus 86: Genesis and Compositional Background*. Diss. Harvard University 1991, Ann Arbor 1993.
- MacIntyre, Bruce C. „Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen.“ In *Haydn-Studien* 6 (1988), 80–87.
- *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period*. Diss. City University of New York 1984, Ann Arbor 1986.
- Magnani, Luigi. *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi ²1975 (darin v.a. Kapitel VI: „La genesi dell'idea e la *Missa Solemnis*“, 93–111).
- Mann, Alfred. „Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn.“ In *The Creative World of Beethoven*, hrsg. von Paul Henry Lang, New York: W. W. Norton & Company 1971, 209–224.
- „Händels Fugenlehre — Ein unveröffentlichtes Manuskript.“ In *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, hrsg. von Georg Reichert und Martin Just, Kassel: Bärenreiter 1963, 172–174.
- *The Study of Fugue*. New Brunswick: Rutgers University Press 1958.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: Fischer 1987.
- Marpurg, Friedrich W. *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*. 2 Bde., Berlin: Haude und Spener 1753/54, Nachdruck Hildesheim: Olms 1970.

- Marston, Nicholas. „Approaching the Sketches for Beethoven's ‚Hammerklavier‘ Sonata.“ In *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), 404–450.
- Marx, Adolph Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1837–1847.
- Meister, Hubert. „Der instrumentale Kontrapunkt im 18. Jahrhundert.“ In *Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren*, hrsg. von Walter Salmen und Norbert J. Schneider (= Innsbrucker Beiträge zur Musiklehre 1), Innsbruck: Helbling 1987, 105–142.
- Mellers, Wilfried. *Beethoven and the Voice of God*. New York: Oxford University Press 1983.
- Messmer, Franzpeter. „Sforzato und Fortepiano in Beethovens Streichquartetten op. 18. Zum Schwerpunkt rhythmus um 1800.“ In *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen: Ludwig 1990, 299–319.
- Meyer, Gabriele E. *Untersuchungen zur Sonatensatzform bei Ludwig van Beethoven. Die Kopfsätze der Klaviersonaten op. 79 und op. 110.* (= Studien zur Musik 5), München: Fink 1985.
- Morrow, Mary Sue. *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution.* (= Sociology of Music 7), Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1989.
- Motte, Diether de la. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter 1976.
- Müller-Blattau, Joseph. „Beethoven im Spätwerk.“ In *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Walther Vetter, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1955, 215–225.
- Neubacher, Jürgen. *Finis coronat opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette.* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 22), Tutzing: Schneider 1986.
- Newman, William S. „Yet Another Major Beethoven Forgery by Schindler?“ In *The Journal of Musicology* 3 (1984), 397–422.
- Nohl, Ludwig. *Beethovens Brevier. Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen und angemerkten Stellen aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit.* Leipzig: Günther 1870.
- Nottebohm, Gustav. *Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.* Leipzig: Rieter-Biedermann 1873, unveränderter Neudruck Wiesbaden: Ständig 1971.
- . „Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1829 bis 1822.“ In *N II*, 460–475.
- . *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.* Leipzig: Breitkopf & Härtel 1880.

