

Bärenreiter Werkeinführungen

Sven Hiemke



Ludwig van Beethoven
Missa solemnis

Bärenreiter

Sven Hiemke

Ludwig van Beethoven
Missa solemnis



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2019

© 2003 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand unter Verwendung
des Gemäldes »Sternennacht über der Rhône« von Vincent van Gogh

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Wiener Notensatz, Wien

ISBN 978-3-7618-7241-3

DBV 292-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Chronik	10
I. Positionen	
1. Nach der Natur gemalt.....	15
2. Auf der Suche nach Gott	21
3. Ein Hofkapellmeister werden	31
II. Prämissen	
1. Sein »größtes Werk«	45
2. Tradition und Transzendenz	50
3. Eine Predigt im Theater	55
III. Werkbeschreibung	
1. Kyrie.....	67
2. Gloria	76
3. Credo	93
4. Sanctus	107
5. Agnus Dei.....	115
6. Deutungen	126
IV. Marketing	
1. Der Preis der Superlative	130
2. Exklusivität – Inklusivität	138
3. Erste Aufführungen	143
4. Mit deutschem Text?.....	148
5. Pläne für ein Proprium.....	151
V. Rezeption	
1. Ein »complicirtes Tonwerk«	155
2. Konfession und Kunst	163
3. Bekenntnismusik	167
Anhang	
Anmerkungen	176
Literatur	196

Vorwort

Ludwig van Beethovens *Missa solemnis* gehört zu jenen Werken der Musikgeschichte, die jenseits der Konventionen ihrer Gattung stehen. Ursprünglich als eine Komposition gedacht, mit der er sich für das fortgesetzte Wohlwollen seines größten Förderers, des Erzherzogs Rudolph, ebenso revanchieren wollte, wie sie dessen weitere Gunst erhoffen ließ, nahm Beethovens zweite Messvertonung während ihrer langjährigen Entstehung (1819–1823) Dimensionen an, die ihn selbst von seinem »größten und gelungensten Werk« sprechen ließen, das ebenso gut als »Oratorium« gelten könne. Beides, die superlativische Kennzeichnung des Werkes insbesondere in Briefen an Verleger wie auch die alternative Titulierung, beruhten vordergründig auf taktischen Erwägungen: Vertonungen des »Ordinarium missae« waren in Wien kaum absatzfähig, zumal ihre Darbietungen nur innerhalb eines liturgischen Rahmens zulässig waren. Gleichwohl griffe man zu kurz, reduzierte man die Bezeichnung des Werkes als »Oratorium« auf den Versuch, rigide Zensurbestimmungen zu unterlaufen und den Gewinn aus dem Verkauf der Komposition zu maximieren. Zu sehr dominiert in dem monumentalen Werk eine dramatische Direktheit, die noch heute überrascht: Anlage und Textausdeutung der *Missa solemnis* suggerieren dem Hörer ein zusammenhängendes Geschehen – eine Handlung letztlich, welche die Liturgie selbst zu ihrem Inhalt hat. So entfaltet die *Missa solemnis* ihre oratorische Wirkung durch eine imaginäre Szenenfolge gottesdienstlicher Abläufe (in die allerdings auch außerliturgische beziehungsweise historische Handlungssequenzen wie das »Et incarnatus« des Credo oder die »Kriegs-episoden« des Agnus Dei einbezogen sind). Dabei dient die kontemplative Grundhaltung des Ordinariumstextes als Folie, um beim Hörer nunmehr außerhalb des gottesdienstlichen Rahmens »Andacht« zu provozieren. Zusätzlich verstärkt werden diese Emotionen durch die beständige kompositorische Vergegenwärtigung der Größe Gottes, die sich der menschlichen Fassbarkeit entzieht.

Die *Missa solemnis* als eine ideelle Messe-Oper, der Ordinariumstext als Libretto: Der Gedanke ist zu attraktiv, als dass er nicht als Hypothese zu der Einführung in ein Werk fungieren könnte, das, so sperrig es zunächst wirkt, reich an externen Bezügen, aber auch in seiner immanenten Konstruktion ist. Und es passt zu dieser hybriden Gattungskonzeption, dass die Wiener (Teil-)Uraufführung der Komposition am 7. Mai 1824 ausgerechnet in einem Theater stattfand: Wer beim Hören der *Missa solemnis* an die gottesdienstlichen Geschehnisse dachte, mit denen der liturgische Wortlaut verknüpft war, konnte womöglich auch den Titel der (während der Arbeit an der *Missa solemnis* entstandenen) festlichen Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124, mit der das

Konzert eröffnet wurde, als programmatischen Hinweis auf die besondere Dignität verstehen, die dem weltlichen Podium an diesem Abend zukam.

Die Affinität der *Missa solemnis* zum Drama und die kompositorischen Techniken, mit denen Beethoven das menschliche Unvermögen, göttliche Dimensionen zu begreifen, musikalisch darstellte, bieten freilich nur zwei Perspektiven, sich diesem gigantischen Werk zu nähern. Dass sich die *Missa solemnis* auch in biografischen Bezügen hören lässt, ergibt sich einerseits aus Beethovens individueller Haltung zu religiösen Fragen, andererseits aus der gewundenen Entstehungsgeschichte der Komposition selbst, die ursprünglich als Musik zur Inthronisation von Erzherzog Rudolph zum Erzbischof von Olmütz gedacht war. Dass es dazu nicht kam, weil Beethoven das Werk erst Jahre später vollendete, ändert nichts an der konkreten Hoffnung, die er an die Ordination seines fürstlichen Gönners knüpfte und die ihn allem Anschein nach zur Komposition der *Missa solemnis* erst motivierte: Allzu gern hätte sich Beethoven im Amt des Kapellmeisters von Erzherzog Rudolph gesehen.

