

ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen

Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge*

I

Um den Sinn des Titelsatzes „ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen“ zu verdeutlichen, sei er im Zusammenhang wiederholt, d.h. in der Passage des Briefes, den Beethoven am 23. Januar 1824, also in seinen späten Schaffensjahren, an den Musikforscher Raphael Georg Kiesewetter schrieb:

„christus am Ölberg ward von mir mit dem Dichter in Zeit von 14 Tagen geschrieben, allein der dichter war Musikalisch u. hatte schon mehreres für Musik geschrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen, laßen wir den werth d.g. [dergleichen] Dichtungen Ununtersucht, wir wissen alle, wie wir das hiemit nehmen können, das gute liegt hier in der Mitte, was mich aber angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock Schiller in Musik sezen, wenigstens wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dieses diese unsterblichen Dichter.“¹

Der Dichter, den Beethoven hier so distanziert erwähnt, hieß Franz Xaver Huber, ein in Wien um 1800 nicht unbekannter Librettist, Komödienautor und auch politischer Publizist, dessen Text für das Christus- Oratorium freilich von dessen Uraufführung an die Kritiker ohne Ausnahme als mangelhaft, ja als verfehlt bezeichneten. Und der Komponist selbst schloß sich diesem Vorwurf an, auch wenn er hierbei entgegen sonstiger Gepflogenheit ungewohnt milde Worte wählte („laßen wir den werth d.g. [dergleichen] Dichtungen Ununtersucht, wir wissen alle, wie wir das hiemit nehmen können, das gute liegt hier in der Mitte“: das könnte über die Zunge eines Engels kommen, nicht aber über die des „normal“ sich äußernden Beethoven).

¹ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel*. Gesamtausgabe. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 5 (1823-1824), S. 269 (Nr. 1773).

Wir haben hier festzuhalten: noch nach über zwei Jahrzehnten, nach Abschluß von *Missa solemnis*, allen Klaviersonaten, der 9. *Sinfonie* und inmitten der Arbeit an den späten Quartetten erwähnt Beethoven sein erstes und einziges Oratorium als ein nach wie vor lebendiges und nicht nur materiell interessierendes Werk. In Paranthese sei daran erinnert, daß im Gegensatz dazu die beiden frühen, erstaunlich reifen und ausdrucksstarken Kantaten von 1790 auf den Tod Josephs II. bzw. zur Inthronisation Leopolds II. in seinen Briefen nicht ein einziges Mal als kompositorische Leistungen erwähnt werden und das andererseits drei Jahrzehnte später die geradezu ausufernden Erwähnungen der *Missa solemnis* fast ausschließlich verlegerischen, d.h. eben materiellen Fragen gelten – darin eingeschlossen die unermüdlich wiederholte, auf entsprechende marktwertsteigernde Wirkung bedachte Beteuerung, daß es sich um eines seiner „großen“, ja um sein „größtest“ Werk handle.

II

Ehe hierzu weitere Überlegungen folgen, sei der Blick zunächst auf Entstehung und Charakter des Christus-Oratoriums gerichtet. Wenn Beethovens Mitteilung zutrifft, daß er das Werk binnen zwei Wochen komponiert habe, so müßte dies in den Monaten Februar und/oder März 1803 geschehen sein. Aber auch der Anlaß bleibt einigermaßen dunkel. Es gibt keinen eindeutigen Hinweis auf einen direkten Auftrag. Allerdings war Beethoven seit eben dieser Zeit am Theater an der Wien als Komponist und Kapellmeister angestellt – obwohl von ihm bislang kein einziges größeres Vokalwerk, geschweige denn eine Oper vorlag (die beiden erwähnten Bonner Kantaten von 1790 zählten als zeitgebundene Gelegenheitswerke nicht. Sie waren praktisch bis 1884, bis zu ihrer Wiederentdeckung durch Eduard Hanslick, verschollen und wurden erst 1888 im Anhang der ersten Gesamtausgabe veröffentlicht). Ausschlaggebend für Beethovens Theateranstellung war offensichtlich sein

bereits über Wien und das Habsburgerreich hinausgedrungener Ruf als Pianist und Komponist von Klavier- und Kammermusik. Daran, daß der wenig über Dreißigjährige demnächst, nachdem er mit Solokonzerten und einer ersten Sinfonie auf sich aufmerksam gemacht hatte, auch mit Opern und Oratorien hervortreten würde, bestand kein Zweifel. Nicht zuletzt hatte er in den Jahren 1801/02 noch einmal entsprechenden Kompositionsunterricht genommen, und zwar bei dem kaiserlichen Kapellmeister und Opernkomponisten Antonio Salieri. Dessen italienisch geprägter Einfluß auf Beethovens dramatischen Vokalstil ist unverkennbar – Sieghard Brandenburg vernimmt nicht nur eine „enge Anlehnung [an] alle die Modelle, die er zuvor im Unterricht durchgenommen hatte“, sondern vermutet sogar, daß Beethoven „seinen Librettisten, Franz Xaver Huber, geradezu verpflichtet [haben könnte], nach den bekannten – und von [ihm] beherrschten – Schablonen zu arbeiten.“² Der eingangs zitierte Satz, daß er sich „jeden Augenblick mit [Huber] besprechen [konnte]“, erhielt dadurch auch eine gewissermaßen werkgeschichtliche Bekräftigung.

