

Der in einem Skizzenbuch<sup>28</sup> enthaltene und mit Sicherheit auf die As-dur-Sonate sich beziehende Vorsatz: „nächste Sonate / Adagio molto sentimento moltissimo espressivo“ veranschaulicht den Willen des Komponisten, die Musik intimer, persönlicher zu gestalten, sich selbst in der Musik mitzuteilen und die eigene Isolation zu überwinden. Wie die ausgeführte Komposition zeigt, gestattet das die Form des Sonatensatzes nicht, es sei denn, sie wird in Frage gestellt wie am Anfang der Sonate in der Unklarheit über das Hauptthema des Satzes. Ähnliches gilt für den zweiten Satz. In der freieren Form des dritten Satzes lassen sich bezeichnenderweise Schmerz und Klage ausdrücken, für ihre Überwindung aber fehlen letztlich die Töne. Ähnlich dem letzten Satz der neunten Symphonie kommt weniger Freude selbst zum Ausdruck als der Wille, sie zu gewinnen.

## *Ingenium und Konsum*

Beiträge zum Problem Komponist und Umwelt, dargestellt an der *Missa Solemnis*  
von Ludwig van Beethoven

VON ERNST KLUSEN, VIERSEN

### *Vorbemerkung*

Endogene und exogene Kräfte wirken zusammen, wenn ein Kunstwerk entsteht und es der allgemeinen Wirkung zugeführt werden soll. Ihre Verflechtung fordert eine Untersuchung des Verhältnisses vom Ingenium des schaffenden Künstlers zu Gegebenheiten seiner Konsumtion, fordert die Betrachtung der durchaus gegenseitigen Beeinflussung beider. Kein Zweifel ist: exogene Kräfte und Konsumtechniken sind in ihrer Bedeutung für das Kunstwerk weit weniger gewürdigt worden als die endogenen. Die Verflechtung beider aber war bisher noch kaum Gegenstand der Analyse. Gerade sie dürfte dazu beitragen, unser Wissen von Schaffen und Aufnehmen als eines sich gegenseitig bedingenden Prozesses zu verbreitern und zu vertiefen. Die Betrachtung der *Missa Solemnis* bietet wegen der schaffenspsychologischen Situation ihres Schöpfers und der sozialen Bindungen zwischen Umwelt und Komponisten in der frühindustriellen Gesellschaft aufschlußreiches Material.

Unsere Untersuchung spitzt sich zu auf die Frage nach dem Verhältnis von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung bei der Konzeption — auf die Bedeutung von Bedarfsdeckung und Bedarfsweckung bei der Konsumtion des Kunstwerkes, insbesondere auf die Verflechtung dieser Faktoren. Solche Verflechtung zeigt sich im Vorgang der Konventionalisierung musikalischer Ausdruckssymbole: des Übergehens von zunächst individuell geprägter Ausdrucksformeln in das Bewußtsein der Konsumenten, deren soziale Struktur dabei von Bedeutung ist. Zu beachten ist außerdem, daß solche personalstilistischen Eigenprägungen ihrerseits wieder mitbestimmt sind durch bereits konventionalisierte Formeln einer vorangehenden zeitstilistischen Entwicklung.

<sup>28</sup> Univ.-Bibl. Tübingen, Mus. ms. autogr. Beethoven Art. 197 (ehemals Preuß. Staatsbibliothek), S. 63. Hier zitiert nach K. M. Komma, Beiheft zur Faksimile-Ausgabe (s. o.), S. 5.

## I. Der Anlaß

Von den drei Messen, die Beethoven beschäftigt haben, ist keine ohne äußeren Anlaß in Angriff genommen worden. Die C-dur-Messe verdankt ihre Entstehung dem Auftrag des Fürsten Esterházy, die *Missa Solemnis* ist für die Inthronisation des Erzherzogs Rudolf als Erzbischof von Olmütz geschrieben, und durch die geplante, nur in einer flüchtigen *Dona-nobis*-Skizze überlieferten „Messe aus *cis-moll*“ wollte Beethoven sich für das Amt des Hofkomponisten beim Kaiser empfehlen. Ganz anders als bei Haydn und Mozart spielen im allgemeinen fremdbestimmte Anlässe eine geringere Rolle in Beethovens Schaffen, und es erhebt sich die Frage, ob die Tatsache, daß gerade bei allen drei Messen exogene Impulse vorliegen, nicht auf einen Mangel an persönlicher Affinität zu dieser Gattung schließen läßt. Zunächst ist auf die Verschiedenartigkeit der Impulse hinzuweisen. Die C-dur-Messe verdankt ihre Entstehung einem eindeutigen Auftrag im Sinne der im 18. Jahrhundert üblichen Bedarfsdeckung. Zwei äußere Gründe bestimmten Beethoven zur Komposition der dritten Messe, die Bewerbung um ein Hofamt und die Möglichkeit, durch eine weitere Messe aus dem komplizierten Spiel mit sieben Verlegern herauszukommen. Davon wird noch die Rede sein. Anders bei der *Missa Solemnis*, zu deren Komposition sich Beethoven aus eigenem Antrieb entschloß<sup>1</sup>.

