

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Zur Aufführung der Missa solemnis von Beethoven

Zur Aufführung der Missa solemnis von 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 Hochtum 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 Afforden, 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 Afforde leiten den ersten, in drei Abschnitte geliederten Teil des Werkes ein, feierlich erkönt 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 spärlicher Holzbläserklänge, denen die Streicher nur zur Stütze beigegeben sind, weckt in Verbindung mit den rauschenden Orgelklängen die Vorstellung eines Riesendoms, der den ehrfürchtigen und stammend 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 Afforden verkünden, steht die einzelne Menschenstimme mit dem Ausdruck der Demut. Die Vorherrschaft verbleibt zunächst dem Chor der Heerscharen, die gleichsam als Anwalt der unterwürfig Nahenden, die Bitte um gnädige Aufnahme, das „eileison“ 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. Weiche *H-moll*-Harmonien ertönen, denen das mehrfach wiederholte „Christe“, das sehnsuchtsvoll suchende „eileison“ 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 Fragen 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 „eileison“ 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 ausfliegenden 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 scheinbarer Verehrung löst der Satz aus — eine langsam wieder erlöschende Vision des höchsten Symbols christlicher Glaubenslehre.“

Mit einem ungeheuren 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 Zwischensatz *Gratias agimus tibi* bestrickend 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* beginnenden 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 Erhörung findet. Bitternd und zögernd liegt der schuldbeladene Mensch im Staub vor seinem Schöpfer, die Stimme versagt ihm, wie eine bange Frage schließt dieser Teil. Doch an der Allmacht Gottes richtet sich die sündige Welt auf, gewinnt neuen Mut bei der Verkündigung dieser Allmacht und Heiligkeit: *Quoniam tu solus sanctus, dominus quoniam tu solus altissimus Jesu Christo*. 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 Rennten 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: *Nach 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 Heldeninfonie. 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 währende Leben.

Die musikalische Darstellung dieses allen Begriffen unzugänglichen metaphysischen Lebens ist nicht nur eine der gewaltigsten Leistungen des alternden Beethovens — es ist eine der erhabensten Kunsttaten, die das Christentum überhaupt hervorgebracht hat. Selbst aus der kolossalschöpfung der Missa solemnis hebt sie sich als vielleicht höchster Gipfel heraus. Hier arbeitet eine Phantasie von so unfassbarer 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 Sphäralität 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 wichtigen Proportionen zu erkennen. Erst die breit angelegte Coda mit dem wie in fernen Sternhöhen ätherisch verschwebenden 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 aufstun, nicht herbeiführen. So bleiben diese letzten Höhen seiner Kunst als in die Wolken ragende Gipfel einsam liegen — einzige Symbole künstlerischer Größe, zugleich aber Zeichen 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 lehren wir vom Himmel wieder zur Erde zurück.

Diese Ergriffenheit, innigen Dank an den Schöpfer atmen die beiden ersteren, 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, das nur einmal noch durch Kriegsdruse unterbrochen wird, mit denen der Meister das Gegenbild zum Frieden schildern wollte. Angstrufe 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.

