

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Zur Aufführung der Missa solemnis v. Beethoven

Zur Aufführung der Missa solemnis v. Beethoven.

„Von Herzen — Möge es wieder zu Herzen gehen“ ist das Geleitwort, mit dem Beethoven sein gewaltiges Werk seinem Schüler und Freund, dem Kardinal-Erzherzog Rudolf Johann weiht. Wie er in seinem Innern den göttlichen Glauben, die göttliche Wahrheit erschaute, wollte er sich an die Herzen derjenigen wenden, die für das empfänglich waren, was er empfand. So wurde das ursprünglich als Festmesse für die Inthronisation des Kardinals als Erzbischof in Olmütz bestimmte Werk zu einem gewaltigen Ringen mit seinen eigenen geistigen Mächten, zu einem Hochamt in seinem Innern, wie es nur ihm, dem Herrscher und Schöpfer im Reiche der Tonkunst, gegeben war. Vier Solostimmen, Chor, großes Orchester und Orgel sind die Ausdrucksmittel, deren sich der Meister bedient. Die vier Solostimmen verwendet er teils einzeln als wirkliche Solostimmen, teils zusammen als eine Art Chor. Die Behandlung des Orchesters ist wesentlich anders als bei seinen sinfonischen Werken, namentlich die Bläser werden oft in orgelmäßigen Akkorden, oft auch im Einklang verwendet. Die Orgel wird nur begleitend verwendet. Ganz gewaltige, die Grenze des Ausführbaren oft streifende Anforderungen stellt der Meister an die Singstimmen. Alles mußte sich eben der Macht seiner erhabenen Idee beugen, die jede Rücksichtnahme verweigerte. Feierliche Akkorde leiten den ersten, in drei Abschnitte gegliederten Teil des Werkes ein, feierlich ertönt der Name des Herrn, der Gnadenruf aus dem Mund der Sängerschaft. Ganz prachtvoll schildert der Beethovenbiograph Paul Bekker die Stimmung des Kyrie mit folgenden Worten:

„Bereits das Instrumentalkolorit des Kyrie: die Bevorzugung sphärischer Holzbläserklänge, denen die Streicher nur zur Stütze beigegeben sind, weckt in Verbindung mit den rauschenden Orgelklängen die Vorstellung eines Riesendoms, der den ehrfürchtvoll und staunend Eintretenden mit dem Eindruck überirdischer Majestät erfüllt. Die Vorstellung einer über alle Begriffe erhabenen, in unsterblicher Ruhe waltenden Hoheit klingt wieder aus dem in feierlicher Pracht ertönenden Anfangsthema. Von den Instrumenten zuerst angestimmt, wird es vom Chor in dreimaligen gewaltigen Anrufen aufgenommen, und nur die verbindenden Zwischenrufe der Solostimmen mischen dieser imposanten Einleitung zartere, bittende Klänge bei. Dieser Wechsel von Chor und Soli wirkt fast wie eine Gegenüberstellung von Engel- und Menschenstimmen; während jene, um den Thron geordnet, die Größe des Herrn in machtvollen Akkorden verkünden, steht die einzelne Menschenstimme mit dem Ausdruck der Demut. Die Vorherrschaft verbleibt zunächst dem Chor der Heerscharen, der gleichsam als Anwalt der unterwürfig Rabenden, die Bitte um gnädige Aufnahme, das „Gleison“ übernimmt und, nach eindringlich erhobenen Ruf, mit einer mystischen *Fis-dur*-Wendung leise verhallt, um nun den Flehenden das Wort zu lassen.

Nicht an den Herrscher Gott-Vater wenden sich diese, sondern an den Sohn, den Mittler. Die Erscheinung des hoheitsvollen, in feierlicher Pracht thronenden göttlichen Königs tritt zurück. Welche *H-Moll*-Harmonien ertönen, denen das mehrfach wiederholte „Christe“, das sehnsuchtsvoll suchende „Gleison“ einen milden, fast zutraulichen Charakter gibt. Die Solostimmen schließen sich immer dringlicher bittend ineinander, der Chor scheint jetzt nicht mehr die Stimme der Himmlischen, sondern die nachdrängenden Menschen darzustellen, die in bangem Zagen leise die Worte ihrer Führer wiederholen. Und als sei der Bitte um Erbarmen gnädiges Gehör geschenkt, zeigt sich nun noch einmal das hoheitsvolle Bild Gottes: er würdigt die Eintreten-

