BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE - JAHRGANG 1996, HEFT 4

THEODOR GÖLLNER

Et incarnatus est in Bachs h-moll-Messe und Beethovens Missa solemnis

Vorgetragen in der Gesamtsitzung
am 28. Oktober 1994

MÜNCHEN 1996
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Der Abdruck der Notenbeispiele im Anhang erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter Verlages, Kassel (Bach, h-moll-Messe) und des Verlages Schott Musik International, Mainz, für die Edition Eulenburg (Beethoven, Missa solemnis).

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1588 3

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1996
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Bachs h-moll-Messe und Beethovens Missa solemnis sind bewunderungswürdige Ausnahmen nicht nur in der Musikgeschichte, sondern auch im Werk der zwei Komponisten. Daß es sich um musikhistorische Ausnahmen handelt, läßt sich äußerlich schon daraus ersehen, daß beide Messen, deren eigentliche Bestimmung die Kirche ist, heute ihren festen Platz im Konzertsaal haben. Dem entspricht, daß beide Kompositionen zwar aus kirchlichen Anlässen entstanden sind, aber in der liturgischen Meßfeier nicht wirklich heimisch wurden. Bachs h-moll-Messe ist in ihrem ursprünglichen Teil als *Missa*, bestehend aus *Kyrie* und *Gloria* für den Dresdner Hof 1733 komponiert und dem sächsischen Kurfürsten und polnischen König Friedrich August II. gewidmet. Erst gegen Ende seines Lebens, in den Jahren 1748/49, hat Bach die kurze *Missa* durch Hinzufügung von *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus dei* zu einer vollständigen Messe erweitert. Auch Beethovens Missa solemnis wurde aus einem bestimmten kirchlichen Anlaß komponiert, nämlich zur Inthronisation des Erzherzogs Rudolph von Österreich zum Erzbischof von Olmütz, die am 20. März 1820 stattfand. Die Messe erklang jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht, da die Komposition, mit der Beethoven schon mindestens ein Jahr zuvor begonnen hatte, sich bis zur Mitte des Jahres 1823 hinauszögerte, also insgesamt mehr als vier Jahre beanspruchte[1].

Der Ausnahmecharakter der zwei Messen wird aber auch in der Lebens- und Werkgeschichte der beiden Komponisten bestätigt. Für den protestantischen Thomaskantor Bach ist die Komposition der lateinischen Messe etwas Ungewöhnliches, gehört nicht zu seinen Amtspflichten, für die vielmehr die Komposition von deutschsprachigen Kantaten im Vordergrund stand. Im Nachlaßverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach (1790) wird dann auch die Messe gleichsam aus protestantischer Sicht als „Die große ca-

---

[1] Zum neueren Forschungsstand vgl. John Butt, Bach: Mass in B Minor, Cambridge Music Handbooks, Cambridge 1991, 14ff.; William Drabkin, Beethoven: Missa solemnis, ebd. 1991, 11ff.

tholische Messe" aufgeführt, etwas Einmaliges also, das aus der Fülle des kirchenmusikalischen Schaffens von Bach herausragte[2]. Beethoven gehört zwar der katholischen Konfession an, aber das Zentrum seines Schaffens ist nicht die Kirchenmusik und somit auch nicht die Messe. Bevor er die Missa solemnis komponiert, hat er nur ein einziges Mal zuvor eine Messe vertont, die C-Dur-Messe aus dem Jahre 1807. Im Blick auf größere geschichtliche Zusammenhänge wird noch ein weiteres gemeinsames Merkmal beider Werke offenkundig. Bach und Beethoven sind als ausübende Musiker keine Sänger, wie es die früheren Meßkomponisten bis hin zu Palestrina und Lasso waren, sondern Instrumentalisten, primär Orgel- und Klavierspieler, und somit sind sie als Komponisten entschieden vom Instrumentalen bestimmt. Dies gilt selbstverständlich auch für die Vokalkompositionen und somit für die Messe.

Die Anlehnung der Messenkomposition an das Instrumentale, etwas eigenständig Musikalisches also, wirft ein grundsätzliches Problem auf, das sich in der Geschichte der Gattung Messe seit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit im frühen Mittelalter immer wieder stellt. Die Sätze des Meßordinariums sind ihrer liturgischen Stellung und Aufgabe nach alles andere als autonome Musik. Vielmehr sind es gebetsartige Akklamationen oder bekenntnishafte Äußerungen, aber keine Musik als eigenständige Gesangskunst wie etwa die Sologesänge des *Graduale* und *Alleluia*. Um selbständige Musik zu werden, mußten sich die Messentexte oft an andere musikalische Gattungen anlehnen oder sogar vorhandene Kompositionen übernehmen. Hierin liegt der Grund, daß die Messe erst verhältnismäßig spät den Weg zur Mehrstimmigkeit, also zu größerer musikalischer Eigenständigkeit gefunden hat, so daß es vor dem 14. Jahrhundert überhaupt keine zyklischen Messenkompositionen gibt[3].

---

[2] Heinrich Miesner (Hg.), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß, Bach-Jahrbuch 36 (1939), 89.

[3] Th. Göllner, Art. „Mass", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by S. Sadie, Vol 11, 1980, 781–784. Kevin N. Moll, Structural Determinants in Polyphony for the Mass Ordinary from French and Related Sources (ca. 1320–1410). Ph.D. Dissertation, Stanford University 1994.

In der seit dieser Zeit einsetzenden Entwicklung der mehrstimmigen Messe als einer repräsentativen, den jeweils aktuellen kompositorischen Stand vertretenden Gattung nimmt ein kurzer Abschnitt des Credo eine Sonderstellung ein. Es ist der Satz *Et incarnatus est, de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est.* Dieser von der Menschwerdung Jesu Christi handelnde Satz wird in den frühen mehrstimmigen Vertonungen musikalisch nur in seiner formal-syntaktischen Einheit erfaßt und unterscheidet sich darin nicht von den übrigen Glaubenssätzen des Credo. Doch spätestens seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert wird er aus seiner unmittelbaren Umgebung herausgelöst und durch eine besondere Vertonungunsart hervorgehoben. Diese kann etwa in der Zunahme melismatisch-ornamentaler Partien ebenso wie in der Reduktion der Stimmenzahl liegen, bis sich schließlich eine auffallend schlichte, in allen Stimmen meist gleichzeitige Sprachdeklamation durchsetzt, die oft unter Verlangsamung des Bewegungsflusses sich wie eine ruhige Insel in der belebteren Polyphonie der übrigen Credoabschnitte ausnimmt. Dort, wo es um das Geheimnis der Menschwerdung geht, zieht sich die Musik gleichsam in sich zurück, verzichtet auf kunstvolle Stimmenverläufe und verweilt bei der schlichten Deklamation des Textes[4]. Dieser besondere Charakter, den das *Et incarnatus est* zuerst in der Vokalpolyphonie des frühen 16. Jahrhunderts annahm, ist in seinen wesentlichen Zügen in Bachs h-moll Messe und in Beethovens Missa solemnis ebenso spürbar wie in zahlreichen anderen späteren Messenkompositionen. Auch hier kommt inmitten der neuen vom instrumentalen Orchesterspiel bestimmten Umgebung die Musik zur Ruhe und wendet sich schlichter Sprachdeklamation zu[5]. Durch die Zurück-

---

[4] Peter Gülke, „Et incarnatus est", Beobachtungen zur Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses in der Messenkomposition des 15. Jahrhunderts, in: Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Ursula Günther und Ludwig Finscher (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 10), Kassel usw. 1984, 351 ff.

[5] Im 18. Jahrhundert gibt es aber auch solistisch konzertierende *Et incarnatus*-Sätze. Das berühmteste Beispiel findet sich in Mozarts c-moll Messe, KV 427, wo der besondere Charakter durch eine Koloratur-Arie hervorgehoben wird. Bezeichnenderweise setzt der virtuose Koloraturteil, ergänzt durch ein Holzbläsertrio, erst mit der Wiederholung des *et homo factus est* ein, nachdem dieses zunächst schlicht deklamato-

nahme musikalischer Eigenständigkeit und die Nähe zum gesprochenen Wort wird man an musikalische Frühstufen erinnert, an Gebet und Bekenntnis, eben an jenen Zustand, in dem die Musik nur den sakralen Text vernehmbar machen mußte. Von dieser urspünglichen Aufgabe der Musik kommt im *Et incarnatus est* der h-moll-Messe und der Missa solemnis mehr zum Vorschein als in den meisten anderen Sätzen des Credo und der Messe überhaupt, so daß auch von hierher die Konzentration unseres Themas auf dieses Kernstück der Messe legitimiert ist.

Dennoch mag es ungewöhnlich sein, zwei so individuelle Werke wie Bachs h-moll-Messe und Beethovens Missa solemnis selbst bei Beschränkung auf einen kurzen Abschnitt gemeinsam zu behandeln. Zu speziell sind inzwischen die Fragen geworden, die an jedes der beiden Werke gestellt werden, als daß eine vergleichende Untersuchung überhaupt noch sinnvoll wäre. Dies trifft umsomehr zu, da von dem älteren zum jüngeren Werk keine genetische Abhängigkeit besteht und auch die vielleicht interessante Frage, ob Beethoven die h-moll-Messe gekannt habe, hier nicht verfolgt wird[6]. Trotzdem sollte es möglich sein, an einem zentralen und überschaubaren Ausschnitt wie dem *Et incarnatus est* neben dem Verbindenden vor allem das Trennende, das unverwechselbar Besondere jedes der beiden Werke zu zeigen. Durch diese Gegenüberstellung kann etwas zum Vorschein kommen, was für die Spezialforschung nicht vordringlich ist, das Wesen der Sache aber sehr wohl trifft.

---

risch erklungen war. Mozarts Koloratur ist gleichsam die freudige musikalische Reaktion auf das sprachlich Mitgeteilte.

[6] Martin Zenck, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven, Wiesbaden 1986, 232ff.; J. Butt, a.a.O. (s. Anm. 1), 27.

I

Für Bachs h-moll-Messe allgemein und speziell für das Credo ist bekanntlich die große Anzahl von sog. Parodien typisch, d.h. von neutextierten Nachbildungen vorhandener Kompositionen. Diese stammen von Bach selbst und sind stets seinen deutschsprachigen Kantaten entnommen[7]. Darunter finden sich die aktuellen Gattungen der Zeit: Arien, Duette, Chöre unterschiedlicher Art. Vor allem aufgrund der Parodievorlagen wird deutlich, daß die h-moll-Messe sich aus Teilen höchst unterschiedlichen Alters zusammensetzt, die Bachs ganzes Komponistenleben umfassen. Allein für das Credo verteilen sich die einzelnen Sätze bzw. ihre Vorlagen auf dreieinhalb Jahrzehnte:

h-moll-Messe	*Kantate*	*Entstehungszeit (nicht immer gesichert)*
Crucifixus	„Weinen,Klagen“	1714
Et resurrexit	„Entfernet euch, ihr heitern Sterne“	1727
Patrem omnipotentem	„Gott, wie dein Name“	1729?
Et expecto	„Gott, man lobet dich in der Stille“	1729?
Et in unum Dominum	[Vorlage verschollen]	vor 1733
Credo in unum Deum		nach 1740?
Confiteor		1748/49
Et incarnatus est		1749

[7] BWV 232, Bach Compendium, hrg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Teil IV, Leipzig 1989, 1160.

Überblickt man den Zeitraum, aus dem im endgültigen Werk die Kompositionen vereinigt wurden, so steht am Anfang die Vorlage für das *Crucifixus*, die Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (Nr. 12), entstanden in Weimar im Jahre 1714, und am Schluß erscheinen die späten Leipziger Zusätze der Zeit 1748/49, darunter das dem *Crucifixus* benachbarte *Et incarnatus est*. Insgesamt liegen also zwischen der frühesten und der spätesten Komposition 35 Jahre, und es ist vielleicht mehr als ein merkwürdiger Zufall, daß die zeitlich am weitesten voneinander entfernten Sätze im endgültigen Werk unmittelbar nebeneinanderstehen. Was die h-moll-Messe insgesamt auszeichnet, nämlich ihre ungewöhnlich lange Entstehungszeit und in Verbindung damit die große Anzahl von Parodien, dies gilt in besonders sinnfälliger Weise auch für den Kern des Credo und damit der Messe, die beiden Chöre *Et incarnatus est* und *Crucifixus*[8].

Für die endgültige Fassung der h-moll-Messe dürfte ein entscheidender Anlaß gewesen sein, die Summe des gesamten eigenen Schaffens im Bereich der Vokalmusik zu ziehen, ähnlich wie es Bach auf dem Gebiet des Instrumentalen mit der „Kunst der Fuge", dem „Musikalischen Opfer" und den späten Orgelchorälen getan hat. Offenbar war es der lateinische Messetext, der es Bach erlaubte, Bewahrenswertes unter einen neuen Gesichtspunkt und in einen Zusammenhang zu stellen, der Dauer garantierte. In dieser Summa verbanden sich dann die verschiedensten vokalen Gattungen aus früheren Schaffensperioden mit einigen wenigen Kompositionen der Spätzeit, die eigens zur Vervollständigung des Meßzyklus geschaffen wurden.

Von den hierher gehörenden Chören ist das *Et incarnatus est* offenbar die letzte Chorkomposition Bachs überhaupt, da sie als Nachtrag auf einem eingelegten Blatt dem Credo hinzugefügt wurde[9]. Mit dem fünfstimmigen Chor wollte Bach die ursprüng-

---

[8] Christoph Wolff, „Et incarnatus" and „Crucifixus". The Earliest and the Latest Settings of Bach's B-Minor Mass. In: Eighteenth-Century Music in Theory and Practice. Essays in Honor of Alfred Mann, ed. by Mary Ann Parker. Stuyvesant, NY, 1994, 1 ff.

