

Ludwig van Beethoven (geboren 1770 in Bonn, gestorben 1827 in Wien) schrieb die **Messe C-Dur** für vier Solostimmen, Chor und Orchester op. 86 im Jahre 1807, etwa zeitgleich mit einem seiner populärsten Werke, der Sinfonie Nr. 5 c-Moll. Es handelt sich um ein Auftragswerk: Bestellt wurde es von Fürst Nikolaus II. von Esterhazy zu Anfang des Jahres 1807 für den traditionell feierlich zu begehenden Namenstag seiner Gattin.

Es ist eine Zeit umfassender Säkularisierung des gesamten gesellschaftlichen Lebens. In der Kunstanschauung dämmert die Romantik herauf: Individuell gefühlte, pantheistische Naturmystik wird von vielen Gebildeten der althergebrachten kirchlich-liturgischen Religiosität vorgezogen. Das gilt auch für Beethoven; dementsprechend gestaltet er seine Messe subjektiv-bekennnishaft mit großem Ausdrucksreichtum, was dazu führt, dass er sich über viele formale und musikalische Konventionen bei der Messvertonung hinwegsetzt.

Vor allem überträgt er Errungenschaften der modernen Sinfonik auf die Messvertonung, insbesondere das thematisch-konstruktive Prinzip: Themen und Motive entstehen, werden verarbeitet, weiterentwickelt, später wieder aufgenommen – sogar im zyklischen Sinne, wenn nämlich Beethoven am Ende des Agnus Dei (und damit am Ende der ganzen Messe) das Anfangsmotiv des Kyrie zitiert.

Die sechs Einzelsätze verzichten zugunsten einer geschlossenen, zusammenhängenden und ausdrucksreichen Gestaltung (in fortwährendem, lebendig-beweglichem Dialog zwischen dem beherrschenden Chor und den vier Solisten angelegt) gänzlich auf Solo-Arien und überhaupt auf das konventionelle Schema klar voneinander getrennter Einzelabschnitte.

Der große harmonische Reichtum hebt die Musik in deutlich romantische Klangbezirke. Große Ausdrucksfülle erzielt Beethoven aber vor allem durch die reiche Verwendung dramatischer Stimmungswechsel, durch eine farbige Instrumentierung und Dynamik, wobei er sich akribisch am jeweiligen Inhalt der Textworte orientiert, die er teilweise geradezu auspsychologisiert.

Zentrale Stellen für solche besonderen individuellen Ausdrucksgehalte sind etwa das lyrische Kyrie, das in einer ähnlich verinnerlichten Tonsprache verfasste, ungewöhnlich ausgedehnte Benedictus im Wechselspiel zwischen Solisten und Chor, sodann die unverkennbar von der sinfonisch-dramatischen Idee geprägten verzweifelt klagenden Miserere-Abschnitte im Gloria und im Agnus Dei sowie das dramatische Crucifixus im Credo, schließlich der Beginn des Sanctus mit seinen überraschenden harmonischen Wendungen.

Ungewöhnlich ist aber auch der stockende und leise Beginn des Credo, wie mit scheuer Ehrfurcht, statt – wie üblich – mit kraftvoller Glaubensgewissheit vorgetragen. Auffällig im ersten Teil des Credo sind auch die ostinaten (gleich bleibenden) Begleitfiguren in den Streichern, die auf Bruckner vorausweisen.

Die Uraufführung im September 1807 löste bei dem fürstlichen Auftraggeber Befremden aus, was nicht verwundert, da er als Angehöriger alteuropäischen Hochadels mit revolutionären Ideen und umwälzenden Neugestaltungen nicht nur in politischen, sondern auch in musikalischen Belangen nichts anfangen konnte. Beethoven aber erschließt der Kirchenmusik – indem er sich mit diesem Werk von vielen Konventionen der Messkomposition verabschiedet (damit aber eben auch von der Etikette seiner adeligen Auftraggeber) – neue Ausdrucksbereiche der Deutung liturgischer Texte und wirkt dadurch bahnbrechend für die weitere Entwicklung sakraler Musik im 19. und 20. Jahrhundert.

Neben der C-Dur-Messe hat Beethoven als weitere Messkomposition später (1823) nur noch die große „Missa Solemnis“ geschrieben, wobei er die in dem frühen Werk entwickelten Gestaltungsprinzipien eigentlich nur noch erweiterte (die Missa Solemnis ist viel umfangreicher), aber kaum mehr dem Wesen nach veränderte.