- „Generalbass und Compositionslehre betreffende Handschriften Beethovens und J. R. v. Seyfried's Buch >Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte< u. s. w.“ In *NI*, 154–203.
- „Skizzen zur zweiten Messe.“ In *NI*, 148–156.
- Osthoff, Wolfgang. „Beethovens ‚Leonoren‘-Arie.“ In *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel: Bärenreiter 1973, 191–198.
- Platen, Emil. „Über Bach, Kuhlau und die thematisch-motivische Einheit der letzten Quartette Beethovens.“ In *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München: Henle 1987, 152–164.
- Pousseur, Henri. „La <Missa Solemnis>, miroir d'un conflit beethovenien.“ In *Schweizerische Musikzeitung* 119 (1979), 18–26.
- Raab, Armin. *Funktionen des Unisono. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen 1990.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer 1980.
- „Definition der Tonart — Ein strukturelles Problem in Beethovens Musik.“ In *Ludwig van Beethoven*, hrsg. von Ludwig Finscher (= Wege der Forschung 428), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, 165–180.
- Ratz, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Wien: Universal Edition ²1968.
- Reichert, Georg. „Mozarts ‚Credo-Messen‘ und ihre Vorläufer.“ In *Mozart-Jahrbuch* 1955, Salzburg: Stiftung Mozarteum 1956, 117–144.
- Riedel, Friedrich W. „Gattungen, Stilarten und liturgische Funktion der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert.“ In *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches. Untersuchungen zur Kirchenmusik von Joseph Martin Kraus und ihrem geistlich-musikalischen Umfeld*, hrsg. von Friedrich W. Riedel (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 9), München: Katzschneider 1990, 31–40.
- „Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz.“ In *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel: Bärenreiter 1984, 234–241.
- Riethmüller, Albrecht. „Im Bann der Urfassung. Am Beispiel von Beethovens Streichquartett B-dur op. 130.“ In *Die Musikforschung* 43 (1990), 201–211.
- Riezler, Walter. *Beethoven*. Zürich: Atlantis Verlag, ⁷1951.

- Rosen, Charles. *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*. München und Kassel: dtv und Bärenreiter 1983.
- Rothstein, William. „Beethoven with and without *Kunstgepräg*’: Metrical Ambiguity Reconsidered.“ In *Beethoven Forum* 4, hrsg. von Christopher Reynolds, Lewis Lockwood und James Webster, Lincoln: University of Nebraska Press 1995, 165–95.
- Schalz, Nicolas. *Studien zur Komposition des Gloria. Musikalische Formgestaltung von der Gregorianik bis zu Monteverdi*. (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Tutzing: Schneider 1980.
- Schenker, Heinrich. *Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes*. Wien: Universal Edition 1912.
- . *Beethoven. Sonate As Dur op. 110. Kritische Einführung und Erläuterung*. Hrsg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition 1972.
- Schilling Trygophorus, Otto. *Beethovens Missa solemnis. Musik und religiöses Bewußtsein. Das musikalische Schaffen in seinen Beziehungen zur religiösen Erfahrung und Überzeugung*. Darmstadt: Bergsträßer 1923.
- Schindler, Anton. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Münster: Aschendorffsche Buchhandlung, 3., revidierte Aufl. 1860.
- Schmalfeldt, Janet. „Cadential Processes: The Evaded Cadence and the ‚One More Time‘ Technique.“ In *Journal of Musicological Research* 12 (1992), 1–52.
- Schmid, Manfred Hermann. *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*. (= Mozart Studien 4), Tutzing: Schneider 1994.
- Schmidt, Joseph. „Die deutschen Texte zu Beethovens C-dur Messe.“ In ders. *Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik* (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn 5), Leipzig: Quelle & Meyer 1928, 13–28.
- Schmidt–Görg, Joseph. *Beethoven. Ein Skizzenbuch zu den Diabelli–Variationen und zur Missa solemnis, SV 154*. [= Skizzenbuch Wittgenstein], 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1968 (Faksimile) und 1972 (Übertragung).
- . „Ein neuer Fund in den Skizzenbüchern Beethovens: die Lamentationen des Propheten Jeremias.“ In *Beethoven–Jahrbuch* 3 (1957/58), hrsg. von Paul Mies und Joseph Schmidt–Görg, Bonn: Beethovenhaus 1959, 107–110.
- . *Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20, SV 81*. [= BH 107] (= Beethoven: Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis 1), 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1968 (Faksimile) und 1952 (Übertragung).
- . *Ein Skizzenbuch zum Benedictus und zum Agnus Dei, SV 83*. [= BH 109] (= Beethoven: Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis 3), 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1968 (Faksimile) und 1970 (Übertragung).