[9] Robert L. Marshall, The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance. New York 1989, 181 ff., J. Butt, a.a.O. (s. Anm. 1), 15.

liche Fassung des *Et incarnatus est* ersetzen, die den abschließenden Teil des vorangehenden Duetts *Et in unum Dominum Jesum Christum* bildete. In der früheren Fassung war fast der ganze auf Christus bezogene zweite Artikel des *Credo* einschließlich des *Et incarnatus est* in diesem Duett enthalten, und nur das *Crucifixus* und das anschließende *Et resurrexit* wurden durch eigene Chöre bedacht. Angesichts einer alten, weit verbreiteten Tradition, das liturgisch zentrale, im katholischen Ritus durch Kniebeugung ausgezeichnete *Et incarnatus est* kompositorisch entsprechend hervorzuheben, entschloß sich Bach erst verspätet dazu, diesen besonderen Textteil durch einen eigenen Chor zur Geltung bringen. Dagegen gibt die ursprüngliche Duettfassung zu erkennen, daß Bach dem katholischen Meßritus und dem musikalischen Aufbau des Credo fernstand, denn sonst hätte er nicht das in der Tradition der Meßvertonungen stets auffallende *Et incarnatus est* in einem Duett verborgen, in dem auch noch andere Glaubenssätze enthalten sind. Bei der nachträglichen Einfügung des *Incarnatus*-Chores ging es Bach entschieden darum, einen Verstoß gegen die Tradition der katholischen Meßkomposition zu korrigieren und nicht etwa um die Herstellung einer formalen Symmetrie durch zwei das *Crucifixus* flankierende Chöre. Letzteres wird von der evangelischen Bachforschung seit den grundlegenden Arbeiten von Friedrich Smend immer wieder behauptet, ohne daß der naheliegende Beweggrund überhaupt zur Sprache kommt[10]. Angesichts der zentralen Stellung des *Et incarnatus est* in den Credo-Kompositionen zeitgenössischer Dresdner Hofkomponisten wie Heinichen, Zelenka und Hasse überrascht Bachs anfängliche Mißachtung einer als verbindlich geltenden Tradition[11].

---

[10] Friedrich Smend, Bachs h-moll-Messe: Entstehung, Überlieferung, Bedeutung, Bach-Jahrbuch 34 (1937), 52ff.; Christoph Wolff, Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs, Wiesbaden 1968, 133; ders., „Et incarnatus", a.a.O. (s. Anm. 8), 3.

[11] Vgl. etwa die *Et-incarnatus*-Chöre in J.D. Zelenkas Missae „Circumcisionis", 1728 (hrsg. von R. Rüegge, Adliswil/Zürich 1983); „Gratias agimus tibi" 1730 (hrsg. von Th. Kohlhase, 1983); „Sanctissimae Trinitatis", 1736 (hrsg. von Th. Kohlhase u. P. Horn, Erbe deutscher Musik, Bd. 103); „Dei Patris", 1740 (hrsg. von R. Kubik, Erbe deutscher Musik, Bd. 93); „Omnium Sanctorum", 1741 (hrsg. von Th. Kohlhase, Erbe deutscher Musik, Bd. 101). J.A. Hasse, Missa in d, 1751 (hrsg. von W. Hochstein, Stuttgart 1988). Vgl. auch W. Horn, Die Dresdner Hofkirchenmusik

Mit dem neu eingefügten Chor hatte Bach zwar ein Versäumnis nachgeholt, aber der *Et incarnatus*-Chor blieb ein nachträglicher Zusatz außerhalb der ursprünglichen Konzeption. Nach dieser gliederte Bach das Credo im lutherischen Sinne in die drei auf Gott Vater, Sohn und Heiligen Geist bezogenen Glaubensartikel. Jeder dieser Artikel wurde mit einem großen konzertierenden Chorsatz abgeschlossen, dem jeweils ein ruhiger, von polyphonen Vokalstimmen geprägter Chor vorausgeht, so daß sich zusammen mit dem Schlußchor ein Chorpaar gegensätzlicher Teile ergibt. Die beiden textreichen Artikel II und III werden mit längeren Sologesängen eröffnet, einem Sopran-Alt-Duett im zweiten Artikel (*Et in unum Dominum Jesum Christum*) bzw. einer Baßarie im dritten (*Et in spiritum sanctum*). Allein der kurze auf Gott Vater bezogene erste Artikel besteht nur aus dem Chorpaar *Credo in unum Deum/Patrem omnipotentem*. Das Prinzip der Paarigkeit der Chorsätze, das für jeden der drei Artikel gilt, wird durch den ergänzten *Et-incarnatus*-Chor gestört, da hier jetzt drei Chöre aufeinanderfolgen. Bach nimmt diese Unregelmäßigkeit in Kauf, um das Kernstück des Credo in der ihm gebührenden Weise, d.h. als eigenen Chorsatz in die Komposition einzubeziehen. Man würde das *Et incarnatus est* in der auch von Bach schließlich erkannten Einzigartigkeit und Sonderstellung unzulässig relativieren, wollte man den ergänzten Chorsatz nur als zum *Crucifixus* hinführend, also als symmetrisch notwendige Vorstufe zu diesem auffassen. Es geht Bach bei der späten Korrektur allein um das *Et incarnatus est*, nicht um das *Crucifixus*, dem seine feste Chorposition vor dem *Et resurrexit*-Chor schon zugewiesen war. Das *Crucifixus* war also ohnehin durch eine bedeutsame Chorkomposition ausgezeichnet, und es ist deshalb nicht naheliegend, Bach ausschließlich symmetrische Erwägungen zu unterstellen, wie es in der Regel geschieht. Vielmehr werden für die Gliederung die drei Glaubensartikel bestimmend gewesen sein und von den ursprünglich acht Sätzen (2+3+3) steht das *Crucifixus* eher zufällig etwa in der Mitte.

Der neue *Et-incarnatus*-Chor machte nun diesen Sprachabschnitt in dem vorausgehenden Duett überflüssig, worauf Bach den ver-

---

1720–1745, Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, Kassel 1987, 89ff., 207ff. u.ö.

bleibenden Duett-Text gegenüber der Musik verschob. Anstelle des entbehrlich gewordenen *Et incarnatus est* erklang unter Beibehaltung von dessen Musik das im Text unmittelbar vorausgehende *Qui propter nos homines*. Es ist also wieder das für Bach charakteristische Verfahren der Umtextierung einer vorhandenen Komposition, eine Parodie auf engstem Raum gleichsam, die ihn noch in der Schlußphase der Arbeit an der Messe, nach der Komposition des ergänzten *Et incarnatus*-Chores, beschäftigte[12]. Bei der Umtextierung des Duetts erhielten die vier jeweils von einem Ritornell eingeleiteten und umrahmten Teile Sprachabschnitte von unterschiedlicher Länge. Angesichts der geringeren Textmenge war Bach offenbar bestrebt, einzelne Glaubenssätze musikalisch zu unterstreichen und ihnen im Rahmen der Ritornellform besonderes Gewicht zu verleihen. Obwohl auch in der ersten Duettfassung die Textverteilung inhaltsbedingt ist, wird dies in der Zweitfassung noch deutlicher[13]. So widmet Bach in der Erstfassung den drei Satzgliedern des *Qui propter nos homines*.. einen längeren Vokalteil (T. 48–62) während er andererseits die fünf Satzglieder *Deum de Deo..omnia facta sunt* auf engem Raum (T. 34–42) zusammendrängt. Mit den besonderen Möglichkeiten des Ritornell-Duetts wird in der Originalfassung nicht zuletzt auch das *Et incarnatus est* herausgestellt. Seine vier kurzen Satzteile nehmen nicht nur fast den ganzen Schlußabschnitt (T. 63–80) in Anspruch, sondern der Vokalsatz vereinigt sich hier mit den gleichzeitigen Ritornell-Tutti:

---

[12] Das umtextierte Duett, dessen zwei Singstimmen auf den leer gebliebenen Seiten 151–152 des Autographs nach dem Credo-Schluß notiert sind, zeigt abweichende Schriftzüge gegenüber dem vorausgehenden *Et expecto*-Chor, so daß eine spätere Eintragung anzunehmen ist. Diese könnte sehr wohl erst nach Abschluß der ganzen Messe erfolgt sein. Das Duett trägt die Überschrift „Duo Voces Articuli 2^{i} (=secundi), also „Zwei Stimmen des zweiten Artikels", („Glaubensartikels", nicht „Two voices express 2", wie es bei Butt, a.a.O., s. Anm. 1, 52, heißt). J.S. Bach, Messe in h-moll, Faksimile-Lichtdruck des Autographs, hrsg. von Alfred Dürr, Kassel-Basel-London 1983, 151. Bach war die Artikelgliederung sehr wohl bewußt, so daß er sich hiervon auch bei der ursprünglichen Credo-Gliederung leiten ließ. Vgl. auch Eric T. Chafe, The St John Passion: theology and musical structure, in: Bach Studies, ed. by D.O. Franklin, Cambridge 1989, 92, Anm. 37.

[13] Vgl. Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Band 1 hrsg. von Friedrich Smend, Kassel u. Leipzig 1954 (auch als Bärenreiter Studienpartitur veröffentlicht), 148–156 (Erstfassung), 216–226 (Zweitfassung).

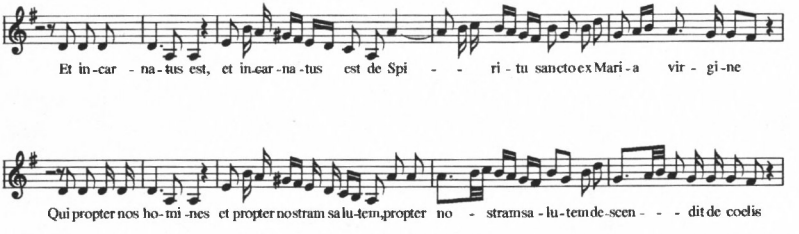
1. Fassung		*2. Fassung*
	Ritornell T.1	
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex patre natum ante omnia saecula.	Vokal T.9	Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.
	Ritornell T. 28	
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.	Vokal T. 34	Et ex Patre natum ante omnia saecula.
	Ritornell T. 42	
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis.	Vokal T. 48	Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.
	Ritornell T. 63	
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.	Vokal	Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis.

Vergleicht man die Textverteilung der beiden Fassungen, so fällt in der Zweitfassung die lange Ausdehnung des Anfangssatzes *Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum* auf, die den ganzen ersten Vokalteil mit melismatischen Ausweitungen und mehrfachen Textwiederholungen für sich beansprucht (T. 9–28). Demgegenüber hatte die Erstfassung hier zusätzlich den Folgesatz unterzubringen (*Et ex patre natum ante omnia saecula.*) Auch diesem kommt nun in der Zweitfassung als eigener Abschnitt der gesamte zweite Vokalteil zugute. Dagegen mußte dieser Teil in der Erstfassung die umfangreiche Textpassage *Deum de Deo, lumen de lumine.. per quem omnia facta sunt* aufnehmen. Dieselbe Texthäufung ging auch auf die Zweitfassung über, allerdings dort auf den dritten Vokalteil. Die schon in der Erstfassung vorhandene Ausweitung des *Qui propter nos homines* auf einen eigenen Vokalteil findet sich auch in der Zweitfassung, jedoch mit einer Verschiebung auf die jetzt ausgeschiedene Stelle des *Et incarnatus est*, von dem es auch das gleichzeitige Orchestertutti übernimmt.

Die nachträgliche Chorkomposition des *Et incarnatus est* erfüllte nicht nur traditions- und gattungsbedingte Forderungen, sondern erlaubte auch eine gezieltere Textverteilung innerhalb des Duetts. Erst jetzt bot sich die Möglichkeit, für weitere Kernsätze Raum zu schaffen. Dabei erhielten auch das eröffnende *Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum* und das anschließende *Et ex Patre natum ante omnia saecula* jeweils einen eigenen Vokalteil mit vorausgehendem Ritornell. Während das nunmehr an den Schluß verlagerte *Qui propter nos homines..* seine Sätze mehrfach wiederholen und zusätzlich noch ein Orchestertutti beanspruchen konnte, bleiben die sich häufenden Bestimmungen *Deum de Deo, lumen de lumine..* offenbar von untergeordneter Bedeutung und mußten sich wie schon in der Erstfassung auf einen einzigen Vokalteil beschränken.

Daß das Parodieverfahren nicht nur von außen kommende Kompositionen in die Messe aufzunehmen erlaubt, was stets mit dem Austausch eines deutschen Kantatentextes durch den lateinischen Messetext einhergeht, sondern daß auch ein lateinischer Credoabschnitt durch einen anderen, gleichfalls lateinischen ersetzt werden kann, weist auf einen Wesenszug der Bachschen Komposition hin. Gewiß ist der Zusammenhalt zwischen Text und Kom-

position nicht so eng, daß es zu schwerwiegenden Schäden kommt, wenn die Bindung gelöst wird. Dies ist möglich, weil Bachs Musik mehr den allgemeinen Affektgehalt des Textes, weniger den individuellen Sinngehalt des einzelnen Wortes erfaßt, dafür aber dessen rhythmisch-phonetische Gestalt, also etwas Formal-Äußerliches, genau beachtet. Die äußerliche Seite der Sprache findet ihre Entsprechung in bestimmten Eigenschaften der Musik, wie der Betonungsordnung des Taktes in Verbindung mit Tondauer sowie melodischer und harmonischer Gewichtung. Solange die Wortakzente, Haupt- und Nebensilben den musikalischen Strukturelementen mit ihren differenzierten Abstufungen entsprechen, ist bei Bach der Zusammenhalt von Text und Musik gewährleistet und somit auch die Austauschbarkeit verschiedener Texte grundsätzlich möglich. Als Beispiel diene ein Ausschnitt aus dem Schlußteil des Duetts, wo der ursprüngliche Text *Et incarnatus est* durch *Qui propter nos homines* ersetzt ist:



Wie bei aller Angleichung und der Unterbringung zusätzlicher Silben die Parodie hinter der Erstfassung zurückbleibt, zeigt sich u.a. an melodischen Details, so etwa bei den fallenden Sechzehnteln mit dem wiederholten *et incarnatus est*, die mehr für das Herabschweben des Heiligen Geistes als für *propter nostram salutem* geeignet sind. Dieses erklingt auf andere Art noch ein zweites Mal, wogegen in der Erstfassung der Oktavsprung sich mit dem neuen Satzglied *De Spiritu sancto* verbindet. Im übrigen ist die Sechzehntelgruppe abgesehen von ihrem fallenden Duktus weder an *incarnatus* oder *Spiritu sancto* noch an *propter nostram salutem* gebunden, sondern hat ihren festen Platz im instrumentalen Ritornell, wo sie zuerst im zweiten Takt erscheint und als rhythmische Konstante meist in der Form von sechs Sechzehnteln das ganze Stück durch-

zieht. Sie verkörpert neben den sprachlich artikulierenden Achteln und Vierteln die genuin instrumentale Komponente und findet sich sowohl im Ritornell als auch in den Vokalteilen des Duetts.

