

## \* Allgemeine Literatur

- G. Feder, *Verfall und Restauration*, in: Friedrich Blume (Hrsg.), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel <sup>2</sup>1965, S. 215–269.
- Chr. Albrecht, *Schleiermachers Liturgik. Theorie und Praxis des Gottesdienstes bei Schleiermacher und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge*, Berlin 1962.
- L. U. Abraham, *Über Trivialität in protestantischen Kirchenliedmelodien des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 8).
- W. Blankenburg, *Entstehung, Wesen und Ausprägung der Restauration im 19. Jahrhundert*, in: *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik*, Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag, hrsg. von G. Schuhmacher, Kassel 1974, S. 25–48.
- O. Söhngen, *Theologische, geistes- und musikgeschichtliche Voraussetzungen der Entstehung der außerkirchlichen religiösen Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, mit G. Massenkeil und Kl. W. Niemöller hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1978, S. 19–45 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 51).
- G. Feder, *Zwischen Kirche und Konzertsaal. Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik*, ebda., S. 97–117.
- Fr. Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung* 32 (1979), S. 362–393.
- C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (darin vor allem das Kapitel *Kirchenmusik und bürgerlicher Geist*, S. 147–157).

Winfried Kirsch

### Zwischen Kunst- und Liturgieanspruch: Die Kirchenmusik Anton Bruckners\*

1. Als der St. Florianer Chordirektor Ignaz Traumihler auf der 5. Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereins zu Regensburg 1874 das Wort ergriff, hatte er „über die kirchenmusikalischen Verhältnisse“ seines „sonst so schönen Heimatlandes Oberösterreich . . . nicht viel des Guten“ zu berichten [Zitat 1]. Seine Bestrebungen, die liturgische Musik nach dem Vorbild des DCV zu reformieren, stießen dort offensichtlich auf Widerspruch und Indolenz, und er mußte vor der Versammlung einräumen, daß „ohne thätiges Eingreifen des bischöflichen Ordinariates“ – und das heißt doch: allein mit kirchenmusikalischer Argumentation – „in der Sache der Kirchenmusikreform nicht weiterzukommen ist“ [Vgl. auch Z. 11a]. So war er zunächst gezwungen, seinen Reformeifer auf sein eigenes Haus, das Stift St. Florian, zu beschränken, was wiederum – wie wir wissen – symptomatisch für die im ganzen punktuelle Rezeption cäcilianischen Geistes in Österreich war. Die allgemein bekannten Kontroversen Franz Xaver Witts mit dem Begründer des österreichischen Cäcilienvereins, Johann Evangelist Habert, d. h. der zumindest anfängliche Ärger der deutschen Cäcilianisten mit der Linzer- bzw. österreichischen Sektion des Cäcilienvereins<sup>1</sup> weisen in die gleiche Richtung.

2. Fünf Jahre später, 1879, widmete Anton Bruckner sein „ohne # und b, ohne Dreiklang der 7. Stufe: ohne  $\frac{6}{4}$  Akkord, ohne Vier- und Fünfklänge“<sup>2</sup> konzipiertes Graduale *Os justi* und im Jahre 1885 sein *Virga Jesse* eben diesem Ignaz Traumihler, dem er bereits 1856 sein *Ave Maria* (in F-dur) dediziert hatte. Die vor allem in *Os justi*, in dem 1868 entstandenen und in der Wittschen *Musica sacra* 1885 als Beilage erschienenen phrygischen *Pange lingua* sowie in der *e-moll-Messe* (1866) selbstaufgelegte kompositorische Beschränkung bzw. stilistische Sonderregelung des musikalischen Ablaufes wurde verschiedentlich mit dem Cäcilianismus in Verbindung gebracht bzw. als Beweis für Bruckners im ganzen gebrochenes Verhältnis zu diesen kirchenmusikalischen Reformideen ins Feld

<sup>1</sup> Vgl. z. B. *Musica sacra* VI (1873); W. Sauer (Lit V).

<sup>2</sup> Brief Bruckners an Traumihler vom 25. Juli 1879 (Anton Bruckner, *Gesammelte Briefe, Neue Folge*, Regensburg 1924, S. 149f.).

geführt<sup>3</sup>. Ich selbst bezeichnete die Motette *Os justi* und die *e-moll-Messe* einmal als „die Antwort eines Genies auf die cäcilianische Bewegung, wie einst Palestrinas Marcellus-Messe auf die Reformbestrebungen des Tridentiner Konzils“<sup>4</sup>, eine Formulierung, die – trotz ihrer Problematik – gleichsam den Angelpunkt der vorliegenden Betrachtungen bildet und die die hier angestellte Konfrontation von Dokumenten zur cäcilianischen Reform einerseits und zur frühen Bruckner-Rezeption andererseits, trotz der skizzierten Sondersituation cäcilianischer Reform in Österreich<sup>5</sup>, rechtfertigt. Das Verhältnis Bruckners zum Cäcilianismus soll hier jedoch lediglich als Ausgangspunkt und Hintergrund einer geistesgeschichtlich weiter ausgreifenden, das Phänomenologische der Angelegenheit berührenden Betrachtung gesetzt werden. Die cäcilianischen Dokumente, die ja zum größten Teil weitab von den Wirkungsstätten Bruckners entstanden, sind in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Der Cäcilianismus stellt sich nur als eine, wenn auch vielleicht die radikalste Version überregionaler Reformbestrebungen dar, die sich nicht nur auf dem Felde kirchenmusikalischer bzw. theologischer Erneuerungsbestrebungen, sondern auch handfester musikalisch-ästhetischer Auseinandersetzungen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts abspielen.

Indem Bruckners Kirchenmusik gleichsam zwischen Gottesdienst und Konzertsaal, zwischen liturgischer und religiöser Musik, zwischen kirchlicher Gebrauchsmusik und opus absolutum angesiedelt ist, jeweils das eine bereits überwindend, ohne schon das andere ganz zu sein, – indem sie, auch in den kleineren Gelegenheitswerken, ihren Kunstcharakter permanent dem kirchlichen Alltag entgegengesetzt, ohne diesen unmittelbar zu verleugnen, indem sie zwischen religiösem und ästhetischem Anspruch vermittelt, indem sie die kirchenmusikalische Reform genau von der entgegengesetzten Seite, auf ihre Art ‚löst‘ und zugleich ad absurdum führt, stellt sie sich eigentlich viel mehr als Produkt von übergeordneten musikgeschichtlichen Entwicklungen ihrer Zeit denn als Ausfluß von kirchenmusikalischen Richtungskämpfen dar.

Damit erklärt sich wohl auch die eigenartige Ignoranz Bruckners gegenüber den kirchenmusikalischen Reformen seiner Zeit, mit denen er doch wohl – zumindest bis zu seiner Übersiedlung nach Wien – täglich in Berührung kam, dieses seltsame Abgehobensein dieses „Kirchenmusikers“ von der kirchenmusikalischen Ebene. Damit erklärt sich vielleicht auch die Tatsache, daß Bruckner in den 60er Jahren, nachdem er auf kirchenmusikalischem Gebiet gleichsam prinzipiell alles gesagt hatte, was von der Warte eines genialen Komponisten in dieser Zeit zu sagen war, eben Symphoniker und nicht Linzer, St. Florianer oder Wiener Kirchenmusiker für den Hausbedarf wurde.

3. Bruckners Kirchenmusik der Linzer und der Wiener Zeit steht nicht nur inmitten der Auseinandersetzungen zwischen Liturgieanspruch und Kunstanspruch, der Auseinandersetzungen um den kirchlichen und weltlichen Charakter von Musik, um den kirchlichen und religiösen Werkbegriff, inmitten des Lösungs- und Annäherungsprozesses von Kirche und Kultur im 19. Jahrhundert, sondern trägt diesen mehrfachen Konflikt gleichsam in sich selbst aus, stellt ihn per se musikalisch dar.

