

SPÄTWERK BEETHOVENS

Hans Heinrich EGGBRECHT

Abstract

The latter production of Beethoven is distinguished by an increase of those features about the man and the composer, that can be described as Beethoven's ethical center.

As far as Beethoven improves the many different traditions of musical forms in his latter piano sonatas, the Ninth Symphony, the Missa Solemnis, and his latter string quartets, appears the ethical message of his music conditioned because of he was an advanced age, even though every time in a different way, so that we cannot speak about a unified latter style of Beethoven's latter production.

The messages analyzed in this article are about a present of internal peace, joyfulness and Utopia of the reconciliation, pray for peace, and thanks for lifetime.

Abstrakt

Das Spätwerk Beethovens ist gekennzeichnet durch das gesteigerte Hervortreten jenes Charakteristikum des Menschen und Komponisten, das als Beethovens ethische Mitte bezeichnet werden kann. In den Maße, wie Beethoven in den späten Klaviersonaten, der Neunten Symphonie, der Missa solemnis und den letzten Streichquartetten verschiedene Gattungstraditionen erfüllt, tritt die ethische Botschaft seiner Musik zwar altersbedingt bloßgelegt, jedoch jeweils andersartig in Erscheinung, weshalb von einem einheitlichen Spätstil des Spätwerks nicht gesprochen werden kann. Die Botschaften, die der Aufsatz analytisch zur Sprache bringt, lauten: Geschenk der inneren Ruhe, Freude und Utopie der Versöhnung, Bitte um Frieden und Dank für das Leben.

Zum Spätwerk Beethovens gehören die letzten drei Klaviersonaten opus 109 bis 111, komponiert 1820 bis 1822, die Diabelli-Variationen, die Missa solemnis, die Neunte Symphonie und die fünf Streichquartette der letzten Jahre, 1822 bis 1826. Die Arbeitszeiten an diesen Werken überschneiden sich. Im Jahre 1822 zum Beispiel, fünf Jahre vor seinem Tod, beschäftigten Beethoven nebeneinander die Klaviersonate opus 111, die Diabelli-Variationen (in diesem Jahr allerdings beiseite gelegt), die Missa solemnis, die Pläne zur Neunten Symphonie und die Petersburger Aufforderung zur Komposition der neuen Quartette.

Im Blick auf die genannten Kompositionen spreche ich von Beethovens Spätwerk, nicht von Beethovens Spätstil. Die Werke haben gemeinsam, daß sie spät sind, aber sie gehören stilistisch verschiedenen Gattungen an, die ihre je eigene stilistische Tradition haben und in Beethovens Spätwerken bewahren. Die Tradition der Klaviersonate ist eine gänzlich andere als die der Messe, und die Gattungstradition der Symphonie ist wiederum eigenständig, besonders

gegenüber dem Streichquartett, dessen intim subjektive Schreibweise der Klaviersonate benachbart ist. So gibt es in Beethovens Spätwerk zufolge der Bindung an Gattungstraditionen, ihrer Erfüllung und Weiterführung, keinen als einheitlich anzusprechenden Spätstil, wohl aber gibt es bei allen Hauptwerken Beethovens ab 1819 das Kennzeichen „spät“, jeweils bezogen auf die Gattung, wo dieses Kennzeichen in je eigenartiger Weise in Erscheinung tritt.

Mein Vortrag nun versucht, das Spätzeitliche in Beethovens Spätwerk anzusprechen am Beispiel der letzten Klaviersonate, des Finales der Neunten Symphonie, der Missa solemnis und des späten Streichquartetts opus 132.

Doch zunächst: Spätwerk - was heißt hier spät? Spät ist ein Begriff der Zeit. Zu sagen „es ist spät“, ist verbunden mit dem Blick auf die Uhr, die in ihrer Gleichgültigkeit etwas als spät gelten läßt. Im Begriff Spätwerk gilt spät im Blick auf das Schaffen und im Blick auf das Leben.

Alles Schaffen, alles Werken, will verstanden sein als Suchen nach dem Selbst, wobei dieses Suchen sich im Kontext der Gesellschaft mitteilen und bewähren möchte. Von Anfang an ist jedes vollgültige Werk Beethovens (- es gibt auch Nebenwerke -) eine Station dieses Suchens und ein Finden, das aber niemals einen Endpunkt darstellt, sondern immer nur ein Vorläufiges, eine Grenze, die, ist sie erreicht, überschritten werden möchte. Jedes neue Werk ist ein Fragment des Ganzen, ein noch nicht Endgültiges, der Ausgangspunkt eines neuen Suchens beim Suchen nach sich selbst.

Das Komponieren des frühen und mittleren Beethoven ist vorwärts gerichtet auf der Linie der Lebenserwartung in einer noch nicht akuten Begrenzung der Zeit - sozusagen noch ohne den Blick auf die Uhr: ein Suchen und Finden und Von-neuem-Suchen in zukunftsöffener, in linearer Progressivität. Im Werk der Spätzeit bleibt diese lineare Progressivität bestehen, aber sie wird durchkreuzt von etwas anderem: von der Spätzeit des Lebens, der Nähe des Todes, die für Beethoven akut wurde durch die zunehmende Betroffenheit von den Krankheiten, die im Laufe jener Jahre des Spätwerks zu seinem Tode führten.

