



Mit dem Herzen für Frieden und Freiheit

DIE «LEONOREN»-OUVERTÜRE NR. 1 komponierte Ludwig van Beethoven nach der Uraufführung der zweiten Fassung seiner damals noch «Leonore» betitelten, letztendlich aber vor allem in ihrer dritten Fassung als «Fidelio» bekannt gewordenen, einzigen Oper. Beethoven stellte hohe ethische Ansprüche an einen dramatischen Stoff als Vorlage für eine Vertonung und landete schließlich bei dem französischen Libretto «Léonore» von Jean-Nicolas Bouilly. Werte wie Gattentreue, Mitmenschlichkeit und Freiheitsstreben fand der Komponist in dem Buch des französischen Dramatikers und Revolutionspolitikers. Der Wiener Hoftheatersekretär Joseph Sonnleitner übertrug den Text ins Deutsche und fertigte ein Libretto für Beethoven an. Der Uraufführung der dreiaktigen «Rettungs- und Befreiungsoper» 1805 im Theater an der Wien war nur ein geringer Erfolg beschieden. Die Aufführung einer überarbeiteten, auf zwei Akte konzentrierten und die bürgerliche mit der heroischen Handlungsebene verschränkenden Fassung 1806 unter dem Titel «Leonore» hatte zwar mehr Erfolg, konnte sich aber auch noch nicht auf den Opernspielplänen durchsetzen.

Der Ouvertüre, die 1805 gespielt wurde, warf die Kritik Ausschweifungen und tonartliche Ungereimtheiten vor. Gemeint war damit die später unter der Nummer 2 geführte «Leonoren»-Ouvertüre“. Für die Wiederaufführung der Oper 1806 schuf Beethoven eine etwas komprimiertere Fassung, die als «Leonoren»-Ouvertüre Nr. 3 große Popularität erlangte und so wie ihre Vorgängerin den dramatischen Coup der Oper mit dem Trompetensignal vorwegnimmt. Jenes Signal also, das die Ankunft des Ministers anzeigt, mit der die grausame Herrschaft des Despoten Pizarro endet sowie die Befreiung von Florestan aus der Gefangenschaft durch seine als Mann verkleidete Gattin Leonore möglich wird. Auch dieser Neufassung der Ouvertüre wurde anfangs von der Kritik «Unzusammenhängendes und Verworrenes» vorgeworfen.

Wohl für eine Wiederaufführung der zweiten Fassung der Oper komponierte Beethoven wohl deshalb noch eine weitere Ouvertüre, die – nicht der Chronologie der Entstehung entsprechend – nachträglich als «Leonoren»-Ouvertüre Nr. 1 gereiht wurde. In ihr hört man Beethovens deutlichen Versuch einer Verknappung des musikalischen Materials. Verändert hat er gegenüber den beiden anderen Ouvertüren auch die Anlage. Das dramatische Geschehen mit dem Trompeten-Signal als Höhepunkt ist ausgespart. Stattdessen formt Beethoven aus zum Teil neuer Thematik, die dann nicht in der Oper selbst vorkommt, eine von ihm so genannte «charakteristische Ouvertüre», die den mutigen Charakter Leonores schildern soll. Alle musikalischen Motive streben aufwärts und verleihen der Hoffnung auf eine gelungene Ausführung von Leonoras Befreiungsplan in freudiger Zuversicht Ausdruck. Nur zwischendurch sind einige zweifelnde Momente eingebaut.

Im Mittelteil der Ouvertüre greift Beethoven mit dem «Florestan-Thema» doch auf eine musikalische Opernthematik voraus, wobei es hier wie eine sehnsuchtsvolle Erinnerung Leonores an ihren Gatten klingt. Interessant erscheint die enge Verwandtschaft dieser Musik zum friedvollen Finale der «Pastorale», in deren Nähe die Ouvertüre entstanden ist. Im Schlussteil baut Beethoven dann Spannung auf die bevorstehende Rettungsaktion auf, um die Musik schließlich mit geradezu italienischem Opernbrio in ein jubelndes Finale zu steigern. Da kann durchaus Ferdinando Paërs «Leonora», die Beethoven 1806 anlässlich einer von Fürst Lobkowitz organisierten Aufführung in Wien gehört haben kann und deren Partitur sich in seinem Nachlass befand, Vorbild gewesen sein.