Was die Sprache an bildhaften Vorstellungen musikalisch auslöst, was somit an den genauen Wortlaut eines bestimmten Textes gebunden ist, eignet sich in der Regel weniger zur Wiedergabe eines Ersatztextes mit seinem andersartigen Sinngehalt. Damit dennoch die Komposition für mehr als einen Text verwendbar ist, wählt Bach für seine Parodien gerne Vorlagen mit verwandtem Empfindungsgehalt oder ähnlichen Symbolwerten. Um Empfindungen und Affekte musikalisch auszudrücken, mag die erklingende Sprache zwar dienlich sein, aber grundsätzlich kann dies auch allein instrumental geschehen, und es ist in der Tat die instrumentale Komponente, der starke Anteil des Orchesters an Bachs Vokalkomposition, der den erklingenden Text relativiert und seine Austauschbarkeit fördert. Auch die vom Sinn des einzelnen Wortes abgewandte, mehr seine äußerliche Seite beachtende Sprachbehandlung, also ein auf Stofflich-Materielles gerichtetes Vorgehen, verstärkt die Eigenständigkeit des Instrumentalen und begünstigt das Parodieverfahren.

Das Primat des Instrumentalen gilt auch für den nachgetragenen *Et-incarnatus*-Chor. Hier wird der Sprachvortrag einem gleichsam auf der Stelle tretenden instrumentalen Gehäuse eingefügt (s. Anhang S. 36–38). Die jeweils einen Takt ausfüllenden Achtelfiguren im Unisono der Violinen mit ihren seufzerartigen Halbtonvorhalten und fallenden Akkordbrechungen bilden eine instrumentale Gestalt, die von Takt zu Takt wiederholt wird und das Stück von Anfang bis Ende durchzieht[14]. Wiederholt werden mit jedem Takt auch die pochenden Viertel im Instrumentalbaß, die gleichsam die Dreiviertelzählzeit hörbar machen. Die fortwährende Wiederholung einer taktgebundenen Zelle, aus der sich das

---

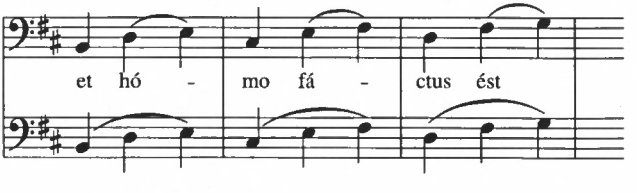
[14] Zum instrumentalen Charakter der Achtelfigur und der Silbenfolge vgl. Thr. Georgiades, Musik und Sprache, Das Werden der abenländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Heidelberg 1954, 76 u. 79. Die seufzerartigen Achtel stellt Chr. Wolff auch in Pergolesis *Stabat mater* (1736) fest, das Bach kannte und 1746/47 als Parodievorlage für die Kantate „Tilge, Höchster, meine Sünden" benutzte. Bachs *Et incarnatus est* könnte von hierher Anregungen empfangen haben; vgl. Chr. Wolff, „Et incarnatus", a.a.O. (s. Anm. 8), 12ff.

ganze Stück zusammensetzt, wäre in der mehrstimmigen Vokalmusik nicht naheliegend, ist aber in der Instrumentalmusik keine Seltenheit. Vielleicht das bekannteste Beispiel derartiger „Eintakter" ist Bachs C-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I. Sicher ist es kein Zufall, daß das dem *Et incarnatus est* unmittelbar benachbarte *Crucifixus* in seinen instrumentalen Bestandteilen sich ebenfalls aus rhythmischen „Eintaktern" zusammensetzt. Der Zählzeitrhythmus des Dreihalbetaktes entsteht hier komplementär in Geigen und Flöten, während die kürzeren Notenwerte diesmal als Viertel im Baß liegen. Aber daß von diesem auf der ältesten Parodievorlage der h-moll-Messe beruhenden Satz mit seinen eintaktigen Bausteinen die Anregung zu den rhythmisch verwandten Eintaktern des unmittelbar benachbarten *Et incarnatus*-Chores erfolgte, ist offensichtlich. So wurde der neu eingefügte Chor auch in seinem kompositorischen Kern dem *Crucifixus* angeglichen und entsprach außerdem einer verbreiteten Messentradition, in der beide Texte als zusammengehörig behandelt und oft auch in einem Satz vereinigt werden[15]. Bei der Übereinstimmung mit einem spezifisch instrumentalen Kompositionstyp verwundert es nicht, wenn auch die Vokalstimmen instrumental geprägt sind. Schon die gleichförmigen Akkordzerlegungen und ihre die Zählzeit markierenden Viertel verschmelzen die Einsätze der Chorstimmen mit dem instrumental Vorgegebenen. Allein die wechselnden Satzglieder der Sprache führen in den Vokalparten zu verschiedenartigen Wendungen. So lenkt das zweite Satzglied *de Spiritu sancto* (T. 11–13) mit einem aufwärtsgerichteten Sprung im Sopran den Blick nach oben, nachdem bis dahin die Melodieschritte meist nach unten gerichtet waren. Auch die Deklamation verwendet von hieran bei Wortakzenten öfters Halbe und folgt nicht mehr primär dem Zählzeitrhythmus der Viertel. Dieser bleibt allerdings auch auf vokaler Ebene durch komplementäre Verzahnung der Einzelstimmen lückenlos erhalten. Deutlich abgehoben wird das dritte Satzglied *ex Maria virgine*, das sich im Sopran taktweise in chromatischen Schritten hochschraubt, bevor unter Wie-

[15] Auch die aus der Dresdner Tradition hervorgegangene, zur Weihe der katholischen Dresdner Hofkirche 1751 von Johann Adolf Hasse komponierte *Missa in d* vereinigt *Et incarnatus* und *Crucifixus* in einem Satz (s. Anm. 11).

derholung des Textes eine Kadenz zur V. Stufe den ersten Teil der Komposition beendet (T.14–20). Die anschließende Wiederholung führt unter geringfügigen Änderungen nach nochmals 20 Takten zur tonalen Basis zurück.

Die verbleibenden auf die Tonika h-moll zentrierten elf Takte (41–49) stellen formal eine Art Coda dar, bringen aber angesichts des bedeutungsvollen *et homo factus est* gänzlich Neues. Dieses ereignet sich vor dem Hintergrund der zunächst gleichbleibenden instrumentalen „Eintakter", die erst in den Schlußtakten eine entscheidende Änderung erfahren. Hier nämlich verläßt der Baß seine Viertelrepetitionen und übernimmt die Achtelfiguren der Streicher (T. 45–47). Gleichzeitig treten die Geigen in zwei Einzelstimmen auseinander, geben also ihre colla-parte-Bindung auf und lösen die steretoype Achtelfigur aus ihrer angestammten Taktposition. Sie beginnen nicht mehr auf dem zweiten Achtel, sondern auf dem vierten bzw. sechsten, d.h. ihr Verhältnis zum Metrum des 3/4 Taktes ändert sich, so daß im Verein mit dem Baß, der allein noch die alte Taktposition der Achtel vertritt, jetzt nach jedem Taktviertel ein neuer Achtelanstoß erfolgt. Die Bewegungsimpulse verdichten sich zu unerwarteter Polyphonie, die der Komposition neue Energien zuführt. Ähnliches zeigt sich auch im Chorsatz, bei dem mit Beginn des *et homo factus* est die Einzelstimmen erstmalig in aufsteigender Richtung und ebenso auffallend in kurzem Viertelabstand einsetzen (T. 42–44). Letzteres beeinträchtigt erheblich das Ordungsgefüge zwischen Wortbetonung und Taktmetrum, da die Sprachakzente in Baß und Alt auf die leichten Taktzeiten 2 bzw. 3 treffen, so daß der melodisch mit dem Instrumentalbaß identische Vokalbaß diesem taktmetrisch widerspricht:



Auch bei der Wiederholung des Textes in den Schlußtakten, wo sich schon im Instrumentalen Neues abspielt und die Violinfiguren aus dem Taktrahmen heraustreten, passiert im Vokalsatz etwas Unerwartetes. Über dem liegenden *e*-Oktavklang in Baß und Tenor erheben sich in den Oberstimmen im Viertelabstand aufsteigende e-moll-Dreiklänge und führen zu einer ähnlichen, gegen das Taktmetrum gerichteten Polyphonisierung und Verdichtung, wie sie an der gleichen Stelle auch das Instrumentalspiel auszeichnet. Es ist dies ein abschließendes kraftvolles Zugreifen, das die Taktordnung für kurze Zeit zurücktreten läßt, um der Menschwerdung, von der der Text spricht, musikalisch Gestalt zu geben. Daß es sich um eine Ausnahme handelt, mit der Bach hier den Sinngehalt erfaßt, zeigt der vorletzte Takt (48) durch das Wiederaufgreifen der Viertelrepetitionen im Baß und der „korrekt" verlaufenden Achtelfigur im Unisono der Geigen. Die Ordnung ist wiederhergestellt und das Stück kann schließen.

Obwohl Bach das *et homo factus est* mit neuer Energie erfüllt und aus der bis dahin geltenden Norm des Stückes ausbricht, wird andererseits der allgemeine Duktus des *Et incarnatus est* fortgesetzt. Wir hören weiterhin eine Sprachdeklamation vornehmlich auf Vierteln und umspielende Streicherfiguren in Achteln. Etwas Vorgegebenes bleibt auch in dem neuen Textabschnitt des *et homo factus est* erhalten, so daß dieser sich anpassen muß, das Gegebene lediglich umdeutet, anders arrangiert, aber nicht durch eine völlig neue Vertonung ablöst. Dieses Anpassen des Textes an vorhandene Musik ist nicht unähnlich dem Parodieverfahren, so daß Bach sich wieder – wenngleich auf subtile Weise – an diesem orientiert und somit an einer zentralen, spät komponierten Stelle erneut auf eine Technik zurückgreift, die in der h-moll-Messe vielfach Verwendung findet. Für Bach stellt sich auch noch beim *et homo factus est* die ihn immer wieder bewegende Frage, wie kann ein neuer Text mit einer schon vorhandenen musikalischen Faktur verbunden werden. Für den Schlußabschnitt des *Et incarnatus est* ergeben sich dabei tiefgreifende Konsequenzen, die unter Beibehaltung der charakteristischen Achtelfiguren und der „zählenden" Viertel das traditionelle Ordnungsgefüge des Taktes verändern. Vielleicht ist dies der modernste Zug, der das *Et incarnatus est* auszeichnet. Damit würde Bachs letzte Chorkomposition, die neben dem *Crucifi-*

xus steht und somit einer Parodie der ältesten in die h-moll-Messe aufgenommenen Kompositionen benachbart ist, in zwei Richtungen weisen: Sie markiert einerseits das Ende einer 35jährigen Werkgeschichte, die sich auf eine große Anzahl von Parodievorlagen unterschiedlichen Alters erstreckt. Andererseits überwindet sie im *et homo factus est* durch ihren freien Umgang mit der Taktordnung die bisherigen Verfahrensweisen und weist auf kompositorisches Neuland hin, das von nachfolgenden Generationen bestellt wird.

II

Während Bach die alte Frage der Messengeschichte wiederholt, an welche existierende musikalische Gattung oder auch an welche konkrete Komposition sich der Messentext anlehnen soll, steht Beethoven vor einer anderen, neuen Frage. Ihm geht es allein um die Forderung, die der Messentext an die Musik stellt, was er von ihr verlangt, damit er durch sie vertreten wird, der Sinngehalt jedes einzelnen Wortes vollends aus ihr spricht und sie – die Musik – in ihrer Aussagekraft der Sprache ebenbürtig wird. Dort, wo die Sprache dazu zwingt und rationaler Einsicht widerspricht, wie in dem *Et incarnatus est*, erschließt uns Beethoven ferne musikalische Welten, greift weit in die Vergangenheit zurück, die als kirchliche Tradition ihm noch gegenwärtig ist, um eine Musik heraufzubeschwören, die die Sprache nach alter Art vernehmbar macht und dennoch als Verstandenes mitteilt, um gleichzeitig das rational nicht Verstehbare in unverständliches Stammeln zu hüllen (s. Anhang S. 39–44). Die archaisierende Tonart des *Et incarnatus est*, die äußerlich als d-moll angezeigt ist, jedoch in ihrem melodischen Duktus sich als kirchentonal dorisch erweist, wird durch andere altertümliche Züge ergänzt, wie etwa die der Gregorianik angenäherte vokale Einstimmigkeit, die den Abschnitt eröffnet, dem dann am Schluß eine klanglich ausgeweitete, monotone Chorrezitation gegenübersteht, wo der ganze Text noch einmal in Anlehnung an die mehrstimmige Psalmodie deklamiert wird. Auch der auf diese Weise umrahmte Hauptteil des Abschnitts, ein zwölftaktiges Soloquartett mit imitierenden Einsätzen und polyphoner Stimmführung orientiert sich an älteren kirchlichen Vorbildern, wodurch das ganze Stück unverkennbar auf die Vergangenheit bezogen erscheint[16].