Eine Gegenüberstellung von gängigen Topoi der Reformbewegung mit solchen aus dem zeitgenössischen Rezeptionsfeld Brucknerscher Werke vermag dies zu verdeutlichen:

#### 4. Zur Kirchenmusikreform<sup>6</sup>

Über die generelle Richtung der Kirchenmusikreform bestand im allgemeinen kein Zweifel, wohl aber über den Weg im einzelnen [Z. 11b].

Die Alte Musik, vornehmlich die Palestrinas, galt als unumstößliches Vorbild, jedoch kam ihr nicht eine andere Stilarten ausschließende Gültigkeit zu [Z. 8]. Vor allem, was zukünftig einmal an die Stelle des Alten treten sollte, darüber gingen schon 1864 die Ansichten weit auseinander [Z. 11b]; und zehn Jahre später sieht sich Franz Xaver Witt veranlaßt, sogar eindringlich vor einer sklavischen

<sup>3</sup> Vgl. u. a. die Arbeiten von J. N. David, W. Kirsch und A. Schmitz (Lit V.). – Drei in der Literatur immer wieder zitierte angebliche Aussprüche Bruckners, den Cäcilianismus betreffend, seien hier angeführt: a) „Palestrina, à la bonheur – aber die Caecilianer san nix, nix“ (*Musica divina* XII [1924], S. 19–21). b) „Wenn ihnen nix einfallt, nennen sie's kirchlich“ (vgl. ÖMZ 29 [1974], S. 405). c) „Einer ist jetzt unter den Cäcilianern, der unsterblich sein wird: Franz Witt“ (Göllerich/Auer, *Anton Bruckner*, III, 1, S. 591).

<sup>4</sup> W. Kirsch, *Anton Bruckners Motetten*, S. 57.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu vor allem die Arbeit von J. N. David (Lit V.).

<sup>6</sup> Vgl. hierzu auch die Arbeiten von W. Blankenburg, C. Dahlhaus und K. G. Fellerer (Lit V.).

Anlehnung an Palestrina und vor der Kopie zu warnen, weiterhin zwischen dem nicht in Frage zu stellenden Inhalt eines kirchlichen Werkes und einer sich auf das Werk niederschlagenden, durchaus legitimen modernen, individuellen Denk- und Gefühlsweise genau zu differenzieren und den „Fortschritt auf der rechten Bahn“ als neue Devise des Vereins zu deklarieren [Z. 14a]. Die Abgrenzung zur Moderne hin scheint nicht nur hier ambivalent, und sie scheint nicht selten recht vage. Die Wahl der Mittel ist für Witt um diese Zeit letztlich nicht mehr so ausschlaggebend, und es sieht so aus, daß er sogar an der cäcilianischen Grundvorstellung von einer Instrumenten-freien Kirchenmusik zu rütteln beginnt [Z. 14c], für die ja sogar Großmeister, die kirchliche a cappella-Musik selbst nicht oder nur sporadisch komponierten, wie Beethoven und Wagner, vielleicht gerade deshalb lauthals plädiert hatten [Z. 2, 4c]. Dabei wandte man sich nicht so sehr gegen die Instrumente selbst als gegen ihre freie, selbständige virtuose Anwendung [Z. 4a], gegen die „triviale Geigerei“ [Z. 4c], konkreter gesagt, gegen den auf solche Art in die Kirchenmusik eingebrachten „sinnlichen Schmuck“ [Z. 4a] und die „Farbenpracht“, die den Hörer verführe, „in irdische Regionen zu geraten“ [Z. 9f].

Damit sind zwei Grundideen der kirchenmusikalischen Reform indirekt angesprochen:

1. die scharfe Abgrenzung der Kirchenmusik gegenüber der weltlichen Musik [Z. 7a+c], wie sie auch Witt noch in seinem relativ ‚modernen‘ Aufruf von 1874 klar pointiert [Z. 14b] und
2. die ausschließlich der Liturgie und dem Altar dienende Funktion der Kirchenmusik [Z. 11a, 12b, 15].

Ad 1: Der Versuch kirchliche bzw. liturgische Musik von weltlicher Musik und deren Stilmittel zu separieren, geht zurück auf die bereits bei E. T. A. Hoffmann formulierte ideologische Trennung des diesseitigen, „ärmlichen“, mit „prunkendem Leichtsin“ behafteten, widersprüchlich unruhevollen Lebens [Z. 3c, 3f, 9a], des „augenblicklichen Zeitgeschmacks“ [Z. 3b], wie er sich vor allem im Theater darstellt, von der Transzendenz, dem Göttlichen, „Höheren, Wahrhaften, Heiligen“ [Z. 3c+e], dem reinen Glanz des Himmels [Z. 9a, 9f], wie sie in der Liturgie gegenwärtig sind. Diese Trennung basiert letztlich auf der im 19. Jahrhundert zunehmenden ständischen Trennung von Staat bzw. Gesellschaft und Kirche. Der zeitgenössische Geist des Lebens und Denkens ist ein anderer als der der Kirche [Z. 9l].

Die Fesseln, die man der liturgischen Musik anlegt, sind Ausdruck dieses kirchlichen Separatismus; die „fessellosen Figuren des modernen Musikstils“ [Z. 13a] sind daher per se für eine von irdischen Schlacken reinzuhaltende Kirchenmusik unbrauchbar. Der folgenschwere, kritische Punkt dieser Idee scheint in der Verwechslung bzw. Gleichsetzung der Begriffe weltlich und modern zu liegen. Und genau an diesem Punkte wird die Reform auch immer wieder, zumindest in der Theorie, unterlaufen. So, wenn der „rechte Geist der kirchlichen Tonkunst“ zitiert wird, der sich auch mit zeitgenössischen Kunstmitteln zum Ausdruck bringen lasse [Z. 11e], oder, wenn gesagt wird, es käme nur auf den richtigen Gebrauch des musikalischen Reichtums an [Z. 3g, 3h].

Ad 2: Die Kirchenmusik hat die Aufgabe, „durch Töne die ... Liturgie zu erklären und zu verklären und sie zum innersten Bewußtsein der Gemeinde zu bringen ... sie soll dienen im Besitze jener Freiheit, welche auch sie der Wahrheit zu verdanken hat“ [Z. 12b], und diese Wahrheit – was immer sie auch sei – wird durch die kirchliche Autorität fixiert [Z. 11a]. Eine solcherart dienende, wie der Kultus den „reinen Glanz des Himmels“ [Z. 9a] widerspiegelnde, „von der Welt und ihren Kämpfen geschiedene“ Musik [Z. 9k] hat ohne jegliche Affinität zu „Lust und Leid der Erde“, dem „Quell der süßen Töne“, ohne Leidenschaft zu verlaufen [Z. 9a]. Gefahr droht ihr nicht nur mit der Aufnahme weltlicher Elemente, sondern – und das ist für uns der entscheidendere Punkt – mit jenem Maß an gestalterischer Freiheit, an individuellem Habitus, an künstlerischer Autonomie, das ausreicht, um das Gemüt und den Intellekt der Gläubigen von dem Eigentlichen, der Liturgie abzulenken, d. h. wenn die musikalischen Vorgänge etwa emotional mehr Interesse erheischen als die der liturgischen Handlung. Den wie viele andere Ideen der kirchenmusikalischen Reform in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts auf Thibaut<sup>7</sup> zurückgehenden Topos von der Unvereinbarkeit von erhöhter Kunstfertigkeit und Liturgie findet man allenthalben [Z. 4b, 9l, 10]. Deutlich wird unterschieden zwischen „Kunstfreunden“ oder „Kunstverständigen“, „die sich ihre Freude“ nicht verderben lassen wollen [Z. 11a, 11c] und dem Gefühlsausdruck der „idealen Gemeinde“ [Z. 9g] bzw.

