

Die Kirchenmusik Anton Bruckners

Ein Beitrag zum Verständnis der Entwicklung
seiner künstlerischen Identität

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von
Fabian Freisberg
aus Koblenz

Saarbrücken 2016

Dekanin: Univ.-Prof. Dr. Brigitte Kasten

1. Berichterstatter: Univ.-Prof. Dr. Rainer Kleinertz

2. Berichterstatter: Univ.-Prof. Dr. David Hiley

Tag der Disputation: 27. Juli 2016

Inhalt

1 Einleitung

Bruckners Kirchenmusik oder die Macht der Ressentiments	2
---	---

2 Anton Bruckner

2.1 Biographisches	10
2.2 Bruckners Herkunft	20
2.3 Bemerkungen zum St. Florianer Repertoire	23

3 Bruckners Kirchenmusik

3.1 Was ist Kirchenmusik?	39
3.2 Österreichische Kirchenmusik zur Zeit Bruckners	46
3.3 Zum kirchenmusikalischen Werkkorpus (mit tabellarischer Übersicht)	51

4 Die einzelnen Werke

4.1 Liturgische Kirchenmusik

4.1.1 Mehrstimmig

4.1.1.1 **Messen**

Windhaager Messe (WAB 25)	59
Messe für den Gründonnerstag (WAB 9)	64
Messe ohne Gloria (WAB 146)	68
Requiem d-Moll (WAB 39)	72
Missa solemnis b-Moll (WAB 29)	82
Messe Nr. 1 d-Moll (WAB 26)	99
Messe Nr. 2 e-Moll (WAB 27)	108
Große Messe Nr. 3 f-Moll (WAB 28)	110

4.1.1.2 **Motetten** (Proprien- und Gebetsmotetten)

Ave Maria (WAB 5)	136
Ave Maria (WAB 6)	138
Afferentur regi (WAB 1)	143
Inveni David (WAB 19)	146
Locus iste (WAB 23)	149

Christus factus est (WAB 10)	156
Tota pulchra es (WAB 46)	160
Os justi (WAB 30 [+20])	165
Christus factus est (WAB 11)	173
Virga Jesse (WAB 52)	180

4.1.1.3 Antiphonen, Responsorien, Cantica und Hymnen

Pange lingua C-Dur (WAB 31)	187
Libera me F-Dur (WAB 21)	192
Zwei Asperges me (WAB 3)	194
Tantum ergo D-Dur (WAB 32)	197
Tantum ergo A-Dur (WAB 43)	201
Vier Tantum ergo (WAB 41)	204
Tantum ergo D-Dur (WAB 42)	211
Magnificat B-Dur (WAB 24)	214
Tantum ergo B-Dur (WAB 44)	220
Libera me f-Moll (WAB 22)	222
Asperges me (WAB 4)	225
Pange lingua Phrygisch (WAB 33)	229
Iam lucis orto sidere (WAB 18)	233
Ecce sacerdos (WAB 13)	238
Vexilla regis (WAB 51)	242

4.1.2 Einstimmig

4.1.2.1 **Gebet**

Ave Maria (WAB 7)	246
-------------------	-----

4.1.2.2 **Hymnus und Antiphon**

Veni creator Spiritus (WAB 50)	249
Ave Regina coelorum (WAB 8)	251

4.2 Nichtliturgische Kirchenmusik

4.2.1 Mehrstimmig

Te Deum (WAB 45)	254
Salvum fac (WAB 40)	257

4.2.1.1	Psalmen	
	Vorbemerkung zu den Psalmen	259
	Psalm 22 (WAB 34)	263
	Psalm 114 (WAB 36)	268
	Psalm 146 (WAB 37)	273
	Psalm 112 (WAB 35)	287
	Psalm 150 (WAB 38)	297
4.2.1.2	Kantate	
	Festkantate (WAB 16)	304
4.1.2.3	Choräle	
	Dir, Herr, dir will ich mich ergeben (WAB 12)	310
	In jener letzten der Nächte (WAB 17)	313
4.1.2.4	Chorstücke (Deutsche Gesänge)	
	Herz-Jesu-Lied (WAB 144)	317
	Zwei Totenlieder (WAB 47/48)	318
	Vor Arneths Grab (WAB 53)	320
	Am Grabe (WAB 2)	323
	Trauungslied (WAB 49)	325
	Zur Vermählungsfeier (WAB 54)	328
4.2.2	<u>Einstimmig (Lieder)</u>	
	O du liebes Jesukind (WAB 145)	331
4.2.3	<u>Instrumental</u>	
4.2.3.1	Blasmusik	
	Zwei Aequales (WAB 114/149)	334
5	Bruckner als Kirchenmusiker	
5.1	Die Stellung seiner Werke innerhalb der Gattungsgeschichte	338
5.2	Eigentümlichkeiten und werkimmanenter Personalstil	341
5.3	Die Bedeutung der Kirchenmusik für das Brucknerbild	346
6	Literaturverzeichnis	363

Benutzungshinweise

1. Dieser Arbeit liegt die „Neue Gesamtausgabe“ der Werke Anton Bruckners zugrunde. Sämtliche Taktangaben, Buchstaben oder Ziffern bei den einzelnen Werkbesprechungen beziehen sich auf die nachfolgend genannte Neue Gesamtausgabe. Abweichungen sind stets ausdrücklich vermerkt: Anton Bruckner: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. 24 Bände in 53 Teilbänden. Herausgegeben von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak (†). Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1951ff. = NGA.

2. Zitierte liturgische Texte jenseits der vertonten Vorlagen sind, soweit eine kirchenamtlich approbierte deutsche Übersetzung vorliegt, aus den authentischen Büchern für den liturgischen Gebrauch entnommen. Die übrigen Übersetzungen aus dem Lateinischen stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser dieser Arbeit selbst und sind i.d.R. möglichst wortgetreu.

3. Lateinische Bibelzitate folgen der Vulgata (Hrsg. von Roger Gryson, Stuttgart⁴1994), deutsche der Einheitsübersetzung (Hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, von Lüttich und von Bozen-Brixen, Stuttgart 1980). Abweichungen sind stets ausdrücklich vermerkt.

4. Die Rechte an den Abbildungen (mit Ausnahme von Abbildung 5, 14 und 15) liegen beim Verfasser dieser Arbeit.

Das Recht an Abbildung 5 liegt beim Wien Museum (Österreich).

Das Recht an Abbildung 14 liegt beim Musée d'Unterlinden, Colmar (Frankreich).

Das Recht an Abbildung 15 liegt bei der Hamburger Kunsthalle.

5. Die Aufbewahrungsorte autographischer Primärquellen sind in der Regel direkt bei der Quellenangabe genannt.

6. Sind einzelne Angaben (v.a. Datierungen) mit einem Fragezeichen „?“ versehen, so sind sie nach Ansicht des Verfassers dieser Arbeit nicht hinreichend beweisbar, aber plausibel und wahrscheinlich. Steht nur ein Fragezeichen oder heißt es „kei-

ne?“, so ist eine betreffende alternative Angabe als eher unwahrscheinlich oder spekulativ anzusehen.

7. Wörtliche Zitate Bruckners aus Briefen oder von anderen Quellen sind neben der Anführung zusätzlich kursiv gesetzt. Desgleichen sind die Titel aller Musikwerke sowie ggf. deren Text durch Kursivdruck kenntlich gemacht.

Abkürzungen

AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
NGA	Neue Gesamtausgabe
MGG/MGG2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart/2. Auflage ders.
ÖMZ	Österreichische Musikzeitung
ÖNB/ÖNB-MS	Österreichische Nationalbibliothek/Musiksammlung ders.
WAB	Werke Anton Bruckners (i.e. Werkverzeichnis von Renate Grasberger)
a.a.O.	am angegebenen Ort
Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Ant.	Antiphon
autogr.	autograph
Bd./Bde.	Band/Bände
bez.	bezeichnet
bspw.	beispielsweise
d.	der/die/das
d.h.	das heißt
dt.	deutsch
bzw.	beziehungsweise
Cod.	Codex
dass./ders./dess./dies.	dasselbe/derselbe/desselben/dieselbe
Diss.	Dissertation
ebd.	ebenda
engl.	englisch

et al.	et alii (und andere)
etc.	et cetera (und übrige)
f.	folgende [Seite]
ff.	folgende [Seiten]
fol.	Folio
franz.	französisch
Ges.	Gesellschaft
ggf.	gegebenenfalls
Hg.	Herausgeber
hl.	heilig
hrsg.	herausgegeben
Hs.	Handschrift
i.d.R.	in der Regel
i.e.	id est (das ist)
insb.	insbesondere
Inv.	Inventar
ital.	italienisch
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
kk./k.k.	kaiserlich-königlich
lat.	lateinisch
Mus.	Musik
n.	nach
Nr.	Nummer
o.	oder
o.a.	oder andere
o.ä.	oder ähnliche
o.g.	oben genannt
P.	Pater
Phil.	Philosophie
Ps.	Psalm
R.	Responsum (eines Responsoriums)
Resp.	Responsorium
resp.	respektive

Rev.-Bericht	Revisionsbericht [der NGA]
S.	Seite
s.	siehe
s.o./s.u.	siehe oben/siehe unten
Sig.	Signatur
sog.	sogenannt
Sp.	Spalte
Str.	Strophe
T.	Takt
Tsd.	Tausend
u.	und
u.a.	und andere
u.ä.	und ähnliche
Univ.	Universität
usw.	und so weiter
usf.	und so fort
V.	Vers
v.	von
v.a.	vor allem
Vat.	[Editio] Vaticana
Verf.	Verfasser
vgl.	vergleiche
vollst./unvollst.	vollständig/unvollständig
Vortragsbez.	Vortragsbezeichnung
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil
Zit./zit.	Zitat/zitiert

Die Abkürzung der biblischen Bücher erfolgt wie in der jeweils benutzen Bibelausgabe und orientiert sich an modernen wissenschaftlichen Gepflogenheiten.

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

<u>Abbildung Nr.</u>	<u>Inhalt</u>	<u>Seite</u>
1	Stift St. Florian	12
2	Stift St. Florian	12
3	Linz, Neuer Dom	15
4	Linz, Alter Dom	15
5	Bruckners Totenmaske	19
6	Aufführungsverzeichnisse	25
7	Verzeichnis VI	25
8	Verzeichnis IX	28
9	Verzeichnis X	28
10	Musikalienkatalog (Einzelblatt)	33
11	Aumann-Bearbeitung Bruckners	37
12	Aumann-Bearbeitung Bruckners	37
13	Bruckner-Gedenktafel	45
14	Matthias Grünewald: Isenheimer Altar	127
15	Arnold Böcklin: Heiliger Hain	151
16	Autograph <i>Vier Tantum ergo</i>	205
17	Autographe Stimmen	210
18	Autographe Stimmen	210

<u>Tabelle Nr.</u>	<u>Inhalt</u>	<u>Seite</u>
1	Tabellarische Werkübersicht	54ff.
2	Übersicht musikalischer „Wegmarken“ 1845-1879	344

1 Einleitung

Bruckners Kirchenmusik und die Macht der Ressentiments

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit der Kirchenmusik Anton Bruckners. Gerade auch die kleineren Kirchenstücke, die bislang zugunsten der großen Messen und des symphonischen Werks meist nur am Rande betrachtet worden sind, sollen hierzu eingehend untersucht werden. Weil es über die Kirchenmusikwerke Bruckners bisher keine umfängliche Überblicksdarstellung gibt und weil sich durch das, oft biographisch begründete, mangelnde Interesse an den kleineren und vor allem an den frühen Werken zahlreiche Ungenauigkeiten, einmal im Hinblick auf einzelne Daten, aber auch die Chronologie oder den Anlaß der Entstehung betreffend, im gängigen Bruckner-Schrifttum verfestigt haben, sollen durch diese Untersuchung Korrekturen ermöglicht werden. Die großen Biographien, allen voran das mehrbändige Werk von August Göllerich und Max Auer aus den 1920er und 1930er Jahren,¹ wie auch die zweibändige Monographie von Ernst Kurth von 1925² besprechen zwar die meisten Kirchenwerke und unter ihnen auch zahlreiche kleine, doch genügen die Ergebnisse und die dort jeweils kolportierten Episoden rund um Bruckner und seine Werke heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen nicht mehr in jedem Fall; auch gibt es dort aufgrund zu jener Zeit nicht zur Verfügung stehender Quellen offensichtliche Versäumnisse oder Fehler, die so oder so ähnlich immer wieder abgeschrieben und auf diese Weise bis in die Gegenwart, so auch beispielsweise in die MGG oder das Bruckner-Handbuch, tradiert wurden. Außerdem sind zwar die drei großen Messen, das *Te Deum* und einzelne Motetten immer wieder Gegenstand der Betrachtung in Aufsätzen oder Dissertationen gewesen, jedoch stets mit dem Fokus auf eine ganz bestimmte, in der Regel sehr spezielle Fragestellung. Von zahlreichen anderen Werken Bruckners, darunter zum Beispiel den fünf großen Psalmen, fehlt in der gängigen Literatur häufig jeder allgemein gehaltene und keine konkrete These reflektierende Überblick.

Diese Arbeit bemüht sich um eine umfassende systematische Darstellung der Kirchenmusik Bruckners. Anstelle der sonst häufig üblichen chronologischen Anordnung wurde eine Gruppierung nach Gattungen gewählt, einmal um die Dominanz bestimmter kirchenmusikalischer Gattungen im Gesamtwerk anschaulich zu illustrieren, aber auch um künstlerische Fortschritte innerhalb einer einzelnen Gattung bes-

¹ August Göllerich und Max Auer: Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild. 4 Bde. in 9 Teilbde. Regensburg 1922ff.

² Ernst Kurth: Bruckner. 2 Bde. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1925, Hildesheim u. New York 1971.

ser nachvollziehen zu können. Die wesentlichen Daten der Werke wie Entstehung, Uraufführung, Besetzung, Quellenlage, Widmung usw. sind dazu tabellarisch aufgelistet, Unstimmigkeiten oder Widersprüche ausführlich dokumentiert. Es folgt, wo es nötig erscheint, jeweils eine kurze Analyse, wobei Rezeptionsgeschichte, Entstehungshintergründe und äußerer Anlaß ebenfalls dargestellt werden, soweit sie greifbar und für das Verständnis hilfreich sind. Unterschiedliche Fassungen werden thematisiert, sofern sie für die Fragestellung dieser Untersuchung von Interesse sind oder falls es im Einzelfall bislang Unstimmigkeiten in der Literatur gegeben hat, die aufgrund neuerer eigener oder fremder Nachforschungen korrigiert werden können.

Zuvor wird versucht, die sozio-kulturelle Grundlage, auf der Bruckners musikalische Arbeit seit ihren Anfängen vonstatten gegangen ist, nachzuzeichnen, indem das zu Bruckners Zeiten als Schüler und Lehrer in St. Florian geläufige Repertoire eingehender untersucht und Bruckners teilweise autodidaktische Ausbildung in Form von Lehrbuch- und Beispielstudium bewertet wird, um zu verstehen, inwieweit einzelne Werke von Bruckners musikalischer Erfahrung, das heißt, von seiner musikalischen Sozialisation geprägt sind, bzw. welche Fortschritte in der Entwicklung seiner Kompositionen auf äußere Einflüsse durch die Werke älterer oder zeitgenössischer Meister zurückzuführen sind oder aus besonderen anlaßgebundenen Umständen im Rahmen der jeweiligen Entstehung resultieren. Was darüber hinaus übrigbleibt, darf als Bruckners genuines geistiges Eigentum gelten und muß seiner ehrgeizigen Ambition und seiner musikalischen Begabung zugeschrieben werden. Man könnte einwenden, daß es genüge, das Werk an sich, die reine Musik zu betrachten, ohne Vorwissen, ohne Kenntnis der Person Bruckners, ohne Wissen um die Umstände des Entstehens, doch wird man erkennen müssen, daß es unerlässlich ist, außermusikalische Erwägungen mit einzubeziehen. Jede ahistorische, der Faktizität temporärer Abläufe entzogene und der Kausalität sozialer Gegebenheiten entrückte Betrachtungsweise muß am Werk scheitern, da in ihm mehr verborgen liegt, als rein musikphilologische Untersuchung nach oben befördert. Denn alles Historische liegt eingebettet in seine Zeit, man muß sie kennen, um das abgeschlossen Vergangene zu begreifen, nichts enthebt sich dieser Methode; man muß konzedieren, daß sich Wahrnehmung und Bedeutung vollendeter Fakten in der Zeit wandeln und man eingedenk dieser Situation die Vergangenheit notwendigerweise berücksichtigen sollte.

Nach der ausführlichen Darstellung jedes einzelnen Werks soll es aufgrund der dort gewonnenen Erkenntnisse in einer kurzen Zusammenfassung um die Bestim-

mung des Stellenwerts der Kirchenmusik im Gesamtwerk Bruckners sowie um die vorsichtige Ergänzung des überwiegend monoperspektivisch tradierten Brucknerbildes, in dem der Komponist für die Kirche stets eine untergeordnete Rolle spielte, gehen. Nicht zuletzt wird die Position der Brucknerschen Kirchenmusik in der Kirchenmusikgeschichte insgesamt hierdurch substantiell bekräftigt.

Innerhalb jeder einzelnen Werkbetrachtung wird im Anschluß an die Darlegung der Rahmendaten, wie eben geschildert, die Musik im Hinblick auf formale Kriterien und musikalische Parameter, die allgemein als stilbildend für Bruckner anerkannt und unstrittig sind (Personalstil), analysiert. Das sind beispielsweise Oktav- und Quintstürze als melodische Gestaltungsmittel (mit deutlichen Unterschieden zu klassischen Vorbildern), Medianrückungen zur Abschnittsbildung, Sekund- und Nonnenvorhalte in melodieführenden Oberstimmen, ostinate Baßfiguren zur Formbildung, Unisonopassagen, Choralhaftes als kontrastierende Einschübe, Fugen zur Schlußgestaltung mit Themenbezügen zu Vorangegangenem, thematische Rückbezüge wie zufällig inmitten des Satzes, formale Gestaltung durch motivisch-thematische Bezüge im Orchestersatz (häufig in variiert oder modifizierter Sonatenform), Disposition von Klang- und Registerblöcken (auch zur Steigerung ins Monumentale), ökonomische Reduktion musikalischer Mittel durch Einzelintervalle als motivische Keimzelle (z.B. Terz), Verwendung der Harmonik zur Ausdeutung des Wunderbaren und Geheimnisvollen, ein „unvermitteltes Nebeneinander von kontemplativer Versenkung, andächtiger zeitenthobener Schau eines heiligen Bildes und plötzlicher Ekstase.“³

Nachdem solche charakteristischen Stilmerkmale Bruckners in der Kirchenmusik dokumentiert worden sind, wird einerseits ein besseres Verständnis für Bruckners Musik in ihrer Zeit möglich, wozu immer wieder einzelne Vergleiche mit den Werken Berlioz', Liszts, Gounods, Rheinbergers und anderer an ausgewählten Stellen bemüht werden. Andererseits kann, vornehmlich im Kontrast zum Cäcilianismus im süddeutsch-österreichischen Raum, die Kirchenmusik Bruckners als eigenständig und in vielen Aspekten singulär begriffen werden, ist Bruckners Oeuvre zudem das – in bezug auf den Umfang – kirchenmusikalisch einzige wirklich nennenswerte eines Symphonikers im 19. Jahrhundert und zählt mit den geistlichen Werken Liszts nach Beethovens *Missa solemnis* und den späten Messen Schuberts zu den Höhepunkten der (instrumentalbegleiteten) Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

³ Melanie Wald-Fuhrmann: Geistliche Vokalmusik. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): Bruckner-Handbuch. Stuttgart und Weimar 2010, S. 224-289, hier S. 271.

Bruckners festverwurzelte und biographisch abgesicherte Frömmigkeit, die in der älteren Literatur oft als bedeutende Chiffre zur Entschlüsselung seiner Persönlichkeit angesehen worden ist, soll im Zusammenhang mit den einzelnen Werken ebenfalls beleuchtet und ggf. zur Bewertung herangezogen werden, ohne den Sinn für Bruckners tieferliegendes theologisches Verständnis und damit verbundene musikalische Implikationen zu überdecken, denn einfache rurale Volksfrömmigkeit und tiefere theologische Kenntnisse werden hier als sinnvolle Symbiose erfahrbar, nicht als Gegensatz. Die Betrachtung äußerer Einflüsse auf das kirchenmusikalische Schaffen Bruckners sowie die von Bruckners Musik ausgehenden Einflüsse auf die symphonische Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert können das erneuerte Bild vervollständigen. Auch die Beschäftigung mit seinem Spätwerk und die Weiterentwicklung des Kirchenmusikers Anton Bruckner bis zu seinem Tod darf in einer umfassenden Darstellung des Kirchenmusikers Bruckner nicht fehlen und sollte neben den ohnehin stark rezipierten Großwerken für den Konzertsaal, wie sie in Gestalt des *Te Deum* oder des letzten *Psalms 150* meist im Zentrum musikkritischer oder musikwissenschaftlicher Betrachtung standen und stehen, gerade auch die kleinen, anlaßlosen und aus reinem Selbsttrieb entstandenen Kompositionen berücksichtigen.

Diese Arbeit versucht also, das einseitig zugunsten des Symphonikers Bruckner bestehende Bild unter Einbeziehung der kleineren Kirchenmusikwerke zu ergänzen, das heißt die Kirchenmusik der frühen und mittleren Schaffensperiode als unentbehrlich für die Entwicklung des Komponisten sowie grundlegend für die spätere musikalische Entfaltung, sowohl im Hinblick auf die letzten Kirchenmusikwerke als auch in Betracht der späten Symphonien, darzustellen. Das beinahe dogmatischen Charakter annehmende Axiom der Brucknerforschung, sein Genie habe sich erstmals ab 1864 in der *d-Moll-Messe* manifestiert, ohne daß dem eine Entwicklung vorangegangen sei, soll angesichts der beobachteten konsequent heranreifenden kompositorischen Arbeit in Frage gestellt werden. Daß die Macht der Ressentiments⁴ aus vorwiegend ideologischen, das heißt antikirchlichen oder zumindest antiklerikalen Vorbehalten resultierend, oder in autonomieästhetischen Konflikten des 19. Jahrhunderts wurzelnden Gründen, wie zu zeigen sein wird, ein derart monoperspektivisches Brucknerbild über Jahrzehnte affirmativ tradieren und konservieren konnte, hat einen unvoreingenommenen Blick auf das Kirchenmusikwerk, dem man vorgeworfen hat,

⁴ Vgl. hierzu die Diskussion im Kap. 5, insb. 5.3 mit aktuellen Positionen von bspw. Wolfram Steinbeck, Melanie Wald-Fuhrmann und Paul Hawkshaw, aber auch älteren Äußerungen von Friedrich Blume oder Eduard Hanslick.

daß es vor 1864 epigonal, uninspiriert, defizitär oder eklektisch sei, verstellt. Auch hat sowohl Bruckners häufig negative Selbsteinschätzung als Konsequenz seiner scheuen und selbstkritischen Persönlichkeit wie auch der Umstand des biographischen Bruchs im Jahr 1868 durch den Umzug nach Wien und die ab diesem Zeitpunkt vorrangige Hinwendung zur Komposition von Symphonien derlei Ansichten befördert. Dabei offenbart die eingehende Beschäftigung mit den kleineren Werken der St. Florianer und Linzer Jahre mehr Linearität in der Genese seines Stils als es überwiegend angenommen worden ist, wie die Ergebnisse dieser Arbeit im folgenden zeigen sollen.

Als Kirchenmusiker von Haus aus und als tiefgläubiger, die Traditionen und Lehren der katholischen Kirche unkritisch bejahender Mensch schuf Bruckner seine Musik. Derart eingebettet in die Tradition der Meß- und Motettenkomposition der katholischen Kirchenmusik sind Bruckners frühe Kirchenmusikwerke vornehmlich Werke der Nachfolge, seine anfänglichen Kompositionsversuche spürbar verwurzelt in Tonsprache und Form der Wiener Klassiker und ihrer Nachfahren, in einzelnen Gattungen auch älterer Meister.

Die vielen liturgischen Gebrauchsmusikstücke der 1840er bis 1860er Jahre sowie die Männerchorliteratur verweisen auf eine lebendige und aktive Kompositionstätigkeit, bewegen sich aber nicht auf einheitlichem Niveau. Einzelne Motetten dieser Jahre ragen deutlich hervor. Im Fokus der Stilfrage sollen also zunächst die große Festmesse der Florianer Zeit, die Psalmen sowie diejenigen Motetten stehen, welche in der musikalischen Gestaltung konzeptionell oder klanglich neue, originale Wege zu beschreiten versuchen, die so oder vergleichbar zuvor noch nicht vorhanden waren. Hieraus läßt sich destillieren, was man als Ausgangspunkt, gleichsam als Substrat für den Brucknerschen Personalstil ansprechen könnte.

Bedenkt man, daß aus der Perspektive von 1861, dem Entstehungsjahr der häufig als wichtige musikalische Wegmarke identifizierten siebenstimmigen Motette *Ave Maria* (WAB 6), bis zur Fertigstellung der *1. Symphonie in c-Moll* 1865/66 noch einige Jahre vergehen, bis zur Vollendung der *2. Symphonie* 1872 mehr als elf Jahre, liegt die Vermutung nahe: Bruckner hat in den Messen und Motetten bereits ‚seinen Ton‘ gefunden. Den frühen Orchesterwerken haftet im Gegensatz zu den mittleren Kirchenmusikwerken das Dilemma unfertiger Form- und Tonsprache an, weil sich dort der musikalische Gedanke noch nicht vollends zu entfalten vermag, da Ausdruck und präzise Formgestaltung in den Symphonien bis einschließlich der zweiten noch nicht

ausgereift sind.⁵ Spätestens Bruckners letzte *Messe in f-Moll* ist hingegen ein Werk, das an der Schwelle zwischen seiner Linzer und seiner Wiener Zeit entstanden ist und sehr deutlich zeigt, wie sich Bruckner stufenweise vom Kirchenkomponisten, vom soliden musikalischen Handwerker, zum eigenständigen Originalgenie mit ausgeprägt symphonischer Denkweise entwickelt hat. Musikalische Querbezüge und Selbstzitate wie zwischen dem langsamen Satz der 2. *Symphonie* und dem zuvor entstandenen Benedictus der *f-Moll-Messe*, von denen im entsprechenden Abschnitt über die *f-Moll-Messe* die Rede sein wird, seien hier als ein Beispiel genannt. Es handelt sich also bei den mittleren Kirchenmusikwerken um nicht weniger als um Schlüsselwerke in der Entwicklung zur eigenen Tonsprache.⁶

Innerhalb der katholischen Kirchenmusik kulminiert mit Bruckner eine Entwicklung, der ein Mehr an symphonischer Form bei gleichzeitiger Zurückhaltung gegenüber dem vertonten Wort in dem Sinn, daß das subjektive Bekenntnis keineswegs zurückstehen muß, wenn es sich nicht in leeren und übersteigerten musikalischen Gesten aussprechen soll, nach Bruckner offenbar unmöglich gemacht wurde. Höchstmögliche Eintracht zwischen der anspruchsvollen Forderung, die ein liturgischer Text an seine musikalische Ausdeutung stellt, und der stringenten, subjektivierten, doch zugleich allgemein nachvollziehbaren musikalischen Umsetzung ist bei Bruckner erreicht: einerseits wahrt seine Kirchenmusik ihre zentrale Funktion der Liturgiefähigkeit, die nicht durch musikalische Kaskaden und Fassaden verstellt werden darf, andererseits wird ihr außermusikalischer Inhalt von der Tonsprache getragen und auf den Zuhörer übertragen. Der Text benutzt die Musik also gleichsam als Medium, wie die Musik ihrerseits den Text als manifestes Emblem ihrer inhaltlichen Dimension instrumentalisiert. Ein Mehr an Symphonie hätte ein Weniger an Text und damit an inhaltlicher Substanz bedingt, ein Weniger an Symphonie, speziell innerhalb der Gattung Messe, einen künstlerischen Rückschritt bedeutet. Die Balance zwischen inhalt-

⁵ Vgl. dazu Wolfram Steinbeck: Von den „Schularbeiten“ bis zur *Zweiten Sinfonie*. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): Bruckner-Handbuch. Stuttgart und Weimar 2010, S. 110-150.

⁶ Diese Auffassung deuten, wenn auch in anderem Kontext, sowohl die neuere als auch die ältere Literatur insofern an, als gelegentlich vertreten wird, daß es sich bei Bruckners musikalischer Originalität um evolutionäre Steigerung bspw. *eines* Werkprinzips oder *einer* musikimmanenten Idee handele und daß je etwas spezifisch Neues Gegenstand der fortschreitenden Werkindividualität sei (so z. B. bei Wolfram Steinbeck: Bruckner. In: MGG2. Personenteil Bd. 3. Kassel, Basel, London etc. 2000, Sp. 1037-1105, hier Sp. 1093f.) bzw. daß bereits in den mittleren Werken die volle künstlerische Meisterschaft durchscheint, indes noch nicht vollständig „auseinandergefaltet“ ist (vgl. Friedrich Blume: Bruckner. In: MGG. Bd. 2. Kassel, Basel, London 1952, Neudruck 1989, Sp. 341-382, hier Sp. 368ff.).

licher Dimension der Textvorlage und musikalischer Substanz in den symphonischen Kirchenwerken Bruckners ist später so nicht mehr erreicht worden.

Diese Arbeit richtet ihren Fokus ganz bewußt auf die kleinen und mittleren Werke Bruckners und kann, da sie grundsätzlich als Übersicht angelegt ist, nicht jedem Einzelwerk, zumal nicht den drei großen Messen oder dem *Te Deum*, dessen ästhetisches Konzept weit über kirchenmusikalische Grenzen hinausreicht, in gebührender Gründlichkeit analytisch nachspüren. Diese Werke haben ohnehin bereits erhebliche Untersuchung und Würdigung in der Bruckner-Forschung erfahren, weshalb diese Einschränkung für die zentrale Fragestellung nach Bruckners stilistischer Entwicklung verbunden mit der Bedeutung der kleineren und mittleren Kirchenwerke dafür nach Meinung des Verfassers kein elementares Versäumnis darstellt und den Rest der Arbeit dadurch nicht essentiell beeinträchtigt. Ausgewählte Details können im Rahmen einzelner Werkbetrachtungen pars pro toto die zum Teil höchst gegensätzlichen und widersprüchlichen Aspekte der Brucknerforschung spiegeln. Der ‚Handbuchcharakter‘, der den Hauptteil dieser Arbeit prägt, soll dabei helfen, gezielt einzelne Werke herausgreifen zu können, auch wenn ihre Betrachtung stets in einen größeren inhaltlichen Kontext eingebettet ist. Es wird versucht, das jeweils eigentlich Neue in Bruckners Kompositionen oder das Erreichen einer neuen Stufe seiner künstlerischen Entwicklung im konkreten Einzelfall darzustellen, wozu in der jeweiligen Analyse häufig auf andere, im speziellen Kontext interessierende oder für das Verständnis hilfreiche Werke, verwiesen wird. Es soll hieraus ein Gesamtbild entstehen, daß am Ende nur einer kurzen Zusammenfassung bedarf, weil in jeder Einzelbetrachtung bereits die dort gewonnenen Erkenntnisse in den Gesamtzusammenhang der leitenden Untersuchungshypothese einbezogen und eingeordnet werden.

Daß zunächst Biographisches interessiert, hat eine wesentliche Ursache in dem bei Bruckner wie bei kaum einem anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts geführten Streit, ob Werk und Person untrennbar miteinander verbunden sind, oder ob sie aufgrund der verschrobenen Persönlichkeit Bruckners tatsächlich nichts voneinander verraten, wie immer wieder diskutiert worden ist. Im folgenden soll also zunächst ein Schwerpunkt auf die Frage nach der Bedeutung der Biographie für das Werk gelegt werden, um anschließend den Gegenstand „Kirchenmusik“ definitorisch zu präzisieren, ehe im Hauptteil der Untersuchung die einzelnen Werkbesprechungen den zentralen Bestandteil in Form eines handbuchartigen Katalogs bilden.

2 Anton Bruckner

2.1 Biographisches

In den folgenden beiden Kapiteln geht es nicht um eine vollständige Biographie Bruckners, sondern vielmehr darum zu zeigen, daß sein Stil, seine Kompositionsweise, seine Kompositionsinhalte und -schwerpunkte, also seine ihm eigene Tonsprache in großem Maß Ausfluß des frommen, katholisch-ländlichen und einfachen bis naiven Milieus ist, in welches Anton Bruckner geboren wurde und in dem er die ersten Lebensjahrzehnte verbracht hat. Der Geist seiner direkten Umgebung, die Tradition seiner familiären Herkunft, die Strukturen der oberösterreichischen Provinz spielen, zumindest im Hinblick auf das geistliche Werk, eine größere Rolle als Strömungen des Zeitgeistes, der Mode und sprechen sich in Charakter und pietätvoller Innigkeit des musikalischen Ausdrucks unmittelbar aus. Werk und Leben sind insofern also untrennbar miteinander verbunden.⁷

Später übersteigt seine Klangwelt die Tradition der katholischen Kirchenmusik bei weitem; sie transformiert in der Nachfolge Beethovens und Schuberts die Kirchenmusik in die symphonische Sprache des 19. Jahrhunderts und bleibt dabei das Werk eines Sonderlings, dessen Schaffen in tiefer Religiosität wurzelt, dessen Persönlichkeit immer die des Anti-Modernen, des „Unzeitgemäßen“⁸ gewesen ist, wenn seine letzten Werke auch auf unterschiedliche Art und Weise in Gestalt und Programm betont fortschrittlich strukturiert sind.

Am 4. September 1824 wurde Joseph Anton Bruckner als erstes von elf Kindern des Schulmeisters Anton Bruckner (1791-1837) und seiner Frau Theresia Helm (1801-1860) im oberösterreichischen Dorf Ansfelden geboren. Unweit von Linz und nahe dem Augustinerchorherrenstift St. Florian verbrachte er eine halbbäuerliche

⁷ Die gegenteilige Position vertritt Karl Grebe in seiner Monographie: „Die Beschreibung von Anton Bruckners Werk läßt sich nicht in die Erzählung seines Lebens einbauen. Leben und Werk verraten nichts voneinander. [...] Das Leben sagt nichts über das Werk aus, das Werk nichts über das Leben, von dieser unbequemen Tatsache muß die Darstellung ausgehen.“ (Karl Grebe: Anton Bruckner. Reinbek bei Hamburg ¹⁵2001, S. 7.) Während bei Bruckners Zeitgenossen Johannes Brahms Leben und Werk aufeinander bezogen seien, integriere sich das Schaffen Bruckners nicht in seinen Lebenslauf. Grebe nennt dies „das Problem Bruckner“ (ebd.). Äußert Grebe auch kurz später, daß Bruckners Musik Motive seines Lebens sublimiere, lehnt er eine enge Beziehung dennoch ab: „Der Versuch, diese Züge in seinem Werk nachzuweisen, konnte nur zu Mißverständnissen führen, die wiederum den Blick auf den objektiven Befund seiner Komposition verstellen.“ (ebd., S. 12). Wir teilen diese Auffassung nicht und wollen im Hauptteil dieser Arbeit das Gegenteil nachweisen und zeigen, daß das Verständnis gerade von Bruckners Kirchenmusik ohne die Kenntnis seiner Herkunft und Person unmöglich erscheinen muß.

⁸ Vgl. Wolfgang Johannes Bekh: Anton Bruckner. Biographie eines Unzeitgemäßen. Bergisch-Gladbach 2001.

Kindheit, jedoch bei einem musikalisch gebildeten und umsichtigen Vater. Die Vorfahren seiner Familie, die sich in ihrem Heimatgebiet zwischen Enns und Donau bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, waren überwiegend Handwerker und Bauern. Der Vater war nach dem Großvater der zweite Schullehrer in der Familie und versah seinen Dienst ab 1822 an der Volksschule in Ansfelden. Gemäß kaiserlichem Erlaß von 1805 gehörte dazu auch die musikalische Gestaltung der Liturgie und die Untermalung weltlicher Feste, wobei ihm der junge Anton bereits hilfreich zur Hand ging. Der Knabe lernte früh die übliche Sonntagsmesse kennen, mit vier Jahren begann er das Geigenspiel und erhielt Orgel- und Klavierunterricht. Er sang im Kirchenchor und durfte als Zehnjähriger erstmalig den Gottesdienst auf der Orgel begleiten. Er wuchs in der sicheren Gewißheit eines ehrlichen provinziellen Katholizismus auf, in der selbstverständlichen Geborgenheit nicht durch konfessionelle Spaltungen belasteter tiefer Gottverbundenheit, in der unauffälligen gegensatzlosen Überschaubarkeit natürlicher und sozialer Gegebenheiten ohne komplexe Spannungsfelder. Die liebevolle Bescheidenheit seines Elternhauses prägt ihn; die vielleicht in Teilen naive, aber fundamentalverwurzelte Denkstruktur Bruckners nimmt hier ihren Anfang und begründet, teilweise bis zu seinem Lebensende, seine Fremdheit in der metropolitanen Weltläufigkeit Wiens und seine verschroben-biedere Persönlichkeit, die niemals das Licht öffentlicher Inszenierung gesucht oder lautstark um breite Anerkennung gefeilscht hat, insgeheim jedoch stets auf den Lorbeer, der ihm so oft versagt geblieben ist, gehofft hat.

Mit elf Jahren kam er in die Obhut seines Vetters Johann Baptist Weiß im nahegelegenen Hörsching, der regional ein verhältnismäßig bekannter Organist und Komponist war und den jüngeren Cousin in Generalbaß und Orgelspiel unterrichtete. Bei ihm lernte er Haydns *Jahreszeiten* und die *Schöpfung* kennen, und es entstanden erste Werke, darunter möglicherweise das kurz vor seinem Tod noch einmal überarbeitete *Pange lingua* (WAB 31).

Nach dem Tod des Vaters 1837 wird der junge Schulgehilfe, für den der Lehrberuf von Beginn an feststand und der den kranken Vater, weder reif noch alt genug, im Schuldienst zu vertreten hatte, als Sängerknabe in St. Florian aufgenommen. Allein die gewaltige Größe des barocken Prachtbaus, die Weite und nicht zuletzt die damals größte Orgel Österreichs beeindruckten den Knaben, der es seit jeher vorzog, dem Orgelspiel der sonn- oder festtäglichen Meßfeier zu lauschen, als mit gleichaltrigen Freunden zu spielen. Die prächtige Klangentfaltung des 74-Register-Werks und



Abb. 1 (Stift St. Florian – Westfassade)



Abb. 2 (Stift St. Florian – Innenhof mit Blick auf den Marmorssaal)

dessen orchestrale Wirkung beeinflussten Bruckners Klangvorstellungen, die technischen Bedingungen und Möglichkeiten der Orgel spiegeln häufig die Faktur seiner Kompositionen und die Behandlung des musikalischen Apparates. Er erhielt Orgelunterricht beim Stiftsorganisten Anton Kattinger, der seine Begabung früh erkannte und förderte. Bruckners Repertoirekenntnisse weiten sich im Rahmen der seinerzeit üblichen Kirchen- und Gebrauchsmusik.⁹ Nach Abschluß der Schule war die berufliche Laufbahn vorgezeichnet. Bruckner bestand 1840 die Aufnahmeprüfung der Präparandenanstalt für Lehrer in Linz mit der Note ‚sehr gut‘ und legte so den Grundstein für eine verhältnismäßig gesicherte und gesellschaftlich anerkannte Position mit Verbindungen zu Musik und Kirche. In Linz hörte er zum ersten Mal weltliche Orchestermusik, darunter Beethovens *4. Symphonie* oder Webers *Freischütz-Ouvertüre*.

Die 1840er Jahre sind geprägt von seiner Ausbildungszeit zum Schullehrer, seinen ersten Anstellungen in Windhaag und Kronstorf, seinen unerquicklichen und kargen Lebensumständen als Schulgehilfe und seinen Konflikten mit dem vorgesetzten Schulmeister Franz Fuchs. Seine *C-Dur-Messe* fällt in diese Zeit und die ersten kleineren Gelegenheitschöre. Von 1845 an verbringt er zunächst zehn reiche Jahre in St. Florian, als Unterlehrer in seiner zweiten Heimat, später als provisorischer Nachfolger des nach Kremsmünster gewechselten Stiftsorganisten Kattinger. Er betreibt autodidaktische Studien in Generalbaß und Kontrapunkt, lernt Latein, setzt sich mit Werken Mozarts und Haydns, Schuberts und Mendelssohns auseinander und verfolgt ebenso konsequent seine berufliche Karriere als Lehrer. Sein einziges *Requiem* entsteht und die *Missa solemnis in b-Moll*, die am 14. September 1854 zur Aufführung gelangt. Nach erfolglosen Bemühungen um die Domorganistenstelle in Olmütz gewinnt Bruckner das Probespiel für die eben freigewordene Organistenstelle am Linzer Dom und wird 1855 provisorischer und am 25. April 1856 definitiver Domorganist am Hohen Dom zu Linz, zugleich verantwortlich für die Musik der Stadtpfarrkirche. Im Alter von 31 Jahren entscheidet er sich endgültig für eine musikalische Karriere und gegen den Lehrberuf, erteilt noch privaten Klavierunterricht, hat aber alle Hände voll zu tun, seine ihm gestellten Aufgaben ausreichend zu erfüllen.

Gleichzeitig ist er seit Juli 1855 Schüler Simon Sechters in Wien, eines der angesehensten Kompositionslehrer seiner Zeit. Trotz der großen Zweifel an sich selbst ist Bruckner bald als Improvisationsgenie hochverehrt und geschätzt. Er wagt es dennoch nicht, in seinen Kompositionen den Rahmen des Gewöhnlichen zu überschrei-

⁹ Vgl. Kap. 2.3.

ten, dazu ist sein furchtsamer Skeptizismus noch zu groß.

Ende der 1850er Jahre ist er Anfang 30, unverheiratet, hat sich aus einfachen Verhältnissen mehr oder weniger geradlinig in Schul- und Musikdienst hochgearbeitet, sein strenggläubiges, gut katholisches Umfeld nie verlassen, ist kaum über die Enge der oberösterreichischen Landschaft hinausgekommen, ist eher zurückhaltend, mit sich hadernd als forsch, eher unsicher als selbstsicher, demütig statt souverän. Er kennt alltägliche Entbehrungen gut, arbeitet viel und hart, und sein eher scheues und altmodisches Gemüt ist sensibel und anfällig. Bruckner ist stets bemüht Neues zu lernen, nimmt Unterricht, legt mehrere Prüfungen ab, sucht Bestätigung seiner Kunstfertigkeit durch akademische Zeugnisse und vor Kommissionen. Er traut sich selbst nichts zu, verläßt mittleren Alters noch immer nicht das Schülerdasein und müht sich mehr denn je um ein grundsolides handwerkliches Fundament. Kaum hat er die Lehre bei Sechter beendet, sucht er sich bereits für zwei Jahre einen weiteren Lehrmeister, den zehn Jahre jüngeren Theaterkapellmeister Otto Kitzler. Es entstehen erste Werke mit größerem Orchesterapparat (*Psalm 112*) sowie kleinere Orchesterwerke, die jedoch mit Blick auf das Gesamtwerk noch relativ geringe Bedeutung haben: ein *Streichquartett* und ein *Marsch in d-Moll*, eine *Ouvertüre in g-Moll*.

Zur gleichen Zeit versieht er in Linz Dienst, tritt, zunächst als Sänger, dem Männergesangsverein Liedertafel Frohsinn bei, dessen Chormeister er 1860 wird. Der Chor wird schnell über die Grenzen Linz' hinaus bekannt, Bruckner als Dirigent ebenso geschätzt wie als Organist. Rezensionen belegen die enorme metrische Genauigkeit, den feinen Umgang mit der Dynamik und die saubere Intonation der Sänger unter Bruckners Leitung.¹⁰ Er hat ein gutes Verhältnis zu seinem Dienstherrn Bischof Franz Joseph Rudigier, in dem er einen seiner größten Gönner und Mäzen findet. Ihm widmet Bruckner später sein *Tota pulchra es* und die *e-Moll-Messe*, von ihm erhält er mehrere Kompositionsaufträge, er ist es, der oft am Morgen oder Abend dem an der Orgel übenden Bruckner zuhört und Gefallen an dessen geistvollem Spiel findet. Noch Jahre nach dem Weggang aus Linz unterzeichnet er einen Brief an Bruckner „mit wahrer Hochachtung Euer Wohlgeborenen ergebenster Diener Franz Joseph Rudigier“.¹¹ Dem Bischof mit den vielfältigen Beziehungen zur Kunst¹² kommt ein großes Verdienst an der Entwicklung der Persönlichkeit Anton Bruckners zu.

¹⁰ Vgl. Steinbeck (2000), Sp. 1042f.

¹¹ Rudigier an Bruckner am 7. Oktober 1874. In: Briefe, Bd. 1, S. 158.

¹² Harry Slapnicka: Bischof Rudigier und die Kunst. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium 1985). Linz 1988, S. 23-31.



Abb. 3 (Linz – Neuer Dom „Mariä Empfängnis“)



Abb. 4 (Linz – Alter Dom vom Hauptplatz aus gesehen)

Als der Komponist am 10. Juli 1863 von seinem jugendlichen Lehrer den „Freispruch“ erhält, ist er fast 40 Jahre alt und hat den Durchbruch noch immer nicht geschafft. Wichtiges Schlüsselerlebnis unmittelbar vor Abschluß seiner Lehrjahre ist eine Aufführung des *Tannhäuser* in Linz. Hier beginnt Bruckners große Verehrung für die Musik Richard Wagners, den er wenige Jahre später persönlich kennenlernt und dessen Werke er in den folgenden Jahren ausführlich studiert. Bezeichnenderweise interessiert er sich nicht für den Text oder die Handlung des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes, sondern einzig für die Instrumentation und den Satz.

Seine Stimmung verschlechtert sich durch die hohe nervliche Anspannung und seine vielen Verpflichtungen zu dieser Zeit zusehends. Er schreibt am 29. Januar 1865 an seinen Freund Rudolf Weinwurm: „*Es verdrießt mich die ganze Welt – es bleibt mir nur die Kunst u einige werthe Freunde, [...]. Ich, Welt u Menschenfeind aufs Neue, suche da einige Linderung über die bübische Behandlung in Linz. [...]*“¹³ Bruckner hatte in den 1860er Jahren einige mißglückte Heiratsversuche unternommen, wobei er zumeist um wesentlich jüngere Frauen geworben hatte, allerdings derart ungelent, daß er auf seine ihn mißverstehenden Mitmenschen einen eher lächerlich Eindruck machte, worunter er sehr zu leiden hatte.

Trotzdem schafft er 1864 endlich den Durchbruch als Komponist – mit einem Kirchenmusikwerk. Seine *Messe Nr. 1 in d-Moll* für Soli, Chor und Orchester entstand in nur vier Monaten bis September 1864 und wurde am 20. November 1864 im alten Linzer Dom uraufgeführt. Bereits kurze Zeit später, am 18. Dezember 1864, mußte das Werk aufgrund der enormen Resonanz im Rahmen eines ‚Concert spirituel‘ im Redoutensaal wiederholt werden. Hierzu bemerkt Bruckners Freund und Gönner Moritz von Mayfeld: „Der 18. Dezember 1864 kann als der Tag bezeichnet werden, an welchem Bruckner’s Gestirn zum erstenmale in vollem Glanze leuchtend am Horizonte emporsteigt. [Er] geht in voller Originalität seine eigenen Wege. Wohin diese Wege ihn führen werden, ist bei seinem ungewöhnlichen Reichtum an Fantasie und bei seinem musikalisch-technischen Wissen schwer voraus zu sehen. Nur dies Eine dürfte sicher sein, daß er schon in nächster Zukunft das Feld der Symphonie, und zwar mit größtem Erfolge bebauen dürfte.“¹⁴

Hier entfaltet sich nunmehr unverkennbar Bruckners „visionäre innere Welt“,¹⁵ hier wird der Meßtext „vollends zum Gefäß feinsten persönlicher Aussprache mit sympho-

¹³ Bruckner an Weinwurm am 29. Januar 1865. In: Briefe, Bd. 1, S. 56.

¹⁴ Zit. nach: Steinbeck (2000), Sp. 1045.

¹⁵ Blume (1952), Sp. 347.

nischen Mitteln.“¹⁶ Bruckner selbst, der die Komposition als „*sehr ernst u sehr frei*“¹⁷ bezeichnet hat, fand spätestens in dieser Messe seinen Ton. Die weitere Entwicklung des ‚fertigen‘ Komponisten Anton Bruckner nimmt hier ihren Ausgang und teilt sich in zwei Dimensionen, die aber stets eng miteinander verknüpft bleiben. Zum einen schafft der Kirchenkomponist Bruckner in den letzten Linzer Jahren noch zwei weitere große Orchestermessen und vollendet damit einen musikgeschichtlich einzigartigen Zyklus dreier symphonischer Bekenntnismessen, zum anderen beginnt ab 1869 vorrangig die Zeit des Symphonikers, der jedoch nie seine kirchenmusikalische Herkunft verleugnen kann, sie vielmehr in die großen Symphonien integriert¹⁸ und überdies sein Werkkorpus bis zu seinem Lebensende um zahlreiche Kirchenstücke ergänzt.

Im Frühling des Jahres 1867 erlitt Bruckner einen schweren Nervenzusammenbruch und wurde zur Kur in die Kaltwasserheilanstalt Bad Kreuzen eingeliefert: „*Es war gänzliche Verkommenheit u Verlassenheit – gänzliche Entnervung u Überreiztheit!!! Ich befand mich in dem schrecklichsten Zustande [...]. Noch eine kleine Spanne Zeit, und ich bin ein Opfer – bin verloren. Dr. Födinger in Linz kündigte mir den Irrsinn als mögliche Folge schon an. Gott sei's gedankt; er hat mich noch errettet. [...]*“¹⁹

Im Anschluß an die Kur, exakt vier Tage nach dem Tod seines verehrten Lehrers Sechter²⁰ am 10. September 1867, begann Bruckner mit der Arbeit an seiner letzten *Großen Messe in f-Moll* für Soli, Chor, Orchester und Orgel, die eine Auftragskompo-

¹⁶ Ebd., Sp. 349.

¹⁷ Bruckner an Weinwurm am 26. Dezember 1864. In: Briefe, Bd. 1, S. 52.

¹⁸ Vgl. Walter Wiora: Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien. In: Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51). Regensburg 1978, S. 157-194 sowie Wolfram Steinbeck: „Dona nobis pacem“: Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLV). Stuttgart 1999, S. 87-96.

¹⁹ Bruckner an Weinwurm am 19. Juni 1867. in: Briefe, Bd. 1, S. 71.

²⁰ Grebe bemerkt zum Verhältnis Sechter-Bruckner: „Die Beziehung zu seinem Lehrer Simon Sechter wurde enger, sie nahm freundschaftliche Formen an. Daß Bruckner den 36 Jahre älteren Gelehrten, der in Wien unauffällig als Hoforganist und Lehrer am Konservatorium wirkte, glühend verehrte, verstand sich von selbst. Aber auch Sechter wußte, was er an seinem Schüler hatte, dem einzigen vermutlich, der eine bereits zur reinen Schulweisheit versteinerte Kompositionslehre noch einmal mit Inbrunst und altmeisterlicher Strenge übte. Er zögerte nicht, Bruckners Besuche zu erwidern, in Linz Aufenthalt zu nehmen. Man kann sie sich vorstellen, die beiden Sonderlinge, wie sie, möglicherweise zum Gespött der Linzer, in gelehrte Gespräche vertieft durch die Gassen der Stadt spazierten.“ (siehe dort, S. 37.)

sition der Wiener Hofburgkapelle nach dem glänzenden Erfolg seiner *d-Moll-Messe* war und zudem als künstlerische Überwindung der Krise gilt.²¹

Im Oktober 1868 übersiedelt Bruckner nach Wien und beginnt mit der Lehrtätigkeit am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde. In den kommenden zwei Jahrzehnten widmet er sich vorrangig der Symphonie, es entstehen mit Ausnahme des Sonderfalls *Te Deum* nur noch kleinere Kirchenwerke, überwiegend Proprienmotetten, die sich stilistisch zum Teil deutlich von den älteren Werken der Florianer und Linzer Jahre unterscheiden, und, aus dem kirchenmusikalischen Werkkorpus auf mehrere Weise herausragend, der *150. Psalm*. Er reist nach Frankreich (Nancy und Paris), England (London) und Böhmen (Karlsbad und Marienbad), um dort vielbejubelte Orgelkonzerte zu geben, sowie nach Bayreuth zu Richard Wagner, den er um Erlaubnis bittet, ihm seine *3. Symphonie* widmen zu dürfen.

Verschiedene Bewerbungen an der Universität Wien und am kaiserlichen Hof bleiben zunächst erfolglos, erst 1878 wird Bruckner ordentliches Mitglied der Hofmusikkapelle, nachdem er drei Jahr zuvor als unbesoldeter Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Wiener Universität zugelassen worden war. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens häufen sich Anerkennung und Ehrungen. Das reservierte Wiener Publikum und die hochfahrende Kritik – allen voran der Doyen der Wiener Musikkritik jener Zeit Eduard Hanslick – geben sich milde und einsichtiger, widersetzen sich Bruckners Musik nicht länger. Der Kaiser verleiht ihm den Franz-Joseph-Orden und nimmt die Widmung seiner *8. Symphonie* an. Bruckner wird Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und aufgrund seines sich stetig verschlechternden Gesundheitszustands peu à peu von den meisten Verpflichtungen entbunden. Am 7. November 1891 erhält er die Ehrendoktorwürde der Universität Wien, ein halbes Jahr später besucht er zum letzten Mal Bayreuth und quittiert auch den Dienst an der Hofmusikkapelle. 1894 wird er Ehrenbürger von Linz, und kurz darauf erscheint seine erste Biographie. Am 11. Oktober 1896 stirbt Bruckner im Alter von 72 Jahren in sei-

²¹ Ernst Decsey bemerkt dazu: „Gewöhnlich endet die Krisenzeit aber mit der Geburt eines neuen Werkes, das sich unter diesen Schauern ankündigte, sei es die Gefesselte Phantasie, der Fidelio, der Freischütz, die Zauberflöte oder, wie bei Bruckner, die f-Moll-Messe. [...] Bruckner verließ die Heilanstalt Kreuzen als gesund; geheilt aber hat ihn sein neues, großes Werk.“ (Ernst Decsey: Bruckner. Versuch eines Lebens. Berlin ⁷1921, S. 52.)

Vgl. auch Fritz Grüninger: Anton Bruckner. Der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit und Werke. Bonn 1930, S. 132: „Es war seine Messe in f-Moll. Seine Körper- und Seelenleiden, die ihn heimsuchten, als er dieses Werk begann, legte er mit dem Priester in die Opferschale und hob sie gen Himmel, seinem Gott zum Opfer; und Gott nahm das heilige Opfer seines treuen Dieners an: Der Meister schrieb sich mit seiner Messe gesund.“

ner Wohnung im sog. Kustodenstöckl im Wiener Belvedere, die der Kaiser dem sie-
chen Komponisten zur Verfügung gestellt hatte, während der Arbeit am unvollende-
ten Finale seiner *9. Symphonie*. Die letzten Zeugnisse seiner Freunde berichten vom
„zerfallenen und zerstörten Geist“ sowie vom „Gespenst des religiösen Wahnsinns“,²²
der Bruckner gefangen nehme. Sein letztes vollendetes Werk ist der Symphonische
Chor *Helgoland* (WAB 71) von 1893.

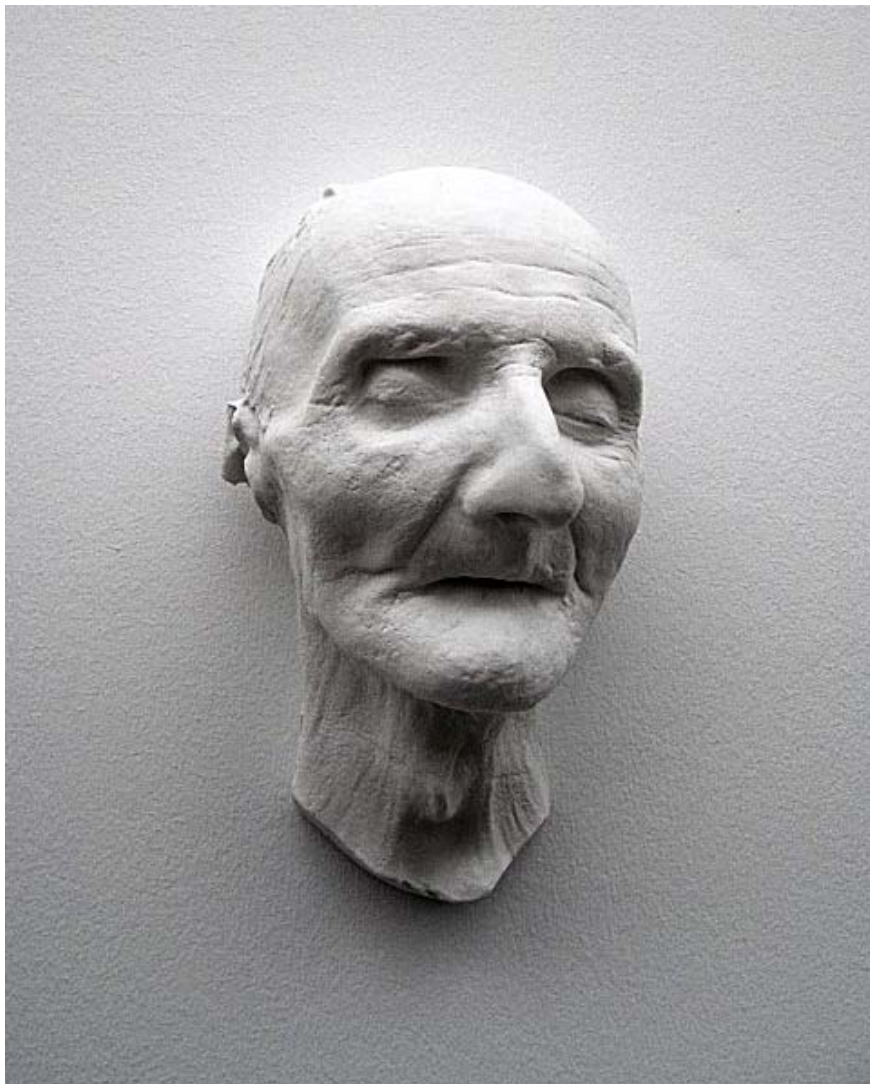


Abb. 5 (Bruckners Totenmaske –
abgenommen von Josef Haberl und Karl Anton Zinsler am 13.10.1896)

²² Josef an Franz Schalk am 24. September 1896. In: Briefe, Bd. 2, S. 334.

2.2 Bruckners Herkunft

„Mit Cyankali hats keine Eile!

Man kann auch ruhig sterben – vor Langeweile.

Wie in der Provinz,

Zum Beispiel in Linz.“²³

„In Linz geboren allein das ist ein fürchterlicher Gedanke.“²⁴

Bruckners (musikalischer) Herkunft kann man sich auf unterschiedlichen Herangehensweisen nähern. Zum einen ist es das „Milieu des österreichischen ‚Lehrerorganisten‘“,²⁵ das Bruckner entscheidend prägt, zum andern ist es die Landschaft der oberösterreichischen Provinz, die kulturell nur eingeschränkte Vielfalt bietet und das spärliche Angebot auf die eben erst zum Bischofssitz erhobene Provinzhauptstadt (1784/85) und die Stifte konzentriert, drittens das klösterlich-klerikale Umfeld seiner Ausbildungs- und ‚Gesellenjahre‘. Hausmusik und Männerchortradition tragen genauso zur musikalischen Sozialisation bei, wie die theoretische Auseinandersetzung mit einschlägigen Lehrbüchern der Zeit. Die ideologische Verbindung von Staat und Kirche in der Schule – bis 1848 hatten die meisten Stifte auch das Schulpatronat inne²⁶ – ist zudem ein Nährgrund, aus dem sich Bruckners erste musikalische Versuche speisen, sie bildet auch eine Basis für die Vermittlung dessen, was man gemeinhin als ‚Pietas Austriaca‘ angesprochen hat, als besonders innige katholische Frömmigkeit in den Habsburgischen Erblanden, deren Kennzeichen u.a. starke Heiligenverehrung und ein glühender Marienkult waren und mit Abstrichen bis heute sind. Bruckner hat also die natürliche und unkünstlerische Sprache der ländlichen Kirchenmusik von Grund auf gelernt und verinnerlicht und mußte sich dabei jeden Fortschritt mühsam erarbeiten. Bedeutende musikalische Erfahrungen außerhalb des Kirchenmusikrepertoires zu machen, war in Linz und Umgebung für den jungen Bruckner nur eingeschränkt möglich. Stattdessen mußte er sein Interesse mit dem Musizieren zahlreicher regionaler Kleinmeister befriedigen und kam in der Liturgie selten in den Genuß eines Kunstwerks von Rang, wie das nächste Kapitel zeigt.

²³ Eduard v. Bauernfeld: Poetisches Tagebuch 1845. (= Gesammelte Schriften 11). Wien 1873, S. 164.

²⁴ Thomas Bernhard: Heldenplatz. Frankfurt/Main 1988, S. 15.

²⁵ Gerhard J. Winkler: Bruckners musikalische Herkunft. In: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): Bruckner-Handbuch. Stuttgart und Weimar 2010, S. 50.

²⁶ Joachim F. Angerer: Bruckner und die klösterlichen Lebensformen seiner Zeit. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium 1985). Linz 1988, S. 44.

Ist man mit Blick auf die Symphonien der Wiener Zeit geneigt, dem „Umfeld seines Lebens nur bedingt Bedeutung für die Einmaligkeit und Größe seiner Erscheinung“²⁷ zuzuschreiben, kann doch, selbst unter Berücksichtigung der „inneren Absage an jene Dorfkultur, der er entstammte“,²⁸ die völlige Loslösung der Person Bruckners von den Gepflogenheiten seines Herkunftsmilieus nur verneint werden. Denn Eigentümlichkeiten, wie bspw. das strenge Befolgen der den Klerikern vorgeschriebenen, täglichen Gebetszeiten bis ins hohe Alter hinein, über deren Absolvieren Bruckner sogar penibel Buch geführt hat,²⁹ zeugen von der tiefen Prägung, die Bruckner in der Jugend erfahren hat. War auch im ehemaligen ‚Klösterreich‘, wie Österreich bisweilen halbspöttisch genannt worden ist, durch Josephinismus und säkulare Tendenzen zur Jahrhundertwende eine Zeit des Umbruchs gekommen, in der viele Klöster ihrer materiellen Lebensgrundlagen (Landbesitz) beraubt wurden und dadurch auch Teile ihrer geopolitischen Vormachstellung einbüßten, ging es dem Stift St. Florian in Bruckners Jugendjahren vergleichsweise gut.

Obwohl eigentlich nach den Bestimmungen Kaiser Josephs II. nur 18 Chorherren für den Konvent zulässig waren,³⁰ bildeten im Jahr 1829 noch 72 Chorherren (Priester), vier weitere Kleriker ohne Priesterweihe und zehn Laienbrüder unter Abt Michael II. (Michael Arneth), zu dessen Exequienfeierlichkeiten Bruckner später sein zweites *Libera me* (WAB 22) komponieren sollte, die Stiftsgemeinschaft.³¹ Von den Priestern waren 30 direkt auf Pfarrstellen (29 außerhalb des Klosters) eingesetzt und weitere 23 als sog. Cooperatores; nur 14 bildeten die eigentliche Kommunität von St. Florian.³² Die Bedeutung, die das Stift also für die Menschen in jedem Belang des Alltags allein durch die personelle Präsenz in der Fläche hatte, wird mehr als deutlich. Man kann mit dem Prämonstratenser Joachim Angerer feststellen: „Anton Bruckner – und dies zählt – erfuhr bereits in seiner jüngsten Kindheit eine Formung, die, durch die Einwirkung des Ortsklerus von Ansfelden bedingt, unter vielerlei Gesichtspunkten auf das Augustiner Chorherrenstift St. Florian ausgerichtet war.“³³

²⁷ Helga Thiel, Gerda Lechleitner und Walter Deutsch: Anton Bruckner – sein soziokulturelles Umfeld, seine musikalische Umwelt. In: Renate Grasberger u.a. (Hg.): Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposion 1987). Linz 1989, S. 118.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Franz Kosch: „Der Beter Anton Bruckner.“ Nach seinen persönlichen Aufzeichnungen. In: Franz Grasberger (Hg.): Bruckner-Studien. Wien 1964, S. 67-74.

³⁰ Angerer (1988), S. 42.

³¹ Ebd., S. 43.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 44.

Die geistige und weltanschauliche Umgebung ist also durch das klösterliche Klima verbürgt und daher mehr oder weniger trennscharf abzustecken. Für die Frage nach der ursprünglichen musikalischen Herkunft des Florianer Schülers und Sängerknaben Bruckner bildet demnach die Musikpflege im Stift St. Florian das Hauptkriterium. Andere Einflüsse, wie diejenigen der bäuerlich-dörflichen Land-, Tanz- und Unterhaltungsmusik, der Volksmusik im weitesten Sinn, oder der Anregung durch äußere, nicht kirchenmusikalisch geprägte Vorbilder scheiden weitgehend aus.³⁴ Insofern kann man für die frühen Jahre durchaus konzедieren: „Seine große und eigenwillige musikalische Phantasie scheute Anregungen von außen und entzog sich stilistischen Konfrontationen.“³⁵ Darauf, daß für St. Florian, wie für die meisten österreichischen Stifte, der lateinische Choral in den feierlichen Gottesdiensten nur eine untergeordnete Rolle spielte, ist seit Robert Haas schon mehrfach hingewiesen worden³⁶ und läßt sich anhand der Florianer Aufführungsverzeichnisse ohne Zweifel bestätigen. Dennoch gibt es gerade in Österreich durch die Schonung bestimmter größerer Stifte eine für die Zeit eher ungewöhnliche Art von ‚Restkontinuität‘, die in puncto Musikpflege nicht alle Traditionslinien kappt oder abreißen läßt.

Bruckners Fähigkeiten bei der Choralbegleitung auf der Orgel rühren vermutlich von den gewöhnlichen täglichen Konventämtern oder dem Stundengebet her, wo anstelle des „cantus figurativus“ die Messe regelmäßig „choraliter“ gefeiert wurde.³⁷ Nicht zuletzt sind Bruckners überdurchschnittliche Leistungen auf dem Gebiet der Choralharmonisierung in mehreren Zeugnissen und Dokumenten belegt,³⁸ ein Beispiel liegt uns mit dem Pfingsthymnus *Veni creator Spiritus* (WAB 50) vor.

Sein (Selbst-)Studium gängiger Lehrbücher der Zeit ist verschiedentlich aufgearbeitet worden³⁹ und leistet gleichfalls einen wichtigen Beitrag zu seiner musikalischen Ausbildung. Bruckners Herkunft und seine Sozialisation im ländlich-provinziellen Klerikalmilieu zeitigen die weitgehend ausschließliche Hinwendung zur Kirchenmusik als einzige künstlerische Ausformung in den frühen und mittleren Jahren.

³⁴ Vgl. Thiel u.a. (1989), S. 112ff.

³⁵ Ebd., S. 118.

³⁶ Robert Haas spricht in diesem Zusammenhang von „gedämpfter Choralpflege“. (Robert Haas: Anton Bruckner. Potsdam 1934, S. 29.)

³⁷ Angerer (1988), S. 47.

³⁸ Ebd., S. 45f.

³⁹ Eine gute Übersicht über die einschlägig bekannte Literatur, die Bruckner zur Verfügung gestanden hat, findet man bei Elmar Seidel: Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik – Erwägungen zur Analyse Brucknerscher Musik. In: Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 307-338.

2.3 Bemerkungen zum St. Florianer Repertoire

Bei den vielfältigen Fragen in bezug auf die musikalische Entwicklung Bruckners in der St. Florianer Zeit kommt man nicht umhin, sich mit dem (kirchen-)musikalischen Repertoire des Stiftes St. Florian zu beschäftigen, um Traditionslinien und Anknüpfungspunkte in Bruckners Werken dieser Jahre zu verstehen. Das reiche kulturelle Erbe und Leben des Stiftes zur Zeit des Prälaten Michael Arneth ist bereits an anderer Stelle Gegenstand der Betrachtung gewesen.⁴⁰ Was noch immer nachzutragen bleibt, ist eine fundierte Darstellung der musikalischen Soziogenese Bruckners sowohl als Sängerknabe im Chor des Stiftes wie auch später als Lehrer und Organist anhand der Musik, die er dort zur jeweiligen Zeit aktiv erlebt hat. Einige Aspekte dazu hat Gerhard Winkler in seinem Beitrag für das neue Bruckner-Handbuch erwähnt,⁴¹ andere finden sich bei Walter Paß bezüglich des ersten St. Florianer Aufenthalts (1837-1840)⁴² und bei Walter Schulten in seiner Untersuchung über die künstlerische Entwicklung Bruckners in der zweiten St. Florianer Zeit (1845-1855),⁴³ wobei hier der Schwerpunkt auf eine stilkundliche Analyse der frühen Werke und Vergleiche mit anderen gelegt wird, ohne auf die angesprochene Repertoirekenntnis des jungen Komponisten Bruckner stärker zu fokussieren. Wir wollen uns im folgenden bemühen, einige weitere Punkte zusammenzutragen, für das Verständnis der frühen Werke deren Vorbilder als Kronzeugen benennen und darauf hinweisen, daß die häufig apostrophierten Verbindungen, die zwischen Bruckners Kirchenwerken und denen anderer Komponisten bestehen, entweder plausibel in der Tradition der lebendigen Florianer Kirchenmusik begründet sind – oder eben nicht.

Prägend war für die musikalischen Vorstellungen des jungen Bruckner jene Musik, die er beim Singen in der feierlichen Liturgie des Stiftes kennengelernt hatte und die ihm so gleichsam als musikalische Muttersprache mit auf den Weg gegeben war. Darüber hinaus hat es zu zahlreichen Gelegenheiten andere Musikaufführungen in St. Florian und der unmittelbaren Umgebung gegeben, die dem sich entwickelnden

⁴⁰ Vgl. Stefanie Andorfer: Wissenschaft und Kunst im Stifte St. Florian zur Zeit des Propstes Michael Arneth. In: Leopold Bartak (Hg.): Festschrift zur Eröffnung des Neubaus des Bundesgymnasiums Vöcklabruck. Vöcklabruck 1969.

⁴¹ Wie Anm. 25.

⁴² Vgl. Walter Paß: Studie über Bruckners ersten St. Florianer Aufenthalt. In: Othmar Wessely (Hg.): Bruckner-Studien. Wien 1975, S. 11-51.

⁴³ Vgl. Walter Schulten: Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit (1845-1855). Phil. Diss. Univ. Mainz 1956.

musikalischen Verständnis des Jugendlichen die Chance geboten haben, die wesentlichen Vertreter der zeitgenössischen Musikkultur des deutschsprachigen Raumes durch einzelne ihrer Werke kennenzulernen. So bildet sich in der aufgeschlossenen und reichhaltigen Atmosphäre des Florianer Musiklebens eine in beiderlei Hinsicht – geistlich wie weltlich – fruchtbare Grundlage für die musikalisch-künstlerische Entwicklung Bruckners.

Zu differenzieren wäre in diesem Zusammenhang zwischen der Zeit, in der Bruckner als Sängerknabe im Stift war, und den Jahren, die der Lehrer und Organist dort verbracht hat. Auskunft über die Fülle an musikalischen Gelegenheiten geben vor allem die Aufführungsverzeichnisse der Gottesdienste,⁴⁴ die in der Bibliothek des Stiftes bis heute aufbewahrt werden, sowie die zahlreichen Programmzettel kleinerer musikalischer Matineen und Soireen sowie die auf den Titelblätter der Aufführungsmaterialien jeweils verzeichneten Aufführungsdaten eines betreffenden Werkes. Außerdem existieren detaillierte Kataloge des vorhandenen Musikalienbestandes.⁴⁵ Dieses Material bildet die Grundlage für die Bewertung der mutmaßlichen Repertoirekenntnis Bruckners. Zumindest kann man so für bestimmte Werke mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit behaupten, daß Bruckner sie gekannt haben muß, für andere kann man diese Behauptung in Zweifel ziehen oder gar das Gegen-

⁴⁴ *Verzeichniß der Musikstücke für alle Sonn- u[n]d Festtage des ganzen Jahres*. Stiftsarchiv St. Florian ohne Signatur, hier besonders die Hefte VI (15.11.1838-18.4.1841), IX (Weihnachten 1844 bis Ostern 1848) und X (Ostern 1848 bis 3. Sonntag nach Pfingsten 1855), IX und X paginiert (Abb. 5). Die Hefte I-V sind laut Auskunft des St. Florianer Archivars Dr. Friedrich Buchmayr verschollen, was Paß 1975 (s. Anm. 40) schon bedauert hat. Sie standen vermutlich Schulten (vgl. Anm. 41) noch zur Verfügung.

⁴⁵ Vier Kataloge mit den Signaturen St. Florian LIV/1-4:

Sig. LIV/1 (undatiert, wohl ca. 1845) enthält überwiegend weltliche Instrumentalmusik, geschrieben von unbekannter Hand (ähnelt Scheiberts Schrift).

Sig. LIV/2 *Catalogus Uiber Sämtliche S. Hochwürden und Gnaden zugehörigen und in der Prälatur aufbewahrten Musik-Stücke für piano forte mit und ohne Begleitung, Violin Musik und Gesangstücke nebst Beysetzung der sie verfaßten Meister. Eingerichtet von Ferdinand Rink Stiftsorganist anno 1814*. Ab 1819 ergänzt von Scheibert.

Sig. LIV/3 mit Bleistifergänzung auf dem Titelverso *Musikalien-Verzeichnis [Streichung unleserlich] von Schäßler angelegt +1852*, darin zahlreiche handschriftliche Annotation von Josef Eduard Kurz (Musikdirektor in St. Florian bis 1841) und Vermerke über Anschaffungen der Jahre 1830/31 von ihm (versehen mit seinen Initialen „J.E.K.“).

Da sich Schäßlers Schrift deutlich von derjenigen dieses Katalogs unterscheidet (vgl. u.a. die entsprechenden Aufführungsverzeichnisse von ihm), muß es sich hierbei um einen anderen Schreiber handeln. Da Kurz zudem 1841 gestorben ist und seine Ergänzungen der 30er-Jahre aufgrund augenscheinlicher Beurteilung nicht vor den Haupteintragungen entstanden sein können, nehmen wir die 1820er-Jahre als Entstehungszeit dieses Kataloges an. Die Bleistift-Zuschreibung von unbekannter Hand stimmt folglich nicht.

Sig. LIV/4 (nach 1855).



Abb. 6 (Die im Stift St. Florian vorhandenen Aufführungsverzeichnisse)



Abb. 7 (Verzeichnis VI – Handschrift von Schäffler)

teil nachweisen. Da die ausgewerteten Unterlagen überaus sorgfältig und penibel über Generationen gepflegt worden sind, ist nicht anzunehmen, daß größere oder besonders wichtige Teile bzw. Musikereignisse ausgelassen oder vergessen wurden.

Zunächst sei die Aufmerksamkeit auf die Aufführungsverzeichnisse der Gottesdienste gerichtet. Hier finden sich neben unzähligen regionalen Kleinmeistern, die mit ihren typischen Landmessen⁴⁶ reichhaltig vertreten sind, auch etliche Komponisten von Rang. Ihre Musik hat Bruckners erste musikalische Schlüsselerfahrungen möglich gemacht, ihre Tonsprache bildet das sichere Fundament, von dem Bruckners weitere musikalische Entwicklung ihren Ausgang nimmt, bis sie schließlich zu eigener künstlerischer Identität findet.

Im einzelnen sind für Heft VI folgende Namen zu nennen:

J. G. Albrechtsberger (1736-1809)	Alois Wolfg. Passer (1830-1875)
Franz Seraph Aumann (1728-1797)	Georg Pasterwitz (1730-1803)
F. X. Brixi (1732-1771)	Jos. Pfeiffer* (1733-1802)
Antonio Caldara* (1670-1736)	Wenzel Plachy (1785-1858)
Anton Diabelli (1781-1858)	Luc' Antonio Predieri (1688-1767)
Ludwig Drobisch (1803-1854)	Jos. Preindl* (1756-1823)
Jos. Leop. Eybler* (1765-1846)	Franz de Paula Raab (1734-1804)
Franz Gleißner* (1761-1818)	Georg Reutter d. J. (1708-1772)
Jos. Haydn* (1732-1809)	Ambros Rieder (1771-1855)
Michael Haydn* (1737-1806)	Joh. Bapt. Schiedermayr* (1779-1840)
Leop. Hofmann (1738-1793)	Franz Schneider* (1737-1812)
Joh. Mich. Kriener (1759-1818)	Franz Schubert (1797-1828)
Jos. Krottendorfer (1741-1798)	Ignaz von Seyfried (1776-1841)
Franz Kurz (1771-1843)	Christoph Sonnleithner (1734-1786)
Vinzenz Maschek (1755-1831)	Maximilian Stadler (1748-1833)
Leop. Mozart (1719-1787)	F. X. Süßmayr (1766-1803)
W. A. Mozart* (1756-1791)	Joh. Bapt. Vanhall (1739-1813)
Franz Nowotny (Novotni)* (1743-1773)	Anton Zimmermann (1741-1781)

* Das Sternchen hinter einem Namen bedeutet, daß mehr als fünfmal im Jahr eine Messe von diesem Komponisten gespielt worden ist.

⁴⁶ Vgl. dazu Rudolf Flotzinger: Versuch einer Geschichte der Landmesse. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 59-72.
Vgl. außerdem Karl Gustav Fellerer: Bruckner und die Kirchenmusik seiner Zeit. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Tutzing 1988, S. 41-62.

Es handelt sich mit wenigen Ausnahmen um Komponisten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts von kaum mehr als regionaler Bedeutung für den süddeutsch-österreichisch-böhmischen Raum, in dem sie vielerorts vertreten waren.

Berücksichtigt man außerdem die Hefte VII bis X, treten folgende Namen hinzu, die aufgrund ihrer Häufigkeit besonders hervorzuheben sind:

Joh. Kaspar Aiblinger (1779-1867)	Bernhard Hahn (1780-1852)
Benedict Anton Aufschnaiter (1665-1742)	Carl Nefischer (1804-1875)
L. v. Beethoven (1770-1827)	G. B. Pergolesi (1710-1736)
Andreas Bibl (1797-1878)	Jos. Ignaz Schnabel (1767-1831)
Joh. Nepomuk Boog (1724-1764)	Ignaz Umlauff (1746-1796)
Moritz Brosig (1815-1887)	Michael Umlauff (1781-1842)
Robert Führer (1807-1862)	Joh. Wittmann (1757-1847)
Joh. Jos. Fux (1660-1741)	Joh. Georg Zechner (1716-1778)
Joh. Bapt. Gänsbacher (1781-1844)	Leop. v. Zenetti (1805-1892)

In Heft X finden wir erstmals Luigi Cherubini (1760-1842), Ludwig van Beethoven und Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26?-1594) mit Messen vertreten. Außerdem taucht in diesem Heft erstmalig der Name Bruckners auf.⁴⁷

Wären die verschollenen Hefte I-V auch aufschlußreicher im Hinblick auf die musikalische Praxis während Bruckners Sängerknabenzeit, so vermittelt doch Heft VI, das bei Paß vollständig übertragen ist,⁴⁸ auch bereits einen guten Überblick über die Gebrauchsmusik dieser Jahre. Der Geschmack scheint den Ton der festlichen Orchestermesse des 18. Jahrhunderts zu bevorzugen und verweist auf das gottesdienstliche Repräsentationsbedürfnis jenseits zeitgenössischer Tendenzen Mitte des 19. Jahrhunderts. Weder der lateinische Choral noch das deutsche Kirchenlied nehmen im Gottesdienst einen nennenswerten Raum ein, obgleich beide in der lebendigen Vielfalt der musikalischen Liturgiegestaltung zu bestimmten Anlässen (Requien, Andachten, geprägte Zeiten) gelegentlich ihren Platz finden. Bemerkenswert scheint

⁴⁷ Am 31. Dezember 1849 („am letzten Tage des Jahres“) findet sich Bruckners *Tantum ergo in B-Dur* (WAB 41/3) als sein erstes aufgeführtes Werk in den St. Florianer Verzeichnissen (vgl. Abb. 8), was nicht bedeuten muß, daß zuvor keine Musik von ihm gespielt worden sei, sondern lediglich darauf verweist, daß bei den feierlichen Sonn- und Festtagsgottesdiensten wohl keines seiner Werke erklungen ist. Es befremdet allerdings, daß sich sein *Requiem* auf den Tod Sailers, das der Überlieferung zufolge zum Jahrgedächtnis des Todestages Sailers, also am 15. September 1849, aufgeführt worden sein soll, nicht in den Verzeichnissen findet.

⁴⁸ Wie Anm. 42.

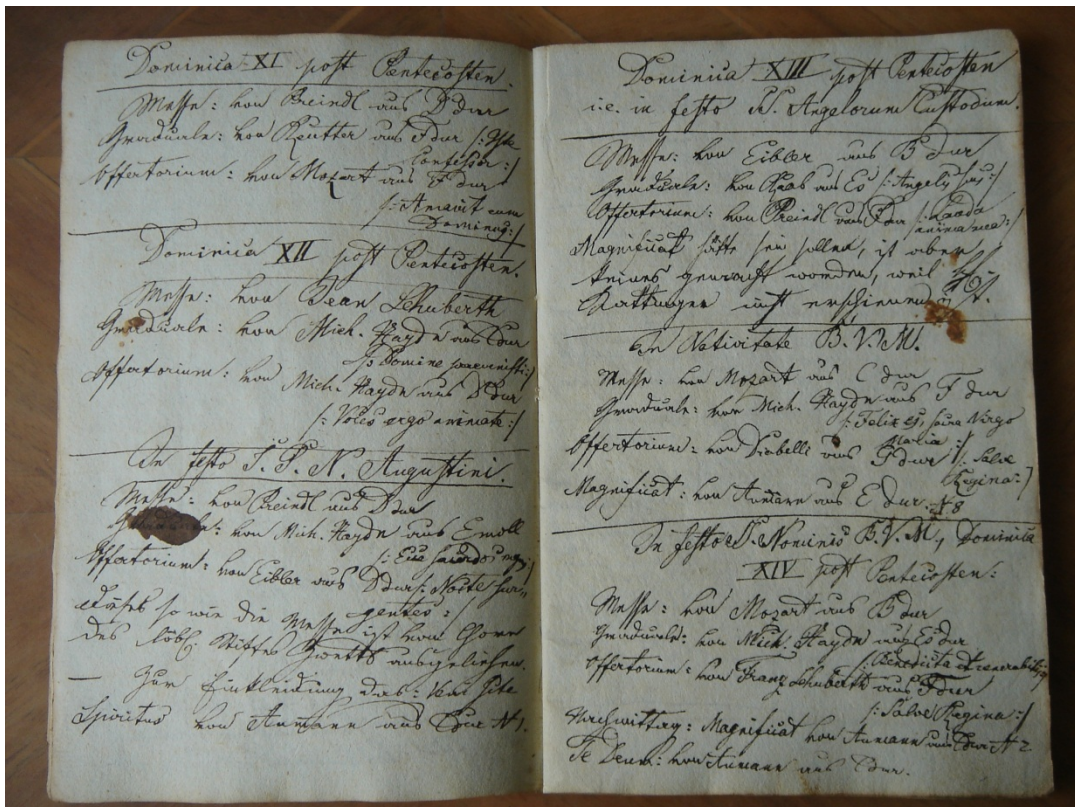


Abb. 8 (Verzeichnis IX – Handschrift von Traumihler)



Abb. 9 (Verzeichnis X – erster Eintrag Bruckners
„Am letzten Tage des Jahres“ 1849: „Tantum ergo von Bruckner ex B“)

indes, daß außer Fux und Caldara keiner (!) der sog. alten Meister und daß neben Haydn, Mozart und Schubert kaum andere Musiker ersten Ranges aus dem 18. oder 19. Jahrhundert während Bruckners Schulzeit vertreten sind. Beethovens Name findet sich vor 1849 nicht.⁴⁹ Auch andere ältere Meister, von deren Kenntnis Schulten für Bruckner überzeugt ist, finden sich in den Aufführungsverzeichnissen zunächst nicht. Weder Antonio Lotti (1666-1740), noch die beiden Gabrielis (Andrea (1532/33-1585) und Giovanni (zw. 1554 und 1557-1612)), Gregorio Allegri (1582-1652) oder Hans Leo Hassler (1564-1612) finden sich mit entsprechenden Eintragungen. Schulten argumentiert, daß Notenmaterial vorhanden sei, welches aufgrund der starken Benutzungsspuren eindeutig auf die Kenntnis durch Bruckner verweise, weil davon auszugehen sei, daß die Musikpflege des Stiftes St. Florian die bedeutende Literatur der alten Meister nicht nur besessen, sondern gewiß auch aufgeführt habe.⁵⁰ Das mag für den zweiten Aufenthalt im Stift plausibel erscheinen, obwohl die angesprochene Notenausgabe mit den Messen von Gabrieli, Hassler und Palestrina, die sich im Stiftsarchiv findet, erst im Jahr 1853 erschienen ist, läßt sich aber nicht abschließend beurteilen. Zudem finden sich die Namen der angesprochenen Komponisten auch nicht in den einschlägigen Musikalienkatalogen (siehe unten).

Die Werke der Windhaager und Kronstorfer Zeit basieren also auf der Kenntnis überwiegend einfacher, unprätentiöser und simpler Gebrauchskirchenmusik ohne größeren künstlerischen Anspruch. Einzelne Vorbilder, wie man sie vor allem in den Messen Schuberts und (Joseph) Haydns erblickt hat, sind kaum für diese Zeit anzunehmen und frühestens für die ersten Werke der Florianer Zeit eindeutig. Denn erst in den St. Florianer Kompositionen Bruckners sind es gerade die klassischen und klassizistischen Vorbilder, mit denen sich der Dreißigjährige musikalisch auseinandersetzt.⁵¹ Es sieht so aus, als messe der junge Bruckner sein eigenes Schaffen stets an dem, was er gerade musikalisch kennenlernt und in sich aufnimmt. In diesem Prozeß des Sich-Abarbeitens und Sich-Messens an großen Vorbildern entsteht der ganz eigene Umgang mit der tradierten Tonsprache, bis er für Bruckner innerhalb der musiksprachlichen Traditionslinie keine Befriedigung mehr bietet und sich im Anschluß an die fruchtbaren Florianer Studienjahre Neues Bahn brechen mußte. Sowohl gattungstechnische als auch musikimmanente Gründe sprechen für diese An-

⁴⁹ Beethovens *C-Dur-Messe* ist erstmals zwischen dem 15. und 16. Sonntag nach Pfingsten 1849 gespielt worden (vgl. Heft X).

⁵⁰ Vgl. Schulten (1956), S. 21ff.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 269.

nahme. Weiter unten wird von diesem Zusammenhang ausführlicher die Rede sein. Begleitet wird der Kompositionsdrang stets von gründlichem Lehrbuchstudium, mit dem Bruckner seine Kenntnisse was Stimmführung, Kontrapunkt und klassische Satztechnik angeht, am Vorbild der deutschen Barockmusik vertieft.

Die Kenntnis einzelner bedeutender Kirchenmusikwerke über die Musikpflege von St. Florian hinaus muß also, wenn überhaupt, infolge möglichen Selbststudiums des Notentextes oder durch Gottesdienst- oder Konzertbesuch an anderen Orten angenommen werden, was zumindest für die ersten Jahre wenig wahrscheinlich sein dürfte. Zwar hat Bruckner sich mit ausgewählten Werken exemplarisch auseinandergesetzt, davon zeugen die Aufzeichnungen, dabei aber wohl kaum größere Einzelwerke in dem Sinn kennengelernt, als er darin künstlerisch viel mehr erblickt hätte, als eine präzise Anleitung in „richtigem“ Kontrapunkt.⁵²

Bleibt die Möglichkeit des Studiums der in St. Florian zugänglichen Noten. Hierzu ist zunächst festzustellen, daß es dem Knaben eher nicht ermöglicht worden sein wird, die wertvollen Musikalienbestände gründlich zu studieren und somit erst für den Lehrer und Organisten diese Option bestanden hat.

Die vorhandenen Musikalienkataloge verzeichnen Werke folgender Komponisten:

LIV/1: J. G. Albrechtsberger (1736-1809)	Ignaz Moscheles (1794-1870)
L. v. Beethoven (1770-1827)	W. A. Mozart (1756-1791)
Luigi Boccherini (1743-1805)	Ignaz Pleyel (1757-1831)
Louis Boieldieu (1815-1883)	Gioacchino Rossini (1792-1868)
Luigi Cherubini (1760-1842)	Franz Schubert (1797-1828)
Franz Danzi (1763-1826)	Ignaz v. Seyfried (1776-1841)
Jos. Haydn (1732-1809)	Louis Spohr (1784-1859)
Carl Loewe (1796-1869)	Gaspard Spontini (1774-1851)
Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817)	Jos. Weigl (1766-1846)

Es handelt sich hierbei ganz überwiegend um Instrumentalmusik: Trios, Quartette, Quintette, Sextette, Septette und andere kammermusikalische Besetzungen.

⁵² Eine detaillierte Übersicht über die zu den Studien von Bruckner benutzte Literatur vor und während des zweiten St. Florianer Aufenthalts findet sich neben den von Seidel genannten Werken (vgl. Anm. 39) auch bei Schulten (1956), S. 65-73. Vgl. dazu auch Ernst Tittel: Bruckners musikalischer Ausbildungsgang. In: Franz Grasberger (Hg.): Bruckner-Studien. Wien 1964, S. 105-111.

LIV/2: a) Klavierwerke:

J. S. Bach (1685-1750)	Jos. Haydn (1732-1809)
L. v. Beethoven (1770-1827)	Franz Krommer (1759-1831)
Luigi Cherubini (1760-1842)	Louis Ferd. v. Preußen (1772-1806)
Muzio Clementi (1752-1832)	Georg Jos. Vogler (1749-1814)
Jos. Leop. Eybler (1765-1846)	Joh. Bapt. Vanhall (1739-1813)
Franz Jakob Freystädler (1768-1841)	Jos. Weigl (1766-1846)

b) Streicherkammermusik:

Luigi Boccherini (1743-1805)	Franz Chr. Neubauer (1760-1795)
Franz Krommer (1759-1831)	Ignaz Pleyel (1757-1831)

c) Gesangsstücke (v.a. Opernarien und Lieder):

L. v. Beethoven (1770-1827)	Giovanni Paisiello (1740-1816)
Domenico Cimarosa (1749-1801)	Antonio Salieri (1750-1825)
Luigi Cherubini (1760-1842)	Ignaz Sauer (1759-1833)
Franz Danzi (1763-1826)	Gaspard Spontini (1774-1851)
Domenico Ferrari (1722-1780)	Maximilian Stadler (1748-1833)
Jos. Haydn (1732-1809)	F. X. Süßmayr (1766-1803)
Joh. Nep. Hummel (1778-1837)	Giuseppe Tartini (1692-1770)
Giov. Batt. Martini (1706-1784)	Georg Jos. Vogler (1749-1814)
Etienne-Nicolas Méhul (1763-1817)	Jos. Weigl (1766-1846)
Ignaz Mosel (1772-1844)	Peter v. Winter (1754-1825)
W. A. Mozart (1756-1791)	Nicola Zingarelli (1752-1837)

LIV/3: Enthält überwiegend instrumentalbegleitete Kirchenmusikwerke (v.a. Messen, Gradualien, Offertorien, Hymnen, Responsorien und Requien; auch Psalmen):

J. G. Albrechtsberger (1736-1809)	F. Nowotny (1743-1773)
G. B. Pergolesi (1710-1736)	G. Pasterwitz (1730-1803)
A. Caldara (1670-1736)	Jos. Pfeiffer (1733-1802)
A. Diabelli (1781-1858)	L. A. Predieri (1688-1767)
J. J. Fux (1660-1741)	Jos. Preindl (1756-1823)
Jos. Haydn (1732-1809)	F. Raab (1734-1804)
F. Gleißner (1761-1818)	G. Reutter d. J. (1708-1772)
N. Jomelli (1714-1774)	M. Stadler (1748-1833)
Jos. Krottendorfer (1741-1798)	F. Schneider (1737-1812)
F. Kurz (1771-1843)	F. Schubert (1797-1828)
W. A. Mozart (1756-1791)	J. B. Vanhall (1739-1813)

LIV/4: Dieser Katalog datiert nach 1855 und gibt deshalb keinerlei Hinweis auf Bruckners Repertoirekenntnis während seiner St. Florianer Zeit. Er sei nur der Vollständigkeit halber an dieser Stelle erwähnt.

Es verdichtet sich der Eindruck, daß die häufig apostrophierte lebendige kirchenmusikalische Tradition der „Alten Meister“ in St. Florian gar nicht so umfassend gewesen ist, wie gelegentlich angenommen. Sicherlich gab es, zumal in den sog. geprägten Zeiten (Advent und Fastenzeit), eine auffällige Häufigkeit bestimmter alter Kirchenmusikwerke, bspw. ganz in der Tradition der überkommenen römischen Karfreitagsliturgie (in St. Florian zu Bruckners Zeit stets mit dem *Popule meus* von Pergolesi während der Kreuzverehrung) oder in der relevanten Anzahl von Caldaras Messen im Advent, wie den Aufführungsverzeichnissen zu entnehmen ist, doch stehen sie in einem unverhältnismäßig geringen Anteil gegenüber der zeitgenössischen regionalen Kirchenmusik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Der Florianer „Hausgott“ Franz Seraph Aumann, von dem Stiftsarchivar Buchmayr die alte Legende zu berichten weiß, daß er alle Werke aus der Zeit vor 1750 vernichtet habe, um den Glanz der eigenen Werke und seiner selbst zu mehren, ist erwartungsgemäß sehr prominent vertreten. Feststeht daß tatsächlich keinerlei Musikalien mehr aus der Zeit vor 1750 existieren und der Grund dafür nicht bekannt ist.

E. Psalmen!

Nr. 8. Psalm für 4 Männerstimmen von Jos. Schorabel (Gammelsperger, Gottl.)

Nr. 120. Psalm. Sopran für 2 Orgel u. 2 Alt u. Fr. Sackner.

12 Psalmen Davids in Cyprien u. 2 Stimmen, mit u. ohne Orgel, mit Klavierbegleitung
von Ad. Kar. Stadler.

Psalmen 148. u. 63. von einem Organisten u. Choristen, für gemischtem Chor.

Psalmen 120. Organquintett von J. F. von Mosel. (Mit Perkussion)

Nr. 50. Psalm. für 4 Orgelstimmen von Ad. Stadler.

Nr. 111. Psalm für 4 Männerstimmen u. Orgelstimme u. Kar. Stadler. (Solo, Perkussion)

Psalmen: Domine, Domine, Domine, Domine für 4 Männerstimmen, mit Orgelbegleitung u. 2 Perkussion,
2 Hornen, 2 Trommeln, 2 Klavieren, Violoncello u. Bass u. Symphonie u. Stadler.

Psalmen 22. für 4 Männerstimmen u. Orgelstimme von Ant. Bruckner.

Psalmen 114. für Sopran, 2 Alt, Tenor u. Bass u. Trombone, Tenor u. Bass u.
Ant. Bruckner.

Hymne (Herr's Herr, Gottfried, vielfach) für 4 Männerstimmen mit Orgelbegleitung
von Orgelstimme von W. A. Mozart. (Mit Perkussion)

Lauda Sion von Felix Mendelssohn Bartholdy. (Orgelbegleitung)

Abb. 10

(Ausschnitt aus einem Musikalienkatalog, der bereits Psalmen Bruckners listet)

Hingegen kann in jedem Fall die Bekanntschaft Bruckners mit den meisten der großen und bedeutenden Kirchenmusikwerke seiner Zeit bewiesen werden. Die wesentlichen Messen Haydns (v.a. *Paukenmesse*, *Harmoniemesse*, *Theresienmesse*, *Nelsonmesse* – allein für die von Schulten als so bedeutsames Vorbild ins Feld geführte *Nicolaimesse* findet sich kein Beleg einer Aufführung), Mozarts und auch Schuberts, was gelegentlich von der einschlägigen Literatur in Zweifel gezogen wurde, zählen hierzu, ebenso Werke der Breslauer Schule (Schnabel, Hahn, Brosig), die kleinen Messen Palestrinas, etliche Werke von Mendelssohn, darunter einige Psalmen, sowie zahlreiche Oratorien (z.B. Haydns *Schöpfung*, Mendelssohns *Paulus* und *Elias*, Händels *Messias* oder Beethovens *Christus am Ölberg*).

Im weltlichen Bereich sind es neben kammermusikalisch besetzten Streicherwerken hauptsächlich Arien, Lieder und Männerchöre: Arien von Rossini (*Semiramis* und *Elisabeth*), Mozart (*Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*), Cherubini (*Lodoiska*), Boieldieu (*Johann von Paris*), Weber (*Der Freischütz*), Donizetti (*Belisar*), Kreutzer (*Die Falschmünzer*) und Méhul (*Joseph und seine Brüder*). Lieder und Männerchöre von Schubert (z.B. *Die Nacht* oder *Die Winterreise*) und Beethoven (*Die Himmel rühmen*).

Auch Orchesterwerke wie Beethovens *Prometheus* oder Ouvertüren französischer und italienischer Opern wurden gelegentlich im Rahmen von Konzerten in St. Florian gespielt, wie die Programmzettel dokumentieren. Vorhanden sind überdies Noten der Symphonien von Beethoven (als Bearbeitung für Klavier von Hummel), Mozart (in Stimmen) und Haydn (Partitur). Überhaupt sind hier wie überall zu dieser Zeit Einzelsätze, Chöre, Instrumentales, Arien usw. in einem bunten Potpourri nebeneinander gestellt und zu einem Konzertprogramm zusammengefaßt worden. Einzig von einem Werk, um dessen Kenntnis bei Bruckner immer wieder gestritten wird, ist kein Notenmaterial vorhanden und es taucht in keinem der genannten Verzeichnisse, Kataloge oder Konzertprogramme auf: die *Missa solemnis* von Beethoven. Mit hoher Wahrscheinlichkeit läßt sich also nach Sichtung der verfügbaren Quellen ausschließen, daß Bruckner die *Missa solemnis* in St. Florian kennengelernt hat.

Weshalb Schulten so hartnäckig die Venezianer und ihre Chortradition, allen voran die beiden Gabriellis und Lotti, oder römische Einflüsse (Palestrina) in Bruckners Kompositionen aus den Florianer Jahren zu erkennen glaubt, kann aufgrund der Recherchen im Stiftsarchiv nicht nachvollzogen werden. Freilich hat Bruckner sich, was sich aus den erhaltenen Studienskizzen und seinen autographen Abschriften ergibt,

unter anderem auch mit Messen von Lotti beschäftigt, aber von einer ungebrochenen bzw. aktiven und lebendigen Tradition und Pflege der alten Kirchenmusik in St. Florian für die späten 1830er-, 40er- und 50er-Jahre zu sprechen, erscheint fragwürdig, wie Paß bereits vage angedeutet hatte.⁵³ Vielmehr entsteht der Eindruck, als sei mit dieser Art von Argumentation bezweckt worden, Bruckner zum Antipoden der gängigen Altmeisterrezeption in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu stilisieren, der im Gegensatz zu Komponisten wie Liszt bspw. keine „künstliche“ Adaption des Palestrinastils nötig gehabt habe oder im Gegensatz zu den Cäcilianern keine bewußte Hinwendung zum überkommenen Stilideal pflegen mußte, um „echte“ Kirchenmusik zu komponieren. Hatte Schulten noch mit Blick auf die kirchenmusikalische Genese Bruckners in St. Florian behauptet, daß die späteren Werke der Linzer Zeit „ohne Kenntnis, ja, ohne eingehende Beschäftigung Bruckners mit der Kunst der alten Meister und ganz wesentlich mit der Chorkunst der Spätvenezianer und der römischen Meister – A. Gabrieli, Caldara, Palestrina“⁵⁴ geradezu undenkbar seien – „vor allem das siebenstimmige ‚Ave Maria‘, das ‚Afferentur‘, der doppelchörige 112. Psalm, die e-moll Messe und die f-moll Messe“⁵⁵ formulierte Kirsch zwei Jahre später bereits vorsichtiger: „Bruckners Vokalstil bildete sich von Anfang an in einer kirchenmusikalischen Atmosphäre aus, und erst als reifer Vokalkomponist wandte sich der Meister dem außerkirchlichen, sinfonischen Schaffen zu; das heißt also, er trug im Gegensatz zu Franz Liszt die gregorianischen und palestrinensischen Wendungen nicht als fremde Elemente an einen bereits ausgebildeten Stil von außen heran. Die Anklänge an ältere kirchenmusikalische Stile sind somit ein Wesensmerkmal seiner Vokalmelodik an sich und niemals das Ergebnis eines bewußten Archaisierens, das dem jedem Historismus abgeneigten Musiker Bruckner durchaus fern lag.“⁵⁶

Die Betonung der „kirchenmusikalischen Atmosphäre“, in der Bruckner aufgewachsen ist, und die damit verbundenen charakteristischen Einflüsse als ein Wesensmerkmal seiner Musik herauszustellen, ist ohne Zweifel zutreffend, allein die Prämisse, daß bestimmte Werke ohne Kenntnis anderer nicht denkbar seien und es deshalb eben so und nicht anders gewesen sein muß, bleibt zu hinterfragen. Das untersuchte Repertoire von St. Florian dokumentiert diese Atmosphäre ohne Zweifel.

⁵³ Vgl. Paß (1975), S. 46.

⁵⁴ Schulten (1956), S. 33.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Winfried Kirsch: Studien zum Vokalstil der späten und mittleren Schaffensperiode Anton Bruckners. Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1958, S. 53.

Vgl. dazu auch Haas (1934), S. 29 sowie Kurth (1925), Bd. 2, S. 1197.

Stärkere Verbindungen gilt es, anhand des neuerlichen Befundes, wohl für die Kirchenwerke der frühen Schaffensperiode bis ca. 1855 zu Michael Haydn und seiner Umgebung wie zur böhmisch-österreichischen Einflußsphäre aufzudecken. Schulten hat hier bereits zahlreiche Hinweise auf die Verwandtschaft des musikalischen Materials, speziell bei der Melodiegestaltung Haydns und des frühen Bruckner, gegeben und damit einen Ansatzpunkt an die Hand gegeben.⁵⁷ Es scheint auch von Bedeutung zu sein, die Komponisten zwischen den alten Meistern und den Wiener Klassikern nebst ihrer Umgebung näher auf ihre Vorbildfunktion für Bruckners Frühwerk zu untersuchen, ist doch gerade diese Zwischengeneration mit zahlreichen Namen recht gut vertreten: Albrechtsberger, Aumann, Jomelli, Nowotny, Pergolesi, Predieri, Reutter. Die gediegenen Meß- oder Motettenkompositionen der genannten Vertreter des 18. Jahrhunderts verbinden strengere kontrapunktische Satzkunst der älteren Werke mit dem Affektreichtum der Vorklassik und bilden die Brücke zur Kirchenmusik der klassischen Periode. In Form und melodischem Gestus stehen sie diesen, in ihrer weniger reichhaltigen Harmonie, kleingliedriger Rhythmik und Rhetorik oft jenen näher. Sie bewahren Elemente des alten Kirchenstils in Form von Kadenzten, Figuration, rhetorischen Stilmitteln, Stimmführung und überkommener Tonartenästhetik, weisen aber bereits zaghaft auf die kommende Aufwertung des Orchesters und der Ausdehnung von Anlage und Satz in der klassischen Zeit hin. Rezeption, Adaption und Fortentwicklung solcher musikalischen Elemente können für Bruckners Werke der St. Florianer Zeit stilbildende Bedeutung erlangen, was in den entsprechenden Analysen gezeigt werden soll. Daß Bruckner diese Musik geschätzt und sich mit ihr beschäftigt hat, ist nicht nur aus den Abschriften und Skizzen ersichtlich, die Bruckner von zahlreichen Werken dieser Komponisten angefertigt hat, sondern auch anhand der in Partiturabschriften unbekannter Hand im Stiftsarchiv dokumentierten Bearbeitungen, die er speziell von einigen Kompositionen Aumanns (*Tenebrae* und *Ecce quomodo*)⁵⁸ angefertigt hat, nachvollziehbar.⁵⁹

⁵⁷ Vgl. Schulten (1956), S. 34ff. und 117ff.

⁵⁸ Vgl. Abb. 11 und 12.

⁵⁹ Die hier als Beispiel genannten Posaunensätze befinden sich in einer Schublade des Bruckner-Archivs im Stift St. Florian und sind auf dem Umschlag als von Bruckner stammend ausgewiesen. Es handelt sich nicht um Autographe.

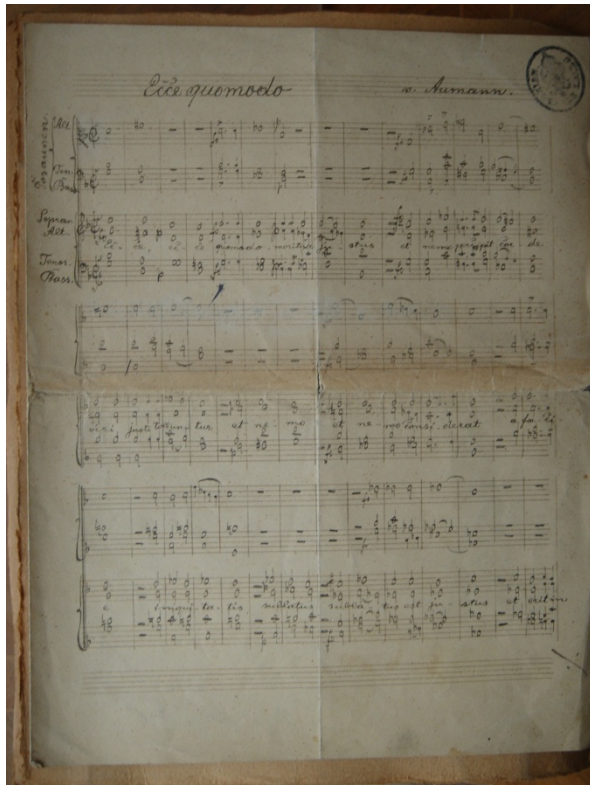


Abb. 11 (Posaunensätze zu *Ecce quomodo* und *Tenebrae*)



Abb. 12 (Schluß des *Tenebrae*)

3 Bruckners Kirchenmusik

3.1 Was ist Kirchenmusik? Eine Begriffsdefinition

Im Titel dieser Arbeit ist der Terminus *Kirchenmusik* bewußt und in Abgrenzung zu den heute vermehrt gebräuchlichen Begriffen wie *Geistliche Vokalwerke*,⁶⁰ *Geistliche Vokalmusik*⁶¹ oder ähnliches gewählt worden, um den zugeordneten Bestimmungsort und funktionalen Anspruch der Musikwerke in Zusammenhang mit ihrer Gattung zu bringen. Er ist nämlich nicht etwa ein Synonym für ein allein aufgrund des divinen Bezugs geistliches Vokalwerk, sondern impliziert unmittelbar den Ort und die Funktion des individuellen Werkes in seiner Bindung an die liturgische Handlung, im Fall Bruckners also der katholischen Kirche.

Können *geistliche Werke* oder *geistliche Musik* viel weiter über die Funktion der eigentlichen Kirchenmusik als Bestandteil der liturgisch-kultischen Handlung oder damit verbundener Zwecke hinausgreifen und sogar nur durch ihr im Text verankertes, bisweilen nur durch einen Titel kenntliches Sujet dem religiösen Genre zugerechnet werden, entfalten Kirchenmusikwerke viel direkter ihr Konzept von Hinwendung und Anbetung, indem sie in gewisser Weise *eins* sind mit der kultischen Verehrung und so selbst Kultus werden und sind, wohingegen geistliche Musik nur die Stimmung, nur Atmosphäre des Kultischen, mithin eine Art numinoses Flair generiert. „Die geistliche Musik hat religiöses Erleben allgemein gestaltet, während die Kirchenmusik ihre Zweckbestimmung und ihren Auftrag hat.“⁶²

Wie Karl Gustav Fellerer in der Einleitung seines 1938 in erster Auflage erschienenen Bändchens *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik* schon unterschieden hat, ist die Kirchenmusik durch ihre gottesdienstliche Aufgabe charakterisiert und

⁶⁰ Vgl. Steinbeck (2000), Sp.1037-1105.

⁶¹ Diesen Begriff benutzt bspw. der entsprechende Aufsatz von Melanie Wald-Fuhrmann im *Bruckner-Handbuch* sowie das *Werkverzeichnis* von Renate Grasberger und faßt damit eine funktionell wie die jeweilige Gattung betreffend eher diffuse Werkgruppe zusammen, obwohl gerade die katholische Kirchenmusik zu jeder Zeit strengen Vorgaben für die Musik zum liturgischen Gebrauch unterworfen war, ganz im Gegensatz zu den vielen funktionell eher neutralen Werken geistlichen Inhalts. Zudem negiert dieser Begriff immanent und unbewußt das Vorhandensein rein instrumentaler Kirchenwerke (was allein für den Fall Bruckners nicht so schlimm wäre) oder stellt weiträumig disponierte Messen oder Psalmen, in denen der Orchesterapparat mindestens einen dem Chor ebenbürtigen Anteil am Musikwerk hält, unvermittelt neben kleinere A-cappella-Sätze. Das tut diese Arbeit zwar an einigen Stellen auch, begründet die Auswahl der zur Untersuchung herangezogenen Werke aber mit ihrer Funktion als *Musik für die Kirche*, womit weniger der konkrete Kirchenraum als die eher abstrakte lebendige Gemeinschaft der (katholischen) Kirche als solche gemeint ist. Daher und aus den o.g. funktionellen Gründen wird in jedem Fall der traditionelle Begriff der (instrumental begleiteten) Kirchenmusik vorgezogen.

⁶² Karl Gustav Fellerer: *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Düsseldorf ²1949, S. 7.

damit von der geistlichen Musik insofern zu trennen, als letztere keine Gebrauchskunst im eigentlichen Sinn ist, sondern in freiem religiösem Ausdruck die Anschauung des gottbezogenen Inhalts referiert und auf die konkrete Emanation des Numinosen durch ihre Verklanglichung verzichtet. Geistliche Musik ist nicht zwingend Medium kultkohärenter und amtlich sanktionierter Verbindlichkeiten, sondern kann sich davon losgelöst vom individuellen Bekenntnis bis zur mehr oder weniger offen gehaltenen Anbetung manifestieren. „Kirchenmusik ist Kult und muß es sein, wenn sie sich selbst in ihrem eigentlichen Wesen erkennt und bejaht, [...] denn Kirchenmusik ist ihrem Wesen nach nicht Musik in der Kirche, sondern Kulthandlung.“⁶³ Die Frage, ob und, wenn ja, wie weit Musik unverzichtbarer Bestandteil der religiösen Kulthandlung (Liturgie) ist, ob sie ‚nur‘ Schmuck derselben oder mehr als das ist, ob sie überhaupt von ‚religiöser Musik‘ im allgemeinen abgegrenzt werden muß, ist immer wieder heftig diskutiert worden. Eine zumindest für die katholische Seite abschließende Ausführung der ehemals zur Aporie geronnenen Problematik darf mit einigem Recht das von Karl Gustav Fellerer und anderen verantwortete zweibändige Standardwerk *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*⁶⁴ für sich beanspruchen. Konnte 1866 noch geschrieben werden: „Was soll die Tonkunst in der katholischen Kirche? Ist sie ein integrierender Theil der heiligen Handlungen selbst? oder einzig zur Erbauung der Gläubigen bestimmt?, oder – und dies ist des Verfassers Ansicht – ist sie, gleich den übrigen Künsten, vorzüglich ein schöner, aber für die Religion nicht wesentlicher Schmuck derselben?“⁶⁵ so ist spätestens seitdem Papst Pius X. in seinem Motu Proprio über die Kirchenmusik vom 22. November 1903 festgelegt hatte: „Musica sacra, prout pars integrans solemnium liturgiarum, huius particeps est finis, qui gloriam Dei et sanctificationem Christianorum spectat“,⁶⁶ diese Diskussion von amtlicher Seite beendet und zwischenzeitlich zudem die Bestätigung dieser Haltung durch die Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils erfolgt. Nehmen wir allerdings die untrennbare Einheit von Musik und Liturgie dergestalt an, daß die Musik gleichsam in der Liturgie als Ort ihrer funktionellen Zuwendung aufgeht, dann muß „eine Betrachtung des historischen Wandels der katholischen Kirchenmusik einerseits die gottes-

⁶³ Joseph Pascher: Kirchenmusik und Liturgie. In: Handbuch der Kath. Kirchenmusik. Hrsg. v. Heinrich Lemacher und Karl Gustav Fellerer, Essen 1949, S. 21.

⁶⁴ Geschichte der Katholischen Kirchenmusik. 2 Bde. Hrsg. v. Karl Gustav Fellerer, Kassel, Basel, London 1972 und 1976.

⁶⁵ Franz Lorenz: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Breslau 1866, S. 72.

⁶⁶ Vgl. Acta Sanctae Sedis 36 (1903/04), S. 389, zit. nach (Zugriff am 23.3.2011): [http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS%2036%20\[1903-4\]%20-%20ocr.pdf](http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS%2036%20[1903-4]%20-%20ocr.pdf)

dienstliche Musik von der allgemeinen geistlichen Musik scheiden, andererseits den Wandel der künstlerischen Ausdrucksweise ebenso wie den Wandel der liturgischen Auffassung und Stellung berücksichtigen⁶⁷. Denn der vorgegebene Rahmen ist trotz aller Entwicklung hin zu subjektiver Ausdrucksmusik der des Gottesdienstlich-Liturgischen. Bedroht von dieser Vorgabe haben das individuelle Bekenntnis des Komponisten und seine künstlerische Emphase hintanzustehen, um die Akzeptanz der Musik durch die Zensoren der als ‚heilig‘ verstandenen Tonkunst nicht zu gefährden. Gleichwohl ist es möglich, in mehr oder weniger prononcierter Weise sowohl auf die künstlerischen Entwicklungen und Moden der jeweiligen Zeit zu rekurrieren als auch auf persönliche und in diesem Sinn den emphatischen Werkcharakter einzelner Kirchenstücke unterstreichende Stilmerkmale abzuheben. Der ‚gute‘ Kirchenmusiker wird es also schaffen, die Vorgaben der Gattung vergleichsweise strikt einzuhalten, ohne sich als Künstler verleugnen zu müssen. Fellerer hat das im Standardwerk andeutungsweise wie folgt formuliert: „Ist die Kirchenmusik im engeren Sinne des Wortes in Form und Ausdruck ein Teil der Liturgie, so ist sie gleichzeitig religiöse Musik, die in ihrem Ausdrucksbereich über die liturgischen und kultischen Bindungen hinausgreift und einem ungebundenen Frömmigkeitsausdruck entspricht.“⁶⁸

Darüber hinaus erfordert die Darstellung der Kirchenmusik als Gebrauchskunst auch noch die Berücksichtigung der praktischen Verhältnisse, denn diese zeichnen oftmals ein anderes Bild, als es sich bei der Entwicklung der Hochkunst zeigt. Was nützt einem Komponisten ein Werk zu schreiben, das mangels fähiger praktischer Musiker nicht ausführbar ist. Ein kirchliches Gelegenheitswerk kann es sich nicht erlauben darauf zu warten, daß es eines Tages entdeckt und dann ‚professionell‘ uraufgeführt wird. Insofern besteht die eigentliche Herausforderung des Kirchenmusikschaffenden darin, innerhalb der engen Grenzen künstlerische und innovativ-kreative Höchstleistung zu vollbringen. Ein *modernes* Kirchenstück, das original ist und ganz von der künstlerischen Idee seines Schöpfers beseelt, innovativ in der Form, kreativ in der ästhetischen Ausdrucksempfindung – ohne dabei in starre und überkommene Topoi zu verfallen – keinesfalls epigonal, sondern, soweit das in diesem Rahmen möglich scheint, eben genial ist, das verdient seinen Rang unter den vollkommenen Schöpfungen eines Komponisten ebenso, wie es andere Werke beanspruchen, die nicht dem funktionalen Kontext unterliegen und daher als ‚autonom‘ angesprochen

⁶⁷ Fellerer (1949), S. 5.

⁶⁸ Fellerer (1972), Bd. 1, S. 1.

worden sind. Weshalb ein solches Werk von vornherein aus der künstlerischen Betrachtung und Bewertung der Musik eines Komponisten und ihrer Genese ausgeschlossen sein soll, nur weil ihm der Charakter des Unselbständigen anhaftet, bleibt unbegründet und wurzelt in dem großen und immer noch unterschiedliche Ressentiments bedienenden Streit des 19. Jahrhunderts um die Autonomie(-ästhetik) der ‚absoluten‘ Musik bzw. des musikalischen Kunstwerks. Daß Kirchenwerke zunehmend zwischen Kunst- und Liturgieanspruch balancieren mußten, daß Auseinandersetzungen über den kirchlichen und weltlichen Charakter von Musik und um den kirchlichen und religiösen Werkbegriff inmitten des Lösungs- und Annäherungsprozesses von Kirche und Kultur im 19. Jahrhundert zur Rezeptionsproblematik gerade der großbesetzten Festmessen oder Te-Deum-Vertonungen nicht unwesentlich beigetragen haben, daß sich die Dimensionen der repräsentativen Kirchenmusik entsprechend dem liturgischen Rahmen immer mehr weiteten (Haydn, Cherubini, Beethoven, Hummel) und so die große Festmesse, die ‚Grande Messe Solennelle‘, zum Kunstwerk ersten Ranges (Berlioz, Bruckner, Liszt) geworden war, sollte Grund genug sein, die Kirchenmusik gerade des 19. Jahrhunderts nicht dem Generalverdacht des mangelhaften Kunstcharakters oder fehlenden Werkanspruchs auszusetzen und sie auch nicht gegen die zeitgleich existierenden kleinen Kirchenmusikstücke auszuspielen.⁶⁹ Kirchenmusikwerke leiden stets an ihrem gattungsbezogenen formalen Zwang, einen gewissen Rahmen nicht überschreiten zu dürfen, sofern sie ihre liturgisch-funktionale Bindung nicht verleugnen wollen. Der Künstler jedoch wird sich in diesem Spannungsfeld bewegen und frei entfalten, ohne sein Genie dabei zu brüskieren.

„Natürlich geht der Umfang der Kirchenmusik weit über den Rahmen des Liturgischen hinaus. [...] Denn] der Kult der Kirche erschöpft sich nicht in der Liturgie.“⁷⁰ Zunächst scheint diese Behauptung einen Widerspruch zum vorher Festgestellten in sich zu tragen, der sich bei genauerer Betrachtung jedoch sogleich auflöst. Ist die Liturgie das eigentliche Zentrum der Kulthandlung der (katholischen) Kirche, worauf nach dem theologischen Verständnis der *Communio* mit dem realpräsenten Christus alles hinausläuft, gibt es daneben eine Reihe alltäglicher oder besonderer Feiern,

⁶⁹ Vgl. dazu Winfried Kirsch: Zwischen Kunst- und Liturgieanspruch: Die Kirchenmusik Anton Bruckners. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981. Kassel, Basel, London 1984, S. 248-269.

Vgl. auch Friedrich W. Riedel: Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981. Kassel, Basel, London 1984, S. 234-241.

⁷⁰ Pascher (1949), S. 20.

Riten, Haltungen, Sakramente, Sakramentalien, Symbole etc., die freilich Teil des Kultus sind und, da sie dem öffentlichen Bereich angehören, der Ordnung durch die kirchliche Instanz bedürfen, was sie von anderen Situationen unterscheidet, die im Bereich des Privaten beheimatet sind. Solcherart organisierte und sanktionierte Abläufe können musikalisch getragen werden, ohne direkt den kirchenmusikalischen Anspruch aufzugeben. Es ist hier also von Kirchenmusik im o.g. Sinn die Rede, Kirchenmusik als *Musik für die Kirche* – verstanden als lebendige Gemeinschaft. Beispiele hierfür können Choräle (auch ohne unmittelbaren Liturgiebezug), bestimmte Kantaten, Kirchenlieder, instrumentale Trauer- oder Festmusiken, Orgelwerke o.ä. sein. Alles, was musikalisch zum Kult der Kirche gehört, ohne streng liturgische Funktionen zu erfüllen oder dem Gottesdienstbezug zu genügen, zählt also ebenfalls zur Kirchenmusik. Wichtig bleibt hierbei aber der offiziöse Charakter solcher Musikstücke. Im Gegensatz dazu ist die liturgische Kirchenmusik „jeweils mit der kultischen Handlung und dem vertonten Wortgebilde zu einer unlösbaren Einheit verbunden.“⁷¹

Was den unterschiedlichen zuvor versammelten Kriterien nicht genügt, aber dennoch religiösen Impetus offenbart oder auf verschiedenste Art geistlich-religiöse Sujets transportiert, kommentiert, veranschaulicht, versinnbildlicht oder deutet, oder in geeigneter Weise eine andächtige Stimmung oder Attitüde erschaffen will, zählt zur Geistlichen Musik. Man kann die Begriffe der *Kirchenmusik* und der *Geistlichen Musik* also sehr wohl trennscharf voneinander unterscheiden und, zumindest ex negativo vom strengeren der Kirchenmusik ausgehend, definieren und dabei jegliche transzendental-metaphysisch aufgeladene oder hierarchisch am Wert eines Stückes orientierte Argumentation vermeiden. Kirchenmusik ist also immer auch geistliche oder noch weiter gefaßt *religiöse Musik*, nicht muß aber zwingend ein geistliches Werk auch Kirchenmusik im Vollsinn sein.⁷²

Neuerdings ist es üblich geworden, diesen Unterschied zu verwässern und ihm keine besondere Bedeutung mehr beizumessen. Die Gründe hierfür mögen vielfältig sein, bei schlichter Nachlässigkeit beginnen und über Ignoranz bis hin zur bewußten Anti-Haltung gegen alles Kirchliche reichen. Hierauf näher einzugehen, bräuchte es eine eigene Untersuchung. Auffällig ist jedoch, daß bspw. die MGG keinen eigenen Artikel Kirchenmusik mehr kennt. Stattdessen heißt es lapidar: „Unter dem Begriff

⁷¹ Pascher (1949), S. 22.

⁷² Eine präzise Unterscheidung in diesem Sinn findet sich auch in Friedrich Riedels Aufsatz *Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz*, S. 234f. (siehe Anm. 69).

Kirchenmusik läßt sich im allgemeinen Sinn alles zusammenfassen, was an Musik innerhalb christlicher Kirchen erklingt. [...] Als Sammelbegriff in diesem Sinn umfaßt Kirchenmusik aber eine so große Vielzahl an Gattungen, Repertoires, Liturgien, lokalen Eigenheiten, bis hin zu verschiedenen Formen der Überlieferung und Aufzeichnung, daß auf einen zusammenfassenden Artikel verzichtet wird.⁷³ Man verwendet hier lieber das indifferente *Musik in der Kirche*, um nicht präzise sagen zu müssen, was genau Kirchenmusik ist und verweist auf die emotional und ideologisch aufgeladene Diskussion um die Würde der Musik in der Vergangenheit.⁷⁴

Für Bruckner bedeutet dies, wie grundsätzlich für alle Komponisten, deren Werkkorpus teilweise aus Kirchenmusik besteht, daß diese Werke genau wie die übrigen der eingehenden Untersuchung und Beschäftigung bedürfen, daß sie eine gründliche Analyse rechtfertigen, um ihren Beitrag zur Gesamtschau der künstlerischen Entwicklung sowie zum Erkennen der rein musikalischen Stilmerkmale eines Komponisten, zur Entwicklung und Festigung seines Personalstils und seiner genuinen künstlerischen Gestaltungsprinzipien zu leisten. Wobei zu beachten wäre, daß liturgische Kirchenmusik seitens des Komponisten wohl niemals „auf bloßes Künstlertum hin versucht“⁷⁵ worden ist, sondern vielmehr „als echter Kult eines gläubigen Herzens aus der Schöpferkraft eines wahren Künstlers empor blühte“⁷⁶, wie es bei Pascher pathetisch heißt. Für Bruckner ist behauptet worden: „In letzter Konsequenz stellt sich sogar die Frage, ob Bruckner geistliche Vokalmusik überhaupt als das geeignete Medium seines künstlerischen Ausdruckswillens betrachtet hat, oder ob er die entsprechenden Formen und Genres – wie einst das *Tantum ergo* – nicht zu einem großen Teil als Gelegenheit zum praktischen Studium und kompositorischen Experiment benutzt hat.“⁷⁷ Wenn dem so wäre und er seine Kirchenmusikwerke nicht als geeignetes Ausdrucksmittel gesehen hätte, stellt sich nicht nur die Frage, warum er bis ins hohe Alter immer wieder Kirchenmusikwerke geschrieben hat, sondern auch, warum er seine kleinen und kaum als echte Kunstwerke ansprechbaren Frühwerke regelmäßig überarbeitet und ‚verbessert‘ hat. Es bestand schließlich keine Notwendigkeit, bloße Übungsstücke oder -skizzen in das kodifizierte Werkkorpus aufzunehmen, was andere Künstler vor ihm ebensowenig getan haben. Auch Bruckners Manie, Werke, mit denen er unzufrieden war, gänzlich zu streichen oder für ‚ungiltig‘ zu erklären,

⁷³ MGG2, Sachteil Bd. 5, Sp. 128.

⁷⁴ Vgl. Wolfgang Herbst: *Musik in der Kirche*. In: MGG2, Sachteil Bd. 6, Sp. 715-727, hier Sp. 723.

⁷⁵ Pascher (1949), S. 22.

⁷⁶ Pascher (1949), S. 22.

⁷⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 236.

paßt nicht zum liebevollen Kümmern eines alten Vaters, der sich gleichsam seiner ‚Kinder‘ (oder ‚Jugendsünden‘, wie man es sehen will) annimmt, wenn er in diesen Kleinwerken nicht eine fundamentale Bedeutung für sein eigenes Schaffen oder in ihnen nicht wenigstens evolutive Ausdrucksweisen seiner künstlerischen Persönlichkeit erblickt hätte. Daß „die geistliche Musik insgesamt radikal zu einem Nebenschauplatz seines Schaffens abgewertet“⁷⁸ worden wäre, bestätigt der Blick in das Werkverzeichnis so nicht, wenn auch die Symphonien die vorderen Plätze im Oeuvre der Wiener Jahre des späten Bruckner einnehmen. Dennoch schreibt er weiterhin Motetten, Psalmen, Hymnen, nur eben keine Messe mehr, diejenige Gattung, mit der er einst in Linz so triumphal debütiert hatte und von der es schon früh hieß, daß der Schöpfer dieser Messen demnächst gewiß mit größtem Erfolg das Feld der Symphonie bebauen werde.⁷⁹ Auch erwähnt Bruckner in einem Brief an Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein vom Dezember 1890, daß er „sich nunmehr im Alter von 66 Jahren endlich ganz dem Schaffen symphonischer und kirchlicher Tonwerke widmen“⁸⁰ wolle. Eben auch *kirchlicher* Tonwerke.



Abb. 13 (Bruckner-Gedenktafel am Linzer Dom)

⁷⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 237.

⁷⁹ Vgl. die Äußerungen von Bruckners Freund und Gönner Moritz von Mayfeld über die zweite Aufführung der *d-Moll-Messe* im Linzer Redoutensaal am 18.12.1864. (Zit. in: Steinbeck (2000), Sp. 1045).

⁸⁰ Briefe, Bd. 2, S. 97.

3.2 Österreichische Kirchenmusik zur Zeit Bruckners

Das 19. Jahrhundert ist kirchenmusikalisch von höchst unterschiedlichen Strömungen geprägt.⁸¹ Ausgangspunkt für die Diskrepanz zwischen der künstlerischen Erfüllung romantischer Ideale in der Musik allgemein und mangelnder oder zögerlicher Umsetzung derselben in der Sakralmusik ist der Konflikt, den die fortschreitende Entwicklung der musikalischen Mittel im 17. und 18. Jahrhundert in bezug auf die funktionalen Ansprüche kirchlicher Vorgaben und Normierungen mit sich brachte. „Das Verwischen der Grenzen zwischen weltlicher und kirchlicher Musik [im späten 17. und 18. Jahrhundert] bedingte kirchliche Stellungnahmen, die in der Enzyklika *Annus qui* des Papstes Benedikt XIV. 1749 eine neue Grundlage für die Kirchenmusik schufen. [...] Für die Kirchenmusik der Aufklärung wurden enge Grenzen gezogen, die Ausdrucksvertiefung der Kirchenmusik aber dem subjektiven religiösen Erleben des Künstlers in diesem Rahmen überantwortet.“⁸² Was hier als „subjektives religiöses Erleben“ bezeichnet wird, gipfelt schließlich in der sinnlichen, farbenfrohen und überschwenglichen Ausdrucksmusik der Wiener Klassiker (Mozart und Haydn) und wird durch Beethovens *Missa solemnis*, die den liturgischen Rahmen bereits zu sprengen droht, transzendiert. Im prunkvoll-repräsentativen Gottesdienst steigerte sich durch das Kunsterlebnis die Erfahrung der Majestas Domini zu neuen Ausmaßen, „der Kirchenraum wird in seinem Farbenglanz und seiner unermeßlichen Reichweite zur Aula Dei: In ihr mischt sich mit dem Licht der Klang in der Differenzierung der Klangfarben und im virtuoson Spiel.“⁸³ Im folgenden wird die Kirchenmusikentwicklung vorwiegend von den Primärgattungen Messe und Motette aus betrachtet; Stundengebet, Choral und Kirchenlied werden aufgrund der geringen Relevanz für Bruckners Werk nur beiläufig erwähnt.

Möglich wurde die ästhetische Fortschreibung auf dem Gebiet der Kirchenmusik in Österreich erst nach dem Tod Josephs II. 1790, denn bis dahin hatten strenge Regeln und Hofreskripte (Josephinismus) die kontinuierliche Entwicklung orchesterbegleiteter Kirchenmusik unterbunden oder zumindest stark eingeschränkt, weil die Musiker einerseits an vielen Orten von den vermögenden Klöstern, Stiften und Kathedralen getragen wurden, die im Zuge der josephinischen Reformen schrittweise

⁸¹ Daß hier im Grunde nur von katholischer Kirchenmusik die Rede ist, muß an sich nicht eigens erwähnt werden, da protestantische Kirchenmusik für Österreich nie eine größere Rolle gespielt hat.

⁸² Fellerer (1976), S. 2.

⁸³ Fellerer (1976), S. 149.

entmachtet und deren Repräsentationsbedürfnis gegenüber dem Staat massiv eingedämmt worden war.⁸⁴ Joseph Haydn hat bspw. in den Jahren 1782-96 keine Messen komponiert, dann aber, ab 1796, mit den sechs großen Hochämtern den „krönenden Abschluß der kirchenmusikalischen Klassik“⁸⁵ geschaffen. Forderte schon die Enzyklika *Annus qui* Textverständlichkeit und strikte Einhaltung der liturgischen Textvorgaben von den Kirchenmusikwerken, war es doch ein „Gefühl der Frömmigkeit“,⁸⁶ das sowohl für die instrumentale Gestalt wie auch für die gesamte Anlage eines Musikstücks ausschlaggebend war. „Selbständige Instrumentalstücke werden geduldet, [...]. In besonderem Maße ist bei dieser wortlosen Musik der religiöse Ausdruck zur Erweckung der Andacht notwendig.“⁸⁷

Nachdem also die Reformen Josephs II. nach dessen Tod allmählich wieder gelockert oder zurückgenommen worden waren, konnte die instrumentalbegleitete Kirchenmusik an die vorangegangene Entwicklung anknüpfen, wenn auch nicht mehr zu alter Pracht zurückfinden. Spätestens mit Mozarts Messen KV 317 und 337, die bereits das volle Symphonieorchester vorsahen, bezüglich des Satzaufbaus sonatenartige Elemente zeitigten und auf Koloraturarien zugunsten liedhafter Soloabschnitte verzichteten, und Haydns Hochämtern war ein Höhepunkt auf dem Gebiet der symphonischen Messe erreicht, der erst von Beethoven – zunächst um bekenntnishaft Elemente in seiner *C-Dur-Messe* von 1807 erweitert – durch die *Missa solemnis* (1817-23) überschritten und fortentwickelt wurde.⁸⁸ Mit seiner *Missa solemnis* transformiert Beethoven die klassische Kirchenmusik hin zur Konzertmusik, obgleich die Messe ursprünglich unzweifelhaft für den liturgischen Gebrauch konzipiert war und z.B. im Preßburger Dom noch bis in die 1920er Jahre hinein auch in der Liturgie Verwendung gefunden hat.⁸⁹ Seine Zeitgenossen (Schnabel, Eybler, Weigl und der junge Schubert) komponieren nichtsdestotrotz näher am liturgischen Bedürfnis.

⁸⁴ Von den ehemals über 900 Klöstern in Österreich bestanden zum Tod Josephs II. gerade einmal noch knapp 400; das konfiszierte Vermögen der aufgelösten Stifte bzw. der sog. Toten Hand in den Religionsfonds eingebracht. Dafür war die Zahl der Pfarreien stark ausgeweitet worden.

⁸⁵ Hubert Unverricht: Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert. In: Fellerer (1976), S. 157-172, hier S. 169.

⁸⁶ Fellerer (1976), S. 150.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Unverricht (1976), S. 168f.: „Während Jos. Haydn in seinen letzten sechs symphonischen *Hochämtern* die verschiedenen Komponenten des Kirchenstiles wie etwa liturgische Bindungen, Orchesterbehandlung, Stimmführung des Chores und des Solistenensembles ausgewogen zu einer Einheit verband, die selbst W. A. Mozart trotz der vielen schönen Orchestermessen nicht immer in gleicher Weise geglückt ist, bietet Beethovens 1807 für den Fürsten Nicolaus II. von Esterházy in Eisenstadt geschriebene erste *Messe in C-Dur* bereits Ansätze zu bekenntnishaften Ausdeutungen.“

⁸⁹ Ebd., S. 169.