---

[16] Vgl. Theodor Göllner, *Et incarnatus est* in Beethovens Missa solemnis, in: Centenario Higini Anglès in memoriam, Anuario musical 43 (1988), 189–199.

Ein und derselbe sprachliche Satz erklingt also entsprechend den verschiedenen historischen Schichten dreimal: als einstimmiger Choral (Gregorianik), als Soloquartett (Vokalpolyphonie) und als mehrstimmige chorische Rezitation (klangliche Psalmodie), so daß der von Beethoven diesem einen Satz gegebene Sinn in der Einheit der nacheinander erklingenden Vertonungsarten zu suchen ist. Während die erste der liturgischen Einstimmigkeit nachgebildete Vertonung den Text in einzelnen Gliedern schlicht vorträgt und den sprachlich mitgeteilten Sachverhalt musikalisch wie eine gegebene Textgrundlage behandelt, setzt der Hauptteil mit seinen vier polyphonen Solostimmen die sprachliche Mitteilung in einen musikalischen Vorgang um, der die Handlung, von der die Rede ist, als vokal-instrumentale Komposition wiedergibt. Hierzu dient neben der emphatischen, durch Wiederholung intensivierten Hervorhebung der einzelnen Sprachglieder das Instrumentalspiel in den Holzbläsern, in dem vor allem die hohe Soloflöte in oszillierenden Tonrepetitionen das Wirken des Heiligen Geistes veranschaulicht. Der Chor, der bevor der solistische Hauptteil abgeschlossen ist, in den Kadenzvorgang psalmodisch rezitierend einfällt, stellt dann nur noch das stammelnde Reagieren der Gemeinde dar, die staunende Reaktion der Gläubigen auf ein unfaßbares Geschehen. Beethovens *Et incarnatus est* ist also weder nur gregorianischer Textvortrag noch allein die vokal-instrumentale Umsetzung von dessen Bedeutung, auch nicht nur das betroffene Zurückweichen einer verstummenden Gemeinde, vielmehr tritt die musikalische Deutung in diese drei verschiedenen Arten des Verstehens auseinander, die aber wiederum erst in ihrer Gesamtheit das Wesen der Komposition ausmachen.

Von dem vorausgehenden Satzteil *descendit de coelis* ist das *Et incarnatus est* zwar merklich abgesetzt, andererseits aber schließt es ohne einen größeren Einschnitt daran an. Hier wie auch am Ende des ganzen Abschnitts, worauf das *Et homo factus est* folgt, vermeidet Beethoven definitive Schlüsse zugunsten fließender Übergänge, oft gefolgt von überraschenden Neuansätzen. Vom Text her ist dies in der Konjunktion *Et* begründet, dem Bindewort, das Beethoven auch an anderen Stellen des Credo signalartig gleichsam als „Nota bene“ dem neuen Sprachglied voranstellt, um gespannte

Erwartung zu erzeugen. Die Gewichtigkeit des Wortes *incarnatus* kommt nicht zuletzt durch das unerwartete *h* zur Geltung, mit dem das betonte c^1 als Halbtonschritt erreicht wird. Mit *h* anstatt *b* wird aus dem vorgezeichneten d-moll das kirchentonale Dorisch, eine ferne, alte Tonart, die geeignet erscheint, das Verklärte der Aussage aufzunehmen[17]. Die syntaktische Einheit des Satzes gliedert sich in drei Teile, in denen die einzelnen Bestimmungen (*et*) *incarnatus est / de spiritu sancto / ex Maria virgine* jeweils innerhalb eines Zweitaktrahmens erklingen. Jedesmal wird von *a* ausgegangen, das nach kirchentonaler Art die Rezitationsachse bildet, und an die der Textvortrag gebunden ist. Genau besehen ist der dorische Charakter der Melodie nicht nur im Sinne der liturgischen Einstimmigkeit ein Mittel, den sakralen Text musikalisch vernehmbar zu machen, d.h. ihn im Rahmen eines gegebenen melodischen Grundmodells angemessen zu deklamieren, vielmehr benutzt Beethoven die kirchentonalen Möglichkeiten dazu, um den Bedeutungsgehalt der Wörter und Wortgruppen musikalisch zu erschließen. Von der Gregorianik unterscheidet sich der vorliegende Abschnitt auch dadurch, daß der Sprachverlauf nicht nur rhythmisch genau fixiert ist, sondern daß er sich der vorgegebenen Taktordnung fügt. Die metrische Gewichtung des 4/4–Taktes unterstützt den Sprachrhythmus, wobei die Wortakzente auf die schweren Taktzeiten treffen und innerhalb des metrisch gestuften Zeitablaufs richtig plaziert werden. In den Zäsuren zwischen den Melodiegliedern garantiert der Baß den

---

[17] Warren Kirkendale versucht, die dorische Tonart mit Beethovens Lektüre von Zarlinos „Istitutioni harmoniche" (1558) in Verbindung zu bringen. Dort wird im Anschluß an Cassidor das Dorische als Tonart der Keuschheit bezeichnet („donatore della pudicitia e conservatore della castità"); vgl. W. Kirkendale, Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition, in: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Bd. 271 Wien 1971, 131f.; Wiederabdruck in: Ludwig van Beethoven, Wege der Forschung, Bd. 428, hrsg. von L. Finscher, Darmstadt 1983, 66f. Für die Kenntnis der dorischen Kirchentonart brauchte Beethoven allerdings nicht Zarlino zu studieren, sondern konnte sich auf seine kirchenmusikalische Erfahrung berufen, in der die Gregorianik immer noch ihren Platz behauptete. Wäre die Wahl des Dorischen nicht auch von dessen Position als erster (primärer) Kirchentonart her verständlich ? Außerdem liegt in einer D-Dur Messe neben dem im Credo nicht seltenen d-moll die kirchentonale d-Tonart nahe.

Fortgang in Vierteln, so daß Melodie und Begleitung sich zu einem Kontinuum zusammenschließen. Auch in die Melodieglieder selbst greift der Baß rhythmisch ergänzend ein, um den ganzen Abschnitt hindurch eine Bewegung in Vierteln zu ermöglichen (s. Anhang S. 39f.).

Was im Eröffnungsabschnitt mit einfachen musikalischen Mitteln zum Vorschein kommt, wird im folgenden Hauptteil von den vier Solostimmen aufgegriffen und intensiviert. Die einzelnen Textglieder entsprechen bis ins melodisch-rhythmische Detail hinein den einleitend vorgestellten Sprachgliedern, und der Hauptteil ist somit als eine weitergehende Auslegung der gegebenen Textstellen zu verstehen. Das Vorbild des a-capella-Stils erfährt jedoch durch den modernen Takt in Beethovens Polyphonie eine wesentliche Änderung. Auch hier fallen die Wortakzente auf die Taktschwerpunkte, bis auf das melismatisch abschließende *virgine*, das die vier Stimmen im gleichzeitigen Vortrag des Wortes vereint und den Akzent ein Viertel vorzieht, um durch Abweichung von der Norm auf die Bedeutungsfülle hinzuweisen. Ein dem a-capella-Stil fremdes Element ist auch die sich im Verlaufe des Satzes immer mehr verdichtende daktylische Rhythmisierung, die durch den steten Wechsel von Vierteln auf betonten und Achteln auf unbetonten Taktzeiten entsteht. Den Anstoß hierzu geben die Wortrhythmen von *spi-ri-tu* und *ex Ma-ri-a*, die zuerst im einstimmigen Tenorvortrag auftreten und sich im vierstimmigen Satz entsprechend häufen, zumal hier auch die Möglichkeit zu komplementären Rhythmen eine konsequente Durchführung des daktylisch/anapästischen Schemas erlaubt. Dieses fügt sich zwar der Taktmetrik, verstärkt aber gleichzeitig den Eindruck des sprechenden Deklamierens.

Dasjenige, wovon im Text die Rede ist, erklingt jetzt nicht mehr nur als verstandene Sprache, sondern auch als musikalisches Symbol des mitgeteilten Vorgangs. In den Holzbläsern, angeführt von der Soloflöte, wird das Wirken des *spiritus sanctus* als Instrumentalspiel abgebildet. Während des ganzen Abschnitts vernimmt man ein ätherisches Flimmern als Sechzehntel-Tremolo in Klarinetten und Fagotten, worüber sich frei von der strengen Bindung an das Taktmetrum die Soloflöte erhebt. Sie repräsentiert in vibrierenden Umspielungen, wechselnd mit synkopisch verscho-

benen Vierteln und Achteln, das Schweben des Heiligen Geistes, für den sich hier auch das traditionelle Symbol der Taube einstellt[18]. In dem melismatisch ausschwingenden Kadenzierungstakt der Solostimmen bei *virgine* finden sich auch die Blasinstrumente auf dem dominantischen E-Klang ein, der mit dem letzten Achtel des Taktes nach A-Dur schreitet. Trotz seiner dominantischen Stellung hat dieser A-Dur-Klang als Ziel des vorausgehenden Vokalsatzes finalen Charakter. Auch die Umspielungen der Soloflöte kommen hier zur Ruhe und nur noch synkopisch verschobene Viertel und Achtel wiederholen sich über dem anhaltenden Sechzehntel-Tremolo.

Auf dieses zum Abschluß drängende, auslaufende Geschehen stößt nun überraschend, wie aus einer anderen Welt, das stammelnde Geflüster des Chores, der noch einmal den ganzen Text *Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine* wiederholt (T. 41–42). Das Verwunderliche an dieser chorischen Rezitation ist nicht nur ihre ganz eigene musikalische Faktur, sondern daß sie, ohne das Ende des Hauptteils abzuwarten, mitten in den Gesang der Solisten und das gleichzeitig ablaufende Instrumentalspiel der Bläser einfällt. So sind es schließlich im Verein mit diesen und den polyphonen Solostimmen drei verschiedene Schichten, die sich für die Dauer von zwei Takten zusammenfügen. Der verbleibende Schlußtakt ist dann wieder frei von dem chorischen Einbruch und auch das Soloquartett schweigt. Es wird von den Streichern zur endgültigen D-Dur-Tonika geführt, die definitiv mit dem Beginn des *et homo factus est* einsetzt. Der unmittelbar vorausgehende Takt hat mit dem vorgezogenen isolierten *et* des Solotenors auf dem zweiten und der antizipierten Tonika auf dem letzten Viertel eindeutige Übergangsfunktion (T. 43). Neben den vorausweisenden Elementen steht gleichzeitig das Festhalten an dem nunmehr dominantischen A-Dur, das die schon auf

---

[18] Zur Taube als Symbol des Heiligen Geistes in Musik, Kunst und Literatur vgl. W. Kirkendale, a.a.O. (s. Anm. 17), 133f. bzw. 68ff. (Wege der Forschung). Vgl. auch Th. Göllner, *Et incarnatus est*, a.a.O. (s. Anm. 16), 193, Anm. 3. Dr. Fred Büttner machte mich darauf aufmerksam, daß die Flötenstimme, die in Beethovens 6. Sinfonie gegen Ende der „Scene am Bach" den Gesang der Nachtigall darstellt, in ihren Trillerfiguren und synkopisch verschobenen Vierteln dem Flötenpart bei *spiritu sancto* ähnlich ist.

der Taktmitte einsetztende Tonika in den meisten Instrumenten überlagert, so daß erst auf dem letzten Viertel die Auflösung erfolgt.

Was die kurze, aber umso auffallendere Deklamation des Chores betrifft, so hat man diese als die Reaktion der Gemeinde gedeutet, die „das unverstandene Geheimnis wie stammelnd nachspricht"[19]. Wie erwähnt, stellt Beethovens *Et incarnatus est* sich auf ungewöhnliche Weise dreimal dar, und zwar jedesmal anknüpfend an geschichtliche Vorbilder: Gregorianik, Vokalpolyphonie, klangliche Psalmodie (Falsobordone). Letztere ist nun in der Tat das Modell, an dem sich der Komponist für das monotone Rezitieren einer betroffen reagierenden Gemeinde orientiert. Ein drittes Mal erklingt dieselbe Textstelle, wieder beginnend mit dem abgetrennten *et* und weiter auf dem oktavierten *e* rezitierend, bis dann der größte Teil des Satzes auf der liegenden Quinte *a-e* psalmodiert wird. Ein derartiger Umgang mit der Sprache, die auf fixierten Tonhöhen ohne jegliche Andeutung einer Melodie erklingt und als musikalisches Mittel nur die Ausweitung des Tones in einen Klang in Anspruch nimmt, ist nicht nur kirchlich-altertümlich, sondern steht überhaupt an der Schwelle von Musik und Sprache, ist dem Sprechen näher als dem Singen. Aber dieses Sprechen ist trotz der genauen rhythmischen Fixierung und der Einbeziehung in ein Taktschema zur Unterstreichung der Wortbetonungen nicht zu verwechseln mit sinnvoll artikulierter Sprache, die sich verständlich mitteilt, sondern es ist ein unverstehbares Gemurmel, was sich da in tiefer Lage und leiser Stimme dem Hörer präsentiert. Wir kennen aus der Musikgeschichte dieses klanglich ausgeweitete liturgische Rezitieren in verschiedenen Zusammenhängen, in der chorischen Psalmodie, im Magnificat oder auch in den von einzelnen Lektoren vorgetragenen liturgischen Lesungen, ferner in den frühen Passionsturbae zur dramatischen Darstellung einer Mehrzahl von Personen[20]. Quellenmäßig weniger belegt ist dieser Brauch allerdings in der Messe, obwohl er – wegen seiner musikalischen Schlichtheit der Notenschrift sich entziehend – in mündlicher

---

[19] A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben, Bd. IV, Leipzig 1907, 343f.

[20] Th. Göllner, Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen, Bd. II, Tutzing 1969, 127ff.

