

Ludwig van Beethoven

1770-1827

C-Dur Messe

Ludwig van Beethovens erste Schaffensjahrzehnte fielen in eine Zeit umfassender gesellschaftspolitischer Neuorientierung: Französische Revolution, Napoleonische Kriege, der Reichsdeputationshauptschluss von 1803 mit seiner radikalen Auflösung von Klöstern und geistlichen Fürstentümern, die Niederlegung des Römischen Reichs Deutscher Nation 1806 – all dies waren historische Entwicklungen, die den ebenso unaufhaltsamen wie tiefgreifenden Prozess einer **Säkularisierung gesellschaftlichen Lebens** nach sich zogen. Zeitgleich entzündeten sich junge Intellektuelle an neuen Systemen geistiger Weltsicht: Johann Gottlieb Fichtes Jenaer Philosophie-Vorlesungen über Wissenschaftslehre begeisterten die Brüder Schlegel ebenso wie Novalis und Tieck, die in ihren künstlerischen Arbeiten, auf diesem metaphysischen Idealismus aufbauend, noch vor 1800 die literarische **Romantik** begründeten. Romantische Kunstanschauung ist es auch, die ein differenziertes Verhältnis zur Natur zeitigt: gerade Beethoven als Künstler und Mensch ist – fast möchte man sagen – ganzheitlich eingesponnen in die neu aufkeimende, pantheistisch-philosophische Kontemplation naturmystischer Alldurchdringung; die *Pastoral*-Symphonie ist das große Bekenntniswerk dieser inneren Haltung.



In welchem zeitlichen Umfeld steht nun Beethovens Kirchenmusik?

Seine zwei Messen, die C-Dur-Messe op.86 und die *Missa solemnis* in D-Dur op.123, ragen (zusammen mit Schuberts großen Ordinariumsvertonungen) wie erratische Blöcke aus dem damaligen Wildwuchs seichter Massenproduktion empor. Die kleineren Zeitgenossen ergingen sich entweder in sterilem Haydn-Mozart-Epigonentum oder sie huldigten einem vordergründig theatralischen Billigeffektstil, der auch vor Tuschen und Trommelwirbeln nicht zurückscheute, sofern man nicht gar veritablen Operausschnitten ungeniert liturgische Texte unterlegte – kirchenmusikalische Realität um 1800! Für die praktische Umsetzung einer schon vor 1810 theoretisch angedachten kirchenmusikalischen Reform, die sich wieder an der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts orientieren sollte, war das junge 19. Jahrhundert vorerst ebenso wenig reif wie für das Verständnis der im besten Sinn „klassischen“, aber auch anspruchsvollen Sakralwerke Beethovens und Schuberts, denen man zumeist ratlos begegnete und die denn auch in keiner Weise stilbildend wirkten.

In seinen **Messen** ist es Beethoven um **subjektiv-bekennnishaft**e **Tongestaltung** seines ganz **persönlichen Glaubens** zu tun. Wenn er auch formal und kompositionstechnisch noch mehr oder minder lose an seinen einstigen Lehrer Joseph Haydn anknüpft, so sind seine geistlichen Werke ideologisch (und somit auch musikgedanklich) von der objektivierenden Klassizität der Älteren deutlich geschieden. Sein Messenschreiben ist nicht mehr, wie noch zur Zopfperückenzeit, eingespannt in das fest umrissene aufklärerische Glaubens- und Kunstregelwerk des späten Ancien Régime, im Gegenteil: ihm galt es, eben diese nunmehr als starr empfundenen Schablonen kühn und entschieden aufzubrechen. Als echtem Kind des Zeitalters der Französischen Revolution war ihm **Musik** überhaupt primär Träger einer **humanistischen Botschaft**. Ideen, die in Dichtung und Philosophie der Zeit vorgeformt erschienen: Freiheit, Würde des Menschen, Menschheitsverbrüderung, Prometheisches, Heroisches, pantheistisches Naturgefühl (*die Eroica, die Pastorale, die Ode an die Freude konnten nur in dieser Zeit entstehen!*) drängte es ihn mit unerbittlicher Konsequenz musikalisch umzusetzen, wobei ihm das Klavierschaffen als experimenteller Arbeitsbereich immer voranging, ehe er darin Erprobtes auf andere Kompositionsgattungen übertrug.