Neben der großen Festmesse des feierlichen Hochamts, der „Missa solemnis“, müssen am Rande auch die übrigen Meßkonzepte Erwähnung finden, weil sie auch für die weniger entwickelten Schöpfungen Bruckners ihre Bedeutung haben. In der „Missa brevis“, die i.d.R. anspruchsloser gehalten war, auf den großen Orchesterapparat verzichtete und gelegentlich auch einzelne Teile des Ordinariums weglassen konnte, tritt uns die geeignete Form für Werktags- und einfache Sonntagsgottesdienste entgegen. Eine besondere Ausprägung hiervon ist die Rural- oder Landmesse, deren Ad-libitum-Satz häufig so angelegt ist, daß einzelne Instrumental- oder sogar Chorstimmen wegfallen können, falls keine Musiker zur Verfügung stehen. Technisch sind diese Messen von denkbar einfacher Machart und leicht ausführbar (Bruckners *Windhaager Messe* und die *Messe ohne Gloria* kann man hierunter zählen). Zu den regulären Meßformen kommt schließlich noch das Requiem, in Prunk und Ausstattung je nach Anlaß unterschiedlich gestaltet, das neben den Ordinariumsteilen durch regelmäßige Vertonung der Proprietexte die musikalische Messe zur Plenariumsmesse ergänzt. Mit Ausnahme von Sakramentshymnen, Vesperpsalmen und Propriestücken sind andere Gattungen wie die Motette nur recht spärlich im Werk der Wiener Klassiker und ihres Umfelds vertreten. Dem Choral schließlich und dem Kirchenlied kommt trotz aller erfolgten Bemühung um intensivere Pflege aus musikhistorischer Sicht zunächst keine wesentliche Stellung zu. Am Ende der Wiener klassischen Zeit ist die orchesterbegleitete Bekenntnismesse klar die dominante Gattung des subjektiven künstlerischen Ausdruckswillens.

Trotzdem mußte schon Alfred Schnerich Ende des 19. Jahrhunderts beklagen: „Kein Schaffensgebiet der großen Meister der Wiener Schule hat im Laufe der Zeiten eine so verschiedenartige Beurtheilung erfahren, als die Kirchenmusik. Einerseits hat die nicht genügende Kenntniß des katholischen Cultus von Seite protestantischer Autoren, andererseits die nicht immer sehr sachliche Polemik vieler katholischer Puristen, eine zwar recht umfangreiche, aber auch traurige Literatur an das Licht gebracht, vergeht doch seit Decennien kaum ein Vierteljahr, in dem nicht irgendwo ein Aufsatz oder Buch auftaucht, worin mit staunenswerther Consequenz den Wiener Classikern, vor allem ihren kirchlichen Werken, alles erdenklich Schlimme nachgesagt wird.“⁹⁰ Die hier so genannten „katholischen Puristen“ sind jene, die ideell angelehnt an die altklassische Vokalpolyphonie ein Konstrukt besonderer Reinheit kirchlicher Tonkunst kreierten, daß nur in Werken des Palestrina-Stils oder im lateinischen

⁹⁰ Alfred Schnerich: Der Messentypus von Haydn bis Schubert. Wien 1892, S. 1.

Choral zu finden sei, weswegen vorrangig diese Kirchenmusik der Würde des Gottesdienste entspreche. Den theoretischen Überbau hierzu lieferten bspw. Schriften E.T.A. Hoffmanns⁹¹ oder F.A.J. Thibauts,⁹² praktisch sollte die Idee in der Nachfolge Michael Sailers und Franz Xaver Witts bei den Cäcilianern Niederschlag finden.

Den restaurativen Bestrebungen dieses musikalischen Historismus fern entwickelt sich über die Musik Schuberts die Orchestermesse als nachklassische Großform weiter. Seine beiden *Messen in As-* und *Es-Dur* sind die legitimen Nachfolger von Beethovens *Missa solennis*, wobei Elmar Seidel darauf hingewiesen hat, daß die (zuerst inhaltlich, dann musikalisch) vollzogene Wende zur Bekenntnismesse bei Beethoven einen größeren Sprung bedeutet als die konsequente Fortführung bei Schubert: „Der Schritt von Haydns großen Hochämtern zu Beethovens C-Dur-Messe ist größer als der von dieser zu den Messen in As- und in Es-Dur von Schubert, die in vielem ohne diese Beethovensche Messe nicht denkbar sind.“⁹³

Durch die Integration der in der Liturgie dem Priester zukommenden Intonation bei Gloria und Credo war längst eine einheitliche Form entstanden, die sich ohne weiteres in den Konzertsaal übertragen ließ. In Paris hatte es schon im 18. Jahrhundert das sog. ‚Concert spirituel‘ gegeben, nun wurde eine derartige Konzertidee auch in der Wiener Augustinerkirche hoffähig. Jedoch endet mit den beiden o.g. späten Schubert-Messen vorläufig die Entwicklungsgeschichte. Der Cäcilianismus greift Raum, und seine Propheten bestimmen weitgehend die Debatte im deutschsprachigen Bereich, wenn sich auch gerade in Österreich und Böhmen hartnäckig epigonale Musikkarrieren im klassizistischen Stil halten können. Führer in Prag, Diabelli in Wien und Schiedermayr in Linz sind Prototypen für die ästhetische Verflachung der instrumentalbegleiteten Kirchenmusiktradition im Habsburgerreich. Einzig bei der Breslauer Schule um Hahn, Schnabel und Brosig scheint es im Hinblick auf die Qualität der Orchestermessen besser bestellt zu sein. Deutschland, vor allem der süddeutsche Raum, hingegen ist fest in der Hand der restaurativen Kräfte.

Um 1850 sind also nach wie vor die Wiener Klassiker oder Epigonal-Klassizistisches im Festrepertoire der verbliebenen Dome, Klöster und Stifte gängig. Ein hoffnungsvolles Talent, das einen künstlerischen Neuanfang im Sinne des bei-

⁹¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Alte und neue Kirchenmusik. Zuerst in: Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ), 16. Jahrgang 1814. Nachdruck in: E.T.A. Hoffmann: Poetische Werke in 6 Bde. Bd. 3. Berlin 1963, S. 509-522.

⁹² Friedrich Anton Justus Thibaut: Über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg 1824 (²1826).

⁹³ Elmar Seidel: Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik. In: Karl Gustav Fellerer (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Bd. 2. Kassel, Basel, London 1976, S. 237-252, hier S. 237.

nahe einzigen Apologeten der klassischen Orchestertradition in der Kirchenmusik, des Gmundener Organisten Johann Evangelist Habert,⁹⁴ hätte schaffen können, eine Begabung, die nach Schubert „aus dem klassischen Erbe die richtigen Konsequenzen gezogen hätte – Bruckner bleibt hier vorläufig außer Betracht“,⁹⁵ fehlt zunächst.

Schumann ist in diesem Zusammenhang mit nur einer Messe und einem Requiem kaum von Bedeutung, genausowenig wie Mendelssohn, der für den katholischen Gottesdienst lediglich die Fronleichnamssequenz *Lauda Sion Salvatorem* vertont hat. Rheinberger in München ist zwar kein Cäcilianer, komponiert aber trotzdem kaum Orchestermessen. Liszt hingegen als Reformers, der sich allerdings auf anderen Wegen wie die Cäcilianer befindet, läßt mit seiner solennen Messe für die Einweihung der Basilika in Esztergom (Gran) im Jahr 1855 die Gattung wiedererstehen (*Graner Festmesse*), zwölf Jahre später folgt für die Krönung Franz Josephs I. zum ungarischen König (1867) die *Ungarische Krönungsmesse*.

Gerade mit Blick auf die späteren geistlichen Werke Franz Liszts – nach der *Graner Festmesse* – ließ sich eine kritische Beurteilung der dort verwendeten Stilmittel und der bis zur Verklärung reichenden Effekte kaum unterdrücken: „In der Spannung zwischen einem romantischen Subjektivismus und einem formalistischen Rationalismus neben einem moralisierenden, fast pietistischen Mystizismus hat sich die zu Beginn des 19. Jahrhunderts beginnende Romantik der Kirchenmusik erschöpft und die lebendige Sinnenhaftigkeit der Aufklärung überwunden. Gemütsbewegung und Gefühlsseligkeit überspielen eine echte liturgische Frömmigkeit [...]. In Übersteigerungen konnten Trivialität und Sentimentalität Raum gewinnen. Die große religiös-musikalische Kunst aber entwickelte sich außerhalb der eigentlichen Kirchenmusik.“⁹⁶

Bleibt als Erbe der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik nach den Wiener Klassikern und Schubert vor allem Bruckner. Gemeinsam mit Haydn, Beethoven, Schubert, Liszt und Verdi zählt Walter Wiora ihn zum „bedeutendsten Erbe aus der Geschichte der katholischen Kirchenmusik“⁹⁷ überhaupt im 19. Jahrhundert: „Von der Restauration nicht beherrscht, sondern durch sie nur beeinflusst, sind sie deren Hauptrichtungen nicht nur in der künstlerischen Gestaltung, sondern auch im religiösen Gehalt überlegen.“⁹⁸

⁹⁴ Vgl. Seidel (1976), S. 243f.

⁹⁵ Ebd., S. 240.

⁹⁶ Fellerer (1976), S. 218.

⁹⁷ Walter Wiora: Restauration und Historismus. In: Karl Gustav Fellerer (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Bd. 2. Kassel, Basel, London 1976, S. 219-225, hier S. 224.

⁹⁸ Ebd.

3.3 Zum kirchenmusikalischen Werkkorpus

Zum vollständig überlieferten kirchenmusikalischen Werkkorpus Anton Bruckners zählen neben den von der Faktur her sehr unterschiedlichen Proprien- und Gebetsmotetten aller Schaffensperioden vornehmlich seine fünf vollständigen zyklischen Meßkompositionen, zu denen noch eine Totenmesse in d-Moll und eine unvollständige Messe für den Gründonnerstag hinzutritt, darüber hinaus einzelne Vertonungen von Teilen des Meßordinariums, fünf Psalmkompositionen, ein Magnificat, zahlreiche Hymnen, worunter das großräumig angelegte *Te Deum* eine Sonderrolle spielt, je drei mehrstimmige Antiphonen und Responsorien, eine einstimmige Antiphon im gregorianischen Stil, zwei dreistimmige Posaunensätze für Begräbnisfeiern, eine Choralbearbeitung (i.e. der Orgelbegleitsatz zum Pfingsthymnus), zwei deutsche Lieder, eine Festkantate⁹⁹ und schließlich acht deutsche Chorsätze.¹⁰⁰

Inwieweit seine Orgelwerke zur Kirchenmusik dazuzählen, ist eine Frage, die nicht abschließend beantwortet werden kann. Sind zwar die meisten der wenigen überlieferten und durch Autographe abgesicherten Kompositionen in der St. Florianer oder Linzer Zeit entstanden und legen damit nahe, daß sie für den gottesdienstlichen Gebrauch des Organisten Bruckner gedacht sein könnten, ist doch zu vermuten, daß Bruckner, das außerordentliche und vielgerühmte Improvisationsgenie, im Rahmen des liturgischen Orgelspiels, das stets fester kirchenmusikalischer Bestandteil des Gottesdienstes war, in der Regel improvisierte und die schriftlich fixierten und damit als eigentliche ‚Werke‘ ansprechbaren Orgelstücke eher als Prüfungsunterlagen oder Freundschaftsgaben diente.¹⁰¹ Nichtsdestotrotz vermitteln diese kleineren Kompositionen einen profunden Einblick sowohl in Bruckners Bemühungen um die Kontrapunktlehre vor allem in den 1840er und 50er Jahren, als sie auch einen guten Eindruck verschaffen, was in der Kirchenmusikpraxis der Zeit Usus gewesen ist. Die auf dem Autograph der Skizze zur *Fuge in d-Moll* WAB 125 verzeichnete Anmerkung

⁹⁹ Wir rechnen diese Kantate im Gegensatz zu allen übrigen Kantaten zur Kirchenmusik hinzu, weil ihre Entstehung und Uraufführung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem zumindest semi-liturgischen Anlaß der Grundsteinlegung des neuen Linzer Domes steht und sie so zwar eine nicht zu leugnende Sonderstellung einnimmt, sich aber in bezug auf ihre (kirchliche) Funktionalität zu stark von den anderen Gelegenheitskantaten unterscheidet, um diese Entscheidung nicht rechtfertigen zu können.

¹⁰⁰ Die geistlichen Gelegenheitschöre für Trauungen, Begräbnisse oder sonstige Anlässe werden aufgenommen, weil ihre unmittelbare funktionelle Zugehörigkeit zum liturgischen Ritus bzw. der kirchlichen Kulthandlung im weiteren Sinn durchaus als evident erscheint.

¹⁰¹ Vgl. Erwin Horn: Anton Bruckner. Werke für Orgel. Revisionsbericht. NGA zu XII/6, Wien 2001. (Hier besonders die Abschnitte zur Entstehung der einzelnen Orgelwerke.)

„mit Afferentur regi / 7. Nov. 861“ stammt wohl von August Göllerichs Hand, nicht von Bruckner selbst, wie das Werkverzeichnis irrtümlich behauptet.¹⁰² Eine neuerliche Inaugenscheinnahme des Autographs bestätigte diesen Befund. Also werden die Orgelstücke im folgenden nicht weiter behandelt und aus dem genuin kirchenmusikalischen Teil des Werkkorpus ausgeschlossen.

Die zahlreichen Namenstags- und Festkantaten zu anderen Anlässen scheiden ebenfalls aus; selbst wenn der Text geistlichen Inhalts sein mag, handelt es sich hierbei schon aufgrund der Dedikation bzw. des Aufführungsanlasses oder -ortes keinesfalls um Kirchenmusik im engeren Sinn.¹⁰³

Ein besonderes Problem bereiten in diesem Zusammenhang die deutschen Kompositionen Bruckners, läßt ihr Text zum Teil doch sowohl eine liturgische Verwendung zu, als er auch im eher protestantischen Sinn als Erbauungs- oder reflektierende Gebetsliteratur zu verstehen sein könnte. Gibt es auch Kirchenmusik außerhalb des direkten liturgischen Bezugs, zählen doch reine Frömmigkeitslieder, wie sie das 18. Jahrhundert so vielfältig hervorgebracht hat, oder Gesänge, die bloß am Rande ein religiöses Thema streifen oder auf Gott rekurren, sicherlich nicht dazu. Die Entstehung der Brucknerschen Choräle oder Lieder datieren mit einer Ausnahme¹⁰⁴ allesamt auf die St. Florianer Jahre, was die Vermutung nahelegt, daß sie im Rahmen klösterlicher Feiern oder Veranstaltungen aufgeführt worden sein könnten. Auch die Beteiligung von Textdichtern wie dem Florianer Stiftsgeistlichen Ernst Marinelli lassen vermuten, daß es unter Umständen Aufführungen gab, die über den Rahmen der privaten Erbauungsmusik hinausgehen. An verschiedenen Stellen ist immer wieder für Bruckners *Passionslied* „In jener letzten der Nächte“ die Annahme geäußert worden, daß es an Gründonnerstag des Jahres 1848 in St. Florian uraufgeführt worden sein könnte.¹⁰⁵ Diese Vermutung läßt sich anhand der vorhandenen Aufführungsverzeichnisse nicht belegen und wird an dieser Stelle zurückgewiesen. Dennoch bleibt die Möglichkeit der Aufführung in anderem als dem gottesdienstlichen Raum. Schließlich verweisen für einen anderen Chor, nämlich *Vor Arneths Grab* (WAB 53), die drei Posaunenstimmen, die den Satz grundieren, darauf, daß dieser

¹⁰² Vgl. Horn (2001), S. 38 und Renate Grasberger: Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB), Tutzing 1977, S. 143.

¹⁰³ Vgl. Kap. 3.1.

¹⁰⁴ WAB 54 *Zur Vermählungsfeier* („Zwei Herzen haben sich gefunden“) vom 27.11.1878.

¹⁰⁵ Vgl. z.B. Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 94; Grasberger (1977), S. 21; Steinbeck (2000), Sp. 1062. Es scheint, als sei das bei Göllerich geäußerte Datum der Entstehung bzw. Uraufführung ohne kritische Prüfung der in St. Florian vorhandenen Aufführungsverzeichnisse übernommen worden.

Chor wahrscheinlich im Freien in Verbindung mit den Beerdigungsfeierlichkeiten tatsächlich vor dem Grab gesungen wurde, wo doch auf dem Weg zum Grab die drei Posaunen dem Totenzug mit ihren feierlichen Aequales das Geleit gaben. Damit wäre zumindest für diesen Fall der kirchenmusikalische Funktionsbezug gegeben. Setzen wir ähnliche Anlässe für die übrigen deutschen „Choräle“ voraus, müssen wir sie der Kirchenmusik zurechnen.¹⁰⁶

Die nachfolgende schematische und systematische Übersicht soll die Zugehörigkeit zum kirchenmusikalischen Werkkorpus Bruckners, nach Gattungen bzw. funktionellen Gruppen sortiert, veranschaulichen.¹⁰⁷ Hierbei ist es bei der einen oder anderen Komposition durchaus schwer gefallen, sie in diese oder jene Gruppe zuzuordnen. Erst die fortwährende Beschäftigung über den gesamten Zeitraum, in dem die vorliegende Arbeit entstanden ist, hat zu der letztlich festgelegten Systematik hinsichtlich der gewählten Kategorien und der jeweils proprietären Werke geführt. Auf eine Unterscheidung in instrumentalbegleitete Kirchenmusik und A-cappella-Werke wurde zugunsten der funktionellen Gattungen ganz bewußt verzichtet. Innerhalb der nach kirchenmusikalischen Gattungen zusammengefaßten Werkgruppen sind die Einzelwerke nach ihrer Entstehungszeit geordnet. Gibt es von einem Werk zwei Fassungen, weil Bruckner sie im Alter nochmals „revidiert“ oder geändert hat, ist dies kenntlich gemacht. Aufgenommen sind sie an der Stelle, die das ursprüngliche Entstehungsjahr (oder das vermutete) verlangt. Varianten, deren Unterschiede nicht groß genug sind, um von einer zweiten Fassung zu sprechen, finden in diesem Zusammenhang keine Berücksichtigung, bei berechtigtem Interesse findet sich ein erläuternder Hinweis. Ausführlicher ist vor jeder Werkbesprechung tabellarisch dokumentiert, wenn Quellenlage oder Forschungsstand uneinheitlich überliefert sind und Schwierigkeiten bei Datierung oder Zuordnung bestehen. Gleichfalls sind hinreichende Belege insbesondere für von den Werkverzeichnissen in MGG und Bruckner-Handbuch abweichende Daten dort angegeben.

¹⁰⁶ Im übrigen erscheint es mehr als müßig, den Typus des geistlichen, aber zugleich nicht gottesdienstlichen, also auch nicht in Andachten zu verwendenden, Liedes hier festzulegen und exakt zu umgrenzen. Im Zweifel wurden die betreffenden Werke aufgenommen.

¹⁰⁷ Eine erste, wenn auch aus Sicht des Verfassers dieser Arbeit unvollständige Übersicht über die verschiedenen Gattungen der Kirchenmusik im Oeuvre Bruckners findet sich bei Leopold Nowak in seinem Kongreßbeitrag „Anton Bruckners Kirchenmusik“, in: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bericht. (= Bruckner-Symposion 1985), Linz 1988, S. 85-93.

Titel	Tonart	Entstehung	Uraufführung	WAB	NGA	Seite
A. LITURGISCHE WERKE						
I. Mehrstimmige Vokalmusik in lateinischer Sprache						
1. Messen						
Windhager Messe	C-Dur	Windhaag, 1842	?	25	XXI, 4-11	59
Messe für den Gründonnerstag	F-Dur	Kronstorf, 1844	Kronstorf, Gründonnerstag 1844 (oder 1845?)	9	XXI, 17-23	64
Messe ohne Gloria (sog. „Kronstorfer Messe“)	d-Moll	St. Florian, um 1845/46 (oder Kronstorf, 1843/44)	?	146	XXI, 167-171	68
Requiem d-Moll	d-Moll	St. Florian, 1848/49 unvollständige Urschrift fertiggestellt am 11. März 1849, die vollständige Partitur vollendet am 14. März 1849 (geringfügige Korrekturen im Sommer 1892)	St. Florian, 15. September 1849?	39	XIV	72
Missa solemnis b-Moll	b-Moll	St. Florian, Sommer 1854	St. Florian, 14. September 1854	29	XV	80
Messe Nr. 1 d-Moll	d-Moll	Linz, Mai bis September 1864 (vollendet am 29. September 1864, geringfügige Korrekturen 1876 sowie 1881/82)	Linz, 20. November 1864 im Alten Dom	26	XVI	99
Messe Nr. 2 e-Moll	e-Moll	Linz, August bis November 1866 (vollendet am 25. November 1866)	Linz, 29. September 1869 auf dem Domplatz	27	XVII/1 XVII/2	108
Große Messe Nr. 3 f-Moll	f-Moll	Linz, September 1867 bis September 1868 (vollendet am 9. September 1868)	Wien, 16. Juni 1872 in der Augustinerkirche	28	XVIII	110
2. Motetten (Proprien- und Gebetsmotetten)						
Ave Maria	F-Dur	Linz, 24. Juli 1856	St. Florian, 5. Oktober 1856 (Rosenkranzfest)?	5	XXI, 75-81	136
Ave Maria	F-Dur	Linz, vor dem 12. Mai 1861	Linz, 12. Mai 1861 im Alten Dom	6	XXI, 82-85	138
Afferentur regi	F-Dur	Linz, 7. November 1861	St. Florian, 13. Dezember 1861	1	XXI, 86f.	143
Inveni David	f-Moll	Linz, 21. April 1868	Linz, 10. Mai 1868	19	XXI, 90-93	146
Locus iste	C-Dur	Linz, 11. August 1869	Linz, 29. Oktober 1869 in der Votivkapelle des Neuen Doms	23	XXI, 98f.	149
Christus factus est	d-Moll	Wien, vor dem 8. Dezember 1873	Wien, 8. Dezember 1873 in der Hofkapelle	10	XXI, 100-106	156
Tota pulchra es	Phrygisch	Wien, 30. März 1878	Linz, 4. Juni 1878 in der Votivkapelle des Neuen Doms	46	XXI, 107-112	160
Os justi [Zusammen mit Inveni David WAB 20]	Lydisch	Wien, 18. Juli 1879 [Vers und Orgelbegleitung am 28. Juli 1879]	St. Florian, 28. August 1879	30	XXI, 113-117	165
Christus factus est	d-Moll	Wien, 28. Mai 1884	Wien, 9. November 1884 in der Hofkapelle	11	XXI, 122-125	173
Virga Jesse	e-Moll	Steyr und St. Florian, Ende August/Anfang September 1885 (vollendet am 3. September 1885 in St. Florian)	Wien, 8. Dezember 1885 in der Hofkapelle	52	XXI, 141-145	180

Titel	Tonart	Entstehung	Uraufführung	WAB	NGA	Seite
3. Antiphonen, Responsorien, Cantica und Hymnen (ohne Te Deum)						
Pange lingua	C-Dur	Hörsching, Windhaag oder Kronstorf, 1835-45 (1. Fassung) Wien, 1891 (2. Fassung)	?	31	XXI, 3 XXI, 158	187
Libera me	F-Dur	Kronstorf, ca. 1843-45?	?	21	XXI, 12-15	192
Zwei Asperges me	Äolisch bzw. F-Dur	Kronstorf, spätestens September 1845	?	3	XXI, 24-28 XXI, 29-31	194
Tantum ergo	D-Dur	Kronstorf oder St. Florian, spätestens 1845	?	32	XXI, 32f.	197
Tantum ergo	A-Dur	St. Florian (oder Kronstorf), spätestens 1848	?	43	XXI, 34ff.	201
4 Tantum ergo	B-, A♭-, Es- und C-Dur	St. Florian, 1846 (1. Fassung) Wien, 1888 (2. Fassung)	?	41	XXI, 41-47 XXI, 150-154	204
Tantum ergo	D-Dur	St. Florian, Februar 1846 (1. Fassung) Wien, April 1888 (2. Fassung)	?	42	XXI, 48-51 XXI, 155-157	211
Magnificat	B-Dur	St. Florian, Sommer 1852	St. Florian, 15. August 1852? (gesichert an Weinnachten 1852)	24	XXI, 155-157 XXI/3	214
Tantum ergo	B-Dur	St. Florian, 1854 oder 1855?	Vöcklabruck, 12. April 1925 unter Max Auer?	44	XXI, 68-74	220
Libera me	f-Moll	St. Florian, März 1854	St. Florian, 28. März 1854	22	XXI, 58-67	222
Asperges me	F-Dur	vor 1861	?	4	XXI, 16	225
Pange lingua	Phrygisch	Linz, 31. Januar 1868	Steyr, 1890?	33	XXI, 88f.	229
lam lucis orto sidere	e-Moll bzw. g-Moll	Linz, spätestens Sommer 1868 (1. Fassung) Wien, vor Mai 1886 (2. Fassung)	Wilhering, 1868	18	XXI, 94-97 XXI, 146f.	233
Ecce sacerdos	a-Moll	Wien, 20. bis 28. April 1885	Vöcklabruck, 21. November 1912	13	XXI, 130-140	238
Vexilla regis	Phrygisch	Wien, 9. Februar 1892	St. Florian, 15. April 1892 (Karfreitag)	51	XXI, 159-164	242
II. Einstimmige Vokalmusik in lateinischer Sprache						
1. Gebet						
Ave Maria	F-Dur	Wien, 5. Februar 1882	Stuttgarter Brucknerfest 1921?	7	XXI, 118-121	246
2. Hymnus und Antiphon						
Veni creator Spiritus	F-Dur	um 1884?	?	50	XXI, 129	249
Ave Regina caelorum	indifferent	1885/86	25. März 1886 in Klosterneuburg	8	XXI, 148f.	251
B. NICHTLITURGISCHE WERKE						
I. Mehrstimmige Vokalmusik in lateinischer Sprache						
Te Deum	C-Dur	Frühjahr 1881 (Skizze vollendet am 3. Mai, Chorsatz am 17. Mai); Umarbeitung in St. Florian, September 1883 (bis 28. September) Partitur vollendet am 7. März 1884, Orgelstimme am 16. März 1884	Wien, 2. Mai 1885 im Kleinen Musikvereinssaal (mit zwei Klavieren) Wien, 10. Januar 1886 unter Hans Richter (in Originalbesetzung)	45	XIX	254
Salvum fac [zum Te Deum]	F-Dur	Wien, 14. November 1884	?	40	XXI, 126-128	256

Titel	Tonart	Entstehung	Uraufführung	WAB	NGA	Seite
II. Mehrstimmige Vokalmusik in deutscher Sprache						
1. Psalmen						
Psaln 22	Es-Dur	St. Florian, um 1852?	?	34	XX/2	262
Psaln 114	G-Dur	St. Florian, vor dem 30. Juli 1852	St. Florian, Sommer 1852	36	XX/1	267
Psaln 146	A-Dur	St. Florian/Linz, zwischen 1855 und 1858, spätestens jedoch 1860	?	37	XX/4	272
Psaln 112	B-Dur	Linz, Sommer 1863 (vollendet am 5. Juli 1863)	Vöcklabruck, 14. März 1926	35	XX/5	286
Psaln 150	C-Dur	Wien, 1892 (vollendet am 29. Juni 1892) (geringfügige Korrekturen am 7. und 11. Juli 1892)	Wien, 13. November 1892	38	XX/6	296
2. Kantate						
Festkantate zur Grundsteinlegung des Linzer Doms	D-Dur	Linz, bis zum 25. April 1862	Linz, 1. Mai 1862	16	XII/6	303
3. Choräle						
„Dir, Herr, dir will ich mich ergeben“	A-Dur	St. Florian, spätestens 1848	?	12	XXI, 37	309
„In jener letzten der Nächte“	f-Moll	St. Florian, 1848? (in zwei Fassungen überliefert; siehe unten)	St. Florian, Gründonnerstag 1848?	17	XXI, 55	312
4. Chorstücke (Deutsche Gesänge)						
Herz-Jesu-Lied „Aus allen Herzen eines“	B-Dur	St. Florian, 1846?	?	144	XXI, 39f.	316
Zwei Totenlieder „O ihr, die ihr heut“	Es-Dur bzw. F-Dur	St. Florian, 1852	?	47 48	XXI, 56 XXI, 57	317
Vor Ameths Grab „Brüder, trocknet eure Zähne“	As-Dur (f-Moll)	St. Florian, März 1854	St. Florian, 28. März 1854	53	XXIII/2, 26-28	319
Am Grabe „Brüder, trocknet eure Zähne“	As-Dur (f-Moll)	Linz, Februar 1861	Linz, 11. Februar 1861	2	XXIII/2, 47f.	322
Trauungslied „O schöner Tag“	F-Dur	Linz, 8. Januar 1865	Linz, 6. Februar 1865	49	XXIII/2, 70-74	324
Zur Vermählungsfeier „Zwei Herzen haben sich gefunden“	D-Dur	Wien?, 27. November 1878	?	54	XXIII/2, 135-141	327
III. Einstimmige Vokalmusik in deutscher Sprache (Lieder)						
„In jener letzten der Nächte“	f-Moll	St. Florian, 1848? (in zwei Fassungen überliefert; siehe oben)	siehe oben	17	XXI, 54	312
„O du liebes Jesu Kind“	F-Dur	Linz, 1856 oder später	?	145	XXI, 38	330
IV. Instrumentalmusik						
Zwei Aequales	c-Moll	St. Florian, 1847	?	114/149	XXI, 52f.	333

Titel	Tonart	Entstehung	Uraufführung	WAB	NGA	Seite
C. FRAGMENTE						
Kyrie	g-Moll	St. Florian, 1845/46?		140	XXI, 172	
Kyrie	Es-Dur	St. Florian, zwischen 1845 und 1848?		139	XXI, 173-178	
Requiem	d-Moll	19. September 1875		141	XXI, 179	
D. VERSCHOLLENE WERKE						
Kyrie und Gloria [zur Messe für den Gründonnerstag]		Kronstorf, 1844	?	deest [zu 9]		
Litanei		1844?	?	132		
Salve Maria		Kronstorf, 1844?	?	134		
Requiem		Kronstorf, März 1845?	1845 in Kirchberg bei Eferding?	133		

4 Die einzelnen Werke

Windhaager Messe (WAB 25)

- Besetzung: Alt Solo, 2 Hörner und Orgel, C-Dur, ohne Vortragsbezeichnung
Entstehung: Windhaag, 1842
Uraufführung: ?
Text:¹⁰⁸ Meßordinarium (gekürzt bei den wortreichen Sätzen Gloria u. Credo)
Widmung: Anna Maria Jobst (Solistin des Windhaager Kirchenchores)
Quellen: Vier autographe Stimmen (Wels, Stadtmuseum, Inv. Nr. 2692)
Erstdruck: 1922 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. I, S. 173-189

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. [Domine Fili...] Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. [Qui tollis...] Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Ehre sei Gott in der Höhe. Und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade. Wir loben dich. Wir preisen dich. Wir beten dich an. Wir rühmen dich und danken dir, denn groß ist deine Herrlichkeit. Herr und Gott, König des Himmels, Gott und Vater, Herrscher über das All. [Herr, eingeborener Sohn...] Du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme dich unser. [Du nimmst hinweg...] Denn du allein bist der Heilige. Du allein bist der Herr. Du allein der Höchste, Jesus Christus, mit dem Heiligen Geist, zur Ehre Gottes des Vaters. Amen

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium [et invisibilium]. [Et in unum Dominum...] Qui propter [nos homines et propter] nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis [sub Pontio Pilato], passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in coelum, sedet ad dext[er]am Patris. [Et iterum...] Et vitam venturi saeculi. Amen.

¹⁰⁸ Es wird im folgenden darauf verzichtet, den lateinischen Text des Meßordinariums und seine Übersetzung jedesmal aufzuführen, da er als allgemein bekannt gelten kann. Es werden nur die Abweichungen, das heißt die Kürzungen oder Streichungen in den wortreichen Teilen angegeben, da sie möglicherweise förderlich für das Verständnis der Musik sind. Die deutsche Übersetzung folgt dem Text der authentischen deutschen Ausgabe des römischen Meßbuchs für den liturgischen Gebrauch.

Ich glaube an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare [und die unsichtbare] Welt. [Und an den einen Herrn...] [Für uns Menschen] und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen. Hat Fleisch angenommen durch den Heiligen Geist von der Jungfrau Maria: und ist Mensch geworden. Er wurde für uns gekreuzigt [unter Pontius Pilatus], hat gelitten und ist begraben worden, ist am dritten Tag auferstanden nach der Schrift und aufgefahen in den Himmel. Er sitzt zur Rechten des Vaters. [Und wird wiederkommen...] Und das Leben der kommenden Welt. Amen.

Die erste überlieferte Meßkomposition Bruckners fällt in die Zeit, als Bruckner seine erste Schulgehilfenstelle in der kleinen, kaum 200 Einwohner zählenden Gemeinde Windhaag, die zur Pfarrei des Stiftes St. Florian gehörte, versehen hat. Nachdem Bruckner 1841 in Linz sechzehnjährig die Ausbildung zum Schulgehilfen an der sogenannten Präparandie abgeschlossen und hierbei erstmals Unterricht in Musiktheorie bei Johann August Dürrnberger erhalten hatte, und zwar nach dessen Lehrbuch, das im gleichen Jahr gedruckt worden war und das Bruckner später selbst in Wien noch im Unterricht verwendet hat, trat er am 4. Oktober dieses Jahres seine neue Stelle in Windhaag, am äußersten Rand Oberösterreichs, nahe der böhmischen Grenze, an. Die einfachen Verhältnisse dieser trostlosen Gegend, von der nach dem Zeugnis Göllerichs der ehemalige St. Florianer Abt Jodok Stülz sagte: „Windhaag hat überhaupt keine Gegend und führt nicht umsonst seinen Namen“,¹⁰⁹ brachten also trotz des kargen und mühsamen Lebens, das der junge Anton dort führen mußte, wie es bei den verschiedenen Biographen verbürgt ist – obgleich auch zahlreiche heitere Anekdoten überliefert sind – sein erstes sicher zu datierendes Werk hervor: seine erste *Messe in C-Dur* (WAB 25).

Dieses Werk verdient als Erstling derjenigen Gattung, die Bruckner später größten Ruhm einbringen und ihn über die Grenzen seiner oberösterreichischen Heimat hinaus bekannt machen wird, besondere Aufmerksamkeit. Die Messe – gleichsam die Königsdisziplin kirchenmusikalischen Schaffens – bedeutet in Bruckners Werk den ebenbürtigen Widerpart zu seinen großen Symphonien, und wie bei diesen durchlaufen auch jene eine jahrzehntelange musikalisch-künstlerische Entwicklung, um schließlich in seiner letzten großen Bekenntnismesse in f-Moll zu gipfeln. Waren auch Ausgangsniveau und Anspruch zu Beginn der Beschäftigung mit den Sympho-

¹⁰⁹ Zit. nach Göll./Auer (1922) Bd. I, S. 159.

nien höher, weshalb man schwerlich die *Nullte* oder die *Studiensymphonie* mit der *Windhaager* oder „*Kronstorfer Messe*“ vergleichen kann, so ist doch der Weg, der von der kleinen und noch jeglichen emphatischen Kunstwerkanspruch negierenden *Windhaager Messe* über die anspruchsvollen und eigenständigen Werke der Florianer Zeit hin zu den reifen Linzer Messen der 1860er-Jahre, die zurecht als Höhepunkt und Vollendung der Genese instrumentalbegleiteter Kirchenmusik im 19. Jahrhundert gelten können, führt, vergleichbar mit dem Weg, wie ihn die Musik der Symphonien in ihrer Entwicklung genommen hat. Hier wie da äußert sich musikalisch ein stetiges Mehr in der Bemühung um die endgültige und Bruckner zufriedenstellende Form, um den feierlichen Ton und religiösen Gestus, um die Erschaffung des zeitlos Mustergültigen, das der Komponist der Nachwelt als seinen künstlerischen Beitrag übergeben kann. In dieser Weise hat er die Geschichte der orchesterbegleiteten Messe vollendet und ihre Entwicklung überhöht; in dieser Art haben seine späten Symphonien erst mit dem Werk Gustav Malers, der als junger Student in Wien bereits freundschaftliche Beziehungen zu Bruckner pflegte, einen Anknüpfungspunkt erfahren. Was Bruckner in seinen jeweils letzten Werken einer Gattung musikalisch zu sagen hatte, wurde vorerst zum Maßstab.

Wendet man sich nun seiner ersten kleinen Meßkomposition zu, sucht man weitgehend vergeblich nach Spuren spätererer künstlerischer Genialität. Es ist kaum mehr als eine einfache Landmesse, die den geringen zur Verfügung stehenden Mitteln Rechnung trägt und bestenfalls andeutungsweise und en miniature, kleinere, später für Bruckner so typische Merkmale zeitigt. Es sind dies zum einen die regelmäßig auftretenden Quint- und Oktavsprünge in der Singstimme – gerade die Oktaven sind für den späteren Bruckner in der Nachfolge Haydns ein so charakteristisches Stilmittel – zum andern die häufigen Medianrückungen, die in keiner der Linzer Messen fehlen. Die Vorliebe für Unisonopassagen kündigen sich an; die Deklamation des lateinischen Textes bereitet Bruckner hingegen noch Probleme. Übrige in der Literatur gelegentlich apostrophierte Merkmale sind eher auf die Standardgewohnheiten der Meßkomposition im 19. Jahrhundert zurückzuführen, als daß sie etwas genuin Brucknerspezifisches wären. Die sogenannte zyklische Rundung beispielsweise im Credo, die durch das Zitat der melodischen Eingangsfloskel beim letzten Artikel des Glaubensbekenntnisses entsteht, ist zwar durchaus für den späteren Bruckner typisch, findet sich aber auch bei allen Vorläufern der tradierten klassischen Meßkomposition, ob bei Mozart, Haydn oder Schubert. In derselben Tradition steht die

Gestalt des Benedictus als in hohem Maß sanglicher und melodioser Satz.

Was die Verwendung von Choralzitate angeht, wie sie unter anderem bereits von Leopold Nowak für das Credo (vgl. Credo I, II oder IV der Editio Vaticana)¹¹⁰ bzw. Elisabeth Maier für das Kyrie (vgl. Kyrie Vat. III „Deus sempiternus“)¹¹¹ herausgestellt worden ist, muß man sagen, daß die etwas rustikale und wenig kunstvoll gestaltete, beinahe wörtliche Übernahme an manchen Stellen noch keinen souveränen Umgang mit dem musikalischen Material verrät, wo doch später der bewußte Brückenschlag zur kirchenmusikalischen Tradition in Gestalt des lateinischen Choralzitate vollständig verinnerlicht und gleichsam gänzlich verwoben mit der Musiksprache Bruckners zu sein scheinen. In jedem Fall aber bedeuten diese Zitate mehr als nur „eine vage Anspielung auf die ersten drei Töne der Intonation“.¹¹² Sie verweisen klar auf die Verwurzelung Bruckners im tradierten katholischen Kirchenmusikrepertoire.

Auf einen Umstand sei am Rande hingewiesen: Man hat in der Literatur allenthalben den Oktavsturz in Bruckners Kirchenmusik mit Haydns *Nelsonmesse* in Verbindung gebracht.¹¹³ Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß eine Aufführung dieser Messe in St. Florian erstmals am 2. Mai 1842 verbürgt ist,¹¹⁴ also genau in dem Jahr, in das die Komposition der *Windhaager Messe* fällt. Da Bruckner die Messe aus seiner Florianer Sängerknabenzeit nicht gekannt hat,¹¹⁵ könnte nur ein Besuch dieses Gottesdienstes in St. Florian ihn damit bekannt gemacht haben, andernfalls müßte man den Oktavsturz, der eben bereits in der frühen *Windhaager Messe* so prominent in Erscheinung tritt, als Eigengut Bruckners ansehen und die wohl ohne detaillierte Kenntnis der St. Florianer Archivalien augenscheinlich vermutete bloße Übernahme aus dem Vorbild der *Nelsonmesse* in Frage stellen. Eine intime Beschäftigung mit den späten Werken Haydns in der Linzer Präparandie anzu-

¹¹⁰ Leopold Nowak: Anton Bruckners Kirchenmusik. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 88.

¹¹¹ Elisabeth Maier: Der Choral in den Kirchenwerken Bruckners. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 119.

¹¹² Vgl. Melanie Wald-Fuhrmann: Geistliche Vokalmusik. In: Bruckner-Handbuch, hrsg. v. Hans-Joachim Hinrichsen. Stuttgart und Weimar 2010, S. 226.

¹¹³ Diese Sichtweise hat erstmals Robert Haas in seiner Biographie systematisch vorgetragen und zwischen verschiedenen Elementen und Einflüssen in Bruckners Kirchenwerken unterschieden, wonach bspw. Oktavsturz, diatonischer Quartabstieg und chromatisch gefüllte Quartsenkung auf Haydn rekurren, Quintsturz, Anstieg zur großen Terz und phrygische Sekunde dagegen „aus der Gregorianik abgelassene Wendungen“ seien. Diese Einschätzung ist i.d.R. so oder so ähnlich übernommen worden. (vgl. Haas (1934), S. 78)

¹¹⁴ Vgl. *Verzeichnis der Musikstücke für alle Sonn- u[n]d Festtage des ganzen Jahres*. Stiftsarchiv St. Florian ohne Signatur, hier Heft VII (19.4.1841 bis zum Sonntag nach Pfingsten 1843 „Trinitatis“).

¹¹⁵ Vgl. Kap. 2.3.

nehmen, bleibt ebenfalls kaum mehr als eine vage Vermutung. So betrachtet kann man die *Windhaager Messe* doch als einen respektablen, wenn auch künstlerisch ungenügenden Versuch bzw. Ausgangspunkt für die späteren Kirchenmusikwerke ansehen. Haydn'sch in der Art und im Ton ist in jedem Fall das Benedictus, das, im Hinblick auf mögliche Vorbilder, als der ‚klassischste‘ Satz dieser kurzen Messe angesehen werden kann. Von Franz Schubert borgt Bruckner aus dessen *C-Dur-Messe* (D 452) die beiden Zitate am Ende des Gloria (‚cum Sancto Spiritu‘) und in der Mitte des Credo (‚et resurrexit‘), wo er exakt den Beginn des Schubertschen Credos verwendet.¹¹⁶

Ein interessantes Detail fällt bei Betrachtung des Autographs ins Auge: Bruckner schreibt über der Singstimme des Sanctus „*doppel[ter] G[esang]*“ und bei der Altstimme „*doppelt[er] Gesang*“, was wohl zu bedeuten hat, daß an dieser Stelle nicht mehr solistisch, sondern mit Unterstützung einer weiteren Stimme gesungen werden sollte. Zu Beginn des Benedictus heißt es dann wieder explizit „Solo“. Da es musikalisch hierfür keinen erkennbaren Grund gibt, liegt die Antwort wohl in Bruckners Verständnis des liturgischen Textes begründet: der Engelchor, der den Herrn der Heerscharen bejubelt, bedarf musikalisch mehr als einer Alt-Solostimme, um die ganze himmlische Pracht und Herrlichkeit selbst mit einfachsten Mitteln wahrnehmbar zu gestalten. Man kann das als zaghafte(n) Ansatz werten, das fromme Empfinden des Komponisten an der musikalischen Ausgestaltung des liturgischen Textes, das heißt im quasi interpretatorischen Umgang mit demselben zu spiegeln.

Schließlich ist unbedingt auf die harmonische Vielfalt und die Wirkung der eigentümlichen Farben unmittelbar aufeinanderfolgender und funktional weit voneinander entfernt liegender Akkorde zu verweisen. Sind solche kurzen Stellen naturgemäß hier noch äußerst selten, sind sie dennoch gerade deshalb um so interessanter, als sie den Weg weisen, den Bruckner mit solchen vorsichtigen Versuchen zu begehen wagt. Namentlich im Kyrie (hier T. 10ff.) und im Credo (T. 34ff.) leuchtet kurz der harmonische Ideenreichtum des Romantikers Bruckner auf.

Abschließend kann man also mit den Worten Leopold Nowaks über diesen ersten Versuch einer Messe des siebzehnjährigen Bruckner sagen: „So klein diese Stücke auch sind, so wichtig sind sie für uns, weil wir in ihnen ganz kurze Einblicke in Bruckners musikalische Entwicklung bekommen.“¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. Franz Schubert: *Messe C-Dur*. Hier der Beginn des Credo, in: Neue Schubert-Ausgabe, hrsg. von d. Internationalen Schubert-Gesellschaft, Kassel, Basel, London 1964ff., Serie I/Bd. II, S. 152.

¹¹⁷ Leopold Nowak (1988), S. 89.

Messe für den Gründonnerstag (WAB 9)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, F-Dur, ohne Vortragsbez.
Entstehung: Kronstorf, 1844
Uraufführung: Kronstorf, Gründonnerstag 1844 (oder 1845?)
Text: Graduale und Offertorium des Gründonnerstages sowie Teile des Meßordinariums (Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei)
Widmung: keine
Quellen: Vier autographe Stimmen (Wels, Stadtmuseum, Inv. Nr. 2691)
Erstdruck: 1922 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. I, S. 258-274

(Graduale)

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen.
Christus war für uns gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz. Darum hat Gott ihn über alle erhöht und ihm einen Namen gegeben, der größer ist als alle Namen.

(Credo – in gekürzter Form mit den folgenden Artikeln)

Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. [Deum de Deo...] Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis. [Et incarnatus est...]

Den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt. Und an den einen Herrn Jesus Christus, Gottes eingeborenen Sohn, aus dem Vater geboren vor aller Zeit. [Gott von Gott...] Für uns Menschen und zu unserem Heil ist er vom Himmel gekommen. [Hat Fleisch angenommen...]

(Offertorium)

Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me: non moriar, sed vivam, et narrabo opera Domini.

Die Rechte des Herrn wirkt mit Macht, die Rechte des Herrn hat mich erhoben: ich werde nicht sterben, sondern leben, um die Taten des Herrn zu verkünden.

Es ist dies eine von zwei aus der Kronstorfer Zeit überlieferten und ebenfalls unvollständige Messe Bruckners. Berücksichtigt man in der Chronologie zudem die sogenannte *Windhaager Messe* (WAB 25) aus dem Jahr 1842, handelt es sich insgesamt um die zweite (oder dritte) musikalische Auseinandersetzung mit dem Text des Ordinarium missae. Bruckner hat das Titelblatt der autographen Reinschrift nachträglich von eigener Hand auf 1844 datiert und daselbst auf die ein Jahr später hierzu entstandenen Sätze Kyrie und Gloria verwiesen, die leider verschollen sind.¹¹⁸ Die Verbindung zur sogenannten „*Kronstorfer Messe*“ (WAB 146), die auch und besser¹¹⁹ als *Messe ohne Gloria* (Werkverzeichnis) bzw. *Messe ohne Gloria und Credo* (NGA; Bruckner-Handbuch) firmiert und Bruckners weitere Schöpfung aus diesen Jahren in der Gattung Messe darstellt, ist durch die Verwendung des bis auf kleinere Abweichungen identischen Sanctus und den sich daraus ergebenden Zusammenhang der Kompositionen hinreichend begründet.¹²⁰

Es verwundert, daß Bruckner die Proprieneinlagen komponiert hat, das Ordinarium hingegen unvollständig geblieben ist. Während die im Formular des Gründonnerstages üblichen Teile Kyrie und Gloria fehlen – gerade dem Gloria kommt traditionell eine besonders herausgehobene Stellung zu – hat Bruckner nur zwei, teilweise stark gekürzte, Artikel des Symbolum Nicaenum vertont. Hierfür mag es unterschiedliche Gründe geben: es ist vorstellbar, daß Bruckner mit der Komposition dieser Messe schlicht nicht fertig geworden ist, bevor sie aufgeführt werden sollte. Diese Annahme stützt sich auf die Vermutung, daß die Messe tatsächlich an Gründonnerstag 1844 in Kronstorf in ihrer heute überlieferten Gestalt uraufgeführt wurde, wozu Göllerichs Bemerkungen, erstens daß „die Stimmen offenbar sehr rasch niedergeschrieben“ worden seien und zweitens in bezug auf die erste Probe der Messe, ein wichtiger Anhaltspunkt sein können.¹²¹ Dazu paßt der handschriftliche Hinweis Bruckners auf dem Titelblatt der Stimmen, daß er 1845 ein „fugiertes Kyrie und Gloria“ hinzukomponiert habe, wahrscheinlich um die Messe entweder für ihre zweite liturgische Verwendung zu vervollständigen oder aber ihre Uraufführung durch die Ergänzungen überhaupt erst zu ermöglichen.¹²² Das textlich stark reduzierte Credo

¹¹⁸ Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 14.

Bruckner bezeichnet die Messe dort selbst als *Vierstimmige / Choral Messe. / ohne Kyrie u Gloria für den Gründonnerstag / A.M.D.G. / Anton Bruckner mp.*

¹¹⁹ Zur Begründung siehe im Abschnitt über die *Messe ohne Gloria*, S. 66.

¹²⁰ Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 15.

¹²¹ Vgl. Göll./Auer (1922), Bd. I, S. 275f.

¹²² Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 14.

läßt sich unter Umständen mit der eher laxen Handhabung der liturgischen Vorgaben in der österreichischen Provinz, speziell in der Gattung der Ruralmesse, erklären, die sich häufig in ähnlichen Textkürzungen nach persönlichem Gusto des Komponisten oder der an der Ausführung beteiligten Musiker manifestiert.

Die Musik selbst trägt ganz den einfachen Gegebenheiten der Landkirchenchöre Rechnung und verzichtet auf jeden aufwendigen musikalischen Apparat. Die häufig in Terzparallelen geführten Frauen- oder Männerstimmen bewegen sich in harmonisch schlichtem und wenig anspruchsvollen Satz in eingeschränktem Ambitus und vermeiden mit oft tonweise fortschreitender Stimmführung größere melodische Bewegungen. Im eher gleichförmig schreitenden Alla-breve-Takt finden sich kaum rhythmisch extravagante Einfälle, vielmehr ist die Rhythmik der Gründonnerstagsmesse auffallend einförmig, linear, aufregungslos und dahingleitend gestaltet. Graduale und Offertorium beginnen und schließen je mit der Grundtonart F-Dur und sind harmonisch einfallslos. Die Ordinariumsteile weichen zugunsten anderer Tonarten regelmäßig ab und sind harmonisch vielfältiger und reichhaltiger, vor allem in Hinblick auf die gelegentlichen Modulationen in relativ weit entfernte tonale Bereiche: das Credo steht in a-Moll, das Sanctus in B-Dur, das Benedictus in G-Dur (Hosanna in e-Moll). Das Agnus Dei ist tonal indifferent, beginnend in d-Moll moduliert der kurze Satz abschnittsweise durch mehrere Tonarten, um schließlich die Grundtonart F-Dur zu bestätigen. Die musikalische Verwandtschaft der beiden Proprienstücke einerseits und der Ordinariumssätze andererseits ist kaum zu übersehen. Die Faktur der Meßteile dieser beiden Gruppen ähnelt einander innerhalb der jeweiligen Gruppe stark. Hierin kann man einen Beleg für die oben vorgetragene Vermutung sehen, daß die Messe 1844 aufgeführt worden ist, denn womöglich existierten die musikalisch durchweg etwas anspruchsvolleren Ordinariumssätze, die, wie bereits erwähnt, musikalisch auch in engem Zusammenhang mit der *Messe ohne Gloria* (WAB 146) stehen, schon früher und wurden nun mit eigens und rasch nachkomponierten Stücken für Graduale und Offertorium zu einer eigenständigen und selbst mit äußerst geringer Probenzeit zu bewältigenden Gründonnerstagsmesse zusammengefaßt. Zeitknappheit könnte dazu geführt haben, daß es für ein noch fehlendes Kyrie und Gloria nicht mehr gereicht hat. Das alles spricht dann tatsächlich für eine Erstaufführung im Jahr 1844, wie Göllerich angedeutet hatte.¹²³

¹²³ Göll./Auer (1922), Bd. I, S. 255 u. S. 276.

Wie bereits erwähnt ist die musikalische Struktur der beiden Propriensätze überaus einfach gehalten und verrät keinen besonderen künstlerischen Anspruch. Häufig werden Zwei- oder Viertaktgruppen im Sekundabstand sequenziert, der überwiegend homophone Satz birgt kaum harmonisch Interessantes und verläßt selten die funktional brave Tonika-Dominant-Sphäre. Die von Melanie Wald-Fuhrmann konstatierte „etwas aufgelockerte Homophonie und Rhythmik“ sowie „eine flexible Harmonik, die sich auf ‚(obediens usque ad) mortem‘ durch Rückungen und Vorhaltballungen intensiviert“, sind an dieser Stelle bestenfalls latent zu erkennen.¹²⁴ Hingegen läßt sich die Ansicht, daß es sich „durchaus um gediegene kleine Chorstücke“ handelt, unterstreichen.¹²⁵ Sind die Ordinariumsteile auch etwas kunstvoller gestaltet, so tritt diese Messe trotzdem – gerade im Hinblick auf den harmonischen Reichtum – hinter ihre Vorgängerin aus der Windhaager Zeit zurück. Die wohl zwei Jahre ältere *Windhaager Messe* zeigt mehr harmonische Inspiration und mehr Mut bei ungewöhnlichen Wendungen und abrupten Tonartenwechseln. Das mag dem Umstand geschuldet sein, daß die *Messe für den Gründonnerstag a cappella* angelegt ist und Bruckner womöglich größere Schwierigkeiten für den Chor vermeiden wollte, da hier keine Orgelstütze vorhanden war. Doch zeigen auch andere A-cappella-Werke der frühen 1840er-Jahre bisweilen mehr harmonische Abwechslung und anspruchsvollere Stimmführung (z.B. die *Asperges*-Kompositionen (WAB 3 bzw. WAB 4) oder auch das *Liberate me* (WAB 21)). Der in der Literatur häufig bemühte Vergleich der drei verschiedenen „ Fassungen“¹²⁶ des *Christus factus est* erscheint, zumindest im Hinblick auf diese, vermeintlich erste ‚Fassung‘, unangebracht, denn die wenigen Takte des Gründonnerstagsgraduale herauszunehmen und den entwickelten Motetten der Jahre 1879 bzw. 1884 gegenüberzustellen, die als Einzelwerke vorliegen und nicht einem Meßzyklus entstammen, wirkt konstruiert und kaum zielführend. So ist es auch nicht unproblematisch, diese, wenn auch unvollständige, Messe nicht als Messe ins Werkverzeichnis aufzunehmen, gleichwohl aber als *Christus factus est* (mit entsprechendem Anhang).¹²⁷ Zusammenfassend kann man sagen, daß es sich in musikalischer Hinsicht um keinen allzu bedeutenden Schritt auf Bruckners Weg zur Messe handelt.

¹²⁴ Wald-Fuhrmann (2010), S. 227.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ So z.B. bei Imogen Fellingner: Die drei Fassungen des „Christus factus est“ in Bruckners kirchenmusikalischem Schaffen. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium 1985). Linz 1988, S. 145-153.

¹²⁷ Vgl. Werkverzeichnis von Renate Grasberger (1977), S. 13.

Messe ohne Gloria (sogenannte „Kronstorfer Messe“) (WAB 146)

Besetzung:	4-stimmiger gemischter Chor a cappella, d-Moll „Adagio“
Entstehung:	St. Florian, um 1845/46 oder Kronstorf, 1843/44
Uraufführung:	?
Text:	Teile des Meßordinariums (Kyrie, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei)
Widmung:	keine
Quellen:	Partiturotograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/66)
Erstdruck:	1984 in der NGA, Bd. XXI, S. 167-171

Die sogenannte „Kronstorfer Messe“ (WAB 146), die auch als *Messe ohne Gloria* (Werkverzeichnis) oder *Messe ohne Gloria und Credo* (NGA; Bruckner-Handbuch) bekannt ist, wobei die Bezeichnung *Messe ohne Gloria* den Angaben von Bruckners eigener Hand am nächsten kommt und daher im folgenden bevorzugt wird (hat er doch sehr wohl ein Credo vorgesehen, hingegen im Autograph ausdrücklich „Sine Gloria“ vermerkt¹²⁸), entstand nach Meinung Leopold Nowaks mutmaßlich im Jahr 1843. Indiz dafür sei die Verwendung des mit wenigen Ausnahmen identischen Sanctus in der *Messe für den Gründonnerstag*, die Bruckner eigenhändig auf das Jahr 1844 datiert hat. Da die *Messe ohne Gloria* aufgrund verschiedener musikalischer und sekundärer Parameter notwendig vor der Gründonnerstagsmesse entstanden sein müsse, komme nur das Jahr 1843, spätestens jedoch die ersten Wochen des Jahres 1844 in Betracht.¹²⁹ Nowak gibt allerdings keinen einzigen konkreten triftigen Grund an, wie er zu dieser Auffassung gekommen ist. Weder die Quellenlage als sekundärer Hauptparameter, noch die Faktur der Messe eignen sich, um die vorgetragene Einschätzung zu untermauern. Richtig ist zweifellos, daß die beiden Messen in einem Zusammenhang stehen. Welche von beiden jedoch zuerst entstanden ist, läßt sich aus der Musik nicht erschließen. Die geringen Abweichungen der beiden quasi identischen Sanctus-Sätze sind widersprüchlich zu werten. Kann man generell davon ausgehen, daß die jüngere Version etwas gediegener und geglätteter vorzufinden ist, gilt das hier weder für die eine noch für die andere Variante. Im Sanctus der *Messe für den Gründonnerstag* ist bspw. die Deklamation bei ‚gloria tua‘ (T. 15f.) etwas kunstvoller, dafür wirkt die chromatische Stimmführung im Baß bei

¹²⁸ Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 159.

¹²⁹ Vgl. dazu ebd., S. 13, S. 15 u. S. 159ff.

‚Sanctus Dominus Deus Sabaoth‘ in der *Messe ohne Gloria* eleganter (T. 5ff.). Aufschlußreicher scheint in diesem Zusammenhang die Tatsache zu sein, daß die beiden Messenfragmente *Kyrie Es-Dur* (WAB 139) und *Kyrie g-Moll* (WAB 140), welches den ersten Satz einer von Bruckner geplanten Advents- bzw. Fastenmesse in g-Moll darstellt, dasselbe Papier verwenden, wie die *Messe ohne Gloria*. Obgleich die *Messe für den Gründonnerstag* also das identische Sanctus zitiert (oder vorwegnimmt, denn auch diese Möglichkeit wollen wir nicht ausschließen), hat sie ein anderes Papier als die *Messe ohne Gloria* und die beiden Fragmente. Das heißt, der in musikalischer Hinsicht bestehende Zusammenhang zwischen beiden Messen, der Nowak annehmen ließ, daß sie auch ungefähr zeitgleich entstanden sein müßten, wird durch die augenscheinliche Tatsache des anderen Papiers zumindest nicht weiter unterstützt. Der äußere Umstand des gleichen Papiers bei den beiden Fragmenten hingegen spricht vielmehr für eine enge zeitliche Nähe dieser Kompositionen zur Entstehung der *Messe ohne Gloria*.

Hat Nowak selbst über die beiden Fragmente in den Anmerkungen der NGA formuliert: „In diesen beiden fragmentarischen Skizzen besitzen wir Zeugnisse für die Entwicklung Bruckners in der ersten Hälfte des Florianer Jahrzehnts (1845-1855). Die Mitte der Zeit, 1849, zeigt ihn im Requiem schon als einen schaffenden Musiker, der es versteht, mit einem wiewohl kleinen Orchester umzugehen. Darin offenbarte sich im Lehrer und Stiftsorganisten Anton Bruckner der Komponist.“,¹³⁰ ist er doch über den Umstand der gleichen Papiersorte achtlos hinweggegangen, indem er ihn zwar kurz erwähnt, aber nicht weiter berücksichtigt hat und so keinen Zusammenhang zwischen den Fragmenten und der *Messe ohne Gloria* hergestellt hat. Es scheint nämlich nach Abwägung der vorliegenden Fakten so zu sein, daß die *Messe ohne Gloria* nach der *Messe für den Gründonnerstag* entstanden ist und nicht, wie von Nowak ohne begründende Erläuterung behauptet und vom Bruckner-Handbuch wie vom Werkverzeichnis der MGG übernommen, davor. Hierfür spricht auch der Aufbewahrungsort der autographen Partitur im Stiftsarchiv von St. Florian, denn die Urschriften definitiv vorher entstandener Werke aus der Windhaager oder Kronstorfer Zeit werden allesamt – sofern nicht verschollen – in anderen Bibliotheken und Archiven aufbewahrt. Was hingegen in St. Florian entstanden ist, wurde dort i.d.R. auch sorgfältig konserviert. Die alte Vermutung August Göllerichs und Max Auers,¹³¹ daß die beiden Fragmente in die frühen Florianer Jahre datieren, was auch von Leopold

¹³⁰ NGA Bd. XXI, S. 185.

¹³¹ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 63f.

Nowak nicht angezweifelt wird,¹³² legt also nahe, die Entstehung der *Messe ohne Gloria* ebenfalls in dieser Zeit anzunehmen.¹³³ Daher läßt sich abschließend hierzu sagen: die *Messe ohne Gloria*, die möglicherweise zu unrecht als „Kronstorfer“ *Messe* angesprochen wird, ist frühestens im Umfeld der (tatsächlich) Kronstorfer *Gründonnerstagsmesse* Ende 1843, Anfang 1844, wahrscheinlich aber eher in St. Florian 1845/46 entstanden. Das Sanctus in der *Messe für den Gründonnerstag* ist demnach nicht notwendig ein Zitat aus der *Messe ohne Gloria*, sondern umgekehrt kann die *Messe ohne Gloria* in ihrem Sanctus das Vorbild der *Gründonnerstagsmesse* zugrunde legen. Allein der musikalische Zusammenhang ist evident, die Abhängigkeit voneinander und die Chronologie der beiden Messen verrät er nicht.

Zur Gestalt der *Messe ohne Gloria* sei bemerkt, daß das Fehlen von Gloria und Credo, wie weiter oben bereits erwähnt, den entsprechenden liturgischen Vorgaben für bestimmte Zeiten des Kirchenjahres oder den Gewohnheiten der Landmesse einerseits („Sine Gloria“) geschuldet ist. Andererseits bleiben die Gründe für die unvollständige Ausarbeitung des Credo-Satzes im Dunkeln. Ob Bruckner aus Zeitgründen, oder weil er sich anderen Dingen gewidmet hat, oder weil er z.B. keine Chance für eine Aufführung gesehen hat, oder weil er seinen angefangenen Versuch wieder verworfen hat, die Arbeit beendete, kann nicht abschließend geklärt werden. Den Verzicht auf Gloria und Credo jedoch als „Eingeständnis künstlerischen Ungenügens zu werten [...], bereitete ihm die große Form und inhaltliche Vielfalt dieser beiden Sätze doch offenbar noch erhebliche Probleme“,¹³⁴ halten wir für problematisch, sind doch in beiden vorangegangenen Messen Credo-Sätze, wenn auch, wie in dieser Zeit üblich, textlich gekürzt, komponiert. Diese Kürzungen darüber hinaus in Verbindung zu bringen mit einer „üblichen antiphonalen Vortragspraxis“,¹³⁵ wo in den Ordinariumssätzen „mit dem einstimmigen Vortrag des Vorsängers alterniert“¹³⁶ wurde, ist gar obskur. Man stelle sich die Szene beim Credo der *Windhaager Messe* vor, indem an allen Stellen, wo der vorgeschriebene Text des Symbolum Nicaenum fehlt, der Solo-Alt pausiert, damit ein Vorsänger den Gesang nach einer der gängigen Credo-Melodien aufnimmt, bis die Solistin später wieder einsetzt. Eine solcherart ge-

¹³² Vgl. Anm. 129 sowie Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 163f.

¹³³ Weshalb das Werkverzeichnis von Renate Grasberger (WAB) zwar für beide Fragmente unter den Nummern WAB 139 bzw. WAB 140 auf die entsprechende Stelle bei Göll./Auer (vgl. Anm. 130) referiert, sie aber dennoch unterschiedlich datiert, bleibt fraglich.

¹³⁴ Wald-Fuhrmann (2010), S. 227.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

haltene „antiphonale Vortragspraxis“ ist zwar heute teilweise in den Kathedralen üblich, um dem Volk aufgrund modernen Liturgieverständnisses mehr Möglichkeit der Mitwirkung und des Mitsingens der liturgischen Texte einzuräumen, scheidet aber für die Zeit vor dem II. Vatikanischen Konzil definitiv aus.

Musikalisch ist bei der *Messe ohne Gloria* folgendes bemerkenswert: im Kyrie fällt einmal öfter die mehr oder weniger unlateinische und holprige Textdeklamation auf, unbetonte (kurze) Silben fallen auf betonte Takteile, zahlreiche Fermaten gliedern den ansonsten durchkomponierten und harmonisch unspektakulären Satz. Im Benedictus fällt ein für Bruckner geradezu prototypisches Stilmerkmal ins Auge: der Sekundvorhalt in der Oberstimme, der so eindringlich wie ausdrucksvoll in den späteren Motetten (*Ave Maria* oder *Os justi*) Bedeutung erlangt, ist hier zaghaft vorgebildet. Insgesamt ist das Agnus Dei der harmonisch interessanteste Satz, da hier zahlreiche kreative Modulationen teilweise weit weg von der harmonischen Ausgangssphäre führen. So erreicht Bruckner bereits am Schluß der ersten Agnus-Anrufung in T. 14 mit Es-Dur die Paralleltonart der vermollten Dominante, um anschließend über zahlreiche Zwischendominantseptakkorde in der zweiten Anrufung wieder zur Grundtonart, diesmal in Moll, zurückzukehren. Die dritte Agnus-Anrufung beginnt bereits mit dem Sekundakkord der Tonika (F-Dur) und moduliert anschließend über D-Dur-Septakkord und D-Dur-Sekundakkord in nur zwei Takten nach H-Dur, einer vollkommen leiterfremden Tonart (T. 28). Bruckner verfestigt nun kurzzeitig die H-Dur-Sphäre und beginnt erst zu dem Text ‚Dona nobis pacem‘ mit der Rückmodulation, ebenfalls unter Verwendung äußerst scharf kontrastierender Akkordfolgen, über H-Dur-Sextakkord, e-Moll, e-Moll-Sextakkord, a-Moll, d-Moll-Sextakkord, G-Dur-Sekundakkord, C-Dur-Quintsextakkord zur Grundtonart F-Dur.

Die *Messe ohne Gloria* ist also zweifellos der anspruchsvollere und in gewisser Weise auch der „bemühtere“ Versuch in der Auseinandersetzung mit dem Ordinarium missae, führt aber zu keinem auf emphatisches Künstlertum schließen lassendes Ergebnis. In der ersten Hälfte der 1840er-Jahre bemüht sich Bruckner sozusagen vergeblich um die Entwicklung *seiner* Messe und schafft es nicht, aus dem Spagat zwischen harmloser liturgischer Landgebrauchsmusik und kunstvoll disponierter Form musikalisch auszubrechen. Es wird noch einige Jahre in St. Florian brauchen, bis Bruckner seinen ersten tatsächlich künstlerisch bedeutenden Werke der Gattung hervorbringt: sein *Requiem in d-Moll* und die *Missa solemnis in b-Moll*.

Requiem d-Moll (WAB 39)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor, B-Horn (nur Benedictus),
3 Posaunen, 2 Violinen, Viola, Cello, Baß und Orgel
- Entstehung: St. Florian, 1848/1849
(unvollständige Urschrift fertiggestellt am 11. März 1849;
die vollständige Partitur vollendet am 14. März 1849)
(geringfügige Korrekturen im Sommer 1892)
- Uraufführung: St. Florian, 15. September 1849?¹³⁷
- Text: Introitus, Kyrie, Sequenz, Offertorium, Sanctus/Benedictus,
Agnus Dei und Communio der Totenmesse
- Widmung: Franz Sailer (1849)
Franz Bayer (1895)
- Quellen: Partiturautograph (Wien, ÖNB-MS, Mus. Hs. 2125) sowie die
autographe unvollständige Urschrift (St. Florian, Bruckner-Archiv)
- Erstdruck: 1930 in Augsburg bei Benno Filser als Band 1 der alten Gesamtausgabe von Robert Haas (zusammen mit der *Missa solennis b-Moll*)

¹³⁷ Göll./Auer nennt ursprünglich den 13. September 1849 als Uraufführungsdatum (vgl. dort, Bd. II/1, S. 69). Die übrige Brucknerforschung hat sich in der Nachfolge Göll./Auers auf den Tag des Jahresamtes für Franz Sailer als Uraufführungstermin festgelegt und den offensichtlichen Fehler „13. September“ in den 15. des Monats korrigiert (eine Ausnahme bleibt das Bruckner-Handbuch, wo es weiterhin 13. September heißt, vgl. die Zeittafel dort, S. XIV). Da der Biograph aber sowohl hinsichtlich des korrekten Jahrestags des Todes von Franz Sailer irrt (dieser ist nachweislich erst zwei Tage später, nämlich am 15. September), wie auch mit der Angabe, daß Bruckners *Requiem* zwischen der angeblichen Uraufführung in St. Florian 1849, einer weiteren Aufführung in Kremsmünster am 11. Dezember desselben Jahres (die aufgrund vorhandener schriftlicher Zeugnisse als gesichert gelten kann) und der Aufführung unter Franz Bayer im Jahr 1895 in Steyr „ruhte“, das heißt, nicht wieder aufgeführt worden sein soll, was sich leicht anhand der vorhandenen Aufführungsverzeichnisse aus St. Florian widerlegen läßt, ist es sehr gut möglich, daß auch der Hinweis auf den ersten Jahrestag des Todes als Datum der Uraufführung nur auf Spekulation oder Hörensagen beruht. Da den Angaben in der Biographie Göll./Auers grundsätzlich mit einiger Vorsicht zu begegnen ist, muß dieses Datum zumindest in Frage gestellt werden. Abgesehen davon macht der entsprechende Band X des Aufführungsverzeichnisses keinerlei Angaben zu einem *Requiem* Bruckners, das, sollte Göll./Auers Annahme stimmen, sein erstes in St. Florian aufgeführtes Werk wäre (vgl. Kap. 2.3; Anm. 45). Ebenso plausibel erscheint hier die in Betracht zu ziehende Möglichkeit, daß Bruckner tatsächlich erst, wie es die Aufführungsverzeichnisse nahelegen, mit einem *Tantum ergo* am 31. Dezember 1849 in St. Florian als Komponist öffentlich in Erscheinung getreten ist, nachdem er sich kurz zuvor (11. Dezember) mit einer Aufführung seines Requiems in Kremsmünster sozusagen „draußen“ bewährt hatte. Sein Requiem wäre demzufolge erst 1852, beim Tod des Regens chori Schäffler, in St. Florian aufgeführt worden. Das geflügelte Wort vom Propheten, der im eigenen Land nichts gilt, würde sich hier nicht zum ersten Mal bewahrheiten. Eine hinreichend gesicherte Aussage über Ort und Datum der Uraufführung läßt sich bei gegenwärtigem Stand der Quellenlage jedenfalls nicht abschließend treffen.

Bruckners einziges vollständig erhaltenes¹³⁸ *Requiem* fällt in die Mitte seines Florianer Jahrzehnts und markiert den Übergang von kleinräumigen Gelegenheitswerken hin zu ambitionierter künstlerisch-musikalischer Entfaltung. Inwieweit „Bruckner mit seinem *Requiem* überhaupt schon einen über die bloße Normerfüllung hinausreichenden Kunstanspruch verband“,¹³⁹ ist eine der zentralen Fragen, die man an das Werk stellen muß. Bruckner komponiert hier auf der Höhe seiner Zeit und beweist souveränen Umgang mit dem musiksprachlichen Material der klassischen und klassizistischen Tradition instrumentalbegleiteter österreichischer Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Das *Requiem* spiegelt seine Vorbilder in Konzeption und Faktur und läßt doch, wenn auch in vergleichsweise bescheidenem Rahmen, Raum für eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem tradierten und dem 24-jährigen Bruckner geläufigen Formmodell der nachklassischen katholischen Totenmesse.

Daher lohnt es sich, zu Beginn der Beschäftigung das Repertoire an musikalischen Totenmessen in St. Florian zur Zeit Bruckners eingehender zu betrachten. Manfred Schuler hat in seinem Aufsatz dazu die wesentlichen Dinge zusammengetragen, die sich aus den in St. Florian aufbewahrten Aufführungsverzeichnissen leicht rekonstruieren lassen.¹⁴⁰ So sind in den Jahren bis zur Entstehung des *Requiem*s regelmäßig an den drei Exequientagen für verstorbene Angehörige des Stiftes, bei Totenfeiern für bedeutende Persönlichkeiten der Kirche oder des Kaiserreichs und natürlich am Gedächtnis Allerseelen unterschiedliche Totenmusiken zur Aufführung gelangt. Es finden sich hierbei dieselben Namen, die schon weiter oben im allgemein gehaltenen Kapitel über das St. Florianer Repertoire aufgelistet worden sind: Preindl, Drobisch, Raab, Gänsbacher, Rieder, Albrechtsberger, Schiedermayr, Aiblinger, Nefischer, Stadler, Michael Haydn sowie der Florianer „Hausgott“ Franz Seraph Aumann. Diese Namen verraten stark süddeutsch-österreichisches Lokalkolorit und stehen allesamt für die Tradition der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus hat es in St. Florian immer wieder Requien gegeben, die choraliter gesungen wurden, dies i.d.R. während der sog. geprägten Zeiten.

¹³⁸ Ein *Requiem für Männerchor* (WAB 133) aus dem Jahr 1845 ist verschollen; für ein geplantes, nicht weiter ausgeführtes *Requiem d-Moll* (WAB 141) ist eine 18-taktige Skizze aus dem Jahr 1875 erhalten.

¹³⁹ Wald-Fuhrmann (2010), S. 248.

¹⁴⁰ Manfred Schuler: Bruckners *Requiem* und das St. Florianer Repertoire musikalischer Totenmessen. In: Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Sinzig 2001, S. 125-138.

Auffällig ist, daß bestimmte Werke bestimmten Anlässen vorbehalten und somit zugeordnet waren, das heißt, für gewisse Feste oder besondere Seelenämter wurden bestimmte Totenmessen anderen vorgezogen. Schuler erkennt hierin eine klare Hierarchie, an deren Spitze die Requienskompositionen von Mozart¹⁴¹ und Michael Haydn, gefolgt von Drobisch, Aiblinger und Preindl stehen.¹⁴² Mit Moritz Brosigs *Requiem in c-Moll* tritt erstmals in den Jahren nach 1849 ein Werk hinzu, das musikalisch nicht aus dem süddeutsch-österreichischen Konnex stammt, sondern aus der Kirchenmusiktradition der sog. Breslauer Schule. Was in diesem Zusammenhang nicht verwundert, ist die Tatsache, daß in den Jahren von 1845 bis 1855 mit Abstand am Häufigsten Musik von Aumann erklingen ist, speziell sein *Requiem in c-Moll*. Bruckner dürfte bei vielen dieser Gottesdienste musikalisch mitgewirkt haben – entweder als Sänger oder Organist. Er konnte das ästhetische Flair dieser Messen geradezu einatmend verinnerlichen und darauf als Grundlage seines eigenen Schaffens aufbauen, nachdem ein äußerer Anlaß ihn dazu bewogen hatte, selbst mit der Komposition einer großen, feierlichen Totenmesse zu beginnen.

Am 15. September 1848 ist Bruckners väterlicher Freund und Gönner, der Florianer Stiftsschreiber und Gerichtsaktuar Franz Sailer verstorben. Mit Sailer, der Bruckner stets förderte und der ihm sogar seinen fast neuen Bösendorfer Flügel vermacht hat, an dem im übrigen beinahe alle nachfolgenden Kompositionen entstanden sind und der heute wieder im Bruckner-Zimmer des Stiftes St. Florian steht, hatte ihn eine besonders herzliche und freundschaftliche Beziehung verbunden. Tief getroffen vom Tod seines Gönners machte sich Bruckner an die Arbeit und schuf sein erstes Werk von bleibendem Rang, das unter seinen Jugendwerken mit Recht als „inspiriertestes“¹⁴³ herausragt, sein *Requiem in d-Moll* (WAB 39) „auf den Tod Sailers“. Wann genau Bruckner mit der Arbeit begonnen hat, ist nicht überliefert, vollendet war das Werk ausweislich der autographen Datierung auf der Partiturreinschrift am 14. März 1849. Seine Besetzung ist konventionell und relativ schlicht, sie ist in vergleichbaren Werken bspw. der Salzburger Kirchenmusikpraxis um Michael Haydn vorgebildet. Desgleichen ist mit der Wahl der Tonart d-Moll, Bruckners Lieblingstonart¹⁴⁴, wie er später bekanntlich gegenüber seinem Biographen August Göllerich bemerkt hat, und

¹⁴¹ Mozarts Requiem taucht erst nach 1849 in den Verzeichnissen auf.

¹⁴² Schuler (2001), S. 128.

¹⁴³ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 68.

¹⁴⁴ Göll./Auer (1936), Bd. IV/3, S. 458.

die er an anderer Stelle als „feierlich, mysteriös“¹⁴⁵ bezeichnete, der gängigen Tonartenästhetik der Zeit genüge getan.¹⁴⁶ Interessant ist auch, daß Bruckner hier in seiner ersten handschriftlichen Partitur eines großräumigen Werkes mit Orchester die Anordnung der Partitur zunächst nach den Vorbildern der Wiener Klassik gestaltet: von oben nach unten Violinen I und II, Bratsche, Posaunen, Chor, Cello und Baß (letztere in demselben System) und schließlich die bezifferte Orgelstimme (bezifferter Generalbaß). Abweichend davon notiert Bruckner aber bei Sequenz und Sanctus von oben nach unten: Posaunen (in der gewöhnlichen Reihenfolge Alt-, Tenor- und Baßposaune), Bratsche, 2. Geige, 1. Geige, dann Chor etc. wie gehabt.¹⁴⁷ Was hierfür der Grund gewesen ist, kann zwar heute nicht mehr gesagt werden, aber es bleibt zumindest eine amüsante Augenfälligkeit am Rande.

Hinsichtlich der Formgebung handelt es sich, wie bereits Melanie Wald-Fuhrmann herausgestellt hat, weder um eine Nummernmesse, noch um eine sinfonische Messe, jedenfalls nicht im engeren Sinn.¹⁴⁸ Auch nutzt Bruckner die textimmanenten Optionen zur Binnengliederung nur wenig, im Gegenteil, durch Zusammenfassung genuin voneinander getrennter Textteile (z.B. Agnus Dei und den Beginn der Communion) oder Auffächerung eigentlich zusammenhängender Teile (im Offertorium) erzeugt Bruckner eine ganz eigene formale Gliederung, die durch die enorme Bandbreite an unterschiedlichsten Satzarten musikalisch untermauert wird. So stehen Tuttipassagen mit anspruchsvollem und selbständigem Instrumentalpart lyrischen Solostellen mit reduzierter Begleitung gegenüber, die in ihrer unprätentiösen melodischen Anmut unweigerlich auf Haydns Messenschaffen verweisen; die häufig vorkommenden Unisonoabschnitte des Chores und die ostinaten Streicherfundamente kontrastieren kontrapunktische Meisterleistungen (,quam olim Abrahae promisisti‘) – und das Jahre vor den Kontrapunktstudien bei Sechter. Auch A-cappella-Passagen finden sich, die mit ihrer blockhaft-statischen Deklamation wie Ruhepausen inmitten eines kunstvoll disponierten figurierten Orchestersatzes wirken können (der Communion-Vers ,Requiem aeternam‘) oder selbständige Ideen Bruckners auf mitunter ganz ungewöhnliche Weise gewärtigen, wie im ,Osanna‘ des Benedictus, das nicht, wie

¹⁴⁵ Göll./Auer (1936), Bd. IV/2, S. 691.

¹⁴⁶ Ursula Adamski-Störmer: Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung (= Europäische Hochschulschriften 66). Frankfurt am Main 1991, S. 146 sowie S. 323ff.

¹⁴⁷ Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XIV, nach der Vorlage von Robert Haas hrsg. und ergänzt von Rüdiger Bornhöft (2000), S. 9.

¹⁴⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 247.

üblich, als ‚Osanna ut supra‘ daherkommt, sondern mit eindrucksvoll schlichter und sanftmütiger Ausdrucksgebung in himmlische Höhen entschwebt (‚in excelsis‘).

An vielen Stellen huldigt das *Requiem* seinen Vorbildern, teils in direkten Zitaten, teils in unmißverständlicher Anlehnung an woanders vorgebildete musikalische Abläufe, motivische Reminiszenzen oder im Wort-Ton-Verhältnis. An Mozarts *Requiem* erinnert nicht bloß das Eingangsmotiv im Chorsatz des Introitus, das mit der Tonfolge d – cis – d – e – f einerseits, mit dem punktierten Rhythmus andererseits ganz offensichtlich zitiert wird, an Mozart gemahnt auch die Anlage und die Harmonik des Beginns der Sequenz, von Mozart stammt der Neapolitanische Sextakkord, den Bruckner so oft in diesem Satz verwendet, von ihm ist die Disposition der Streicherfiguration übernommen. Michael Haydns *Requiem in c-Moll* stand wohl Pate für die durchgehende Achtelbaßbewegung im Introitus hier wie dort. Schließlich hat Manfred Schuler darauf hingewiesen,¹⁴⁹ daß sowohl die Instrumentation der Doppelfuge (‚quam olim Abrahæ‘) als auch Bruckners erstes Thema enge Verwandtschaft zur Fuge ‚Denn siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich‘¹⁵⁰ aus Mendelssohns *Paulus* hat, wobei Othmar Wessely in bezug auf Bruckners Mendelssohn-Kenntnis Bedenken an die überlieferte Aussage Göllerichs¹⁵¹ knüpft, daß Bruckner Mendelssohns Oratorium *Paulus* überhaupt gekannt hat, weil er es für nicht erwiesen hält, daß Bruckner die Linzer Aufführungen im Winter 1847/1848 besucht und darüber hinaus die Partitur studiert hat.¹⁵²

Von Bruckner hingegen – und das ist als frühes Beispiel für seinen Personalstil durchaus heranzuziehen – stammt „die Technik, die Identität eines Satzes mittels eines durchlaufenden ostinaten Begleitmotivs herzustellen“.¹⁵³ Im Introitus wäre das etwa die synkopische Unisonoführung der ersten und zweiten Geigen, beim doppelten Kontrapunkt über ‚Quam olim Abrahæ‘ ebenfalls eine thematisch nicht mit den Fugenthemen korrelierende Violingirlande, im Agnus Dei die dialogartige Streicherfiguration, bestehend aus einer Sextole mit anschließender Triole und drei Achtelrepetitionen, die durchgehalten wird, unabhängig davon ob gerade Solisten oder Chor am

¹⁴⁹ Schuler (2001), S. 134.

¹⁵⁰ Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy: *Paulus* op. 36. Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift. Hier aus Teil 1 Nr. 15 die Fuge ‚Denn siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich...‘, in: Stuttgarter Mendelssohn-Ausgabe, hrsg. v. R. Larry Todd, Stuttgart 1997, S. 160ff.

¹⁵¹ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 33.

¹⁵² Othmar Wessely: Bruckners Mendelssohn-Kenntnis. In: Othmar Wessely (Hg.): *Bruckner-Studien*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, S. 81-112, hier S. 98.

¹⁵³ Wald-Fuhrmann (2010), S. 247.

musikalischen Geschehen beteiligt sind, ob dynamische Integrität und zunehmende Satzdichte diese Begleitmotivik in ihrer Wirkung unterstützen oder sie zu überlagern drohen. Ebenfalls Brucknerisch ist der Umgang mit den drei Posaunen, die nicht einfach mit den entsprechenden Chorstimmen *colle parti* verlaufen, sondern nur an ausgesuchten Höhepunkten oder über dadurch besonders herausgehobenen Passagen obligat in Erscheinung treten. Diese Verwendung ist kennzeichnend auch für die späteren Messen und Motetten Bruckners und unterscheidet sich doch merklich von der hier bereits überwundenen Praxis der Salzburger *Colla-parte*-Posaunen.

So läßt sich also im Hinblick auf die vielen Einsprengsel größeren oder kleineren Umfangs sagen, daß Bruckners *Requiem* durchaus individuelle Züge trägt, diese sich aber nur ab und an aus der Fläche des musikalischen Substrats herauszulösen vermögen, um als reine Idee Brucknerschen Geistes aufzublitzen.

Folgende Einzelsätze bilden in ihrer Folge den Zyklus der feierlichen Totenmesse:

I	Requiem	(Introitus und Kyrie)
II	Dies irae	(Sequenz)
III	Domine Jesu Christe	(Refrain des Offertoriums)
IV	Hostias et preces	(Vers des Offertoriums)
V	Quam olim Abrahae	(Repetenda des Offertoriums)
VI	Sanctus	
VII	Benedictus	
VIII	Agnus Dei	(mit Beginn der Communio-Antiphon)
IX	Requiem	(Vers der Communio)
X	Cum Sanctis tuis	(„Repetenda“ der Communio)

Der erste Satz umfaßt textlich den Introitus und das Kyrie der Messe und musikalisch lediglich 59 Takte. Nach einem kurzen Streichervorspiel, das so auch schon bei Mozart oder Haydn vorkommt, setzt der Chor nur von den drei Posaunen begleitet mit Mozarts berühmtem Eingangsmotiv aus dessen *Requiem* ein, welches Bruckner hier leicht variiert hat. Der Vers ‚Te decet hymnus ...‘ löst sich musikalisch nicht aus dem Kontext heraus. Zunächst wird der Chor hier wieder von den Streichern mit den eingangs vorgestellten Synkopen begleitet, wobei sich der Satz durch gelegentlichen Zusatz der Posaunen mehr und mehr verdichtet. Die Antiphon wird ab T. 35 in der parallelen Durtonart B-Dur wiederholt und moduliert zur Zwischendominante A-Dur in

T. 45, bevor der erste Kyrieruf unisono und in der Ausgangstonart d-Moll deklamiert wird. Es folgen abwechselnde Christe- und Kyrierufe bis zum Ende des Satzes.

Die vielstrophige und daher zumeist in mehrere Nummern untergliederte Sequenz besteht bei Bruckner aus einem einzigen fortlaufenden Satz, der von Anfang bis Ende denselben $\frac{3}{4}$ -Takt beibehält und erst am Schluß kadenziert, wodurch eine formale Einheit entsteht. Freilich gibt es eine reiche und plastische Binnendifferenzierung der einzelnen Abschnitte, in denen besonders häufig auf die überkommenen Stilmittel der barocken Figurenlehre zurückgegriffen wird. Was die Anordnung der Abschnitte und ihre Aufteilung auf Soli bzw. Chor betrifft, folgt Bruckner in weiten Teilen Michael Haydns Vorbild. Insgesamt ist die Sequenz eher gewöhnlich und kommt kaum über das zu erwartende Maß der zeitgenössischen nachklassischen Kirchenmusik hinaus. „Auffällig ist hier und an anderen Stellen Bruckners Schwierigkeit, längere melodische Bögen zu entwerfen. Stattdessen arbeitet er mit der Addition, Sequenzierung, Rekombination und Fortspinnung von relativ unprägnanten Ein- und Zweitaktgruppen. [...] Er] überträgt das Verfahren auch in die Vertikale und generiert Polyphonie und Abwechslung durch Stimmvertauschungen.“¹⁵⁴ So kann man die Arbeitsweise in der Sequenz zusammenfassend beschreiben. Einzig eine Stelle in der Mitte des Satzes (T. 74ff.), die möglicherweise aber auch ihr spezielles Vorbild hat,¹⁵⁵ scheint den durchgängigen und etwas eintönigen Allegrofluß kurz zu unterbrechen: das mit der Angabe „etwas langsamer“ versehene Rezitativ ‚judex ergo cum sedebit‘.

Es handelt sich also um einen Satz, der zwar Bruckners souveränen Umgang mit dem Orchester und seinen Einfallsreichtum bei der Abschnittsgestaltung deutlicher aufzeigt, als das in vorigen Werken der Fall gewesen ist, doch kommt Bruckner nicht recht über die Verarbeitung bereits vorhandener musikalischer Substanz hinaus. Es fehlt der Sequenz in weiten Teilen das Originelle, die großartige Idee, das Genie, um als vollwertiges Kunstwerk gelten zu können. Vielleicht wußte Bruckner das und hat auch gerade deshalb darauf verzichtet, die Sequenz, deren Farbigkeit und theologische Implikation in der Textvorlage andere Komponisten im Verlauf der Musikgeschichte dazu reizte, eben diese zum zentralen Kern ihres musikalischen Gedankens für ein Requiem zu erheben, um den alles andere kreist, auf besondere Weise musikalisch auszudeuten. Die merklichen Fortschritte in Bruckners musikalischer Genese zeigen sich dafür umso deutlicher bei dem in drei Sätze (bzw. Nummern) unterglic-

¹⁵⁴ Wald-Fuhrmann (2010), S. 247.

¹⁵⁵ Vgl. Franz Seraph Aumann: *Requiem in c-Moll*, hier das Offertorium daraus. (Musikarchiv des Stiftes St. Florian, Sig. II/32.)

derdem Offertorium ‚Domine Jesu Christe‘, wo der Satz erstmals personalstilistische Eigenheiten des Komponisten offenbart.

Die formale Gliederung des Offertoriums erscheint zunächst nicht weiter ungewöhnlich: der Vers ‚Hostias et preces‘ ist, wie in vielen anderen Requiens der Zeit, vom Refrain ‚Domine Jesu Christe‘ getrennt. Die anschließende Repetenda des Offertorienrefrains ‚Quam olim Abrahae‘ gerät indes stark überdimensioniert und stellt immerhin einen veritablen Doppelfugenansatz von 132 Takten vor. Ist auch bei der Fuge die mögliche Verwandtschaft zu Vorbildern anderer Komponisten greifbar nahe, wie bereits weiter oben beschrieben wurde, muß sie doch als Zeugnis bereits angeeigneten handwerklichen Geschicks gewertet werden. Die beiden Themen kontrastieren dadurch, daß der an sich ähnliche Ambitus des jeweiligen Themas einmal unter Verwendung größerer Notenwerte und Intervalle durchschritten, einmal von stärker durchbrochener rhythmischer Füllung abgemessen wird. Außerdem sind beide Themen von einer Art Gegenbewegung gekennzeichnet, die zwar keine Umkehrung im eigentlichen Sinn bedeutet, aber Merkmale davon aufweist, beginnen doch beide Themen mit dem Grundton f und bewegen sich innerhalb dreier Takte auf den Dominantton c zu, im 1. Thema (Baß) in die Unterquart, im 2. Thema (Alt) in die Oberquint, um dann, mit einem Septimsprung aufwärts im Baß (ganze Notenwerte) bzw. einer bis zur Oktave absteigenden Vierteltonkette im Alt, wieder in genau umgekehrter Bewegung, das je siebentaktige Thema zu vollenden. Beide Violinen umspielen die Fuge durchgehend in unisono geführter Achtelfiguration. Die obligaten Posaunen pausieren in der Mitte des Satzes für einige Zeit und überglänzen ansonsten den Chorsatz in halben Notenwerten von würdevoll gemessenem Duktus.

Zu Beginn des Offertoriums trägt der Baßsolist nur von den Streichern begleitet die Bitte um Erlösung der Seelen aller verstorbenen Gläubigen vor. Es ist eine liebliche, aber bei den Worten ‚Rex gloriae‘ plötzlich raumgreifende Melodie (Dezimsprünge abwärts), die durch Elemente der barocken musikalischen Figurenlehre angereichert ist (z.B. Passus duriusculus bei ‚de poenis inferni‘). Quasi responsorial antwortet der Chor ab T. 18 mit der Wiederholung des Textes bei gleicher Melodie im Sopran, wozu wiederum bei den Verstorbenen und ihren Höllenqualen (‚defunctorum de poenis inferni‘) erstmals in diesem Satz die Posaunen eine bestimmte Textstelle markieren. Den anschließend drohenden Niederfall in die Finsternis (‚ne cadant in obscurum‘) hat Bruckner überaus plastisch mit absteigenden Sekundschritten ausgemalt. Schließlich unterbricht der Solosopran diese Stimmung mit einer fast elegi-

schen und ungemein lyrischen melodiosen achttaktigen Phrase, auf deren Bezug zu einer Parallelstelle in Haydns *c-Moll-Requiem* Schuler bereits hingewiesen hat.¹⁵⁶ Nichtsdestotrotz gilt hier, was der ebenfalls junge Komponist Walter Schulten in seiner Untersuchung über Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit bereits formuliert hat: „Gerade in der Melodik eines jungen Komponisten finden die Einflüsse anderer Musiker zwangsläufig ihren Niederschlag, der sich bei genauem Hinhören doch von den Eigenzügen, auch im frühen Stadium, trennen läßt.“¹⁵⁷

Das eigentlich erstaunliche und so unmittelbar nirgends vorgebildete musikalische Novum vollzieht sich hingegen im Vers ‚Hostias et Preces‘, wo Bruckner mit gerade 15 Takten und der äußerst ungewöhnlichen Besetzung des vierstimmigen Männerchors und dreier Posaunen einen Einschub von eigenartig feierlicher Stimmung einblendet. In den *Aequales* für drei Posaunen als traditionelle Begräbnismusik vorgebildet, finden sich hier Anklänge an die auch später von Bruckner für Trauermusik gewählte Besetzung. Der weitgehend homophone und langsame Satz bereitet so im Kontrast den nachfolgenden kontrapunktischen Teil über ‚Quam olim Abrahae‘ vor. Teils *a cappella*, teils mit den drei Posaunen ist der Chorsatz im Vergleich zu den anderen Sätzen des *Requiem*s dynamisch eher vielschichtig ausdifferenziert

Im *Sanctus* muß der 12/8-Takt als ungewöhnlich erscheinen, den Bruckner später in seiner *Missa solennis in b-Moll* wieder aufgreift. Darüber hinaus deutet die Verwendung des Unisono sowohl in den Knaben- als auch in den Männerstimmen zu Beginn auf die spätere Praxis Bruckners, aus dem Unisono urplötzlich den chорischen Vollklang zu entfalten. Das *Benedictus* hingegen bleibt in seiner Disposition für Soloinstrument (B-Horn) und Soloquartett anstelle des Chors gewöhnlich. Daß Soloquartett und Tutti zwischendurch alternatim den Text deklamieren (T. 29ff.) ist eher unüblich, aber nicht von größerer Bedeutung. Vielmehr ist das zart entschwebende und im *Pianissimo* verklingende fünftaktige *A-cappella*-‚*Osanna*‘ am Ende des Satzes, das in der Anlage des gesamten *Requiem*s auf eigentümliche Weise herausfällt, weil es weder in der Tradition der gebräuchlichen *Hosanna-ut-supra*-Technik steht noch einen tatsächlich eigenständigen Formteil herausgebildet hat, von Interesse. Bruckner bedient sich des *A-cappella*-Satzes in den Messen der Linzer Zeit gelegentlich, wenn er den Text besonders hervorheben will, hier scheint es so, als sei es zunächst nur „als Kontrast zum instrumental begleiteten Chorgesang“¹⁵⁸ konzipiert.

¹⁵⁶ Schuler (2001), S. 135.

¹⁵⁷ Schulten (1956), S. 118.

¹⁵⁸ Schuler (2001), S. 137.

Offertorium und Sanctus bieten also eine Vielzahl an Elementen, wie sie für den späteren Bruckner als personalstilistische Merkmale erkannt worden sind, wenn auch freilich „en miniature“; aber immerhin finden sich Ansätze, die auf eine weitergehende und tiefgreifendere musikalische Entwicklung hindeuten.

Im Agnus Dei folgt auf die dreimalige solistische Anrufung Christi als Lamm Gottes dreimal die Antwort des Chores mit der Bitte um ewige Ruhe für die Verstorbenen. Das Ganze wird von den eingangs erwähnten ostinaten Streichermotiven umspielt. Unmittelbar an die vollständige Vertonung des Agnus-Dei-Textes schließt sich nach einer kurzen eintaktigen Überleitung (T. 22) die Communio-Antiphon ‚Lux aeterna‘ an, wobei für diese Stelle die Posaunen zur Fortissimo-Verstärkung hinzutreten. Dieser blockhafte und ekstatisch ausbrechende Einschnitt markiert lediglich eine kurze Zäsur, greifen Chor und Streicher doch gleich wieder auf ihre vorher verwendeten rhythmischen und harmonischen Satzstrukturen zurück. Der Vers ist, wie schon beim Offertorium, als A-cappella-Satz streng homophon und asketisch schlicht gehalten, so daß Schulten hier (wie auch in vielen anderen Werken der Florianer Jahre) den Einfluß der Spätvenezianer wie Andrea Gabrieli, Antonio Caldara oder Antonio Lotti zu erkennen glaubte.¹⁵⁹

Die Repetenda schließlich der Communio-Antiphon ist allein durch die hier bereits zaghaft verwirklichte Idee der sog. „doppelten Unisono-Technik“,¹⁶⁰ die Bruckner später in seinen Linzer Messen wie im symphonischen Werk fortentwickeln und zu einem der wesentlichen Charakteristika seines Kompositionsprinzips erheben wird, einzigartig. Während die Streicher unisono akzentuierte Akkordbrechungen mit anschließenden Sekundfortschreitungen ausführen, zitiert der Chor, ebenfalls unisono, das Eingangsmotiv in variiertem Form. Nur für wenige Takte (22-26 sowie 29-32) unterbricht Bruckner das Unisono, bevor eine plagale Kadenz (Mozart) das Requiem in der Grundtonart (mit picardischer Terz) beschließt.

Obgleich also insgesamt vieles in diesem Werk als Adaption oder epigonal gelten muß, kann doch nichts darüber hinwegtäuschen, daß Bruckner hier einen erheblichen künstlerischen Fortschritt erzielte, was der spätere Regens chori zu St. Florian, Bernhard Deubler, in einem Brief an Bruckner nach der Aufführung des Requiems 1887 wie folgt zum Ausdruck gebracht hat: „Das Werk hat wunderbare Schönheiten und beweist das Vorhandensein eines gewaltigen Genius schon in jenen Jahren.“¹⁶¹

¹⁵⁹ Vgl. Schulten (1956), S. 126ff. und Kap. 2.3 auf S. 23f.

¹⁶⁰ Schuler (2001), S. 138.

¹⁶¹ Deubler an Bruckner am 15. Oktober 1887. In: Briefe, Bd. 2, S. 24.

Missa solemnis b-Moll (WAB 29)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor, 2 Oboen, 2 Fagotte,
2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken,
2 Violinen, Viola, Cello, Baß und Orgel
- Entstehung: St. Florian, Sommer 1854
(die vollständige Partitur vollendet am 8. August 1854)
- Uraufführung: St. Florian, 14. September 1854
- Text: vollständiges Meßordinarium
- Widmung: Friedrich Theophil Mayr, Propst von St. Florian
- Quellen: Partiturautograph (St. Florian, Bruckner-Archiv) sowie die
autographe unvollständige Urschrift (Kremsmünster, Musikarchiv)
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 189-228

Neben dem *Requiem in d-Moll* (WAB 39) bedeutet die *Missa solemnis in b-Moll* (WAB 29) den vorläufigen Gipfel für Bruckners musikalisches Ringen um seine eigene Sprache und Form einer großangelegten Messe für Chor und Orchester in der St. Florianer Zeit. Keines seiner Werke hat zuvor eine derartige Tiefe an eigenständiger Durchbildungskraft erlangt, keines ist so sehr Ausfluß der profunden und kritischen Rezeption klassischer und nachklassischer Vorbilder. War beim *Requiem* noch überdeutlich, wie stark Bruckners eklektizistische Anbindung an das schier unerreichbare Vorbild des Mozartschen *Requiem*s und anderer Totenmessen seiner Zeit Bedingung und Regulativ für das eigene Schaffen war, ist in der *Solemnis* jenseits aller freilich zuhauf vorhandenen historischen Schichten Bruckners eigener Ideenreichtum und seine eigenständige Künstlerpersönlichkeit endlich deutlich von fremdem Gedankengut scheidbar. Der Eklektizismus und die aneignende Verschmelzung seiner Vorbilder ist zu dieser Zeit eines der am deutlichsten hervortretenden Merkmale des Brucknerschen Kompositionsstiles, wie Paul Hawkshaw zusammenfaßt: „Bruckner’s Latin church music from this period is a stylistic hybrid of the music he heard every Sunday. Viennese Classicism became the model with older rhetorical references and

technical devices intersperses.“¹⁶² Umso mehr ist es neben der Erkenntnis, daß an vielen Stellen, auf die im folgenden näher eingegangen wird, bedeutende Vorbilder Pate gestanden haben, von Bedeutung, daß in dieser „Summa musices“¹⁶³ der ersten Schaffensperiode auch Vorausweisendes, Modernes und Unkonventionelles verborgen ist, das als Zwischenstufe zwischen den unbedeutenden und künstlerisch minderwertigen Landmessenversuchen der frühen Jahre und dem vollendeten Erreichen der souveränen Kunstsprache der Linzer Zeit mit der *d-Moll-Messe* begriffen werden sollte. Viel zu oft ist ein Weg von den drei winzigen Messen des Hilfslehrers zu den großen Kunstwerken des Domorganisten negiert worden, weil die Jahre dazwischen aus der Betrachtung ausgeblendet wurden. Tatsächlich hat aber in dieser je zehn Jahre beanspruchenden Entwicklung im Hinblick auf das künstlerische Niveau der Meßkompositionen eine schrittweise und nachvollziehbare Aneignung zunächst der handwerklichen Fertigkeiten und danach der Entfaltung des eigenen künstlerischen Genies stattgefunden. Man könnte auch etwas platt formulieren: Der Weg hin zu den großen Messen des Vierzigjährigen war zwar nicht geradlinig und stetig ansteigend, sondern eher kurvenreich, steinig und sprunghaft, aber er ist deutlich vorhanden. Die Messe von 1844 war akzeptabel für Ort und Anlaß, aber sie würde uns heute nicht mehr beschäftigen. Die Messe von 1854 hätte auch als singuläres Werk ihren Platz in der musikalischen Historiographie sicher, wenn auch nicht in einer vorderen Reihe. Die Messe von 1864 schließlich ist in ihrer vieldimensionalen künstlerischen Fortschrittlichkeit, ihrer monumentalen Anlage und ihrem tiefen Ausdrucksempfinden überzeitlich gültiges musikalisches Denkmal. Leopold Nowak hat dazu geschrieben: „In Bruckners Lebenswerk muß man seiner *Missa solennis* eine ganz eigene Wertung beimessen: sie ist noch kein ‚Meisterwerk‘, aber Zeugnis meisterlichen Könnens. Ein Jahrzehnt später hat dieser selbe Anton Bruckner in der *d-Moll-Messe* bewiesen, daß er ein ‚Meister‘ ist.“¹⁶⁴

Äußerer Anlaß für die Entstehung der *Missa solennis* war die feierliche Einführung des Prälaten Friedrich Theophil Mayr als Propst des Stiftes St. Florian am 14. September 1854. Wie wir aus den vorhandenen Aufführungsverzeichnissen und anderen Quellen wissen, kam für derartige Anlässe nur der Typus der traditionellen *Missa solennis* mit Chor und Orchester in Frage, andere Formen, wie bspw. die Mis-

¹⁶² Paul Hawkshaw: Bruckner's Large Sacres Compositions. In: John Williamson (Hg.): The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge 2004, S. 44.

¹⁶³ 1975 im Vorwort der NGA Bd. XV.

¹⁶⁴ Ebd.

sa brevis, waren in St. Florian nicht gefragt. Bruckner hatte seinem Gönner Friedrich Mayr schon 1845 die Kantate *Vergißmeinnicht* (WAB 93) gewidmet, nun war es an ihm, mit etwas Größerem und Repräsentativerem musikalisch aufzuwarten, obwohl er eine Messe dieser Ausdehnung und Größe bisher noch nie komponiert hatte.

Skizzen und Fragmente für weiträumiger disponierte Meßkompositionen sind einige überliefert,¹⁶⁵ aber zu einer fertigen Ausführung war es nicht gekommen. Stattdessen hat Bruckner nach dem *Requiem* neben zwei deutschen Psalmen nur mit kleineren Chorwerken sein kirchliches Wirken fortgesetzt. Nach dem Tod des vormaligen St. Florianer Prälaten Michael Arneht Ende März 1854, für dessen Begräbnis Bruckner u.a. das bereits beachtlich entwickelte fünfstimmige *Libera me* (WAB 22) komponiert hatte, mußte innerhalb nur weniger Monate die neue Messe entstehen. Musikalisch erwächst sie auf dem Grund der lebendigen Tradition Haydns und Mozarts, nach Form und Anlage orientiert sie sich dicht an den Mustern der größeren Vorbilder beider, sie läßt außerdem den Einfluß spätbarocker Rhetorik zu und benutzt Standardtopoi, die aus dem usuellen Festmessentypus im späten 18. und 19. Jahrhundert nicht wegzudenken sind.

Generalisierend hat Othmar Wessely folgende „historische Schichten“¹⁶⁶ identifiziert: Die Messe gehört zum „spätbarocken Typus der Kantatenmesse“, die Gliederung der textreichen Teile Gloria und Credo erfolgt „in der üblichen Weise“.¹⁶⁷ Als wörtliche Zitate, direkte Übernahmen oder Anlehnungen anderer Werke der Wiener Klassiker konnte er ausmachen: die kleine Oberterz im Kyrie aus Haydns *Harmoniemesse*, das Baßsolo im zweiten Gloria-Abschnitt aus der *Nelsonmesse*, das ‚Quoniam‘-Motiv aus der *Heiligmesse*, der Ostinatobaß im Credo aus dem ‚Recordare‘ in Mozarts *Requiem*, das ‚Dona nobis pacem‘ aus Mozarts *Figaro*.¹⁶⁸ Man könnte in der Aufzählung ohne Schwierigkeiten ergänzend fortfahren: Die Streicherfiguration bei ‚Crucifixus‘ aus Mozarts *Krönungsmesse*, die Seufzer im Benedictus aus Mozarts kleineren Messen etc. Trotz all dieser Anleihen und Reminiszenzen, die hervorragend die Traditionstiefe der Brucknerschen Messe dokumentieren und deren Bedeutung man besser gerecht wird, wenn man sie „aus der Etage des Absichtsvollen de-logiert und im Souterrain des Unbewußten ansiedelt, im Bereich des ‚historischen

¹⁶⁵ August Göllerich verweist sogar auf Skizzen zur *Missa solennis* selbst, die in die Kronstorfer Zeit zurückreichen. (vgl. Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 176.)

¹⁶⁶ Othmar Wessely: Historische Schichten in Bruckners *Missa solennis* in b-Moll. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz 1987, S. 15-19.

¹⁶⁷ Ebd., S. 16.

¹⁶⁸ Ebd., S. 16ff.

Gefüges' eines musikalischen Kunstwerkes, das durch ‚jene Ausdruckselemente, die sich von Generation zu Generation vererben, ohne daß dieser Erbgang dem Komponisten bewußt ist‘, geformt wird“,¹⁶⁹ siedeln Bruckners eigene musikalische Gedanken auf dem Fundament der klassischen Tradition und konstituieren sowohl durch unleugbare Rückbezüge auf eigene frühere Werke wie durch zukunftsweisende Verwendung einzelner musikalischer Emblemata, die in den späteren Werken größere Bedeutung erlangen werden, den individuellen Kunstcharakter dieser Messe.

Was die Orchesterbesetzung der Messe angeht, bewegt sie sich am unteren Limit der für eine Festmesse üblichen Instrumentenzahl. Es fehlen Flöten und Klarinetten, die Hörner spielen nur im Benedictus bzw. ein Horn zu Beginn des Agnus Dei. Die Aufteilung in Solo- und Tuttipassagen der Sänger entspricht den üblichen Gepflogenheiten. Dennoch sei darauf hingewiesen, daß Bruckner peu à peu den instrumentalen Apparat aufwertet, indem er einerseits das Orchester von der bloßen Aufgabe mechanischer Begleitung befreit und ihm im Sinn der klassischen Messe tonmalerische Symbolik¹⁷⁰ zuweist (z.B. im Credo bei ‚Et resurrexit‘), andererseits indem er die Zahl der Instrumente stetig vergrößert: war es im *Requiem* nur ein Streichorchester mit den üblichen Kirchenposaunen, kommen nun Holz- und Blechbläser dazu. In den späteren Linzer Messen setzt sich diese Vorgehensweise fort; das Orchester wird über die Station der *d-Moll-Messe* so weit vergrößert, daß es bei der *f-Moll-Messe* die Stärke des vollen Symphonieorchesters erreicht. Entscheidend aber ist, daß die strukturelle Beziehung zwischen Chor und Orchester kontinuierlich zugunsten des Orchesters und einer eigenständigeren musikalischen Arbeit symphonischen Stils in der Faktur des Instrumentalsatzes verändert wird. Man kann also nachvollziehbar mit Othmar Wessely konstatieren: „Die Entwicklung bei Bruckner geht im Sinne der klassischen Messe der Ausbreitung des symphonischen Anteils nach, zuerst behutsam und seit 1864 außerordentlich kühn vorstatten.“¹⁷¹

Daß ein wesentlicher und integraler Bestandteil dieser Entwicklung die Verwendung von Fuge und Fugato als formbildendes und die zyklische Einheit strukturierendes sowie in Teilen auch erst konstituierendes Element ist, darauf hat Rainer Boss in

¹⁶⁹ Ebd., S. 15.

¹⁷⁰ Wessely bemerkt an dieser Stelle zutreffend: „Der dritte Teil des Credo, das ‚Et resurrexit‘, beginnt mit einer Orchestereinleitung, von der Robert Haas gesagt hat, sie stelle ganz im Sinne programmenschwelgerischer Musikauffassung die Auferstehung aus dem Grabe dar. Dieser Auffassung möchte ich mich deshalb nicht anschließen, weil Bruckner in St. Florian vom Programm in der romantischen Musik sicher noch nicht gewußt hat. Denn mit den Werken von Hector Berlioz, Franz Liszt und anderen ist er erst in den sechziger Jahren bekannt geworden.“ (Ebd., S. 18f.)

¹⁷¹ Ebd., S. 15.

seiner wegweisenden Arbeit über „Gestalt und Funktion von Fuge und Fugato bei Anton Bruckner“ hingewiesen: „Denn immerhin konnte Bruckner mit seiner ersten *Missa solennis* ein Werk vorzeigen, daß zwar noch deutlich die Vorbilder Mozart, J. Haydn und wohl auch Franz Schubert erkennen läßt, aber sicherlich nicht als rein epigonale Nachahmung der klassischen Tradition zu werten ist, sondern schon personalstilistische Ansätze aufweist, wie allein die motivisch-thematischen Rückbeziehungen in der Fuge als letzter Teil eines vierteiligen Ganzen auf die vorangegangenen Teile und vor allem auch auf den ersten andeuten. Wie erwähnt, liegt mit dieser vierteiligen Anlage der beiden Messensätze Gloria und Credo, die durch Fugierung im 4. Teil zum Satzhöhepunkt gebracht wird, im Kleinen bereits ein Bereich des Konzeptes späterer ebenfalls vierteiliger symphonischer Werke vor. Auch die mit der Fugenexposition kombinierte Steigerung zu einem klanglich-dynamischen Höhepunkt im überzähligen Einsatz und die choralartige Ruhestelle vor der Credo-Fuge, also ihrer ersten Durchführung (= Exposition), kündigen den Symphoniker an. Demnach war zu dem Zeitpunkt der Komposition der *Missa solennis* im Frühjahr oder Sommer des Jahres 1854 Bruckners kreatives Potential bereits so weit angewachsen, daß eine Verschmelzung von traditionellem Fremdstil und Personalstil sich anbahnte. Und dabei spielte eben die Fuge, insbesondere im Bereich der Schlußgestaltung eines Werkteils oder sogar eines ganzen Werkes, eine entscheidende Rolle.“¹⁷²

Bruckner war zu dieser Zeit außerdem weitgehend Autodidakt, das sollte nicht unerwähnt bleiben. Seine Lehrer Dürrnberger und Zenetti, bei denen er über kürzere Zeit Harmonielehre, Kontrapunkt und Generalbaß studiert hatte, boten ihm nicht die systematische Auseinandersetzung mit den Feinheiten der Musiktheorie, die er später bei Simon Sechter nachgeholt hat. Bruckner war ein eifriger Student von Partituren bedeutender Musikwerke und hat sich in mühevoller Kleinarbeit, wie die zahlreichen eigenen Versuche, Abschriften und Skizzen dieser Jahre dokumentieren, sein musikalisches Handwerkszeug erkämpft. Die *Missa solennis in b-Moll* ist also das Werk eines knapp Dreißigjährigen aus der oberösterreichischen Provinz, dem es bislang versagt geblieben ist, über den Tellerrand seiner Heimat hinauszublicken und

¹⁷² Rainer Boss: Gestalt und Funktion von Fuge und Fugato bei Anton Bruckner. Tutzing 1997, S. 79f. Die gegenteilige Ansicht Leopold Nowaks, daß Bruckner erst in der *e-Moll-Messe* eine Stilmi- schung gelungen sei, die nicht bloß Verschiedenartiges aneinanderreihe, sondern die Verschie- denheiten zu einer organischen Einheit zusammenfüge, was Bruckner zwar 1854 in der *Missa so- lennis* auch getan habe, aber aus anderen Gründen, nämlich weil sich der Genius in seiner eige- nen Natur noch nicht gezeigt habe, kann als veraltet und überholt angesehen werden. (Leopold Nowak: Stile und Ausdruckselemente in Anton Bruckners Kirchenmusik. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz 1987, S. 9-14, hier S. 10.)

der das Meiste, was er an Musikkenntnis besitzt, aus dem eigenständigen Studium und der tätigen Auseinandersetzung mit Werken anderer Meister gewonnen hat.

Kyrie

Im ersten Satz der *Missa solemnis* ist die kleine Terz das substantielle Konstituens, von dem alle musikalische Arbeit abgeleitet ist, wobei keine Rolle spielt, ob man es „als Symbol für das Schuldbekenntnis“¹⁷³ deutet, weil es auch an anderen prominenten Stellen wieder aufscheint, wie im Kyrie der *f-Moll-Messe* oder im Kopfsatz der *9. Symphonie*, oder ob man es, ohne inhaltlich eine theologische Bedeutung zu implizieren, schlicht als kleinsten motivischen Baustein wahrnimmt. Bruckner deklamiert den ersten Kyrieruf einem zaghaften Sich-Herantasten gleich unisono zuerst in den Männer-, dann in den Knabenstimmen unter Verwendung ebenjener kleinen Terz, bevor der vierstimmige Chor die insgesamt achttaktige Anrufung auf der Dominante abschließt. Er wiederholt anschließend dieses Schema mit vertauschten Einsätzen der Knaben- bzw. Männerstimmen, allerdings in der parallelen Durtonart und ohne Modulation zur Dominante. Zu den folgenden Christerufen des vierstimmigen Chores treten erstmals die Kirchenposaunen hinzu, wo zuvor nur Streicher das instrumentale Grundgerüst bildeten. Hier ist auch der erste dynamische Kontrast (*forte*) verwirklicht. Die Violinen führen durchgehend eine, bereits aus dem Beginn des *Requiem*s bekannte, synkopische Achtelbewegung aus, die sich allerdings überwiegend in Dreiklangsbrechungen erschöpft. Durch taktweises Einsetzen der Stimmen nacheinander von oben nach unten mit dem Terzgrundmotiv erreicht Bruckner beim erneuten Kyrieruf in T. 28ff. den Hochtönen des Satzes *as*² im Sopran. Ähnlich wie zu Beginn antworten die Ober- und Unterstimmen dialogisierend und zurückgenommen, beinahe flehentlich auf die gerade forsch und kraftvoll vorgetragene Erbarmensbitte mit erneuten, das Terzmotiv schrittweise nach oben sequenzierenden Kyrierufen. Daß Kyrie- und Christerufe in dieser Art miteinander abwechseln, ist nicht unbedingt üblich und war sicherlich auch der Grund dafür, daß Ferdinand Habel im Klavierauszug von 1934 Eingriffe in die Textverteilung vorgenommen hat, um die überkommene ABA-Form des Kyrie, die zwar durch den unterschiedlichen Christe-Mittelteil und die stark verkürzte „Reprise“ (T. 51ff.) angedeutet wird, aber sich entlang des Textes so nicht herauslesen läßt, herzustellen. Es war aber ganz offenkundig eben nicht Bruckners Absicht, eine solche ABA-Form zu generieren, die ihm aus der Kenntnis der klassi-

¹⁷³ Wessely (1987), S. 16.

schen Meßkompositionen hinlänglich bekannt gewesen sein mußte, sondern er hat seine musikalischen Ideen eng an den Text und seinen Inhalt geknüpft. Das Terzmotiv in seiner Grundform und die Unisonotechnik gehören zum Kyrieruf, voller Chor und dynamische Verdichtung dagegen zu den Christepassagen. Durchbrochen wird diese Anlage nur einmal, wenn in T. 61 kurz vor Schluß volles Orchester und Chor im Fortissimo und unisono um Erbarmen bitten, und zwar mit drei kleinen Terzsritten nacheinander. In der Überlagerung aller bisher verwendeten musikalischen Mittel wird hier Gott sozusagen in allen göttlichen Personen gleichzeitig angerufen. Den Solisten kommt im Kyrie keine Rolle zu.

Gloria

Die textreichen Teile Gloria und Credo sind kantatenhaft gehalten und in der Nachfolge der klassischen Nummernmesse in drei bzw. vier Abschnitte unterteilt, wobei der letzte stets eine größer disponierte Schlußfuge bietet. Die Abschnittsgliederung ist völlig normkonform angelegt: 1. Gloria („Et in terra pax“); 2. „Qui tollis“; 3. „Quoniam“ (enthält die Schlußfuge „In gloria Dei Patris“). Interessant für die künstlerische Entwicklung Bruckners ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob die einzelnen Teile lediglich additiv oder gar disparat aneinandergereiht sind, oder ob es bereits im Sinn der sog. zyklischen Rundung musikalisch zur gedanklichen Verknüpfung der einzelnen Abschnitte kommt. Diese Frage, zu der Rainer Boss in seiner einschlägigen Untersuchung über die Bedeutung der Fuge bereits im Hinblick auf die polyphonen Schlußteile pointiert Stellung genommen hat,¹⁷⁴ soll im Zentrum der folgenden kurzen Betrachtung stehen.

Während der erste Teil des Gloria vom Kontrast zwischen Unisonogesang, von dem Wessely gemeint hat, daß es sich hierbei „zweifelloso um eine freie Nachahmung des Choralgesanges“¹⁷⁵ handele, und chorischer Vierstimmigkeit geprägt ist, wobei zu den vierstimmigen Passagen stets auch Blechbläser und Pauken hinzukommen, um die entsprechenden Lobpreisungen des Hymnus angelicus (z.B. „Laudamus te, benedicimus te“ etc.) fanfarenartig zu überglänzen, orientiert sich der zweite Teil („Qui tollis“) mit seinem berückenden Baßsolo und dem zärtlichen Gesang des Solocellos zur lyrischen Sühneelegie der Oboe zwar mehr als deutlich am Vorbild der Haydnschen *Nelsonmesse*, erstarrt aber nicht zur belanglosen Stilkopie Haydns,

¹⁷⁴ wie Anm. 172.

¹⁷⁵ Wessely (1987), S. 17.

sondern geht im Ausdruck und damit auch in der ideellen Erfüllung seines eigenen Kunstanspruches darüber hinaus, wenn Bruckner gerade durch die bei Haydn in dieser Art nicht vorhandene Verwendung der Soloinstrumente das formale Konzept Haydns behutsam für seinen Musikgeschmack und den seiner Zeit „modernisiert“.

Sehr markant ist der kurze Baßsoloeinwurf bei ‚Domine Deus‘ in T. 40ff. des ersten Teils, dessen Tonmalerei beim Blick auf den Ambitus dieser kurzen Phrase und ihrer frappanten Beziehung zum Text (‚himmlischer König‘) mehr als augenfällig ist. Über dem ruhigen und gleichmäßigen Streichergrund des zweiten Teils kann sich die hoffnungsvolle Gnadenerwartung der Menge (Chor – ‚miserere nobis‘), die hinter ihrem Vorbeter und Hohepriester (Baßsolo) versammelt ist, in unprätentiösem Glanz entfalten. Diese Anlage eines Fundament-Streichergefüges, über dem sich ein Gespinnst feinsten Soloklänge transparent verwirklichen läßt, ist für Bruckners Ausdrucksästhetik auch später kennzeichnend, wenn es um das Feierlich-Mysteriöse oder um besondere Innigkeit der Empfindung geht (z.B. bei ‚Et incarnatus est‘ im Credo der *f-Moll-Messe*, zu Beginn des 1. Satzes oder Mitte des 4. Satzes der *Es-Dur-Symphonie* oder zu Beginn der *7. Symphonie* in E-Dur). Beziehung zueinander erhalten die beiden ersten Teile zudem durch die beiden Abschnitten gemeinsame ostinate Begleitmotivik.

Der dritte Gloria-Teil (‚Quoniam tu solus sanctus‘) steht in keiner so engen Beziehung zu den beiden vorigen und hat formal lediglich kurzen Überleitungscharakter, womit Bruckner die anschließende traditionelle Fuge, welche die letzten Worte ‚in gloria Dei Patris, amen‘ wiederholt und satztechnisch den bedeutendsten musikalischen Fortschritt im Gloria markiert, vorbereitet. Die von Rainer Boss geäußerte Ansicht, daß sich in bezug auf Tempo, Taktart und überdies generell eine strukturelle Beziehung zum Beginn des Gloria erkennen lasse,¹⁷⁶ vernachlässigt die enge Verwandtschaft zu Haydns *Heiligmesse* an dieser Stelle und erscheint so gesehen zumindest ein wenig zweifelhaft. Tatsächlich ist es vielmehr die Schlußfuge, die von Bruckner, im Gegensatz zu den fugierten Abschnitten des *Requiem*s, bereits in den vorausgehenden Nummern „thematisch vorstrukturiert“ wird, wie Boss präzise anhand zahlreicher detaillierter Beispiele nachweisen konnte,¹⁷⁷ welche durch ihre weiterentwickelte und musikalisch in jeder Hinsicht umfangreichere Themenkomplexität künstlerische Ambition und Selbstvergewisserung beansprucht. Darüber hinaus ist

¹⁷⁶ Boss (1997), S. 68.

¹⁷⁷ Ebd., S. 68ff.

sie unmittelbar mit dem vorigen Teil verbunden; die bis dahin von Bruckner häufig gewählte langsame Einleitung vor der Fuge entfällt. Die Unisonostreicher (und auch andere Instrumente), deren Funktion sich bislang in schlußsteigernder Verdichtung erschöpft hatte, beteiligen sich in dieser Fuge erstmals eigenständig am thematischen Geschehen.¹⁷⁸

Der Aufbau der Fuge vollzieht sich über insgesamt drei Durchführungen (Exposition; 2. Durchführung ab T. 42ff. in der Tonikaparallele g-Moll; 3. Durchführung ab T. 51ff. in der Subdominante Es-Dur).¹⁷⁹ Hieran schließt eine Engführung an, die allerdings nur aus dem Themenkopf besteht (T. 66ff.), bevor ein Soloquartett paarweise imitatorisch den polyphonen Abschnitt kontrastiert, um dann zu einem homophon-akkordischen Chorabschluß des Gloria unter Beteiligung des vollen Orchesterapparates zu gelangen. Insgesamt ist das Gloria nicht nur im Hinblick auf die kontrapunktische Entfaltung Bruckners schon ungleich fortschrittlicher als frühere Kompositionen, doch ist der gedankliche Zusammenhalt verschiedener musikalischer Ideen noch nicht zum organischen Ganzen durchgeformt, was sich am Mangel eines, alle „Nummern“ des Gloria durchziehenden roten Fadens erweist.

Credo

Dem Glaubensbekenntnis kommt bei Bruckner in allen Vertonungen des Meßordinariums besondere Bedeutung zu. Mehr noch als in den Gloriateilen wird Wert auf eine präzise, theologisch fundierte Ausdeutung des Textes gelegt; stärker als bei den unterschiedlichen Aussagen des Hymnus angelicus wird im Credo auf die Kontrastwirkung durch musikalische Unterstützung geachtet. Der im Gloria bereits angedeutete Verbindungsgedanke mittels ostinater Begleitmotivik wird im Credo durch die dem ‚Recordare‘ in Mozarts *Requiem* entnommene Baßfloskel aufgegriffen, um zu einer „Geschlossenheit des Satzes“ zu gelangen, wobei Mozart den Dreier-, Bruckner hingegen den Vierertakt verwendet.¹⁸⁰ Thematisch stehen die vier einzelnen Abschnitte (‚Credo‘ – ‚Et incarnatus est‘ – ‚Et resurrexit‘ – ‚Et vitam‘) noch nicht in engem Zusammenhang, wohl aber führen sie an bestimmten Textstellen musikalische

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁷⁹ Vgl. Wessely (1987), S. 18 sowie Boss (1997), S. 71f. – Weshalb Wald-Fuhrmann (2010), S. 249 von vier Durchführungen spricht, ist nicht nachvollziehbar. Zum überzähligen Tonikaesatz des Basses nach der bereits vollständigen Exposition vgl. Boss (1997), S. 71.

¹⁸⁰ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 165.

Vgl. auch Wessely (1987), S. 18 sowie Gerold Wolfgang Gruber: Die Credo-Kompositionen Anton Bruckners. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium 1985). Linz 1988, S. 133f.

Topoi ein, auf die Bruckner zeitlebens in seinem Messenschaftern zurückgreifen wird. Man kann also zu Recht sagen: „Die [...] typische Wiederaufnahme eines Anfangsmotivs erscheint bei Bruckner relativ zufällig: So wiederholt sich einzig die Melodie von ‚factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium‘ am Ende des ersten Credo-Satzes zu ‚et propter nostram salutem‘ [...]. Weitere motivische Bezüge zwischen den Credo-Abschnitten gibt es dann nicht, sie sind gleichsam wie musikalische Prosa am Text entlang komponiert. Das einheitsstiftende Momentum ist zur Gänze den instrumentalen Begleitfiguren aufgetragen.“¹⁸¹ So treffend diese Analyse auch ist, inwieweit sie ein Manko beschreibt, sollte sie hinterfragt werden, denn nicht anders verhält es sich mit Bruckners Messen aus der Linzer Zeit. Hier wie dort wird, um im Bild zu bleiben, die Musik am Text entlang prosahaft gegliedert, hier wie dort spiegeln sich formale, motivisch-thematische Bezüge vornehmlich im Orchester wider.

Der erste Abschnitt, der die ersten beiden Artikel des nizanokonstantinopolitanischen Credos umfaßt, das hier zum ersten Mal im Brucknerschen Meßschaffern vollständig vertont ist, begnügt sich mit lediglich 36 Takten. Es ist ein durchgängig vierstimmiger Chorsatz mit voller Orchesterbegleitung, der kurzzeitig zu ‚et ex Patre natum ...‘ zurückgenommen wird, um bei ‚Deum de Deo‘ wieder in Glanz und Pracht zu erstehen, bevor eine „Reprise“ des Anfangs ‚Qui propter nos homines‘ den ersten Credo-Satz beschließt. Das Zurücknehmen bei ‚et ex Patre natum‘ und die anschließende, durch Medianrückung verstärkte Überhöhung des wahren Gottes im zweiten Artikel ist identisch so auch in den beiden Linzer *Messen in d-Moll* bzw. *f-Moll* zu finden. Ähnliches kann man generell für die bereits gehäuft auftretenden Rückungen konstatieren, denn auch dieses Verfahren läßt sich später an vergleichbaren oder sogar exakt denselben Stellen wiederfinden.

Die Anlage der Soloquartettspassage zu Beginn des zweiten Abschnitts ‚Et incarnatus est‘ greift Bruckner bspw. in seiner *d-Moll-Messe* wieder auf, genau wie hier vorgebildet mit imitatorischer Einsatzfolge der Stimmen über einem auf gleichförmige Streicherbewegung reduzierten Orchestergrund in langsamem Tempo (Adagio). Die Orchesterbehandlung kann hier als Reminiszenz an ältere Vorbilder des 18. Jahrhunderts verstanden werden.¹⁸² Das nachfolgende Tutti ‚crucifixus‘ (T. 14ff.) wartet gleich mit mehreren Zitaten und Rückgriffen auf Besonderheiten der klassisch-romantischen Messe auf. So ist die Violinfiguration den Gedanken Mozarts zu der

¹⁸¹ Wald-Fuhrmann (2010), S. 250.

¹⁸² Wessely (1987), S. 18.

gleichen Stelle nachempfunden (z.B. in der *Krönungsmesse*), der abrupte Tonartwechsel von F-Dur nach Des-Dur in T. 18 anderen klassischen Vorläufern nachgebildet, um „den Sinngehalt des ‚crucifixus‘ noch zu verdeutlichen“, wie Gerold Wolfgang Gruber meint.¹⁸³ In diesem Sinn kann man auch die Vermehrung der Vorzeichen von einem auf vier b zu ‚crucifixus‘ interpretieren, obwohl nicht f-Moll, sondern nach wie vor F-Dur komponiert ist.

Besonderes Augenmerk verdient auch die Verwendung der Posaunen in der *Missa solennis* im allgemeinen und im Credo im besonderen, wie schon verschiedentlich in der Literatur herausgestellt worden ist. So werden die Posaunen nicht mehr ausschließlich, wie noch im *Requiem*, unselbständig mit dem Chor- bzw. Orchestersatz verwoben, sondern werden an einigen Stellen „Träger semantischer Bedeutung“.¹⁸⁴ Die hier augenfällige Beziehung zur lebendigen Kultur der oberösterreichischen Begräbnisposaunen,¹⁸⁵ auf die Bruckner immer wieder rekurriert, ist genauso deutlich, wie die trennscharfe Unterscheidung zwischen den Posaunen als auffüllender Bestandteil des überkommenen Kirchentrios auf der einen und ihrer je ganz spezifischen Ausdruckskraft auf der anderen Seite. Wenn nämlich einzelne Textteile dadurch markiert werden, daß die sie begleitenden Posaunen aus dem Orchestersatz hervortreten und die verhaltene *Morbidezza* stimmungsvoll auf ihre eigentümliche Weise untermalen, indem sie als einzig führende Melodieinstrumente verbleiben, dann könnte man beinahe von einer quasi-programmatischen Verwendung der Posaunen sprechen, auch wenn das für die *Missa solennis* an sich freilich ein Anachronismus bleibt. Im einzelnen sind es die Worte ‚crucifixus‘, ‚passus et sepultus‘, ‚mortuos‘ und ‚mortuorum‘.¹⁸⁶

Im dritten Satz ‚Et resurrexit‘ deklamiert der Chor nach einem fünftaktigen Orchestervorspiel unisono den Auferstehungsartikel des Credo. Diese Anlage wird sich ebenfalls in den späteren Messen wiederholen. Es gilt also, was Paul Hawkshaw bereits beobachtet hat: „The predominantly Classical writing of *Missa solennis* is punctuated by the occasional old-fashioned rhetorical gesture such as the rising chromatic figure in *stile agitato* representing the trembling of the earth at the beginning of ‚Et resurrexit‘ and the extended passage of choral octaves at ‚Et unam sanctam catholicam‘, bar 80 of the same movement. Bruckner would use the same ges-

¹⁸³ Gruber (1988), S. 133.

¹⁸⁴ Gruber (1988), S. 134.

¹⁸⁵ Vgl. Othmar Wessely: Zur Geschichte des Equals. In: Beethoven-Studien. Hrsg. von Erich Schenk. Wien 1970, S. 341-360.

¹⁸⁶ Zur Verwendung der Posaunen in den übrigen Messen vgl. Gruber (1988), S. 135ff.

ture again at the same place in the Credo of all three of his Linz Masses.”¹⁸⁷ Aus dem Rahmen des Üblichen fällt im dritten Teil des Credos auch der Schluß, wo ein vierstimmiger Männerchor, ähnlich wie im ‚Hostias et preces‘ des *Requiem*s, die Toten beschwört, einzig getragen von den schaurig-schönen Posaunenklängen. Diese sehr zurückgenommene und überaus empfindsame Passage markiert eine deutliche Zäsur vor der folgenden traditionsgemäßen Schlußfuge im vierten Teil.

Die Amen-Fuge im Credo stellt neben dem eigentlichen Fugenthema zwei semiobligate Kontrasubjekte vor, die auf Bruckners souveränen Umgang mit der Gattung schon zu jener Zeit verweisen und, mehr noch als die Amen-Fuge im Gloria, als „his strongest effort to date in the genre“¹⁸⁸ gelten können. Dazu kommt die musikalische Verknüpfung des Schlußteils mit den vorigen, bspw. mittels des 4/4-Takts der Fuge an den ersten Credo-Abschnitt bzw. durch den Rückgriff beim Tempo (*Allegro moderato*) an den dritten Satz (‚Et resurrexit‘). Was die Konstruktion der Fuge angeht, kann man eindeutig feststellen, daß Bruckner das Doppelfugenkonzept, welches bislang den Höhepunkt seiner kontrapunktischen Arbeit bedeutete, mit dem hier verwirklichten „Tripelfugenansatz“¹⁸⁹ weiterentwickelt hat. Melanie Wald-Fuhrmann wollte diese Dreizahl „sicherlich symbolisch“¹⁹⁰ im Sinn des dreieinigen Gottes verstehen. Daß es sich hierbei nichtsdestotrotz um keine vollgültige Tripelfuge handelt, hat Rainer Boss in seiner Untersuchung ausführlich nachgewiesen.¹⁹¹ Einen hohen Stellenwert in der Entwicklung des Brucknerschen Personalstils hat die Kontrapunktarbeit hingegen sehr wohl, weil sich gerade in der kunstvollen Konstruktion, die über das gewöhnliche Maß weit hinausgeht, seine kompositorische Zukunft zeigt, die eng mit der „simultanen kontrapunktischen Verknüpfung verschiedener Gestalten“ verbunden sein wird.¹⁹² Die im Bruckner-Handbuch kolportierte Wahrnehmung von ungenügen-

¹⁸⁷ Hawkshaw (2004), S. 45.