<sup>7</sup> A. F. J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst* (1825).

dem „gesunden, frommen Sinn des Volkes“ [Z. 7a], oder der großen Masse des Volkes, für die „komplizierte Kunstformen . . . ganz unverständlich“ seien [Z. 11c], also zwischen „guter“, d. h. liturgischer, und „in ihrer Art schönen Musik“ [Z. 11a, 12a, 13], die primär das ästhetische Gefühl anspricht [Z. 9a]. Gefordert wird, den „Musiker“ in sich zugunsten des „Liturgen“ zu vergessen [Z. 12b]. Kunst wird gelegentlich sogar in doppeltem Sinne zu einer Frage der Moral, da sie ja vom einfachen Menschen nicht verstanden wird, ihn nur zur Unandacht verführt, weiter aber auch, weil sie selbst ja nicht anders sein kann als der Mensch dieser Tage: d. h. „verkommen, leichtfertig, lügenhaft“ und voll „puren Egoismus“ [Z. 6]. Diese Gesellschaftskritik gerät vollends ins Ideologische, wenn z. B. das ältere Orchester „mit seinen 3 Stimmgattungen“ auf die ständische Monarchie bezogen, die Blechmusik mit dem Gleichheitsstaat verglichen wird und eine angeblich naturgegebene Hierarchie der Instrumente in Analogie zur gesellschaftlichen Ordnung aufgestellt wird (wobei Trommeln, Triangel und Becken die Proletarier der Musikinstrumente darstellen), um den Grad an kirchenmusikalischer Würde der einzelnen Instrumente festzumachen [Z. 5a, 5b].

Mit dieser kunstbezogenen Gängelung und Bevormundung stellte sich die Reform selbst ins Abseits der Minores unter den Komponisten. Die letzte gedankliche Konsequenz, d. h. die bisweilen bis zu ihrer gegenseitigen Identifikation getriebene Koppelung von Kirchenmusik und Liturgie [Z. 3i], ebnete – in Verbindung mit der Vorstellung, daß Gottesdienst bzw. Liturgie „Aktion, dramatische Handlung“ und „nicht nur ein idealer, sondern auch ein sehr realer Vorgang“ sei [Z. 14b] – jedoch der Kirchenmusik bereits den Weg zu ihrer Verselbständigung. So fordert Witt in dem schon mehrfach zitierten Aufsatz, daß die „Tonkunst“ (!) „von gesundem Realismus“ sein müsse, und dazu gehöre auch der Einsatz von „effektvollen“, „erschütternden“ und „ergreifenden“ Mitteln, denn nichts sei „schlechter als eine kalte, langweilige Kirchenmusik“ [Z. 14b, 14c].

Soviel zur inneren Entwicklung der Reform. Zunächst half man sich mit einer theoretisch fixierten und wohl auch praktizierten Trennung der Kirchenmusik von der Religiösen Musik, deren Quellen man, im Gegensatz zu denen der mit „zu viel Kunst und Philosophie“ behafteten Kirchenmusik, als noch nicht versiegt ansah [Z. 9i]. Dabei wurde die Religiöse Musik expressis verbis vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen [Z. 10]. Mit dem Begriff Religiöse Musik, der „die Beschränkungen der Kirchenmusik fremd“ sind [Z. 9h], konnte man nun alles das legitimieren, was sich für die Kirchenmusik ex officio verbot, aber zum Wesen großer Musik gehört: „den gesamten Reichtum des menschlichen Lebens und Empfindens“ [Z. 9k], ein gewisses Maß an sinnlichem Wohllaut und an subjektiver Stimmung [Z. 9h]. Allerdings verlangte man auch von der Religiösen Musik ein transzendentes Gerichtetsein, eine „Beziehung zum Unendlichen“, die erkennbar alle endlichen Gegensätze aufhebt und den irdischen Reichtum „seiner natürlichen Unmittelbarkeit entkleidet“ [Z. 9k]. Irdischer Zweifel, diesseitige Spannung und deren Musikalisierung sind also zugelassen, und die geforderte „Perspektive ins Unendliche“ [Z. 9h] erscheint mehr als ideelle, denn als musiktechnische Einschränkung; sie ist vage genug, um dem Künstler den notwendigen schöpferischen Freiraum zu gewähren [vgl. a. Z. 9i].

Die Grenzen zwischen Kirchenmusik und Religiöser Musik werden allmählich fließender und werden mit zunehmender künstlerischer Autonomie und quantitativer Ausweitung der kirchlichen Werke gerade von diesen häufig überlaufen. Das gilt auch für die räumliche Trennung von Kirchenmusik und Religiöser Musik, d. h. von Kirche und Konzertsaal. E. T. A. Hoffmann fixierte am Anfang des Jahrhunderts noch kategorisch, daß eine „für den Kultus bestimmte Musik ohne diesen bedeutungslos“ sei [Z. 3i] und etwa Mozarts *Requiem* im Konzertsaal sich wie „ein Heiliger auf dem Ball“ ausnehme [Z. 3h].

## 5. Zu Anton Bruckner<sup>8</sup>

Im Jahre der Entstehung von Bruckners erster großer Messe (in *d*-moll), 1864, gibt A. G. Stein in seiner noch 1880 in der *Musica Sacra* zitierten programmatischen Schrift zur Kirchenmusikreform geradezu prophetisch seiner Hoffnung Ausdruck, daß „Gott irgendwo einen genialen und wahrhaft

<sup>8</sup> Vgl. hierzu auch die Arbeiten von L. M. Kantner, R. Quoika, Cl. C. Röthig und W. Wiora (Lit V.).

frommen kirchlichen Tonsetzer“ erwecke, der den Reformern „aus der Klemme hilft, wie einst Palestrina seiner Zeit“ [Z. 11e]. Hier also bereits die Einsicht, daß (künstlerische) Genialität es letztlich sei, die zeitgenössischer Kirchenmusik aus der Sackgasse helfen könne. Allerdings muß sich Stein unter diesem frommen Genie eine Art *Deus ex machina* vorgestellt haben (einer an sich in kirchenmusikalischen Kreisen sicher suspekten Theaterfigur), da er, wie manche andere Autoren aus diesem Kreis, die Aufbringung zeitgenössischer Kunstmittel an sich nicht negierte, sie aber wiederum auf restaurative ästhetische Kategorien angewandt wissen wollte [Z. 11e]. Dieser Teufelskreis war nicht zu durchbrechen. Nicht die Kirchenmusik mußte sich ändern bzw. einrichten, sondern die Kirche in ihren Anschauungen über Kirchlichkeit von Musik und deren Rolle gegenüber der Liturgie. Zu diesem Prozeß trug das Genie Bruckner – zunächst wenigstens im österreichischen Raum – Entscheidendes bei, wenn es auch einige Zeit dauerte, bis Bruckner überzeugen konnte, da er wohl eine ganze Reihe von Reformideen verwirklichte, andere, entscheidende Topoi dagegen in seinem Werk geradezu in ihr Gegenteil verkehrte. Dabei gehört es nur scheinbar zur Ironie der Geschichte, daß die „Rettung der Kirchenmusik“ im 19. Jahrhundert (auch wenn man sie als nur momentan und lokal begrenzt betrachtet) ausgerechnet durch den größten Symphoniker *par excellence* seiner Zeit geschah.