Am 12. Februar 1803 teilte Beethovens Bruder Caspar Carl dem Verlag Breitkopf&Härtel in Leipzig mit:

„Sie werden schon gehört haben das mein Bruder bey dem Wiedner Theater angagirt ist, er schreibt eine Oper, und hat das Orchester unter sich, kann dirig[ir]en wenn es nöhtig ist, weil für alle Tage schon ein Direktor da ist. Er hat die Oberdirektion deswegen mehrentheils genommen damit er ein Chor für seine Musick hat.“³

Allerdings übertreibt Caspar Carl hier leicht: auf eine Oper Beethovens gibt es zu diesem Zeitpunkt noch keinen Hinweis. Erst Ende 1803 beschäftigt ihn

² Sieghard Brandenburg, *Beethovens Oratorium Christus am Ölberg. Ein unbequemes Werk*, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 218.

³ Beethoven, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), Bd. 1 (1783-1807, S. 153 (Nr. 127)).

ein solcher Plan nach einem Libretto Emanuel Schikaneders, *Vestas Feuer*, nach dessen Abbruch er dann in den Jahren 1804/05 *Leonore*, die Erstfassung des späteren *Fidelio* komponiert. In der Tat aber dürfte die Entstehung von *Christus am Ölberge* mit Beethovens Theaterbindung unmittelbar zu tun gehabt haben. Zunächst einmal als durchaus ambitioniertes Vokalwerk, mit dem der Komponist sich auf diesem Feld zu etablieren suchte. Dann unter dem Gesichtspunkt, daß er im Theater eine große „Akademie“ plante, also ein Konzert mit ausschließlich eigenen Stücken, für das üblicherweise in der bevorstehenden Fastenzeit und Karwoche strenge Auflagen galten. Der geforderte „Ernst“ in den öffentlichen Darbietungen war mit einem Christus-Oratorium von vornherein gesichert. Dieses Konzert fand am 5. April 1803 im Theater statt und brachte neben der Wiederaufführung der *1. Sinfonie* die Uraufführung des Oratoriums, der *2. Sinfonie* und des *3. Klavierkonzerts*. Beethoven leitete alle Proben und spielte – selbstverständlich – den Solopart des Konzerts. Sein Schüler und nachmaliger Biograph Ferdinand Ries gab ein eindrucksvolles Bild von der Probenatmosphäre:

„Die Probe fing um 8 Uhr Morgens an. Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleisch und Wein in großen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er alle zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß man wieder guter Dinge wurde. Nun bat der Fürst das Oratorium noch einmal durchzuprobieren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven seiner würdig ins Publikum gebracht werde. Die Probe fing also wieder an.“⁴

⁴ Zit. nach: Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. 2, Berlin 1916³, S. 386.

III

Die Kritiken waren geteilt – wie bei Beethoven nicht anders zu erwarten. In der Allgemeinen musikalischen Zeitung konnte man lesen:

„Musikalisch neues giebt es [...] nur das Oratorium von Beethoven [...], welches gestern aufgeführt wurde, und außerordentlichen Beyfall erhielt. Es bestätigt mein schon lange gefasstes Urtheil, dass Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewirken kann, wie Mozart. Mit großen Schritten eilt er zum Ziele.“⁵

Warum allerdings der Rezensent in seinem hochgestimmten Bericht die Uraufführung der 2. *Sinfonie* und des 3. *Klavierkonzerts* übergang, erscheint rätselhaft. Weniger euphorisch, dafür aber umfassender äußerte sich ein weiterer anonym bleibender Kritiker (Thayer vermutet, dass es sich hier um August Wilhelm Kotzebue handele):

„Auch der wackere Beethofen, dessen Oratorium Christus am Oelberge auf dem Wiedner Vorstadt-Theater zum erstenmal gegeben wurde, war nicht ganz glücklich, und konnte trotz den Bemühungen seiner zahlreichen Verehrer keinen ausgezeichneten Beifall erhalten. Man fand zwar beide Symphonieen, auch einzelne Stellen des Oratoriums sehr schön, doch das Ganze zu gedehnt, zu kunstreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck, vorzüglich in den Singstimmen. Der Text von F. X. Huber schien ebenso flüchtig gearbeitet als die Musik. Doch brachte die Aufführung Beethofen 1800 Gulden ein und er ist, sammt dem berühmten Abt Vogler, für jenes Theater engagirt worden. Er wird eine, Vogler drei Opern schreiben; dafür erhalten sie, nebst freier Wohnung, von der Einnahme der zehn ersten Vorstellungen 10 Procent.“⁶

⁵ Allgemeine Musikalische Zeitung, 13.04.1803, Sp. 489, zit. nach: Anja Mühlenweg, *Ludwig van Beethoven Christus um Oelberge op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, München 2004, S. 154.

⁶ Mühlenweg, *Ludwig van Beethoven* (wie Anm. 5), S. 154.