Wollen wir die endogenen und exogenen Faktoren, die den Anlaß zur Komposition der *Missa Solemnis* bilden, gegeneinander abwägen, muß das Verhältnis Beethovens zum Erzherzog betrachtet werden. Es ist beiderseitig gemischt aus Respekt vor der musikalischen Leistung des anderen und persönlichen Vorbehalten. Ohne Zweifel hat Beethoven die Musikalität des Erzherzogs geschätzt, wie sein Brief an Nägeli bezeugt<sup>2</sup>, aber er hatte auch den Eindruck, das für ihn günstige Renommée, einen so hochgestellten Schüler zu haben, mit enervierenden Lektionen reichlich zu bezahlen, wie aus seinen Briefen an Simrock<sup>3</sup>, Schott<sup>4</sup> und Ries<sup>5</sup> hervorgeht. Der Erzherzog war musikalisch genug, Beethoven voll zu würdigen. Schindler: „Ihr Ruf schmeichelt ihm“<sup>6</sup>. Er beteiligte sich an der Rente für Beethoven, aber seine finanziellen Zuwendungen entsprachen nicht Beethovens Erwartungen. Er war aufgebracht darüber „seinen elendem Gehalt noch mit einem (Steuer-) Stempel erheben zu müssen“<sup>7</sup>, und Schindler vermutet über das Präsent für die *Missa Solemnis* „viel viel wird es nicht seyn“<sup>8</sup>. Auf dem Hintergrund dieser Einstellung sind die unterwürfigen Briefe Beethovens nicht wörtlich zu nehmen; umsoweniger, als er seine Beteuerungen der Ergebenheit zu seinem „liebsten, einzigen, Gnädigsten Herrn!“ ständig mit Entschuldigungen für sein Fernbleiben von den Lektionen koppelt<sup>9</sup>. Der unvoreingenommene Beobachter gewinnt so den Eindruck, daß hier ein bei allem gegenseitigen Respekt durchaus utilitaristisch begründetes Verhältnis vorlag. Somit waren exogene Kräfte für den Anlaß zur

<sup>1</sup> A. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840f, 1845<sup>2</sup>, Bd. I, S. 269.

<sup>2</sup> E. Kastner, *Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig (1910), S. 810.

<sup>3</sup> Ebda., S. 620.

<sup>4</sup> Ebda., S. 819.

<sup>5</sup> Ebda., S. 716 und S. 730.

<sup>6</sup> G. Schünemann, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Berlin 1914–43, Bd. II, S. 246.

<sup>7</sup> Kastner, a. a. O., S. 716.

<sup>8</sup> W. Pohl, *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Münster 1923, Halbbd. 1, S. 215.

<sup>9</sup> Kastner, a. a. O., S. 608.

Komposition der *Missa Solemnis* mitbestimmend, wenn nicht ausschlaggebend: sich die Gunst des erlauchten Schülers zu erhalten, sein Renommée durch die Auf- führung einer Messe zu diesem bedeutsamen Ereignis zu fördern. Beethoven verhielt sich hier, wie auch sonst, durchaus markt-konform. Zwar versteht er sich grund- sätzlich als autonomer Künstler: „Die Welt ist ein König und will geschmeichelt seyn. Soll sie sich günstig zeigen. Doch wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in schmeichelnde Formen zwingen“<sup>10</sup>. Doch fühlt er sich durch die Forderungen seiner Umgebung in dieser Autonomie gefährdet: „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten schreiben möchte, sondern des Geldes wegen, das ich brauche“<sup>11</sup>. In der Praxis jedoch nahm er eine vermittelnde Stellung ein, die er selbst in einem Schreiben an Diabelli bündig formulierte: „Ihre Wünsche werde ich beachten, ohne aber meiner künstlerischen Freiheit Eintracht zu tun“<sup>12</sup>. Wie solche Haltung in der Praxis aussieht, ist dem Brief an Hofmeister zu entnehmen, mit dem er auf den Auf- trag eingeht, eine Revolutionssonate zu schreiben. Mit Spott und Hohn („Ho, ho“) lehnt er das Angebot als in dieser Zeit der Restauration (1802) nicht markt-konform ab und will „lieber den Pinsel in die Hand nehmen und mit großen Pfundnoten ein Credo hinschreiben“<sup>13</sup>. Er willigt aber ein „in ästhetischer Hinsicht ihren (der Auftraggeberin) Plan zu befolgen, ohne die Tonarten zu befolgen“. Und am Tage, nach dem er dem Erzherzog das Dedikationsexemplar überreichen ließ, am 20. März 1823, bestimmt er seine Position zwischen Selbst- und Fremdbestimmung in einem Brief an Peters<sup>14</sup>: „Meine Lage fordert unterdessen, daß jeder Vorteil mich mehr oder weniger bestimmen muß. Ein anderes ist es mit dem Werke selbst, da denke ich nie, Gottseidank, an den Vorteil, sondern nur wie ich schreibe“; und an Schlesinger „Je suis habitué à faire des sacrifices, la composition de mes œuvres n'étant pas faite seulement (!) au point de vue du rapport des honoraires, mais surtout (!) dans l'intention d'en tirer quelque chose de bon pour l'art“.