Anton Bruckner hatte das bereits von E. T. A. Hoffmann im Sinne einer kirchenmusikalischen Reform geforderte „tiefe Studium des Kontrapunkts, welches durchaus nötig ist, um im Kirchenstil zu schreiben“ [Z. 3a] absolviert, und seine Zeitgenossen begegneten seinen kirchenmusikalischen Werken auch immer wieder mit großem Respekt vor der dort verwirklichten kontrapunktischen Meisterschaft [Z. 16, 26a, 27b, 28], dem ausgeprägten „Verständnis für Polyphonie“ [Z. 30a], die nur den „höchsten Ideen würdig“ ist [Z. 19b]; einer Polyphonie, die – nach der Auffassung der Reformen – die „Einheit von Freiheit und Notwendigkeit“, „eine höhere harmonische Weltordnung“, eine „gleichmäßig vom Geiste Gottes durchdrungene Gemeinde“ widerspiegelt [Z. 9g]. Aber es heißt dort auch, die Stimmführung erfordere „Einfachheit und Klarheit“ [Z. 11d], die Polyphonie „reingt, vermöge der strengen Zucht der Form, die Empfindung“, in ihr werde das Sinnliche mit dem „Schein des Geistes“ durchleuchtet [Z. 9g], im Sinne der allgemein geforderten Erhebung des Geistes über die Materie [Z. 5c], im Sinne einer „abstrakten Erhabenheit“, einer „Verneinung aller Bestimmtheit der wirklichen Welt“ [Z. 9a], d. h. die Polyphonie sei antisubjektivistisch [Z. 9g]. Und genau an diesem Punkt schert Bruckner aus (vgl. allein die Fugen aus dem *Gloria* der *e*-moll-Messe und aus dem *150. Psalm*).

Ähnlich verhält es sich mit anderen technischen Disziplinen: mit der Forderung der Reformen, daß die Technik sich durch Einfachheit, Klarheit und Faßlichkeit auszeichnen müsse [Z. 11d], daß der Rhythmus als „musikalischer Ausdruck des auf das Besondere gerichteten Willens“ sich nicht zu stark ausprägen dürfe, vielmehr sich der „reinsten Gleichmäßigkeit und Kontinuität der Bewegung“, dem „ruhigsten mildesten Fluß“ unterzuordnen habe [Z. 9b], daß die Dissonanz „nur auf den engen Kreis der unentbehrlichen harmonischen Bindemittel zu beschränken“ sei [Z. 9b], und daß die Harmonie „aller drängenden Hast und leidenschaftlichen Unruhe enthoben“ sein solle [Z. 9b], wobei bereits die „Molltonart . . . an und für sich der Ausdruck des in sich entzweiten . . ., beunruhigten Gefühls ist“ [Z. 9c] und der Akkord (= die Harmonie) das Ewige, Ideale, Unweltliche symbolisiert [Z. 3d].

Bruckner schuf genau das Gegenteil eines „einfachen religiösen Stils“, wie er von den Reformen erwartet wurde [Z. 7b]. Ausgerechnet seine vielleicht kirchlichste, direkt auf die altklassische Polyphonie sich beziehende Messe in *e*-moll geriet (chorisch) zu seiner schwierigsten. Der Umschlag von abstrakter Polyphonie in konkrete Materialaussage, von dienender Kunstfertigkeit in autonome Kunstgestaltung ist hier perfekt. Bruckner weicht in allen seinen reifen geistlichen Werken der Übermacht des Materials seiner Zeit nicht aus, wie etwa die Cäcilianer, sondern stellt sich ihr, ohne ihr – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – zu erliegen, wie verschiedentlich Berlioz oder auch Liszt; er bündigt dieses Material (gerade noch) aufgrund seines Weltbildes, seiner Religiosität, seiner ‚Kirchlichkeit‘, und das gilt auch für sein symphonisches Werk. Darin liegt ein Stück seiner Genialität und seiner historischen Bedeutung.

Bezüglich des oben angedeuteten Umfunktionalisierungsprozesses innerhalb des traditionellen kompositionstechnischen Vokabulars sei verwiesen auf das *Benedictus* der *e*-moll-Messe, mit seiner hochkarätigen Chromatik, die von den Zeitgenossen noch in ihrer traditionellen hermeneutischen

Funktion und „Unkirchlichkeit“ gesehen wurde [Z. 27c], sowie auf die im Sinne einer zeitgemäßen durchbrochenen Arbeit gleichsam in individuelle Partikel aufgelöste Polyphonie in der *f*-moll-Messe.

Dem nicht nur im äußerlichen Sinne beträchtlichen materiellen Aufwand der Brucknerschen Kirchenmusik wurde auch von Bruckner-Freunden mit einiger Besorgnis begegnet [Z. 29a, 30b], und das mit Recht. Die „Materialisierung der Kirchenmusik“, von der Hanslick spricht [Z. 35b], birgt die Gefahr in sich, daß – wie Ludwig Speidel im Hinblick auf das *Te Deum* einmal sagte – Bruckner „dem großen Gegenstande gegenüber der Sache etwa zu viel tun könnte“ [Z. 36]. In der gleichen Richtung liegt Kalbecks – wenn auch polemisch pointierte – Äußerung, daß das *Te Deum* „bald keine Musik mehr“ sei [Z. 38]. Die Gefahr schien sich dann für die Zeitgenossen im letzten, auch stilhistorisch späten großen Chorwerk Bruckners, dem *150. Psalm* zu bestätigen, bei dem die Autonomie des Materials und dessen geradezu manieristischer Einsatz ein ästhetisch nicht mehr befriedigendes und dadurch auch theologisch nicht mehr ganz glaubwürdiges Ergebnis zeitigt [Z. 42, 43, 44].

Ein in der frühen Bruckner-Rezeption durchgängiger Topos ist der Begriff des ‚bedeutenden Komponisten‘, des Bedeutungsvollen, das auch von den Kritikern Bruckners („trotz der Mängel und Bedenken“) anerkannt wurde [Z. 18, 20, 27e, 29a] und so gar nicht der von den cäcilianischen Reformern verlangten demütigen Subordination der Kirchenmusik unter die Liturgie [Z. 12b] entsprach. Denn Bedeutung impliziert nicht nur Anderssein, sondern auch Aufwertung des Individuellen, paradigmatisch-Verbindliches, auf musikalischem Sektor jene „souveräne Machtvollkommenheit“, jene Freiheit des Gestaltens und Schaffens, die in der Kirchenmusik aufzugeben sei [Z. 9a], jenen Subjektivismus, der als Feind der Kirchenmusik angesehen wurde [Z. 9d+e, 12b]. Allenthalben wurde aber die Brucknersche Kirchenmusik als neuartig und originell und daher auch als zukunftssträftig angesehen [Z. 18, 19a, 26a]. Vor allem, weil sie jenes Maß an gestalterischer Fantasie [Z. 18, 19b, 20, 22, 30a+b] einsetzt, deren auch die Kirchenmusik zu ihrer Befreiung bedurfte. Bruckner selbst bezeichnete seine *d*-moll-Messe einmal als „sehr ernst und sehr frei“ [Z. 23]. So wird auch das „doch immer zum Mittelpunkt letztlich zurückkehrende Gleichgewicht“, die innere Bindung dieser Freiheit betont, die „Freiheit, . . . in seiner eigensten Weise zu glauben“, wie es Bruckner, „als phantasievoller Mensch, als Künstler“ tat [Z. 34]. Es heißt, Bruckner lege „das Dogma künstlerisch aus, und zwar als moderner Künstler“ [Z. 34], und im *Te Deum* z. B. walte eine „in ihrer Art ganz neue Grundauffassung“ des Textes, „d. h. im musikalischen Sinne“ [Z. 41].

