

Beethoven: Die Geschöpfe des Prometheus

Die Musik zum Ballett Die Geschöpfe des Prometheus gehört zu den wenig bekannten Werken Ludwig van Beethovens. Selbst Fachleute kennen meist nur die Ouvertüre. Dabei ist die Prometheus Musik, entstanden zwischen der 1 und 2 Symphonie, für das Verständnis des Beethoven'schen Schaffens von sehr großer Bedeutung. Sie nimmt - in mehrfacher Hinsicht - die Stellung eines Schlüsselwerkes ein. Einige Aspekte der Musik führen in direkter Linie zur Eroica Symphonie.

Es ist eine Ballett-Musik, die auf Anregung des Tänzers Salvatore Vigano, der das Libretto schrieb, entstand. Vigano war im Jahre 1800 als Erster Tänzer und Ballettmeister an die Wiener Hofoper, den Ort früherer Triumphe zurückgekehrt. Vigano, war ein berühmter Mann, der aber vor allem durch neue Ideen Furore machte. Er führte z.B. als erster fleischfarbene Trikots anstelle der hergebrachten Kostüme und Reifröckchen ein. Die offen gelegten Bewegungen der Körper in scheinbarer Nacktheit erschienen vielen Kritikern als skandalös. Wagner nannte die idealistischen Heldenballette Viganos später „Musikdramen“ des Tanzes.

Leider stößt die so wünschenswerte inhaltliche Deutung der Beethoven'schen Prometheus-Musik an Grenzen. Viganos Szenarium gilt als verschollen, und man ist zu seiner Rekonstruktion auf den Theaterzettel der Uraufführung, auf einige Notizen in Beethovens Skizzen und auf die Inhaltsangabe des Balletts in einer späteren Vigano-Biographie (1838, Carlo Ritorni) angewiesen. Im Großen und Ganzen geht es um Promethues, der den Göttern das lebensspendende Feuer raubt, um daraus zwei Figuren, zwei Menschen, Mann und Frau, nach seinen Vorstellungen zu formen.

Die Musik beginnt mit einer breit angelegten Ouvertüre (C-dur), der ersten ihrer Art in Beethovens Gesamtschaffen und in vielem an den Kopfsatz der gerade komponierten Ersten Symphonie erinnernd.

Introduzione. La Tempesta: Prometheus gelingt es, zwei selbstgeschaffene Lehmstatuen mit Hilfe des von den Göttern geraubten Feuers zum Leben zu erwecken. Damit zieht er sich den Zorn des Zeus über das geraubte Feuer zu

1. Aufzug

- Poco Adagio: Ebenfalls in C-dur: deutlich hörbar entstehen die ersten marionettenhaften Gehversuche der Geschöpfe im Wechsel mit ihres Schöpfers überschäumender Freude über sein gelungenes Werk.
- Allegro Vivace: Es folgt die erste tiefe Enttäuschung: Zu fühlenden und denkenden »Menschen« im emphatischen Sinne sind die Geschöpfe noch nicht geworden; eine rettende Idee hält jedoch den Prometheus davon ab, sein Werk wieder zu zerstören.

2. Aufzug

- Maestoso - Andante: Die Realisierung dieser Idee nun erfüllt den langen, mit der Nr. 4 (D-dur) beginnenden Zweiten Akt: Auf dem Parnaß, dem Sitz der Musen, bittet Prometheus den Gott Apollo um die Erziehung seiner Geschöpfe zu menschlichen Wesen. Es ist überaus bezeichnend, daß diese alsbald gewährte Erziehung - man denke nur an das gleichzeitige Bildungskonzept der literarischen Weimarer Klassik - eine ästhetische ist:
- Adagio- Andante quasi allegro: die Musen beginnen die Erziehung, und zwar allen voran die Muse der Musik und Lyrik, Euterpe (B-dur). Für viele Musikkenner ist dieser umfangreiche Satz der schönste.

(3 Sätze fehlen heute Abend. Sie schildern die Erziehung durch die Muse des Tanzes, schildern, wie die Geschöpfe Dankbarkeit zeigen können)

- Adagio - Allegro molto: Melpomene, die Muse der Tragik rügt Prometheus, weil er seine wunderbaren Geschöpfe nicht unsterblich gemacht, und sie nun durch Melpomene erkennen, daß der Tod unausweichlich ist. Sie glaubt, ihn dafür strafen zu müssen und ersticht ihn.