¹⁸⁸ Hawkshaw (2004), S. 45.

¹⁸⁹ Boss (1997), S. 74.

¹⁹⁰ Wald-Fuhrmann (2010), S. 249.

¹⁹¹ „Die starke motivische Abhängigkeit beider Kontrapunkte voneinander und auch des 2. Fugenthemeils von den Kontrapunktstimmen, die sich ab der 2. Hälfte des 2. Taktes sogar in Parallelbewegung äußert, zeigt, daß es sich weniger um drei selbständige Gebilde handelt, sondern vielmehr, wie auch in den Doppelfugen, um ein Fugenhauptthema mit einem Gegenstimmenkomplex, der in diesem Fall aus 2 Gegenstimmen gebildet wird, die mit ihrer typischen schnellen und stufenweisen Struktur eher dem Fugenfluß und der harmonischen Unterstützung der sprunghaften, sich in langsameren Werten darstellenden Fugenthemengestalt dienen, als zum thematischen Mittelpunkt, auf den das ganze Fugengeschehen konzentriert ist, zu gehören.“ (Boss (1997), S. 74.)

¹⁹² Ebd.

der Kunstfertigkeit beim Umgang mit polyphoner Durchbildung des Satzes mutet daher zumindest fragwürdig an.¹⁹³

Die Fuge ist wie schon im Gloria aus insgesamt drei Durchführungen gebildet. Die Exposition endet in T. 13, woran sich ein überzähliger Dux im Sopran (T. 15f.) anschließt. Nach zweitaktiger Überleitung beginnt die zweite Durchführung mit dem Einsatz im Tenor (Mollparallele, T. 20ff.), ehe die dritte Durchführung ab T. 28 in der Subdominantsphäre Es-Dur verharrt. Es folgt eine dreifache Engführung, die den Themenkopf sowohl variiert als auch diminuiert. Hieran schließt sich erneut eine Soloquartettpassage anstelle des an sich üblichen Dominantorgelpunktes an, bevor der unisono geführte Schlußhöhepunkt die Fuge und das Credo insgesamt krönt. Das Hauptthema der Fuge wie auch die beiden Kontrasubjekte sind thematisch so eng miteinander und mit unterschiedlichen Motiven des ganzen Credo-Satzes verzahnt, daß die ihnen immanenten motivisch-thematischen Rückbeziehungen in aller Deutlichkeit bereits den Symphoniker ankündigen. Rainer Boss hat in diesem Zusammenhang sogar vom „Genie im Bereich der symphonischen Gestaltung“¹⁹⁴ gesprochen und angefügt: „Die Bemühungen um die zyklische Einheit eines mehrsätzigen Werkes nehmen konkrete Formen an. [...] Demnach war zu dem Zeitpunkt der Komposition der *Missa solemnis* im Frühjahr und Sommer des Jahres 1854 Bruckners kreatives Potential bereits so weit angewachsen, daß eine Verschmelzung von traditionellem Fremdstil und Personalstil sich anbahnte. Und dabei spielte eben die Fuge, insbesondere im Bereich der Schlußgestaltung eines Werkteiles oder sogar eines ganzen Werkes, eine entscheidende Rolle.“¹⁹⁵ Zusammenfassend kann man über das Credo der *Solemnis* stellvertretend für die textreichen Teile des Meßordinariums formulieren: In weiten Teilen des Credos sind kennzeichnende Elemente für Bruckners spätere Credo-Kompositionen vorhanden. Sowohl die formale Gliederung des Satzes am Text entlang, als auch die Verwendung musikalischer Signale und Symbole an je einzeln zugewiesenen Textstellen, die zyklische Rundung des Satzes und schließlich der ganzen Messe anhand ostinater Begleitfiguren und die motivisch-thematische Referenz innerhalb eines Satzes seien exemplarisch genannt.

¹⁹³ „Bruckners technische Grenzen zeigen sich einerseits immer dann, wenn er aus einem rein homophonen oder als Figur-Grund-Kontrast gestalteten Stimmgefüge zu polyphonen Differenzierung ansetzt: Statt selbständiger Linienführung gelingt ihm dann noch immer kaum mehr als die stimmvertauschte Repetition eines eintaktigen Modells.“ (Wald-Fuhrmann (2010), S. 249.)

¹⁹⁴ Boss (1997), S. 79.

¹⁹⁵ Ebd., S. 80.

Freilich ist die Tiefe der theologischen Deutung noch kein substantielles Bekenntnis und das sich ankündigende Konzept der Steigerung noch nicht ins Monumentale ausgeweitet, aber selbst jenseits der musikalischen Gegebenheiten ließen sich zahlreiche Details aufführen, die sonst dem späten Bruckner aufgrund seiner häufig apostrophierten Religiosität zugeschrieben werden, und die auch im Credo der *Missa solemnis* schon vorhanden sind. Die genuin musikalischen Differenzen in Niveau, Ideenreichtum und Umsetzungskraft scheinen nicht so vielfältig und schwerwiegend zu sein, wie es allenthalben behauptet worden ist. Einzig die über das rein musikalische hinausgehenden und Bruckners Messen gelegentlich attribuierten Prädikate der Kirchensymphonie, der Bekenntnismesse oder des intimen Gebets eines frommen Künstlers wollen hier noch nicht so recht greifen.

Sanctus

Das lediglich 22 Takte umfassende Sanctus, das, wie die beiden vorangegangenen Teile Gloria und Credo, in B-Dur steht, ist der am stärksten an klassischen Vorbildern orientierte und insofern wohl der „klassizistischste“ Satz der ganzen *b-Moll-Messe*, von dem Othmar Wessely meinte, daß er „hinsichtlich der musikalischen Aussage zweifellos gewichtiger als das Sanctus des zeitlich nahestehenden *Requiems*, jedoch trotz des schwungvollen Hosanna wohl der ideenärmste Teil der ganzen Messe“¹⁹⁶ sei. Bruckner greift hier einerseits auf den bereits im selben Textteil des *Requiems* etablierten 12/8-Takt zurück und disponiert auch die Begleitmotive des Orchesters in ähnlicher Weise, arbeitet aber andererseits die Aussage des Textes musikalisch deutlich präziser heraus, wodurch sich das Sanctus vom vergleichbar kurzen des *Requiems* unterscheidet. Er steigert dynamisch den dreimaligen Heiligruf vom Piano ins Fortissimo bei ‚Dominus Deus Sabaoth‘ und wendet harmonisch plötzlich und unerwartet in die Molldominante f-Moll, was bereits als „Effekt zur Darstellung von Heiligkeit und göttlicher Präsenz“¹⁹⁷ erkannt worden ist. Das anschließende ‚Pleni sunt coeli et terra‘ wird dynamisch zurückgenommen und gleichsam der irdischen Verwurzelung enthoben (Chorbaß und Posaunen schweigen), erst zu den Worten ‚gloria tua‘ stimmen beide wieder in den Jubelchor der himmlischen Heerscharen ein. Die zart-schwebenden und ätherischen Mollklänge werden in den folgenden Takten in der Obersekunde sequenziert und führen zum melodischen, dy-

¹⁹⁶ Wessely (1987), S. 16.

¹⁹⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 249.

namischen und harmonischen Höhepunkt des Satzes in T. 12 (A-Dur, fortissimo), von wo aus zur Dominante F-Dur zurückmoduliert wird. Der angedeutete Kontrapunkt des ‚Hosanna‘ (T. 14ff.) kommt über halb fertige Themeneinsätze kaum hinaus und deutet echte Polyphonie nur vage an. Insgesamt ist das Sanctus überaus konventionell, zwar gediegen und anmutig, aber für Bruckners musikalische Entwicklung schlicht nicht innovativ genug. Die Solisten spielen hier, wie in Kyrie und Agnus Dei, keine Rolle.

Benedictus

Das Es-Dur-Benedictus beginnt traditionell solistisch, in diesem Fall nach einem siebentaktigen Vorspiel, mit einem Alt-Solo. In gemessen statischer Bewegung deklamiert der Alt den Lobpreis, umspielt von einfachen Dreiklangsbrechungen der begleitenden Streicher. Nach einem vollständigen Textdurchgang nimmt der Chor den Text auf und zitiert die Tonrepetition des Anfangsmotiv der Solostimme, färbt aber anstatt nach As-Dur (wie in T. 8ff.) nach as-Moll (T. 20) und variiert auf diese Weise leicht. Solisten und Chor wechseln noch zweimal beim Absingen des Textes. Musikalisch auffällig sind höchstens die aus den Messen Mozarts geborgten häufig auftretenden Seufzermotive in der Melodiegestaltung. Die insgesamt 58 Takte weisen deutliche Gemeinsamkeiten mit dem Benedictus des *Requiem*s auf und sind nach künstlerischen Kriterien ähnlich zu bewerten wie das vorangegangene Sanctus: hier vollzieht sich keine substantielle musikalisch-künstlerische Entwicklung.

Agnus Dei

Ganz anders verhält es sich mit dem wegweisenden Agnus Dei der *Missa solemnis*. Der kantatenartig in zwei „Nummern“ untergliederte Ordinariumsteil beginnt a cappella in B-Dur mit dem ersten ‚Agnus‘ und verbreitet durch den dichten und wenig raumgreifenden Satz ein Licht, das nach modernem Verständnis als „klangliches Zeichen für diesen besonders zur Einkehr ladenden Moment der Messe“¹⁹⁸ gedeutet worden ist und darüber hinaus durch die geschmeidige, mit sanften Durchgängen und schrittweiser diatonischer Linienführung versehene Melodik überdeutlich auf den späteren Vokalstil der Motetten verweist. Drei kurze Streicherakkorde leiten über zur Erbarmensbitte, die an das lebendige Gotteslamm abermals a cappella herangetragen wird (T. 7ff.). Nachdem der Agnus-Ruf in der Dominante F-Dur geschlossen hat-

¹⁹⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 249.

te, moduliert Bruckner nun in die parallele Molltonart d-Moll, die in T. 12 erreicht wird. Hieran schließt sich ein eigentümliches Orchesterritornell an, das eine mannigfache Mischung aus altertümlichen Stilelementen und rhetorischen Figuren darstellt, jedoch trotzdem im „Themenkopf“ eine motivische Geste vorwegnimmt, die „in reifer Ausformung in den Skizzen zum vierten Satz der Neunten Symphonie wieder begegnet“.¹⁹⁹ Das folgende Agnus II (T. 18ff.) wird harmonisch dichter und chromatisch angereichert, bleibt aber a cappella und wird strukturell nur durch abermalige drei Akkorde vor der zweiten Erbarmensbitte retardiert, die hier allerdings ohne Baßfundament auskommen. Bruckner moduliert von d-Moll (T. 18) nach As-Dur (T. 26). Wieder folgt ein Ritornell, das motivisch mit dem vorangegangenen verwandt ist, die altertümlichen Reminiszenzen indes nicht so sehr betont. Das dritte Agnus beginnt a cappella wieder wie zu Beginn im Piano (das zweite Agnus kontrastierte im Forte) und behält mit dem pseudo-imitatorischen Einsatz des Sopran einen überraschenden Effekt, bevor das Orchester in die Agnus-Dei-Rufe einstimmt und die beiden thematischen Ansätze des A-cappella-Satzes und der Orchesterritornelle ineinander zusammenführt. Kurzer Schmerzensmotivik in T. 43f. zu ‚peccata mundi‘ folgt ein für Bruckners Kirchenmusik bis dahin einmaliger Schluß, dessen Besonderheit in der chromatischen Baßführung begründet ist. Die schattenhaft dunkle Tönung, die von den letzten Akkorden ausgeht, konserviert eine latente Finalspannung und antizipiert die endgültige Melancholie von Erlösungstodsymbolik und Friedensgedanken des christlichen Gotteslammes in der *f-Moll-Messe* über zehn Jahre später. Nicht zuletzt durch diesen Gedanken weist das Agnus Dei weit über diese Messe hinaus nach vorne und ist, verglichen mit den übrigen Sätzen der *Missa solennis*, der bedeutendste Teil auf dem Weg künstlerischen Fortschritts.

Das die Messe beschließende ‚Dona nobis pacem‘ ist im krassen Gegensatz dazu leichtfertig und spielerisch komponiert, erinnert eher an Mozarts *Figaro* als an andere Kirchenkompositionen Bruckners und konterkariert beinahe humoristisch die Ernsthaftigkeit und nachdenkliche Beschäftigung mit den Erlösungsgedanken des vorigen Abschnitts. Wie derlei disparate Einzelsätze unvermittelt nebeneinander stehen können, mag Erstaunen oder gar Befremden auslösen, es zeigt aber, daß Bruckner mit unterschiedlichsten musikalischen Gegebenheiten vorbehaltlos und ohne Scheu umzugehen wußte und daß er keine Schwierigkeiten damit hatte, eindeutige Adaptionen

¹⁹⁹ Wessely (1987), S. 17.

Vgl. dazu NGA Bd. zu IX (1994), S. 18ff. bzw. Bd. zu IX (1996), S. 3ff.

klassischer Vorbilder mit seinen ersten eigenständigen Gedanken zu kombinieren, seine eigenen Ideen gleichsam in die äußere Form der tradierten nachklassischen Orchesterwerke einzubetten, ohne die Form an sich zu negieren, aber sie als Vehikel seines künstlerischen Ausdrucks zu benutzen, um die eigene Entwicklung am ästhetischen Konzept der Vergangenheit – durchaus im Kontrast – herauszubilden und ihre Indikatoren allmählich zu schärfen. Ein Bild, das sich vorzüglich zur eingangs vorweggenommenen Beobachtung rundet, nämlich daß es nicht zuletzt die tiefe Verwurzelung Bruckners in der musikalischen Vergangenheit bis hin zu einem sorgsam geplanten Eklektizismus ist, die auch eines der elementaren Kennzeichen seines späteren Personalstiles ausmacht und hier ihre erste professionelle Ausprägung in Gestalt einer die Spuren reiner Nachfolge verlassenden Meßkomposition erfährt.

Messe Nr. 1 in d-Moll (WAB 26)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, 2 Violinen, Viola, Cello, Baß und Orgel
- Entstehung: Linz, Mai bis September 1864 (vollendet am 29. September) (geringfügige Korrekturen 1876 sowie 1881/1882)
- Uraufführung: Linz, 20. November 1864 im Alten Dom
- Text: vollständiges Meßordinarium
- Widmung: keine
- Quellen: Partiturotograph (Wien, ÖNB-MS, Mus. Hs. 19.483) sowie ein Autograph des Orgelsolos im Credo (ebd. Sig. Mus. Hs. 3170), außerdem verschiedene Abschriften und Stimmen
- Erstdruck: 1892 in Innsbruck bei Johann Gross (S. A. Reiss)

Die *Messe Nr. 1 in d-Moll* (WAB 26) bedeutet nach mehrheitlich herrschender Meinung das Schlüsselereignis in Bruckners kompositorischer Entwicklung, die plötzliche Inkarnation seines Originalgenies: die reife musikalische Form auf dem Weg zum Symphoniker einerseits, sowie den ausgewogenen und vollendeten Umgang – das heißt, den bisherigen Höhepunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der kirchenmusikalischen Gattung Messe – mit dem Gegensatz von textbezogener musikalischer Ausdeutung, von subjektivem musikalischem Bekenntnis und absolut-musikalischem Kunstwerkanspruch im Verhältnis von Stimmen und Instrumenten zueinander andererseits.

Die drei großen Linzer Messen sind in der Vergangenheit höchst unterschiedlich rezipiert worden. Es sind zum Teil Maßstäbe bei der Betrachtung oder zum Vergleich herangezogen worden, die weit über das musikalisch Gegebene der Partitur hinausgreifen. Die Gründe hierfür liegen in den vielfältigen und von unterschiedlichen Fragestellungen herrührenden Herangehensweisen an diese Messen: man hat versucht, sie als Wegbereiter der Symphonien zu sehen und dahingehend untersucht,²⁰⁰ man

²⁰⁰ Vgl. z.B. Dieter Backes, Leopold Nowak, Hans-Joachim Hinrichsen, Augustinus Franz Kropfreiter, Karl Moißl, Walter Wiora u.a.

hat sich bemüht, die Formprobleme, die Bruckners Symphonien der Forschung stets bereitet haben, auf die Messen zu übertragen,²⁰¹ man hat sie als natürliches Resultat einer geradlinigen Entwicklung der Meßkomposition von Haydn, Mozart und Beethoven über Schubert hin zu Bruckner verstehen wollen,²⁰² man hat sie in bewußter Abgrenzung zur aufkeimenden cäcilianischen Bewegung betrachtet,²⁰³ man hat sie wie die sog. ‚absolute‘ Musik rein von der musikalischen Seite her verstehen wollen und dabei ihren funktionsgebundenen und kontextuellen Zusammenhang negiert,²⁰⁴ man hat sie als großes, religiös motiviertes Bekenntnis eines frommen Mystikers apostrophiert und dabei das Meiste der spezifisch musikalischen Substanz außer acht gelassen.²⁰⁵ Man hat also versucht, seine Messen in irgendeiner Art und Weise für oder wider Bruckner auszuspielen bzw. sie zu instrumentalisieren, wie es eben gerade im Hinblick auf das gewünschte Ergebnis opportun erschien. Eine mehr oder weniger neutrale, historisch kundige, aber doch analytisch-kritische, dabei verschiedenste Fragen, die an ein solches Kirchenwerk in der Untersuchung zu stellen sind, beantwortende Betrachtung konnte sich im deutschsprachigen Raum nicht durchsetzen und bleibt Desiderat der Forschung.²⁰⁶

Diese Arbeit kann, da sie als Übersicht angelegt ist und mit den Einzelbetrachtungen der kleinen und mittleren Werke vornehmlich anderen Fragen nachgeht, den größeren Einzelwerken nicht, und schon gar nicht den drei großen Messen, in gebührender Gründlichkeit analytisch gerecht werden. Doch sollen ausgewählte Aspekte etwas ausführlicher besprochen werden, um wenigstens – pars pro toto – Gegensätzlichkeit und Widersprüchlichkeit der Brucknerforschung exemplarisch daran zu spiegeln. Denn die bisherigen Untersuchungen fokussierten stets ein ganz bestimmtes Kriterium und mieden die Vogelperspektive, womit ein überblickartiger und verständnisvoller Zugang zur Kirchenmusik Bruckners und zur Einordnung der Kirchen-

²⁰¹ Vgl. z.B. Carl Dahlhaus, Robert Haas, Ernst Kurth, Horst-Günter Scholz u.a.

²⁰² Vgl. z.B. Max Auer, Leopold Kantner, Alfred Schnerich, Elmar Seidel, Cornelius F. Sullivan u.a.

²⁰³ Vgl. z.B. Karl Gustav Fellerer, Franz Grunsky, Erwin Horn, Leopold Kantner, Hartmut Krones u.a.

²⁰⁴ Vgl. z.B. Gerold Gruber, Claudia Röthing, Horst-Günter Scholz, Wolfram Steinbeck u.a.

²⁰⁵ Vgl. z.B. Max Auer, Ernst Decsey, Fritz Grüninger, Leopold Nowak u.a.

²⁰⁶ Dominik Höink hat mit seiner Dissertation einen wichtigen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Kirchenmusik Bruckners am Beispiel des Palestrina-Vergleichs geliefert. Einzelne Dissertationen aus dem angelsächsischen Sprachgebiet (vgl. Literaturverzeichnis) haben sich zwar in den 1970er Jahren mit Bruckners Kirchenmusik eingehender befaßt, ohne aber letztlich einen Blick auf das gesamte Kirchenmusikwerk zu wagen, weil auch hier zumeist die drei großen Messen im Zentrum der Betrachtung standen und ihr Verhältnis zur Entwicklung der instrumentalbegleiteten Orchestermesse des 19. Jahrhunderts im europäischen Kontext der katholischen Kirchenmusikgeschichte.

musikwerke in das Brucknerbild erschwert wurde. Da es sich bei der *Messe Nr. 1* unstreitig um ein Schlüsselwerk handelt, wollen wir ihm in aller Kürze unsere besondere Aufmerksamkeit widmen.

„Nothing in his previous work could have prepared even the most astute observer for the wonders of the new Mass. [...] It is mature Bruckner – monumental in conception, symphonic in development, economic in material and dramatic in expression.“²⁰⁷ Diese Einschätzung des weltweit renommierten Brucknerforschers Paul Hawkshaw, der an der School of Music der Universität Yale in New Haven, Connecticut, lehrt, beinhaltet alles, was die geläufige Bedeutung der *d-Moll-Messe* als Chiffre zum Verständnis des Brucknerschen Originalgenies ausmacht. Sie sei ein „Wunder“ für die Zeitgenossen gewesen und bleibe wundersam in der Genese der Meßkomposition bis heute. Das „Wunder der neuen Messe“ ist nämlich nichts geringeres, als die Vereinigung der für Bruckners Personalstil kennzeichnenden Elemente monumentaler Tektonik in der musikalischen wie formalen Konzeption, des symphonischen Gestus in der Entwicklung, des ungemein wirtschaftlich und effizient den musikalischen Apparat, sowohl des Orchesters, wie auch der Singstimmen, beherrschenden Künstlers sowie der Dramatik in Ausdruck und Empfindung (Bekenntnis) verknüpft mit dem funktionalen Anspruch der Gattung Messe. Es befremdet, daß an anderer Stelle lediglich auf die Klangindividualität der drei großen Messen verwiesen, ihre immanente Theologie indes nur als „präzise“ und „unbedingt zeitkonform“ verstanden wird,²⁰⁸ obwohl sich die Forschung nahezu übereinstimmend einig ist, daß in den Linzer Messen Bruckners Religiosität und theologische Kompetenz zur Emanation eines zutiefst individuellen Bekenntnisses führt: „Bruckners Messen sind zwar aufgrund ihrer klanglichen Ebene ein ausgesprochen individueller Gattungsbeitrag, doch stellen sie dezidiert keine subjektivistischen Auslegungen dar, sondern bleiben in der Auslegung des Meßtextes unbedingt zeitkonform und von großer theologischer Präzision.“²⁰⁹ Hier ist der Versuch offenkundig, Bruckners Musik und ihren künstlerisch-ästhetischen Gehalt vom (mit dem Makel des Anti-Autonomen behafteten) theologischen Individuum und dem subjektiven Bekenntnis des Komponisten zu trennen. Besser ausgedrückt: diese Werke verkünden – gerade auch jenseits der musikalischen Individualität – in persönlicher Weise und künstlerischer Überhöhung den Glauben des Komponisten Anton Bruckner. Schließlich gab es weder einen äußeren

²⁰⁷ Hawkshaw (2004), S. 48.

²⁰⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 244.

²⁰⁹ Ebd.

Anlaß, noch einen Auftrag zur Komposition, was im Bruckner-Handbuch als sog. „intrinsic Motivation“²¹⁰ gewertet wird, also als Wille zur künstlerischen Entfaltung aus sich selbst heraus, was die *d-Moll-Messe* nachgerade zu dem Meilenstein des Fortschritts von Bruckners künstlerischer Entfaltung macht.

Daher ist auch der scheinbare Widerspruch aufgelöst, wie die nachfolgende Feststellung des Bruckner-Handbuches bestätigt: „Absolut-musikalische Mittel eines großformalen zyklischen Zusammenhangs sind damit zugleich auch Vokabeln einer musiko-religiösen Semantik. [...] Erstmals gewinnt Bruckner die musikalische Form von Meß-Sätzen konsequent aus der textlichen.“²¹¹ Dieter Backes spricht in diesem Zusammenhang von „vollkommener harmonischer Verschmelzung von liturgischem Text und musikalischer Gestaltung“ in Verbindung mit „bis dahin kaum gekannter musikalischer Ausdruckstiefe“.²¹² Nicht zuletzt auch aus diesem Grund wird man also Manfred Wagner zustimmen können, wenn er sagt: „Wenn man die Messen genau analysiert und sich im Detail mit ihnen beschäftigt, wird man entdecken, daß Bruckner eine sehr genaue theologische Kenntnis besaß, weswegen er den Kodex niemals verletzte, aber aufgrund seiner persönlichen Vorlieben differenzierte Aspekte einbrachte, die seine Musik von der anderer Kirchenmusiker unterscheidet.“²¹³

Es wäre also „mehr als kurzsichtig, wollte man in seinen Messen schlichtweg eine Fortsetzung der klassischen und frühromantischen Typen annehmen [Melanie Waldfuhrmann verweist im Bruckner-Handbuch zu Recht auf die immer noch fehlenden detaillierten Untersuchungen hierzu – Anm. d. Verf.],²¹⁴ etwa nur unter Steigerung der äußeren Mittel und Umgestaltung der inneren im Geiste der Hochromantik.“²¹⁵ Bruckners Messenschaffen ist spätestens seit der *d-Moll-Messe* einzigartig in seiner Zeit und beansprucht die Tradition der Meßkomposition in der katholischen Kirchenmusik mehr als die Werke seiner Zeitgenossen. Berlioz' *Messe solennelle* von 1824 und seine *Große Totenmesse* von 1837 sind Ausdruck mangelnden Liturgiegefühls und aufgeladen mit künstlicher Spannung, die zwischen lieblich-süffisanten Galante-

²¹⁰ Ebd., S. 235.

²¹¹ Ebd., S. 256.

²¹² Dieter Michael Backes: Die Instrumentation in den Messen von Anton Bruckner. In: Friedrich W. Riedel (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 275.

²¹³ Manfred Wagner: Bruckners Weg zur Symphonie. In: ÖMZ 51 (1996) S. 23f.

²¹⁴ Einzig die US-amerikanische Dissertation von Frank Frederick Mueller Jr. „The Austrian Mass between Schubert und Bruckner“ aus dem Jahr 1973 (Universität Illinois) beschäftigt sich mit der Thematik.

²¹⁵ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1189.

rien in der *Solennelle* und martialisch-plakativem Schrecken in der Sequenz des *Requiem*s schwankt. Bruckners *Te Deum* sprengt den kirchenmusikalischen Rahmen und kann daher trotz des Textes nicht zum Vergleich herangezogen werden.²¹⁶

Die Messen Gounods hingegen bleiben mit Ausnahme der *Cäcilienmesse* vielleicht und des posthum veröffentlichten *Requiem*s in C-Dur von 1893 so sehr dem restaurativen Palestrina-Sil verhaftet, daß auch sie trotz ihres beträchtlichen Umfangs von immerhin 21 Werken nicht zum direkten Vergleich mit den drei großen Messen taugen. Einzig die beiden Liszt-Messen aus dem unmittelbaren zeitlichen Umfeld, die *Graner Festmesse* (1856) und die *Ungarische Krönungsmesse* (1866/67) bieten sich in diesem Zusammenhang als Vergleichsmöglichkeiten an.²¹⁷

„Bruckners ganze historische Stellung, das Empordringen aus dem mittelalterlich-mystischen an das hochromantische Empfinden, wird nirgends deutlicher als in seiner Kirchenmusik, und es ist bedeutungsvoll, daß seine erste große, instrumentale Messenkomposition in die Zeit fiel, da er den Ausbruch an das symphonische Schaffen eben fand.“²¹⁸ Die *d-Moll-Messe* ist vor Beginn der Arbeit an der *1. Symphonie* (WAB 101) entstanden, ihr gingen nur die von Bruckner selbst so bezeichneten „Schularbeiten“²¹⁹ voraus, zu denen auch die sog. *Studiensymphonie in f-Moll* (WAB 99) zählt, wovon er hingegen sein erfolgreiches *Ave Maria* (WAB 6) stets auszunehmen wußte. Bruckners Hader mit sich selbst und seine Zweifel am eigenen Können faßt er im genannten Brief selbst am besten in Worte. Er beschreibt die Situation vor Beginn der Arbeit an der *d-Moll-Messe*, nach Abschluß der Lehrzeit bei Sechter und mitten während des Studiums bei Otto Kitzler. Die hierauf folgenden Kirchenwerke sind zunächst der *112. Psalm*, danach die *d-Moll-Messe*. Andere Werke von Rang hat er in dieser Zeit nicht begonnen. Weinwurm hatte Bruckner geraten, sein *Ave Maria* und andere Kirchenwerke („z.B. deine Lieder; vielleicht auch einige Präludien, Psalm, Messe u. s. w. was Du gerade fertig hast und der Publication werth erachtest“²²⁰) zu veröffentlichen. Bruckner lehnt dies mit Ausnahme des *Ave Maria*, das allerdings erst wesentlich später, im Jahr 1893, tatsächlich bei Gross in Innsbruck erscheint, ab und antwortet mit jenem berühmten Zitat, das immer wieder durch Klammern und Auslassungen einseitig verkürzt worden ist, weswegen es hier zunächst vollständig wiedergegeben sei: „Nur mit Compositionen kann ich nicht ausrücken, da ich noch studiren

²¹⁶ Vgl. die Einleitung.

²¹⁷ Vgl. Kap. 3.2.

²¹⁸ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1190.

²¹⁹ Bruckner an Weinwurm am 7. September 1862. In: Briefe, Bd. 1, S. 32.

²²⁰ Weinwurm an Bruckner am 4. September 1862. In: Ebd., S. 30f.

muß. Wir haben bereits die Instrumentation u dann die Symphonie, wo auch mir, wie Du weißt, Sonatform ist. Das Ave Maria sende ich Dir. Ich bitte Dich, verwende Dich bei H. Hofkapellm[eister] Stegmair für mich, daß es zur Aufführung kommt, was er früher ohnedieß schon versprochen hat. Nur müßte ich vorher an die Recensenten schreiben, u vielleicht manchen es zuerst zur Beurtheilung vorlegen, z B. H. Bagge etc. (Doktor N. Presse). Am meisten würden mir vielleicht Messen helfen. Später, künftiges Jahr werde ich wohl fleißig componiren. Jetzt sinds nur größtentheils Schularbeiten. In 3-4 Monaten bin ich fertig. Sollte eine Messe erfordert werden, so müßte ich natürlich die Studien aussetzen.“²²¹

Bruckner dachte also im Hinblick auf die zukünftig von ihm favorisierte Gattung zunächst eindeutig an die Messe, wenn auch in Form und Gestalt an der zeitgenössischen großen Symphonie orientiert („Sonatform“). Die Wortwahl ist hier besonders, denn man fragt unweigerlich, wobei können Messen „helfen“? Zweifelsohne geht es Bruckner um die Anerkennung als vollwertiger Komponist beim Publikum einerseits, aber auch bei den institutionellen Hierarchien des Österreichischen Musik- und Kunstbetriebs andererseits. Die Messe erscheint ihm zu diesem Behufe als besonders geeignet und bietet gleichsam einen ihm vertrauten Rahmen zur künstlerischen Entfaltung der neuerworbenen musiktheoretischen und handwerklichen Fertigkeiten. Formal bedeutet das für die Brucknersche Messe eine Abkehr vom Modell der *Missa solemnis* der St. Florianer Jahre, wenngleich auch in dieser Messe die eigenwilligen musikalischen Gedanken Bruckners bereits vorgebildet waren, wie weiter oben gezeigt werden konnte, allein sie drangen noch nicht in freier und selbstgewisser Entfaltung durch das starre Korsett der nachklassischen Messe hindurch. Für die neuartige Betonung der Form gilt in verstärktem Maß, was schon für die Entwicklung der klassischen Orchestermesse galt: „Denn formale Erscheinungen waren es vor allem auch gewesen, die mit dem instrumentalen Stil in die klassische Messe eingedrungen waren. Das Orchester blieb nicht Begleitung, durchbreitete mit seinen schlummernden Kräften Geist und Form, wenn es auch übertrieben ist, in ihm den Träger der Messenkomposition zu sehen. Vor allem ist der Einfluß der instrumentalen Formtypen auf die Bewältigung des Messentextes deutlich erkennbar. Dreiteiligkeit, Rondo- und Sonatenanlage schleichen sich in die alten Grundzüge ein, bald indem sie deutlich durchbrechen, bald indem sie nur als mitleitende Einflüsse in gewissen Formregelungen sichtbar werden; die Fuge verdrängen sie zwar nicht, aber sie drän-

²²¹ Bruckner an Weinwurm am 7. September 1862. In: Briefe, Bd. 1, S. 32.

gen auch den Weg der Fuge gegen eigene Formwege hin ab.“²²² Die besondere Bedeutung bzw. die radikale Neuheit der *d-Moll-Messe* gründet also in der geglückten Symbiose von symbolhafter, bildreicher Textausdeutung mit motivischer Arbeit und symphonischer Formbildung. Daß hierbei schematisch schon in der Messe eine modifizierte Sonatenform etabliert wird und die Messen daher hinsichtlich des Formgedankens mit den symphonischen Strukturen vergleichbar sind, wird weiter unten am Beispiel der *f-Moll-Messe* exemplarisch gezeigt.

Jeder Ordinariumsteil ist ein in sich abgeschlossener Satz im symphonischen Sinn. „Die Formprobleme waren schon durch den Text bei den verschiedenen Messensätzen verschieden gestellt, [...]. Im Kyrie, dann wieder in den Endsätzen Sanctus und Agnus waren kurze Texte, die selbständige Formanlage erzwangen, in den Mittelsätzen, dem Gloria und Credo, lange Texte, die schon durch ihre zahlreichen Einzelheiten Einfluß auf die Formgestaltung nahmen. [...] Kurz, für die zwei Angelpunkte der klassischen Instrumentalform, Gegensatz und Reprise, gab es verschiedene Ansatzmöglichkeiten.“²²³ Bruckner gelingt es, diese Formproblematik, die in der klassischen Orchestermesse noch allgegenwärtig war, mit seinem ihm eigenen Modell aufzulösen. Sein Formgefühl erfaßt von der *d-Moll-Messe* an die innere Verwandtschaft der romantischen unendlichen Melodie mit der altklassisch polyphonen; das in ihm schlummernde Grundgefühl der symphonischen Steigerungsentwicklung entfaltet sich allmählich aus der klassischen und nachklassischen fließenden Formentwicklung. Es ist dabei mehr als deutlich, daß gerade seine Verwurzelung in der Kirchenmusik ihn den Weg zum dynamischen Formprinzip – auch in den Symphonien – beschreiten ließ.

In den einzelnen Sätzen, Bruckner komponierte zunächst das Gloria, dann Kyrie, Credo, Sanctus, Agnus Dei und Benedictus, findet sich eine Vielzahl von musikalischen Bildern und Figuren, die nicht bloß Zierrat und keine Aneinanderreihung symbolischer Floskeln sind, sondern sich oftmals innerhalb des formalen Zusammenhangs geradezu bedingen. Die Kongruenz von Textausdeutung und musikalischer Notwendigkeit ist hier künstlerisch hoch ambitioniert verwirklicht. Zum Beispiel verwendet Bruckner „im Credo-Mittelteil seiner *d-Moll-Messe* – jenem Allegro-Abschnitt, der nach der ‚Grablegung‘ beginnt und sich bis zum Eintritt der Credo-Reprise ‚Et in Spiritum Sanctum‘ erstreckt – tatsächlich eine Vielzahl szenisch-dramatischer und

²²² Kurth (1925), Bd. 2, S. 1193.

²²³ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1194ff.

illustrativer Klangmittel (fanfaren- bzw. signalartige Trompetenmotive, hocherregte Streicherfigurationen, breit angelegte harmonische Klangflächen und Ostinatorrhythmen, lang ausgehaltene Streicher- und Paukentremoli etc.). Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, daß alle diese Klangmittel nur dazu dienen, den einzelnen Stationen des hochdramatischen Geschehens bildhaften Ausdruck zu verleihen und nicht als reiner Selbstzweck nebenherlaufen.²²⁴ Außerdem sind sie eingebettet in die symphonische Steigerungsanlage des Satzes und erfüllen so neben dem textlichen auch einen rein musikalischen Zweck.

„Man glaubte, Bruckners Kirchenmusik sei noch mehr als die der Klassiker und Schuberts eine Zersprengung in Teildarstellungen, Zerreißung in vielleicht großartige Teilgedanken – sie ist im Gegenteil höchste Vereinheitlichung [...], modern und doch höchst konservativ. Es ist wieder die Formkraft, die große zusammenschlieende, im Geiste ruhende, die Bruckner befähigte, plastische Einzelheiten in die Vertonung aufzunehmen, weil er auch den zusammenschlieenden einheitlichen Urgrund in höchster Kraft gestaltete. Die beispiellose Flüchtigkeit, der nach allgemeinem Urteil Bruckners drei Instrumentalmessen als eine Art Anfangsregung vor dem eigentlichen Schaffensbeginn galten, ließ auch verkennen, wie sehr er dort schon manches vom späteren Wagner vorwegnahm, was er noch gar nicht kannte, und teilweise sogar noch nicht Geschriebenes.“²²⁵ Bruckners Kirchenmusik hat also spätestens mit der *Messe Nr. 1 in d-Moll* „ihren Ton“ endgültig gefunden. Nicht umsonst deutet die Bezeichnung „Nr. 1“ darauf hin, daß Bruckner alle zuvor von ihm geschaffenen Messen nicht für wert erachtete, in sein kodifiziertes Werkkorpus aufgenommen zu werden. War er zur jeweiligen Entstehungszeit sichtlich stolz auf seine Kompositionen, so muteten sie ihm wie halbfertige, unausgeregorene Versuche an; Bruckner hatte mit der ersten Linzer Messe endlich zu sich selbst gefunden.

Nichtsdestotrotz ist für uns in vielen der vorangegangenen Werke, latent oder bereits halbverborgen aufleuchtend, Bruckners musikalisches Genie zu erkennen. Die oft betonte Plötzlichkeit, mit der Bruckner als Originalgenie der *d-Moll-Messe* in Erscheinung getreten sei, mißachtet, daß es einen klaren Weg von den Werken der Florianer Jahre, über die wenigen Studienwerke während der Zeit bei Sechter hin zur ersten großen Messe gegeben hat, welcher mit dem unmittelbar davor entstandenen *Psalm 112* immerhin ein veritables Promion vorangestellt worden war. Bei aller Be-

²²⁴ Backes (2001), S. 254.

²²⁵ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1201.

deutung, die der *d-Moll-Messe* zukommt, darf nicht vergessen werden, daß Bruckner auf dem Gebiet kleinerer kirchenmusikalischer Gattungen vorbereitet, was sich jetzt endgültig vollzieht. Die Psalmen und Kantaten, die bislang viel zu wenig beachtet worden sind, auch einzelne Motetten, lassen einen klaren Weg hin zum Symphoniker Bruckner erkennen, so daß es schwerfällt, auf der abrupten und unvorbereiteten Inkarnation des Originalgenies zu beharren angesichts der augenscheinlichen Formprobleme, die Bruckner die vorgenannten Werke bereitet haben. Das Ringen um die symphonische Form hat hier plausible Zeugnisse und wird in der *d-Moll-Messe* schließlich endgültig überwunden.

Messe Nr. 2 in e-Moll (WAB 27)

- Besetzung: 8-stimmiger gemischter Chor, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen
- Entstehung: Linz, August bis November 1866 (vollendet am 25. November)
(geringfügige Korrekturen 1876; vollendete 2. Fassung 1882)
- Uraufführung: Linz, 29. September 1869 auf dem Domplatz
- Text: vollständiges Meßordinarium
- Widmung: Franz Josef Rudigier, Bischof von Linz
- Quellen: Partiturotograph (Linz, Archiv des Neuen Doms),
Widmungspartitur (Linz, Bischöfliches Archiv),
zwei Abschriften mit den Umarbeitungen der Jahre 1876 und 1882,
Stimmen
- Erstdruck: 1896 in Wien bei Ludwig Doblinger (D. 2087)

Die *e-Moll-Messe* gehört zu den am meisten rezipierten Werken Bruckners und ist aus unterschiedlichen Gründen eines seiner populärsten Chorwerke bis heute. Zahlreiche Aufsätze und Monographien haben sich auf breitem Raum dieser Messe gewidmet, so daß es redundant wäre, die hierzu gewonnenen Erkenntnisse zu wiederholen, zumal die Beschäftigung mit der Messe primär nicht Gegenstand dieser Arbeit ist. Ihr Aufbau ist zu avanciert und ihre Tonsprache zu speziell, um Anhaltspunkte für die personalstilistische Entwicklung zu liefern, wie wir sie in den kleinen und mittleren Kirchenwerken suchen, worunter die *e-Moll-Messe* sowieso nicht zählt.²²⁶ Vielmehr handelt es sich bei dieser Messe um einen aus dem Kontext der symphonischen Kirchenmusik herausgelösten, individuellen Gattungsbeitrag, der als singulärer Leuchtturm aus Bruckners Oeuvre herausragt. Aufgrund der eigenartigen Anlage für Chor und Bläser und der häufig mit einem modernen Palestrina-Stil in Verbindung gebrachten Faktur der Messe, war sie immer wieder Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Bruckners Kirchenmusik. Begriffe wie Askese, Innerlichkeit, Vokalpolyphonie, Raumwirkung (Gotik) und Modernität prägen die Rezeptionsgeschichte. Obgleich die *e-Moll-Messe* tatsächlich ganz besonders die kirchenmusikalische Tradition der

²²⁶ Eine Auswahl der wesentlichen Schriften zur *e-Moll-Messe* findet sich im Literaturverzeichnis.

Alten Meister aufgreift, bleibt sie doch „durch und durch modern in der zyklischen Durchgestaltung der Sätze wie des Gesamtverlaufs sowie in der chromatisch erweiterten Harmonik.“²²⁷ Ihr Klangbild ähnelt eher dem Motettenschaffen als den Meß- oder Psalmkompositionen und ist doch nicht von den gleichen Grundmustern bestimmt. Für unsere Fragestellung ist die Beschäftigung mit der *e-Moll-Messe* wie oben erläutert nachrangig, weswegen hier nur der Vollständigkeit halber in der Übersicht über sämtliche Kirchenmusikwerke die wichtigsten Daten versammelt seien. Für eine weiterführende Auseinandersetzung mit den verschiedenen Problemstellungen oder für Analysen unterschiedlichster Art sei noch einmal auf die vielfältige hierzu erschienene Literatur verwiesen.

Johann Evangelist Habert hat über die Uraufführung der *e-Moll-Messe* im Linzer Volksblatt, einer von Bischof Rudigier gegründeten katholischen Tageszeitung, geschrieben: „Als die letzten Akkorde [des Gloria – Anm. des Verf.] verklungen waren, stand ich da, und hätte gerne so recht von Herzen geweint, denn diese zwei Sätze Kyrie und Gloria hatten mich mächtig ergriffen. Ich sehnte mich allein zu sein, um meinen Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Das muß gute Musik sein, die eine so mächtige Wirkung, so edle Gefühle hervorbringt. Mit Verehrung sah ich auf den Komponisten, von dem ich bei dieser Gelegenheit das erste Werk hörte.“²²⁸

Einige Tage später fuhr er fort: „Überblicken wir nun das ganze Werk, so muß jedermann gestehen, daß diese Komposition zu den bedeutendsten der Gegenwart gehört. Bin ich auch in manchen Punkten anderer Ansicht, so hindert mich das nicht zu sagen, daß ich diese Messe sehr hoch schätze.“²²⁹

²²⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 259.

²²⁸ Linzer Volksblatt Nr. 229 vom 6. Oktober 1869.

²²⁹ Ebd. Nr. 232 vom 9. Oktober 1869.

Große Messe Nr. 3 in f-Moll (WAB 28)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, 2 Violinen, Viola, Cello, Baß und Orgel
- Entstehung: Linz, September 1867 bis September 1868
(vollendet am 9. September)
(geringfügige Korrekturen 1876, 1877, 1881 und 1890-1893)
- Uraufführung: Wien, 16. Juni 1872 in der Augustinerkirche²³⁰
- Text: vollständiges Meßordinarium
- Widmung: Anton Ritter Imhof von Geißlinghof
- Quellen: Partiturotograph (ÖNB-MS, Mus.Hs. 2106),
Widmungspartitur (ÖNB-MS, Mus.Hs. 31.246),
mehrere Abschriften und Stimmen
- Erstdruck: 1894 in Wien bei Ludwig Doblinger (D. 1866)

Bruckners letzte Messe ist kurz nach seiner Rückkehr von der Kur in Bad Kreuzen in einer der schwierigsten gesundheitlichen Phasen entstanden. Im Frühling des Jahres 1867 erlitt Bruckner einen schweren Nervenzusammenbruch und wurde zur Kur in die Kaltwasserheilanstalt Bad Kreuzen eingeliefert: „[...] es war gänzliche Verkommenheit u Verlassenheit – gänzliche Entnervung u Überreiztheit!!! Ich befand mich in dem schrecklichsten Zustande; [...]. Noch eine kleine Spanne Zeit, und ich bin ein Opfer – bin verloren. Dr. Födinger in Linz kündigte mir den Irrsinn als mögliche Folge schon an. Gott sei's gedankt; er hat mich noch errettet. [...]“²³¹

Vier Tage nach dem Tod seines von ihm hochverehrten Lehrers Sechter, am 14. September 1867, begann Bruckner mit der Arbeit an seiner letzten großen *Messe in f-Moll*, die möglicherweise eine Auftragskomposition der Wiener Hofburgkapelle bzw. des Hofkapellmeisters Herbeck war, was aber nicht bewiesen ist.²³² Man hat die *f-Moll-Messe* in der älteren Literatur als Prophetie, als Erlösungsschlag nach schwerer

²³⁰ Friedrich Blume nennt in der alten MGG (1952) abweichend den 27. Juni als Tag der Uraufführung (siehe dort, Sp. 351).

²³¹ Bruckner an Weinwurm am 19. Juni 1867. In: Briefe, Bd. 1, S. 66.

²³² Vgl. Vorwort zur NGA Bd. XVIII, S. V.

Ermattung und tiefer seelischer Qual gesehen.²³³ In jedem Fall ist die Messe ein Schwellenwerk in der Biographie Bruckners, erstens weil sie das Ende der Linzer Zeit markiert und als Brücke zum Wechsel in der Hauptbeschäftigung des Komponisten stehen kann, weg vom Kirchenmusiker hin zum Symphoniker (immerhin stehen zwischen der *f-Moll-Messe* und dem nächsten großdimensionierten Kirchenmusikwerk, dem *Te Deum*, das den liturgischen Rahmen endgültig auflöst, sechs Symphonien), zweitens bedeutet die *Große Messe f-Moll* aber auch einen Höhepunkt für den Entwicklungsstand der künstlerischen Identität Bruckners, da hier alle Merkmale, die als konstitutiv oder charakteristisch für den Personalstil Bruckners angesehen werden können, vollständig ausgebildet sind.

Auch für die *f-Moll-Messe* gilt, daß eine intensive analytische Auseinandersetzung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, zumal bereits einige Untersuchungen hierzu vorliegen.²³⁴ Es handelt sich bei der *f-Moll-Messe* formal und stilistisch weitgehend unstrittig um eines der großen „symphonischen“ Werke Bruckners, wenn auch mit Textunterlage.²³⁵ Daher sei – pars pro toto – der Blick auf den zentralen Mittelsatz, das Credo fokussiert, um hier etwas eingehender Bruckners Formverläufe und seine theologischen Implikationen stichpunktartig nachzuvollziehen und so das Bild auf seine drei großen Linzer Messen wenigstens ansatzweise für den als Überblick angelegten Mittelteil dieser Arbeit abzurunden.

Über den Typus der ‚Credomesse‘ ist im Zusammenhang mit Bruckner, aber auch in bezug auf Haydn, Mozart oder Schubert, in deren großen Messen die Credosätze musikalisch bereits weit über die naturgemäß vorgegebene Dominanz, die aus der Textlänge einerseits und der Zentralstellung inmitten der übrigen Sätze andererseits resultiert, hinausgehen, einiges gesagt worden. Deshalb soll hier eine Auswahl verdeutlichen, daß das Credo als zentraler und textreichster Teil des Ordinariums auch für Bruckner höchsten Stellenwert bei der Vertonung seiner Messen behielt. „Es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß sich in Bruckners Musik bildhaft, aber auch symbo-

²³³ Vgl. z. B. bei Ernst Decsey: „Gewöhnlich endet die Krisenzeit aber mit der Geburt eines neuen Werkes, das sich unter diesen Schauern ankündigte, sei es die Gefesselte Phantasie, der Fidelio, der Freischütz, die Zauberflöte oder, wie bei Bruckner die *f-Moll-Messe*. [...] Bruckner verließ die Heilanstalt Kreuzen als gesund; geheilt aber hat ihn sein neues, großes Werk.“ (s. dort, S. 52.) Vgl. auch bei Fritz Grüninger: „Es war seine Messe in *f-Moll*. Seine Körper- und Seelenleiden, die ihn heimsuchten, als er dieses Werk begann, legte er mit dem Priester in die Opferschale und hob sie gen Himmel, seinem Gott zum Opfer; und Gott nahm das heilige Opfer seines treuen Dieners an: Der Meister schrieb sich mit seiner Messe gesund.“ (s. dort, S. 132.)

²³⁴ Ausführliche Dokumentation der wesentlichen Schriften im Literaturverzeichnis.

²³⁵ Melanie Wald-Fuhrmann (2010) bezeichnet die *f-Moll-Messe* bspw. als „Sinfonie mit Gesang“ (Bruckner-Handbuch, S. 263).

lich ein Glaube offenbart, der nicht nur die Worte hersagt, sondern ihren Inhalt als wirklich bestehend ansieht, und nicht nur dies, ihn auch lebendig auffaßt, als ein wahrhaft wirkliches Sein, als ein Bekenntnis, daß Gott *ist*.²³⁶

Bruckner deutet in seinen Credovertonungen musikalisch zwei Arten von Sätzen: solche, die rein dogmatischen Charakter besitzen (z.B. ‚qui ex Patre Filioque procedit‘) und solche, die aufgrund der darin enthaltenen Aussage zur Ausdeutung reizen (z.B. ‚et ascendit in caelum‘). Einstimmigkeit erhebt sich dort zum affirmativen Symbol der Unnachgiebigkeit im Glauben (so bei ‚Credo in unum Deum‘ oder ‚et unam sanctam catholicam...‘). Bruckners Credovertonungen nehmen in allen drei großen Messen den meisten Raum ein. Das Credo der *f-Moll-Messe* ist gar eines der längsten der katholischen Meßliteratur überhaupt.

In den Credosätzen finden sich aber auch Züge gängiger Kompositionspraxis, wie der „traditionsbeladene ‚schmerzliche‘ Tonschritt der absteigenden kleinen Sekund (affectus tristitiae) bei ‚crucifixus‘ [...] und ‚passus‘ [...]“.²³⁷

Aus den Credokompositionen entwachsen Motive, die stil- und formbildend für die übrigen Meßteile werden, was nicht heißen soll, daß Bruckner stets das Credo vollendet haben mußte, bevor er die anderen Ordinariumsteile komponierte (für die *f-Moll-Messe* ist dies allerdings der Fall), aber er schafft es den Anschein zu erwecken, als ob alle Musik aus seiner gebündelten Zentralaussage, dem Credo, ausströmte und jede musikalische Idee hier ihren Kern habe. Es ist ein persönliches Gespräch mit seinem Gott, ein Gespräch aber, das jeder gläubige Mensch verstehen wird, das ihn aufnimmt und in das Gebet einschließt, das den Zuhörer auf dem ganz persönlichen Weg Bruckners zu seinem Gott nicht am Rand stehenläßt, sondern ihn trägt und in seinem Glauben bestärkt.

Diese Argumentation ist für analytisch-nüchterne Philologen mitunter schwer erträglich, nach Meinung des Verfassers dieser Arbeit aber trotzdem von Bedeutung für eine hermeneutische Betrachtungsweise Bruckners. In unserer „atheistisch verseuchten Welt“²³⁸ sei der Zugang schwer, weil die ehemals jedem mitgegebenen all-gemeingültigen Hintergründe fehlten, die man berücksichtigen müsse, wolle man das Werk Bruckners verstehen.

²³⁶ Leopold Nowak: Glaube und Musik: Die Credo-Sätze in den Messen von Anton Bruckner. In: Singende Kirche 26, Heft 2. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Kirchenmusik-Kommissionen und -Referenten der österreichischen Bistümer. Wien 1978-79, S. 57.

²³⁷ Gruber (1988), S. 130.

²³⁸ Nowak (1978/79) S. 53.

Das Credo der *f-Moll-Messe* von Anton Bruckner gleicht in seinen monumentalen Ausmaßen dem *Te Deum*. Es besteht aus 524 Takten und hat eine Aufführungsdauer von ca. 20 Minuten, wobei die Besetzung eines großen romantischen Symphonieorchesters vorgesehen ist. Nach der Uraufführung am 16. Juni 1872 in der Augustinerkirche zu Wien fanden in den Folgejahren zahlreiche Wiederholungen in der Hofkapelle statt (1876, 1877, 1882, 1883 und 1885). Obwohl das Werk bereits am 9. September 1868 fertiggestellt war, wurde es von Johann Ritter von Herbeck als unspielbar zurückgewiesen: „Sie wissen, daß Wagner mit seinem ‚Tristan‘ und ich mit meiner B-dur Symphonie uns geirrt haben; können Sie nicht zugeben, daß auch Sie sich mit dieser Messe geirrt haben? Die d-Messe lasse ich mir gefallen, aber *die* kann ich nicht aufführen, die ist zu unsingbar.“²³⁹ Dieser ‚Irrtum‘, den Bruckner selbst als „schwierigste aller Messen“²⁴⁰ bezeichnet hat, sollte sich später auszahlen, als Herbeck nach erfolgreicher Aufführung, die Bruckner zustande brachte, weil er aus eigenen Mitteln für 300 Gulden das Hofopernorchester mietete und selbst die Leitung übernahm, bemerkte: „Ich kenne nur diese Messe und die ‚Solemnis‘ von Beethoven.“²⁴¹

Ein weiteres Problem drängt sich auf durch die unterschiedlichen vorliegenden Fassungen. Wie bei Bruckners Symphonien ist es auch bei der *f-Moll-Messe* so, daß das Werk zum einen vom Komponist selbst überarbeitet worden ist (so das „*rhythmische Ordnen*“ von 1876), zum andern aber auch durch seine Schüler in Instrumentation bzw. Satzbau verändert wurde. Sowohl die Gesamtausgabe von Robert Haas (1944), als auch die von Leopold Nowak (1960) stützen sich auf das Autograph mit der Signatur Mus.Hs. 2106 der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Nowaksche Ausgabe berücksichtigt zudem die Kopistenhandschrift Mus.Hs. 6015, in die Bruckner von eigener Hand Änderungen eingetragen hat. Dies deutet auf eine zweite Fassung der Messe, da diese Abschrift nach Auswertung des Schriftbildes auf die Jahre zwischen 1890 und 1893 datiert worden ist (also vor der Drucklegung 1894). Da diese eigenhändigen Zusätze jedoch bestenfalls eine umfangreichere Überarbeitung darstellen, besteht kein Grund, von einer zweiten „Fassung“ zu sprechen. In einer dritten Abschrift des Kopisten Johann Noll von 1883 (ÖNB-MS, Mus.Hs. 29.302) erkennt man schließlich die Hand Franz Schalks als verantwortlich für zahlreiche Ände-

²³⁹ Zit. nach dem Vorwort Wilhelm Weismanns zum Klavierauszug der *f-Moll-Messe*, hrsg. von Kurt Soldan. Frankfurt 1964, ohne Seitenzahl.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd.

rungen, die dem Klangbild der gedruckten Messe ein anderes, ausgeglicheneres und geglättetes Äußeres verliehen haben. Diese Änderungen fügen u.a. im Credo zwei tiefe Klarinetten hinzu und überarbeiten die Holzbläser derart, daß Bruckners Konzept nicht mehr ohne weiteres erkennbar ist. Da das Werk so in Druck gelangte, verwundern negative Reaktionen nicht. So schreibt zum Beispiel Siegfried Ochs im Mai 1914 an Nikolaus von Reznicek über die *f-Moll-Messe*: „Natürlich ist es grandios in den Gedanken, ja geradezu überwältigend in seinen Höhepunkten. Aber die Technik ist eine derart jammervolle, daß man eigentlich das ganze Orchester neu bearbeiten müßte. Dieses hilflose Herumwirtschaften mit den Holzbläsern ist wirklich traurig.“²⁴²

Die dieser Arbeit zugrundeliegende Neue Gesamtausgabe verzichtet auf die Schalksches Zutaten, soweit sie nicht von Bruckner selbst nachträglich autorisiert wurden. So fehlen die tiefen Klarinetten zwar, jedoch gibt es einzelne, ursprünglich abweichende Stellen in der Partitur. Wir befassen uns also folgend mit einer Messe, die ihre Gestalt grundsätzlich 1868 erhalten hat, in den Jahren 1877, 1881, 1888 und in den frühen 1890er Jahren aber kleinere bis deutliche Veränderungen erhielt. Mit Leopold Nowak gehen wir auch davon aus, daß hierbei, so es sich nicht um eigene Korrekturen handelt, Bruckners Einverständnis vorgelegen hat. Für die detaillierte Übersicht der Änderungen und verschiedenen Handschriften sei neben dem zitierten Aufsatz Nowaks auf die neueren Forschungen Paul Hawkshaws²⁴³ verwiesen, der auch den kritischen Bericht zur *f-Moll-Messe* vorgelegt hat.

Es ist nötig, noch eine kurze Vorbemerkung zu machen. Analysen des Credos in deutscher Sprache gibt es von einigen kurzen Aufsätzen abgesehen, die je einzelne Aspekte behandeln, im Prinzip zwei: eine kurze Interpretation von wenigen Seiten in der Bruckner-Biographie Ernst Kurths²⁴⁴ von 1925 und eine längere siebzehnteilige Formanalyse in der Dissertation von Horst-Günther Scholz²⁴⁵ aus dem Jahr 1961. So unterschiedlich beide sind, für sich gewähren sie je einen eingeschränkten Blick auf das Werk, da bei Kurth kein Wort über die Musik an sich, ihren Aufbau, ihre Form, ihre Struktur etc. verloren ist, bei Scholz das erklärende und deutende Moment zugunsten reiner Struktur- und Formaussagen ausgeblendet ist. Die vorliegende Untersuchung bemüht sich um eine Synthese beider Ansätze, indem zunächst die Form

²⁴² Zit. nach: Nowak (1985), S. 41.

²⁴³ Paul Hawkshaw: An anatomy of change: Anton Bruckner's revisions to the Mass in F Minor. In: Timothy L. Jackson und Paul Hawkshaw (Hg.): Bruckner studies. Cambridge 1997, Seite 1-31.

²⁴⁴ Vgl. Kurth (1925), Bd. 2, S. 1247-1257.

²⁴⁵ Vgl. Horst-Günther Scholz: Die Form der reifen Messen Anton Bruckners. Berlin 1961, S. 103-120.

des Credo betrachtet wird, um anschließend Erklärungen für die formalen Entscheidungen des Komponisten im inhaltlichen Bereich zu finden.

Das Credo steht in C-Dur. Äußerlich an eine modifizierte Sonatenform angelehnt, läßt sich der Satz grob in drei Teile gliedern, die sich abermals anhand der Tempobezeichnungen untergliedern lassen:

A (Exposition)	1-326
I Hauptsatz	1-116
II Seitensatz	117-190
III „Durchführung“	191-326
B (Reprise)	327-436
C (Coda)	437-524

Die Exposition umfaßt also mit dem Hauptsatz das Eingangsallegro ‚Credo in unum Deum‘, dem Seitensatz das ‚Et incarnatus‘ (Moderato), der „Durchführung“ das ‚Et resurrexit‘ (Allegro) sowie dem sich anschließenden kurzen, mit „Mäßig“ überschriebenen ‚Cujus regni‘-Abschnitt die Glaubensartikel eins bis sieben über Gott Vater und Sohn einschließlich der von Bruckner vertonten, eigentlich dem Zelebranten zukommenden Intonation. Mit Artikel acht beginnt Teil B und damit die Reprise (Tempo I ‚Et in Spiritum Sanctum‘). Hinzu kommen die Abschnitte Moderato (‚Qui cum Patre‘), Allegro maestoso (‚Et unam sanctam‘) und Allegro (‚Et exspecto‘). Der letzte Satz des Credo ist derart ausgedehnt komponiert worden, daß man ihm formal einen ebenbürtigen Teil C zuerkennen muß (Mäßig ‚Et vitam‘), zu dem das kurze Allegro (‚Credo, credo. Amen.‘) hinzutritt. Es handelt sich bei dieser Gliederung hinsichtlich des B-Teils letztlich nicht nur um eine Reprise des „Hauptsatzes“ der Exposition, vor die Seitensatz und „Durchführung“ eingeschoben sind, vielmehr ist der Teil B verglichen mit A sehr ähnlich gebaut, ist das zarte ‚Qui cum Patre‘ als Parallele zum ‚Et incarnatus‘ anzusehen usw., wodurch sich formal das ergibt, was Scholz als „sinnverwandte totale Reprise“²⁴⁶ bezeichnet hat. Der Bogen dieser modifizierten Sonatenform spannt sich vom Hauptsatz (T. 1-116), der mit dem Kernthema der gesamten Messe²⁴⁷ eröffnet, welches als „unerschütterlichstes Fundament des Satzes“²⁴⁸

²⁴⁶ Scholz (1961), S. 114.

²⁴⁷ Ernst Kurth bemerkt dazu: „Es ist der Mittelpunktsgedanke des ganzen Werkes. [...] Ein Brief Bruckners bestätigt die Mittelpunktstellung auch hinsichtlich der äußeren Entstehungszeit; als

und „ehernes Motiv, wie das 19. Jahrhundert nicht viele erzeugt – ein unvergeßlicher Gedanke, zur Unsterblichkeit geboren“²⁴⁹ gerühmt worden ist, und das aus der aufsteigenden Dreitonfolge c d e mit anschließendem Quintfall zu a und über den davon aufsteigenden Tetrachord (a h c d) zurück zum Grundton c führender Linie besteht, über den „Gesangssatz“²⁵⁰ (T. 117-190) und die „Durchführung“ (T. 191-326), „mit dessen cum-gloria-Ausbruch (fff) nicht nur das Credo, sondern auch die gesamte Messe den außendynamischen Gipfel erreicht“, ²⁵¹ weitgefächert bis zum Ende der Exposition auf.

Der Hauptsatz selbst bringt im Chor vier vollständige Einsätze des Kernthemas und vier Variationen desselben. Die beiden gleichwertigen Höhepunkte innerhalb des Hauptsatzes, die nicht vom Kernthema beeinflusst sind, zeichnen sich jeweils durch markante tonartliche Veränderungen aus (,Deum de Deo‘ und ,descendit‘ stehen unvermittelt in As-Dur). Zu den prachtvoll ausgemalten Themenkomplexen gehören als Gegensatzpaare die leise kontrastierenden Tiefakzente (,visibilium‘ und ,Et ex Patre‘). Die durchweg homophone Satzstruktur, die breiten Akkordmassive, die häufigen Rückungen und die sich ständig steigernden Höhepunkte verbreiten eine gewaltige und pompöse Stimmung.

Man kann als strukturelle Absicht hinter dem Formverlauf des Hauptsatzes mit Scholz erkennen: „Die mitreißende Gewalt dieser Musik beruht auf einem sehr ausgeprägten Wechselspiel der Kräfte. Halten in jedem der das Kernthema verwendenden Teile eine in sich ruhende und eine vorwärtsdrängende Kraft einander im Gleichgewicht, so gewinnt die erstere, die beharrende, im Akkordmassiv des ,Deum de Deo‘, die andere, die aktiv bewegte, in der steilen figurativen Welle des (vom ,consubstantialen‘ eröffneten) ,descendit‘ Selbständigkeit. Diese beiden Teile stehen als zwei Gegenpole und zugleich als die zwei Ziele des Entwicklungsverlaufs äquivalent gegenüber.“²⁵²

Der Seitensatz besteht aus zwei Teilen mit je eigenständigen Themenbereichen. Das ,Et incarnatus‘ hat eine deutlich aufgelockerte und durchbrochene Satzdicke und bettet die dreimalige solistische Verkündigung des Wunders der heiligen Nacht

das Credo vollendet wurde, waren die beiden vorherigen Sätze erst skizziert. [vgl. Schreiben an Weinwurm vom 7. Januar 1868, in: Briefe, Bd. 1, S. 82]“ (Kurth (1925), Bd. 2, S. 1247.)

²⁴⁸ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 481.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Scholz bezeichnet den Seitensatz als Gesangssatz und bestimmt erst später einen „Seitensatz“. Vgl. Scholz (1961), S.103.

²⁵¹ Ebd., S. 104.

²⁵² Scholz (1961), S. 107.

in eine Wiege der Holzbläser über zartem Wechselspiel von Solovioline und Solobratsche. Die diatonischen Skalen der Streicher führen durch (modulatorisch verwendete) Enharmonik und alternierendes Girlandenwerk zum Eindruck des sich Steigerns (der Innigkeit), obgleich der zweite dem ersten Einsatz des Tenor-Solisten identisch ist. Die Melodie des dritten Einsatzes ist thematisch nicht mit der früheren verwandt. Bruckner bildet hingegen das Seitensatzthema im anschließenden ‚Et homo factus est‘ rhythmisch exakt ab und spiegelt das seit T. 137 synkopierte Laufwerk der Streicher in die andere Richtung, ging es bei ‚Et incarnatus‘ von oben nach unten, steigt es jetzt empor. Er deklamiert den zentralen Kern des Credo, die Menschwerdung Jesu Christi, fünf Mal, bevor er die ätherische E-Dur-Sphäre des ersten Seitensatzteils verläßt und über C-Dur einen Halbton nach unten rückt.

Der zweite Teil beginnt in Es-Dur mit einem choralartigen melodiösen Aufstieg (Quartdiatonie), der von den Posaunen gestützt wird und zudem in allen Chorstimmen eine Kreuzfigur abbildet. Durch kurze fugierte Einsätze des Chores über den abwärts gerichteten Oktavsprüngen des Baßsolisten wird der Satz für wenige Takte polyphon, kehrt aber zu homophonen kleinen „Schmerzsekunden“ bei ‚passus‘ (T. 175ff.) zurück und verhallt in einem viertaktigen A-cappella-Abgesang des Chores (Largo ab T. 183), den Posaunen und Hörner aufnehmen und im dreifachen Piano vollends verstummen lassen.

Der nun folgende Teil ist bisher in Anlehnung an die klassische Sonatenform als „Durchführung“ angesehen worden, was sich aus den ersten Takten des Choreinsatzes erklären läßt. Der Begriff soll nicht dazu dienen, Bruckners Formkonzept in die klassische Form zu pressen, er soll das Verständnis des symphonischen Bauprinzips der Messensätze erleichtern und Bruckners eigenen Äußerungen über die Bedeutung der Sonatenform für die formale Gestaltung seiner Musik Rechnung tragen.²⁵³ Es werden hier nämlich nicht zwei unterschiedliche Themen miteinander verwoben, auch findet nicht wirklich eine motivisch-thematische Arbeit statt, allerdings verbindet Bruckner die aufsteigende Dreitonfolge in Dur aus dem Kernthema des Credo, das zugleich das erste Thema des Hauptsatzes ist, mit der Tonart des Seitensatzes. Außerdem trägt der schlagartige Wechsel von der düsteren Be-Tonart in hellere, wenn auch noch leere E-Sphären dazu bei, die Wiederkehr der prachtvollen Würde des Anfangs anzukündigen. In puncto Expressivität bildet der „Durchführungsteil“ daher die Erfüllung der Exposition, die zielgerechte monumentale Erwartungsbefriedigung

²⁵³ Wie Anm. 221.

in einem „ans Hymnische grenzenden Melos, in der weiträumig-großrhythmischen Pathetik der Deklamation, in der Spannkraft der ostinaten Bewegungszüge, in der Breite der Akkordflächen, dem außendynamischen Hochstand, der elementaren Klangwucht, für die auch die durchgehende Zweischichtigkeit des Klangsatzes bezeichnend ist.“²⁵⁴

Das aus Quarten und Oktaven bestehende Unisono ‚Et iterum‘ des Chores, welches sich in imitierendem Gefüge über sich ausbreitenden Klangflächen des Orchesters ausbildet und dynamisch und im Ausdruck das folgende Tutti-Fortissimo (fff) vorbereitet, das von einem, dem B-A-C-H ähnlichen, dreifach-steigenden Holzbläsermotiv umschlossen und von den eindringlichen Trompetenstößen aktiviert wird, gerät endlich zum harmonisch am kompaktesten wirkenden Formschema einer durchbrochenen viermaligen Viertaktgruppe. Der ziemlich genau in der Mitte befindliche Gloria-Ausbruch beendet das seinem Kulminationspunkt entgegenstrebende Strukturprinzip des Satzgefüges.

Das ‚Judicare‘ vereinigt gleichsam als Schlußgruppe formale Elemente der Exposition (ist augenscheinlich rhythmisch und melodisch verwandt mit dem vorigen ‚Et iterum‘) und erhält nach schroffer Zäsur als Reminiszenz an das Kernthema noch den aufsteigenden Tetrachord über a bei ‚cujus regni‘ mit der Bestätigung des Grundtones c, was motivisch jedoch sofort sequenziert wird, um dann codahaft die Exposition zu beenden.

Mit der Reprise (T. 327) beginnt die Vertonung des Artikels über den Heiligen Geist, der gleich Vater und Sohn (T. 7ff. bzw. 31ff.) durch das identische Auftreten des Kernthemas gekennzeichnet ist. Fast könnte man von einer Leitmotivik im Sinn des von Bruckner verehrten Richard Wagner sprechen, eignet allen drei göttlichen Personen doch bei ihrem Auftreten ein einheitliches, immer wiederkehrendes Grundmotiv, das sich darüber hinaus, wie auch bei den Leitmotiven von Wagners Heldenfiguren, zum Kernthema eines ganzen Werkes erhebt. Musikalisch völlig gleich (mit Ausnahme der ersten Geigen, die um eine Oktav nach oben versetzt sind) führt die Reprise nach dem Zitat des Hauptsatzes aber schnell durch eine achttaktige (4+4), an thematische Varianten des Kernthemas erinnernde Binnengruppe und eine neuntaktige absteigende Überleitungsgruppe, welche die bedeutenden motivischen Momente der Quartdiatonie und des dreitönigen Durauftiegs miteinander kombiniert, zudem sind beide Gruppen von den stilbildenden stetigen Viertelbässen des Haupt-

²⁵⁴ Scholz (1961), S. 110.

satzes fundiert, zur quasi-Reprise des Seitensatzes. Das ruhige ‚Qui cum Patre‘ vertritt den lyrischen ‚Et incarnatus‘-Teil. Beide stehen in Tonarten mit Terzverwandtschaft zur Grundtonart C-Dur, beide sind vokal solistisch besetzt. Zudem verstärkt das Spiel mit den Mediantentonverhältnissen ab T. 352 diesen Eindruck. Parallel verläuft auch die weitere Gestaltung der Tonarten. Folgen in Teil A auf C-Dur zwei E-Dur-Abschnitte, steht im B-Teil nach C-Dur zweimal G-Dur. Der bogenförmige, dreigliedrige Gesang ist wie A II nur von milden Streichern begleitet. Im Grunde klingt hier aber das Kernthema durch, wenn man in T. 349 im Sopran die ersten beiden Töne vertauscht, was auf den Text zurückzuführen ist (‚mit dem Vater und dem Sohn zugleich‘ nimmt direkt Bezug auf das ‚unum‘ der Intonation).

Dem anschließenden, sich dynamisch steigernden Fugato ‚Et conglorificatur‘ und dem im Kernthema gehaltenen Streichernachspiel, das wieder in der ‚Qui cum Patre‘-Variation auftritt, folgt plötzlich ein offenbar neuer Formteil. Es hat bereits verwundert, daß nach der vollständigen Kadenz in der Grundtonart das ‚Qui cum Patre‘ einen völlig andersartigen Charakter erhalten hat und auch formal aus dem bisherigen Prinzip ausgebrochen ist. Die Erklärung des Parallelbaus der Reprise konnte zwar den Teil wieder in die Formidee einbinden, allerdings ist spätestens mit Beginn des ‚Et unam‘ zu erklären, weshalb nun ein musikalisch und formal befremdlicher Teil begonnen hat. Man wird die Begründung im Text finden, da mit der Mahnung an das Wort der Propheten die Verehrung und Bezeugung der göttlichen Trinität abgeschlossen ist und nun das Bekenntnis zur Kirche und ihren Lehren folgt. Man könnte auch behaupten, daß Bruckner in ‚stillen Anbetung der Dreieinigkeit‘²⁵⁵ zusammenfassend das eigentliche Credo beschließen wollte, wovon weiter unten ausführlicher die Rede sein wird.

Ein weiteres Problem drängt sich auf. Hinsichtlich des Aufbaus konnte weiter oben T. 191-326 als „Durchführung“ innerhalb der Exposition betrachtet hat, was dem klassischen Sonatensatz an sich widerspricht. Begründet wurde dies mit der Verknüpfung von wesentlichen Elementen des Haupt- und Seitensatzes. Es stört aber die Unterordnung einer „Durchführung“ unter die Exposition genauso, wie es das Postulat eines vierten großen Formteils würde. Der Teil A III ist zu lang, um ihn als eine Art Überleitungsgruppe anzusehen, außerdem ist er formal zu eigenständig. Scholz hat das Problem umgangen, indem er den Teil A I als Hauptsatz (= Exposition) festgelegt, A II als „Gesangssatz“ und A III als Seitensatz bezeichnet hat. Dies trifft aber

²⁵⁵ Scholz (1961), S. 117.

wohl nicht auf den formalen Sachverhalt zu. Haben wir mit Scholz als richtig erkannt, daß es sich bei der Reprise eben nicht nur um eine Reprise des Hauptsatzes, der bei ihm allein die Exposition ausmacht, handelt, sondern um einen strukturellen Parallelbau des gesamten A-Teils, muß man zwingend den ersten Gesamtteil als Exposition betrachten. Vom thematischen Aufbau her folgt auf den das Kernthema vorstellenden Hauptsatz ein thematisch kontrastierender Seitensatz (A II), der bereits alle Bedingungen eines Seitensatzes erfüllt, weshalb wir ihn nicht als eine Art Zwischensatz oder „Gesangssatz“ ansehen wollen. Vielmehr ist der dritte Teil der Exposition in der formalen Bezeichnung problematisch. Würde man wegen des Umfangs und der Eigenständigkeit einen neuen Teil B hier zugestehen (die Reprise wäre dann C, die Coda D), käme das zwar der klassischen Sonatenform am nächsten, vergäße aber, daß das Credo an sich nur drei große Einschnitte kennt, wobei ja auch beispielsweise die oben besprochene Tonartenbehandlung (C E E; C G G; C) für die dreigliedrige Großbauweise spricht. Im entscheidenden Mittelteil A III bricht Bruckner also aus der starren Sonatenform aus, um die Bogenspannung des ganzen Satzes aufrecht zu erhalten und thematische Verbindung zu schaffen. Wenn auch dadurch die Integrität der eingangs postulierten Sonatenform in Frage gestellt wird, deren Konzept durch die Unterordnung einer Pseudo-„Durchführung“ unter einen als Exposition bezeichneten, großen Formteil A ohnehin fragwürdig war, läßt sich doch die formale und strukturelle, wechselseitige Beziehung der einzelnen Abschnitte zueinander nicht leugnen, weswegen die von Bruckner selbst für seine symphonische Musik reklamierte Sonatenform am besten geeignet scheint, den Aufbau des Credos zu erklären. Das oben aufgestellte Schema soll daher wie folgt korrigiert werden:

A (Exposition)	1-326
I Hauptsatz	1-116
II Seitensatz	117-190
III Zentraler Brückensatz	191-326
B (Reprise)	327-436
C (Coda)	437-524

Wir wollen diesen sehr speziell Brucknerischen Formteil weiterhin als Bestandteil der Exposition (A) ansehen, ihm aber seine form- und sinnstiftende Bedeutung durch den terminologischen Akzent „Zentraler Brückensatz“ bescheinigen. Dieses Form-

schema kann nun auch den eingangs schwierig zu fassenden Bruch bei ‚Et unam sanctam‘ erklären, liegt hier doch nichts mehr als eine deutlich kürzere und gleichsam als modulierendes Vorspiel gebrauchte Parallelstelle zum vorher breiter angelegten Orchestervorspiel (T. 191ff.) vor, wobei der Choreinsatz in T. 199ff. dem in 425ff. bewußt gleicht, was natürlich in erster Linie textliche Gründe hat, aber eben auch formale. Das heißt, man muß für die Meßkompositionen Bruckners, dies gilt ganz allgemein und zeigt sich letztlich auch in den beiden anderen großen Messen, einen Primat des Textes über die Form reklamieren. Das Allegro ab T. 421 ist also noch immer als struktureller Teil der Reprise zu verstehen, welche erst mit dem klaren Beschließen durch die unvorbereitete zweitaktige Kadenz in der Zieltonart G-Dur endet.²⁵⁶

Der C-Teil besteht aus einer großangelegten ‚Et vitam‘-Fuge, die von massiven ‚Credo‘-Einwürfen des Chores unterbrochen wird. Das strukturelle Prinzip ist mehrteilig: Es besteht einerseits aus der fein gearbeiteten Kontrapunktik, die andererseits immerfort durch die, wenn man das Schlußallegro außen vor läßt, achtmaligen Credorufe von je zwei vollständigen Takten unterbrochen wird, und schließlich aus der damit erzeugten kontinuierlichen Steigerung von Spannung und Intensität. Das Fugenthema ist dem Kernthema des Credosatzes entnommen, Tonänderungen sind metrisch identisch auf die Taktschwerpunkte verteilt, das heißt, das Thema besteht ebenfalls aus der Verbindung der aufsteigenden Dreitongruppe (hier mit Auftakt) mit großer Terz und der sich anschließenden Quartdiatonie. Beide Elemente sind bisher häufig als stilbildend aufgefallen. Der erste obligate Kontrapunkt beginnt mit Fagotten, Bratschen und Celli in T. 439, hat sehr melodiose Gestalt und wird ab T. 445 vom Sopran mit dem Text ‚Amen‘ aufgenommen. Der zweite Kontrapunkt, die absteigende Sekunde, ist der Gloria-Fuge entnommen und tritt erstmalig in T. 451 in einer Engführung aller drei Fugenthemen auf. Die Exposition der Fuge endet T. 460. Es folgen vier Durchführungen, wovon die letzte den thematisch stark augmentierten

²⁵⁶ Kurth hat das anders gesehen und den Formverlauf des Sonatensatzes bereits in T. 419 enden lassen. Für ihn löst sich schon das ‚Et exspecto‘ aus der Reprise, was er damit begründet, daß sich „die Vertonung das Recht der Charakterisierung der einzelnen Textabschnitte, auch das einer erheblichen Abweichung vom ersten Teil, wahr“ (Kurth (1925), Bd. 2, S. 1254). Für den folgenden Teil bemerkt er sehr treffend: „Schon der Formgedanke ist unvergleichlich: das ‚Credo‘-Thema erscheint gewissermaßen in sein melodisches und sein harmonisches Element geschieden, und beide werden als gesonderte Ideen wieder ineinander verarbeitet.“ (Ebd., S. 1255) Das trifft voll zu, sogar konnten wir weiter oben in bezug auf die ‚Et resurrexit‘-Stelle des Zentralen Brückensatzes auch bereits eine ähnliche Tatsache feststellen, sie diene uns gleichermaßen als Begründung des „Durchführungs“-Charakters dieses Teils.

Fugenabschluß bildet. Die erste vollständige Durchführung (T. 463-472) besteht aus zwei enggeführten Einsatzpaaren, wovon das eine zunächst in Sopran und Alt das Kernthema erfaßt, das andere in den Männerstimmen den zweiten Kontrapunkt aufnimmt. Der Tenor setzt dann mit dem Thema ein, der Baß führt die Umkehrung des Themas eng. Die zweite Durchführung (T. 475-482) weist Themenkopfeinsätze und elementarisierte Variationen des Themas auf, die auf einen homophonen Abschlußklang hindrängen, man könnte sagen, daß bis hierher die ganze polyphone Musik auf den Fortissimo-Ausruf ‚Credo, credo‘ zuwächst. Mit der ‚Credo‘-Kadenz ist auch die Grundtonart C-Dur wieder erreicht. Das Thema kommt in T. 498 als Kanon zwischen Sopran und Alt sowie als Quintkanon zwischen Alt und Tenor wieder, zuvor bereitet die Oboe in langem Achtellaufwerk den späteren Einsatz der Solisten (Sopran und Baß) vor. Mit T. 503 wird das Gefüge aus kontrapunktischer ‚Et vitam‘-Struktur und homophoner Credoversicherung durch einen eintaktigen Solo-Paukenwirbel unterbrochen, bevor das Thema, leicht variiert, homophon und nur von Oboe und Pauke begleitet, noch einmal einsetzt.

Mit athematischen Melodieverläufen antworten Solo-Sopran und -Baß und setzen die Steigerungslogik des erwarteten Credorufs außer Kraft, so daß eine spannungsvolle Offenheit entsteht, die dann aber nicht mit dem Credoruf, „sondern – und das ist der überwältigende Formgedanke – mit der monumentalen Herausstellung des Kernthemas [beschlossen wird]. Doppelt vergrößert, von der Figuration der Auferstehungsmusik getragen, nimmt es bei strahlendem C-Dur-Ausbruch das Zeitmaß neu auf.“²⁵⁷

An dieser Stelle seien die bisher bei der Formalanalyse herausgearbeiteten Ergebnisse zusammengefaßt: Bruckners Musik entsteht aus dem Verschmelzen kleinster motivischer Bausteine zu einem Kernthema, welches das ganze Werk konstituiert. Der musikalische Verlauf weist drei Grundbestandteile auf, nämlich diatonische Skalenbildung, chromatische Rückung bei aufsteigenden Melodiebögen und die Verwendung gregorianischer Stilelemente, vorwiegend Quartdiatonien und aufsteigende Dreitonfolgen mit großer Terz. Auch das Kernthema der *f-Moll-Messe* ist so entwickelt. (In der *d-Moll-Messe* findet man das Kernthema im Kyrieanfang, in der *e-Moll-Messe* im Gloria.) Es besteht aus einer breitgefächerten Exposition im Sinn eines modifizierten Sonatensatzes, die Reprise ist strukturell parallel konzipiert und stark verkleinert. Der stille und damit zunächst herausfallende Inkarnations- und Pas-

²⁵⁷ Scholz (1961), S. 120.

sionsabschnitt bricht mit dem permanenten Steigerungswillen des Satzes und bezeugt den exegetischen Formgedanken Bruckners. Die harmonische und satztechnische Disposition ist typisch für sein fortgeschrittenes Schaffen, Ähnlichkeiten hinsichtlich der Klangfärbung und Orchesterbehandlung finden sich in der 3., 4. und 5. *Symphonie*, und auch das *Te Deum* übersteigt an Ausdruckskraft kaum das Credo der letzten großen Meßkomposition.

Das schlichte Hauptthema, mit dem das ‚Credo‘ beginnt, verbreitet Reinheit (C-Dur), Freude und Zuversicht gleichermaßen. Dazu ist bemerkenswert, daß Bruckner in der *f-Moll-Messe* die eigentlich dem Zelebrant zukommende Intonation aufnimmt (sowohl die *Messen in d-Moll* als auch *e-Moll* beginnen korrekt mit ‚Patrem ...‘). Die Worte stehen wie ein eigenes, bereits alles enthaltendes, kurzes, aber an Intensität kaum zu überbietendes Glaubensbekenntnis dem nachfolgenden Text voran. Ein Vorspruch, der auf wunderbare Weise alles vorwegnimmt und doch das Tor erst für das eigentliche Bekenntnis öffnet. Das Thema beschreibt eine glanzvolle viertaktige Bahn, wobei Sopran und Tenor, Alt und Baß jeweils unisono die unerbittliche Gewißheit des dreifaltigen Gottes verkünden, zu dessen Majestät die Fanfarenstöße der Trompeten jauchzen. Bruckner verstärkt das Strahlen der Durterz des zweiten Taktes noch durch die vollständig unisono fortgeführten Chorstimmen, welche durch ihren Quintfall das ‚unum‘ ganz besonders hervorheben, um sich zum ‚Deus‘ wieder emporzuschwingen. Sowohl der *eine* Gott, als auch das Wort *Gott* selbst, letztlich das ganze Thema sind durch und durch verwoben mit der heiligen Dreizahl. ‚Unum‘ erhält drei unterschiedliche Töne, Gott drei Schläge Dauer, außerdem ergibt die Addition von d und c als zweitem und erstem Ton der C-Dur-Tonleiter ebenfalls drei, auch das Initialwort ‚Credo‘ ist auf drei Töne verteilt. Der Hauptakzent, das bezeugen die musikalischen Schwerpunkte, gilt dem Glauben an sich. Ernst Kurth erblickte im Thema die eigentliche „Majestät des ‚Credo‘, ein echtes Gottesstreitertum, zugleich Wucht von Bauernkriegen und Kreuzzugsscharen und bei alledem etwas Hochverklärtes; gregorianisch im Tonfall, erscheint das Thema päpstlich in der kirchlichen Gewalt, dabei fast lutherisch in der Kraft der Selbstbehauptung; überhaupt ist es sinnfällig, wie sich der Satz trotz der urkatholischen Grundauffassung dem protestantischen Kirchenmusikcharakter Bachs nähert.“²⁵⁸ In gleicher Weise verehrt der Komponist auch Gott als den ‚allmächtigen Vater‘, dessen Himmel zum ersten Mal den bisherigen melodischen Rahmen bis zur großen Terz durch den leittönigen Aufstieg zum

²⁵⁸ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1248.

Dominantton g überhöht und damit auch harmonisch die Tonikasphäre vorerst verläßt. Mit dem Einsatz des tiefen Horns, dem Verstummen der Blechbläser und den chromatischen Abwärtsbewegungen der Streicher kündigt sich eine andere, unwirklichere Klangregion an, die zweifellos Ausdruck der ‚unsichtbaren Welt‘ ist. Zurückgenommenes Piano und tiefes, einstimmiges Rezitieren unter den Quartfallmotiven der Oboen und Klarinetten schaffen einen geheimnisvollen und spannungsreichen Gegensatz zur Klangpracht des Anfangs. Das Staunen der Menschheit wird durch die abwärtsgeführte Sekundrückung ins Pianissimo ab T. 20 noch gesteigert. Nach chromatischem Quartaufstieg der Geigen wird in T. 27f. Fis-Dur erreicht, von wo aus wiederum chromatisch über Paukenwirbel und Trompetenstößen zur Wiederkehr des C-Dur-Kernthemas bei ‚Et in unum Dominum‘ (T. 31) hingeführt wird.

Drei völlig dem Beginn identischen Takten folgt aber diesmal kein Zwischenspiel der Holzbläser, sondern die anmutige Wendung des Themas nach Moll; anschließend führt der Weg über Es-Dur, was später Symbol für die Passion Jesu Christi werden wird, zur Dominante G-Dur. Ist auch der eingeborene Sohn Gottes eins mit dem Vater – beiden gibt Bruckner das Kernthema – hatte er doch zunächst einen anderen Weg zu gehen, was sich hier musikalisch ankündigt. Verheißungsvoll erzählt der Chor bei schweigendem Blech, über Haltetönen der Holzbläser, in einer absteigenden Linie zweier Quarten, die erste ist ausgefüllt (es-h), die zweite folgt leer (c-g), von der Geburt Jesu aus dem Vater vor aller Zeit, wobei die Ewigkeit des präexistenten Gottessohnes durch die Dehnung und Wiederholung des ‚omnia‘ sowie durch das Durchschreiten einer Dezimskala, welche kurz vor Erreichen der Oktav eine schmerzliche Chromatik enthält, was man durchaus als bereits vor aller Zeit bestehende Gewißheit der einstigen Erlösung durch das Leiden und Sterben Christi deuten könnte, offenbar wird. G-Dur wird vier Takte lang durch die ständige Baßbestätigung des Grundtons quasi halbschlußartig fixiert, bevor in T. 49 plötzlich „die Pracht des offenen Himmels selbst“²⁵⁹ erscheint.

Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott vom wahren Gott. Dieses unbedingte christologische Zentraldogma ergreift den Zuhörer in feierlicher Würde, seine Vorstellung gerät zum jeden Zweifel überglänzenden Lobpreis, der vom Solistenquartett sanften Engelsstimmen gleich mit der krönenden Bestätigung des Himmels bekränzt wird. Das sanfte, zugleich majestätische As-Dur taucht den Gläubigen in Geborgen-

²⁵⁹ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 482.

heit, bevor die Strahlen des „Himmelslichts“²⁶⁰ in gleißendem C-Dur leuchten. As-Dur vertritt die Sphäre des Göttlichen, den Himmel, während C-Dur als Tonart des mit reinem Herzen gläubig zu Gott schauenden Menschen, der bekennt: ‚Credo, credo‘, die Lichtbrücke zur Erde schlägt. Die Aura des Numinosen dringt im folgenden Des-Dur erneut durch. Bruckner verzichtet ganz bewußt auf jede Modulation und setzt die drei Tonarten As-Dur, C-Dur und Des-Dur unmittelbar aneinander, man könnte auch sagen, er bettet den Glauben der Menschen in die sichernden Arme Gottes. Die Einstimmigkeit bei ‚genitum non factum‘ hebt die Bedeutung der Worte hervor, die Chor und Orchester wie aus einem Mund verkünden. Die zunächst chromatische Melodiefloskel (forte: ‚genitum‘, piano: ‚non factum‘) erweitert sich zu einer bogenförmigen Linie im Quintraumen (‚consubstantialium Patri‘), der sich dann nach oben öffnet (‚per quem omnia facta sunt‘), um nach dem Einsatz der hohen Holzbläser sprunghaft das All abzubilden. Auf dem Spitzenton g² deklamiert Bruckner das ‚omnia‘ über fünf Takte hinweg, während die Bläser unisono Liegetöne haben, die Streicher jedoch gegenläufige Chromatiken ausführen.

Das stete und souveräne Forte der Einstimmigkeit verstummt rasch, und die andauernd kreisenden Streicherfiguren werden bestimmender und sprunghafter, nach zwei leisen Takten auch dynamisch wieder stärker, und Pauken und Trompeten bereiten das Tutti in T. 93 vor, wo die sichere Heilserwartung durch die Niederkunft und Menschwerdung Christi vorgestellt wird. Eine Variation des Kernthemas knüpft die menschliche Hoffnung an den festen Glauben des Einzelnen, das ‚Credo‘, das ‚ich glaube‘ des Anfangs. Hieran schließt sich dann eine zuerst auf-, dann niedersteigende Unisono-Linie extremer Ausmaße an, in die sich der Chor mit dem allgegenwärtigen, schon von Haydn benutzten Motiv, dem Oktavsprung, zu ‚descendit‘ einfügt, welche dann, an das ‚Rorate caeli desuper‘²⁶¹ des vierten Adventssonntags erinnernd, den Heiland über drei Oktaven hinweg vom Himmel in die tiefen Abgründe der Menschenwelt hinabführt. Das Orchesternachspiel beginnt zu stocken, zum ersten Mal ist die Achtelkette der Geigen durch Pausen unterbrochen. Im Pianissimo endet der erste Abschnitt des Satzes auf einem unisonen g, dem Dominantgrundton zur Tonika C-Dur des Hauptsatzes der Exposition, welches vom Solo-Horn zuvor eindringlich angemahnt worden ist. Danach schließt T. 116 mit einer Generalpause ab.

²⁶⁰ Grüninger (1930), S. 140.

²⁶¹ Jes 45,8: „Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum, aperiatur terra et germinet salvatorem.“

Zartschwebend hebt das Moderato misterioso (!) in lyrischer Askese jeglicher Gravität entkleidet an, das wunderbare Geheimnis der heiligen Nacht friedvoll und lichtreich zu verkünden. Hell und rein scheint der Stern über Bethlehems Stall, sein Leuchten schimmert verheißend und wonnevoll in ehrfürchtig herzlichem E-Dur, die Vision des zukünftigen Paradieses steigt herauf, von Ferne hört man in den Bläsern Himmelsglocken läuten. Wie ein Prophet besingt der Tenor-Solist die Geburt Jesu, süßlich und entrückt spannt sich die Melodie auf, durch das Fehlen der Bässe entsteht ein Zustand glückseliger Schwerelosigkeit, alle Erden schwere, alle Last, alle Mühsal ist von den Menschen genommen. Man sieht den Bannerträger der Frohbotschaft einherschreiten mit den Heiligen Drei Königen zur Anbetung des Kindleins, er beugt sich über die Krippe und bewundert schwärmerisch mit liebevollen Tönen die göttliche Gnade. Streifen zur Erde strebender Kometen ranken sich in Gestalt der Solo-Streicher segensreich um die Weise des Solisten, alles ein Bild mystischer Verklärung, huldvoll und fromm entbietet Bruckner hier der Muttergottes und ihrem Kind einen zauberischen Gruß. Derlei ausschweifend spekulative Interpretationen liegen musikalisch im Bereich des Möglichen und fügen sich nahtlos ein in die für Bruckner reklamierte Bedeutung der süddeutsch-österreichischen Marienfrömmigkeit und ihre künstlerische Emanation.

Wenn auch rund 350 Jahre älter, so sei an dieser Stelle zum Vergleich auf ein Hauptwerk der deutschen Malerei als Beispiel für ein Kunstwerk verwiesen, dessen Verkündigungstopos und theologische Aussagekraft auf einzigartige Weise mit höchstem Kunstanspruch einhergeht, wie es in der *f-Moll-Messe* bei Bruckner der Fall ist: der Isenheimer Altar des Renaissancemalers Matthias Grünewald.

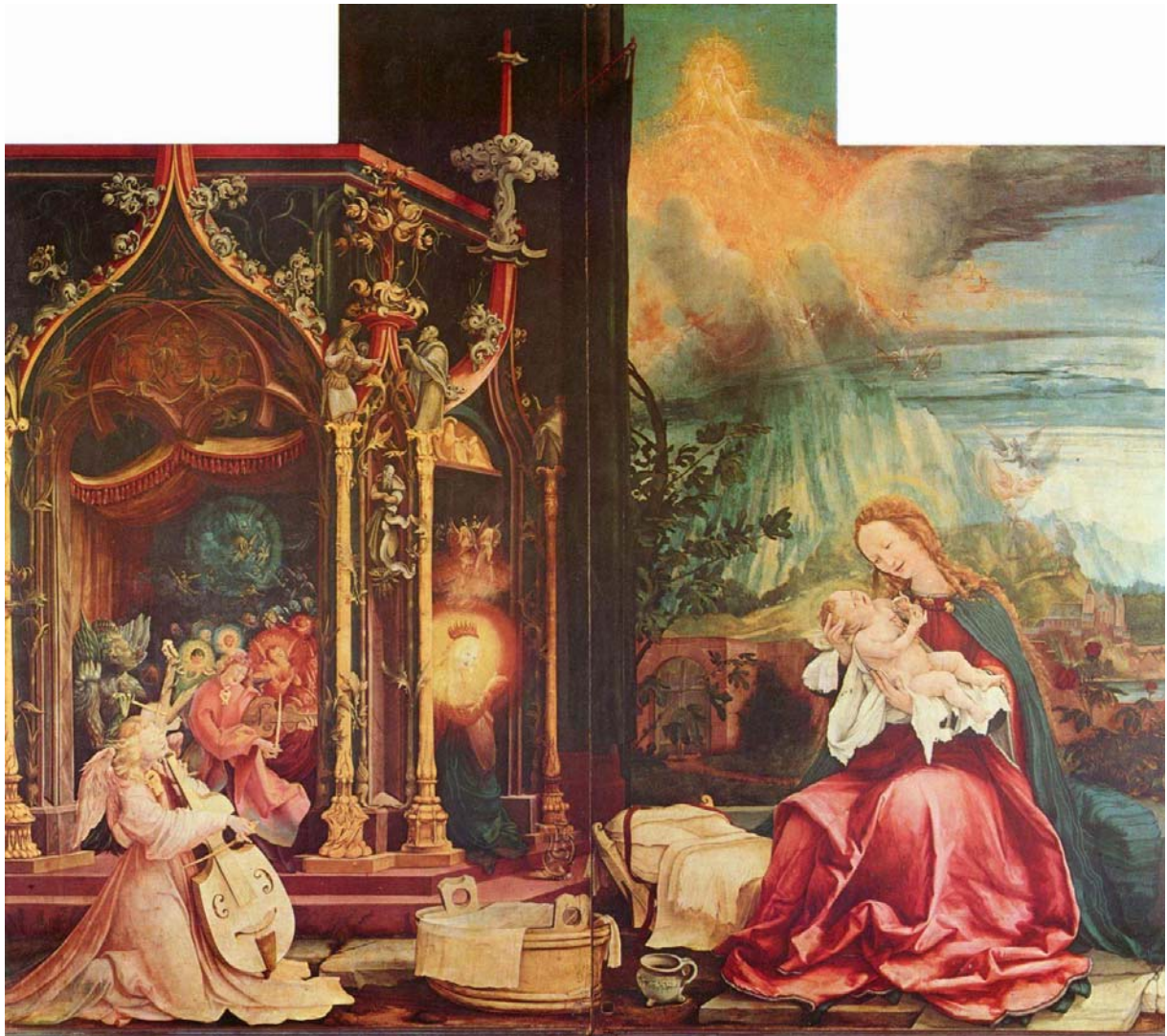


Abb. 14 (Matthias Grünewald: Isenheimer Altar (um 1506-1515))
(Zweite Schauseite: Engelskonzert und Geburt des Herrn)

Die Behandlung des Orchesters ist deutlich vom vorigen Teil unterschieden. Die Holzbläser liefern mit ihrem Flächensatz permanenter Achtelstöße den Klanggrund,²⁶² vor dem sich Solo-Geige und Solo-Bratsche sowie der Solist melodios abheben. Das neue Thema erinnert an Wagnersche Verklärungsarien und hat durch seinen geringen Ambitus eine sehr innige und andachtsvolle Wirkung. Das figurative Kolorit der Streicher lehnt sich zunächst motivisch an das Thema der Singstimme an, umspielt dann rasch die Bewegung des Tenors und ist so fein mit dessen Linie verwoben, daß man Engelsstimmen in die frohe Kunde einfallen zu hören glaubt. Harmonisch bewegen sich diese Takte in stetig wechselnden Mediantverhältnissen, be-

²⁶² Grüninger hat den glitzernden Klangeindruck wie Sterne in klarer Winternacht gedeutet. (vgl. dort, S. 140).

ginnend in E-Dur (Mediante der Grundtonart C-Dur), dann nach Cis-Dur gelangend und nach erfolgter Kadenz in Gis-Dur (T. 125f.) wieder zurück nach E-Dur. Die Spannung wird zunehmend gesteigert, wenn im zweiten Einsatz des Tenors nun tatsächlich die Knabenstimmen des Chores die Funktion kommentierender Engel übernehmen, um das gepriesene Wunder zu verherrlichen. Die Melodie des Solisten verläuft verändert, wenn bei ‚ex Maria‘ chromatische Momente zum plötzlichen Tonartwechsel bei ‚virgine‘ führen, wo anstatt Dis-Dur F-Dur auftritt. Über dem fortlaufenden c des Fagotts rückt Bruckner die restlichen Stimmen um einen Ganzton nach oben und beginnt eine ausdrucksstarke Modulation nach Fis-Dur während des dritten Tenoreinsatzes. Die Melodie ist nun eine neue, mit Ausnahme der Anfangsquart thematisch nicht mehr auf die vorige bezogen. Das regelrechte Flüstern der Knabenstimmen beschließt in T. 144f. mit dem Bezug auf die Empfängnis durch den Heiligen Geist den ersten Halbsatz des dritten Glaubensartikels des Credo, der zudem durch eine abermalige Hornkadenz definitiv beendet wäre, würde nicht die, schon seit T. 137 synkopierte Bewegung der Solostreicher (hier die Bratsche) weiterlaufen, um einen Takt später in der Tiefe auf cis zu verhallen. Trotzdem klingt es nicht aus, sondern die zarten Achtel der Flöte verbinden die Geburtserzählung mit der sich anschließenden Menschwerdungsaussage, dem inhaltlich wohl wichtigsten Satz des gesamten Credo, dem traditionell eine eher größere Zäsur in der Musik folgt.

Bruckner läßt gemeinsam mit dem Chorbaß die tiefen Streicher nach langer Pause wieder erklingen, die unisono Jesus gleichsam aus dem tiefen Schoß der Erde an die Oberfläche des Satzes befördern. Die Solovioline nimmt nach eintaktiger Pause die Girlande der Bratsche auf, zusätzlich treten jetzt die Posaunen hervor und ersetzen Klarinetten und Fagotte. Das Erweckungsmotiv des Basses führt der Tenor eine Oktav höher aus, daraufhin nochmals der Baß, der Alt kommt dazu, das Motiv wird verbreitert, das Wort ‚homo‘ wiederholt und durch den Mediantwechsel nach F-Dur akzentuiert. Die Musik steigert sich kurzzeitig und gewinnt an Eindringlichkeit. Doch kein triumphaler Brucknerscher Abgesang folgt nun, sondern ein zurückgenommenes, leises, verhaltenes Feststellen, mehr nicht: Christus ist in aller Stille auf die Welt gekommen, er ist in bescheidenen Verhältnissen groß geworden, nicht als Prinz oder Herrscher ist er aufgetreten, sondern wie ein einfacher Mann aus dem Volk. Er hat keinen Lärm gemacht und kein Aufhebens um seine Person, er hat Spott und Demütigung bis zuletzt ertragen, ganz wie sein musikalischer Prophet Bruckner. Bruckner antizipiert Kreuz und Leid Jesu Christi in der kontrastscharf reduzierten Musik.

Hieran schließt sich nach einem warm und voll klingenden Überleitungstakt der Tuttistreicher unmittelbar der Passionsbericht an, dessen Schatten wir bereits spürten, als, von schwerem Ernst ergriffen, kühl der Chor den Menschensohn besang.

Kreuzfiguren im Notenbild des Chorsatzes lassen erahnen, was jetzt geschieht. Der einzige Grund für Jesu Sein in der Welt war sein Erlösung bringender Tod. „Mit dem Chor-Eintritte richtet sich in Riesendimensionen, wie aus dem ganzen Leid des irdischen Jammertales ausgeschichtet, das Kreuz empor, – alles Sein überragend. Selten ist die dramatische Auffassung der Passion so rührend und ergreifend geschildert worden wie hier in den sich steigernden, erdrückend ernstesten Verschlingungen aller Klagen [...].“²⁶³ In ruhigen Wohlklängen berichtet der Chor vom Kreuzestod Christi, ergibt sich zunehmend dann dem düsteren Moll, wahrt aber jede Form, verliert gleichsam niemals die Fassung. Man meint, es sei der Musik gar nicht bewußt, welches Ereignis sie gerade in Töne faßt. Das Orchester verzichtet auf die Holzbläser und stützt den Choral, lediglich Bratschen (kurzzeitig) und erste Geigen knüpfen an die Achtelketten der Menschwerdungserzählung an. Die schamhaft verklärte Turba wird von einem Einzelnen im Moment ihres höchsten Stöhnens (T. 168) verlassen: Der Baß-Solist klagt gen Himmel ‚Warum, warum?’ in seinem Oktavsprung ‚Crucifixus‘ und gibt selbst die Antwort: ‚etiam pro nobis‘. Für uns, für die Menschheit hat er gelitten und ist gekreuzigt worden. Der Chor fällt in das Schuldbekenntnis ein, im kleinen Fugato erklärt jede Stimme ihre Schuld, während der einzelne, bedrückte Mensch fast weinerlich stammelt ‚passus, passus‘ (diesmal in abwärtsfallenden Oktaven). Seufzend stöhnt die Menge fünfmal ‚passus‘, bevor sie voll Erstaunen innehält, um dann entmutigt den Namen des Peinigers zu nennen. Hammerschlägen gleich wird an die Qualen Jesu unter dem römischen Statthalter erinnert, man meint förmlich zu hören, wie Christus vor aller Augen ans Kreuz geschlagen wird. Still und allein bleibt der Einzelne zurück und murmelt ein letztes ungläubiges ‚passus‘, als der Chor den Herrn auf eine zeitlose A-cappella-Wendung bettet und zu Grabe trägt. Die vier Takte der Posaunen und Hörner beschließen das Begräbnis, anschließend herrscht Stille: Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.

Der dritte Teil der Exposition handelt von der glorreichen Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Bei Matthäus erfahren die Frauen durch die Botschaft des Engels am Grab, daß Jesus auferstanden ist. Es heißt da: Plötzlich war ein gewaltiges Erd-

²⁶³ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 483.

beben, denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab.²⁶⁴ Kurz darauf berichtet der Evangelist, daß der Engel wie ein Blitz leuchtete und sein Gewand weiß war wie Schnee.²⁶⁵ Diese Vorstellung könnte Bruckner vor Augen gehabt haben, als er das Tosen und Beben des Orchesters, das Brausen und Stürmen der schillernden Streicherpunktierungen über dem gewaltigen Donnerwirbel der Pauke komponiert (T. 191ff.) und dem Auferstehungsjubel der erlösten Christenheit vorangestellt hat. Dieser grandiose Ausbruch überirdischer Jubelklänge, die Grandezza heroischer Welterweckung, die hier herausstrahlt (T. 199ff.), blitzt wie gleißendes Licht im Gegensatz zur vorangegangenen Düsternis auf den Hörer herab. Die große Terz aus dem Kernthema des Anfangs, dem Motiv des Glaubensbekenntnisses, in der Tonart der Geburt Christi (E-Dur) schafft eine weihevollen Verbindung menschlichen Glaubens und göttlicher Hingabe. Mehr noch, im zweiten Ausruf übersteigt die göttliche Macht das Glaubensmotiv der Menschen um einen Ton – ihr Wirken ist für den Menschen niemals ganz zu erfassen, ihr Ratschluß übersteigt unsere Grenzen. Mit der Himmelfahrt Christi erreicht die Musik ihren vorläufigen Extrempunkt, der Bläserchor bestätigt den Aufstieg (T. 212-216). Dreimal ertönt ‚sedet‘, jeweils über einen ganzen Takt hinweg, zweimal nimmt die Intensität zu. Der Herr thront zur Rechten des Vaters (T. 219-226).

Trompetenstöße mit Sechzehntelauftakt künden bereits symbolisch als Posaune des Engels vom jüngsten Gericht, der Satz wird gebremst und verhaltener beim Wiederkommen des Weltenrichters, doch schon braust das verzweifelte Entsetzen der Sünder im Durcheinander des Chores ‚et iterum venturus est‘ von Neuem auf. Sekundreibungen klirren aneinander, es steigert sich ins Fortissimo und bricht ängstlich und nervös mit dem verminderten Dreiklang des Soprans in T. 247f. ab. Bei ‚cum gloria‘ erreicht der Credosatz seinen außerdynamischen Gipfel (fff) und den vokalen Spitzenton (b²). Die Posaune erschallt laut und deutlich zwischen den Pausentakten des Chores und begleitet das ganze ‚judicare‘, welches Bruckner in drei Anläufen vertont. Zweimal fast gleich beginnen die Knabenstimmen, gefolgt von Baß und Tenor mit wirren, furchterregenden ‚judicare‘-Signalen, welche von einem kurzen gemeinsamen Anruf beschlossen werden. Das dritte Mal stellt einen letzten druckvollen, fast kreischenden Aufschrei voran, ehe der immer dichter werdende Satz in, bei diesem Tempo (Allegro) kaum zu überblickenden, kanonischen Choreinsätzen ver-

²⁶⁴ Mt 28,2.

²⁶⁵ Mt 28,3.

schwimmt. Es sind die bestürzten Regungen der Lebenden, die auch hier die typische Brucknersche Stilistik ganz deutlich erkennbar werden lassen: zahlreiche Okta-ven, häufige Chromatik. Unerbittlich dröhnt der ostinate Baß. Die Toten hingegen werden scheinbar *en passant* mitgenommen, doch täuscht die Totenruhe, ertönt auch ihnen zweimal die mahnende Posaune (Quinte b-f im Solo-Horn) und droht mit fester Stimme (dreimal f ebenda). Die Gewißheit des ewigen Reiches Gottes spricht aus einer bisher ungekannten Musik. Die Klangfarbe wechselt, die Harmonik mutet archaisch an, Chor und Orchester sprechen zunächst getrennt voneinander. Thematisch ist hier wieder ein Ausschnitt des Kernthemas verwendet und zwar die aufsteigende Quartdiatonie a h c d mit abschließendem Grundton c. Ohne die Durterz hat das abgewandelte Thema hier freilich Moll-Charakter und fällt nicht sofort als Bestandteil des eigentlichen Kernthemas auf. Die übergebundenen Punktierungen der Streicher sind ebenfalls ein neuer Gedanke. Nach dem F-Dur-Trugschluß in T. 304f. setzt Bruckner kontrastierende Stimmungen gegeneinander: zarte F-Dur-Klänge der Knaben, wogegen zuerst der Baß eine tiefe und eindrucksvolle Exclamatio setzt (f-des), begleitet von den Achteltremoli der Flöten und Oboen, die als strukturelle Grundierung bereits im ‚Et incarnatus‘ vorkam. Auffällig sind die beiden unverbundenen Einwürfe von Bratsche (T. 312) und Fagott (T. 316), die eine latent nachfragende Unsicherheit nicht verbergen können. Schließlich deklamiert der Chor einstimmig ‚non erit finis‘, erst sehr markant mit dem aufgelösten f als Hauptton nach cis, dann sequenziert mit dis und g, das über fis zum f (Trugschlußcharakter) hinabsteigt, obwohl sich dieser Teil in einer a-Moll-Sphäre bewegt. Folgerichtig leiten die sechs Takte Orchesternachspiel auch in die Dominante von a-Moll, nach E-Dur. Festlich und siegessicher tönt das Blech vom ewigen Reich Gottes, was angesichts des doch eher zögerlich-zweifelnden Chorverhaltens verwundern mag, aber hierbei handelt es sich um Verklärung, bereits vollzogene Läuterung nach dem Wahn des jüngsten Gerichts. Eine Generalpause trennt das Ende des von uns als „zentraler Brückensatz“ gekennzeichneten Teils von der Reprise ab.

Diese beginnt musikalisch, das ‚Credo in unum Deum‘ zitierend, mit dem Glaubensartikel über den Heiligen Geist. An dieser Stelle ist also festzuhalten, daß der gesamte erste große Formteil A an die Aussagen über Gottvater und Gottsohn gebunden ist, der zweite Teil B den Heiligen Geist und die Lehren der Kirche beinhaltet. Die Vorstellung von tatsächlicher Dreieinigkeit ist freilich allein durch die Wahl des

Kernthemas, sogar in identischer Gestalt mit dem Beginn des Hauptsatzes, schon klar und unmißverständlich geäußert.

Ist die musikalische Gestalt auch eins, weshalb an sich keine weiteren Bemerkungen nötig sind, ergibt sich doch eine Besonderheit, über die es nachzudenken gilt. Bruckner verläßt nicht wie beim erstmaligen Anrufen des Sohnes die Tonart C-Dur, sondern schließt in T. 345 nach dem vollständigen Vertonen des Heilig-Geist-Artikels mit einer kräftigen Kadenz in C-Dur ab. Die Reprise wäre zwar sehr kurz geraten, doch man könnte zunächst meinen, wüßte man nicht, daß noch Text fehlt, der Satz sei hier zu Ende. Bruckner schließt aber direkt hieran einen ganz eigenwilligen, aus dem bisherigen Ausdrucksschema völlig herausfallenden Teil an.

Auch hier findet sich eine Variation des Kernthemas als Hauptgedanke, wie weiter oben dargelegt worden ist. Das sanfte, terzbetonte ‚Qui cum Patre‘ scheint ein subjektiver Sprechakt zum Höchsten zu sein, ist es doch seiner musikalischen Umgebung, das heißt, den souveränen Glaubensbekundungen der Christenheit fremd wenn nicht sogar grundverschieden: keine Urgewalt und kein unerschütterliches Zeugnis dringt durch, einzig Zartheit im Gefühl, Feinheit in der Sprache, Sehnsucht im Verlangen nach Gott, liebevolle und ganz in sich versunkene Anbetung, ganz intime Zwiesprache. So kommt es folgerichtig auch dem Solistenquartett zu, in einem nur von Geigen und Klarinetten gestützten Fugato die Trinität anzurufen. Eine kurze Unterbrechung des Chores finden wir zu ‚simul adoratur‘, und wieder ist eine Besonderheit auffällig. Hierbei handelt es sich um die einzige Stelle der gesamten Messe, wo die Streicher aus der gewohnten Art des gerade schreitenden Viertelrhythmus oder des kolorierenden Achtellaufwerks heraustreten und im Pianissimo zarte 32stel tremolieren. Eine durch und durch bemerkenswerte Stelle, weist die sonst versatzstückhafte Begleitung doch nur klangstützende Funktion auf, die flimmernden Wagnerischen Streicherklänge aber wirken ‚überirdisch‘, es ist, als ob sich der Geist in diesem Augenblick in tausend warmen Strahlen direkt ins Herz ergießt. „In Ehrfurcht verlöschend“²⁶⁶ klingt das ‚et conglorificatur‘ des Chores aus. Äolsharfen und himmlischer Bläserklang scheinen diese Stelle zu begleiten, die einem Chor der Cherubine und Serafinen gleicht.

Das Solistenquartett nimmt mit einem Doppelkanon in Terzen von Sopran und Alt vor Tenor und Baß den Text wieder auf, dazu erklingt nur flüchtige Geigenbewegung. In Dezimparallelen fahren Tenor und Baß fort, Alt und Sopran folgen mit fugierten

²⁶⁶ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 487.

Einsätzen des ‚Qui cum Patre‘-Themas und bekennen die biblische Prophezeiung. Der Solistensatz löst sich von der einstimmig-linearen Begleitstruktur der Geigen und beschließt in vier A-cappella-Takten die Anbetung, worauf vier Takte aufgefüllter Orchesternachklang dem Zuhörer eine letzte Ruhepause verschaffen, ehe er sich einer „Aufnahmefähigkeit der Riesenkraft“²⁶⁷ versichern muß, um die mit prächtiger Machtfülle ausgestattete Ehrerbietung an die institutionalisierte Gemeinschaft der Gläubigen, die eine Kirche, erfassen zu können.

Die beiden folgenden Artikel des Credos faßt Bruckner strukturell zusammen. Er ändert die vorgezeichnete Tonart nicht (weiterhin G-Dur), erreicht aber schon beim ersten Wort B-Dur. Wie in allen seinen Meßkompositionen, und wie es teilweise schon zuvor guter Brauch war, bekennt er die eine Kirche mit einer Stimme, getragen vom feierlichen Klang der Blechbläser und umrankt von festlichen Achtel- und Sechzehntelläufen der Streicher. Er repetiert bei ‚nam‘ auf dem Ton d und beschreitet erst bei ‚sanctam catholicam‘ einen Abstieg durch die Quarte von es aus, um dann die allumfassende universelle Kirche rahmenartig aufzuspannen. Schirm und Schutz ist die Kirche hier für die gläubige Gemeinschaft, zugleich unbeirrbar in ihrer Einheit, was die Tonrepetitionen verdeutlichen und unnachgiebig in ihrer apostolischen Gewalt, was die ostinaten Streicherbewegungen sowie das ungewöhnliche chromatische Spiel beim Quartaufstieg des Chores symbolisieren. Das Bekenntnis der einen Taufe vollzieht sich in gebrochenen verminderten Dreiklängen, die nun nicht mehr von den Blechbläsern, sondern vom Holz flankiert werden, während die Streicher sehr breite und wellenförmige Circulationes ausführen, was die Last der Sünden, derer uns die Taufe enthebt, darstellen könnte. Die verminderte Akkordfolge wird einmal sequenziert und in augmentierter Form der Sündenvergebung unterlegt. Die Sünden selbst werden durch scharfe Akzente am Ende des kurzen Abschnittes, nachdem zwischenzeitlich nach E-Dur moduliert worden ist, angeprangert und ihrer Kraft beraubt, da augenblicklich die Reprise des Auferstehungshymnus einsetzt und die schon bekannte Erlösungsmotivik aufatmen läßt.

Eindrücklicher kann man in 16 Takten kaum ein Geschehen solch hochdramatischen Ausmaßes schildern: acht Takte Osterjubiläum und unermeßliche Freude über Auferstehung und Himmelfahrt, deren herrliche Ausformung den ganzen Satz überglänzt, acht Takte Vordringen ins Reich der Toten, wo die tiefen Chorstimmen in einem Gang von c über h und b nach as, dem Gräberton der überkommenen Tonar-

²⁶⁷ Grüniger (1930), S. 143.

tenästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts, das Jenseits erkunden. Signifikant die musikalische Idee, durch identitätstiftende Reminiszenz des Gräbertons an dieser Stelle die Brücke vom irdischen Tod zum ewigen Leben gleichsam vorauszuahnend aufzuschlagen. In den wenigen Sekunden tut sich schließlich ein furchterregender Abgrund auf, den man so kurz vor Schluß kaum für möglich gehalten hätte, und es bleibt noch ein Aspekt: Die Pauke, die unaufhörlich tremoliert und so die ersten acht mit den folgenden fünf Takten verbindet, um dann beim Erreichen des Tiefpunktes angesichts des schrecklichen Ausblicks plötzlich zu verstummen. Doch niemand ist verloren: Engel eilen herbei und schließen mit dem Schall ihrer Posaunen den Rachen der Hölle und versiegeln mit dem versöhnlichen Schluß in G-Dur jeden Spalt von Dunkel, Tod und Angst.

Denn glasklar und mit thematischer Brillanz leuchtet in der Schlußfuge die Verheißung ewigen Lebens entgegen. Über den Bässen des Anfangs erhebt sich das nun von entrückter Leichtigkeit gezeichnete, verklärt und erlöst aufleuchtende Kernthema und entschwindet in den Äther. Man spürt den Hauch des Ewigen im weihevollen Abgesang des Glaubensbekenntnisses einer erlösten Menschheit. Nicht mehr der Einzelne schwingt sich hier auf, nein, es ist der triumphale Siegeszug zum Licht emporschwebenden Menschentums, das sein endgültiges großartiges Lebensziel erreicht und seinen leidvollen Weg in der Hingabe Christi vollendet hat. So „jubelt der ganze Erdkreis in österlicher Freude“ (aus der Osterpräfation) achtmal ‚Credo, credo‘ und besiegt damit alle Finsternis.

Im Verlauf der Fugenexposition sind die Themeneinsätze lediglich von Streichern und Holzbläsern begleitet, das Blech krönt die Fortissimo-Ausrufe ‚Credo, credo‘. Wie mit einer Stimme, wie ein Mann bekräftigt der Chor seinen Glauben, ist es doch das Bekenntnis der ganzen Welt. In der ersten Durchführung steigert sich die schwärmerisch nach oben gerichtete Innigkeit der Musik, die vielen Engführungen adeln die kontrapunktische Arbeit des Satzes. Bruckner befand die Fuge immer noch als angemessenes Mittel für die Schlußgestaltung – auch des Credos der *f-Moll-Messe*. Die zweite Durchführung endet mit einem homophonen und dadurch hervorgehobenen Affirmativum (T. 479-482), wird dann mit den aus der Inkarnationserzählung bekannten sehnsuchtsvollen Klängen nach dem sechsten ‚Credo‘-Einwurf fortgeführt. Der siebte Einwurf erreicht wieder die Grundtonart C-Dur. Leisen Schalmeien ähnlich kündigt der Chor vom sanften Frieden des Lebens, bevor das letzte Mal ‚Credo, credo‘ in die dritte Durchführung überleitet. Kraftvoll und eindringlich mit betonten Ak-

zenten bejubelt der Chor in festlichen Klängen (A-Dur, D-Dur) seine lebensbejahende Freude und steigert ein letztes Mal die Spannung (verminderter Septimakkord). Der Generalpause folgt ein völlig gedämpfter und verhaltener Paukenwirbel (ppp), bevor, von lyrisch aufsteigenden Oboentönen geziert, der Chor scheinbar verklingt und sich doch noch einmal zur Macht der Ewigkeit emporhebt. Die hymnische Entfaltung der Fuge, deren Polyphonie in den letzten Takten einer akkordischen Satzweise weicht, hat ihren symphonischen Gipfel hier überschritten. Die Gewißheit des Einzelnen scheint mit endgültigem Hoffnungsschimmer auf, wenn die Solisten mit dem ‚Amen‘ das Credo beschließen.

Ekstase, überschwenglicher Rausch, ja Trunkenheit von glückseliger Freude durchfahren den Zuhörer im Finale. Bruckner endet nicht mit den heiteren, unbeschwerten Bekräftigungen der Solisten, wie es der Text vorgibt. Er bricht mit unbändiger Macht des vollen Orchesters herein und krönt so musikalisch sein individuelles Glaubenskenntnis.

Das feierliche Kernthema des Anfangs beschließt den Satz. Scholz hat dazu bemerkt: „Die Erscheinung des ewigen Weltenrichters, das ‚cum gloria‘ und die non-confundar-Gewißheit des ‚et vitam‘, das sind die ganz großen Augenblicke dieses Credo, die Einsicht gewähren in das innerste Anliegen der Lebens- und Glaubenshaltung des frommen Meisters.“²⁶⁸ Bruckners Credo-Finale ist Ausdruck unerschütterlicher Kraft, in welcher die Humanität der klassischen Weltidee eine Einheit mit der Überzeugung ewiger Entität vollzieht.

Zweifellos beansprucht ein Interpretationsversuch, wie er auf den letzten Seiten nach der zuvor erfolgten Formanalyse unternommen wurde, keine unbedingte Gültigkeit, kann aber vielleicht das, was gemeinhin als intrinsische Motivation angesprochen worden ist, als Ausfluß und Movens des Glaubens bzw. des gläubigen Katholiken Bruckner und seiner Weltanschauung entdecken. Gerade deshalb wurde auch das Credo der *f-Moll-Messe* als Beispiel hierfür gewählt, weil der Text jenen zentralen Inhalt bietet, der alle für Bruckner in Betracht kommenden Glaubensgründe enthält und weil die *f-Moll-Messe* sonst im Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit nach der Entwicklung von Bruckners Stil in den frühen und mittleren Werken nicht weiter als Beleg beansprucht werden soll. Die *f-Moll-Messe* ist ein musikalisches wie theologisches Meisterwerk, das in der Geschichte der katholischen Meßkomposition seinesgleichen sucht.

²⁶⁸ Scholz (1961), S. 120.

Ave Maria (WAB 5)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor, Cello und Orgel, F-Dur „Andante“
Entstehung: Linz, 24. Juli 1856
Uraufführung: St. Florian, 1. Sonntag im Oktober 1856 (Rosenkranzfest)?²⁶⁹
Text: Mariengebete
Widmung: Ignaz Traumihler (zum Namenstag (31. Juli))
Quellen: Partiturotograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 19/10a),
eine Abschrift
Erstdruck: 1893 in Innsbruck bei Johann Gross (S. A. Reiss)

Ave Maria, gratia plena. Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus. Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns Sünder, jetzt und in der Stunde unseres Todes. Amen.

Das vierstimmige *Ave Maria* (WAB 5) aus dem Jahr 1856 bildet gemeinsam mit seinem fünf Jahre später entstandenen Schwesterwerk, der siebenstimmigen Motette *Ave Maria* (WAB 6), eine Art musikalischen Brückenkopf über die Ausbildungsjahre bei Simon Sechter. Bruckner sind nämlich in dieser Zeit mit Ausnahme einiger kleinerer Gelegenheitswerke, Männerchören und Liedern sowie der Kantate WAB 61 zum Namenstag des Florianer Prälaten Friedrich Mayr im Jahr 1857 keine nennenswerten kompositorischen Tätigkeiten nachzuweisen.²⁷⁰ Das *Ave Maria* bildet den vorläufigen Abschluß seines Kirchenmusikwerkes überhaupt, und die Dedizierung für St. Florian, wo es am Rosenkranzfest 1856 uraufgeführt worden sein soll, beschließt den Reigen der „Florianer Kirchenwerke“. Es wird Jahre dauern, bis Bruckner wieder eigens für St. Florian Motetten komponiert.

²⁶⁹ So zu finden bei Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 40.

²⁷⁰ Was die korrekte Datierung des *Psalms 146* (WAB 37) betrifft, vgl. S. 258ff. u. S. 272ff.

Musikalisch hat man es auf den ersten Blick mit einem gediegen polyphonen Satz zu tun, dessen Themenexpositionen jeweils von zweistimmigen homophonen Achtelbewegungen kontrastiert werden. Orgel und Cello laufen *colle parti* mit. Noch während des Englischen Grußes, beginnend mit den Worten ‚*gratia plena*‘ (T. 9), führen Solisten der Knabenstimmen die Engelsbotschaft fort. Diese kurzen Soli sind weder besonders kantabel noch eigentlich melodios, der bezifferte Baß dazu verbirgt einige seltsame harmonische Wendungen oder Fortschreitungen. Eine Binnenzäsur findet am Ende von T. 17 statt, bevor der Chor *a cappella* – strukturell ähnlich wie im Schwesterwerk WAB 6 – dreimal den Namen des Herrn deklamiert, hier mit plagalen Akkordfolgen und ohne die gewaltige und ins Monumentale ausgreifende dynamische Steigerung. Das anschließende viertaktige homophone ‚*Sancta Maria*‘ erinnert an das ‚*Christus factus est*‘ der Gründonnerstagsmesse (WAB 9). In T. 27 setzen die Instrumente wieder ein, und ein musikalisch eher belangloser Schlußteil, der mit einigen Vorhaltsdissonanzen angereichert ist (z.B. T. 37), vervollständigt den ersten Textdurchlauf. In T. 39 („*Tempo primo*“) erinnert die Synkope an den Anfang der Motette, es folgt eine Art homophone Coda, die in T. 44 mit einem Trugschluß kurz verweilt, ehe die Motette nach insgesamt 52 Takten sehr gewöhnlich endet.

Es handelt sich hier offensichtlich um keinen großen Wurf, vielmehr um eines der schwächeren Kirchenstücke der 1850er Jahre und eines der schwächeren Werke im gesamten Brucknerschen Werkkorpus überhaupt. Es ist schematisch und wenig geistvoll, kaum vorstellbar, daß es nach dem *Requiem* und der *Missa solennis* entstanden sein soll, wäre es nicht von Bruckners eigener Hand datiert. Was den bereits deutlich fortgeschrittenen Komponist bewogen hat, derlei uninspirierte Tonfolgen, melodische Kleinkrämerei und rhythmische Manieriertheit als Geschenk zu Papier zu bringen, erscheint unbegreiflich. Das Werk hat auch nichts von der sonst in dieser Zeit bereits immer wieder durchscheinenden Inspiration in Form von konsequenter Einbindung eigener musikalischer Stilmittel in den Satz, wie im *Requiem* oder der *Missa solennis*. Nichts vermag auf den Brucknerschen Personalstil in irgendeiner Form zu verweisen. Jeder weitere Vergleich mit dem eingangs erwähnten und zeitlich darauffolgenden „Schwesterwerk“ wäre überflüssig, hielte diese Komposition doch von keiner Perspektive aus betrachtet einer solchen Gegenüberstellung stand. Überhaupt erscheint die Bezeichnung „Schwesterwerk“ in diesem Zusammenhang kaum mehr angebracht, wenigstens aber reichlich undifferenziert.

Ave Maria (WAB 6)

- Besetzung: 7-stimmiger gemischter Chor a cappella, F-Dur „Andante“
Entstehung: Linz, vor dem 12.5.1861
Uraufführung: Linz, 12.5.1861 im Linzer Dom
Text: Mariengebete²⁷¹
Widmung: keine
Quellen: Fünf Abschriften (Autograph verschollen)
Erstdruck: 1887²⁷² in Wien bei Emil Wetzler als Nr. 2 in „2 Kirchen-Chöre“

Ave Maria, gratia plena. Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus. Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus. Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns Sünder, jetzt und in der Stunde unseres Todes. Amen.

Auf den ersten Blick mutet die siebenstimmige Vertonung im Vergleich zu ihrer Vorgängerin, dem vierstimmigen *Ave Maria* (WAB 5) aus der Zeit vor den Studien bei Sechter, wie ein „künstlerischer Rückschritt“²⁷³ an, was von Melanie Wald-Fuhrmann so treffend herausgestellt wurde: „Der Satz ist fast durchweg homophon deklamie-

²⁷¹ Daß die Motette trotz des Textunterschiedes als Offertorium für Marienfeste benutzt wurde, entnehmen wir beispielsweise dem Titelblatt der Handschrift im Archiv des Stiftes St. Florian, wo es heißt: „Ave Maria, Offertorium für Sopran, Alt 1^{mo} et II^{do}, Tenor 1^{mo} et II^{do}, / Baß 1^{mo} et II^{do}. / von Anton Bruckner“. Der liturgische Text der im Graduale Romanum vorgesehenen Offertorien „Ave Maria“ endet indes stets vor dem Namen des Herrn. (Vgl. dazu auch den Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 58.)

Außerdem nennt Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 96f. dieses *Ave Maria* als Offertorium nebst einer Messe von Lotti für das 16. Gründungsfestamt der Liedertafel Frohsinn am 12. Mai 1861 im Linzer Dom, obgleich für diesen Tag im Graduale Romanum die Offertorien „Confitebuntur“ bzw. (außerhalb der Osterzeit) „Anima nostra“ vorgesehen sind.

²⁷² Der Rev.-Bericht der NGA sowie das Werkverzeichnis und das Bruckner-Handbuch nennen dieses Jahr. Bei Göll./Auer (1930), S. 97 liest man hingegen 1884 für die gleiche Ausgabe, was im Hinblick auf die Wiener Erstaufführung am Fest der Unbefleckten Empfängnis am 8. Dezember 1885 in der Hofkapelle auch nachvollziehbar erscheint. Die Ausgabe selbst nennt kein Erscheinungsjahr.

²⁷³ Wald-Fuhrmann (2010), S. 273.

rend, mit Generalpausen nach einzelnen Textphrasen und ohne jede rhythmisch-melodische Prägnanz.²⁷⁴

Beginnend mit dem lediglich dreistimmigen Knabenchorklang zum sogenannten Englischen Gruß (vgl. Lk 1,28) hebt die Motette in sanften F-Dur-Klängen relativ flächig und vergleichsweise statisch an. Bis einschließlich Takt 6 schwingt die Musik in einer Art himmlischem Gleichklang, unaufgeregt, mild und harmonisch eindimensional in der Tonikasphäre, ohne die allmähliche Wendung hin zur Subdominantparallele eigentlich zu gewärtigen. Nur das Forte der folgenden drei Takte, die keine halben Notenwerte als ruhenden Anker mehr aufweisen, befördert eine gewisse, aber letztlich doch geringe Dynamik, bis mit der Antwort des Männerchores ab T. 10 erstmals eine Dissonanz mit der Wucht der betonten Taktzeit und dem von Bruckner darüber gesetzten Akzent wahrgenommen wird. Bruckner bildet hier gleichsam die Ansprache des Engels (s.o.) und die Antwort Elisabeths auf Marias Gruß (vgl. Lk 1,42) nach, indem er die unterschiedlichen sprechenden Personen stellvertretend vom Chor personifizieren läßt. Man könnte den dissonierenden Akzent durchaus mit dem Hüpfen des Kindes in Elisabeths Leib vor Freude über den Gruß Marias interpretieren (vgl. Lk 1,41). Ob man allerdings soweit gehen mag, daß man „die Veränderung, die mit Maria durch die Empfängnis vor sich geht“²⁷⁵ aus dem E-Dur-Klang in T. 14 herauszuhören glaubt, erscheint etwas konstruiert und fußt jedenfalls nicht auf Aussagen der entsprechenden Perikope im Lukasevangelium, das keinerlei Angaben zum Schwangerschaftsverlauf Marias macht.

Die folgenden blockhaften und die Motette strukturell in ihrem bis hierhin musikalisch linearen Verlauf abbremsenden, sogar beinahe jäh unterbrechenden, dreifachen Christusrufe, dessen Name *Jesus* sozusagen aus der Tiefe des Mutterschoßes (dieselben Chorstimmen wie zuvor) durch das irdische Dasein (nur die Mittelstimmen Alt und Tenor) in von allem, was lebt, gepriesene himmlisch-glänzende Höhen steigt (erstmalig voller Chor in T. 19f.) und glorreich triumphiert. Vieles ist in diese Stelle hineingelegt bzw. aus ihr herausgehört und -gelesen worden: Max Auer hat die ältere Literatur geprägt, indem er hier „das ganze Weltall, das sich zum Lobe des Höchsten vereint“²⁷⁶ zu erkennen glaubte. Melanie Wald-Fuhrmann hat in der ausschließlichen A-Dur-Harmonik der drei Akkordblöcke „ein Symbol der Menschen- und Gottesnatur

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Winfried Kirsch: Versenkung und Ekstase. Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners. In: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Friedrich W. Riedel, Sinzig 2001, S. 339-358, hier S. 354.

²⁷⁶ Max Auer: Bruckners Kirchenmusik. Regensburg 1927, S. 61f.

zugleich²⁷⁷ gesehen. Man hat die Personen des dreifaltigen Gottes oder die dreimalige Heiligkeit des Herrn der Heerscharen tönen gehört, Winfried Kirsch gar „die plötzliche visionäre Erscheinung Christi selbst, die für den in andächtiger Versenkung befindlichen Beter ein Faszinosum bedeutet und für ihn geradezu Erleuchtungscharakter hat“²⁷⁸ und schließlich – als Quasi-Apotheose Brucknerscher Symbolmystik „die menschheitsgeschichtliche Wende“²⁷⁹.