Das Geld spielte übrigens in anderen Kritiken eine noch bemerkenswertere Rolle. So in einer weiteren aus der AmZ, in der eine interessante Beziehung zwischen dem ideellen und dem materiellen Gehalt von Kunst angesprochen wurde:

„Niemand hat den folgenden Tag begreifen können, warum Hr. B. bey dieser Musik [gemeint ist direkt das Oratorium] die ersten Plätze doppelt, die gesperrten Sitze dreyfach, und jede Loge (statt 4 Fl.) mit 12 Dukaten sich bezahlen ließ. – Allein man darf hierbey nicht vergessen, dass dieses Hern. Beethovens erster Versuch in dieser Art war. Ich wünsche aufrichtig, dass er den Kassen-Gehalt bey dem zweyten Versuche eben so ergiebig; von Seiten der Komposition aber mehr Charakterisirung und einen besser überdachten Plan haben möge.“⁷

Beethoven reagierte auf diese Kritik in einem Brief an seinen Verlag Breitkopf & Härtel einigermmaßen ungehalten:

„dem Hr. Redakteur der M.[usikalischen] Z.[eitung] danken sie ergebenst für die Güte, die er gehabt eine so schmeichelhafte Nachricht von Meinem oratorio einrücken zu laßen, wo so derb über die Preise, die ich gemacht gelogen wird, und ich so infamiter behandelt bin, das zeigt vermuthlich die unpartheylichkeit – meinerwegen – wenn das das Glück der M. Z. macht. – Was fodert man nicht für Edelmuth von einem wahren Künstler, und gewiß nicht ganz ohne sich zu irren, aber hingegen wie abscheulich, wie niedrig erlaubt man sich so leicht über unß herzufallen.“⁸

Doch es dürfte weniger der Vorwurf der Geldgier gewesen sein, der Beethoven in Rage brachte – er war zeit seines Lebens ein hartgesottener Verhandler, der, wenn auch nicht immer mit Glück, zu feilschen wußte. Getroffen hat ihn wohl vielmehr die dreiste Empfehlung des wiederum ungenannten Kritikers, der Komponist möge „einen besser überdachten Plan haben.“

⁷ Mühlentweg, *Ludwig van Beethoven* (wie Anm. 5), S. 156.

⁸ Beethoven, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), Bd. 1 (1783-1807), S. 184 (Nr. 158).

IV

Denn daß Beethoven einen solchen „Plan“ hatte, der den roten Faden für das gesamte Oratorium bildet, war das wohl wichtigste Element, ja die Grundlage seines Komponierens, seines Kompositions- und damit seines Kunstverständnisses. „Immer das Ganze vor Augen“ zu haben, und von ihm aus und zu ihm hin jedes Detail der Gestaltung zu erfinden und auszuformen, kennzeichnet Beethovens Werkbegriff praktisch von Anfang an – in den geradezu „experimentell“ zu nennenden *Righini-Variationen* des Zwanzigjährigen, den *Klaviertrios* op. 1 des Fünfundzwanzigjährigen oder den geniestreichartigen Anverwandlungen von Mozarts und vor allem Haydns Geist in den beiden ersten Klavierkonzerten und Sinfonien. Dieses ganzheitlich-konzeptionelle Denken erfuhr mit der Deklaration eines „neuen Weges“ zu Beginn des neuen Jahrhunderts, erstmals realisiert in den *Klavier-Violinsonaten* op. 30 und den *Klaviersonaten* op. 31, eine wahrlich grundstürzende, bislang ungekannte ästhetische Maßstäbe setzende Fortführung und Erweiterung. Es sind die Jahre ab 1801/02, in denen auf die genannten Violin- und Klaviersonaten das 3. und 4. *Klavierkonzert*, das *Violinkonzert*, die 3. bis 6. *Sinfonie*, die Oper *Leonore/Fidelio*, die *Rasumowsky-Quartette*, die *Klaviertrios* op. 70, die *Kreutzer-Sonate* und eine Reihe weiterer Klaviersonaten – darunter *Waldstein* und *Apassionata* – folgten. Mit Beethovens Komponieren verwandelt sich das Musik-Werk in ein Ideen-Kunstwerk, lässt es das *Divertissement* ebenso hinter sich wie seine dienenden Funktionen innerhalb von adliger Repräsentation und religiösem Kultus. Diese Entwicklung hatte sich zwar längst angebahnt, am deutlichsten in Mozarts Opern und späterer Instrumentalmusik oder in Joseph Haydns späteren Sinfonien, Messen und Oratorien, Quartetten und Klaviersonaten. Mit Beethoven nun gelangt die Musik auf die Ebene philosophischer Reflexion der nachmals „klassisch“ genannten Literatur und Philosophie Goethes, Schillers, Kants und Hegels, wird sie mittragender, mitbestimmender Teil der von Heinrich Heine so ge-

nannten „Kunstperiode“, die für ihn durch die Schaffenszeit Goethes markiert und mit dessen Tod (1832) auch zu Ende geht. Aber auch der Tod Beethovens (1827) wäre in Heines Sinne hier einzuschließen.

Und im Aufbruch dieser Epoche, der in der Musik „um 1800“ anzusetzen ist und mithin in diesem Kunstbereich (wieder einmal) deutlich später als in Literatur oder Philosophie beginnt – neben all den genannten Kompositionen, die den Aufbruch bewirken, Ausdruck des Aufbruchs sind – schreibt Beethoven sein erstes und einziges Oratorium. An diesen Kompositionen, die bald zu den bekanntesten und folgenreichsten des Gesamtwerkes gehören, soll es, so suggeriert es zumindest sein Autor, gemessen werden.