In der Spätzeit steht die Selbstfindung nicht mehr vor den Türen des Lebens, sondern vor dem Tor des Todes. Das Denken verläßt die Zeit, die Konvention, den Erwartungshorizont der Gesellschaft, die Maxime der in die Zukunft geöffneten linearen Progressivität. Es zieht sich auf sich selbst zurück. In der Progressivität des Suchens seines selbst sucht es immer mehr nur noch sich selbst, seine letztgültige Mitte, die Grenze, die nicht mehr überschritten werden kann, die Summe seines Ichs, sein letztes Wort.

Dies ist - mit meinen alten Augen gesehen - das Spätzeitliche in Beethovens Spätwerk. Und die Mitte des Ichs, die da nun in einer Summa des Kunstvermögens extrem, kantig, sozusagen entblößt in Erscheinung tritt, nenne ich mit einem Wort: Ethos - jenes Ethos, das - entgegen allen Widrigkeiten und Anfechtungen - das Gute in sich und den Menschen und der Menschheit weiß und sucht und erhofft und dieses Wissen, Suchen und Hoffen zur Musik bringt, um es den Menschen mitzuteilen und es ästhetisch zu vergegenwärtigen als wäre es schon jetzt. Diese ethische Mitte ist es, die Beethoven und zumal sein Spätwerk von der Romantik scheidet und - frei-lich in fragwürdig idealisierender Weise - ins 19. Jahrhundert weist.

* * *

Beethovens späteste Klaviersonate ist die Sonate in c-Moll, opus 111, komponiert 1822. Als hätte Beethoven das Letztzeitliche geahnt oder gewußt, konzipiert und verwirklicht er hier ein Konzentrat seines Sonatenschaffens, von dem er einst ausgegangen war, eine klavieristisch letztmögliche Bloßlegung dessen, was in seiner Lebensmitte war und ist und was er als Musik den Menschen sagen wollte und will. Diese extreme Bloßlegung, vermittelt mit höchstem kompositorischen Vermögen, *ist* das Spätzeitliche an dieser Sonate.

Die Sonate hat nur zwei Sätze. Diese Zweisätzigkeit ist nicht neu. Völlig ungewöhnlich aber und zu erklären nur durch die Bloßlegung ist, daß der Zweite Satz, der Schlußsatz der Sonate, ein Adagio ist, ein Adagio in Form von Variationen. Der erste Satz sagt: Das Leben verwundet mich, und ich will mich dagegen stemmen, und es gelingt mir nicht; aber meine Seele weiß bei all ihrer Verwundung und all meinem vergeblichen Wollen, daß es eine Ruhe gibt, einen Frieden, eine innere Seligkeit; sie sehnt sich danach und möchte sein in dieser Seligkeit in sich selbst. - Und der zweite Satz *ist* diese Ruhe, Enthobenheit, Seligkeit.

Der erste Satz, c-Moll, hat eine Einleitung. Schmerzlicheres hat Beethoven zuvor nie komponiert: Dissonanteste Klänge der verminderten Septime und des verminderten Septakkords, scharf punktierte Rhythmen, forte und sforzato-Dynamik eröffnen den Satz. Doch dies findet in der Seele statt. Es wird zurückgenommen ins Piano und in einen G-Dur-Akkord aufgelöst, um aber sogleich als Frage zu crescendieren. Zweimal und in höhersteigender Intensivierung wird dieses Innerste wiederholt.

Die Einleitung endet auf dem dominantischen Ton g, der überleitet in das Allegro. Dessen Thema ist eine Beethovensche Geste des Wollens, es sagt: Ich will - ich will in meinem Inneren dem entgegnetreten, was mich so schmerzlich berührt. Diese Willensgeste beherrscht - con brio ed appassionato - den ganzen Satz. Ein zweites, beruhigtes, jedoch in Vorhaltsbildungen schmerzlich in sich gekehrtes Thema in As-Dur setzt ein - wie herbeigezwungen nach dem Höhepunkt der Willensgeste. Aber es bleibt machtlos (auch wenn es später in der Reprise in erweiterter Gestalt erscheint). In der Exposition währt es nur sechs Takte, in ein Adagio des Ganztons abwärts einmündend, bevor fortissimo der Sturm aufs neue beginnt. In der Coda dieses c-Moll-Satzes zerbricht das Willens-Thema in mit Pausen durchsetzte Sforzato-Akkorde und über dem Grundton c ins Piano diminuierend. Und es folgt eine Auflichtung nach C-Dur mit einer neuen, Ruhe atmenden melodischen Wendung: Vorschein eines anderen Zustands, Bereitschaft der Seele, jene andere Welt zu empfangen, die das Arietta-Thema des folgenden C-Dur-Adagios eröffnen wird.

Eine Adagio-Variationsfolge als Schlußsatz einer Sonate, das ist, wie gesagt, das Neuartige und zugleich das Spätzeitliche von opus 111: die Bloßlegung einer Lebens- und Schaffensintention. Das Arietta-Thema, molto semplice e cantabile, in der Literatur oft angesprochen im Begriffsfeld des Erhabenen, Hymnischen, Lichten, ist der Inbegriff des seelisch-seligen Friedens. Solcher Friede wird nicht errungen, wie es der erste Satz will - er wird geschenkt.