Wenn nun der musikliebende Fürst Nikolaus II. Esterházy (1765-1833) Anfang des Jahres 1807 (in dem Hegels *Phänomenologie des Geistes* erscheinen und Robert Fulton das erste Dampfschiff über den Hudson River lenken wird) für den traditionell feierlich zu begehenden Namenstag seiner Gattin Maria Hermenegild (einer geborenen Prinzessin von Liechtenstein) beim 36jährigen Beethoven eine Festmesse bestellte, so war klar, dass sich hier ein Auftraggeber zu Wort meldete, der als Angehöriger alteuropäischen Hochadels mit revolutionären Ideen ebenso wenig anzufangen wusste wie mit einer demokratischen Kunstavantgarde, die sich anschickt, sämtliche Gestaltmuster aufzulösen, welche ihm, dem Fürsten, seit Kindheitstagen wohlvertraut und heilig waren. Noch ganz in der Musiktradition des 18. Jahrhunderts fußend, fanden er und seine Familie seinerzeit höchsten Gefallen an Joseph Haydns Halbdutzend großer Hochämter, die die Namensfeste der Fürstin in Eisenstadt zwischen 1796 und 1802 alljährlich musikalisch bekrönten. Nun, fünf Jahre später, war Haydn zu alt, um noch einen so großen Kompositionsauftrag anzunehmen, und der Fürst wandte sich erwartungsreich an Beethoven – die aufstrebende Jugend zu fördern scheint ihm ein durchaus lobenswertes Anliegen gewesen zu sein.

Beethoven beginnt im März mit der Arbeit an seiner Messe, für die er die traditionelle Festtonart C-Dur wählt (bezeichnend für die Modernität der Satzstruktur allein schon, dass im Orchesterapparat, bestehend aus je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten nebst Pauken und Streichern die Orgel – noch in Haydns Messen nicht wegzudenkende Generalbassstütze – nicht mehr obligat gedacht ist!). Was verbirgt sich nicht alles an Neuem unter diesem harmlos scheinenden C-Dur! Das Werk entsteht in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur *Coriolan*-Ouverture, zur 2. und 3. *Leonoren*-Ouverture, zur 5. und 6. Sinfonie. Die Errungenschaften moderner Sinfonik, vorab das **thematisch-konstruktive Prinzip**, auf eine Messe zu übertragen – das war für Beethoven ebenso selbstverständlich wie für die Adressaten unerhört. So ist es nachvollziehbar, wenn der Meister schon im Vorfeld das sich androhende Missverständnis seines Werkes aufzufangen sucht, indem er dem Fürsten schreibt: „... *daß ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D[urchlauchtigster] F[ürst] gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Heideus vortragen zu laßen.*“ Im August war die Partitur beendet. Als die (ungenügend vorbereitete und technisch unzulängliche) Aufführung am 13. September 1807 in der Bergkirche zu Eisenstadt (erwartungsgemäß) allgemeines Befremden auslöst und Fürst Nikolaus die denkwürdigen Worte spricht: „*Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?*“, reist der gekränkte Komponist unverzüglich nach Wien zurück. Aus dem Beurteilungsblickwinkel der fürstlichen Familie, die Haydns unproblematische, in sich ruhende, fröhlich-fromme Messenkunst zum Qualitätsmaßstab erhob, musste Beethovens Werk freilich als Provokation erscheinen! Neu und irritierend daran war zumal, dass das Bekennnishaft, das um Ausdruck des unverwechselbar Persönlichen Ringende, gleichsam frühromantisch Idealistische, wie es für das neue Jahrhundert (geschle in seinen Anfängen) so bezeichnend werden sollte, nunmehr auch in die zweckgebundene, bislang ausdrucksmäßig zurückgenommene Kirchenmusik mit unverhohlener, ja nahezu aufdringlicher Deutlichkeit einbricht. Die Musica sacra, so könnte man sagen, hat ihre Keuschheit verloren.

Noch bis gegen 1800 war ja für liturgische Komponisten die Komponente der (musikalisch klar geregelten!) Erbaulichkeit zur Bewegung und Andacht der Gemeinde unabdingbar gewesen; kirchliches Komponieren hatte bislang bedeutet, streng vorgegebene, altüberlieferte, ausgewogene Affekt- und Gestaltmuster mit möglichst ideenreichem Leben zu füllen. Mit Beginn des neuen Säkulums verflachte zum einen das Verhältnis zur Liturgie: Beethoven ging als theosophischer, keineswegs mehr als liturgisch kundiger und geübter Katholik an die Textworte heran; Liturgie war ihm nicht mehr (wie noch den Brüdern Haydn und Mozart) selbstverständlicher Muttermilchbestandteil des Lebens – wenigstens für die Arbeit an der *Solemnis* ist belegt, dass er einen deutschen Messtext Wort für Wort als Übersetzungshilfe herangezogen hat.