den seines Anblicks. Von neuem ertönen die majestätischen Klänge, die die Erscheinung des Herrn kennzeichnen. In gesteigerter Lobpreisung wiederholen sich die feierlichen *Kyrie-Rufe*, das „Gleison“ breitet sich mit noch größerer Innigkeit als vorher aus. Wie in unstillbarem Verlangen nach der reinen Herrlichkeit des Himmels steigert sich der Ausdruck, bis die kühnen suchenden Harmonien in einen breit ausklingenden Orgelpunkt *A* münden. Das Bild des göttlichen Herrschers, das hier in der Ruhe einer über Zeit und Raum erhabenen Ewigkeit erfasst wurde, verblaßt allmählich. Die *Kyrie-Rufe* verhallen. Der Quell und das Ziel alles Lebens hat sich den Blicken geoffenbart. In scheuer Verehrung tönt der Satz aus — eine langsam wieder erlöschende Vision des höchstens Symbols christlicher Glaubenslehre.“

Mit einem unheuren Jubel von Chor und Orchester, musikalisch auf einem der Liturgie entnommenen Thema aufgebaut, beginnt der erste Hauptteil des Gloria. In zarter Anmut erklingt dann der Zwischenatz *Gratias agimus tibi*, beständig weiche Klangmischungen tauchen im Orchester auf, begleitet von den einschmeichelnden Wechselgesängen von Chor und Soli. Das Anfangsthema des Gloria wird wieder aufgenommen und bei dem Anruf Gottes zu einer gewaltigen Steigerung geführt. Einen scharfen Gegensatz bildet dazu der zweite, mit einem *Qui tollis peccata mundi* beginnende Hauptteil des Gloria, der die Leiden Christi, die Sünden der Menschheit schildert. Eine orgelartige Einleitung der Holzbläser beginnt diesen Abschnitt, der seinen Höhepunkt in dem ergreifenden *Miserere nobis*, dem Flehen um Erbarmung und Erhöhung findet. Bitternd und zagend liegt der schuldbeladene Mensch im Staub vor seinem Schöpfer, die Stimme versagt ihm, wie eine hangende Frage schließt dieser Teil. Doch an der Allmacht Gottes richtet sich die sündige Welt auf, gewinnt neuen Mut bei der Verfündigung dieser Allmacht und Heiligkeit: *Quoniam tu solus sanctus, dominus quoniam tu solus altissimus* *Je-su* *Christe*. Sie erschaut die Allmacht Gottes, seine Wunder und scheint in das ewige Reich selbst einzugehen, ein Rausch des Entzückens bemächtigt sich aller, der in dem Freudenschrei: *Gloria!* endigt. Eine der gewaltigsten Erscheinungen der ganzen Literatur, die außer dem Finale der Neunten Sinfonie kein Gegenstück aufweist, tut sich vor uns auf. Der Beginn und der ganze Fortgang der Fuge in *Gloria patri* weckt in uns die Vorstellung, als ob der Mensch versuchte, sich mit Riesenschritten dem Jenseits, dem Reich der göttlichen Allmacht zu nähern. Immer höher schwingt er sich empor, die Begeisterung verleiht ihm übermenschliche Kräfte — da tut sich Gott selbst vor ihm auf; unfähig, seinen Schöpfer zu schauen, stürzt er mit einem Freudenschrei zu Boden. Noch hat er seine irdische Hülle nicht abgestreift und muß darum den Leidensweg auf Erden weiter fortsetzen.

In das Visionäre, in das Jenseits selbst führt uns Beethoven am Schluß des Credo, wenn der Chor die überirdischen Klänge des „*Et vitam venturi*“ anstimmt. Man hat den Eindruck, daß der Mensch die irdische Hülle abgestreift hat und zur himmlischen Herrlichkeit eingeht.

Ruft uns Beethoven am Anfang des Credo mit ehernen Tönen zu: *Ich muß glauben, ihr müßt glauben*, schildert er im Mittelteil die Menschwerdung des Gottesohnes, sein Leiden und Sterben in rührender, seine Auferstehung in erhabener Weise, so führt er uns mit dem Schlußteil in das Reich Gottes selbst ein.

Wahrhaft tiefempfundene Worte widmet Paul Bekker diesem Schlußteil des Credo, wenn er sagt:

„Et vitam venturi“ — das ist das Finale des Credo und damit das Finale der göttlichen Seldensinfonie. Wie einst der irdische Held der Eroica den Menschen als Frucht seines Lebens und Sterbens die Kultur brachte, so bringt ihnen jetzt der göttliche Held als letzte, äußerste Errungenschaft seiner Passion die Verheißung der höchsten Gabe himmlischer Herrlichkeit: das nie erlöschende, in alle Ewigkeit fort wählende Leben.