Variation als musikalischer Formtypus heißt, daß etwas bleibt, ein Thema, und als Bleibendes verändert wird. Das hat den Reiz des Spielerischen der Phantasie, die dasselbe immer wieder anders zur Darstellung bringt. Und so ist es auch in Beethovens Adagio-Finale von opus

111: In fünf Variationen erklingt die Arietta jedesmal in verändertem Spiel. Dabei wird - auch dies ist ein traditionelles Merkmal der Variation - das Spielerische des Spiels beleuchtet und virtuos gesteigert. Und während das Bleibende im Reiz des phantasievollen Spiels spielerisch verändert und als Spiel gesteigert wird, gewinnt das Bleibende bei jeder Variation eine veränderte Beleuchtung, einen anderen Charakter. Auch dies ist traditionell und hat Geschichte gehabt vor allem in Beethovens eigener Variationskunst.

Hier nun knüpft Beethoven in opus 111 an, indem er die Arietta durch Variationen so emporhebt und beleuchtet, daß sie als Ziel einer musikalischen Botschaft erscheint, über die hinaus es kein weiteres Sprechen geben kann. Die Arietta sagt: Friede - nach dem Sturm des c-Moll-Satzes ist sie das Geschenk des Friedens, des inneren Friedens, des Friedens der Seele. Und die Arietta-Variationen, jede anders im Spiel der Phantasie, jede aufs neue, beleuchten diesen Frieden, dieses Geschenk; sie schmücken und umranken es, tauchen es in sternflimmerndes Glitzern, heben es empor in ästhetisches Leuchten.

So wird dieses Variationen-Adagio - gegen alle Gepflogenheiten des Sonatensatz-Zyklus, aber ganz im Sinne der spätzeitlichen Bloßlegung von Beethovens Mitte - zum Finale von opus 111, zum letzten Wort seines Werkes der Klaviersonaten. In der Coda des Satzes findet jenes Beleuchten der Arietta, das Leuchten des Friedens der Seele, seinen Höhepunkt.

* * *

Die Neunte Symphonie komponierte Beethoven im wesentlichen in der Zeit von Anfang 1823 bis Anfang 1824 (also etwa ein Jahr nach der Klaviersonate op. 111). Pläne und Entwürfe gehen zurück bis ins Jahr 1817, wobei zunächst noch nicht an ein vokales Finale gedacht war. Erst im Herbst 1822, als Beethoven die Gesamtform dieser Symphonie zu konzipieren begann, entschied er sich dafür, im Finale die Singstimmen heranzuziehen und zwar mit Schillers Ode an die Freude, die ihn schon 1811 im Gedanken an eine Komposition (zunächst eine Ouvertüre) beschäftigt hatte.

Spätwerk ist Beethovens Neunte Symphonie nicht im Blick auf die Tatsache, daß hier erstmals in eine Symphonie, diesen Inbegriff reiner Instrumentalmusik, Vokalmusik integriert ist. Diese Erstmaligkeit könnte man als eine Neuerung im Zuge linearer Progressivität des Komponierens ansehen. Spätwerk Beethovens, spät im emphatischen Sinne, ist das Vokalfinale der Neunten Symphonie von der Frage her, warum Beethoven hier auf diesen Finalgedanken kam und wie er ihn verwirklichte.

Hier kehrt wieder und bricht durch ins Extrem, was wir Beethovens ethische Grundhaltung nannten - ein Wesenszug, der auch Beethovens symphonisches Schaffen von Anfang an kennzeichnete und im Spätwerk der Neunten Symphonie, ihrem Finale, nun alles beherrscht.

Die Symphonie als musikalische Gattung ist durch Beethoven zum Inbegriff großer Konzertmusik geworden - Musik für eine große Zahl, eine Menge von Menschen, Öffentlichkeitsmusik, Menschheitsmusik, die als solche nach einer deutlichen, allen Menschen verstehba-

ren Art der Mitteilung verlangt. Beethovens Symphonien sind gleichsam öffentliche Reden. Und um sein symphonisches Reden in der Symbiose von ethischer Botschaft, Öffentlichkeit und Verstehbarkeit musikalisch ins Unverkennbare zu verdeutlichen, greift Beethoven im Finale, das heißt am Zielpunkt, am Redeziel seiner Neunten Symphonie zur Deutlichkeit des gesungenen Worts: „Freude!“ - „Alle Menschen werden Brüder.“ Nicht weil Beethoven Neues machen wollte oder indem er ein anderer geworden war, sondern auf dem Wege und in Erfüllung der symphonischen Verwirklichung seiner Wesensmitte sprengte er wider alle Tradition die instrumentale Bindung der Symphonie hin zur Sprache des Worts. Diese Sprengung, diese Explosion eines von vornherein in Beethoven angelegten Mitteilungsverlangens ist das Spätzeitliche der Neunten Symphonie.

Spätzeitlich ist auch die Art, wie diese Sprengung hier geschieht. Sie ist in jeder Hinsicht extrem, derb aufgetragen, rücksichtslos gegenüber ästhetischen Konventionen, vordergründig und doch rätselhaft, so wie ein alternder Mensch überhaupt seine Wesenheit nicht selten derb, unkonventionell, scheinbar flach und doch mit rätselhaftem Tiefsinn nach außen kehrt.