V

Und dafür gibt es zunächst auch durchaus Grund genug. Trotz anhaltender kritischer Einwände, die vorrangig dem Text gelten, findet das Oratorium bereits zu Lebzeit des Komponisten relativ weite Verbreitung. Dazu trägt vor allem auch die Veröffentlichung der Partitur und des Klavierauszugs im Jahre 1811 bei. Die Verzögerung des Drucks wurde durch zahlreiche Änderungen bis hin zu umfangreicheren Revisionsphasen verursacht, auf die ich hier nicht in Einzelheiten eingehen kann. Die erste Revision begann noch im Jahr der Uraufführung, erstreckte sich von Ende 1803 bis Anfang 1804, so dass die Aufführung am 27. März 1804 als eine zweite Uraufführung bezeichnet werden könnte. Danach sind zunächst keine weiteren Darbietungen zu verzeichnen, bis, wie gesagt, die Druckausgaben, denen eine zweite, umfangreiche Revisionsphase vorausgeht, ab 1811 für neue Belebungen sorgen. Nun kommt das Oratorium auch außerhalb Wiens zu Gehör, so etwa in Leipzig, Erfurt und Dresden, und 1814 erfolgt in London die englische Erstaufführung, denen sich weitere, besonders erfolgreiche Aufführungen bis über die Jahrhundertmitte anschließen. Erstaunt die günstige Aufnahme in England angesichts von oratorischer Händel- und Haydntradition und bevorstehender

bzw. dann parallel laufender Mendelssohnerfolge wenig, so erscheint hingegen die Tatsache bemerkenswert, dass Beethovens Oratorium auch in Frankreich und sogar in Italien Anklang findet. Allein die Pariser *Société des Concerts* bringt das Werk zwischen 1828 und 1870 27 mal heraus, und der italienische Verleger Ricordi veröffentlicht bereits 1825, also recht lange vor der um 1840 in Italien einsetzenden Beethovenrezeption, eine Partitur mit italienischer Textfassung.

Auch wenn man wohl kaum mit Beethovens Oratorium jenen Vorbildeffekt verbinden kann, wie er etwa für Mozarts *Requiem* in der katholischen Kirchenmusik bis weit in das 19. Jahrhundert hinein gegolten hat (man denke nur an die frühe, vor den Sinfonien entstandene Kirchenmusik Anton Bruckners!), so bleibt doch bemerkenswert, welchen Rang das Werk erlangen konnte – und wie gründlich es danach, seit etwa dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aus der Praxis verschwunden ist. Die seit einiger Zeit gelegentlich begegnenden (Wieder-)Aufführungen und Aufnahmen vermitteln eher den Eindruck eines Kuriosums als dass sie einen Renaissance-Effekt signalisierten. Es lohnt sich, den möglichen Gründen für diesen Umschlag des öffentlichen Interesses nachzugehen.

VI

Adolf Bernhard Marx, dem wir eine der frühesten, musikwissenschaftlich fundierten Beethoven-Monographien verdanken, hat bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts, rund zwei Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten, die Grundproblematik des Oratoriums erkannt und gewissermaßen sympathisch mit dessen Schöpfer dargestellt. Seine Kritik schloß im übrigen mit fast gleichlautenden Worten die 1807 entstandene *Messe in C-Dur* op. 86 ein, die Beethoven allerdings in direktem Auftrag eines seiner Mäzene, des Fürsten Nikolaus Eszterhazy, komponiert hatte. Marx schreibt über *Christus am Ölberge*:

„Allerdings konnte Beethoven von seiner diesmaligen Aufgabe nicht so erfüllt sein, als die Künstler einer Zeit, in der die religiösen, und genau gesagt, christlichen Vorstellungen und Ueberzeugungen den Geist des Volks fast ausschliesslich erfüllen; der Mann der Revolutionszeit konnte nicht seinen Christus schauen und denken, wie vor ihm Bach und Händel. Schon der reine Quell, aus dem wir Evangelische des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die Kunde vom Christ schöpfen, die Bibel, er floss nicht für ihn; sein Christus musste ihm erst gedichtet werden. Und wie! Der Dichter hatte keinen andern Zweck, als Verse für einen Komponisten zu machen; und der Komponist hatte keinen andern Antrieb, als den ganz allgemeinen, zu schaffen, und dabei den Wunsch, sich in einer ihm neuen und bedeutenden Gattung zu zeigen. Das Resultat kann da kein anderes sein, als: Phrasen; - gleichviel, ob bessere auf Seiten des Musikers, und zwar eines Beethoven. Dergleichen verhehlen oder beschönigen, wäre Frevel an der Ehrfurcht, die wir Alle Beethoven zollen; er steht zu hoch und sicher, als dass er der Beschönigung bedürfte. Es wär' aber auch Vergehn gegen jüngere Musiker, denen - das beweisen so viele Fehlgriffe - jene Wahrheit nicht oft genug dargelegt werden kann.“⁹

Adolf Bernhard Marx' Zweifel an der Glaubenswahrheit des Oratoriums (wie der Messe), die gewissermaßen ein Opfer der Säkularisierung seit den Aufklärungs- und Revolutionsbewegungen im 18. Jahrhundert geworden ist, liegen auch den kritischen Urteilen zumindest über die frühen Aufführungen zugrunde – und sie betreffen, wenn auch gebührend abgestuft, den Text wie die Komposition. Nimmt man dieses alles zusammen, so wird auch die jahrelange Verzögerung der Veröffentlichung von Partitur und Klavierauszug verständlicher. Der gewiefte Geschäftsmann Gottfried Christoph Härtel, der seit 1800 den Verlag Breitkopf&Härtel leitete, zögerte von Mal zu Mal den Druck hinaus, wobei er die geschichtlichen, wir könnten auch sagen: die ideologischen Gründe für die finanziellen Risiken bei einem solchen Oratorium klar benannte. Härtels Argumentation nahm dabei diejenige von Adolf

⁹ Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*. In zwei Teilen mit chronologischem Verzeichnis der Werke und autobiographischen Beilagen. Mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Gustav Behnke, Berlin 1884⁴ (1859¹), S. 248.