Eben dieses Ineinander von Selbst- und Fremdbestimmung charakterisiert den Anlaß zur Komposition der *Missa Solemnis*. Es war kein Auftrag, sondern sein eigener Entschluß. Aber dieser Entschluß war ein „sacrifice“ an die Welt, die „König“ ist und geschmeichelt sein will. Jedoch – einmal mit dem Werk beschäftigt, verliert er den fremdbestimmten Anlaß aus dem Sinn. Er denkt nur noch daran „wie er schreibt“. Die Inthronisation wird ihm gleichgültig, und die überschweng- liche Beteuerung – gegenüber dem Erzherzog – vom Uraufführungstag „als dem schönsten meines Lebens“<sup>15</sup> ist ebensowenig wörtlich zu nehmen, wie die am 31. August 1819 dem Erzherzog mit gutem Grund angekündigte Verzweiflung, für den Fall, daß er mit der Komposition nicht fertig würde<sup>16</sup>. Zu dieser Zeit war die Messe, die Beethoven im Spätherbst 1818 zu komponieren begonnen, noch nicht zur Hälfte fertig, und Beethoven mußte wissen, daß er sie zur Inthronisation des Erzherzogs im März 1820 gar nicht vollenden konnte.

10 Schünemann, a. a. O., I, S. 322.

11 Ebda., III, S. 141.

12 Kastner, a. a. O., S. 814.

13 Ebda., S. 50 f.

14 Ebda., S. 725.

15 Ebda., S. 555.

16 Ebda., S. 581 f.

## II. Zum Schaffensprozeß

Die Mißachtung des Anlasses während des sich nun abspielenden Schaffensprozesses erforderte dauernde Entschuldigungen beim Erzherzog wegen der verzögerten Fertigstellung. „Veränderung im Hauswesen“, „Drang der Umstände“, „geschwind zu befördernde Arbeiten“ wurden in einem Brief vom 19. Dezember 1819<sup>17</sup>, „Durchsehen der Stimmen“ in einem Brief vom 27. Februar 1822<sup>18</sup> als Gründe angeführt. Insgesamt arbeitete Beethoven fünf Jahre an diesem Werk, wobei die Verzögerung durch die innere Einstellung zum ursprünglichen Adressaten nur begünstigt, nicht verursacht wurde. Es lag ihm mehr daran, mit den eigentlichen künstlerischen Problemen ins Reine zu kommen, als dem Erzherzog zu gefallen. Wie wenig ihm die Person galt, geht eindeutig daraus hervor, daß er zwar am 15. Juli 1823 dem Erzherzog ausdrücklich zusichert, die Dedikation an ihn solle vor der Subskriptionsliste der Höfe stehen<sup>19</sup>, dem Verlage Schott aber die umgekehrte Reihenfolge vorschlägt. Erst auf Schotts Einspruch gibt Beethoven nach: „Sie können auch die Pränumerantenliste v o r den übrigen der Dedikation folgen“<sup>20</sup>.

Die so ungewöhnlich lange Kompositionszeit ist in dem Kernproblem begründet, dem sich Beethoven gegenüber sah und das er schon bei seiner ersten Messe angepackt hatte: den Text so zu behandeln, „wie er noch wenig behandelt worden“<sup>21</sup>. Durch die Messekompositionen Haydns, Mozarts und ihrer Mitläufer waren feststehende Ausdrucksformen und -formeln konventionalisiert worden: die Anordnung der Teile bei *Gloria* und *Credo*, die Stimmung gewisser Partien, wie etwa die affettuose Cantabilität bei „*Incarnatus*“ und „*Benedictus*“ und das erhellende Absetzen des „*Dona nobis*“ in schnellerem Tempo vom *Agnus*, die Schlußfugen bei *Gloria* und *Credo*, die Fugierung des „*Osanna*“, feststehende Tempi, Taktarten, Tonartbeziehungen der Formabschnitte usf. Der Schaffensprozeß der *Missa Solemnis* ist durch die Auseinandersetzung mit diesen konventionalisierten Stereotypen bestimmt. Es ist deutlich festzustellen, daß Beethoven von diesen exogenen Kräften der klassischen Tradition bestimmt ist. Die Gliederung der einzelnen Abschnitte von *Gloria* („*Qui tollis*“, „*Gratias agimus*“, „*Quoniam tu solus*“, „*Cum sancto spiri*“, „*Amen*“), *Credo* („*Incarnatus*“, „*Resurrexit*“, „*Crucifixus*“, „*Vitam venturi*“), *Sanctus* („*Pleni*“, „*Osanna*“, „*Benedictus*“) und *Agnus* („*Dona nobis*“) werden auch bei Beethoven durch Tonarten, Taktarten, Chor – Solo – Wechsel, Tempo und demgemäß durch die Stimmung gegeneinander abgesetzt. Wie auch der Dissonanzenreichtum beim „*Qui tollis*“, die Schlußfugen beim *Gloria* und *Credo*, die Vierteilung des *Sanctus* in „*Sanctus*“ (langsam), „*Pleni*“ (schnell), „*Osanna*“ (fugiert) und „*Benedictus*“ (langsam, solistisch und lyrisch) bei Beethoven wiederkehrt. Er übernimmt die konventionalisierten Grundmuster auch da, wo von der Wortausdeutung her, anders wie beim Gegensatz: „*Incarnatus*“ – „*Crucifixus*“ – „*Resurrexit*“, individuelle Möglichkeiten der Textausdeutung möglich sind: beim *Sanctus* und beim *Agnus Dei*. Das „*Gratias agimus*“ ist sogar thematisch mit der