Die musikalische Darstellung dieses allen Begriffen unzugänglichen metaphysischen Lebens ist nicht nur eine der gewaltigsten Leistungen des alternden Beethoven — es ist eine der erhabensten Kunsttaten, die das Christentum überhaupt hervorgebracht hat. Selbst aus der Skolossalköpfung der Missa solemnis hebt sie sich als vielleicht höchster Gipfel heraus. Hier arbeitet eine Phantasie von so unfahbarer Weite des Vorstellungskreises, daß jeder Vergleich aufhören muß und nur noch eben diese Spitze der gesamten Literatur sichtbar bleibt. Den Inhalt des Gloria hätte vielleicht auch ein ebenbürtiges Malergenie dargestellt, und die beiden ersten Teile des Credo hätten in anderer Form auch durch einen Dichter Gestalt gewinnen können. Aber was Beethoven in dem Schlußteil gibt, war nur der Musik auszusprechen möglich und hätte in keiner anderen Kunst einen adäquaten Ausdruck finden können. Denn hier offenbart sich klingende Metaphysik, deren Ideen nicht, wie in anderen Werken Beethovens, mehr oder minder in irdischen Vorstellungen wurzeln, sondern an sich schon über die Grenze des Erkennbaren hinausreichen, also gleichsam eine metaphysische Welt in metaphysischer Verklärung zeigen.

Beethovens Tonsprache streift hier häufig die Grenze des Ausführbaren. Nicht nur die Forderungen an die Stimmen sind aufs äußerste gespannt, auch der Ausdruck selbst ist teilweise von fast unnahbarer Sprödigkeit und läßt eine überzeugende Verwirklichung nur unter ausnahmsweise günstigen Bedingungen zu. Ebenso verursacht das Verständnis der Form manche Schwierigkeiten. Die Gliederung der unerschöpflich weiterquellenden Fuge „Et vitam venturi“ ist nur unter der Hand eines ungemein klugen Dirigenten in ihren wuchtigen Proportionen zu erkennen. Erst die breit angelegte Coda mit dem wie in fernen Sternhöhen ätherisch veranschwebenden Schluß kommt dem Klangbedürfnis größerer Hörermassen wieder entgegen. Als Ganzes gehört das Stück zu denen, die sich einer realen

Gestalt im Grunde widersetzen und bei der Aufnahme durch das Ohr eher eine Einbuße als eine Steigerung der Wirkung erfahren. Beethoven steht hier wieder an einem der Grenzpunkte, zu denen ihn sein Genius treiben mußte, an denen aber doch der Widerspruch zwischen dem realen Ausdrucksvermögen der Kunst und den Absichten des Tondichters erkennbar wird. Wie es Dinge gibt, die sich nicht in Farben, sondern nur in Tönen darstellen lassen, so sind auch hier wieder durch die Materie Einschränkungen geboten. Man sucht in solchen Fällen nach einer neuen Kunst, die nun wieder eine Weiterführung ermöglichen könnte. Allerdings werden solche Gedanken nur Beethoven gegenüber wach. Ist es ein Zufall, daß die drei erhabensten Stücke dieser Art, der Schlußsatz der Sonate op. 106, das ursprüngliche Finale des Quartetts op. 130 und des Credo-Finale Fugen in B-Dur sind?

Die Entwicklung der Musik nach Beethoven hat gezeigt, daß es andere Wege gibt, die so scharfe Widersprüche zwischen Idee und Wirklichkeit, wie sie sich in diesen Werken auf tun, nicht heilbar führen. So bleiben diese letzten Höhen seiner Kunst als in die Wolken ragende Gipfel einsam liegen — einzige Symbole künstlerischer Größe, zugleich aber Zeichens eines Willens, der über menschliches Vermögen hinausverlangt und so das Zeichen der Unerfüllbarkeit in sich trägt.

Der Schluß des Credo darf wohl als der Höhepunkt des Werkes bezeichnet werden.

In den folgenden Teilen, dem Sanctus, Benedictus und Agnus Dei kehren wir vom Himmel wieder zur Erde zurück.

Tiefe Ergriffenheit, innigen Dank an den Schöpfer atmen die beiden ersten, eine ergreifende Bitte um Erbarmen hören wir im Agnus Dei. Eine „Bitte um innern und äußeren Frieden“ bezeichnet der Meister selbst den Schluß des gigantischen Werkes. Ein Bild des Friedens taucht vor uns auf, daß nur einmal noch durch Kriegsrufe unterbrochen wird, mit denen der Meister das Gegenbild zum Frieden schildern wollte. Angststöße ertönen und führen wieder in die Bahnen des Friedens. Der ganze Aufbau des Schlusses weist aber darauf hin, daß Beethoven den ewigen Frieden als Gegenstand der Sehnsucht, nicht als ein wirklich erreichbares Ziel betrachtete.

Fritz Cortolezis.