Es ist in diesem Zusammenhang sicher nicht unangebracht, vor allem bezüglich der Brucknerschen Messen, von einer musikalisierten Liturgie, von einer Transposition des liturgischen Vorgangs in den musikalischen Bereich zu sprechen. Die E.T.A. Hoffmannsche Idee, „daß die für den Kultus bestimmte Musik . . . ja der Kultus selbst“ sei [Z. 3i], gewinnt bei Bruckner eine neue Dimension: das hohe Maß, mit dem in dieser Musik Liturgie auskomponiert wird, trägt zu ihrer, von Hoffmann allerdings noch streng negierten, inneren Abkoppelung von der Liturgie bei. Ausschlaggebend dafür ist der hohe Grad an Direktheit der musikalischen Aussage, an „Bestimmtheit des poetisch-musikalischen Ausdrucks“ [Z. 40], an Realismus [Z. 22], an Bildhaftigkeit [Z. 29b, 35a, 38] und Dramatik [Z. 18, 21] dieser Musik. Vor allem die *f*-moll-Messe wurde gern als „ein großes dramatisches Tonbild“ [Z. 29b], bzw. als „grandiose Tondichtung“ [Z. 31], auch als „ein großartiges religiöses Musikdrama“ [Z. 30a] bezeichnet, und der *150. Psalm* schien den Zeitgenossen sogar „mehr opernhaft“ zu sein [Z. 43].

Die materialbedingte Komplexität der Brucknerschen Messen entsprach so gar nicht den Reformvorstellungen von einer einfachen, überschaubaren, sich in die Liturgie einpassenden Kirchenmusik [Z. 4b, 7b, 9l, 11c]; die Heterogenität ihrer Struktur und Diskontinuität ihres musikalischen Verlaufes so gar nicht der geforderten „heiligen Ruhe“ und „gleichmäßigen Stimmung in allen Einzelabschnitten“ [Z. 11e]. Auch die frühe Bruckner-Rezeption ist voll von diesbezüglichen Vorwürfen. Die episodische Anlage, der Kontrastcharakter dieser Musik paßte nicht nur nicht in das Bild von einer heilen Religiosität und Kirchenmusik [Z. 17, 20, 22, 29b, 39, 41], sondern widersprach auch der noch und noch lange landweit verbreiteten allgemeinen Ästhetik des „schönen Maßes“ und der „Einheit des Stils“ [Z. 35a]. „Stilverwechslung und Stilmengerei ist auf jedem Kunstgebiet eine Beleidigung der Kunst“ heißt es im Jahre 1874 in dem Vortrag eines Cäcilianers [Z. 13b].

Auf diesen Eigentümlichkeiten aber beruhte zum großen Teil die frappierende Wirkung der Brucknerschen Kirchenmusik, die oft genug Erstaunen und Überraschung hervorrief [Z. 20, 22, 26c,

29a). Gerade ihre in die Nähe der Ekstase [Z. 17, 35a, 40] getriebene sinnliche Leidenschaftlichkeit, ihr Reichtum, beides von den Reformern aus der Kirchenmusik strikt ausgeklammert [Z. 5c, 9a, 9g, 14b], waren es aber, die die „Ergriffenheit“, die „Überwältigung“, den „erhebenden Eindruck“ hervorriefen [Z. 16, 26b, 26c, 27a, 30b, 40]. „Das muß eine gute Musik sein, die eine so mächtige Wirkung, so edle Gefühle hervorbringt“, schreibt Johann Evangelist Habert 1869 über die hoch-expressive *e*-moll-Messe [Z. 27a]. Diese Musik vermittelte den Menschen auf neue Art die Erfahrung „höchster Wahrheit des Ausdrucks“ und „tiefster Rührung“ [Z. 26b]. Sie bewirkte Bewunderung auf breiter Basis, „auch bei gewöhnlichen Landleuten“ [Z. 27f]. Eine solche Musik war es wohl, die Witt unbewußt vorschwebte, wenn er, den allzu eng gesteckten Rahmen seiner eigenen Theorie erweiternd, von der Kirchenmusik verlangte, daß sie endlich „große Gedanken“, Erhabenheit aufweise, „effektvoll“, „erschütternd“ und „ergreifend“ sein solle, und damit auch eine Diskrepanz zwischen geistvoller und populärer Musik negiert [Z. 14c, 4a, 3e; vgl. mit Z. 17, 20, 32, 40].

Nicht so sehr die von der Reform mit Argwohn bedachte „Erbauung“ des Menschen durch die Kirchenmusik [Z. 11d, 11e, 15], sondern seine „wahre religiöse Erhebung“ sah man durch die Brucknerschen Werke ermöglicht [Z. 31, 37]. Dies bedeutete „das größte Lob für einen Kirchenkomponisten“. Die Frage der Mittel, mit denen dieser Zweck erreicht wird, erscheint mit Bruckner sekundär geworden zu sein; schon die *d*-moll-Messe war „kein mustergültiges Werk im alten Kirchenstile“ [Z. 20], der nur auf „breit getretenen stereotypen Gleisen“ zu verfolgen war [Z. 18]. Die Befreiung der Kirchenmusik aus ihrem stilistischen und ideologischen Getto konnte nur von außen, von einem Künstler mit musikalischer Überzeugungskraft kommen, nicht von jenen „Flachköpfen“, jenen „Trivialen“, „als Priester des Heiligtums“ sich gebärdenden „Geist- und Gedankenlosen“, die „die Kirche wählen“, da sie an anderen Orten nicht existieren können [Z. 18]. Das heißt, die Befreiung mußte von einem Komponisten kommen, der auf der Höhe seiner Zeit stand und gerade deshalb den Weg vom provinziellen österreichischen Organisten zum kirchlichen „Tondichter“ und dann zum Symphoniker gleichsam naturgemäß gehen mußte [Z. 18] und in seinen Symphonien „über die Kirche hinauswuchs“ [Z. 34] ohne sie je zu verleugnen [Z. 32].

Die Vorstellung, daß die erwähnte Liturgisierung der Musik (bei Bruckner) eine zumindest ideelle Trennung des Liturgischen von der (Institution) Kirche bewirkte, scheint nicht so abwegig. Sie klingt deutlich an in einer Rezension aus dem Jahre 1893, in der es heißt, die *d*-moll-Messe „dürfte sich mehr zu liturgischen Zwecken eignen, als für die Kirche selbst; es weht eine gewisse Weihrauchluft durch die Messe . . .“; „die Sinne und das Gemüth“ würden von ihr in gleicher Weise ergriffen, wie von dem feierlichen Hochamt mit seiner „von feierlichem Pomp begleitenden Handlung“ [Z. 22]. So ist es auch für Eduard Hanslick gegen Ende des Jahrhunderts in erster Linie eine Frage der Ästhetik und nicht eines Regelkanons, welche Musik als Kirchenmusik geeignet sei. Zwar zieht er – verständlicherweise – gegen die „luxurierende Tendenz Liszt's und Bruckner's“ zu Felde und zeigt Verständnis für „die Angst der Kirche vor der fortschreitenden Modernisierung und Materialisierung der Kirchenmusik“; zwar spricht er sich gegen die Brucknersche „Häufung der Kunstmittel“, die den Gottesdienst „rücksichtslos beherrschen“ aus, empfindet es aber andererseits als „eine Torheit, wenn man von der Kirchenmusik verlange, sie solle sich gegen den Musikgeist der Gegenwart absperrn“, denn „wirklich begabte Tonsetzer machen es ohnehin nicht“ [Z. 35b]. Die Hanslicksche Ambivalenz dieser Frage gegenüber gründet auf seiner ästhetischen Voreingenommenheit: „Was in der Musik für kirchlich, für religiös gilt“, sei historisch bedingt. „Positive Regeln lassen sich dafür nicht aufstellen, nur unser Gefühl demonstriert dort, wo die Grenzen des Zulässigen zweifellos überschritten sind“ [Z. 35b].