- *Ein Skizzenbuch zum Credo, SV 82.* [= BH 108] (= Beethoven: Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis 2), 2 Bde., Bonn: Beethovenhaus 1968 (Faksimile) und 1970 (Übertragung).
- *Missa solemnis.* Bonn: Dümmler 1948.
- „Missa Solemnis. Beethoven in seinem Werk.“ In *Bericht über den internationalen Kongreß Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus et al., Kassel: Bärenreiter 1971, 13–25.
- „Zur melodischen Einheit in Beethovens ‚Missa Solemnis‘.“ In *Festschrift Anthony van Hoboken*, hrsg. von Joseph Schmidt-Görg, Mainz: Schott 1962, 146–152.
- Schmitz, Arnold. *Das romantische Beethovenbild.* Berlin: Dümmler 1927.
- „Zum Verständnis des Gloria in Beethovens Missa solemnis.“ In *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel: Bärenreiter 1963, 320–326.
- Schnaus, Peter. *E.T.A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 8), München: Katzschichler 1977.
- Schneider, Norbert J. „Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven.“ In *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), 210–230.
- Schnerich, Alfred. *Messe und Requiem seit Haydn und Mozart.* Wien: Stern 1909.
- Schröder, Dorothea. *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers.* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 34), 2 Bde. (Textband und thematischer Katalog), Hamburg: Wagner 1987.
- Schwarz, Boris. „More Beethoveniana in Soviet Russia.“ In *The Musical Quarterly* 49 (1963), 143–149.
- Seebass, Tilman. *Musikhandschriften der Bibliotheca Bodmeriana. Katalog.* Cologne–Genève: Fondation Martin Bodmer 1986.
- Seidel, Elmar. „Über eine besondere Art Bachs, die Tonart der IV. Stufe zu verwenden.“ In *Die Musiktheorie* 1 (1986), 139–152.
- „Über die Wirkung der Musik Palestrinas auf das Werk Liszts und Wagners.“ In *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der Neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983*, hrsg. von Serge Gut (= Liszt-Studien 3), München: Katzschichler 1986, 162–176.
- Seyfried, Ignaz Ritter von. *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre.* Zweite, revidierte und vervollst. Ausgabe von Henry Hugh Pierson, Leipzig: Schubert & Comp. 1853.
- Sheer, Miriam. „Patterns of Dynamic Organization in Beethoven's *Eroica* Symphony.“ In *The Journal of Musicology* 10 (1992), 483–504.

- Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time*. New York: Coleman-Ross 1953.
- Solomon, Maynard. *Beethovens Tagebuch*. Hrsg. von Sieghard Brandenburg, Mainz: v. Hase & Koehler 1990. (In englischer Sprache: „Beethoven's Tagebuch.“ In ders. *Beethoven Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1988, 233–295; ältere Fassung: „Beethoven's Tagebuch of 1812–1818.“ In *Beethoven Studies* 3, hrsg. von Alan Tyson, Cambridge: Cambridge University Press 1982, 193–288.)
- „The Creative Periods of Beethoven.“ In ders. *Beethoven Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1988, 116–125 und 323–326.
- „The Ninth Symphony: A Search for Order.“ In ders. *Beethoven Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, 3–32 und 303–307.
- „The Quest for Faith.“ In ders. *Beethoven Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1988, 216–229 und 348–351; auch in *Beethoven-Jahrbuch* 10 (1983), 101–119.
- Spohr, Louis. *Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*. Hrsg. von Folker Göthel, Bd. 1, Tutzing: Schneider 1968.
- Stachelin, Martin. „A Veiled Judgement of Beethoven by Albrechtsberger?“ In *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hrsg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge, MA: Harvard University Department of Music, distributed by Harvard University Press 1984, 46–52.
- „Beethoven und die Tugend.“ In *Divertimento für Hermann J. Abs*, dargebracht zu seinem 80. Geburtstag vom Verein Beethoven-Haus und vom Beethoven-Archiv Bonn, Bonn: Beethovenhaus 1981, 69–87.
- Stählin, Wilhelm. „Einige Bemerkungen zu den gemeinsamen liturgischen Texten.“ In *Kerygma und Melos. Christhard Mahrenholz 70 Jahre*, hrsg. von Walter Blankenburg, Kassel: Bärenreiter 1970, 87–94.
- Steglich, Rudolf. „Motivischer Dualismus und thematische Einheit in Beethovens Neunter Sinfonie.“ In *Festschrift Heinrich Bessler zum 60. Geburtstag*, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1961.
- Sternfeld, Richard. *Zur Einführung in Ludwig van Beethoven's Missa solemnis*. Berlin: Harmonie o. J. [wohl 1901].
- Strayer, Gene P. *The Theology of Beethoven's Masses*. Diss. University of Pennsylvania 1991.
- Sturm, Christoph Christian. *Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres*. Halle (1772) 1785.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 4 Bde., 2., neue vermehrte Aufl. Leipzig: Weidmann 1792–9, Nachdruck Hildesheim: Olms 1967.