Überlieferung auch dort nicht auszuschließen ist. Wie auch immer im einzelnen diese Praxis beschaffen gewesen sein mag, sie beruhte auf einem syntaktisch gegliederten Verfahren, wo zwar der formale Sprachbau, nicht aber die individuelle Bedeutung des rezitierten Textes durch die verschiedenen Vertonungsmodelle erfaßt wurde. Das auf diese Weise musikalisch gestaltete Sprechen konnte durch mehrere Stimmen in seinem klanglichen Volumen zunehmen, gleichsam ein festliches Gewand erhalten, aber von Sinnverständnis oder gar von Ausdruck und Empfindung blieb die Vertonung weit entfernt.

Auch in Beethovens klanglichem Rezitieren am Ende des *Et incarnatus*-Abschnitts entzieht sich dieser Satz dem rationalen Verständnis. Falls das Gehörte allein in seiner Wortfolge ausgemacht werden könnte, was wegen des gleichzeitigen Geschehens in den Solostimmen und Instrumenten ohnehin nur in der zweiten Satzhälte möglich wäre, so bliebe das Sinnverständnis allein dem Hörer überlassen. Die Musik jedenfalls teilt ihm dieses nicht mit, so wenig wie sie es seit jeher beim mehrstimmigen Rezitieren liturgischer Texte getan hat.

Während in der kirchlichen Überlieferung das psalmodische Rezitieren das Textverständnis außer acht lassen mußte, steht Beethovens Chorrezitation in einer musikalischen Umgebung, die genau das Gegenteil unverstandener Sprachdeklamation ist und in hohem Maße Sinn vermitteln will. Schon der einstimmige Eröffnungsteil war, wie wir sahen, nicht nur gregorianischer Melodik nachgebildet, sondern bestand aus sinnvoll gegliederten, das einzelne Wort nachzeichnenden Spracheinheiten. Mehr noch trat das bedeutungsträchtige Wort im vierstimmigen Vokalsatz hervor, wo außerdem das sprachlich Mitgeteilte seinen Niederschlag im Instrumentalspiel fand. Die schließlich unversehens einfallende Chorrezitation steht also am Ende eines ganz auf Freilegung von Sinn bedachten Komponierens, ja sie hat, obwohl selbst unverständlich, teil daran. Das *Incarnatus est* ist ein rational undurchdringbares Geheimnis und entzieht sich sprachlicher Faßbarkeit. Daß etwas letztlich unverständlich bleibt, dies musikalisch anzuerkennen, setzt die Fähigkeit der Musik voraus, Sprache prinzipiell als Verstandenes umzusetzen. Nicht zufällig steht deshalb die archaische Chorrezitation bei Beethoven am

Schluß des Abschnitts und nicht am Anfang[21]. Weit davon entfernt, als bloße kirchliche Gebrauchspraxis verwendet zu werden, soll sie als Spiegelung der reagierenden Gemeinde das Unbegreifliche zum Vorschein bringen, das bei allem Verstehen dieser Textstelle immer noch mitschwingt, auch wenn diese zuvor in verschiedenen Sinnschichten ausgelegt worden war. Bei Beethoven wird ein kirchlicher Brauch zum bewußt eingesetzten Mittel, um auch dem rational Unverständlichen musikalisch Sprache zu verleihen.

Daß Beethoven ein- und denselben Satz in Anlehnung an eine jeweils andere historische Stufe aus der Geschichte der Kirchenmusik erfaßt, setzt einerseits deren Nähe voraus, andererseits aber eine Distanz, die notwendig ist, um diese Musik überhaupt zu reflektieren. Was die Vertrautheit mit kirchenmusikalischen Gepflogenheiten anbelangt, so sei nur daran erinnert, daß Beethoven nicht durch historische Bemühungen im Sinn der späteren Wiederentdeckung vergangener Musik sich den Weg bahnen mußte, sondern daß ihm die historischen Stadien katholischer Kirchenmusik noch als lebendige Aufführungstradition gegenwärtig waren. Sowohl die liturgische Einstimmigkeit als auch der polyphone a-capella-Stil und nicht zuletzt der psalmodische Falsobordone gehörten in Beethovens Zeit zum kirchenmusikalischen Grundbestand, mit dem sich die Neukompositionen die Gestaltung von Messe und Offizium teilen mußten. Beethovens Komposition ist aber nun keineswegs die bloße Fortsetzung von Traditionsbestandteilen mit anderen Mitteln, wie man sie etwa in der instrumentalisierten Kirchenmusik seiner Zeitgenossen finden könnte, sondern stellt sich außerhalb der Tradition. Diese ist zwar bekannt, aber nicht mehr in der überkommenen Form verbindlich, zwingt nicht zur unbefragten Anknüpfung, sondern zu einer bewußten Aneignung von einem neuen Standort aus. Nur so ist es möglich, in einem kurzen Abschnitt von zwanzig Takten drei zeitlich weit auseinanderliegende historische

---

[21] Auch an vergleichbaren Stellen in der Missa solemnis tritt das psalmodische Rezitieren stets als Nachhall eines zuerst ausdrucksvoll vorgetragenen Textes auf; so im Sanctus (T. 29–33): *sanctus/sanctus/Dominus Deus/Deus Sabaoth*; im Benedictus (T. 156–159, 165–167; 196–199): *in nomine Domine*.

Schichten zur musikalischen Auslegung des *Incarnatus* zu vereinen[22].

Die verschiedenen Vertonungsarten haben als gemeinsames Merkmal die Zugehörigkeit zu liturgisch-musikalischen Traditionen der römisch-katholischen Kirche. Ihre Wurzeln liegen in der lateinischen Sprache und in den geschichtlichen Möglichkeiten ihres liturgischen Vortrags. So entsteht der Eindruck des Verklärten, Entrückten, der nicht nur aus der verhaltenen Chorrezitation spricht, sondern generell den ganzen Abschnitt durchzieht. Um so unmittelbarer, von menschlicher Wärme und Innerlichkeit erfüllt, trifft uns das folgende *Et homo factus est*, das uns mit einem Schlag, dem Tutti des D-Dur-Akkordes, der das Andante eröffnet, aus der sakralen Ferne in die vertraute Nähe menschlicher Wirklichkeit zurückruft. Wir sind wieder unter uns, in gesicherten tonalen Verhältnissen und im zügigen 3/4 Takt eines Andante, auf festem Boden also, nachdem wir zuvor gleichsam unserer Endlichkeit für kurze Zeit entrückt waren[23]. Wurden dort verschiedene Phasen aus der Musikgeschichte hervorgeholt, so tritt mit dem *Et homo factus est* wieder die musikalische Gegenwart in Kraft. Das *Et incarnatus est* verharrt in verklärtem Schwebezustand zwischen dem vorausgehenden *descendit de coelis*, das mit geballten Akkordschlägen und gravitätisch absteigenden Unisonoschritten auf die himmlische Majestät verweist, und dem folgenden irdisch verhafteten *Et homo factus est*. Dadurch, daß Beethoven den Sinn der Texte erfaßt, ist seine Komposition in einzigartiger Weise das musikalische Äquivalent zum Messetext selbst, gleichsam dessen Darstellung mit anderen Mitteln. Sie liefert, einer Übersetzung in eine andere

---

[22] Die Vereinigung verschiedener musikhistorischer Schichten in der Gleichzeitigkeit findet sich in der Missa solemnis u.a. auch in der Gloria-Fuge; vgl. Birgit Lodes, Das Gloria in Beethovens Missa solemnis, (Kap. „Zur Mehrschichtigkeit in der Fuge"), Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 54, Tutzing 1997 (im Druck).

[23] Durchaus Vergleichbares geschieht auch in Beethovens Streichquartett op. 132, wo auf den „Heiligen Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart" auf das *Molto Adagio* ein *Andante* („Neue Kraft fühlend") folgt, und zwar gleichfalls in D-Dur und im Dreiertakt (3/8). Das Streichquartett ist nur wenige Jahre nach dem *Et incarnatus est – Et homo factus est* entstanden. Vgl. Th. Göllner, Gregorian Chant in Instrumental Works of the Viennese Classic, in: Tradition and its Future in Music, Report of SIMS 1990 Osaka, Osaka, Japan 1991, 107.

Sprache vergleichbar, noch einmal den Text nunmehr als Musik, die aber zugleich auch die Reaktion darauf enthält. So gesehen ist sie Text und Kommentar in einem. Dem *Et incarnatus est* kommt allerdings eine Sonderstellung zu, da es über die lateinische Sprache hinaus auch historische Arten ihrer Vertonung in die musikalische Sinnerfassung einbezieht. Es findet eine doppelte Brechung der Blickrichtung statt mit dem Ergebnis, daß die älteren musikalischen Schichten, die bei ihrem ursprünglichen Auftreten in der Geschichte und in der langen Lebensdauer kirchlicher Traditionen jenseits der sprachlichen Bedeutungsebene geblieben waren, in der Komposition Beethovens gerade das Gegenteil bewirken, nämlich die musikalische Erfassung des *Et incarnatus est* als verstandene, begriffene Sprache, die nunmehr auch das Bewußtsein von dem Unbegreifbaren einschließt, das Wissen um das Nichtwissen.

III

Sind die h-moll-Messe und die Missa solemnis im Werk ihrer Schöpfer Ausnahmen, die einerseits auf der Einmaligkeit des kompositorischen Ranges beruhen, andererseits in der Distanz beider Komponisten zur musikalischen Gattung Messe ihren Grund haben, so gilt dies speziell für das *Et incarnatus est*. Bach wie Beethoven zeichnen diesen zentralen Credo-Abschnitt durch kompositorische Besonderheiten aus, die, wenngleich von unterschiedlichen Voraussetzungen aus mit jeweils anderen Ergebnissen, in Neuland vordringen. Bach findet den Weg dorthin erst im zweiten Anlauf, ein Vorgang, der unter allen Sätzen der h-moll-Messe einmalig ist. Mit dem schließlich eingefügten Chor wollte Bach weniger einer mangelnden Symmetrie begegnen als vielmehr eine Schuld gegenüber der Gattung abtragen und den definitiven Anschluß an die katholische Meßtradition finden. Erst mit dem *Et incarnatus est*-Chor, Bachs letzter Chorkomposition überhaupt, war die Lücke zur zeitgenössischen Messe, wie sie Bach von Dresden her gekannt haben muß, geschlossen und das Werk eine vollgültige „große catholische Messe".

Die Abhängigkeit von der katholischen Meßtradition süddeutsch-österreichischer Prägung steht für Beethovens Missa solemnis außer Zweifel. Andererseits bewahrt sie zu jener eine unverkennbare Distanz, geht nicht voll in der Tradition auf, sondern tritt ihr von einem neuen Standort gegenüber. Auch das *Et incarnatus est* fügt sich äußerlich im Hinblick auf Tempo, Vokalbesetzung, Orchesterreduktion und Tonartwechsel der Konvention, doch begnügt es sich nicht damit. War es für Bach ein zusätzlicher Schritt, die ursprüngliche Duettfassung durch einen Chor zu ersetzen, so unternimmt auf andere Weise auch Beethoven etwas Außerordentliches, wenn er für die sakrale Würde dieses Satzes die Vergangenheit bemüht und verschiedene Stufen der Musikgeschichte herbeiruft. Hatte Bach mit dem Chor-Zusatz eine Forderung der Gattung erfüllen wollen, so verläßt Beethoven diese wieder, in dem

er feste Konventionen aufbricht, um sich der Musik als Geschichte zu öffnen. In gewisser Weise ist auch Beethovens Einbeziehung des Chores am Schluß des Soloquartetts etwas Zusätzliches. Aber es bewirkt genau das Gegenteil von Bachs Chor: nicht eine musikalische Aufwertung durch Verstärkung vokalpolyphoner Mittel, sondern einen Durchbruch zu archaischen Frühformen, zum chorischen Psalmodieren einer frühchristlichen Gemeinschaft von Gäubigen.

Durch den Rückgriff auf historisch Fernes kann Beethoven den Messetext in einer unmittelbar sprachbezogenen Form in die Komposition einbringen. Die Missa solemnis ist sonst gerade das Gegenteil von schlichter Sprachrezitation, ein musikalisches Werk, das am äußersten Ende einer auf musikalische Verselbständigung zielenden Entwicklung steht und womöglich deren abschließenden Höhepunkt darstellt. Aber bei aller Autonomie musikalisch-instrumentaler Mittel ist die Missa solemnis von einer einzigartigen innigen Bindung an den Messetext bestimmt. Die Sprache wird gleichsam Satz für Satz und Wort für Wort in Musik übersetzt, so daß diese nicht nur sprachlich artikuliert, sondern selbst in den Rang von Sprache aufrückt. Schaut man sich in der Musikgeschichte um und sucht nach einer ähnlich innigen Bindung von Musik und Text, so streift der Blick an Bach vorbei, bleibt aber im deutsch-protestantischen Raum und stößt im 17. Jahrhundert auf Heinrich Schütz. Es überrascht vielleicht, Schütz mit Beethoven zu vergleichen, aber bei aller Verschiedenheit der Mittel und des geschichtlichen Ortes, gibt es eine unverkennbare Verwandtschaft im Umgang mit der Sprache. Hier sei nur auf ein unscheinbares, aber nicht unwesentliches Detail hingewiesen: die Behandlung der Konjunktion *et* bzw. *und*. Dort, wo Beethoven im Credo einen neuen Sprachabschnitt eröffnet, trennt er, wie wir sahen, das Bindewort *et* von der Wortfolge ab und isoliert es durch umgebende Pausen, durch Dehnung oder auch durch Wiederholung. Dadurch erhält dieses Wort die Funktion eines Doppelpunktes, der auf Kommendes hindeutet. Das abgetrennte *et* wirkt wie ein *Nota bene* und fordert dazu auf, den Satz nicht als längst Bekanntes hinzunehmen, sondern für einen Augenblick innezuhalten, um auf Neues gefaßt zu sein[24]:

---

[24] Nur die dem *Et incarnatus est* unmittelbar benachbarten Textstellen sind hier angeführt.

et – propter nostram salutem
et – *et* – incarnatus est
et – *et* – homo factus est

Auch bei den anderen mit *et* beginnenden Sätzen erfahren wir durch Beethoven den Credotext gleichsam als direkte Rede, als etwas Sich-Ereignendes, auf das wir momentan gespannt sind.