Bernhard Marx um Jahrzehnte voraus – allerdings konnte sich der zu genauester Kalkulation angehaltene Geschäftsmann, im Gegensatz zum wohlbestallten Universitätsprofessor Marx, auch kein sympathisches Verhältnis zum Autor leisten. Härtel schrieb an Beethoven am 30. August 1804:

„Besonders schwierig ist jetzt die Herausgabe größerer und ernsthafter, wenn auch noch so trefflicher Werke in Partitur. Wir haben diese Erfahrung an Mozarts Requiem und Don Giovanni, an Händels Messias, an Haydns Messen und ähnlichen Werken zu großem Nachteil von uns gemacht, denn ob wir sie gleich zu äußerst niedrigen Preisen gesetzt haben, so ist doch die Nachfrage danach bei weitem nicht hinreichend gewesen, um nur die simplen Druckkosten zu ersetzen. Die Aufhebung der Klöster hat hierzu nicht unwesentlich beigetragen. [Anmerkung hierzu: Durch den so genannten Reichsdeputationshauptschluß vom 25. Februar 1803 waren alle geistlichen Territorien Deutschlands mit Ausnahme der rechtsrheinischen Gebiete von Kurmainz säkularisiert, d.h. der Herrschaft der Kirchenfürsten entzogen und in der Folge zahlreiche Klöster aufgelöst worden. Härtel schrieb weiter:] Da Sie hingegen wahrscheinlich, und mit gerechtem Anspruch, den bei weitem größten Teil des proponierten Honorars auf Ihr Oratorium werden geschlagen haben, so würde eben dieses Werk die Übereinkunft zwischen uns am meisten erschweren. Sollten wir Ihnen demohngeachtet einen Vorschlag tun, so würden wir Sie bitten, mit Rücksicht darauf, daß wir von der Herausgabe dieses Werkes außer der Ehre des Verlags wenig oder keinen Vorteil finden können, das Honorar dafür in einer Anzahl von Exemplaren anzunehmen, wogegen wir keine nach Wien für unsere Rechnung schicken würden, bis die Ihrigen verkauft wären [...] Sind Ihre Vorschläge nur irgend von der Art, daß Sie uns den Verlag dieser Werke nicht ganz unausführbar machen, so sollen sie dann sehr geschwind fertig sein und versandt werden.“¹⁰

¹⁰ Beethoven, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), Bd. 1 (1783-1807), S. 221 (Nr. 189).

VII

Hier sei nun ein weiterer Gesichtspunkt angeschlossen. Die Subjektivierung des musikalischen Ausdrucks, wie sie in der genannten instrumentalen Werkfülle seit den Anfangsjahren des neuen Jahrhunderts Gestalt annimmt, findet zumal für das Christus-Oratorium, wie dann auch für die nachfolgende Oper, eine weitere Impulsquelle in Beethovens Lebenskrise, die in eben dieser Zeit des künstlerischen Aufbruchs, des „neuen Weges“, ausbricht und im nachmals so genannten *Heiligenstädter Testament* zur Sprache kommt. Bedenken wir dabei stets, dass es ein zweiunddreißigjähriger junger Mann ist, der sich zur Abfassung eines solchen Testaments, eines endgültigen Abschieds, genötigt sieht.

Bildbsp. Dürer, Selbstbildnis als Christus

Wenn Albrecht Dürer mit seinem Selbstbildnis als Jesus, dessen Blick fest, ohne Verschattung durch das Wissen um das Erlösungsende auf den Betrachter gerichtet ist, das Selbstbewusstsein eines gewandelten Menschenbildes vermittelt, so kleidet Beethoven die verbale Klage über sein tragisches Schicksal – die beginnende Ertaubung als drohende Gefahr vor allem der sozialen, der gesellschaftlichen Isolierung – in die ergreifenden Worte des Testaments wie in die Klänge des singenden Jesus als Christus – als den Gekreuzigten.

Im *Heiligenstädter Testament* vom 6. Oktober 1802 schreibt Beethoven:

„verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabey verkannt werden muß [...] wie ein Verbannter muß ich leben [...] es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht wozu ich mich aufgelegt fühlte [...]

Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weisst, daß menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden [...] mit freude eil ich dem Tode entgegen – kommt er früher als ich gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunst-Fähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen – doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? – komm wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen.“¹¹

Bsp. 1 Christus am Ölberge, Recitativo T. 55-168

Die religiöse Gestalt Jesus wird bei Dürer wie bei Beethoven zum Ausdrucksträger für die subjektive Weltsicht von Künstlern. Die religiösen Bindungen des Gezeigten und Gesagten/Gesungenen werden gewissermaßen ästhetisiert und somit aufgelöst bzw. überführt in subjektiven künstlerischen Ausdruck. Ob Jesus Christus oder Leonore und Florestan: es sind nur noch Namen und mit ihnen verbundene Geschichten, die die Künstler zum Anlaß nehmen, eigene Vorstellungen und Empfindungen zu gestalten. Und dies hatte einerseits Erfolg bei denen, die an der „neuen“ Kunst Gefallen fanden (siehe im Falle Beethovens die Aufführungsgeschichte), traf zugleich aber auch auf kritischen Widerstand eben jener, die hierin eine Bedrohung, ja einen Verlust oder gar eine Zerstörung für sie unverzichtbarer Werte sahen.