Anton Bruckner (geboren 1824 in Ansfelden / Oberösterreich, gestorben 1896 in Wien) komponierte zunächst hauptsächlich größere und kleinere kirchenmusikalische Werke, erst relativ spät (1865) begann er mit der Komposition von groß angelegten Sinfonien. Mit seinen neun Werken dieser Gattung gilt er heute als der bedeutendste Sinfoniker des 19. Jahrhunderts.

Im Jahre 1881 erfolgte eine erste Fassung seines **Te Deum** für vier Solostimmen, Chor und Orchester, die aber Fragment blieb. Die endgültige Ausarbeitung erfolgte dann erst – nach Vollendung seiner 6. und 7. Sinfonie – in den Jahren 1883 und 1884. Damit steht das Te Deum als einziges seiner fünf großen kirchenmusikalischen Werke inmitten des reifen sinfonischen Schaffens Bruckners (die drei Messen waren viel früher entstanden, viel später erst schrieb er die Vertonung des 150. Psalms).

Die Stilistik des Te Deum lehnt sich folgerichtig an die seiner Sinfonik an. Ihre prägenden Merkmale sind die folgenden: Monumentalität als Ausdruck des Großen, Ernsten, Feierlichen und Erhabenen; die dementsprechende Schwere des Temperaments; das Prinzip der Weiträumigkeit (großer Tonumfang der Melodien, harmonisch weites Ausgreifen zu entferntesten Tonarten auf kurzen Wegen, auch formale Weiträumigkeit); Orgelpunkt (lange liegen bleibender oder unablässig wiederholter Grundton im Bass) und Ostinato (stereotyp wiederholtes kurzes Motiv als Begleitfigur) als Grundlage enormer Kraftentfaltung in den Oberstimmen; in der Orchesterbesetzung die Erweiterung der Blechbläsergruppe (sie wird oft zur bestimmenden Instrumentengruppe des Orchesters); die unverhohlene Liebe zu geballter Klanggewalt; ein klares Gegeneinander der verschiedenen Klanggruppen (oder anders ausgedrückt: ein registerartiges Blockdenken, zu dem der Organist Bruckner von seinem Hauptinstrument inspiriert wurde); schließlich die Verschmelzung barocker Chorpracht und polyphoner Fugenmeisterschaft mit dem farbigen Klang des hochromantischen Orchesters – sozusagen die Synthese von Bach und Wagner.

Bruckner hat den Ambrosianischen Lobgesang des „Te Deum laudamus“ in einen mächtigen fünfteiligen Bau gefügt. Der Chor beherrscht das vokale Geschehen, die vier Solisten – von denen der Tenor bedeutungsmäßig herausragt – gestalten vor allem bezaubernde lyrisch-melodische Episoden, zum Teil im Dialog mit dem Chor oder einem Teil des Chores. Durchgehend beweist Bruckner seine an der Sinfonik gereifte Fähigkeit zu wirkungsvollen Durchführungen mit kontrastreich wechselnden Stimmungen, überraschenden Modulationen und mitreißenden Höhepunkten. Im Mittelpunkt steht dabei ein hymnischer Lobgesang, der immer wieder aufgenommen wird und gewaltige Kräfte entfesselt. Das diesem chorischen Jubel zugeordnete reine, sozusagen wie Granit gehärtete C-Dur, das – nach Durchschreitung entferntester tonartlicher Bezirke und komplexester chromatischer Wendungen – immer wieder erreicht wird, ist ein elementares Glaubenssymbol Brucknerscher Klangästhetik.

Das Werk wird eröffnet, abgeschlossen und über weite Strecken durchzogen von einem stereotypen Ostinato, einer lapidaren viertönigen Begleitfigur der Streicher, die – in unterschiedlicher Gestalt – immer wieder erscheint und den Chor begleitet. Dieser singt meist vierstimmig, in besonderen Kraftzentren des Stückes aber häufig auch unisono, also einstimmig.

Die Ansprüche an den ausführenden Chor sind enorm; vor allem in Dynamik und Tonhöhe sind extreme Anforderungen zu bewältigen, die jedes Ensemble bis an den Rand der stimmlichen Erschöpfung herausfordert.

Die Uraufführung des Te Deum erfolgte 1885 in Wien in einer Fassung mit zwei Klavieren anstelle des Orchesters. 1886 erlebte – wiederum in Wien – die erste Aufführung des Werks in der Originalgestalt einen enthusiastischen Erfolg. Schnell fand das Stück weltweite Verbreitung. Bruckner selbst hat es besonders geliebt und für eines seiner besten Werke gehalten. Er äußerte einmal: „Wenn mich der liebe Gott einst zu sich ruft und mich fragt: *Wo hast du die Talente verwendet, die ich dir gegeben habe?*, dann halte ich ihm die Notenrolle mit meinem Te Deum hin und er wird mir ein gnädiger Richter sein.“