Als Beispiel für ein ebenfalls einschneidendes *und* sei von Schütz ein Abschnitt aus der „Weihnachthistorie" angeführt[25]:

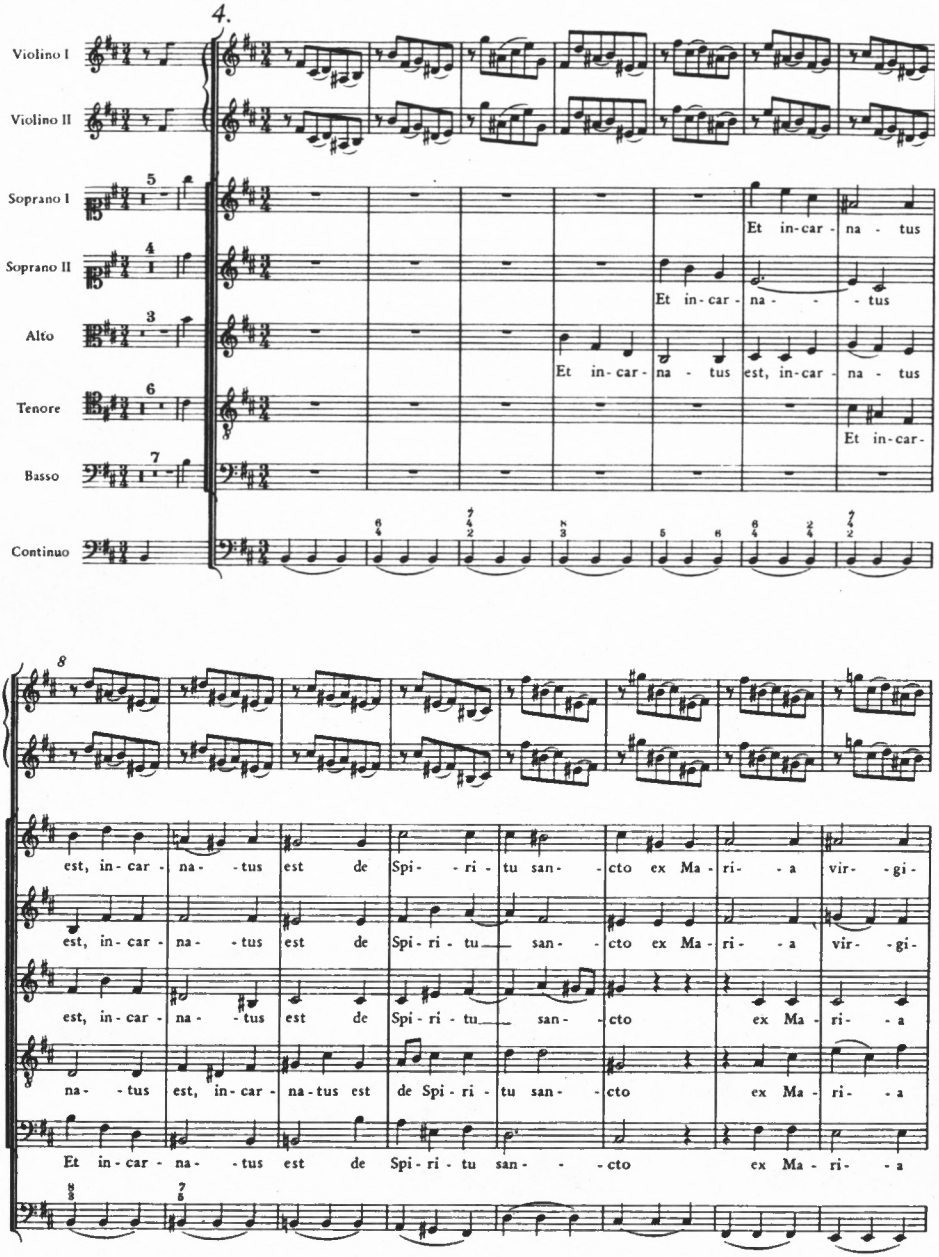
Und – sie kamen eilend
Und – alle, für die es kam,
Und – die Hirten kehrten wieder um,
Und – da acht Tage um waren,

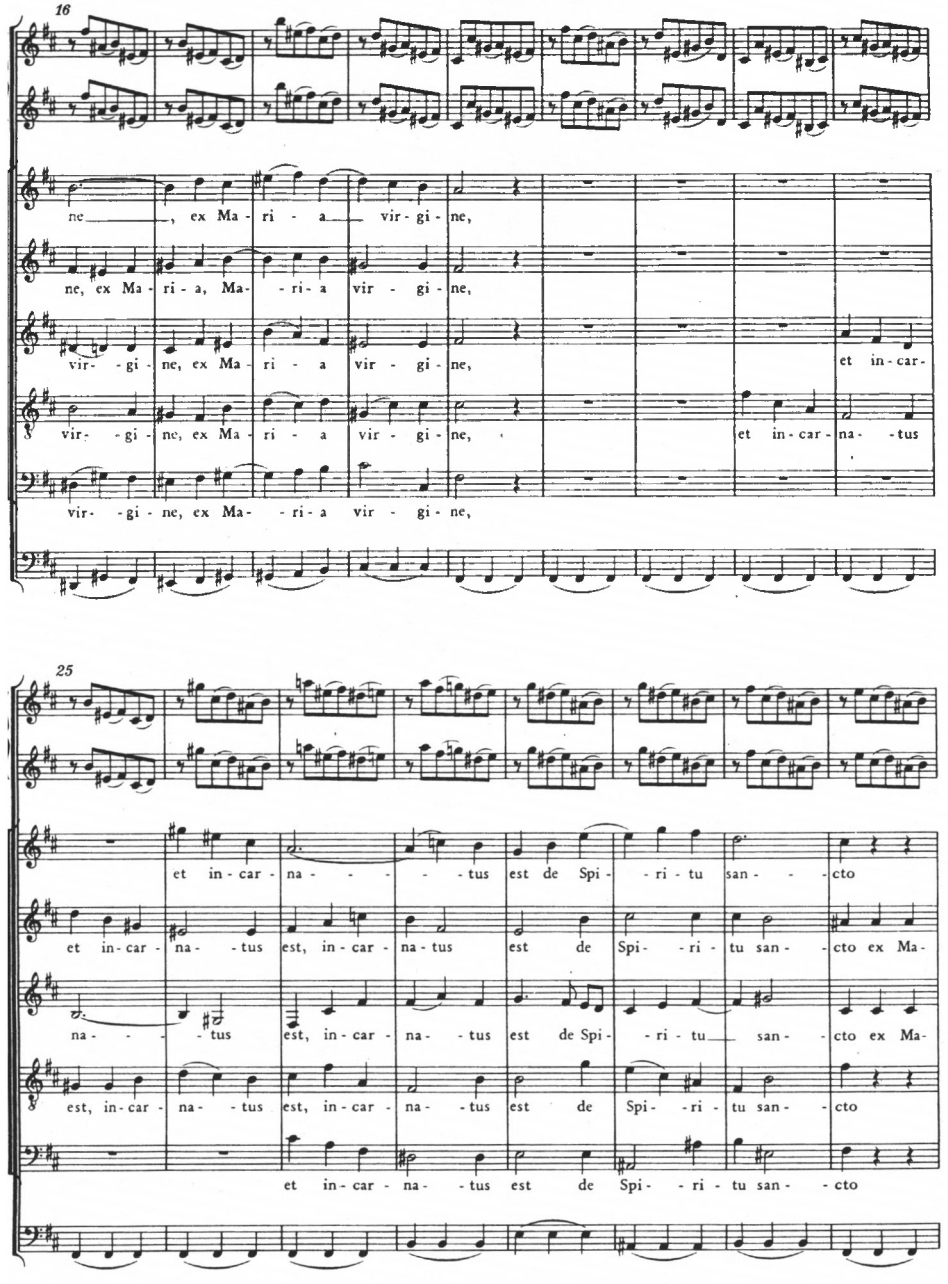
Das Wort verstehen, es für wahr halten und als Musik realisieren, wollte Schütz in seinen deutschsprachigen Kompositionen. Für den lateinischen Messetext tat dies Beethoven in der Missa solemnis, indem er über das Vokale hinaus auch das Instrumentale in den Dienst der Sprache stellte. Wenn dagegen Bachs h-moll-Messe von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel als „Die große catholische Messe" bezeichnet wurde, so wird damit auch auf eine Jahrhunderte alte kirchliche Tradition hingewiesen, nämlich den Messetext im Anschluß an bestehende musikalische Gattungen, ja konkrete Kompositionen in Musik umzusetzen. Dabei schuf sich die Sprache nicht unmittelbar, nicht von sich aus ihre Musik, sondern gelangte zu ihr auf einem Umweg, wurde zur Anpassung gezwungen, mußte auf Vorhandenes reagieren. Es ist deshalb kein Zufall, daß es für den weitaus größten Teil der h-moll-Messe Kantatensätze als Parodievorlagen gibt. Auch wenn der nachgetragene *Et incarnatus est*-Chor keinen anderen Text zu ersetzen braucht und als Originalkomposition anzusehen ist, kann Bach mit diesem Text nicht auf die gleiche Weise umgehen, wie es Beethoven tut. Folgt dieser, angefangen mit dem ersten abgetrennten *et* den wechseln-

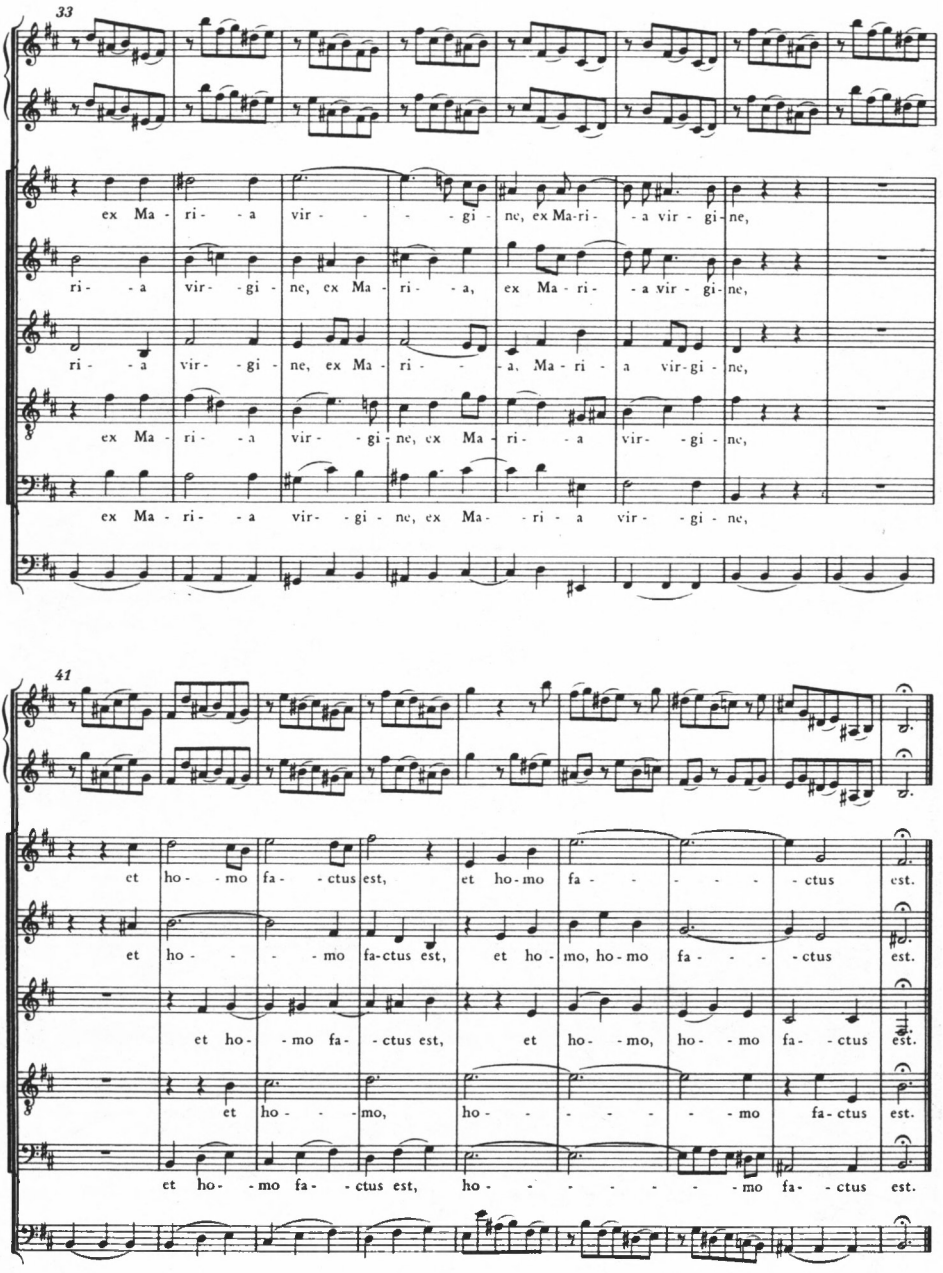
[25] Vgl. das Rezitativ nach dem Intermedium III („Lasset uns nun gehen"), Luk. 2, V. 16, 18, 20, 21. Heinrich Schütz, Weihnachtshistorie, hrsg. von Fritz Stein (Edition Eulenburg), 18f.; ders, Historia der Geburt Jesu Christi, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 1, hrsg.von Friedrich Schöneich, Kassel u. Basel 1955, 23f.