So versteht sich der Titel des Eröffnungskapitels »Positionen« in dreifacher Bedeutung: als »Verortung seiner Selbst« auf der Suche nach Gott, im Sinne der Hoffnung auf eine »berufliche Stellung«, genauer: auf das Amt des Hofkapellmeisters von Erzherzog Rudolph, in das Beethoven gern berufen worden wäre, zunächst aber als »Pose« für das berühmte Gemälde von Joseph Karl Stieler, der den Komponisten im Augenblick einer Eingebung zum Credo der *Missa solemnis* portraitierte. Die Entstehung und Inhalte dieses Bildes am Beginn dieses Buches zu referieren, erscheint gerechtfertigt, weil Beethoven die Bezeichnung »Missa solemnis« nur ein einziges Mal, nämlich bei einer seiner Modell-Sitzungen für den Maler verwendete (während er sonst durchgängig von seiner »großen solennen Messe« oder einfach nur von der »Missa« sprach). Im Anschluss daran werden verschiedene »Prämissen« angeboten – gemeint sind einerseits Voraussetzungen, die Beethoven bei der Komposition der *Missa solemnis* zu berücksichtigen hatte, andererseits Perspektiven, unter denen das Werk gehört werden kann. Teil III schließlich befragt die fünf Einzelsätze auf ihre musikalische Gestaltung und Wirkung, bevor in Teil IV die vielfältigen Unternehmungen Beethovens, sein »größtes Werk« zu veräußern, in das Zentrum der Betrachtung rücken. Das Schlusskapitel informiert über die »Rezeption« der *Missa solemnis*, die mit Besprechungen der ersten Werkaufführungen ansetzt und zumal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts reich an programmatischen Deutungsversuchen ist.

Für die weitreichende Unterstützung habe ich zu danken: Melanie Kintzel und ihrem Team von der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg für die bereitwillige und umstandslose Beschaffung etlicher Literatur, Charlotte Augustin für bereichernde Gespräche über das Stieler-Gemälde und

Prof. Dr. Erik Fischer (Bonn) für die freundliche Vermittlung schwer erreichbarer Archivalien. Meine lieben Freunde Jürgen Groß, Burkhard Meisehn und Dorte Pflüger nahmen sich Zeit für das Korrekturlesen und Diskussionen; manche anregende Gedanken für das Buch kamen aus dem Teilnehmerkreis des »Missa solemnis«-Seminars, das ich im Sommersemester 2000 an der Universität Kassel durchgeführt habe. Ihnen und allen beteiligten Bärenreiterinnen – namentlich Doro Willerding (Layout), Ingeborg Robert (Textkorrektur) und ganz besonders Dr. Jutta Schmoll-Barthel, die mein Manuskript ebenso einfühlsam wie im besten Sinne kritisch lektoriert und mit vielen guten Ideen bereichert hat – danke ich sehr herzlich für ihre engagierte Hilfe.

Hamburg, im Frühjahr 2003
Sven Hiemke

Chronik

Anfang 1819 Graf Maria Thaddäus von Trauttmandorff-Weinsberg, der Erzbischof der mährischen Stadt Olmütz, ist am 10. Januar 1819 gestorben. Als sein Nachfolger im Amt ist Erzherzog Rudolph, ein Schüler und Mäzen Beethovens, designiert. Rudolphs Wahl zum neuen Erzbischof von Olmütz wird am 24. April 1819 offiziell bekannt gegeben und durch die Ordination zum Kardinal am 4. Juni 1819 durch Papst Pius VII. bestätigt. Der Inthronisationsgottesdienst indes wird – vielleicht mit Rücksicht auf Rudolphs labile Gesundheit – erst auf den 9. März 1820 festgelegt. Beethoven unterbricht die laufende Arbeit an den *Diabelli-Variationen* op. 120, um für die bevorstehende Bischofsweihe seines langjährigen Gönners eine Messe zu schreiben. Eine entsprechende Nachricht erhält Rudolph am 3. März 1819. Wohl im folgenden Monat beginnt Beethoven mit den ersten Entwürfen zu diesem Werk. Die einzelnen Sätze werden – mit zeitlichen Überschneidungen – in der Chronologie des Ordinarius komponiert: Bis Mai entstehen Skizzen zum Kyrie; die Arbeit am Gloria indes erstreckt sich mindestens bis Februar des folgenden Jahres.

30. August 1819 In einem Brief an den Erzherzog äußert Beethoven erste Bedenken, dass die *Missa solennis* nicht rechtzeitig fertig werden könnte. Er, Beethoven, würde »in Verzweiflung gerathen, wenn es mir durch meine übeln Gesundheits-Umstände versagt sollte seyn, bis dahin fertig zu seyn, ich hoffe aber, daß meine innigsten wünsche für die Erreichung werden erfüllt werden«.

September 1819 Bei dem Wiener Verlagshaus Artaria erscheint Beethovens Klaviersonate B-Dur op. 106 (»Hammerklavier«). Das Werk ist dem Erzherzog gewidmet.