- Ternes, Hans. *Die Messen von Luigi Cherubini*. Diss. Universität Bonn 1980.
- Thayer, Alexander Wheelock. *Ludwig van Beethovens Leben*. Deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, revidiert von Hugo Riemann, Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 1 bis 3 ohne Jahr; Bd. 4: 1907, Bd. 5: 1908.
- Tovey, Donald Francis. „Beethoven. Missa Solemnis, for Chorus and Orchestra (Op. 123).“ In ders. *Essays in Musical Analysis. Concertos and Choral Works*. Oxford: Oxford University Press, 1989, 270–294; auch in ders. *Vocal Music* (= *Essays in Musical Analysis* 5), London: Oxford University Press ⁷1956, 161ff.
- Town, Stephen. „Toward an Understanding of Fugue and Fugato in the Masses of Joseph Haydn.“ In *Journal of Musicological Research* 6 (1986), 311–351.
- Treitler, Leo. „‘To Worship That Celestial Sound’: Motives for Analysis.“ In ders. *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1990, 46–66; zuerst in *Journal of Musicology* 1 (1982).
- Tusa, Michael C. „Beethoven’s ‚C-Minor Mood‘: Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice.“ In *Beethoven Forum* 2, hrsg. von Christopher Reynolds, Lewis Lockwood und James Webster, Lincoln: University of Nebraska Press 1993, 1–27.
- Uhde, Jürgen. *Beethovens Klaviermusik III. Sonaten 16–32*. Stuttgart: Reclam ³1986.
- Unverricht, Hubert. „Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert.“ In *Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Band 2: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Kassel: Bärenreiter 1976, 157–172.
- Virneisel, Wilhelm. *Das Kyrie der Missa Solemnis. Geschichte und Gestalt der Handschrift*. Tutzing: Schneider 1965.
- *Ludwig van Beethoven: Missa Solemnis, op. 123: Kyrie*. (Faksimile des Autographs), Tutzing: Schneider 1965.
- Vogt, Niklas. „Gedanken über die Composition einer katholischen Messe.“ In *Niklas Vogt’s historisches Testament, 2. Theil*, Mainz 1814, 133–143; neu abgedruckt in und zitiert nach *AMZ* 17, Nr. 48 (1815), Sp. 797–804.
- Voss, Egon. „Zu Beethovens Klaviersonate As-dur op. 110.“ In *Die Musikforschung* 23 (1970), 256–268.
- Wade, Rachel W. „Beethoven’s Eroica Sketchbook.“ In *Fontes Artis Musicae* 24 (1977), 254–289.
- Waldvogel, Nicolas H. *‘Symphonic Unity’ and the Organization of Individual Movements in Beethoven’s Missa Solemnis*. Thesis Harvard College, Cambridge, MA, 1988 (masch.).
- Weber, Gottfried. „Über die Echtheit des Mozartschen Requiem.“ In *Cäcilia* 3 (1825), 205–229.