<sup>17</sup> Ebda., S. 600.

<sup>18</sup> Ebda., S. 674.

<sup>19</sup> Ebda., S. 750.

<sup>20</sup> Ebda., S. 926.

<sup>21</sup> Ebda., S. 129.

Maria-Zeller-Messe von Haydn verwandt<sup>22</sup>. Auf dem Hintergrund der Übernahme dieser fremdbestimmten Einflüsse der Tradition des 18. Jahrhunderts sind nun die Wandlungen zu betrachten, die sie im Schaffensprozeß Beethovens erfuhren.

Als Beethoven an die Komposition ging, wollte er „wahre Kirchenmusik“ schreiben. So bezeugt eine eigenhändige Notiz aus dem Jahre 1818<sup>23</sup>. Er war also der Meinung, daß die Gattung bestimmte Anforderungen stellte. Hilfe erhoffte er sich von der alten Kirchenmusik, „den alten Kirchenchorälen der Mönche“, den „christ-katholischen Psalmen und Gesängen überhaupt“. Wie Magnani richtig feststellt<sup>24</sup>, sind diese historischen Studien nicht aus „akademischem Nachahmungsverlangen und sehnsuchtsvoller Rückkehr zum Einst oder archäologischer Anwendung“ zu erklären. Allerdings auch nicht nur aus „künstlerischem Pioniergeist“ der mit „überholten Schemata und traditionellen Formeln bricht“, sondern auch aus dem Willen „wahre“, d. h. ihrem innersten Wesen gemäße Kirchenmusik zu schreiben, also sich selbst als Individuum mit seinen endogenen Strebungen, dem exogenen Gebot der Gattung zu stellen. Die Folgen dieser Bemühungen finden wir in dem Rückgriff auf älteres Traditionsgut, vor allem, positiv ausgedrückt, in der polyphonisierenden Textur des Werkes. Überall findet sich diese Eigendynamik der Einzelstimme, die sich harmonisch, rhythmisch und melodisch spannungsvoll zu den anderen entfaltet. Negativ drücken sich diese Bemühungen in dem aus, was Adorno<sup>25</sup> den Mangel an durchbrochener Arbeit, am Durchführungsprinzip und den Mangel an Dialektik nennt<sup>26</sup>. Das schafft Distanz zu subjektivem Ausdruck und zu subjektiver Dynamik<sup>27</sup> und den Ausdruck jener „menschlichen Allgemeinheit“ die bewirkt, „daß die einzelne Seele schweigt: vielleicht schon sich unterwirft“<sup>28</sup>. Insofern spricht Adorno völlig zu Recht vom „verfremdeten Hauptwerk“.

Aber es kommt noch ein anderes hinzu. Auch da, wo Beethoven die exogenen Stilmittel der Tradition des 18. Jahrhunderts übernimmt, schmilzt er sie, wie auch die Archaismen der polyphonen Textur, in einen endogenen Schaffensprozeß um. So verstärkt er die traditionell angelegte Teiligkeit in *Gloria* und *Credo*, indem er in subjektiver Textausdeutung — oft des einzelnen Wortes („*vivos-mortuos*“; „*laudamus-adoramus*“; „*gloria-pax*“) kontrastreiche Akzente setzt, wie sie vorher in dieser Schärfe nicht bekannt, wohl aber in der C-dur-Messe teilweise schon vorweggenommen sind. Auch hier wäre von Verfremdung zu sprechen, doch nicht von Verfremdung durchs exogene historisierende Einführen neuer Stilmittel, sondern durchs Subjektivieren konventionalisierter Stilelemente im endogenen Umschmelzen exogener Modelle.

Somit ist klar ersichtlich, daß der Komponist im Umgang mit dem Messetext zwei Tendenzen zeigt: einmal fühlt er sich verpflichtet, die heteronomen Ansprüche der

<sup>22</sup> A. Schnerich, *Das Konfessionelle Element bei Beethoven*, in: Beethovenzentenariofeier, Internationaler Musikhistorischer Kongress, Wien 1927.