So erscheint es auch plausibel, wenn andere Kritiker die Brucknersche Kirchenmusik (zusammen mit der Beethovens, Berlioz' und Liszts) als eine „Wiedergeburt des echten kirchlich-religiösen Stiles“ bezeichnen [Z. 40]. Unter diesen Aspekten gerät auch die Frage Kirche oder Konzertsaal eigentlich in den Hintergrund. Landläufig einig war man sich darüber, daß der extensive und komplexe Apparat der Bruckner-Werke einer Verwendung dieser Musik in der Kirche, d. h. im praktischen Gottesdienst, entgegenstand [Z. 21, 27d, 33, 35a]. Bruckner selbst plädierte im Hinblick auf den Schwierigkeitsgrad seiner Kompositionen ja immer wieder für Konzertaufführungen seiner Werke [Z. 23, 24]. Für ihn war das keine Frage der Weltanschauung, sondern des Künstlerischen. Das theologische Anliegen seiner Werke war für ihn auch im Konzertsaal vernehmbar. (Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß

sich innerhalb des 19. Jahrhunderts ja eine Wandlung der Konzertpraxis, von einem primär gesellschaftlichen Ereignis zur andächtigen Versammlung einer Kunstgemeinde, vollzogen hat.) Außerdem wußte Bruckner nur zu gut um die bei weitem mindere „Publikumswirksamkeit“ einer Aufführung in der Kirche gegenüber einer Darbietung im Konzertsaal (vgl. auch die Einstellung der Presse), von dem jeweiligen Niveauunterschied der Aufführungen im allgemeinen ganz zu schweigen [Z. 23].

So lebte „Bruckner vorwiegend im Konzertsaal“, wie Hanslick schrieb [Z. 35b], und brauchte auch gar kein schlechtes kirchenmusikalisches Gewissen dabei zu haben. So konnte ihm auch Siegfried Ochs die konzertmäßige Kombination seiner *d*-moll-Messe mit Berlioz' *Requiem* und seines *Te Deum* mit Liszts *Prometheus* vorschlagen [Z. 25], ohne daß Bruckner dagegen irgendwie protestierte; das *Te Deum*, das Speidel einmal als ein „nach einem großen Staatsakt oder einem siegreich beendeten Feldzug“ geeignetes Stück charakterisierte [Z. 36]. Der von Göllicher<sup>9</sup> wiedergegebene Ausspruch Bruckners nach einer Aufführung des *Te Deum* von Berlioz, „und kirchli' is' do' nôt!“ erscheint mir – sofern er so überhaupt erfolgte – eher (in dem Sinne: gut ist es ja, aber kirchlich nicht) eine ihn selbst tröstende Marginalie als ein Bekenntnis zur unabdingbaren Kirchlichkeit von Kirchenmusik zu sein.

Der nach dem bisher Ausgeführten vielleicht naheliegende Einwand, Bruckners Kirchenmusik sei (von den als Einlagestücke gedachten a cappella-Gelegenheitsmotetten einmal abgesehen) doch in dem Traditionszusammenhang der instrumentalen Kirchenmusik der Wiener Klassik zu sehen und befinde sich eben damit eigentlich außerhalb des Entwicklungsprozesses der cäcilianischen Kirchenmusikreform, d. h. stelle somit nur die andere, von den Reformern angegriffene Spezies von Kirchenmusik dar, – dieser Einwand würde sich nur auf die äußere Seite der Brucknerschen kirchenmusikalischen Werke beziehen. Er würde den gegenseitigen Wandlungsprozeß des Vokalen und des Instrumentalen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts übersehen, der eine wichtige Komponente für den doch auf Kirchlichkeit im weiteren Sinne insistierenden Charakter der Brucknerschen Kirchenmusik zu sein scheint. Der Einwand würde so tun, als habe es das Wagnersche Musikwerk und alles, was in dieser Beziehung darin nicht nur gattungsspezifisch stattfindet, nicht gegeben. Auf die äußere Seite des Problems ‚Instrumentalmusik in der Kirche‘ ging Hanslick einmal ein, als er die Instrumentalmessen überhaupt als „ein ganz unersetzliches Cultusmittel“ für die katholische Kirche, als „die einzige musikalische Erhebung der Bewohner . . . auf dem Lande und in kleineren Städten“ bezeichnete und meinte, daß es gar nichts schade, wenn die Hörer hierbei „religiöse mit ästhetischer Andacht verwechseln und unbewußt mit dem Segen der Religion auch zugleich die Weihe des Schönen in sich aufnehmen“ [Z. 35b]. Andere Stimmen der Bruckner-Rezeption kommen – so scheint mir – dem Kern des Problems näher. So, wenn es da heißt, daß erst das Vokale und das Instrumentale „die ganze Welt des Geistes in höchster Fülle und Bestimmtheit auszusprechen“ vermögen, daß „nicht die Geigerei als solche . . . trivial“ sei [Z. 19a], und daß (in bezug auf die *f*-moll-Messe Bruckners) das „Orchester Eigenes und Eigentümliches zu sagen“ habe, „das der menschlichen Stimme auszudrücken versagt ist“ [Z. 34]. Wird damit nicht jener Angleichungs- und Integrationsprozeß zwischen Instrumentalem und Vokalem, jener neue Stellenwert des Vokalen und letztlich auch des Instrumentalen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts umschrieben, der von Bruckner (ein Blick auf die *f*-moll-Messe genügt) in seiner Kirchenmusik mitvollzogen bzw. fixiert wird? Wenn von den Cäcilianern immer wieder eine kirchliche, im altklassischen Sinne wohlgeformte und logisch verlaufende Melodik, wahrhaft fromme und kirchliche, einfache, ergreifende Melodien gefordert werden: konnte ein auf der Höhe seiner Zeit stehender Komponist, der nicht die musikalische Entwicklung der letzten Jahrzehnte verschlafen hatte und wohl um die Krise der Melodie, des Melodischen in seiner Zeit wußte, dieser Forderung überhaupt nachkommen? Mit anderen Worten: mußte eine Reform der Kirchenmusik diese musikalischen Entwicklungsgegebenheiten nicht einbeziehen, wenn sie künstlerisch irgendwie noch glaubwürdig sein wollte? Konnte Bruckner überhaupt noch andere Kirchenmusik schreiben als er es tat, nachdem auch er die prinzipiellen Unterschiede zwischen Vokal und Instrumental als weitgehend eliminiert oder zumindest anders als die vorangehende Zeit sah? Die Selbstverständlichkeit, mit der Bruckner seinen kirchenmusikalischen Weg ging, erföhre bei dieser Sicht eine zusätzliche Erklärung. So trug Bruckner

<sup>9</sup> Göllicher/Auer, *Anton Bruckner*, IV, 2, S. 141f.



zur kirchenmusikalischen Reform sicher mehr bei, als es manchem seiner Zeitgenossen zunächst erschien. Und auch Ludwig Speidels etwas plakativ anmutende Feststellung, daß Bruckner „nicht den Alten nachbetet“, sondern die überlieferten Formen „nach seiner Art“, eben „als moderner Künstler“ – wir dürfen ergänzen: und als selbstverständlicher Kirchenkomponist – umgebildet habe [Z. 34], bekommt dadurch eine etwas tiefere Dimension.