Ohne dem Vorangegangenen zu widersprechen, soll zunächst die rein musikalische Wirkung dieser Stelle untersucht werden und im Vordergrund stehen: Bruckners einmaliges Gespür für das Monumentale und mit sakralem Schimmer ausgestattete Setzen von Klang- und/oder Registerblöcken in stetig sich steigernder Wirkung, das eines der Kennzeichen für die symphonischen Stil der späteren Jahrzehnte ist, liegt hier offen zutage. Man denke nur an die Wirkung, die ein solcher vollklanglicher Fortissimoakkord in manchem Kirchenraum sekundenlang entfalten kann, bevor er gänzlich verhallt ist. Etwas zurückhaltend hatte Kirsch bereits 1958 formuliert: „Der allmähliche Aufbau einer Klangfülle (aus der klanglichen Leere heraus) oder der umgekehrte Vorgang sind für jedes Vokalwerk Bruckners als Ganzes und innerhalb aller kleineren formalen Abschnitte äußerst charakteristisch.“²⁸⁰ Seine Steigerungsempfindung, sei es durch überdimensionale Wellenbewegungen wie in den späten Symphonien, oder eben mit den einfachen Mitteln der liturgischen Ausdrucksmusik in wenigen Takten einer Motette, verweisen strukturell auf das gleiche Prinzip. Es ist eben nicht „eines jener gängigen Gelegenheitswerke“,²⁸¹ das weiterhin den doch längst entwickelten kompositorischen Ehrgeiz kaschiert, entstanden aus den „Gegebenheiten der Linzer Kirchenmusik, daß Bruckner nach Abschluß seiner Studien bei Sechter zunächst mit kleinen liturgischen Werken kompositorisch in Erscheinung trat, die zu den üblichen Beiträgen dilettierender Komponisten gehören und generell noch keinen emphatischen musikalischen Werkanspruch verraten.“²⁸² Insofern hatte schon Ernst Kurth völlig zutreffend bemerkt: „Die Form läßt eine durchgreifende Steigerungsanlage mit Höchstspannung in der Mitte und wieder beruhigendem Abklingen erkennen.“²⁸³ Es greift schlicht zu kurz, in dieser (und den übrigen frühen) Motette(n)

²⁷⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 273.

²⁷⁸ Kirsch (2001), S. 355.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Kirsch (1958), S. 101.

²⁸¹ Wald-Fuhrmann (2010), S. 234.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Kurth (1925) Bd. 2, S. 1285.

nichts von Bruckners Personalstil erkennen zu wollen oder ihr – durchaus mit Ehrgeiz – den Werkcharakter im emphatischen Sinn abzusprechen, zumal die solchen Einschränkungen zugrunde liegenden ästhetischen Kategorien überholt sind. Dem muß angesichts der bisher vorgetragenen Ergebnisse widersprochen werden.

Die zweite Hälfte der Motette gliedert sich in zwei Abschnitte, T. 21-30 und T. 31-50. Zunächst rufen je dreistimmige Zweitaktgruppen in dynamisch sich steigernden Terrassen quasi doppelchörig den Namen der Gottesmutter an, um sich schließlich über dem hinzutretenden Dominant-Tonika-Fundament zu den Worten ‚Mater Dei‘ zu vereinen: Die Gottesmutter, die zugleich aller Menschen Mutter ist, zu der alle Menschen flehen, bitten und hoffen dürfen. Dieser stark von Vorhaltsbildungen und ekstatischer Entgrenztheit geprägte wie emotional dicht aufgeladene Satz, in dessen Steigerung Kurth das „Erschrecken vor der Größe des Gnadenwunders“²⁸⁴ erblickte, leitet von A-Dur (Christus-Sphäre) über F-Dur (Mariensphäre), B-Dur und den Zwischendominantseptnonakkord zur Dominanttonart C-Dur über (bei ‚Dei‘). Daran schließt sich der so häufig mit dem Schmerzens-, Leidens- oder Erbarmenstopos in Verbindung gebrachte homophone Fauxbourdon-Satz über ‚ora pro nobis peccatoribus‘ an. Hier wird die Musik dann tatsächlich kurzzeitig banal im besten Sinn, geht sie doch nicht oder kaum über die gewohnten Manieren und die überkommenen ausdrucksästhetischen Mittel ihrer Vorläufer hinaus, um dann direkt im Anschluß wieder ein ganz typisches Brucknersches Stilmittel anwendet: den Oktavsturz (bei ‚mortis nostrae‘). „Gerade aus dieser Anwendungsart [...] spricht wiederum Bruckners Sinn für monumentale Wirkungen, die jedoch nicht allein durch die genannten Tongebärden entstehen, sondern auch auf der übrigen melodischen und satztechnischen Konzeption beruhen. Dies geht aus einem Vergleich mit den Vokalwerken der Wiener Klassiker (insbesondere jenen Mozarts und Haydns) hervor, in denen die gleichen Tonfiguren wir bei Bruckner aufgrund einer abweichenden allgemeinen Sprache eine weit weniger intensive und monumentale Wirkung verursachen.“²⁸⁵ Diesen Effekt kann man hier bereits deutlich beobachten. Ob man soweit gehen möchte und mit August Göllerich „eine geradezu überwältigende Emanation der Begeisterungskraft des Genius“²⁸⁶ konstatiert oder etwas weniger pathetisch, aber den aufgezeigten musikalischen Stilmitteln und der Form der Motette angemessen, im

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Kirsch (1958), S. 41 und S. 194f.

²⁸⁶ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 98.

Ave Maria lediglich „sein eigentliches, erstes Meisterstück“²⁸⁷ erblickt, spielt keine Rolle. Feststeht, daß es sich in diesem kurzen Stück um ein Werk handelt, in welchem etliche zukünftig für die Motetten und teilweise natürlich auch darüber hinaus charakteristischen Stilelemente vorhanden sind, die an dieser Stelle mit den Worten des Bruckner-Handbuches nochmals kurz zusammengefaßt seien: „die äußerste Reduktion der musikalischen Mittel, der klare, geradezu blockhafte Aufbau, die Verwendung der Harmonik zur Ausdeutung des Wunderbaren und Geheimnisvollen, das unvermittelte Nebeneinander von kontemplativer Versenkung, andächtiger zeitenthebener Schau eines heiligen Bildes und plötzlicher Ekstase.“²⁸⁸

Daß diese Motette besonders geeignet sei, „Bruckners hehren Beruf auch als Cäcilianer“²⁸⁹ zu zeigen, wie August Göllerich meint, kann an dieser Stelle zurückgewiesen werden, denn nichts außer ihrer A-cappella-Anlage scheint hier satztechnisch den Idealen der Bewegung um Bruckners cäcilianischen Antipoden Franz Xaver Witt zu entsprechen. Die Äußerung ist wohl eher aus der Zeit der Entstehung von Bruckners erster großer Biographie heraus zu verstehen, um eventuelle Anhänger des Cäcilianismus unter der Leserschaft Göllerichs in ihrem Eifer zu beschwichtigen oder um die Motette auf höchst merkwürdige Weise mit diesem Prädikat zu „adeln“. Überhaupt sind kaum Werke Bruckners aus dieser Zeit mit dem Cäcilianismus in Verbindung zu bringen, waren doch nicht nur einige der Cäcilianer sehr prominente Gegner Bruckners, sondern hat Bruckner im Gegenteil unter ganz anderen Voraussetzungen und Vorzeichen komponiert: es bedurfte für seine Kirchenmusik keiner ‚Erneuerung‘, da er weitgehend in einer musikalischen Tradition aufwachsen konnte, deren Musiksprache weder die alten Meister oder den Choral noch die ‚modernen‘ instrumentalbegleiteten Kirchenwerke der Wiener Klassiker verleugnen mußte.

Das *Ave Maria* kann also als Meilenstein und Bindeglied zugleich zwischen den kleineren und mittleren Werken der St. Florianer und Linzer Jahre hin zu den großangelegten Bekenntnismessen aus der zweiten Hälfte dieser Dekade gelten.

²⁸⁷ Ebd., S. 97.

²⁸⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 271.

²⁸⁹ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 98.

Afferentur regi (WAB 1)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor und 3 Posaunen ad libitum,
F-Dur „Andante“
- Entstehung: Linz, 7. November 1861²⁹⁰
- Uraufführung: St. Florian, 13. Dezember 1861
- Text: Offertorium der ersten Messe für Jungfrauen und Märtyrer
- Widmung: Johann Baptist Burgstaller?²⁹¹
- Quellen: Partiturotograph (Kremsmünster, Musikarchiv, C 57,7),
fünf Abschriften
- Erstdruck: 1922 in Wien bei der Universal Edition (U.E. 4978)

*Afferentur regi virgines post eam: proximae eius afferentur tibi in laetitia et exultatione: adducentur in templum regi Domino.*²⁹²

Man geleitet Jungfrauen in ihrem Gefolge zum König: ihre Freundinnen führt man zu dir mit Freude und Jubel: sie werden zum Tempel geführt vor ihren König und Herrn.

Bruckners „marianische“ Offertoriumsmotette *Afferentur regi* (WAB 1) gehört in die gleiche Zeit wie das siebenstimmige *Ave Maria* (WAB 6), also in das erste Jahr nach den Studien bei Sechter. Ein halbes Jahr später als dieses entstanden, ist es das zweite Werk nach der selbst auferlegten fünfjährigen kreativen Schaffenspause. Gedacht für den Gedenktag der heiligen Jungfrau und Märtyrerin Lucia, den die Kirche am 13. Dezember begeht und aus dessen Formular der Text entnommen ist, bot es Bruckner willkommene Gelegenheit, in St. Florian nach der längeren Unterbrechung

²⁹⁰ Leopold Nowak gibt irrtümlich das Datum der Uraufführung als Entstehungsdatum an und schreibt „Komponiert: Linz, 13. Dezember 1861“ (Rev.-Bericht zur NGA, Bd. XXI, S. 64.).

²⁹¹ Handschrift D (vgl. Rev.-Bericht der NGA, Bd. XXI, S. 70), eine Partiturnabschrift, verwahrt in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien mit der Sign. Mus.Hs. 37.288, zeigt eine autographe Widmung Bruckners an „Sr. Hochwürden / Herrn Chor-Director / Johann Burgstaller.“ auf dem Titelblatt. Es scheint so, als sei diese Abschrift zwar als Widmungsexemplar gedacht gewesen, de facto aber nie überreicht worden. Daher ist die Widmung zumindest fraglich.

²⁹² Es handelt sich um einen stark aus dem Zusammenhang gerissenen Teil eines der Lieder an den König aus den sog. Korach-Psalmen des 2. Psalmenbuchs (hier Ps 45(44), 15f.), wo die Töchter des Landes aufgerufen werden, ihrem König zu huldigen. Im Vers zuvor heißt es: „Die Königstochter ist herrlich geschmückt, ihr Gewand ist durchwirkt mit Gold und Perlen.“ Auf sie bezieht sich das „Gefolge“.

Die aktuelle Fassung der Editio Vaticana streicht die Worte des Psalmisten „post eam“, weil sie kontextfrei zu einiger Verwirrung im Textverständnis führen; Bruckner hat sie noch vertont.

erstmals wieder mit einem neuen Kirchenstück musikalisch zu reüssieren.²⁹³ Es wird auch vorerst, mit Ausnahme des *112. Psalms* (WAB 35) aus dem Jahr 1863 und der *Festkantate* (WAB 16) zur Grundsteinlegung des Neuen Linzer Doms vom Frühjahr 1862, das letzte Kirchenmusikwerk bleiben. Bruckner beginnt kurz nach Vollendung des *Afferentur regi* ab Dezember 1861 seine Studien beim Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler, wonach er erst wieder mit dem „Wunder der neuen Messe“²⁹⁴ in Erscheinung treten wird, seinem großen Wurf, seinem endgültigen Durchbruch beim Publikum, seiner großen *Messe Nr. 1 in d-Moll* (WAB 26).

Das *Afferentur regi* ist also gemeinsam mit dem schon genannten *Ave Maria* gleichsam als Scharnier zu begreifen, als Verbindungsglied zwischen den langen Lehr- und Übungsjahren in St. Florian und Linz und dem Moment des erfolgreichen künstlerischen sich Neuerfindens Mitte des 1860er Jahre.

Musikalisch ist die Imitation das konstituierende Prinzip des kurzen, gerade 38 Takte umfassenden Satzes, was nach den intensiven kontrapunktischen Studien in den Vorjahren bei Sechter kaum verwundert. Ursprünglich a cappella konzipiert, hat Bruckner später drei Posaunen ad libitum ergänzt, die allerdings wenig mehr als klangfüllende Verstärkung der dynamischen Extreme zu bieten haben und ansonsten meist colla parte mitlaufen. Bruckner gliedert die Motette klar entlang der Textvorlage und trennt insgesamt drei Abschnitte voneinander mit Generalpausen. Das aus drei Tönen bestehende äußerst markante Kopfmotiv (Quintfall und Quartsprung aufwärts) eignet sich bestens für die imitatorische Idee des Satzes. Außerdem erfolgt die Abschnittsgliederung neben den Pausen am Ende einer Phrase durch die je neue Exposition des Anfangs- bzw. Kernmotivs zu Beginn einer neuen. Das Motiv verwendet Bruckner später wieder als markanten Soloeinsatz im Credo der *d-Moll-Messe*, und zwar dort in T. 225ff. bei ‚Qui cum Patre et Filio‘. Das harmonische Gefüge ist, wie Ernst Kurth schon zutreffend herausgestellt hat, tendenziell asketisch, die Melodik indes „ganz im hingebungsvollen Ausdruck der Darbringung gehalten“, worunter er speziell die Oktavsprünge nach unten oder oben meint, die für ihn latente Erregung und sich steigerndes Frohlocken bedeuten.²⁹⁵

²⁹³ Es handelt sich eindeutig nicht um „ein für das Linzer Marien-Patrozinium bestimmtes Werk“, wie Melanie Wald-Fuhrmann meint (vgl. dort, S. 274), sondern um eine eigens für den Tag der Uraufführung in St. Florian komponierte Musik. Das ist angesichts der liturgischen Herkunft des Textes nur zu offenkundig. Die Gepflogenheit, diese Motette als „marianische“ Komposition anzusprechen, ist daher trotz der Nachbarschaft zum siebenstimmigen *Ave Maria* (WAB 6) fragwürdig.

²⁹⁴ Hawkshaw (2004), S. 48.

²⁹⁵ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1286.

Es handelt sich also um ein Chorstück, das zwar insgesamt wenig an echtem Erfindungsreichtum und Brucknerschem Eigengut bietet, zumindest nichts, was sich strukturell, satztechnisch oder harmonisch mit den künstlerisch fortschrittlicheren Gedanken Bruckners im benachbarten Schwesterwerk *Ave Maria* vergleichen ließe, doch verdient es auch als einfaches Gebrauchsstück Beachtung. Trotz seines stetigen Bemühens um vollendete künstlerische Ausgestaltung verleugnet Bruckner seine Herkunft nicht und beschäftigt sich nach wie vor mit der Produktion einfacher liturgischer Kirchenmusikstücke, die jetzt im direkten Vergleich mit ihren Vorläufern zwar keine „Jugendfehler“ mehr aufweisen, aber doch kaum als Ausfluß höherer ästhetischer Maßstäbe gelten können. Es bleibt also ein Zwiespalt: es tritt ab hier eine Form künstlerischer Diskontinuität zwischen der Entwicklung des Genies Bruckner auf der einen und der Arbeit des praktischen Kirchenmusikers auf der anderen Seite hervor; ein spannungsgeladener Dualismus, der in der Rezeption nachfolgender Generationen leicht zum wertbehafteten Antagonismus werden konnte, wenn die Auseinandersetzung mit den Kirchenwerken Bruckners darauf zielte, diejenigen Werke, welche nach übereinstimmender Meinung als Kunstwerke im emphatischen Sinn anzusprechen seien (die drei großen *Messen in d-Moll, e-Moll und f-Moll*, das *Te Deum*, der *150. Psalm*), den übrigen als „Gebrauchskunst“ diskreditierten Stücken vorzuziehen. Eine weitere Beachtung war damit obsolet, die kleinen und mittleren Werke konnten als den Künstler Bruckner belastende oder sogar in seiner freien Entfaltung hindernde, aber zum Broterwerb notwendige Übel angesehen werden, womit man sich ihres freilich gleichfalls vorhandenen musikalischen Anspruchs (und der eingehenderen Untersuchung desselben) entledigt hatte, weil sich die Beschäftigung mit unautonomen und nicht intrinsisch motivierten Auftragswerken nicht gezieme. Dieser Ansatz ist historisch verständlich und eignet sich nicht als Vorwurf oder generelles Verdikt gegen die Brucknerforschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, doch hat er lange verhindert, daß man sich vorbehaltlos und vorurteilsfrei dem zurecht als ambivalent und problematisch erkannten Spannungsfeld zwischen zwei offenbar divergierenden Entwicklungslinien im Werkkorpus Bruckners zuwenden konnte. Die Beschäftigung mit Werken wie der Motette *Afferentur regi* kann trotz all der qualitativen Unterschiede zu Kompositionen wie dem benachbarten *Ave Maria* einen Beitrag leisten, den ästhetischen Graben, der ohne Zweifel zwischen den beiden Kompositionen liegt, zu verstehen und die unnötige Kluft zur Rundung des Gesamtbildes der Person Bruckners zu überwinden.

Inveni David (WAB 19)

- Besetzung: 4-stimmiger Männerchor und 4 Posaunen, f-Moll, ohne Vortragsbez.
Entstehung: Linz, 21. April 1868
Uraufführung: Linz, 10. Mai 1868
Text: Offertorium der ersten Messe für einen Bischof und Bekenner
Widmung: „Der löblichen Liedertafel Frohsinn achtungsvollst gewidmet zum Gründungsfeste 1868“
Quellen: Partiturotograph (Linz, Singakademie, Archiv „Frohsinn“), eine Abschrift
Erstdruck: 1927 in der Deutschen Musikbücherei Bd. 54, S. 65
(= Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg 1927.)

Inveni David servum meum, oleo sancto meo unxi eum: manus enim mea auxiliabitur ei, et brachium meum confortabit eum. (Alleluia.)

Ich habe David zu meinem Knecht erkoren, mit meinem heiligen Öl ihn gesalbt: denn meine Hand wird ihm Hilfe gewähren, und mein Arm verleiht ihm Kraft. (Halleluja.)

Bruckners Offertorium *Inveni David* (WAB 19) für vierstimmigen Männerchor und Posaunen, das anlässlich des 23. Gründungsjubiläums der Linzer „Liedertafel Frohsinn“ entstanden ist und zusammen mit einer Messe von Lotti und dem bereits 1861 für den gleichen Anlaß komponierten *Ave Maria* (WAB 6) am 10. Mai 1868, im alten Kalender das Fest des heiligen Bischofs und Bekenner Antoninus (von Florenz), der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuerst als Dominikaner und nach der Erhebung zum Erzbischof von Florenz durch Papst Eugen IV. im Jahr 1446 bis zu seinem Tod 1459 ebendort gewirkt hat, uraufgeführt wurde, fällt allein aufgrund der Besetzung aus dem Rahmen des Üblichen unter Bruckners Kirchenstücken heraus. Es ist eines der wenigen Kirchenwerke für Männerchor und das einzige liturgische überhaupt, denn außer zwei Grabliedern, zwei Trauungsgesängen und der *Festkantate* zur Grundsteinlegung des Neuen Linzer Doms hat Bruckner keine weiteren Kirchenmusikwerke für Männerchor hinterlassen, sieht man einmal vom leider verschollenen *Requiem in d-Moll* (WAB 133) aus der Jugendzeit ab.

Die Offertorienmotette ist zweiteilig und vertont im ersten Teil in f-Moll den eigentlichen Text des Offertoriums und im zweiten Dur-Teil das während der Osterzeit anzufügende Halleluja.²⁹⁶ Der einstimmige Beginn in Oktaven erinnert latent an das weiter unten näher besprochene Dresdner Amen-Motiv, ohne jedoch bereits dessen volle Kraft in der Durchbildung auszuschöpfen.²⁹⁷ Nach dem zweitaktigen Aufstieg über den Dreiklang und die kleine Sext zur Oktave hebt Bruckner das Bild Davids als Gottes ‚Knecht‘ mit dem Neapolitanischen Sextakkord hervor, ehe die Posaunen *colle parti* mit dem kurzzeitig imitatorisch geführten Chor die Salbung mit dem göttlich-königlichen Öl ankündigen, die sich musikalisch mit dem anschließenden Quartabstieg (T. 8ff.) im 1. Tenor vollzieht, wo nicht nur das Ausgießen des Salböls über dem Haupt Davids sinnbildlich in der melodischen Richtung dargestellt wird, sondern auch die Erhöhung Davids und seine Läuterung durch den Weiheakt seines Gottes in der Auflösung des Zieltones e¹ in T. 10 zum Ausdruck kommt, päßlicherweise mit dem Wort ‚meo‘ des göttlichen Sprechers verbunden. Noch innerhalb der syntaktischen Einheit bestätigt Bruckner den Bund Davids mit affirmativ-blockhafter Fortissimodeklamation über ‚unxi eum‘, worauf die Posaunen als traditionelles Instrument der Engel je die himmlische Bestätigung verkünden. Die väterliche Hand führt sanftmütig und bietet ihre Hilfe, wenn kleinere Hindernisse auf dem Weg liegen (T. 19 Baß I) auf sicherem Grund (Fundamentbaß: typisches Brucknermerkmal der 1860er und 1870er Jahre). Durch enharmonische Verwechslung umgedeutet gelangt Bruckner zu einer kurzen Unisono-Überleitung (T. 21ff.), ehe der ‚starke Arm Gottes‘ das Anfangsmotiv zitiert, diesmal allerdings im Fortissimo und um die vier Posaunen verstärkt (T. 24ff.). Die letzten beiden Takte des ersten Teils leiten einerseits zu den Hallelujarufen über, indem sie aus der f-Moll-Sphäre in die hellere Dur-Tonart überleiten, zum andern würden sie auch einen ordentlichen Coda-Abschluß der kurzen Motette bilden, sollte man dieselbe einmal außerhalb der Osterzeit aufführen, was die Weglassung des Halleluja nötig machen würde. Man sieht an solchen scheinbar absichtslosen Details,

²⁹⁶ Es handelt sich nicht etwa um das Halleluja als, nach dem Graduale, zweitem Teil der Zwischengesänge im Anschluß an die Epistel, wie bei Melanie Wald-Fuhrmann zu lesen ist (siehe dort, S. 274: „Das dem Graduale folgende Alleluja ist hier fortissimo als ausgedehnter Schlußteil mitvertont.“), sondern um ein zu ergänzendes Halleluja am Ende von Offertorium oder Communio, sofern der begangene Festtag in die Osterzeit fällt (im Graduale Romanum stets durch den Zusatz „T.P.“ für *Tempore Paschali* in Klammern markiert).

Da die vorliegende Motette überdies gar keine Gradual-, sondern vielmehr eine Offertorienkomposition ist, und auch nicht für den „Gedenktag des heiligen Bischofs Antonius“ (ebd.), sondern für den des Hl. Antoninus von Florenz gedacht war, der früher am 10. Mai begangen wurde, ist diese Verwechslung möglicherweise nachvollziehbar.

²⁹⁷ Vgl. Anm. 303.

wie sehr Bruckner kirchenmusikalischer Praktiker war, der zwar für einen konkreten Anlaß komponiert hat – in diesem Fall den 10. Mai, ein Datum, das stets innerhalb der Osterzeit liegen muß – jedoch die Wiederverwendung seiner Musik an einem anderen Bekennerfest außerhalb der Osterzeit nicht behindern wollte, weswegen das Halleluja eindeutig fakultativ zu verstehen ist.

Der die Motette beschließende österliche Halleluja-Ruf nimmt einen verhältnismäßig weiten Raum ein und ist auf 15 Takte (von insgesamt 46 Takten) ausgedehnt. Brucknertypische Quint-Oktav-Motive („Majestas-Domini-Motive“), wie sie später z.B. im *Te Deum* (WAB 45) für den ganzen musikalischen Satz konstitutiv sind, bestimmen den 2. Baß, über dessen Fundament sich in einer Art Wechselchörigkeit, wie in Händels Halleluja-Chor des *Messias*, von dem Göllerich berichtet, daß Bruckner ihn „so gerne [als Vorlage] bei seinen Improvisationen benützt hat“,²⁹⁸ vorgebildet, die Rufe der Oberstimmen ausbreiten. Auch rhythmisch erinnert die Stelle an das Vorbild Händels. Ausgehend von der aufgehellten Grundtonart F-Dur moduliert Bruckner über die Mediante A-Dur und deren Dominanttonart E-Dur bzw. der Doppeldominante H-Dur über zehn Takte durch verschiedene Tonarten, ehe er einen weit gespannten Schlußbogen mit fallenden Sextakkorden zieht (T. 41). Die letzten vier Takte kehren dann die Disposition der Stimmen um, der 1. Tenor übernimmt nun die Führungsrolle vom 1. Baß, die übrigen (Unter-)Stimmen antworten darauf. Eine konventionelle Schlußkadenz beendet diesen Osterjubel.

Die Motette ist zeitgleich mit der *f-Moll-Messe* entstanden und steht augenscheinlich in tonartlicher Verwandtschaft zu ihr. Musikalische Beziehungen, die darüber hinaus reichen, sind kaum vorhanden, was durchaus verständlich ist, wollte Bruckner gewiß keine seiner genialen künstlerischen Ideen, von denen die *f-Moll-Messe* voll ist, hier auf billigem Weg vorwegnehmend verschenken. Es ist eine kasuale Festmusik liturgischen Zuschnitts, die wie „zwischen geschoben“ in andere, weitaus bedeutendere Arbeiten wirken muß und kaum als bedeutendes Kunstwerk am Ende der Linzer Epoche angesprochen werden kann. Erst nach Vollendung der dritten großen Messe wird Bruckner auf dem Gebiet der Kirchenmusik mit dem *Locus iste* (WAB 23) wieder einen Beitrag schaffen, dessen künstlerischer Wert aus dem Konnex kasualler Kirchenstücke ohne Kunstanspruch und -ambition wie ein Leuchtturm herausragt. Nichtsdestotrotz gewährt die Motette *Inveni David* aufschlußreiche Einblicke bspw. im Hinblick auf den Geschmack der Linzer Sänger, die sich ästhetisch allmählich von

²⁹⁸ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 443.

ihrem Fixstern Bruckner entfernten, weil sie seine neue Musik nicht mehr verstehen konnten, Bruckner hingegen für die Kritik in Wien, was sich u.a. in den Äußerungen Hanslicks vom 19. Mai 1868 über die Uraufführung von Bruckners *1. Symphonie* niedergeschlagen hatte, zunehmend interessanter wurde.²⁹⁹

Locus iste (WAB 23)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, C-Dur „Allegro moderato“
Entstehung: Linz, 11.8.1869 (Als Einlage zur *e-Moll-Messe* anlässlich der Einweihung der Votivkapelle des neuen Domes am 29.9.1869, dort aber nicht uraufgeführt)
Uraufführung: Linz, 29.10.1869 in der Votivkapelle des Neuen Doms
Text: Graduale des Kirchweihfestes (hier ohne Vers)
Widmung: P. Oddo Loidol, Kremsmünster? (Widmungsexemplar fehlt, in den Handschriften ist keine Widmung vorhanden)
Quellen: Partiturotograph (Basel-Bottmingen, Sammlung Dr. Arthur Wilhelm) und zwei Abschriften
Erstdruck: 1886 in Wien bei Theodor Rättig als Nr. 2 in „Vier Graduale“

Locus iste a Deo factus est, inaestimabile sacramentum, irreprehensibilis est.

Dieser Ort ist von Gott gemacht, ein unschätzbares Geheimnis, makellos ist er.

Das kurze zweitaktige Kopfmotiv des *Locus iste* ist sicherlich eine der einprägsamsten und markantesten Schöpfungen Bruckners. Der diatonische Quartabstieg der Oberstimme führt auf dem Tonikafundament der übrigen Stimmen von der weiten Oktav- in die Quintlage der Grundtonart. Anschließend pausieren die Oberstimmen

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 440.

kurz über dem verbleibenden Grundtonorgelpunkt des Basses. In der Faktur dieser wenigen Tönen manifestiert sich das ganze Textgeschehen musikalisch. Das Ruhen dieser heiligen Stätte auf dem sicheren Grund ihres Gottes, der sie geschaffen hat, kann man im Orgelpunkt erblicken. Das Reine und Makellose dieses Ortes in der reinen C-Dur-Sphäre. Kaum ist ein in sich geschlossenerer, ruhevollerer und zugleich fundamentalerer Klang denkbar als ein leiser C-Dur-Akkord in weiter Oktavlage. Gleichzeitig durchmißt der Sopran mit gravitäischem Schreiten den hohen, würdevollen Raum und führt in der Abwärtsbewegung direkt von der Sphäre völliger Auflösung und Harmonie in die tiefer gegründete etwas enger disponierte C-Dur-Heiterkeit derjenigen, die staunend diesen Ort betrachten. Als „ruhigen feierlichen Gesang“ und „in seinem Gleichmaß ungemein stimmungsvoll“ hat Ernst Kurth³⁰⁰ das *Locus iste* bezeichnet, das man sich als „Gesang der Gestalten denken könnte, die Böcklins heiligen Hain durchschreiten“,³⁰¹ was insofern durchaus bemerkenswert ist, als es sich hierbei um ein 1886 entstandenes Gemälde des schweizer Malers Arnold Böcklin (1827-1901), eines der Hauptvertreter des deutschen Symbolismus, handelt, das in eher düsterer Farbkomposition (abgedunkelte Grün- und Gelbtöne dominieren) eine Art Bittgang hell gekleideter Figuren in einem lichten kleinen Wäldchen, dessen Laub schon herbstlich getönt ist, zeigt, vor denen an einem Altar in der Bildmitte zwei andere mönchähnliche Figuren kniend einem Opferfeuer oder Brandopfer huldigen. Die Stimmung dieser insgesamt doch lichten Freiluftszene widerspricht eigentlich der üblichen Wahrnehmung einer heiligen Kultstätte des christlichen Gottes als großer (und von den gotischen Musterbeispielen einmal abgesehen) eher dunkler Kirchenbau, den etwas mystisch-geheimnisvolles umgibt („sacramentum“). Die Elemente der naturreligiösen Szene Böcklins (Wald, Feuer, Licht) atmen wohl eher heidnisch-germanischen Geist als daß sie Ausdruck christlich-katholischer Frömmigkeit wären. Der Weiheort des christlichen Gottes in Gestalt der mittelalterlichen Kirchenbauten oder spätantiken Tempel ist gelegentlich mit einer Art Zufluchtshöhle oder gar dem schützenden Mutterschoß verglichen worden. Ein derartiges Raumempfinden konkurriert mit der Vorstellung des „Heiligen Hains“ von Böcklin.

³⁰⁰ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1287.

³⁰¹ Ebd. (vgl. Abb. 14)



Abb. 15 (Arnold Böcklin: Heiliger Hain (1886))

Die ersten zwölf Takte gliedern sich in drei Viertaktgruppen, wobei die zweite Viertaktgruppe das Kopfmotiv variiert und mit der Doppeldominante beginnend über die Dominanttonart G-Dur den Hochtton der Motette g^2 erreicht und in Takt acht zurück zur Tonika führt.³⁰² In den Takten neun bis zwölf wird nach gegenläufigen Halbtonseufzern der Außenstimmen im Oktavabstand ($H-c, f^2-e^2$; $H-c, f^1-e^1$) schließlich der Tiefton h der melodieführenden Oberstimme auf dem Dominantklang erreicht und der erste Textteil zum ruhenden Abschluß gebracht. Es folgt ein in zwei Steige-

³⁰² Hierzu sei an dieser Stelle angefügt, daß jegliche im Riemannschen Sinn funktionale Analyse allein der Brucknerschen Musik dieser Zeit nicht gerecht würde, setzt man voraus, daß Bruckner selbst von Riemanns Gedanken wohl kaum, und wenn, erst sehr spät, gehört haben mag. Durch den Einfluß seines Lehrers Sechter hat Bruckner gänzlich andere Vorstellungen von den Beziehungen von Klängen und Akkorden zueinander entwickelt, was aber die funktional-harmonische Analyse nicht zwangsläufig ausschließen muß. Elmar Seidel hat dazu in seinem Aufsatz über Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien (s. Anm. 37), ausführlich Stellung genommen und betont: „Ich will die Möglichkeit, Bruckners Harmonik funktionell zu deuten, nicht grundsätzlich ausschließen. [...] Machen wir uns [aber] bewußt, daß wir mit einer Analyse ein musikalisches Kunstwerk unter Umständen verändern können. [...] Es erscheint nicht schwierig, den I. Teil [des *Locus iste* – Anm. d. Verf.] nach Riemanns Metrik und nach seiner Theorie der Harmonielehre zu analysieren. Die deutliche Gewichtung der gradzahligen vor den ungradzahligen Takten lädt geradezu dazu ein. Es fällt, wie es scheint, auch nicht schwer, Funktionszeichen unter die Akkorde zu setzen, denn alle Akkordverbindungen ließen sich auf Kadenz zurückführen. Und dennoch gäbe man damit den Akkorden einen anderen Sinn.“ (hier S. 324f.)

rungswellen aufschwingend verlaufender Mittelteil („inaestimabile sacramentum“), der bis zum Höhepunkt in T. 20 in die harmonisch gesehen weiteste Ferne von der Grundtonart im Verlauf des Satzes moduliert, nämlich in den Dur-Akkord der siebten Stufe (H-Dur). Die Kadenz des kurzen Motivs dieser unverwechselbar eindringlichen und aufstrebenden Melodie ist in ähnlicher Form andernorts zu größerer Berühmtheit gelangt, handelt es sich doch hierbei um nichts anderes, als um das Gralsmotiv aus Wagners Parsifal, der freilich zu dieser Zeit noch gar nicht komponiert war, aber an dieser Stelle auch nur auf ein älteres Dresdner Amen-Motiv zurückgreift, das bereits Mendelssohn im ersten Satz seiner Reformationssymphonie verwendet hatte und das Wagner vermutlich während seiner Zeit als Hofkapellmeister 1843 bis 1849 in Dresden kennengelernt hatte.³⁰³ Der Aufschwung mündet in eine dreistimmige, eher kurzatmig und stotternd klingende Viertelnotendeklamation des „irreprehensibilis“ (T. 21-29), die wiederum zur Dominanttonart zurückmoduliert.

„Die schweifende Harmonik mit ihren alterierten Klängen, chromatischen Fortschreitungen, harmonischen Rückungen ermöglicht unvorhersehbare, schroffe Richtungswechsel“,³⁰⁴ schreibt beispielsweise Giselher Schubert im Hinblick auf die kompositionstechnischen Merkmale der Symphonien und verkennt dabei völlig, daß er genausogut diese Passage in einem der kürzesten Kirchenwerke der mittleren Jahre damit zutreffend charakterisiert, die er ansonsten aus seinen Betrachtungen auspart. Die harmonische Folge in den T. 21ff. kann dabei als kühn bezeichnet werden, stehen doch funktional sehr weit voneinander entfernt liegende Akkorde unvermittelt nebeneinander.³⁰⁵ Man könnte deuten, daß das Geheimnis dieses Ortes so groß und so weit entfernt von der Begreifbarkeit des Gläubigen entfernt ist, wie die erreichte Zieltonart H-Dur von der Grundtonart C-Dur. Jedoch kommt mit dem Eintritt des Wor-

³⁰³ Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen bei Elisabeth Maier: Zur Tonsymbolik in Bruckners Kirchenmusik. In: Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006). Hrsg. von Rainer Boss, Wien 2007, S. 24f.

³⁰⁴ Giselher Schubert: Bruckners Musik. In: Bruckner-Handbuch. Hrsg. v. Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart und Weimar 2010, S. 62-72, hier S. 67.

³⁰⁵ Zur hier besprochenen Stelle bei der Worten „irreprehensibilis est“ bemerkt Seidel (2001), S. 326: „Im dreistimmigen *irreprehensibilis est* ergibt das ein altes Satzmodell. Damit hebe ich nicht ab auf den chromatischen Quartgang abwärts. [...] Vielmehr geht die Verbindung eines Mollsextakkordes mit einem Durdreiklang zurück auf die Folge Mollsextakkord bzw. zweiten Umkehrung eines Septakkordes mit verminderter Quint und Dominantseptakkord, wobei der Baß einen Halbton abwärts schreitet. Der Fundamentalbaß der Stelle läßt sich nach Seichters Lehre leicht bestimmen, wenn man ‚verschwiegene‘ Fundamente annimmt.“
Es folgen etliche Beispiele derselben Akkordfolge bei Seichter, Bruckner, Schubert und Mozart als offenbar typische Wendung, die „damals zu den Requisiten des sogenannten phantastischen Stils“ gehört habe. (Ebd., S. 327.)

tes ‚makellos‘ bereits der Grundton C wieder, wenn auch in aller Stille (*pianissimo*), der trotz aller Ablenkungen (die unvermittelt nebeneinanderklingenden funktional disparaten Klänge) sicher und unverrückbar steht. Sowohl Tenor als auch Alt zitieren an dieser Stelle den Quartabstieg des Anfangs (der Tenor sogar wörtlich mit c^1 beginnend), nur nicht mehr diatonisch, eingebettet in harmonische Sicherheit und über festem Grund des Orgelpunktes wie zuvor, sondern sie hängen chromatisch und quasi des Fundaments beraubt freischwebend „in der Luft“. Die absteigende kleine Sekunde, die flehentlich zu jeder Deklamation des Wortes ‚irreprehensibilis‘ wiederkehrt, ist bereits beim Ausrufen des Gottesnamens ‚Deo‘ vorgebildet und setzt so die Textteile miteinander in Beziehung.

In Takt 30 beginnt die Reprise des A-Teils, an den sich eine neuntaktige Coda anschließt. Hier moduliert Bruckner stufenweise über die Sextakkorde der jeweiligen Zwischendominanten und daraus sich ergebender chromatischer Baßlinie nach oben (T – D – (\mathbb{D}^9) – Sp – (\mathbb{D}^9) – Dp), um dann in T. 43 plötzlich in einer ganztaktigen Generalpause innezuhalten.

Diese Pause ist vielleicht die wunderlichste Eigentümlichkeit im Satz des *Locus iste*, es ist gerade so, als ob die Musik vor dem Wunder verstumme.³⁰⁶ Stockt hier stauend das Individuum vor der gewaltigen ehrfurchtgebietenden Erhabenheit der geweihten Stätte? Blickt der fromme Beter nun in den Abgrund seiner Seele? Bedeutet die Modulation auf dem Namen Gottes die Fülle der manifesten Kraft des Numinosen, die auch jeden noch so entlegenen Winkel füllt? Man könnte vielfach spekulieren, eine musikalische Notwendigkeit für die Pause ergibt sich nicht. Sie zögert die finale Auflösung heraus und schafft es, die neue Richtung des eingeschlagenen harmonischen Wegs kurzzeitig spannend zu verlängern, gleichsam als Erwartung an das, was auch kommen mag. Trotzdem bildet sie kein retardierendes Moment im eigentlichen Sinn, da keine (musikalische) Katastrophe folgt, sondern der kurz ange deutete harmonische „Irrweg“ abrupt endet, indem – als hätte es die Takte 40ff. nie gegeben – die völlige Reinheit und ausgewogene feierliche Ruhe des harmonischen Grundes wiederersteht und durch die perfekte Schlußkadenz affirmativ bestätigt wird.

³⁰⁶ Die Bemerkung bei Göll./Auer (1936), Bd. IV/1, S. 110, daß hier Michael Haydns *Tenebrae* als Vorbild fungierte, ist nicht schlüssig. Zwar ist auch dort am Schluß eine ganztaktige Generalpause, jedoch ist das 58-taktige Werk durch insgesamt vier Generalpausen und etliche Fermaten gegliedert, die wohl vornehmlich die Funktion haben, die Worte Jesu Christi vom Text der erzählenden Rahmenhandlung zu trennen bzw. dem letzten Aufbäumen vor dem Aushauchen des Geistes einen besonders plastischen Charakter zu verleihen. Diese textorientierte und vom Text geradezu geforderte Verwendung des musikalischen Stilmittels der Generalpause scheidet für Bruckners Motette aus.

Die 1869 zur Einweihung der Votivkapelle des neuen Linzer Domes komponierte und damit in Verbindung zur *e-Moll-Messe*, welche ja bereits einige Jahre zuvor von Bruckner komponiert worden war, aber erst bei der Einweihung besagter Votivkapelle uraufgeführt wurde, stehende Motette zählt aufgrund der anhaltenden Popularität bis in die Gegenwart sicherlich zu den berühmtesten Stücken der Brucknerschen Kirchenmusik wie zu den bedeutendsten „Klassikern“ der katholischen Kirchenmusik überhaupt. Aufgrund ihrer schlichten Faktur und technisch nicht zu anspruchsvoller Schwierigkeit hat es die eher kurze Motette geschafft, ganz unterschiedlichen Musikgeschmack und -anspruch über Jahrzehnte zu bedienen. Bis zum heutigen Tag ist sie weder aus dem Repertoire der großen Kathedralchöre noch aus dem der kleinen und vom Aussterben bedrohten Landkirchenchöre wegzudenken. Sie fehlt auf keiner professionellen Einspielung von Bruckners Motetten und bei keinem Kirchweihgottesdienst landauf, landab. Man hat sie in die Nähe zu Mozart gestellt, deren sie, um an Glanz zu gewinnen, überhaupt nicht bedarf: „Zu demselben Anlaß [wozu auch die *e-Moll-Messe* entstanden ist (gemeint ist die Einweihung der Votivkapelle des neuen Linzer Doms) – Anm. d. Verf.] hatte er das *Locus iste* geschrieben, das in seiner schlichten Haltung und innigen Frömmigkeit dem *Ave verum* Mozarts an die Seite zu setzen ist.“³⁰⁷ Und man hat seitens der ausschließlichen Bewunderer symphonischer Formen in der Musik Bruckners trotz ihrer Schlichtheit und Einfachheit „echt Brucknersche Züge“³⁰⁸ in ihr entdeckt. Sie ist noch zu Lebzeiten 1886 bei Theodor Rättig in Wien als Nr. 2 von „Vier Graduale“ gedruckt worden, was für Bruckners Kirchenwerke bekanntlich keineswegs häufig zutrifft.

Das *Locus iste* ist nach den drei großen Messen und für denselben Anlaß wie die zweite dieser Messen entstanden, darauf sei noch einmal hingewiesen. Wenn Bruckner hier also in der musikalischen Aussage bewußt schlicht und einfach geblieben ist, dann ist es müßig, diesen Umstand im Gegensatz zur zeitgleich entstandenen *1. Symphonie* etwa auf künstlerisches Unvermögen, mangelnde künstlerische Eigenständigkeit oder mangelnden Kunstwerkanspruch für eine solche kleine Gebrauchsmusik zu schieben. Elmar Seidel hat in diesem Zusammenhang hervorgehoben, daß man an der „harmonischen Großform“ von *Locus iste* erkennen könne, „wie sehr Bruckner 1869 selbst in einem so kurzen Kirchenstück schon als Symphoniker dachte. [...] Als Symphoniker denken, das bedeutete für Bruckner ‚beethovenschi‘

³⁰⁷ Göll./Auer (1936), Bd. IV/1, S. 108f.

³⁰⁸ Ebd., S. 109.

denken“,³⁰⁹ um kurz später etwas bissig zu polemisieren: „Wenn man stattdessen wie Max Auer Bruckners *Locus iste* lediglich ‚lieblich‘ zu nennen weiß, hat man Wesentliches an diesem Stück überhört.“³¹⁰

Der Chor, der die *e-Moll-Messe* bewältigt, wäre mit Sicherheit auch in der Lage gewesen, eine technisch weitaus anspruchsvollere Komposition zu bewerkstelligen, wenn Bruckner eine solche vorgesehen hätte. Doch scheinen diese beiden Werke eine gänzlich andere Sprache zu sprechen. Das archaisch-altklassische und mit dem Bläsersatz so eigenwillige Klangbild der Messe (man hat in bezug auf den Bläsersatz allenthalben auf eine Aufführung im Freien verwiesen,³¹¹ was freilich die Frage aufwirft, wieso die kleine „Gelegenheits- oder Gebrauchsmotette“ *Locus iste*, die speziell für denselben Anlaß entstanden ist, dann auf die scheinbar notwendige Bläserstütze verzichtet), das durchaus in seiner harmonischen Konzeption überaus modern ist, steht dem milden und schlichten Ausdruck der Motette gegenüber. Die musikalischen Beziehungen zwischen beiden ergeben sich jedoch auf den zweiten Blick. In Gloria und Credo, zwischen denen die Motette als Gradualeinlage ihren liturgischen Platz hat, ist einerseits die im Quartambitus abwärts gerichtete Bewegung zwischen c^2 und g^1 konstituierendes Element des Themenkopfes, andererseits ist die tonale Verwandtschaft (beide Meßsätze und die Motette stehen in C-Dur) offensichtlich. Auch antizipiert die Motette den authentischen Schluß des Credo, der im Gloria noch die „unvollkommene“ plagale Form aufwies.³¹² Es drängt sich vielmehr auf davon auszugehen, daß Bruckners Einfall zu dieser Motette völlig vom Text ausgehend zu deuten ist und daß bereits vorhandenes melodisches Material der die Motette umrahmenden Meßteile aufgegriffen wurde. Dann erscheint die Musik plausibel; nicht im Hinblick auf eine Aufführung im Freien oder auf die möglichst rasche Einstudierung durch die Sänger, immerhin hatte der Chor nur sechs Wochen bis zum eigentlich vorgesehenen Aufführungstermin, sondern als eigene künstlerische Idee mit einem hohen Maß an schöpferischer Phantasie im verständnisvollen Umgang mit der musikalischen Deutung des liturgischen Textes.

³⁰⁹ Seidel (2001), S. 329.

³¹⁰ Ebd., S. 330.

³¹¹ Vgl. z. B. Wald-Fuhrmann (2010), S. 258f. oder Steinbeck (2000), Sp. 1046.

³¹² Zu Bedeutung und Unterschied der Schlußkadenzten vgl. auch Seidel (2001), S. 311ff.

Christus factus est (WAB 10)

- Besetzung: 8-stimmiger gemischter Chor, drei Posaunen und Streicher,
d-Moll „Andante“
- Entstehung: Wien, vor dem 8. Dezember 1873
- Uraufführung: Wien, 8. Dezember 1873 in der Hofkapelle
- Text: Graduale des Gründonnerstages
- Widmung: keine
- Quellen: Autograph seit 1945 verschollen,
eine Fotografie des Autographs (Wien, ÖNB-MS, F 60 BRGA 701),
autographe Skizze (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 6021),
autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Gedenkzimmer),
drei Abschriften
- Erstdruck: 1934 in Wien im Musikwissenschaftlichen Verlag der Internationalen
Bruckner-Gesellschaft

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 64.

Bruckners zweite Vertonung des Graduale von Gründonnerstag (WAB 10) hat mit der ersten (WAB 9) nichts mehr gemein. Dazwischen liegen knapp 30 Jahre, und die Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit Bruckner hat sich durch und durch vollzogen. Insofern ist ein Vergleich oder direkter Bezug auf das ältere Werk aus der unzulänglichen Anfangszeit, wie er gelegentlich angestellt wurde,³¹³ kaum sinnvoll. Einzig die schon weiter oben in anderem Zusammenhang festgestellte Vorliebe Bruckners für die liturgischen Texte der Karwoche bilden eine augenfällige Gemeinsamkeit. In diesem Kontext hat einer der frühen Bruckner-Biographen bemerkt: „Und von der stillen Sammlung der Fasten- und Osterzeit sprach er manchmal und den Schauern der Karfreitagsliturgie und von dem Mysterium der Nacht von Gründonnerstag auf den Karfreitag, wo das geheimnisvolle Umschlagen aus hoffnungsvollem Frühlingssehen in die düstere Leidenswelt der Kreuzigung ganz dämmerhaft hervortritt.“³¹⁴

Die Motette ist formal vierteilig angelegt: einem ersten Unisono-Abschnitt der Knabenstimmen (bis T. 12), dem zwar eine Violinbegleitung beigegeben ist, welche aber

³¹³ Vgl. z.B. bei Imogen Fellingner (1988): Die drei Fassungen des Christus factus est.

³¹⁴ Friedrich Eckstein: Erinnerungen an Anton Bruckner. Wien 1923, S. 23.

von Bruckner selbst wohl nur zwecks erleichterter Ausführbarkeit notiert wurde, denn es heißt im Autograph „*Besser ohne Violinen*“, folgt in einem kurzen imitatorischen Abschnitt die vierstimmige Auffächerung nebst Modulation nach A-Dur (T. 13-21). Bis dahin ist der Satz rein a cappella konzipiert (befolgt man die Anweisung in bezug auf die Violinen). In den zehn anschließenden Takten erweitert Bruckner den Chor zur Achtstimmigkeit und schafft dadurch und durch die hinzutretenden Instrumente eine weitere Steigerung, die im Fortissimo bei ‚dedit illi nomen‘ (T. 29ff.) einen Binnenhöhepunkt exakt in der Mitte des Werkes markiert (insgesamt 61 Takte), der wiederum durch den Klang der Posaunen nur an dieser Stelle zusätzlich herausgehoben wird. Die nächste Passage über ‚quod est super omne nomen‘ scheint strukturell im Hinblick auf die von unten nach oben disponierte, imitatorische Stimmfolge vom allfällig bekannten *Crucifixus* Antonio Lottis inspiriert zu sein und mag als Verneigung vor dem großen Venezianer, mit dem Bruckner bereits früh in St. Florian in Berührung gekommen war und von dem er auch in seiner Linzer Zeit immer wieder Messen mit der Liedertafel Frohsinn aufgeführt hat, gelten.³¹⁵ Im diesem vierten und letzten Abschnitt der Motette, der allerdings die gesamte zweite Hälfte des Umfangs ausmacht, legt Bruckner eine dreimalige Steigerung an, die sich zum einen in der angesprochenen lottiähnlichen äußeren Steigerung durch satztechnische Mittel vollzieht (T. 31ff. bzw. T. 38ff.), zum andern dynamisch nach den gleichen Grundsätzen unterstrichen wird (die Zunahme an dynamischer Intensität korrespondiert mit der Auffüllung der Satzdicke), und schließlich im Dauerfortissimojubil („*sempre ff*“) langer Notenwerte und dem Hochtönen des Stückes a^2 kulminiert. Die bis dahin erreichte klangliche Intensität wird so ohne Spannungsverlust aufrecht erhalten.³¹⁶ Am Ende beschließt ein diminuierender A-cappella-Chor, der wieder zur Vierstimmigkeit des Anfangs verdichtet wird, den Satz und läßt beinahe kontemplativ das Kreuzigungsgeschehen ausklingen.

„Bei der zweiten Fassung [Gemeint ist die vorliegende Motette, denn mit ‚Fassungen‘ werden hier irrigerweise zwei oder mehr völlig unterschiedliche Werke verstanden, wenn sie denselben Text vertonen. – Anm. d. Verf.] handelt es sich um eine expressive, auf klanglichen Kontrast und klangliche Entfaltung angelegte Komposition.“³¹⁷ Die Gründe für die Anlage hat Melanie Wald-Fuhrmann im Symbolwert vor

³¹⁵ So auch bei Fellingner (1988), S. 146f.

³¹⁶ Ebd., S. 148.

³¹⁷ Ebd., S. 151.

allem der Steigerungsverläufe verortet.³¹⁸ Auf diesen Gedanken soll kurz etwas näher eingegangen werden, um ihn vor der Aussage Fellingingers spiegeln. Der kurze Text bietet die Möglichkeit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung bei der musikalischen Ausdeutung. Während im ersten Satz Christi Kreuzigung als Erniedrigung und Entäußerung seiner selbst durch das Ablegen göttlicher Unantastbarkeit und die Annahme der menschlichen „Knechtsgestalt“, wie es einen Vers zuvor im Philipperbrief des Apostels Paulus, dem der Text entnommen ist, heißt,³¹⁹ und die damit verbundene Liebe zu den Menschen durch den Gehorsam gegenüber dem Willen des Vaters vorgestellt wird, geht es im zweiten Satz um die Verherrlichung Christi nach der Vollendung seines irdischen Daseins durch die Erhöhung seines Namens über alle Namen durch Gottvater und zu dessen ewiger Ehre.³²⁰ Zweifellos ist die Komposition vordergründig vom zweiten Satz des Textes inspiriert. Nicht nur, daß die Vertonung desselben von 61 Takten 49 in Anspruch nimmt, auch die besonders sinnfälligen Steigerungsverläufe und die dynamische Ausgestaltung, die übrigens für eines der kleineren Kirchenwerke Bruckners auffallend aufwendig und differenziert angelegt ist, tragen dieser Idee Rechnung, was auch bereits mehrfach in Analysen oder Besprechungen Gegenstand der Betrachtung war.³²¹ Allerdings zeigen die wenigen kontrastierenden Rahmentakte ein ganz anderes Christusbild, als das des triumphierend im Himmel thronenden und über alle erhöhten Königs.

Die schwebende Unisonolinie des Anfangs entbehrt für sich genommen eines sicheren harmonischen Fundaments (schwankt zwischen d-Moll oder F-Dur). Durch das Erreichen des Zieltones f¹ nach der dreitaktigen Initialfloskel wird der Hörer sogar in die Irre geführt, da sich dadurch unweigerlich F-Dur als tonales Zentrum etabliert (Referenz zum ersten *Christus factus est* (WAB 9)). Dieser trügerische Effekt wird durch die dann dominantisch wirkende Fortführung in T. 5 noch verstärkt. Doch schon im achten Takt führt dieser Weg in die Leere, ins Nichts. Der Weg Jesu Christi, der gehorsam dem Willen seines Vaters folgend in den Tod geht, endet zunächst auf dem tonal nicht eindeutig fixierbaren Ton e¹, der Bestandteil beider Dominantklänge – von d-Moll wie von F-Dur – sein kann. Hiernach steht der Beobachter des Geschehens auf dem Kalvarienberg vor einem Abgrund. In dieser kurzen Passage schimmert symbolisch der ganze Lebens- und Leidensweg Christi: sein Weg des Einzugs

³¹⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 275.

³¹⁹ Phil 2,7 (in der Übersetzung Martin Luthers).

³²⁰ Vgl. Phil 2,9-11.

³²¹ Vgl. Wald-Fuhrmann (2010), S. 275 oder Fellinginger (1988), S. 146ff.

in Jerusalem, sein Weg vom Garten Gethsemane, in dem er verraten wurde, zum Hohepriester; sein Weg entlang der Via Dolorosa bis zum Berg Golgota, wo er nach der Marter durch die Knechte Pilatus' und dem Spott der Leute ans Kreuz geschlagen wurde. Die durch Pausen eingefasste Erweiterung der vorangegangenen Aussage über seinen Tod (‚bis zum Tod am Kreuz‘) betont das Kreuz als das zentrale Symbol der Christenheit und deutet es meisterlich aus: der Grundton der Motette d fungiert als Ausgangs- und Zielton der kurzen Phrase (‚Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende.³²²) und die dazwischen schrittweise diatonisch kreisende Circulatio integriert nur ein einziges Mal charakteristisch chromatische Elemente des Schmerzes (‚crucis‘), damit sich, wenn man die horizontale und vertikale Struktur im Notentext nachzeichnet, eine Kreuzfigur ergibt. Die scheinbar so banal daherkommende Einleitung, kaum mehr wahrgenommen als ein eben notwendiger Prolog zum eigentlichen Kern der Motette und ihrer Aussage, impliziert derart tiefgründige theologische, sogar eschatologische Gedanken Bruckners, daß sie einmal mehr als hervorragendes Beispiel der hohen theologischen Bildung Bruckners und der Aufladung seiner Kirchenwerke mit weit über rein musikalisch evozierte Strukturmomente hinausweisenden Gedanken, die aber zu jeder Zeit in inniger Symbiose von ihm miteinander vermählt werden, gelten muß.

Bruckner ist also nicht nur Verkünder göttlichen Triumphs, nicht nur lautstarke Herald des auferstandenen und siegreich über der Welt thronenden Christkönigs, wie er häufig dargestellt worden ist, nein, auch die leisen und subtilen Töne, deren Symbolgehalt und Kunstwert womöglich erst auf den zweiten Blick erscheint, weil solche Stellen stets der Gefahr ausgesetzt sind, vom Glanz und Jubel kontrastierender Monumentalkomplexe überlagert zu werden, sind brucknertypisch. Vielleicht wird er dem vielzitierten Attribut eines „Musikanten Gottes“ auf diese Weise umso nachhaltiger gerecht, unterscheidet sich aber genau darin auch von manchen anderen Zeitgenossen.

Hierzu paßt freilich auch der Schluß der Motette, der einerseits den bei ‚propter quod et Deus‘ vorgebildeten Quintfall thematisch aufgreift und den Satz zur Viestimmigkeit (a cappella) dieses Abschnitts ins Piano zurückführt, andererseits nach den tonal zwischenzeitlich indifferenten Strecken die d-Sphäre affirmativ bestätigt und nach einer plagalen Schlußbildung in sanft-warmem D-Dur zur (Grabes-)Ruhe findet.

³²² Offb 22,14.

Tota pulchra es (WAB 46)

- Besetzung: Tenor-Solo, 4-stimmiger gemischter Chor und Orgel,
Phrygisch, ohne Vortragsbez.
- Entstehung: Wien, 30. März 1878
- Uraufführung: Linz, 4. Juni 1878 in der Votivkapelle des Neuen Doms
- Text: Einzelne Verse als 1. bzw. 3. Antiphon zu Laudes und Horen für den
8. Dezember (Unbefleckte Empfängnis) im Antiphonale Monasticum;
desgleichen zur 2. Vesper des 8. Dezember im Liber usualis;
hier zu einem Gebet erweitert³²³
- Widmung: Franz Joseph Rudigier zum 25. Bischofsjubiläum
- Quellen: Partiturograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 37.286) sowie die
eigenhändig signierte Widmungsabschrift (Linz, Domarchiv)
- Erstdruck: 1887 in Wien bei Emil Wetzler als Nr. 1 in „2 Kirchen-Chöre“³²⁴

Tota pulchra es, Maria, et macula originalis non est in te.

Tu gloria Jerusalem.

Tu laetitia Israel.

Tu honorificentia populi nostri.

Tu advocata peccatorum.

O Maria! Virgo prudentissima, mater clementissima.

Ora pro nobis. Intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum.

Alles an dir ist schön, Maria, und der Makel der Erbsünde haftet nicht an dir.

Du bist der Ruhm Jerusalems.

Du bist die Freude Israels.

Du bist der Stolz unseres Volkes.

Du Fürsprecherin der Sünder.

O Maria! Weiseste Jungfrau, gütigste Mutter.

Bitte für uns. Verwende dich für uns beim Herrn Jesus Christus.

³²³ Das Gebet ist in ähnlicher Form seit dem 4. Jahrhundert nachweisbar und häufig vertont worden. Der Text paraphrasiert in litaneiartiger Weise die nachfolgenden Bibelstellen und schließt mit einer Bittstrophe ab: „tota pulchra es amica mea et macula non est in te“ [Ct 4,7 (Hld 4,7)] sowie „tu gloria Hierusalem, tu laetitia Israhel, tu honorificentia populi nostri“ [Idt 15,10 (Jdt 15,9)].

³²⁴ Vgl. Anm. 272.

Bruckners Motette *Tota pulchra es* zählt nach Art, Umfang zu den mittleren und mit Blick auf die Entstehungszeit zu den reifen Werken des Komponisten und ist, wie die meisten Kirchenmusikwerke mit marianischem Bezug, für Linz geschrieben. Anlässlich des silbernen Bischofsjubiläums seines ihm stets verbunden gebliebenen Gönners Franz Joseph Rudigier, der am 5. Juni 1878 auf sein 25-jähriges Wirken als Linzer Diözesanbischof zurückblicken konnte, schuf Bruckner diese Gebetsmotette, die im Rahmen einer Andacht in der Votivkapelle des Neuen Linzer Doms am Vorabend des Jubiläums unter Domkapellmeister Johann Baptist Burgstaller uraufgeführt wurde. Sie ist sicherlich eine der prominentesten Motetten Bruckners und schon so häufig besprochen und analysiert worden, daß es schwerfällt, neue Aspekte zum Diskussionsstand beizutragen.³²⁵

Der responsoriale Aufbau der Motette, welcher der Struktur des „litaneiartigen Gebets“³²⁶ Rechnung trägt, ist bis zum Schluß durch den Wechsel von Tenorsolist und Chor durchgehalten. Winfried Kirsch hat in diesen formalen Attributen eine Verstärkung des privaten Charakters der Musik im Sinn eines persönlichen Gebets des vor dem Hausaltar knieenden Bruckner sehen wollen und von „paraliturgischer Andachtsmusik“³²⁷ gesprochen, was mit Blick auf den Ort der Uraufführung plausibel ist.

Deutliche Allusionen an den VIII. Psalmton sind für die Melodie des Initialmotivs durch dessen Binnenstruktur, welche Initium, Rezitationston, Mediatio und Finalis des Hypomixolydischen abbildet, nachgewiesen worden und überzeugend aufgrund der Ambitusgestaltung von den übrigen in Frage kommenden Psalmtönen, die Elisabeth Maier erstmals in die Diskussion eingebracht hatte (II. und III. Ton),³²⁸ unterschieden worden.³²⁹ Darauf, daß Bruckners Verwendung der alten Tonart und der archaischen Eingangsgebärde jedoch keineswegs als Beschränkung des anschließenden Satzes oder als Zugeständnis an irgendwelche kirchenmusikalische Strömungen zu bewerten ist, hat Crawford Howie hingewiesen: „The work is clearly fertilized by plainchant or plainchant-like material, but Bruckner does not allow himself to be restricted by modality or to be fettered by Cecilian considerations.“³³⁰ Denn der

³²⁵ Neben den ausführlichen Aufsätzen von Winfried Kirsch (2001) und Erwin Horn (1982) haben sich in neuerer Zeit mit Einzelaspekten oder wichtigen Details der Motette *Tota pulchra es* beschäftigt: Dominik Höink (2011), Melanie Wald-Fuhrmann (2010), Crawford Howie (2004), Hartmut Krones (1999), Elisabeth Maier (1988).

³²⁶ Wald-Fuhrmann (2010), S. 277.

³²⁷ Kirsch (2001), S. 342.

³²⁸ Maier (1988), S. 118.

³²⁹ Kirsch (2001), S. 344.

³³⁰ Howie (2004), S. 59.

Vorwurf, es handle sich bei *Tota pulchra* es um eine Anbiederung an den seinerzeit so modischen altkirchlichen Palestrina-Stil, steht seit jeher, gerade aufgrund der überdeutlichen Spuren, die altertümliche Stilmerkmale stellenweise, ohne allein stilbildend zu wirken, hinterlassen haben, im Raum und wird bis heute kolportiert: „Wenngleich die Motette insgesamt nicht als Werk im Palestrina-Stil gewertet werden kann, so ist dennoch, bei einem Blick auf die rezeptionsgeschichtlich diesbezüglich hervorgekehrten Abschnitte, eine Nähe zur typischen Harmonik des Palestrina-Stils nicht zu leugnen.“³³¹ Die in jüngerer Zeit hauptsächlich von Erwin Horn postulierte Nähe zum Palestrina-Stil wurde mit der tonalen Gestalt des Anfangs- und Schlußabschnitts begründet, die zwischenzeitlich von Bruckners „handschriftliche[m] Stempel kühner Inspiration“ zu unterscheiden sei.³³² Daß diese Argumentation nicht durchgängig und daher unschlüssig ist, hat Dominik Höink anschaulich nachgewiesen.³³³ Zudem ist von Bruckner der Ausspruch überliefert: „Ich habe gern die alten Tonarten; sie haben etwas Mystisches an sich.“³³⁴ Hier zeigt sich, daß es sich eben nicht um eine bewußte Hinwendung zu den Idealen bspw. der Cäcilianer handelt, sondern daß Bruckner ein ganz natürliches Empfinden gegenüber dem altkirchlichen musikalischen Material hat, vielleicht auch zusätzlich angereichert durch die tradierte Tonartenästhetik und ihre Zuschreibung bestimmter Charakteristika an einzelne Modi. So kommt den plagalen Modi allgemein traditionell ein „sanfter, lieblicher, flehentlicher“ Charakter und dem VIII. Ton speziell der Ausdruck „gemessener Freude, würdevoller Melodik und heiterer Ruhe des Gemüts [...]“ zu.³³⁵

Die Melodie der vier Eingangstakte ist einem diatonischen Halbkreis nachempfunden, der sich in Verbindung mit der Baßlinie der anschließenden Chorantwort zu einem vollständigen, eine Oktave umfassenden Kreis rundet, in dem der volle Ambitus des latent zugrundeliegenden VIII. Tons ausgeschöpft wird. Auch die dynamische Öffnung zur Mitte der Phrase hin und das dezente Diminuieren verstärken die Idee des Runden, Vollständigen, Perfekten – ergo des Reinen und Schönen. Sowohl die Worte ‚tota‘ als auch ‚pulchra‘ können hier je einzeln, aber auch in Kombination miteinander symbolisiert verstanden werden. Darüber hinaus ist die Allegorie der „schö-

³³¹ Höink (2011), S. 342f.

³³² Horn (1982), S. 25.

Vgl. dazu auch Höink (2011), S. 339.

³³³ Ebd., S. 339ff.

³³⁴ Zit. nach: Ernst Schwanzara (Hg.): Anton Bruckner. Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt. Wien 1950, S. 273.

³³⁵ Kirsch (2001), S. 344 nach:

Hermann Abert: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, Halle 1905, S. 243f.

nen Frau“ als Abbild der „reinen Menschenseele“ gegenwärtig, denn die Schönheit Marias kann hier als „sichtbarer Ausdruck einer moralischen Schönheit [verstanden werden]. Die sinnliche Schönheit [...] ist ins Kontemplative gewendet. [...] Ihr ausgeglichener Charakter, ihre Wohlproportioniertheit, ihre lieblichen Farben sind vollkommen in den musikalischen Bereich übertragen.“³³⁶ Zugleich sieht man in demselben Motiv auch die bei Bruckner gelegentlich zu findende Kreuzfigur, von der Constantin Floros als „tonales Symbol für das Kreuz“ gesprochen hat.³³⁷ In schlichter Faktur, unter Verwendung „reiner“ und altertümlicher Harmonien disponiert Bruckner den Antwortchor auf das Invitatorium des Beters. Bereits etwas zuversichtlicher und forscher tritt der Andächtige der Gottesmutter in seinem zweiten Aufschwung gegenüber (T. 9ff. mit Auftakt): diesmal bereits durch das Rund der ganzen Oktave hindurch und bei ‚macula‘, dem Wort, das Bruckner dem Anlaß gemäß und dem Patrozinium des Domneubaus, dessen Fertigstellung zeitlebens eine der vornehmsten Aufgaben im Wirken des Bischofs Franz Joseph Rudigier gewesen ist, entsprechend in den Text der Gebetsvorlage eingefügt hatte, erstmals den Ambitus des Hypomixolydischen als Sinnbild für Makel und Unvollkommenheit überschreitend.³³⁸ Wenn für Bruckners Marienmotetten „Versenkung und Ekstase“³³⁹ als Hauptmerkmale bzw. Hauptbeweg- oder -motivationsgründe angenommen werden sollten, dann ist hier das Ideal der Versenkung mustergültig exponiert.

Die Dichotomie dieser beiden Ausdruckskategorien ist als erkenntnisleitender Ansatz sofort plausibel, blickt man auf den nächsten kurzen Abschnitt des *Tota pulchra es*: Ins zweite paradigmatische Element, die Ekstase, gerät der entzückte Beter nämlich gleich hierauf bei den litaneiartigen Zuschreibungen unterschiedlicher Ehrentitel an die Gottesmutter, die im dreifachen Fortissimojubel („*pleno organo*“) über ‚tu laetitia Israel‘ kulminieren (kurzzeitige Auffächerung bis zur Neunstimmigkeit, Erreichen des Hochtones a^2 der Motette). Nichts könnte Brucknerischer sein als der schroffe und unvermittelte Kontrast, der monumentale Stimmungsausbruch angesichts eines divinen Herrlichkeitstopos, der jede Expression sanft-flehender Empfindung der nach innen gekehrten Haltung eines frommen Bekenners wenigstens zurückdrängt, wenn nicht transzendiert, und dadurch die Erfahrung individueller Kontemplation zugunsten

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Zit. n. Hartmut Krones: Musiksprachliche Elemente aus Renaissance und Barock bei Anton Bruckner. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposium 1997). Linz 1999, S. 57.

³³⁸ Kirsch (2001), S. 345.

³³⁹ Titel des Aufsatzes von Kirsch (2001).

ekstatischen Rausches und quasi-unendlicher Steigerung überlagert. Kirsch hat in diesem Zusammenhang vom „mystischen Erleuchtungsakt“ (Illuminatio) nach vorheriger „Askese“ gesprochen, der den „Zustand der Überwältigung“, das heißt, ein „Nicht-bei-sich-sein“ im Sinne völliger Entgrenzung herbeiführe.³⁴⁰ Die Verwendung der Orgel spielt eine ebenso große Rolle als Signal göttlicher Majestät und Erhabenheit, wie die stete Quintfallsequenz mit den Bruckner eigenen Anreicherungen durch Sekund- bzw. Nonvorhalte ihre Funktion bei der Rückführung des exsultierten Jubels in die tieferliegende, menschliche Sphäre hat (z.B. T. 23ff. oder T. 33ff.).

Eine Stelle von bemerkenswerter harmonischer Aufladung, die sich nicht recht in den übrigen Satz einfügen will, findet sich zu der Anrufung als gütigste Mutter („mater clementissima“) in T. 49ff.: Bruckner läßt hier auf #-Tonarten unvermittelt b-Tonarten folgen, erst der Tenorsolist moduliert mittels mediantisch zu deutenden Terzaufstiegs zurück. Weshalb Bruckner gerade den letzten Ruf vor der abschließenden Bittstrophe derart herausgehoben hat, ist kaum mit Hilfe des Textes allein zu erklären. Es scheint, als habe er gegen Ende aus dem stilistisch etwas gleichförmigen altertümlichen Gepräge der Motette ausscheren wollen, als habe er ganz persönlich noch einmal mit seinen ihm eigenen Worten insistiert und sich so selbst als Beter im Sinne Kirschs zu erkennen gegeben. Allein die enorme Farbigkeit, die von diesen wenigen Takten ausgeht, hebt die Musik weit über die epigonalen Züge zeitgenössischen, cäcilianischen und damit einem zweiten Palestrina-Sil verpflichteten Standards. Die eindringliche, ins dreifache Piano ausgleitende Bittstrophe, die zunächst noch mit Orgelpomp in strahlendem D-Dur auf das Einwirken der Gottesmutter drängte, wird zunehmend verhaltener und transportiert nur noch ein „emotionales Potential, [das] bei weitem nicht mit dem der Marienvision der ersten 52 Takte zu vergleichen ist.“³⁴¹ Kirsch sieht hierin den Unterschied zwischen persönlicher Marienverehrung und gemeindlich vorgetragener Bitte durch den Wechsel der Stimmung und Zurückhaltung in der Ausdrucksebene verwirklicht. Gleichwohl rundet der letzte Abschnitt ab T. 55 die Motette in ihrem Anliegen, stimmungsvolle Andachtsmusik mit dem Anspruch des repräsentativen Geschenks zu verbinden, das alles mit den aufgrund des Aufführungsortes nur eingeschränkt zur Verfügung stehenden Mitteln. So betrachtet zählt die vorliegende Motette zwar nicht unter die fortschrittlichsten Kirchenwerke Bruckners, sicherlich aber zu den populärsten, farbenprächtigsten und klangschönsten.

³⁴⁰ Ebd., S. 345f.

³⁴¹ Ebd., S. 350.

Os justi (WAB 30)

[zusammen mit **Inveni David** (WAB 20)]

- Besetzung: 4- bis 8-stimmiger gemischter Chor a cappella, Lydisch,
keine Tempobezeichnung, dafür aber „*Alla Cappella*“
- Entstehung: Wien, 18. Juli 1879 (Graduale)
Wien, 28. Juli 1879 (Hallelujavers mit Orgelbegleitung)
- Uraufführung: St. Florian, 28. August 1879
- Text: Graduale der Messe für Kirchenlehrer, in Verbindung mit dem
Hallelujavers *Inveni David* (WAB 20) als Zwischengesänge für das
Fest des Hl. Basilius (14.6.) oder des Hl. Augustinus (28.8.);
hier wohl für den 28.8. (Uraufführungstag) anlässlich des Patronatsfe-
stes der Augustiner-Chorherren von St. Florian³⁴²
- Widmung: Ignaz Traumihler, Regens Chori zu St. Florian
- Quellen: Partiturautograph der 1. Fassung (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 3158),
Partiturautograph der 2. Fassung (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 37.284),
Widmungsexemplar (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 19/12),
Autograph des Verses *Inveni David* (Wien, ÖNB-MS, Mus. Hs. 6069),
mehrere Abschriften
- Erstdruck: 1886 in Wien bei Theodor Rättig als Nr. 3 in „Vier Graduale“

³⁴² Im Hinblick auf den Text und die Zugehörigkeit des Hallelujaverses *Inveni David* (WAB 20) zu dieser Gradualmotette sei auf einen Brief Bruckners an den Widmungsträger, den Regens Chori von St. Florian, Ignaz Traumihler, verwiesen, in welchem der Komponist sich nach fehlenden Textteilen erkundigt (vgl. Briefe, Bd. 1, S. 182f.). Hierin heißt es diesbezüglich: „*Wenn ich nicht irre, so wünschten H Regens von mir ein ‚Os justi‘. [...] Ists der ganze Text? [...]*“, was bei Betrachtung der autographen Partitur in der 1. Fassung einen Sinn ergibt, hat nämlich Bruckner in dieser Niederschrift den letzten Satz ‚et non supplantabuntur ...‘ vergessen oder übersehen, was möglicherweise darauf zurückzuführen ist, daß er ein anderes ‚Os justi‘ des Graduale Romanum vorliegen hatte als dasjenige, welches für die o.g. Feste gedacht ist. Da differieren unter Umständen die Texte um Nuancen.

Es ist aber auch möglich, daß sich die Frage auf den fehlenden Hallelujavers bezieht, was insofern plausibel erscheint, als Bruckner den Vers zehn Tage später eiligst nachkomponiert hat, wohl um die geplante Uraufführung anlässlich des als hohen Festtag begangenen Patroziniums der Augustiner-Chorherren nicht zu gefährden. So läßt sich zumindest eindeutig sagen, daß der Vers *Inveni David* (WAB 20) weder ein eigenständiges Werk, noch ein Gradualvers (dieser beginnt im vorliegenden Fall mit den Worten ‚Lex Dei ...‘ – Psalm 37(36),31) oder gar eine Choralharmonisierung ist, wie er in verschiedenen Werkverzeichnissen fälschlicherweise geführt wird, sondern eindeutig der im Formular des Festes des Hl. Augustinus liturgisch vorgesehene Hallelujavers. Das heißt weiter, daß die beiden Schlußakte der Motette (‚Halleluja, halleluja‘) ebensowenig den Schluß des Graduale ‚Os justi‘, sondern vielmehr den Beginn des anschließenden Hallelujaverses markieren, worauf der *Inveni-David-Vers* (Psalm 89(88),21) folgt. Das Halleluja müßte dann noch einmal wiederholt werden (‚Halleluja ut supra‘), bevor im Anschluß an die Zwischengesänge in der Messe das Evangelium verkündet wird.

(Graduale – WAB 30)

Os justi meditabitur sapientiam, et lingua eius loquetur judicium.

V: Lex Dei eius in corde ipsius: et non supplantabuntur gressus eius. Alleluia.

Der Mund des Gerechten verkündet Weisheit, und seine Zunge redet, was recht ist. Das Gesetz seines Gottes trägt er im Herzen: und seine Schritte werden nicht straucheln. Halleluja.³⁴³

(Hallelujavers – WAB 20)

V: Inveni David servum meum, oleo sancto meo unxi eum. [Alleluia (ut supra)]

Ich habe David zu meinem Knecht erkoren, mit meinem heiligen Öl ihn gesalbt.

Die Motette *Os justus* (WAB 30) gehört aufgrund ihrer musikalischen Anlage sicherlich zu den bedeutendsten Vokalwerken Bruckners und ist bis auf den heutigen Tag in der kirchenmusikalischen Praxis fest verankert. Zugleich ist sie auch eine der eigenümlichsten Schöpfungen des Komponisten, der mit diesem Gradualstück seinen Beitrag zur Rezeption des Cäcilianismus – wie mit keinem anderen zuvor oder danach – geleistet hat.

Auf Bitten des Florianer Regens Chori Ignaz Traumihler, der ein glühender Anhänger des deutschen Cäcilianismus und der damit verbundenen kirchenmusikalischen Ästhetik war, schuf Bruckner diese Musik, gleichwohl im Bewußtsein keiner blinden Nachfolge oder Mitläuferschaft, sondern, in autonomer Reflexion des cäcilianischen Gedankens, seine persönliche Antwort auf diese Idee mitteilend. Es verwundert nicht, daß die Motette immer wieder im Zentrum derjenigen Bruckner-Rezeption stand, welche eine Nähe Bruckners zu den zeitgenössischen Reformbestrebungen zu konstruieren suchte, hat Bruckner doch mit Traumihler einen prominenten Befürworter des Cäcilianismus angesprochen, den Cäcilianern insgesamt dadurch allerdings musikalisch keine Konzessionen gemacht. Auch hat er, wie Arnold Schmitz etwas süffisant formulierte: „ihnen, von denen keiner über ein künstlerisches Mittelmaß hinausgekommen ist, nicht die Überlegenheit der eigenen Kunst demonstrieren wollen, indem er ihnen in der Technik des Archaisierens sozusagen einige Runden

³⁴³ Eigentlich gehört das ‚Halleluja‘ nicht mehr hierher, sondern an den Anfang und ans Ende des folgenden Verses (vgl. vorige Anmerkung). Da es aber üblicherweise in den gängigen Ausgaben an den Schluß des Graduale gesetzt wird (was leider auch vielerorts der gängigen Aufführungspraxis entspricht, die zwar das ‚Halleluja‘ darbietet, auf den dazugehörigen Vers aber verzichtet) und sich der hier aufgeführte Text stets nach der Vorgabe in der NGA und den darin verzeichneten, tatsächlich vertonten Textteilen (gelegentlich fehlen einzelne Wörter, halbe oder ganze Sätze, die liturgisch an sich vorgesehen wären) richtet, steht es trotzdem an dieser Stelle.

vorgab. Das war überhaupt nicht seine Art, sich mit anderen auseinanderzusetzen und hätte sich zudem mit der Würde des Augustinusfestes, für das *Os justi* komponiert wurde, schlecht vertragen.³⁴⁴

Das *Os justi* (WAB 30) ist formal klar in drei Teile gegliedert und ähnelt damit dem Aufbau der Messen, die sich ebenfalls auf ihre je eigene Weise an der Dreiteiligkeit des klassischen Sonatensatzes orientieren. So kann man den Beginn (T. 1-16) diesem Verständnis folgend als ‚Hauptsatz‘ oder, vielleicht besser, als ‚Hauptteil‘ ansprechen, dem ein kontrastierender Mittelteil (‚Seitensatz‘), hier in Form eines Fugato, folgt (T. 17-42), um dann mit einer Art ‚Reprise‘ des Hauptteils (T. 43-64) die Motette zu beschließen, bevor in T. 65, dynamisch deutlich unterschieden von den vorigen Abschnitten (*pianissimo possibile*), eine fünftaktige choralartige Coda anschließt, mit welcher das Werk zunächst endet. Das nachfolgende, zwei Mensuren umfassende ‚Alleluia‘, tatsächlich ein Choral, der auch von Bruckner selbst so bezeichnet ist, leitet den Hallelujavers *Inveni David* (WAB 20) ein, wird nach dem Vers wiederholt, bildet also dessen Rahmen und gehört somit nicht proprietär zur Gradualmotette.

Der erste Teil ist hierbei homophon-akkordisch angelegt und weitet sich von der grundständigen Vierstimmigkeit des Satzes in ein sich steigerndes und monumental ausgreifendes Klangvolumen, das, vom Baß bis zum Sopran beinahe zweieinhalb Oktaven umfassend und dynamisch weit ausgreifend, nach kurzer wechselhöriger Disposition harmonisch in der berühmten Brucknerschen Sekundvorhaltsmotivik mit absteigender Diskantlinie über mehr als eine Oktav kulminiert. Dabei ist die Ligaturenkette im Sopran nicht als rhetorische Abstiegsfigur im Sinne der barocken musikalischen Figurenlehre zu verstehen, sondern gehört tektonisch zu einem Satz, dem es aufgrund seiner nicht voraussetzungsreichen Anlage, worauf wir weiter unten detailliert eingehen werden, verwehrt bleibt, Farbigkeit und Plastizität durch Harmonik oder Modulation auszustrahlen, wie es sonst bei Bruckner eigentümlich ist. „Alle Farbigkeit ist in reizvoll durchsichtige Blässe aufgelöst, und es ist ein Schauspiel für sich, den größten Können sich selbst seiner stärksten Mittel berauben zu sehen.“³⁴⁵ Diese für Bruckner so typische Farbigkeit, der ‚color‘ seiner Musik, leuchtet in der emphatischen Hervorhebung der Takte 8-15 bzw. 50-55 ganz besonders auf, die Tönung des

³⁴⁴ Arnold Schmitz: Anton Bruckners Motette „Os justi“. Eine Erwägung zur Problematik der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. In: *Epirrhosis*. Festgabe für Carl Schmitt. Hrsg. v. Hans Barion, Ernst-W. Böckenförde, Ernst Forsthoff u. Werner Weber. Bd. 1, Berlin 1968, S. 343.

³⁴⁵ Kurth (1925), S. 1290.

Chorals am Ende der Motette taucht plötzlich die klangliche Dimension des Monumentalen in ein völlig anderes, gedämpftes und friedvoll-heiteres Licht.

Der mittlere Teil, das Fugato (T. 17-42), beschreibt eine polyphone und dabei fast schwebende, melodiöse Deklamation des Textes ‚et lingua eius loquetur iudicium‘, die sich von jener „harmoniedurchsättigten Polyphonie“,³⁴⁶ welche sonst für Bruckner kennzeichnend ist, deutlich unterscheidet und von der Ernst Kurth gesagt hat, daß sie gerade jenen ekstatischen Ausdruck annehme, der sich mit der gewählten Askesse zu vermählen fähig sei.³⁴⁷ Daneben bedient sich Bruckner eines weiteren Steigerungsmittels, das dazu beiträgt, die Binnenspannung des Mittelteils aufrecht zu erhalten und die formale Konzeption auch über eine weitere Strecke tragfähig zu gestalten. Die Einsätze des zweiten imitierenden Stimmenpaars (Baß und Tenor) setzen je einen Ton höher ein als zuvor Alt und Sopran, so daß der tonale Rahmen hier zugunsten der kunstvollen harmonischen Disposition zwar etwas beansprucht wird, diese gewollte tonale Unsicherheit jedoch beinahe so wunderbar beiläufig daherkommt, daß sie kaum beim bloßen Anhören erfaßt werden kann.

Schließlich bereitet der flächig und damit kontrastierend beginnende dritte Teil die erneute Steigerung (diesmal im Fortissimo gegenüber forte am Anfang) in T. 52ff. vor, um dann mit einer vielfach umstrittenen Stelle die Motette ruhig und mit der gelassen-würdevollen Majestät tiefgründiger Durchgeistigung ausklingen zu lassen. Die Coda bei ‚et non supplantabuntur gressus eius‘ ist auch die einzige Stelle im *Os justi*, von der man behaupten kann, daß der Text musikalisch sinngemäß ausgedeutet ist. Wie Kirsch schon in seiner Studie festgestellt hat, herrscht ansonsten „in diesem Graduale ein recht loses Wort-Ton-Verhältnis. Die angewandten musikalischen Mittel widersprechen dem Textinhalt zwar nicht, stehen aber auch mit ihm in keinem unmittelbaren Zusammenhang. Sie entspringen in erster Linie dem ausgeprägten Sinn des Komponisten für monumentale Wirkungen.“³⁴⁸ In der Coda mag man die sicheren und auf festem Grund gehenden Schritte des Gerechten erblicken, der Gottes Gesetz befolgt und seine Wege geht. Umstritten ist diese Stelle noch aus einem anderen Grund. Seit jeher streiten sich die Bruckner-Forscher darum, ob der Choral bei ‚Alleluia‘, der in den Schlußtakten der Motette bei ‚et non supplantabuntur ...‘ melodisch vorgebildet war, das Zitat eines existierenden Chorals ist, oder Bruckners eige-

³⁴⁶ Schmitz (1968), S. 341.

³⁴⁷ Vgl. Kurth (1925), S. 1291.

³⁴⁸ Kirsch (1958), S. 160.

ne Schöpfung. Hierzu gibt es die unterschiedlichsten Meinungen, und es scheint, als sei diese Fragestellung trotz aller Bemühungen nicht abschließend zu beantworten.

Elisabeth Maier hat in ihrem Aufsatz „Der Choral in den Kirchenwerken Bruckners“³⁴⁹ die Thematik vertieft und vermeintlich abschließend geklärt. Es bestehen allerdings an den Ergebnissen dieser Untersuchung sowie ihrer Methodik einige Zweifel. So rekurriert die Arbeit vor allem auf Zitate, die größtenteils von so banaler melodischer Struktur sind, daß sie überall und allerorts immer wieder vorkommen: simple Dreiklangsbrechungen, kleinere diatonische Reihen, Zwei- oder Dreitonfolgen, die zum Basismaterial jedes Komponierens gehören und eben gerade keine so unverwechselbare Gestalt haben, daß sie überhaupt zitierfähig wären. Denn die Benutzung gängiger Floskeln oder als Gemeingut anzusehender Wendungen genügt nicht als Zitat, selbst wenn sie woanders längst vorgebildet waren, weil sie schlicht Ausfluß natürlichen Umgangs mit den musikalischen Gegebenheiten und den Möglichkeiten musikalischen Linienbaus sind. Wie man nicht auf die Idee käme, winzige melodische Elemente, die zufällig in Werken Bachs, Mozarts, Puccinis oder Hindemiths, um einen willkürlichen Vergleich zu kreieren, ähnlich sind, als Zitate des ältesten derselben einzuordnen, so kann man schwerlich anhand der gewählten Beispiele nachvollziehen, wo bei einigen der ermittelten Choralzitate der Zusammenhang sein soll. Freilich gibt es einzelne plausible Beispiele, aber das ‚Alleluia‘ in *Os justi* gehört gerade nicht dazu. Um als echtes Zitat Geltung zu erlangen, müßte es mindestens aus einem gleichen Choral, das heißt mit dem gleichen Text stammen, oder es müßte aus einem liturgisch verwandten Choral entnommen sein (das träfe hier zu) und eine so eklatante Ähnlichkeit aufweisen – wobei es natürlich nicht allzu gewöhnlich sein dürfte, also nicht aus reiner Aneinanderreihung von verwechselbaren melismatischen Floskeln bestehen könnte – daß es nicht beliebig oft an anderer Stelle aufzufinden wäre. Genau das trifft im vorliegenden allerdings Fall nicht zu.

Abgesehen davon besteht Unklarheit darüber, welche Choralfassung des Graduale ‚Os justi‘ Bruckner gekannt hat, denn die restaurative Verbreitung (und verstärkte Rezeption) der neu herausgegebenen „Editio Medicaea“ des 17. Jahrhunderts setzt im deutschsprachigen Raum erst in den 1870er Jahren wieder verstärkt ein, nachdem Friedrich Pustet in Regensburg 1871 die kirchliche Druckerlaubnis hierfür bekommen hatte. Franz Karl Praßl hat bereits darauf hingewiesen, daß „die Editio Medicaea während der gesamten Barockzeit und danach in Österreich überhaupt keine

³⁴⁹ Wie Anm. 111.

Bedeutung³⁵⁰ gehabt hat. Ebenso gilt das für die Choralpflege im St. Florian, wie weiter vorne in dieser Arbeit gezeigt worden ist. Auch das von Elisabeth Maier in Bruckners einziger Choralkomposition *Ave Regina caelorum* identifizierte Zitat entstammt nicht unmittelbar der Editio Medicaea.³⁵¹ Für Bruckners Choralkennntnis jedenfalls ist die Medicaea als unzulängliche Quelle zunächst ein schwaches Argument. Einzelne Überlieferungstraditionen können hiervon natürlich abweichen, jedoch gibt es dafür im Fall Bruckners keinen hinreichenden Anhaltspunkt. Die Editio Vaticana schließlich, die Bruckner natürlich nicht gekannt haben kann, die aber auf altem Quellenmaterial fußt, kennt bei der relevanten Stelle³⁵² nicht nur eine unterschiedliche Lesart, sondern gleich eine vollkommen andere Melodie.

Deshalb bleiben die unterschiedlichen Auffassungen über die Frage, ob es sich um ein Choralzitat handelt oder nicht, weiterhin im Raum stehen.³⁵³ Der Verfasser dieser Arbeit teilt nach Abwägung der von beiden Seiten vorgetragene Argumente und intensiver Beschäftigung mit den in Frage kommenden Melodien beider Editionen des Graduale Romanum sowie der in St. Florian verfügbaren Archivbestände die Meinung des Herausgebers der NGA Leopold Nowak: „Der Meister selbst hat allerdings dem Alleluja dadurch abschließende Bedeutung verliehen, indem die letzten drei Takte der Sopran-Melodie die erste Phrase des Alleluja vorwegnehmen. Und so wie dieses Alleluja eine Eigenschöpfung Bruckners darstellt, so ist es auch das *Inveni David*.“³⁵⁴

Jenseits der formalen Struktur und der damit nachrangig verbundenen Schwierigkeiten ist immer wieder (wie schon bei anderen Werken früherer Jahre) die Nähe zum Cäcilianismus durch die kirchentonale Anlage apostrophiert worden. Mit Bruckners eigenen Worten wollen wir zunächst in diese, mitunter kontrovers diskutierte, vieldimensionale Thematik einsteigen: „*Wenn ich nicht irre, so wünschten H Regens von mir ein Os justi. Ich erlaube mir, solches zu übersenden, u war so keck, Euer Hochwürden es zu dediciren; (d.h. wenn Sie es annehmen.) [...] Sehr würde ich mich*

³⁵⁰ Franz Karl Praßl: Anton Bruckner und der gregorianische Choral seiner Zeit in Österreich. In: Friedrich W. Riedel (2001), S. 88.

³⁵¹ Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 252f. dieser Arbeit.

³⁵² Es handelt sich um das Halleluja des Introitus aus der Missa de Doctoribus.

³⁵³ Befürworter der Zitatthese sind neben Elisabeth Maier z.B. Dominik Höink und Winfried Kirsch. Als Gegner wären Ernst Kurth, Arnold Schmitz, Leopold Nowak und Karl Praßl zu nennen. Neutral äußern sich bspw. Max Auer und Melanie Wald-Fuhrmann. Intensivere Untersuchungen in dieser Richtung hat wohl außer Elisabeth Maier, Leopold Nowak, Franz Karl Praßl und dem Verfasser dieser Arbeit bislang niemand vorgenommen.

³⁵⁴ NGA, Bd. XXI, S. 183.

freuen, wenn E[uer] H[ochwürden] ein Vergnügen daran finden sollten. Ohne # u[nd] b; ohne Dreiklänge der 7. Stufe; ohne 6/4 Akkord, ohne Vier = u Fünfklänge.“³⁵⁵

Und in der Tat, beim Betrachten der Partitur findet sich kein einziges Akzidenz im gesamten Verlauf der Motette. War es sogar in der hohen Zeit der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts gang und gäbe, das lydische ‚b durum‘ durch das den Tritonuston h über der Finalis f verhindernden ‚b molle‘ zu ersetzen, wobei Akzidenzen generell, nicht zuletzt auch zur Einhaltung der traditionellen Klauselbildungen bzw. der Kadenzvorschriften erforderlich (z.B. Erhöhung der 7. Stufe für die Diskantklausel im IV. oder VIII. Ton), nicht unüblich waren, verzichtet Bruckner gänzlich darauf, was Schmitz zu der spöttischen Bemerkung anregte: „Die ganze Motette, 70 Takte lang, kommt ohne ein Versetzungszeichen aus. Das hat ein Cäcilianer höchstens in einem zwölftaktigen Übungsbeispiel über einen Fuxschen Cantus firmus, nicht aber in einem längeren Tonsatz zustande gebracht.“³⁵⁶ Darin einen Mangel zu sehen, wie es gelegentlich die neuere Literatur unter Mißachtung der Gewohnheiten der älteren Meister getan hat, um den III. Ton hier gewissermaßen als ‚Pseudolydisch‘ zu entlarven, überzeugt nicht.³⁵⁷ Vielmehr handelt es sich eben gerade nicht um die zeittypi-

³⁵⁵ Brief Bruckners an Ignaz Traumihler vom 25. Juli 1879. In: Briefe, Bd. 1, S. 182f.

³⁵⁶ Schmitz (1968), S. 339.

³⁵⁷ Im Bruckner-Handbuch heißt es lapidar über die lydische Tonart des *Os justi*: „Sie ist freilich nur insofern verwirklicht, als h statt b erklingt.“ (vgl. Wald-Fuhrmann (2010), S. 276) Diese Einschätzung ignoriert den Usus älterer Meister. Weiter heißt es: „In der jeweiligen Ambitusgestaltung der Stimmen jedoch ist das modale Moment nurmehr vage erkennbar.“ (ebd.) – Die Praxis der Verwendung sog. „modifizierter Kirchentonarten“ im mehrstimmigen Satz, wie er durch die Kunst der frankoflämischen Meister des 15. und der niederländischen, französischen, spanischen, italienischen (unter ihnen auch Palestrina) und deutschen Meister des 16. Jahrhunderts ausgebildet, und auch noch im 17. und 18. Jahrhundert in Lehre und Anwendung tradiert wurde, wird dabei schlicht ausgeblendet. Freilich ist ein Ambitus von anderthalb Oktaven (Baßstimme des *Os justi*) unmodal, jedoch findet sich ein den vorgegebenen Oktavrahmen verlassender Dezimambitus (wie hier im Alt) genauso u.a. bei Palestrina.

Dominik Höink hat hier vorsichtiger formuliert, trifft aber nach unserer Auffassung ebenfalls nicht exakt den Kern des Problems: „Durch den konsequenten Verzicht auf das sonst im Lydischen üblicherweise verwendete b-molle gehört Bruckners Motette zu den [...] Werken, die durch eine besondere [...] ‚Reinheit‘ versuchen, ihrem Vorbild – besser: dem eigenen Bild von der Polyphonie des 16. Jahrhunderts – nahezukommen. So kann im Fall des *Os justi* die Modusverwendung [...] als klassischer Fall einer modalen Verwendung des 19. Jahrhunderts erkannt werden. Der Umfang einer jeden Stimme zeigt sich gegenüber dem modusüblichen bei Bruckner nach unten wie nach oben bisweilen deutlich geweitet.“ (vgl. Höink (2011), S. 331) – Zutreffend ist der Schluß, falsch nach unserer Ansicht die Unterstellung, Bruckner habe – wie es die Cäcilianer und allen voran Witt auch getan haben – seine private und von der tatsächlichen historischen Basis losgelöste Vorstellung einer kirchentonalen „Reinheit“ entwickelt. Das ist widersinnig und kann auch kaum mit der eigens brieflich angekündigten bewußten Vorgehensweise für diese eine Komposition in Einklang gebracht werden. Denn was die sog. „Reinheit“ im Hinblick auf den Verzicht jeglicher Akzidenzen angeht, bleibt die Motette singulär.

sche Verwendung einer sog. modifizierten Kirchentonart, wie sie seit Jahrhunderten aus den vorgenannten Gründen in Gebrauch waren. Bruckner betont dezidiert, daß er auf # und b verzichtet, wohl um dem vermeintlichen Ideal von Reinheit und altklassischer Polyphonie, wie es beim Adressaten dieser Motette bestanden haben mag, entgegenzukommen. Bruckners Ideal ist es hingegen nicht, denn das *Os justi* bleibt in dieser Hinsicht singulär. Hinzukommt, daß das Lydische nicht die einzige durchgängige Tonart ist: der Mittelteil vollzieht eine sog. Mutatio toni (T.15f.) und verwendet für den polyphonen Abschnitt ‚et lingua eius loquetur iudicium‘ (T. 17-42) den mixolydischen IV. Ton, ehe zu Beginn der ‚Reprise‘ (T. 44f) erneut ein Wechsel zurück ins Lydische stattfindet, worauf bereits Johann Nepomuk David aufmerksam gemacht hat, der in diesem Kontext auch auf die Konzeption des Mittelteils als „Fuga per tonos“ verweist, da die Imitationseinsätze auf den Tönen des mixolydischen Oktavenausschnitts erfolgen.³⁵⁸ Insgesamt kann man also was die Tonartenbehandlung der Motette betrifft mit Fug und Recht sagen: „Was in *Os justi* geschieht, ist ein sehr komplexer Akt der Komposition und keine Destillation.“³⁵⁹

Zusammenfassend betrachtet ergibt sich ein kontroverses Bild von Rezeption und Wirkung der Motette *Os justi*, das dem künstlerischen Anspruch und Stellenwert des Werkes kaum gerecht wird. Von den Anhängern des Cäcilianismus kritisch beäugt, weil es der Beitrag eines Fremden war; von den Gegnern scheel angesehen, die hier fast einen Verrat an ihren ästhetischen Anliegen durch einen ihrer prominentesten Vertreter witterten. Dabei ist es eines der feinsinnigsten Werke Bruckners, zeitlos in seiner wirkmächtigen Tonsprache und von anspruchsvoller ideeller Durchdringung im ganzen Satzgeflecht. Wie Kapillaren durchziehen feinste melodiose Verästelungen den Satz und konstituieren ein strukturelles Entrücktsein, das seine Brechung in den monumentalen Auswallungen und kraftstrotzenden Klangkaskaden der Brucknerschen Musiksprache erfährt. Schmitz hat dieses Werk aufgrund des autonomen und souveränen Umgangs mit der Referenz an die Tradition in Tonalität und Satz zu Recht an die Seite eines anderen gestellt: „Was den künstlerischen Rang angeht, so könnte man neben *Os justi* aus dem 19. Jahrhundert wohl nur Beethovens *Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* aus dem Streichquartett a-Moll op. 132 nennen.“³⁶⁰ Wenn auch beide Sätze, der Satz Beethovens und Bruckners, nach Gattung, Form und Stil zu verschieden sind, als daß sie

³⁵⁸ Vgl. Johann Nepomuk David: Das „Os justi“ von Anton Bruckner. In: ÖMZ 8 (1953), S. 257.

³⁵⁹ Schmitz (1968), S. 340.

³⁶⁰ Schmitz (1968), S. 339f.

ohne größere Umstände miteinander verglichen werden könnten, was Schmitz bewußt war, entbehrt dieser Vergleich nicht völlig seiner Grundlage und kann dazu beitragen, das Verständnis gegenüber Bruckners Motette von den Konflikten, die die Rezeptionsgeschichte bereitet, zu lösen und mit dem angemessenen und nötigen Abstand allein die Musik zu betrachten, ohne einschränkende Scheuklappen der einen oder anderen Art bereits vorher aufzusetzen. Dann kann Bruckners Musik vorbehaltlos angenommen und seine Motette als einzigartiges kirchenmusikalisches Kunstwerk gewürdigt werden, um den Platz einzunehmen, der ihr aus mehr oder weniger ideologischen, nicht kunstästhetischen Gründen bislang verwehrt blieb.

Christus factus est (WAB 11)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, d-Moll
„Moderato, misterioso“
- Entstehung: Wien, 28. Mai 1884
- Uraufführung: Wien, 9. November 1884 in der Hofkapelle
- Text: Graduale des Gründonnerstages
- Widmung: P. Oddo Loidol, Kremsmünster³⁶¹
- Quellen: Partiturotograph (Basel-Bottmingen, Sammlung Dr. Arthur Wilhelm),
zwei Abschriften (mit autographen Widmungen)
- Erstdruck: 1886 in Wien bei Theodor Rättig als Nr. 1 in „Vier Graduale“

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 64.

Bei der hier besprochenen Gradualmotette *Christus factus est* (WAB 11) handelt es sich um Bruckners dritte Vertonung desselben Textes und seine zweite aus der Wiener Zeit. Es ist daher mehr als verständlich, daß Imogen Fellingner in ihrem Aufsatz

³⁶¹ Vgl. dazu auch ein Schreiben Bruckners an seinen Freund Loidol vom 25. September 1885: „Hochwürdiger, Edler Freund! Hiermit sende ich Ihnen das ‚Christus factus est‘; nehmen Sie es als Andenken an den 2. Aug. 885. [...]“ (Briefe, Bd. 1, S. 275). – Bruckner hielt sich vom 1. bis 4. August 1885 im Stift Kremsmünster auf, wo Loidol am 2. August seine Primiz feierte.

über die drei *Christus factus est* bemerkt hat: „Die Frage ist aufzuwerfen, weshalb Bruckner nach dieser so klanggewaltigen, kontrastreichen, ausdrucksstarken Fassung vom Jahre 1873, die von der Zweistimmigkeit des Beginnes bis zur Vier- und Achtstimmigkeit mit instrumentaler Klangstützung fortschreitet und als eine der ausdrucksstärksten kirchenmusikalischen Werke Bruckners überhaupt gelten kann und eigentlich gar keinen weiteren Höhepunkt der Vertonung dieses Textes mehr erwarten lassen konnte, nach etwas mehr als zehn Jahren sich noch einmal diesem Text zuwandte. [...] Es tritt uns in der dritten Fassung eine höchst artifizielle Kunst entgegen, in der gegenüber der zweiten Fassung die große Besetzung und ausladende Klanglichkeit [...] im Sinne einer Verinnerlichung zurückgenommen ist und damit – so will es scheinen – eine dem Text angesichts des liturgischen Bezuges adäquatere Klanglichkeit als in der so klangstarken zweiten Fassung erreicht worden ist.“³⁶²

Bruckners Biograph August Göllerich hat das Werk in Zusammenhang mit dem Besuch in Prag während der Karwoche 1884 gestellt, als Bruckner „fleißig den kirchlichen Zeremonien beigewohnt und sich wieder besonders vom Mysterium des Gründonnerstages tief ergriffen gefühlt hatte. Als Nachklang dieser Meditationen schuf er nun am 28. Mai 1884 sein herrliches, drittes *Christus factus est*.“³⁶³ Ob diese Angabe auf authentischen Informationen fußt oder – wie so häufig bei Göllerich – reine Spekulation ist, kann nicht beantwortet werden, doch steht fest, daß es sich sowohl bei diesem *Christus factus est*, als auch bei seinem rund zehn Jahre älteren Vorgänger nicht um sonst so geringgeschätzte kirchliche Gelegenheitswerke im strengen Sinn handelt, denn beide wurden nicht für einen bestimmten Gottesdienst oder nach einem Auftrag komponiert, sondern entstanden aus dem freien und autonomen Kunstwillen Bruckners nach dessen eigenem Antrieb inmitten einer Zeit, in der er sich überwiegend dem symphonischen Schaffen verschrieben hatte. Beide Werke wurden zwar im Gottesdienst der Wiener Hofkapelle uraufgeführt, doch jeweils zu Anlässen, die mit dem Gründonnerstagsgeschehen nicht einmal entfernt in liturgisch verwandtem Kontext gestanden haben (an Unbefleckte Empfängnis 1873 (8. Dezember) bzw. am Weihetag der Lateranbasilika (9. November) im Jahr 1884), was zu der Annahme führen muß, daß selbst die Liturgie als Forum für ein solches Meisterwerk dienstbar gemacht wurde, weil man um jeden Preis eine Aufführung des neuen Werks durchsetzen wollte. Überspitzt könnte man, eine unterschwellige, prononciert kontroverse

³⁶² Fellingner (1988), S. 151f.

³⁶³ Göll./Auer (1936), Bd. IV/2, S. 169f.

Stoßrichtung nicht verleugnend, formulieren: anfänglich war Bruckners Musik für den Gottesdienst da, später machte der Gottesdienst ihr Platz, bevor sie am Ende selbst Gottesdienst wurde.

Bevor die beiden reifen Werke miteinander verglichen werden können, müssen einige formale wie strukturelle musikalische Aspekte des jüngeren detaillierter analysiert und veranschaulicht werden: Die Motette hebt mit einem verdeckten Zitat des Anfangsthemas ihrer Vorgängerin an. Während der Sopran die Grundtonrepetition nur für ein kurzes Ausweichen in die kleine Obersekunde im dritten Takt unterbricht, werden in Baß und Tenor die Eingangstakte fast wörtlich zitiert (T. 2f.). Die schmerzbeladene Reibung, die von der kurzen Chromatik in T. 3 verursacht wird, ist ebenfalls aus der vergleichbaren Stelle in WAB 10 (T. 11) bekannt. Die aufsteigende Quart in den Oberstimmen bei ‚obediens‘ ist eine Umkehrung des Quartfalls über demselben Text im älteren *Christus factus est*. Die dazu in Tenor und Alt zitierten Begleitfiguren stammen wiederum aus dem Vorgängerwerk (dort T. 16). Da auch die Tonart dieselbe ist, gleichen sich solche Details nicht nur, sondern sind i.d.R. sogar vollkommen wörtlich eingeflossen, das heißt identisch. Nichtsdestotrotz vermittelt diese Gradualmotette einen völlig anderen Charakter als ihre ältere Schwester. Es scheint beinahe, als sei hier auf engstem Raum die musikalische Substanz der älteren Motette diffundiert, gleichsam im musikalischen Satz aufgegangen und mit neuen Gedanken verwoben. Wie zuvor ist der Tod am Kreuz (‚mortem autem crucis‘) durch Pausen nach vorne und hinten vom restlichen Verlauf des Satzes abgetrennt, wobei hier allerdings der Baß mit einem weit raumgreifenden, ausschließlich in dreiklangseigenen Tönen eines f-Moll-Akkords die Dezime durchschreitenden Bogen die Brücke zu den vorigen zwölf Takten schlägt. Allein der Farbenreichtum des harmonischen Geflechts beim Abstieg durch die Oktave ist von solch ausgefeilter Prägnanz, ausgehend von mit kleiner Septim verklärtem d-Moll bis zum finalen Des-Dur dieses Abschnitts, das erstmals in T. 10 erreicht wird, ebenfalls mit einer den Klang über- oder weichzeichnenden (großen) Septim.

Der zweite Abschnitt (im Autograph mit „A“ bezeichnet) beginnt immerhin noch mit einem rhythmischen Zitat der Vorgängermotette: punktierte Viertel, Achtel, zwei Viertel (hier T. 21; dort T. 13), nimmt aber dann einen anderen Verlauf. Die beiden Aufschwünge bei ‚propter quod et Deus exaltavit illum‘ klingen wie Eigenzitate aus ei-

nem anderen Werk, denn sie ähneln frappierend den beiden Aufschwüngen bei ‚in-aestimabile sacramentum‘ der Gradualmotette *Locus iste* (WAB 23) von 1869.³⁶⁴

Eigentümlich bleibt der mit B überschriebene dritte Kurzabschnitt von nur vier Takten über die Worte ‚et didit illi nomen‘ (T. 29 bis 32). Homophon-akkordisch und strengen Satzregeln folgend deklamiert Bruckner die Zuweisung des göttlichen Namens fast schon als Last, die schwer auf dem Erlöser liegen mußte, als Gott ihn nach seinem mystischen Tod am Kreuz (b-Tonarten, dynamisch zurückhaltend: T. 1 bis 20) triumphierend und siegreich über alle Menschen erhöht hatte (#-Tonarten, sich erhebender Jubel: T. 21 bis 28). Von der anderen Seite, der des frommen Betrachters aus, könnte man auch sagen: „Wie ein in die Knie-Sinken erklingt das ‚et dedit illi nomen‘ als demütiges Gebet vor dem, der den Tod überwunden.“³⁶⁵ So hat August Göllerich diese Stelle verstanden.

Schließlich läßt sich konstatieren: „Die zweite und dritte Fassung [also die beiden Gradualmotetten WAB 10 und 11 – Anm. d. Verf.] sind auf die Schlußzeile ‚quod est super omne nomen‘ ausgerichtet [...].“³⁶⁶ Nicht nur die gewaltige Schlußsteigerung, die in mehreren Anläufen zum musikalischen Höhepunkt der ganzen Motette gerät, ist hiermit gemeint, sondern auch die Betonung der Bedeutung dieser Textstelle für das theologische Anliegen Bruckners. Darin liegt die Ambiguität der Brucknerschen Kirchenmusikkunst in ihrem späten Stadium: dient die Musik hier dem Text als symbolhafter oder emblematischer Träger eines vermeintlich übergeordneten Auftrags oder ist die Musik bloß inspiriert durch sozio-historische und sozio-kulturelle Konnotationen des Komponisten als Subjekt seiner intimen bzw. der gesellschaftlich normierten Religiosität? Künstlerischer Ausdruck und zutiefst katholisches Bekenntnis gehen hier eine ganz individuelle Symbiose ein und lassen sich womöglich nicht trennscharf voneinander scheiden. Beides willkürlich gegeneinander auszuspielen kann kaum erkenntnisleitend sein und ist dem Verständnis für Bruckners Künstlerpersönlichkeit eher hinderlich. Kurth hatte das bereits erkannt und, obwohl er die Bedeutung gerade dieser Motette für so wichtig hielt, diesen Gedanken zugunsten der Beschäftigung mit

³⁶⁴ Vielleicht war diese Ähnlichkeit auch Ernst Kurth aufgefallen, der in seiner bedeutenden frühen Biographie das *Christus factus est* (WAB 11) fälschlicherweise ins Jahr 1869 datiert und sich angesichts der hohen Reife und der genialen künstlerischen Durchdringung der Motette selbst darüber gewundert hatte (vgl. Kurth (1925), Bd. 2, S. 1287).

Andererseits sind Kurth und seinen Nachfolgern bei den kleineren Werken zahlreiche Fehler dieser Art unterlaufen, daß der offensichtliche Irrtum nicht weiter verwundert, denn Kirchenmusik stand nie im Fokus des Interesses, weswegen gründliche Recherchen i.d.R. versäumt wurden.

³⁶⁵ Göll./Auer (1936), Bd. IV/2, S. 171.

³⁶⁶ Fellingner (1988), S. 151.

dem Symphoniker Bruckner nicht weiter verfolgt: „Man könnte aus dem kurzen Chor allein Bruckners ganze Persönlichkeit ableiten, zumindest die Art seines religiösen Erlebnisses.“³⁶⁷

Denn eine zentrale Perspektive für Bruckner bleibt immer die *Majestas Domini*, die Größe, die Erhabenheit, die Unbegreiflichkeit, die Allmacht und Allwissenheit seines Schöpfers, dem Bruckner stets dankbar, demütig und gehorsam begegnet. So gesehen ist es nicht der Name allein, der Bruckner zur Ausgestaltung des letzten Abschnitts der *Christus-factus-est*-Motette reizt, sondern auch das ‚super‘ dieses Namens, der nicht nur einfach hoch erhaben, mächtig und verehrungswürdig, sondern schlicht ‚über‘ allen Namen ist. Der auskomponierte Superlativ beginnt sehr verhalten mit zwei übereinander geschichteten Sekunden (Alt und Sopran über dem Baß), wobei die Außenstimmen eine melodisch aufsteigende Linie beschreiten. Der Alt umspielt diesen Aufstieg, indem er dreimal in die Oberquint springt, um sie dann chromatisch absteigend zu füllen, was der aufstrebenden Bewegungsrichtung durch feine harmonische Farbschattierungen ein besonderes Parfum verleiht. Im fünften Takt ist bereits ein erster, kurzzeitiger Höhepunkt erreicht, welcher im *Fortissimo* auf die bereits von der ‚*exaltavit*‘-Stelle bekannte Wendung rekurriert (T. 38 bzw. T. 24/28).

Der Baß rückt dann eine kleine Sekund nach oben, daß der Chor im zweiten Anlauf feststellen kann: ja, er ist wirklich über allen (Betonung des ‚super‘ durch halbe Noten in T. 40). Es folgt ab Buchstabe D ein imitatorisches, Sich-gegenseitig-überbieten der Stimmen, indem erst der Tenor eine Quint über dem Baß, dann der Sopran noch eine Sekund (None) darüber synkopiert einsetzt. Bruckner sequenziert dann über dem Fundamentorgelpunkt A die Oberstimmen zweimal einen Ganzton nach unten, bevor er das ‚super‘ erneut auf zweifache Weise ausdeutet. Einmal mit dem Aufstieg der Außenstimmen in halben Noten bis zum Hochtou der Motette a^2 in T. 55 ganz dem Wortsinn gemäß, zugleich aber auch durch die großen Intervallsprünge nach oben in den Mittelstimmen (Quint im Tenor, Dezime im Alt). Zusätzlich *crescendiert* der Chor an dieser Stelle, die unter dem Hochtou a^2 einen akzentuierten und spannungsreichen Dominantseptakkord aufbietet, der inmitten der zahlreichen chromatischen und anderen hochromantischen Beigaben harmonisch geradezu brav und durch die extreme Höhe aller Stimmen doch eindringlich wirkt. Bei Buchstabe F ist neben der gewaltigen Entladung aller aufgebauten Spannung ein Höchstmaß an dynamischer Intensität erreicht („*fff*“ *forte-fortissimo*).

³⁶⁷ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1290.

Der Nachklang im Pianissimo (Bruckner hatte die Vorgängermotette ebenfalls mit einer Art kurzem Epilog im Piano beschlossen) ab T. 65 bringt über dem für Bruckner ganz typischen Schlußorgelpunkt auf dem Grundton das Quintfall-Thema, das auch bereits im *Christus factus est* (WAB 10) für den Schlußabschnitt konstitutiv gewesen ist und vermischt es hier mit der in die kleine Obersekunde ausweichenden Kreuzfigur, die hier schon zu Beginn aufgetaucht war und in der Vorgängermotette als Symbol für die ‚crux‘ Verwendung gefunden hatte. Und noch einmal läßt Bruckner die Stimmen mit mattester Lautstärke (ppp) das vollständige Wort ‚quod est super omne nomen‘ deklamieren, wobei hier alle genannten und symbolbeladenen Details formvollendet und noch einmal dynamisch anschwellend miteinander verwoben werden. Dieselbe plagale Kadenz wie in WAB 10 wird zum finalen Anker der Motette, bei dem Vorhaltsnonen bzw. -sekunden das urtümliche, brucknerische Licht verbreiten.

Vergleicht man nun die beiden Christus-factus-est-Motetten miteinander, zeigt sich, daß ihre Gestaltung zwar in Teilen ähnlich und übereinstimmend ist – was nicht zuletzt durch den häufigen Rekurs auf ähnliche oder sogar identische Motive offensichtlich ist – WAB 11 jedoch von der Grundkonzeption her eine sich deutlich zurücknehmende, abgeklärtere und in diesem Sinn weiterentwickelte (oder „altersmilde“) Haltung zum Text bietet als WAB 10, allerdings an keiner Stelle weniger ausdrucksstark ist – ganz im Gegenteil. „Die Gestaltung der Höhepunkte [...] ist hierbei aufschlußreich: Was Bruckner [in WAB 10] durch Steigerung der Stimmenzahl erzielt, ist [...] bei WAB 11] in einer einheitlicheren Weise gleichsam zurückgenommen und innerhalb des vierstimmigen Chorklangles, durch dynamische Abstufung und Differenzierung etwa, jedoch keineswegs weniger wirkungsvoll und schon gar nicht von geringerer Ausdruckskraft, vollzogen worden. Durch dynamischen Kontrast und dynamische Zurücknahme erreicht Bruckner ungemein feine, ja geradezu ergreifende Wirkungen.“³⁶⁸ Ein Weniger an Material und Aufbietung des Apparates korreliert hier mustergültig mit einem Mehr an Durchbildung, einem Mehr an Expressivität und Ernst, einem Mehr an artifizieller Idee und künstlerischer Überhöhung. Die Komposition dieser Motette fällt in die Zeit, da die 7. *Symphonie* soeben uraufgeführt worden war und die Arbeit an der 8. *Symphonie* begonnen hatte. Es ist wie eingangs erwähnt kein „Gelegenheitswerk“ und keine Auftragskunst, sondern persönliches Bekenntnis und hingebungsvolle künstlerische Ansprache seines zum Opfertod bereiten Erlösers. Daß derartige Implikationen den Zugang zu Bruckners späten Motetten verstellt

³⁶⁸ Fellinger (1988), S. 151f.

haben und man sie lieber als unwillkommene Nebenbeschäftigung etikettiert hat, vorgeblich motiviert aus fremdveranlaßten und außerhalb der Musik liegenden Gründen, um sie dann rein musikalisch nicht weiter zur Kenntnis nehmen zu müssen, sondern sich auf die gleichzeitig entstandenen Symphonien kaprizieren zu können, wird dem viel umfassenderen Künstlertum Bruckners nicht gerecht, da gerade die späten Kirchenmusikwerke, wie bspw. auch das vorliegende, zumeist vollends aus eigenem Antrieb entstanden sind, wohlwissend, daß man damit in Wien beim Publikum wie bei der Presse kaum reüssieren konnte.

Es mutet wunderlich an, wenn aus dem Mund eines der profiliertesten Brucknerforscher der älteren Generation, der in seiner mehr als 1.300 Seiten umfassenden, profunden und ersten wissenschaftlich bedeutsamen Biographie Bruckners gerade einmal 110 Seiten der Kirchenmusik gewidmet hat, hingegen auf über 1.000 Seiten Formprobleme und Innendynamik der einzelnen Sätze der Symphonien bespricht, erklärt wird, daß einzelne Kirchenwerke von so überragender Bedeutung für die Persönlichkeit Bruckners einerseits und für sein Musikverständnis andererseits sind, daß man eigentlich eine gründlichere Beschäftigung damit erwarten würde, und sie dennoch im folgenden nur am Rande bespricht. Die Erkenntnis, die es offensichtlich schon früher gegeben hat, daß auch und gerade die kleineren Kirchenwerke wie die mittleren und späten Motetten zum Schatz der Meisterwerke Bruckner zählen, wurde von anderen Überlegungen und Interessen überlagert. Kurth hatte nämlich bereits 1925 formuliert: „Hoch herausragend an Schönheitstiefe und eigenartigster Größe hebt sich aus der gesamten Kirchenmusik das vierstimmige Graduale *Christus factus est* [...]. Es gehört zu den Chorwerken, die in höchster Eindringlichkeit jeden Teilsatz des Textes, fast jedes Wort zu seiner Bedeutung erheben. [...] Man könnte aus dem kurzen Chor allein Bruckners ganze Persönlichkeit ableiten.“³⁶⁹

Daß ideologische und pseudo-ästhetische Argumente die Debatte in der Nachfolge des Konflikts zwischen Anhängern der Formalisten und der Neudeutschen im 19. Jahrhundert, in den Bruckner mehr oder weniger unfreiwillig und vor allem durch seine falschverstandene oder bewußt gegen ihn ausgespielte Verehrung für Wagner hineingeraten war, befeuert wurde und daß es aufgrund dieser Stereotypen und des Abschmelzens der Bedeutung der Kirchen im 20. Jahrhundert nicht mehr opportun oder interesseleitend erschien, sich näher mit der Kirchenmusik, fokussiert auf ihre musikalische Substanz und Struktur zu befassen, ist verständlich.

³⁶⁹ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1287 u. 1290.

Virga Jesse (WAB 52)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, e-Moll
„Alla Breve, feierlich langsam.“
- Entstehung: Steyr und St. Florian, Ende August/Anfang September 1885³⁷⁰
(vollendet am 3. September 1885 in St. Florian)
- Uraufführung: Wien, 8. Dezember 1885 in der Hofkapelle³⁷¹
- Text: Zwischengesang anstelle des eigentlich vorgesehenen Graduale im
Formular für Marienfeste in der Osterzeit
[*Tempore autem Paschali omittitur Graduale, et ejus loco dicitur:*]³⁷²
- Widmung: keine³⁷³
- Quellen: Autograph verschollen,
drei Abschriften
- Erstdruck: 1886 in Wien bei Theodor Rättig als Nr. 4 in „Vier Graduale“

Virga Jesse floruit: Virgo Deum et hominem genuit: pacem Deus reddidit, in se reconcilians ima summis. Alleluia.

Das Reis aus Jesse ist aufgeblüht: Die Jungfrau hat ihn, der Gott ist und Mensch, geboren: Frieden hat Gott wieder gebracht, als er in sich Tiefe und Höhe versöhnte. Halleluja.

³⁷⁰ Eine der drei Abschriften weist gegenteilig 1875 als Entstehungsjahr aus [i.e. dem Rev.-Bericht folgend Handschrift C von Carl Aigner (Musikarchiv des Stiftes Kremsmünster, Sig. C 57/8)]. Obwohl diese Abschrift von Bruckner eigenhändig signiert ist und offenbar als Geschenk für seinen Freund, den Benediktinerpater Oddo Loidol diente, ist hier aufgrund der eindeutigen übrigen Quellenlage von einem Irrtum des Kopisten auszugehen.
Vgl. dazu auch Franz Scheder: Anton Bruckner Chronologie. Bd. 1 (Textband), Tutzing 1996, S. 284f. sowie S. 474f.

³⁷¹ Nach anderen Angaben bereits am 3. Oktober 1885 in Linz während der Feierlichkeiten zum 100-jährigen Diözesanubiläum nach einer Prozession zum unvollendeten Neuen Linzer Dom, wo ein Festgottesdienst mit dem Apostolischen Nuntius stattgefunden haben soll bzw. in der eigentlichen Festmesse am Tag darauf im Alten Dom.

Die disparate Quellenlage hierzu ist ausführlich bei Scheder (1996), Bd. 1, S. 477 diskutiert.
³⁷² Vgl. Liber usualis (1960), S. 1267 bzw. Graduale Romanum (1957), S. [79].

³⁷³ Die im Werkverzeichnis von Renate Grasberger (1977), S. 56 benannte Widmung lässt sich in keiner der verfügbaren handschriftlichen Quellen nachweisen (vgl. dazu Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 131). Abgesehen davon war der angebliche Widmungsträger Ignaz Traumihler zur Entstehungszeit bereits verstorben († 12. Oktober 1884) und das Werk zusammen mit dem *Ecce sacerdos magnus* (WAB 13) zum 100-jährigen Jubiläum der Diözese Linz vorgesehen.

Bruckners Motette *Virga Jesse*, die er wie das Responsorium *Ecce sacerdos magnus* als Einlage zur Wiederaufführung der *e-Moll-Messe* anlässlich der Hundertjahrfeier der Errichtung der Diözese Linz am 4. Oktober 1885 komponiert hatte, konnte erst zwei Monate später in Wien unter Bruckners Leitung bei einem Gottesdienst, in dem auch die *f-Moll-Messe* erklingen ist, uraufgeführt werden. Diese letzte seiner Gradualmotetten zählt aufgrund ihrer zunächst augenscheinlich schlichten Faktur und der dennoch erhaben-brucknerischen Steigerungsanlage zweifellos zu den am meisten rezipierten und auch am meisten bejubelten Kirchenmusikstücken unter den späten Werken Bruckners. Max Auer hatte schon früh in seiner Kirchenmusikdarstellung über das *Virga Jesse* geschwärmt: „Der Entstehungszeit nach steht es zwischen dem *Te Deum* und der *8. Symphonie*, also auf der Höhe von Bruckners Schaffen, es ist wohl auch das vollendetste und prächtigste Stück unter den a cappella-Chören des Meisters.“³⁷⁴ Ernst Kurth hatte es als Bruckners „Krone“ bezeichnet, die „ganz von der hohen Weihe der *8. Symphonie* durchströmt“ sei und ihr eine „Ausdrucksfülle“ attestiert, der „selbst wenige Brucknerische Gedanken nahe kommen. [...] Es ist eines seiner Werdegewunder, wo auch jeder Klang und jede kleinste Bewegung bis in den Einzelton von Inhaltsschwere durchfüllt ist.“³⁷⁵ Weshalb Bruckner, der sonst soviel Wert auf exakte Liturgiestimmigkeit bei seinen sog. „Gelegenheitswerken“ gelegt hatte, ausgerechnet den Text dieses Zwischengesangs ausgewählt hat, bleibt unklar. Denn weder am 3. noch am 4. Oktober (die beiden als ursprünglich avisierte Uraufführungstermine in Betracht kommenden Daten) sieht das Formular diesen Text vor, noch steht er in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Immaculata-conceptio-Patrozinium der Diözese oder einem speziellen Marienfeiertag, was allein aufgrund der Rubrizierung „*Tempore Paschali*“ ausscheidet. Es scheint vielmehr, als habe Bruckner sich vom zunächst eher weihnachtlichen Charakter assoziierenden, marianischen Topos vom Reis (Ros) Jesu, das aus einer Wurzel entsprossen (entsprungen) ist als Gott und Mensch zugleich, auf besondere Weise anrühren lassen. Insofern ist die Nähe zum 8. Dezember (Hochfest der unbefleckten Empfängnis Mariens) quasi-programmtisch vorgebildet.

Die Motette hebt leise mit einem jeder Gravität entbehrenden *e-Moll-Klang* der drei Oberstimmen an, wobei schon der zweite Takt das Aufblühen jenes Keims, aus dem der Welterlöser hervorgeht, symbolisieren kann, wenn sich der Quintraumen des Ak-

³⁷⁴ Auer (1927), S. 73f.

³⁷⁵ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1293f.

kordes zur Oktave vervollständigt, während der in der Mitte liegende Alt mit dissonanter Circulatio bereits Leiden und Tod des menschgewordenen Gottessohnes antizipiert. Das machtvolle Hervordringen und die glorreiche Blüte in diesem Sinn wird dann überdeutlich in T. 7ff. musikalisch ausgemalt. Dieser zart-asketische Anfang wird ab dem dritten Takt durch das Einsetzen des Basses abgedunkelt, gleichzeitig aber dadurch und durch klangliche Verdichtung erst zu derjenigen Geste geformt, die solche „Ausdrucksfülle“ in sich bündelt, wie sie von Kurth weiter oben so kunstvoll beschrieben worden ist. Nach neun Takten bremst eine ganztaktige Generalpause den Verlauf, ehe der Anfang um eine kleine Terz nach oben sequenziert, nun in g-Moll, was einerseits als Eintrübung des vorigen G-Dur aufgefaßt werden könnte, wohl aber deutlicher vom Mediantverhältnis zur Eingangstonart e-Moll abhängig ist, erneut erscheint, diesmal allerdings ab T. 13 harmonisch markant differenzierend gefärbt ist, den Strukturverlauf und das rhythmisch-melodische Schema indes integral reproduziert.

Der anschließende Abschnitt über ‚Deum et hominem genuit‘ führt zu einem ersten Höhepunkt (sempre ff), der sich erwartungsgemäß auf ‚Deum‘ entlädt und zwecks charakteristischer Abgesangstechnik bei ‚genuit‘ noch einmal wiederholt wird, um zum nächsten Textabschnitt musikalisch sinnvoll überzuleiten. Winfried Kirsch hat in seiner Dissertation mit Blick auf diese Stelle von einer „störenden Überforcierung“³⁷⁶ des Wortes ‚genuit‘ gesprochen, und selbige damit erklärt, daß Bruckner inzwischen die Textausdeutung (bzw. die Komposition unmittelbar am Text entlang) größeren absolut-musikalischen Zusammenhängen und damit verbunden der Konzeption des melodischen Verlaufs unterordne. Das stimmt mitnichten, denn einmal ist das Ereignis der Geburt, der Vorgang des Hervorbringens, Keimzelle der Textausgabe und zentraler inhaltlicher Angelpunkt der Motette, was als Rechtfertigung der besonderen Akzentuierung durch Binnenhöhepunktsgestaltung ausreichend sein dürfte, zweitens war es offenbar exakt diese Vorstellung, wie bereits ausgeführt wurde, die Bruckner überhaupt an diesem Text reizte, drittens wäre es für den Bruckner der 1880er-Jahre viel zu banal, lediglich eine Unterstreichung des Gottesnamens zu erwarten, wie sie jeder drittklassige Komponist wohl automatisch vornehmen wird, ohne dabei tiefere, theologische Aussagen zu treffen oder individuelles Bekenntnis zu sein, auch auf die Gefahr hin, dem musikalischen Verlauf in formaler Hinsicht damit keinen Gefallen zu tun.

³⁷⁶ Kirsch (1958), S. 161.

Ungleich wichtiger muß die durch Akzentzeichen und Synkopierung hervorgehobene Stelle über ‚virgo Deum‘ anmuten (T. 29f.): wengleich hier auch kein melodischer oder dynamischer Höhepunkt vorliegt, so verraten die beiden Akkorde durch die Verwendung der Tonarten B-Dur und G-Dur, die in umgekehrter Reihenfolge Zieltonarten der beiden sequenzierten Anfangsabschnitte waren und je das Wort ‚floruit‘ zierten, die enge inhaltliche wie musikalische Bindung und Einheitlichkeit innerhalb des Verlaufs, der an Eigenzitate und Rückbezügen eine überaus anspruchsvolle Anlage zeigt, die auf den zweiten Blick sehr viel mehr Subtilität und Tiefgründigkeit offenbart, als es oberflächlich den Anschein erweckt. Deswegen ist es auch nicht korrekt zu folgern, daß „es Bruckner in seinen Werken nicht in erster Linie auf die Ausdeutung des einzelnen Wortes ankam. Sie erfolgt nur dann, wenn sie sich mit der musikalischen Disposition des Stückes vereinbaren läßt.“³⁷⁷ Im Gegenteil, gerade einzelne Worte erhalten gelegentlich einen Sonderstatus innerhalb des eigentlichen kontextuellen Bezugs, in dem sie unterschwellig bewußt mit musikalischen Allusionen beinahe spielerisch arbeiten.

Der Mittelteil der Motette wird von einem einzigen großen Steigerungszug getragen. Diese Steigerungsanlage bei ‚pacem Deus reddidit‘, von der Kirsch behauptet hat, daß ihr „ekstatischer Gesamtausdruck nicht direkt aus dem Textinhalt, zu dessen Ausdeutung es keiner dieser Mittel bedurft hätte“,³⁷⁸ zu erklären sei, was zwar zunächst mit Blick auf die großartige Kulmination des Gottesbegriffs wenige Takte zuvor zutreffend erscheint, sich jedoch nach Gesamtbetrachtung von Textbehandlung und -ausdeutung in der Vertonung geradezu hilflos naiv ausnimmt, ist ein Musterbeispiel für Bruckners Arbeitsweise bei Aufbau und Strukturierung seiner mittleren und späten Motetten. Bruckner schichtet in mehreren Anläufen thematisch verwandtes Material übereinander, sequenziert dabei schrittweise nach oben (T. 35 bis 43), schließt kürzere Phrasen oder Blöcke mit markanten Rhythmen, i.d.R. Punktierungen, ab (T. 37, 39, 41, 43 etc.), reichert die harmonische Intensität gleichzeitig immer weiter an, um schließlich nach einigen kleineren Steigerungszügen (T. 35 bis 38; 39 bis 42; 43 bis 47) durch den Eintritt der Zentralklimax (T. 49f.) mit harmonisch überraschender Aufladung in einem Vorhaltedissonanzhöhepunkt die Gesamtsteigerung als eine Art Steigerungsbogen in mehrfacher Hinsicht zu gewärtigen, der alsbald in deutlichem Kontrast zurückgeführt wird. Was den Text und die Bemerkung Kirschs

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd.

angeht, so muß gesagt werden, daß die Friedensvision, die mit der Niederkunft Mariens und dem „Florare“ der ‚Virga Jesse‘ verbunden ist, kaum eindringlicher eingeführt werden konnte, als mit den Pianissimoklängen der fundamentberaubten Oberstimmen, wenn den Menschen der Friede durch die Geburt des Gottessohnes zurückgegeben wird (‚pacem Deus reddidit‘). Die allmähliche Ausbreitung der Friedensbotschaft durch die ganze Welt vollzieht sich offensichtlich auch in der Ausbreitung der motivischen Gestalt in der Satzdisposition und zugleich durch die Zunahme der Satzdicke. Der himmlische Friede ist sanft, und der göttliche Glanz offenbart sich erst nach der Vollendung im Aufstieg zum Himmel (melodische Linie T. 46ff.), wo der Welterlöser in sich selbst ruhend Höhen und Tiefen, gleichsam die gesamte Schöpfung, friedvoll miteinander vereint (T. 52ff.). Der würdevolle und gemessene Schluß mit seiner authentischen Kadenz macht das nur allzu deutlich. Wenn man also den Text als Motivansatz zur Ausgestaltung der Musik heranziehen will, läßt sich das – Bruckners tieferschürfendes theologisches Verständnis immer vor Augen – ohne Zweifel tun, allein, die Musik als solche entbehrt ihrer Qualität und Schönheit nicht, wenn man sie gänzlich ohne den Text und seine Aussage einzubeziehen, rein musikalisch und strukturell betrachtet.

Wald-Fuhrmann hat generell als Charakteristika des Brucknerschen A-cappella-Stils benannt: „weitgehend homophoner Satz, klare Gliederung anhand der Textzäsuren, Heraufsequenzierung ganzer Textabschnitte, Steigerungsbögen mit einem Hauptthöhepunkt, bei dem der dynamische und melodische Höhepunkt mit einem besonderen harmonischen Ereignis zusammenfallen, weiter harmonischer Ambitus mit Passagen in B- und solchen im Kreuz-Tonartenbereich, plötzliche und eklatante dynamische Kontraste [...]“³⁷⁹ Auf *Virga Jesse* gewendet finden sich fast alle diese personalstilistischen Charakteristika gleichsam lehrbuchartig oder schlicht mustergültig in der Mittelpassage vereinigt.

Sehr eigentümlich und ein ganz anderes, nebulös-morbideres Licht verbreitend ist die Stelle über dem dreimaligen ‚in se‘ in T. 52ff.: Kurth hat sie „magisch“³⁸⁰ genannt; bezogen auf die dreifache harmonische Umdeutung des ausgehaltenen g¹ im Sopran durch die Unterstimmen, die zuerst eine brave und harmonisch halbwegs stimmige Kadenz (Es-Dur-Sextakkord, As-Dur) unterlegen, dann aber die weitere Richtung unbestimmt öffnen (verminderter Klang, Sextakkord), um schließlich jedes tonale

³⁷⁹ Wald-Fuhrmann (2010), S. 276.