- Weber, Wilhelm. *Beethovens Missa solemnis. Eine Studie.* (Augsburg: Schlosser 1897), Leipzig: Leuckart ²1908.
- Weber-Bockholdt, Petra. „B-Dur und D-Dur bei Beethoven.“ In *Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen: Ludwig 1990, 321–338.
- . *Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder.* (= Studien zur Musik 13) München: Fink 1994.
- Webster, James. *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music.* Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- . „The Falling-out Between Haydn and Beethoven: The Evidence of the Sources.“ In *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hrsg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge, MA: Harvard University Department of Music, distributed by Harvard University Press 1984, 3–45.
- . „The Form of the Finale of Beethoven's Ninth Symphony.“ In *Beethoven Forum 1*, hrsg. von Lewis Lockwood, Christopher Reynolds und James Webster, Lincoln: Nebraska University Press 1992, 25–62.
- Weinmann, Karl. „Beethovens Verhältnis zur Religion.“ In *Beethoven-Zentenarfeier. Wien 1927. Internationaler musikhistorischer Kongress*, Wien: Universal Edition 1927, 19–24.
- Wiesend, Reinhard. „Bemerkungen zum Streichquartett op. 95.“ In *Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos, München: Henle 1987, 125–134.
- Winter, Robert. *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131.* Ann Arbor: University of Michigan Research Press 1982.
- . „Reconstructing Riddles: The Sources for Beethoven's *Missa Solemnis*.“ In *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hrsg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge: Harvard University Department of Music, distributed by Harvard University Press 1984, 217–250.
- Wolff, Christoph. „Bach and the Tradition of the Palestrina Style.“ In ders. *Bach. Essays on his Life and Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1991, 84–104. (Deutsche Fassung zuvor erschienen als: „Die Tradition des vokalpolyphonen Stils in der neueren Musikgeschichte, insbesondere bei Bach.“ In *Musik und Kirche* 38 [1968], 62–80.)
- . *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk.* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 6). Wiesbaden: Steiner 1968.
- . *Mozarts Requiem.* Kassel: Bärenreiter 1991.
- Zenck, Martin. *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von*

- Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*. (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 24), Stuttgart: Steiner 1986.
- Zickenheiner, Otto. *Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven*. München: Henle 1984.
- , „Zur kontrapunktischen Satztechnik in späten Werken Beethovens.“ In *Beethoven-Jahrbuch 9* (1973/77), hrsg. von Hans Schmidt und Martin Stachelin, Bonn: Beethovenhaus 1977, 553–569.

REGISTER ERWÄHNTER SKIZZEN UND KOMPOSITIONEN

Der Zusatz „FN“ kennzeichnet eine Erwähnung in einer Fußnote auf der angegebenen Seite.

ALBRECHTSBERGER, Johann Georg

Missa Assumptionis Beatae Mariae Virginis: 36FN

Streichquartett op.1/4: 180

BACH, Carl Philipp Emanuel

Zwey Litaneyen aus dem Schleswig–Holsteinischen Gesangbuche, Wq 204: 291FN, 325FN

BACH, Johann Sebastian

Messen: 12FN

BWV 232, „h-Moll–Messe“: 13, 27, 31FN, 38FN, 105FN, 108f., 186, 291FN

BWV 233, Missa in F: 27

BWV 234, Missa in A: 13, 27

BWV 235, Missa in g: 27

BWV 236, Missa in G: 27

BWV 243, Magnificat D-Dur: 120

BWV 850, Fuge D-Dur aus Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1: 225FN

BWV 864, Fuge A-Dur aus Das Wohltemperierte Klavier, Teil 1: 180

BWV 950, Fuge über ein Thema von Albinoni, A-Dur: 180

BWV 1079, Musikalisches Opfer: 252FN

BEETHOVEN, Ludwig van

Werke mit Opuszahl:

op. 1/2, Klaviertrio G-Dur: 252FN

op. 28, Klaviersonate D-Dur: 280

op. 31/3, Klaviersonate Es-Dur: 280

op. 35, 15 Variationen mit Fuge für Klavier („Eroica–Variationen“): 183FN, 263FN

op. 48, Sechs geistliche Lieder nach Chr. F. Gellert: 290FN, 321FN

op. 55, Dritte Sinfonie („Eroica“): 39FN, 263FN, 295FN, 302

op. 59/1, Streichquartett F-Dur: 200FN

op. 67, Fünfte Sinfonie: 215, 279FN

op. 68, Sechste Sinfonie („Pastorale“): 120FN

op. 69, Cellosonate A-Dur: 202FN

op. 70/1, Klaviertrio D-Dur („Geistertrio“): 316, 321, 330FN

op. 70/2, Klaviertrio Es-Dur: 330FN

op. 72, Leonore (Fidelio): 283FN

op. 81a, Klaviersonate Es-Dur („Les Adieux“): 17, 125–129, 163, 259FN, 325FN, 332, 334FN, 336FN