In den ersten drei Sätzen der Symphonie ahnt man die Besonderheit des Finales nicht. Es sind die symphonischen Typen der Allegro-Eröffnung, des Scherzos und Adagios, strukturell einzuordnen in Beethovens lineare Progressivität des Komponierens. Im ersten Satz: Kampf, Willensimpulse, Lichtblicke, Zusammenbrüche; im zweiten Satz: wirbelndes Tanzen mit ländlichem Trio-Intermezzo; im dritten Satz: Einkehr ins Adagio-Schöne, Zärtlichkeit, Schwermut, mildes Leuchten. Als Finale nun erwartet der traditionelle Beethoven-Hörer eine Überhöhung dieses Gangs der Dinge, eine Versöhnung und Entspannung.

Stattdessen setzt Beethoven an den Beginn des Finales eine Schreckensmusik, sieben Takte lang im fortissimo aller Bläser, gefolgt von einem Instrumentalrezitativ der tiefen Streicher, das Einhalt gebietet: Nein, dies nicht! Doch nochmals will sich die Schreckensmusik behaupten, und nochmals wird sie vom Rezitativ abgewiesen. Und nun geschieht etwas höchst Merkwürdiges: Beethoven zitiert alle drei vorherigen Satzanfänge der Symphonie und weist sie ab, zuerst den Anfang des ersten Satzes - er wird durchs Instrumentalrezitativ abgewiesen; dann den Beginn des Scherzos - wird abgewiesen; dann den Anfang des dritten Satzes, des Adagio cantabile - wird abgewiesen. Und nun erklingt in den Holzbläsern eine Andeutung der Freudenmelodie, und das Rezitativ sagt ja, und die tiefen Streicher folgen diesem Ja und spielen einstimmig die Melodie des Freudenhymnus, die alsbald von dem ganzen Orchester Besitz ergreift.

Zu fragen ist: Warum zitiert Beethoven hier die eigene Musik und weist sie zurück und stellt sie somit auf die gleiche Stufe wie die Schreckensmusik? Er zitiert den Eröffnungssatz seiner Symphonie, das Scherzo und das Adagio und läßt sie nicht gelten, um zu sagen: diese Musik ist für das Finale ungeeignet; sie kann den Schrecken der Schreckensmusik nicht bannen. Ein Finale, der Ziel- und Schlußpunkt des symphonischen Redens an die Menschen, muß ganz anders sein. Es muß nicht nur beschreiben, was ist: Kampf, ekstatisches Tanzen, Rückzug ins Adagio-Schöne, sondern das Finale muß eine Perspektive eröffnen, eine Befreiung aus den Gefangenschaften des Daseins, eine Hoffnung, eine Utopie, und es muß diese Befreiungsentopie ästhetisch so zur Erfahrung bringen und vergegenwärtigen und in uns einpflanzen, als wäre sie

schon jetzt. - In dieser Konzeption liegt das Problematische der Neunten Symphonie beschlossen, und indem das Finale als Spätwerk jene Mitte Beethovens bloßlegt, die wir als ethische Mitte bezeichneten, weist es hin auf ein Problematisches der Musik Beethovens überhaupt.

Und nochmals im ersten Teil dieses Finales geschieht etwas Merkwürdiges, Überraschendes. Nachdem nach und nach das ganze Orchester in seinem Spiel der Instrumente von der Freudenmelodie Besitz ergriffen hat, erklingt abermals, nun aber fortissimo im ganzen Orchester, die Schreckensmusik. Und das bedeutet: Auch jene Melodie, solange sie rein instrumental ist, vermag den Schrecken noch nicht zu bannen. Es muß das Wort hinzukommen in seiner Deutlichkeit des begrifflichen Sprechens; es muß die symphonisch begriffslose Instrumentalmusik überschritten werden durch Einbeziehung der Sprache. Wieder übernimmt das Rezitativ die Rolle der Zurückweisung der Schreckensmusik, nun aber als Rezitativgesang mit Worten Beethovens: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere.“ Und dann die Verwirklichung dieses Aufrufs, das Redeziel dieser ganzen Symphonie: „Freude!... Freude, schöner Götterfunken...“

Spätwerk: Durchbruch der ethischen Grundhaltung Beethovens in der Öffentlichkeitsmusik der symphonischen Rede, extrem verdeutlicht, rücksichtslos gegenüber ästhetischen Konventionen, neu auf dem Gipfel des Alters. Die Nachwelt hat diesen Gipfel angenommen. Er wurde als Inbegriff symphonischer Rede gebraucht - und mißbraucht. Beethovens Freudefinale wurde zur Chiffre der ästhetischen Vergegenwärtigung dessen, was noch nicht ist, aber sein sollte, wenn es auch nie sein wird: „alle Menschen werden Brüder“. Die ästhetische Präsenz einer Utopie, die rhetorische Überflutung durch etwas, das musikalisch herbeigeführt wird und ist als wäre es schon, ist das Problematische dieses Spätwerks. Vielleicht würde Beethoven heute zu diesem Finale sagen: Nein, Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns andere anstimmen, näher an der Wirklichkeit und Wahrheit des Lebens. Zugleich aber würde er damit dasjenige selbst in Frage stellen, was hier im Spätwerk so extrem durchgebrochen ist und was wir die ethische Mitte seines Lebens nannten.