³⁸⁰ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1296.

Fundament durch einen um eine kleine Sekund nach oben gerückten H-Dur-Septimakkord zu eliminieren, mag das rechte Geltung besitzen. Der hieraus entstehende C-Dur-Septimakkord wird aber sogleich mediantisch umgedeutet (E-Dur-Sextakkord), was eine weitere, für Bruckner typische Kompositionsweise veranschaulicht: Wenn es nämlich darum geht mit harmonischen Farben und ihren Schattierungen zu arbeiten, Stimmungen zu erhellen oder abzutönen, Kontraste allein über die Umdeutung eines einzelnen Klangs zu erreichen, dann ist es Bruckners Verdienst, auf diesem Gebiet gerade in den kleiner dimensionierten Werken größte Pionierleistung vollbracht zu haben. Ernst Kurth hatte sich an anderer Stelle dieser Thematik zugewendet und dabei über „Klangverschleierung, erhöhte Farbentönungen und Vorhalte“ gesprochen.³⁸¹ In bezug auf die Tonartenverwendung bei *Virga Jesse* und *Christus factus est* (WAB 11) stellt er bereits mit Vorausblick auf die spätere 8. und 9. *Symphonie* fest: „Den Höhepunkt solcher Farben- und Stimmungskontraste erreicht aber Bruckner noch durch eine andere, kompliziertere Grundidee, die nur auf weitere harmonische Anlage Bezug hat [...]: er läßt tonartlich gegenübergestellte Teile in Einzelreflexen wieder ineinanderstrahlen. Folgt zum Beispiel einer in Be-Tonarten gehaltenen Partie eine in Kreuztonart, so deutet die erstere in oft recht versteckten Einzelanklängen schon zur letzteren hinüber, ebenso wie diese wieder mittendurch in Einzelklängen zur vorherigen Be-Tonart zurückspiegelt. [...] Von solchen hinüberstrahlenden Verbindungen verschiedener Teile sind Bruckners Symphonien voll, und zwar sind es regelmäßig wie hier Identitäten von Alterationsbildungen mit sonst ganz fremden, nur in den Tönen gleichen tonalen Akkordgebilden, welche jenes irisierende, wechselseitige Ineinanderleuchten hervorbringen.“³⁸²

Die Alleluja-Coda (T. 63ff.) hat affirmativen Charakter und bejubelt in zwei Aufschwüngen, deren Einsatz je stimmenweise, zuerst von oben nach unten und dann in umgekehrter Reihenfolge, gruppiert ist, was im übrigen bereits bei Bruckners frühen Motetten so ähnlich zu beobachten war, eine Art „Heilsgeschichte in nuce“, wie sie in der vorangegangenen Motette dargestellt worden ist. Dabei fällt auf, daß die markanten Punktierungen nun fanfarenartig zu Beginn einer Tonrepetition stehen, während sie zuvor stets am Ende einer melodischen, bisweilen motivischen Floskel zu finden waren. Der zyklische Gedanke von Anfang und Ende, den Bruckner eben

³⁸¹ Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*. Berlin 1923. Darin über „Klangverschleierung“ S. 113-130; über „Erhöhte Farbentönungen“ S. 130-159; über „Spannungen“ bei Bruckner „durch Orgelpunkte“ S. 114 oder „durch Vorhalte“ S. 118.

³⁸² Kurth (1923), S. 158f.

noch musikalisch ausgedeutet hatte, und der ganz besonders im Bild des Aufkeimens der ‚Virga Jesse‘ begründet liegt, kehrt hier sozusagen en passant wieder.

Ebenso beiläufig überhöht Bruckner mit dem Quartaufstieg in T. 87ff. den bisherigen Hochtönen der Motette um eine kleine Sekund (a² in T. 81) und erreicht damit den im Rahmen des Bruckner-Ambitus üblichen melodischen Spitzenton. Beiden gewaltigen Aufschwüngen (fff) folgt ein milder Pianissimo-Abgesang, dessen distinktiertes Detail wohl der dreifache diatonische Skalenabstieg von den Tönen des E-Dur-Dreiklangs im Tenor bildet. Die Anweisung „*falsetto*“ ist in Bruckners kirchenmusikalischem Vokalwerk einzigartig und mag erforderlich gewesen sein, um entgegen dem Zeitgeschmack tenoraler Brustfärbung ein lieblicheres und heller gefärbtes Klangbild zu erzwingen. Der Sekundvorhalt im Sopran (T. 86f.) würzt letztmalig die ansonsten harmonisch ausschwingende Schlußwendung, die in allen Stimmen hauptsächlich aus absteigenden Tönen des E-Dur-Dreiklangs besteht, der gleichen Tonart, in der Bruckner bei seiner *f-Moll-Messe*, als deren Einlage das *Virga Jesse* im Dezember 1885 schließlich uraufgeführt wurde, denjenigen Credo-Artikel hält, in welchem das Weihnachtsgeschehen, das heißt die Menschwerdung Christi thematisiert ist (vgl. im Credo der *f-Moll-Messe* T. 117 bis 159).

Bruckners letzte Motette und eines seiner letzten Kirchenwerke überhaupt, das er einen Tag vor seinem 61. Geburtstag in der Geborgenheit seiner geistigen Heimat St. Florian vollendet hat, darf ohne Zweifel als musikalische Summe seines theologischen Verständnisses, als Dokument einer eigenwilligen Verbindung von kühner und fortschrittlicher musikalischer Gestaltung, von eigenwilliger und unbändiger künstlerischer Energie mit dem gleichzeitigen Anspruch demütigen religiösen Dienstes eingeordnet werden. Mehr noch als in den Messen und, wenn überhaupt, nur noch im *150. Psalm* zeigt sich hier auf engstem Raum konzentriert alles, was Bruckners Musik und der ihr eigenen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Funktionsanspruch kirchenmusikalischer Notwendigkeit einerseits und dem stetigen Willen zum subjektiven Bekenntnis andererseits zu eigen ist. Es handelt sich um ein Kondensat Brucknerschen Ausdrucks und seines hochentwickelten musikalischen Stils, gekleidet in die unscheinbare Hülle der funktional-liturgischen gebundenen Motette. Das Verhältnis von Text und Musik bzw. die wechselseitige Konkurrenz von ästhetischer Komplexität und banaler Gelegenheitsarbeit und der daraus sich ergebende Widerspruch sind hier nicht nur vollständig aufgelöst, vielmehr bedingen diese Konditionen im Fall Bruckners offenbar besonders das Entstehen eines zeitlos gültigen Kunstwerkes.

Pange lingua (WAB 31)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, C-Dur „Langsam“
Entstehung: Hörsching, Windhaag oder Kronstorf, 1835-45 (1. Fassung) bzw. Wien, 1891 (2. Fassung)
Uraufführung: ?
Text: Hymnus für das Fronleichnamfest (auch zur Übertragung des Allerheiligsten am Gründonnerstag vorgesehen), Thomas von Aquin zugeschrieben; insgesamt 6 Strophen, hier nur die erste Strophe
Widmung: keine
Quellen: Eine Abschrift (Autograph verschollen)
Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/1, S. 228 bzw. 230

*Pange lingua gloriosi corporis mysterium,
Sanguinisque pretiosi, quem in mundi pretium
Fructus ventris generosi rex effudit gentium.*

Preise, Zunge, das Geheimnis dieses Leibs voll Herrlichkeit
und des unschätzbaren Blutes, das, zum Heil der Welt geweiht,
Jesus Christus hat vergossen, Herr der Völker aller Zeit.

(Metrische Übersetzung von Heinrich Bone 1847)

Hätte Bruckner nicht im Alter diese wenigen Takte ‚restauriert‘ und sie damit für würdig befunden, gleichsam unter seine anderen Werke zu treten, man würde sie kaum beachten und darüber hinweg sehen. Selbst Göllerich hatte dieses kurze Stückchen im ersten Band seiner Biographie vergessen, und erst im Nachtrag des zweiten Bandes wurde von Max Auer auf diesem Umstand hingewiesen.³⁸³ Dabei bereitet die korrekte chronologische Einordnung dieses Hymnus tatsächlich größere Schwierigkeiten. Hatten sich dem Bericht Auers zufolge die Noten und ein Textentwurf dazu in den Unterlagen Göllerichs zum dritten Band seiner Biographie (Linz) gefunden („zweite in Kronstorf entstandene Komposition“³⁸⁴), so nahm er doch mit guten Grün-

³⁸³ Vgl. Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 227-230.

³⁸⁴ Ebd., S. 227.

den an, daß der Hymnus im Hinblick auf seine satztechnischen Fehler und archaisierenden Merkmale nicht in den 1840er-Jahren entstanden sein konnte, sondern schon früher, auf jeden Fall vor den Generalbaßstudien bei Dürrnberger, also auch vor der Anstellung als Schulgehilfe in Windhaag und Kronstorf. Der dazu ins Feld geführte Vergleich mit dem *Pange lingua* von Windhaag kann allerdings nicht mehr gelten, seitdem feststeht, daß es sich dabei gar nicht um ein Werk Bruckners, sondern um eine Komposition des St. Florianer „Hausgottes“ Franz Seraph Aumann handelt, wie es der Revisionsbericht zur neuen Gesamtausgabe in einer Fußnote näher erläutert.³⁸⁵ Weshalb aber Leopold Nowak in der neuen Gesamtausgabe trotzdem die Annahme Max Auers, daß dieses Werk aus den 1830er-Jahren und mithin aus der Zeit in Hörsching stammen muß, unterstreicht, bleibt fraglich. Das Kennzeichen der doppelten Taktstriche, das dort als Argument und Beleg für den jungen Bruckner angeführt wird, kann kaum akzeptiert werden, ist doch das Autograph verschollen und muß doppelten Taktstrichen des Kopisten Franz Beyer in diesem Zusammenhang keinerlei Bedeutung beigemessen werden. Da sich die doppelten Taktstriche zudem auch noch bei Werken der späten Kronstorfer und frühen Florianer Jahre finden (vgl. WAB 12 bzw. WAB 114/149), taugt dieser Hinweis auch nicht zur Begründung des Entstehungsjahres. Einzig die schlichte Faktur des Hymnus, der in Viertaktgruppen in gemessenen halben Noten streng syllabisch den Text deklamiert, und so musikalisch äußerst dicht an der vorgegebenen Struktur des Textes bleibt, könnte auf ein Frühstadium musikalischer Entwicklung schließen lassen, doch könnten ebensogut die Vorbilder der alten Meister hierfür Pate gestanden haben und dieser choralartige Satz ganz bewußt als Stilkopie anderer, Bruckner bekannter Vertonungen des *Pange-lingua*-Hymnus konzipiert sein. Außerdem finden sich auch in späteren Werken der Kronstorfer und Florianer Zeit ähnliche metrische Anlagen, so daß es nach unserem Empfinden nicht als geboten gelten kann, dieses Werk zwingend als Erstling unter den Brucknerschen Schöpfungen anzusehen. Die Spekulation Max Auers, daß Bruckner wohl gerade seinem Erstling im Alter die Ehre der Restaurierung angedeihen lassen würde, überzeugt nicht, konnte doch weiter oben eindeutig nachgewiesen werden, daß Auer unverschuldet sowieso von falschen Prämissen ausgegangen war. Aus unserer Sicht ist es also durchaus schlüssig, mindestens die Entstehungszeitangabe des Werkverzeichnisses anzunehmen und zwischen den Jahren 1835-1845

³⁸⁵ Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 3.

keine exakte Festlegung zu machen.³⁸⁶ Es kann sich also durchaus um ein Werk aus Hörsching handeln; gegen eine Entstehung in Windhaag oder Kronstorf spricht hingegen nichts so Schwerwiegendes, daß diese Möglichkeiten von vornherein ausgeschlossen werden müßten. In jedem Fall ist es das Werk aus den Lehrjahren eines Jugendlichen – Bruckner war 1835/36 gerademal elf Jahre alt, im Sommer 1845 erst 20 Jahre – und es erscheint nicht wesentlich, ob es der Zwölf-, Fünfzehn- oder Achtzehnjährige komponiert hat, denn ein Wunderkind wie andere war Bruckner ohnehin nicht, und einen stringenten Fortschritt in der musikalischen Entwicklung bekunden die Werke dieser Zeit auch noch nicht.

Der folgenden Betrachtung liegt die zweite Fassung des Hymnus aus dem Jahr 1891 zugrunde, sie zeigt neben geringen melodischen Abweichungen des Soprans im Vergleich zur Urfassung hauptsächlich Veränderungen in der Stimmführung der einzelnen Chorstimmen und geringfügige Unterschiede in bezug auf die Verteilung einzelner Wortsilben, das harmonische Gefüge wurde von Bruckner jedoch nicht verändert. Die 28 Takte sind in drei achttaktige Gruppen und eine Coda entlang des Textes gegliedert. Kennzeichnend sind die größtenteils tonweise fortschreitende Stimmführung unter Vermeidung größerer Sprünge und die gleichförmige syllabische Textdeklamation. Es hat vermeintlich cäcilianische Anleihen, doch ist durch die Entstehung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbürgt, daß es sich hierbei nicht um künstliche Stilmittel der musikalischen Rückorientierung handelt, sondern um die tradierte Tonsprache der altmeisterlichen Sätze, die der Komponist als Kind und Jugendlicher aus der kirchenmusikalischen Praxis seiner Umgebung kannte. Dieses Werk daher mit den Bestrebungen der Kirchenmusikreformer um Witt in Verbindung zu bringen, ist zwar aufgrund der dem Zeitgeist entsprechenden vorgenommenen Überarbeitung in den 90er-Jahren reizvoll, muß aber konstruiert wirken. Vielmehr leuchtet hier die ungebrochene Traditionslinie der alten Kirchenmusik im Gebrauch des 19. Jahrhunderts auf, die trotz aller Entwicklungen der instrumentalbegleiteten, schmuck- und prunkvollen Kirchenmusik zumal im ländlichen Raum und in den Gattungen, die sich sui generis dem orchestralen Zierat aufgrund ihrer speziellen liturgisch-funktionalen Bestimmung entziehen, fortbestanden hat. Ein solches schlichtes Stückchen ist quasi zeitlos und kann weder als modern noch unmodern qualifiziert werden, denn der Funktionsanspruch solcher Kompositionen gebietet die Zurückhaltung im musikalischen Ausdruck je nach Anlaß. Daß nämlich bspw. für die Übertra-

³⁸⁶ Vgl. WAB (1977), S. 35.

gung des Allerheiligsten am Gründonnerstag eine schlichtere und sich mehr zurücknehmende Musik angemessen erscheint, im Gegensatz dazu aber am festlichen Fronleichnamstag eine deutlich kunstvollere Faktur gewählt werden kann, das versteht sich, dem liturgischen Ort entsprechend, von selbst.

Es nimmt unter den insgesamt zehn Vertonungen des thomistischen Hymnus im kirchenmusikalischen Werkkorpus insofern einen besonderen Platz ein, ist es doch in jedem Fall chronologisch das erste unter ihnen und mit seiner zweiten Fassung zugleich das letzte; auch das einfachste und schlichteste, dessen weihevoller Ton und gemessener Schritt an den vielbemühten Topos von ‚edler Einfach, stiller Größe‘ der altklassischen Vokalkompositionen gemahnt. Seine blockhafte Statik und geschlossene Tektonik bietet Raum für kontemplative Versenkung in die vom Text beschworenen sakramentalen Geheimnisse, ohne dabei durch musikalische Ereignisse abgelenkt zu werden. Die Musik hat hier rein dienenden Charakter und verleugnet sich beinahe als Kunstform selbst. Doch gerade in der völligen Entäußerung der Kunst hat man in der Vergangenheit oftmals ihre erhabene Würde erblickt, sei es im Hinblick auf die Musik, die Architektur, die Malerei oder die Skulptur und jegliche manierten Kapriziosen zugunsten der dienenden oder Inhalte transportierenden Funktion verneint. So gesehen erscheint jede sich zurücknehmende Funktionsmusik modern, wenn sie das Postulat der Moderne ‚form follows function‘ ernst nimmt und antizipiert, man könnte sie so nachgerade als klassische Vorbilder der Moderne bezeichnen.

Der emphatische Kunstwerksanspruch unserer überkommenen Ästhetik und ihres Werkbegriffes bleibt hier freilich auf der Strecke. Es ist indes zu bezweifeln, ob einem derart kleinen Gebrauchsmusikwerk überhaupt ein emphatischer Kunstwerksanspruch im obigen Sinn zugrunde liegt und man ihm deshalb mangelnde Erfüllung künstlerischer Originalität oder fehlende personalstilistische Evolution und Epigonentum anlasten kann. Es wird dann problematisch, wenn die Feststellung der unterentwickelten künstlerischen Reife im vorliegenden Werk auf seine Gattung übertragen und, als gleichsam mit dem Gattungsmakel behaftet, die ganze Kirchenmusik in ihrer naturgegebenen Funktionalität als künstlerisch mangelhaft und ästhetisch geringwertiger dargestellt wird. Die Verflechtung von Funktionalität und damit einhergehender gelegentlicher Abkehr von künstlerischem Eigenideal zugunsten des gottesdienstlichen Zweckes entbindet den Komponisten ja nicht von seiner Verantwortung für die künstlerische Entwicklung seines Schaffes, vielmehr tritt der Künstler hier in vollem Bewußtsein einen Schritt zurück und ordnet sein Künstlertum dem höheren Zweck un-

ter. Anders ist die bis ins hohe Alter fortwährende Beschäftigung Bruckners mit kleinen Kirchenwerken kaum zu erklären, denn nötig hatte der berühmte Komponist zahlreicher bedeutender Symphonien die unterstellte ‚Verleugnung‘ seines künstlerischen Ausdruckswillens durch die Schöpfung nach diesem Verständnis ‚unbedeutender Kleinwerke‘ nicht.

Aus welchem Grund Bruckner gerade dieses Frühwerk durch seine Korrekturen beglaubigt und für sein Oeuvre kodifiziert hat, wird im Verborgenen bleiben. Im Umfeld der Korrektur (i.e. die zweite Fassung des Hymnus), die ausweislich des Autographs vom 19.4.1891 stammt,³⁸⁷ beschäftigt sich Bruckner in Korrespondenz mit dem Dirigenten und Münchener Hofkapellmeister Hermann Levi mit der Aufführung seiner achten Symphonie in Mannheim und der Aufführung seines *Te Deum* beim Deutschen Musikfest in Berlin am 31. Mai dieses Jahres.³⁸⁸ Es scheint also keinen äußeren Anlaß gegeben zu haben, der die Korrekturen erforderlich gemacht hätte (auch in der Biographie findet sich hierzu keine Aussage³⁸⁹). Bruckner hat zwar abgesehen von den Verbesserungen und Umarbeitungen der Symphonien und Messen mehrere kleine Werke korrigiert – auffällig ist, daß es sich dabei ausschließlich um Hymnen handelt – doch mutet die Auswahl derselben eher willkürlich an: es sind dies die fünf zu Beginn der St. Florianer Jahre entstandenen *Tantum ergo* (WAB 41 und 42) sowie der 1868 für das Stift Wilhering komponierte Schutzengelhymnus *Iam lucis orto sidere* (WAB 18). Gemeinsam haben zumindest die vier *Tantum ergo* (WAB 41) mit dem hier besprochenen *Pange lingua* (WAB 31) die konservative und streng homophone Satzstruktur unter Verwendung überwiegend langsam fortschreitender halber Noten, wobei es bei jenen deutlich häufiger zu größerer melodischer Bewegung kommt. Ob Bruckner in diesen, wie oben ausgeführt, *zeitlosen* Kirchenstücken ein stilistisches Ideal für die liturgisch zu verwendende Hymnenkomposition erblickte und deshalb noch als reifer Künstler eine Glättung und Beseitigung kleiner störender Unzulänglichkeiten vornahm, kann eine Vermutung sein. Möglicherweise wußte er auch um die stetige Verwendung dieser Werke im kirchlichen Gebrauch rund um St. Florian und wollte sicherstellen, daß sein Name nur mit von ihm approbierten Kompositionen in Verbindung gebracht wurde, was zu seiner Künstlerpersönlichkeit durchaus passen würde. Daß er es allein deswegen getan hätte, um sein ‚Erstlingswerk‘ für die Nachwelt zu beglaubigen und zu heroisieren, daran bestehen berechtigte Zweifel.

³⁸⁷ Vgl. Abb. dess. in Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 230.

³⁸⁸ Vgl. Briefe, Bd. 2, S. 132ff.

³⁸⁹ Vgl. Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 229.

Libera me (WAB 21)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor und Orgel, F-Dur „Andante“
Entstehung: Kronstorf, ca. 1843-45?
Uraufführung: ?
Text: Responsorium zu Beginn der sog. Absolution für die Verstorbenen bei den katholischen Exequien
Widmung: keine
Quellen: Zwei Abschriften (Autograph verschollen)
Erstdruck: 1922 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. I, S. 243-248

*R: Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: *Quando coeli movendi sunt et terra: †Dum veneris judicare saeculum per ignem. V: Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira. V: Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. V: Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis.*

Befreie mich, Herr, von dem ewigen Tod an jenem furchterregenden Tag: wenn Himmel und Erde wanken, wenn Du kommst, um die Welt durch Feuer zu richten. Ich erzittere und fürchte mich, denn die Rechenschaft naht und der drohende Zorn. Jener Tag, Tag des Zorns, des Unheils und des Elends, Tag, so groß und so bitter. Ewige Ruhe schenke ihnen, o Herr, und das ewige Licht leuchte ihnen.

Das *Libera me* (WAB 21), das vermutlich aus der Kronstorfer Zeit Bruckners stammt, zählt zu den kleinen und keinesfalls größere Bedeutung erheischenden Werken der frühen Jahre, in denen Bruckner in der schlichten und banalen Tonsprache seiner Umgebung und der sie prägenden einfachen kirchenmusikalischen Verhältnisse verhaftet blieb. Es verrät an vielen Stellen seine Bemühung im Umgang mit dem liturgischen Text und bezeugt gleichfalls seine kompositorischen Schwierigkeiten damit. Das insgesamt 27 Takte umfassende Stück ist musikalisch dem Text folgend in zwei Abschnitte gegliedert: im ersten Abschnitt (T. 1-9) komponiert Bruckner das

Responsum (Rahmenrefrain), im zweiten Abschnitt die drei Verse des Responsori- ums. Auf die beim responsorialen Gesang von Kantor und Schola übliche Wiederho- lung der Repentendae (ab ‚Quando caeli...‘ bzw. ‚Dum veneris...‘) verzichtet er und reiht die drei Verse (‚Tremens factus sum...‘ – ‚Dies illa, dies irae...‘ – ‚Requiem ae- ternam...‘) unmittelbar aneinander. Auch wiederholt Bruckner den Anfangsteil am Ende nicht, was zu dieser Zeit durchaus üblich war, ist man doch in der Nachfolge der josephinischen Reformen Mitte des 19. Jahrhunderts nicht allzu akribisch mit den Vorgaben der liturgischen Bücher umgegangen.

Insgesamt handelt es sich um eine kaum außerhalb der Hauptfunktionen angesie- delte Harmonik, die gelegentlich von einigen Zwischendominantklängen angereichert wird. Die kurze dreistimmige Subdominantparallelsphäre bei ‚judicare‘ ist auch schon der gewagteste harmonische Einfall in diesem Responsorium. Durch die mehr oder weniger häufige Verwendung von Dominantseptimakkorden und ihren Umkehrungen zeichnet sich der zweite Teil des Stückes aus.

Das Werk ist beherrscht von miserabler Deklamation des Textes, stellenweise un- stimmigen Betonungen des lateinischen Textes durch Verwendung betonter Takteile für unbetonte (kurze) Wortsilben. Hierin mehr als den Versuch einer ordentlichen Lehrerleistung für den Kronstorfer Kirchenchorgebrauch zu erblicken, in dessen Ar- chiv sich auch die wohl autographen Stimmen erhalten hatten und Göllerich zum Spartieren offenbar noch zur Verfügung standen, wäre übertrieben.³⁹⁰ Es ist dies vielmehr ein keinerlei Eigenständigkeit verratender früher Wurf des Schulgehilfen Bruckner, der erst um die 20 Jahre alt war, als er das *Libera me* vertonte. Seinem musikalischen Ausbildungsstand entsprechend fügt sich das Werk nachvollziehbar in seine Biographie ein und bedeutet keinen Vorläufer des späteren Bruckner; perso- nalstilistische Elemente sind hier nicht als bewußte Vorwegnahme späterer ästheti- scher Anschauung zu werten, sondern allenfalls als zufällig. Dennoch ist es ein hüb- scher Versuch, der für das Publikum solcher Gelegenheitswerke gewiß ein ange- nehmes Hörerlebnis bieten konnte und so für Bruckners Beurteilung als Schulgehilfe keinesfalls negativen Einfluß gehabt haben mag, sondern auf vertraute Hörgewohn- heiten seines ländlichen Rezipientenkreises fußend ein sozusagen übliches oder gar ordinäres Landstückchen ist, das so oder so ähnlich auch von jedem anderen Gele- genheitskomponisten des Lehrermilieus hätte geschrieben werden können.

³⁹⁰ Vgl. Göll./Auer (1922), Bd. I, S. 241.

Zwei Asperges me (WAB 3)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor und Orgel, ohne Vortragsbezeichnung
WAB 3/1: äolisch
WAB 3/2: F-Dur
- Entstehung: Kronstorf, spätestens September 1845
- Uraufführung: ?
- Text: Antiphon zur Austeilung des Weihwassers vor dem sonntäglichen Hochamt außerhalb der Osterzeit
- Widmung: keine
- Quellen: Fünf autographe Stimmen (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 28.247), eine spartierte Abschrift (mit Anmerkungen von Max Auer)
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 67-73

*Ant: Asperges me, *Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor.*

*Ps: Miserere mei, Deus, *secundum magnam misericordiam tuam.*

*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.*

Du besprengst mich, Herr, mit Ysop, und ich werde rein: du wäschst mich, und ich werde weißer als Schnee.

Erbarme dich meiner, o Gott, nach deiner großen Barmherzigkeit.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist: wie im Anfang so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

Zunächst sei gesagt, daß hinsichtlich der Datierung dieser beiden *Asperges me* keinerlei Zweifel von Seiten des Verfassers dieser Arbeit an der Einschätzung sowohl der NGA als auch des Werkverzeichnisses besteht, ist doch die Quellenlage und die Meinung aller bislang damit befaßten Forscher eindeutig und läßt auch die musikalische Faktur der beiden Sätze keine anderen Rückschlüsse zu: Es ist ein Werk der Kronstorfer Zeit. Es ist zudem ein Zeugnis der Beschäftigung des jungen Bruckner

mit dem Kontrapunkt in Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge*, die er sich 1841 abgeschrieben hatte, in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Handbuch bei dem Generalbaß und der Komposition* und Daniel Gottlob Türks *Kurzer Anleitung zum Generalbaßspielen* sowie seiner Studien bei Leopold von Zenetti in Enns bzw. zuvor bei August Dürrnberger in Linz. Mit diesem kontrapunktischen Kompositionsversuch weist sich Bruckner erstmals als eigenständiger Komponist aus, indem er sich selbst auch so bezeichnet.³⁹¹

Im ersten der beiden *Asperges me* ist der kontrapunktische Anspruch besonders deutlich. Bruckner schreibt eine vollständige Fugenexposition, beantwortet den dreieinhalbtaktigen äolischen Dux (diatonischer Quartabstieg von a¹ mit Einbeziehung der Untersekunde d¹ als Vorhalt zum Zielton e¹) des Alt real in der Sopranstimme und schließt nach kurzem freien Kontrapunkt mit den Einsätzen von Dux (im Baß) und Comes (im Tenor) ab. Es folgt auf die Fugenexposition jedoch keine weitere Durchführung des Fugenthemas und auch sonst keine kunstvoll disponierte kontrapunktische Arbeit. Statt dessen führen alle Stimmen mit Ausnahme des Tenor, der sich in den letzten Takten der Antiphon vor Beginn des Psalmverses in Achtelketten um den Leitton gis herum windet, eine Abwärtsbewegung über eine Sext (Sopran und Alt) bzw. eine Terz (Baß) aus, in der naturgemäß das Fugenthema melodisch (Quartabstieg) enthalten ist, jedoch rhythmisch variiert. Die Orgelstimme verläuft *colla parte* mit dem Chorbaß und ist beziffert. Von T. 20 an folgt ein streng unisono verlaufender Mittelteil, der den Psalmvers und den Beginn der Doxologie bis zur Anrufung des Heiligen Geistes umfaßt. Die hierzu komponierte Orgelbegleitung ist in Satz und Ausdruck stark dem Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts verpflichtet und wirkt mehr spätbarock als aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammend. Ab T. 45 beginnt zu den Worten ‚sicut erat in principio...‘ eine Stelle, die große Ähnlichkeit mit Teilen der Gründonnerstagsmesse, die ja ebenfalls aus der Kronstorfer Zeit stammt, aufweist. Wie im ‚Christus factus est‘ dort, so ist hier die Terzparallelbewegung der Knabenstimmen, die sogleich von den Männerstimmen beantwortet wird, zu nennen. Thematisch verwandt ist dieser Abschnitt zudem mit dem Fugenthema des Anfangs der Antiphon, da auch hier in der melodisch führenden Stimme des überwiegend homophonen Satzes ein diatonischer (Quint-)Abstieg ausgeführt wird. In diesem Zu-

³⁹¹ Auf dem Umschlag der autographen Stimmen (fol. 1) heißt es von Bruckners eigener Hand:
„Zwey Asperges. / N. 1. Gewidmet auf die Sonntage / v.[on] Septuagesimä bis 4. Sonntag in / der Fasten.[zeit] / N. 2. Auf den 5. Sonntag in der Fasten. / Für vier Singstimmen und Orgel. / Anton Bruckner / *mpria* [*manu propria*] Comp.“

sammenhang von der „Andeutung eines quasi doppelchörigen Satzes“³⁹² zu sprechen, wie es Melanie Wald-Fuhrmann im Bruckner-Handbuch getan hat, erscheint etwas übertrieben, wohingegen ihrer Feststellung, daß es sich hierbei um „eine planvolle, individuelle Abschnittsgestaltung auf engem Raum“³⁹³ handelt, nur zuzustimmen ist.

Beim zweiten *Asperges me* geht Bruckner ganz anders vor, was Max Auer auf die „Trauerstimmung des Passions-Sonntags“³⁹⁴ zurückführt, für den es gedacht ist und dessen Atmosphäre es durch „asketische Einfachheit“³⁹⁵ angepaßt sei. Fühlte sich Auer durch eine Strenge im Notenbild noch an Vorbilder des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts wie bspw. Pierre de la Rue erinnert,³⁹⁶ zeigt sich die Musik bei näherer Betrachtung doch von einer ländlichen Lieblichkeit, die stark von Elementen wie z.B. trivial den Satz aufweichende Terzparallelabstiege unter Einbeziehung der None (T. 11, 24, 28) oder banale harmonische Floskeln durchsetzt ist. Die Bedeutung dieses *Asperges* zeigt sich vielmehr in der Form, hat Bruckner sich hier doch zum ersten Mal mit dem Choral auseinandergesetzt, insbesondere mit dem V. Ton, wie Leopold Nowak schon herausgestellt hat.³⁹⁷ Inmitten der durchkomponierten Antiphon steht der Psalmvers ohne die Gloria-Patri-Strophe, wie es für den Passionssonntag üblich ist, einstimmig choraliter, woran sich eine auskomponierte und von Bruckner frei erfundene, einstimmige Chormelodie als Ersatz der Intonation anschließt. Ab T. 17ff. rundet Bruckner die antiphonale Form mit einer zwar Stimmung und Weise der vorigen Takte aufgreifenden, aber doch anders gesetzten ebenfalls homophon und lieblich gehaltenen Deklamation des ‚Domine, hyssopo...‘ ab. Ungewöhnlich ist hieran, daß nicht einfach ein ‚Da capo‘ steht, sondern ein eigenständiger Formteil gewählt wurde. Die für eine Antiphon charakteristische ABA-Form ist zugunsten einer ABC-Form durchbrochen. Einen „merklichen künstlerischen Fortschritt“³⁹⁸ dokumentieren diese beiden kleinen Kirchenstücke allenthalben, Elemente zyklischer Formbildung und -durchdringung reifen sichtbar in den kleinen Kirchenwerken wie diesen beiden *Asperges-me*-Vertonungen der frühesten Schaffensperiode heran.

³⁹² Wald-Fuhrmann (2010), S. 227.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Göll./Auer (1928) Bd. II/1, S. 60.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ NGA Bd. XXI, S. 181.

³⁹⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 227.

Tantum ergo (WAB 32)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, D-Dur „Andante“
Entstehung: Kronstorf oder St. Florian, spätestens 1845³⁹⁹
Uraufführung: ?
Text: Hymnus für das Fronleichnamfest (auch zur Übertragung des Allerheiligsten am Gründonnerstag vorgesehen), Thomas von Aquin zugeschrieben; insgesamt 6 Strophen, hier nur die 5. und 6. Strophe
Widmung: Für St. Florian?
Quellen: Autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/32) sowie ein autographes Partiturfragment (ebd.), fünf Abschriften
Erstdruck: 1914 in Wien bei der Universal Edition (U.E. 4961-4963)

*Tantum ergo sacramentum veneremur cernui,
et antiquum documentum novo cedat ritui:
praestet fides supplementum sensuum defectui.*

*Genitori genitoque laus et jubilatio,
salus, honor, virtus quoque sit et benedictio:
procedenti ab utroque compar sit laudatio. Amen.*

³⁹⁹ Im Werkverzeichnis von Renate Grasberger (WAB) werden die Angaben zur Entstehungszeit von Göll./Auer (1922), Bd. I, S. 250 übernommen, nämlich „1843 in Kronstorf“ (vgl. WAB, S. 36), was sich mit den Daten auf den vorliegenden Abschriften deckt, sofern dort eine Datierung zu finden ist; ebenso verfährt Steinbeck im Werkverzeichnis der MGG2 (vgl. dort, Sp. 1059f.) sowie das von Dominique Ehrenbaum besorgte Werkverzeichnis im neuen Bruckner-Handbuch (vgl. dort, S. 377).

Das WAB folgert darüber hinaus sogar gemäß Bruckners bei Göll./Auer so überliefertem Widmungsausspruch „für St. Florian“ als Ort und Datum der Uraufführung: St. Florian 1843.

Hans Bauernfeind und Leopold Nowak nennen als Entstehungsdatum in der NGA (Bd. XXI, S. 32) „frühestens Herbst 1845“, während der ebenfalls von Leopold Nowak angefertigte Revisionsbericht der NGA aufgrund von „Stil und Satz der betreffenden Kompositionen“ (vgl. dort, S. XVI) gegenteilig annimmt „vermutlich Herbst 1845, noch in Kronstorf“ (vgl. dort, S. 19).

Ob die tradierte Annahme des Jahres 1843 als Entstehungs- und (ggf.) Uraufführungsjahr zutreffend ist, wofür die Quellenlage insgesamt nach Meinung des Verfassers dieser Arbeit eindeutig spricht, läßt sich nicht abschließend klären. Die abweichende Auffassung der Herausgeber des entsprechenden Bandes der NGA muß dagegen geradezu willkürlich erscheinen.

Da Bruckner am 25. September 1845 seinen Dienst in St. Florian angetreten hat, kommen allerdings, nimmt man den stilistischen Einwand ernst, sowohl Kronstorf als auch St. Florian als Entstehungsort in Betracht: die überlieferte Widmung „für St. Florian“ ist in diesem Zusammenhang nicht hilfreich, kann sie doch sehr unterschiedlich verstanden werden und bspw. meinen, daß der Hymnus – in Kronstorf komponiert – gleichsam als Empfehlung für St. Florian gedacht war, aber genauso gut, daß er als Erstling in St. Florian, quasi als musikalischer Einstand für die neue Umgebung geschrieben wurde.

Darum laßt uns tief verehren ein so großes Sakrament.
Dieser Bund wird ewig währen, und der alte hat ein End:
unser Glaube soll uns lehren, was das Auge nicht erkennt.

Gott, dem Vater und dem Sohne, sei Lob, Preis und Herrlichkeit.
Mit dem Geist im höchsten Throne, eine Macht und Wesenheit!
Singt in lautem Jubeltone: Ehre der Dreieinigkeit. Amen.

(Metrische Übersetzung von Heinrich Bone 1847)

Der Hymnus liegt in zwei unterschiedlich langen Fassungen vor. Die 1914 gedruckte und den meisten der vorliegenden Abschriften entsprechende Fassung ist 24 Takte lang (ohne das zweitaktige ‚Amen‘, das nach Meinung des Herausgebers der NGA nicht von Bruckner stammt⁴⁰⁰) und unterscheidet sich dadurch von der autographen Urschrift, die ohne das ‚Amen‘ zwölf Takte mehr, also 36 (+2) Takte zählt. Dieser Umstand ist vermutlich entweder darauf zurückzuführen, daß die Aufführung des *Tantum ergo* in St. Florian aus praktischen Gründen dergestalt verkürzt gehandhabt wurde (dann stammen die beiden Verweissilben „vi - de“ in T. 23 bzw. 35 vermutlich nicht von Bruckners Hand, wie Leopold Nowak schon vermutet hatte⁴⁰¹), oder aber Bruckner hat die Möglichkeit der Abkürzung als Variante von Anfang an vorgesehen, wofür die Tatsache spricht, daß der sonst so sehr auf die endgültige und keinesfalls fehlerhafte Gestalt seiner Werke bedachte Bruckner später die von P. Oddo Loidol während des Theologiestudiums in St. Florian im Jahr 1882 abgeschriebene Partitur⁴⁰² von eigener Hand quasi ‚approbiert‘ hat.

Musikalisch hebt sich die Komposition deutlich von ihrer Vorgängerin, dem *Pange lingua* (WAB 31) ab und beschreitet den Weg einer vollkommen anderen kirchenmusikalischen Tradition. War das vorgenannte *Pange lingua* streng geradlinig und homophon deklamierend, von geringem Ambitus im Diskant, kaum eine kleine Sext

⁴⁰⁰ Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI, S. 20.

⁴⁰¹ Vgl. ebd. – Das Gleiche gilt im übrigen für WAB 42.

⁴⁰² Es handelt sich um eine Partiturabschrift im Musikarchiv Kremsmünster mit der Sig. C 57,6. Hierauf steht von Loidols Hand geschrieben: „*Tantum ergo* / *Comp. von Anton Bruckner* / *Mit Erlaubnis des H. H. Chorregenten von St. Florian* / *Traumihler, abgeschrieben am 30. Novbr 1882.* / *Komp. 1843* / *Fr. Oddo Loidol.* – *Am 30. Novbr 1882 hörte ich dieses Tantum ergo in der Stifts- / kirche St. Florian unter Direktion des H. H. Traumihler.*“ Unter der letzten Zeile der Namenszug: *A Bruckner mp.*

durchmessend, und geradezu formelhaft archaisch disponiert, orientiert sich die zweite Hymnenkomposition Bruckners eher an den spätklassischen und klassizistischen Vorbildern der österreichischen Gebrauchskirchenmusik. Melodiöser, fließender Gestus wird von einem harmonisch aufgelockerten, aber nicht allzu gewagten Satz getragen. Es ist ein weniger sakral und altmeisterlich anmutender, dafür eher liedhaft heiterer Stimmverlauf festzustellen sowie eine frische und plastische Bogen- spannung der einzelnen i.d.R. viertaktigen Abschnitte, die an klassische Vorbilder erinnert, ohne allzu schematisch zu wirken, insofern durchaus mit dem frühen Schubert oder Mozarts kleinen Kirchenstücken vergleichbar. Der Herausgeber der *Kleinen Kirchenmusikwerke* in der Neuen Gesamtausgabe, Leopold Nowak, hat es so formuliert: „Die beiden *Tantum ergo* in D-Dur und A-Dur (Nr. 7 und 8) weisen bereits auf Satzeigentümlichkeiten der kommenden romantischen Epoche hin.“⁴⁰³ Der stimmungsvolle Satz wird gelegentlich durch kleinere Vorhaltsdissonanzen angereichert, die sich aus der sehr organischen Stimmführung ergeben (z.B. T. 29 im Alt).

Zusammen mit den übrigen Werken der Kronstorfer Jahre ergänzt diese Komposition eine vielfältige stilistische Bandbreite, die einmal mehr original-künstlerischen Mangel des jungen Komponisten und seiner Werkindividualität offenbart und damit Bruckners (noch) nicht gefundenen Personalstil dokumentiert. Der musikalische Pluralismus reicht zu dieser Zeit vom altmeisterlich-strengen Satz eines *Asperges me* (WAB 3/2) über den eher vorklassisch-manierierten Stil des ersten *Libera me* (WAB 21) und den barock-kontrapunktischen Aufbau des ‚Domine hyssopo‘ im *Asperges me* (WAB 3/1) bis zu den nachklassisch-weichen Klängen des hier besprochenen *Tantum ergo* (WAB 32). Man könnte so betrachtet von einer Art „sich aneignender“ Auseinandersetzung Bruckners mit den unterschiedlichen Musikstilen, die er im alltäglichen Gebrauch kennenlernt, sprechen und müßte dann, abgesehen von den Anleihen, welche die Werke vor der Florianer Zeit bei den unterschiedlichsten älteren Meistern machen, auf die wenigen Einsprengsel genuin Brucknerscher Musiksprache fokussieren, was die Beschäftigung mit diesen frühen Werken eigentlich erst rechtfertigen würde, wenn hier gleichsam aus einer tieferen Schicht zutage gefördert wird, was später für den Kompositionsstil charakteristisch ist, sei es scheinbar noch so unbedeutend und minimal.

Denn dann wäre das Verdienst einer solchen Untersuchung, endlich mit dem Vorurteil aufgeräumt zu haben, daß ganz plötzlich und sozusagen ohne evolutionär sich

⁴⁰³ NGA, Bd. XXI (1984), S. VIII.

anbahnende Vorwarnung mit der *d-Moll-Messe* der Linzer Jahre das Originalgenie aus Bruckner herausbreche. Dieser Aufgabe möchte sich die vorliegende Arbeit gerne stellen und auf jene Elemente der frühen Werke hinweisen, die aus dem Blickwinkel Bruckners eben nicht retrospektiv verharren, sondern zukunftsweisend und zugleich charakteristisch sind. Und schon die Erkenntnis, daß Bruckner geradezu zwanglos mit den unterschiedlichsten Stilen verschiedener Epochen umgeht, sie schon in der ersten Schaffensperiode adaptiert, kopiert oder eklektizistisch kombiniert, bestätigt eine unverkrampfte Haltung gegenüber der Musikgeschichte und ihrer überkommenen Tradition, wie sie für den späten Bruckner gleichfalls als Eigenschaft erkannt worden ist: „Er verschränkte in seinen Werke Musikarten und musikalische Ausdruckscharaktere, die unvereinbar scheinen. [...] Solches Komponieren schließt wohl immer auch Traditionelles durchaus eklektisch, losgelöst von historisch-stilistischen Erwägungen oder von einem historisch verpflichtenden Stand des Materials ein [...].“⁴⁰⁴

Musikalisch findet sich darüber hinaus wenig Innovatives oder sonst hervorhebenswert Erscheinendes in diesem Hymnus des 20-jährigen, er bleibt ein ansprechendes und gediegenes Musikstück für die einfachen Verhältnisse des liturgischen Grundbedarfs von einem musikalisch begabten Schulgehilfen. Zudem schließt dieser Hymnus vermutlich die überlieferten Werke der Kronstorfer Zeit ab⁴⁰⁵ (vieles aus den Jahren bis 1845 ist leider verschollen⁴⁰⁶) und rundet so das Bild des eifrigen Lehrerkomponisten, dem der musikalische Anteil seiner Tätigkeit besonders am Herzen gelegen zu haben scheint, und der sich auf den Weg zur Suche nach der eigenen Tonsprache begibt. Nichts Substantielles ist also bis hierher entstanden, aber respektabel und lehrreich sind die musikalischen Versuche allemal. Karl Gustav Fellerer bemerkt zu den Werken der ersten Hälfte der 1840er Jahre mit Blick auf die folgende Entwicklung der Kirchenmusikgeschichte im 19. Jahrhundert: „Wenn auch Bruckner in seiner Skrupelhaftigkeit diese Werke keiner Veröffentlichung wert hielt, so spricht aus ihnen doch bereits eine Kunst, die den Cäcilianern zur Ehre gereicht hätte und die auf anderer Grundlage ihrem Streben nahegekommen ist.“⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ Schubert (2010), S. 64ff.

⁴⁰⁵ Vgl. Anm. 399.

⁴⁰⁶ Im einzelnen handelt es sich um folgende bei Göll./Auer Bd. I (1922) bzw. Bd. III/1 (1930) genannten Werke: Litanei (WAB 132), Salve Maria (WAB 134), Kyrie und Gloria zur Gründonnerstagsmesse (WAB deest) und ein Requiem für Männerchor und Orgel (WAB 133).

⁴⁰⁷ Fellerer (1974), S. 406.

Tantum ergo (WAB 43)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor und Orgel, A-Dur „Andante“
- Entstehung: St. Florian (oder Kronstorf), spätestens 1848⁴⁰⁸
- Uraufführung: ?
- Text: Hymnus für das Fronleichnamfest (auch zur Übertragung des Allerheiligsten am Gründonnerstag vorgesehen), Thomas von Aquin zugeschrieben; insgesamt 6 Strophen, hier nur die 5. und 6. Strophe
- Widmung: keine
- Quellen: Partiturotograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/29), zwei Abschriften
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 116ff.

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 197f.

⁴⁰⁸ Die Angabe des exakten Entstehungsortes und -jahres bereitet hier, wie bei fast allen Werken der frühen Schaffensperiode, einige Schwierigkeiten. Die äußeren Eigenschaften des Autographs (Papier, Tinte, Schrift) lassen nach Meinung des Verfassers dieser Arbeit auf St. Florian als Entstehungsort schließen, mithin scheiden die Jahre vor 1845 als Zeitraum aus. Der Revisionsbericht (vgl. dort, S. 25ff.) sowie das Werkverzeichnis in MGG2 (vgl. dort, Sp. 1062) nehmen dagegen St. Florian oder Kronstorf als Entstehungsort an und datieren den Hymnus auf die Jahre 1844/45. Das Bruckner-Handbuch legt sich indes auf Kronstorf fest (vgl. dort, S. 226). Leopold Nowak begründet seine Entscheidung im Rev.-Bericht von 1984 mit Unzulänglichkeiten im Satz: „Solche Satzfehler kommen in den mit 1846 datierten *Vier Tantum ergo* nicht mehr vor. [...] Diese Umstände sind die Veranlassung, das A-Dur *Tantum ergo* in die letzten Kronstorfer und ersten Florianer Jahre zu setzen.“ (vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI, S. 27.) In der 2001 erschienenen Studienpartitur heißt es hingegen von ein und demselben Herausgeber: „Diese Kompositionen [gemeint sind die unter den Nummern 8 bis 11 in Band XXI der NGA verzeichneten Werke – Anm. d. Verf.], deren genaue Entstehungsdaten nicht angegeben werden können, müssen als Erstlinge der Florianer Jahre 1845-1855 angesehen werden.“ (vgl. ebd., S. 182) bzw. „vermutlich 1845, 1846“ (vgl. dort, S. 32). Freilich wäre es Haarspalterei, wollte man sich streiten, ob ein solches Gebrauchsmusikstück nun 1845 in Kronstorf oder 1846 oder später in St. Florian entstanden ist. Zudem ist ein solches Detail für die Gesamteinschätzung der künstlerischen Entwicklung Bruckners zu dieser Zeit verhältnismäßig unwichtig. Doch zeigt die Debatte, daß trotz intensiver Bemühung bei einigen Werken der 1840er Jahre leider kein genaues Datum genannt werden kann, und man sich wohl oder übel damit begnügen muß, wenn man einen ‚Terminus ante‘ oder ‚post quem non‘ findet. Das erscheint uns dem schwierigen Sachverhalt eher Rechnung zu tragen als ein Sich-Ergehen in wilden Spekulationen, nur um unbedingt eine (möglichst exakte) Chronologie aufstellen zu können. Im vorliegenden Fall haben wir dadurch, daß dieses *Tantum ergo* 1848 vom Organist des Stiftes Seitenstetten, Joseph Anton Pfeiffer, schriftlich korrigiert worden ist (vgl. hierzu den Rev.-Bericht, S. 26), einen ‚Terminus post quem non‘, so daß das im Werkverzeichnis von Renate Grasberger (WAB) in Betracht gezogene Entstehungsjahr 1849 in jedem Fall als unrichtig zurückgewiesen werden muß (vgl. dort, S. 47). Der Hinweis bei Göll./Auer, daß der Hymnus wohl vor dem Requiem entstanden sein müsse, paßt dazu (vgl. Göll./Auer, Bd. II/1, S. 109).

Das *Tantum ergo* (WAB 43) läßt sich formal in zahlreiche Binnenabschnitte gliedern, die je als variierte Wiederholung oder Sequenzierung eine zuvor neu eingeführte motivische Phrase verarbeiten. So besteht der zweite Vers des Hymnus (,et antiquum documentum ...‘) ebenso wie der erste (,Tantum ergo sacramentum ...‘) aus acht Takten, wobei die ersten Viertaktgruppen quasi identisch sind, die zweite Hälfte des zweiten Verses jedoch einen unvollständigen und gegen die meisten Regeln der Stimmführung verstoßenden Kanon darstellt, dessen Regelwidrigkeit schon von Bruckners Zeitgenossen, dem Seitenstettener Stiftsorganisten Joseph Pfeiffer, gerügt worden war: „Hier kommen Quinten und Oktaven vor, die im reinen Satze verboten sind! Vom 13. bis 16. Takte paßt nicht hierher! Schon der Anfang des 13. Taktes ist eine reine Quint vom 12. bis 13. Takt!“⁴⁰⁹ Nach einer Generalpause in Takt 16 deklamiert Bruckner die Gewißheit des Glaubens (,praestet fides supplementum‘) in sequenzierten, sich aufschwingenden Zweitaktmotiven, bevor ein Halbschluß nach 24 Takten das Ende der ersten Strophe markiert. Musikalisch ähnlich wiederholt Bruckner den dritten Vers mit sich im Quartambitus aufschwingenden Oberstimm-motiven, nur daß der Oberquartzielton dieses Mal nicht nach kurzen diatonischem Abstieg von unten angesprungen, sondern umgekehrt nach diatonischem Aufstieg von der Obersekunde aus erreicht wird. Es folgen (wie auch in T. 22f.) Seufzermotive bei ,sensuum defectui‘, dieses Mal chromatisch angereichert (T. 30). Die letzten vier Takte (33-36) bilden eine Coda, wobei hier ein *passant* mit dem zweigestrichenen *a* im Sopran der Hochtöne des Stückes vorgestellt wird. Die zweite Strophe ist musikalisch mit der ersten identisch; es folgt kein ,Amen‘.

Es handelt sich um eine satztechnisch mangelhafte, dagegen deklamatorisch fortgeschrittene Komposition, die den im vorangegangenen *Tantum ergo* (WAB 32) aufgegriffenen Kirchenstil der Wiener Klassiker und ihrer Epigonen reflektiert. Grundsätzlich kann man sagen, daß sich die insgesamt zehn Vertonungen Bruckners des thomistischen Fronleichnamshymnus allesamt in zwei stilistisch deutlich unterschiedliche Gruppen gliedern lassen: eine musikalisch konservative, die für einen altmeisterlich-strengen homophonen Satz in gemessenen halben Noten steht (WAB 31, 33, 41) und eine dem musikalischen Zeitgeist und Geschmack eher verpflichtete, die weder instrumentale Begleitung, noch manierierte Figuration scheut (WAB 32, 42, 43, 44). Erstaunlich ist dabei, daß sowohl von der Anzahl der entsprechenden Kompositionen, als auch von Bruckners Restaurationsbemühungen im Alter her keinerlei

⁴⁰⁹ Zit. n. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI (1984), S. 26.

Präferenz eines der beiden Stile erkennbar ist, entstehen doch beide durchaus kontrastreiche und gewiß partiell gegensätzliche musikalische „Interpretationsansätze“ des *Tantum ergo* parallel. Außerdem wählt der späte Bruckner aus beiden Gruppen einzelne Beispiele aus, um sie in den 1880er Jahren zu überarbeiten. In den eher traditionellen Vertonungen der erstgenannten Gruppe, vor allem im *Pange lingua* (WAB 33) aus den 1860er Jahren, hat man aufgrund der Schlichtheit ihrer Faktur, die nicht recht zum restlichen Bruckner passen wollte, allzu leicht eine Huldigung an den Cäcilianismus erblicken wollen, doch greift dieser Deutungsversuch sicherlich zu kurz, zumal er die Entstehungszeit der früheren Vertreter dieser Werkgruppe negiert. Vielmehr kann man in entsprechenden Beispielen Bruckners Relation zur sog. „ungebrochenen Tradition“ der alten Musik im kirchenmusikalischen Umfeld des jungen und musikalisch heranwachsenden Lehrer-Komponisten erblicken. Wo sonst für andere Gattungen allenthalben eine derartige Tradition unterstellt wird bzw. frühere Unterstellungen nach wie vor bedenkenlos kolportiert werden (Messen, Motetten), gibt es kaum so plausible Beispiele wie jene Hymnen, die fest im liturgischen Alltagsgebrauch verwurzelt sind und damit ihre unmittelbar aus dem rituellen Usus erwachsene Traditionslinie legitim dokumentieren.

Gehört das *Tantum ergo* (WAB 43) auch zu den schwächeren Kompositionen des jungen Bruckner, sowohl in formaler Hinsicht wie aus ästhetischen Gesichtspunkten, so kann man in ihm doch das Anwachsen harmonischen Reichtums, gleichsam das Bemühen um den reizvolleren und dekorativeren Klang einerseits plastisch nachvollziehen, andererseits kontinuierliche Fortschritte in bezug auf Stimmführung und Textbehandlung konstatieren. Insofern bedeutet es gegenüber seinem unmittelbaren Vorläufer (WAB 32) ein Mehr an musikalischem Ringen um die eigene Sprache und um den überzeugenden Ausdruck der persönlichen Empfindung und läßt sich in mehrfacher Hinsicht gut mit dem *Tantum ergo in D-Dur* (WAB 42) vergleichen. Am Anfang der Florianer Zeit steht also ein Komponist, der in weiten Teilen noch nicht über einfache Versuche hinausgekommen ist, aber dennoch in den vergangenen fünf Jahren eine gewisse künstlerische Entwicklung durchlebt hat. Der noch Unfertige und Unbeholfene scheut sich mangels handwerklicher Sachkunde, größere musikalische Pläne anzugehen und liefert stattdessen, was er bisher gelernt hat: handfeste und gediegene, kleinere Kirchenstücke, die allen Mängeln zum Trotz ihren Charme und Einfallsreichtum nicht verleugnen müssen.

Vier Tantum ergo (WAB 41)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor und Orgel ad libitum (1846) bzw.
4-stimmiger gemischter Chor a cappella (1888)
WAB 41/1: Es-Dur „Ziemlich langsam“⁴¹⁰
WAB 41/2: C-Dur „Andante“
WAB 41/3: B-Dur „Langsam“
WAB 41/4: As-Dur „Langsam“
- Entstehung: St. Florian, 1846 (1. Fassung) bzw.
Wien, April 1888 (2. Fassung)
- Uraufführung: ?
- Text: Hymnus für das Fronleichnamfest (auch zur Übertragung des
Allerheiligsten am Gründonnerstag vorgesehen), Thomas von Aquin
zugeschrieben; insgesamt 6 Strophen, hier nur die 5. und 6. Strophe
- Widmung: keine
- Quellen: Autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/51) bzw.
Partiturnkopie (Wien, Bibliothek d. Ges. d. Musikfreunde, Sign. A 175)
- Erstdruck: 1984 in der NGA, Bd. XXI, S. 41-47 (1. Fassung) bzw.
1893 in Innsbruck bei Johann Gross (S. A. Reiss)
als Nr. 1-4 in „Fünf Tantum ergo“ (2. Fassung)

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 197f.

Die *Vier Tantum ergo* (WAB 41) bilden eine Art vorläufigen Höhepunkt unter den liturgischen Gebrauchsstücken aus der ersten Schaffensperiode Bruckners. Von überwältigender Schlichtheit im Satz und ungekünsteltem Ausdruck in der Empfindung sind sie zeitlose, kirchenmusikalisch geradezu prototypische Charakterstücke, die schon in ihrer ersten Fassung nachhaltig auf den Hörer wirken. Sind hier zwar feine Nuancierungen im Hinblick auf Rhythmik oder Dynamik nicht vollendet ausgebildet, erfüllen die vier kurzen, jeweils kaum mehr 20 Takte umfassenden Stückchen doch

⁴¹⁰ Leider stimmt die Reihenfolge im WAB nicht mit derjenigen in der NGA überein. Das WAB übernimmt die Reihenfolge von Göll./Auer, der wiederum in seiner Besprechung der gedruckten Erstausgabe folgt, die Bruckners eigene Reihung vertauscht. Bei Bruckner lautet die Reihenfolge (wie auch in der NGA): Nr. I: B-Dur, Nr. II: As-Dur, Nr. III: Es-Dur, Nr. IV: C-Dur.

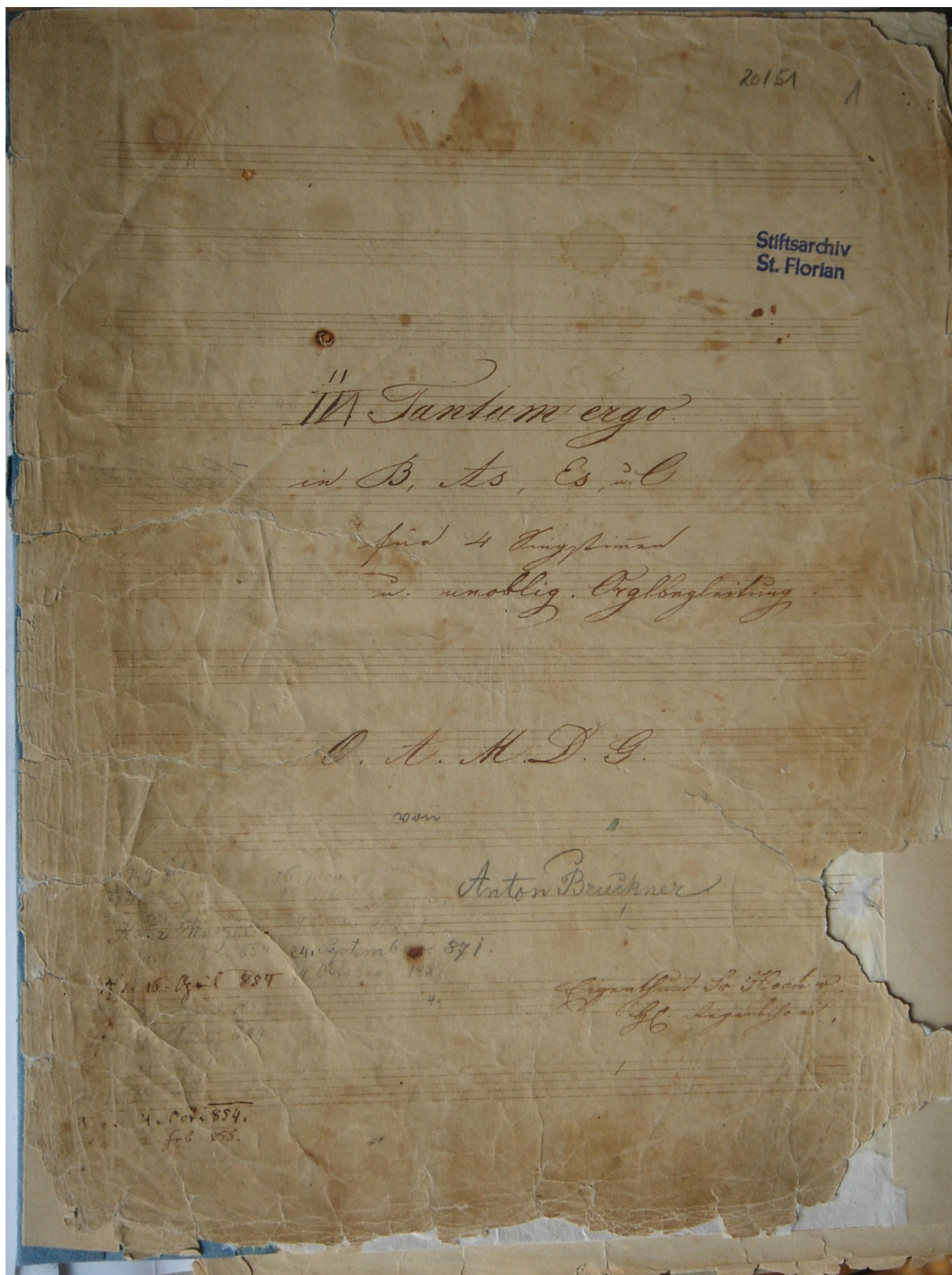


Abb. 16 (Autographe Stimmen der Vier Tantum ergo (WAB 41) – Deckblatt)
St. Florian, Bruckner-Archiv, Sig. 20/51

die althergebrachten Anforderungen an eine ‚echte‘ Kirchenmusik, getragen von Einfachheit und Schlichtheit, erhabenem Gestus und würdevoller Pietät. Die geheimnisvolle Andacht in Gegenwart des Sakraments, von welcher der Text spricht, bildet die atmosphärische Ebene, in der die Musik die Stimmung des rituellen Aktes transportieren soll. In einer Sphäre sicheren und festen Glaubens an den dreieinigen Gott, gepaart mit dem Mysterium der Inkarnation Jesu Christi im heiligen Brot, schimmert der sanfte Glanz unvergänglichen Lichtes von diesen in Musik gegossenen Lobpreisungen des jungen und frommen Schulgehilfen Anton Bruckner. Karl Gustav Fellerer hat in diesem Zusammenhang formuliert, daß „das Erlebnis des liturgischen Gebets die musikalische Gestalt in feinsinniger Empfindung der Texte geschaffen hat“⁴¹¹ und bewertet die 1893 bei Johann Gross in Innsbruck erschienene Ausgabe der Fünf *Tantum ergo* so: „Die fünf ‚*Tantum ergo*‘ von 1846 hat Bruckner als die ersten seiner Kirchenkompositionen 1888 der Öffentlichkeit übergeben. [Fellerer verwechselt hier das Datum von Überarbeitung und Erstveröffentlichung; zudem handelt es sich nicht um die erste Kirchenpublikation – Anm. d. Verf.] Hier liegt eine einfache Gebrauchskirchenmusik vor, die aber in ihrer künstlerischen Gestalt Ausdruck einer echten religiösen Empfindung ist. Eigenarten von Bruckners musikalischer Ausdrucksgebung werden in diesen vier- und fünfstimmigen Sätzen mit Orgel bereits deutlich.“⁴¹²

Kirchenmusik – gerade solche, die genuin für den liturgischen Gebrauch gedacht ist, – verstehen wollen, ohne in die Stimmung einzutauchen, die diese Musik vermitteln möchte, wird als Betrachtung stets unvollkommen bleiben. Denn es ist ein anderes sensitives Erleben, ob in tätiger Anteilnahme und aus vollem Herzen einem rituellen Akt beigewohnt wird, oder ob man in nüchterner Unvoreingenommenheit im Konzertsaal sitzend, vom Tonträger aus oder gar am Klavier der Klangwerdung von an sich funktionsgebundener Musik lauscht. Losgelöst von der funktionellen Bindung eines solchen kurzen Hymnus, erstarrt er in Langeweile und wird kaum etwas Substantielles zu bieten haben. Bezogen auf den Kontext jedoch offeriert selbst der kleinste Raum die Möglichkeit, ein (liturgisches) Kunstwerk von zeitloser und geradezu klassischer Schönheit zu erschaffen.

Die beiden Fassungen der *Vier Tantum ergo* weisen erhebliche Unterschiede auf: zunächst fällt die Orgelbegleitung bei der 2. Fassung von 1888 weg, was als deutliches Indiz dafür gewertet werden muß, daß Bruckner bereits 1846 der A-cappella-

⁴¹¹ Fellerer (1974), S. 406.

⁴¹² Ebd.

Klang vorschwebte, er aber vermutlich aus aufführungstechnischen Gründen zur Orgelbegleitung gezwungen war.⁴¹³ Er ändert die Stimmführung in wesentlichen Teilen und lockert den Satz auf, indem er kleingliedrigere Rhythmik verwendet. Anstelle der 1846 überwiegenden gleichförmigen halben Noten stehen jetzt häufig Vierteldurchgänge, und es tauchen sogar Achtelnoten auf.⁴¹⁴ An manchen Stellen ändert Bruckner einzelne Takte auch vollständig. Gelegentlich arbeitet er die Harmoniefolge um, erhält aber im Großen und Ganzen die harmonische Integrität der Fassung von 1846. Darüber hinaus gleicht Bruckner die ‚Amen‘-Schlußtakete an. Kann man in den St. Florianer Jahren deutlich eine sich entwickelnde Hinwendung vom zweitaktigen zum dreitaktigen ‚Amen‘ erkennen, das zu einem typischen personalstilistischen Merkmal in Bruckners späteren Motetten wird, korrigiert Bruckner folgerichtig bei den *Tantum ergo*-Vertonungen in Es, C und As (WAB 41/1.2.4) die Schlußtakete, indem er, wo nötig, den fehlenden Takt ergänzt. Ob die Schlußtakete in der Fassung von 1846 überhaupt von Bruckners eigener Hand stammen, ist, ähnlich wie beim früheren *Tantum ergo in D-Dur* (WAB 32), umstritten,⁴¹⁵ obgleich Bruckner die bereits in der ersten Fassung vorhandenen drei Takte des *Tantum ergo in B-Dur* (WAB 41/3) wortgetreu übernimmt und damit als authentisch anerkennt. Schließlich wird die Textdeklamation an einigen Stellen geglättet, und Bruckner fügt zahlreiche dynamische Akzidenzen und Vorschriften hinzu, um den musikalischen Verlauf deutlicher zu modellieren. Einige Details, wie bspw. die Sekund- oder Nonvorhalte (z.B. bei ‚cernui‘ in WAB 41/1) oder die bereits vorsichtig vorkommenden Mediantverhältnisse einiger Akkordfolgen (z.B. bei ‚fides supplementum‘ in WAB 41/2) werfen wenigstens ein mattes Licht auf spätere Eigenheiten Bruckners. Anderes, wie bspw. die an Richard Wagners Gralsmotivik erinnernden Sextfortschreitungen (u.a. bei ‚ritui‘ WAB 41/1), von denen Max Auer irrtümlich behauptete, sie seien Wagners Einfluß nicht zuzuschreiben, da er die ursprüngliche Fassung des Jahres 1846 wohl nicht gekannt hat und die 1893 gedruckte für identisch mit der frühen hielt,⁴¹⁶ ist erst im Zuge der Überarbeitung hinzugekommen. In ihrer endgültig überlieferten Gestalt gilt einmal mehr, was eingangs von diesen *Vier Tantum ergo* in bezug auf ihre zeitlose Gültigkeit gesagt worden ist. Daher verwundert es, wenn andernorts beinahe abfällig über diese *Vier Tantum ergo*

⁴¹³ Auf dem Umschlag der in St. Florian aufbewahrten Autographs heißt es zudem: „*IV Tantum ergo. / in B, As, Es u[nd] C. / für 4 Singstimmen / u.[nd] unobligater [sic!] Orgelbegleitung. / O.A.M.D.G.*“ [Omnia ad maiorem Dei gloriam – Alles zur größeren Ehre Gottes].

⁴¹⁴ Für die einzelnen Details vgl. den Rev.-Bericht der NGA, Bd. XXI, S. 139ff.

⁴¹⁵ Vgl. Rev.-Bericht der NGA, Bd. XXI, S. 36f.

⁴¹⁶ Vgl. Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 55.

geurteilt wird: „Ganz anders als später bei den Messen, oder, noch deutlicher, bei den Sinfonien ging es Bruckner hierbei also nicht um ein stets raffinierteres Feilen an einem imaginierten Ideal-Modell. Vielmehr scheinen ihm die Tantum-ergo-Sätze und ähnlichere kleine Formen willkommene Gelegenheit zur Übung im vierstimmigen Satz gegeben zu haben.“⁴¹⁷ Darüber, daß es zwei unterschiedliche Tantum-ergo-Stile in Bruckners Kirchenmusikwerk gibt, ist bereits weiter oben gesprochen worden. Es scheint aber so, als sei es der schlichte A-cappella-Typus, den der reife Komponist letztlich bevorzugt, zumindest überwiegen im Alterswerk derlei Kompositionen. Bei den vier wenige Jahre vor seinem Tod ‚restaurierten‘ kleineren Kirchenstücken (WAB 18, 31, 41, 42) sind es ebenfalls diese Satztypen, deren sich der Altmeister, wohl nicht zuletzt auf das Bitten Dritter,⁴¹⁸ liebevoll annimmt. Insofern kann man zumindest teilweise von einer Art „imaginiertem Ideal-Modell“ für bestimmte Kirchengattungen sprechen. Ob es, sofern keine sog. ‚intrinsische Motivation‘ bzw. ein ‚Feilen am Idealtypus‘ vorliegt, zum üblichen Gebrauch bedeutender Komponisten gehört, daß sie sich im Alter noch kleinerer unbedeutender Übungsstücke erinnern und es für angebracht halten, sie im Hinblick auf das Urteil der Nachwelt erneut durchzusehen, sei dahingestellt.

Friedrich Blume hat in seinem MGG-Artikel von 1952 über die Florianer Tantum-ergo-Vertonungen gesagt, daß zwischen ihnen und dem *Ave Maria* (WAB 6) von 1861 und allen zeitlich dazwischen liegenden Werken „keine innere Entwicklung im Sinne eines Fortschreitens zu einer eigenen Sprache und einem individuellen Ausdrucksvermögen“ stattgefunden habe, sondern daß es „doch nur graduelle Unterschiede in der Technik“ seien, die keinerlei „Brucknerische“ Züge verrieten.⁴¹⁹ „Dieses Frühwerk hält sich auf einem nicht mehr als durchschnittlichen Niveau. Das hat Bruckner selbst durchaus gewußt. Dem großen Autodafé, das er in seiner letzten

⁴¹⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 229.

⁴¹⁸ Bruckner schreibt an den Stiftsorganisten von St. Florian, Josef Gruber (1855-1933), mit Datum vom 24.4.1888: „*Euer Wohlgeboren! Diese 4 Tantum ergo, die beisammen stehen, ebenso das separat ist, habe ich sogleich nach meiner Ankunft in Wien lebensfähig gemacht. Hrn. Prof. Deubler meinen Respekt meldend bitte ich, Hoch. selber wolle durch H. Aigner die Partitur abschreiben lassen für St. Florian. Dann bitte ich Sie, selbe dem Druck gütigst übermachen zu wollen. Bitte, daß die 4 Tantum ergo beisammen bleiben. [...]*“ (Briefe, Bd. 2, S. 37)

Vermutlich ist Bruckner bei seinem Besuch in St. Florian an Ostern 1888 auf die *Vier Tantum ergo* von 1846 angesprochen oder sonstwie aufmerksam worden und hat sie erst durchsehen wollen, um sie dann endgültig für Verwendung und Druck freizugeben. Diese Vorgehensweise widerspricht diametral der Ansicht von Friedrich Blume, daß Bruckner alle Jugendwerke, die ihm später in die Finger kamen, vernichtet habe (vgl. die ff. Anm.).

⁴¹⁹ Vgl. Blume (1952), Sp. 368.

Lebenszeit veranstaltet hat, wären vermutlich noch sehr viel mehr seiner frühen Arbeiten zum Opfer gefallen, als es der Fall war, wenn er sie zu Händen gehabt hätte. [...] Damit hat er selbst bestätigt, was die Kenntnis seiner Werke ohnehin offenbart: von den Früh- zu den Spätwerken führt keine Brücke. Es gibt keine eigentliche künstlerische Entwicklung im Sinne eines allmählichen Fortschreitens vom Schülertum zur Meisterschaft, von der Unfreiheit zur Souveränität, vom Primitiven zum Vollkommenen, zum Kindheitsversuch zur Altersreife. Es gibt nur einen scharfen Schnitt.⁴²⁰ So oft man diese Position auch wiederholt und geradezu formelhaft vor- oder nachbetet, sie ist nicht haltbar, widerlegt sie der späte Bruckner doch selbst mit der Kanonisierung besagter Werke im endgültigen Werkkorpus. Die „Brücke“, von der Blume spricht, währt in diesem Fall 42 Jahre, nämlich von der 1846 begonnenen Komposition der *Vier Tantum ergo* bis zu ihrer endgültigen Autorisierung und Aufnahme in die Liste der Bruckner-Werke im Jahr 1888, wenige Jahre vor Bruckners Tod, ein Jahr nach Vollendung der *8. Symphonie*.

Offenbar war sich Bruckner entgegen der häufig geäußerten Meinung durchaus bewußt, was es bedeutet, wenn kleinste Kirchenwerke in der Art der *Vier Tantum ergo* unter seinem zwischenzeitlich geachteten und weithin hochgeschätzten Namen veröffentlicht würden. Daher hat er sie konsequent korrigiert und technische Mängel beseitigt, ohne hingegen die Substanz der Werke und ihre Faktur anzutasten. Es mag den ein oder anderen verwundern oder befremden, daß der Komponist solch großangelegter und weiträumiger Kunstwerke wie der *f-Moll-Messe* oder des *Te Deums* sich auch in den Niederungen des liturgischen Alltags zurechtfindet, aber gerade die Leistung, diesen Spagat zu stemmen, ohne sich selbst verleugnen zu müssen, bedeutet eine der Chiffren zur Entschlüsselung des Brucknerschen Charakters. Um es mit seinem Biographen August Göllerich zu formulieren: „Im Zenit seiner Künstlerschaft wußte Bruckner wohl, weshalb er gerade diese kleinen Stücke revidierte und der Öffentlichkeit übergab.“⁴²¹

„Gerade in den kleinen Kirchenwerken Bruckners wird deutlich, wie sein religiöser Ernst auch dann die künstlerische Gestalt findet, wenn die Einfachheit der Verhältnisse keinen großen Apparat voraussetzen konnte.“⁴²² Besser kann man eine solche Haltung wohl nicht beschreiben, und besser kann man die Bedeutung solcher kleinen Werke wie der hier besprochenen *Vier Tantum ergo* (WAB 41) wohl kaum würdigen.

⁴²⁰ Ebd., Sp. 367.

⁴²¹ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 58.

⁴²² Fellerer (1974), S. 406.



Abb. 17 (Autographe Stimmen der Vier Tantum ergo)



Abb. 18 (Autographe Stimmen der Vier Tantum ergo)

Tantum ergo (WAB 42)

- Besetzung: 5-stimmiger gemischter Chor und Orgel, D-Dur
1. Fassung (1846) „Andante“
2. Fassung (1888) „Feierlich“
- Entstehung: St. Florian, Februar 1846 (1. Fassung) bzw.
Wien, April 1888 (2. Fassung)
- Uraufführung: ?
- Text: Hymnus für das Fronleichnamfest (auch zur Übertragung des
Allerheiligsten am Gründonnerstag vorgesehen), Thomas von Aquin
zugeschrieben; insgesamt 6 Strophen, hier nur die 5. und 6. Strophe
- Widmung: keine
- Quellen: Partiturotograph und teilweise autographe Stimmen
(St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/31) bzw.
Partiturnkopie (Wien, Bibliothek d. Ges. d. Musikfreunde, Sign. A 174)
- Erstdruck: 1984 in der NGA, Bd. XXI, S. 48-51 (1. Fassung) bzw.
1893 in Innsbruck bei Johann Gross (S. A. Reiss)
als Nr. 5 in „Fünf Tantum ergo“ (2. Fassung)

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 197f.

Der Sakramentshymnus bleibt in den Florianer Anfängen die für Bruckner verbindliche kirchenmusikalische Gattung, mit der er sich beschäftigt und die seinen ersten Einstieg in die kompositorische Arbeit für die Stiftsmusik ermöglicht. „Verrät die Vierergruppe [WAB 41] bei schlichter choralhafter Vertonung vielleicht so etwas wie das Bestreben, einen festen Repertoirebestand zu bilden, ist das *Tantum ergo* (WAB 42) nicht nur das erste fünfstimmige Werk Bruckners, sondern exponiert auch eine größere harmonische Breite inklusive chromatischer Reibungen [...], wodurch die Stützung der Sänger durch die Orgel nötig wurde.“⁴²³ Diesem Befund folgend lässt sich im *Tantum ergo* (WAB 42) vom Februar des Jahres 1846 das Bemühen Bruckners um eine größer disponierte und klanglich dichtere Musik erkennen, die in ihrer harmonischen Struktur den Rahmen des altkirchlichen Choralthymnus verlässt und die bereits

⁴²³ Wald-Fuhrmann (2010), S. 229.

in den beiden *Tantum-ergo*-Kompositionen in D-Dur (WAB 32) und A-Dur (WAB 43) vorgebildet war. Waren jene Versuche noch vollends mit dem Makel des Epigonalen sowie dem des deutlich erkennbaren technischen Ungenügens behaftet, kann man im vorliegenden *Tantum ergo in D-Dur* (WAB 42), dem dritten und vorerst letzten einer in nur wenigen Jahren entstandenen Reihe von stilistisch gleichartigen Werken dieser Gattung,⁴²⁴ einen gelungeneren Versuch dokumentieren, sich mit der, dem jungen Komponisten bis hierher bekannt gewordenen, zeitgenössischen Musiksprache Mitte des 19. Jahrhunderts auseinanderzusetzen.

Harmonisch abwechslungsreich weicht Bruckner schon im zweiten Takt in einen verminderten Septimakkord aus (auf der betonten ersten Zählzeit), nachdem er rhythmisch im ersten Takt den Chöreinsatz synkopisch hervorgehoben hatte. Im dritten Takt bekräftigt er die D-Dur-Sphäre der Grundtonart und spannt hierbei den vorläufigen melodischen Ambitus im ersten Sopran mittels eines Sprunges in die große Sext (*Exclamatio*) auf. Nach vier Takten schafft ein kurzes, melodisch und rhythmisch variiertes Motiv eine Binnenzäsur, ehe nach acht Takten durch eine Generalpause der nach jedem Vers des Hymnus übliche, deutlichere Einschnitt erfolgt. Zu Beginn des zweiten Verses wiederholt Bruckner die Anfangstakte wörtlich, um dann aber zum ersten dynamischen Höhepunkt (*Fortissimo*, Fis-Dur) in Takt zwölf zu gelangen. Mittels einer kontrapunktischen Außenstimmenchromatik erreicht er über einige verminderte Akkorde in Takt 16 die Dominanttonart A-Dur. Der letzte Vers nimmt – sieht man von der Möglichkeit, die mit „vi – de“ bezeichneten Takte 21-32 durch die Takte 33-36 zu ersetzen, einmal ab – aufgrund der Überschreitung des bisherigen Achttaktschemas pro Vers eine herausgehobene Position ein. Der dritte Vers ist doppelt so lang wie die beiden ersten und kombiniert melodische und rhythmische Merkmale von diesen miteinander, bevor T. 29-32 in ein kleines viertaktiges Schluß-Fugato mündet. Das ‚Amen‘ nach der zweiten Strophe fehlt.

Die Fassung von 1888 zeigt einige interessante Änderungen Bruckners. Zunächst fällt auf, daß die Gesamttaktzahl mit nunmehr 31 zwischen den beiden Varianten der ersten Fassung liegt (24 bzw. 32 Takte), obwohl Bruckner jetzt das übliche dreitaktige plagale Schluß-‚Amen‘ ergänzt hat. Die Vertonung jeder Hymnusstrophe hat somit exakt 28 Takte. Wieder ist es der dritte Vers, der im Vergleich zu den beiden anderen musikalisch eine hervorgehobene Stellung bekleidet, dieses Mal aber sowohl den

⁴²⁴ Wir gehen hier von der im Rev.-Bericht der NGA versuchten und nach unserer Meinung zutreffenden Chronologie aus. Vgl. Anm. 408.

recht unorganisch und wie ein Fremdkörper zugefügt wirkenden Fugato-Schluß der ersten Fassung vermeidet, als auch die etwas spröde und gehetzt erscheinende Alternativvariante. Es ist eine saubere und organische Schlußwendung mit eigenem retardierenden Spannungsmoment durch verminderte und tiefalterierte Dominantklänge über einer chromatischen Baßlinie im Fortissimo, welches den melodischen Schlußhöhepunkt in T. 26 (a^2) vorbereitet, ehe die Strophe mit dem melodisch gleichen Motiv wie beim Halbschluß nach dem ersten Vers ausklingt, diesmal als authentische Ganzschlußkadenz harmonisiert. Der Orgelsatz ist, was die Stimmführung betrifft, korrigiert, vermeidet nun unschöne Fortschreitungen und erhält eine differenzierte Bezifferung des Basses. Während des dreitaktigen ‚Amen‘ schweigt die Orgel. Die o.g. Elemente sind überwiegend durchaus typisch für den Personalstil Bruckners, wenn sie hier auch zaghaft und noch nicht vollkommen durchgebildet erscheinen. Hinzukommt, daß, wie schon bei den übrigen vier 1888 überarbeiteten *Tantum ergo* die dynamischen Vorgaben viel detaillierter und plastischer ausfallen.

Insgesamt ergab sich so für den Druck der Erstausgabe im Jahr 1893 eine hübsche stilistische Vielfalt, weil durch die ersten *Vier Tantum ergo* (WAB 41) der Ausgabe ein zeitloser kirchlicher A-cappella-Kompositionsstil dem romantisch verpflichteten und instrumentalmegleiteten dieses *Tantum ergo* (WAB 42) gegenübersteht.

Bruckners kleine Kirchenwerke sind also selbst in ihrer soignierten Fassung aus den letzten Lebensjahren des Komponisten nicht einem einheitlichen Kompositionsstil oder einem bestimmten schematischen Idealtypus zuzuerkennen, sondern verweisen in ihrer musikalischen Pluralität auf die Genese des Kirchenkomponisten Bruckner, der zeitlebens offen war für die mannigfachen Möglichkeiten, die sich im Umgang mit dem liturgischen Text und seinem je eigentümlichen Bestimmungsort einerseits bieten, andererseits aber den Zwängen des ‚Brauchbaren‘ und ‚Tauglichen‘ unterworfen war. Genau wie seine Hymnen, Responsorien und Antiphonen aus den 1840er und 1850er Jahren sich zum Teil stark voneinander unterscheiden, zeigen auch die Motetten und Hymnen der Linzer und Wiener Jahre teilweise erhebliche Unterschiede in der musikalischen Faktur. Das sollte weder hier noch dort als Diskrepanz zwischen Kunstwerkanspruch und Funktionszusammenhang oder Schere zwischen Selbstanspruch und künstlerischem Unvermögen angesehen werden, sondern als Bandbreite und Pluralismus des Stils erkannt und akzeptiert werden.

Magnificat (WAB 24)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor, 2 Trompeten, Pauken,
2 Violinen, Cello, Baß und Orgel, B-Dur „Allegro moderato“
- Entstehung: St. Florian, Sommer 1852⁴²⁵
- Uraufführung: St. Florian, 15. August 1852?⁴²⁶
spätestens am 25. Dezember 1852 (s. vorige Anm.)
- Text: Lobgesang Mariens (nach Lk 1,46-55)
- Widmung: Ignaz Traumihler?⁴²⁷
- Quellen: Autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/36),
eine Abschrift
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 99-110

*Magnificat anima mea Dominum,
et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna, qui potens est,
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo,*

⁴²⁵ Paul Hawkshaw nimmt im Vorwort der NGA (Bd. XX/3) sowie in seinem Revisionsbericht dazu aus guten Gründen den Sommer 1852 als Entstehungszeit an. Präziser nannte August Göllerich mit dem 15. August ein Datum (Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 100), das von Renate Grasberger wiederholt wurde (WAB (1977), S. 28.). Es wird, obgleich nicht zweifelsfrei nachzuweisen, auch vom Verfasser dieser Arbeit als korrekt eingeschätzt.

⁴²⁶ Die Uraufführung an Mariä Himmelfahrt 1852 ist ebenfalls eine Vermutung Hawkshaws (Rev.-Bericht der NGA Bd. XX/3, S. 67), welche auf der bei Göllerich verbürgten Widmung an Traumihler an diesem Tag fußt. In den entsprechenden Aufführungsverzeichnissen läßt sich das nicht verifizieren, hier taucht die Komposition erstmals an Weihnachten 1852 auf (vgl. *Verzeichniß...* Heft X), was den Verfasser dieser Arbeit annehmen läßt, daß es sich hierbei nicht um das korrekte Datum handelt, sondern vielmehr dem sonst penibel geführten Aufführungsverzeichnis zu glauben ist. Das Bruckner-Handbuch irrt mit seiner Angabe (St. Florian, 1. August 1854) in jedem Fall.

⁴²⁷ Die Widmung an Traumihler, der seit 1852 Regens chori in St. Florian war, ist nach einer handschriftlichen Notiz Göllerichs in der oben als Quelle genannten Abschrift aus dem 20. Jahrhundert (Wien, ÖNB-MS, Mus. Hs. 33.192, fol. 1r) auf einem verlorengegangenen Deckblatt von Bruckners eigener Hand der in St. Florian befindlichen autographen Stimmen nachgewiesen worden, das auch hilfreiche Informationen zu den St. Florianer Aufführungen der Jahre 1852 bis 1855 enthalten hat. Einen anderen Zeugen gibt es dafür allerdings nicht.

*dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.
Amen.*

Meine Seele preist die Größe des Herrn,
und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.
Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut:
siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter.
Denn der Mächtige hat Großes an mir getan,
und sein Name ist heilig.
Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht
über alle, die ihn fürchten.
Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten,
er zerstreut die im Herzen voll Hochmut sind.
Er stürzt die Mächtigen vom Thron
und erhöht die Niedrigen.
Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben
und läßt die Reichen leer ausgehn.
Er nimmt sich seines Knechtes Israel an
und denkt an sein Erbarmen,
das er unseren Vätern verheißen hat,
Abraham und seinen Nachkommen auf ewig.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist.
Wie im Anfang so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit.
Amen.

Bruckners einzige Vertonung des Lobgesangs Mariens, des Magnificat, und seine einzige Vertonung eines der drei Cantica aus dem Neuen Testament überhaupt, die wohl im Sommer 1852 in St. Florian entstanden ist und spätestens an Weihnachten desselben Jahres uraufgeführt wurde, trägt dem Bedürfnis nach einem weiteren Beitrag zum Florianer Festmusikrepertoire in den letzten Jahren seines Wirkens dort Rechnung. Das Magnificat hat seinen liturgischen Ort im Stundengebet der Kirche, wo es in der Vesper im Anschluß an die Psalmen gesungen wird. Besonders an den Festen und Hochfesten des Kirchenjahres werden Vespertagesdienste seit jeher feierlich gestaltet, was sich in der Musik entsprechend niedergeschlagen hat. Zahllose vollständige Vesperkompositionen zu bestimmten Anlässen, wie auch einzelne Psalm- oder Magnificatvertonungen, sind im Lauf der Jahrhunderte entstanden. Es verwundert eigentlich, daß Bruckner keine vollständige Vesper und auch keine liturgisch in die Vesper gehörenden Psalmen komponiert hat. Die fünf Psalmen, die von Bruckner überliefert sind, taugen, ganz abgesehen von ihrer musikalischen Faktur, schon allein aufgrund der deutschen Sprache nicht für den festlichen Abschluß eines Feiertags und sind auch nicht die in den gängigen Vesperformularen des Breviers vorgesehenen, weswegen man diese Werkgruppe nur schwerlich als „Vesperpsalmen“ ansprechen können wird.

Bruckners *Magnificat* (WAB 24) ist, wie viele seiner größeren Kirchenkompositionen des Florianer Jahrzehnts, namentlich das *d-Moll-Requiem* und die *Missa solemnis*, eng an das Vorbild Mozarts angelehnt, wie Paul Hawkshaw bereits früher aufgrund der identischen Besetzung herausgestellt hat: „Mozart’s influence is also obvious in the *Magnificat* of 1852, scored for the same forces as the Vespers K. 321 and 339.“⁴²⁸ Auch im Ton und im melodischen Duktus vor allem der Solostellen zeigt sich diese Verwandtschaft, wenngleich Raffinesse und Esprit von Bruckners Musik kaum zu irgendeinem Zeitpunkt an Mozarts Vorbild heranreichen. Da das *Magnificat* entstehungszeitlich zwischen dem *Requiem* und der *Solemnis* liegt (zwei Jahre vor bzw. drei Jahre nach den genannten Werken), und parallel als vergleichbares Werk einzig der *Psalm 114* entstanden ist, kann man bei diesen beiden Kompositionen wohl von Zwischenstufen auf dem Weg zur Messe sprechen, denn musikalisch hat sich hier auf kleinerem Raum zusehends verdichtet, was in der *Missa solemnis* von 1854 und dem *Psalm 146* aus den letzten Florianer oder ersten Linzer Jahren ausgereift zur Entfaltung gelangt. Mit Blick auf das *Magnificat* hat Melanie Wald-Fuhrmann

⁴²⁸ Hawkshaw (2004), S. 45.

formuliert: „Die wechselnden solistischen und chorischen Teile, die variable, selbständige und idiomatische Instrumentalbegleitung sowie die flexible Beherrschung harmonisch-homophoner und polyphoner Satzarten gleichermaßen beweisen, daß Bruckner mittlerweile auch größere formale Anforderungen zu bewältigen gelernt hat.“⁴²⁹ Im Rückblick auf das durchaus schon elaborierte *Requiem* mag diese Einschätzung möglicherweise befremden, verleiht aber trotzdem der auch von uns geteilten Einschätzung Ausdruck, daß Bruckner in einem zähen Ringen um seine Musiksprache eine jahrelange, aneignende Auseinandersetzung durchgestanden hat, ehe er einige Jahre später endlich *seinen* Ton gefunden hat. Die kleineren Werke der 1850er Jahre, wie *Magnificat* und *Psalm 114*, sowie die größeren Formen, wie die *Missa solemnis* und der *Psalm 146*, scheinen in eine kontinuierliche künstlerische Entwicklung eingebettet, die bis dato mehr von Adaption und eklektizistischer Reihung geprägt war, als von eigenständiger Genialität. Das Auseinandersprengen des tradierten Form- und Stilkorsetts soll dem scheuen Bruckner erst nach erneuten Jahren des Studiums und der Rückversicherung seiner handwerklichen Eignung als Komponist gelingen.

Der erste Vers des Lobgesangs beginnt solistisch (Sopran), was der biblischen Szene nachgebildet zu sein scheint, in welcher Maria den Gruß Elisabeths mit den Worten des *Magnificat*-Textes erwidert. In T. 6 schließt sich auf die nächsten beiden Verse eine Tutti-Passage an, wobei die Trompeten hier den festlichen Charakter des Chores verstärken. Überhaupt kommen die Bläser regelmäßig an den Tuttistellen hinzu, während sie zu den Soloabschnitten schweigen.⁴³⁰ Das folgende Solo (T. 17ff.) deklamiert alternierend in den unteren drei Stimmen vier *Magnificat*-Verse, ehe in T. 26 der volle Chor über einem etwas hektisch wirkenden Begleitsatz eine kurze As-Dur-Phrase anfügt. Insgesamt ist bisher die thematisch-motivische Integrität des

⁴²⁹ Wald-Fuhrmann (2010), S. 230.

⁴³⁰ Diese Beobachtung gibt Anlaß, über die vom Herausgeber der NGA Bd. XX/3, Paul Hawkshaw, vorgenommene Zufügung von Solo- bzw. Tutti-Anweisungen in der Partitur nachzudenken. Im Vorwort des entsprechenden Bandes der NGA wurde dazu angemerkt: „Here the most obvious problem involves the alternation between solo voices and chorus. The parts are clear in this regard until the beginning of the third solo at measure 34; no further directions are given. It is not conceivable that Bruckner intended the piece to be a solo quartet from that point until the end. This edition continues the alternation from solo to chorus with a Tutti at measure 38 [...]“
Es ist sicherlich zutreffend, daß Bruckner nicht beabsichtigt haben kann, das *Magnificat* bis zum Ende als Soloquartett ausführen zu lassen, doch korrespondiert die vom Herausgeber hinzugefügte Angabe „Solo“ in T. 49 nicht mit der oben festgestellten Tatsache, daß bis dahin an den Solostellen stets die Trompeten geschwiegen haben. Daher ist es eher wahrscheinlich, daß diese kurze, sechstaktige Solopassage nicht der Absicht Bruckners entspricht, sondern daß die ganze Gloria-Patri-Strophe bis zum Ende als Tutti abzusingen ist.

Satzes eher als disparat und indifferent zu bezeichnen und zeugt kaum von künstlerisch-ambitioniertem Streben nach einheitlicher thematischer Durchbildung. Nach einem viertaktigen Solointermezzo (T. 34-37), das wie zuvor auf den Sopran verzichtet und von g-Moll nach F-Dur zurückmoduliert, beschließt ein zumindest im Hinblick auf die rhythmische Figuration der Sopranstimme als Reminiszenz an das Eingangsmotiv wahrnehmbare motivische Floskel den eigentlichen *Magnificat*-Text.

Der erste Vers der Gloria-Patri-Strophe wird vom Chor unisono über einem ebenfalls einstimmig verlaufenden Sechzehntelgerüst der Streicher deklamiert, was Max Auer mit dem Gedanken an die göttliche Dreifaltigkeit in Verbindung gebracht hat,⁴³¹ bevor in T. 49 mit dem wörtlichen Zitat des Eingangsmotivs im Sopran über ‚sicut erat in principio, et nunc, et semper ...‘ die dadurch implizierte reprisenartige Rundung einen zyklischen Formansatz postuliert. Soweit man also von einer thematisch verbindlichen Abschnittsgliederung sprechen möchte, wäre hier ein Anhaltspunkt gegeben, wobei der unorganisierte und eher beliebige Aneinanderreihung andeutende Charakter des Werkes überwiegt. Die Amen-Schlußfuge, die hinsichtlich ihrer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Bruckners wohl den wesentlichen Teil des *Magnificat* ausmacht, ist mit nur 23 Takten recht kurz, fügt sich aber auf diese Weise gut in den musikalischen Verlauf ein, ohne zu großes Gewicht gegenüber dem eigentlichen Text zu gewinnen. „Der Kürze der Fugierung entspricht der sogleich auf satztechnisch fortgeschrittenem Niveau sich präsentierende Beginn des Fugensatzes in T. 55. Statt mit einer gewöhnlichen Fugenexposition, die den einzelnen Stimmen Zeit läßt, das Fugenthema separat in nahezu voller Länge in sukzessiver Abfolge zu übernehmen, beginnt Bruckner unmittelbar mit paarweise gesetzten Engführungen, die bereits nach einem halben Takt erfolgen.“⁴³² Auch fehlt jegliche durch Doppelstriche oder ähnliches formal abgeordnete Aufteilung zur Indikation des neuen musikalischen Abschnitts nach dem eher homophon-akkordischen Vorgeschehen. So gesehen ähnelt die Fuge der des *Requiems*. „Bruckner orientierte sich also auch bei der Schluß-Fugierung des *Magnificats* an eigenen kompositorischen Vorgaben, war aber offensichtlich bemüht, über motivisch-thematische Vorstrukturierungen und den Fugensatz vorbereitende Imitationen hinausgehend, auch äußerlich durch Streichung des Doppelstrichs und Verzicht auf Tempo verändernden Taktwechsel zum alle breven den ‚Trennungsstrich‘ zwischen Fuge und Vorgeschehen abzuschwächen.“⁴³³

⁴³¹ Vgl. Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 102.

⁴³² Boss (1997), S. 61.

⁴³³ Ebd., S. 63.

Verschiedene Stilelemente, wie die Punktierungen innerhalb der Fugenthemenstruktur, der überzählige 5. Themeneinsatz, die 2. Durchführung in der Mollparallele etc. sind deutlich als Kennzeichen der Bruckner eigenen Fugengestaltung zu erkennen.

Man kann also durchaus anhand des beschrittenen Weges zum fließenderen Einbau der Fuge die Absicht zur Integration eines größeren Ganzen erkennen. „Von daher erscheint auch das der fortgeschrittenen Entwicklung innerhalb des Werkes entsprechend erhöhte Verarbeitungsniveau in Form von Engführung und motivisch-thematischer Abwandlung gleich zu Beginn der Fugierung in der Exposition plausibel.“⁴³⁴ Außerdem gilt, solange sich Bruckner gerade bei den kleineren und mittleren Werken noch nicht von der starren Satzstruktur des Generalbasses freigemacht hatte, war es unlängst schwieriger für ihn, aus den Form- und Klangmustern, die unweigerlich mit der Kompositionsart verbunden sind, zu entkommen und der Entfaltung seiner eigenen musikalischen Gedanken hinreichend Raum zu schaffen.

Nichtsdestotrotz handelt es sich bei der vorliegenden Canticum-Vertonung um eine kompositorische Nahtstelle, die, eingerahmt von den Großwerken der zweiten Hälfte der Florianer Dekade, *Requiem* und *Missa solemnis*, nicht richtig aus deren Schatten zu treten vermag. Max Auer hatte bereits im Gegensatz zu den sonst zu dieser Zeit schon bisweilen aufleuchtenden theologischen Implikationen in der Musik zutreffend behauptet: „Keine Spur aber deutet auf die innerlichen, religiösen Schauer seiner späteren Schöpfungen.“⁴³⁵ Durch das Alleinstellungsmerkmal als singuläres Werk für das liturgische Stundengebet innerhalb des Brucknerschen Kirchenmusikkorpus gewährt uns das *Magnificat* (WAB 24) bemerkenswerte und interessante Einblicke in die Praxis der Florianer Musikpflege, deutet es doch den vergleichsweise niedrigen Stellenwert der Vesper- gegenüber den Meßkompositionen an, denn auch ein weiterer Blick in die Aufführungsverzeichnisse der benachbarten Jahre verrät die geringe Dichte festlich aufgeführter Monumentalkompositionen im Stundengebet, wie sie andernorts durchaus auch Mitte des 19. Jahrhunderts noch üblich gewesen sind, wenn auch freilich nicht in der Häufigkeit, wie noch fünfzig oder sechzig Jahre zuvor. Die Frage, weshalb Bruckner keine vollständige Vesper vorgelegt hat, muß an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 102.

Tantum ergo (WAB 44)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor, 2 Violinen, 2 Trompeten und Orgel,
B-Dur „Andante“
- Entstehung: St. Florian, 1854 oder 1855?⁴³⁶
- Uraufführung: Vöcklabruck, 12. April 1925 unter Max Auer?⁴³⁷
- Text: Hymnus für das Fronleichnamfest (auch zur Übertragung des
Allerheiligsten am Gründonnerstag vorgesehen), Thomas von Aquin
zugeschrieben; insgesamt 6 Strophen, hier nur die 5. und 6. Strophe
- Widmung: keine
- Quellen: Autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/33)
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 255-258

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 197f.

Dieses *Tantum ergo* in B-Dur, das vermutlich das letzte aus den Florianer Jahren ist und erst im phrygischen *Pange lingua* (WAB 33) von 1868 einen gattungsmäßigen Nachfolger hat, ist auf verschiedene Art einzigartig im Brucknerschen Werkkorpus.

⁴³⁶ Dieses Datum ist so aus der Biographie von Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 212f. herauszulesen, ohne daß es dort explizit genannt wäre. In der Werkübersicht am Ende des zweiten Bandes liest man „mutmaßliche Entstehungszeit: St. Florian, um 1854“ (Ebd., S. 378). Im Werkverzeichnis von Renate Grasberger ist das so übernommen, ebenso die Angabe zur Uraufführung (vgl. dort, S. 48). Die spätere Literatur (MGG, Bruckner-Handbuch etc.) übernimmt diese Daten ebenfalls ohne Hinweis auf ihre Unsicherheit. Leopold Nowak hegt an der Datierung offenbar auch keine Zweifel und übernimmt sie ebenfalls: „vermutlich 1854 in St. Florian“ (vgl. Rev.-Bericht der NGA, Bd. XXI, S. 55). Da die in St. Florian aufbewahrten autographen Stimmen undatiert sind (sie weisen auch nicht das übliche Signet „A Bruckner mp.“ auf), ist diese Datierung keinesfalls sicher, sondern bestenfalls vage.

Zudem zweifelt Max Auer selbst an der Authentizität des Stückes: „Diese *Tantum ergo*, das einzige mit Instrumentalbegleitung, weist kaum irgendeine Eigenart des späteren Meisters auf und man könnte seine Echtheit bezweifeln, wenn uns nicht die Vorhaltsbildungen des 4. Taktes aus den früheren Werken dieser Gattung bekannt wären. Bei ‚*praestet fides*‘, wo der Sopran konzertierend geführt ist, und dazu die Violinen pizzicato spielen, mutet der Tonsatz fast italienisch an. Man glaubt eher eine Jugendarbeit Schuberts vor sich zu haben, eine Mischung von Rokoko und Romantik.“ (Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 212f.)

⁴³⁷ Vgl. Anm. zuvor.

Die ansonsten häufig auf den Stimmen verzeichneten Aufführungsdaten in St. Florian fehlen hier, und es ist schwierig, in den Aufführungsverzeichnissen zwischen diesem und dem *Tantum ergo* in B-Dur (WAB 41/3) zu unterscheiden, da es i.d.R. ohne genauere Spezifikation nur „*Tantum ergo* ex B“ heißt.

Es paßt weder zu den anderen Werken, die sich zeitlich herum gruppieren lassen, noch paßt es zu einem der beiden ansonsten durchgehaltenen Stile der übrigen Sakramentshymnen. Es mutet wie ein Anachronismus an und mag möglicherweise der genaueren Beschäftigung mit Werken von Komponisten des späten 18. oder frühen 19. Jahrhunderts geschuldet sein. Dann wäre es als Übungsstück oder stilkundliche Studie abzutun und müßte nicht derart befremden. Jedenfalls ist es kaum Ausdruck künstlerischer Entwicklung oder künstlerischen Fortschritts, im Gegenteil, die konservative und fade Aneinanderreihung von Floskeln und Manierismen läßt kaum auf ein irgendwie geartetes Verständnis des liturgischen Textes oder Ortes oder auf theologisches Feingefühl schließen. Insofern ist es geradezu ‚anti-brucknerisch‘, doch offenbar trotzdem authentisch.

Die übliche achttaktige motivische Phrase über je einen Vers der Tantum-ergo-Strophe hat einen melodiösen und kantablen Gestus im Diskant und moduliert erwartungsgemäß zunächst zum Halbschluß vor einer Generalpause des Chores, bevor der zweite Vers die Melodie variiert, um über den hochalterierten Leitton fis¹ im Sopran und den damit zwischendominantisch umgedeuteten Akkord über die g-Moll-Sphäre zur parallelen Subdominanttonart Es-Dur in T. 16 zu gelangen. In T. 17 beginnt ein liebliches und geschmeidiges, stellenweise regelrecht virtuoses Melodiegespinnst (besonders T. 20ff.), das an geschmacklicher Banalität und substantieller Belanglosigkeit im Werk Bruckners der 1850er Jahre seines Gleichen sucht. Ab T. 25ff. beschließt eine Art Coda den Satz. Das liturgisch vorgesehene ‚Amen‘ fehlt. Die Streicherbegleitung verrät ebenso wie die Bezifferung der Orgelstimme keine nennenswerten Schwierigkeiten und plätschert einfallslos daher, während die Trompeten reine Füllfunktion haben und gelegentlich eine getragene Feierlichkeit verbreiten.

Je mehr man sich mit den Noten auseinandersetzt, desto weniger findet man, was Bruckner in irgendeiner Form musikalisch nahekommt. Vergleicht man dieses Stück mit dem gut fünf Jahre zuvor entstandenen *d-Moll-Requiem* (WAB 39) oder der angeblich zeitgleich entstandenen *Missa solennis in b-Moll* (WAB 29), so muß man konstatieren, daß es sich hierbei nicht um ein ernst zu nehmendes und vollgültiges Werk handeln kann, dafür ist es an Ausdruckstiefe, plastischer Durchbildung der musikalischen Faktur, Satzdichte, „Orchesterbehandlung“, Führung der Vokalstimmen, formalem Aufbau etc. viel zu bieder und läßt jegliche innovativen Momente, die Bruckners sonst freilich ebenfalls konzeptionell konservativ verfaßten größeren Werke der Florianer Zeit durchdringen, vermissen.

Libera me (WAB 22)

- Besetzung: 5-stimmiger gemischter Chor, 3 Posaunen, Cello, Baß und Orgel,
f-Moll „Adagio“
- Entstehung: St. Florian, März 1854
- Uraufführung: St. Florian, 28. März 1854
- Text: Responsorium zu Beginn der sog. Absolution für die Verstorbenen
bei den katholischen Exequien
- Widmung: Zum Begräbnis des Prälaten Michael Arneth
- Quellen: Autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/34),
sieben spartierte Abschriften
- Erstdruck: 1922 in Wien bei der Universal Edition (U.E. 4976)

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 192.

Das *Libera me* in f-Moll (WAB 22) ist sicherlich eines der Schlüsselwerke des jungen Bruckner, ist es doch nach dem *Requiem* (WAB 39) eines der ersten zu wichtigem Anlaß aufgeführten instrumentalbegleiteten Kirchenwerke des Komponisten gegen Ende seiner Florianer Jahre. Die Responsorienvertonung des Neunundzwanzigjährigen für die Exequienfeier seines Gönners, des Florianer Prälaten Michael Arneth (für dessen Begräbnis noch der in der gleichen Tonart stehende und ebenfalls von drei Posaunen begleitete Männerchorsatz *Vor Arneths Grab* (WAB 53) entstanden ist), hat kaum mehr Gemeinsamkeiten mit der rund zehn Jahre älteren Vertonung (WAB 21) des gleichnamigen Textes aus Kronstorf. Nicht nur daß Bruckner sich jetzt streng an die Vorgabe des liturgischen Textes hält, indem er die Wiederholung der beiden *Repentendae* nach den Versen strikt beachtet, er schreibt eine ungleich ausdrückstärkere und kunstvollere Musik, die auch Elemente persönlichen Bekenntnisses nicht mehr verleugnet und den sehr bewußten Umgang mit dem Text und seine Deutung spiegelt. Überhaupt ist hier, wie beim *Requiem* (WAB 39) und der kurz nach dieser Komposition entstandenen *Missa solennis* (WAB 29), der gekonnte und souveräne Umgang mit dem Text und den musikalischen Standardmitteln seiner Zeit

sowie das konsekutive Verständnis der Tradition der süddeutsch-österreichischen instrumentalbegleiteten Kirchenmusik ersichtlich. In Reflexion der vergleichbaren Werke Mozarts, Schuberts oder beider Haydns wie auch der zahlreichen (regionalen) Kleinmeister vollzieht Bruckner hier eine Wende vom etwas unbeholfenen und musikalisch mehr oder weniger autodidaktisch gebildeten Lehrerkomponisten zum Künstler, der tonsprachlich auf der Höhe seiner Zeit ist, freilich ohne starke personale Stilmerkmale oder originalkünstlerische Ausdrucksmomente und -einfälle umzusetzen. Als „eines der reifsten Werke des Stiftsorganisten“⁴³⁸ hat August Göllerich diese Komposition bezeichnet. Bruckner verharrt auf der Sprache seiner Zeit, beherrscht sie zwar, kommt aber, auf den musikalischen Ausdruck bezogen, kaum darüber hinaus.

Formal ist das Werk in drei Abschnitte am Text entlang gegliedert: der Rahmenrefrain (Responsum) von Beginn bis T. 18, die beiden ersten Verse mit der je zugehörigen Repentenda von T. 19 bis 66 und der letzte Vers als eigenständiger zehntaktiger Formteil von T. 67 bis zum Schluß. Es schließt sich die Wiederholung der ersten 18 Takte an, wodurch die responsoriale Grundform gewahrt wird. Im ersten homophonen Teil deklamiert der Chor auf langsamen Viertelnoten den Anfang des Textes, wobei die Stimmen durch gelegentliche Stützakkorde der Posaunen und colla parte mitlaufende Orgel begleitet werden. Eine erste dynamische und expressive Steigerung findet sich in T. 5ff. bei ‚in die illa tremenda‘, die im Fortissimo auf dem bisherigen Hochtön g² im Sopran auf der Spannung des verminderten Dominantseptimakkordes im Zittern vor dem jüngsten Gericht fermatiert, um nach einer Generalpause die Morbidezza nach dem Erbeben von Himmel und Erde in schauriger Eiseskälte des ruhig-fließenden und verhaltenen Mozart-Zitates bei ‚Quando caeli...‘ anzukündigen. Diese harmonische Wendung ist im *Requiem* Wolfgang Amadeus Mozarts exakt vorgebildet, das am gleichen Tag in der Totenmesse für Michael Arneht gesungen wurde⁴³⁹ und so eine perfekte musikalische Brücke zwischen der Musik der Messe und der anschließenden Exequien bildet.⁴⁴⁰ Überhaupt scheint hier Mozarts *Requiem* (KV 626) auf ganz eigene Weise Pate gestanden zu haben, wie Crawford Howie so treffend bemerkt hat: „It is certainly derivative in places, Mozart’s *Requiem* being the most obvious source of inspiration, but there are several passages in which

⁴³⁸ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 154.

⁴³⁹ Vgl. *Verzeichnis...*, Bd. X, S. 157.

⁴⁴⁰ Vgl. W. A. Mozart: *Requiem*. Hier im 5. Teil der Sequenz die Stelle ‚Oro supplex et acclinis...‘ bzw. in gleicher Tonart bei ‚gere curam‘, in: Neue Mozart-Ausgabe, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Kassel, Basel, London 1955ff., Serie I/Gruppe I, Abt. II/Bd. II, S. 107ff.

Bruckner begins to flex his contrapuntal muscles – the five-part double fugue exposition in the contrapuntal middle section and the extensive use of canonis imitation [...].⁴⁴¹

Das Responsum wird nach einer typischen Schlußkadenz mit der leeren Quint beendet. Der folgende erste Vers (‘Tremens factus sum ego’) ist als Quintkanon mit eigenständigem zweiten Kontrasubjekt, das in Terzen oder Sexten zweistimmig parallel geführt wird, komponiert und verrät profunde Studien und Kenntnis der grundlegenden Kontrapunktlehren. Posaunen und Orgel grundieren teilweise *colla parte*, teils mit Stützklangen den polyphonen Satz. Vor Eintreten der Repentenda in T. 37 kommt der aufgeregte Kontrapunkt kurz zur Ruhe (T. 31-36), um dann umso monumentaler loszubrechen. Der ekstatische Fortissimoausbruch der Repentenda erinnert vom harmonischen Strukturverlauf und der Ausgestaltung der Melodiestimme ausschließlich mit dreiklangseigenen Tönen in T. 38ff. an andere Stellen in späteren Werken Bruckners (*Te Deum*, 5. und 7. *Symphonie*), wobei der deutliche Unterschied zur gleichen Textstelle kurz vorher auffällt. Die Oktavstürze und der manchmal weite Bögen umspannende Ambitus kurzer melodischer Phrasen in den Chorstimmen antizipieren Bruckners späteren Stil. Inwieweit sich Bruckner hier bereits der Verwendung bestimmter musikalischer Stilmittel als solcher bewußt ist, bleibt offen; sicher sind es aber Wendungen, die dem musikalischen Ausdrucksempfinden Bruckners unmittelbar entsprossen sind und hier als noch nicht vollends ausgebildete Bruckner-Facetten durch den Schleier der tradierten Musiksprache hindurchschimmern. Im nächsten Vers gruppiert Bruckner die Chorstimmen zu ‚calamitatis et miseriae‘ wechselweise gegeneinander, nachdem er bei ‚Dies illa‘ abermals im Kanon gearbeitet hat. Die zweite Repetenda moduliert in einer dynamischen Steigerung nach Des-Dur und kommt schließlich bei ‚ignem‘ zur Ruhe. Seit T. 46 schweigen die Posaunen. Der letzte Vers und zugleich dritte formale Abschnitt des Werkes beginnt in sanften Des-Dur-Klängen ohne Cello, Baß und Orgel, sondern nur getragen von ganztaktigen Haltetönen der Posaunen. Ein streng homophoner und in seiner harmonischen Schlichtheit geradezu berückender altmeisterlicher Einschub mit altklassischer Schlußkadenz, der in seiner ruhevollen und sanftmütigen Balance die ewige Ruhe der Toten stimmungsvoll zu symbolisieren vermag, beschließt die Komposition, bevor das Responsorium wiederholt wird. „It is a noble and quite extended composition – by far the longest of the smaller sacred works up to this time – and is imbued

⁴⁴¹ Howie (2004), S. 56.

with something of the grandeur of the contemporary *Missa solemnis in Bb minor*.”⁴⁴²
Insofern kann das *Libera me* wie eingangs festgestellt für diese Zeit eine Schlüsselposition im Werk Bruckners beanspruchen, da es ein erstes Licht auf die mit der kurz darauf folgenden Komposition seiner ersten großen Orchestermesse anbrechende Hochphase in der Weiterentwicklung der instrumentalebegleiteten Messe durch Bruckners vollendete Rezeption der klassischen Vorbilder in seiner *Missa solemnis* wirft.

Asperges me (WAB 4)

Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor, Orgel ad libitum, F-Dur „Moderato“
Entstehung: vor 1861
Uraufführung: ?
Text: Antiphon zur Austeilung des Weihwassers vor dem sonntäglichen Hochamt außerhalb der Osterzeit
Widmung: keine
Quellen: Partiturabschrift (Autograph verschollen)
Erstdruck: 1930 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. III/2, S. 140-141

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 194.

Beim vierstimmigen *Asperges me* (WAB 4) ist die korrekte entstehungszeitliche Einordnung problematisch. Hatte Max Auer das Werk noch in die frühen 1860er Jahre vor die drei großen Messen datiert,⁴⁴³ das Werkverzeichnis später sogar ‚um 1868‘ als Entstehungszeit angenommen (wie Nowak wohl zutreffend vermutet, weil es in der Biographie von Göllicher und Auer erst im Zusammenhang mit dieser Zeit Er-

⁴⁴² Howie (2004), S. 55f.

⁴⁴³ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 504.

wählung findet),⁴⁴⁴ ging Leopold Nowak aufgrund der „Harmoniefolgen“ davon aus, daß es sich um ein Kronstorfer Werk Bruckners, mithin also aus den Jahren 1843 oder 1844 handeln müsse.⁴⁴⁵ Da aber keines der angegebenen Daten durch eine hinreichende Begründung legitimiert ist, kann nur festgehalten werden, daß es sich um ein Werk aus der Zeit vor den drei großen Messen handeln muß, genau genommen sogar um ein Werk vor den Motetten der Linzer Jahre, denn hierfür lassen sich, übereinstimmend mit den übrigen Autoren, ausreichend musikalische Belege zitieren. Eine genauere Datierung erscheint hingegen nach Abwägung der vorliegenden Argumente fragwürdig. Der Umstand, auf den Nowak im gleichen Zusammenhang verweist,⁴⁴⁶ daß es sich nämlich bei der vorliegenden Partiturabschrift um das von Auer bereits erwähnte Manuskript aus dem Archiv des Linzer Doms handeln könnte,⁴⁴⁷ bereitet für die Angabe der Entstehungszeit eher zusätzliche Probleme, als daß er zur Klärung beitrüge. Denn wie soll dieses Musikstück dort hingelangt sein, wenn es nicht auch dort entstanden wäre? Es ist kaum vorstellbar, daß der fortgeschrittene, künstlerisch gefestigte und sonst so penibel auf seinen Ruf als Komponist bedachte Bruckner in den Linzer Jahren ein unvollkommenes Kronstorfer Werk, von dem Auer im Hinblick auf die von ihm vermutete Entstehungszeit um 1860 bis 1864 gesagt hat, daß es ein „kein inspiriertes Werk“ sei,⁴⁴⁸ im Linzer Dom aufführen läßt. Nichtsdestotrotz hat es dort eine Abschrift des *Asperges me* gegeben.

Persönlich neigt der Verfasser dieser Arbeit dazu, das *Asperges me* vor die Linzer Zeit zu datieren, weil mangelnde künstlerische Ausgestaltung und eine in gewisser Weise „unbrucknerische“ Faktur – es wirkt gehetzt und leichtfertig im Satz, die Harmonik hingegen mutet überaus fortschrittlich an – kaum andere Schlüsse zuläßt. Die Kronstorfer Zeit kann jedoch mangels überzeugender Argumente verworfen werden. Es sei auch auf die Erkenntnisse im Zusammenhang mit der Entstehungszeit der *Messe ohne Gloria* verwiesen, die nach Nowaks Ansicht ebenfalls ein Werk der Kronstorfer Zeit sein sollte und deren ‚Agnus Dei‘ als Vergleichsbeispiel für die zur Datierung ausschlaggebenden „Harmoniefolgen“ herangezogen wurde.⁴⁴⁹ Diese Messe jedoch eher in den frühen Florianer Jahren anzusiedeln.⁴⁵⁰ Das Gleiche muß

⁴⁴⁴ Werkverzeichnis (WAB) von Renate Grasberger (1977), S. 8.

⁴⁴⁵ Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 11.

⁴⁴⁶ Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 12.

⁴⁴⁷ Vgl. Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 503.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 504.

⁴⁴⁹ Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 11.

⁴⁵⁰ Vgl. dazu den Abschnitt über die *Messe ohne Gloria* auf S. 68f.

dann mindestens auch für das *Asperges me* (WAB 4) angenommen werden, wobei es nicht nötig erscheint, sich auf ein bestimmtes Jahr festlegen zu müssen, sondern nicht weniger als der ganze Zeitraum vor 1861 als potentielle Entstehungszeit möglich bleibt, wenn auch mit einer positiven Tendenz für die Jahre 1845 bis 1856.

Ganz unabhängig davon, ob die Antiphon nun in 1843/44, 1845/46 oder später entstanden ist, bedeutet sie in jedem Fall ein Werk, das aus den übrigen kleineren Gebrauchsstücken der 1840er Jahre und damit auch aus ihren vermeintlich Schwesterwerken (WAB 3) herausragt. Mit geradezu wilden harmonischen Fortschreitungen und erstaunlicher Chromatik gefärbt hat Bruckner hier ein Werk geschaffen, das ihn als den kühnen Romantiker ausweist, der sich keineswegs von den eher schlichten Gesetzen des Kirchengesangs künstlerisch zurückhalten läßt.

Zu Beginn des vierstimmigen Satzes moduliert Bruckner in nur zwei Takten über Grundtonrepetitionen der Unterstimmen Alt und Baß im Dezimabstand von Sopran und Tenor durch vier verschiedene (dazu durch Vierklänge angereicherte) Tonarten, um bereits im dritten Takt in den Oberstimmen je eine kleine Vorhaltssekunde zu bringen, die sich auf betonter Taktzeit und mit dem Gewicht der halben Noten und zusätzlichen dynamischen Akzentzeichen niederschlägt. Hier liegt einerseits der Tritonus in voller Schärfe offen, andererseits müssen die Gläubigen, die vermutlich deutlich eingängigere Kirchenstücke gewohnt waren, nach der beschaulichen gregorianischen Intonation der Antiphon zu den Worten ‚Asperges me‘, worauf der Chor mit ‚Domine, hyssopo, et mundabor‘ antwortet, durch die Wirkung dieser ungewöhnlichen harmonischen Wendungen verwirrt worden sein. Das häufige Auftreten des verminderten Septimakkordes (insgesamt neun Mal in kaum 30 Takten) in einer traditionell eher deklamatorisch und schlicht anzulegenden Eingangsantiphon vor Beginn der Messe, mutet ebenfalls ungewöhnlich an. Der zunächst freundlich dahingleitende Mittelteil mit dem Psalmvers (T. 8ff.) bringt äußerst komprimiert sehr unterschiedliche harmonische Gedanken, die als verbindende Gemeinsamkeit den eben erwähnten verminderten Septimakkord aufweisen. Es fällt auch der stellenweise unlateinische Sprachduktus auf, ein deutliches Zeichen dafür, daß die Entstehungszeit des Werkes nicht zu spät angenommen werden darf, jedenfalls kaum nach den Studien bei Sechter, wie weiter oben bereits dargelegt worden war.

Schließlich sei auf ein weiteres interessantes Detail verwiesen, nämlich das einstimmige Zitat der Chormelodie nach dem Vers, das die Worte der Intonation in der gregorianischen Weise aufgreift, bevor der Chor erneut die Antiphon ab ‚Domine,

hyssopo‘ wiederholt. Diese Idee findet sich in späteren Werken Bruckners, zum Beispiel in der Motette *Os justi* (WAB 30) wieder, wo am Schluß einer freien und musikalisch keineswegs vom Choral inspirierten Komposition mit (i.d.R. von Bruckner selbst erdachten, das heißt in den liturgischen Büchern nicht nachweisbaren) „Pseudo-“ Choralzitate operiert wird.

In den beiden übrigen *Asperges*-Vertonungen (WAB 3) arbeitet Bruckner so gänzlich anders, daß es überaus schwerfällt, einige passende Vergleichsmomente heranzuziehen. Diese drei Kompositionen, die nach Nowaks Urteil ungefähr aus der gleichen Zeit stammen sollen, sprechen eine derart unterschiedliche musikalische Sprache: der Umgang mit dem Text (und damit verbunden auch das Verständnis desselben) ist vollkommen anders, WAB 3 zeigt eine ungleich harmlosere harmonische Tiefe und mutet viel eher traditionell kirchlich an. Es ist die naivere, weniger künstlerisches Eigenleben verratende musikalische Ausgestaltung des Textes, erheblich sanglicher und in der Kontrapunktik bzw. der streckenweisen Unisono-Stimmführung konventioneller. Es spiegelt die retrospektive Beschäftigung mit der Harmonielehre und mit dem Kontrapunkt des 18. Jahrhundert und ist durch das eigenhändige Signet Bruckners auf Folio 1 des Titelblattes (*Anton Bruckner / mpria [manu propria] Comp.*) als seine „erste“ richtige und authentische Komposition ausgewiesen. WAB 3 sind also *Zwei Asperges*, die sich gut zu den beiden späteren Meßversuchen der 1840er Jahre, WAB 9 und WAB 146, gesellen und an deren Seite sie auch ihre Berechtigung haben, jedoch als Widerpart auf Augenhöhe zu WAB 4 merkwürdig erscheinen müssen.

Das vorliegende *Asperges me* (WAB 4) könnte nach unserer Meinung nebenbei als Übungsstück in den Florianer Jahren entstanden sein oder aus der Studienzeit bei Sechter stammen. Die Konzeption als nicht für eine tatsächliche Aufführung gedachte ‚Skizze‘ in diesem Sinn würde die etwas ungelente und unfertige Faktur erklären, würde zudem Auers Zuschreibung der mangelnden künstlerischen Inspiration⁴⁵¹ das Gewicht nehmen. Es wäre zudem ein Erklärungsversuch, weshalb sich dieses Werk im Archiv des Linzer Doms erhalten hat. Abschließend wird diese Frage aber nicht zu klären sei; allein die Komposition bleibt in ihrer eigentümlichen Verfaßtheit als Sonderfall eines von der Nachwelt so häufig als Sonderling apostrophierten Künstlers zurück.

⁴⁵¹ Vgl. Anm. 448.

Pange lingua (WAB 33)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, Phrygisch,
ohne Vortragsbezeichnung
- Entstehung: Linz, 31. Januar 1868
- Uraufführung: Steyr, 1890?
- Text: Hymnus für das Fronleichnamfest (auch zur Übertragung des
Allerheiligsten am Gründonnerstag vorgesehen), Thomas von Aquin
zugeschrieben; insgesamt 6 Strophen, hier die 1., 5. und 6. Strophe
- Widmung: keine
- Quellen: Partiturautograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 3157),
zwei Abschriften
- Erstdruck: 1885 in der 11. Musikbeilage zur „Musica Sacra“, Jg. 18, S. 44
(mit von Bruckner ungewollten ‚Korrekturen‘)

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 187 und S. 197f.

Bruckners letzte Vertonung des Pange-lingua-Hymnus, die nach den beiden ersten großen Messen und inmitten der Entstehungsphase der dritten datiert, ist, wohl aufgrund einer vermuteten Äußerung gegenüber Franz Bayer in Steyr, in der älteren Literatur verschiedentlich als sein „Liebling“-swerk unter den von ihm komponierten Sakramentshymnen angesprochen worden.⁴⁵² Es ist wahrscheinlich mit Blick auf die *e-Moll-Messe* entstanden, verrät es doch durch die Wahl des phrygischen Modus, durch das ähnliche Eingangsmotiv sowie durch den ähnlich konsequenten Stimmaufbau des allmählich den klanglichen Raum durchmessenden Einsatzes der Stimmen nacheinander seine Verwandtschaft zum Kyrie dieser Messe. Daher ist es naheliegend, daß die Hymne, genau wie die *e-Moll-Messe* selbst, immer wieder mit dem vermeintlichen Palestrinastil Bruckners und dem Cäcilianismus in Verbindung gebracht wurde. Hierzu hat jüngst Dominik Höink in seiner Dissertation pointiert Stellung genommen und „die Brüchigkeit dieser Verbindung angesichts der Fülle von

⁴⁵² Vgl. z.B. Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 503 oder auch Rev.-Bericht der NGA, Bd. XXI, S. 75.

Divergenzen“ attestiert.⁴⁵³ Diesem Urteil schließen wir uns aus verschiedenen Gründen an: Natürlich ist es richtig, daß die vorliegende Komposition 1885 und 1888 vom Nestor der cäcilianischen Reformbewegungen im deutschsprachigen Raum, Franz Xaver Witt, erstmals veröffentlicht wurde; einmal als Beilage zur „Musica Sacra“, das zweite Mal im Rahmen der „Haupt-Vereinsgabe“ des Allgemeinen Cäcilienvereins als Nr. 5 in „Fünf Eucharistische Gesänge“. Das ist jedoch mit Kenntnis Bruckners geschehen, wie sein Biograph Max Auer übereinstimmend mit den meisten anderen Quellen berichtet.⁴⁵⁴ War Bruckner auch verständlicherweise erbost über die von Witt ohne Rücksprache vor dem Druck vorgenommenen Änderungen (Witt hat v.a. die Takte 9ff. sowie den Nonenvorhalt im Alt beim abschließenden ‚Amen‘ nach seiner Meinung ‚verbessert‘), erscheint es um so gewagter, Bruckner mit dem *Pange lingua* (WAB 33) eine Anbiederung an den Cäcilienverein unterstellen zu wollen, wie es nur zu häufig geschehen ist. Die Verwendung des phrygischen Modus allein bedeutet noch keine Hinwendung zu den Ideen des Cäcilianismus, zumal das Stück im gleichen Jahr entstanden ist, in das die Gründung ebenjenes Verbandes fällt, nur daß diese Hymnenkomposition tatsächlich schon fertig war (31. Januar), deutlich bevor der Allgemeine Cäcilienverein sich am 1. September auf dem Katholikentag zu Bamberg überhaupt erst konstituierte.

Zur Tonartenästhetik dieses Hymnus und seinen Beziehungen zu den Cäcilianern hat Arnold Schmitz schon früher bemerkt: „Man denke nur an das phrygische *Pange lingua* aus dem Jahr 1868 [...]. Bei der eucharistischen Hymne entsprechen die Binnenschlüsse auf g, e, a, c durchaus dem traditionellen Kadenzplan. Die Dichte der Versetzungen durch # in der Zeile ‚novo cedat ritui‘ steigert den Chor, das b – im Rahmen des modifizierten Phrygischen an sich nichts neues – intensiviert ihn.“⁴⁵⁵ Weiter führt er mit Rekurs auf die Terminologie der klassischen Rhetorik, die schon im älteren musiktheoretischen Schrifttum des 17. und 18. Jahrhunderts in ähnlicher Weise gelegentlich geborgt worden ist, aus: „Aber nicht durch das Wissen um die Satzregeln allein, sondern vor allem durch das Studium der alten Meister selbst wuchs das Verständnis Bruckners für die Behandlung der modifizierten Kirchentonar-

⁴⁵³ Höink (2011), S. 339.

⁴⁵⁴ Vgl. Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 501f.

Melanie Wald-Fuhrmann äußert im Bruckner-Handbuch die gegenteilige Auffassung, daß Witt das Werk „wohl ohne Bruckners Wissen und Zustimmung“ herausgegeben habe (vgl. dort, S. 279).

Diese Ansicht deckt sich in keiner Weise mit den vorhandenen Überlieferungen des übrigen traditionellen Brucknerschrifttums.

⁴⁵⁵ Schmitz (1968), S. 339.

ten und der Kadenzen. Palestrina, Andrea Gabrieli, Jacobus Gallus und der Spätvenezianer Lotti konnten ihm in dieser Beziehung schon in St. Florian Vorbild sein. Von ihnen lernte er wohl zuerst, wie gerade durch die starke Abwechslung in der Anwendung der melodischen und harmonischen Klauseln ein ‚vividus color‘ [‚lebendige Farbe‘ – zu verstehen im Sinne einer geschmückten Rede – Anm. d. Verf.] erzielt wird. [...] Wieweit sich die Cäcilianer dieser Wirkung bei den alten Meistern bewußt waren, braucht hier nicht untersucht zu werden. In seinen eigenen Kompositionen erreicht selbst Witt, der doch die Kadenzregeln der modifizierten Kirchentönen gut studiert hat, nur einen blassen Color. Dagegen hat Bruckner den Beweis erbracht, daß er Sätze in einer modifizierten Kirchentönenart zu schreiben imstande war, die einen echten ‚vividus color‘ ausstrahlen.“⁴⁵⁶

Es scheint ergo vielmehr so zu sein, daß Bruckner diesen Hymnus gerade wegen seiner Faktur für überaus geeignet hielt, um ihn Witt auf dessen Nachfrage hin anzubieten. Die bspw. von Hartmut Krones oder Erwin Horn formulierte Nähe „zum Palestrina- oder Cantionalstil“,⁴⁵⁷ die auch Leopold Nowak erkannt hat,⁴⁵⁸ fokussiert also mehr oder weniger einseitig auf eine in der melodischen und rhythmischen Struktur des Satzes begründete Eigenart des *Pange lingua*, die für Ernst Kurth noch den Ausschlag gab, dieses Kirchenwerk zu denjenigen zu zählen, die „in unpersönlichem liturgischen Stil gehalten“⁴⁵⁹ seien. Harmonisch ist dieses *Pange lingua* nämlich so weit von den altklassischen Vorbildern der hohen Zeit der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts entfernt, daß es vor allem bei näherer Betrachtung des Mittelteils (T. 14ff.) schwerfällt, in ihm einen mustergültigen Beitrag zu den musikästhetischen Idealen des Cäcilianismus zu erblicken, wie es von Arnold Schmitz so bereits vorgedacht und zuletzt von Dominik Höink an ausgewählten Beispielen plausibel dargestellt worden ist.⁴⁶⁰

Bruckner spürt dem Text in dieser Komposition überaus feinsinnig nach, soweit das im Rahmen der liturgischen und textlichen Vorgaben (Strophenlied) möglich ist. Bei mehrstrophigen Textvorlagen stellt sich für den Komponisten immer die Frage des Durchkomponierens, um dabei der Textausdeutung musikalisch maximale Geltung zu verschaffen, oder des Komponierens nur einer immer gleichen Strophe, die

⁴⁵⁶ Schmitz (1968), S. 338f.

⁴⁵⁷ Erwin Horn: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: *Pange lingua*. In: *Musica sacra* 101 (1981), S. 279.

⁴⁵⁸ Nowak (1987), S. 10.

⁴⁵⁹ Kurth (1925), Bd. 2, S. 1286.

⁴⁶⁰ Vgl. Höink (2011), S. 336f.

freilich einzelne Textabschnitte besser, andere möglicherweise weniger gut transportiert. Hier gilt es zunächst auf die differenzierte Terrassendynamik hinzuweisen, mit Hilfe derer es Bruckner gelingt, einzelne Aussagen des Textes besonders plastisch hervorzuheben. So ist beispielsweise die Dichotomie von altem und neuem Bund (*et antiquum documentum novo cedat ritui*) genauso durch dynamische Abstufung hervorgehoben (*fortissimo – diminuendo – pianissimo*), wie die dreifache Zuschreibung von Heil, Ehre und Kraft (*salus, honor, virtus quoque*) an die beiden göttlichen Personen des zeugenden Vaters (*genitori*) und des gezeugten Sohnes (*genitoque*) von der segenspendenden und der Welt heilbringenden Gegenwart des Sakramentes im neuen Bund (direkt untereinander stehen die je rückbezüglichen und aufeinander referierenden Halbverse des Hymnus *pretium mundi* – *novo cedat ritui* – *et benedictio*) kontrastiert wird.