op. 85, Christus am Oelberge: 120FN, 185, 258

op. 86, C-Dur–Messe: 16FN, 33, 34FN, 38, 73FN, 92FN, 118FN, 120f., 129FN, 148, 150, 154FN, 165, 166FN, 185, 188, 197, 238FN, 246, 255, 259f., 269, 287FN, 290, 307, 341FN

op. 92, Siebte Sinfonie: 279FN

op. 95, Streichquartett f-Moll: 68, 313FN, 333

- op. 97, Klaviertrio B-Dur („Erzherzog“): 321
 op. 102/2, Cellosonate D-Dur: 165, 217, 231, 251, 253, 264FN, 265, 273
 op. 106, Klaviersonate B-Dur („Hammerklavier“): 190, 217, 218FN, 232f., 246, 268, 271, 332, 324f., 330
 op. 109, Klaviersonate E-Dur: 67FN, 82FN, 183, 249FN, 333FN
 op. 110, Klaviersonate As-Dur: 59FN, 82FN, 165, 182, 188, 225FN, 232, 237, 261, 263f., 266f., 279, 333FN
 op. 111, Klaviersonate c-Moll: 67FN, 82FN, 210FN, 232, 249, 310FN, 333
 op. 112, Meeresstille und glückliche Fahrt: 105FN, 290FN
 op. 119, 11 Bagatellen für Klavier: 333FN
 op. 120, 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli: 46, 232, 252, 266
 op. 123, Missa solemnis [Verweise auf Sätze außer dem Gloria]:
 Kyrie: 16FN, 17, 20, 33FN, 36, 49f., 54FN, 121FN, 189, 293FN, 326FN, 328, 330f., 333FN, 334, 336, 350
 Credo: 12, 15, 19ff., 33FN, 38FN, 40, 42FN, 54FN, 67FN, 82FN, 90FN, 92FN, 96FN, 97, 111FN, 113FN, 114FN, 121FN, 145FN, 157f., 165, 177FN, 181, 183FN, 190FN, 192f., 197, 200ff., 205, 218FN, 222FN, 227, 231, 249, 254, 259FN, 261–263, 265, 267f., 272FN, 278f., 282, 290, 307, 319FN, 332, 334, 335FN, 336f., 341f., 346–350
 Sanctus: 20, 33FN, 47FN, 90FN, 97, 113FN, 114FN, 159FN, 290, 308FN, 330FN, 335, 342FN, 346FN, 350
 Benedictus: 15, 20, 33FN, 82FN, 90FN, 97f., 113FN, 191FN, 197, 249FN, 262FN, 332, 335ff., 342, 346FN
 Agnus Dei: 15, 20, 33FN, 85FN, 113FN, 121FN, 154FN, 180FN, 182f., 185FN, 192f., 198, 290, 332, 336f., 342, 344FN, 346FN, 350
 op. 124, Die Weihe des Hauses: 121FN, 182, 333FN, 345FN
 op. 125, Neunte Sinfonie: 14, 58FN, 90, 113f., 116, 118, 121, 262FN, 279FN, 311, 313, 345FN
 op. 127, Streichquartett Es-Dur: 59, 82FN, 101, 201, 215, 242FN, 249, 321
 op. 130, Streichquartett B-Dur: 69FN, 101, 190FN, 201, 242FN, 268
 op. 131, Streichquartett cis-Moll: 59, 217, 268, 290, 296FN, 321, 335
 op. 132, Streichquartett a-Moll: 47FN, 59, 72, 201, 329FN
 op. 133, Große Fuge B-Dur: 217, 232, 268, 271, 275
 op. 137, Fuge für Streichquintett D-Dur: 182, 217, 268

Werke ohne Opuszahl:

- WoO 150, Abendlied unterm gestirnten Himmel: 115FN, 121
 WoO 173, Hol' Euch der Teufel: 308FN, 330FN
 WoO 200, O Hoffnung: 323f., 328, 332
 WoO 205e, Erfüllung Erfüllung!: 17, 322, 326, 328f., 336FN