* * *

Die *Missa solemnis* plante und komponierte Beethoven ab Herbst 1818 für die auf den 9. März 1820 festgelegte Inthronisation des Erzherzogs Rudolph, eines Gönners und Schülers Beethovens, als Erzbischof von Olmütz. Das heißt: Beethoven schrieb diese Messe als geistliche Musik für den Gottesdienst. Sie steht in der Tradition der kirchenmusikalischen Meßkomposition, und Beethoven hat alles getan, um sein Werk aus dieser Tradition heraus zu konzipieren und in ihm die Eigenheiten zu verwirklichen, die von der Geschichte her die liturgische Meßkomposition als religiöse Musik kennzeichnen.

Die liturgischen Traditionen waren ihm von Kindheit an vertraut. Im Blick auf die Komposition seiner Messe vertiefte er sich in theologische Auslegungen des Messetextes, beschäftigte sich mit Gregorianik, Kirchentönen, liturgischen Intonationen, *stile antico* und Kontrapunkt und studierte überlieferte Meßkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts mit ihrer

musikalischen Symbolik und Rhetorik. Beethovens Einbeziehung musikalischer, literarischer, ikonographischer, theologischer und liturgischer Traditionen in seine Missa hat Warren Kirkendale in seinem meisterhaften Aufsatz über *Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition* (1971) nachgewiesen.

Zum Beispiel: Im Credo sind die Worte „Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine“ (Er hat Fleisch angenommen durch den heiligen Geist aus Maria, der Jungfrau) gemäß ihrer zentralen und geheimnisvollen Bedeutung seit jeher musikalisch besonders herausgehoben worden. Beethoven komponierte hier eine dorische und quasi gregorianische Melodie der solistischen Gesangsstimmen; die Anrührung durch das Geheimnis bekunden die Tremolos in den Klarinetten und Fagotten; bei den Worten „de spiritu sancto“ versinnbildlicht eine hohe, trillern- und flatternde Flötenstimme den Heiligen Geist in der traditionellen Gestalt der Taube; und erstarrt zurückgewiesen in einen einstimmigen Lektionston reagiert der Chor auf diesen göttlichen Vorgang, wonach das Tremolo und der Flötenton crescendierend einmünden in das D-Dur-Fortissimo der Tatsache: „et - et homo factus est“. An dieser Stelle hört man zudem, wie Beethovens traditionsgesättigte Textexegese zugleich hineingenommen ist in den dramatisch kontrastierenden Gestus seines Komponierens.

Noch einem zweiten Beispiel für Beethovens Eingehen auf liturgische und exegetische Traditionen sei hier Raum gegeben. Zwischen dem Sanctus und dem Benedictus erklingt in Beethovens Missa ein Satz, den er als *Präludium* bezeichnet. Liturgisch ist dies der Ort der Elevation, der Wandlung von Brot und Wein zum Leib und Blut Christi, das Präsentwerden des Erlösers. Nach alter Tradition wurde an diesem liturgischen Mittelpunkt der Messe „prälu- diert“, das heißt auf der Orgel improvisiert. Beethoven folgt mit seinem Präludium dieser liturgischen Tradition: modal gefärbter Stilus gravis, piano, tiefe Lage, gebundene Töne, chromatischer Gang und Orgelpunkt - eine Elevationsmusik. Und dann Beethovens Exegese des „Benedicus, qui venit in nomine Domini“: Christus ist gegenwärtig geworden. Während im real liturgischen Geschehen in diesem Augenblick die Wandlungskerze entzündet wird und die Glöckchen ertönen, erklingt in Beethovens Missa das dreigestrichene g einer Solovioline und steigt -weihnachtlich pastoral im 12/8tel-Takt und von zwei Flöten begleitet - als Symbol Christi herab auf den Altar zu der Gemeinde der Menschen.

Als Kirchenmusik oder, wie Beethoven es nannte, als „religiöse Musik“ hatte seine Messe anders zu sein als seine Klaviersonaten- und Quartettmusik. Als liturgische Anbetung Gottes stellte sie sich in die gleichsam zeitlose Tradition dieser Anbetung, bei der die subjektive Entäußerung des modernen Komponierens deplaziert war. Dieses Anderssein der Messe ist keine Verfremdung gegenüber dem Spätstil der Sonaten und Quartette, sondern die Erfüllung eines von Beethoven mit Hingebung akzeptierten Anspruchs.