Die Auswahl der Strophen (hier 1., 5. und 6. Strophe) entspricht der durchaus üblichen Praxis, am Gründonnerstag zur Übertragung des Allerheiligsten nach der ersten Strophe nur die beiden letzten (i.d.R. zum sakramentalen Segen) zu singen, da der Prozessionsweg vom Haupt- zum Seitenaltar oder zu einer anderen Aufbewahrungsstätte für das konsekrierte Brot während des Karfreitags oft einfach nicht länger ist. Da es sich aber um einen klassischen liturgischen Begleitgesang handelt, wäre es unpassend, die übrigen Strophen einfach weiter abzusingen, wenn die zu begleitenden Handlung bereits abgeschlossen ist.

lam lucis orto sidere (WAB 18)

- Besetzung: 1. Fassung: 4-stimmiger gemischter Chor, e-Moll, in zwei Varianten:
a) a cappella
b) mit Orgelbegleitung
2. Fassung: 4-stimmiger Männerchor a cappella, g-Moll
- Entstehung: Linz, spätestens Sommer 1868 (1. Fassung)
Wien, vor Mai 1886 (2. Fassung)
- Uraufführung: Wilhering, 1868
- Text: Schutzengelhymnus von P. Robert Riepl OCist, Wilhering⁴⁶¹
(Metrische Übersetzung von V. O. Ludwig,⁴⁶²
Österr. Landeskonservator und Stiftsbibliothekar in Klosterneuburg)
- Widmung: Alois Dorfer
(Abt des Stiftes Wilhering)
- Quellen: Autograph verschollen,
drei Abschriften
- Erstdruck: 1868 in Linz bei J. Feichtingers Erben (Linzer Fassung)
1886 im Unterhaltungsblatt für die Familie
„An der schönen blauen Donau“, 1. Jahrgang, S. 240
(Wiener Fassung)

<i>lam lucis orto sidere</i>	Nun sich erhob der Sonne Pracht,
<i>dignare, Custos Angele!</i>	scheuch von der Seele mir die Nacht,
<i>Mentis fugare nubila</i>	Schutzengel mein, verlaß mich nicht,
<i>et alma ferre lumina;</i>	laß leuchten mir dein Himmelslicht!
<i>me recta prudens edoce,</i>	Was recht und gut ist, lehr mich sehn,
<i>ut exsequar me commone.</i>	den Weg der Weisheit heiß mich gehn.

⁴⁶¹ Die Linzer Ausgabe zeigt in der ersten Strophe Abweichungen vom Originaltext:

lam lucis orto sidere
O Angele piissime!
Caecas mentis caligines
splendore tuo dissipes;
quae recta sunt, me edoce;
ut faciam, me admone.

Die Wiener Fassung benutzt wiederum die ursprüngliche Textgestalt, verzichtet jedoch auf die Strophen 3 bis 6.

⁴⁶² Zit. nach: Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 498f.

*Fidus venis qui coelitus
illuc redisque nuncius!
Preces labores lacrimas
ad Regis aulam perferas;
donum clientis parvulum
reddas Datori munerum.*

*Miserrimum dulcissimo
blandus fove solatio;
salutis ad negotia
me dormitantem concita;
quando reluctor, argue;
vires labanti suffice.*

*Puro refulgens lumine,
quod emicat de Numine!
Me sanctitatis aemulum
a labe serves integrum,
nec castitatis candida
contaminetur lilia.*

*Firma repelle dextera
vim daemonis sub tartara;
carnis retunde fomitem,
superbiae propaginem,
tuis ut armis protegar
palmamque victor consequar.*

*Cordis rigentis ferream
perfringe pertinaciam;
culpae gravatum sarcina,
manu potenti subleva,
poenasque sonti debitas
fac supplicans ut arceas.*

Vom Ewgen mit als Bot' gesandt
eilst wieder du zum Sternenland!
Tränen, Gebet, der Arbeit Last
bring zu des Königs Lichtpalast,
der mir zu Lehen alles gab,
blick gnädig auf mein Werk herab.

Liebkosend zieh mein zartes Herz
mit süßem Troste himmelwärts.
Schläft es in dumpfer Lauheit ein,
soll ihm dein Ruf Erwecker sein.
Es straf das Störrige dein Wort,
droht Unheil, sei ihm sichrer Port.

Der du erstrahlst im reinsten Licht,
Abglanz von Vaters Angesicht,
vor Sündenschuld treulich bewahr
der Seele heil mir immerdar.
Mög gleich der Lilie fleckenrein
mein Herz ein Gottestempel sein.

In deines starken Schildes Schutz
der Macht des Bösen biet ich Trutz.
Wallender Gier geheime Glut,
des Adamssohnes heißes Blut,
der Sinne wilde Leidenschaft
besiege deines Schwertes Kraft.

Des kalten Herzens Widerstand
beug mit der sieggewohnten Hand.
Stütz mich, den zu erdrücken fast
deucht seiner Sünden schwere Last,
tilg aus dem Lebensbuch die Schuld,
erwirb mir der Verzeihung Huld.

*Fuga ruant quum turbida
mortalis aevi tempora:
caduca fac me temnere,
aeterna semper quaerere,
ut haereat mens fervida
sublimis inter sidera.*

Wie Sturmeswehn verrauscht die Zeit,
was sterblich, ist dem Tod geweiht:
Lehr mich verachten diese Welt
und suchen nur, was Gott gefällt,
wie Herzensfrieden ich erreich,
wie ich gelang ins Sternenreich.

*Urgente pugna lugubri
fortis paventi subveni.
Per mortis umbram dirige
defende coram Iudice
laetaque de sententia
fruar perenni Gloria.
Amen.*

Naht endlich mir die letzte Nacht,
dann schütz mich deines Armes Macht.
Geleite mich durchs Todesgrauen,
den gnädigen Richter zu erschauen,
daß nach vollbrachtem Pilgerlauf
Gott nehm ins Paradies mich auf.
Amen.

Bruckners Schutzengelhymnus, den er für die Schutzengelbruderschaft des Stiftes Wilhering in seinem letzten Linzer Sommer geschrieben hat, ist von bemerkenswerter Schlichtheit und reiht sich stilistisch nahtlos unter das vermeintliche Erstlingswerk, sein *Pange lingua in C-Dur* (WAB 31), und die frühen *Vier Tantum ergo* (WAB 41) aus den 1840er Jahren, sowie das phrygische *Pange lingua* (WAB 33), das im Januar des gleichen Jahres wie *Iam lucis orto sidere* entstanden ist, ein. Die beiden 18 Jahre trennenden Fassungen unterscheiden sich, wie auch die übrigen Revisionen älterer, kleinerer A-cappella-Kirchenwerke, überwiegend hinsichtlich der Stimmführung und gelegentlich „geglätteter“ harmonischer Abfolgen, was freilich auch der unterschiedlichen Besetzung einmal für gemischten und einmal für Männerchor geschuldet ist. Die übergroße Nähe vor allem zum *Pange lingua* (WAB 33) ist nicht zuletzt durch die Wahl der Tonart frappierend. In großem stilistischen Gegensatz steht der Hymnus zur *f-Moll-Messe*, an der Bruckner zur gleichen Zeit gearbeitet hat, was als Beleg dafür dienen kann, daß es „den“ einen Kirchenstil Bruckners zu einer bestimmten Zeit so gar nicht gegeben hat, da der Meister viel zu spezifisch für Anlässe, Stimmungen und Zielgruppen komponiert hat und dabei aus einem reichen Fundus tradierter Kirchengattungen zu schöpfen vermochte, daß sich allein an der Wahl z.B. der Besetzung oder des Aufführungsapparates noch nicht ableiten läßt, welcher mu-

sikalisch-künstlerische Anspruch sich hinter einem Kirchenmusikwerk verbirgt und ob es in die Sphäre bloßer usueller Gelegenheitsmusik oder unter die hohe Klasse originaler Kunstwerke gehört. Für den Schutzengelhymnus *Iam lucis orto sidere* gilt freilich ersteres. Es ist ein hübscher und stimmungsvoller Chorsatz, der in der Atmosphäre des klösterlichen Chorgebets sicher eine ergreifende Attitüde plazierte, ohne kitschig und aufgesetzt effekthascherisch zu wirken. Seine konservative und bisweilen altertümliche Grundhaltung mag dabei eine Hilfe sein, ohne daß hier anderes gelten müßte, als weiter oben bereits über die edle Schlichtheit dieses Stils in bezug auf die Sakramentshymnen ähnlicher Faktur gesagt worden ist.

Formal in Viertaktgruppen gegliedert mit fermatierenden Akkorden am Ende jeder solchen Gruppe (mit Ausnahme der zweiten in T. 8 – gilt für alle Fassungen –) hat der Hymnus einen gleichförmigen und ruhigen Verlauf, größere Intervallschritte werden innerhalb jeder als kleinste organische Einheit zu begreifenden Gruppe konsequent vermieden. Eine besondere musikalische Auslegung des Textes ist nicht erkennbar, im Strophenlied aber ohnehin schwierig zu verwirklichen. Und doch ist der ganz eigene Ton Bruckners immer latent vorhanden; die wesentlichen Grundzüge seiner A-cappella-Hymnen gleichen sich so sehr, daß man mit Blick auf die oben aufgezählten, insgesamt sieben ähnlichen bis gleichartigen Werke von einer stilistisch homogenen Werkgruppe innerhalb des kirchenmusikalischen Werkkorpus sprechen kann, die sich vom Stil der Proprienmotetten klar abgrenzt. Man könnte auch sagen, daß der liturgische Ort, und damit das funktionale Bedürfnis dienender Musikkunst, offenbar stärker ausschlaggebend für Konzeption und musikalische Umsetzung eines Kirchenwerkes war, als personalstilistische Überlegungen oder ein von unbedingtem Willen zu Funktionalität der Musik einschränkendem Künstlertum beherrschtes schöpferisches Subjekt, wie dies ganz im Gegensatz zu Bruckner etwa bei Franz Liszt immer wieder der Fall war.

Interessant ist zudem der Umstand, daß ausgerechnet dieser kleine Hymnus erst das zweite Werk Bruckners darstellt, das zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde, und daß es sich nach dem *Germanenzug* (WAB 70) um das erste Kirchenwerk überhaupt handelt, von dem eine Ausgabe erschienen ist. Die übrigen künstlerischen Erfolge der endgültigen Durchbruchsjahre, wie z.B. die große *d-Moll-Messe*, die Psalmen und Kantaten oder die ersten Motetten der 1860er Jahre, die nach der entbehrensreichen Lehrzeit der späten 1850er Jahre entstanden sind, mußten größtenteils noch Jahre auf den Druck warten.

Die Variante mit Orgelbegleitung enthält keine nennenswerten Änderungen oder Erweiterungen, da die Orgel dort ausschließlich *colla parte* mitläuft.

Der Text aus der Feder des Wilheringer Zisterzienserpaters Robert Riepl ist zudem ein schönes Beispiel für neulateinisch-frömmelnde Hymnendichtung im 18. und 19. Jahrhundert. Allerorten sind derartige Gedichte, die es oft mit den strengen Regeln lateinischer Metrik nicht allzu genau nahmen, entstanden, zunächst noch in konsequenter Fortsetzung traditioneller Hymnendichtung des ausgehenden Mittelalters, dann, vor allem im 19. Jahrhundert, um dem altmodischen Bedürfnis nach „echter“ Kirchenmusik nahezukommen, zumal bei Anlässen, die möglicherweise erst kürzlich neugeschaffen worden waren oder für die es keine adäquate kirchenmusikalische Literatur gegeben hat. Die meisten dieser vergleichsweise jungen Hymnen haben sich im Gegensatz zu den älteren Dichtungen des Mittelalters nicht durchgesetzt und sind aus dem heutigen Repertoire wieder gänzlich verschwunden.

Ecce sacerdos (WAB 13)

- Besetzung: 4- bis 8-stimmiger gemischter Chor, drei Posaunen und Orgel,
a-Moll „Majestoso“
- Entstehung: Wien, 20. bis 28. April 1885
- Uraufführung: Vöcklabruck, 21. November 1912
- Text: Responsorium zum Empfang des Diözesanbischofs
- Widmung: „Zum 100-jährigen Jubiläum der Diözese Linz“
- Quellen: Partiturotograph (Wien, Archiv des Wiener Männergesangsvereins),
eine Abschrift
- Erstdruck: 1911 in Wien bei der Universal Edition (U.E. 3298)

*R: Ecce sacerdos magnus, qui in diebus suis placuit Deo: * Ideo iureiurando fecit illum Dominus crescere in plebem suam. V: Benedictionem omnium gentium dedit illi, et testamentum suum confirmavit super caput eius. V: Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.*

Seht, ein Hohepriester, der in seinen Tagen Gott gefiel: Der Herr hat ihm geschworen zu wachsen in seinem Volk. Den Segen aller Völker gab er ihm, und sein Vermächtnis festigte er auf seinem Haupt. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wie im Anfang so auch jetzt und allezeit und in Ewigkeit. Amen.

Bruckners musikalische Huldigung an den im Februar 1885 neuernannten und am 26. April desselben Jahres vom Wiener Erzbischof Cölestin Kardinal Ganglbauer geweihten Linzer Diözesanbischof Ernest Maria Müller gehört in die Gruppe von Bruckners fortschrittlichen Spätwerken für den liturgischen Gebrauch. Das Responsorium ist nach den beiden *Libera me* (WAB 21 und 22) aus den 1840er und 1850er Jahren die erste und letzte Komposition innerhalb der Gattung und seine einzige Vertonung dieses Textes. Formal ist das Werk – wie schon die übrigen Responsorienkompositionen – streng entlang der Textvorlage gegliedert, das heißt, die musikalische Abschnittsbildung korrespondiert vollständig mit der liturgischen Vorgabe. Die zweimalige Wiederkehr der Repetenda ‚Ideo iureiurando ...‘ (T. 64ff. bzw. 83ff.) des Rahmenses, der auch als Responsum bzw. Refrain bezeichnet wird, hat also seine Ursache nicht im Rondogedanken, wie Ernst Kurth meint, sondern ist allein durch die li-

turgische Vorgabe des Textes begründet. „So bildet sich durch die (allerdings geänderte) Wiederkehr des Anfangs eine rondoartige Anlage.“⁴⁶³ Bruckner vertont in der korrekten Reihenfolge Responsum (komplett) und Vers des Responsoriums, wiederholt den zweiten Teil des Responsums, die Repetenda, schließt dann die Doxologie an und wiederholt abermals die Repetenda. Durch die klare Zweiteilung des Responsums nach 22 Takten ergibt also sich ein insgesamt sechsteiliger Ablauf, wobei die Abschnitte zwei, vier und sechs notwendigerweise identisch sind.

Der Huldigungsfanfare des Eingangsrufes ‚Ecce sacerdos magnus‘ (forte-fortissimo, starke Akzente auf jedem Ton, Organo pleno), die mit der archaisierenden leeren Quint auf a beginnt und sich durch etliche Medianrückungen in dreimaliger Steigerung aufwärts reckt, folgt ein zurückgenommener, polyphoner Chorsatz, zu dem die Posaunen schweigen, einzig die Orgel begleitet colla parte. In ruhig dahinfließender Pianodeklamation beginnt der Alt diesen Abschnitt, dessen Satzdicke sich durch die imitatorischen Einsätze der übrigen Stimmen allmählich steigert, bis er in T. 17 im Forte angelangt ist und schließlich auf dem Wort ‚Deo‘ in einem dreitaktigen Fortissimo-Melisma kulminiert. Der Gegensatz des wohlgefälligen Lebens eines frommen Bischofs und der Macht, Größe und Gnade Gottes, die ihn in sein Amt berufen hat, wird hier musikalisch besonders deutlich. Dem matten Schimmer dieser asketischen Weise folgt die monumentale Repetenda (T. 23ff.), von der Melanie Wald-Fuhrmann völlig zu Recht meint, daß „der Refraintteil ‚Ideo jurejurando‘ eine der ekstatischsten Chorschöpfungen Bruckners außerhalb seiner Messen sein dürfte.“⁴⁶⁴ Der Chor wird hier zur Achtstimmigkeit aufgefächert, Männer- und Knabenstimmen setzen je taktweise versetzt mit untereinander in Mediantverhältnissen verwandten Akkordballungen ein und sind nach acht Takten urplötzlich von der Begleitung durch Orgel und Posaunen „befreit“, ehe die Gewalt dreifachen Fortes und des Oktavsprungs in den Hochtönen des Stückes b^2 von der diminuierenden Pianissimo-Deklamation (ppp in T. 37) des A-cappella-Chores durchbrochen wird. Daß hierbei gelegentlich in der Literatur auf eine *Parsifal*-Reminiszenz verwiesen wurde, ist durchaus verständlich, schließlich ist Wagners „Bühnenweihfestspiel“ bereits 1882 in Bayreuth uraufgeführt worden und ein Jahr später bei Schott in Mainz im Druck erschienen, allerdings scheint es fraglich, ob Bruckner bewußt diesen Anklang gewählt hat, schließlich hat er den *Parsifal* nicht selbst gehört, und ob er zu diesem Zeitpunkt

⁴⁶³ Kurth (1925), S. 1299.

⁴⁶⁴ Wald-Fuhrmann (2010), S. 278.

bereits die Partitur besaß, ist unbekannt.⁴⁶⁵ Die Modulation, die Bruckner bei der achtfachen (zweimal vierfachen) Steigerung des ‚Ideo iureiurando‘ bringt, reicht vom Dominantklang E-Dur über c-Moll, G-Dur, es-Moll, B-Dur, fis-Moll, D-Dur, A-Dur und F-Dur nach C-Dur. Bruckner setzt viermal einen terzverwandten Mediantakkord auf den Einsatz des Männerstimmen und bestätigt diesen gleichsam durch den zugehörigen Dominantklang mit jedem erneuten Hinzutreten der Knabenstimmen. Es sind also entweder Mediant- oder Dominantverhältnisse in den sich auftürmenden, kraftstrotzenden Monumentalakkorden. Die plötzliche Reduzierung des Materials und das folgende Unisono in extremer Höhenlage bei ‚plebem suam‘ (T. 33f.) verstärken den angesprochenen ekstatischen Eindruck.

Der ab T. 40 den dritten Formteil der Motette bildende Vers ‚Benedictionem omnium gentium‘ ist zunächst a cappella vertont und hat eine starke melodische Bewegung, führt anfangs über vier Takte im Dezimambitus nach unten ($f^2 \rightarrow d^1$), um anschließend diatonisch durch die Oktave wieder emporzusteigen, bevor ein Quartsprung aufwärts nach g^2 in die Sequenzierung des achttaktigen ersten Halbverses überleitet. Einzig die Ausgangsakkorde im ersten Takt (T. 49) sind anders, handelt es sich hier nicht um einen G-Dur-Klang in der Oktavlage, der es analog zum vorigen F-Dur-Akkord eigentlich sein müßte usw., sondern um einen Es-Dur-Klang, der terzverwandten Mediantrückung zwischen den beiden Abschnitten zwei und drei entsprechend (A-Dur \rightarrow F-Dur in T. 39/40; G-Dur \rightarrow Es-Dur in T. 48/49). Es folgt der zweite Halbvers (T. 55ff.), den Bruckner kontrastierend vollständig a cappella komponiert und mit einer an altklassische Vorbilder erinnernden Binnenklausel am Schluß versieht. Die Takte 64 bis 80 wiederholen gemäß der liturgischen Vorgabe die Repetenda.

Hierauf folgt ein eigentümlicher und ganz typisch Brucknerischer Teil, ein choraliter vorzutragender Einschub, wie er sich so häufig in seinen mehrstimmigen Kirchenwerken findet und in diesem Fall die Doxologie verkündet. Bruckner bemerkt zu

⁴⁶⁵ Melanie Wald-Fuhrmann schreibt hierzu im Bruckner-Handbuch: „Der zweite Versteil [gemeint ist die Textstelle ‚fecit illum Dominus crescere‘, die natürlich keinen „zweiten Versteil“ im eigentlichen Sinn darstellt, da es sich hierbei um überhaupt keinen Vers, sondern grammatikalisch um eine syntaktische Einheit und formal wie inhaltlich und die Repetenda des Responsorienrefrains handelt – Anm. d. Verf.] bringt eine kurze Entspannung in nur vierstimmigem A-cappella-Gesang, dessen an das damals freilich noch gar nicht komponierte [Hervorhebung d. Verf.] Gralsmotiv aus Wagners *Parsifal* erinnernde Schlußwendung häufig bemerkt worden ist [...]“ (vgl. dort, S. 278) Weshalb das Gralsmotiv aus der Oper *Parsifal* (uraufgeführt am 26. Juli 1882 in Bayreuth) im Jahr 1885 nicht komponiert gewesen sein soll – Richard Wagner ist 1883 gestorben – muß hier unbeantwortet bleiben.

der Stelle in einem Brief an den Linzer Domchordirektor und Domvikar Johann Baptist Burgstaller, der die Motette bei Bruckner für das 100-jährige Diözesanjubiläum des Bistums Linz bestellt hatte, wo sie zusammen mit der *e-Moll-Messe* aufgeführt werden sollte: „Obwol mir nur meine Erholungsstunden für die Composition zur Verfügung stehen, u auch die seit langem nicht!!! So habe ich doch Wort gehalten u. sende Euer Hochwürden unter Einem das neue ‚Ecce sacerdos magnus‘. [...] ‚Sicut erat‘ ist mir nicht vorgeschrieben; doch habe ich es angemerkt im Choral. [...]“⁴⁶⁶ Tatsächlich in der zweite Teil der Doxologie in den maßgeblichen liturgischen Büchern nicht eigens angeführt, da er als selbstverständlich voraussetzbar war, insofern ist Bruckners Bemerkung nur allzu verständlich. Viel interessanter ist hingegen die Bezeichnung „Choral“ für diesen kurzen Einschub. Das Verständnis für das, was ein Choral ist, geht bei Bruckner weit auseinander. Er selbst bezeichnet einstimmige, dem lateinischen Choral nachempfundene Abschnitte in seinen Werken so, gleichzeitig verwendet er diese Bezeichnung bisweilen auch für seine in deutscher Sprache vertonten Kirchenstücke (z.B. WAB 12 und 17). Wenn man heute vom Choral in Bruckners Werken spricht, ist häufig der feierlich-triumphale (Bläser-)Glanz, der den klanglichen Grund des Orchestersatzes überragt (z.B. in der 5. *Symphonie*), gemeint. Man würde wohl kaum dazu neigen, eine kurze Unisonopassage inmitten eines größeren Zusammenhangs als Choral zu bezeichnen. Auf diesen Unterschied in der Diktion Bruckners und der heutigen Verwendung des Terminus sei an dieser Stelle hingewiesen.

Die Motette schließt mit der zweiten wörtlichen Wiederholung der Repetenda des Rahmenrefrains dieses Responsoriums. Das insgesamt 99 Takte umfassende Werk kann im positiven Sinn durchaus als „Propagandawerk“⁴⁶⁷ für den Linzer Bischof, die Linzer Diözese und die katholische Kirche ganz allgemein verstanden werden. Macht und Prunk der Institution wie einzelner ihrer Vertreter sind mustergültig abgebildet in der musikalischen Umsetzung des *Ecce sacerdos*. Man kommt kaum umhin, das ganze Werk von dem Adjektiv ‚magnus‘ aus zu deuten, denn groß und erhaben, monumental und affirmativ, gigantisch und in gewisser Weise endgültig klingt diese Musik allemal. Sie ist so Zeugnis für Bruckners Verhältnis und Einstellung gegenüber der Kirche als Institution und ihrem universalen Machtanspruch, der sich auch in der Leitungsgewalt des Bischofs kraft apostolischer Sukzession manifestiert.

⁴⁶⁶ Brief Bruckners vom 18. Mai 1885. In: Briefe, Bd. 1, S. 264.

⁴⁶⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 278.

Vexilla regis (WAB 51)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, Phrygisch
„Sehr langsam“
- Entstehung: Wien, 9. Februar 1892
- Uraufführung: St. Florian, 15. April 1892 (Karfreitag)⁴⁶⁸
- Text: Hymnus zur Vesper des Passionssonntages,
auch zur Prozession am Karfreitag,⁴⁶⁹
von Venantius Fortunatus
- Widmung: Für St. Florian
- Quellen: Partiturautograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 24.262),
autographe Skizze (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 28.228),
zwei Abschriften
- Erstdruck: 1892 in Wien bei Josef Weinberger in „Album der Wiener Meister“

*Vexilla regis prodeunt:
fulget crucis mysterium,
qua vita mortem pertulit,
et morte vitam protulit.*

Des Königs Banner ziehn voran:
das Kreuzgeheimnis blitzt,
sein Leben hat den Tod besiegt,
durch seinen Tod er Leben schuf.

*Quae vulnerata lanceae
mucrone diro, criminum
ut nos lavaret sordibus,
manavit unda et sanguine.*

Er war verwundet durch die Lanze
mit grausamer Spitze, von der,
um uns reinzuwaschen, in Strömen
Blut und Wasser floß.

*Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine,
dicendo nationibus:
regnavit a ligno Deus.*

Erfüllt ward, was verkündet hat
David in vortrefflichem Gesang,
als er den Völkern sagte:
Gott herrscht vom Holz herab.

⁴⁶⁸ Das im Werkverzeichnis von Renate Grasberger (1977), S. 55 angegebene Datum ist falsch.

⁴⁶⁹ Bruckner hat die Partitur für die 4. und 5. Strophe nicht ausgeschrieben, sondern den Text ohne Noten beigefügt. Sie sind hier der Vollständigkeit halber trotzdem angegeben. Ebenso verhält es sich mit dem ‚Amen‘.

*[Arbor decora et fulgida,
ornata regis purpura,
electa digno stipite
tam sancta membra tangere.*

Du schöner und glänzender Baum,
geschmückt mit des Königs Purpur,
erwählt von dem, der würdig war,
solche heiligen Glieder zu berühren.

*Beata cujus brachiis
pretium pependit saeculi:
statera facta corporis,
tulitque praedam tartari.]*

Seliger Baum, an dessen Ästen
das Heil der Welt gehangen:
zur Waage des Körpers gemacht,
trugst du die Beute des Tartarus hinweg.

*O crux ave, spes unica,
hoc passionis tempore
piis adauge gratiam,
reisque dele crimina.*

Sei gegüßt, o Kreuz, einzige Hoffnung,
in dieser Leidenszeit
gewähre den Frommen Gnade,
und den Sündern tilge ihre Schuld.

*Te, fons salutis Trinitas,
collaudet omnis spiritus:
quibus crucis victoriam
largiris, adde praemium.
[Amen.]*

Du, Quelle des Heils, Dreifaltigkeit,
wirst von jeder Seele gepriesen:
denen, die du mit dem Sieg des Kreuzes
beschenkt hast, gewähre ihren Lohn.
Amen.

„Ich erlaube mir, das ‚Vexilla regis‘ zu übersenden. Ich habe es nach reinem Herzensdrange componirt. Möge es Gnade finden! Die Bitte hätte ich, Herr Aigner möge es mit den Knaben recht gut und sehr langsam studiren! Mit innigem Respekte.“⁴⁷⁰

Mit diesen Worten übersandte Bruckner sechs Wochen vor Ostern 1892 sein vorletztes⁴⁷¹ Kirchenwerk an den St. Florianer Regenschori Bernhard Deubler, eine Vertonung des Vesperhymnus des Passionssonntages, der im oberdeutschen Raum auch als Prozessionshymnus zur Übertragung des Allerheiligsten an Karfreitag diente und in Gestalt des Liedes ‚Des Königs Fahne weht empor‘ bis heute dient. Deubler führte

⁴⁷⁰ Bruckner an Bernhard Deubler am 7. März 1892. In: Briefe, Bd. 2, S. 170.

⁴⁷¹ Gemeinhin wird auch vom letzten Kirchenwerk gesprochen, weil der 150. Psalm, der ungefähr zeitgleich, aber doch ein klein wenig später entstanden ist, anlässlich der „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892“ komponiert wurde und somit aus Sicht der meisten Brucknerforscher nicht zum Kirchenmusikwerk gehört. Wir zählen ihn, wenn er auch keine liturgische Musik ist, dennoch dazu (vgl. Kapitel 3.3 über das kirchenmusikalische Werkkorpus).

das Werk, das Bruckner aus aufrichtigem Dank gegenüber seiner immerwährenden geistigen Heimat mit der Widmung „Für St. Florian“ versehen hatte, an Karfreitag desselben Jahres ebendort auf. Bruckner konnte allerdings wegen eines Fußleidens der Uraufführung nicht beiwohnen und war darüber sehr betrübt.⁴⁷² Später wurde das *Vexilla regis* häufig ohne nähere Begründung als Beispiel für Bruckners „Werke im Palestrinastil“⁴⁷³ bemüht, worüber Dominik Höink in seiner Dissertation ausführlich berichtet.⁴⁷⁴ Der ruhige und verhaltene Charakter des Hymnus hat seinen Ursprung weniger im Versuch eine rückwärtsgerichtete Palestrinade zu schaffen, sondern beruht auf der liturgischen Umgebung, für die er komponiert wurde. Daher ist die oberflächliche stilistische Zuschreibung dieses Werkes zur Palestrina-Bewegung und die damit verbundene Vereinnahmung desselben von den Propagandisten eines cäcilianischen Bruckner absurd. Der Würde und Stille des Karfreitags angemessen ist die Dynamik gedämpft, die melodische Kontur schlicht, die Harmonik von matter Tönung und ohne dissonierende Klimax. Die Komposition ist dem Aufbau des Strophenliedes folgend für jede Strophe identisch. Bei der Textvorlage handelt es sich um eines der bedeutendsten Werke der mittelalterlichen Hymnendichtung überhaupt und um eines der schönsten Beispiele aus dem Oeuvre des Venantius Fortunatus, der im übrigen auch der Schöpfer der machtvollen und berühmten Eingangsworte ‚Pange lingua gloriosi‘ ist, die später von Thomas von Aquin als Zitat in dessen Sakramentshymnus aufgegriffen wurden.

Da es bei einer mehrstrophigen Vertonung notwendigerweise immer schwierig ist, dem Text gerecht zu werden, weil die musikalische Ausdeutung eines einzelnen Wortes unter Umständen in einer folgenden Strophe dem Sinn des Textes diametral widerspricht, verzichtet man üblicherweise auf zu starke musikalische Textinterpretation. Bruckner gelingt hingegen der Spagat zwischen der mehrheitlich von der ersten Strophe inspirierten Tonmalerei und gleichzeitigem Erhalt sinnstiftender Einheit im Hinblick auf die weiteren Strophen. Sowohl das Flattern des königlichen Banners, das man bspw. in der einzigen schnelleren Bewegungslinie des Stückes erblicken könnte (T. 5ff.), als auch die bewußte Verwendung von Kreuzakzidenzen beim Glanz des Kreuzgeheimnisses in T. 9f. stören in keiner anderen Strophe die Aussage des Textes. Ganz im Gegenteil: Bruckner schafft es, seine hochindividuelle Musiksprache und seine persönlich Hinwendung zum Geschehen der Karwoche in der musikali-

⁴⁷² Vgl. Brief Bruckners an Deubler vom 14. Juni 1892. In: Briefe, Bd. 2, S. 179.

⁴⁷³ Nowak (1987), S. 10.

⁴⁷⁴ Höink (2011), S. 343.

schen Substanz der Komposition einer funktionalen Verwendung als begleitender Prozessionsgesang dienstbar zu machen. Denn gerade durch das sehr langsame Alla-Breve-Zeitmaß, auf das Bruckner noch in seinem Begleitschreiben eindringlich insistiert, bleibt trotz mancher plötzlichen harmonischen Regung der maßvolle Schritt als integrales Merkmal des Prozessionscharakters erhalten. Die häufig als „mystisch“ bezeichnete Versenkung in Bruckners späten Kirchenwerken wird nichtsdestotrotz besonders deutlich.⁴⁷⁵

Der Hymnus hebt unisono mit dem Grundton e an und weitet das harmonische Spektrum schnell durch die phrygische (bzw. e-Moll-) und eine latente C-Dur-Sphäre, so daß beim Erreichen des ersten Versendes mit der Tonart G-Dur ein tonales Zentrum nicht sicher zu identifizieren ist. Der Mediantanschluß in H-Dur zum zweiten Vers (,fulget crucis ...') führt dann zur tonalen Grundsphäre des phrygischen Modus zurück, mit picardischer Terz zu Bruckners „Mysterionart“ E-Dur dem Text entsprechend erhöht (T. 15). Der Übergang vom Leben zum Tod wird brucknertypisch in Be-Tonarten abgedunkelt, die dadurch verheißene Erlösung hellt die Todesschatten zunächst wieder auf (T. 25f.), ehe das Leben sich in modaler Reinheit substantiell durchsetzt (T. 30ff.). Auf das erstaunliche Phänomen der Kompatibilität von Musik und Inhalt bei den übrigen Strophen sei an dieser Stelle nochmals hingewiesen.

Bruckners letztes liturgisches Werk beschließt eine ganze Reihe von Vertonungen mittelalterlicher oder neugeschaffener Hymnen und verweist auf eine gewisse Vorliebe für diese Gattung, die neben den Messen und den Proprien- oder Gebetsmotetten mit insgesamt 13 Einzelwerken die größte Gruppe innerhalb der von Bruckner komponierten unterschiedlichen kirchenmusikalischen Gattungen ausmacht. Sein Vermächtnis an St. Florian, wo er nicht nur seine Ausbildung in der Jugend und seine musikalische Heimat gefunden hatte, sondern wo er zeitlebens innerlich zu Hause gewesen ist, hat er mit diesem Kreuzhymnus vorgelegt. Es ist das Werk des 67-jährigen und allmählich gesundheitlich angegriffenen, alternden Meisters, der in dankbarer Verbundenheit und demütiger Hingabe auf größte Erfolge zurückblicken kann und doch seine Wurzeln nicht vergessen hat. Nicht umsonst ist das *Vexilla regis* allein „nach reinem Herzensdrange“ entstanden und dokumentiert Bruckners nie preisgegebene Nähe und seine herzliche Zuneigung zur Kirchenmusik, die trotz aller Erfolge als Symphoniker immer seine erste große Liebe gewesen und geblieben ist.

⁴⁷⁵ Vgl. Wald-Fuhrmann (2010), S. 278.

Ave Maria (WAB 7)

- Besetzung: Alt und Klavier (auch Orgel oder Harmonium),
F-Dur „Alla breve. Weihevoll“
- Entstehung: Wien, 5. Februar 1882
- Uraufführung: Stuttgarter Brucknerfest 1921?⁴⁷⁶
- Text: Mariengebete
- Widmung: Luise Hochleitner
- Quellen: Autograph verschollen,
eine Abschrift mit autograph. Eintragungen
(Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 3185)
- Erstdruck: 1902 in Stuttgart als 13. Beilage der Neuen Musikzeitung 23

Für den Wortlaut des Textes und der Übersetzung siehe S. 136.

Das 1882 anlässlich eines Besuchs in Wels für die stimmbegabte Tochter des örtlichen Oberlandesgerichtsrats komponierte, technisch überaus einfach gehaltene und im Vergleich zu den Chorwerken dieser Jahre beinahe anspruchslose Lied (es als Arie oder dergleichen zu bezeichnen, wie es gelegentlich geschehen ist, erscheint hochgegriffen und überzogen) ist ein gutes Beispiel für eine schnell entstandene Freundschaftsgabe, um die Bruckner zeitlebens nie verlegen war – ganz im Gegensatz zu anderen Komponisten von Rang, die sich um derartige Gunstbeweise oftmals zierten und gern vergebens bitten ließen. Bruckner mußte nach dem Zeugnis Göllerichs wohl gar nicht erst gebeten werden, als er erfahren hat, daß die junge und ansehnliche Tochter, in deren Bildnis er sich angeblich beim abendlichen Spaziergang vernarrt hatte, singe, und so brachte er dies Zeugnis seiner selbst im fortgeschrittenen Alter nicht nachlassenden Zuneigung zu oft wesentlich jüngeren Frauen zu Papier.⁴⁷⁷ Harmonische Kühnheit und Reife bestimmen den Klavierbegleitsatz; die mediantverwandt harmonisierten Terzdurchschreitungen aus dem langsamen Satz der *7. Symphonie*, der erst ein Jahr später entstehen wird und dessen Musik oft mit der Nachricht vom Tod Richard Wagners in Verbindung gebracht worden ist, sind

⁴⁷⁶ Diese Angabe findet sich im Werkverzeichnis von Renate Grasberger (1977), S. 11 und ist der Biographie von Göll./Auer (1936), Bd. IV/2, S. 51 entnommen.

Eine frühere Aufführung zu Bruckners Lebzeiten ist in den vorhandenen Quellen nicht dokumentiert, aber wahrscheinlich.

⁴⁷⁷ Göll./Auer (1936), Bd. IV/2, S. 50f.

hier bereits als Apotheose über dem Namen des Herrn idealisiert (T. 23ff.). Göllicher war diese Stelle auch aus anderen Gründen bereits aufgefallen,⁴⁷⁸ denn er bemerkt hierzu: „Der dreimalige Name Jesus ist in mystisches Licht dunkelster Tonarten gehüllt (im Gegensatz zu anderen kirchlichen Gesängen des Meisters, wo er meist im Lichtstrahl heller Kreuztonarten aufleuchtet).“⁴⁷⁹

Das Kopfmotiv besteht aus dem so signifikant Brucknerischen diatonischen Aufstieg durch die große Terz (harmonisch grundiert vom Wechsel der Tonika F-Dur durch die Subdominante d-Moll in die Obermediante A-Dur), der sogleich – wieder um eine Terz – tiefer sequenziert wird, ehe der anschließende punktierte Quartsprung des Gnadenwunsches ebenfalls als Sequenz im Terzabstand komponiert ist. Es folgt ein punktierter Oktavsturz, der erneut eine Terz nach unten sequenziert wird, bevor eine fließende und mit „*sanft*“ überschriebene melodische Linie über eine Quint hinabgleitet und dabei von Sextakkordparallelen getragen nach A-Dur moduliert. Diese wenigen Takte (T. 14 bis 17) sind harmonisch derart aufgeladen und fallen aus dem bis dahin routiniert und nicht weiter auffällig daherkommenden harmonischen Gerüst heraus, was sich durch den Text nicht ohne weiteres erklären läßt. Das schwelgerische Sich-Ergehen in harmonischen Aneinanderreihungen unerwarteter Gegensätze scheint hier eher Produkt virtuoser Phantasie zu sein als musikalische Notwendigkeit. Und doch liegt allein in den wenigen Eingangstakten das knappe melodische Material, auf das Bruckner seine Motiv- bzw. Themengestalt i.d.R. konzentriert, offen und überdeutlich zutage.

Die emphatische Hervorhebung des Wortes ‚fructus‘ (crescendierender Aufschwung ins Forte-fortissimo auf dem bisherigen Hochtönen des Liedes e², der über anderthalb Takte auszuhalten ist; T. 19f.) ist neu und in den beiden vorigen Ave-Maria-Motetten so nicht vorgebildet. Die Begleitung bei ‚ventris tui‘ zitiert eine andere genuin Brucknersche und von ihm häufig benutzte Wendung, nämlich die des mit Sekundvorhalten gespickten diatonischen Abstiegs, welche im ‚laetitia Israel‘ des *Tota pulchra es* (WAB 46) von 1878 bzw. bei ‚meditabitur sapientiam‘ in der um ein Jahr jüngeren Motette *Os justi* (WAB 30) ihren Ursprung hat.

Nach einer Zäsur (Fermaten über dem Taktstrich) hebt die dreimalige Anrufung des Namens Jesu Christi an, die, wie bereits erwähnt wurde, hier nicht in den üblichen Kreuztonarten, sondern in matt-dunkler Tönung der Be-Tonarten, terrassiert die

⁴⁷⁸ So ähnlich schon vorher bei Kurth (1925), Bd. 2, S. 1293.

⁴⁷⁹ Göll./Auer (1936), Bd. IV/2, S. 52f.

Dynamik steigernd, sich in elysischer Ekstase bis zum für eine Altstimme ungewöhnlich hohen ges^2 (melodisches Extrem des Liedes) emporschwingt. Hierbei moduliert Bruckner durch weit entfernte Tonarten von As-Dur nach B-Dur, nachdem der As-Dur-Klang nach der Fermate abrupt und unerwartet eingestetzt hatte. Das robuste Verhältnis zu kontrastierenden Akkord- und Harmoniefolgen ist ein dominantes Kennzeichen des frühen wie späten Bruckner, das durch den kleinen Apparat des Sololiedes und dessen unmittelbare Wirkung in der Ansprache noch plastischer wahrgenommen wird als beispielsweise inmitten von Symphoniesätzen.

Es schließt ein siebentaktiges Zwischenspiel an, dessen vorhaltsschwangere Akkordfolgen durch die sie je beantwortenden Auflösungen im Vergleich zur bisherigen Harmoniestruktur geradezu simpel anmuten, und das einzig die Funktion hat, vor Eintritt der Pseudo-Wiederholung musikalisch Gewöhnliches zur Entspannung zu servieren und zur Ausgangstonart F-Dur zurückzuführen. Die wörtliche Wiederholung der beiden Eröffnungstakte zu den Worten ‚Sancta Maria‘ (T. 39f.) ist aber nur der Auftakt zu einer (von der jeweiligen Taktzahl her zwar ähnlich abschnittsweise konstruierten „2. Strophe“ – allerdings mit gänzlich anderem melodischem und harmonischen Verlauf) facettenreichen und bis zum Äußersten ausgereizten harmonischen Vielfarbigkeit im Satz, deren so entrückter und hochdramatischer Reichtum sicherlich seine Ursache weniger in theologischer Textinspiration des Komponisten hatte, als daß er vielmehr durch das imaginierte Bild der Widmungsträgerin und entsprechende emotionale Konflikte veranlaßt wurde.

Einer plötzlichen Sekundrückung nach Fis-Dur (T. 41) folgt eine variierte Sequenz derselben. Das ‚ora pro nobis‘ ist durch dreimaliges Deklamieren ganz besonders flehentlich und wird mit augmentierter Katabasis über eine enharmonisch verwechselte Oktave beschlossen (T. 51f.). Im dreifachen Piano klingt unisono die barmherzige Bitte um Beistand in der Todesstunde aus und erinnert an choralhafte Phrasen. Eigentlich ist das Gebet nun zu Ende, doch Bruckner steigert noch einmal, nicht mit musikalischer Intensität, sondern mit Bekräftigung der textlichen Bitte durch ruhige und trostreiche, eminent glaubensstarke Gebärden tiefer Innerlichkeit und Demut. Der eben noch aufgekratzte und hochromantische Beter nimmt sich hier zurück und legt sein Schicksal vertrauensvoll in die gnädige Obhut der Gottesmutter. Der zwei volle Oktaven durchmessende durchaus affirmativ zu verstehende Ambitus der ‚Amen‘-Coda unterstreicht diese Haltung doppelt.

Veni creator Spiritus (WAB 50)

Besetzung:	Singstimme und Orgel, F-Dur, ohne Vortragsbezeichnung
Entstehung:	?
Uraufführung:	?
Text:	Pfingsthymnus ⁴⁸⁰ (Hrabanus Maurus zugeschrieben)
Widmung:	keine
Quellen:	Partiturotograph (Privatbesitz), eine Abschrift
Erstdruck:	1936 in der Biographie von Göll./Auer Bd. IV/1, S. 524

Bei Bruckners Veni-creator-Vertonung handelt es sich um eine Choralharmonisierung bzw. Orgelbegleitung zum lateinischen Choral, die uns ein gutes Bild der Choralpraxis zur Zeit Bruckners vermittelt. Entstehungszeit und Anlaß der Niederschrift sind unklar. Daß Bruckner als einer der bedeutendsten Organisten und Orgelimitatoren seiner Zeit keines Skripts für die Begleitung eines Chorals bedurfte, sollte eigentlich gar keiner Erwähnung wert sein; daher kann als Zweck nur der eines Musterbeispiels für einen Schüler oder jemand anderen angenommen werden. Nach Auskunft Göllerichs befand sich das Autograph 1931 im Besitz des Schlägler Stiftsorganisten Adolf Trittinger,⁴⁸¹ dessen Familie, namentlich Emmy Trittinger aus Melk, es noch 1984 besessen hat.⁴⁸² Es ist erstaunlich, daß der Routinier Bruckner sich beim Titel vertan haben soll (vgl. Anm. 479), denn die beiden Melodien der Pfingstsequenz und des Pfingsthymnus unterscheiden sich deutlich. Die Authentizität dieses zuerst von Trittinger identifizierten Brucknerautographs wird nicht zuletzt durch Expertise und Autorität Leopold Nowaks als Brucknerforscher beglaubigt.⁴⁸³

Auffällig ist die Konzeption der Orgelbegleitung allein von harmonischen Gedanken her, ohne die Originalgestalt der Melodie zwingend beizubehalten. Diese Beobachtung, die bereits Elisabeth Maier in ihrer Untersuchung über den Choral in Bruck-

⁴⁸⁰ Das Autograph ist nicht textiert, sondern trägt die Überschrift „*Veni sancte [Spiritus]*“, wobei es sich hier um einen Irrtum Bruckners handelt, denn „*Veni Sancte Spiritus*“ ist die Pfingstsequenz, hier wurde aber unzweifelhaft die Melodie des Pfingsthymnus „*Veni creator Spiritus*“ harmonisiert.

⁴⁸¹ Göll./Auer (1936), Bd. IV/1, S. 523.

⁴⁸² Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI von Leopold Nowak (1984), S. 127.

⁴⁸³ Zuerst mitgeteilt in: Bruckner-Blätter. Mitteilungen der Internationalen Brucknergesellschaft 3 (1931), S. 9. Richtigkeit bestätigt im Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI (1984), S. 128.

ners Kirchenmusik gemacht hat,⁴⁸⁴ hat ihre Ursache wahrscheinlich in den ästhetischen Überlegungen im 19. Jahrhundert, bei denen dem lateinischen Choral eine gewisse Blutleere oder mangelnde Farbigkeit wegen des Fehlens der kategorialen Bezüge zur musikalischen Grundordnung romantischer Kunstauffassung, das heißt vor allem zu den neugewonnenen Farben reicher harmonischer Gestaltungsmöglichkeiten, nachgesagt wurde: „Obgleich die Chormelodie ohne Harmonie gebildet ist und der Harmonie nicht geringe Schwierigkeiten in den Weg legt, ist doch die Choralbegleitung nicht zu entbehren. Der Choral ist ohne sie ein exotisches Gewächs. Die Melodie bedarf der Harmonie nicht; um aber nicht zu fremdartig zu erscheinen, darf sie das Gewand der Harmonie nicht verschmähen. Das verriete einseitiges, musikalisches Kunsttreiben, das mit den Bedürfnissen unserer Zeit und des Gottesdienstes keine Fühlung hat.“⁴⁸⁵

Dementsprechend ist die vorliegende Choralharmonisierung auch einzuordnen. Sie bietet ein farbiges und abwechslungsreiches harmonisches Spektrum, mitunter verliert dabei die Melodie ihre eigentümliche Kontur, indem leittönige und den kirchentonalen Rahmen überschreitende Wendungen einfließen. Die strenge Vierstimmigkeit des Orgelsatzes korrespondiert mit der einheitlichen Geschlossenheit des Tonsatzes. Stimmführung und Intervalle entsprechen stets der Regel und weichen an keiner Stelle von der traditionellen Harmonie- und Kontrapunktlehre ab. Es ist kein „Werk“ im eigentlichen Sinn und braucht für das Brucknerbild weiter nicht zu interessieren. Ein Zeugnis für die Kultur des alltäglichen liturgischen Orgelspiels ist es allemal und hat in diesem Zusammenhang auch seine von Bruckner unabhängige Berechtigung.

⁴⁸⁴ Vgl. Maier (1988), S. 113ff.

⁴⁸⁵ Ambrosius Kienle: Choralschule. Freiburg 1884, S. 35.

Ave Regina coelorum (WAB 8)

- Besetzung: Singstimme und Orgel, ohne Vortragsbezeichnung
Entstehung: 1885/86
Uraufführung: 25. März 1886⁴⁸⁶
Text: Antiphon zum Abschluß der Komplet
(vom 2. Februar bis zum Mittwoch der Karwoche)
Widmung: Für das Chorgebet des Stifts Klosterneuburg
Quellen: Partiturotograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 28.222),
eine autographe Skizze (Kremsmünster, Musikarchiv C 56, 14/a)
Erstdruck: 1910 im Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Band 3, S. 132

*Ave Regina coelorum,
Ave Domina Angelorum:
Salve radix, salve porta,
ex qua mundo lux est orta.*

*Gaude, Virgo gloriosa,
super omnes speciosa:
Vale, o valde decora,
et pro nobis Christum exora.*

Sei begrüßt, du Himmelskönigin,
sei begrüßt, Herrscherin der Engel:
Sei begrüßt, du Wurzel und Pforte,
aus der für die Welt das Licht entsprossen ist.

Freu dich, ehrenvolle Jungfrau,
über alle erhaben:
Sei begrüßt, Hochgeschmückte,
bitte für uns bei Christus.

⁴⁸⁶ Dieses Datum ist wie auch die Widmung bei Göll./Auer (1936) Bd. IV/1, S. 523 glaubhaft überliefert. Hieraus ergibt sich unmittelbar die anzusetzende Entstehungszeit. Die Beziehung zum Stift Klosterneuburg ist nicht zuletzt auch durch die Erstveröffentlichung des Werkes im Jahrbuch des Stiftes von 1910 (siehe oben) überdeutlich.

Die Antiphon *Ave Regina coelorum* (WAB 8) unterscheidet sich insofern vom *Veni-creator-Hymnus* (WAB 50) als es sich hierbei um eine Neuschöpfung Bruckners handelt und nicht um die Choralharmonisierung der geläufigen gregorianischen Melodie. Vielmehr hat Bruckner ein theologisch und musikalisch passendes „Thema“ adaptiert und für seine Antiphon paraphrasiert, indem er auf die Melodie eines Halleluja-Verses mit passendem Marianischen Text zurückgreift, wie Elisabeth Maier anschaulich nachgewiesen hat, auch wenn die Quelle für die von ihr identifizierte Choralvorlage leider nicht näher benannt ist, da die Vorlage so weder im *Graduale Romanum*, noch im *Liber usualis* oder den entsprechenden Melodiesammlungen der *Monumenta Monodica Medii Aevi* zu finden ist.⁴⁸⁷ Das ganze Initium von Bruckners Antiphon besteht ausschließlich aus Elementen dieser Vorlage, etabliert so gleich zu Beginn für das kundige und geschulte Ohr der Klosterneuburger Sänger im Chorgebet einen sinnstiftenden Zusammenhang und dokumentiert einmal mehr das hohe theologische Verständnis und Feingefühl Bruckners – auch auf kleinstem Raum und in vermeintlichen Randwerken bescheidensten Umfangs. Die Interpretationsversuche und Verstehenshilfen durch die Verwendung der gleichen melodischen Floskel bei ähnlichem Textinhalt oder -zusammenhang hat Elisabeth Maier als komponierte Reminiszenz für die Stiftsgeistlichen gedeutet, die zwar gewiß keine theologische Nachhilfe nötig hatten, aber die behutsamen Andeutungen und damit verbundene Konnotationen wohl zu schätzen gewußt haben. Maier hat das wie folgt formuliert: „Die melodischen Entsprechungen waren für die Kleriker des Stiftes natürlich evident und erweiterten so den Bedeutungszusammenhang des Originaltextes.“⁴⁸⁸ Es geht hierbei um Nuan-

⁴⁸⁷ Es handelt sich um eine Melodie des Halleluja-Verses der „Missa de Sancta Maria ab Adventu usque ad Nativitatem Domini“, so in: Maier (1988), S. 115f. – Diese Melodie findet sich bspw. in einer von Franz Xaver Haberl besorgten Ausgabe des „Römischen Gradualbuchs“ von 1901 (*Römisches Gradualbuch. Die wechselnden und ständigen Meßgesänge des offiziellen Graduale Romanum mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Texte. Hrsg. v. Franz X. Haberl, Regensburg* ²1901, S. [93] unter der Rubrik „Erste Marianische Votivmesse (Vom Advent bis Weihnachten)“. Vgl. bezüglich der melodischen Konkordanz gemäß Maier bzw. der offensichtlichen Abweichungen davon auch das Halleluja nebst Vers der Messe für Mariensamstage von Advent bis Weihnachten in unterschiedlichen Ausgaben des *Graduale Romanum* (*Editio Medicaea* oder *Vaticana*) sowie im *Liber usualis* und die Übersicht der Hallelujamelodien in: Karlheinz Schlager (Hg.): *Alleluia-Melodien I bis 1100* (= *Monumenta Monodica Medii Aevi*, Bd. 7), Kassel, Basel, London 1968, S. 27, 137, 168, 266, 492 sowie ders.: *Alleluia-Melodien II ab 1100* (= *MMMAe* 8), Kassel, Basel, London 1987, S. 58ff. – An keiner dieser Stellen ist die von Maier zitierte Version zu finden, vielmehr unterscheiden sich die nachweisbaren Halleluja-Verse mit dem Verstext „Ave Maria“ signifikant. Einzige Gemeinsamkeit ist der hypodorische Modus. Dennoch wird Bruckner für seine Paraphrase eine Ausgabe benutzt haben, die so oder so ähnlich sowohl in Klosterneuburg in Gebrauch war, als auch Haberl als Quelle diente.

⁴⁸⁸ Maier (1988), S. 115.

cen, die der Antiphon lebendigen Geist einhauchen und sie von rein schematischer Choralnachahmung im Stil bspw. der Cäcilianer unterscheidet.

Die Antiphon ist symmetrisch gebaut, ihre beiden Strophen entsprechen sich genau. Jede Strophe hat zwei identische Glieder für die ersten beiden Verse, ein nach oben sequenzierendes und die melodische Dichte steigerndes Mittelglied mit Binnenzäsur für den dritten Vers und ein längeres, absteigend disponiertes Schlußglied. Bruckners ahmt so die häufig auch aus ähnlichen oder kunstvoll verschränkten Gliedern zusammengesetzte immanente Formverläufe des gregorianischen Chorals strukturell nach. Tonal ist dieser Choral nicht präzise greifbar. Einerseits hat er merklich hypodorische Anleihen der von Maier untersuchten Vorlage, auch der Ambitus bewegt sich in diesem Rahmen, andererseits vermeidet er das für diesen Ton in der vorliegenden Transposition mit der Finalis a erforderliche, hochalterierte $f\#$ als Halbtonschritt von der sechsten zur siebten Stufe. Das traditionelle Tetrachorddenken des Modus ist dem Choral hingegen durchgängig immanent. Zwischendurch disponiert Bruckner immer wieder typisch phrygische Kadenzanleihen. Aus diesen Gründen ist eine zuverlässige Bestimmung der Tonart bzw. des Modus nicht möglich. Die Orgelbegleitung entspricht hier schon eher modernem Verständnis von Choralharmonisierung und ist nicht ganz so schwelgerisch und dur-moll-tonal angelegt, wie es noch beim *Veni creator Spiritus* (WAB 50) der Fall gewesen ist. Trotzdem ist sie, nicht zuletzt aufgrund der variantenreichen tonalen Implikationen, die Bruckners Melodie durchgängig charakterisieren, von einer rein kirchentonalen und auf die Erkenntnisse der Choralerneuerung fußenden Harmoniefolge weit entfernt.

Te Deum (WAB 45)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, Pauken, 2 Violinen, Viola, Cello, Baß und Orgel
- Entstehung: Frühjahr 1881 (Skizze vollendet am 3. Mai, Chorsatz am 17. Mai)
St. Florian, September 1883 (umgearbeitet bis 28. September)
Partitur vollendet am 7. März 1884, Orgelstimme am 16. März 1884
- Uraufführung: Wien, 2. Mai 1885 im Kleinen Musikvereinssaal (mit zwei Klavieren)
Wien, 10. Januar 1886 unter Hans Richter (in Originalbesetzung)
- Text: Hymnus pro gratiarum actione (sog. „Ambrosianischer Lobgesang“),
legendär den Hll. Ambrosius und Augustinus zugeschrieben,
vermutlich 4. oder 5. Jh., gesicherter Nachweis erst Ende 7. Jh.
- Widmung: „Gott [...] zur Danksagung für so viel überstandene Leiden in Wien“
(Briefe, Bd. 1, S. 259)
- Quellen: Partiturotograph (Wien, ÖNB-MS, Mus. Hs. 19.486)
- Erstdruck: 1884 in Wien bei Theodor Rättig

Das *Te Deum* ist, neben der *e-Moll-Messe*, das Werk mit der bedeutendsten Rezeptionsgeschichte aus dem Umkreis der Kirchenmusik. Daß es aufgrund seiner ästhetischen wie formalen Konzeption in weiten Teilen über die Grenzen reiner Kirchenmusik hinausreicht, ist schon früh festgestellt worden.⁴⁸⁹ Ebenso ist es als zentrales Dokument im Hinblick auf Bruckners Frömmigkeit gewertet worden, da er es ausweislich seines Briefes an Hermann Levi vom 10. Mai 1885 Gott aus Dankbarkeit gewidmet hat. Die entstehungsgeschichtlich besonders enge Verschränkung des *Te Deum* vor allem mit den Symphonien Sieben und Neun macht es zu einem wichtigen Anknüpfungspunkt für zahlreiche Fragen, die in der Nachfolge Walter Wioras und anderer nach dem Religiösen in Bruckners Symphonien gestellt werden können. Die enge musikalische Verwandtschaft mit der zeitgleich entstandenen *7. Symphonie* ist deshalb schon oft Gegenstand der Forschung gewesen. Genauso beschäftigte die zur Legendenbildung provozierende, bei August Göllerich gleich doppelt dokumen-

⁴⁸⁹ Vgl. z.B. Walter Wiora: Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, S. 244f.

tierte Äußerung des siechen Bruckner, daß man sein *Te Deum* anstelle des nicht vollendeten Schlußsatzes der *9. Symphonie* spielen solle,⁴⁹⁰ die Forschung immer wieder, da in den Skizzen des fragmentarisch gebliebenen Finales eindeutig die Idee der Einfügung des *Te Deum* erkennbar ist,⁴⁹¹ wenn sie auch vermutlich nicht weiter verfolgt wurde, da Modernität von Tonsprache und Formverlauf der noch erkennbaren Brucknerschen Finalkonzeption in der *9. Symphonie* und die Musik des *Te Deum* sich zu stark voneinander unterscheiden. Außerdem würde Bruckners *9. Symphonie* statt in d-Moll dann in C-Dur enden, was selbst im Rahmen des sicherlich ausgesprochen avancierten Umgangs mit tonalen Implikationen des späten Bruckner völlig beispiellos wäre. John A. Philipps hat in den 1990er Jahren hierzu im Rahmen der Gesamtausgabe eine umfassende Dokumentation des noch vorhandenen autographen Manuskriptmaterials vorgelegt und dieses ausführlich kommentiert.⁴⁹²

Natürlich reizt die Vorstellung, daß Bruckner an das Vorbild Beethovens anknüpfend für seine letzte, seine *9. Symphonie*, eine Finalvariante mit vokaler Überkrönung vorgesehen haben könnte, weil so die dogmatische Segregation von Vokal- und Instrumentalmusik bzw. Kirchenmusik und Symphonie bei Bruckner überwunden wäre. Nach Göllerichs erstem Bericht habe Bruckner bereits am 12. November 1894 in seiner Vorlesung an der Universität mit Blick auf die unfertige *9. Symphonie* öffentlich gesagt: „Sollte ich vor Vollendung der Symphonie sterben, so muß mein *Te Deum* dann als 4. Satz dieser Symphonie verwendet werden. Ich habe es schon so bestimmt und eingerichtet.“⁴⁹³ Beim zweiten Mal stammt der Vorschlag nun angeblich gar nicht von Bruckner selbst, sondern von Hans Richter und datiert erst ins Jahr 1896. Bruckner habe ihn „sehr dankbar“ aufgenommen, doch nur als letzten Ausweg angesehen.⁴⁹⁴ „Sobald er sich nur einigermaßen besser fühlte, setzte er sich ans Klavier, am Finale zu arbeiten. Er schien nun auch an eine Überleitung zum *Te Deum* zu denken und versprach sich, wie Meißner erzählt, ‚von dem weit einher-schreitenden Hauptthema, vom Bläserchor hinausgeschmettert, und den darauf fern anklingenden bekannten und originellen Einleitungstakten des *Te Deum*, sowie den auftretenden Sängern eine ungeheure Wirkung.“⁴⁹⁵ Diese beiden äußerst unter-

⁴⁹⁰ Göll./Auer (1936), Bd. IV/3, S. 445f. sowie S. 559f.

⁴⁹¹ NGA Bd. zu IX (= IX. Symphonie d-Moll Finale, hrsg. v. John A. Phillips), Wien 1994, S. VIIIff. sowie S. 47-50 und 53.

⁴⁹² Wie Anm. zuvor.

⁴⁹³ Göll./Auer (1936), Bd. IV/3, S. 446.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 559.

⁴⁹⁵ Ebd.

schiedlichen und sich im Impetus widersprechenden potentiellen Überlieferungsstränge stärken nicht gerade die Seriosität der von Göllerich kolportierten Legende, zumal Bruckner sich wenige Jahre vorher, ebenfalls nach dem Bericht Göllerichs, noch ganz anders festgelegt hatte, nämlich dahingehend, daß er zwar in seiner 9. *Symphonie* mit d-Moll dieselbe Tonart wie Beethoven gewählt habe, weil sie „so schön“ und außerdem seine Lieblingstonart sei, er aber die Verwendung eines Chors noch entschieden ablehnte: „Na, so dumm is‘ der Bruckner nöt.“⁴⁹⁶ Trotzdem beweist die oben bereits erwähnte, in den erhaltenen Skizzen fragmentarisch erkennbare Idee der wie auch immer gearteten Überleitung oder Einfügung des *Te Deum* im Schlußsatz der 9. *Symphonie*, daß Bruckner sich ernsthaft mit diesem Gedanken auseinandergesetzt hat, gleich wer der Urheber dieser „Notlösung“ tatsächlich gewesen sein mag. Die sicherlich ursprünglich nicht angedachte Integration eines eigenständigen Chors widerspricht der behelfsweisen Verwendung des *Te Deum* nicht. Die ebenfalls mündlich überlieferte Widmung der 9. *Symphonie* an den lieben Gott fügt sich in diesem Zusammenhang nahtlos ins Bild.

Wie dem auch sei, das *Te Deum* spielt für die Frage nach der Entwicklung des Brucknerschen Personalstils und die Bedeutung der frühen und mittleren Kirchenmusik hierfür im Rahmen dieser Untersuchung keine bedeutende Rolle, einerseits da die wesentlichen Bezüge vor allem zur 7. *Symphonie* hinlänglich bekannt sind, andererseits weil die Aufführungsgeschichte nahelegt, daß es sich trotz des liturgischen Textes nicht um Musik für die Kirche handelt, sondern um ein geistliches Konzertstück. Auch der Versuch, das *Te Deum* mithilfe des gekürzten *Salvum fac* liturgiefähig zu gestalten, hat nicht zur Verwendung im Gottesdienst geführt.⁴⁹⁷ Unter den Hymnen nimmt das *Te Deum* ohnehin, wie bereits eingangs erwähnt, eine Sonderrolle ähnlich dem 150. *Psalms* unter den fünf Psalmkompositionen ein, weswegen es in dieser Arbeit aus stilistischen Erwägungen auch nicht unter diese Gruppe eingeordnet wurde. Die Unterschiede zu den übrigen Sakramentshymnen sind einfach zu groß. Eine Übersicht über die einzelnen Abschnitte des *Te Deum* findet sich im Bruckner-Handbuch⁴⁹⁸ oder mit Blick auf Stilfragen bei Leopold Kantner.⁴⁹⁹ Weitere Literaturhinweise zum *Te Deum* liefert das Verzeichnis am Ende dieser Arbeit.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 458.

⁴⁹⁷ Vgl. den nachfolgenden Eintrag zu *Salvum fac*.

⁴⁹⁸ Wald-Fuhrmann (2010), S. 283ff.

⁴⁹⁹ Leopold M. Kantner: Versuch einer stilistischen Einordnung von Bruckners *Te Deum*. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz 1987, S. 21-24.

Salvum fac (WAB 40) [Alternativvariante ab Buchstabe Q zu **Te Deum** (WAB 45)]⁵⁰⁰

Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, ohne Vortragsbezeichnung
Entstehung: Wien, 14. November 1884
Uraufführung: ?⁵⁰¹
Text: Te Deum, Verse 22 bis 28
Widmung: keine
Quellen: Partiturotograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 6022),
vier Abschriften

⁵⁰⁰ Im Konsistorium vom 10. November 1884 kreierte Papst Leo XIII. den Erzbischof von Wien, Cölestin Josef Ganglbauer, zum Kardinalpriester mit der Titelkirche St. Eusebio. Anlässlich der traditionellen Birettaaufsetzung durch Kaiser Franz Josef am 22. November in der Hofkirche, wo seit der Errichtung des Erzbistums Wien (1722) die neuernannten Erzbischöfe eingekleidet und neuernannten Kardinälen vom Kaiser Birett und Breve überreicht wurden, wollte Josef Hellmesberger, der Nachfolger Herbecks als Hofkapellmeister zu Wien, das *Te Deum* (WAB 45) aufführen, es war zu diesem Zweck allerdings zu lang (vgl. Vorwort der NGA Bd. XIX (1961) von Leopold Nowak). Bruckners Strich der Buchstaben Q bis V in der autographen Partitur des *Te Deum* (ÖNB-MS, Mus.Hs. 19.486) korrespondiert exakt mit dem vorliegenden *Salvum fac*, bei dem überdies in einer der Abschriften (Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Sig. MH 7679/c) von fremder Hand die Aufführungsdauer „*Etwas weniger als 2 Min.[uten]*“ vermerkt ist, die wiederum von Bruckner selbst in „*1 ½ Min[uten]*“ korrigiert wurde, was als Indiz gelten darf, daß die Aufführungsdauer bei dem *Salvum fac* von besonderer Bedeutung war. Da Bruckners Biograph August Göllerich dieser Umstand vermutlich nicht bekannt war, mutmaßte er, daß es sich um einen Beitrag für das Cäcilienvereinsorgan „*Musica sacra*“ handeln könnte (Göll./Auer (1936), Bd. IV/2, S. 200), was so von R. Grasberger im WAB (vgl. dort, S. 44) und anderen in der Nachfolge Göllerichs übernommen wurde. Man hat also das *Salvum fac* stets als eigenständiges Werk aufgefaßt und wußte begrifflicher Weise nichts damit anzufangen. Als kürzere (bzw. eigens gekürzte) Variante ab Buchstabe Q eines liturgietauglich gemachten *Te Deum* ist es bisher nicht in Erwägung gezogen worden, obwohl das von Bruckners eigener Hand verbürgte Entstehungsdatum zwischen Ganglbauers Erhebung zum Kardinal und der Zeremonie in der Hofkirche diesen Zusammenhang nahelegt. Selbst der Herausgeber des *Te Deum* in der NGA, Leopold Nowak, hat auf die näheren Umstände im Kontext mit Bruckners Strich hingewiesen, ohne aber daraus die auf der Hand liegenden Schlüsse zu ziehen (vgl. Vorwort der NGA Bd. XIX (1961), S. IV).

Neben diesen chronologischen Argumenten lassen sich auch musikalische Anknüpfungspunkte zum *Te Deum* finden, wie im folgenden nachgewiesen werden wird. Auch wenn es schwerfällt, sich ein derart verstümmeltes *Te Deum* vorzustellen, überzeugt die Plausibilität der relevanten Daten und Fakten so sehr, daß der Verfasser dieser Arbeit die Datierung und den Entstehungshintergrund des *Salvum fac* für hinreichend erwiesen hält.

Da in diesem Fall aber die Integrität als Kunstwerk aufs Äußerste beansprucht würde, zeigt eine solche Variante die überaus pragmatische Herangehensweise Bruckners, wenn es um die Aufführung eines seiner Werke ging. Gleichwohl mag Leopold Nowaks Wort des Erschreckens Geltung behalten, in dem es verständlicherweise heißt: „Man wagt es kaum, sich diesen Torso von *Te Deum* vorzustellen.“ (Vorwort zur NGA Bd. XIX (1961), S. IV)

⁵⁰¹ Es ist aus den vorgenannten Gründen möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, am 22. November 1884 eine Uraufführung zu vermuten. Es findet sich hierfür allerdings kein Beleg in Bruckners Korrespondenz bzw. in anderen, dem Verfasser dieser Arbeit zugänglichen Berichten und Verzeichnissen über den Ablauf der Zeremonie in der Hofkirche. Es ist daher anzunehmen, daß die Idee des gekürzten *Te Deums* wieder verworfen wurde.

Erstdruck: 1936 in der Biographie von Göll./Auer Bd. IV/2, nach S. 496
(Faksimile)

Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuae. Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum. Per singulos dies benedicimus te. Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi. Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire. Miserere nostri, Domine, miserere nostri. Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.

Rette dein Volk, o Herr, und segne dein Erbe; und führe sie, und erhebe sie bis in Ewigkeit. An jedem Tag benedeien wir dich und loben in Ewigkeit deinen Namen, ja in der ewigen Ewigkeit. In Gnaden wollest du, Herr, an diesem Tag uns ohne Schuld bewahren. Erbarme dich unser, o Herr, erbarme dich unser. Laß über uns dein Erbarmen geschehen, wie wir gehofft auf dich.

Bereits die gewählte tonale Struktur verdeutlicht die Integrationsfähigkeit des *Salvum fac* innerhalb des *Te-Deum*-Konnexes. Der entgrenzte Jubel bei ‚in gloria numerari‘ (*Te Deum*, T. 251ff.) schließt in A-Dur, wobei A-Dur hier dominantische Wirkung hat. Das *Salvum fac* knüpft mit einer pseudodorischen, kirchentonal verbrämten d-Moll-Sphäre an. Zweimal folgt einer choraliter vorgetragenen Verszeile im Baß ein altklassischer Falsobordone-Satz bzw. eine kurze Imitationsstelle, wobei jeweils über eine G- bzw. C-Sphäre zurück nach A moduliert wird. Der dritte Anlauf beginnt in der Medianten F-Dur, moduliert nach G-Dur und festigt diesen Tonartbereich, ehe, wiederum imitatorisch, zum finalen C-Dur mit vorausgehender viertaktiger Schlußwendung, die stilistisch aus dem ansonsten konservativen und wenig brucknerisch anmutenden Satz herausfällt, hingeführt wird. In C-Dur wiederum steht der potentielle Anschluß im *Te Deum* (wahlweise T. 372 oder T. 402 (Bruckners Strich reicht bis zum Beginn der Fuge, wobei die wenigen Solotakte vorneweg wohl einen organischeren Übergang zeitigten)). Geringer Kunstanspruch und stattdessen konsequent die Aufführungsdauer im Blick habende Umsetzung des liturgisch geforderten Textes gehen hier eine pragmatische Symbiose ein. Ob Bruckners schlichtes *Salvum fac* letztlich dazu beitragen konnte, die Aufführung seines dadurch zerstückelten *Te-Deum*-Torsos anläßlich der Birettaufsetzung Kardinal Gangbauers in der Wiener Hofkirche zu ermöglichen, bleibt offen, wenn auch überaus unwahrscheinlich. Heute erscheint das Alternativangebot einer solchen Fassung gegenstandslos, wo ein solch großes *Te Deum* mit Festcharakter, wenn überhaupt, nur noch außerhalb des ihm angestammten liturgischen Ortes zu erleben ist.

Vorbemerkung zu den Psalmen

Bevor die einzelnen Psalmkompositionen Bruckners näher betrachtet werden, müssen einige strukturierende Rahmengedanken vorgetragen und einige generelle Bemerkungen zur Geschichte der Psalmkomposition gemacht werden, um ihre besondere Bedeutung und ihren funktionalen Ort besser zu verstehen. Gerade die Traditionslinie, in der sich Bruckner mit seinen Werken bewegt, muß hier interessieren und die Auseinandersetzung mit der Frage, warum Bruckner gerade auf dem Gebiet der Psalmvertonung zeitlebens tätig gewesen ist, hilfreich erscheinen.

Seit dem 15. Jahrhundert sind einfache, mehrstimmige, liturgische Psalmvertonungen, meist auf Basis der Fauxbourdonteknik, in Gebrauch. In der Nachfolge Gilles Binchois', Josquin Desprez' und Adrian Willaerts entwickelten sich unterschiedliche Stilrichtungen vor allem bei den Vesperpsalmen, die im Lauf des 16. Jahrhunderts im konzertierenden Stil gipfeln: im mehrchörigen venezianischen Psalmkonzert Gabriellis oder im römischen Monumentalbarock Benevolis, wie auch in den vielchörigen Psalmen Viadanas und schließlich, von künstlerisch singulärem Wert, in den Psalmen Monteverdis, die „in ihrer Verbindung von choralgesättigtem motettisch-imitatorischen Satz, Choral-cantus-firmus, Falsobordone, konzertanten Soli, Ritornellformen und strophischen Variationen, [...] mit ihren Rondo- und Ostinatotechniken“⁵⁰² einen überragenden Höhepunkt der Gattung darstellen.

Die Psalm-Motette, die in der Nachfolge Josquins seit 1500 plötzlich auftaucht und dem erwachten individuellen Ausdruckswillen der Komponisten hin zu ihrem persönlichen Bekenntnis in Musik Rechnung trägt, hat eine wechselvolle und nicht immer faßbare Geschichte durchlebt. Da man über den liturgischen Ort der Psalm-Motetten wenig weiß, ist, Ludwig Finschers Argumentation folgend, grundsätzlich anzunehmen, „daß Psalm-Motetten – abgesehen von der liturgisch korrekten Verwendung der Vesper- und Completpsalmen – zu denselben Zwecken verwendet werden konnten wie andere Motetten, am Rande oder außerhalb der normalen Liturgie: im oder als Introitus; während des Offertoriums; zur Elevation; zum Schluß der Messe nach dem Deo gratias; in der Vesper an einem anderen als dem angestammten Ort; in kirchlichen und politischen Festgottesdiensten; in der lutherischen Lateinschule zur Einübung des Glaubens, der lateinischen Sprache und der Musik sowie beim Kurrende-

⁵⁰² Ludwig Finscher: Die mehrstimmige Psalm-Komposition. In: MGG2, Sachteil Bd. 7. Kassel, Basel, London 1997, Sp. 1876-1897, hier Sp. 1879.

gang; als Kennerkunst in Häusern und Akademien; nach dem Essen; zur Andacht.“⁵⁰³ Die vielfältigen sich so ergebenden Möglichkeiten, die Entstehung und Ausführung von Psalm-Motetten begünstigten, schließen indes keineswegs aus, daß Psalmen auch ohne jede funktionale Absicht gleichsam „nur“ als persönliche Bekenntnismusik komponiert worden sind, was sich ganz mit der Einschätzung Melanie Wald-Fuhrmanns über die frühen Bruckner-Psalmen 22 und 114 deckt, die sie als „persönliches Bekenntnis in Musik“⁵⁰⁴ gewertet hat, auch und gerade weil sie sich vom geltenden katholischen Stilideal emanzipiert hätten.

Denn genau hier setzt der Bruch ein, den Bruckners Psalmen in der Tradition der katholischen Kirchenmusik mit aller Deutlichkeit markieren. Hatte Ludwig Finscher noch mit Blick auf Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts wie Stadlmayr, Hofer, Hasse, Zelenka, Fasch, Fux, Reutter d. J. oder Mozart konstatiert: „im 17. Jahrhundert folgt die Entwicklung in den katholischen deutschsprachigen Ländern derjenigen Italiens einerseits in der weitgehenden Beschränkung der Texte auf die sonntäglichen und feiertäglichen Vesperpsalmen, andererseits im Anschwellen der Produktion innerhalb dieses Text- bzw. liturgischen Repertoires. ‚Bekenntnis-Psalmen‘ sterben jetzt aus; an der strikten liturgischen Bindung der Werke ist nicht zu zweifeln“⁵⁰⁵, muß für das 19. Jahrhundert nach anderen Gründen für die Entstehung von sich dieser strengen funktionalen Bindung an die Liturgie entziehenden Kompositionen gesucht werden, da feststeht, daß es größtenteils eben gerade keine liturgiefähigen Vesperpsalmen sind, die das Korpus der musikalisch anspruchsvollen Psalmkompositionen im 19. Jahrhundert ausmachen, sondern überwiegend frei gewählte Texte oder sogar nur einzelne Psalmverse (Spruchmotette) vertont werden. Die Komponisten, mit denen Bruckner in St. Florian im gottesdienstlichen Alltag in Berührung gekommen ist, bieten wenig Anknüpfungsbasis für Bruckners Schöpfungen auf diesem Gebiet, da von den Wiener Klassikern und ihrem katholischen Umfeld eben keine über die Vesperpsalmen hinausgehenden Werke als Psalm-Kantaten oder Psalm-Motetten entstanden sind. Daß Bruckner, der sonst so auf das Vorbild der oberösterreichischen Kirchenmusiktradition achtete, in diesem Zusammenhang der Tradition gerade keine größeren Beachtung entgegengebracht hat, mag verwundern, ist aber nicht von der Hand zu weisen und läßt andere Rückschlüsse auf seine Motivation zu.

⁵⁰³ Ebd., Sp. 1882.

⁵⁰⁴ Wald-Fuhrmann (2010), S. 230.

⁵⁰⁵ Finscher (1997), Sp. 1886.

Mendelssohns große Psalm-Kantaten und -Motetten, die gelegentlich als stilistische Vorbilder für die Psalmkompositionen Bruckner angesprochen worden sind,⁵⁰⁶ stehen in gänzlich anderer, nämlich protestantischer Tradition, und bedeuten in ihrer Ausdrucksgewalt gewiß eher Ausnahmewerke für den Konzertsaal als gottesdienstliche Musikbeiträge. Von den katholischen Reformkreisen des 19. Jahrhunderts wie bspw. dem Cäcilianismus gehen kaum Impulse für anspruchsvollere Psalmkompositionen aus. So nehmen die wenigen Werke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert, zumal die katholischen, eine Sonderstellung in der Gattungsgeschichte ein, die bis heute nicht umfassend geklärt oder eingeordnet ist und ein wichtiges Desiderat der musikwissenschaftlichen Forschung bleibt, wie Hermann Jung bereits 2007 beklagt hat.⁵⁰⁷ Zu nennen sind in diesem Zusammenhang folgende Werke einiger „Großmeister“⁵⁰⁸ beider Konfessionen, denen Finscher weit mehr „Persönlichkeit“ als der Mendelssohn-Nachfolge und anderen, musikalisch eher anspruchslosen Gebrauchsmusiken attestiert: „Brahms‘ A-cappella-Psalm op. 29,2 [...], A. Dvořáks 149. Psalm; Fr. Liszts 13. Psalm und seine technisch bescheideneren, aber bekenntnishaften Kompositionen über den 18., 23., 116., 129. und 137. Psalm: Bruckners [...] 146. Psalm für Sopran, Chor und Orchester (Linz 1860) und sein monumentaler 150. Psalm (1892); Regers alle Bemühungen des 19. Jahrhunderts übersteigender 100. Psalm für das Jubiläum der Universität Jena (1908).“^{509/510}

⁵⁰⁶ Vgl. z.B. Wessely (1975), S. 83 und S. 85.

⁵⁰⁷ Vgl. Hermann Jung: Zu den Psalmvertonungen Bruckners. In: Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006). Hrsg. von Rainer Boss, Wien 2007, S. 65.

⁵⁰⁸ Finscher (1997), Sp. 1889.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Was die Zählung der Psalmen angeht, sei auch für die genannten Beispiele darauf hingewiesen, daß hier die masoretische (moderne) und die griechische Zählweise teilweise wild durcheinander gehen, was dadurch bedingt ist, daß mal der deutsche Texte in unterschiedlichen Übersetzungen verwendet wurde, mal der lateinische Text der Vulgata Grundlage war. Im einzelnen bedeutet dies folgende Abweichungen, wobei der heute üblichen Zählart folgend die masoretische Nummer zuerst und die auch von der Vulgata verwendete griechische Zahl aus der Septuaginta in Klammern dahinter gesetzt ist:

Brahms:	Ps 51(50)	in deutscher Sprache	(masoretische Zählung)
Dvořák:	Ps 149	in lateinischer Sprache	(Zählung der Psalmen 148 bis 150 identisch)
Liszt:	Ps 13(12)	in deutscher Sprache	(masoretische Zählung)
	Ps 19(18)	in lateinischer Sprache	(griechische Zählung)
	Ps 23(22)	in deutscher Sprache	(masoretische Zählung)
	Ps 117(116)	in lateinischer Sprache	(griechische Zählung)
	Ps 130(129)	in lateinischer Sprache	(griechische Zählung)
	Ps 137(136)	in deutscher Sprache	(masoretische Zählung)
Reger:	Ps 100(99)	in deutscher Sprache	(masoretische Zählung)

Eingebettet in diesen Kontext bleibt nunmehr die Frage, warum es gerade die Psalmen waren, die Bruckner über vierzig Jahre hindurch immer wieder inspiriert haben. Seit der ersten kompositorischen Berührung mit dem Psalter, von dem Martin Luther gesagt hat, daß er „ein kleine Biblia“⁵¹¹ sei, zeugen Bruckners Schöpfungen von einer tiefen religiösen Intensität und bedeuten neben den drei großen Messen und einzelnen Motetten der späten Jahre wohl die herausragendsten Gefäße seines reinen und lautereren Glaubens als eines in Musik gegossenen Bekenntnisses.

Die Auswahl der Psalmen 23(22), 116(114), 147(146), 113(112) und 150 erscheint mehr oder weniger willkürlich; zumindest läßt sich im Vergleich mit den oben aufgeführten Psalmen anderer Komponisten nach Mendelssohn bis auf die Doppelung des *Psalm 23(22)* bei Bruckner und Liszt keine Gemeinsamkeit hinsichtlich der Auswahl der Textvorlage feststellen. Daß die Mendelssohn-Psalmen 22 und 114 in der Zählung den frühen Florianer Psalmen Bruckners entsprechen,⁵¹² darauf ist schon mehrfach in der Literatur hingewiesen worden; allein da es sich um gänzlich verschiedene Psalmen handelt, muß die damit postulierte Nähe der Werke zueinander doch überaus konstruiert erscheinen. Es wirkt vielmehr so, als habe man krampfhaft versuchen wollen, Bruckner auf Mendelssohn zu beziehen, um ihm die eigene Idee einer Psalm-vertonung absprechen zu können. Für den späteren *Psalm 112* liegt die Nähe zu Mendelssohns Vorbild deutlich offener zutage, nahm doch im Unterricht Kitzlers, als dessen Ausfluß der Psalm gelten kann, die Beschäftigung mit Mendelssohn einen recht breiten Raum ein.⁵¹³ Wenn nachfolgend die Psalmkompositionen als einheitliche Werkgruppe betrachtet werden, so geschieht dies im Bewußtsein der durchaus unterschiedlichen formalen und funktionalen Konzeption dieser Werke, auch unter Berücksichtigung der langen Zeitspanne, welche die ersten vier Psalmen (1852 bis 1863) vom letzten (1892) trennt. Doch bleiben die Psalmen auf diese Weise neben den Messen und Motetten als dritte zusammengehörende Gattungsgruppe innerhalb des kirchenmusikalischen Schaffens erhalten und konstituieren evolutionäre Integrität hinsichtlich der musikalisch-künstlerischen Entwicklung Bruckners, wie sie war auch in den A-cappella-Motetten, weniger jedoch in seinen Meßkompositionen zu finden

⁵¹¹ Luther bemerkt in seiner Vorrede von 1528 zur Bibelübersetzung, daß der Psalter als „ein kleine Biblia, darynn alles auffschonest vnd kürtest, so yn der gantzen Biblia stehet, gefasset vnd zu einem feinen Enchiridion odder handbuch gemacht vnd bereitet“ werden könne. (Zit. nach: Kritische Ausgabe der Werke Martin Luthers in 120 Bänden (i.e. Weimarer Lutherausgabe = WA), 1883-2009, hier: WA DB 10/1, 98.20-24.)

⁵¹² Wie Anm. 506.

⁵¹³ Vgl. Wessely (1975), S. 88ff.

ist. Die Psalmen können daher beitragen, ein vollständigeres Bild von der intrinsisch motivierten Kunstauffassung Bruckners und ihrer Weiterentwicklung sowie der konkreten (auch technischen) Emanation im einzelnen Musikwerk zu konturieren.

Psalm 22 (WAB 34)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor und Klavierbegleitung,
Es-Dur „Nicht zu langsam“
- Entstehung: St. Florian, um 1852?⁵¹⁴
- Uraufführung: ?
- Text: Psalm 23(22)
in der Übersetzung von Franz Joseph von Allioli (1793-1873)⁵¹⁵
- Widmung: keine
- Quellen: Partiturotograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 19/5a) sowie
autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 19/5b)
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 119-130
(Faksimile)

⁵¹⁴ Diese in der Literatur übereinstimmend kolportierte Vermutung Göllerichs läßt sich mit Blick auf Papier und Schrift der in St. Florian verwahrten autographen Partitur und Stimmen nachvollziehen.

⁵¹⁵ Bruckners Psalmkompositionen dient mit Ausnahme des 150. Psalms stets die Übersetzung des Münchener Professors und Augsburger Dompropstes Franz Joseph von Allioli, die zwischen 1830 und 1834 als erste deutschsprachige Ausgabe mit päpstlicher Druckerlaubnis in sechs Bänden erschienen war, als Textquelle. In der St. Florianer Stiftsbibliothek befinden sich zahlreiche Exemplare der Ausgabe von 1842. Die Zählung der Psalmen folgt hier derjenigen in der Vulgata, weswegen es sich im vorliegenden Fall freilich um den berühmten 23. Psalm (nach moderner Zählung) handelt, der mit den Worten Luthers „Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“ besondere Berühmtheit erlangt hat. Die Übersetzung Alliolis war von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts die wichtigste deutschsprachige katholische Bibelübersetzung und wurde erst durch die Einheitsübersetzung im liturgischen Gebrauch abgelöst. Aufgrund der deutlich unterschiedlichen Akzente in der Übersetzung und der besonderen Klangfarbe der Sprache wird der Text bei den nachfolgenden Besprechungen der einzelnen Psalmen jeweils angegeben.

¹ Der Herr regieret mich, und nichts wird mir mangeln. ² Auf einem Weideplatze, da hat er mich gelagert, am Wasser der Erquickung mich erzogen, ³ meine Seele bekehret, mich geführt auf die Wege der Gerechtigkeit um seines Namens willen. ⁴ Denn wenn ich auch wandle mitten im Todesschatten, so will ich nichts Übles fürchten, weil du bei mir bist. Deine Rute und dein Stab, die haben mich getröstet. ⁵ Du hast bereitet einen Tisch vor meinem Angesichte wider die, so mich quälen. Du hast gesalbet mit Öl mein Haupt, und dein berauscher Becher, wie herrlich ist er! ⁶ Und deine Barmherzigkeit folget mir all die Tage meines Lebens, daß ich wohne im Hause des Herrn auf lange Zeit.

Der abschnittsweise durchkomponierte *Psalm 22* aus den frühen 1850er Jahren ist, wie Hermann Jung meint, womöglich die einzige Psalmvertonung Bruckners, die „für einen kirchlich-liturgischen Anlaß gedacht war oder realisiert wurde“.⁵¹⁶ Über seine Entstehungs- und Aufführungsgeschichte ist weiter nichts bekannt, es spricht aber vieles dafür, daß es sich hierbei um den ältesten der fünf Psalmen Bruckners handelt.⁵¹⁷ Nach 42 von dem Wechsel zwischen Solisten und Chor getragenen Takten, in denen Bruckner beinahe den gesamten Text vertont hat, fügt er eine 72-taktige Fuge über den letzten Halbvers des Psalms ‚daß ich wohne im Hause des Herrn auf lange Zeit‘ an, ehe ein kurzer Choral von insgesamt 17 Takten über dieselben Worte a cappella den Psalm beschließt. Allein die formale Anlage trägt also den besonders hervorgehobenen Worten durch die ‚lange Zeit‘, die der Komponist bei diesen Worten verweilt, Rechnung und erhebt die Gewißheit des treuen, barmherzigen und gnädigen Gottes angesichts seiner frommen Gläubigen zur zentralen Aussage in diesem musikalischen Bekenntnis.

Beginnend im für die Florianer Jahre typischen 12/8-Takt mit einer Wiegenliedrhythmik in den Oberstimmen von Chor und Solisten breitet Bruckner über einem in pochenden Achtelketten verlaufenden Klanggrund des Klaviers eine ruhig-friedvolle, beinahe behagliche Stimmung aus und versinnbildlicht so den ‚Weideplatz‘, an dem die ‚Wasser der Erquickung‘ plätschernd dahinströmen. Bei dem Wort ‚mangeln‘ schleicht sich kurzzeitig eine crescendierende Dissonanz in den Satz, um sich genauso geschwind wieder zu verflüchtigen. Nach den tonikal-satten Eingangsklängen, die in gewisser Weise eingangschorartigen Rahmenrefraincharakter haben,

⁵¹⁶ Jung (2007), S. 70.

⁵¹⁷ Vgl. Rev.-Bericht der NGA Bd. XX/1-6 von Paul Hawkshaw (2002), S. 7ff.

ohne als solcher im weiteren Verlauf noch einmal Verwendung zu finden, deklamieren Sopran- und Tenorsolist der Reihe nach die Psalmverse zwei und drei mit ähnlichem Ausdruck, bevor in T. 21 mit dem vierten Vers ‚Denn wenn ich auch wandle mitten im Todesschatten‘ ein Chortutti einsetzt, dessen Begleitung plötzlich den Unisono-Sechzehntelläufen, die Bruckners Streichersätze zu dieser Zeit an vielen Stellen dominieren, nachempfunden ist. Eine kurze viertaktige Überleitung (‚langsamer‘) führt zum Tempo primo zurück, und der Psalm schwingt in gewohnter Manier langsam aus (bis T. 42). Es fällt auf, daß auch bei dieser Psalmvertonung, wie in vielen Werken des Florianer Jahrzehnts, die melodische Binnengestaltung von Oktavsprüngen und gebrochenen Dreiklängen beherrscht ist, die harmonische Struktur kaum von den Hörgewohnheiten der nachklassischen Meister abweicht.

Die anschließende Fuge, die mit insgesamt 72 Takten den größten Raum einnimmt und sowohl durch Doppelstriche als auch durch eine Generalpause vom vorigen Teil separiert ist, mag der aufschlußreichste, zumindest aber interessanteste Abschnitt im Hinblick auf den musikalischen Entwicklungsstand Bruckners zwischen *Requiem* und *Missa solennis* sein. Die Fugen der frühen 1850er Jahre, speziell diejenigen in den drei größer besetzten Werken von 1852 (*Psalm 22*, *Psalm 114* und *Magnificat*), weisen Bruckner nämlich schon früh als kontrapunktische Begabung aus und dürfen als Ankündigung oder Prognose seiner späteren Meisterschaft auf diesem Gebiet angesehen werden. Im vorliegenden Fall degradiert die Schlußfuge mit dem angehängten Choral den ersten Abschnitt des Psalms strukturell und ästhetisch geradezu zum „einleitenden Vorgeschehen“ gegenüber der „krönenden Hauptsache“ – der Fuge.⁵¹⁸ Auch ist es die Fuge, über deren mehr oder weniger souveräne Beherrschung sich Bruckner allmählich an die große Form der Messe herantastet. Nachdem die Fuge im *Requiem* zwar schon einen kontrapunktischen Glanzpunkt gesetzt hatte, allerdings offensichtlich nur zur Krönung eines einzelnen Satzes, des Offertoriums, und nicht des ganzen Werkes taugte, gewinnt sie zunehmend an Bedeutung für die Selbstvergewisserung Bruckners als eigenständiger und selbstbestimmter Musiker.

Daß allenthalben den Frühwerken ihre stilistische Eigenständigkeit abgesprochen worden ist,⁵¹⁹ befremdet vor allem mit Blick auf die Fugen jener Jahre, die, unabhän-

⁵¹⁸ Boss (1997), S. 57.

⁵¹⁹ Einen guten Überblick hierüber findet man bei Wessely (1975), S. 85, der nicht ohne Häme von der „etwas seltsamen Meinung“ spricht, die „noch vor wenigen Jahren vertreten wurde“.

gig davon, ob sie nun das Vorbild Mendelssohns, Schuberts oder älterer Meister spiegeln, viele der für die reifen Werke mehrfach nachgewiesenen Strukturelemente in bezug auf Harmonik, Melodik und Rhythmik vorausahnen.⁵²⁰ Gerade weil der Fuge ea ipsa ein vermeintlich quasi-transzendentes, leicht in die Nähe des Numinosen zu rückendes ästhetisches Zerrbild anhaftete, eignete sie sich als funktionstragende Form, sozusagen als Inbegriff religiöser Musik selbst. In diesem Zusammenhang ist die Äußerung Klaus Trapps über Bruckners Vorliebe für die Fuge in allen musikalischen Gattungen, die er Zeit seines Lebens bearbeitet hat, verständlich: „Die Fuge – und neben ihr der Choral – war einst musikalisches Sinnbild einer durch die Religion geformten und gesicherten Epoche. So ist es zu verstehen, daß Fuge und Choral für Bruckner die Formen darstellen, in denen er sein religiöses Anliegen aussprechen kann. Das aber bedeutet, daß die Fuge ihm nicht eine der Vergangenheit gehörende Form ist – wie für Mendelssohn, Schumann, Liszt – sondern daß er sie als noch lebendige Form empfindet und gebraucht.“⁵²¹

Das Fugenthema (und das nicht völlig gleichberechtigte „Kontrasubjekt“ in der Oberstimme der Klavierbegleitung) ist in mehrfacher Hinsicht auf das Eingangsmotiv des Psalms bezogen. Das Eingangsmotiv besteht aus einer Abfolge von Dreiklangstönen des Tonikaakkordes und weicht kurz in die subdominante As-Dur-Sphäre aus, die beim Fugenthema, das ansonsten in den ersten vier Takten vollständig in der Grundtonart verharrt, ebenfalls vor der Mittelzäsur als Vorhalt angesteuert wird. Der durch eine Viertelpause hervorgehobene Leitgedanke des ganzen Psalms ‚lange Zeit‘, dessen Länge einerseits durch die Notenwerte (punktierter Viertel), aber auch durch den Septimsprung nach unten angedeutet wird, ist rhythmisch ebenfalls im Eingangsmotiv und seiner Fortspinnung vorgebildet (T. 1f.). Das „Kontrasubjekt“ des Klaviers, dessen Andeutung zu Beginn der Fuge noch vor dem eigentlichen Einsatz als Kontrapunkt zum Fugenthema ihm „strukturell höhere Bedeutung verleiht“,⁵²² wie Boss in seiner Untersuchung über die Fugen herausgestellt hat, ist freilich eine Reminiszenz an die Sechzehntelketten in T. 21f., die ebenfalls mit einem Oktavsprung nach oben beginnen. So erhält der Psalm mit der spezifischen Ausgestaltung der

Stellvertretend sei in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen von Klaus Trapp verwiesen: „Die Frühwerke stehen noch so stark unter fremden Einflüssen, daß sie eine gesonderte Darstellung ihrer stilistischen Haltung nicht rechtfertigen.“ (Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1958, S. 122.)

⁵²⁰ Vgl. Boss (1997), S. 52ff.

Vgl. dazu auch Trapp (1958), S. 114-136.

⁵²¹ Trapp (1958), S. 115.

⁵²² Boss (1997), S. 57.

Fugenthemen auch motivisch-thematisch eine einheitliche musikalische Substanz. Die Exposition kennt neben den obligatorischen Einsätzen in allen vier Stimmen auch den für Bruckner typischen überzähligen fünften Themeneinsatz in der Tonika. Der zweiten Durchführung (T. 74ff.) folgt analog zu ihrer Vorbereitung im Zwischen-spiel nach der Exposition die Abspaltung des zweiten Fugenthementeils und seine stufenweise Sequenzierung. Diese Technik wurde auch schon für die Fugen des *Requiem*s und des ungefähr zeitgleich entstandenen *114. Psalms* festgestellt: Hier wie dort „werden motivisch-thematische Abspaltungsprozesse, die zu Sequenzierungen und Übergangsgebilden führen, und kontrapunktische Verarbeitungstechniken wie die Umkehrung und ihre Kombination mit der gegenläufigen Originalgestalt im Fugenmittelpunkt kombiniert“.⁵²³ In den Bereich des Üblichen und Traditionsgemäßen gehört zudem der Dominantorgelpunkt ab T. 108 und die auf Schlußwirkung zielende, zunehmend sich verdichtende Achtelkettenrhythmik der Chorstimmen.

In T. 100 bremst Bruckner den Verlauf mit dem Einsatz der Engführung nach einer Generalpause. Dieser Engführungsabschnitt mündet in einen fermatierten Dominantseptimakkord, dem nach einer erneuten Generalpause der A-cappella-Schlußchoral folgt. Wunderbar lieblich und sanftmütig deklamieren die ihres instrumentalen Fundamentes beraubten Stimmen die Vorstellung einer himmlischen Wohnung Gottes (,daß ich wohne im Hause des Herrn'), wobei es besonders diese wenigen Takte sind, die in *Psalm 22* an Mendelssohns vornehm-galante und feinsinnige Chorwerke erinnern. Die absteigende Linie im Sopran und die wohlproportionierten Durchgangsdissonanzen atmen seinen Geist; die Verbindung des Fugenthemas im Baß mit seiner im Themenkopf angedeuteten Umkehrung im Tenor und der offensichtlichen Beziehung der Diskantlinie zum Kontrasubjekt der Fuge und der in die Dreiklangstöne aufgebrochenen, hinunterfallenden Oktav des Eingangsmotivs der Psalmkomposition stehen für Bruckners ideen- und nuancenreiche wie durchdacht strukturierende thematisch-reflexive Arbeit. In den anschließenden, je viertaktig disponierten Einzelblöcken vertauscht Bruckner dreimal wirkungsvoll dieses Stimmengeflecht, ehe in den letzten fünf Takten des Psalms in gemessenen halben und ganzen Noten dreimal das Wort ,lange' symbolisch ausgedehnt und die vermutlich erste Psalmvertonung Bruckners mit einer klassischen Kadenz beschlossen wird.

Wann und wie eine Aufführung stattgefunden haben könnte, läßt sich nur mutmaßen. Ein äußerer Rahmen könnte, wenn der Psalm nicht für einen liturgischen Anlaß

⁵²³ Ebd., S. 60.

geschrieben wurde, eines der zahlreichen Stiftskonzerte gewesen sein, die in St. Florian regelmäßig stattgefunden haben. Ob Bruckner möglicherweise selbst am Klavier eine solche (Ur-)Aufführung begleitet hat, wie es bisweilen vermutet worden ist, bleibt gleichfalls Spekulation. Aber auch ohne den definitiven funktionalen Rahmen für den 22. Psalm zu kennen – es bestehen grundsätzlich berechtigte Zweifel, daß es einen solchen überhaupt gegeben hat – vereint das Werk subtile Schönheiten, die bei Berücksichtigung des Ausbildungsstandes Bruckners und seiner Eigen- und Fremdwahrnehmung als Künstler-Musiker bzw. als „wirklicher“ Komponist zu dieser Zeit beachtliche Fortschritte im Bereich der Entfaltung seines Personalstils zeitigen.

Psalm 114 (WAB 36)

- Besetzung:** 5-stimmiger gemischter Chor und drei Posaunen,
G-Dur „Nicht schnell“
- Entstehung:** St. Florian, vor dem 30. Juli 1852
- Uraufführung:** St. Florian, Sommer 1852
- Text:** Psalm 116(114)
in der Übersetzung von Franz Joseph von Allioli (1793-1873)
- Widmung:** Ignaz Aßmayr, kaiserlich-königlicher Hofkapellmeister in Wien⁵²⁴
- Quellen:** Partiturautograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 19/4),
teilw. autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 19/4),
autographes Widmungsexemplar (Privatbesitz),
drei Abschriften
- Erstdruck:** 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 154-177
(Faksimile der Florianer autographen Partitur)
1997 in der NGA Bd. XX/1 (nach der Fassung letzter Hand)

⁵²⁴ Die Widmung (und dadurch freilich auch Entstehung und Uraufführung) ist verbürgt durch einen Brief Bruckners an den Widmungsträger Ignaz Aßmayr vom 30. Juli 1852. Darin schreibt er: „Hochwohlgeborener, hochverehrtester Herr Hofkapellmeister! [...] H. Hofkapellmeister gaben mir voriges Jahr den heilsamen Auftrag, fleißig fortzuarbeiten, was ich auch getreulich nach meinen Kräften thue. Als einen kleinen Beweis meiner Erfüllung war ich so frei, beiliegenden Psalm als schwachen Versuch Hochdemselben zu hohen Namensfeste zu widmen. [...] Ich habe hier gar keinen Menschen, dem ich mein Herz öffnen dürfte, werde auch in mancher Beziehung verkannt, was mir oft heimlich sehr schwer fällt. Unser Stift behandelt Musik und folglich auch Musiker ganz gleichgültig [...]. Den Psalm habe ich im Stifts-Musikzimmer probiren lassen; es haben selbst Wiener mitgewirkt, die sogar Kunstkenner sind, u. er wurde mit viel Beifalle aufgenommen.“ (In: Briefe, Bd. 1, S. 2.)

Alleluja! ¹ Liebe erfüllt mich, weil der Herr die Stimme meines Flehens erhört hat, ² weil er sein Ohr zu mir neigte: mein Leben lang werd ich ihn anrufen. ³ Es umgaben mich die Schmerzen des Todes, es trafen mich die Gefahren der Hölle, Trübsal und Schmerz. ⁴ Da rief ich den Namen des Herrn an: o Herr, erlöse meine Seele! ⁵ Barmherzig ist der Herr und gerecht: unser Gott ist barmherzig. ⁶ Der Herr bewahret die Kleinen, ich war gedemütigt, und er half mir. ⁷ Kehre zurück, meine Seele, in deine Ruh, denn der Herr hat dir wohlgetan, ⁸ denn er errettete meine Seele vom Tode, meine Augen von den Tränen, meine Füße vom Falle. ⁹ Ich will gefallen dem Herrn im Lande der Lebendigen.

Die zweite Psalmkomposition Bruckners aus dem Jahr 1852 unterscheidet sich deutlich von ihrem vermutlich um die gleiche Zeit oder noch etwas früher entstandenen Schwesterwerk (*Psalm 22*). Zunächst ist in diesem Zusammenhang auf die eher disparate Verknüpfung unterschiedlicher musikalischer Stile zu verweisen, wohingegen der wohl etwas ältere *Psalm 22* von stilistischer Einheitlichkeit dominiert wird. Zum anderen ist auch die formale Integrität des Satzverlaufs und der Abschnittsbildung weiter fortgeschritten. Mit Ausnahme des prologartigen Alleluja-Chorals zu Beginn durchzieht ein musikalisches Ebenmaß die Komposition, das einen hohen Grad an organischer Verlaufsplausibilität generiert. Daher ist bei *Psalm 114* ebenso wie beim *22. Psalm* von einer abschnittswisen Durchkomposition zu sprechen, allerdings verschwimmt die Abschnittsgliederung und -separierung vor allem im Bereich der Schlußfuge stärker, was weiter unten nachgewiesen werden soll.

August Göllerich hatte bereits mit Blick auf ihre Antiquiertheit im Ton auf die wenigen Takte des Eingangschorals verwiesen,⁵²⁵ über die Hermann Jung später mit der gleichen Absicht formuliert hat: „Dabei ist nicht zu verkennen, daß Bruckner dieses Werk aus dem traditionellen Stil-Repertoire heraus aufbaute, ohne im negativen Sinne einem Eklektizismus zu verfallen. Gleich der Beginn mit dem viermaligen *Alleluja* evoziert einen sakralen *stile antico* mit klanglicher Unterstützung der *colla parte* mitlaufenden drei Posaunenstimmen.“⁵²⁶ Es ist anzunehmen, daß Melanie Wald-Fuhrmann ebenfalls diese Stelle fokussieren wollte, als sie „den insgesamt archaischen Charakter des Werkes“ im Bruckner-Handbuch betont hat.⁵²⁷ Tatsächlich ist der Psalm im weiteren Verlauf vielmehr durch das gekennzeichnet, was vorhin als

⁵²⁵ Vgl. Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 139.

⁵²⁶ Jung (2007), S. 70f.

⁵²⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 280.

„Eklektizismus“ ohne negativen Beigeschmack angesprochen worden ist: eine Aneinanderreihung unterschiedlicher Stiladaptionen in einzelnen Abschnitten, die mal mehr dem Vorbild Mozarts, mal dem Mendelssohns oder Schuberts verpflichtet sind. Rainer Boss hat diese Ansicht vorgetragen und zusammenfassend erläutert: „Demnach wird deutlich, daß Bruckner schon 1852 aufgrund seines hohen musikalischen Bildungsstandes aus vielerlei Quellen schöpfen konnte und eine zu strenge oder einseitige Fixierung auf bestimmte Einflüsse Bruckners geistiges Umfeld unnötig eingrenzt.“⁵²⁸ Der Psalm ist also weniger als „archaisch“ in toto anzusehen, sondern als lebendige, aneignende Auseinandersetzung mit den Bruckner bekannten stilistischen Vorbildern, die er bis hierher in St. Florian kennengelernt hatte.

Darüberhinaus fallen einige die ganze Komposition durchziehende Stilelemente auf, die dazu dienen, eine formale Einheit zu erzeugen, was weiter oben als musikalisches Ebenmaß im Sinne eines immer organischer strukturierten musikalischen Verlaufs bezeichnet worden ist, so daß die einzelnen Abschnitte an ihren Rändern kaum mehr trennscharf konturiert sind. Bruckner dient der stimmenweise Aufbau über die Quinte insgesamt viermal als einheitsstiftendes Strukturmerkmal. Er disponiert je über dem Grundgerüst des dreistimmigen Satzes von Baß, Tenor und 2. Alt die Einsätze von 1. Alt und Sopran entweder über die Quinte zur Oktave (Dominant-Tonika-Verhältnis) oder über die Oberquart zur None (Subdominant-Dominant-Verhältnis), wobei die Einsätze stets exakt einen Takt auseinanderliegen (T. 22ff.; 32ff.; 68ff.; 101ff.). In der anschließenden Fugenexposition greift Bruckner dieses Prinzip auf, indem er auch hier die Stimmen von unten nach oben der Reihe nach das Thema durchführen läßt und gleich zu Beginn ein eigenständiges Kontrasubjekt etabliert, dessen konsequente Beibehaltung aber aufgibt, sobald die drei unteren Stimmen das Fugenthema exponiert haben, um den weiteren Aufbau der Exposition mit einem dominantischen Comes im 1. Alt und einem tonikalen Dux im Sopran dem vorigen Abschnitt strukturell anzugleichen. Der sonst übliche überzählige 5. Einsatz des Fugenthemas fehlt freilich aufgrund der Fünfstimmigkeit, die ebendiesen sowieso als regulären Einsatz erfordert. Was die Gestaltung von Fugenthemen angeht, hat bereits Alfred Orel in seiner vergleichenden Untersuchung der Fugentile Bruckners und Bachs darauf hingewiesen, daß die „harmonische Grundhaltung [...], die völlig verschiedene Grundtendenz gegenüber dem linearen Prinzip Bachscher Kontrapunk-

⁵²⁸ Boss (1997), S. 54.

tik“, ⁵²⁹ gerade im Frühwerk Bruckners den Einflüssen der Klassiker und Mendelssohns geschuldet sei, was sich im direkten Vergleich der Psalmfugen, die spätestens seit Mozart fester Bestandteil der Schlußbildung einer Psalmkomposition waren, nachweisen läßt, wenn man die Gestalt der Fugenthemen der Psalmen 129 (KV 165) und 131 (KV 93) oder die der Vesperpsalmen KV 321 und 339 bzw. die Fugengestalt in den entsprechenden Werken Mendelssohns (A-cappella-Psalmen 2, 22 und 43 oder die Psalmen 42, 45, 95, 98, 114 und 115 mit Orchesterbegleitung) miteinander vergleicht. Diese Einflüsse durchziehen das Frühwerk wie ein roter Faden.

Während der größte Teil des Psalmtextes (T. 22 bis 118) von rhetorischen Standardfiguren zum Ausdruck besonderer Emphase oder zur plastischen Darstellung des Textgeschehens in musikalischer Form ausgekleidet wird (Seufzermotivik bei ‚weil der Herr die Stimme meines Flehens erhört hat‘; Fortissimo- und Unisonostürze in dissonante Zielakkorde bei den ‚Schmerzen des Todes‘ und den ‚Gefahren der Hölle‘; expressive Exclamatio-Intervallik mit Seufzern gepaart bei ‚Trübsal und Schmerz‘; der homophon-akkordische und nur von den Männerstimmen deklamierte Bittruf ‚O Herr, erlöse meine Seele‘), sind lediglich einzelne Stellen entweder durch das prononcierte Posaunenakkompagnement oder bspw. durch übergroße Melodiesprünge (Sopran T. 37 über ‚mein Leben lang‘) besonders markiert. Soweit handelt es sich um eine gediegene und zeittypische Komposition ohne bemerkenswert eigenständigen Kunstanspruch, die aber auch nicht hinter die klassischen und nachklassischen Vorbilder zurückfällt und. Die Nähe zu Mendelssohns Vorbild tritt in solchen Passagen sowohl im Hinblick auf die melodische Gestalt und Linienführung als auch bspw. in der rhythmischen Auflockerung, die kurze blockhafte Abschnitte einerseits und größere, fließende Bogenspannung kontrastiert, offen zutage. Vor allem die Vertonung von Vers 6ff. des Psalmtextes ab T. 84 erinnert deutlich an die A-cappella-Psalmen Mendelssohns und kann so als Beleg für den oft etwas unkonkret in den Raum geworfenen Gedanken der Verwandtschaft zu den Vokalwerken Mendelssohns herangezogen werden, über die Othmar Wessely schon früh zutreffend bemerkt hatte: „Nach all diesen meist stereotypen und sichtlich eher intuitiven denn begründet gemachten Äußerungen muß die Frage nach der Bedeutung Mendelssohns

⁵²⁹ Alfred Orel: Bruckner und Bach. In: Bruckner-Jahrbuch 1981. Hrsg. von Franz Grasberger. Linz 1982, S. 44.

(Dieser Aufsatz stammt eigentlich aus dem Jahr 1954 und war Teil einer von Orel geplanten, breiter angelegten Arbeit über die Bachpflege in Österreich. Er wurde aus dem Nachlaß Orels für die Erstveröffentlichung im Bruckner-Jahrbuch 1981 ediert.)

für den ‚jungen‘ Bruckner bis 1868 als noch unbeantwortet bezeichnet werden. Sie gehört – trotz einer noch vor wenigen Jahren vertretenen, etwas seltsamen Meinung, Bruckners Frühwerke stünden noch so stark unter fremdem Einfluß, daß sie eine gesonderte Darlegung ihrer stilistischen Haltung nicht rechtfertigten – zu den brennenden Problemen seiner Stilentwicklung, zieht man die heute wieder außer Diskussion stehende eminente Ausstrahlungskraft von Mendelssohn und seinem Werk in Betracht.“⁵³⁰

Der an sich für die Entwicklung Bruckners interessantere Teil ist auch im *114. Psalm* wiederum die obligatorische Schlußfuge, mit der Bruckner nachdrücklich seinen musikalischen Entwicklungsstand demonstrieren wollte, gerade da diese Psalm-vertonung als Geschenk für den Wiener Hofkapellmeister Ignaz Aßmayr vorgesehen war. Wertet Bruckner auch im beiliegenden Schreiben an Aßmayr seine Komposition in der ihm eigenen devoten Haltung als „*schwachen Versuch*“, ⁵³¹ über dessen Zueignung der Widmungsträger doch keinesfalls beleidigt sein solle, da es sich lediglich um einen „*Beweis meiner großen Verehrung gegen Sie*“⁵³² handele, zeigt sich in der Fuge doch eine über die bloße Nachahmung von Fremdstilen hinausgehende Kunstfertigkeit. In mehrfacher Hinsicht erschließt Bruckner jenseits der zugrundeliegenden traditionellen musikalischen Basis konsequent seine eigene Idee von Monumentalität und Schlußsteigerung durch Verwendung geeigneter und von ihm komprimierter Mittel. Schon in den 1920er Jahren hatte Wilhelm Fischer herausgestellt, daß Bruckner in seinen (späteren) Kirchenfugen, sobald er kaum „die meist regelmäßige Exposition hinter sich [habe], so türmt er schon Ossa auf Pelion, führt Thema und Umkehrung auf allen möglichen Stufen eng zusammen und krönt durch eine machtvolle Vergrößerung“.⁵³³ Diese generelle Methode in der Kirchenfuge läßt sich auch hier anhand des gleich zu Beginn auftretenden Kontrasubjektes (Sopran T. 120) und vor allem ab der 3. Durchführung (T. 161ff.) nachvollziehen. Die so bezeichnete „machtvolle Vergrößerung“ zielt freilich auf nichts anderes als auf die breite Augmentation, die als kontrapunktisches Mittel in Verbindung mit homophon-akkordischer Höhepunktgestaltung an dieser Stelle neu für Bruckner war, genauso wie „die Gestaltung einer Fuge, deren Funktion es ist, ein ganzes Werk zu seinem krönenden Abschluß zu füh-

⁵³⁰ Wessely (1975), S. 85. – Wesselys etwas verächtliche Rede von der „seltsamen Meinung“ bezieht sich auf ein Wort Klaus Trapps (ders. a.a.O., S. 122), vgl. Anm. 513.

⁵³¹ Wie Anm. 524.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Wilhelm Fischer: Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners. In: Karl Kobald (Hg.): In Memoriam Anton Bruckner. Wien 1924, S. 64.

ren“,⁵³⁴ wie es Rainer Boss mit Blick auf die zuvor lediglich Einzelsätze (z.B. das Offertorium des *Requiems*) beschließende Fugenfunktion betont hat.

Der *114. Psalm* ist also – ähnlich wie sein Schwesterwerk *Psalm 22* und das *Magnificat* – ein elegantes Gelegenheitswerk mittleren Umfangs, in dem Bruckner bereits an vielen Stellen bemüht ist, sich von der Tonsprache seiner musikalischen Umgebung, in die er sich bis hierher vor allem durch Adaption und eigene musikalische Reflexion solide eingearbeitet hatte, durch die allmähliche Verwirklichung eigener stilbildender Strukturmomente zu lösen (Monumentalfunktion der Schlußfuge), ohne aber als Künstler einen Werkbegriff im emphatischen Sinn für seine Komposition reklamieren zu müssen, die er selbst noch als „Versuch“ bezeichnet, tatsächlich aber als Meilensteine auf dem Weg zu seinem Personalstil erkannt werden können.

Psalm 146 (WAB 37)

- Besetzung: Soli, 8-stimmiger gemischter Chor, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen, Pauken und Streicher
- Entstehung: St. Florian/Linz, zwischen 1855 und 1858; spätestens jedoch 1860⁵³⁵
- Uraufführung: ?
- Text: Psalm 147(146)
in der Übersetzung von Franz Joseph von Allioli (1793-1873)
- Widmung: keine?⁵³⁶
- Quellen: unvollst. Partiturotograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 40.500),
Abschrift mit autogr. Eintragungen (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 6011),
eine weitere Abschrift
- Erstdruck: 1996 in der NGA Bd. XX/4

⁵³⁴ Boss (1997), S. 56.

⁵³⁵ Über die Entstehungszeit des *146. Psalms* ist viel spekuliert worden. Nachdem die ältere Literatur, auf einer Bemerkung des Brucknerfreundes Rudolf Weinwurm fußend, übereinstimmend den Sommer 1860 als Entstehungszeit angenommen hatte (vgl. z.B. Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 71ff. oder WAB (1977), S. 41 u.a.), geht der renommierte Bruckner-Forscher Paul Hawkshaw aufgrund der Partiturgestalt und der Handschriften Bruckners bzw. des Kopisten von Mus.Hs. 6011 von einem früheren Zeitpunkt aus (zuerst bei Hawkshaw (1984), S. 82 bzw. ders. (1993), S. 227f.; detaillierter in ders. (1999), S. 74 und im Rev.-Bericht der NGA Bd. XX (2002), S. 8f.).

Die überlieferte Äußerung Weinwurms wird dort konsequenterweise mit einer eventuell später erfolgten Überarbeitung oder Korrektur in Linz in Verbindung gebracht.

Dieser Ansicht schließt sich der Verfasser dieser Arbeit aufgrund eigener Nachforschungen an.

⁵³⁶ Daß diese aufwendige und prachtvolle Festmusik keinen äußeren Anlaß gehabt haben soll, ist nur schwer vorstellbar. Da jedoch weder eine autographe Partiturreinschrift noch eine saubere Kopie, (oder ein Widmungsexemplar) erhalten ist, kann man nichts anderes annehmen.

Alleluja! ¹ Lobet den Herrn, denn lobsingend ist gut. Liebliches Lob und [zierliches] Lob sei unsrem Gott. ² Der Herr bauet Jerusalem [und] versammelt die Zerstreuten von Israel. ³ Er heilet, die geschlagenen Herzens sind und verbindet ihre Wunden. ⁴ Er zählet die Menge der Sterne und benennet sie alle mit Namen. ⁵ Groß ist unser Herr und groß seine Macht, und seiner Weisheit ist kein Maß. ⁶ Der Herr nimmt auf die Sanften und demütigt die Sünder bis zur Erde. ⁷ Singet dem Herrn mit Danksagung, lobsinget unserm Gott mit der Harfe. ⁸ Er decket den Himmel mit Wolken und bereitet Regen der Erde. Er läßt Gras wachsen auf den Bergen und Kräuter zum Dienste der Menschen. ⁹ Er gibt dem Vieh seine Speise und den jungen Raben, die zu ihm rufen. ¹⁰ Er hat nicht Lust an der Stärke des Rosses, noch Wohlgefallen an den Beinen des Mannes. ¹¹ Der Herr hat Wohlgefallen an denen, die ihn fürchten und an denen, die auf seine Barmherzigkeit hoffen.

Bruckners *146. Psalm* ist sicherlich eines seiner rätselhaftesten Werke. Wann genau es geschrieben wurde, für wen und warum, läßt sich mit Blick auf die undeutliche Quellenlage nicht feststellen. Durch seine großdimensionierte Form und seine monumentale Schlußsteigerung kommt dieser Psalmkomposition eine Sonderstellung im Frühwerk Bruckners zu und stellt sie auf eine Bedeutungsebene mit dem *Requiem* von 1849 oder der *Missa solennis* von 1854. Daß sie für eines der regelmäßig stattfindenden Stiftskonzerte entstanden ist, wie Melanie Wald-Fuhrmann meint,⁵³⁷ ist allein aufgrund der Größe, Aufführungsdauer und Besetzung mehr als unwahrscheinlich. Zudem wäre ein geistliches Werk dieses Ausmaßes in der sonst eher gründlichen Dokumentation des Stiftes gewiß nicht untergegangen. Auch in Bruckners Korrespondenz findet sich kein Hinweis auf Entstehungszeit, Anlaß oder eine Aufführung zu seinen Lebzeiten. Ist es überhaupt vorstellbar, daß eine Schlußfuge in dieser Ausdehnung ohne den Einfluß und die Studien bei Simon Sechter entstanden sein kann? Die gängige Auffassung des Brucknerschrifttums bescheidet hier ein Negativurteil oder verharmlost den kontrapunktischen Gehalt im letzten Satz dieses Psalms, um das Bild vom ambitionierten Dilettanten Bruckner, der vor den Symphonien kaum musikalisch Anspruchsvolles geschaffen habe, aufrechtzuerhalten. Man spricht dann bspw. von einer „veritablen Psalmkantate mit selbständigen Chor-, Rezitativ- und Arioso-Sätzen sowie einer ambitionierten Schluß-Fuge“, die als bloßer „Akt des Ehr-

⁵³⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 279.

geizes“ bewertet und auf diese Weise jeder künstlerischen Ideensphäre des potentiellen Originalgenies entzogen wird.⁵³⁸

Ganz anders ist die Einschätzung derjenigen, die sich intensiver mit den Psalmkompositionen Bruckners beschäftigt haben. So übertrifft nach Meinung Hermann Jungs der *146. Psalm* nicht nur „nach seiner Besetzung, der kantatenartigen Anlage mit einzelnen, in sich abgeschlossenen Teilen und seiner zeitlichen Ausdehnung alle anderen Psalmkompositionen Bruckners“, sondern geht „in seiner Monumentalität in Anlehnung an Händel, Haydn und Schubert noch [weit] über die Psalmkantaten Mendessohn Bartholdys hinaus.“⁵³⁹ Die strukturimmanenten Probleme, die solch ein großbesetztes Werk an die Ausführenden stellt, könnte neben der Tatsache, daß es in der Brucknerrezeption aufgrund seiner Gattung und seiner Entstehungszeit natürlicherweise nie im Fokus gestanden hat, mit ein Grund dafür sein, weshalb das Werk vermutlich erst im 20. Jahrhundert uraufgeführt worden ist.

In Nürnberg ist eine Aufführung des Hans-Sachs-Chors unter Wolfgang Riedelbauch am 28. November 1971 aus Anlaß des 75. Todestages Bruckners dokumentiert, die möglicherweise tatsächlich die Uraufführung gewesen ist und wovon auch die einzige verfügbare Aufnahme dieses Psalms existiert.⁵⁴⁰ 20 Jahre später hat es eine weitere Aufführung in Wien gegeben. Es stellt sich angesichts der Größe des Werkes die Frage, wie es möglich war, daß ein derart zentrales Werk so lange in Vergessenheit geraten konnte. Allein aufgrund der entstehungszeitlichen Abfolge der Werke zwischen der St. Florianer „Summa musices“,⁵⁴¹ der *Missa solennis* von 1854, und der ersten, gemeinhin als vollgültig erachteten Motette *Ave Maria* (WAB 6) von 1861, spätestens aber der *d-Moll-Messe* von 1864, nimmt *Psalm 146* (zusammen mit *Psalm 112*) eine bedeutende Schlüsselposition ein. Das Verhältnis der Schlußfuge zum Unterricht bei Simon Sechter wirft weitere Fragen auf: „Was its composition possibly a motivating factor in his undertaking contrapuntal studies?“⁵⁴² So hatte Paul Hawkshaw die Problematik bereits umrissen, davon ausgehend, daß die Fuge ohne größeren Einfluß Sechters entstanden ist und Bruckner endgültig an seine Grenzen geführt hat, ohne die Frage letztlich hinreichend zu beantworten. Wäre nämlich die Fuge im vorliegenden Psalm ohne tiefergehenden Unterricht bei Sech-

⁵³⁸ Ebd., S. 280.

⁵³⁹ Jung (2007), S. 69.

⁵⁴⁰ Vgl. <http://www.hanssachschor.de/erleben.php> (Zugriff am 12. Oktober 2011).

Die Aufnahme ist 1973 als LP beim deutschen Label Colosseum erschienen (SM 548).

⁵⁴¹ Leopold Nowak im Vorwort der NGA Bd. XV (1975).

⁵⁴² Paul Hawkshaw im Vorwort der NGA Bd. XX/4 (1996).

ter komponiert worden, hätte das durchaus Konsequenzen für die Bewertung der Brucknerschen Kompositionsqualität in der frühen und mittleren Schaffenszeit einerseits, weil man ihm seine kontrapunktischen Leistungen mehr oder weniger als autodidaktisches Eigengut zurechnen müßte und nicht auf die Abhängigkeit starrer Regelkonformität nach zahlreichen Studien verweisen könnte, andererseits würde die Bedeutung der Fuge überhaupt für die Entwicklung des Brucknerscher Personalstils in bezug auf den Hang zum Monumentalen, wie sie schon von Boss immer wieder angedeutet wurde,⁵⁴³ bestätigt und würde zugleich nachweisen, daß es sich bei der Herausbildung des Brucknerschen Personalstiles nicht um ein plötzliches, gleichsam vom Himmel gefallenes Ereignis, sondern um einen langwierigen und in Aneignung und Verschmelzung zahlreicher klassischer und nachklassischer Vorbilder mit Bruckners originalen Gedanken sich allmählich offenbarenden Prozeß handelt, was allenthalben – auch wegen Nichtbeachtung entscheidender Aspekte in einzelnen essentiellen Frühwerken, das heißt vor allem in den Kirchenmusikwerken – bestritten wurde.

Die terminologische Auseinandersetzung mit Musik, die derart „kantatenhaft“ angelegt ist wie Bruckners *146. Psalm*, ist im Bereich der katholischen Kirchenmusik generell schwierig, da sich der Begriff „Kantate“ hierfür im deutschsprachigen Raum nie eingebürgert hat. Zudem sind es i.d.R. Werke, die an liturgischer Bindung verloren haben und ihren Ort im Bereich privater Erbauung im bürgerlichen oder klösterlichen Leben hatten, was zu ihrer Geringschätzung gegenüber der liturgischen Kirchenmusik nicht unwesentlich beigetragen hat. Daher sind solche auch Werke weit aus weniger als liturgische Meß- oder Psalmkompositionen durch Ausgaben und Untersuchungen erschlossen.⁵⁴⁴ Doch hat Friedhelm Krummacher bereits in seinem MGG-Artikel über die Kantate in Deutschland mit Blick auf die katholischen Beiträge ermahnt: „Auch wenn dieser Werkbestand gegenüber der Meßkomposition in den Hintergrund tritt, fragt es sich dennoch, ob er als derart peripher anzusehen ist, daß sich seine Vernachlässigung durch die Musikforschung rechtfertigt.“⁵⁴⁵

Die terminologischen Schwierigkeiten lassen sich im folgenden kaum verhehlen, wenn es um Bruckners Psalmvertonung geht, die zwar Züge von Mendelssohns Psalmkantaten trägt, mehr noch vielleicht von seiner *Lobgesang-Symphonie*, aber doch keine vollwertige Psalmkantate im protestantischen Sinn ist und deshalb kaum

⁵⁴³ Boss (1997), S. 261.

⁵⁴⁴ Vgl. Friedhelm Krummacher: Kantate. (IV.: Deutschland). In: MGG2, Sachteil Bd. 4, Kassel, Basel, London 1996, Sp. 1754.

⁵⁴⁵ Ebd., Sp. 1755.

vergleichbar. Sie adaptiert in klassizistischer Weise barocke Formvorlagen, eine Arbeitsweise für die bereits Mendelssohn gescholten wurde, geht aber an vielen Stellen in romantischem Ausdruck weit über einen reinen Klassizismus hinaus. Bei der Besprechung einzelner Nummern oder Sätze, die auf traditionelle Bezeichnungen der Oratorien und Kantaten des 18. Jahrhunderts zurückgreifen, wird daher gelegentlich die Sauberkeit der wissenschaftlichen Terminologie leiden, was aber im Prinzip weniger Verlegenheit ist, als daß dieser Umstand der diffusen terminologischen Sachlage Rechnung trägt. Der Psalm hat den nachfolgenden Aufbau:

- | | |
|-------------------------|---|
| I. [ohne Bezeichnung] | <i>Alleluja! Lobet den Herrn</i> |
| II. Recitativ | <i>Der Herr bauet Jerusalem</i> |
| III. Chor | <i>Groß ist unser Herr</i> |
| IV. Arioso mit Chor | <i>Der Herr nimmt auf die Sanften</i> |
| V. Arioso | <i>Der Herr hat Wohlgefallen an denen, die ihn fürchten</i> |
| VI. Schlußchor mit Fuge | <i>Alleluja! Lobet den Herrn</i> |

Nach einer langsamen, leisen („*Bis auf Cornu Conc. alles recht Piano immer fort.*“), sechstaktigen Einleitung der Streicher, in deren letztem Takt ein Solohorn das Hauptthema des Satzes, das bereits als Initium von der ersten Violine antizipiert wurde, in Augmentation vorstellt, eröffnet der Chor mit einem zarten ‚Alleluja‘ den Psalm. Das aus vier Tönen gebildete Kernmotiv des Themas ($\text{cis}^2 - \text{a}^1 - \text{d}^2 - \text{cis}^2$), aus dessen Variation auch die melodische Eingangsfloskel des Chorsoprans gebildet ist, durchzieht in Originalgestalt, als Sequenz, Umkehrung oder Krebs nahezu alle Stimmen in den ersten Takten des Eingangschors und ist dabei nicht nur auf die Vokalstimmen beschränkt, sondern gleichfalls integraler Bestandteil der Melodiebildung in den Instrumentalstimmen. In ruhigen, durch den bewegungsreicher gestalteten Verlauf des vor allem von ersten Geigen und Flöten figurierten Begleitsatzes, geradezu erratisch wirkenden Chorblöcken des anfangs noch nicht zur realen Achtstimmigkeit aufgefächerten Vokalapparates deklamiert Bruckner streng homophon den ersten Halbvers des Psalms, ehe der zweite Halbvers, dessen semantischen Inhalt die Violinläufe in betonten Zweiunddreißigstelnoten vorausahnend darstellen, eine kleingliedrigere und feiner ziselierte Rhythmik im Solo-Sopran (T. 21ff.) und schließlich auch in den Chorstimmen (T. 22) bringt (mit gleichzeitiger synkopischer Kontrastierung in den Violinen). Das von Bruckner in die Textvorlage eingefügte Wort ‚zierlich‘ wird hier Pate gestanden haben.

Formal könnte man analog zur Sonatenform von zwei kontrastierenden Themen, das heißt von ‚Hauptsatz‘ (bis T. 18) und ‚Seitensatz‘ (T. 20ff.) sprechen. Ab T. 28 käme dann die ‚Fortspinnung‘, in der beide thematischen Gestalten miteinander kombiniert und „verarbeitet“ werden (Thema 1 im Horn und Chor, Thema 2 gleichzeitig in den Streichern, dann vertauscht (T. 44ff.) usf.). Auch das gängige Tonartenkonzept der Sonatenexposition fügt sich hier nahtlos ein.

Die anschließenden drei Rezitative (II.a-c) beinhalten die Psalmverse 2 bis 4. Je ein Vers wird von einem Solisten vorgetragen, wobei die Reihenfolge Baß (II.a), Sopran (II.b), Tenor (II.c) keine spezielle Systematik erkennen läßt. Auffällig ist v.a. die große musikalisch-stilistische Brandbreite, die in den insgesamt nur zehn Takten abwechselt. Während das Rezitativ II.a von vier Posaunen begleitet wird und so schon allein aufgrund der Besetzung der Begleitinstrumente einen archaischen Stil impliziert, hat das weiche und ausdrucksvolle Rezitativ II.b drei Hörner in mittlerer Lage anstelle der Posaunen. Das dritte Rezitativ erhält die sonoren Holzklänge der Oboen und Fagotte. Die Posaunen des ersten Rezitativs sind dabei vornehmlich in enger Lage gesetzt, die Bläser des dritten in weiter Lage, was für eine feinsinnige Textausdeutung auch im Orchesterapparat spricht (‚versammelt die Zerstreuten‘ – enge Lage; ‚zählt die Menge der Sterne‘ – weite Lage). Die ‚geschlagenen und verwundeten Herzen‘ des zweiten Rezitativs hingegen bekommen eine mangelbehaftete Begleitung im Sinne harmonischer Unvollständigkeit im vierstimmigen Satz zugewiesen, da jeweils der Grundton fehlt, wenn die Hörner in Sextakkordparallelen ihr Wehklagen verkünden. Harmonisch sind die Rezitative ein Mixtum compositum aus der feierlichen Eleganz Händels in seinen Oratorien, der Wärme Schuberts oder Haydns und der Melancholie Mendelssohnscher Rezitativbegleitharmonik. Jedes Rezitativ moduliert als Zieltonart stets in die Ausgangstonart des nächsten, die drei Rezitative sind also organisch miteinander verbunden und stehen einander nicht unvermittelt gegenüber. Die Solostimme hebt stets mit einem Quartsprung aufwärts an, wobei der Charakter der melodischen Ausgestaltung differiert. Der Ambitus liegt in den beiden Männerstimmen jeweils bei mindestens einer Oktave, und die Intervallsprünge sind regelmäßig größer. Das Sopran-Rezitativ umfaßt ambituell weniger als eine Oktave und besteht, von zwei Quartsprüngen zu Beginn abgesehen, ausschließlich aus diatonischen oder chromatischen Tonfolgen. Man könnte auch sagen, es kreist mehr um ein melodisches Zentrum, während die anderen beiden Rezitativ-Soli zielgerichtet einen Finalton anstreben.

Der folgende Chor ‚Groß ist unser Herr‘ über den 5. Vers des *146. Psalms* ist von der Ausdehnung her mit insgesamt 138 Takten (von 652 des ganzen Psalms) eine der längsten Nummern und wird lediglich von Nr. IV um elf und von der Schlußfuge um exakt 101 Takte übertroffen. Es handelt sich um einen doppelchörigen Satz (2 SATB), dem durch wiederkehrende, ritornellartige Anschlüsse eine Art formale Binnengliederung zugrunde liegt, wobei Unisonotechnik und dem markanten, punktierten Rhythmus eine charakteristische Rolle zukommt.⁵⁴⁶ Das zunächst in d-Moll präsentierte Motiv zu ‚Groß ist der Herr‘ (T. 62ff.) kehrt bei Tempo primo (T. 132ff.) in Dur wieder, dasselbe gilt für den musikalischen Gedanken zu ‚und seiner Weisheit ist kein Maß‘.

Die den ganzen Satz wie eine Klammer zusammenhaltende Streicherbegleitung erinnert von der Struktur an den Beginn des Kopfsatzes der *3. Symphonie* von 1873, die ebenfalls in d-Moll steht. Der weitere Verlauf des Chores ist in musikalischer Hinsicht verhältnismäßig konventionell, wie es auch der Eingangschor bereits war, und birgt mit Ausnahme der Melodiegestaltung, die durch pointierte Verwendung des Oktavsturzes, des eindringlichen Rhythmus und chromatischer Rückungen auf späteres personalstilistisches Monumentalmelos verweist, das hier freilich der Textausdeutung geschuldet ist (Größe, Weisheit, Macht), wenig genuin Brucknerisches. Einzig die raumgreifenden Steigerungen (z.B. T. 75f. oder T. 145f.) oder die regelmäßig jene „*langsamer*“ überschriebenen Abschnitte zum Text des zweiten Halbverses („...und seiner Weisheit ist kein Maß“) überkrönenden Sekund- oder Nonenvorhalte in der jeweiligen Oberstimme wäre noch als typisch für Bruckners Musik anzusprechen. Von seiner Funktion innerhalb der Psalmkomposition betrachtet, wird dieser Chor zum Träger einer pompösen und beinahe theatralischen Effektmusik. In diesem Sinn ist auch die Verdichtung einzelner, quasi-motivisch behandelter Melodiefloskeln gegen Ende zu begreifen (T. 175ff, speziell 179ff.).