Winter 1819 Hatte Beethoven dem Erzherzog im Oktober 1819 noch versichert, die *Missa solennis* sei nun »bald vollendet«, so gibt er Ende des Jahres zu verstehen, das Werk doch nicht termingerecht abliefern zu können. Der »Drang der Umstände« – insbesondere Krankheit und der zeit- und nervenraubende Vormundschaftsprozess – hätten die Fertigstellung der Komposition verhindert. Anderen Zeitgenossen suggeriert Beethoven indessen weiterhin, die Arbeit an dem Werk befinde sich bereits in der Schlussphase.

10. Februar 1820 Beethoven trägt dem Bonner Verlagshaus Simrock die Druckrechte für ein Konvolut neuerer Kompositionen an, darunter auch eine »Messe, welche nun bald aufgeführt wird«. Sie sei »ein großes Werk« und solle 125 Louisdor kosten. Simrocks Honorarvorschlag von 100 Louis-

dor nimmt Beethoven an; nach Vertragsabschluss wird ein Vorschuss von 900 Gulden ausbezahlt. Von einer Fertigstellung ist die *Missa solennis* allerdings weit entfernt; lediglich eine Erstfassung des Kyrie und der Beginn des Gloria liegen inzwischen im Autograph vor, daneben einige Entwürfe zum Credo, die zwischen Januar und März 1820 entstehen.

- 11. Februar 1820** Joseph Karl Stieler beginnt mit seinem Beethoven-Portrait. Bis zum 10. April folgen drei weitere Sitzungen. Das Ölgemälde zeigt den Komponisten im Augenblick einer musikalischen Eingebung zur *Missa solennis* und gelangt als Ausstellungsstück auf die Wiener Kunstakademie.
- 9. März 1820** Erzherzog Rudolph wird als Erzbischof von Olmütz inthronisiert. In der Metropolitankirche erklingt als Gottesdienstmusik die Messe B-Dur op. 77 von Johann Nepomuk Hummel, außerdem ein *Te Deum* des Stephansdom-Kantors Josef Preindl und ein Offertorium von Joseph Haydn. Beethoven nimmt an den Feierlichkeiten nicht teil und lässt sich am 28. März 1820 von August Friedrich Kanne, einem befreundeten Musikjournalisten der »Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, Einzelheiten über die Inthronisation berichten.

Vermutlich Juni/Juli 1820 Beethoven vollendet die Skizzen zum Credo. Die Arbeit an der *Missa solennis* erfolgt nun aber, nachdem der Termin ihrer Aufführungsbestimmung verstrichen ist, nur noch sporadisch; Beethoven legt die *Missa solennis* immer wieder beiseite und komponiert im Laufe der nächsten beiden Jahre unter anderem die drei letzten Klaviersonaten op. 109–111, die Ouvertüre op. 124 und die ersten sechs von elf *Bagatellen für Klavier* op. 119.

1820–1822 Zwischen November 1820 und Februar 1821 wird das Benedictus skizziert; Entwürfe zum Agnus Dei – den groben Verlauf hatte Beethoven bereits im Herbst/Winter 1819 entworfen – entstehen in der Zeit zwischen März und August 1821. Anschließend stellt Beethoven die Messkomposition ein ganzes Jahr lang zurück: Weiterarbeit und Abschluss des »Dona nobis pacem« (als Teilsatz des Agnus) erfolgen erst zwischen März und August 1822. Zwischenzeitlich, am 13. November 1821, trägt Beethoven die Druckrechte für die Messe dem Berliner Verlag Schlesinger an, der auch die Klaviersonaten op. 109–111 veröffentlicht hatte. 100 »schwere« Louisdor soll das Werk kosten. Schlesinger sagt zu.

5. Juni 1822 Beethoven bietet seine Messe dem Leipziger Verlag C. F. Peters zur Veröffentlichung an. Simrocks Honorar von 100 Louisdor wäre für die Vergabe der Imprimatur allerdings zu überbieten; »wenigstens Eintausend gulden C.[onvention] Münze im 20. f. Fuß« sollen Partitur und Klavierauszug des »größte[n] Werk[es], welches ich bisher geschrieben«, kosten. Die superlativische Kennzeichnung der *Missa solennis* taucht auch

noch andernorts auf. Gleichzeitig stellen Beethoven und sein Bruder Johann strategische Überlegungen an, ob und wie noch weitere Kaufangebote einzuholen wären, wobei Johann Verhandlungen mit den Verlagen Steiner und Artaria ankündigt.

August 1822 Die *Missa solemnis* ist so gut wie fertig. Schlussrevisionen fallen in die Zeit bis November, spätestens im Januar 1823 liegt das Autograph des Werkes vor (nur die Posaunenstimmen werden Mitte 1823 noch ergänzt). Zeitgleich arbeitet Beethoven schon intensiv an der *Neunten Sinfonie*. Auch die Arbeit an den neuen Streichquartetten – darunter die »Große Fuge« op. 130 in B-Dur, ebenfalls Erzherzog Rudolph gewidmet – wird bis 1826 fortgesetzt. Die Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 ist bereits fertig komponiert.