<sup>23</sup> A. Leitzmann, *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, Leipzig 1921, Bd. II, S. 265.

<sup>24</sup> L. Magnani, *Die Genesis der Idee und die Missa Solemnis in Beethovens Konversationsheften*, Minden 1967, S. 101 f.

<sup>25</sup> Th. W. Adorno, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, in: *Moments musicaux*, Frankfurt 1964, S. 183.

<sup>26</sup> Ebd., S. 174.

<sup>27</sup> Ebd., S. 176.

<sup>28</sup> Ebd., S. 184.

Gattung zu erfüllen, „wahre Kirchenmusik zu schreiben“, zum anderen hat er den Willen, sich selbst auszudrücken „von Herzen“ — in dieser dialektischen Situation nutzt er Archaismen und verfremdet dadurch seinen Personalstil; gleichzeitig intensiviert er subjektiv die Modelle der klassischen Tradition und verfremdet auch sie. Und außerdem geschieht ein Drittes: er bildet neue Ausdruckssymbole, die in der Messevertonung bisher noch nicht üblich waren. Auf drei Beispiele sei kurz verwiesen.

*Kyrie.* Hier vermeidet Beethoven das klassische Stereotyp der bewegten symphonischen Durchführung mit durchbrochener Arbeit in mäßig schneller Bewegung. Sein *Kyrie* fügt sich aus subjektiv-liedhafter Innigkeit und (schein-)polyphonen Strukturen zu einem kontemplativen Lyrismus. Vorgezeichnet ist diese Textauffassung schon in der C-dur-Messe, deren „unbeschreiblich zahmes *Kyrie*“ Adorno „allenfalls an einen schwachen Mendelssohn“ denken läßt<sup>29</sup>. Diskutieren wir nicht dieses Werturteil, sondern stellen wir fest, daß diese neuartige lyrisch-kontemplative Konzeption des *Kyrie* in die *Missa Solemnis* übernommen und in späteren Messekompositionen von Schubert bis Bruckner konventionalisiert wurde.

*Incarnatus.* Hier war opernhafte Cantabilität des Solisten üblich. Beethoven objektiviert diese Stelle durch modale Harmonik als deutliche Frucht seiner historischen Studien. Dazu erfindet er ein neues Klangsymbol bei dem Wort „*Spiritus*“ (= Geist — Hauch): zitternde Holzbläserakkorde in Fagotten und Klarinetten zu einer Trillerfigur der Soloflöte. Der Hauch (= Geist) wird hörbar. Ein durchaus unkonventionelles Klangsymbol auch hier. In die Schlußakkorde psalmodiert der Chor den Text — ein vollkommenes Zurücknehmen des Ausdrucks im Augenblick höchsten Affektes. Eine ganz neue dialektische Verfahrensweise, die sich in dieser Messe an verschiedenen Stellen — etwa im *Agnus Dei* — zeigt.

*Präludium zum Benedictus.* Ein über eine viertönige Floskel in gedämpften Farben sich entwickelndes, fast athematisches, gestaltloses Akkordgeschiebe, das dadurch charakterisiert ist, daß modale Akkordfolgen vorherrschen, daß eine eindeutig zielende Modulation im Sinne der Funktionsharmonik vermieden wird und daß eine Dissonanz ohne Auflösung in die andere führt. Das bedeutet musikalisch: undefinierbarer Übergang der Akkorde — theologisch: unbegreifliche Transsubstantiation, „Wandlung“. Und in der Tat handelt es sich bei diesen 30 Takten des Vorspiels zum „*Benedictus*“, das unmittelbar nach der Wandlung beginnt, um eine Wandlungsmusik. Es ist die eigentliche Musik „in *elevatione*“, zur Erhebung der Hostie, „wie sie schon jahrhundertlang in den katholischen Messen Brauch war und in eigenen Formen gepflegt wurde“<sup>30</sup>. Hier ist der Ort der Transsubstantiation, die Adorno beim „*Incarnatus*“ vermißt<sup>31</sup>.

So sind die Stilschichten der *Missa Solemnis* deutlich zu beobachten. Der Rückgriff auf historische Stilelemente, ihr Einschmelzen in den Personalstil, die Übernahme und subjektive Intensivierung in der klassischen Messe bereits konventionalisierter und das Schaffen neuer Klangsymbole. Die Einheit der *Missa* aber wäre nur aus solcher Verschmelzung endogener und exogener Kräfte zu begreifen. Sie

<sup>29</sup> Ebda., S. 175.

<sup>30</sup> J. Schmidt-Görg, *Missa Solemnis*, Bonn 1948, S. 16.

<sup>31</sup> Adorno, a. a. O., S. 177.

fügen sich hier zu einem Neuen, zu dem das bisherige Werk Beethovens keinen Bezugspunkt bildet. Diese exceptionelle Stellung innerhalb seines *œuvres* war auch dem Komponisten bewußt; und von daher verstehen wir seine ebenso intensiven wie teilweise merkwürdigen Bemühungen, dieses Werk in die Öffentlichkeit einzuführen.