6. Die aus den vorangehenden Ausführungen an mehreren Punkten sichtbare Ambivalenz der Brucknerschen Kirchenmusik und ihrer Rezeption gegenüber der kirchenmusikalischen Reformbewegung des 19. Jahrhunderts hat einen nicht zu übersehenden phänomenologischen Hintergrund, der mit dem Generalthema des Kolloquiums angesprochen ist. Das „Spannungsfeld zwischen Kunst und Gottesdienst“ läßt sich jedoch nicht auf eine künstlerische und eine theologische Komponente reduzieren. Diese scheinen vielmehr abgeleitet von zutiefst gesellschaftspolitischen Bedingungen der Zeit, die gerade zu jener ausgeprägten Spannung zwischen Kunst- und Liturgieanspruch führen mußten. Gerade der gleichermaßen als Kirchenmusiker und als Symphoniker, als voll integriertes Mitglied seiner Kirche wie als künstlerisches Genie und als Exponent einer sich etablierenden mittleren Bürgerschicht auftretende Komponist Anton Bruckner scheint ein typisches Produkt dieser Korrelation zwischen Theologie, Kunst und Gesellschaft im 19. Jahrhundert zu sein. Bruckner geriet mit seinem kirchenmusikalischen Werk mitten in die Polarisierung der verschiedenen Autonomieansprüche von Kirche (Theologie), Kunst und Gesellschaft. Sowohl der Kirche als auch in der Kunst ging es stets um die Vermittlung ‚höherer Einsicht‘. Immer sind es aber Menschen, welche diese Einsicht verbalisieren oder musikalisieren. Musik bedeutet in jedem Falle Kommunikation, Mitteilung. Die notwendige musikalische Formulierung stellt jedoch einen Abstraktionsvorgang dar, dem als solcher das Künstlerische, eine eigenständige Überhöhung, bereits implizit ist. Musik als reine Dienerin, als uneigennützig Übersetzerin der Liturgie, wie sie von den Reformern erdacht wurde [vgl. Z. 12b], ist von daher schon eine Fiktion, vielmehr noch, wenn man bedenkt, daß ihr Schöpfer, der Komponist, nur zu einem Teil der Kirche, zu einem anderen aber der Gesellschaft angehört, die seine Musik, seine Exegese der Liturgie, rezipieren muß. Indem der Komponist das Dogma „künstlerisch auslegt“ (auslegen muß!) [vgl. Z. 34], begibt er sich mit seiner höheren künstlerischen Einsicht aber auch außerhalb eines (oftmals großen) Teils der Gemeinde, entfremdet diesen ästhetisch der Liturgie. So erscheint der erbitterte Kampf der Reformen um eine „wahrhaft liturgische Kirchenmusik“ eigentlich als ein Ringen um die Gläubigen der Kirche in einer „glaubenslosen“, liberalen Zeit. Die Musik durfte nach den Vorstellungen der Reform das geistige Niveau nicht überschreiten, das die Gemeinde vertrat. Der „gesunde, fromme Sinn des Volkes“ [Z. 7a] war letztlich der Gradmesser, der an die Kirchenmusik anzulegen war. Die „große Masse des Volkes“, nicht die „Kunstverständigen“ galt es mit der Kirchenmusik seelsorgerisch zu betreuen [Z. 11c]. Der „philosophischen Zeit“ wurde die Schuld an den „Ausartungen der Kirchenmusik“ zugesprochen [Z. 7b]. Um wahrhaft populär zu sein, scheute man sich schließlich auch nicht, der Kirchenmusik „effektvolle“, „erschütternde“, „ergreifende“ Töne zu verschreiben [Z. 14c], wenn die Musik im ganzen nur „einfach“, „verständlich“ und ohne individuelle Einsichten in das von ihr zu Verkündende blieb, d. h. nicht mehr an geistigem Potential enthielt, als kirchlicher Autorität dienlich sein konnte. Die von der Gegenpartei formulierte Charakterisierung der Reformen als „Geist- und Gedankenlose“, und ihre kirchenmusikalischen Gefolgsmänner als „musikalische Flachköpfe“ [Z. 18] zeigt ergänzend, um was es eigentlich ging: um einen gesellschaftlich bedingten Kulturkampf der Kirche, der sich als theologische Mission firmierte und als kirchenmusikalische Reform auswies. So beruht das letztendliche Scheitern der Reform auf ihrem kulturgeschichtlichen Irrtum. Anton Bruckners Kirchenmusik dürfte dafür den signifikantesten Beweis liefern.

\* Allgemeine Literatur

E. T. A. Hoffmann: *Alte und neue Kirchenmusik* (1814).

R. Wagner: *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* [Kap.: *Die katholische Kirchenmusik*] (1848).

*Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik* . . . , hrsg. von H. Oberhoffer, Jahrgang I–V (Luxemburg 1862–66).

- Musica sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von Dr. Franz Witt, Jahrgang 6–10 (Regensburg 1873–77).
- Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, hrsg. von Franz Witt, Jahrgang 8–12 (Regensburg 1873–77).
- Anton Bruckner: *Gesammelte Briefe. Neue Folge*, hrsg. von M. Auer (Regensburg 1924).
- A. Göllicher und M. Auer: *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Bd. I–IV in 9 Teilen (Regensburg 1922–37).
- W. Blankenburg: *Entstehung, Wesen und Ausprägung der Restauration im 19. Jahrhundert*, in: *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik*. Fs. K. Ameln, Kassel 1974.
- C. Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6)* [Kap.: *Kirchenmusik und bürgerlicher Geist* sowie *Tradition und Restauration*], Wiesbaden 1980.
- J. N. David: *Das „Os Justi“ von Anton Bruckner*, in: *ÖMZ* 8 (1953), S. 255 ff.
- K. G. Fellerer: *Bruckners Kirchenmusik und der Cäcilianismus*, in: *ÖMZ* 29 (1974), S. 404 ff.
- Ders. (Hrsg.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik II*, [S. 217 ff.: *Liturgische Besinnung und Romantik* (Fellerer); *Restauration und Historismus* (Wiora); *Der Cäcilianismus* (Schwermer)], Kassel 1972.
- L. M. Kantner: *Die Frömmigkeit Anton Bruckners*, in: *Anton Bruckner in Wien (Anton Bruckner Dokumente und Studien 2)*, Graz 1980, S. 229.
- W. Kirsch: *Anton Bruckners Motetten der Wiener Zeit*, in: *Musik und Altar XI* (1958), S. 56 ff.
- Ders.: *Religiöse und liturgische Aspekte bei Brahms und Bruckner*, in: *Religiöse Musik...* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 51), Regensburg 1978, S. 143 ff.
- R. Quoika: *Bruckners geistige Welt. Zum historischen Standpunkt der e-moll-Messe*, in: *Musik und Altar IV* (1951/52), S. 116 ff.
- Cl. C. Röthig: *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe* [Kap. III, 2: *Bruckner als Kirchenkomponist*], Göttingen 1978.
- W. Sauer: *Musikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 63/64 (1979/80), S. 81 ff.
- A. Schmitz: *Anton Bruckners Motette „Os Justi“*. Eine Erwägung zur Problematik der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert, in: *Epirrhosis*. Fs Carl Schmitt (1968), S. 333 ff.
- W. Wiora: *Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien*, in: *Religiöse Musik...* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 51), Regensburg 1978, S. 157 ff.