DIE MESSE C-DUR, 1807 in Eisenstadt in einer Festmesse für die Fürstin Maria Josepha Esterházy uraufgeführt, entstand nach der Fassung der Zweitfassung der Oper «Leonore» und im engen zeitlichen Umfeld der Symphonien Nr. 5 und Nr. 6. Diese Nähe zu den anderen Werken hört man ihr immer wieder an, am deutlichsten im abschließenden «Dona nobis pacem», wo sowohl die friedliche Stimmung der «Pastoral»-Symphonie, als auch das Glück der Befreiung aus der Oper «Leonore» mitschwingt. Im «Sanctus» wiederum ist plötzlich von den Bassinstrumenten über drei Takte hinweg der Rhythmus des als «Schicksalsmotiv» berühmt gewordenen Hauptthemas der 5. Symphonie zu hören und erzeugt eine mystische Wirkung.

Eine exakte Unterscheidung von kirchlichem und weltlichem Charakter, von sakraler und profaner Ausrichtung kann man bei Beethovens Musik ohnehin nicht mehr vornehmen. Sowohl seine C-Dur-Messe, als auch die spätere «Missa solemnis» lassen sich nicht mehr auf ihre liturgische Funktion als Musik für das «Ordinarium missae» eingrenzen, sondern sie sind «romantisch-heilige Musik», wie das E. T. A. Hoffmann in einer Beschreibung der C-Dur-Messe formuliert hat, die weit über den gottesdienstlichen Rahmen hinausreicht und hymnische und andächtige Bekenntnismusik eines Gläubigen für die Menschheit ist. Insofern erscheint es verständlich, dass Beethoven Musik aus seinen beiden Messen zu Teilen in Konzerten aufführte. So erklangen das «Gloria» und «Credo» der C-Dur-Messe in jener Akademie des Jahres 1808, in der auch die Uraufführungen der fünften und sechsten Symphonie stattfanden.

Vielleicht war es gerade dieses weit über kirchenmusikalische Gewohnheiten Hinausreichende, das den Auftraggeber, den Fürsten Nikolaus II. von Esterházy, an Beethovens C-Dur-Messe so sehr irritiert hat. Zum Komponisten soll er nach der Uraufführung im Rahmen der Festmesse für die Fürstin Esterházy noch einigermaßen freundlich gesagt haben: «Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?» Doch in einem Brief an eine befreundete Gräfin drückte sich der Fürst viel drastischer aus: «Die Messe von Beethoven ist unerträglich lächerlich und scheußlich; ich glaube nicht, dass sie überhaupt anständig aufzuführen wäre. Ich bin wütend und beschämt.»

In den Jahren davor hatte der Fürst zum Anlass der Festmesse für seine Gattin gleich fünf Mal Joseph Haydn, aber auch andere Komponisten wie Johann Nepomuk Hummel beauftragt, jeweils eine Messe zu komponieren. Dem verdanken wir die Entstehung von Haydns bedeutenden späten Messkompositionen, die aber bei all ihrer innovativen Originalität und ihrer Großartigkeit der musikalischen Gestaltung doch noch dem Tonfall der österreichischen Kirchenmusik Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts entsprachen.

Die Komponisten befanden sich ja damals in keiner einfachen Situation, wenn sie Messen und überhaupt Kirchenmusik komponieren sollten. Die Vorgabe war die Josephinische Reform von 1783, nach der die Kirchenmusik weniger auf Prachtentfaltung, vielmehr auf Andächtigkeit auszurichten sei. Damit einher hatte auch eine Reduzierung auf durchgängige Verläufe der einzelnen Sätze zu gehen, im Gegensatz zur bis dahin üblichen Aufgliederung der Textsequenzen in jeweils eigenständige kompositorische Teile (wie dies bei Messen besonders im «Gloria» und «Credo» die Regel war). Nun war Beethoven dieser «neue» Kirchenmusikstil durchaus schon aus seiner Bonner Jugendzeit vertraut, in der er ab seinem 14. Lebensjahr als Organist in der Hofkapelle spielte, herrschte doch in Bonn zu jener Zeit mit dem Kurfürsten Maximilian Franz ein Bruder des reformfreudigen österreichischen Kaisers Joseph II.. Man kann davon ausgehen, dass in Bonn die römisch-katholische Kirchenmusik nach dem Wiener Vorbild praktiziert wurde.