Am 3. August 1822 kündigt Beethoven dem Peters-Verlag an, die Messe nach Eintreffen des Honorars umgehend zu übersenden. Drei Wochen später, am 22. August 1822, wendet sich der Komponist mit einem Angebot für die Veröffentlichung der *Missa solemnis* an Artaria. Unter 1000 Gulden dürfe das Honorar freilich nicht ausfallen; auch gelte das Angebot nur »bis Morgen Mittag« und verbinde sich mit der dringenden Bitte, »alles geheim zu halten«.

13. September 1822 Beethoven bittet Simrock um Nachsicht, entgegen der Abmachung nun auf ein höheres Honorar für die *Missa solemnis* bestehen zu müssen: Mindestens vier Konkurrenten hätten ihm für die Druckrechte an dem Werk einen Betrag von 1000 Gulden angeboten. Die Verhandlungen mit Simrock platzen; der Vorschuss muss zurückgezahlt werden.

Ende Januar 1823 Beethoven unterbreitet diversen Fürstenhöfen das Angebot, handschriftliche Kopien der *Missa solemnis* zu erwerben. 50 Golddukaten soll eine Abschrift der Partitur kosten; der Komponist sichert zu, die Messe werde vorerst ungedruckt bleiben. Das Angebot bleibt nicht ohne Resonanz; zehn Käufer finden sich. Um die Monatswende April/Mai veranlasst Beethoven die Anfertigung der subscribierten Handschriften.

19. März 1823 Beethoven überreicht Rudolph die Widmungspartitur der *Missa solemnis*. Der Tag der Übergabe ist mit Bedacht gewählt: Genau drei Jahre sind seit der Inthronisation des Erzherzogs vergangen, wie Beethoven meint. Doch der Einsetzungsgottesdienst fand nicht – wie vom Komponisten irrtümlich angenommen – am 19., sondern bereits am 9. März 1820 statt. Rudolph ist dies einerlei: In sein hauseigenes »Musikalien-Register« notiert er – nicht ohne Stolz –, dass ihm »dieses schön geschriebene MS [...] von dem Tondichter dem 19ten März 1823 selbst übergeben worden« ist.

Gleichzeitig verhandelt Beethoven mit dem Wiener Verleger Diabelli über eine Drucklegung der *Missa solemnis*, die Beethoven nun noch mit Propriumsstücken ergänzen will. Überlegt werden Vertonungen eines Graduale und eines Offertorium; im Spätsommer des Jahres ist auch von einem »Tantum ergo« die Rede. Eine Unterlegung der *Missa solemnis* mit einem deutschen Text wird – anders als zur Messe op. 86 – von Beethoven nicht erwogen.

- 10. März 1824** Beethoven bietet nun auch den Verlagen Probst (Leipzig) und Schott (Mainz) die Drucklegung der *Missa solemnis* an, die erneut als »größtes Werk« ausgewiesen wird, um die Honorarvorstellungen von 1000 Gulden zu rechtfertigen. Die ebenfalls angebotene *Neunte Sinfonie* – ein Werk vergleichbaren Umfangs – soll demgegenüber nur 600 Gulden kosten, also weniger als zwei Drittel.
- 7. April 1824** Uraufführung der *Missa solemnis* durch die Philharmonische Gesellschaft in St. Petersburg. Auch eine Aufführung des Sanctus am 12. und 16. April in Paris ist wahrscheinlich.
- 7. Mai 1824** Erste österreichische Teilaufführung des Werkes: Unter der Leitung von Michael Umlauf erklingen in einer großen Akademie im Wiener Kärntnertor-Theater das Kyrie, Credo und Agnus Dei als »Drey große Hymnen«. Auf dem Programm stehen außerdem die Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 und die Uraufführung der *Neunten Sinfonie*. Das Theater ist ausverkauft; die kaiserliche Familie und Erzherzog Rudolph fehlen indes.
- 22. Januar 1825** Beethoven setzt das Mainzer Verlagshaus Schott als »einzigsten u. Rechtmäßigen verleger« für die *Missa solemnis* ein. Auch die *Neunte Sinfonie* und eine Anzahl weiterer Werke werden Schott überlassen.
- 26. März 1827** Beethovens Tod.
- April 1827** Veröffentlichung der *Missa solemnis* durch den Schott-Verlag. 200 Subskribenten aus allen europäischen Musikzentren haben ein Druckexemplar des Werkes bestellt.
- 29. Juni 1830** Erste österreichische Wiedergabe des gesamten Werkes in Warnsdorf, Nordböhmen, durch den Lehrer Johann Vincenz Richter.

I. Positionen

1. Nach der Natur gemalt

Ob Beethoven ihm bitte die Tonart seiner neuen Messe verraten möge. Er, der Portraitmaler Stieler, wolle sie auf der Partitur vermerken, die der Komponist auf seinem jetzt fast fertigen Ölbildnis in den Händen halte. »D«, antwortete Beethoven, präzierte aber sogleich: »Missa solemnis aus D.«¹

Der Dialog – zu datieren auf den 10. April 1820 – wurde schriftlich geführt und findet sich in einem der Konversationshefte, die Beethoven Gesprächspartnern vorlegte, seit seine fortschreitende Schwerhörigkeit ein Stadium erreicht hatte, in dem eine akustische Verständigung auch mit Hilfe eines der (ohnehin wenig effektiven) Hörrohre nicht mehr möglich war. Sein Gegenüber in diesem Fall war Joseph Karl Stieler, ein Maler aus Mainz, der in Wien bei Friedrich Heinrich Füger studiert hatte und bereits auf einen ziemlich erheblichen Bestand an Prominentenportraits verweisen konnte: Mehrere Mitglieder der Habsburger Dynastie einschließlich des österreichischen Kaisers Franz I. hatten Stieler schon Modell gesessen. Portraits zahlreicher weiterer bedeutender Persönlichkeiten – unter ihnen Johann Wolfgang von Goethe, Ludwig Tieck und Alexander von Humboldt – sollten folgen.