Deshalb ist die Perspektive des bekannten Aufsatzes *Verfremdetes Hauptwerk* von Theodor W. Adorno (1959/1964) verfehlt. Adorno vergleicht die Missa mit den Sonaten, Variationen und Quartetten des letzten Beethoven und vermißt an der Missa alles, was jene auszeichnet: die thematischen Einfälle, den dynamischen Zug, die Verfahrensweisen der Durchführung, durchbrochenen Arbeit und entwickelnden Variation, insgesamt: „die Durchsetzung der

subjektiven Intention“. „Das Subjekt in seiner Endlichkeit bleibt verbannt; der objektive Kosmos ist als verpflichtender nicht länger vorzustellen; so balanciert die Missa auf einem Indifferenzpunkt, der dem Nichts sich annähert.“ Aus einer fixierten, verabsolutierten Vorstellung heraus, wie Altersstil sein muß, um Gültigkeit zu haben, verfremdet Adorno die Missa gegenüber allem, was sie sein wollte und ist. Denn auch sie ist auf ihre Art und in sich so sehr Beethoven, wie seine letzten Sonaten und Quartette in ihrer Art und in sich Beethoven sind. Sie sind in Verein mit der Neunten Symphonie erst alle zusammen Beethovens Spätwerk. Und wo sie sich in ihrer Gattungsgebundenheit stilistisch nicht die Hand reichen können, so reichen sie sich doch die Hand in der Mitte Beethovens.

Das Spätzeitliche an Beethovens Missa ist die Sprengung der Dimensionen. Dies betrifft zunächst äußerlich die Kompositionszeit. Der Inthronisationstermin wurde nicht eingehalten. Erst drei Jahre später, im März 1823, nach einer Schaffenszeit von viereinhalb Jahren, konnte Beethoven die Partitur der Missa dem Widmungsträger überreichen. In einem Brief an den Verleger Schott nannte er seine Missa solemnis „mein größtes Werk“. Die Sprengung betrifft auch den Umfang der Messe und insbesondere die Art der Komposition. Der Umfang sprengt den liturgischen Rahmen, und andererseits sprengt die Liturgie den kompositorischen Zusammenhang der fünf Messensätze. Und die Art der Komposition sprengt die kirchenmusikalische Tradition durch Beethovens dramatischen Gestus, wie wir ihn bei unserem Credo-Beispiel beim Übergang von „descendit de coelis“ zu „et incarnatus est“ und von dort zum „et homo factus est“ vernehmen konnten. Die beständigen vokalsymphonischen Aufbrüche, Steigerungen, Höhepunkte und Kontraste, das mächtig sich in Szene setzende vokalsymphonische Geschehen verschlingt das liturgische Moment, ohne dabei jedoch die Eingebundenheit in die Tradition der Maßkomposition zu verdrängen oder gar aufzuheben.

Beethoven plante mit seiner Messe - wie er es selbst nannte - „wahre Kirchenmusik“. Bei Beginn der Arbeit an der Missa solemnis notierte er: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben- alle Kirchenchoräle der Mönche durchgehen“. Zumeist aber spricht er im Blick auf die Missa von „religiöser Musik“. Dieses Werk, so schrieb er 1824, sei dazu bestimmt, „bei den Singenden als bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“. Als Messe will Beethovens Missa Kirchenmusik sein, aber als Beethovens Musik der Spätzeit sprengt sie den kirchlichen Rahmen und wird religiöse Musik, die als solche so wenig an den kirchlichen Raum gebunden ist wie das Religiöse.

So weiß Beethovens Missa solemnis nicht, was sie selber ist und wo sie hingehört. Kurt von Fischer erwog die Namen: liturgische Messe, Oratorium, Fest- oder Konzertmesse und schlägt selbst die Bezeichnung „paraliturgische Chorsymphonie“ vor. Bei ihrer Uraufführung in Petersburg im April 1824 im dortigen Saal der philharmonischen Gesellschaft wurde die Messe -mit Beethovens Einverständnis- „Oratorium“ genannt. Und bei der ersten Teilaufführung in Wien im Mai des gleichen Jahres im Hoftheater (zusammen mit der Uraufführung der Neunten Symphonie) hießen die Messensätze „Hymnen“. Trotz gelegentlicher Aufführung der Messe in Hochämtern (zuerst 1830 in Nordböhmen) wurde Beethovens Missa solemnis ein Werk des Konzertrepertoires.

Dies ist das eigentlich Spätzeitliche der Missa solemnis. Aus „wahrer Kirchenmusik“ wurde in Beethovens kompositorischer Verwirklichung „religiöse Musik“. Indem die Missa als Kirchenmusik alles das ausspart, was Adorno an ihr vermißt, ist sie doch in hohem Grade modern, avantgardistisch. Modern und zukunftsweisend ist das Heraustreten der religiösen Musik aus dem Kontext der kirchlichen Bindung. Der Messtext mitsamt der Elevation wird in religiöse Gefühle verallgemeinert. Der christliche Gott wird zur Gottheit, die Gemeinde zur Menschheit. „Höheres gibt es nichts“, schrieb Beethoven während der Arbeit an der Missa (1823) an Erzherzog Rudolph, „als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.“

Beethovens spätes Hauptwerk, die Missa solemnis, signalisiert auf der Basis ihrer Traditionsemphase die Religiosität einer neuen Zeit, der Zeit post Aufklärung.