Das anschließende Arioso mit Chor ‚Der Herr nimmt auf die Sanften‘ (T. 200-348) ist die konservativste Nummer der ganzen „Kantate“. Schon von der Konzeption her könnte es in eine barocke Kirchenkantate oder ein Oratorium gehören, unweigerlich kommen die Modelle Bachs und Händels, so unterschiedlich gerade diese beiden Beispiele auch sein mögen, ins Gedächtnis. Erste Geige und Oboe tragen die melodische Entwicklung in Zusammenspiel (Dialog) mit der gesungenen Solostimme. Der gleichförmig in pochenden Achtelketten verlaufende Baßrhythmus erinnert ebenso

⁵⁴⁶ Vgl. Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 79.

an die barocke Ariengestaltung wie die zuweilen manierierte Figuration in den melodietragenden Instrumenten. Dazu paßt auch der pastoralartige Rhythmus der Singstimmen und die zahlreichen, der barocken musikalischen Rhetorik und ihrer Figurenlehre verhafteten Einsprengsel. Die Hirtenarien aus Händels *Messias* bspw. (Melodiegestalt) oder die Arien aus dem zweiten Teil der *Matthäuspassion* Johann Sebastian Bachs (Baßführung und Violinfigurationen) sind in Bruckners Gestaltungsidee allgegenwärtig offenbar. Die zwischen mildem Sanftmut und wehmütigem Eifer schwankende Deklamation trägt die Psalmverse 6 bis 10, wobei der chorische Mittelteil (T. 274-323) in Es-Dur (das Arioso steht in B-Dur) mit seinen dem bisherigen rhythmischen Verlauf entzogenen, andeutungsweise einem Choral nachempfundenen, aufsteigenden Dreiklang über einem weiter in Achteln verharrenden Streicherpizzicato verborgen an Haydns *Schöpfung* und den Choreinsatz ‚Und der Geist Gottes...‘ im Eröffnungsrezitativ vor der ersten Arie erinnert. Es schließen noch einmal kurze Solopassagen an, in denen einerseits modulatorisch zur nächsten Nummer übergeleitet, andererseits der erweiterte Dreiklang mit Obersexta des Choreinschubs von zuvor motivisch aufgegriffen wird (T. 341 als Variation von T. 311ff.).

Gleich zu Beginn des Arioso tritt der musikalisch ausdeutende Gegensatz zwischen den ‚Sanften‘ und den ‚Sündern‘ besonders hervor. Die generell eher spärlich vorhandenen dynamischen Anweisungen tragen hier dazu bei, den Kontrast, den Bruckner auch durch die differenzierte Rhythmik und Intervallverwendung unterstreicht, kenntlich zu machen: So werden die ‚Sanften‘ stets leise und mild besungen, sie machen keine großen Schritte oder Sprünge, jede Hektik oder Zergliederung ist ihnen fremd. Die ‚Sünder‘ hingegen, die der Herr ‚demütigt bis zur Erde‘, müssen einen geradezu emblematischen Schandregen von prasselnden Sechzehnteln mit scharfen Akzenten von oben herab über sich ergehen lassen (T. 215ff.), nachdem bereits durch die Ausweichung in die kleine, traditionell expressive wie schmerzbeladene Exclamatiosexta (T. T. 211) die Grundstimmung vorgebildet worden ist. Der Tenor greift diese rhetorischen Stilelemente auf und ‚demütigt‘ die Sünder erneut in einer von der Mollterz der Grundtonart ausgehenden Katabasis über die Oktave hinaus bis auf den Grund der Erde, ehe er den Sanften in himmlischen Höhen ihre Aufnahme durch den Herrn verkündet. An der beschworenen Atmosphäre ändert sich nichts, wenn der Solo-Alt das Terzett des Arioso vervollständigt. Erst der affirmative Einschub ‚Singet dem Herrn mit Danksagung‘ (T. 274ff.), der zwar „etwas bewegter“ auszuführen ist, aber durch die Verwendung einheitlich langer Notenwerte (punktier-

te Viertel) doch eine gewisse, über das vorliegende Taktzeitmaß hinausweisende Ruhe verkörpert, besiegelt mit seiner choralhaften Autorität die Gültigkeit des vorher Gesagten. Nach diesem kurzen ‚Choral‘ bringt Bruckner eine verdichtete Imitation, die als Motiv den Durdreiklang des ‚Choralthemas‘ zur Sexte erweitert und alle Stimmen in der Folge Baß, Alt, Tenor, Sopran durchzieht. Wie oben bereits erwähnt wurde, schließen Sopran-, Tenor- und Baß-Solo die vierte Nummer ab, wobei aufgrund seiner weit entwickelten Details auf das Baß-Solo verwiesen sei. Hier kommt tatsächlich kurzzeitig der spätere Bruckner zum Vorschein, hier ist er ganz er selbst und der Fessel überkommener Vorbilder entäußert, die den Arioso-Satz bis dahin so entscheidend geprägt haben. Die Chromatik der Baßstimme (d, cis, d, dis, e), die nur durch göttliche Stärke und Allmacht symbolisierende Oktavstürze oder aufsteigende Sextakkorde, die wiederum stets auf den Zielton aus der chromatischen Kette gerichtet sind, retardiert wird, gepaart mit der spannungsgeladenen, anspruchsvollen und dissonanzschwangeren Harmonik der Begleitinstrumente und schließlich die feine Justierung der Stimmen untereinander weisen weit in die Zukunft und dokumentieren komprimiert schlaglichtartig die Entwicklung personalstilistischer Merkmale.

Das kurze, 65 Takte umfassende E-Dur-Arioso über den 11. und letzten Psalmvers, das „*attacca*“ sofort an das vorangegangene anschließt, ist auf den Solo-Sopran beschränkt und in seiner liedhaften Anlage mit einer Zäsur ziemlich genau in der Mitte (T. 387). Zum Streichergerüst treten gelegentlich Hörner und Flöte hinzu, wobei die dreimal erklingende Flötendekoration lediglich *colla parte* mit der ersten Geige verläuft. Auch den Hörnern kommt keine nennenswerte Solofunktion zu. Die flehentliche Haltung des Psalmisten drückt sich vor allem in der von Seufzern und anderen Melismen konstituierten und von eindringlichen Sechzehntelaufzügen sekundierten Melodiegestalt der Singstimme aus. Insgesamt ist dieses kurze Arioso als nicht mehr als gewöhnlich zu qualifizieren und kann daher kaum einen größeren Platz bei der Beschäftigung mit dem Werk Bruckners beanspruchen.

Waren also die ersten fünf Nummern des *146. Psalms* allein von ihrer Dimension bemerkenswert und erstaunlich und durften schon deswegen in einer Übersicht über die Kirchenwerke Bruckners keinesfalls fehlen, nimmt der letzte Teil, der Schlußchor, und hier speziell die Fuge einen anderen, wesentlich bedeutsameren Platz für die Bewertung der Brucknerschen Stilgenese ein, für welche, wie bereits häufiger nachgewiesen werden konnte, gerade die Fuge eine ganz zentrale Rolle spielt. Schon Göllerich hatte in seiner knappen Besprechung des Psalms erkannt: „Die Fuge läßt

auf Grund ihrer kontrapunktischen Reife darauf schließen, daß sie bereits eine Frucht des Unterrichtes bei Sechter ist.⁵⁴⁷ Genau diese Überlegung hat wohl dazu geführt, daß man sich in der Nachfolge Göllerichs nicht mehr oder kaum mit dem Psalm befaßt hat, da seine gehaltvollsten Abschnitte anderen Einflüssen als den eigenen Ideen Bruckners zugeschrieben worden sind. Da aber eingangs mit den Argumenten Paul Hawkshaws plausibel nachgewiesen werden konnte, daß der Psalm um einige Jahre früher anzusetzen ist, als bisher angenommen wurde, greift die auf Sechter rekurrierende Argumentation nicht zwingend. Es muß vielmehr die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß die Fuge des *146. Psalms* Eigengut Bruckners ist, das er sich mühsam aus dem Studium einschlägiger Lehrbücher oder der Beschäftigung mit anderen Werken erarbeitet hat. Sie kann also in eine Reihe mit den Fugenansätzen im *Requiem*, den bereits veritablen Ausformungen im *Magnificat*, im *114. Psalm* und in der *Missa solennis* gestellt werden und bildet gemeinsam mit diesen den Wissens- und Qualifikationsstand des jungen Bruckner ab, bevor er sich eingehender mit dem Kontrapunkt bei Sechter und der Instrumentation bei Kitzler auseinandergesetzt hat. Denn es ist mehr als realistisch, daß Teile des Werkes schon in St. Florian entstanden sind, wenn auch vielleicht nicht abgeschlossen wurden, aber die Motivation für die Komposition eines so groß angelegten Psalms nicht auf den Unterricht bei Sechter zurückgeführt werden muß, sondern sich die Notwendigkeit der intensiven Beschäftigung mit Sechters Kontrapunktlehre eben gerade aus dem Schaffen des jungen Komponisten und seinen unerfüllten Wünschen nach Perfektion und Anerkennung ergeben hat.

Zunächst greift Bruckner im Schlußchor auf den ersten Halbvers des ersten Psalmverses zurück und schafft so gleichsam einen Rahmen, der im Sinne zyklischer Rundung – zumindest was den Text angeht – ein strukturierendes Moment der Einheit begründet. Auch die Wahl der Anfangstonart A-Dur unterstützt diese Absicht. Gleichfalls wie zu Beginn eröffnet zuerst ein Orchestervorspiel, das von Sechzehntelketten und Laufwerk der Violinen getragen wird, den Satz, ehe der vierstimmige Chor mit dreimaligem Alleluja-Ruf, der je entfernt an die beiden Alleluja-Blöcke des Eingangs-chores erinnert (T. 6f; T. 48f.), das immer deutlicher den Anfang nachahmende ‚Lobet den Herrn‘ bei Tempo primo (T. 437ff.) einleitet: T. 444f. ist sogar eine exakte Diminution der analogen Stelle in T. 9f. des Anfangs. Für augenzwinkernde Schlußwirkung sorgt in diesem Zusammenhang auch das eigenwillige Zitat der Alle-

⁵⁴⁷ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 88.

luja-Rufe vom Schluß des zweiten Teils aus Händels *Messias*, deren Faktur Bruckner hier nachbildet, wenn in den Unterstimmen auftaktig ein Alleluja eingeworfen wird, während die Oberstimme längere Liegetöne aushält und so einen klanglichen Himmel über die lobsingende Menge wölbt. Am Ende des ersten Teils des Schlußchores steht das affirmative Bekenntnis hemmungsloser Ergebenheit im Gotteslob (unisono, fortissimo, voller Blechbläserklang), das noch einmal in dreifacher Steigerung seine Gottheit preist und schließlich auf der Dominante E-Dur a cappella zur Ruhe kommt, so daß eine Fuge (T. 512-652) als ästhetisches Sinnbild der göttlichen Ordnung *ea ipsa* den krönenden Abschluß bilden konnte und mußte.

Als erstes muß das Fugenthema, das mit sieben vollen Takten vergleichsweise lang ausgefallen ist, betrachtet werden, denn schon hier zeigt sich der Rückgriff auf motivische Elemente, die bereits vorher im Satz integriert waren. Bruckner zitiert nämlich das Motiv des vorangegangenen Alleluja-Rufs, der seinerseits eine Verwandtschaft zum Hauptmotiv des Eingangschores nicht verleugnen kann, im Themenkopf seines Fugenthemas. Desweiteren ist der sechste Takt des Fugenthemas (T. 517f.) eindeutig bereits im zweiten Takt des Orchestervorspiels der gesamten Psalmkomposition sowohl in rhythmischer wie auch melodischer Hinsicht vorgebildet. Diese erste Beobachtung führt unweigerlich zu der Feststellung, daß die Einbeziehung des Vorspiels, also des instrumentalen Apparates, in die motivisch-thematische Arbeit neu für Bruckner gewesen ist, zumindest bislang nicht in dieser offensichtlichen Form zutage getreten war, mußte für die *Missa solennis* immerhin noch festgestellt werden, daß die Bedeutung des Orchesters zwar dem Anteil nach sprunghaft angewachsen war, in der kontrapunktischen bzw. motivisch-thematischen Arbeit aber doch nur von untergeordnetem Rang geblieben ist.

Rainer Boss hat in diesem Zusammenhang bemerkt: „Da Bruckner bei der Gestaltung eines mehrsätzigen Werkes über den ‚Tellerrand‘ eines Satzes zu schauen pflegte, wie bereits mehrfach nachgewiesen wurde, und somit die Bemühungen um die zyklische Einheit durch strukturelle Beziehungen auch in der Frühwerken schon beobachtet werden konnten, verwundert es nicht, daß das Fugenthema bereits im Einleitungssatz, also über das unmittelbare Vorgeschehen im Schlußsatz hinausgehend, vorstrukturiert wird.“⁵⁴⁸

Interessant ist auch, daß Bruckner den in früheren Werken stets anzutreffenden Doppelfugenansatz nicht weiter verfolgt. Bei der Schlußfuge des *146. Psalms* handelt

⁵⁴⁸ Boss (1997), S. 86.

es sich nämlich ‚nur‘ um eine vierstimmige Fuge, der weder im vierstimmigen Satz selbst noch im begleitenden Orchester ein durchgebildetes zweites Kontrasubjekt beigegeben wird. Die Violinläufe und -girlanden bieten keine hinreichende Substanz, um als eigenständiges zweites Kontrasubjekt im Sinne einer regulären Doppelfuge gewertet zu werden. Die Fugenexposition weist die für Bruckner üblichen fünf Themeneinsätze auf und zwar in der gewöhnlichen Einsatzreihenfolge von unten nach oben (inklusive des überzähligen fünften Einsatzes auf der Tonika im Baß). Es ist erst die dritte Exposition im Werk Bruckners, die auf vermittelnde Zwischenspiele nach den jeweiligen Einsätzen verzichtet; insofern kann diese Fugenexposition nach der Gloria-Fuge in der *Missa solennis* von 1854 und dem *Ave Maria* (WAB 5) von 1856 als Beispiel für besonders flüssige und organische Themeneinsatzfolge angesehen werden, was noch vor kurzem auf den Einfluß seines Lehrers Simon Sechter zurückgeführt worden ist, da man Bruckners Verzicht auf ‚Freiheiten im Satz‘, wie er es selbst ausgedrückt hat, maßgeblich auf Sechters Unterricht zurückgeführt hatte.⁵⁴⁹

Bruckner hatte nach dem Zeugnis Göllerichs einem Neffen Sechters namens Moritz Sechter berichtet, daß sein Onkel furchtbar zornig geworden sei, als Bruckner es wagte, sich regelwidrig im Tonsatz zu kaprizieren: „Ich hatte mir nämlich bei einer Stelle erlaubt, von der geheiligten Regel abzugehen. Freiheiten im Satze hat es aber bei Sechter nicht gegeben. Da wurde er furchtbar. [...]“⁵⁵⁰ Da der *146. Psalm*, wie vorhin darzulegen versucht wurde, aber durchaus der Zeit vor dem Kontrapunktunterricht bei Sechter entstammen kann, diese Annahme sogar mehr als wahrscheinlich ist, muß man davon ausgehen, daß Bruckner wahrscheinlich gerade wegen seiner Unsicherheit im Umgang mit solcherart nachrangigen Fragen wie bspw. derjenigen der korrekten Themeneinsatzfolge bei Sechter um Rat nachgesucht hat, weil es tief in seiner psychologischen Verfaßtheit dieses Grüblerische und Autodestruktive, das Unzufriedensein und Mit-sich-Hadernde gab, dessen latente Oszillation Bruckner zeitlebens gequält und ihm früheren Erfolg anteilig zunichte gemacht hat, freilich gepaart mit den anderen prestigeraubenden Ausschlußkriterien, wie seiner provinziellen Herkunft und seiner eingeschränkten künstlerischen Selbstwahrnehmung, die stets verbunden war mit der Geringschätzung seiner Umgebung für seine überaus talentierten Jugendarbeiten.

Der Exposition folgen zwei weitere Durchführungen und eine Engführung (T. 605ff.), die im Vergleich zu den schon mehrfach angesprochenen größeren Fugen

⁵⁴⁹ Vgl. ebd., S. 89.

⁵⁵⁰ Zit. nach: Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 64.

der Zeit schlichter, aber auch markanter angelegt ist, da hier Ober- und Unterstimmen jeweils zusammengefaßt einstimmig das Thema bringen, ehe eine kleine, vorläufige Schlußkadenz in den Septakkord der tiefalterierten zweiten Stufe der Dominantskala mündet (F-Dur-Septakkord; T. 612), dessen Generalpause die Fuge abrupt abstoppt. Die sich unmittelbar anschließenden drei Takte in B-Dur („langsam“) kreisen kurz um das Thema. Es folgt im Tempo primo (T. 616ff.) ein zweimaliger Wechselgesang von Soloquartett und Tutti, der in verschiedenen Variationen das Fugenthema verarbeitet. Die kurz vor dem finalen Jubel eingeschobene Ad-libitum-Kadenz des Soprans, die mit überbordendem Zierat und reicher Koloratur ausgestattet ist und an Mozarts Vorbild mehr noch als an das Haydns erinnert, birgt zahlreiche zergliederte Elemente der Hauptmotive des Psalms und leitet so zum fulminanten Triumph des Gotteslobes, das in zwei Steigerungen verläuft und unter Aufbietung des vollen Orchesters einen homophon-akkordischen Schlußhöhepunkt bildet, über. Der insgesamt 239 Takte, was mehr als einem Drittel der gesamten Psalmkomposition entspricht, umfassende Schlußchor mit Fuge krönt das letzte von Bruckners großen Werken aus den mittleren 1850er Jahren.

Einzelne Fragen den 146. *Psalm* betreffend bleiben auch nach Auseinandersetzung mit und Recherchen zu dem Werk im Verborgenen. Was den Anlaß der Entstehung angeht, läßt sich leider das Dickicht der dunklen Überlieferungslücken nicht erhellen. Da sich Bruckner mit seiner *Missa solennis* bei Sechter beworben hat, wird man den Psalm keinesfalls vor 1855 datieren können. Auch die kunstvolle Fugendisposition, die an Durchbildungskraft und Vollkommenheit die beiden Fugen dieser Messe überragt, kann als Beleg für die Entstehung nach 1854 gelten. Daß gleichzeitig einzelne Nummern dieser ‚Psalmkantate‘ derart konservativ und im Vergleich zum Schlußsatz künstlerisch rückständig wirken, befremdet indes um so mehr und führt zur konsequente Folgerung, daß die einzelnen Teile des Psalms nicht zeitgleich entstanden sein müssen. Da es dann aber tatsächlich keinen äußeren Anlaß gegeben haben kann, denn sonst hätte das Werk ja zu einem bestimmten Zeitpunkt vollendet sein müssen, darf angenommen werden, daß Bruckner rein aus sich heraus, aus künstlerischem Geist und Antrieb, die Motivation aufgebracht hat, an seinem großdimensionierten Psalm beharrlich weiterzuarbeiten. Die intensiven Kontrapunktkurse und längeren Studienaufenthalte bei Sechter datieren sämtlich auf Jahre, die aufgrund des Notenbildes im Autograph nicht mehr als Entstehungszeit in Frage kommen, weswegen ein größerer Einfluß Sechters für die Fuge im Prinzip ausgeschlos-

sen werden kann. Bleibt die Frage, an welches Publikum sich Bruckner mit Kompositionen dieser Art richten wollte. Hawkshaw hat dazu vermutet: „Man kann gewiß davon ausgehen, daß er sich mit seinen eigenen Psalmen in der Mendelssohnschen Tradition gesehen hat; vielleicht hat er im Rahmen dieser Tradition auch Absatzmöglichkeiten für seine Stücke gesehen.“⁵⁵¹ Sollte sein Interesse in diese Richtung gegangen sein, wäre er ziemlich erfolglos gewesen, denn sein *146. Psalm* ist weder mit einem der übrigen Psalmen 1926 unter der Editionsleitung von Josef Wöss, der sich sehr für Bruckners Werke eingesetzt hat, posthum gedruckt worden, noch in die erste Gesamtausgabe aufgenommen worden. Der *146. Psalm* hat exakt 100 Jahre über den Tod seines Schöpfers hinaus gebraucht, um für die Öffentlichkeit zugänglich zu sein.

Es scheint ein Kunstwerk für die Schublade zu sein, dessen Wert darin liegt, daß es aufschlußreiche Details über Bruckners Werden als professioneller Komponist verrät und zugleich die immanente Disparität hinsichtlich des künstlerischen Niveauspektrums nicht verleugnet. Vielleicht hat es Bruckner deshalb einem breiteren Publikum vorenthalten. Wert- oder bedeutungslos bzw. vernachlässigbar ist es deshalb nicht.

⁵⁵¹ Paul Hawkshaw: Die Psalmkompositionen Anton Bruckners. In: Albrecht Riethmüller (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 1996 in Berlin. Stuttgart 1999, S. 76.

Psalm 112 (WAB 35)

- Besetzung: Soli, 8-stimmiger gemischter Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Streicher
- Entstehung: Linz, Sommer 1863 (vollendet am 5. Juli 1863)⁵⁵²
- Uraufführung: Vöcklabruck, 14. März 1926
- Text: Psalm 113(112)
in der Übersetzung von Franz Joseph von Allioli (1793-1873)
- Widmung: keine⁵⁵³
- Quellen: Partiturotograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 3156)
- Erstdruck: 1926 in Wien bei der Universal Edition (U.E. 6685-6688)

Alleluja. ¹ Lobet den Herrn, ihr Diener, lobet den Namen des Herrn. ² Der Name des Herrn sei gebenedeit von nun an bis in Ewigkeit! ³ Vom Aufgang der Sonne bis zum Untergange sei gelobet der Name des Herrn. ⁴ Hoch über alle Völker ist der Herr und über die Himmel seine Herrlichkeit. ⁵ Wer ist wie der Herr, unser Gott, der in der Höhe wohnt? ⁶ Der auf das Niedrige schauet im Himmel und auf Erden. ⁷ Der den Geringen aufrichtet aus dem Staube und aus dem Kote erhöht den Armen. ⁸ Daß er ihn setze neben die Fürsten seines Volkes. ⁹ Der die Unfruchtbare wohnen läßt im Hause als fröhliche Mutter von Kindern.

Der 112. Psalm ist neben dem späten 150. Psalm die einzige Komposition dieser Art in Bruckners kirchenmusikalischem Oeuvre, die in der Literatur bisweilen ausführlicher zur Kenntnis genommen wurde. Sie verdankt diesen Umstand der Tatsache, daß sie aufgrund ihrer sicheren Datierung und der guten Primärquellenlage als ein Studienwerk gilt, also nicht im vollen Sinn als Kunstwerk angesprochen werden mußte. Demzufolge hat man sie stets als Randwerk betrachtet und – zumal sie kurz vor der Messe Nr. 1 in d-Moll entstanden ist – als weiteren logischen Schritt auf dem Weg zur Großform Messe indes weitgehend ignoriert. Dabei nimmt sie, gerade was den Orchesterapparat angeht, zielstrebig Schritt auf das ‚Wunder der neuen Messe‘.

⁵⁵² Dieses Datum findet sich auf der letzten Seite der autographen Partitur.

⁵⁵³ Der 112. Psalm ist wohl das Abschlußwerk Bruckners nach seinen Studien bei Otto Kitzler (1861-1863). Er schreibt im sog. Kitzler-Studienbuch auf der letzten Seite (fol. 163r): „Ouvverture – dann Symphonie u[nd] Psalm beschlossen / 10. Juli 1863.“

Die Nähe zu den Studien bei Otto Kitzler brachte also entsprechende Urteile hervor. Es scheint nützlich, an dieser Stelle den chronologischen Ablauf der Schaffensphasen Bruckners in Erinnerung zu rufen: Während der Studien bei Sechter in der zweiten Hälfte des 1850er-Jahrzehnts hat Bruckner insgesamt sehr wenig komponiert. Das aus den Jahren nach der *Missa solennis* herausragende Werk bleibt, gleichgültig ob es tatsächlich erst mit Sechters Hilfe oder ohne seinen Einfluß entstanden ist, der *146. Psalm* (WAB 37). Nach Abschluß des Unterrichts im März 1861 folgt eine kurze, aber ergiebige Phase, aus der unter anderem die beiden wichtigen Motetten *Afferentur regi* (WAB 1) und *Ave Maria* (WAB 6) hervorgehen sowie die *Festkantate zur Grundsteinlegung des Neuen Linzer Doms* (WAB 16), wobei letztere präzise schon in die Lehrzeit bei Kitzler datiert. Die Vertonung des *112. Psalms* (WAB 35), die am 5. Juli ausweislich des sog. Kitzler-Studienbuches beendet war, liegt also noch fünf Tage vor der förmlichen „Freisprechung“ durch Kitzler am 10. Juli 1863. Die übrigen während des anderthalbjährigen Unterrichts bei Kitzler entstandenen Instrumentalkompositionen (Märsche, Ouvertüren, Orchesterstücke und das Streichquartett in c-Moll) nehmen gleichsam als vorbereitende Studienwerke zu den späteren Symphonien einen nachrangigen Platz im Instrumentalschaffen Bruckners ein. Unmittelbar zuvor oder zeitgleich (7. Januar bis 26. Mai 1863) entsteht die *Studiensymphonie in f-Moll* (WAB 99), die den unumkehrbaren Weg in Bruckners musikalische Zukunft weist.

Der *112. Psalm* steht also am Wendepunkt zwischen der endgültigen Erledigung der langen Lehr- und Ausbildungszeit, die bis zuletzt auf Bruckners unbeugsamen Willen zur kontinuierlichen Steigerung seiner handwerklich-technischen Fähigkeiten, zur Vervollkommnung seines selbstgewählten Anspruchs, ein „echter Komponist“ zu sein, gründet, und dem Aufbruch in die vielversprechenden Jahre eigenständigen und autonomen Künstlertums. Max Auer hat den *112. Psalm* dementsprechend völlig zu Recht als „Dank- und Jubellied der Befreiung aus dem Schuljoche“⁵⁵⁴ bezeichnet. Das verbürgte Fehlen einer Aufführung zu Bruckners Lebzeiten sowie der Verzicht auf eine Widmung sprechen ebenfalls für die ausschließlich von innen kommende Motivation zur Komposition eines solchen Kirchenwerkes, nicht zuletzt da bei Kitzler nun eindeutig die Beschäftigung mit Instrumentalmusik im Vordergrund stand und so die *Studiensymphonie* sicherlich als das eigentlich Abschlußwerk angesprochen werden muß, wohingegen der *112. Psalm* eher in die bereits von Auer angedeutete

⁵⁵⁴ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 190.

Richtung des dankbaren Künstlers Bruckner gegen seinen Schöpfer zu verweisen scheint, was das Werk dadurch aus der makelbefleckten Sphäre der unautonomen und daher nicht vollgültigen Übungsmusik befreit. Als musikalisches Dankopfer verstanden, dessen künstlerische Ambition nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, wenn man die von vornherein ausgeschlossene Publikumswirkung aus der Betrachtung ausklammert, erklären sich viele Details, etwa das Überleben des Autographs bei der Vernichtung früherer Studienwerke anlässlich des Umzugs Bruckners ins Kustodenstöckl des Wiener Belvedere kurz vor seinem Tod, dessen Autodafé nach dem Zeugnis Göllerichs nicht viele der „ungültigen“ Jugendwerke überlebt haben.⁵⁵⁵ Auch die Bemerkung Melanie Wald-Fuhrmanns über den *112. Psalm*, daß er „nie primär auf eine klangliche Realisierung hin geschrieben worden“⁵⁵⁶ sei, ist so verständlich und müßte andernfalls befremden. Was allerdings Wolfram Steinbeck dazu veranlaßt hat, den *112. Psalm* als „pompöses Gelegenheitswerk“⁵⁵⁷ abzutun, erschließt sich angesichts des offenkundigen Mangels einer äußeren Gelegenheit nicht.

Der Psalm ist in einen monumentalen Rahmenchor, einen kontrastierenden Mittelteil und eine Fuge gegliedert, wobei selbst die NGA den Anfangsteil reprisenartig nach der (Schluß-)Fuge zur Wiederholung vorsieht, was auf den Vorschlag des ersten Herausgebers Josef Wöss zurückgeht, der das Problem möglicherweise verlorengegangener Takte einer potentiellen Schlußkrönung nach der Fuge in ihrer überlieferten Gestalt dadurch eliminierte, daß er den Anfang bis zum 70. Takt wiederholen ließ.⁵⁵⁸ Ob die von Bruckner in der autographen Partitur zwar tatsächlich fünf Takte lang angedeutete Wiederholung des Anfangs so aussehen sollte, wie wir sie heute kennen, oder ob es nicht eine andere Fortsetzung eines zunächst das Eingangsmotiv zitierenden Schlußteils gegeben hat, der leider verlorengegangen ist, oder ob Bruckner seine Arbeit am Psalm mittendrin vorzeitig beendet hat, ist nicht abschließend zu beantworten. Lediglich die gebräuchliche Variante, den Rahmenchor des Anfangs als schlichtes „Da capo“ zu verwenden, erscheint aufgrund der in diesem Fall fehlenden Schlußsteigerung, was für Bruckner völlig untypisch ist, eigentlich am wenigsten plausibel. Abgesehen davon standen bis hierher stets Fugen am Ende größer dimensionierter Kompositionen, so daß der Schluß auch am Ende der Fuge ohne weiteres denkbar ist. Der ins Monumentale gesteigerte Schlußjubiläum würde dann fehlen.

⁵⁵⁵ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 202f.

⁵⁵⁶ Wald-Fuhrmann (2010), S. 280.

⁵⁵⁷ Steinbeck (2010), S. 121.

⁵⁵⁸ Vgl. Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 191 sowie Hawkshaw (1996) im Vorwort zur NGA Bd. XX/5.

Gerade die Schlußfuge zeichnet sich durch fortgeschrittenes Beherrschen eines ästhetisch immer niveauvolleren Kontrapunkts aus, der bloßen schematischen Akademismus vermeidet und das Aneinanderreihen oder Auftürmen von Kontrapunktregeln im Satz längst überwunden hat, dazu floskelhafte oder uninspiriert erscheinende Wendungen nicht mehr reflexartig, sondern wohldurchdacht und bewußt als Stilmittel einsetzt, wie die eingehende Analyse bei Boss gezeigt hat: „Mit dieser letzten Fuge der Ausbildungsphase Bruckners liegt eine streng auf das Thema konzentrierte und straff organisierte Gestaltung ohne lange Zwischenspiele [...] vor. Die langen fugensatzfremden ‚Interludien‘ zwischen 2. und 3. Durchführung [...] sind längst überwunden, aber auch die Kombination von rein thematischer Fugenarbeit und motivisch-thematischen Abspaltungs- und Variationsprozessen [...] tritt zugunsten rein kontrapunktischer, die Themengrundstruktur erhaltende Verarbeitungsmethoden in den Hintergrund. [...] Die unisono geführte, für den Fugenfluß sorgende Violinbegleitung zeigt das Zurückgreifen auf traditionelle Gestaltungsmittel, die mit den Fugen der *Missa solemnis* bereits überwunden schienen. Das mag aber durchaus mit der für sein weiteres Werk noch bedeutsamen Vorliebe für Unisonogestaltungen zusammenhängen.“⁵⁵⁹

Nach der einleitenden Orchesterfanfare, die bezeichnenderweise in den Violinen durch zwei Oktaven – sich gleichsam selbst Trübsal und Niederungen der Ausbildungsjahre entäußernd – nach oben stürmt, folgen drei sich steigernde Alleluja-Rufe des Chores (*maestoso*, *fortissimo*), die je von einem Zwischentakt des Orchesters mit der gleichen Aufwärtsbewegung unterbrochen sind. Die Art, das ‚Alleluja‘ dreifach steigernd dem Psalmtext voranzustellen, ist nicht neu und hat in den Psalmen 114 sowie 146 Vorbilder (in *Psalm 114* sind es vier Alleluja-Rufe zu Beginn, in *Psalm 146* ist es nur einer, wobei der Schlußchor dieses Psalms die dreimalige Ausrufung schon kennt). Viel bedeutender scheint allerdings die Tatsache zu sein, daß Bruckner Jahrzehnte später im *150. Psalm*, seinem letzten großen Kirchenwerk und seinem vorletzten Werk überhaupt, wenn man einmal von der unvollendeten *9. Symphonie* absieht, auf das Modell, das hier bereits formvollendet verwirklicht wurde, zurückgreift. Hier wie dort sind es einstimmige, nach oben strebende Orchesterbewegungen durch exakt zwei Oktaven, die im *150. Psalm* allerdings neben den dreiklangseigenen Tönen noch um die große Sekunde der zweiten Stufe angereichert sind, durch welche Gottes Allmacht, Größe und seine allumfassende Weisheit musikalisch dargestellt

⁵⁵⁹ Boss (1997), S. 106.

wird. Was man allfällig für das Spätwerk erkannt hat, gilt natürlich in gleicher Weise hier, denn musikalisch handelt es sich um nichts anderes.

Die Entwicklung von der Idee des motivisch-thematisch abgekoppelten Halleluja der frühen Psalmkompositionen über die Einbindung dieser Rufe als markantes Signal einer wiederkehrenden Pseudoreprise im *112. Psalm* der mittleren Jahre hin zur Funktion als thematisch jeden musikalischen Verlauf dominieren Fundamentalkonstituenten im späten *150. Psalm* beschreibt den allmählichen Prozeß, sich immer weiter von ästhetischem Ballast und akademistischer Strenge bei der Umsetzung eigener musikalischer Gedanken zu lösen, indem aus bloßen musikalischen Signalelementen und an sich banalen Topoi gemeinverständlicher Monumentalkonzeption Kriterien werden, die in das einzelne Werk und seine individuelle Genetik so sehr eindringen, daß sie den künstlerischen Gehalt und Charakter des Werkes geradezu erst erschaffen. Die überdimensionierte Verbreiterung und Entfaltung eines kleinen Gedankens in der Fläche, das ist ein Aspekt der Originalität in Bruckners Musik. Die Herausbildung dieser Vorgehensweise als personalstilistisches Konzept ist hier deutlich erkennbar.

Doch zunächst könnten die acht Anfangstakte bei singulärer Betrachtung des vorliegenden Psalms noch für sich stehen und würden den Festcharakter und die überschwengliche Dankgesang dieses Lobgesangs an Gottes Hoheit und Huld abbilden. Erst danach beginnt, auch motivisch-thematisch, der eigentliche Eintritt in das musikalische Geschehen. Neben der Oktav des Initialjubels ist es die aufwärts gerichtete Quart, die als emblematische Chiffre siegreichen Triumphs über die ausdauernde Anstrengung der mühsamen Vorjahre und als Kennzeichnung definitiven Abschlusses zentrale musiksemantische Bedeutung erlangt. Die Vorliebe für musikalische Strukturen, welche durch die pointierte Verwendung eines je eigens ausgewählten Intervalls konstruiert sind, ist für den späteren Bruckner oft als stiltypisch erkannt und so z.B. als Majestas-Domini-Symbol herausgestellt worden (Quint-Oktav-Sturz im *Te Deum*, die große Terz bzw. ihre Durchschreitung im Credo der *f-Moll-Messe*; vgl. auch den vorigen Abschnitt). Daß ein Intervall konstitutiv für die gesamte Faktur des musikalischen Satzes sein kann, zeigt sich eben auch schon in frühen und mittleren Werken, wie dem *112. Psalm*. Die hieraus resultierende doppelchörige Anlage mit ihren imitatorischen Passagen (z.B. T. 14ff. oder T. 51ff.), das Umkreisen einzelner, melodisch diffuser Dreiklangskomplexe (T. 20ff. oder T. 73ff.) und die durchgehend sinnstiftende syllabische, linear verlaufende Textdeklamation erinnert zwar unaufhör-

lich an Mendelssohns Psalmkompositionen, doch ist der Impetus, der bei Mendelssohn vorgebildet sein mag, nicht das künstlerisch Entscheidende, sondern die musikalische Gestaltung der Textvorlage mit Bruckners eigenen Worten, mit Vokabeln seiner musikalischen Terminologie und mit Mitteln, die ihm spätestens seit den späten Florianer Jahren zu eigen waren und seinen Personalstil nachhaltig prägen sollten, das ist am *112. Psalm* so bedeutend. So darf man völlig zu Recht feststellen: „Der Duktus des ausgesprochen klangschönen, zwischen vokalen und instrumentalen Stimmen idiomatisch unterscheidenden Werkes ist ganz offenkundig an Mendelssohn angelehnt [...].“⁵⁶⁰ Nur sollten die treffend gewählten Epitheta nicht den eigentlichen Wert des Psalms als Kunstwerk und seine Bedeutung für Bruckners Stilgenese überlagern.

Im Rahmenchor (bis T. 70), der die ersten vier Psalmverse umfaßt, fällt im direkten Vergleich mit den älteren Schwesterwerken zunächst die subtiler ausdifferenzierte und eigenständigere Behandlung des Orchesters auf. Gerade die Bläser zeichnet eine deutlichere Akzentuierung jenseits der reinen Verstärkung an textlich gebotenen Forte-Stellen aus, die der Lebendigkeit des Satzes wohltut. Von bemerkenswerter Anmut und Zartheit ist auch die viertaktige Streichermodulation von Ges- nach F-Dur (T. 47-50), die ähnlich einer innehaltenden, schwelgerischen Pause den vierten Psalmvers von den vorangegangenen drei scheidet und dabei in romantischer Expressivität rhythmische Elemente des folgenden musikalischen Gedankens (Triolen) antizipiert. Man kann sagen, daß der Einsatz tonmalerischer Stilfiguren zugunsten stärkerer Autonomie der Stimmführung und der Entwicklung des melodischen oder harmonischen Einfalls auf ein solides Maß beschränkt worden ist, ohne dabei an aussagekräftigen Stellen vollends vernachlässigt zu werden (z.B. T. 30ff. bzw. T. 37ff. ‚Vom Aufgang der Sonne‘ mit Trompetenglanz und die analoge Stelle ‚bis zum Untergange‘ in getrübler, matter Tönung mit über mehr als eine Oktave hinabstürzender Katabasis). Markant und Brucknerisch ist der punktierte Rhythmus, der in eindringlicher Monotonie die Unumstößlichkeit des ‚Hoch über alle Völker ist der Herr‘ beschwört. Die Höhe des himmlischen Herrn wird zusätzlich durch die Verwendung hoher Bläser am oberen Rand ihres Ambitus unterstützt, während die Streicher in fortlaufenden Sechzehntelsextolen die ganze Weite des Himmelsraums durchmessen. Eine achttaktige Binnenschlußaugmentation dient der Abschnittsbildung innerhalb des Psalms und referiert gleichzeitig auf die acht Vorspanntakte des Anfangs.

⁵⁶⁰ Wald-Fuhrmann (2010), S. 280.

Der kontrastierende Mittelteil über die Verse 5 bis 9 ist im Hinblick auf die Textverteilung anders konzipiert als die bisherigen Psalmvertonungen. Wie ein Motto oder eine immerfort präsente und ihrer Antwort harrende Kernfragestellung legt Bruckner den ersten Halbvers des 5. Psalmverses ‚Wer ist wie der Herr, unser Gott‘ unter die je einer Einzelstimme zugeordnete Deklamation der übrigen Verse. Diese Ostinatoidee, die sicherlich nicht von satztechnischer Notwendigkeit, sondern vom Interpretationsansatz des Textes evoziert wurde, findet ihre musiksemantische Entsprechung im Aufbau des kleinen Motivs, das vordergründig das Quartsymbol des Psalms mit den Dreikangsbrechungen des Rahmenchors verbindet, jedoch außerdem durch die bogenförmige, halbrunde Zielrichtung stets den Ausgangspunkt, der zugleich Zielton ist, als Zentrum behält und so implizit jede Antwort auf die Frage nach dem Gottgleichen verneint. Denn wie es unzählige ehrgeizige Versuche geben mag, an Größe und Huld dem Schöpfer nachzueifern, kommt nach katholischer Auffassung alle Gnade und Barmherzigkeit stets nur von Gott selbst und führt zu ihm zurück. Anteil daran hat der gläubige Mensch, indem er das göttliche Gnadenwerk annimmt und die von ihm gestifteten Sakramente als gültigen und heilbringenden Anteil daran empfängt. Genauso ist das kleine Motiv konstruiert: es beginnt bei Gott und führt durch einen ‚rechtschaffenen‘ aufwärts strebenden Bogen zu ihm zurück, so daß man zweifellos Bruckners hohes theologisches Verständnis anerkennen muß und unweigerlich an das Wort des heiligen Augustinus aus dem ersten Buch seiner Bekenntnisse, dessen Lehren Bruckner als ehemaliger Schüler und späterer Stiftsorganist der Augustiner-Chorherren selbstverständlich ganz besonders nahe stand, erinnert wird: „Tu excitas ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te.“⁵⁶¹ Dieses kurze Motiv zieht sich in unterschiedlichen Variationen durch alle Stimmen des ab hier zur Vierstimmigkeit komprimierten Chores, während die Instrumentalstimmen ein unabhängiges Satzgefüge entgegenstellen. Der ganze mittlere Abschnitt steht in der Dominanttonart F-Dur, weicht zwischenzeitlich in die Doppeldominante C-Dur aus und moduliert am Ende mittels der eigentümlichen Passage über den letzte Psalmvers, deren fahles Licht (e-Moll-/H-Dur-Sphäre) Göllerich als „mystische Bestrahlung“⁵⁶² erkannt hat, überraschend nach a. Dabei steht die Kernfrage mit dem Unisonoquintfall in T. 111 und der einstimmigen Circula-

⁵⁶¹ Augustinus, Confessiones I, 1: Du ermunterst [den Mensch], daß dich zu loben ihn erfreut, denn du hast uns zu dir hin erschaffen, und unruhig ist unser Herz, bis es zur Ruhe kommt in dir. (Lateinischer Text zit. n.: Augustinus: Confessiones. Hrsg. von James J. O'Donnell. Oxford 1992.)

⁵⁶² Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 200.

tio um den Ton a als Frage und Antwort zugleich unbeantwortet-beantwortet im Raum.

In der anschließenden Pseudoreprise von 29 Takten zitiert Bruckner zunächst wörtlich den A-Teil, ehe er ab T. 137 über c-Moll, F-Dur-Septimakkord, B-Dur, g-Moll und A-Dur-Septnonakkord mit tiefalterierter Quinte es im Baß in die Medianten D-Dur ausweicht, was für die Psalmkompositionen neu ist, denn bisher hatte Bruckner vor dem Eintritt der Schlußfuge stets auf die Dominanttonart (in diesem Fall wäre das F-Dur) hingesteuert. Mit der Verwendung der Medianten zeigt sich hier schon beizeiten seine Vorliebe für Mediantverhältnisse, die in der harmonischen Struktur der meisten späteren Werke eine wichtige Rolle spielen.

Die Fuge am Ende, von der weiter oben schon kurz die Rede war, bereitet einige Probleme hinsichtlich ihrer potentiellen Funktion als Schlußkrönung des Psalms. Waren es nämlich bislang stets in homophon-akkordische Schlußaugmentationen mündende Fugen, die ein gesamtes Werk zum Höhepunkt führten, fehlt hier aufgrund unzureichender Primärquellen die Sicherheit, wie der Schluß von Bruckner tatsächlich konzipiert wurde.⁵⁶³ Rainer Boss widerspricht in diesem Punkt der Auffassung beider Herausgeber, sowohl der alten als auch der neuen Bruckner-Gesamtausgabe, und vermutet, daß es sich „wie in allen anderen Psalmkompositionen Bruckners um eine Schlußfuge handelt, die zu einem [...] das gesamte Werk abschließenden Höhepunkt führt. An eine zunächst sich anbietende komplette Wiederholung des Einleitungschors ist wohl auch deswegen nicht zu denken, weil dieser bereits als Repräsentant nach dem kontrastierenden Mittelteil der Fuge vorangestellt wird.“⁵⁶⁴ Freilich ist diese Einschätzung angesichts der bis dato überlieferten Werke gleicher Gattung nachvollziehbar. Doch ist bspw. in der zeitnah entstandenen *Festkantate* ebenfalls ein Rahmenchor komponiert, der zweimal im Verlauf der Kantate wiederkehrt, wenn es dem Werk ansonsten auch an jeglicher Art einer Schlußfugierung mangelt. Das allein kann also kein hinreichendes Argument sein.

Da nur fünf zu wiederholende Takte auf der autographen Partitur angegeben sind, stellt sich die Frage, weshalb man eigentlich nicht auch an ebendieser Stelle, das heißt mit dem Initialjubel des Psalms aufhören soll. Einerseits würde das kurze Aufgreifen des Eingangsmotivs dem Anspruch an zyklische Rundung völlig genügen. Andererseits sind so viele entscheidende Momente der Schlußsteigerung gegen Ende der Fuge komponiert, daß es schwerfällt, diese zu ignorieren: Neben Eintritt des

⁵⁶³ Vgl. Anm. 558.

⁵⁶⁴ Boss (1997), S. 101.

brucknertypischen Dominantorgelpunkts (Paukentremolo) in T. 185ff. als Ankündigung des Finales und Vorhaltsdissonanzbildungen bei gleichzeitiger Verbreiterung des Rhythmus durch Augmentation und dadurch bedingte Verlangsamung des Satzflusses (T. 196ff.) spricht auch die Schlußfanfare beider Trompeten (T. 198f.) und die Tatsache, daß der Psalmtext an dieser Stelle bereits vollständig deklamiert wurde, dafür, daß Bruckner doch genau das gemeint haben kann, was er notiert hat. Im Anschluß an die Fuge noch einmal den triumphalen Jubel des Anfangs, sicherlich in breiterem und feierlicherem Tempo oder wenigstens mit starkem Ritardando. Blickt man auf die Schlußsteigerung des allenthalben als spätes Meisterwerk gefeierten *150. Psalms* von 1892, muß man schließlich auch konzедieren, daß Bruckner hier nach der Fuge, ihrer steten Verbreiterung und Augmentation des Fugenthemas, auf das Eingangsmotiv rekurriert und es in einem plagalen Monumentalhöhepunkt bejubelt, ehe es – nicht zuletzt durch die gewaltige Eruption des Sopran ins hohe c^3 – inschier Unermeßliche getrieben wird. Etwas ähnliches kann durchaus auch für den *112. Psalm* angedacht gewesen sein, so daß eine Schlußkrönung durch das siegesgewiß dreifach steigende ‚Alleluja‘ des Weltenherrschers (womöglich hinauf bis b^2), mit plagalem Ganzschluß oder ohne, zwar nicht minder spekulativ bleibt, wie die in Betracht gezogenen übrigen Vorschläge, aber zumindest näher an die überlieferte Quellenlage des Autographs heranreicht und zudem die Gestalt der anderen Psalmkompositionen sowohl vor als auch dem *112. Psalm* berücksichtigt.

Zur Schlußfuge selbst sei angemerkt, daß eine auffällig virtuose und reichverzierte Violinkoloratur dem Fugenthema fortlaufend beigegeben ist, nicht als Kontrasubjekt im Sinn des häufig verwendeten Doppelfugenansatzes, sondern als reine Dekoration, mitunter allerdings überdeutlich auf die melodische Struktur der Fugenthemengestalt und ihr harmonisches Rückgrat verweisend und doch eigenständig. Das ist in dieser Form neu für eine größere Fuge Bruckners. Zum Verlauf der einzelnen Durchführungen ist weiter oben bereits das Nötige gesagt worden. Eine detaillierte formale Analyse dieser letzten Fuge aus der Lehr- und Studienzeit findet man, wie zu den meisten der größeren Vokal- sowie Instrumentalfugen, bei Rainer Boss.⁵⁶⁵

Die Faktur vor allem des Instrumentalparts ist, wie nicht anders zu erwarten war, stark fortgeschritten und zeigt die Spuren der Instrumentationslehre Kitzlers. Bruckner justiert feingliedriger und disponiert einzelne Instrumentengruppen unabhängiger von der thematischen Arbeit in den Vokalstimmen. Er setzt Akzente sparsamer und

⁵⁶⁵ Ebd., S. 101ff.

subtiler und verstärkt dadurch ihre Wirkung. Jegliche Form von Manierismen sind dieser Musik bereits fremd, keine antiquierten Zöpfe verdecken mehr seine Ideen.

„Ist der *112. Psalm*, wie die Betrachtung zeigt, auch kein Vollwerk, so darf er doch als ein Introitus vor den Altarstufen des Heiligtums der D-Messe gelten.“⁵⁶⁶ Diese für das tradierte Brucknerbild geradezu prototypische Bewertung Göllerichs hofft der Verfasser dieser Arbeit mit den vorangegangenen Ausführungen nachdrücklich widerlegt zu haben. Bleibt das Werk vom klanglichen Gesamteindruck her zwar noch in Teilen einer Musiksprache verhaftet, die bestenfalls als „zeitgenössisch“ oder „romantisch“ gelten kann, ist dennoch durch die strukturelle Einheit verbunden mit personalstilistischer Vielfalt, die nicht nur schlaglichtartig aufleuchtet, sondern das Werk in seiner Faktur von Anfang bis Ende durchzieht, ein schlüssiges musikalisches Konzept vorgelegt, das originales Künstlertum jenseits der apodiktischen Aussage vom fehlenden Originalgenie dokumentiert und damit verbunden auch den Status als „Vollwerk“, soweit einen derart unglücklichen und überholten Begriff überhaupt verwenden will, mühelos erreicht. Umgekehrt könnte man fragen, welcher Entwicklungssprung oder welche bahnbrechende Schlüsselidee die *d-Moll-Messe* bietet, ohne daß der Weg dorthin bereits im *Psalm 112* vorgebildet und eindeutig erkennbar wäre. Natürlich ist die Messe tiefgründiger und anspruchsvoller, da ihre Themengestalten feiner proportioniert, ihre symphonische Eigenständigkeit im Instrumentalteil deutlicher betont ist (was nicht nur naturgemäß einiger Übung bedurfte, sondern sich auch aufgrund der Länge der Messensätze einfacher verwirklichen ließ), ihre musikalische Integrität substantiell vollends unabhängig vom Text aufgefaßt werden kann – aber nicht muß. Doch ist die kleinere Form der Psalmkomposition nichtsdestotrotz ein vollgültiger Beitrag zum kirchenmusikalischen Werkkorpus, der alle Schönheiten und Eigentümlichkeiten, die mit Bruckners Namen verbunden sind, bereits vorausahnt, verwirklicht oder (bewußt) vernachlässigt.

Außerdem wird durch die Einordnung des *112. Psalms* in den entstehungszeitlichen Kontext und die Bewertung der Musik mit Blick auf die evolutive Linie das Bild des sich kontinuierlich entwickelnden und reifenden Bruckner klarer, das ohne Berücksichtigung der mittleren Kirchenwerke von so vielen Vorbehalten und Ressentiments geprägt ist, daß es kaum verwundert, wenn man, um die auch ideologisch befrachtete Wahrnehmung nicht zu gefährden, Werke von der Art eines solchen instrumentalbegleiteten Psalms völlig aus der wissenschaftlichen Betrachtung ausblendet.

⁵⁶⁶ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 202.

Psalm 150 (WAB 38)

- Besetzung: Soli, 4-stimmiger gemischter Chor, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, Pauken und Streicher
- Entstehung: Wien, 1892 (vollendet am 29. Juni 1892, revidiert am 7. und 11. Juli)
- Uraufführung: Wien, 13. November 1892
- Text: Psalm 150
in der Übersetzung Martin Luthers
- Widmung: Max von Oberleithner (Privatschüler Bruckners)
- Quellen: Partiturotograph (Wien, ÖNB-MS, Mus.Hs. 19.484), vier Abschriften
- Erstdruck: 1892 in Wien bei Ludwig Doblinger (D. 1804)

¹ *Halleluja. Lobet den Herrn in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht.*
² *Lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit.* ³ *Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen.* ⁴ *Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen.* ⁵ *Lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln.* ⁶ *Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. Halleluja.*

Der *150. Psalm* ist vielleicht das am meisten verkannte Werk Bruckners. Komponiert im Frühjahr und Sommer 1892 auf Bitten des Dirigenten und Musikkritikers Richard Heuberger für das Eröffnungskonzert der „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ in Wien, zu dem es allerdings nicht rechtzeitig fertig geworden ist, weswegen die Uraufführung erst am 13. November 1892 in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Wilhelm Gericke, ungünstig plaziert inmitten von Werken Schuberts, Liszts und Mendelssohns, stattfinden konnte, gehört der Psalm zu den sog. „Gelegenheitswerken“ und wird deswegen nicht selten vernachlässigt. Künstlerisch hoch ambitioniert hat Bruckner hier eine Synthese von symphonischem Stil und Vokalmusik geschaffen, die weit über die Errungenschaften der großen Messen und des *Te Deums* hinausgehen. Rezeption und Kritik ließen nicht lange auf sich warten und erwiesen sich als wenig verständnisvoll für solcherart „moderne“ Musik.

Der Gelegenheitscharakter ist freilich nur äußerlicher Natur, hat aber die klare Sicht auf den Psalm lange Zeit verstellt, wie bereits Franz Grasberger beklagt hat: „Man pflegt den *150. Psalm* als ‚Gelegenheitswerk‘ zu bezeichnen und übersieht die folgerichtige Stellung, die er im Gesamtschaffen Bruckners einnimmt.“⁵⁶⁷ Die Zuschreibung als „folgerichtige“ Komposition bezieht sich auf die strukturelle Symbiose des Materials, des Apparates und der Formsprache einerseits, wie auf die organische Entwicklung *eines* einheitlichen musikalischen Gedankens, wie er für das gesamte Spätwerk, nicht nur für die beiden letzten Symphonien, kennzeichnend ist andererseits. Winfried Kirsch hat das Problem, das man im Umgang mit der Faktur des Psalms hatte, so umrissen: „Die Schwierigkeit des Werkes betrifft vor allem das neue Verhältnis von Vokal- und Instrumentalpart. Ausschlaggebend ist dabei nicht so sehr die – wiederum historisch gerechtfertigte – zunehmende Gleichbehandlung des Vokalen und Instrumentalen sowie deren gegenseitige Integration, als vielmehr der Vorgang des totalen Ersatzes des einen durch das andere.“⁵⁶⁸ Gleichzeitig konnte er den vermeintlichen Widerspruch aber zeitgeschichtlich auflösen, indem er den *150. Psalm*, den Gedanken Walter Wioras und Carl Dahlhaus‘ folgend, als Werk in „einer musikhistorischen Zeit des Umbruchs“ erkannt hat.⁵⁶⁹ Außerdem steht der Psalm entwicklungsgeschichtlich in einer erkennbar aufsteigenden Linie, deren Ziel totale wechselseitige Integration des Vokalen und Instrumentalen ist, angefangen von der *f-Moll-Messe*, über die Station des *Te Deums* hin zum symphonischen Chor *Helgoland* (WAB 71). Insofern ist es völlig richtig, auf die „folgerichtige Stellung im Gesamtschaffen“ mit Nachdruck hinzuweisen.

Bruckner hätte es nicht nötig gehabt, eigens einen Beitrag zur Ausstellungseröffnung zu komponieren; er war bereits krank, arbeitete trotz zahlreicher Unterbrechungen versessen am Kopfsatz der *9. Symphonie*, war bereits der Lehrverpflichtung am Konservatorium aus gesundheitlichen Gründen enthoben, hatte kurz zuvor den Ehrendokortitel der Universität Wien erhalten und beendete im Oktober auch seine Tätigkeit an der Hofmusikkapelle. Dennoch stürzte er sich mit Eifer in die Arbeit am *150. Psalm* und schuf damit seine „*allerbeste Fest Cantate*“,⁵⁷⁰ wie er sich dem Linzer

⁵⁶⁷ Franz Grasberger im Vorwort zur NGA Bd. XX/6 (1964).

⁵⁶⁸ Kirsch (1988), S. 89.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 82. Vgl. dazu auch:

Walter Wiora: *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, S. 119ff. sowie

Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Wiesbaden 1980, S. 279ff.

⁵⁷⁰ Briefe, Bd. 2, S. 225.

Buchhändler Emil Fink gegenüber ein Jahr später äußerte. Den Text hatte er von zwei zur Auswahl stehenden Psalmen „wegen seiner besonderen Feierlichkeit“⁵⁷¹ dem 98. Psalm vorgezogen. Fritz Grüninger hat etwas nebulös formuliert: „Es ist das Höchste, was die Musik sagen kann; es ist das letzte, das Bruckners Chorwerke zu sagen haben.“⁵⁷² Er zielt darauf, daß *Psalm 150* als Schlußstein, als Apotheose des gesamten Kirchenmusikwerks konzipiert ist, dessen Bedeutung für das kirchliche Schaffen nur mit dem der *9. Symphonie* auf dem Gebiet der Instrumentalmusik verglichen werden kann. Es trifft zwar sicherlich zu, daß der *150. Psalm* (wie auch das *Te Deum*) in erster Linie kein liturgisches Werk ist, das verrät sowohl der entstehungsgeschichtliche Hintergrund als auch die überdimensionierten Anforderungen an den Apparat und die enormen technischen Schwierigkeiten bei der Ausführung, doch bleibt zu fragen, ob das tatsächlich am religiösen Impetus beider Werke rüttelt, wie Claudia Röthing meint: „Wenn auch beiden Werken ein geistlicher Text zur Verherrlichung Gottes zugrunde liegt, so sind sie doch von Bruckner nicht primär für die Kirche gedacht. [...] Nicht der Text [...] ist vorrangig, sondern die psychologisierende, deskriptiv musikalische Vorstellung des Inhaltes, die ihrerseits durch eine Verschmelzung des Vokal- und Instrumentalkörpers gebildet wurde.“⁵⁷³ Gerade der reife Bruckner setzt sich derart subtil mit Textnuancen auseinander, die er wie kaum ein zweiter seiner Generation über seine Musik zu transportieren imstande ist, daß es vermessen erscheinen muß, wo er doch selbst seine Begeisterung für den Text in bezug auf den Psalm betont hat, ihm Vernachlässigung bei der Vertonung desselben zugunsten unbedingter Beherrschung seines Kunstwillens durch symphonische Formaspekte vorzuwerfen. Der Inhalt des Textes evoziert gleichsam die Form und bedingt die Gestalt der Komposition in wechselseitiger Auseinandersetzung mit jenen Zwängen, die sich aus der am späten Symphoniestil orientierten „alle Teile überwölbenden großartigen Steigerungsanlage“⁵⁷⁴ ergeben. „Die Spannung zwischen der an und für sich einfachen Gesamtform und Detailstruktur, dem äußerlich schlichten Chorsatz, der prägnanten Motivik und Thematik und der klaren großflächigen harmonischen Gliederung einerseits und dem geradezu ungezügelt energetischen Einsatz all dieser Mittel ist es ja gerade, welche diesen Spätstil Bruckners auszeichnet.“⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Bruckner an Heuberger am 7. März 1892. In: Briefe, Bd. 2, S. 171.

⁵⁷² Grüninger (1930), S. 165.

⁵⁷³ Röthing (1978), S. 82.

⁵⁷⁴ Wald-Fuhrmann (2010), S. 281.

⁵⁷⁵ Kirsch (1988), S. 89.

Hinzukommt der repräsentative Festcharakter, der wie ein historisch verbürgtes, einheitstiftendes Band im Hintergrund wirkt, denn der 150. Psalm war seit jeher Textvorlage für besonders prachtvolle Apologien und Lobpreisungen innerhalb und außerhalb des Gottesdienstes. Bruckner reiht sich also in eine lange musikhistorische Folge von Vertonungen dieses Psalmtextes ein. Der *150. Psalm* ist deshalb beides: fremdveranlaßte Repräsentationsmusik und persönliches Gotteslob in quasi-symphonischer Gestalt. Daß die (gegnerische) Kritik mit Kategorien wie monumental, erhaben, großartig, gewaltig, gigantisch, übermächtig etc. nicht in der Lage war, das Werk vollends zu erfassen, führte dazu, daß man sich, ähnlich wie später bei Bruckners legitimen Nachfolger Gustav Mahler, bemühte, die technischen und praktischen Probleme, die mit einer Aufführung verbunden waren, in den Vordergrund zu rücken, um die Psalmkomposition als unsingbar, unspielbar, kurzum als unmusikalisch zu geißeln. Beispielhaft sei die pointiert-sarkastische Äußerung Max Kalbecks in der Wiener Montags-Revue wiedergegeben: „Der heilige Anton verfiel auf den letzten Psalm wohl nur, weil der Psalmist seinen Gott mit Posaunen, Pauken und Zymbeln zu loben auffordert. Aber heißt es denn: Lobet den Herrn aus allen Tonarten und opfert ihm ein Dutzend Chorstimmen, einen Solosopran und einen ersten Geiger? Eine Verwechslung der Grundbegriffe, wenn auch eine enharmonische!“⁵⁷⁶

In der Tat hat das Werk seine Schwierigkeiten. Es handelt sich dabei aber nicht um einzelne sängerische oder sonstige Details in der Partitur, wie bspw. die extrem hohe Lage und eingeschränkte Kantabilität des Solosoprans, die beinahe unmögliche Fugenthemengestalt, die unsangliche Stimmführung des Chores oder die Disposition einiger Instrumentalparts, die von professionellen Musikern bezwungen werden, sondern es sind viel essentiellere Probleme, die das bahnbrechend Moderne und Neue dieser Musik bedeuten. „Hier wird nicht nur die natürlich historisch bedingte Grundvorstellung von Vokalität angegangen; die ekstatische Freilassung des Ausdrucks, die uneingeschränkte Affirmation, der Totalitätsanspruch an das Material mußte den Zeitgenossen fraglos wie ein der Metaphysik dargebrachtes allzu großes ‚Musikalisches Opfer‘ erscheinen. [...] Ohne eine in gleicher Weise kontinuierliche Weiterentwicklung des musikalischen Materials mußte es schließlich zu jener ‚alle musikalischen Denkgesetze‘ aufhebenden Ausdrucks-Redundanz kommen, wie sie im *150. Psalm* zweifellos vorliegt, zu jener Diskrepanz zwischen dem Aussagewillen und der mit diesem Entwicklungsstand des musikalischen Materials möglichen kom-

⁵⁷⁶ Wiener Montags-Revue vom 21. November 1892. Zit. n.: Göll./Auer (1936), Bd. IV/3, S. 276.

positorischen Realisierung.⁵⁷⁷ Bruckner hat so das Tor zu den monumentalen Klangdenkmälern des 20. Jahrhunderts bei Reger, Strauss oder Mahler erst aufgestoßen.

Der Psalm ist entlang des Textes abschnittsweise gegliedert, wenn er auch nicht in einzelne Sätze aufgespalten ist. „*Mehr langsam! Feierlich, kräftig*“ beginnt das Orchestertutti, dem der Chor unisono mit dem gewaltigen Halleluja-Hauptthema folgt. Es ist zu Beginn – ähnlich wie im Finale der *8. Symphonie*, wenn natürlich auch auf kleinerem Raum – als dreifache Steigerung angelegt, was bereits in den frühen Psalmkompositionen 112 (ebenfalls zu Beginn) und 146 (Schlußchor) so vorgebildet war. Der zwei Oktaven durchmessende, gebrochene C-Dur-Dreiklang nebst Sekunde des Orchesters umfaßt symbolisch Höhen und Tiefen, Himmel und Erde, stürzt in gewaltigem Bogen von oben herab und durchläuft in strahlendem Aufstieg den Lauf der Welt. Das Wort ‚alles‘ ist hier omnipräsent. Der weitere Formverlauf ist klar zu erkennen: der Halleluja-Prolog endet in T. 22, es schließen sich zwei Mittelabschnitte an, die ebenfalls je eine breite dreifache Steigerungsanlage aufweisen und ungefähr gleichgroß sind (T. 22 bis 74 bzw. T. 75 bis 142). Darauf folgt reprisenartig wieder der Initialjubel (*Tempo I* ab T. 143), der in die weiträumige Schlußfuge mündet. Auch die Verwendung der Fuge am Schluß ist bereits in den übrigen Psalmkompositionen üblich gewesen und ist das auffälligste verbindende Element zu den um 30 und mehr Jahre älteren Vorläuferwerken der Gattung. Die Fuge selbst (T. 165 bis 218) hat ein überaus Bruckerisches, doch kaum sangliches Thema, dessen Themenkopf aus der stürzenden Oktave und der um einen Halbton nach oben gerückten und rhythmisch diversifizierten Umkehrung derselben besteht. Blickt man zudem auf den nächsten und letzten Thementakt, kann man sagen, das Thema besteht nur aus dem Grundton c und seinen benachbarten chromatischen Nebentönen. Spätestens hier wird deutlich, wie sehr chromatische Verläufe das Werk dominieren, wie sehr der Umgang mit chromatischer Spannung zum konstituierenden Prinzip des *150. Psalms* wird. Daß damit nicht nur künstlerischer Fortschritt, sondern auch die eingangs erwähnten Gefahren unmittelbar verbunden sind, bedarf an vermutlich keiner Erwähnung. Denn „die chromatische Kulmination in den Takten 207 bis 218 mit ihrer jede Vokalität mißachtenden Modulationsgymnastik ist deutlichstes Signum jenes umschriebenen musikalischen Verdichtungsprozesses, jener Ausdrucksredundanz, die die Gefahr

⁵⁷⁷ Kirsch (1988), S. 88f.

des matriellen Ausufers zeitigt.⁵⁷⁸ Gleichwohl ist der Psalm trotz des klaren Formverlaufs und der je aufeinander beruhenden, bogenförmigen Steigerungsanlage „inhaltlicher weniger Entwicklung als gelöste Ausbreitung“⁵⁷⁹ und schafft es dennoch, einem Balanceakt gleich, musikalische Einheit zu bewahren.

Was den „Ton“ des Psalms angeht bzw. die Stimmung, die er verbreitet, so ist dazu sehr unterschiedliches bemerkt worden. Hatte Bruckners früher Biograph Ernst Kurth als Zeitgenosse mit nur gut 30 Jahren Abstand, die übermächtige Modernität fest im Blick, noch formuliert: „Der Psalm ist völlig auf strahlende Lichtwirkung angelegt, es scheint ein Werk zu sein, im dem Bruckner [...] aus seinem eigenen Kreise herausschritt“,⁵⁸⁰ so heißt es exakt 85 Jahre später: „Aus der Entstehungsgeschichte ergibt sich mithin ein Kontext für den erhabenen, geradezu bombastischen Ton des Stückes, der in die Sphäre spätgründerzeitlicher Wiener Selbstdarstellung und politisch gefärbter Männerchor-Bewegung führt [...]“⁵⁸¹ Da das Monumentale und Gewaltige Hauptmerkmal im späten Brucknerschen Ausdrucksgestus ist, und zwar nicht nur in den durch Text animierten Chorwerken, sondern genauso zumindest in den beiden letzten Symphonien und überdies die musikalischen Beziehungen zwischen jenen und dem vorliegenden Psalm mehr als offenkundig sind, erscheint es wenig hilfreich, den Ton als Ausfluß gleichsam chauvinistischer „spätgründerzeitlicher Wiener Selbstdarstellung“ zu erklären. Was wären dann erst Mahlers Werke: womöglich der dekadente Abgesang auf den epochalen und selbstgerechten Glanz des *Fin de Siècle*? Ideologische Verbrämung hilft nicht und sollte den Zugang zum Verständnis des *Psalms 150* nicht versperren, auch wenn die Einordnung in das gängige Brucknerbild schwerfällt.

Neben der weiter oben erwähnten Oktave bildet die Quart die Keimzelle für das motivische Arbeiten. Sie trägt nicht nur sowohl im Chorsatz als auch in der Orchesterfiguration den ersten Mittelabschnitt des präludierenden Teils vor der Fuge (T. 23ff.), sondern bleibt auch im zweiten Mittelabschnitt im Orchester verbindliches Element (v.a. Violinen ab Buchstabe E). Die Kombination von Quart- und Oktavgebilden findet sich dann schließlich in der Fuge, wo der Fugenthemengestalt in Chor und Bläsern ein Streicherkontrapunkt beigegeben ist, der aus verschiedenen Quartelementen zusammengesetzt wurde. Die Fuge verläuft, was bspw. die Einsatzfolge an-

⁵⁷⁸ Kirsch (1988), S. 91.

⁵⁷⁹ Kurth (1925), S. 1278.

⁵⁸⁰ Kurth (1925), S. 1278.

⁵⁸¹ Wald-Fuhrmann (2010), S. 280f.

geht, in der für Bruckner üblichen Weise; hier zeigt er sich konservativ und traditionsbewußt. Ansonsten ist die Entwicklung in der Fuge ebenfalls eher auf flächige Kontraste ausgerichtet, als auf binnenstrukturelle Fortgänge. Gerade in der Fuge erweist sich Bruckners sicheres Gespür für kontrapunktische Verteilung selbst im größten möglichen Apparat. Die hieraus resultierende Gesamtform, zu deren zyklischer Rundung noch die Wiederholung des Anfangshallelujas zählt, ist völlig organisch.

Trotz aller Probleme, die die kurze Partitur dem riesigen musikalischen Gedanken bereiten muß, kann man feststellen, daß Bruckner einen Kanal gefunden hat, in dessen Fluß er seinen symphonischen Formwillen ohne substantiellen Verlust zu gießen vermag. Der *150. Psalm* bündelt die musikalisch-ideelle Energie Bruckners im großen Abgesang seines Lebens und bildet ohne Zweifel die „Summa musices“ seines über fünfzig Jahre währenden Schaffens auf dem Gebiet der geistlichen Musik. War das *Te Deum* auch das prachtvollere, beim Publikum erfolgreichere und bei weitem monumentalere Werk, das hierüber seine kirchlichen Ansprüche implizit verleugnen mußte und welches Bruckner nicht umsonst der Legende nach zum Schlußsatz seiner *9. Symphonie* bestimmt hat, so ist der Psalm innerlicher, in sich eingekehrter und vergeistigter als es das *Te Deum* allein aufgrund des angesichts der Textvorlage gebotenen, in Einzelsätze gegliederten musikalischen Formverlaufs sein konnte. Gleich das *Te Deum* mehr einem formalisierten und zugleich machtvollen Gebet der Gesamtkirche, erscheint der *150. Psalm* eher wie ein persönliches Gebet, dessen reife Aussprache des Beters mit seinem Schöpfer mit dem Schimmer befriedeter Dankbarkeit und altersmilden In-sich-selbst-Ruhens überzogen ist. Insofern ist der *150. Psalm* gerade im Kontrast zum *Te Deum* in mehrfacher Hinsicht vollendete Kirchenmusik.

Dem historischen Fortschritt, den Bruckner hier musikalisch jenseits allen persönlichen Bekenntnisses unumstößlich eingeläutet hat, begegnet man erst wieder in den Vokalwerken zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welche die Peripetie spätromantischer Vokalkunst in symphonischer Gestalt darstellen. Die stringente Entwicklungslinie hat hier nicht nur ihren Höhepunkt, sondern findet auch ihren historischen Schlußpunkt. Apotheotische Verklärungsstopoi, die an dieser Stelle vielleicht ausnahmsweise mit einiger Berechtigung formuliert werden dürften, klangen und klingen bspw. so: „Es mutet wie ein groß ausgebreitetes Stück aus den Schlußverklärungen an, zu denen sich sonst seine Werke erst im Laufe der Formentwicklung durchringen.“⁵⁸²

⁵⁸² Kurth (1925), S. 1278.

Festkantate (WAB 16)

- Besetzung: 4-stimmiger Männerchor, 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Fagotte,
4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken (Orgel ad libitum)
D-Dur „Gemäßigt“
- Entstehung: Linz, bis zum 25. April 1862
- Uraufführung: Linz, 1. Mai 1862
- Text: Maximilian Pammesberger⁵⁸³
- Widmung: Zur Grundsteinlegung des Neuen Linzer Doms
- Quellen: Partiturotograph (Linz, Singakademie, Archiv „Frohsinn“)
- Erstdruck: 1930 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. III/2, S. 197-216
(Faksimile)

*Preiset den Herrn,
lobsingt seinem heiligen Namen!
Grund und Eckstein bist du, o Herr,
deiner Kirche groß und hehr.*

*Taue deine Kraft und Stärke
über Fundament und Stein,
die wir zu dem heil'gen Werke
weihend senken ein.*

*Preiset den Herrn,
Maria preiset, ohne Makel empfangen.*

*Aus der Erde Schoß wächst der Bau
riesengroß in des Himmels Blau.*

⁵⁸³ Maximilian Pammesberger (1820-1864) war von 1856 bis zu seinem Tod Professor für Moralthologie an der Bischöflichen Theologischen Diözesanlehranstalt in Linz und maßgeblich an der künstlerischen Planung des Maria-Empfängnis-Doms beteiligt.
Die abweichenden Lesarten „Prof. Dr. Pamesberger“ (bei Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 133 und bei WAB, S. 20) bzw. „Maximilian Prammesberger“ (NGA, Bd. XXII/6, S. VIII und Bruckner-Handbuch (2010), S. 297) sind wohl versehentlich zustande gekommen.

*Das ist der Unbefleckten Haus,
drin öffnet sich die Gnadenquelle
und strömet reich und helle
ins Land hinaus.*

*Des Landes Stämme wallen fromm
aus allen Gauen zu dem Dom
von Unsrer Lieben Frauen.
Sie grüßen sie viel tausendmal
und finden Heil im Gnadensaal
durch Glauben und Vertrauen.*

*Preiset den Herrn,
lobsingt seinem heiligen Namen!
Preiset den Herrn,
Maria preiset, die mächt'ge Helferin. Amen.*

Bruckners *Festkantate* (WAB 16) zur Grundsteinlegung des Neuen Linzer Doms am 1. Mai 1862, die Bischof Franz Joseph Rudigier bei seinem langjährigen Protegé bestellte, nachdem er anlässlich der Verkündung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis Mariens durch Papst Pius IX. im Jahr 1854 mit der Bulle „Ineffabilis Deus“ den Neubau eines diesem Patrozinium geweihten Domes angeregt hatte, bildet den Höhe- und Schlußpunkt in Bruckners Kantatenschaffen. Waren die vorangegangenen Werke der Gattung künstlerisch simple Geburtstags- oder Namenstagsgeschenke für seine Gönner – Leopold Nowak hat sie einst als „Prälaten-Kantaten“ verspottet –,⁵⁸⁴ die jenseits des obligatorischen Festcharakters und einer gewissen Feierlichkeit kaum bedeutende Musik enthalten, sind in der Kantate von 1862 spürbar mehr künstlerische Ambitionen entwickelt, was dem speziellen, öffentlichen und publikumswirksamen Anlaß geschuldet sein mag. Die beiden vergleichbaren Werke späterer Jahre, *Germanenzug* (WAB 70) von 1863 und *Helgoland* (WAB 71) von 1893, sind indes schon keine Kantaten im eigentlichen Sinn mehr, sondern tendieren in modernere, weit darüber hinausragende Richtungen („Symphonische Chöre“).

⁵⁸⁴ NGA Bd. XXII/6, S. V.

Die Kantate ist in acht Nummern gegliedert, darunter drei Chöre, zwei Soloquartette, ein Baßsolo, ein A-cappella-Choral sowie ein rein instrumentales „Praeludium“ vor dem Choral. Die drei Chöre ‚Preiset den Herrn‘ haben dabei Ritornellcharakter und bilden einen Rahmen im Sinn thematischer Einheitlichkeit um die übrigen, untereinander thematisch weniger reflexiven Einzelsätze. Zentrale musikalische Motive der Rahmenchöre sind hier der für Bruckner typische Quint-Oktav-Sturz, auch wenn er noch nicht vollends durchgebildet erscheint, und die sog. „expressive Terzdurchschreitung“.⁵⁸⁵ Ebenso markant brucknerisch ist das kurze Baßsolo, wo der Solist in gebrochen aufsteigenden Dreiklängen über einem pochend repetierenden Achtelkettengrund des Orchesters noch etwas verdunkelt die 7. *Symphonie* vorausahnt. Bruckners Meisterschaft noch vor der in der Literatur so oft bemühten Freisprechung von Kitzler und dem Beginn des eigentlichen Komponierens im Jahr 1863 und sein musikalischer Ideenreichtum wird hier überdeutlich.

In feierlich-strahlendem D-Dur eröffnet ein unisono Oktavsturz des vollen Orchesters die Festkantate und tritt in gleichberechtigten Dialog mit dem Männerchor, der vom Grundton in die Quinte springt (Quint-Oktav-Relation, T. 2), ehe das Orchester die Skala bis zur Durterz majestätisch durchschreitet (T. 3). Der gedankliche Konnex kirchlicher Monumentalarchitektur wird hier auch musikalisch spürbar.⁵⁸⁶ Es schließt sich eine kurze, lediglich von den Kirchenposaunen gestützte Überleitung zur Dominante an, bevor der Chor im Wechsel von Ober- und Unterstimmen den Anfangsrhythmus und das Oktavsturzmotiv aufgreifend mit Begleitung des vollen Orchesters die festliche Eröffnungsfanfare beschließt. In T. 27ff. beginnt ein Fugatoabschnitt, der das Quint-Oktav-Motiv verdichtet und im Themenkopf exponiert. Das Thema wird nur einmal in jeder Stimme durchgeführt, weshalb es sich strenggenommen nur um die Exposition einer Fuge handelt, die in eine homophone Schlußsteigerung mündet („deiner Kirche groß und hehr“), auch unter Zuhilfenahme des vollen Orchesterapparates. Anders als üblich disponiert Bruckner die Einsatzfolge der Stimmen: „Wohl aufgrund der eine Oktave umfassenden sprunghaften Fugenthemengestalt und der stimmlichen Begrenzung auf Männerchor variiert Bruckner seinen typischen Expositionsaufbau mit der Stimmeneinsatzfolge vom unteren zum oberen Tonhöhenbereich durch den Tausch der beiden Mittelstimmeneinsätze. Die ur-

⁵⁸⁵ Manfred Wagner: Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung. Phil. Diss. Univ. Wien 1970, S. 86f.

⁵⁸⁶ Vgl. dazu: Michael Bringmann: Kirchliche Monumentalarchitektur im späten 19. Jahrhundert. In: Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Sinzig 2001, S. 47-75.

sprüngliche Steigerungsidee bleibt aber erkennbar.⁵⁸⁷ Der folgende Soloquartettsatz vertont quasistrophisch zwei Verse a cappella in der Dominanttonart A-Dur als erste „Strophe“ und nach Wiederholung des ersten Verses den dritten und vierten zusammen mit jenem als zweite „Strophe“, welche von Achtelgirlanden der Flöten und Klarinetten umspielt wird. Es ist ein dichter und inniger Chorsatz, der fein nuancierte harmonische Abstufungen vorsieht und die mittlerweile erreichte organische Integrität der Stimmführungsstruktur des Vokalkomponisten Bruckner beweist.

Nach einer kurzen „variieren Reprise“⁵⁸⁸ des Eingangschors, in der erstmals die Patronin des besungenen Cathedralneubaus, Maria, im Text auftaucht, hier attribuiert mit dem ihr gebührenden Lobpreis und dem Inhalt des neuen Dogmas (,ohne Makel empfangen‘), wobei das Wort ‚Makel‘ noch eine besondere musikalische Ausdeutung im Baß erfährt, wenn zuerst ein Tritonusprung aufwärts (fis – c¹), der anschließend chromatisch zurückgeführt wird, den schmerzhaften und bitteren Charakter der Erbschuld versinnbildlicht. Durchgängig verbindende musikalische Elemente bleiben der punktierte Rhythmus, die Oktavstürze und der damit verbundene prägnante Lobtopos der ganzen Kantate.

Besonderes Augenmerk darf hingegen das eindringliche Baßsolo beanspruchen: „Würde der Komponist dieser Kantate aus dem bisherigen Tonsatz kaum sicher festzustellen sein, so ließe ihn das folgende Baß-Solo (Bruckner hat es wohl dem glänzenden Bassisten Karl Weilnböck auf den Leib geschrieben) unzweifelhaft erkennen.“⁵⁸⁹ Die melodische Bogenspannung einerseits, die weniger der barocken rhetorischen Figurenlehre und ihren Idealen geschuldet ist (Aufstieg bis zur Duodezime bei ‚Aus der Erde Schoß wächst der Bau riesengroß‘), sondern deren Gestus deutlich enger verwandt scheint mit den melodisch-thematischen Ideen der symphonischen Form (7. *Symphonie*), die charakteristisch repetierenden Achtelbegleitakkorde der Bläser, die Bruckner so gerne an „*misteriösen*“ Stellen verwendet (‚Et incarnatus est‘ im Credo der *f-Moll-Messe*), andererseits: diese brucknertypischen und ihm eigenen musikalischen Merkmale finden sich hier in kaum neun Takten bereits plastisch und wirkungsvoll versammelt, wenn auch noch nicht in ausgereift vollendeter und künstlerisch souveräner Gestalt. Doch wird überdeutlich, daß Bruckners musikalisches Empfinden weniger von den äußeren Gegebenheiten abhängig war, immerhin handelt es sich bei der *Festkantate* um eine Gelegenheitsgebrauchsmusik, die nach gängiger

⁵⁸⁷ Boss (1997), S.100.

⁵⁸⁸ Ivana Rentsch: Weltliche Vokalmusik. In: Bruckner-Handbuch. Hrsg. v. Hans-Joachim Hinrichsen. Stuttgart und Weimar 2010, S. 298.

⁵⁸⁹ Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 138.

Auffassung gar nicht über ein ordinäres Maß an Zurschaustellung musikalischer Handwerkskunst hinausgehen dürfte, und ebensowenig untrennbar mit den Studien bei Kitzler bzw. der förmlichen „Freisprechung“ danach im Juli 1863 oder den Konzerterlebnissen der Jahre 1863 in Linz (*Tannhäuser*) und 1865 in München (*Tristan*) verbunden ist, denn diese Betrachtung blendet Zwischenwerke, wie diese Kantate aber auch die Psalmkompositionen (v.a. *Psalm 146* und *Psalm 112*), welche Bindeglieder zwischen den angeblich ohne innere Entwicklung vonstatten gegangenen Schaffensphasen darstellen und dadurch die eben auch bei Bruckner vorhandene Entwicklung dokumentieren, vollständig aus. Gerade das Gegenteil scheint der Fall zu sein, belegen die kleineren und mittleren Werke der 1860er Jahre eindrucksvoll, was sich in Bruckners Kompositionskosmos und Ideenreichtum tut – man muß sie nur zur Kenntnis nehmen.

Das zweite Soloquartett umfaßt 38 Takte (vollständig a cappella) und ist von der Anlage her eher konventionell. Nach einer Mittelzäsur wird die Halbstrophe wiederholt, am Schluß dann mit üblichen kadenzierenden Sequenztakten ausgedehnt und mit einem Trugschluß versehen. Hieran schließt sich eine weitere Besonderheit an, das zehntaktige ‚Praeludium‘ von Klarinetten und Fagotten, das im Kantatenschaffen sowie in den teilweise vergleichbaren Psalmen einzigartig ist. Der modulatorische Zweck dieses instrumentalen Zwischenspiels steht außer Frage (von Es-Dur nach G-Dur), doch ist es zumindest wunderlich, daß Bruckner hierfür eine eigenständige Nummer gewählt hat. Ebenso gut hätte es er in den musikalischen Kontext des vorangegangenen Quartetts oder des anschließenden Chorals einbinden können.

Das führt unweigerlich zur Feststellung, daß Bruckner mit der bis hierher gepflegten Form der klassischen Kantate mit Eingangschor, Rezitativ, Arie und Choral, wie sie seit dem Barock tradiert ist, am Ende war, daß er in einer organischen und eigenständigen Entwicklung in den Florianer und Linzer Jahren vom überkommenen Formmodell der Nummernkantate (auch der Nummernmesse) abrücken mußte, um seine Idee einer größeren und zusammenhängenderen Form verwirklichen zu können. In fast allen kirchenmusikalischen Gattungen läßt sich dieses Phänomen beobachten. Die altbackenen Namenstagskantaten werden über den Umweg der Psalmen und der *Festkantate* zu Symphonischen Chören oder gar Chorsymphonien. Die Orchestermessen entwickeln sich vom *Requiem* ausgehend, läßt man die kleinen Landmessenversuche der frühesten Zeit einmal außer acht, über die Zwischenstufe der *Missa solennis* hin zu den großen symphonischen Bekenntnismessen der Linzer

Zeit. Die A-cappella-Motetten werden trotz aller Schlichtheit ihrer Faktur vom symphonischen Formbildungswillen zunächst durchzogen, schließlich zur Gänze vereinbart. Denn die immer wieder als Kennzeichen des Brucknerschen Personalstiles apostrophierten Eigenschaften und der ihnen eigene Gestaltungswille dahinter ist anhand der genannten Beispiele offensichtlich erkennbar. Insofern ist es völlig richtig, vom „Angelpunkt seines weltlichen Vokalschaffens in mehrfacher Hinsicht“⁵⁹⁰ zu sprechen, auch wenn wir das Epitheton ‚weltlich‘ in diesem Fall aufgrund der funktionalen Bestimmung als unglücklich gewählt ansehen.

Der Choral ‚Des Landes Stämme wallen fromm‘ erinnert, wie überhaupt die Chorsätze in der *Festkantate*, mehr an das symphonisch-oratorische Vorbild Mendelssohns (z.B. in dessen *Lobgesang*-Symphonie) als an barocke Vorbilder, was weiter oben so ähnlich bereits für andere Choräle, die als Einzelwerke entstanden sind und nicht in einen größeren formalen Kontext gehören, oder Teile der Psalmen, festgestellt worden ist.

Schließlich ist mit dem letzten Teil der Kantate, dem Schlußchor, in welchem erneut die Verbindung des Herrn mit Maria gepriesen und eines der zahlreichen weiteren Attribute Mariens, nämlich ihre Eigenschaft als *Auxilium Christianorum* (‚mächtige Helferin‘) angerufen wird, dem Anspruch als repräsentative Festmusik Genüge getan. Daß die Uraufführung im Freien nach ausgesprochen kurzer Probenzeit – die Arbeit an der Kantate war am 25. April beendet, der Festakt zur Grundsteinlegung fand bereits eine Woche später statt – nur von einer verstärkten Liedertafel, mit Begleitung durch die Musikkapelle des 13. k.k. Infanterie-Regiments „Freiherr von Bamberg“ gelingen konnte, ist übereinstimmend verbürgt. Daß also insgesamt kein künstlerisch allzu bedeutender Wurf gelungen ist, bleibt angesichts der straffen Zeitvorgabe mehr als verständlich. Außerdem konnten die Anforderungen für Chor und Orchester nicht höher angesetzt werden. Dennoch zeigt die *Festkantate* latente Ambitionen, die sich trotz der Beschränkung der musikalischen Mittel, durch das ganze Werk hindurch halbverborgen manifestieren. Da die Kantate aber ein sehr spezielles Werk ist und allein aufgrund des Textes kaum zu anderen Anlässen zu gebrauchen war, wurde sie bis in unsere Tage kaum aufgeführt und entsprechend nicht mehr rezipiert, was dazu führte, daß ihre Bedeutung als Bindeglied oder Angelpunkt zwischen den beiden Jahrzehnten der Fünfziger und Sechziger Jahre möglicherweise unterschätzt wurde.

⁵⁹⁰ Rentsch (2010), S. 298.

Dir, Herr, dir will ich mich ergeben (WAB 12)

- Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella, A-Dur, ohne Vortragsbez.
Entstehung: St. Florian (oder Kronstorf), spätestens 1848⁵⁹¹
Uraufführung: ?
Text: Julius Schubring
(Choral aus Felix Mendelssohns Oratorium *Paulus* op. 36)⁵⁹²
Widmung: keine
Quellen: Partiturotograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/29),
eine Abschrift
Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 114f.

Dir, Herr, dir will ich mich ergeben, dir, dessen Eigentum ich bin. Nur du allein, du bist mein Leben; und Sterben wird mir dann Gewinn. Ich lebe dir, ich sterbe dir. Sei du nur mein, so g'nügt es mir.

⁵⁹¹ Die Angabe des exakten Entstehungsortes und -jahres bereitet wiederum erhebliche Schwierigkeiten. Die äußeren Eigenschaften des Autographs (Papier, Tinte, Schrift) lassen nach Meinung des Verfassers dieser Arbeit auf St. Florian als Entstehungsort schließen, mithin scheiden die Jahre vor 1845 als Zeitraum aus (der Choral findet sich auf der Rückseite des *Tantum ergo A-Dur* (WAB 43) und ist dem äußeren Bild nach wohl ungefähr zur gleichen Zeit entstanden). (Vgl. Anm. 408) Der Revisionsbericht (vgl. dort, S. 31ff.) nimmt dagegen Kronstorf als Entstehungsort an und datiert den Hymnus auf die Jahre 1844/45. Das Bruckner-Handbuch legt sich nicht fest und referiert die unterschiedlichen Auffassungen des Werkverzeichnisses von Renate Grasberger, das 1858-1868 angibt (vgl. dort, S. 16), und des Revisionsberichtes von Leopold Nowak mit bevorzugender Tendenz zu ersterem (vgl. dort, S. 226 bzw. 377). Leopold Nowak begründet seine Entscheidung im Rev.-Bericht von 1984 mit Unzulänglichkeiten im Satz.

In der 2001 erschienenen Studienpartitur heißt es hingegen von ein und demselben Herausgeber: „Diese Kompositionen [gemeint sind die unter den Nummern 8 bis 11 in Band XXI der NGA verzeichneten Werke – Anm. d. Verf.], deren genaue Entstehungsdaten nicht angegeben werden können, müssen als Erstlinge der Florianer Jahre 1845-1855 angesehen werden.“ (vgl. ebd., S. 182) bzw. „vermutlich 1845, 1846“ (vgl. dort, S. 37).

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß auch das Werkverzeichnis in MGG2 (vgl. dort, Sp. 1062) keine Festlegung trifft und die disparaten Angaben von WAB und NGA, die freilich allesamt auf Spekulationen beruhen, einfach übernimmt.

⁵⁹² Der Text des als Nr. 9 (erster Teil) des Oratoriums *Paulus* komponierten Chorals, der unter Verwendung der Melodie von *Wer nur den lieben Gott läßt walten* die Steinigung des Stephanus kommentiert, stammt ursprünglich vom Dessauer Pastor Julius Schubring (1806-1889), der über weite Teile das *Paulus*-Libretto verfaßt hat und Mendelssohn bei der Auswahl der Choräle beriet. Mendelssohn hat die Textvorlage, die Schubring ihm 1833 übersandte, leicht bearbeitet. In der Fassung des Erstdrucks verwendet sie auch Bruckner.

Vgl. hierzu: Armin Koch: Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12). Göttingen 2003, S. 65 und 166 sowie im Vorwort von R. Larry Todd zu: Felix Mendelssohn Bartholdy: *Paulus* op. 36. Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift. Stuttgarter Mendelssohn-Ausgabe, hrsg. v. R. Larry Todd, Stuttgart 1997, S. Vf.

Der Choral *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* (WAB 12) ist mehr noch als die anderen (protestantischen) Choräle Bruckners ein Link zu seiner Beschäftigung mit dem Werk Felix Mendelssohns (weniger mit dem Choralschaffen Johann Sebastian Bachs) und ein starkes Indiz dafür, daß Bruckner die Linzer *Paulus*-Aufführungen der Jahre 1847 bzw. 1848 besucht hat, auch wenn Othmar Wessely hiervon aus gutem Grund nicht vollends überzeugt war.⁵⁹³ Die wörtliche Übernahme des Textes aus dem Oratorium, der nach bisherigen Erkenntnissen keine historischen Vorbilder hat, sondern auf einer Neudichtung des Dessauer Pastors Julius Schubring fußt, ist nur erklärbar mit Bruckners intensiver Beschäftigung und profunder Kenntnis der *Paulus*-Partitur. Da Skizzen Bruckners aus den Jahren 1847/48 mit Stellen aus dem *Paulus* überliefert sind, spricht vieles für ebendiese Jahre als Entstehungszeit des Chorals. Da er mithin auf dem gleichen autographen Notenblatt ausgeführt wurde, wie das *Tantum ergo in A-Dur* (WAB 43), das wir weiter oben mit guter Begründung ebenfalls in die frühen St. Florianer Jahre datiert haben, ergibt sich insgesamt ein schlüssiges neues Bild von der Chronologie dieser Kleinwerke. Weder stammen sie aus den Kronstorfer, noch aus den späten Florianer oder Linzer Jahre, sondern sind Zeugnisse aus der Anfangszeit in St. Florian und vor dem ersten größeren Werk Bruckners, dem *Requiem d-Moll* (WAB 39), entstanden.

Neben der Adaption der Textvorlage übernimmt Bruckner auch die Binnengliederung in Form der Fermaten bis auf eine Ausnahme exakt von Mendelssohn. Einzig die Fermate in T. 24 über ‚ich lebe dir‘ findet sich bei Mendelssohn nicht; die Phrase endet bei ihm erst mit den Worten ‚ich sterbe dir‘. Die Tonart ist bei Mendelssohn f-Moll, bei Bruckner A-Dur. Insgesamt ist der Charakter des Chorals extrem unterschiedlich. Während bei Mendelssohn der todesschwache Geist des gesteinigten Stephanus um Vergebung für die Sünden seiner Häscher bittet und sich ganz der Barmherzigkeit seines Gottes empfiehlt, ist es bei Bruckner ein hingebungsvoller und jauchzender Gestus, der nicht nur durch die andere Tonart, sondern auch durch die frische und lebendige Melodiegestaltung weniger die Todesnähe als die Sehnsucht nach der Herrlichkeit Gottes verbreitet. Es ist das Gebet eines unerschütterlichen und festen Glaubens, der freudvoll Leben und Sterben als Teil seines geschaffenen Daseins bekennt. Insofern ist Bruckners Choral weit ausdrucksstärker als der Mendelssohns, gerade auch weil Mendelssohn lediglich eine gängige Standardchoralzeile verwendet.

⁵⁹³ Vgl. Wessely (1975), S. 98.

Des weiteren unterscheiden sich beide Choräle dadurch, daß Mendelssohn die Dreistimmigkeit wählt und den Choral von Fagotten und Streichern *colle parti* begleiten läßt, während Bruckner die traditionelle vierstimmige A-cappella-Variante bevorzugt. Bruckners Choral ähnelt von der Faktur her (auch tonal) insoweit eher dem Eingangschoral des Mendelssohnschen Oratoriums *Allein Gott in der Höh sei Ehr* als seiner direkten Vorlage.

Es sind einige harmonische Feinheiten und geschickte Modulationen in diesem kurzen Stück enthalten, die Bruckners Gespür für die Verflechtung eines strukturell und gattungsmäßig konservativen Satzes mit der Ausdrucksgebung seiner individuellen harmonischen Vorliebe verraten. In bezug auf die Stimmführung muß allerdings angemerkt werden, daß die häufigen großen Sprünge und ungewohnten Fortschreitungen nicht gerade die subtile Eleganz des traditionellen protestantischen Choralstils eines Johann Sebastian Bach spiegeln, sondern mehr auf Formschwächen im Umgang mit der für katholische Verhältnisse im 19. Jahrhundert eher fremden Gattung verweisen. Der volkstümliche deutschsprachige Kirchengesang des katholischen Gottesdienstes war eher an den sog. Singmessen des süddeutsch-österreichischen Raums orientiert als an den Choralzeilen norddeutscher Prägung, weswegen der Choral WAB 12 gewiß nicht als Volksgesang gedacht war, allerdings scheidet wohl auch eine sonstige gottesdienstliche Verwendung durch den Chor aus, da es keinerlei Hinweise auf Aufführungen derartiger Choralmusik im feierlichen Hochamt, an dem der Chor regelmäßig mitgewirkt hat, gibt. Falls er überhaupt gesungen worden ist, und nicht vielmehr als bloßes Übungsstück für die Schublade geschrieben wurde, dann vielleicht im Rahmen einer geistlichen Musikdarbietung oder als Erbauungsmusik an anderer Stelle. Worin hingegen „Bruckners Vorliebe für die volkskräftige Gebetsform des protestantischen Chorals“ bestanden haben soll, die „ihn zeitlebens nicht verließ, [wofür] das kleine Werk eines der besten Zeugnisse“ sei, wie August Göllerich⁵⁹⁴ bemerkt hat, bleibt im Verborgenen, hat dieser Satz doch keine direkten Anknüpfungspunkte an andere Choräle dieser Art im Werk Bruckners. Lediglich das vom Komponisten selbst auch als „Choral“ bezeichnete Passionslied *In jener letzten der Nächte* wäre vergleichbar, ist aber doch musikalisch wie textlich von so anderer Art, daß es kaum einem tatsächlichen Vergleich standhält. Die übrigen Hochzeits- oder Trauerchöre wie auch der einzige weitere Choral in der *Festkantate* (WAB 16) stehen funktional in einem völlig anderen Kontext.

⁵⁹⁴ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 110.

In jener letzten der Nächte (WAB 17)

- Besetzung: a) Singstimme und Klavier (1. Fassung)
b) 4-stimmiger gemischter Chor a cappella (2. Fassung)
f-Moll „Andante“
- Entstehung: St. Florian, 1848?⁵⁹⁵
- Uraufführung: St. Florian, Gründonnerstag 1848?⁵⁹⁶
- Text: Passionslied
(aus: Die heilige Passion. Gefeierte in Liedern, Betrachtungen und Gebeten. Hrsg. v. dem christlichen Vereine im nördlichen Deutschland. 1. Auflage Halle 1840.)
i.e.: sinngemäße deutsche Nachdichtung⁵⁹⁷ des 1. Responsoriums der 1. Nokturn in der Matutin des Gründonnerstages als Antwortgesang auf die Klagelieder des Propheten Jeremia
- Widmung: keine
- Quellen: Partiturotograph der Solofassung (Wels, Stadtmuseum, Nr. 2693), mehrere Abschriften beider Fassungen
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 97f. (Chorfassung)

In jener letzten der Nächte, da ich am Ölberg gebetet, war ich vom Blutschweiß gerötet, goß ihn in Strömen für dich. Weh! und wer weiß, ob wohl je du auch wohl denkst an mich.

Das vorliegende Passionslied ist vielleicht eine der wunderlichsten Kompositionen des Florianer Schulgehilfen Bruckner, entzieht es sich doch gleich auf mehrfache Weise dem einordnenden und systematisierenden, gattungsspezifischen Zugriff, was das Verständnis des Liedes nicht unerheblich erschwert. Zunächst sei daher das (liturgische) Umfeld eingegrenzt, in dem ein solcher Choral seinen Platz haben könnte.

⁵⁹⁵ Diese Angabe findet sich bei Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 94.

⁵⁹⁶ Wie Anm. 105: So nicht in den entsprechenden Aufführungsverzeichnissen zu finden.

⁵⁹⁷ Dieses Passionslied steht in der Tradition der typischen betrachtenden, erbauenden und ermahnenen protestantischen Barockdichtung Norddeutschlands. Die Ölbergszene ist so ähnlich im liturgischen Text des Responsoriums ‚In monte oliveti‘ vorgebildet.

Die Ölbergszene, die hier der Dichtung zugrunde liegt,⁵⁹⁸ gehört in das Geschehen der Karwoche, der Text im speziellen, soweit er als Nachdichtung des Responsoriums ‚In monte oliveti‘ anzusprechen wäre, gehört in das Nachtoffizium, das heißt in das nächtliche Stundengebet der Kirche, in die sog. Matutin. Eine Matutin bestand bis zum 2. Vatikanischen Konzil grundsätzlich aus zwei oder drei Nokturnen, die jeweils aus drei Psalmen, Lesungen und Responsorien zusammengesetzt sind. Die Matutin hat ihren Ursprung in den frühchristlichen Nachtwachen, wo man sich bereits in der Nacht versammelt, um auf das Erscheinen Jesu Christi betend zu warten, gemäß der Ermahnung Christi an seine Jünger in den entsprechenden Kapiteln der Evangelien. Man betete und hörte Schriftlesungen, um auf die Ankunft Jesu Christi als Licht, Erleuchtung, Morgenglanz und Erlösung vorbereitet zu sein, besonders an Festen wie Weihnachten oder Ostern. Von diesem Brauchtum ist über die Jahrhunderte bei den Gläubigen nur wenig übriggeblieben, selbst das monastische Stundengebet feiert die Nachtwache nur noch in stark verkürzter Form, allein die Matutinen der drei österlichen Tage – Gründonnerstag, Karfreitag und Ostern – leben als sog. Karmetten oder Trauermetten bis heute, wenn auch mit geringer Verbreitung, weiter.

Eine besondere Form der Karmetten sind die sog. „Tenebrae“ (lat. Finsternis, Dunkelheit, Schatten; daher auch gelegentlich der Begriff „Finstermetten“). Der Name leitet sich vom Anfang des Responsoriums ‚Tenebrae factae sunt, dum crucifixissent Jesum Judaei‘ (‚Er war Finsternis, als die Juden Jesus kreuzigten‘) ab. Es handelt sich hierbei um eine Feier, die in der Nacht auf Gründonnerstag, Karfreitag und Kar Samstag in der dunklen und schmucklosen Kirche stattfand, um die Todesangst Jesu am Ölberg in einer Reflexion des Passionsgeschehens nachempfinden zu können. Mit der Neuordnung der Feier der Karwoche durch Papst Pius XII. wurde die Gestalt der „Tenebrae“ geändert, und sie wurden auf den Morgen der Kartage verlegt, denen sie als Matutin zugehören. Vor der Liturgiereform war die Feier dieser Trauermetten durch die Zahl 3 geprägt: in drei aufeinanderfolgenden Nächten versammelte man sich zum Gesang der Mette, die aus je drei Nokturnen bestand. Jede Nokturn hat neben dem Vaterunser die üblichen drei Elemente: Psalm, Lesung, Responsorium. Jedes dieser drei Elemente kam in jeder Nokturn dreimal vor: drei Psalmen, drei Lesungen und drei Responsorien. Zentral waren dabei die Lesungen aus dem Buch der Klagelieder. In diesen Kontext gehört vermutlich auch das vorliegende Passionslied.

⁵⁹⁸ Vgl. Mt 26; Mk 14; Lk 22; Joh 18.

In dieser atmosphärischen Umgebung haben mehrere Kompositionen Bruckners ihren liturgisch angestammten Ort. Zum einen ist hier das vorliegende Passionslied zu nennen, das allerdings aufgrund der deutschen Sprache eine Sonderstellung einnimmt, worauf weiter unten noch näher einzugehen sein wird. Zum anderen zählen hierzu die beiden Bearbeitungen der Responsorien *Ecce quomodo* (WAB deest) und *Tenebrae facta sunt* (WAB deest) von Franz Joseph Aumann, bei denen Bruckner 1879 die Posaunensätze ergänzt hat, und die ebenfalls responsoriale Gesänge aus dem Nachoffizium des Triduum paschale sind. Die beiden Motetten *Christus factus est* (WAB 10 und 11) gehören hierher, ebenso der *Vexilla-regis*-Hymnus (WAB 51) und, der zeitlichen Bestimmung im Kirchenjahr nach zumindest am Rande, die einstimmige marianische Antiphon *Ave regina coelorum* (WAB 8). Nicht zuletzt seien die zahlreichen Sakramentshymnen genannt, die am Abend des Gründonnerstages zur feierlichen Übertragung des Allerheiligsten abgesungen werden.

Bruckners Biograph August Göllerich berichtet, daß das Passionslied *In jener letzten der Nächte* (WAB 17) für den Gründonnerstag des Jahres 1848 geschrieben worden sei.⁵⁹⁹ Es verwundert, daß im katholischen Augustiner-Chorherrenstift Mitte des 19. Jahrhunderts ein Kleinwerk entstanden sein soll, dessen Text zweifelsfrei aus einem norddeutsch-protestantischen Erbauungsbüchlein nachbarocken Zugschnitts stammt. Daß grundsätzlich auch deutsche Texte für liturgische Feiern zugelassen waren, belegen bspw. die Grabgesänge, die Bruckner für das Begräbnis des Prälaten Michael Arneht geschrieben hat, die unterschiedlichen Trauer- und Hochzeitschöre oder auch der Christuschoral (WAB 12). Doch handelt es sich hierbei stets um Gesänge, die zwar der Kirchenmusik zuzurechnen sind, wohl aber außerhalb der gottesdienstlichen Feier bei anderen liturgischen oder rituellen Handlungen aufgeführt wurden. Unmittelbar in den engsten Raum des Stundengebets greifen sie nicht über, da würde das vorliegende Passionslied eine Ausnahme darstellen, sofern es tatsächlich für den Gründonnerstag des Jahres 1848 komponiert worden ist.

Kann man also festhalten, daß es ein Gebrauchsstück ist, welches in die Umgebung der Karwoche gehört und somit neben zahlreichen anderen Werken Bruckners steht, bleibt es andererseits mit dem Choral *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben* (WAB 12) nicht nur die einzige deutschsprachige (mehrstimmige?) Komposition für den liturgischen Raum, es sind dies auch die beiden einzigen Werke, die von Bruckners eigener Hand die Bezeichnung ‚Choral‘ im Autograph tragen. Da das einzig vollstän-

⁵⁹⁹ Wie Anm. 595.

dig erhaltene Autograph die Fassung für Singstimme und Klavier wiedergibt, müssen an dieser Stelle erhebliche Zweifel an die Liturgiefähigkeit des Liedes eingeräumt werden. Es liegt also durchaus nahe, daß hier ursprünglich eine Liedkomposition beabsichtigt war, für den liturgischen Gebrauch hingegen ein Chorsatz daraus entstanden ist, wie er dann in die Biographie von Göllerich/Auer aufgenommen wurde.

Im direkten Vergleich sind musikalisch keine nennenswerten Unterschiede zwischen den beiden unterschiedlichen Fassungen des Passionsliedes festzustellen. Betrachtet man den vierstimmigen Choral näher, muß man konstatieren, daß es sich insgesamt um einen schlichten und wenig ambitionierten Satz handelt, dessen hervorstechendste Eigenschaft Melanie Wald-Fuhrmann zutreffend als „schematische musikalische Umsetzung des daktylischen Rhythmus“ charakterisiert hat, und zum Schluß kommt, daß „die Bereiche Melodieführung oder Rhythmik [hier] deutlich weniger Aufmerksamkeit erfahren“, als es bei anderen Werken der Zeit ansatzweise der Fall ist.⁶⁰⁰ Harmonisch greift der Choral auch kaum über einfache Wendungen hinaus, wobei das durchaus in Anlehnung an den Ton der in St. Florian während der Fastenzeit üblicherweise verstärkt aufgeführten Alten Meister als Stilmittel verstanden werden kann. Die einzigen Dominantseptimakkorde, die nicht als Durchgangsakkorde klanglich untergehen, verwendet Bruckner zu den Worten ‚war ich vom Blutschweiß gerötet‘ bzw. ‚Weh!‘; der Sextakkord in weiter Lage bei ‚goß‘ in T. 13 mag als Sinnbild für die allumfassende Liebe des sich opfernden Christus begriffen werden. Grob und unorganisch wirkt die Akzentuierung des Wortes ‚je‘ (einziger ganztaktiger Ruheklang abgesehen vom Schlußakkord, Des-Dur, forte, leichtes Akzentzeichen) in T. 19, sodaß sich der Eindruck aufdrängt, Bruckner habe zwar eine gute Idee für den Anfang gehabt, konnte aber seine Schwierigkeiten mit der Weiterführung auf gleichen Niveau nicht beheben. Zusammenfassend kann man vielleicht sagen, daß es sich bei dem Passionslied *In jener letzten der Nächte* in erster Linie nicht um eine musikalisch interessante Hinterlassenschaft Bruckners handelt, sondern vielmehr um ein Zeugnis der lebendigen und keineswegs einseitigen Kirchenmusikpraxis im Stift St. Florian, die auch Choräle im protestantischen Kirchenstil nicht grundsätzlich abgelehnt hat und damit möglicherweise moderner und unverkrampfter war, als es in späteren Jahrzehnten vehemente Apologeten eines reinen und sakrosankt katholischen Kirchenstils je sein wollten.

⁶⁰⁰ Wald-Fuhrmann (2010), S. 229.

Herz-Jesu-Lied (WAB 144)

Besetzung:	4-stimmiger gemischter Chor und Orgel, B-Dur „Andante“
Entstehung:	St. Florian, 1846? ⁶⁰¹
Uraufführung:	?
Text:	Ernst Marinelli? ⁶⁰²
Widmung:	keine
Quellen:	Partiturotograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/27)
Erstdruck:	1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 11f.

*Aus allen Herzen eines stillt aller Herzen Leid,
aus allen Herzen eines ist aller Herzen Freud.
Das Herz im Sakramente, dies Herz in Fleisch und Blut,
dies Gottes Herz, ach, konnte die Welt dies höchste Gut!*

Bruckners „etwas rührselige“⁶⁰³ Komposition *Aus allen Herzen eines* (WAB 144), die vermutlich für den Schulgebrauch, für eine Herz-Jesu-Feier oder eine ähnliche Aufführung gedacht ist, geht kaum über simpelste musikalische Zusammenhänge hinaus und bedient einfache Bedürfnisse – sowohl bei den ausführenden Musikern als auch bei den Zuhörern. Gängige Wendungen innerhalb der Hauptstufen, Terz- und Sextparallelen, teils mit rustikal chromatischer Aufladung in den Oberstimmen der Orgel werden von albertibaßähnlichen Begleitfigurationen umspielt. Der Chorsatz ist noch schlichter und anspruchsloser gehalten, lediglich kurze Solopassagen deuten auf eine kleinere Abwechslung hin. Die überwiegend terrassendynamische Gestaltung des Satzes ist dagegen rückständig. Es ist eine der relativ typischen, künstlerisch unbedeutenden Gebrauchsmusiken der frühen Florianer Jahre, die hier nur aufgrund des Textes und der Vollständigkeit halber erwähnt sei.

⁶⁰¹ Es gilt analog, was über Problematik hinsichtlich der korrekten Datierung bereits in bezug auf bspw. WAB 12, 17 oder 145 gesagt worden ist.

⁶⁰² Da der Stiftsgeistliche Ernst Marinelli einige Lied- und Kantatentexte verfaßt hat, die von Bruckner vertont wurden, ist in der älteren Literatur immer wieder geäußert worden, daß er auch der Autor dieses Textes sein könnte, was sich allerdings nicht nachweisen läßt.

⁶⁰³ Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI, S. 35.

Zwei Totenlieder (WAB 47 und 48)

Besetzung: 4-stimmiger gemischter Chor a cappella
WAB 47: Es-Dur „Langsam“
WAB 48: F-Dur, ohne Vortragsbezeichnung

Entstehung: St. Florian, 1852

Uraufführung: ?

Text: Verfasser unbekannt

Widmung: Karl Seiberl, Lehrer in St. Marienkirchen

Quellen: Partiturotograph (Wels, Stadtmuseum, Inv.-Nr. 2699)

Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 141-144

(1. Strophe)⁶⁰⁴

*O ihr, die ihr heut mit mir zum Grabe geht
und bei meinem Leichnam jetzt versammelt steht,
heftet eure Sinn' und Herzen nicht an diese Eitelkeit!
Sucht nur Gottes Reich und die Gerechtigkeit.*

Die beiden *Totenlieder* (WAB 47 und 48), die Bruckner für seinen Freund aus der Präparandenzeit, Karl Seiberl, geschrieben hat, gehören, neben dem *Requiem* und den beiden *Libera me*, zusammen mit seinen ebenfalls deutschen *Grabgesängen* (WAB 2 und 53) und den beiden *Aequales* (WAB 114 und 149) zu den wenigen Trauermusiken innerhalb des kirchenmusikalischen Werkkorpus einerseits und zählen zudem zu der geringen Zahl von Kirchenkompositionen, die nicht zur Verwendung in der liturgisch-gottesdienstlichen (Toten-)Feier gedacht sind, sondern, wie bspw. in diesem Fall, im Rahmen des allgemeinen Begräbnisritus musiziert wurden. Hinsichtlich des genauen Aufführungsortes ist anhand der Begriffe ‚Totenlied‘ oder ‚Grablied‘ zumindest bei Bruckner streng zu unterscheiden.⁶⁰⁵ So bezeichnet der

⁶⁰⁴ Nach Auskunft August Göllerichs hat dieses Lied insgesamt sieben Strophen (Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 131).

Vgl. dazu auch Othmar Wessely: Oberösterreichische Totenlieder aus dem Umkreis des jungen Bruckner. In: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium 1985). Linz 1988, S. 78f. und für den vollständigen Text ebd., S. 82.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., S. 74 und S. 78.

Begriff ‚Totenlied‘ einen Gesang, der an der Bahre gesungen wird, wohingegen das ‚Grablied‘ am offenen Grabe, der Aufführung im Freien geschuldet oft mit zusätzlichen Bläsern, vorgetragen wird. Musikalisch stehen Bruckners Beiträge zu dieser Art zeremonieller Trauergesänge weit über jenen seiner Zeitgenossen, denn kaum ein Lehrer-Komponist des 19. Jahrhunderts hat es unterlassen, gemeinsam mit dem örtlichen Pfarrer als Textdichter die bereits recht stattliche Anzahl derartiger Lieder um einige weitere zu vermehren.

Die beiden Sätze umfassen gerade einmal zehn (WAB 47) bzw. 19 Takte (WAB 48) und sind gediegene kleine Chorstücke, die den harmonischen Rahmen nicht allzu weit ausdehnen und mit Blick auf die Aufführbarkeit jegliche größeren Schwierigkeiten bei Stimmführung oder Sanglichkeit vermeiden. Beide Lieder beginnen mit einem Achtelauftakt, was für Bruckners A-cappella-Kirchenwerke eher ungewöhnlich ist. Auftaktige Anfänge finden sich bei den Vokalkompositionen generell ziemlich selten, es ist eher die Synkope zu Beginn, die für Bruckners Personalstil charakteristisch ist (*Locus iste*, *Tantum ergo D-Dur* (WAB 42), *Ave Maria* (WAB 5), *Ave Maria* (WAB 6), *Afferentur regi*). Der einzige markante Anfangsauftakt (Viertelauftakt) an prominenter Stelle findet sich zu Beginn des monumentalen *Te-Deum*-Hymnus aus den frühen 1880er Jahren.

Die *Totenlieder* haben Ähnlichkeit mit einigen bis heute populären und bei Begräbnisfeiern nach wie vor aufgeführten Chören, wie z.B. dem in unterschiedlichen Textversionen geläufigen, von Friedrich Burckhard Beneken (1760-1818) vertonten Lied *Wie sie so sanft ruh'n* oder dem auf einen Text Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724-1803) zurückgehenden Grabgesang *Über den Sternen* von Zelter-Schüler Friedrich Ferdinand Flemming (1778-1813). Sie sind Soziogramm von Ablauf und Gepflogenheiten traditioneller Totenfeierlichkeiten im süddeutsch-österreichischen Kulturraum und sind nicht zuletzt auch ein Indiz für die tiefe Verwurzelung Bruckners in dieser Welt. Man muß die beiden Lieder also als freundschaftlichen Beitrag zum ländlichen Totenkult werten und kann daher die tiefere künstlerisch-musikalische Ebene getrost vernachlässigen. Solche Kasualkompositionen beanspruchen jedenfalls weder der Menge noch der Bedeutung nach eine zentrale Stellung innerhalb des kirchenmusikalischen Werkes.

Vor Arneths Grab (WAB 53)

- Besetzung: 4-stimmiger Männerchor und 3 Posaunen, As-Dur (f-Moll),
ohne Vortragsbezeichnung
- Entstehung: St. Florian, März 1854⁶⁰⁶
- Uraufführung: St. Florian, 28. März 1854
- Text: Ernst Marinelli
- Widmung: Zum Begräbnis des Prälaten Michael Arneth
- Quellen: Autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv)
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 184-188

*Brüder, trocknet eure Zähren,
stillt der Schmerzen herbes Leid,
Liebe kann sich auch bewähren
durch Ergebungssinnigkeit.*

*Wohl ist dies das letzte Schauen
auf die Leiche und den Sarg,
doch die Seele, die sie barg,
triumphiert durch Gottvertrauen.*

*Drum laßt uns den Herren preisen,
der den Edelsten erwählt
und für uns, die armen Waisen,
auch den Himmel offenhält.*

*Wollen wir am Grab geloben
Treue, Recht und frommen Sinn,
daß der Selige dort oben,
hat sich unser Geist erhoben,
uns zum Vater führe hin.*

⁶⁰⁶ Hier irren sowohl Angela Pachovsky und Anton Reinhaller, Herausgeber der NGA Bd. XXIII/2 (2001), S. 26 als auch Ivana Rentsch im Bruckner-Handbuch (2010), S. 298, wo es in beiden Fällen fälschlicherweise 1853 heißt. Michael Arneth ist 1854 verstorben.

Die größere Bedeutung unter den deutschen Trauergesängen kommt den beiden Grabliedern *Vor Arneths Grab* (WAB 53) und *Am Grabe* (WAB 2) zu. Der zuerst entstandene Männerchor *Vor Arneths Grab*, auf das Begräbnis des Florianer Prälaten Michael Arneht Ende März 1854 komponiert, ist der bis dahin „gehaltvollste seiner Männerchöre“,⁶⁰⁷ wie August Göllerich schon bemerkt hatte. Tonal etwas indifferent, der Satz wechselt beständig zwischen dem „Gäberton“ As-Dur und der Paralleltonart f-Moll, ist eine vierstrophige und zugleich teilstrophige Komposition. Die ersten beiden Textstrophen wiederholen dieselbe Musik, die dritte Strophe erhält einen eigenständigen Komplex und die vierte, um einen Vers vermehrte Strophe schließt nach einem zweitaktigen Zwischenspiel der Posaunen an und unterscheidet sich von den vorangegangenen vor allem dadurch, daß die Posaunen hier durchgehend mit auffüllenden Stützakkorden begleiten, wohingegen sie zuvor nur gelegentlich einzelne Passagen *colle parti* untermalt hatten. Die beiden ersten Strophen (T. 1-8) stehen dabei in As-Dur, die dritte Strophe (T. 9-18) in f-Moll und die letzte Strophe (T. 19-28) ebenfalls in f-Moll, wobei häufig zur Durvariante mit großer Terz aufgehellert wird. Die latenten Tonartwechsel können mit Blick auf den Text erklärt werden, betrachtet das lyrische Ich doch in den ersten beiden Strophen den eingesargten Leichnam, der bereits ins Grab hinabgesenkt wurde, während in der dritten und vierten Strophe ein Lobpreis auf den gnädigen und gütigen Gott gesungen wird, der auch den frommen Sängern dereinst auf die Fürsprache des betrauten Abgestorbenen huldvoll das Himmelstor öffnen möge.

In seiner Ausrichtung auf einen ganz bestimmten, einzelnen Todesfall steht das Grablied allerdings „außerhalb des Gewöhnlichen in der Gattung des katholischen Totenliedes. Es repräsentiert vielmehr den Typus der katholisch-evangelischen Mischliteratur, die als Erbe der josephinischen Toleranzgesetzgebung bis an die Zeit heranreicht, da durch das Staatsgrundgesetz vom 21. Dezember 1867 für die Evangelischen die Zeit der Duldung in die der Gleichberechtigung umgewandelt wurde.“⁶⁰⁸ Othmar Wessely hatte in seiner Untersuchung über oberösterreichische Totenlieder im 19. Jahrhundert nachweisen können, daß Gelegenheitswerke auf den Tod einzelner, höherer oder höchster Standespersonen, zu deren Eigenheiten auch gehörte, daß sie „nur für einen ganz bestimmten Trauerfall entstanden sind und nicht allgemein als Trauermusik oder als Beisetzungsmusik Verwendung finden konnten“ eher im Bereich der evangelisch-lutherischen Kirche als in der Tradition des katholischen

⁶⁰⁷ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 152.

⁶⁰⁸ Wessely (1988), S. 79.

Begräbnisritus beheimatet sind.⁶⁰⁹ Daher hat Bruckner auch den Text dieses Liedes 1861 ändern müssen, indem er die letzte Strophe, die deutlich auf den verstorbenen Prälaten zugeschnitten war, gestrichen hat, um auf eine musikalische Vorlage für sein zweites Grablied *Am Grabe* (WAB 2) zurückgreifen zu können.

Vor Arneths Grab ist ein harmonisch dichter, streng homophoner Satz, der die Qualität seiner literarischen Vorlage bei weitem überragt. Ist das Lied zwar weniger kunstvoll durchgebildet als das ebenfalls anlässlich der Exequienfeierlichkeiten Arneths entstandene Responsorium *Libera me* (WAB 22), was freilich auch der Zeitknappheit geschuldet sein mag, die Bruckner bei der Komposition beider Werke pressierte, steht es doch auf unterschiedlichen Ebenen mit diesem in Verbindung. Zunächst sei hier auf die gleiche Tonart bzw. die ähnlich gelagerte, wenn auch nicht so stark ausgeprägte, tonale Indifferenz verwiesen, denn das *Libera me* steht gleichfalls überwiegend in f-Moll, schließt aber dann im Gräberton As-Dur. Auch die Verwendung der Posaunen und die abschnittsweise formale Gliederung der Werke sind vergleichbare Parameter. Man stelle sich überdies den Ablauf der Trauerfeier in etwa so vor: Im Gottesdienst wurde Mozarts *Requiem* gesungen, zur anschließenden Begräbnisfeier Bruckners *Libera me*. Der Leichenzug wurde vermutlich von mehreren Aequales für Posaunen begleitet. Am offenen Grab wurde dann das hier besprochene Grablied von einem reinen (wohl eher kleiner besetzten) Männerchor mit Unterstützung der Posaunen vorgetragen. Die Knaben dürften dem Leichenzug und dem eigentlichen Begräbnis (zumindest in musikalischer Hinsicht) aus guten Gründen ferngeblieben sein. Dieser ungefähre Ablauf vermittelt ein spannendes Bild von der reichhaltigen und zugleich vielfältigen musikalischen Gestaltung einer derartigen Feier. Allein der Aufwand, in der gebotenen Kürze der Zeit die Neukompositionen einzustudieren, nötigt bis heute ausgesprochenen Respekt ab. In der Gattung der Männerchorliteratur stellt das Grablied *Vor Arneths Grab* jedenfalls einen würdigen, wenn auch schlichten Beitrag zu den zeitlos populären Trauerchorsätzen des 19. Jahrhunderts dar.

⁶⁰⁹ Wessely (1988), S. 73.

Am Grabe (WAB 2)

- Besetzung: 4-stimmiger Männerchor a cappella, As-Dur (f-Moll),
„Langsam“
- Entstehung: Linz, Februar 1861
(Bearbeitung einer älteren St. Florianer Vorlage; vgl. WAB 53)
- Uraufführung: Linz, 11. Februar 1861
- Text: Ernst Marinelli⁶¹⁰
- Widmung: Zum Begräbnis der Kaufmannswitwe Josefine Hafferl
- Quellen: Partiturotograph (Linz, Singakademie, Archiv „Frohsinn“)
- Erstdruck: 1923 in Wien bei der Universal Edition (U.E. 7459)

*Brüder, trocknet eure Zähren,
stillt der Schmerzen herbes Leid,
Liebe kann sich auch bewähren
durch Ergebungssinnigkeit.*

*Wohl ist dies das letzte Schauen
auf die Leiche und den Sarg,
doch die Seele, die sie barg,
triumphiert durch Gottvertrauen.*

*Drum laßt uns den Herren preisen,
der den Edelsten erwählt
und für uns, die armen Waisen,
auch den Himmel offenhält.*

⁶¹⁰ Die von Josef Wöss 1924 besorgte zweite Ausgabe in der Universal Edition (U.E. 4984) nennt den Salzburger Militärarzt Heinrich Wallmann (1827-1898), der unter dem Pseudonym „Heinrich von der Mattig“ zahlreiche Mundartgedichte veröffentlicht hat, als Textdichter dieses Liedes. Hier handelt es sich offenbar um einen Irrtum, ist der Text doch identisch mit dem für das Begräbnis Arneiths von Ernst Marinelli verfaßten Gedicht von 1854. Bruckner hat später für die Linzer „Liedertafel Frohsinn“ hingegen einige Texte von Wallmann als Männerchöre vertont, vermutlich rührt der Irrtum daher.

Bruckners zweite Vertonung des Textes und sein zweites und letztes Grablied für Männerchor aus dem Jahr 1861 unterscheidet sich deutlich von der unausgereiften und noch nicht vollends durchgeformten Version aus dem Jahr 1854. Im Hinblick auf kantable und melodiose Stimmführung wie harmonische Sättigung des Satzes können hier erhebliche Fortschritte beobachtet werden. Wie zuvor komponiert Bruckner für die beiden ersten Textstrophen einen achttaktigen Abschnitt in Form des traditionellen Strophenliedes, der zwar deutliche Anleihen an die frühere Fassung erkennen läßt, sich aber doch in entscheidenden Details weiterentwickelt hat (z.B. Übergang von T. 2 nach T. 3 oder die Seufzer-Verzierungen bei ‚Schmerzen‘ in T. 4, Tenor II). Auch die dynamische Ausgestaltung hat an Abstufung hinzugewonnen. Der zweite Teil des Grabliedes (T. 9-21) löst sich auffälliger von der Vorlage und sollte daher eigentlich als eigenständige Neukomposition angesprochen werden.

Der brucknertypische Fortissimolobpreis, der zusätzlich in T. 10 mit Akzentzeichen versehen ist, kontrastiert die sonst verhaltene und gedämpfte Stimmung des Liedes. In T. 15ff. fügt Bruckner eine Largo-Passage ein, die im 1. Tenor chromatisch in gleichförmig punktiertem Rhythmus über eine Quart nach oben steigt (Passus duriusculus) und die Worte ‚und für uns, die armen Waisen‘ besonders hervorhebt, ehe sich der Himmel in T. 20f. für die Flehenden öffnet (Auflösungszeichen, Dur-Klänge). Die Verzierungsfiguration aus T. 4 erscheint variiert an dieser Stelle wieder (T. 15f. Baß I), während der 2. Baß ebenfalls einen chromatischen Steigerungszug im Quartumfang (F -> B) vollführt, so daß die Außenstimmen im Abstand einer kleinen Sext quasi parallel geführt werden, wenn auch durch einige Zwischentöne halbverborgen. Insgesamt ist es ein zeittypischer Satz, der sich auf gleicher Höhe mit anderen Werken der mittleren Linzer Schaffensperiode nach dem Unterricht bei Sechter bewegt. Auffällig ist außerdem der Verzicht auf die eigentlich im Freien am Grab obligatorischen Trauerposaunen; daß Bruckner eine ältere Vorlage als Rohfassung benutzt hat, mag als Ausdruck mangelnden Kompositionswillens für solcherart einfache Kasualmusik zu dieser Zeit des künstlerischen Sich-Neuerfindens und des Aufbruchs in eine neue endgültige Tonsprache betrachtet werden. Auf einzelne Anleihen im eigenen Werk (Streichquintett in T. 15ff.) oder bei anderen (Wagner) hat August Göllerich bereits hingewiesen,⁶¹¹ die zeitgenössische Kritik kommentierte: „Durch die ganze Komposition weht der Hauch zarter Empfindung und frommen Gottvertrauens.“⁶¹²

⁶¹¹ Vgl. Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 94.

⁶¹² Linzer Zeitung vom 12. Februar 1861, zit. nach: Göll./Auer (1930), Bd. III/1, S. 92.

Trauungslied (WAB 49)

- Besetzung: 4-stimmiger Männerchor und Orgel, F-Dur „Feierlich, nicht schnell“
Entstehung: Linz, 8. Januar 1865
Uraufführung: Linz, 6. Februar 1865
Text: Franz Isidor Proschke
Widmung: Zur Trauung von Karl Kerschbaum mit Maria Schimatschek
(Sekretär der „Liedertafel Frohsinn“ und Freund Bruckners)
Quellen: Partiturotograph (Linz, Singakademie, Archiv „Frohsinn“)
Erstdruck: 1930 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. III/2, S. 219-224
(Faksimile)

*O schöner Tag, o dreimal sel'ge Stunde,
wo ich empfang das neue Sakrament,
wo Gottes Priester meine Hand gesegnet
zum heiligen Bunde, den der Tod nur trennt.*

*Wollt ihr sanft wie Engel wandeln
eure Bahn durch diese Zeit,
nehmt im Denken, nehmt im Handeln
nur den Frieden zum Geleit!*

Bruckners kleine Gelegenheitskomposition zur Trauung seines Freundes, des Sekretärs der Liedertafel Frohsinn, Karl Kerschbaum, aus dem Winter 1865 ist ein gutes Beispiel dafür, daß Bruckner sich auch als bereits gefeierter Komponist der *d-Moll-Messe* nicht zu schade war, dem Linzer Wirkungskreis mit musikalischen Kleinigkeiten dankbar seine Aufwartung zu machen. Mit der zu dieser Schaffensperiode häufigen Besetzung des vierstimmigen Männerchores (mit Soloquartett), die Bruckners Tätigkeit als Chormeister der „Liedertafel Frohsinn“ geschuldet ist, wählt er den gemeinsamen und vertrauten musikalischen Rahmen mit dem Widmungsträger. Die

Orgel, bei der Uraufführung von Bruckner selbst gespielt, begleitet den Chor bei harmonisch anspruchsvolleren Stellen mit Stützzakkorden und ist selbst kaum Träger des musikalischen Gedankens. Die Orgel ist insgesamt recht tief disponiert, einzig zur Begleitung des Soloquartetts im B-Teil hellt sich die Farbe („*dolce, mit leisen Stimmen im oberen Manual*“⁶¹³) merklich auf. Der A-Teil beginnt unisono über tiefem Orgelklanggrund mit der feierlichen Evokation ‚O schöner Tag‘, weitet sich dann taktweise bis zum vierstimmigen, eher geschlossenen und dicht wirkenden Satz aus, ehe in T. 5 die für Bruckner typische Sekundrückung im Baß den abrupten Tonartwechsel von A-Dur ins dominantisch gedeutete B-Dur antizipiert, um bei den Worten ‚Gottes Priester‘ schließlich zur „heiligen“ Tonart Es-Dur (heilige Dreizahl, drei b, Trinität) zu gelangen. Bruckner moduliert anschließend mittels der charakteristischen Verwendung von Sekundsritten im Baß, wie er es übrigens in seinen Chorsätzen der mittleren und späten Jahre sehr häufig tut, zurück zur Grundtonart, die mit dem strukturellen Höhepunkt des A-Teils (auch vorläufiger melodischer Höhepunkt durch den bisherigen Hochtön a¹) in T. 12 wiederkehrt. Hierauf folgt eine kurze Stelle von beklemmender Anmut, wenn der Chorsatz auf dem G-Dur-Quintsextakkord unvermittelt abbricht und die Spannung stattdessen nur von der Orgel (*pianissimo*) in den Quartsextakkord von F-Dur aufgelöst wird, bevor der Chor den A-Teil, der die vollständige erste Textstrophe umfaßt, unisono mit einer absteigenden Quart von f nach c symbolisch beschließt („den der Tod nur trennt“). Ein kurzes Orgelzwischenspiel schwebt gleichsam aus himmlisch-verklärter Höhe des herrlichen Hochzeitstages vorausahnend in die Gefilde tödlicher Schwermut herab.

Der Engelchor mit seiner Ermahnung zum Frieden in der zweiten Textstrophe scheint dagegen der irdischen Last entrückt. Hohe Akkordrepetitionen (zunächst in gediegenen Vierteln, später in drängenderen Achteln) der Orgel stützen das Soloquartett des in Des-Dur gesetzten Mittelteils, welcher die vollständige zweite Strophe vertont. Harmonisch abwechslungsreich gestaltet ist die kurze Passage T. 29 ff., wo Bruckner an sich weit voneinander entfernt liegende Akkorde ohne musikalische Vorbereitung im Verlauf des Satzes direkt nebeneinander stellt (Des-Dur, A-Dur; e-Moll, C-Dur). Auch hier kommt der sekundweisen Baßführung wieder signifikante Bedeutung zu. Wie zuvor beschließt eine Art A-cappella-Coda (hier von sieben Taktten) den B-Teil, wiederum in F-Dur, zunächst mit fauxbourdonartigen Akkordfolgen über dem Quintorgelpunkt c, dann im aufgelockerten und melodisch durchbrochenen

⁶¹³ Vgl. Faksimile des Autographs in Göll./Auer (1930), Bd. III/2, S. 222.

Satz, ehe abermals absteigende Sextakkorde kombiniert mit Seufzermotiven in der Oberstimme das Friedensgeleit für den Lebensweg der Brautleute verkünden. Anschließend wird der A-Teil vollständig wiederholt, sodaß eine reine ABA-Form entsteht und die erste Textstrophe das *Trauungslied* (WAB 49) beendet.

Das Männerchorlied reiht sich nahtlos in die besseren Männerchorkompositionen der Linzer Jahre ein und verrät an einigen Stellen durchaus Bruckners musikalischen Leistungsstand, wenn auch nie so ambitioniert wie in den liturgischen Motetten des gleichen Jahrzehnts. Bruckner fällt in diesen Gelegenheitschören handwerklich freilich nicht hinter den eigenen Anspruch zurück, allerdings sind die Männerchorwerke weniger inspiriert und scheinen keinen derart substantiellen Anspruch zu postulieren, wie es andere Vokalkompositionen der Zeit tun. Demzufolge ist ihr Stellenwert im kirchenmusikalischen Werkkorpus auch nur von nachrangiger Bedeutung, aufgrund von Ort und Anlaß der Komposition zählen sie aber sehr wohl darunter und müssen der Vollständigkeit halber hier Erwähnung finden. Die erstaunlichste und daher bemerkenswerteste musikalische Gestaltungsidee in diesem Chorsatz ist der Schluß. Trotz des freudvollen und glücklichen Anlasses bestimmt Bruckner durch die Dacapo-Form die abgedunkelte Melancholie der Todesgewißheit als Finale und betont damit subtil die Ewigkeit des unverbrüchlich eingegangenen Bundes („den der Tod nur trennt“). Die eigentümliche Sichtweise auf die Ehe und die damit verbundene musikalische Gestalt mag zwar kurzzeitig befremden, paßt aber doch ins Bild des unverheirateten und sein Leben lang nach Erfüllung des eigenen Liebesbedürfnisses ringenden Menschen Bruckner, dem es nicht gelingen wird, selbst einmal vor den Schranken des Altars zu stehen, um einem geliebten Menschen ewige Treue zu versprechen. Insofern erhält das mit Schwarzlicht überglänzte Timbre am Schluß des Trauungsliedes einen weiteren, ganz persönlichen und höchst schicksalhaften Zug, der einer Vorausahnung gleich einen Schatten auf Bruckners eigenes zukünftiges Lebensglück werfen soll.