Zum anderen standen die Komponisten einer immer stärkeren Trennung liturgischer Aspekte von ästhetischen gegenüber: die Profanisierung des Sakralen als Reaktion auf die Sakralisierung von Weltlichem schuf ein verändertes Verhältnis zur Religion überhaupt, die sich nun verstärkt als Kunst-, Bildungs-, Gefühls- und Naturreligion zu manifestieren begann. Die damit einhergehende Auffassung von Kunst als Religionsersatz brachte es mit sich, dass geistliche und weltliche Ebenen einander zusehends querten und mithin oft unentscheidbar blieb, ob eine Komposition nun als sakrales oder profanes Kunstwerk zu betrachten sei. Diese musiksoziologisch völlig neue Gegebenheit hatte zur Folge, dass sich, wie Carl Dahlhaus bemerkt, „durch die Komposition einer Konzertmesse der Konzertsaal in eine Kirche oder die Messe in ein Konzertstück verwandelte“.

Das eigenwillige Gestaltprinzip der C-Dur-Messe gründet auf den Säulen **Dynamik-Dramatik-Farbe-Kontrast**. Die Umsetzung des liturgischen Textes tendiert zu einer Art sinfonischen Dichtung, die von frommer Versenkung weg auf **aktives Zuhören** hin ausgerichtet ist. Beethovens Anreicherung der überkommenen Kirchenstilregeln mit sinfonischen **Motivverarbeitungsprinzipien** und ihre Erfüllung mit dem neuen Geist einer **überkonformell-säkularisierten Andachtsform** breitet sich über alle Teile des Werkes aus. Bekenntnisfreude und emphatische Stimmungswechsel nehmen akribisch Rücksicht auf alle Textworte und Inhaltsnuancen, und dies mit einer Radikalität, die alle konventionellen Andachtsgefühle perturbiert: ein hörendes Sich-in-Sicherheit-Wiegen ist ad absurdum geführt.

Das Bestreben, selbst um den Preis einer gewissen Sonderlingsschnörkelei (von der das Werk nicht ganz freikommt) in jedem Fall neu- und andersartig, gewählt und gesucht, ja „sophisticated“ wirken zu wollen, verleiht der Messe jenen durchaus avantgardistischen Touch, den nicht jeder noch so wohlmeinende und aufgeschlossene Zeitgenosse Beethovens (gar erst innerhalb der Liturgie!) zu goutieren bereit war.

Die den Hörer in jedem Fall fordernde (und seinerzeit überfordernde) Inkommensurabilität dieses Hochamts war Beethoven selbst bewusst, wenn er am 8. Juli 1808 an den Verlag Breitkopf & Härtel schreibt: „*Von meiner Messe, wie überhaupt von mir sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden.*“

So erntete das Werk denn auch bei seiner ersten konzertanten Darbietung (eine solche wäre noch zu Mozarts Zeiten für eine Messe undenkbar gewesen!) am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien (im Rahmen jenes denkwürdigen vorweihnachtlichen Riesenkonzerts, in dessen Rahmen auch die 5. und 6. Sinfonie, das 4. Klavierkonzert und die Chorfantasia op.80 zur Aufführung gelangten!) letztlich wenig Beifall. Erst einer Aufführung im oberschlesischen Grätz bei Troppau (vor der fürstlichen Familie Lichnowsky) am 18. September 1811 war nachhaltiger Erfolg beschieden, woran sich zahlreiche auswärtige Aufführungen der Messe anschlossen. 1815 konnte man dann in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung lesen: „Auch in diesem Gebiete glänzt Beethoven als ein Stern erster Größe.“ Und 1817 konstatierte dasselbe Blatt sehr treffend: „*Giebt man auf, was Jahrhunderte hindurch als Kirchenstyl anerkannt wurde, so muß man mehrere Sätze dieses Werks, besonders vom Credo an, hoch preisen.*“

1812 ging Beethovens C-Dur-Messe als op. 86 in Druck. Die ursprünglich vorgesehene Widmung an Fürst Esterházy zog Beethoven aufgrund des Eklat von 1807 verständlicherweise zurück. Die Zueignung erging an Fürst Ferdinand Kinsky, welcher dem Meister als echter Freund und Förderer ohnehin näher stand als der Eisenstädter Hof. (Kinsky starb noch im Jahr der Drucklegung.)

Die Neuartigkeit der C-Dur-Messe, die für die Weiterentwicklung der Messenkomposition im 19. Jahrhundert Maßstäbe gesetzt hat, ist bis heute spürbar. Beethoven selbst hat die in seinem Erstlingshochamt entwickelten spezifischen Kompositionsstrukturen in der späteren *Missa solemnis* lediglich graduell, nicht mehr essentiell verändert. Alfred Schnerich hält die große *Solemnis* sogar für das gestalterisch konservativere Werk (*vgl. Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien 1909, S.63*).