Pastorale. Allegro: Die Muse Thalia (Komödie) tröstet die Weinenden und Pan erweckt Prometheus wieder zum Leben.

Das wird mit Freudentänzen gefeiert und zwar in einem Tanz mit dem Solotänzer Gioia, der im

- Andante mit anderen gemeinsam tanzt und im
- Maestoso- Allegro ein Solo bekommen hat.
- Allegro-Comodo: ausgelassener Tanz der Faune
- Solo della Casentini: Andante-Adagio-Allegro
- Chor und Solo di Vigano: Andantino-Adagio-Allegro

Unter allgemeinen Freudentänzen (Nr. 11 bis 16), deren szenische Ausfüllung im ungewissen bleibt, endet das Ballett - wie schon gesagt, mit dem als Finalthema der »Eroica« berüht gewordenen Tanz in der »Eroica«-Tonart Es-dur.

Finale. Allegretto - Allegro molto

Dieses Schlußthema schafft nicht nur die Verbindung zum Ideenkomplex der Dritten Symphonie, sondern auch zu anderen Werken dieser Zeit: Es begegnet schon vor dem Prometheus, im siebten der 12 Kontretänze und, nach dem Ballett, als Thema der Klaviervariationen op. 35. Dieses bedeutende Werk, heute unter dem nicht authentischen Titel „Eroica-Variationen“ geläufig, hätte, wenn es nach Beethoven gegangen wäre, den Hinweis auf die Herkunft aus dem Prometheus-Ballett auf dem Titel getragen (wozu es aber, offenbar aus verlagstechnischen Gründen, bei der Veröffentlichung 1803 nicht kam). Bis auf weiteres offen bleibt die in der jüngeren Beethovenforschung aufgeworfene Frage, ob die Dritte Symphonie in ihrer Grundkonzeption nicht auch als eine „Prometheus“-Symphonie aufzufassen sei. Die Rolle der Ballettmusik op. 43 als eines Schlüsselwerks für das Verständnis von Beethovens sogenannter „mittlerer“ Periode wird jedenfalls allein schon durch die Möglichkeit einer solchen Fragestellung bekräftigt.

Der Prometheus-Mythos hat hier auch politischer Bedeutung. Beide, der Autor wie der Komponist, dürften mit dem Titelhelden in antikisierender Camouflage auf jenen epochalen Helden gezielt haben, der damals noch unter dem Aspekt des Menschheits- oder Völkerbefreiers erscheinen konnte - auf Napoleon Bonaparte, der ein absolutistisches Regime nach dem anderen in die Knie zwang und wesentliche Errungenschaften der Französischen Revolution auf dem Kontinent zu verbreiten versprach.

Für viele in Europa wurde Napoleon zum neuen Garanten der Ordnung, des Fortschritts und der Hoffnung. Bei L. v. Beethoven zeigte sich diese Bewunderung ganz besonders deutlich: Er hatte Napoleon Bonaparte schon jahrelang beobachtet und sah in ihm das Gegenbild seiner selbst. Napoleon war gleichaltrig und hatte sich ebenfalls aus niedriger Herkunft emporgearbeitet. Er agierte aber nicht auf einem Nebenschauplatz wie der Musik, sondern dort, wo es etwas Reales zu bewegen galt und gab. L. v. Beethoven sah daher in Napoleon seinen großen Bruder, sein besseres Ich, denjenigen, der auf der politischen Bühne das verwirklichte, was er selbst nur auf sehr untergeordneter Ebene vermitteln konnte. Nach Jahren des Zweifels und der Anpassung hatte L. v. Beethoven so - wie aus einem Brief von 1798 hervorgeht - Napoleons Prinzipien vollkommen in sich aufgenommen.

Das Werk des 30jährigen Ludwig van Beethoven und des 32jährigen Salvatore Vigano wurde am 28. März 1801 im Wiener Burgtheater uraufgeführt. Die Kritiken fielen sehr unterschiedlich aus.

Annette Cramer