Zur Vermählungsfeier (WAB 54)

- Besetzung: 4-stimmiger Männerchor a cappella, D-Dur „Gemäßigt“
Entstehung: Wien?⁶¹⁴, 27. November 1878
Uraufführung: ?
Text: Heinrich Wallmann („Heinrich von der Mattig“)?⁶¹⁵
Widmung: Zur Trauung von Anton Ölzelt Ritter von Newin⁶¹⁶ mit Amy von Wieser
Quellen: Eine Abschrift
Erstdruck: 1910 im Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, Band 3, S. 133ff.

*Zwei Herzen haben sich gefunden
und durch die Ehe sich verbunden,
gesegnet hat des Priesters Hand
das Paar, geknüpft das Liebesband.*

*Hat euch vereint der Geist der Wahrheit,
habt ihr erfaßt die Pflicht mit Klarheit,
dann ist der Ehe Heiligtum
ein himmlisches Elysium.*

*So möge euch fürs ganze Leben,
der Himmel Heil und Segen geben.
Auch mein Gebet ruft heute laut:
Gott segne Bräutigam und Braut.*

⁶¹⁴ Göll./Auer (1936), Bd. IV/1, S. 520.

⁶¹⁵ Die NGA Bd. XXIII/2, S. 135 nennt Wallmann unter seinem Pseudonym „Heinrich von der Mattig“ als Textdichter. Göll./Auer (1936), Bd. IV/1 vermutete dies bereits (vgl. dort, S. 521), das Werkverzeichnis von Renate Grasberger (1977) ebenfalls (vgl. dort, S. 58).

Da weder ein Autograph existiert, noch der Text in einer anderen Quelle als Wallmann-Dichtung nachgewiesen werden konnte, läßt sich die Vermutung jedoch nicht zweifelsfrei belegen.

⁶¹⁶ Anton Ölzelt Ritter von Newin war ein Hörer Bruckners an der Universität, der ihm kostenfrei die Wohnung im 4. Stock der Heßgasse 7, Wien, I. Bezirk, zur Verfügung gestellt hat, wo Bruckner vom 15. November 1877 bis zu seiner Übersiedlung ins Obere Belvedere im Juli 1895 wohnte.

Wie bereits bei der ersten Hochzeitsmusik, die Bruckner 13 Jahre vorher in Linz, ebenfalls für Männerchor, geschrieben hatte, kann man auch hier deutlich das Man-ko einer Gelegenheitskomposition beobachten, fällt das Werk doch mit seinem Kunstanspruch allenthalben hinter andere Werke der gleichen Zeit zurück, freilich ohne jegliche Mängel an handwerklicher Sorgfalt aufzuweisen. Hatte Winfried Kirsch es noch unter die „wichtigsten Vokalwerke Bruckners“⁶¹⁷ gezählt und in sein Verzeichnis derselben aufgenommen, rechtfertigt wohl einzig die Entstehungszeit seine Einschätzung. Es ist die Zeit der Revisionen an den *Symphonien Nr. 2* und *3* – die Fünfte war im Jahr zuvor fertig geworden, die Arbeit an der Sechsten noch nicht begonnen – als Bruckner der Bitte seines Vermieters nachkommt und ein Chorwerk für dessen Hochzeitsfeierlichkeiten komponiert, wobei sich nicht sicher sagen läßt, ob es im Rahmen der Trauungszeremonie überhaupt wie vorgesehen zur Aufführung gekommen ist. Im März des gleichen Jahres ist zum 25. Amtsjubiläum von Bruckners Freund und Gönner, des Linzer Bischofs Franz Josef Rudigier, die künstlerisch bei weitem ambitioniertere phrygische Motette *Tota pulchra es* (WAB 46) entstanden. Und an Kirchenmusikwerken leuchtet in diesen Jahren ohnehin ganz besonders das *Os justi* (WAB 30) von 1879 aus dem übrigen Schaffen hervor und überglänzt an künstlerischer Reife und Tiefe alles andere. Das zwischen diesen beiden Motetten entstandene Chorlied *Zur Vermählungsfeier* hat es im direkten Vergleich schwer und gehört deshalb eher nicht zu den bedeutenderen kirchenmusikalischen Meisterwerken Bruckners.⁶¹⁸

Technisch sehr anspruchsvoll vereint Bruckner in diesem Männerchorsatz verschiedene Elemente, die für seine Kompositionstechnik typisch sind: dissonierende Sekund- und Nonenklänge wechseln mit Passagen homophon-akkordischer Elegie ab, unbewegte, fast statische Melodik wird von rhythmisch durchbrochenen und dadurch aufgelockerten Achtelketten kontrastiert, an markanten Textstellen verläuft der Satz unisono, insgesamt herrscht eine abgedunkelte Stimmung sanfter Be-Tonalität vor, die nur dann von Kreuztonarten verdrängt wird, wenn es um das besonders „Heilige“ der Ehe geht: „Die hochmoralische Auffassung der Heiligkeit der Ehe durch den Meister geht daraus hervor, daß er in dem mit Vorliebe in dunkle Regionen der B-Tonarten zurücktauchenden Tonsatz die Stelle: ‚dann ist der Ehe Heiligtum ein

⁶¹⁷ Kirsch (1958), S. 233.

⁶¹⁸ In diesem Punkt stimmt der Verfasser dieser Arbeit mit der Bewertung August Göllerichs völlig überein, der „diesem Männerchor keine allzu bedeutende Stellung unter den Werken gleicher Gattung“ beimißt (vgl. Göll./Auer (1936), Bd. IV/1, S. 521).

himmlisches Elysium' im Strahlenkranz hellster Kreuztonarten erglänzen läßt, wie er in seinen kirchlichen Chorwerken den Namen ‚Jesus‘ zu fassen pflegt.“⁶¹⁹ Darüber hinaus ist vor allem auf die technischen Schwierigkeiten für die Sänger im Hinblick auf die Stimmführung zu verweisen: höchst unsangliche Intervallsprünge und harmonisch diffizile Fortschreitungen machen die A-cappella-Aufführung für einen normalen Laienchor überaus schwierig. Auch die fein nuancierten dynamischen Vorschriften stellen eine respektable Herausforderung dar. Von besonderer Dichte, tonaler Komplexität und romantischem Musikgefühl erfüllt ist die eben bereits genannte Stelle bei ‚dann ist der Ehe Heiligtum ein himmlisches Elysium‘ (T. 28ff.), wo die Musik in nachgerade schwelgerischer Opulenz im Licht harmonischer Modernität schimmert. Auch fällt beim ‚Himmel‘ wieder die Tonart Es-Dur ins Auge, die Bruckner aufgrund der drei Vorzeichen häufig als Symbol für die himmlische Dreifaltigkeit verwendet. Formal ist im Verlauf an sich keine eindeutige stropfenweise Gliederung zu erkennen, würde nicht jede Strophe durch eine dreitaktige, an altklassische Vorbilder erinnernde Kadenz abgeschlossen. Ansonsten handelt es sich um ein durchkomponiertes Lied. Da die literarische Vorlage von eher minderer Qualität ist, erübrigt es sich, auf weitere Spezialitäten der Textausdeutung einzugehen, wie sie in anderen Kirchenwerken zuhauf vorkommen.

Zusammenfassend kann man also von einem gehaltvollen und kostbaren Hochzeitsgeschenk sprechen, einer Komposition, die hohe Anforderungen an die Ausführenden stellt und sehr wohl ihre Tücken hat, die auch mit feinen harmonischen Details und partiell mit extrem modernen Wendungen aufwartet, doch schließlich nicht an die durchdachte Ausformung der zeitgenössischen Kirchenmotetten heranreicht und in ihrer strukturellen Integrität die durchgehende Kontur eines individuellen musikalischen Gedankens vermissen läßt, weshalb der Chorsatz *Zur Vermählungsfeier* (WAB 54) zwar innerhalb der Männerchorliteratur eine beachtenswerte Position einnimmt, im Brucknerschen Kirchenmusikwerk hingegen nur nachrangig von Interesse bleiben wird.

⁶¹⁹ Göll./Auer (1936), Bd. IV/1, S. 522.

O du liebes Jesu Kind (WAB 145)

- Besetzung: Singstimme und Orgel, F-Dur „Ziemlich langsam“
- Entstehung: Linz, 1856 oder später⁶²⁰
- Uraufführung: ?
- Text: Weihnachtslied, insgesamt 7 Strophen (Verfasser unbekannt)
(aus: Christkatholisches Gesangbuch zum Gebrauche bei verschiedenen kirchlichen Andachten und Festen herausgegeben von einem katholischen Geistlichen. Sulzbach 1856.)
(„Sulzbacher Gesangbuch“)
- Widmung: keine
- Quellen: Autograph (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/14)
- Erstdruck: 1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 13 (Faksimile)

(1. Strophe)

O du liebes Jesu Kind, laß dich vielmals grüßen, alle Kinder, die hier sind, fallen dir zu Füßen. All um deine Liebe bitten, die so viel für uns gelitten; schenk uns deine Liebe, schenk uns deine Liebe!

Bruckners einfaches Lied für Singstimme und Orgelbegleitung *O du liebes Jesu Kind* (WAB 145), das möglicherweise für den Gebrauch im Unterricht oder als Geschenk

⁶²⁰ Die wie gewöhnlich vollkommen unterschiedlichen Angaben in den einschlägigen Werkverzeichnissen und Handbüchern müssen insofern korrigiert werden, als der Text zu diesem Lied aus einer erstmals 1856 in Sulzbach veröffentlichten Sammlung katholischer Kirchenlieder stammt. Daher kommen jegliche Angaben, die dieses kindliche Weihnachtslied („*Am unschuldigen Kinder Tag vor der heil. Wandlung*“) vorher datieren, nicht länger in Betracht.

Leopold Nowak hatte erstmals im Rev.-Bericht der NGA Bd. XXI, S. 33 als Kompositionsdatum „1855 oder etwas später in St. Florian“ angegeben und zum Text bemerkt: „um 1850. Verfasser unbekannt. Das Lied kommt noch vor in: Vater unser / Gebet- und Gesangbuch der Diözese Linz / Herausgegeben / im Auftrage des Diözesanbischofs / Dr. Johannes Maria Gföllner / vom / Bischöflichen Ordinariate / Linz / Normalausgabe / 1940 / Druck und Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, S. 432, 6 Strophen. Mit einer Melodie von Caspar Aiblinger (1859).“ Es scheint, als sei er zwar auf der richtigen Spur gewesen, habe aber diesen Ansatz nicht weiter verfolgt. Jedenfalls korrigiert er damit die eigene Datierung in der NGA, wo es noch „vermutlich 1845, 1846“ hieß.

Die Praxis des übrigen Brucknerschrifttums, die Angaben Göllicherichs, Nowaks oder Grasbergers ungeprüft zu übernehmen, wird hier wieder sehr augenfällig. Glücklicherweise konnte der früheste Druck des Textes wie oben beschrieben in einem Exemplar des Sulzbacher Gesangbuches in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Sig. Liturg 472 n, identifiziert werden (ebd. S. 16f.). Den entscheidenden Hinweis hierauf verdankt der Verfasser dieser Arbeit einer praktischen Ausgabe des Carus-Verlags, Stuttgart (hrsg. v. Matthias Kreuels 1996).

für jemanden gedacht war, stammt vermutlich aus der Zeit, als Bruckner gerade von St. Florian in die Bischofsstadt Linz gezogen war.

Es ist ein Lied von kindlich-naivem Ausdruck, das Bruckner hier vertont hat, den Geist tiefer Volksfrömmigkeit der oberösterreichischen Landbevölkerung atmend. Viele solcher Weihnachts- und Krippenlieder sind im 19. Jahrhundert in den katholischen Landschaften Deutschlands – in Schlesien, Bayern, Tirol, Österreich, im Rheinland und in Westfalen – in Krippenspielen oder anderen häuslichen oder kirchlichen Feiern musiziert worden. Häufig waren Kinder beteiligt, so daß die Sprache dieser Dichtungen, wie sie einerseits in den Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreich erscheinenden Gesangbüchern zu finden sind, andererseits auch mit bereits wissenschaftlichem Eifer in speziellen regionalen Sammlungen zusammengetragen wurden, einen unverstellten und zuweilen einfältigen Duktus nicht verleugnet: ein Schatz frommer Volksliedkultur, der heute teilweise gut erschlossen vor uns liegt.

So ist an erster Stelle ein Sammler zu nennen, der mit jahrzehntelanger Akribie seinen Beitrag zum umfangreichen Korpus des oberösterreichisch-tiroler Liedgutes vorgelegt hat, ein Florianer Stiftsgeistlicher, den Bruckner freilich persönlich gekannt haben dürfte: Wilhelm Pailler (1838-1895).⁶²¹ In dessen zweibändiger, 1881 bzw. 1883 erschienenen Kollektion „Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol“, die im ersten Band nicht weniger als 354 Liedtexte und 38 Melodien, im zweiten Band noch einmal 24 Liedtexte, 31 Melodien und 23 Hirten-, Advent-, Weihnachts- oder Krippenspiele zusammenträgt, findet sich der Text von Bruckners Lied *O du liebes Jesu Kind* (WAB 145) zwar nicht, doch ist es möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, daß Pailler, der erst 1858, also drei Jahre nach Bruckners Umzug nach Linz, in das Augustiner-Chorherrenstift eingetreten war und 1863 die Priesterweihe empfangen hat, als ausgewiesener Experte Bruckner mit dem Liedtext vertraut gemacht hat. Sollte das der Fall gewesen sein, dann wäre das Entstehungsdatum wohl sogar nach 1858 anzusetzen. In dieser Zeit könnte Bruckner das Lied aber auch im Augsburger Gesangbuch „Laudate“ von 1859 kennengelernt haben, in dem es ebenfalls bereits, allerdings mit einer anderen Melodie, vertreten ist.⁶²² Zudem findet es sich wenig später in Gesangbüchern aus Schlesien (Breslau) und Ermland.

⁶²¹ Neben dem Werk Paillers sei stellvertretend auf die Sammlung schlesischer Weihnachtslieder Karl Weinholds verwiesen, die 1853 in Graz erschienen ist.

⁶²² Vgl. *Laudate*. Katholisches Andachtsbuch zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste im Bisthum Augsburg. Augsburg 1859, S. 455.
Vgl. auch Melodien zu den im katholischen Andachtsbuche für das Bisthum Augsburg enthaltenen Gesängen, Augsburg 1860, S. 86.

Die bis heute gängigste Melodie des Liedes schließlich stammt von keinem Geringeren als dem langjährigen St. Florianer Regens chori Ignaz Traumihler und wurde im Jahr 1873 komponiert.

Die vielfältigen Verbindungen, die zwischen St. Florian, Bruckner und dem Liedtext bestehen, lassen die von Nowak aufgrund des vorhandenen Autographs beglaubigte Authentizität des Liedes noch stärker plausibel erscheinen.⁶²³ Auch der autographe Hinweis „6 mal rep.“ ergibt so einen Sinn, denn das Lied hat in seiner Urfassung insgesamt sieben Strophen. Da die Melodie in keiner der zeitgenössischen Quellen zu diesem Lied nachweisbar ist, muß davon ausgegangen werden, daß sie von Bruckner selbst stammt. Der Aufbau ist völlig typisch für derartige weihnachtliche Weisen, melodische Floskeln, die nur aus dreiklangseigenen Tönen bestehen (gleich zu Beginn der Quartsextakkord der Grundtonart F-Dur) und eine Harmonik, die selten von den Hauptstufen abweicht. Dieses wahrscheinlich für ein Singspiel, für den Unterricht oder eine weihnachtliche Aufführung mit Kindern gedachte Lied beansprucht keine nennenswerte Bedeutung in Bruckners Kirchenmusikwerk, ist aber doch ein hübscher Beitrag zur lokalen ländlichen Haus- oder Schulmusikpflege, wie auch von anderen namhaften Komponisten zu jeder Zeit aus gegebenem Anlaß ähnliche musikalische Kleinigkeiten beige-steuert wurden und eignet sich auch heute noch bestens für eine Verwendung im Rahmen seiner ursprünglich vorgesehenen Verwendung. Es bleibt allerdings eine singuläre Erscheinung in Bruckners überliefertem Schaffen und hat dadurch durchaus seinen Reiz.

⁶²³ Die Werkverzeichnisse von Renate Grasberger (WAB), in MGG und dem Bruckner-Handbuch (2010) sind an dieser Stelle fehlerhaft.

Zwei Aequales (WAB 114 und 149)

Besetzung:	3 Posaunen, c-Moll
Entstehung:	St. Florian, 1847
Uraufführung:	?
Widmung:	keine
Quellen:	Partiturotograph (Stift Seitenstetten, Archiv, Lade 61), sowie zwei Abschriften bzw. autographe Stimmen (St. Florian, Bruckner-Archiv Nr. 20/26)
Erstdruck:	1928 in der Biographie von Göll./Auer, Bd. II/2, S. 83 bzw. 1984 in der NGA Bd. XXI, S. 52f.

Die beiden Posaunensätze WAB 114 und 149 stehen in der zu Bruckners Zeiten noch lebendigen oberösterreichischen Tradition der Trauer- und Begräbnismusik für Bläser, wie sie im zeitgenössischen Kirchenmusikschritftum hinreichend bezeugt ist.⁶²⁴ Der Terminus *Aequale* (auch *Aequal* oder *Equal*) als Gattungsbezeichnung für „kurze, akkordische, drei- bis vierstimmige Posaunensätze mit eng umgrenzter Zweckbestimmung“⁶²⁵ scheint auf den Linzer Domkapellmeister Franz Xaver Glöggl (1764-1839) zurückzugehen und überhaupt nur in seiner engeren Umgebung usuell geworden zu sein. Glöggl war eine äußerst umtriebige und schillernde Figur im Linzer Musikleben des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, für Linz die prägende Persönlichkeit der entstehenden bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts in all ihren unterschiedlichen Facetten.⁶²⁶ Er unterhielt Kontakt zu Joseph Haydn ebenso wie zu Ludwig van Beethoven oder Robert Schumann. Ihm ist es zu verdanken, daß auch Beethoven seinen Beitrag zum Korpus der Gattung *Aequale* geleistet hat, indem er ihn bei einem Besuch in Linz im Herbst des Jahres 1812 um ein solches Werk für Posaunen gebeten hatte.⁶²⁷ Beethoven ist diesem Wunsch nachgekommen, was durch die drei vierstimmigen *Aequales* in d-Moll, D-Dur und B-Dur (WoO 30), deren Autograph auf den 2. November 1812 datiert, dokumentiert ist.

⁶²⁴ Vgl. z.B. Franz Xaver Glöggl: Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Wien 1828, S. 21ff.

⁶²⁵ Wessely (1970), S. 348.

⁶²⁶ Vgl. ebd., S. 343.

⁶²⁷ Vgl. dazu den Brief Glöggl's an Schumann vom 19. Juli 1838. Zit. nach: Wolfgang Boetticher: Neue Materialien zu Robert Schumanns Wiener Bekanntenkreis. In: Studien zur Musikwissenschaft 25 (1962), S. 41f. sowie Ignaz von Seyfried: Ludwig van Beethovens Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre. Leipzig 1853, S. 48.

Während Beethoven die – offenbar gängigere – vierstimmige Besetzung wählte, die Othmar Wessely, in Anlehnung an die Worte des Evangelisten Matthäus,⁶²⁸ mit der „Vierzahl der tuba-Engel in bildlichen Darstellungen der Gerichtsszene“⁶²⁹ in Verbindung gebracht hat, komponierte Bruckner seine beiden *Aequales* für drei Posaunen. Nichtsdestotrotz bleibt die Symbolik, die mit der Verwendung der Posaunen seit jeher verbunden ist, unangetastet, denn, wie ebenfalls von Wessely präzise nachgewiesen wurde, die Posaune ist nicht nur ein Trauerinstrument im eigentlichen Sinn, sondern auch als Instrument der Engel sowohl im Alten als auch im Neuen Testament direktes Sinnbild der Stimme Gottes, verkündet durch seine himmlischen Herolde.⁶³⁰ Glöggel benennt als funktionalen Ort des Aequalis folgenden: „Nach allerhöchster Stol-Ordnung haben drei Klassen bei Leichenbegräbnissen Statt; die Trauermusik kann ebenfalls in drei Klassen, mit folgenden Unterschied, eingetheilt werden. In der ersten Klasse wird bei Ankunft der Geistlichkeit durch eine kurze Trauermusik (Equal) mit Posaunen oder anderen Blasinstrumenten das Zeichen zur geistlichen Trauerhandlung für die Anwesenden gegeben, nach deren Vollendung sich der Leichenzug in Bewegung setzt, welches wieder mittelst der blasenden Trauermusik angezeigt wird, mit welcher dann während des Zuges die Gesangsmusik, die ein drei- oder vierstimmiges Miserere singet, abwechselt.“⁶³¹ Es handelt sich also um ein- bzw. überleitende, kurze Zwischenmusiken oder Intradan, die den äußeren Rahmen der liturgischen Handlung markieren, und deren Trauercharakter sich in erster Linie aus dem funktionalen Zusammenhang ergibt, weniger aus rein musikalischen Gründen. Das Signal (als Zeichen der Ankunft des Priesters) eignet ihnen genauso wie den Tuben der biblischen Engel, die die Ankunft des Erlösers beim Jüngsten Gericht verkünden. Ihre mitunter hoffnungsvollen und stets feierlichen Töne künden also mehr vom ewigen Heil des Verstorbenen und seiner Erlösung als von dunkler Trauer und Nichtigkeit des irdischen Daseins. „Der hintergründige Sinn des Aequalis aber dürfte wohl darin bestanden haben, unter versteckter Anspielung auf die Schrift der Trauergemeinde durch Instrument und Spiel das Wissen um die Wiederkunft Christi, um Auferstehung und Gericht in Erinnerung zu rufen und diese Gewißheiten dem Verstorbenen gleichsam als Totenopfer auf seinen letzten Weg mitzugeben.“⁶³²

⁶²⁸ Mt 24,31.

⁶²⁹ Wessely (1970), S. 349f.

⁶³⁰ Vgl. ebd.

⁶³¹ Glöggel (1828), S. 21.

⁶³² Wessely (1970), S. 352.

Bruckners *Aequal*-Kompositionen umfassen ein vollständig überliefertes *Aequale* in c-Moll (WAB 114) sowie zwei einzelne Stimmen (Alt- und Tenorposaune), die wohl zu einem weiteren *Aequale* (WAB 149) gehören, dessen Baßstimme leider verloren gegangen ist. Die Neue Gesamtausgabe veröffentlichte das Fragment erstmals 1984 mit einer vom Mitherausgeber Hans Bauernfeind ergänzten Baßposaune. Betrachtet wird nachfolgend das erste und aufgrund seiner Vollständigkeit allein als authentisch anzusprechende *Aequale*, stellvertretend für einen anspruchsvollen Beitrag zu einer etwas eigenartigen Gattung: das kaum anderthalb Minuten dauernde und insgesamt 34 Takte umfassende Werk ist formal in sieben Gruppen mit deutlicher Mittelzäsur nach 16 Takten gegliedert, wobei der erste Halbsatz aus vier gleichförmigen Viertaktgruppen besteht, der zweite dagegen von einer Achttaktgruppe eingeleitet wird, der zwei Viertaktgruppen folgen, die allerdings eine erweiterte Binnengliederung exponieren und dadurch um einen Takt, also auf je fünf Takte anwachsen. Der erste Teil ist in gedämpfter und der Trauer Raum verleihenden Stimmung gehalten. Eher düstere Klangbilder wechseln in gemessenem Tempo unter ausschließlicher Verwendung langer Notenwerte miteinander ab. Dynamisch wird dieser Halbsatz dafür etwas plastischer ausdifferenziert, als es im zweiten Teil der Fall ist. Am Ende jeder Viertaktgruppe steht eine Fermate, einige Akkordfortschreitungen im ersten Teil stehen besonders schroff und unvermittelt gegenüber (z.B. der Querstand in T. 13f.), erzeugen eine beklemmende Stimmung und sind doch von sehr tiefgründigem Ausdruck (Nonenambitus der Außenstimmen).

Die zweite Hälfte ist von ungleich sanfterer, beinahe zärtlich-milder und heiterer Empfindung geprägt. In den melodischen Gestus dringt allmählich lockere Bewegung (Viertelnoten in Sextparallelen), von der bereits August Göllerich meinte, daß sie „weniger der Trauer als dem Trost und der Hoffnung Ausdruck gebe“.⁶³³ Die Aussicht auf ewiges Leben wird hier von der Posaune zum musikalischen Bildnis geformt, ein Emblem, das auch später „noch in der bildhaften Vorstellungswelt Anton Bruckners [...] gegeben war, wenn er sich im Hinblick auf das machtvolle Unisono dieser Instrumente zu Ende des vierten Satzes der *Achten Symphonie* (T. 696ff.) im November 1892 vor seinen Universitätshörern dahingehend äußerte, daß ‚die Posaunen zum Zeichen des Letzten Gerichtes an das Ende‘ gekommen seien.“⁶³⁴

Die Bedeutung der Tuben bei Bruckner sollte also stets vor dem Hintergrund der tiefempfundenen Symbolkraft dieser „göttlichen“ Instrumente bewertet werden.

⁶³³ Göll./Auer (1928), Bd. II/1, S. 63.

⁶³⁴ Wessely (1970), S. 350.

5 Bruckner als Kirchenmusiker

5.1 Zur Stellung seiner Werke innerhalb der Gattungsgeschichte

Anhand der gewonnenen Übersicht über das Kirchenmusikschaffen Bruckners stellt sich zunächst die Frage, welche Position den einzelnen Werken innerhalb ihrer jeweiligen kirchenmusikalischen Gattung und vor allem in bezug auf die Entwicklungsgeschichte derselben zukommt. Bruckners ganz frühe Werke der Windhaager und Kronstorfer Jahre stellen hierbei keinen nennenswerten Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte dar und sind für die Brucknerforschung, insbesondere auch für die Fragestellungen dieser Arbeit, von nachrangigem Interesse. Ganz anders verhält es sich mit den Werken, die ab 1852 in St. Florian entstanden sind. Die *Psalmen 22* und *114* sowie das *Magnificat* aus dem Jahr 1852, die *Missa solemnis* von 1854 und das Responsorium *Libera me* und schließlich der schon in Linz entstandene *146. Psalm* aus den Jahren 1855-1858 sind Werke, deren Faktur eine kontinuierlich fortschreitende Entwicklung innerhalb der jeweiligen Gattung erkennen lassen.

Mit Ausnahme vielleicht von Mendelssohns *Lobgesang-Symphonie* (1840), die aus insgesamt acht verschiedenen Psalmen zitiert und zu deren Vorbildfunktion für Bruckners Psalmen weiter oben in den ‚Vorbemerkungen zu den Psalmen‘⁶³⁵ bereits ausführlich Stellung genommen worden ist, gibt es im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 18. und ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine nennenswerten Vorbilder von orchesterbegleiteten Psalmen. Keiner der Wiener Klassiker und ihrer Nachfolger hat eine eigenständige Psalmkomposition außerhalb der üblichen (lateinischen) Vesper- oder Bußpsalmen hinterlassen.⁶³⁶

Die Psalmen Liszts sind erst später entstanden (nach 1858), Schuberts *92. Psalm* aus den 1820er Jahren für die Wiener Synagoge (mit hebräischem Text, dt. Übersetzung von Moses Mendelssohn) ist stilistisch ein einfacher, vierstimmiger, homophoner A-cappella-Chorsatz mit Solobariton, der zwar 1841 erstmals in Wien im Druck erschienen ist, aber aufgrund der sehr speziellen Adressierung wohl kaum in St. Florian bekannt gewesen sein dürfte. Mozarts *Magnificat* KV 193 ist, wie bereits ausgeführt wurde,⁶³⁷ gewiß ein Vorbild für Bruckners Canticum-Vertonung gewesen; Schuberts *Magnificat* D 486 hingegen ist erst erheblich später gedruckt worden. Von

⁶³⁵ Vgl. S. 261.

⁶³⁶ Der früher irrtümlich W. A. Mozart zugerechnete Psalm 130 (KV 93) konnte inzwischen eindeutig als Komposition Georg Reutters d.J. identifiziert werden (vgl. Neue Mozart-Ausgabe, Serie X: Supplement, Bd. 3: Übertragungen von Werken verschiedener Komponisten. Kassel, Basel, London 2010, S. 54ff.).

⁶³⁷ Vgl. S. 216f.

Haydn, Beethoven oder Berlioz gibt es keine vergleichbaren Kompositionen. Die protestantische Tradition Norddeutschlands wiederum ist auf so vielfältige Weise anders, daß sie von der ‚Brücke‘ Mendelssohn abgesehen nicht zum Vorbild taugt. Es ist also eindeutig Bruckners Verdienst, den deutschsprachigen orchesterbegleiteten Psalm in die katholische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts eingeführt und entwickelt zu haben.

Innerhalb der fünf Psalmvertonungen Bruckners läßt sich eine linear fortschreitende und sich ganz im Sinn einer kontinuierlichen Überwindung der starren Anbindung des Orchesterapparates an die Chorstimmen im musikalischen Satz vorwärts bewegendende künstlerische Entfaltung nachweisen, die bei der vierten Vertonung aus dem Sommer 1863 (*Psalm 112*) noch vor dem „Wunder der neuen Messe“⁶³⁸ eine Kunstfertigkeit erreicht, in welcher der symphonische Stil Bruckners, vor allem im Hinblick auf formale und thematische Satzzusammenhänge, ankündigt.⁶³⁹ Sein *146. Psalm* ist als Zwischenschritt zwischen den beiden ersten Psalmen und der *Missa solennis* auf der einen und dem *112. Psalm* und der *d-Moll-Messe* auf der anderen Seite ein valider Beleg für die postulierte Kontinuität in der stilistischen Entfaltung. Die Bedeutung der orchesterbegleiteten Psalmen als singulärer Gattungsbeitrag zur katholischen Kirchenmusikgeschichte im 19. Jahrhundert sollte also nicht allzu gering eingeschätzt und bei der Bewertung Bruckners berücksichtigt werden, denn die 1850er Jahre sind kompositorisch kein ‚schwarzes Loch‘ für Bruckner gewesen, sondern äußerst produktiv und vielfältig verlaufen.

Zu den drei großen Linzer Messen und ihrer Bedeutung für die Entwicklung der symphonischen Bekenntnismesse ist in der einschlägigen Literatur bereits alles Wesentliche gesagt, es muß hier nichts hinzugefügt werden. Sie sind aber eben nicht der einzige, wenn auch unstrittig der wichtigste künstlerische Beitrag Bruckners zur Kirchenmusik, sondern nur *ein* Aspekt seines Kirchenmusikschaffens.

Es bleiben noch schließlich die Proprienmotetten der 1860er Jahre, die ebenfalls einer Neubewertung bedürfen. Konnte man für die späten Motetten aus der zweiten Hälfte der 1870er und 1880er Jahre mühelos Nähe oder Distanz, je nachdem welcher musikästhetischen Fraktion man näherstand, zum zeitgenössischen kirchenmusiktheoretischen Diskurs konstruieren, haben sich die Werke der Linzer Jahre diesen Anstrengungen weitgehend entzogen. Ihre Ausdruckskraft ist an Tiefe nicht in jedem

⁶³⁸ Wie Anm. 207.

⁶³⁹ Vgl. die entsprechenden Abschnitte zu den einzelnen Psalmen auf S. 263ff. und S. 268ff. sowie besonders S. 273ff. und S. 287ff.

Fall den jüngeren Kompositionen des späten Bruckner ebenbürtig, ihre harmonische Aufladung und die damit verbundene Intensität des Klangeindrucks reicht nicht immer an die Werke der 1880er Jahre heran, doch der theologisch-exegetische Subtext unter ihnen, der nachmalig im Offertorium *Virga Jesse* (WAB 52) oder im Hymnus *Vexilla regis* (WAB 51) zu den kraftvollsten kirchenmusikalischen Aussagen im späten 19. Jahrhundert führt, ist vollständig vorhanden.

Schönheit, Schlichtheit, Transformation symphonischen Denkens und Arbeitens in Faktur und Klangtektonik des Satzbaus, der als A-cappella-Satz dem zeitgenössischen Kirchenmusikideal angenähert ist, ohne davon eigentlich inspiriert zu sein, und sich zugleich als Referenz vor den alten Meister verneigt, dazu die Aussagekraft des Brucknerschen Bekenntnisses durch die offen zutageliegende musikalische Versinnbildlichung theologischer Inhalte – das alles macht die kleinen und mittleren Motetten der 1860er Jahre bereits aus. Gerade letztere dokumentieren in ihren A-cappella-Passagen, daß auch ohne Orchester orchestrale Effekte und symphonische Formverläufe ansatzweise generiert werden können.⁶⁴⁰

Dadurch werden die Motetten der Linzer Zeit zu einem wichtigen Beitrag der Gattungsgeschichte, indem sie Form- und Ausdrucksdenken des 19. Jahrhunderts in die katholische Tradition der liturgiefähigen Vokalkompositionen integrieren und zeigen, daß auch innerhalb der starren Schranken, denen solche Werke im Hinblick auf ihr künstlerisches Ausgestaltungspotential und die Ambitionen des Künstlers unterliegen, Kunstwerke entstehen können, die den Geschmack des geläufigen Portfolios reiner Gebrauchsmusik deutlich überragen.

Es erstaunt nicht, daß es gerade die kleinen und mittleren Werke sind, die zunächst Bruckners musikalische Ideen sublimieren, denn es ist die Musik seiner musikalischen Umgebung, mit der er aufgewachsen ist und an der er sich streng orientiert, seine musikalische Muttersprache sozusagen. Daß keines dieser kleinen Werke direkt und gleichsam von selbst den Weg nach draußen gefunden hat, um sich einem breiteren Publikum oder der Kritik mitzuteilen, nimmt nicht Wunder, war doch die Lebenswelt Bruckners und seine Außenwirkung in diesem Lebensabschnitt auf seine unmittelbare Umgebung begrenzt.

⁶⁴⁰ Vgl. dazu auch die Ausführungen bei Höink (2013), S. 185.

5.2 Eigentümlichkeiten und Personalstil

Was für die Psalmen und Motetten mit Blick auf die übrigen Beiträge des 19. Jahrhunderts zur jeweiligen Gattung global festgestellt worden ist, gilt umso mehr für den individuellen Brucknerstil, dessen Grundzüge sich kontinuierlich bereits in den 1850er und frühen 1860er Jahren entwickeln. Hier muß neben den Psalmen und Motetten auch sein *Requiem* und die *Missa solemnis* genannt werden.⁶⁴¹ Gleichfalls darf man an das zweite *Libera me* (WAB 22) erinnern,⁶⁴² wobei die Bedeutung der drei letztgenannten Werke anders als bei Psalmen und Motetten nicht darin liegt, einen wichtigen Beitrag zur Kirchenmusikgeschichte geleistet zu haben, als vielmehr darin, jeweils einen neuen An Schub für die Brucknersche Orchesterbehandlung und die Konzeption der formalen Satzintegrität zu begründen.

Die *d-Moll-Messe* bleibt zwar der „große Wurf“, insofern aber kein singuläres Ereignis, das vom Himmel fällt, weil sie in wesentlichen Teilen – formal wie expressiv – konsequent vorbereitet wurde.⁶⁴³ Hätten seine Zeitgenossen Bruckners andere Kompositionen besser gekannt oder sich eingehender mit ihnen beschäftigen können, hätten sie – die ideologischen Konflikte des kunstästhetischen Diskurses ausblendend – entsprechendes erwarten können. Denn die wesentlichen personalstilistischen Merkmale Brucknerscher Ausdrucksästhetik, wie sie in der Nachfolge Winfried Kirschs,⁶⁴⁴ seinen Gedanken folgend und dieselben vertiefend in der vorliegenden Arbeit in einzelnen Analysen festgestellt worden sind, waren zum Großteil bereits in den kleinen und mittleren Werken vorhanden. Überdeutlich tritt das in der komprimierten Gestalt der späten Motetten zu Tage, deren außermusikalische Aufladung und deren künstlerisch-bekennnishafter Gehalt die Form vor lauter ‚Ausdruck‘ zu sprengen droht.⁶⁴⁵ Kriterien, die für den einen oder anderen Aspekt herangezogen werden können, bedingen sich oft wechselseitig und sind keine Antagonismen – ei-

⁶⁴¹ Vgl. S. 72ff. bzw. S. 82ff.

⁶⁴² Vgl. S. 222ff.

⁶⁴³ Detaillierte Ausführungen mit anschaulichen Beispielen finden sich zum Beispiel sowohl in den entsprechenden Kapiteln über die zeitlich vorangegangenen *Psalmen 112* bzw. *146*, als auch in den Abschnitten über die *Missa solemnis* und die *Festkantate*.

Eine Übersicht über Werke, die vom Verfasser dieser Arbeit im Zusammenhang mit der stilistischen Entwicklung als besonders bedeutend eingeschätzt werden, findet sich in Tabelle 2 am Ende dieses Kapitels auf Seite 345.

⁶⁴⁴ Wie Anm. 275.

⁶⁴⁵ Vgl. z.B. die entsprechenden Analysen zu *Christus factus est* (WAB 11) auf S. 176ff. oder *Virga Jesse* (WAB 52) auf S. 182.

gentlich eine Binsenweisheit, an die in bezug auf Bruckner jedoch angesichts der teilweise pauschalen Rezeptionsgeschichte erinnert sei.

Eine solcherart inkludierende oder auch ‚synthetische‘ Herangehensweise an Bruckners Kirchenwerke ist bis heute weitgehend verstellt, was diese Untersuchung notwendig erscheinen ließ. „Was hinter den Tönen liegt, was durch sie hindurchschwingt, was die Seele des Werks mit der Seele des Hörers verbindet und zusammenfassend mit dem Wort ‚Ausdruck‘ bezeichnet wurde, rückte außerhalb des Blickfeldes und Interesses. Die leitende Wertidee ist durch den Begriff des Formalen bestimmt, und das Hauptproblem das, zu ergründen, wie ein nicht weiter zu erklärendes Schöpferisches sich gerade in dieser Form hat auswirken können.“⁶⁴⁶ Dieses zwar etliche Jahrzehnte alte, erst posthum veröffentlichte Wort des nicht unumstrittenen Arnold Schering hat in diesem Zusammenhang seine Aktualität kaum eingebüßt. Wer sich allein auf die Form kapriziert, kann und will Bruckners Musik nicht gerecht werden. Sein Personalstil erschöpft sich nicht im Ringen um die große symphonische Geste und das Feilen an der endgültigen Formgebung. „Man spricht da von ‚Formwillen‘ und meint darunter jenes in der Künstlerpersönlichkeit verankerte Streben, dem entstandenen Kunstwerke eine in sich vollkommene, einmalige, d.h. originale Formung zu geben. [...] Man hat ganz vergessen, daß Formwillen allein kein Kunstwerk hervorbringen kann, wenn nicht zugleich auch *Ausdruckswillen* vorhanden war.“⁶⁴⁷ Ist die Kontroverse um sich vermeintlich widerstrebende Pole Form und Ausdruck zwar heute an sich obsolet, wirkt sie in der Brucknerforschung anders als bei den meisten anderen Komponisten unnötigerweise bis in die Gegenwart nach. Auf die Spitze getrieben kann man für das Brucknerbild gestern wie heute, ein anderes Wort Scherings aus ähnlichem Kontext borgend, konstatieren: „Die Wertidee des künstlerischen Fühlens und Empfindens ist ganz verblaßt.“⁶⁴⁸ Natürlich sollte, was hier als „Wertidee des Fühlens und Empfindens“ angesprochen wird, nicht mit einer Art diffusem, romantisierend gefühligem ‚Geist‘, wie ihn die Musikphilosophie des frühen 19. Jahrhunderts gelgentlich beschworen hat, verwechselt werden. Dennoch hat die einseitige Verengung bei der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bruckner nach dem Krieg auf sogenannte Form- oder Fassungsprobleme in den

⁶⁴⁶ Arnold Schering: Musikalische Analyse und Wertidee. In: Ders.: Vom musikalischen Kunstwerk. Hrsg. v. Friedrich Blume. Leipzig 1949, S. 162-184, hier S. 165.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 168f.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 175.

Symphonien wesentlich dazu beigetragen, daß der Zugang zu seiner Kirchenmusik erschwert wurde.

Über die Bruckners Symphonien eigenen musikalischen Stilmerkmale besteht weitgehend Einverständnis.⁶⁴⁹ Die sich durch statisch-symmetrische Konzeptionen in andauernden Steigerungswellen äußernde „feierlich-erhabene Monumentalität“⁶⁵⁰ der Musik Bruckners und ihr endgültiger Eindruck eines „So-und-nicht-anders-sein“-Wollens im Hinblick auf das Hörerlebnis,⁶⁵¹ ihre teils schablonenhaften Formverläufe, ihre unmittelbare Raumwirkung und ernergetische Bewegungsgestaltung, ihre rhythmische Ordnung bei harmonisch strukturierender Varietät, die blockhafte und zu Klanggruppen zusammengefaßte Chor- oder Orchesterbehandlung, all diese Charakteristika haben sich nicht nur schrittweise aus den symphonischen Anfängen, sondern auch aus den Kirchenmusikwerken entwickelt, wie im Hauptteil dieser Arbeit zu zeigen versucht wurde. Ihre Umsetzung ist nicht nur in den Orchesterwerken, sondern auch in nuce in den Motetten verwirklicht. Gerade die mittleren und späten Motetten sind hier vorzügliche Zeugen, wie in dieser Arbeit nachzuweisen versucht wurde. Abwehrende Äußerungen gegenüber der Qualität des Kirchenmusikers Bruckner, die weite Verbreitung gefunden haben, können nach der intensiven Beschäftigung mit den kleinen und mittleren Kirchenmusikwerken nur zurückgewiesen werden: „Die geistliche Musik a cappella bedient sich charakteristischerweise der Stilkopie.“⁶⁵² So oft es auch wie ein Mantra wiederholt wird, im Angesicht von Kompositionen wie *Tota pulchra es*, *Os justi* oder *Vexilla regis* und den darin enthaltenen musikimmanenten bruckneroriginalen Stilelementen kann jede ideologisch angereicherte Kritik nicht weiter aufrecht erhalten werden.

Schließlich sei in diesem Zusammenhang noch einmal betont: Werk und Persönlichkeit, Werk und Biographie sind gerade bei Bruckner aufs engste miteinander verknüpft, wie die vielfältigen und beziehungsreichen Wechselwirkungen von biographischen Einflüssen und Umständen und ihre jeweiligen Wirkungen auf einzelne Musikwerke gezeigt haben. Diese Feststellung wird auch dadurch, daß von ihr ausgehende Erkenntnisse teilweise methodisch als antiquiert wahrgenommen werden, im Fall Bruckners keineswegs falsch, weil die engen Beziehungen von konkreten Lebensumständen und einzelnen Kompositionen an zahlreichen Beispielen eindrucksvoll

⁶⁴⁹ Bereits stichwortartig in der Einleitung referiert (vgl. S. 4f.).

⁶⁵⁰ Schubert (2010), S. 63.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Ebd.

belegt werden konnten. Ohne die jeweiligen Lebensumstände mit einzubeziehen und ohne einen Einblick in Bruckners Charakter, in sein scheues und sein teilweise bizarr-weltfremdes Wesen zu gewinnen, ist ein tieferes Verständnis der Musik Bruckners unmöglich. Ästhetische Überlegungen bedürfen der Sekundierung durch biographische Aspekte, um auf Bruckners Schaffen generalisierend ausgeweitet werden zu können, weil nur durch das ‚Empfinden mit dem Komponisten‘ mancher Unterschied zur Aussagekraft in den Kirchenwerken anderer Zeitgenossen deutlich wird. Auch wenn die Einwände gegenüber einer „inquisitorischen Kritik“ im Sinne der Einfühlungsästhetik des 19. Jahrhunderts schon zu ihrer Zeit der Berechtigung nicht entbehren: „Über die innere Frömmigkeit eines Künstlers zu urteilen, ist ein sehr schweres, bedenkliches Unternehmen. Die ästhetische Kritik ist keine Inquisition. Sie hält sich streng an das Werk und bleibt des Grundsatzes eingedenk, daß die Kirchlichkeit eines Kunstwerks und der subjektive Glaube des Künstlers zwei sehr verschiedene Dinge sind.“⁶⁵³ So richtig Hanslicks Definition einer sauberen, philologisch fundierten Kritik grundsätzlich ist, hilft sie im Fall Bruckners doch kaum weiter, da sich Kirchenmusik von vornherein über das rein Musikalische hinaus auf einem funktionalen Terrain bewegt, wo spätestens das Hörerlebnis zwischen bloß funktionaler Kirchlichkeit und dem von subjektivem Glauben erfüllten Bekenntnis unterscheidet, das im Idealfall zur musikalischen Kulthandlung, zum klingenden Kult selbst werden kann. Dieses kirchenmusikalische, theoretische wie ausdrucksästhetische Ideal ist in Bruckners kleinen und mittleren Werken vorbildlich verwirklicht und entfaltet worden und Teil seines Personalstils. Deshalb sind nicht bloß seine Symphonien Abbild seines kompositorischen Strebens, sondern auch seine Kirchenmusik ein integraler Bestandteil seiner Künstlerpersönlichkeit.

⁶⁵³ Eduard Hanslick über Franz Liszts *Graner Messe* in seiner ersten Rezension im Jahr 1858, in: *Geschichte des Concertwesens*, 2. Teil, Wien 1870, S. 151, zit. n. Abegg (1974), S. 134.

Tabelle 2: Übersicht musikalischer „Wegmarken“ (1845-1879)

Kirchenmusik		Instrumentalmusik	
1845-49	St. Florian	1845-49	St. Florian
Vier Tantum ergo (WAB 41) Tantum ergo D-Dur (WAB 42) Requiem d-Moll			
1850-54		1850-54	
114. Psalm Magnificat Missa solemnis b-Moll Libera me f-Moll (WAB 22) Tantum ergo B-Dur (WAB 44)			
1855-59	Linz	1855-59	Linz
146. Psalm			
1860-64		1860-64	
Ave Maria (WAB 6) Afferentur regi Festkantate 112. Psalm Messe d-Moll		Ouvertüre g-Moll „Studiensymphonie“	
1865-69		1865-69	
Messe e-Moll Messe f-Moll Locus iste		1. Symphonie (sog. „Linzer“ Fassung) „Nullte“ Symphonie	
1870-74	Wien	1870-74	Wien
Christus factus est (WAB 10)		2. Symphonie (1. Fassung) 3. Symphonie (1. Fassung) 4. Symphonie (1. Fassung)	
1875-79		1875-79	
Tota pulchra es Os justi		5. Symphonie Streichquintett F-Dur	

5.3 Die Bedeutung der Kirchenmusik für das Brucknerbild

Das Brucknerbild der Gegenwart ist bis auf wenige Ausnahmen weitgehend von seinen neun Symphonien bestimmt. Bruckners umfangreicher Beitrag zur Entwicklung der Symphonie im 19. Jahrhundert ist unstrittig, seine künstlerische Fokussierung auf diese Gattung ab den 1860er Jahren gilt gar als ein zentraler Beleg für die Abwendung von der Kirchenmusik hin zum ‚freien‘ Komponisten: „Die Sinfonie hat sich als die von langer Hand angezielte Zentralgattung von Bruckners Œuvre aus dem Umkreis der anlassbezogenen liturgischen Komposition emanzipiert.“⁶⁵⁴ Umso eindringlicher werde diese Tatsache dadurch untermauert, daß es ein zentrales Schlüsselwerk gebe, das den ‚Bruch‘ in der Stilgenese Bruckners wie bei keinem anderen Komponisten dokumentiere, seine *d-Moll-Messe*. Mit Blick auf diese außergewöhnliche Umbruchstelle formuliert zum Beispiel Wolfram Steinbeck: „Bei Bruckner aber ist das anders. Seine Musiksprache ändert sich, zumindest was den äußeren Eindruck betrifft, derart radikal und vor allem nahezu übergangslos zu dem, was wir als das typisch Brucknersche, als besonderen ‚Bruckner-Ton‘ kennen, dass man meinen könnte, zwei verschiedene Komponisten vor sich zu haben.“⁶⁵⁵ Es gibt also, so die verbreitete Meinung, einen Bruckner vor und einen nach der *d-Moll-Messe*, die wenig bis gar nichts miteinander zu tun haben.

Begründet wird das, abgesehen vom Klang- oder Höreindruck, weniger mit musikalischen Argumenten, mit musikalischer Analyse, denn mit einer vermeintlich auf Bruckner selbst zurückgeführten und durch ihn selbst verbürgten Einteilung seiner Kompositionen in ‚freie‘ und andere Werke: „Die frühen Gelegenheitswerke aus der Zeit vor 1855 ebenso wie die im Kompositionsunterricht geschriebenen haben klanglich und dem Höreindruck nach nahezu nichts mit dem Bruckner der *d-Moll-Messe* zu tun [...]“⁶⁵⁶ Denn, so führt Steinbeck weiter aus, „kompositorische ‚Schularbeiten‘ lassen meist noch nicht erkennen, was ‚freie‘ Werke, die nach Abschluss des Unterrichts entstanden und nicht mehr normative Lehrvorgaben zu erfüllen hatten, mit zunehmender Deutlichkeit zeigen können: das typische, individuelle Idiom des Komponisten.“⁶⁵⁷ Mit anderen Worten wiederholt der einschlägige MGG-Artikel dieselbe Feststellung: „Bruckners Studienwerke kommen von ihrer Funktion, Erfüllung gestell-

⁶⁵⁴ Hinrichsen (2010), S. 90f.

⁶⁵⁵ Steinbeck (2010), S. 112.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 111.

ter Aufgaben zu Studienzwecken zu sein, nicht los. Ihnen eignet eine gewisse Unfreiheit und ein selbstaufgelegter Zwang unter die als Gesetz empfundenen Lehrbuch-Schritte.“⁶⁵⁸

Daß unter dieses Urteil nicht nur die Kirchenmusik fällt, sondern auch sämtliche anderen Werke bis einschließlich der sog. *Studiensymphonie*, ist selbstverständlich. Über diese, Bruckners erste symphonische Komposition, heißt es dementsprechend: „Auch dieses Werk zeigt Bruckner noch nicht auf dem Stand seiner ersten freien Werke, obgleich es für sich genommen durchaus eigenständig ist, sich nirgends an ein bekanntes Vorbild anlehnt und einige später als typisch erkannte Wendungen schon anklingen läßt.“⁶⁵⁹ Wiederum auf den Höreindruck bezogen wird schließlich erst der *1. Symphonie* Anerkennung als vollwertige ‚freie‘ Komposition zuteil: „Festzustellen bleibt: Die *Erste Sinfonie* ist in Thematik, Satzbau, Gesamtanlage und Idiom völlig neu – wir hören auf Anhieb den ‚neuen Bruckner‘.“⁶⁶⁰ Um diesen Befund mit biographischen, das heißt im engeren Sinn mit sozio-kulturellen oder religiös-psychologischen Erwägungen des Brucknerbildes in Einklang zu bringen, müsse die Wendung zum Symphoniker folgerichtig einen göttlichen Heilsplan erfüllen: „Bruckner war der Überzeugung, dass es göttlicher Berufung entspreche, wenn er sich neben kirchenmusikalischen Werken und insbesondere Messen, denen er sich als Organist und streng gläubiger Katholik besonders verbunden fühlte, vor allem der damals nach wie vor höchsten aller Instrumentalgattungen verpflichtete, nämlich der Sinfonie.“⁶⁶¹

Diese hier exemplarisch anhand der Schriften Steinbecks referierte These der Einteilbarkeit Brucknerscher Musik in ‚freie‘ und ‚unfreie‘ Werke fußt auf einem ästhetischen Kernproblem, das im Denken der Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts seinen Anfang genommen hat. Der hierbei postulierte Unterschied zwischen ‚freier‘ Komposition oder ‚freier‘ Kunst auf der einen und Epigonalem oder ‚Un-Originalem‘ auf der anderen Seite negierte von vornherein die Möglichkeiten wechselseitiger Einflüsse unterschiedlicher musikalischer Gattungen aufeinander, indem diese terminologisch innerhalb der Antagonismen ‚freie Komposition‘ (= Symphonie) und ‚Gelegenheitswerk‘ (= Kirchenmusik) aufgerieben wurden. Die argumentativ zunächst schlüssig erscheinende und biographisch gut begründbare Feststellung, daß nach

⁶⁵⁸ Steinbeck (2000), Sp. 1044.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Steinbeck (2010), S. 123.

⁶⁶¹ Steinbeck (2010), S. 110.

der St. Florianer Zeit „eine Phase der kompositorischen Neuorientierung“⁶⁶² einsetzt, wird benutzt, um eine ästhetische Wertgrenze zwischen Bruckners Werken zu ziehen: „All diese Kompositionen aber, die vor der d-Moll-Messe (WAB 26) und der 1. Symphonie (WAB 101) entstanden, mögen historisch, biographisch oder sogar psychologisch interessant sein [...], ästhetisch zählen sie jedoch wenig.“⁶⁶³ Als erstranger Zeuge wird neben dem musikalischen Argument des Klangeindrucks in bezug auf den ‚Bruckner-Ton‘ stets Bruckner selbst angesprochen, der in seinen Briefen an etlichen Stellen seiner Hinwendung zum Symphonie Ausdruck verliehen hat, wie hier in einem Schreiben aus dem Jahr 1892: „[...] *ich bin ja doch nur ausschließlich Symphoniker, dafür habe ich mein Leben eingesetzt, u auch meine Auszeichnungen erhalten.*“⁶⁶⁴ Steinbeck zieht daraus sogar den Schluß: „Demnach läßt sich Bruckners Werk auch nicht eigentlich in ein ‚Frühwerk‘ und ein ‚Hauptwerk‘ gliedern, sondern vielmehr in ‚eigentliche‘ und ‚uneigentliche‘ Werke.“⁶⁶⁵ Das vernichtende Verdikt des „uneigentlichen Werks“ lastet im gängigen Brucknerbild also auf beinahe sämtlichen Werken, die nicht der symphonischen Großform angehören, da sie einerseits den klanglich idiomatischen ‚Bruckner-Ton‘ nicht in sich tragen, andererseits aufgrund ihrer ästhetischen ‚Unfreiheit‘ nicht zum kodifizierten Werkkorpus gehören.

Genau an dieser Stelle ansetzend hat sich die vorliegende Arbeit bemüht, anhand zahlreicher kleiner Details in den einzelnen Werkanalysen des Hauptteils zu zeigen, daß es erstens sehr wohl musikalische Beziehungen zwischen dem ‚Frühwerk‘ und dem ‚Hauptwerk‘ gibt, daß zweitens die Einteilung in autonome und andere Kunstwerke bei Bruckner an vielen Stellen nicht greift und bis heute nur eine abgegriffene ästhetische Diskussion des 19. Jahrhunderts repliziert, die wie bei keinem anderen Komponisten die Sicht auf sein Gesamtwerk verstellt. Drittens sollte mit Blick auf alle nicht-symphonischen Kompositionen das Dilemma aufgezeigt werden, daß bei Bruckner wie bei wenigen anderen Künstlern versucht wird, einen Teil seiner Werke mit ästhetisch-ideologischer Verbrämung aufgrund angeblicher mangelnder „Werkindividualität“⁶⁶⁶ zu entwerten, weil sie ohne „intrinsische Motivation“⁶⁶⁷ entstanden seien: „Bruckners Hauptwerk besteht aus den drei großen Messen, dem Te Deum und dem Streichquintett sowie im wesentlichen aus neun Symphonien. [...] Von allen

⁶⁶² Steinbeck (2010), S. 110.

⁶⁶³ Steinbeck (2000), Sp. 1087.

⁶⁶⁴ Briefe, Bd. 2, S. 354.

⁶⁶⁵ Steinbeck (2000), Sp. 1088.

⁶⁶⁶ Ebd., Sp. 1093f.

⁶⁶⁷ Wald-Fuhrmann (2010), S. 224.

Werken sind lediglich die Symphonien, das *Te Deum* sowie einige Motetten aus eigenem Antrieb entstanden. Die anderen sind Auftrags- oder Gelegenheitswerke.⁶⁶⁸ So unstrittig die Aussage der ersten Hälfte dieser Werkübersicht ist, so unmißverständlich schwingt der pejorative oder zumindest tendenziöse Charakter in der Terminologie des letzten Satzes mit, wenn von „reinen Auftrags- oder Gelegenheitswerken“ die Rede ist. Abgesehen davon, daß die Aussage so nicht stimmt, weil selbst in den frühen St. Florianer Jahren für viele Werke kein unmittelbarer Anlaß nachweisbar ist und von Bruckner genügend Aussagen zu einer „intrinsischen Motivation“ beim Komponieren ohne Auftrag greifbar sind, käme wohl auch niemand auf die Idee, beispielsweise Mozarts *Vesperspalmen* oder Verdis *Quattro pezzi sacri* als ästhetisch minderwertig abzutun, nur weil sie entweder als Gelegenheitswerke eine strenge liturgische Bindung oder eine unvorteilhafte Rezeptionsgeschichte haben. Bei Bruckner hingegen wiegen solche Umstände offenbar schwerer.

Die eigentliche Frage, was also, um in der gängigen Terminologie zu bleiben, ein ‚freies‘ Werk sei und was nicht bzw. was zum ‚endgültigen‘ Brucknerschen Werkkorpus gehört und was nicht, kann wohl niemand besser beantworten als Bruckner selbst, der im Brief an Theodor Helm vom 1. Dezember 1885 neben den Symphonien, dem *Te Deum* und dem Streichquintett folgende Werke auflistet: die drei Messen in d-Moll, e-Moll und f-Moll, die *Festkantate*, „*Gradualien, Offertorien (Vocal.) etc.*“ und schließlich – ohne den Hinweis zu unterschlagen, daß die folgenden vor seinen „Studien“ entstanden seien – die unterschiedlichen *Tantum-ergo*-Kompositionen, die *b-Moll-Messe* und das *Requiem*.⁶⁶⁹ Selbst wenn also gerade für die als „*Gradualien, Offertorien etc.*“ bezeichneten Motetten ein Auftrag Anlaß gewesen ist, oder ob Bruckner sie, wie beispielsweise das *Vexilla regis*, „aus reinem Herzensdrange“⁶⁷⁰ komponiert hat, spielt für ihre ästhetische Bewertung keine Rolle. Der aus dem an sich überwundenen Konflikt um den Autonomiebegriff resultierende Gegensatz des Kunstwertes von „reiner Instrumentalmusik“ und anderer, dem einige namhafte Brucknerforscher offensichtlich bis heute anhängen, zielt am musikalischen Gehalt vieler Kirchenwerke schlicht vorbei. Das entlarvende Fazit Steinbecks, daß Bruckner Symphonien komponierte, weil er „darin das ‚Absolute‘ seiner Kunst, das Höchste in der Musik schaffen konnte“,⁶⁷¹ belegt diese verbreitete Haltung, die bei

⁶⁶⁸ Steinbeck (2000), Sp. 1088.

⁶⁶⁹ Vgl. Briefe, Bd. 1, S. 280.

⁶⁷⁰ Wie Anm. 470.

⁶⁷¹ Steinbeck (2000), Sp. 1089.

anderen Komponisten nicht in gleicher Konsequenz Anwendung findet. Das Naheliegende, nämlich Bruckners Religiosität zuerst in der Kirchenmusik zu suchen, verblaßt dabei auf eigentümliche Weise, wie die Rezeptionsgeschichte der Kirchenmusik Bruckners gezeigt hat. Das offensichtlich oder vermeintlich Religiöse in seinen Symphonien, das Bruckner auch von den anderen Symphonikern vor ihm unterschied, faszinierte, ohne daß die Kirchenmusik darauf untersucht worden wäre, inwieweit sich bereits hier eine Symbiose von Religiosität oder persönlichem Bekenntnis mit musikalischem Material erkennen läßt, die über den gewöhnlichen religiösen Bezug des zugrundeliegenden Sujets hinausweist.

Erstaunlich ist dabei, daß das Postulat der abgeschlossenen Werkgruppen, die weder aufeinander bezogen seien, noch etwas voneinander verrieten – unabhängig davon, ob man zwischen Früh- und Hauptwerk oder ‚eigentlichen‘ und ‚uneigentlichen‘ Werken unterscheidet – durchaus nicht rundweg unwidersprochen bleibt. Die eingangs zitierte Bemerkung Hans-Joachim Hinrichsens⁶⁷² über die Emanzipation der Symphonie in Bruckners Schaffen geht nämlich wie folgt weiter: „Die Sinfonie hat sich als die von langer Hand angezielte Zentralgattung von Bruckners Œuvre aus dem Umkreis der anlassbezogenen liturgischen Komposition emanzipiert; sie, als die öffentliche Gattung schlechthin, ist aber andererseits auch in einer nicht leicht bestimmbar Weise direkt aus jener hervorgegangen. Die geradezu teleologische Beziehung beider Bereiche ist als kompositorischer Entwicklungsweg alles andere als selbstverständlich und daher in Bruckners Epoche auch ohne weiteres Beispiel. Diese zielgerichtete Verschränkung der beiden Gattungen, die sich im Tonsatz der drei großen Mesen und der ersten Sinfonien, später noch einmal in jenem des Te Deum und der Siebten Sinfonie, durchaus abbildet [...], hat die Rezeption auch der späteren Sinfonien von Anfang an und dauerhaft in einer Weise gesteuert, deren Sachlichkeit sich füglich bezweifeln läßt. Die fehlschlüssige und unbegründbare Unterstellung, dass Bruckner liturgische Intentionen in den Konzertsaal getragen habe, kann man in polemischen wie apologetischen Zusammenhängen bis heute lesen.“⁶⁷³

Dieser „nicht leicht bestimmbar Weise“, in welcher die Symphonie auch aus der Kirchenmusik, besonders in Form der Gattung Messe hervorgegangen ist, und die einen „kompositorischen Entwicklungsweg“ abbildet, der von geradezu „teleologischer Beziehung“ ist, also schließlich in eine „zielgerichtete Verschränkung“ mündet,

⁶⁷² Vgl. Anm. 654.

⁶⁷³ Hinrichsen (2010), S. 90f.

einige Anhaltspunkte zu verschaffen, hat sich die vorliegende Arbeit bemüht. Hierzu wurde in den einzelnen Analysen der Kirchenmusikwerke an den entsprechenden Stellen auf die typisch Brucknerschen Charakteristika hingewiesen, die – wenn auch häufig nur rudimentär oder quasi in nuce – so aber doch bereits vielfach vorhanden sind.⁶⁷⁴ Das Diktum vom plötzlichen Bruch sollte so im Sinn der Argumentation Hinrichsens anschaulich widerlegt werden. Auch Melanie Wald-Fuhrmann hatte in der Einleitung ihres Kapitels über Bruckners „Geistliche Vokalmusik“ im Bruckner-Handbuch den problematischen Komplex einer überholten Wertästhetik erkannt: „Gerade an der Kirchenmusik kann daher deutlich werden, dass gängige Trennungen von funktionaler – und darum für ästhetisch geringwertiger gehaltenen – und künstlerisch autonomer Musik bei Bruckner nicht greifen, so sehr seine Biographie ihnen zuzuarbeiten scheint.“⁶⁷⁵ Dennoch hat sie im anschließenden Kapitel weder die selbst formulierte These aufgegriffen oder belegt, sondern ist bei der Analyse der einzelnen Werke entweder stark an der Oberfläche geblieben oder hat sie mehr oder weniger gleich aus der weiteren Betrachtung ausgeblendet – aus ästhetischen Gründen. Es wurde versucht, auf die dadurch entstandenen zahlreichen kleineren Schwächen in Melanie Wald-Fuhrmanns einschlägigem Kapitel im Bruckner-Handbuch im Rahmen dieser Arbeit in den einzelnen Werkanalysen an geeigneter Stelle hinzuweisen.

Schließlich bleibt die Frage, inwieweit Bruckners Biographie tatsächlich einer ‚Zwei-Klassen-Gesellschaft‘ von Werken zugearbeitet hat. Wenn der rein musikalische Umbruch also gar nicht so fundamental ist, wie behauptet wurde, dann stehe immer noch die Biographie im Weg, so die gängige Auffassung. Bruckners verschrobene Persönlichkeit liefert hierzu das Fundament: „Wollte man Bruckners Charakter auf eine einzige Formel bringen, so scheint er [...] bestimmt zu sein vom Zwang der Unterwerfung unter jegliches ‚Gesetz‘ und dem gleichermaßen zwanghaften Bedürfnis nach Selbstverwirklichung [...]“.⁶⁷⁶ Die hier beinahe präjudizierte Schlußfolgerung Zwang/Unterwerfung = Kirche und Selbstverwirklichung = Symphonie trägt, denn sie geht davon aus, daß aus einem pathologisch zwanghaft getriebenen Bruckner die freie Künstlerpersönlichkeit mit emphatischem Autonomieanspruch urplötzlich erwächst. Daß es sich allerdings bei Bruckners Hinwendung zur Symphonie abseits des Strebens nach künstlerischer Autonomie auch um eine latent opportunistische

⁶⁷⁴ Vgl. u.a. die Kap. über die *Missa solennis* (S. 82ff.) und das Credo der *f-Moll Messe* (S. 110ff.).

⁶⁷⁵ Wald-Fuhrmann (2010), S. 225.

⁶⁷⁶ Steinbeck (2000), Sp. 1086.

Verhaltensweise handeln könnte, ist so noch nicht bedacht worden. Der Komponist, der zeitlebens um Anerkennung und Ehre ringt, hatte immer ein gutes Gespür für die Bedürfnisse des Publikums und der Kritik und hat unter öffentlichen Anfeindungen, wie sie beispielsweise Eduard Hanslick gegen ihn ausgetragen hat, bekanntlich stets gelitten. Schon im September 1862 schreibt er in einem Brief an seinen Freund Weinwurm, in dem er ihm aufträgt, sich um eine Wiener Aufführung seiner Referenzmotette *Ave Maria* (WAB 6) zu bemühen, daß ihm zukünftig „am meisten vielleicht Messen helfen würden“,⁶⁷⁷ die Gattung, die in der Linzer Provinz seiner Stellung gemäß am ehesten in Betracht kommt, um eine angemessene öffentliche Wahrnehmung zu erzielen. Kurz zuvor war am 1. Mai seine von ihm selbst später approbierte⁶⁷⁸ *Festkantate* uraufgeführt worden. Im Folgejahr, dem Abschlußjahr der Kitzler-Zeit, arbeitet er parallel: sowohl an einem Kirchenwerk (*112. Psalm*) als auch an der ersten Symphonie (sog. *Studiensymphonie*). Nachdem er dann ein weiteres Jahr darauf publikumswirksam mit der *d-Moll-Messe* in Linz reüssiert hat und zwei weitere, stilistisch nicht kohärente Meßkompositionen folgen läßt, beginnt er gleichzeitig, sich auf die Symphonie zu fokussieren, immer Wien als Zentrum seiner damaligen musikalischen wie politischen Welt fest vor Augen. In Wien aber bedarf es anderer Musik, um bei den führenden Musiker und Musikkritikern Gefallen zu erwecken, das weiß Bruckner genau. Es bedarf der Symphonie. Ob die Symphonie also die „von langer Hand angezielte“⁶⁷⁹ emphatische Verwirklichung seines Künstlertums war oder ob nicht auch teilweise praktische Erwägungen eine Rolle gespielt haben, sich vorübergehend von der Kirchenmusik abzuwenden, sei zu bedenken gegeben. Dem plötzlichen Erwachen des ‚freien‘ Künstlers Bruckner, der alle Fesseln durch sein symphonisches Gesamtkunstwerk abwirft, widerspricht seine Biographie nämlich ebenso dadurch, daß er bis ins hohe Alter die weiter oben skizzierten zwanghaft-neurotischen Züge nicht abgelegt hat und in beiden Formen von Musik, der Kirchenmusik wie der Symphonik, Trost und Erfüllung gefunden hat.

Bruckner äußert gut ein Jahr vor seinem Tod in einem Brief an Siegfried Ochs, den Gründer und langjährigen Leiter des Berliner Philharmonischen Chores: „*Der Bruckner wird alt und möchte doch so gerne noch die F-moll hören! Bitte, bitte! Das wäre der Höhepunkt meines Lebens.*“⁶⁸⁰ Dieses Zeugnis kann exemplarisch für die

⁶⁷⁷ Wie Anm. 221.

⁶⁷⁸ Vgl. Anm. 669.

⁶⁷⁹ Hinrichsen (2010), S. 90.

⁶⁸⁰ Briefe, Bd. 2, S. 303.

Problematik stehen, die sich ergibt, wenn man Bruckners eigene Wertschätzung für seine Werke zu verstehen versucht. Äußert er in etlichen Briefen, daß er Symphoniker sei und für die Symphonie gelebt habe,⁶⁸¹ nennt er an anderer Stelle wieder die *d-Moll-Messe* sein „Kleinod“⁶⁸² oder bezeichnet wie hier die Aufführung seiner *f-Moll-Messe* als Höhepunkt seines Lebens. Wie seine Musik neigen auch seine Briefe zu maßloser Exaltation auf der einen und völliger Niedergeschlagenheit auf der anderen Seite. Superlative sind im Briefkorpus nichts außergewöhnliches, weshalb einzelne Äußerungen schwerlich taugen, um eine ganzheitliche Sichtweise Bruckners zu begründen.

Ein weiterer Aspekt, der das Brucknerbild entscheidend mitgeprägt hat, ist die Beziehung des Komponisten zum Glauben bzw. zur Religion und zur Kirche. Hierzu hat man anfänglich vor allem religiöse Elemente in den Symphonien gesucht, um das Bild des freien symphonischen Künstlers, der sich von der Kirchenmusik abgewendet habe, zu untermauern, indem gezeigt wurde, daß er seine religiösen Gedanken in der höchsten aller Gattungen noch besser und individueller habe entfalten können, als in der vielfältigen Einschränkungen unterworfenen Kirchenmusik.⁶⁸³ Später wurde der Versuch unternommen, die zuvor als religiösen Ursprungs wahrgenommenen Elemente in den Symphonien in relativistischer Weise umzudeuten: „Es verschlägt dabei recht wenig, ob die Expression der Erlösungsbedürftigkeit religiöse Grundlagen hat (was in Bruckners persönlicher Überzeugung kaum zu bezweifeln ist) oder ob nicht. Auch Bruckners große Werke sind, nicht anders als die von Brahms, künstlerische Dokumente jener durch das Schwinden metaphysischer Gewissheiten geprägten Kontingenzerfahrungen, die man als Signum der Moderne bezeichnen darf.“⁶⁸⁴ Vom Musikanten Gottes zum Herold der Moderne ist es schon ein großer Schritt gewesen, und man meint, daß hier Ursache und Wirkung miteinander verwechselt wurden. Denn die Argumentation, daß Bruckner wie andere Zeitgenossen von Kontingenzerfahrungen schwindender metaphysischer Gewißheit geprägt gewesen sei, bleibt völlig unbegründet in der Luft hängen und widerspricht sämtlichen Dokumenten

⁶⁸¹ Z.B. im Schreiben an Gustav Mahler vom 7. April 1893: „*Hans Richter* schwelgt jetzt für meine *Composit[ionen]* u hat *viermal* gesagt: weitaus sei ich der *erste Tondichter* namentl[ich] *Symphoniker* nach *Beethoven*; u[nd] *Wagner* sagte einst bei Tische, nur *Einer* sei noch, dessen Gedanken in der *absoluten* Musik denen *Beethovens* an die Seite gesetzt zu werden verdienen, u der *wäre ich*. Solche Urtheile bilden meinen Trost gegenüber der – Welt.“ (Briefe, Bd. 2, S. 214)

⁶⁸² Bruckner an Josef Thiard-Laforest am 7. Mai 1890: „Hier erhältst Du mein Kleinod.“ (Briefe, Bd. 2, S. 74.)

⁶⁸³ So z.B. bei Walter Wiora oder Wolfram Steinbeck.

⁶⁸⁴ Hinrichsen (2010), S. 107.

und Zeugnissen, die von Bruckners persönlich gelebtem Glauben vorliegen. Es sei in diesem Zusammenhang nur an die Verrichtung des an sich nur für Kleriker vorgeschriebenen Stundengebets durch den „Beter“ Bruckner erinnert,⁶⁸⁵ über das er sogar zeitlebens penibel Buch geführt hat, oder an seine Notizen vor und nach der Beichte. Doch dabei bleibt es nicht. Bruckners Religiosität wird mancherorts zum Klischee erklärt, er selbst nachgerade zum zweiten Beethoven stilisiert, zum von der Kirche emanzipierten Freigeist, der seinen Zeitgenossen Sinnstiftendes mitteilen möchte: „Bruckners mit seltener Konsequenz auf eine ‚Kunstübung ohne kirchliche Bindung‘ (Röder 1999, 54) ausgerichteter Lebensentwurf bezeugt daher auch eine authentische Teilhabe am Zeitgeist seiner Epoche. [...] Das kann auch verständlich machen, warum Bruckner sein Lebensziel in der kompositorischen Sinnstiftung der Sinfonik sah, und zwar von einer bestimmten Lebensphase an in geradezu beispielloser Ausschließlichkeit.“⁶⁸⁶ Der von Hans-Joachim Hinrichsen hier als Kronzeuge bemühte Thomas Röder geht in Anlehnung an Gedanken Peter Gülkes sogar soweit, von „selbtherrlicher Verbindung von Eigenziel und Gotteslob“⁶⁸⁷ im Umkreis der Messen der 1860er Jahre zu sprechen, mit der Bruckner „auf die Ketzerbahn“⁶⁸⁸ geraten sei, um schließlich seinen Blick auf Bruckners Glauben mit der Vermutung zu beschließen, daß Bruckner „nicht im Frieden mit seinem Gott aus der Welt ging“.⁶⁸⁹ Wenn aber ein Komponist des 19. Jahrhunderts anhand der verfügbaren Quellenlage und seiner eigenen Aussagen mit Fug und Recht als gläubig im streng kirchlichen Sinn bezeichnet werden darf, dann zählt Bruckner sicherlich zu den ersten Anwärtern auf diesen Titel.

Jedenfalls übersieht eine solche Diskussion völlig, daß Bruckner bis ins hohe Alter Kirchenmusik geschrieben hat, kleine Motetten, die er „aus reinem Herzensdrange“⁶⁹⁰ komponiert hat. Anstatt darüber zu streiten, welche religiösen Implikationen in den Symphonien mehr oder weniger vorhanden sind oder nicht, könnte eine Beschäftigung mit der Kirchenmusik, vor allem mit den vielen kleineren Werken, dabei helfen, diesen Aspekt des Brucknerbildes, seinen Glauben und das Verhältnis von Glauben und Musik, besser zu verstehen. Auch hierzu hat sich diese Arbeit bemüht, einen Beitrag zu leisten. Einen Zugang zu Bruckners Glaubenswelt im Naheliegen-

⁶⁸⁵ Wie Anm. 29.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 104 u. S. 107.

⁶⁸⁷ Röder (1999), S. 59.

⁶⁸⁸ Ebd.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 63.

⁶⁹⁰ Wie Anm. 475.

den, nämlich der Kirchenmusik, zu suchen, wurde bislang noch nicht übergreifend versucht, sondern es wurden, wenn überhaupt, nur in kurzen Aufsätzen wenige einzelne Motetten untersucht.

Was die Details musikalischer Verbindungen von Bruckners Kirchenwerken mit Elementen seines symphonischen Stils angeht, sei auf die einzelnen Kapitel der entsprechenden Werke im Hauptteil dieser Arbeit verwiesen. Etliches davon ist seit langem bekannt, wie beispielsweise die Kyrie-Zitate aus der *f-Moll-Messe* im Finale der 2. *Symphonie* oder die Miserere-Rufe der *d-Moll-Messe* im 1. Satz der Dritten. Diese Zitate gelten als Belege für den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien. Auch andere offensichtliche Verbindungen von Meßsätzen und frühen Symphonien bis einschließlich der Zweiten sind bereits dokumentiert.⁶⁹¹ Steinbeck mißt in bezug auf den sog. Bruckner-Ton sogar einem solchen Zitat (gemeint ist hier das Benedictus aus der *f-Moll-Messe*) in der 2. *Symphonie* entscheidenden Stellenwert zu: „Mit dem folgenden langsamen Satz, in der ersten Fassung *Adagio*, in der zweiten mit *Andante* überschrieben, kommt Bruckner zu seinem ureigenen Ton andächtiger Adagio-Feierlichkeit.“⁶⁹² Diese Querverbindungen sind bekannt und insofern nicht weiter Gegenstand dieser Arbeit, weil es sich bei Zitaten aus den drei großen Messen unstrittig um „eigentlichen“ Bruckner im Steinbeckschen Sinn handelt oder, um es mit den Worten Giselher Schuberts zu formulieren, es sich hierbei stets um „Bruckners seit 1863 komponierte originäre Musik“⁶⁹³ handelt. Daß aber der Weg dahin in Teilen evolutiv war und kein Bruch, das sollte die eingehende Betrachtung und Neubewertung weiter Teile der Frühwerke im Rahmen dieser Arbeit zu Tage fördern. Auf Widersprüche in der Rezeption hatte Dominik Höink schon im *Lexikon der Kirchenmusik* hingewiesen, wo er mit Blick auf die instrumentalbegleitete Kirchenmusik Bruckners gerade die A-cappella-Passagen als besonders modern herausstellen konnte⁶⁹⁴ und damit der verbreiteten Einschätzung entgegentrat, daß sich „die geistliche Musik a cappella als ‚Gebrauchsmusik‘ charakteristischerweise der Stilkopie bedient“.⁶⁹⁵

Das moderne Brucknerbild hat sich also, was die Bewertung des kirchenmusikalischen Teils seines Oeuvre angeht, seit hundert Jahren kaum gewandelt. Auch Voreingenommenheit gegenüber kirchlich tätigen Komponisten ist nicht neu, wozu eine

⁶⁹¹ Vgl. Steinbeck (2010), S.123ff. für *d-Moll-Messe* und 1. *Symphonie*; S. 133ff. für *f-Moll-Messe* und „Nullte“; S. 143ff. für *f-Moll-Messe* und 2. *Symphonie*.

⁶⁹² Ebd., S. 143.

⁶⁹³ Schubert (2010), S. 64.

⁶⁹⁴ Wie Anm. 640.

⁶⁹⁵ Schubert (2010), S. 63.

kurze rezeptionskritische Replik in die Bruckner-Zeit gestattet sei: „Die Zeit ist vorüber, da jeder große Komponist der Kirche bedurfte, um für voll zu gelten. [...] Speziell für die Kirche und nur für die Kirche komponiert heutzutage der musikalische Lehr- und Nährstand, die Chorregenten, Domkapellmeister und sonstigen halbgeistlichen Musikbeamten, deren kleines Talent die große Öffentlichkeit nicht verträgt. Unsere ersten Tondichter komponieren wohl hin und wieder ein Stück aus der Kirche, aber im Grunde nicht für die Kirche.“⁶⁹⁶

Diese Einschätzung Eduard Hanslicks mag stellvertretend für das gängige Musik- bzw. Kunstverständnis im ästhetischen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert stehen. Sie ist geprägt von tiefem Mißtrauen gegenüber der Institution Kirche, die über Jahrhunderte zwar viele Künstler durch ihr Mäzenatentum entscheidend geprägt und gefördert hat, zugleich aber jeder Öffnung nach außen, d.h. auch jeder Neuerung des Kunstbegriffs ‚abgelöst‘ (absolviert – absolut) von Dienstbarkeit im kirchlichen oder theologischen Funktionszusammenhang kritisch reserviert gegenüber gestanden hat oder ihr gar mit offener Feindschaft begegnet ist. Die Kunst, die sich gerade erst aus der starren Enge herrschender Konventionen endgültig entfesselt hatte und so unumkehrbar den Wandel zu einer wahren „Tochter der Freiheit“⁶⁹⁷ vollzogen hatte, durfte sich nicht mehr für andere Zwecke außer um ihrer selbst willen einspannen lassen. Alles, was auch nur entfernt mit dem Makel des Unautonomen behaftet war, galt vielen Kritikern als anrühlich. Dieser Grundgedanke der Musikästhetik des 19. Jahrhundert, daß Kunst wert- und geistvoll nur ihre Form betreffend sei, und die in bürgerlich-städtischen Milieus aufkeimende Ablehnung der Kirche als Institution führen beinahe zwangsläufig zu einer veränderten Wahrnehmung von Kirchenmusik als kunst- und geistlose Tonsetzerei. Die Beschäftigung mit ihr wird nachgerade degoutant.

„Wohl lesen wir auch heute noch mit Interesse und gewisser Bewunderung die Kritiken Eduard Hanslicks, ohne doch zugeben zu können, daß in ihnen Ideale musikalischer Kritik niedergelegt sind. [...] Und daß damit auch unermeßlicher Schaden angerichtet werden kann, das zeigt der beispiellose Wirrwarr ästhetisch-kritischer Mei-

⁶⁹⁶ Eduard Hanslick: *Musikalische Stationen. Der „Modernen Oper“ II. Theil. 5. Tsd.* Berlin 1885, S. 7. (Zit. n. Abegg (1974), S. 142.)

⁶⁹⁷ Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hier 2. Brief (1795). Mit den Augustenburger Briefen hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2000, S. 9. Schiller führt etwas weiter unten aus: „Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten.“ (Ebd., S. 88).

nungen im Streit um die Musik der neudeutschen Schule.“⁶⁹⁸ Auch wenn Bruckner natürlich kein „Neudeutscher“ war, mußte er Hanslick doch im Fahrwasser seiner Wagner-Bewunderung und seiner kirchenfreundlichen Haltung, die sich durch seine Musik unmittelbar ausspricht, zum Feindbild gereichen, an dessen Musik der Wiener Kritiker sich in buchstäblichem Wettbewerb und mittels ästhetischer Verbrämung gegenüber Bruckners vermeintlichem, von Hanslick selbst kreiertem Antipoden Brahms abarbeiten konnte. Während dieser den Hanslickschen Idealen die passende große und autonome Instrumentalmusik schuf und sich bei seinem *Deutschen Requiem* vom vermeintlich unsäglichen, den Kirchenstücken stets eigenen ideologischen Ballast gelöst hatte, konkurrierte jener zunächst „nur“ mit seinen biedereren Messen und Motetten um die Gunst der Kritik. Selbst bis in die letzten Lebensjahrzehnte, als Bruckner schon längst als Symphoniker gefeiert wurde, reicht diese offene Abneigung. So schreibt Hanslick noch Anfang der 1890er Jahre über die 8. *Symphonie*: „Diese neueste hat mich, wie alles, was ich von Bruckners Symphonien kenne, in Einzelheiten interessiert, als Ganzes befremdet, ja abgestoßen. [...] Charakteristisch [...] ist das unvermittelte Nebeneinander von trockener Schulweisheit und maßloser Exaltation. So zwischen Trunkenheit und Öde hin und her geschleudert, gelangen wir zu keinem sichern Eindruck, zu keinem künstlerischen Behagen. Alles fließt unübersichtlich, ordnungslos, gewaltsam in eine grausame Länge zusammen.“⁶⁹⁹

Auf die Notwendigkeit, Hanslicks Verhältnis zur Kirche zu kennen, da sein Verhältnis zur Kirchenmusik eng damit zusammenhänge, darauf hat bereits Werner Abegg hingewiesen.⁷⁰⁰ Daß allerdings gerade der Kirchenkomponist nicht ohne Konzession der Kritik auskommt, das weiß auch Hanslick. „Kirchenmusik läßt sich – das ist ihm bewußt – am wenigsten auf die Weise hören, die er 1854 als das ästhetische Genießen eines Kunstwerkes definiert hatte; die ‚Anschauung‘ wird nie völlig ‚rein‘ sein können. Auch wenn Kirchenmusik sich von ihrem ursprünglichen liturgischen Zweck ganz gelöst hat, ist sie niemals reine Konzertmusik. Hanslick verstand sie immer als religiöse Äußerung des Komponisten, die nicht allein auf musikalischen Ideen entstanden ist.“⁷⁰¹ Werner Braun hat in diesem Zusammenhang bemerkt: „Jede Fixierung verengt den Blick. [...] Bruckner verwandelt das ursprünglich – in Bay-

⁶⁹⁸ Arnold Schering: Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland. In: Ders.: Vom musikalischen Kunstwerk. Hrsg. v. Friedrich Blume. Leipzig 1949, S. 133-161, hier S. 153.

⁶⁹⁹ Eduard Hanslick: Fünf Jahre Musik. Der „Modernen Oper“ VII. Theil. ³Berlin 1896, S. 190-193, hier S. 190f.

⁷⁰⁰ Abegg (1974), S. 132.

⁷⁰¹ Ebd., S. 132f.

reuth – symbolisch gesetzte Zeichen zum primären Klangereignis; psychologisierte Verläufe sind zu elementaren geworden; das ist der Unterschied. Wagner könnte ihn empfunden haben [...]; Hanslick jedoch war allzusehr aufs Äußerliche fixiert. Allerdings müssen wir um der historischen Gerechtigkeit willen einräumen, daß es damals – um 1890 – kaum möglich war, den richtigen, den positiven Durchblick zu gewinnen. Er hätte ‚Mahler‘ heißen müssen.“⁷⁰²

Die Vorstellung, daß Beethoven mit seiner *Missa solemnis* das Kirchliche zugunsten der Kunst überwunden habe und seine Messe daher ästhetisch hochwertiger und wertvoller sei als bspw. Haydns Hochämter, die im direkten Vergleich weniger Kunst und mehr kirchlich seien,⁷⁰³ war regelrecht Sensus communis und belastet das Brucknerbild bis heute, indem es eine lineare Geschichtsentwicklung präjudiziert, die nach Beethovens Messe keine explizite Nähe mehr zu Liturgiefähigkeit und funktionaler Gestaltung in der Kirchenmusik duldet. Das entäußerte Kunstwerk mußte sich dieses apodiktischen Zwanges unwiderruflich entledigen.

Daraus folgt notwendig, daß Musik, die sich zuerst oder gänzlich in Nachbarschaft und Geborgenheit der Kirche entwickelt, nicht zum Beweis echter Künstlerschaft geeignet ist. So simpel läßt sich die häufige Ablehnung der Kirchenmusik für die Errichtung des tradierten künstlerischen Brucknerbildes erklären und die Brücke bis zum Forschungsgegenstand Bruckner bis heute schlagen. Daß zum Verständnis Bruckners und seiner Musik aber gerade auch die kleinen und mittleren Kirchenwerke essentiell sind, sollte mit den Ergebnissen des Mittelteils dieser Arbeit gezeigt werden. Kirchenmusik verlangt nicht danach, daß Musik ihr im 19. Jahrhundert ästhetisch postuliertes Wesen mißachtet.⁷⁰⁴ Der bessere Kirchenkomponist ist nicht, wer seine Musik im ästhetischen Niveau dereguliert, sondern derjenige, der konsequent seine musikalische Idee und seine Originalität dem kirchlichen Zweck dienstbar macht. Verblendete Kritik, ursprünglich als Kind des zeitgenössischen ästhetischen Diskurses ein erklärbares Phänomen ihrer Zeit,⁷⁰⁵ hat eine derartige Wirkmächtigkeit in bezug auf das Brucknerbild entfacht, der zu widersprechen die musikwissenschaftliche Forschung nur in sehr kleinen Teilen bereit war. Obgleich die Diskussionen des 19.

⁷⁰² Werner Braun: Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung. Köln 1972, S. 73f.

⁷⁰³ Vgl. dazu auch Abegg (1974), S. 133.

⁷⁰⁴ So z.B. bei Abegg (1974), S. 138 über Eduard Hanslick:

„Entgegen seiner Überzeugung, Musik sei ihrem Wesen nach schön, muß er anerkennen, daß derjenige der bessere Kirchenkomponist ist, dessen Musik weniger sinnliche Schönheit besitzt. Die Kirchenmusik verlangt seiner Auffassung nach, daß die Musik ihr Wesen mißachtet.“

⁷⁰⁵ Vgl. Schering (1949), S. 134.

Jahrhunderts in vielen anderen Fällen heute obsolet geworden sind, hat sich für die Brucknerbewertung erstaunlich viel davon konserviert.

Deshalb erschien es notwendig, die Kirchenmusik einer neuen Betrachtung zu unterziehen. Neben den Orchesterwerken und damit auch neben den großbesetzten Messen ist die Bedeutung der kleinen und mittleren Kirchenwerke, die genau wie die Großformen Bruckners musikalische Idee und seine Originalität abbilden, für die Entwicklung seiner künstlerischen Identität unterschätzt worden. Mit ihnen wächst Bruckner in seiner mittleren Schaffensperiode heran, indem er auf kleinstem Raum seine musikalische Genese vorbereitet. In den späten Motetten zeigt sich dann komprimiert sein Ausdrucksvermögen in *der* Musiksprache, die ihm in *allen* seinen späten Werken zu eigen ist. Die frühe und mittlere instrumentalbegleitete Kirchenmusik der späten St. Florianer und Linzer Zeit dient als Projektionsfläche für seine ersten Vorstellungen der Einbeziehung eines Orchesters zur Vervollkommnung des universalen und vielstimmigen Lobes der ‚Majestas Domini‘. Es gibt keine Inkarnation des Originalgenies als plötzliches Wunder, keine künstlerisch eruptive Urgewalt, sondern Linearität der Stilgenese,⁷⁰⁶ das heißt nur eine höhere Stufe ein und desselben mühsam beschrittenen und konsequent fortentwickelten Weges. Seine vielen Studien und die stete ‚Verbesserung‘ der Faktur seiner Kompositionen Ende der 1850er und während der 1860er Jahre, die sowohl seinen Zeitgenossen als auch der Nachwelt mitunter unbekannt geblieben sind, belegen dies. Die Kirchenmusik Bruckners ist ein Schlüssel auf dem Weg zur Symphonie. Im einzelnen sei an folgende Parameter erinnert, die im Rahmen der jeweiligen Werkanalysen im Verlauf dieser Arbeit herausgestellt werden konnten: Der Einfluß der Zwischengeneration zwischen barockem und klassischem Stil in Bruckners Kirchenmusik spielt nicht nur angesichts der Repertoirelage in St. Florian eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der brucknertypische Oktavsturz ist keine Haydn-Kopie (z.B. aus der *Nelsonmesse*), sondern bereits in der kleinen *Windhaager Messe* echtes Eigengut Bruckners, da er zu dieser Zeit die großen Hochämter noch nicht kennengelernt hatte. Der Sekund- bzw. Nonenvorhalt vor allem in den Oberstimmen ist bereits in der *Messe ohne Gloria* (Benedictus) zu finden. Die Schaffung von Satzidentität durch ostinate Begleitmotivik ist musikalisches Agens spätestens seit dem *Requiem*. Ebenso verhält es sich mit der konsequenten Verwendung von Bläsereinsätzen als Steigerungsmittel (wie die Posaunen im *Requiem*). Bruckners Vorliebe für längere Unisonopassagen ist kein Resultat seiner Be-

⁷⁰⁶ Vgl. S. 6.

mühung um die Symphonie, sondern ebenfalls in den 1850er Jahren bereits klar zu erkennen. Die Entwicklung der Orchesterintegration in den musikalischen Verlauf und Satzzusammenhang vollzieht sich spätestens in den Messen schrittweise. Die Idee eines Streicherklanggrundes als musikalisches Fundament ist nicht erst in den Symphonien (Kopfsatz der *Vierten* oder *Siebten*) erdacht, sondern findet schon in der *Missa solemnis* Verwendung (beispielsweise im Gloria bei ‚Qui tollis‘) und wird im Credo der *f-Moll-Messe* weiterentwickelt. Motivisch-thematische Rückbezüge in den Schlußfugen der Kirchenmusikwerke (wie im Credo der *Missa solemnis*) implementieren symphonische Arbeitsweisen schon hier, und sei es nur die Gewinnung von kontrapunktischem Material aus vorher verwendeten Themenkomplexen. Was über die Form der großen Meßsätze exemplarisch mit Blick auf das Credo der *f-Moll-Messe* gesagt worden ist, kann das Verständnis der formalen Gestaltung der frühen Symphoniesätze erleichtern. Die Merkmale und Eigenschaften desjenigen Formteils, der hierbei als ‚Zentraler Brückensatz‘ postuliert worden ist, ließe sich sinngemäß auch auf die entstehungszeitlich verwandten symphonischen Werke übertragen. Die Bedeutung der Medianten zur Abschnittsbildung kann kaum hoch genug eingeschätzt werden.

Schließlich möchte diese Untersuchung auch die Wahrnehmung Bruckners als eines Meisters der leisen Töne schärfen,⁷⁰⁷ eine Eigenschaft, die, bei aller Betonung des Majestätischen und religiös Übersteigerten in seinen Werken, gerne übersehen wird. Die katalogartige Aufbereitung vieler Kleinwerke in dieser Arbeit bietet zudem übersichtlich neue Erkenntnisse bei Datierung, Chronologie, (Ur-)Aufführungsort oder -datum sowie Widmungsträgern einzelner Kompositionen. Für Merkwürdigkeiten in Bruckners Werkkorpus wie das kleine *Salvum fac* (WAB 40) von 1884 wird nach Hintergründen und Anlässen geforscht. Der Abschnitt über die Psalmen bemüht sich erstmalig in der Bruckner-Literatur darum, dieser in vielfacher Hinsicht singulären Werkgruppe gerecht zu werden. Musikalisch-künstlerische Einheitlichkeit und evolutive Faktorelemente konnten vor allem für den großen *Psalm 146* nachgewiesen werden. Trotzdem bilden die fünf Psalmen nicht nur jeweils für sich genommen eine Besonderheit, sondern sind gerade als Werkgruppe betrachtet aufschlußreich für die Analyse der Stilkontinuität in Bruckners Schaffen. Überdimensionierte Verbreiterung und Entfaltung eines kleinen Gedankens in der Fläche⁷⁰⁸ ist nicht erst Stilmittel des

⁷⁰⁷ Vgl. z.B. S. 177ff. über *Christus factus est* (WAB 11) oder S. 180ff. über *Virga Jesse* (WAB 52).

⁷⁰⁸ Vgl. S. 291.

Symphonikers Bruckner, sondern in Teilen der Psalmen gegenwärtig. Die konstitutive Bedeutung *eines* Intervalls für kleine und größere musikalische Sinnzusammenhänge respektive Motivbildung, vor allem die Bedeutung von Terz, Quart oder Quint, konnte gleichfalls in den mittleren Kirchenmusikwerken identifiziert werden. Auf die häufige Verwendung einer Art variierten Sonatensatzes, der in den frühen Symphonien als „zweiteilige Sonatenform“⁷⁰⁹ oder „strophische Sonatenform“⁷¹⁰ erkannt wurde und rudimentär eben auch in Psalmen oder Messen vorhanden ist, sei nochmals hingewiesen.

Die bei der Zusammenstellung dieser Arbeit gewählte Gattungsgruppierung der Werke entgegen einer meist üblichen, rein chronologischen Ordnung sollte es dem Leser ermöglichen, evolutive Linien schon im Kleinen und innerhalb einer kirchenmusikalischen Gattung deutlich nachzuvollziehen. Dazu wurden Messen, Motetten (hier nur die Gradual- oder Proprienmotetten, die sich formal durch ihre nicht-strophische Anlage von den motettischen Sakramentshymnen und den meisten Antiphonen und Responsorien unterscheiden) und Psalmen als kirchenmusikalische Hauptgattungen in Bruckners Werkkorpus zu je einer einheitlichen Gruppe zusammengefaßt. Die übrigen Kompositionen wurden aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten teilweise weniger stark ausdifferenziert, sondern sinnvoll zusammen gruppiert, um auch hier evolutive Linien aufzeigen zu können. Dennoch bleibt die Gefahr, oft wichtige Schritte ‚übersehen‘ zu haben, weil Bruckner mitunter einzelne Gattungen jahrelang nicht mit einer Neukomposition bedacht hat. Gleiches gilt aber genauso für eine vom restlichen Werkkorpus losgelöste Betrachtung der Symphonien. Wenn bereits innerhalb der Kirchenmusik, sogar innerhalb einzelner kirchenmusikalischer Gattungen, so viele unterschiedliche Kompositionsarten und -stile teilweise unvermittelt nebeneinander stehen, wie sehr ist der Blick auf das Gesamtwerk Bruckners erst verstellt, wenn die Kirchenmusik, deren Anteil sowohl in biographischer wie auch in rein musikalischer Hinsicht nicht eben gering ist, keine oder nur eine von vornherein delogierte Berücksichtigung erfährt. Hier ein ausgeglichenes Verhältnis herzustellen, war der Versuch dieser Arbeit über die Kirchenmusik Anton Bruckners als Beitrag zum Verständnis der Entwicklung seiner künstlerischen Identität.

⁷⁰⁹ Hinrichsen (2010), S. 95.

⁷¹⁰ Steinbeck (1993), S. 39.

6 Literaturverzeichnis

Literaturverzeichnis

- WERNER ABEGG: Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick. Regensburg 1974.
- HERMANN ABERT: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle 1905.
- URSULA ADAMSKI-STÖRMER: Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung (= Europäische Hochschulschriften 66). Frankfurt am Main 1991.
- FRANZ JOSEPH ALLIOLI (Hg.): Die heilige Schrift des alten und neuen Testaments, übersetzt von Franz Joesph Allioli. 5. Auflage, Landshut 1842.
- JOACHIM F. ANGERER: Bruckner und die klösterlichen Lebensformen seiner Zeit. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 41-51.
- STEFANIE ANDORFER: Wissenschaft und Kunst im Stifte St. Florian zur Zeit des Propstes Michael Arneith. In: LEOPOLD BARTAK (Hg.): Festschrift zur Eröffnung des Neubaus des Bundesgymnasiums Vöcklabruck. Vöcklabruck 1969.
- THEOPHIL ANTONICEK: Anton Bruckner, die Kirchenmusik und die k. k. Hofmusikkapelle. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz 1987, S. 39-44.
- THEOPHIL ANTONICEK: Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 1). Graz 1979.
- MAX AUER: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. 4. Auflage, Leipzig 1941.
- MAX AUER: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg 1927.
- AURELIUS AUGUSTINUS: Confessiones. Hrsg. von James J. O'Donnell. Oxford 1992.
- DIETER MICHAEL BACKES: Die Instrumentation in den Messen von Anton Bruckner – eine Studie zum Phänomen des Symphonischen in Bruckners Kirchenmusik. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 253-306.
- WOLFGANG JOHANNES BEKH: Anton Bruckner. Biographie eines Unzeitgemäßen. Bergisch-Gladbach 2001.
- THOMAS BERNHARD: Heldenplatz. Frankfurt am Main 1988.

- ARNOLD BLÖCHL: Melodiarium zu Wilhelm Paillers Weihnachts- und Krippenliedersammlung herausgegeben in den Jahren 1881 und 1883 (= Corpus musicae popularis Austriacae 13). Wien, Köln und Weimar 2001.
- FRIEDRICH BLUME: Bruckner. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 2. Hrsg. von FRIEDRICH BLUME. Kassel, Basel, London 1952, Sp. 341-382.
- WOLFGANG BOETTICHER: Neue Materialien zu Robert Schumanns Wiener Bekanntenkreis. In: Studien zur Musikwissenschaft 25 (1962), S. 39-55.
- RAINER BOSS (Hg.): Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006). Wien 2007.
- RAINER BOSS: Gestalt und Funktion von Fuge und Fugato bei Anton Bruckner. Tutzing 1997.
- WERNER BRAUN: Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung. Köln 1972.
- MICHAEL BRINGMANN: Kirchliche Monumentalarchitektur im späten 19. Jahrhundert. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 47-75.
- EUGEN BRIXEL: Die Tradition der liturgischen Bläsermusik im Umfeld Anton Bruckners. In: Alta musica 22 (2000), S. 99-123.
- ANTON BRUCKNER: Briefe. 2 Bände (= NGA Bd. XXIV/1 und XXIV/2). Hrsg. von ANDREA HARRANDT und OTTO SCHNEIDER. Wien 1998 und 2003.
- RAINER CADENBACH: Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie. Regensburg 1978.
- CARL DAHLHAUS: Ist Bruckners Harmonik formbildend? In: Gesammelte Schriften. Bd. 6: 19. Jahrhundert III. Hrsg. von HERMANN DANUSER u.a. Laaber 2003, S. 705-716.
- CARL DAHLHAUS: Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 6.) Wiesbaden 1980.
- JOHANN NEPOMUK DAVID: Das „Os Justi“ von Anton Bruckner. In: Österreichische Musikzeitschrift 8 (1953), S. 255-258.
- ERNST DECSEY: Bruckner. Versuch eines Lebens. 7.-10. Auflage, Berlin 1921.
- HANS VON DETTELBACH: Breviarium Musicae. Probleme, Werke, Gestalten. Darmstadt 1958.
- PETER DORMANN: Franz Joseph Aumann. Ein Meister zu St. Florian vor Anton Bruckner. München und Salzburg 1985.

- FRIEDRICH ECKSTEIN: Erinnerungen an Anton Bruckner. Wien 1923.
- HANS HEINRICH EGGBRECHT: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977.
- KARL GUSTAV FELLERER: Bruckner und die Kirchenmusik seiner Zeit. In: CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING (Hg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, S. 41-62.
- KARL GUSTAV FELLERER: Das Gloria in Bruckners Meßkompositionen. In: FRANZ GRASBERGER (Hg.): Bruckner-Jahrbuch 1981. Linz 1982, S. 181-189.
- KARL GUSTAV FELLERER: Bruckners Kirchenmusik und der Cäcilianismus. In: Österreichische Musikzeitschrift 29 (1974), S. 404-412.
- KARL GUSTAV FELLERER (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. 2 Bände. Kassel, Basel, London 1972 und 1976.
- IMOGEN FELLINGER: Die drei Fassungen des Christus factus est in Bruckners kirchenmusikalischem Schaffen. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 145-153.
- LUDWIG FINSCHER: Die mehrstimmige Psalm-Komposition. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Band 7. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von LUDWIG FINSCHER. Kassel, Basel, London etc. 1997, Sp. 1876-1897.
- WILHELM FISCHER: Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners. In: KARL KOBALD (Hg.): In Memoriam Anton Bruckner. Wien 1924, S. 60-65.
- CONSTANTIN FLOROS: Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk. Hamburg 2004.
- RUDOLF FLOTZINGER: Bruckners Rolle in der Kulturgeschichte Österreichs. In: ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLV). Stuttgart 1999, S. 9-24.
- RUDOLF FLOTZINGER: Versuch einer Geschichte der Landmesse. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 59-72.
- KARL GEIRINGER: Anton Bruckners Vorbilder. In: FRANZ GRASBERGER (Hg.): Bruckner-Studien. Wien 1964, S. 27-32.
- FRANZ XAVER GLÖGGL: Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Wien 1828.

- SIEGFRIED GMEINWIESER: Joseph Rheinbergers doppelchörige Es-Dur-Messe op. 109 im stilistischen Spannungsfeld zwischen Restauration und zeitgenössischer Kirchenmusik. In: HERMANN DECHANT und WOLFGANG SIEBER (Hg.): Gedenkschrift für Hermann Beck. Laaber 1982, S. 173-188.
- AUGUST GÖLLERICH und MAX AUER: Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild. 4 Bände in 9 Teilbänden. Regensburg 1922ff.
- FRANZ GRÄFLINGER: Anton Bruckner als Landschaftler. In: Neue Musik-Zeitung 42 (1921), S. 391f.
- FRANZ GRÄFLINGER: Anton Bruckner. Sein Leben u. seine Werke. Regensburg 1921.
- FRANZ GRASBERGER: Geschichte der Kirchenmusik in Oberösterreich. In: Singende Kirche 15 (1967/68), S. 148-151.
- FRANZ GRASBERGER (Hg.): Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag. Wien 1964.
- FRANZ GRASBERGER: Form und Ekstase. Über eine Beziehung Haydn – Schubert – Bruckner in der Symphonie. In: JOSEPH SCHMIDT-GÖRG (Hg.): Anthony van Hoboken. Festschrift zum 75. Geburtstag. Mainz 1962, S. 93-100.
- RENATE GRASBERGER: Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB). Tutzing 1977.
- KARL GREBE: Anton Bruckner. 15. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2001.
- GEROLD WOLFGANG GRUBER: Die Credo-Kompositionen Anton Bruckners. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 129-143.
- FRITZ GRÜNINGER: Anton Bruckner. Der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit und Werke. Bonn 1930.
- FRANZ XAVER GRUNSKY: Bruckner als Kirchenkomponist. In: Der Kunstwart 14 (1901).
- ROBERT HAAS: Anton Bruckner. Potsdam 1934.
- FRANZ XAVERL HABERL (Hg.): Römisches Gradualbuch. Die wechselnden und ständigen Meßgesänge des offiziellen Graduale Romanum mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Texte. 2. verbesserte Auflage, Regensburg 1901.
- SIEGFRIED HAIDER: Geschichte Oberösterreichs. Wien 1987.
- MATHIAS HANSEN: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- EDUARD HANSLICK: Fünf Jahre Musik. Der „Modernen Oper“ VII. Theil. 3. Auflage, Berlin 1896.
- EDUARD HANSLICK: Musikalische Stationen. Der „Modernen Oper“ II. Theil. 5. Tsd. Berlin 1885.

- PHILIPP HARNONCOURT: Liturgie und Musik. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 155-174.
- ANDREA HARRANDT: Theater und Musikleben in Linz zur Zeit Bruckners. In: THEOPHIL ANTONICEK/ANDREAS LINDNER/KLAUS PETERMAYR (Hg.): Der junge Bruckner (= Bruckner-Tagung 2005). Linz 2008, S. 137-148.
- UWE HARTEN (Hg.): Anton Bruckner. Ein Handbuch. Salzburg und Wien 1996.
- PAUL HAWKSHAW: Bruckners Large Sacred Compositions. In: JOHN WILLIAMSON (Hg.): The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge 2004, S. 41-54.
- PAUL HAWKSHAW: Die Psalmkompositionen Anton Bruckners. In: ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLV). Stuttgart 1999, S. 71-84.
- PAUL HAWKSHAW: An anatomy of change: Anton Bruckner's revisions to the Mass in F Minor. In: TIMOTHY L. JACKSON und PAUL HAWKSHAW (Hg.): Bruckner studies. Cambridge 1997, S. 1-31.
- PAUL HAWKSHAW: Weiteres über die Arbeitsweise Bruckners während seiner Linzer Jahre: Der Inhalt von Kremsmünster C 56.2. In: RENATE GRASBERGER u.a. (Hg.): Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk (= Bruckner-Symposion 1992). Linz 1995, S. 143-152.
- PAUL HAWKSHAW: Die Kopisten Anton Bruckners während seines Aufenthaltes in Linz. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich (Bruckner-Symposion 1990). Linz 1993, S. 225-240.
- PAUL HAWKSHAW: The Manuscript Sources for Anton Bruckner's Linz Works: A Study of his Working Methods from 1856 to 1868. Phil. Diss. Univ. Columbia 1984.
- GEORG HEILIGSETZER: Vom Biedermeier zur Gründerzeit. Politik, Kultur und Gesellschaft in Linz zur Zeit des jungen Bruckner. In: THEOPHIL ANTONICEK/ANDREAS LINDNER/KLAUS PETERMAYR (Hg.): Der junge Bruckner (= Bruckner-Tagung 2005). Linz 2008, S. 77-88.
- ERNST GÜNTER HEINEMANN: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement. München und Salzburg 1978.
- WOLFGANG HERBST: Musik in der Kirche. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Band 6. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von LUDWIG FINSCHER. Kassel, Basel, London etc. 1997, Sp. 715-727.
- HANS-JOACHIM HINRICHSSEN (Hg.): Bruckner-Handbuch. Stuttgart und Weimar 2010.

- HANS-JOACHIM HINRICHSSEN: „Himmlische Länge“ und „symphonischer Strom“. Bruckner, Schubert und das Problem der „Form“. In: ANDREA HARRANDT/UWE HARTEN/ERICH WOLFGANG PARTSCH (Hg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposium 1997). Linz 1999, S. 99-116.
- DOMINIK HÖINK: Bruckner. In: Lexikon der Kirchenmusik, Band 1, hrsg. von GÜNTER MASSENKEIL und MICHAEL ZYWIETZ, Laaber 2013, S. 179-186.
- DOMINIK HÖINK: Die Rezeption der Kirchenmusik Anton Bruckners. Genese, Tradition und Instrumentalisierung des Vergleichs mit Giovanni Pierluigi da Palestrina (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 22). Göttingen 2011.
- ERWIN HORN: Satzstrukturen und Textdeutung in Anton Bruckners kirchenmusikalischen Werken. In: Anton Bruckner zwischen Idolatrie und Ideologie. Zur Geschichte der Bruckner-Forschung (= Bruckner-Vorträge 2001). Hrsg. von THEOPHIL ANTONICEK, ANDREA HARRANDT, ELISABETH MAIER und ERICH WOLFGANG PARTSCH, Wien 2004, S. 117-130.
- ERWIN HORN: Bruckners Messe in e-Moll. In: Musica sacra 116 (1996), S. 458-476.
- ERWIN HORN: Eros und Marienlob. Gedanken zu Anton Bruckners Marienmotetten. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Bruckner-Jahrbuch 1989/1990. Linz 1992, S. 219-234.
- ERWIN HORN: Orgelgemäße Strukturen in der Sinfonik Anton Bruckners. In: STEFFEN LIEBERWIRTH (Hg.): Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium „Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption“ anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988, S. 74-89.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Ecce sacerdos. In: Musica sacra 103 (1983), S. 46-58.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Afferentur regi. In: Musica sacra 102 (1982), S. 165-173.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Ave Maria. In: Musica sacra 102 (1982), S. 99-105.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Christus factus est. In: Musica sacra 102 (1982), S. 408-420.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Os justi. In: Musica sacra 102 (1982), S. 236-248.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Tota pulchra es. In: Musica sacra 102 (1982), S. 23-29.

- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Virga Jesse. In: *Musica sacra* 102 (1982), S. 334-346.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Pange lingua. In: *Musica sacra* 101 (1981), S. 279-285.
- ERWIN HORN: Anton Bruckner – Geistliche Motetten: Vexilla Regis. In: *Musica sacra* 101 (1981), S. 363-368.
- ALAN CRAWFORD HOWIE: Bruckner and the Motet. In: JOHN WILLIAMSON (Hg.): *The Cambridge Companion to Bruckner*. Cambridge 2004, S. 54-64
- ALAN CRAWFORD HOWIE: Traditional and Novel Elements in Bruckner's Sacred Music. In: *Musical Quarterly* 67 (1981), S. 544-567.
- ALAN CRAWFORD HOWIE: *The Sacred Music of Anton Bruckner*. Phil. Diss. Univ. Manchester 1969 (maschinenschriftlich).
- ALAN CRAWFORD HOWIE/PAUL HAWKSHAW/TIMOTHY L. JACKSON (Hg.): *Perspectives on Bruckner*. Aldershot 2001.
- PETER ICKSTADT: *Die Messen Joseph Haydns. Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik (= Musikwissenschaftliche Publikationen 31)*. Hildesheim 2009.
- HANS-JOACHIM IRMEN: *Gabriel Joesph Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*. Regensburg 1970.
- TIMOTHY L. JACKSON: Bruckner's „Oktaven“: The Problem of Consecutives, Doubling and Orchestral Voice-Leading. In: CRAWFORD HOWIE/PAUL HAWKSHAW/TIMOTHY L. JACKSON: *Perspectives on Bruckner*. Aldershot 2001, S. 30-66.
- TIMOTHY L. JACKSON: Bruckner. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Band 4. Hrsg. von STANLEY SADIE. London und New York 2001, S. 458-487.
- TIMOTHY L. JACKSON: The Enharmonics of Faith: Enharmonic Symbolism in Bruckner's *Christus factus est*. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): *Bruckner-Jahrbuch 1987/88*. Linz 1990, S.
- HERMANN JUNG: Zu den Psalmvertonungen Bruckners. In: *Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006)*. Hrsg. von RAINER BOSS, Wien 2007, S. 65-77.
- LEOPOLD M. KANTNER: Anton Bruckners Kirchenmusik – Franz Liszts Kirchenmusik. Ein Vergleich. In: RENATE GRASBERGER u.a. (Hg.): *Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposion 1987)*. Linz 1989, S. 79-82.

- LEOPOLD M. KANTNER: Kirchenmusikalische Strömungen bis Bruckner. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 53-57.
- LEOPOLD M. KANTNER: Versuch einer stilistischen Einordnung von Bruckners Te Deum. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz 1987, S. 21-24.
- LEOPOLD M. KANTNER: Die Frömmigkeit Anton Bruckners. In: FRANZ GRASBERGER (Hg.): Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 2). Graz 1980, S. 229-275.
- AMBROSIUS KIENLE: Choralschule. Freiburg 1884.
- WINFRIED KIRSCH: Versenkung und Ekstase. Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 339-360.
- WINFRIED KIRSCH: Anmerkungen zu einem Spätwerk: Anton Bruckners 150. Psalm. In: CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING (Hg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, S. 81-100.
- WINFRIED KIRSCH: Musik zwischen Theater und Kirche: Zur Dramaturgie geistlicher Musik der Neudeutschen Schule. In: Liszt-Studien 3. Kongreßbericht Eisenstadt 1983, hrsg. von SERGE GUT. München und Salzburg 1986, S. 90-102.
- WINFRIED KIRSCH: Zwischen Kunst- und Liturgieanspruch: Die Kirchenmusik Anton Bruckners. In: CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING (Hg.): Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981. Kassel, Basel, London 1984, S. 248-271.
- WINFRIED KIRSCH: Studien zum Vokalstil der späten und mittleren Schaffensperiode Anton Bruckners. Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1958 (maschinenschriftlich).
- OTTO KITZLER: Musikalische Erinnerungen. Brünn 1904.
- ARMIN KOCH: Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12). Göttingen 2003.
- WERNER F. KORTE: Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption. Tutzing 1963.
- FRANZ KOSCH: „Der Beter Anton Bruckner.“ Nach seinen persönlichen Aufzeichnungen. In: FRANZ GRASBERGER (Hg.): Bruckner-Studien. Wien 1964, S. 67-74.

- FRANZ KRIEG: Katholische Kirchenmusik. Geist und Praxis. Teufen, St. Gallen, Brengenz, Wien 1954.
- GABRIELA KROMBACH: Die formale Gestaltung des Gloria in den Festmessen von Anton Bruckner und Franz Liszt und ihr Verhältnis zur Tradition. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 237-252.
- GABRIELA KROMBACH: Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof. Ein Beitrag zur katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert. München und Salzburg 1986.
- HARTMUT KRONES: Bruckners Kirchenmusik im Spiegel des Cäcilianismus. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 91-104.
- HARTMUT KRONES: Musiksprachliche Elemente aus Renaissance und Barock bei Anton Bruckner. In: ANDREA HARRANDT/UWE HARTEN/ERICH WOLFGANG PARTSCH (Hg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, S. 53-72.
- HERMANN KRONSTEINER: Bruckners Kirchenmusik und die Liturgie. In: FRANZ GRASBERGER (Hg.): Bruckner-Studien. Wien 1964, S. 75-78.
- AUGUSTINUS FRANZ KROPFREITER: Das Kyrie der f-Moll-Messe von Bruckner im Adagio der neunten Symphonie. In: Österreichische Musikzeitschrift 29 (1974), S. 439-440.
- FRIEDHELM KRUMMACHER: Kantate. (IV.: Deutschland). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Band 4. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von LUDWIG FINSCHER. Kassel, Basel, London etc. 1996, Sp. 1731-1755.
- ERNST KURTH: Bruckner. 2 Bände. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1925, Hildesheim und New York 1971.
- ERNST KURTH: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923, Hildesheim 1968.
- WILHELM KURTHEN: Liszt und Bruckner als Messenkomponisten. In: Musica Divina 13 (1925), S. 44-47.
- WINFRIED KURZSCHENKEL: Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben. Trier 1971.
- OSKAR LANG: Bruckner. München 1943.

- HEINRICH LEMACHER und GUSTAV FELLERER (Hg.): Handbuch der katholischen Kirchenmusik. Essen 1949.
- HORST LEUCHTMANN und SIEGFRIED MAUSER: Messe und Motette (= Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 9). Laaber 1998.
- ANDREAS LINDER: Die Musikhandschriften des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian. Bd. 2. Die geistlichen Werke (= Veröffentlichungen des RISM Österreich A/2b). Wien 2007.
- FRANZ LINNINGER: Orgeln und Organisten im Stift St. Florian. In: Oberösterreichische Heimatblätter 9 (1955), S. 171-186.
- ZOFIA LISSA: Über das Wesen des Musikwerks. In: Dies.: Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin 1969, S. 7-35.
- WALBURGA LITSCHAUER: Bruckner und die Wiener Kirchenmusiker. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 95-102.
- BIRGIT LODES: Messen-Kompositionen im Ausgang der Wiener Klassik: Konnte Beethoven von Cherubini lernen? In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 207-236.
- HEINZ VON LOESCH: Autonomie der Kunst und Autonomie des Werkes. In: Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, hrsg. v. HELGA DE LA MOTTE-HABER. Band 1. Musikästhetik. Laaber 2004, S. 183-200.
- HELMUT LOOS: Zur musikhistorischen Annäherung an Bruckners Kirchenmusik. In: ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLV). Stuttgart 1999, S. 64-70.
- HELMUT LOOS: Franz Liszts Graner Festmesse. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 67
- FRANZ LORENZ: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Breslau 1866.
- LAURENZ LÜTTEKEN: Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert. In: Bruckner-Handbuch, hrsg. von HANS-JOACHIM HINRICHSSEN. Stuttgart und Weimar 2010, S. 14-30.
- LAURENZ LÜTTEKEN: Werk – Opus. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Supplement. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von LUDWIG FINSCHER. Kassel, Basel, London etc. 2008, Sp. 1102-1114.

- LAURENZ LÜTTEKEN: Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner. In: *Colloquia Academica. Akademievorträge junger Wissenschaftler*. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Stuttgart 1996, S. 7-38.
- MARTIN LUTHER: Werke. Kritische Ausgabe in 120 Bänden. Weimar 1883ff.
- ELISABETH MAIER: Zur Tonsymbolik in Bruckners Kirchenmusik. In: *Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006)*. Hrsg. von RAINER BOSS, Wien 2007, S. 17-30.
- ELISABETH MAIER: Der Choral in den Kirchenwerken Bruckners. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): *Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985)*. Linz 1988, S. 111-122.
- ELISABETH MAIER: Bruckner und der gregorianische Choral. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): *Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner Vorträge Rom 1986)*. Linz 1987, S. 25-37.
- BO MARSCHNER: Zwischen Einfühlung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus Anton Bruckners. Phil. Habil. Univ. Aarhus 2002.
- SERGIO MARTINOTTI: *L'opera sacra di Anton Bruckner*. Phil. Diss. Univ. Mailand 1962.
- THEODORE K. MATTHEWS: *The Masses of Anton Bruckner. A Comparative Analysis*. Phil. Diss. Univ. Michigan 1974 (maschinenschriftlich).
- KARL MITTERSCHIFFTHALER: Die Kirchenmusik in Oberösterreich bis 1868. Voraussetzungen, Entwicklungen, Ausprägungen. In: THEOPHIL ANTONICEK/ ANDREAS LINDNER/KLAUS PETERMAYR (Hg.): *Der junge Bruckner (= Bruckner-Tagung 2005)*. Linz 2008, S. 201-234.
- RUDOLF MOIBL: Die Gottes-Symphonie. In: *Musica Divina* 12 (1924), S. 94.
- FRANK FREDERICK MUELLER JR.: *The Austrian Mass between Schubert und Bruckner*. Phil. Diss. Univ. Illinois 1973 (maschinenschriftlich).
- WENDELIN MÜLLER-BLATTAU: Chor- und Orchestersatz im Te Deum von Anton Bruckner. In: CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING (Hg.): *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*. Tutzing 1988, S. 149-158.
- LEOPOLD NOWAK: Anton Bruckners Kirchenmusik. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): *Anton Bruckner u. die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985)*. Linz 1988, S. 85-93.
- LEOPOLD NOWAK: Stile und Ausdruckselemente in Anton Bruckners Kirchenmusik. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): *Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner Vorträge Rom 1986)*. Linz 1987, S. 9-14.

- LEOPOLD NOWAK: Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze 1936-1984. Wien 1985.
- LEOPOLD NOWAK: Glaube und Musik: Die Credo-Sätze in den Messen von Anton Bruckner. In: Singende Kirche 26, Heft 2 (1978/79), S. 53-57.
- LEOPOLD NOWAK: Studien zu den Formverhältnissen in der e-Moll-Messe von Anton Bruckner. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, S. 249-270.
- LEOPOLD NOWAK: Genie zwischen Gegensätzen. In: Österreichische Musikzeitschrift 29 (1974), S. 397-404.
- LEOPOLD NOWAK: Anton Bruckner. Musik und Leben. Linz 1973.
- LEOPOLD NOWAK: Reden und Ansprachen. Wien 1964.
- ALFRED OREL: Bruckner und Bach. In: Bruckner-Jahrbuch 1981. Hrsg. von FRANZ GRASBERGER. Linz 1982, S. 39-51.
- WILHELM PAILLER: Weihnachtlieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol. 2 Bände. Innsbruck 1881 und 1883.
- ERICH WOLFGANG PARTSCH: Die Bruckner-Rezeption. In: Bruckner-Handbuch, hrsg. v. HANS-JOACHIM HINRICHSSEN. Stuttgart und Weimar 2010, S. 340-372.
- ERICH WOLFGANG PARTSCH: Bruckner als „Musikant Gottes“ – Ein Rezeptionsphänomen. In: Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006). Hrsg. von RAINER BOSS, Wien 2007, S. 79-90.
- ERICH WOLFGANG PARTSCH: Bruckner und Schubert. Zu Interpretation und Kritik einer vielbehaaupteten Beziehung. In: ANDREA HARRANDT/UWE HARTEN/ERICH WOLFGANG PARTSCH (Hg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, S. 79-97.
- JOSEPH PASCHER: Kirchenmusik und Liturgie. In: HEINRICH LEMACHER und GUSTAV FELLNERER (Hg.): Handbuch der katholischen Kirchenmusik. Essen 1949, S. 20-22.
- WALTER PASS: Studie über Bruckners ersten St. Florianer Aufenthalt. In: Bruckner-Studien. Festgabe der österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Hrsg. v. OTHMAR WESSELY, Wien 1975, S. 11-51.
- BENEDIKT PITSCHMANN: Zur Kardinalserhebung von Cölestin Josef Ganglbauer 1884. Fürsterzbischof von Wien. In: Oberösterreichische Heimatblätter 38 (1984), S. 311-318.

- MICHAEL POLTH: Satztechnische Modelle und moderne Tonalität. Zu einem Archaismus in Bruckners d-Moll-Messe. In: Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006). Hrsg. von RAINER BOSS, Wien 2007, S. 47-64.
- FRANZ KARL PRAßL: Anton Bruckner und der gregorianische Choral seiner Zeit in Österreich. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 77-89.
- HANS FERDINAND REDLICH: Bruckner and Mahler. London 1963.
- IVANA RENTSCH: Weltliche Vokalmusik. In: Bruckner-Handbuch, hrsg. v. HANS-JOACHIM HINRICHSSEN. Stuttgart und Weimar 2010, S. 290-309.
- FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001.
- THOMAS RÖDER: Anton Bruckners Glaube. In: ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLV). Stuttgart 1999, S. 50-63.
- THOMAS RÖDER: Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Stuttgart 1987.
- CLAUDIA CATHARINA RÖTHING: Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographe Entwürfe (= Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 9). Phil. Diss. Univ. Göttingen 1978.
- FRANZ SCHEDER: Anton Bruckner Chronologie. 2 Bände. Tutzing 1996.
- PETER und VERENA SCHELLERT: Die Messe in der Musik. Komponisten – Werke – Literatur. Ein Lexikon. 3 Bände. Singen/Bohlingen 1999.
- ARNOLD SCHERING: Vom musikalischen Kunstwerk. Hrsg. von FRIEDRICH BLUME. Leipzig 1949.
- FRIEDRICH SCHILLER: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Hrsg. von KLAUS L. BERGHAHN. Stuttgart 2000.
- KARLHEINZ SCHLAGER: Credo. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Band 2. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von LUDWIG FINSCHER. Kassel, Basel, London etc. 1995, Sp. 1036-1040.
- KARLHEINZ SCHLAGER: Kirchenmusik in romantischer Sicht: Zeugnisse des Musikjournalisten und des Komponisten E.T.A. Hoffmann (= Eichstätter Hochschulreden 87). Regensburg 1993.
- MANFRED HERMANN SCHMID: Mozart und die Salzburger Tradition (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 24). Tutzing 1976.

- ARNOLD SCHMITZ: Anton Bruckners Motette „Os Justi“. Eine Erwägung zur Problematik der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. In: *Epirrhosis*. Festgabe für Carl Schmitt. Hrsg. von HANS BARION, ERNST-WOLFGANG BÖCKENFÖRDE, ERNST FORSTHOFF und WERNER WEBER. 2 Bände. Berlin 1968, Band 1, S. 333-343.
- ALFRED SCHNERICH: *Messe u. Requiem seit Haydn und Mozart*. Wien u. Leipzig 1909.
- ALFRED SCHNERICH: *Der Messentypus von Haydn bis Schubert*. Wien 1892.
- HANS HUBERT SCHÖNZELER: *Bruckner*. London 1970. (Dt. Ausgabe Wien 1974.)
- HORST-GÜNTHER SCHOLZ: *Die Form der reifen Messen Anton Bruckners*. Berlin 1961.
- HERMANN SCHROEDER: Die Messen Joseph Haydns. In: *Katholische Kirchenmusik* 107 (1982), S. 56-61.
- HERMANN SCHROEDER: Die Messen Mozarts. In: *Katholische Kirchenmusik* 106 (1981), S. 112-116; 150-156; 199-205.
- HERMANN SCHROEDER: Die Messen Anton Bruckners. In: *Katholische Kirchenmusik* 106 (1981), S. 41-55.
- HERMANN SCHROEDER: Schuberts Messenkompositionen. In: *Katholische Kirchenmusik* 103 (1978), S. 175-181.
- GISELHER SCHUBERT: Bruckners Musik. In: *Bruckner-Handbuch*, hrsg. v. HANS-JOACHIM HINRICHSSEN. Stuttgart und Weimar 2010, S. 62-72.
- KARL SCHÜTZ: Von der Orgelimprovisation zur Symphonie. Ein Beitrag zur Klangvorstellung Anton Bruckners. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): *Bruckner-Studien*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, S. 271-284.
- MANFRED SCHULER: Bruckners Requiem und das Repertoire der St. Florianer Totenmessen. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): *Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* (= *Kirchenmusikalische Studien* 7). Sinzig 2001, S. 125-138.
- WALTER SCHULTEN: *Anton Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit (1845-1855)*. Phil. Diss. Univ. Mainz 1956 (maschinenschriftlich).
- ERNST SCHWANZARA (Hg.): *Anton Bruckner: Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt*. Wien 1950.
- ELMAR SEIDEL: Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik. In: KARL GUSTAV FELLERER (Hg.): *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Band 2. Kassel, Basel, London 1976, S. 237-252.

- ELMAR SEIDEL: Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik – Erwägungen zur Analyse Brucknerscher Musik. In: FRIEDRICH WILHELM RIEDEL (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, S. 307-338.
- IGNAZ VON SEYFRIED: Ludwig van Beethovens Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre. 2. Auflage, Leipzig 1853.
- KURT SINGER: Bruckner als Kirchenkomponist. Stuttgart 1923.
- HARRY SLAPNICKA: Bischof Rudigier und die Kunst. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, S. 23-31.
- BRUNO STÄBLEIN: Credo. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 2. Hrsg. von FRIEDRICH BLUME. Kassel, Basel, London 1952, Neudruck 1989, Sp. 1769-1773.
- BRUNO STÄBLEIN: Messe. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 9. Hrsg. von FRIEDRICH BLUME. Kassel, Basel, London 1961, Neudruck 1989, Sp. 147-158.
- WOLFRAM STEINBECK: Von den „Schularbeiten“ bis zur Zweiten Sinfonie. In: Bruckner-Handbuch, hrsg. von HANS-JOACHIM HINRICHSSEN. Stuttgart und Weimar 2010, S. 110-150.
- WOLFRAM STEINBECK: Bruckner. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Band 3. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von LUDWIG FINSCHER. Kassel, Basel, London 2000, Sp. 1037-1105.
- WOLFRAM STEINBECK: „Dona nobis pacem“: Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien. In: ALBRECHT RIETHMÜLLER (Hg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XLV). Stuttgart 1999, S. 87-96.
- RUDOLF STEPHAN: Bruckner und Liszt. Hat der Komponist Franz Liszt Bruckner beeinflusst? In: RENATE GRASBERGER u.a. (Hg.): Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne (= Bruckner-Symposion 1986). Linz 1989, S. 169-180.
- HELGA THIEL, GERDA LECHLEITNER und WALTER DEUTSCH: Anton Bruckner. Sein soziokulturelles Umfeld, seine musikalische Umwelt. In: RENATE GRASBERGER u.a. (Hg.): Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposion 1987). Linz 1989, S. 111-119.

- ERNST TITTEL: Bruckners musikalischer Ausbildungsgang. In: FRANZ GRASBERGER (Hg.): Bruckner-Studien. Wien 1964, S. 105-111.
- ERNST TITTEL: Österreichische Kirchenmusik. Wien 1961.
- KLAUS TRAPP: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung. Phil. Diss. Univ. Frankfurt 1958 (maschinenschriftlich).
- NORBERT TSCHULIK (Hg.): Anton Bruckner im Spiegel seiner Zeit. Wien 1955.
- RALF UHL: Elemente geistlicher Musik in Bruckners Symphonien. In: Anton Bruckner – Die geistliche Musik (= Bruckner-Vorträge 2006). Hrsg. von RAINER BOSS, Wien 2007, S. 31-46.
- RENATE ULM: Die Symphonien Bruckners. 3. Auflage, Kassel 2005.
- HUBERT UNVERRICHT (Hg.): Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen. Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Tutzing 1988.
- HUBERT UNVERRICHT: Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert. In: KARL GUSTAV FELLNER (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Band 2. Kassel, Basel, London 1976, S. 157-172.
- OTTO URSPRUNG: Die katholische Kirchenmusik (= Handbuch der Musikwissenschaft 5). Hrsg. von ERNST BÜCKEN, Potsdam 1931.
- MANFRED WAGNER: Bruckners Weg zur Symphonie. Von Religiosität gebahnt? In: Österreichische Musikzeitschrift 51 (1996), S. 23ff.
- MANFRED WAGNER: Bruckner. Mainz 1983.
- MANFRED WAGNER: Der Quint-Oktavschrift als „Maiestas“-Symbol bei Anton Bruckner. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 56 (1972), S. 97ff.
- MANFRED WAGNER: Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung. Phil. Diss. Univ. Wien 1970.
- MELANIE WALD-FUHRMANN: Geistliche Vokalmusik. In: Bruckner-Handbuch, hrsg. v. HANS-JOACHIM HINRICHSSEN. Stuttgart und Weimar 2010, S. 224-289.
- KARL WEINHOLD: Weihnacht. Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien. Graz 1853.
- OTHMAR WESSELY: Bruckner und Liszt. In: RENATE GRASBERGER u.a. (Hg.): Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne (= Bruckner-Symposium 1986). Linz 1989, S. 67-72.
- OTHMAR WESSELY: Oberösterreichische Totenlieder aus dem Umkreis des jungen Bruckner. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposium 1985). Linz 1988, S. 73-83.

- OTHMAR WESSELY: Historische Schichten in Bruckners Missa solemnis in b-Moll. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz 1987, S. 15-19.
- OTHMAR WESSELY: Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner-Vorträge Rom 1986). Linz 1987.
- OTHMAR WESSELY: Bruckners Persönlichkeit. In: Bruckner Symposion 1983/84. Bericht hrsg. von OTHMAR WESSELY. Linz 1985, S. 35-39.
- OTHMAR WESSELY: Johann Matthias Keinersdorfer. Ein Vorgänger Bruckners als St. Florianer Stiftsorganist. In: Bruckner-Jahrbuch 1980. Hrsg. von FRANZ GRASBERGER. Wien 1980, S. 91-118.
- OTHMAR WESSELY: Bruckners Mendelssohn-Kenntnis. In: OTHMAR WESSELY (Hg.): Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, S. 81-112.
- OTHMAR WESSELY: Zur Geschichte des Equals. In: Beethoven-Studien (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 11). Hrsg. von ERICH SCHENK, Wien 1970, S. 341-360.
- OTHMAR WESSELY: Anton Bruckner und Linz. In: Jahrbuch der Stadt Linz 1954. Linz 1955, S. 201-282.
- GERHARD J. WINKLER: Bruckners musikalische Herkunft. In: Bruckner-Handbuch, hrsg. v. HANS-JOACHIM HINRICHSSEN. Stuttgart und Weimar 2010, S. 49-61.
- WALTER WIORA: Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien. In: Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51). Regensburg 1978, S. 157-194. Auch in: CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING (Hg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, S. 235-275.
- WALTER WIORA: Das musikalische Kunstwerk. Tutzing 1977.
- WALTER WIORA: Restauration und Historismus. In: KARL-GUSTAV FELLERER (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Band 2. Kassel, Basel, London 1976, S. 219-225.
- WALTER WIORA: Die vier Weltalter der Musik. Stuttgart 1961.
- FRANZ ZAMAZAL: Oberösterreich als Schubert-Quelle: Was kannte Bruckner von Schubert? In: ANDREA HARRANDT/UWE HARTEN/ERICH WOLFGANG PARTSCH (Hg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, S. 117-176.

HEINZ ZWEIFEL-BROWN: Anton Bruckner. Karlsruhe 1946.

CORNELIS VAN ZWOL: Anton Bruckner. 1824-1896. Leven en werken. Bussum 2012.