Insgesamt unterzieht Beethoven den lateinischen Text einer zuvor nicht da gewesenen **Psychologisierung**. Schon in den ersten Takten des *Kyrie* klingen ungewöhnlich lyrisch-verinnerlichte, pastorale Töne an, wenn auf die (noch bei Haydn gängige) Largo-Einleitung (als späten Nachfahren der französischen Ouverture) verzichtet wird und die Chorbässe allein (!) den Satz beginnen, dessen Überschrift in umständlicher Präzisierung (*Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo*) die genaue Tempovorgabe umstündlich der Präzisionen (*Andante und der durchgängig als flehlicher Bittgesang um göttliches Erbarmen gestaltet ist. Reiche Einbeziehung von Terzverwandtschaften (gleich das *Christe* in E-Dur, das *Incarnatus* in Es-Dur, das *Sanctus* in A-Dur!) heben die Tonartenstruktur der Messe in deutlich romantische Klangbezirke. Die Aufteilung der Textworte *excelsis – terra, vivos – mortuos, coeli – terra* auf hohe und tiefe Stimmlagen mag noch an die traditionelle Wortausdeutung erinnern; viele Textstellen werden indes musikalisch individualisiert und in ihrem Ausdrucksgehalt intensiviert. Kernstellen dabei sind etwa die ausgedehnten Miserere-Abschnitte im Gloria und Agnus Dei. Scharfe dynamische Kontraste und dramatische Steigerungen auf engstem Raum verdeutlichen dieses dialogische Prinzip (vgl. etwa den originellen wie zündenden Beginn des *Credo* und *Agnus*). Vorhalte und unerwartete Fugato-Einsätze verdecken viele der sonst üblichen Zäsuren. Dem gleichen Gestaltungsprinzip wird das Orchester fugato-wirksam, dessen reife Behandlung die zeitliche Nähe zu den Symphonien 5 und 6 spürbar werden lässt. Themen und Motive entstehen im Orchester (man erinnert sich der Äußerung Beethovens, er höre jeden musikalischen Gedanken zunächst instrumental, nie von einer menschlichen Stimme gesungen) oder – analog zur differenzierenden Behandlung der Singstimmen – in besonders charakteristischen Instrumentengruppen und werden dort eingehend verarbeitet, ehe sie in den Vokalsatz Eingang finden. Die Rolle der Klarinette im *Agnus Dei* etwa mag für die Individualisierung der Instrumentalklangfarbe kennzeichnend sein. Bei aller Detailgestaltung bleibt ein übergeordneter Formbegriff jederzeit erkennbar. Die sechs Sätze beschränkten auf Arien und sind in sich geschlossen, selbst das Tenor-Arioso im *Credo* bleibt auf wenige Takte beschränkt. Zur formalen Abrundung tragen die Schlusstakte im *Agnus Dei* bei, die die Anfangsmusik des Kyrie wiederaufnehmen. Harmonisch kühne Verläufe auf engem Raum dienen der Textausdeutung bzw. Ausdruckssteigerung und sind oft von lapidarer Wirkung. So durchschreitet das „Amen“ im *Gloria*, von C-Dur ausgehend, den Quintenzirkel abwärts bis Ges-Dur (!), ehe ein G-Dur-Sekundakkord, nach C-Dur rückleitend (Takt 321), das musikalische Geschehen gleichsam in die Realität zurückholt und den Satz in dithyrambischem Jubel schließen lässt. Dem gegenüber steht die innige Lyrik des *Benedictus*, in dem die Klangwelt Mozarts und Haydns wieder auflebt. Markant – unter unzähligen Besonderen vorgetragen – auch der in einen lydischen Quintzug eingebettete Tritonus (übermäßige Quart), von dem das *Credo* verhergen „et unam sanctam“ im *Credo* (Takt 258ff.) bestimme ist. Und daß Beethoven sich sogar eines Selbstzitats bedient und aus dem „Cum sancto Spiritu“-Fugenthema in der *Gloria*-Schlusswendung das Allegro-Hauptthema der *Leonoren*-Ouverturen 2 und 3 herausentwickelt (die kurz vor der C-Dur-Messe entstanden sind), ist gewiss mehr als nur ein äußerlicher Fingerzeig auf die symphonisch-dramatische Idee, der das Schaffen des Meisters im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in allen Gattungen nachhaltig verpflichtet war.*

Indem sich Beethoven mit seiner C-Dur-Messe von den altüberkommenen liturgischen Formen der Messvertonung und somit auch von Etikette und Konvention seiner fürstlichen Auftraggeber entfernt, bahnt er sich auch in der Kirchenmusik den Weg zu einer allgemein ethisch-religiösen Ausdruckswelt, erschließt der Musica sacra neue Bereiche der Deutung liturgischer Texte und schafft über den Weg der Tonkunst differenzierte Zugänge zu einer zeitgemäßen Auseinandersetzung mit dem Glauben.

Peter Hrnčířik