Skizzen [ohne Einträge in Konversationshefte]:

- Add. Ms. 29997 (London), fol. 10v: 197FN, 340, 342f., 345FN
 Add. Ms. 29997 (London), fol. 26v: 291FN
 Artaria 180, S. 106L: 197FN, 340, 343
 Artaria 197, S. 21: 180, 183FN, 224f., 339, 342
 Artaria 201, S. 110: 232FN, 297, 303–305, 335, 339, 343, 345FN
 Artaria 205/6a: 348FN
 Artaria 206, S. 97: 201f., 205, 230FN, 339, 343

BH 107 (SBH 665): 15FN, 127FN, 156f., 278, 282FN, 297, 300–304, 334, 339, 343, 346–349

BH 108 (SBH 666): 15FN, 202FN, 334

BH 109 (SBH 667): 15FN

BH 110 (SBH 668): 51, 55, 63, 66FN, 67FN, 340, 342

Bodmer B Sk 8, BH: 271FN

Boldrini: 324

Kafka (London, Add. Ms. 29801, fols. 39–162): 288FN

Kessler (Wien, GdM A 34): 351

Landsberg 5 (Berlin): 210FN, 261FN, 332FN, 351

Landsberg 6, Eroica-Skizzenbuch (Krakau): 325FN

SV 360 (Census 221; Abschrift von Händels „Durch seine Wunden“ mit Skizze zum Gloria): 152FN, 204FN, 291FN, 340, 343

Wielhorsky, Moskauer Skizzenbuch (Moskau): 201

Wittgenstein (SV 154) mit fol. E (Sibley Library) und fol. H (Artaria 180, S. 19/20): 15FN, 42FN, 51, 99FN, 53–55, 63f., 66f., 122, 126, 127FN, 128FN, 140FN, 155f., 159FN, 166, 172, 180, 189, 193–198, 200, 201FN, 202, 204f., 209FN, 218, 224f., 227, 229ff., 238, 240, 276, 278, 297–303, 308, 311FN, 317, 319, 329, 335, 339, 341–349

X (Artaria 180, S. 21/22, 27/28, 111/112): 197FN, 199f., 277FN, 297, 308FN, 339, 342, 344FN, 345FN

Y (Artaria 180, S. 23/24, 25/26, 31/32; BH 111 [=SV 85]; Bibl. Bodm. [=SV 326]): 192, 197FN, 199f., 209FN, 244f., 295FN, 331, 333FN, 339, 342, 344FN, 345FN

Z (Artaria 180, S. 29/30): 197FN, 200, 339, 342

andere autographe Quellen [ohne Einträge in Konversationshefte]:

Abschrift von Mozarts Fuge c-Moll für 2 Klaviere, KV 426 (Hess 37): 205FN

Abschrift und Analyse von Mozarts Kyriefuge aus dem Requiem (New York, Columbia): 17FN, 34FN, 200–202, 204f.

„Brahms-Exemplar“ (Wien, GdM A 21): 16FN, 297, 303FN, 304FN, 309FN, 331, 350

Mus. Ms. Aut. 35,25 (Berlin), Beethovens Abschrift und Übers. des Meßtextes: 19–21, 121FN

Mus. Ms. Aut. 40,8 (Berlin), Schellers lat. Wörterbuch aus Beethovens Nachlaß: 20FN, 21FN

Mus. Ms. Aut. 52 (Berlin), Autograph des Themas „O Hoffnung!“: 325FN

BERLIOZ, Hector

Symphonie fantastique: 338

BRAHMS, Johannes

Motetten: 338

CHERUBINI, Luigi

Messen: 29FN, 32

CV 145f, Messe F-Dur: 13, 34FN, 132FN, 185, 259FN, 281FN, 282, 287–290, 337

CV 155, Messe d-Moll: 31, 32FN, 34FN, 148, 185FN, 259FN, 284FN

CV 174, Messe C-Dur: 32, 282FN

CV 184, Requiem c-Moll: 34FN, 283FN

CV 196, Messe e-Moll: 32, 282FN

CV 202, Krönungsmesse G-Dur: 282FN

CV 211, Messe B-Dur: 282FN

CV 222, Krönungsmesse A-Dur: 32, 282FN

DOWLAND, John

Second Booke of Songs and Ayres: 184FN

EYBLER, Joseph

Requiem in c und Messen: 13FN

HÄNDEL, Georg Friedrich

Concerti grossi op. 6: 212f.