### III. Die Bedarfsweckung

Als Beethoven seine *Missa Solemnis* schrieb, waren seine Kompositionen einem fest eingeführten Markenartikel vergleichbar: jeder Kundige wußte, was er zu erwarten hatte und akzeptierte es. Ein Zeugnis unter vielen ist jener Brief, den Graf Moritz Dietrichstein am 23. 2. 1823 wegen der von Beethoven für den Wiener Hof zu komponierenden Messe an den Fürsten Lichnowski schrieb; in ihm schildert er u. a. die Möglichkeit, von Soloinstrumenten Gebrauch zu machen, „Wenn er (Beethoven) dies wolle“. Er beschreibt sehr genau den Stil, den der Kaiser bei Kirchenkompositionen bevorzugte, fügt aber hinzu „. . . indessen braucht Beethoven, wenn er eine Messe schreibt, sich nicht daran zu halten. Er möge nur seinem großen Genie folgen und blos berücksichtigen, daß die Messe nicht zu lang noch zu schwer in der Ausführung werde“<sup>32</sup>. Keiner aber wußte besser als Beethoven, wie weit die eben vollendete *Missa Solemnis* von dem entfernt war, was selbst die Kundigen von ihm erwarteten; er wollte aber über die traditionellen Kreise der Hofmusik hinaus in das neu sich erschließende Gebiet bürgerlicher Musikpflege der Oratorienvereine vorstoßen; jedoch: diese Konsumenten standen seinem Spätwerk noch ferner als die adligen Connoisseurs, und es bedurfte besonderer Anstrengungen, sich bei ihnen gerade mit einem solchen Werk einzuführen. Auf diesem Hintergrund sind seine vielfältigen, mitunter verschlagenen, immer höchst intensiven Anstrengungen zu sehen, seinem Werk einen möglichst breiten Markt zu sichern. Adorno hat bereits auf den „*beschwörenden Ton*“, in dem der Komponist von diesem Werk sprach, hingewiesen<sup>33</sup>. „Das vollendetste meiner Werke“ nennt er es wiederholt in seinen Briefen und „*Möge es zu Herzen gehn*“ schreibt er als Wunsch über die Partitur.

Mit dem Beginn des Jahres 1820, drei Jahre vor Vollendung der *Missa Solemnis*, beginnt Beethoven seine Verhandlungen gleichzeitig mit Simrock und Schlesinger. Er bietet sie Simrock zum 125 Louisdor an und erklärt sich mit Simrocks Gegenvorschlag von 100 Louisdor einverstanden. Zu einem Abschluß kam es nicht. An den im Jahre 1822 neu beginnenden Verhandlungen sind insgesamt fünf Verleger beteiligt: er verhandelt gleichzeitig mit Simrock, Schlesinger und Peters. Bruder Johann will mit Steiner und Artaria reden. Steiner fühlt sich von Beethoven hintergangen und droht mit gerichtlicher Klage. Nicht ganz zu Unrecht übrigens, denn man muß zugeben, daß Beethoven sich in dieser Angelegenheit — gelinde gesagt — nicht immer loyal verhielt. Andererseits muß man wissen, daß im Verlags- und Buchhandel jener Zeit die Sitten — ebenfalls gelinde gesagt — recht unbefangene waren. Deutlicher drückt sich Gerhard von Breuning aus: „*Es ist wirklich gemeine*

<sup>32</sup> A. Wh. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben* (deutsche Bearbeitung), Berlin 1866 ff., Bd. IV, S. 394.

<sup>33</sup> A. a. O., S. 170.

Spitzbuberei, und alles was zum Buchhandel gehört, hat den Anstrich höchster Gemeinheit. Durchaus kein Ernst in diesem Geschäft“<sup>34</sup>. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung Schindlers interessant: „Bach hat eine prächtige Idee mir mitgeteilt, er sagte: ‚Beethoven wird an diesen Werken etwas ändern. Diese Änderung besteht darin, daß, wo das Stück mit einem Takte anfängt, Sie einen Aufschlag als Abänderung machen und Steiner kann nichts dagegen einwenden.‘ So à peu près“<sup>35</sup>. Hält man dazu den Brief von Ries über die B-dur-Sonate op. 106 mit dem zugefügten ersten Takt des langsamen Satzes<sup>36</sup>, dann erhält man einen Einblick in die Probleme des schaffenden Künstlers, der bei langsam sich entwickelndem Urheberrecht mit Hilfe der neuen Publikations- und Verbreitungsmethoden der frühindustriellen Gesellschaft von der Bedarfsdeckung zur Bedarfsweckung übergeht. Auch für die *Missa Solemnis* sind diese Probleme von Bedeutung. Im Juli 1822 sagt er Peters die Messe zu, verspricht sie aber im August Artaria; im September fürchtete er, Peters könne sich hintergangen fühlen und verspricht ihm im Oktober eine von zwei Messen, von denen eine „längst vollendet ist“ (Beethoven meint die *Missa Solemnis*, die noch nicht vollendet war), „eine andere aber noch nicht“ (sie war noch nicht einmal fest geplant, geschweige angefangen). Nachdem er fünf Verleger gegeneinander ausgespielt hatte, verwirklichte er 1823 einen neuen Plan, die Messe einigen Höfen um 50 Dukaten zur Subskription in Abschrift anzubieten. Einige Höfe subskribieren. Gleichzeitig aber laufen die Verhandlungen mit Peters, Simrock und Diabelli weiter; Probst und Schott treten hinzu. Dadurch geriet Beethoven in eine delikate Situation zu den subskribierenden Höfen, denen er trotz seiner intensiven Verhandlungen mit Verlegern mitteilt, daß das Werk „noch nicht“ im Stich herauskomme, so in seinem Brief an Goethe vom 8. Februar 1823<sup>37</sup>. Am gleichen Tage behauptet er in einem Brief an Zelter: „Außer den Exemplaren, worauf subskribiert ist, wird sonst keins ausgegeben, so daß die missa nur eigentlich Manuskript ist“<sup>38</sup>.