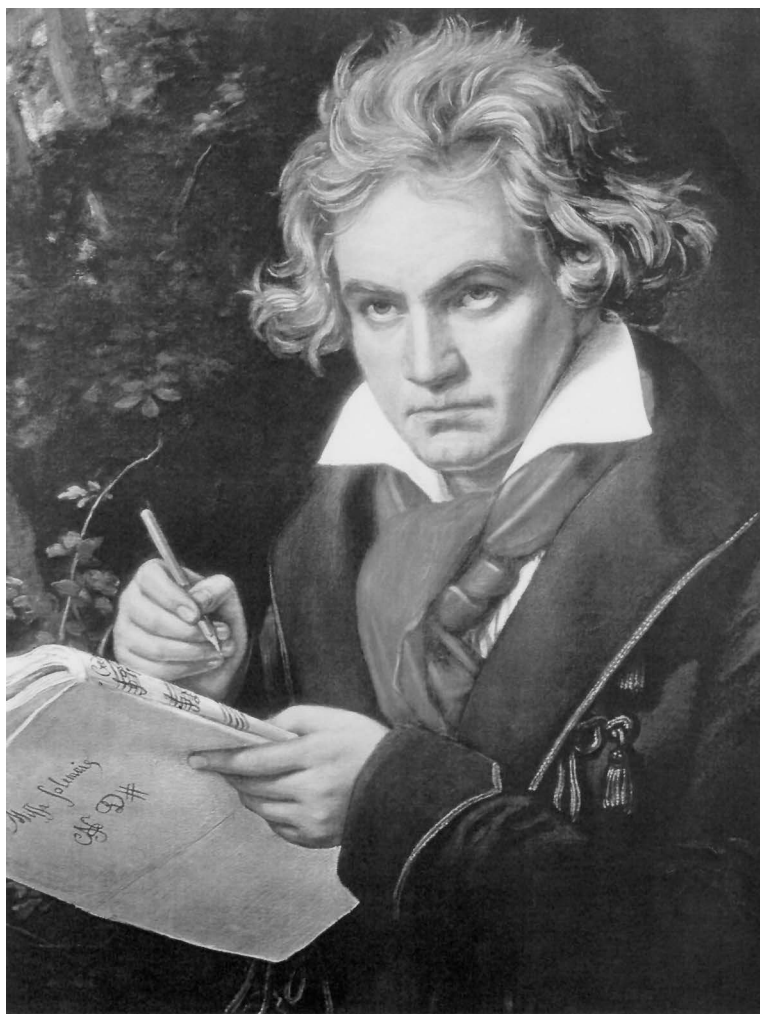
Dass Beethoven dem Maler gleich vier Sitzungen gewährte, überrascht dennoch. Nicht, dass Stieler sein Gemälde in dieser Zeit vollendet hätte – für einen Maler war auch diese Anzahl an gewährten Audienzen noch viel zu gering, um allen visuellen Details künstlerisch nachzuspüren –, sondern weil Beethoven gleichzeitig auch dem Bildhauer Anton Dietrich Modell saß² und sich im Übrigen nur ungern portraitiert ließ. Anton Schindler, der Vertraute Beethovens und dessen erster Biograf, berichtete etwa über den misslungenen Erstkontakt mit dem Maler Ferdinand Schimon im Jahre 1818, dem Beethoven eine Sitzung zunächst »standhaft verweigert« hatte. Ungünstiger noch sollte die Begegnung mit Ferdinand Waldmüller verlaufen, der Anfang 1823 im Auftrag von Breitkopf & Härtel ein Ölportrait von Beethoven anzufertigen hatte: Waldmüller, so Schindler, habe sich von Beginn an derart »ehrerbietig« verhalten, dass Beethoven schon nach kurzer Zeit »zu deutliche Zeichen gab, daß er es nicht länger aushalten könne«, und die Sitzung abbrach. Waldmüller habe das Portrait dann »aus der Phantasie« fertig stellen müssen; dementsprechend wirklichkeitsfern nehme sich das Bildnis aus.³ Beethovens Einwilligung zu unliebsamer Untätigkeit und langweiligem Stillsitzen für Stielers Bild gilt

gemeinhin als ein Tribut an seine enge Freundschaft mit dem Frankfurter Ehepaar Franz und Antonie Brentano: Diese nämlich hatten sich schon 1809 zusammen mit ihrer Tochter von dem renommierten Maler abbilden lassen und wollten nun unbedingt auch Beethovens Portrait »in Lebensgröße von *Stieler* gemahlt haben«, wie Beethoven von einem (namentlich nicht zu ermittelnden) Besucher erfuhr.⁴