VIII

Das Oratorium als musikalische Gattung war aus dem Geist und den Bestrebungen der katholischen Gegenreformation heraus entstanden, parallel zur

¹¹ Beethoven, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), Bd. 1 (1783-1807), S. 122 f. (Nr. 106).

ganz und gar „weltlich“ inspirierten Gattung der Oper, in deren Entwicklung sich die des Oratoriums praktisch spiegelte bzw. von dem dann auch, wie wir nicht zuletzt in den letzten Wochen an dieser Stelle gehört haben, Impulse zurück in die Oper ausgingen. Die durch die Aufklärung im 18. Jahrhundert ausgelöste Krise des konfessionellen Glaubensverständnisses erfaßte das Oratorium so unmittelbar und nachhaltig wie keine andere Form der Musik. In den deutschsprachigen Ländern zeichneten sich dabei unterschiedliche Tendenzen ab. Während in Norddeutschland sich eher meditative bis idyllische, Natur und Natürlichkeit preisende Stimmungen durchsetzten, wurde im Süden – mit dem Zentrum Wien – mehr das personenbezogene dramatische Element betont. Und damit eben das zentrale Element der Oper, das den religiösen Charakter und vollends die kirchliche Bindung des Oratoriums infrage stellte. Zugleich aber galt auch, wie Winfried Kirsch schreibt:

„Je mehr sich das Oratorium aus der Kirche, der Heimstätte des Kultus entfernte, desto stärker mußte diese operndramatische Einflußnahme werden, um die Gattung Oratorium überhaupt noch am Leben zu erhalten.“¹²

Und dies wurde denn auch im 19. Jahrhundert zum kritischen Dauerthema – auf das wir hier allerdings nicht weiter einzugehen brauchen. Denn Beethoven hat dieser Aspekt offensichtlich nicht interessiert – was er auch immer über sein Oratorium, ja über Musik im allgemeinen, über die eigene wie die anderer Komponisten äußerte. Das heißt aber nicht, daß er nicht von ihm berührt wurde. Es dürfte Beethoven selbstverständlich erschienen sein, in einem Oratorium kompositorische Dynamik und Vielfalt durch Entfesselung dramatischer Gestaltungen zu erzielen. Und zwar deshalb, um nun auch die Vokalmusik auf die Höhe jener Tendenzen zu führen, die sich als „neuer Weg“ zunächst in der Instrumentalmusik angebahnt hatten.

¹² Winfried Kirsch, *Oratorium und Oper Zu einer gattungsästhetischen Kontroverse in der Oratorientheorie des 19. Jahrhunderts (Materialien zu einer Dramaturgie des Oratoriums)*, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel (wie Anm. 2), S. 249.

Im Gegensatz jedoch zu den Sonaten und Sinfonien, deren „klassischer“ Charakter bald erkennbar wurde, zeigten sich in der Vokalmusik, eröffnet durch das Christus-Oratorium, sogleich Schwächen auch der kompositorischen Darstellung. Und sie ließen sich keinesfalls nur auf Mängel des Textbuchs zurückführen. Beethoven muß sich dessen bewußt gewesen sein – mit der Folge, daß die parallelen Schwächen in Wort und Ton ihn veranlaßt haben, seinen Librettisten nachdrücklich, geradezu demonstrativ in Schutz zu nehmen. Er verteidigte sich selbst – auch im Text. Beethoven suchte dann die Schwächen durch Revisionen der Musik zu tilgen. Vergebens, wie er bald erkannt haben dürfte. Um so bemerkenswerter erscheint dann aber wiederum seine grundsätzliche Ablehnung von Textänderungen, die wohl nicht anders als dialektisch in Bezug auf die Vertonung zu nennen ist. Im August 1811 schrieb Beethoven an Breitkopf&Härtel:

„ich hatte die revidirung des oratoriums und der lieder eben unternommen, und in einigen Tügen erhalten sie beydes – hier und da muß der text bleiben wie er ursprünglich ist, ich weiß der text ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal große Bedeutung gelegt, so muß es schon bleiben, und ein autor ist dieses, der nicht so viel gutes als möglich auch aus einem schlechten text zu machen weiß oder sucht, und ist dieses der Fall, so werden Änderungen das ganze gewiß nicht beßer machen – einige habe ich gelaßen, da sie wirkklich verbesserungen sind.“¹³

IX

Wir wissen nicht, welche Stellen Beethoven als „wirkliche Verbesserungen“ gelten ließ. Wichtiger aber ist, daß der Brief eindeutig die kompositorische Problematik verdeutlicht, die für ihn die Qualität des Textes gewissermaßen

¹³ Beethoven, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), Bd. 2 (1808-1813), S. 211 (Nr. 519).