Schindlers Bemerkung in den Konversationsheften März 1823<sup>39</sup> zeigt Bedenken gegen die Gleichzeitigkeit von Subskription und Druck: „weil man dort (bei den Höfen) fürchten muß, nicht gegen die Delicatesse zu handeln“. Jedoch entschließt sich Beethoven für Subskription und Druck; er schreibt 1823 an Ries: „wegen der einigen Souveräns, die ein Exemplar davon erhalten, darf man gar keine Skrupel haben“<sup>40</sup>. Um diese Zeit — März 1823 — werden Simrock und Peters auf eine andere Messe vertrötet; jene, die er für den Kaiser schreiben will und von der höchstens jene flüchtige *Dona-nobis*-Skizze existierte, die Thayer<sup>41</sup> erwähnt.

Eine Zeitlang dachte Beethoven daran, die Messe auf eigene Kosten lithographieren zu lassen, wie es ihm sein Rechtsberater, Dr. Bach, riet „indem diejenigen, die jetzt subskribieren gar nicht ungehalten seyn können, da selbst dieses unter Ihrer Firma gieng“<sup>42</sup>. So, meinte Bach, käme Beethoven aus der heiklen Situation

<sup>34</sup> Leitzmann, a. a. O., Bd. I, S. 167.

<sup>35</sup> Schünemann, a. a. O., Bd. II, S. 327.

<sup>36</sup> Leitzmann, a. a. O., Bd. I, S. 76 f.

<sup>37</sup> Kastner, a. a. O., S. 713.

<sup>38</sup> Ebd., S. 712.

<sup>39</sup> Schünemann, a. a. O., Bd. III, S. 50.

<sup>40</sup> Kastner, a. a. O., S. 716.

<sup>41</sup> A. a. O., Bd. IV, S. 395.

<sup>42</sup> Schünemann, a. a. O., Bd. III, S. 149.

zwischen Verleger und Subskribenten heraus. Die Entscheidung über den Druck fällt — unter merkwürdigen Umständen — im Jahre 1824. Am 3. Juli schreibt er an Schott, das Honorar für die Messe könne abgeschickt werden. Aber noch am 16. September bietet er Streicher eine Abschrift für 50 Spezies an; Streicher sollte eine Bearbeitung für Orgel oder Klavier anfertigen und Gesangsvereinen anbieten. „Weil diese Vereine außerordentlich viel wirken können und es bei Bearbeitung dieser großen Messe meine Hauptabsicht war, sowohl bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“<sup>43</sup>. Auf diese gegenüber Schott nicht ganz loyale Weise wollte Beethoven seiner Messe einen größeren Markt öffnen; in der — vielleicht dürfen wir sagen — erzieherischen, bewußtseinsändernden Absicht, das Werk in die Breite eines möglichst großen Zuhörerkreises, aber auch in die Tiefe des Bewußtseins wirken zu lassen. Vielleicht meinte er auch zunächst, daß eine solche reduzierte Ausgabe die Rechte der Verleger der Orchesterausgabe nicht berühre, wenn sein Rechtsberater Dr. Bach glaubte, daß bereits die Änderung eines Auftakts, urheberrechtlich gesehen, ein neues Werk darstellte. Als sich nun der Verlag Peters in die Verhandlung mit Streicher einschaltete, war Beethoven Schott gegenüber in einer sehr unangenehmen Lage. Im Gegensatz zu seinem Brief an Streicher distanziert er sich von dem Projekt einer Bearbeitung für Klavier oder Orgel, gibt an, die Messe „eben jetzt“ (vgl. den Brief an Schott vom 3. Juli!) „sicher zugesagt“ zu haben und „die von Streicher gemachten Vorschläge nun (12. Dezember!) gar nicht in Ausführung können gebracht werden“.