Aus den knappen Wortwechseln, die Beethoven und Stieler bei ihren wenigen Zusammentreffen notierten, konkrete Rückschlüsse auf deren persönliches Verhältnis zu ziehen, erscheint kaum möglich. Facetten ihrer Kommunikation aber fallen dennoch auf und lassen seitens Stieler einen Umgang erkennen, der von Respekt gegenüber Beethoven, aber auch von einer Souveränität als Meister des eigenen Fachs getragen war. Schon die Selbstverständlichkeit, mit der Stieler seinem prominenten Modell klare Anweisungen erteilte, signalisiert dieses Kompetenzbewusstsein: »Setzen Sie sich doch gefälligst als wenn Sie schreiben, um die Stellung zu probieren«,⁵ instruierte er Beethoven beispielsweise gleich in der ersten Sitzung. Eine der weiteren Verabredungen sagte Beethoven dann kurzfristig ab,⁶ was Stieler veranlasste, den Komponisten zu ermahnen, sich an die Terminabsprache für den Folgetag doch bitte zu halten, weil »übermorgen die Farben vertrocknet wären«.⁷ Höfliche Pragmatik in einem allerdings bestimmten Tonfall.

Andere Konversationseinträge wiederum weisen auf das diplomatische Geschick, mit dem Stieler der zunehmenden Ungeduld Beethovens während der einzelnen Sitzungen begegnete. Stets reagierte der Maler auf diesbezügliche Unmutsbekundungen Beethovens konstruktiv: mit verlässlichen Ansagen, wie viel Zeit bis zum Ende einer Sitzung noch verblieb, oder mit zwischenzeitlichen Zufriedenheitsbekundungen über sein entstehendes Gemälde, die seinem Modell bedeuteten, im Gegenzug zu der aufgebrauchten Geduld auch ein höchst akzeptables Ergebnis erwarten zu können. »heute habe ich eine guthe Sitzung gehabt weil ich [an] Ihnen viel beobachtet habe«,⁸ meinte Stieler nach der Audienz am 15. März 1820, und knapp zwei Wochen später heißt es freundlich-ermutigend: »es wird Ihnen zu lange dauern. allein was heute gemacht wird ist überstanden für ein andermahl.«⁹ Erscheint also die Behauptung Anton Schindlers, Beethoven habe dem Maler klaglos »Sitzung auf Sitzung« bewilligt, angesichts der beschwichtigenden Erklärungen Stieler und im Blick auf die Zahl der tatsächlich gewährten vier Termine auch maßlos übertrieben,¹⁰ so trifft wohl dennoch sein Eindruck zu, dass Stieler es glänzend verstand, »den launigen Meister in seltener Weise zu seinem Zwecke verfügbar zu machen«.¹¹

Laut rückseitiger Signatur hatte Stieler Beethoven »nach der Natur« portraitiert.¹² Darunter war zunächst zu verstehen, dass der Abgebildete nicht aus



dem Gedächtnis gemalt worden war, sondern Modell gesessen hatte,¹³ das Bild mithin unter erhöhtem Aufwand entstanden war und eine ausgeprägte Realitätsnähe beanspruchte. Diese wiederum äußerte sich freilich nicht nur in der detailgetreuen Erfassung der spezifischen Physiognomie des Dargestellten, sondern bestenfalls auch in der Wiedergabe von dessen »Natur«, genauer: seiner Charakterzüge, seiner typischen Eigenheiten und seiner geschichtlichen Bedeutung. Um all diese Aspekte gleichermaßen zu berücksichtigen und dabei möglichst sublim umzusetzen, hatte Stieler auf ein seinerzeit beliebtes ikonografisches Programm von Komponistenportraits zurückgegriffen:¹⁴ Sein Bild zeigt Beethoven im Augenblick der Inspiration zu einem neuen Werk. Der aufwärts gerichtete Blick – den Betrachter gar nicht wahrnehmend – suggeriert die äußerste Konzentration des Komponisten auf sein Inneres, in unmittelbarer Erwartung einer Eingebung, die im nächsten Augenblick zu notieren sein wird. Auf diese Weise imaginiert Stieler eine geradezu intime Momentaufnahme. Auch Kleidung und Aussehen des Dargestellten tragen zu diesem Eindruck von »Privatheit« bei: Beethoven erscheint auf Stielers Portrait denkbar leger, in Hausmantel, mit nur locker geknotetem Halstuch und ungekämmt-wirrem Haar.

Künstlerisch gebrochen wird der so suggerierte Augenblick von »Weltentrücktheit«¹⁵ allerdings durch die Partituraufschrift – »Missa solennis ex D#« –, mit der Stieler einen sehr konkreten Bezug zur Wirklichkeit herstellte. Partitur und Bleistift in den Händen des Komponisten signalisieren dessen Bereitschaft, das niederzuschreiben, was real verfügbar ist. Damit aber offeriert Stieler dem wissenden Betrachter seines Gemäldes eine geradezu prophetische Kompetenz, insofern dieser einerseits – quasi zusammen mit dem Komponisten – den anstehenden Partitureintrag erwartet, andererseits aber – und anders als der Abgebildete – das Ergebnis bereits kennt. Wie wichtig Stieler dieser Effekt eines realen Bezuges war, zeigte bereits seine Nachfrage nach der Tonart der Messe, mit der die Partitur auf dem Portrait präzisiert werden sollte. Dass Beethoven daraufhin sogar einen genauen Werktitel wünschte, motivierte Stieler offenbar, sich auch noch nach einer Satzüberschrift zu erkundigen, die auf dem Bild ebenfalls vermerkt werden konnte, um den virtuellen Zeitpunkt der festgehaltenen Inspiration noch genauer zu bestimmen. Auf seine entsprechende Frage – »Wollen Sie *Credo* oder *Gloria*?«¹⁶ – entschied sich Beethoven für den ersten Satz.