Als Beethoven viele Jahre später in Wien die C-Dur-Messe komponierte, orientierte er sich im Aufbau wie selbstverständlich an der damals noch vorherrschenden Norm der Messenvertonung: So fließen die einzelnen Teile harmonisch und stimmungsvoll ineinander, ja Beethoven hält sich sogar noch strikter an die Josephinische Kirchenmusikreform als Haydn in seinen späten Messen. Die



Solostimmen treten nie mit arienhaften Passagen hervor, sondern sind weitgehend in der Melodik und Rhetorik im Wechsel mit dem Chor geführt – das erinnert gleichzeitig auch noch an den Einsatz von Doppelchören in barocken Sakralmusikwerken. Schon im ersten Satz, dem «Kyrie», setzen in der C-Dur-Messe Solistenquartett und Chor mehrmals im Wechsel ein, wie es in der Liturgie die Schola und die Gemeinde praktizieren.

Beethoven war – das merkt man der spezifischen und ausdrucksstarken Vertonung jeder Textzeile an – der Messtext ein Anliegen, ja ein Herzensanliegen. Die Messe liege ihm «vorzüglich am Herzen», schrieb er in einem Brief über die Komposition des C-Dur-Werkes (über die spätere «Missa solemnis» sollte er dann überhaupt die berühmt gewordenen Worte schreiben: «Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehen!»). Auch die C-Dur-Messe geht zu Herzen.

Nach dem ersten, von den Chorbässen a cappella – wie ein gregorianischer Ruf – gesungenen «Kyrie» auf dem Grundton C hebt der Chor innig und andächtig mit einer eingängigen Melodik und erwärmenden Harmonik ein. Eine Modulation in die Tonart E-Dur bringt einen ersten, bewegenden Höhepunkt, dem im Verlauf der Messe noch viele folgen. Dabei gehen die Anforderungen an die menschliche Stimme und auch an die Instrumente nie an die Grenzen (wie später in der «Missa solemnis»), sondern bewegen sich immer in ausgewogenen Bahnen, die einen runden Gesamtklang ermöglichen. Ist die «Missa solemnis» dann schon den Menschen- und Weltumarmungstönen der 9. Symphonie nahe, so erscheint die C-Dur-Messe demgegenüber viel eher der «Pastorale» verwandt. Was aber nicht heißt, dass es nicht auch dramatische Entwicklungen und erhebende Höhepunkte gibt, besonders im «Gloria» und «Credo».

Dem Orchester kommt oft eine fast bildhafte Unterstützung des jeweiligen Textsegments zu. Als eindringliches Beispiel sei die Vertonung des «Qui tollis peccata mundi» genannt, wenn die hohen Streicher in verzögernden Synkopen und die Bassinstrumente mit schweren Tonschritten die Last der Sünden der Welt symbolisieren. Mehrmals lässt Beethoven auch Instrumente solistisch als ausdrucks- und textverstärkende Kräfte hervortreten, etwa die Klarinette mit einer absteigenden Skala im «Et incarnatus est» des «Credo». «Credo» und «Benedictus» werden jeweils von einem eintaktigen instrumentalen Grundmotiv begleitet, hier ist Beethovens prägnante motivische Kompositionsmethode besonders gut erkennbar. Aus einer Floskel oder Wendung entwickelt sich in beiden Fällen große Musik von besonderer Tragweite. Das «Benedictus» wird überhaupt zum Herzen und heimlichen Höhepunkt der ganzen Messe. Davor, im asketisch konzipierten «Sanctus», lösen die wiederholten «Heilig»-Rufe im Piano eine geheimnisvolle Stimmung aus.

Im letzten Satz kehrt Beethoven nach einer stillen Trauermusik des einleitenden «Agnus Dei» im friedentiftenden «Dona nobis pacem» ganz am Ende zum eingängigen «Kyrie»-Thema vom Anfang zurück. Der Ritus der Messe schließt sich.

Rainer Lepuschitz