Das gleiche Ziel verfolgte er bei Zelter, dem er ja schon 1823 die Aufführung in Konzertsälen nahegelegt und auf die überall entstandenen Sing- und Oratorienvereine aufmerksam macht. Auch hier zeigt sich Beethoven mit einer Aufführung „beinahe durch die Singstimmen allein“ bzw. mit einer Reduzierung des Orchesterapparates auf Orgel oder Klavier einverstanden<sup>44</sup>. Auch diese Affäre gehört zu den seltsamen Bemühungen Beethovens, seinem Werke eine möglichst breite Wirkung zu sichern.

Beurteilen wir diese vielfältigen Bemühungen Beethovens, der *Missa Solemnis* eine weite Verbreitung zu schaffen, zusammenfassend, dann ergibt sich: sie erfolgen in dem Bewußtsein, daß dieses Werk es wegen seiner Abseitigkeit vom gewohnten, bereits konventionalisierten Personalstil seines Schöpfers schwer haben würde, sich durchzusetzen. Die Verbreitung dieses Spätwerkes aber lag ihm besonders am Herzen, weil er sich das, was Musik an geistiger Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen konnte, gerade von diesem Werk versprach. In den Bemühungen Beethovens zur Durchsetzung der *Missa Solemnis* erkennen wir den ersten systematischen Versuch der Bedarfswerbung für ein musikalisches Kunstwerk in der frühindustriellen Gesellschaft. Beethoven scheute vor keiner Anstrengung, selbst vor Illoyalitäten und vor dem künstlerischen Opfer des Verzichts auf die Orchesterbegleitung nicht zurück, um Aufführungen zustande zu bringen. Wie groß dieses Opfer war, wußte keiner besser als er selbst. Denn trotz seiner — theoretischen — Feststellung, „reine

<sup>43</sup> Kastner, a. a. O., S. 812.

<sup>44</sup> Ebd., S. 712.

*Kirchenmusik müßte nur von Singstimmen vorgetragen werden*<sup>45</sup>, mußte er sich darüber klar sein, daß die *Missa Solemnis* mit ihrer Integration des Orchesterapparates in die Gesamtkonzeption das denkbar schlechteste Objekt für eine solche Reduzierung war.

Beethoven hat sein Werk in unvollständiger Aufführung, in einer eigenen Akademie 1824, erlebt. Eine 1823 in Preßburg geplante Aufführung zerschlug sich wegen des fehlerhaften Materials<sup>46</sup>. Die erste vollständige Aufführung fand 1824 in Petersburg statt. Nur wenige Aufführungen folgten in den nächsten Jahrzehnten. Die *Missa* hat sich in der Tat sehr langsam durchgesetzt. Dieses Werk, für dessen Verbreitung sich Beethoven einsetzte wie für kein zweites, gehört zu seinen höchstgepriesenen und wenigst aufgeführten. Die neuen Ausdrucksformen, auf die andeutend hingewiesen wurde, konventionalisierten sich nur teilweise und spät.

#### IV. Thesen

1. Der exogene Anlaß zum Schaffen der *Missa Solemnis* hatte keinen Einfluß auf ihre Konzeption, warf aber gerade dadurch Probleme der Konventionalisierung auf.
2. Endogene Kräfte des Ingeniums überwogen beim Schaffensprozeß die exogenen der bereits konventionalisierten Ausdrucksformen: exogene, historische Stilmittel der Polyphonie und der Harmonik wurden subjektiviert; bereits konventionalisierte, exogene Stilmittel des 18. Jahrhunderts wurden gleichfalls in einem endogenen Prozeß intensiviert; neue Ausdruckssymbole entstanden in einem endogenen Schaffensprozeß.
3. Aus der Notwendigkeit, das Werk mit seiner Fülle unkonventionalisierter Ausdrucksformen auch in neu sich bildenden Konsumentenschichten durchzusetzen, ergaben sich Bemühungen um die Bedarfsweckung mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln der frühindustriellen Gesellschaft. Zudem verlangten die durch das Ingenium des autonomen Künstlers geschaffenen Formen eine größere Anstrengung zum Durchsetzen des Konsums als die weitgehend heteronom bestimmten, konventionalisierten, bedarfsdeckenden Kompositionen des 18. Jahrhunderts.

## *Regers Metamorphosen der Berceuse op. 57 von Chopin*

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

Der Leser wird sicherlich erstaunt sein, diese beiden Namen hier nebeneinander zu lesen. Was können schon zwei so sehr verschiedene Komponisten miteinander zu tun haben? Was konnte Chopin, wie wir ihn kennen, Reger, dem Kontrapunktiker und Organisten, geben, der eher an die Tradition von Bach und Brahms anknüpfte, der mit gewaltigem Orchester und mit großen Formen operierte?

<sup>45</sup> Thayer, a. a. O., Bd. IV, S. 224.

<sup>46</sup> Schünemann, a. a. O., Bd. II, S. 313.