Indessen disponierte Stieler auch für diese »realistischen« Elemente seines Beethoven-Portraits einen Gegenpol: Mit der Wahl des Hintergrundes versetzte der Maler sein Modell kurzerhand in eine Waldlandschaft, die den Eindruck des Privaten beziehungsreich, doch nurmehr assoziativ ergänzt. Die Zusammenschau von kompositorischer und natürlicher Schöpfung aber verleiht dem

Portrait erst seine eigentliche Bedeutungstiefe: Stieler reflektierte damit das Postulat der zeitgenössischen Ästhetik, Kunst- und Naturschöpfung seien im Blick auf ihre Autonomie einander ebenbürtig, weil hier wie dort als »Organismen in einem geschlossenen und in sich selbst begründeten Funktionszusammenhang« zu denken.¹⁷ Bezeichnend für Stielers Beethoven-Portrait erscheint allerdings, dass hier die Parallelität von Natur- und Kunstschöpfung ausgerechnet für eine Messkomposition konstatiert wird, für ein Werk also, dessen Gattung von jeher einer besonderen Funktionalität unterlag, gemeinhin als »Massenware« produziert wurde und sich insofern kaum der allgemeinen Vorstellung des Einmaligen und Besonderen fügte. Mithin klärt das Portrait auch über ein neues Kirchenmusik-Verständnis auf: Die *Missa solemnis* erscheint – wie ihre Umgebung – als eine veritable »Schöpfung«, als ein Werk, das von der Natur inspiriert und zugleich ihr Analogon ist. Mit dieser vieldeutigen Bildaussage hoffte Stieler, sich als ein nicht nur gediegener Handwerker, sondern auch künstlerisch arrivierter Maler durchsetzen zu können. Dass es Stielers Reputation an dieser entscheidenden Nuance mangelte, dokumentiert sich aufs Schönste in der mokanten Bemerkung von Joseph Karl Bernhard, der im halbschriftlichen Gespräch mit Beethoven scherzhaft unterstellte, Stieler habe seine Lehrjahre gewiss als »Anstreicher« verbracht. Ernsthafter hatte Bernhard zuvor geurteilt: Stielers Bilder seien »gewöhnlich flach obschon sauber gemacht«; seine Portraits wirkten daher zwar »sehr geputzt«, aber ohne »rechten inneren Gehalt«.¹⁸

Eine gute Gelegenheit, das Beethoven-Bild öffentlichkeitswirksam zu präsentieren, bot die Frühjahrsausstellung der Kunstakademie 1820 in Wien, wo Stieler denn auch beabsichtigte, sein neues Werk als »mein Meisterstück« zu zeigen.¹⁹ Sein Entschluss, das Entstehungsjahr seines Werkes mit dem umseitigen Vermerk »1819« um ein Jahr zurückzudatieren, wäre demnach als der Versuch zu werten, den vielleicht als peinlich empfundenen Umstand zu kaschieren, dass die Farben seines Exponats so gerade eben trocken waren. Auf der Wiener Kunstaussstellung war Stielers Beethoven-Portrait dann zwischen den Bildnissen Haydns und Mozarts zu sehen und stieß tatsächlich auf die erhoffte Resonanz. Im Juli des Jahres avancierte Stieler zum Ehrenmitglied der Wiener Akademie. Weniger einheitlich fiel die Bewertung des fertigen Bildes in Beethovens Freundeskreis aus. Dass Stieler sein Modell »sehr gut getroffen« hatte,²⁰ fand etwa Franz Oliva, der nach der letzten Sitzung mit Beethoven und Joseph Czerny auswärts zu Mittag aß und bei dieser Gelegenheit berichtete, Stieler habe den Bibliothekar Johann Wolf veranlasst, dem Artaria-Verlag vorzuschlagen, einen Kupferstich seines Beethoven-Portraits anfertigen zu lassen und zu vertreiben.²¹ (Der Auftrag für einen Stich scheint dann aber nicht vergeben worden zu sein.) Anderntags notierte Oliva, wiederum mit

Beethoven im Wirtshaus sitzend, das Gesprächsthema von nebenan: »am andern Tisch redet man von Ihrem *Portrait*; Alle finden es sprechend ähnlich.«²²

Andere Freunde Beethovens waren gegenteiliger Meinung. Einwände richteten sich insbesondere gegen die offenkundige Idealisierung der Physiognomie des Dargestellten: eine generelle Tendenz in Stielers Portraits, die fraglos Entscheidendes zu seinem Erfolg beigetragen hatte, hier aber, im Falle des Beethoven-Gemäldes, deplatziert erschien. Schindler monierte konkret die wirklichkeitsferne Neigung des Kopfes: Zeitgenossen hätten den Komponisten nicht anders gekannt »als seinen Kopf stolz aufrecht tragend, selbst in Momenten körperlichen Leidens. Ein mit seinem Wesen bekannter Maler würde ihm diese Stellung nicht gegeben haben.«²³ Dass Stieler sein Modell hätte »getreuer auffassen« müssen »und nichts hinzuthun« sollen, fand auch Joseph Karl Bernhard. Einem Vergleich mit den Bildern des englischen Malers Thomas Lawrence halte Stieler jedenfalls nicht stand: Lawrence, so meinte Bernhard, habe »im Vergleich zu Stieler geschmiert, aber seiner Portraite waren alle lebendig und wahrhaftig«, so auch das berühmte Wellington-Portrait: Der englische Feldherr erscheine »ohne alle äußeren Zeichen gemahlt, und jederman erkennt ihn auf der Stelle.«²⁴ Beethoven selbst war mit Stielers Portrait offenbar zufrieden: Einen Druck der Lithografie, die Stielers Neffe Friedrich Dürck im Sommer 1826 gefertigt hatte, übersandte der Komponist einige Monate später an Franz Gerhard Wegeler zusammen mit einem Brief, in dem er das Portrait als »künstlerisches Meisterstück« bezeichnete.²⁵