Das Gemeinsame der drei bisher angesprochenen Kompositionen ist nicht der Stil, sondern die im Spätwerk zur letzten Unverhülltheit durchbrechende ethische Grundhaltung. In opus 111 ist es der innere Friede als Geschenk; in der Neunten Symphonie ist es die Beschwörung und Vergegenwärtigung von Freude und Verbrüderung. Und in der Missa solemnis ist es vor allem die Bitte um Frieden, mit der das Agnus Dei und somit die Messe schließt: „dona nobis pacem“. Dieser Schlußsatz, *Allegretto vivace*, ist mit seinen fast 340 Takten der umfangreichste und gewissermaßen Beethovens Redeziel dieses Werkes. Gemäß dem alttheologischen Begriffspaar „Pax interna - pax externa“ überschreibt er den Satz mit den Worten „Bitte um innern und äußeren Frieden“. Und er versieht diesen Schlußsatz mit zwei tropierenden Episoden. Die erste Episode ist eine Kriegsmusik mit Pauken und Militärsignal. Sie bedroht den äußeren Frieden, um die Friedensbitte zu intensivieren - ähnlich wie im Finale der Neunten Symphonie die türkische Musik *Alla Marcia* den Lauf der Brüder anfechtet, um ihn als Siegeslauf triumphieren zu lassen. Die zweite Episode bedroht als Presto-Fugato über ein zerklüftetes Sujet den inneren Frieden. In den Skizzen für das Agnus Dei notierte Beethoven: „Stärke der Gesinnungen des inneren Friedens über alles... Sieg!“

Der Schluß der Missa formuliert in Beethovenscher Weise diesen Sieg. Noch einmal bedrohen Paukenschläge und -wirbel den Frieden bevor das Orchester crescendo den Ton übernimmt und der Chor - *forte* und *ben marcato* - die Bitte abschließend ausspricht, nun aber ohne das Wort „nobis“: „dona pacem, pacem“ - Friede allen Menschen, wie es die vier abschließenden Orchestertakte im jubelnden Sich-Öffnen des gesamten Tonraums zu verstehen geben.

* * *

Nach einer Quartettpause von etwa zwölf Jahren wurde Beethovens erneute Hinwendung zur Komposition von Streichquartetten initiiert durch eine Anfrage des Musikenthusiasten Fürst Nikolaus Galazin in Petersburg vom Herbst 1822. Diese Hinwendung zum Streichquartett, die nach der Vollendung der Missa solemnis und über die Erfüllung jenes Auftrags hinaus in Beethovens letzter Lebenszeit allein noch bestehen blieb, erklärt sich ganz gewiß nicht nur aus

der Petersburger Anfrage, sondern vor allem aus Beethovens spätzeitlichem Bedürfnis, für jenen Klangkörper der vier Streichinstrumente zu komponieren, der in der Tradition seit Joseph Haydn der innersten Innerlichkeit des musikalischen Sprechens die optimalen Möglichkeiten bot. Dies führte in Beethovens Spätwerk zu einem ausgesprochenen Spätstil, dem Spätstil der letzten fünf Streichquartette.

Die bisherige musikwissenschaftliche Literatur glaubt, sich diesen Streichquartetten nähern zu können durch Formanalysen, die weithin auf der Basis herkömmlichen Formungsvokabulars die Struktur dieser Musik in Sprache zu übersetzen versuchen und dabei das esoterische Moment, das Beethovens letzten Quartetten anhaftet, zuweilen nur noch fachmännisch verdoppeln. Und für Theodor W. Adorno, in dessen nachgelassenen Schriften und Notizen das Ringen um einen Zugang zu dem späten Beethoven über das Analytische hinaus in eindrucksvoller Weise dokumentiert ist, blieb der Weg ins Rätselvolle dieser Musik vielleicht deswegen so vorläufig, weil auch er die Art dieser Quartette zu sehr von Formungsperspektiven her zu erfassen versuchte und nicht den Absturz erkannte, der -wie mir scheint- in Beethovens Spätwerk hier vorliegt.

Der Absturz - wenn dieses krasse Wort hier erlaubt ist - betrifft das Sich-Versenken und Versinken in die Dominanz des gestischen Komponierens, das Beethoven seit jeher kennzeichnete, nun aber die Herrschaft gewinnt. Schon beim Ansprechen des opus 111, der Neunten Symphonie und der Missa solemnis habe ich - um Beethovens Intentionen zu verdeutlichen - beständig Gestisches benannt, zum Beispiel mit den Worten: dagegen stemmen - zur Frage crescendieren - Gebärde des Wollens - Thema zerbricht - Auflichtung - Friede - emporheben und beleuchten - Schreckensmusik - rezitatives Nein - Erstarrung - Bedrohung - sich-öffnen des gesamten Tonraums. Heute - ich weiß - sind solche Benennungen unmodern geworden. Man hält sich an die musikalische Formung, um in ihr Beethoven zu „dechiffrieren“. Aber die Form allein ist Beethoven nie.

Was heißt musikalische Geste? Lateinisch *gestus* ist abgeleitet von *genere* im Sinne von „zur Schau tragen“. *Gestus* ist die zur Schau getragene, die sichtbare Gebärde des Körpers, besonders das Gebärdenspiel des Redners und Schauspielers, das die gesprochene Sprache im Sichtbaren begleitet oder auch ersetzt. Musikalische Gesten sind, wie körperliche Gesten, jenseits von Sprache, aber sie sind angesiedelt nicht im Sichtbaren, sondern im musikalischen. Als musikalische Verstehbarkeiten umfassen sie in jeder musikgeschichtlichen Zeit potentiell die gesamte musikalische Tradition, das heißt alles, was an Verstehbarkeiten je erdacht und typisiert wurde und konventionell als verstehbar fungiert, zum Beispiel Satzarten, Formmerkmale, Klangverbindungen, Motivtypen, Figuren, Ornamente und so weiter.