zweitrangig machte. Denn das Problem liegt in der Bewältigung bzw. eben in der Nichtbewältigung der vokal-sinfonischen Darstellung auf der inzwischen erreichten kompositorischen Höhe der Instrumentalmusik. Das betrifft weniger die anfänglichen, sondern vor allem die späteren Teile des Oratoriums, die bis auf den Schluß insgesamt wie eine „Opernszene“ auf der Gattungsebene des Singspiels ablaufen. In den ersten Rezitativen und Arien mit den umschließenden, quasi antwortenden Chören steht der leidende Christus, wie bereits erwähnt, ganz im Mittelpunkt – in seiner Bereitschaft, „der Menschen Schuld allein zu büßen“, die allerdings durch die bevorstehenden „Qualen“ mit dem erflachten Wunsch kollidiert, daß der „Leidenskelch“ von ihm genommen werde. Erst als ein „Seraph“, also ein Engel bekräftigt, daß die Erlösung der Menschen nur auf diesem Weg geschehen kann, findet Christus sich in sein Schicksal: „Willkommen, Tod! Den ich am Kreuze/zum Heil der Menschen blutend sterbe.“

Bsp. 2 Christus am Ölberge, Nr. 4 Recitativo

Danach schlägt der Ton um, entsprechend der Handlungssituation – d.h., jetzt kommt eine Handlung ingang, nachdem sich in den ersten drei Nummern eine von Christus getragene und von einem Engel begleitete Leidensszene entfaltet hatte, in der die opernmäßigen Züge noch deutlich oratorisch gestimmter Kontemplation untergeordnet blieben. Nun gibt es gewissermaßen einen „Auftritt“ – der Chor der Engel wird zum Chor der Krieger, der anders als das himmlische Personal einen irdisch-realen Raum einnimmt und mit der Gefangennahme des Gottessohnes eine „Szene“ auslöst: „Wir haben ihn gesehen,/nach diesem Berge gehen. Schlagt links den Weg nur ein,/ er muß ganz nahe sein.“ Die Textvariante für die beiden letzten Zeilen lautet in den Druckausgaben von 1811: „entfliehen kann er nicht,/ sein wartet das Gericht.“ Allein dieser Austausch zweier Kurzzeilen bewirkt eine erhebliche inhaltliche Akzentverschiebung von der Oper zum Oratorium: an

Stelle einer bloßen Ortsangabe als Ausgangspunkt einer dramatischen Bühnenhandlung erscheint unmittelbar, jedoch in abstrakter Begrifflichkeit, das Menetekel der Kreuzigung, das als Glaubensinhalt einem realen Handlungszusammenhang entrückt ist. Das aber gilt noch immer als dem Oratorium angemessene und von der Oper sich absetzende Darstellungsweise. Und so tendieren die Änderungen sämtlich zur Zurücknahme des dramatischen Tons in Anlehnung an die zugespitzte Affektdarstellung der *Opera seria* und fügen an dessen Stelle eher erbaulich wirkende Betrachtungen ein, die eben nach brüchig gewordener, aber noch immer geläufiger Auffassung grundlegendes Element oratorischer Gestaltung sind.

Bsp. 3 Christus am Ölberg, Nr. 4 Coro

Die mit einiger Wahrscheinlichkeit vom Verlag in Auftrag gegebenen Textvarianten stammen übrigens von einem gewissen Christian Schreiber und sind mit roter Tinte unter dem mit dunkler Tinte geschriebenen Originaltext einer Kopistenabschrift des Werkes eingetragen. Alan Tyson vermutet, daß die Eintragungen von Schreiber selbst stammen, die dann teilweise auch in die Druckausgaben gelangten (und bis heute abweichenden Vortrag der betreffenden Stellen des Werkes zur Folge haben). Die Editionsleitung der neuen Beethoven-Gesamtausgabe und die Herausgeberin des Oratoriumbandes, Anja Mühlenweg, haben sich übrigens grundsätzlich für die ursprüngliche Textfassung entschieden. Sie begründen ihre Entscheidung damit, daß „Beethoven bei seiner Revisionsarbeit den Huberschen Text unangetastet ließ.“¹⁴ Außerdem hat der Komponist zwar einige Stellen akzeptiert, doch es bleibt, wie gesagt, unklar, welche dies sind. Die einzige Stelle, die er konkret benennt, ist die soeben zitierte, von der er jedoch verlangt, daß der ursprüng-

¹⁴ Ludwig van Beethoven, *Werke. Gesamtausgabe*, hrsg. von Ernst Herttrich im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn, Abteilung VIII, Bd.1, Christus am Ölberge Opus 85, hrsg. von Anja Mühlenweg, München 2008.

liche Wortlaut wiederhergestellt werde. Also statt der gewissermaßen dogmatisch begründeten Korrektur („entfliehen kann er nicht,/ sein wartet das Gericht“) solle der ursprüngliche, szenenorientierte Ausruf des Chores ertönen („Schlagt links den Weg nur ein,/ er muß ganz nahe sein“). In einem Brief vom November oder Dezember 1811 schreibt Beethoven dazu:

„Die Worte bey einem chor nach No 4 in C dur wurden Von den Herausgebern geändert, aber ganz wieder den Ausdruck, Es werden daher die mit Bleystift darüber geschriebenen Worte gesungen.“¹⁵