Diese vorteilhafte Bewertung mag noch durch einen weiteren Aspekt begünstigt worden sein: Stielers abbildliche Synthese von Natur und geistlicher Musik vermittelte zugleich, wie stark Beethovens eigenes Gottesbild von der Natur inspiriert war. Die Intensität, mit der Beethoven die Existenz Gottes in seiner Schöpfung wahrnahm, dokumentieren etwa die Einträge, die er im September 1815 – offenkundig unter den Eindrücken eines Waldspaziergangs – spontan in sein Skizzenheft notierte: »Allmächtiger im Walde! Ich bin selig, glücklich im Wald: jeder Baum spricht durch dich. O Gott! welche Herrlichkeit! In einer solcher Waldgegend, in den Höhen ist Ruhe, Ruhe, ihm zu dienen.«²⁶ Eben diese Fähigkeit Beethovens zur Kontemplation in der Natur spiegelt Stielers Portrait subtil wider – nicht zuletzt durch den Lichteinfall (von links oben), der gleichsam eine »göttliche« Erleuchtung suggeriert. Freilich: Ob aus Beethovens Entscheidung für das »Credo« auf dem Bildnis abgeleitet werden kann, der Komponist habe mit seiner *Missa solemnis* sein »christliches Bekenntnis« abgegeben,²⁷ muss offen bleiben: Möglicherweise gab Beethoven – Stielers Intention Rechnung tragend – einfach nur denjenigen Satz an, an dem er derzeit arbeitete. Fraglos aber spiegelt das Portrait in der abgebildeten Niederschrift des Credo den bekenntnishaften Charakter der *Missa solemnis*

als ein autonomes Kunstwerk wider, bei dessen Komposition sich Beethoven seiner subjektiven Gotterkenntnis ungleich mehr verpflichtet fühlte als Vorgaben des liturgischen Formulars.

2. Auf der Suche nach Gott

Ein Kirchgänger war Beethoven nie. Keine organisierte Religion. Kaum noch der bloßen Form genügen: Abgesehen von dem Bemühen um eine kirchlich fundierte Erziehung seines Neffen Karl – Preis eines untadeligen Leumundes, der für einen glücklichen Ausgang der langjährigen Vormundschaftsstreitigkeiten anzustreben war – und der (nur widerwillig erklärten) Bereitschaft zum Empfang der Sterbesakramente finden sich keinerlei biografische Belege dafür, dass sich Beethoven je zu seiner Konfession bekannt hätte. Gewiss: Als Schüler einer katholischen Lehranstalt – dem *Tirocinium* – war der getaufte Katholik Beethoven mit kirchlichen Konventionen seit seiner Kindheit bestens vertraut, und auch der langjährige Unterricht ab 1782 bei dem kurfürstlichen Hoforganisten Christian Gottlob Neefe lässt sich als sicheres Indiz für eine intime Kenntnis gottesdienstlicher Abläufe und Inhalte anführen, zumal Beethoven 1784 zum zweiten Hoforganisten avancierte und sich fortan die Amtspflichten mit Neefe teilte.

Ungleich größer indes ist die Zahl der Hinweise, die auf Beethovens Geringschätzung, wenn nicht Verachtung des Katholizismus deuten. Insbesondere die gängigen Riten praktizierter Frömmigkeit empfand Beethoven offenkundig als maßlos übersteigert und mithin lächerlich. Anekdotisch überliefert ist seine Begegnung mit dem (ihm persönlich bekannten) Jesuitenpater Maximilian Stadler im Geschäft des Wiener Verlegers und Musikalienhändlers Steiner, bei der Beethoven den Geistlichen mit theatralisch-devotem Kniefall scherzhaft um seinen Segen bat. Schlagfertig, so der weitere Bericht, habe der Abbé daraufhin das Kreuz über den Komponisten geschlagen und im würdevollen Tonfall eines Gebets gesagt: »Nutzt's nix, so schadt's nix«, worauf Beethoven unter dem Gelächter der Umstehenden seine Hand küsste.²⁸ Zeitlich nicht näher bestimmt, fügt sich diese Anekdote bestens zu verschiedenen Äußerungen aus Briefen zur Entstehungszeit der *Missa solemnis*, mit denen Beethoven das zeremonielle Gebaren des Katholizismus variantenreich verspottete. »Lies alle tage das Evangelium, führe Dir die *Episteln Petri* u. *Pauli* zu Gemüth, Reise nach Rom, u. küsse dem Papst den Pantoffl«, riet Beethoven seinem Bruder Johann im Sommer 1822.²⁹ Ebenso ironisch hatte der Komponist ein Jahr zuvor in einem Brief an Tobias Haslinger die Umtriebigkeit des populären