Den Zugang zu den späten Quartetten Beethovens eröffnet die Geste. Das Gestische tritt nun gleichsam nackt hervor und beherrscht den kompositorischen Impuls und Prozess. Das gestische Sprechen ist das Sprechen des Tauben, der das Sprechen nicht hört, aber die Geste versteht. Es ist das Sprechen des von der Kommunikation Zurückgewiesenen. Und zugleich ist es jenes Sprechen mit sich selbst, das von jedem alternden, dem Tode sich nahe wissenden Menschen Besitz ergreift. „Viele Musik des späten Beethoven“, schreibt Adorno, „klingt so, wie wenn einer, gestikulierend, allein vor sich hinbrummt.“

In Beethovens gestischem Spätstil der Streichquartette werden die Gattungstraditionen unmaßgeblich; sie werden allenfalls gestisch zitiert, dabei jedoch völlig neu beleuchtet. Form wird nicht mehr angewandt oder erfüllt, sondern durch die Intention und Abfolge des gestischen Sprechens erzeugt. Althergegrachte, durch Tradition und Konvention erstarrte Formeln und Floskeln werden aufgegriffen, weil sie in ihrer Verstehbarkeit die Sprachfähigkeit der Musik bereichern, aber sie werden von Beethoven gestisch durchglüht. Das Harmonische, Akkordik und Polyphonie, wird vom Melos dominiert, weil Melodisches gestischer sein kann als Klangliches. Das scheinbar Brüchige der Formung ist nicht auf Formtraditionen bezogen, sondern durchs Gestische motiviert und daher nie brüchig. Das Gestische meidet das Ornament. Es ist expressiv und doch kahl, das Kahle der Sache selbst. Es ist die Bloßlegung des Subjektiven in der Weise des Objektivierens. Es ist die Musik bei ihr selbst.

Das Gesagte sei hier an einem einzigen Beispiel zu verdeutlichen versucht. Der erste Satz des a-Moll-Streichquartetts opus 132 hat einen acht Takte währenden Vorspann (*Assai sostenuto*). Der Vorspann beginnt pianissimo mit einer Viertonfigur im Violoncello. Diese Figur ist eine Geste, eine durch Tradition gestättigte musikalische Verstehbarkeit, verstehbar wie Sprache, doch jenseits von ihr. Die Geste besteht aus einem Halbton aufwärts (GIS-A), dem aufsteigenden Intervall der kleinen Sexte (A-f) und einem Halbton abwärts (f-e). Das Gestische, das heißt das als Bewegungsduktus Sprechende dieser Figur, gründet in dem Leidensausdruck der beiden Halbtöne und der zwischen ihnen gelegenen Exklamation, dem Ausruf der kleinen Sexte. Die Geste sagt: Ich leide, und eingebunden ins Leiden rufe ich.

In dem achttaktigen Vorspann erklingt diese Geste in kontrapunktischer Vierstimmigkeit, auch in Umkehrungen und Varianten; nichts anderes erklingt hier als sie. Dann beginnt - nach einem gleichsam auftaktigen Zwischenlauf - das erste Thema mit dem Halbton abwärts (f" -e") in der ersten Violine und einem bittenden Gestus des Violoncellos, der in den Halbton abwärts (a" -gis") endet.

Die Analyse ergibt, daß jene Viertonfigur mit ihren wesentlichen Elementen den ganzen ersten Satz beherrscht. Sie ist die Devise des Satzes und weist als Geste des Leidens und Rufens oder Bittens voraus auf das Herzstück dieses Quartetts, das *Molto adagio*, das Beethoven mit der Überschrift versah: „Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart“.

Um sich als Dankgesang verstehbar zu machen, ist nun hier alles - wenn man es so nennen will- gestisch; die lydische Kirchentonart, die choralartige Melodie mit ihren vier achttaktigen Zeilen in der Satzweise des Contrapunctus simplex, ferner die aus der Orgelpraxis übernommenen polyphonen Zwischenspiele, die jeweils auf dem Ton enden, mit dem die folgende Choralzeile beginnt. Dies alles ist Tradition, Formel, Konvention und doch - nicht zuletzt aufgrund der dynamischen Gestik - vollkommen integriert in den neu- und einzigartigen Spätstil dieser Quartettkomposition. Der Dankgesang mündet ein in ein Satzteil, den Beethoven überschrieb: „Neue Kraft fühlend“. Der Dankgesang wird - je nach einem Zwischenspiel der „neuen Kraft“ - zweimal variiert. In der letzten, den Satz beschließenden Variation teilt Beethoven die Dankesmelodie allen vier Streichinstrumenten zu, sozusagen allen Teilen seines sprechenden Ichs, und zu jeder der Stimmen schreibt er: „Mit innigster Empfindung“.

Wie Beethoven in seinen späten Quartetten durchs gestische komponieren gleichsam die Musik zur Musikbringt, so brachte er in seinem Spätwerk insgesamt gemäß seiner ethischen Mitte den Menschen zum Menschen: zum Geschenk der inneren Ruhe, zur Freude und zur Utopie der Versöhnung, zum Bitten um Frieden und zum Dank für das Leben.