Concerto grosso op. 6 Nr. 2: 182, 251FN

Dettinger Anthem: 187FN

Joseph: 187FN

Messias: 13, 75FN, 182ff., 187FN, 191, 193FN, 204, 213, 291FN, 294

daraus „Durch seine Wunden“: u.a. 152FN, 187FN, 252FN

HAYDN, Joseph

Hob. III: 31–36 (6 Streichquartette op. 20): 268FN

Hob. III: 32 (Streichquartett op. 20/2): 260FN

Hob. III: 35 (Streichquartett op. 20/5): 252FN, 260FN

Hob. III: 47 (Streichquartett op. 50/4): 260FN

Hob. XX/2, Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze: 127FN, 130FN

Hob. XXI: 2, Die Schöpfung: 129FN, 185FN, 259FN

Messen (Hob. XXII): 34

Hob. XXII:4, Missa in honorem BVM („Große Orgelmesse“): 185

Hob. XXII:5, Missa Cellensis in honorem BVM („Cäcilienmesse“): 185

Hob. XXII:6, Missa Sancti Nicolai: 185

Hob. XXII:8, Missa Cellensis („Mariazeller Messe“): 124FN, 185FN

Hob. XXII:9–14 (sechs späte Messen): 13, 33FN, 34, 38FN

Hob. XXII:9, Missa in tempore belli („Paukenmesse“): 33, 71, 72FN, 73, 141, 145, 148, 185FN, 246

Hob. XXII:10, „Heiligmesse“ (Missa Stj Bernardi von Offida): 31, 34FN, 73, 105FN, 106–108, 127FN, 130, 133–135, 154FN, 182, 185FN, 246, 258

Hob. XXII:11, „Nelsonmesse“ (Missa in angustiis): 32, 34FN, 71, 73, 141, 145, 148, 185FN, 258, 259FN, 287FN

Hob. XXII:12, „Theresienmesse“: 31–33, 73FN, 132FN, 148, 258

Hob. XXII:13, „Schöpfungsmesse“: 33, 34FN, 36, 71, 72FN, 73, 129FN, 185FN, 246, 258–260, 287FN

Hob. XXII:14, „Harmoniemesse“: 31, 36FN, 73FN, 185FN, 213FN, 246, 258, 287FN

HUMMEL, Johann Nepomuk

Messe in B, op. 77: 33, 185, 291

Messe in D, op. 111: 32, 148, 185, 291

Messe in C, WoO 12: 34FN

MONTEVERDI, Claudio

L'Orfeo, favola in musica: 280FN

MOZART, Wolfgang Amadeus

Messen: 32, 34

KV 317, Missa in C („Krönungsmesse“): 34FN
KV 337, Missa solemnis in C: 34FN
KV 426, Fuge c-Moll für 2 Klaviere: 204FN, 252FN
KV 427 (KV 417*), Missa in c („c-Moll-Messe“): 185FN, 259FN
KV 469, Davide penitente: 185FN
KV 527, Don Giovanni: 252
KV 626, Requiem: 13, 34, 186ff., 193, 200–205, 252FN, 260FN

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da
Missa Papae Marcelli: 28FN

REUTTER, Georg
eine Messe: 35FN

RIGHINI, Vincenzo
Krönungsmesse: 13FN

RUDOLPH, Erzherzog
40 Variationen für Klavier über ein Thema von Beethoven: 324, 327FN

SCHUBERT, Franz
Messe in F, D 105: 282, 283FN
Messe in As, D 678: 31f., 291

SEYFRIED, Ignaz Ritter von
Messen: 13FN

WEBER, Carl Maria von
Messe in Es („Freischützmesse“), J 224: 291
Messe in G („Jubelmesse“), J 251: 291