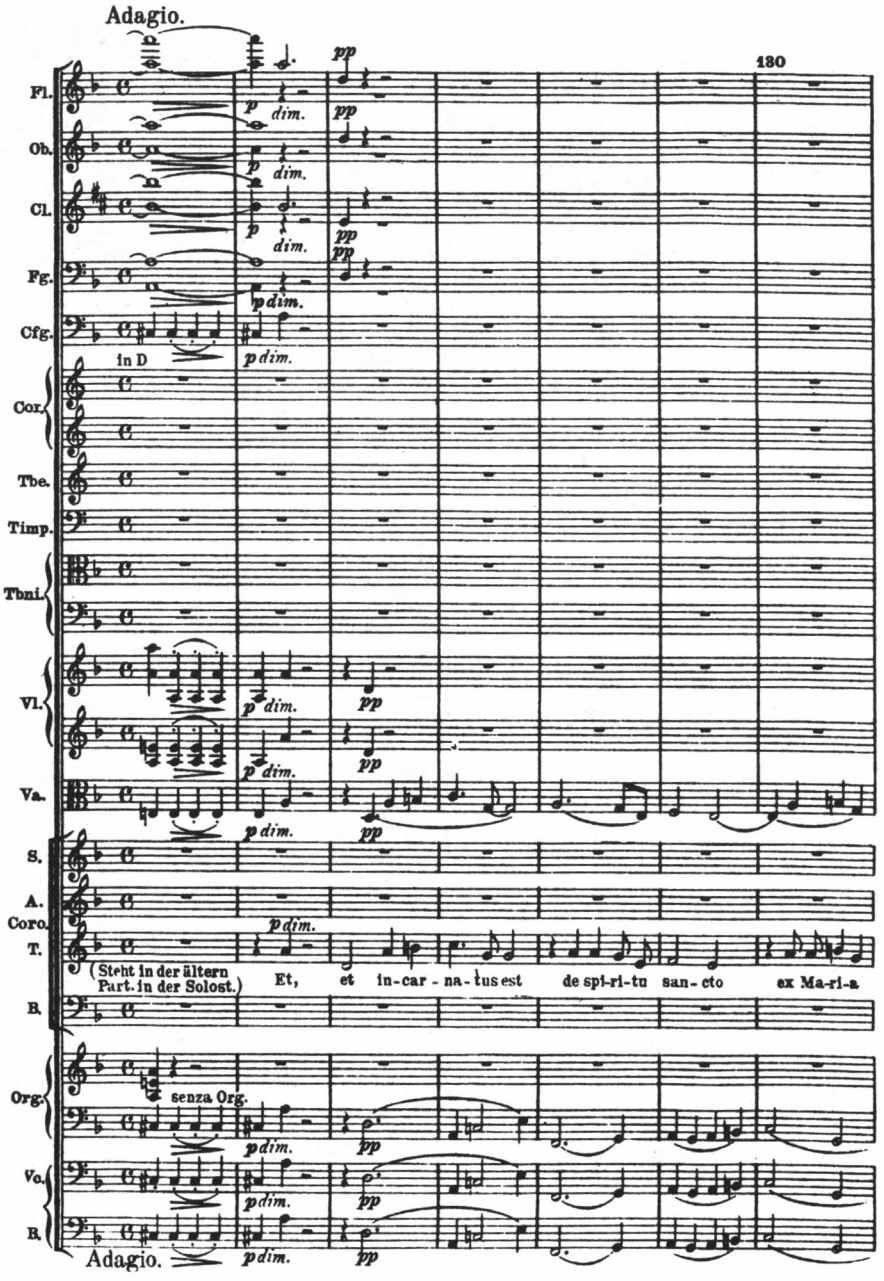
den Konturen jedes einzelnen Wortes und findet von hieraus den Weg zum vollstimmigen Satz einschließlich instrumentaler Illustration und chorischen Psalmodierens, so fügt sich Bach einem fertigen instrumentalen Gehäuse, der unablässigen Wiederholung einer taktgebundenen Zelle, die das Stück eröffnet und zu der sich der Chor gesellt. Zu den pochenden drei Vierteln des Instrumentalbasses treten die taktfüllenden Viertelbewegungen der Chorstimmen. Bachs *Et incarnatus est* kennt kein abgetrenntes, eröffnendes *Et*, sondern schmiegt sich den Zählzeiten des Dreivierteltaktes an und zerlegt die Wörter in Einzelsilben. Auch wenn der Messetext hier keinen Kantatentext zu ersetzen hat, muß er sich dem instrumental gestalteten Taktgehäuse anpassen. Obwohl mit dem üblichen Parodieverfahren nicht vergleichbar, berührt sich dieser Vorgang damit in einem wichtigen Punkt: Der Text tritt zur fertigen Musik hinzu, hat sich also wie die Parodie einer vorgegebenen Faktur einzuordnen. So lebt in der h-moll-Messe, allerdings auf einer späten Stufe, noch ein altes Merkmal des Messevortrags fort, der von den wechselnden Textabschnitten die Anpassung an ein stets wiederholtes Rezitationsmodell verlangte. Es ist nicht zuletzt diese Seite von Bachs Sprachvertonung, die das *Et incarnatus est* zu einem vollgültigen Bestandteil der katholischen Messe macht und die nachträgliche Chorkompositioen neben ihrer gattungsbedingten Notwendigkeit auszeichnet. Beethovens *Et incarnatus est* dagegen erfüllt mehr als eine gattungsspezifische Konvention. Es geht allein von der Sprache aus und dringt in ihre sakrale Vertonungsgeschichte vor, um dem rational Unbegreiflichen musikalische Gestalt zu geben. Während Bach mit dem *Et incarnatus*-Chor sich der katholischen Messentradition fügt, stellt sich Beethoven ihr gegenüber und erfaßt sie als Geschichte.

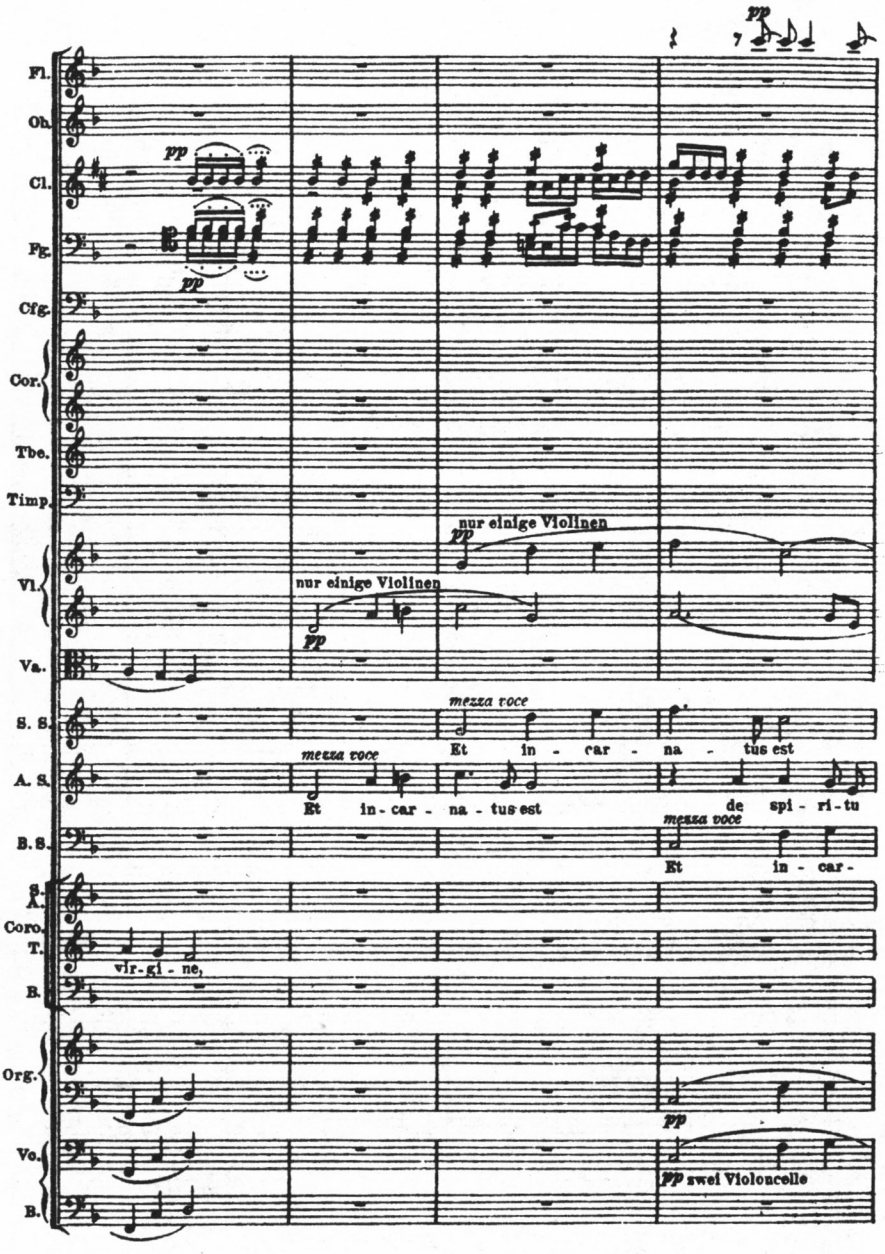
Anhang

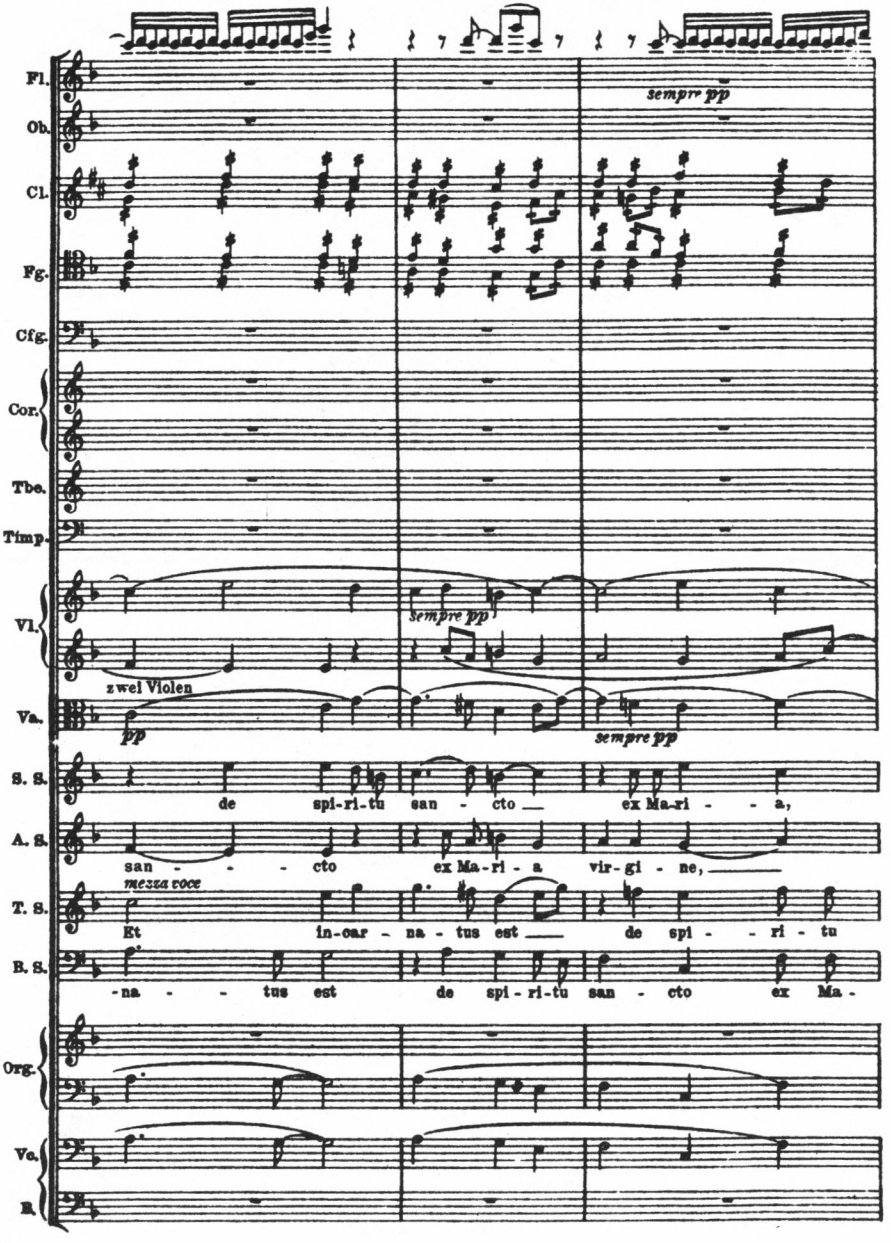

4.
Violino I
Violino II
Soprano I
Et in-car - na - tus
Soprano II
Et in-car - na - - - tus
Alto
Et in-car - na - tus est, in-car - na - tus
Tenore
Et in-car-
Basso
Continuo
8
est, in-car - na - - tus est de Spi - - ri - tu san - - cto ex Ma - ri - - a vir - - gi-
est, in-car - na - - tus est de Spi - ri - tu — san - - cto ex Ma - ri - - a vir - - gi-
est, in-car - na - - tus est de Spi - ri - tu — san - - cto ex Ma - ri - - a
na - - tus est, in-car - na-tus est de Spi - ri - tu san - - cto ex Ma - ri - - a
Et in-car - na - - tus est de Spi - ri - tu san - - - cto ex Ma - ri - - a