X

Worin dieser Ausdruck besteht, was ihn kennzeichnet und welchen Vorbildern Beethoven mit ihm folgt – dies wird freilich zum entscheidenden Problem des Werkes, das nicht in ihm – mittels Überarbeitung – gelöst werden kann. Es ist das bereits eingangs angesprochene Problem, im Bereich der sinfonischen Vokalmusik kompositorische Lösungen zu finden, die den Entwicklungen auf dem „neuen Weg“ der Instrumentalmusik entsprechen. Beethoven vermochte offensichtlich zum gegebenen Zeitpunkt noch nicht, sich aus den Bindungen an die Singspieltradition wie an die Ausdruckskonventionen der Opera seria zu lösen. Als Beispiel sei die Nr. 6, das *Terzetto*, gewählt: Petrus versucht, seinen Herrn gegen die ihn ergreifenden Schergen handgreiflich zu verteidigen. Doch Jesus weist dies zurück und ermahnt seinen Jünger, auf Gewalt zugunsten allgegenwärtiger Menschenliebe zu verzichten. Dem Singspielton wird hier durch den gesungenen Text ein moralisches Gewicht aufgebürdet, wodurch das gesamte musikalische Erscheinungsbild droht, in Sentimentalität und damit auf ein triviales Ausdrucksniveau abzugleiten. Die ästhetische Kluft etwa zu ähnlichen Passagen in Mo-

¹⁵ Beethoven, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), Bd. 2 (1808-1813), S. 224 (Nr. 531).

zarts Zauberflöte oder in Haydns Schöpfungs- Oratorium läßt sich kaum überhören:

Bsp. 4 Christus am Ölberge, Nr. 6 Recitativo, Terzetto und Chor

Wir stoßen hier auf genau das Problem, das Richard Wagner in Bezug auf Beethovens Oper *Fidelio* in freilich zugespitzter, seine Zeitgenossen absichtsvoll provozierender Weise angesprochen hat. In seiner Beethoven-Schrift von 1870 heißt es:

„Ein einmalig angetretener Versuch brachte ihn mit einer dramatischen Situation in Berührung, die wenigstens nichts von der gehaßten Frivolität an sich hatte, und außerdem durch die Verherrlichung der weiblichen Treue dem leitenden Humanitätsdogma des Meisters gut entsprach. Und doch umschloß dieses Opersüjet so vieles der Musik Fremde, ihr Unassimilirbare, daß eigentlich nur die große Ouvertüre zu Leonore uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden haben wollte. Wer wird dieses hinreißende Tonstück anhören, ohne nicht von der Überzeugung erfüllt zu werden, daß die Musik auch das vollkommenste Drama in sich schließe? Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper ‚Leonore‘ Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama's [?]“¹⁶

Auch wenn wir zu bedenken haben, daß Wagner – wie stets und zuallerst – pro domo spricht, die eigenen musikdramatischen Werke rechtfertigend, kommt er doch einem wesentlichen Moment von Beethovens Oper und mit ihr auch des Oratoriums auf die Spur. Es sei folgende These formuliert: die Unlösbarkeit insbesondere des Singspielproblems, d.h., die anhaltende Bindung an die Formen und Ausdruckscharaktere des Singspiels hat sowohl die jahrelangen, bis 1814 währenden Umarbeitungen der Oper ausgelöst und die aus ihnen resultierenden Fassungen hervorgebracht als auch die ebenfalls

¹⁶ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd. 9, Leipzig 1907, S. 105.

sich über Jahre hinziehenden Überarbeitungen des Oratoriums nach sich gezogen. Die Lösung des Problems erreichte Beethoven erst mit der *Missa solemnis*, d.h. nach einem ein weiteres Jahrzehnt währenden Reifeprozess, während dem er – nach der *Messe* von 1807 – keine weitere religiöse Musik schrieb. In diesem Zeitraum, rund gerechnet zwischen 1810 und 1820, zeichnet sich mit den Werken der siebziger bis neunziger Opuszahlen eine Sublimierung des Dramatischen ab, eine Verschmelzung von Lyrischem und Dramatischem und auch des Repräsentativen, die unmittelbar in die Werkgruppe des „späten Beethoven“ mündet. Also etwa vom 5. *Klavierkonzert*, der *Violinsonate op. 96*, dem Liederzyklus *An die ferne Geliebte*, den *Klaviersonaten op. 81a und 90* oder dem *Erzherzog-Trio op. 97* zu den bereits genannten letzten Klaviersonaten, Streichquartetten oder der letzten, der Chor- Sinfonie. Hier vollzog sich die Ablösung vom Modischen wie vom Dogmatischen, was für die *Missa solemnis* u.a. bedeutete: die Ablösung von den Konventionen des Singspiels wie der *Opera seria*. Und kraft der Musik geschieht hier nicht zuletzt auch eine Verwandlung des Messtextes in den einer humanen, nicht nur überkonfessionellen, sondern auch überreligiösen Botschaft, die der der 9. *Sinfonie*, aber auch der späten Klaviersonaten und Quartette, an die Seite zu stellen ist. Da das Oratorium *Christus am Ölberge* – anders als die mit ihm zeitgleiche Instrumentalmusik – so gut wie nichts zum Weg dorthin beizutragen vermochte, blieb von ihm doch nur zeitlich begrenzte aufführungspraktische Beachtung übrig, auf die eben nichts anderes als Vergessen folgen konnte. Ob diesem Vergessen irgendwann ein nachhaltiges Wiedererinnern ein Ende macht und welche Gründe dies haben wird, ist eine Frage, die dann in einem neuerlichen Vortrag zu diskutieren wäre.