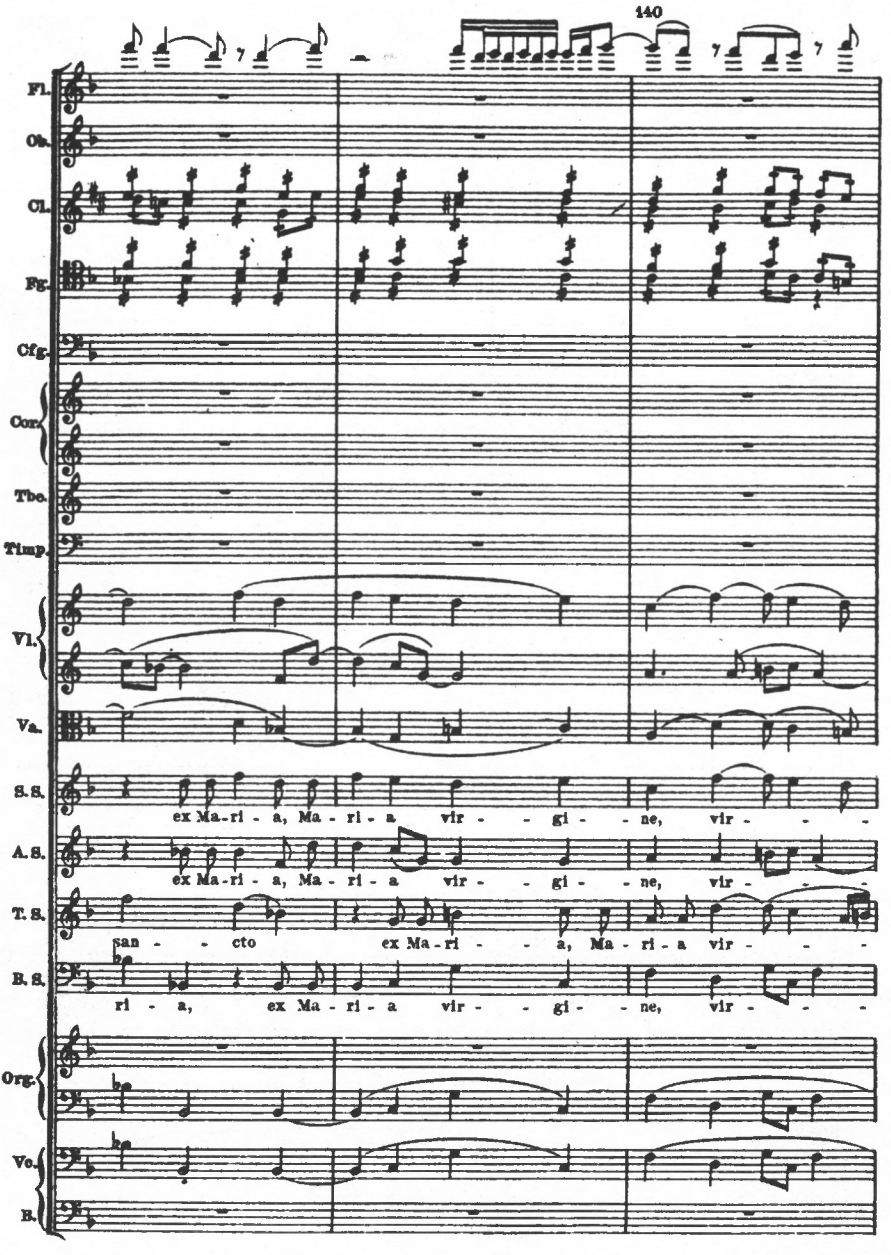

16
ne, ex Ma - ri - a vir - gi - ne,
ne, ex Ma - ri - a, Ma - - ri - a vir - gi - ne,
vir - - gi - ne, ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et in - car -
vir - - gi - ne, ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et in - car - na - - tus
vir - - gi - ne, ex Ma - - ri - a vir - gi - ne,
25
et in - car - na - - - - - tus est de Spi - - ri - tu san - - - cto
et in - car - na - - tus est, in - car - na - tus est de Spi - - ri - tu san - - cto ex Ma -
na - - - - tus est, in - car - na - - tus est de Spi - - ri - tu - san - - cto ex Ma -
est, in - car - na - - tus est, in - car - na - - tus est de Spi - - ri - tu san - - cto
et in - car - na - - tus est de Spi - - ri - tu san - - cto

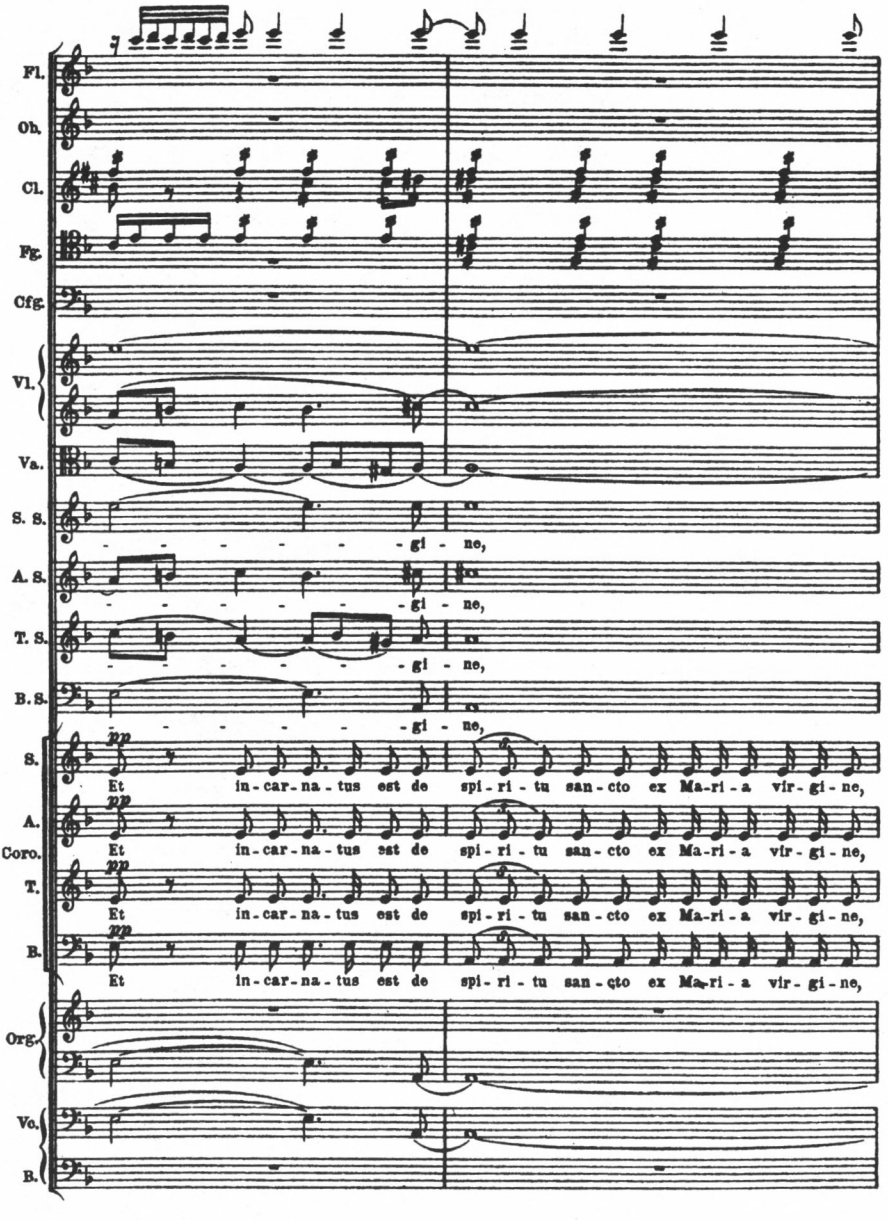

33
ex Ma - ri - - a vir - - - - gi - ne, ex Ma-ri - - a vir - gi - ne,
ri - - a vir - gi - ne, ex Ma - ri - - a, ex Ma - ri - - a vir - gi - ne,
ri - - a vir - gi - ne, ex Ma - ri - - - a, Ma - ri - a vir - gi - ne,
ex Ma - ri - - a vir - - gi - ne, ex Ma - ri - - a vir - - gi - ne,
ex Ma - ri - - a vir - - gi - ne, ex Ma - - ri - a vir - - gi - ne,
41
et ho - - mo fa - - ctus est, et ho - mo fa - - - - - - ctus est.
et ho - - - - mo fa - ctus est, et ho - mo, ho - mo fa - - - - ctus est.
et ho - - mo fa - - ctus est, et ho - - mo, ho - - mo fa - - ctus est.
et ho - - - mo, ho - - - - - - - mo fa - ctus est.
et ho - - mo fa - - ctus est, ho - - - - - - - - mo fa - - ctus est.

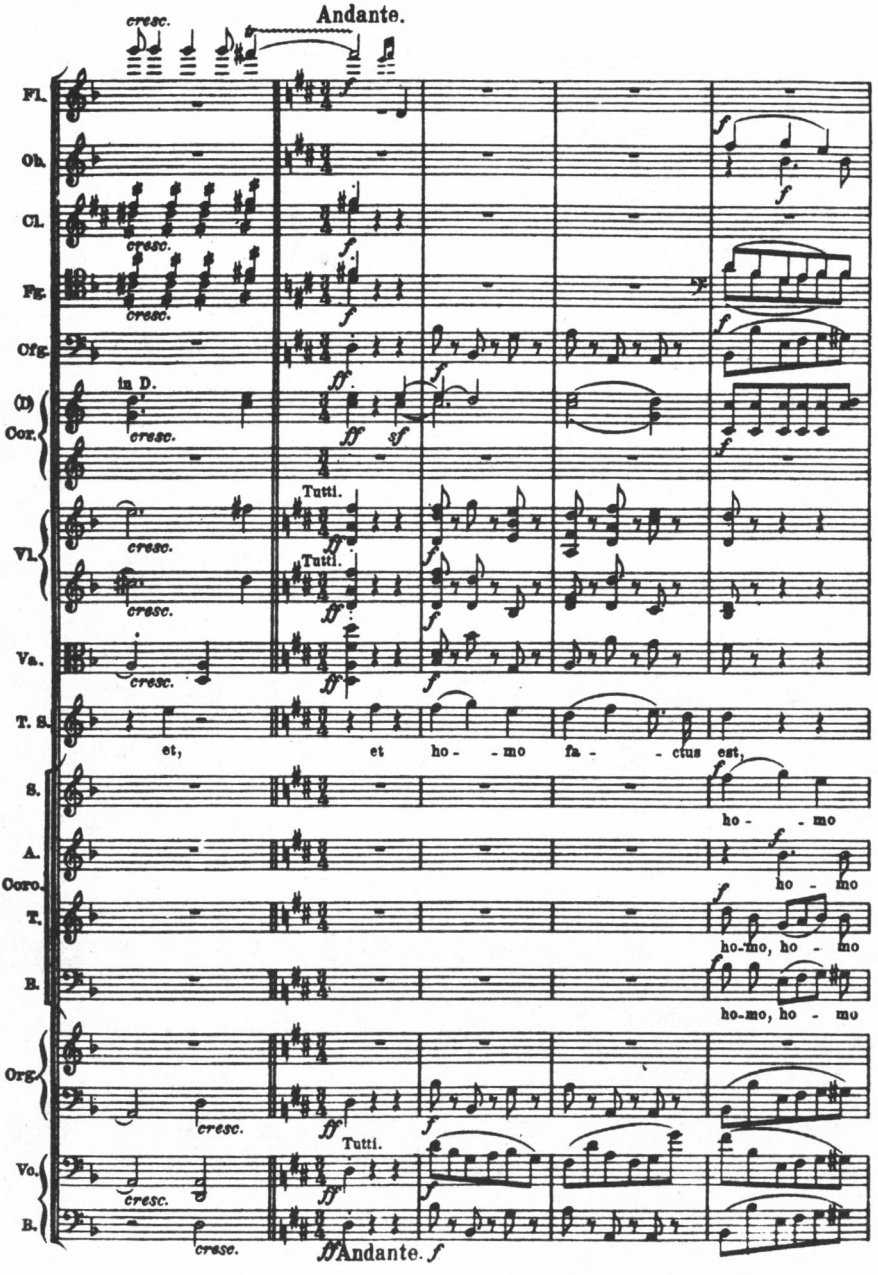

Adagio.
130
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cfg.
in D
Cor.
Tbe.
Timp.
Tbni.
Vl.
Va.
S.
A.
Coro.
T.
B.
(Steht in der ältern Part. in der Solost.)
Et, et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a
Org.
senza Org.
Vc.
B.
Adagio.
p dim.
pp


Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cfg.
Cor.
Tbe.
Timp.
Vl.
Va.
S. S.
A. S.
B. S.
S.
A.
Coro.
T.
B.
Org.
Vc.
B.
pp
nur einige Violinen
mezza voce
Et in - car - na - tus est
de spi - ri - tu
Et in - car -
vir - gi - ne,
pp swei Violoncelle


Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cfg.
Cor.
Tbe.
Timp.
Vl.
Va.
S. S.
A. S.
T. S.
B. S.
Org.
Vc.
B.
sempre pp
sempre pp
zwei Violen
pp
sempre pp
de spi-ri-tu san - cto ex Ma-ri - - a,
san - - - cto ex Ma-ri - a vir-gi - ne,
mezza voce
Et in-car - na - tus est de spi - - ri - tu
-na - - tus est de spi-ri-tu san - cto ex Ma -


140
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cfg.
Cor.
Tbo.
Timp.
Vl.
Va.
S. S.
ex Ma-ri - a, Ma - ri - a vir - - gi - - ne, vir - - -
A. S.
ex Ma-ri - a, Ma - ri - a vir - - gi - - ne, vir - - -
T. S.
san - - cto ex Ma-ri - - a, Ma - ri - a vir - - -
B. S.
ri - a, ex Ma - ri - a vir - - gi - - ne, vir - - -
Org.
Vc.
B.


Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cfg.
Vl.
Va.
S. S.
A. S.
T. S.
B. S.
S.
A.
Coro.
T.
B.
Org.
Vc.
B.
pp
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a vir-gi-ne,


Andante.
cresc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cfg.
in D.
(I)
Cor.
Tutti.
Vl.
Va.
T. S.
et, et ho - mo fa - ctus est,
S.
ho - mo
A.
ho - mo
Coro.
T.
ho-mo, ho - mo
B.
ho-mo, ho - mo
Org.
Vo.
B.
Andante.