## Anhang\*

### Zitate

#### I. Zur Kirchenmusikreform

(1)

„Rede des Hrn. Chordirektors J. Traumihler, gehalten bei der 5. Generalversammlung des deutsch. Cäcilien-Vereins am 5. August 1874 zu Regensburg“, aus: *Fliegende Blätter* X (1875), Nr. 6, S. 47:

„Freudig gestimmt durch den lichtvollen und inhaltsreichen Vortrag meines geehrten Herrn Vorredners aus Klagenfurt betrete ich dennoch mit einigem Widerstreben diese Rednerbühne, weil ich über die kirchenmusikalischen Verhältnisse meines sonst so schönen Heimatlandes Oberösterreich Bericht erstatten soll, und dennoch nicht viel des Guten berichten kann . . . Als ich nach meiner Rückkehr von der Generalversammlung in Eichstätt mich anschickte, für die Kirchenmusikreform in meiner nächsten Umgebung wirksame Schritte zu thun, erklärten sich 7 Landchorregenten in der Conferenz, die ich deßhalb veranstaltete, für dieselbe, sie folgten mit Interesse meinem Vortrage über den Geist und die Nothwendigkeit einer liturgischen Kirchenmusik, und waren höchlichst befriediget vom Choral und den vierstimmigen Gesängen, die ich vor ihnen mit meinem Sängchor producirt.

\* Anmerkung der Herausgeber: Daß hier eine so umfangreiche Zitatensammlung abgedruckt wird, hat seinen Grund in einer Absprache zwischen dem Vorsitzenden der Arbeitsgruppe und dem Autor. Die Herausgeber hatten daher diesen Sachverhalt zu berücksichtigen.

Mit allgemeiner Uebereinstimmung wurde die Gründung eines Bezirksvereins des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins beschlossen, dessen Präsidium zu übernehmen ich ersucht wurde... Der erste Eifer meiner 7 Landchorregenten erschlaffte gar bald und brachte gar keine Frucht hervor. Die für den Beginn des J. 1872 anberaumte Conferenz wurde nur von ein paar Lehrern besucht. . . . Einer solchen Indolenz gegenüber muß auch der größte Eifer erlahmen, und ich erkannte sofort, daß ohne thätiges Eingreifen des bischöflichen Ordinariates in der Sache der Kirchenmusikreform nicht weiter zu kommen ist. Ich ließ daher die Sache einstweilen auf sich beruhen und verdoppelte meinen Eifer für die Reform der Kirchenmusik in meiner Stiftskirche. Und da muß ich schon gestehen, daß mir Gottes Segen hierbei zu Theil ward. Es ist mir schon manchmal das Geständniß von ganz ehrenwerthen Männern gemacht worden, daß zu St. Florian gegenwärtig die beste Kirchenmusik in Oberösterreich getroffen werde.“ „... in St. Florian bestrebt man sich, liturgische Kirchenmusik und zwar mit Gottes Hilfe nach und nach liturgische Kirchenmusik bis zu den äußersten Consequenzen zu machen. Denn jede andere als liturgische Kirchenmusik verdient kein besseres Loos, als wie altes Gerümpel auf den Dachboden geworfen zu werden.

Um jedoch für die Zwecke des allgem. deutsch. Cäcilien-Vereines in meinen Kreisen zu wirken, will ich es machen wie der hl. Bonifazius, d. h. ich werde mir hierzu den oberhirtlichen Segen holen, und ich glaube gewiß versichern zu dürfen, daß mir derselbe nicht werde vorenthalten werden. Mit demselben, hoffe ich, wird auch der Florianer-Bezirks-Verein wieder aufleben . . . Und darum rufe ich meinen Brüdern aus dem Säkular- und Regular-Clerus wiederholt zu: Mit Gott hinein in den allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein!“

(2)

Beethoven in einem Brief an Zelter (zitiert bei A. B. Marx: *Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen*, 1859):

„... ganz a la Capello bey diesem Werke vor und möchte gerade diesen Styl vorzugsweise den einzigen wahren Kirchen-Styl nennen . . .“

(3)

E. T. A. Hoffmann: *Alte und neue Kirchenmusik* (1814):

a. „... das tiefe Studium des Kontrapunkts, welches durchaus nötig ist, um im Kirchenstil zu schreiben.“

b. „... dem schnöden Geldgewinstes wegen, dem augenblicklichen Zeitgeschmack zu frönen, und, statt ein gründlicher, tiefer, nur ein beliebter Komponist zu werden: alle diese untergeordneten, leichtsinnigen Zwecke könne aber nur das Theater, nicht die Kirche erfüllen . . .“

c. „Die tiefere Ursache dieses Leichtsinns in der Kunst lag in der Tendenz der Zeit überhaupt. Als regierten dämonische Prinzipie, strebte alles dahin, den Menschen festzubannen in das befangene, ärmliche Leben, dessen Tun und Treiben er für den höchsten Zweck des Daseins hielt: so wurde er abtrünnig allem Höheren, Wahrhaften, Heiligen.“

d. Antike: „daß ihre Musik nur rein rhythmisch war . . . daß Melodie und Harmonie, die beiden Angeln, in denen sich unsere Musik bewegt, der antiken Welt unbekannt blieben.“ – „Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christentum verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles weltliche nicht beachtend und verschmähend.“

e. „Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig.“

f. „Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater, und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück.“

„... daß selbst der, in seiner Art so große, unsterbliche Joseph Haydn, selbst der gewaltige Mozart, sich nicht rein hielten; von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns.“

g. Dann aber: „Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichtums [auch der Instrumente], der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohlervorbenes, herrliches Eigentum, das der wahre fromme Komponist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdischen . . . anwendet.“

h. Mozarts *Requiem*: „das Meisterwerk . . ., das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmuck der neueren verbindet, und das . . . den neuen Kirchenkomponisten als Muster gelten kann.“ – „Das Requiem, im Konzertsaal aufgeführt, ist nicht dieselbe Musik; die Erscheinung eines Heiligen auf dem Ball!“

i. „Abgesehen davon aber, daß die für den Kultus bestimmte Musik ohne denselben bedeutungslos bleibt – denn diese Musik ist ja der Kultus selbst, und daher eine Missa im Konzert, eine Predigt im Theater: so ist es auch unmöglich, daß bei Konzert-Aufführungen, selbst guten, das Gemüt, durch tausend Dinge zerstreut, so in Andacht entzündet werden kann, als in der Kirche durch den feierlichen Kultus. Das Hervorrufen der alten Werke im Konzert ersetzt daher keineswegs ihr Verschwinden aus den Kirchen.“

(4)

Richard Wagner: *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* (1848):

a. „Soll die katholische Kirchenmusik, unter den bestehenden Zeitstimmungen . . . , mit gerechtem Ansprüche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten . . . Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe: durch sie und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichen Abbruch tat, und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert . . .“

b. „Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nämlich nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wiederherzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven usw. die Aufführung während des Gottesdienstes gänzlich verwehrt.“

c. „Vokalmusik allein. Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unsrer jetzigen Kirchenstücke, muß jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten.“ – „. . . das würdige Instrument . . . ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag.“

(5)

B. Kothe: *Gesang und Orchester, einige Gedankenspäne*, in: *Cäcilia* II (1863), S. 105f.:

a. „. . . daß das Orchester gewissermaßen die Natur repräsentiert, und zwar entsprechen die Blechinstrumente dem Mineralreiche, die Holzinstrumente dem Pflanzen-, die Streichinstrumente dem Pflanzen- und Tierreich. Wie aber in den drei Reihen der Natur eine aufsteigende Ordnung der Vollkommenheit wahrzunehmen ist, so auch unter den drei Klassen der Orchesterinstrumente. Die Partituren unserer klassischen Orchester-Componisten sind dafür redende Beispiele.“

b. „Die Blechmusik entspricht so recht unserem Gleichheitsstaate, während das ältere Orchester mit seinen drei Stimmungsgattungen der ständisch gegliederten Monarchie ähnelt.“

„Das überwiegende Blech in unserem Orchester ist aber analog der Herrschaft des dritten Standes, und da gegenwärtig die soziale Agitation dahin ausläuft, den vierten Stand zur Herrschaft zu bringen, so können wir es noch erleben, daß die Proletarier der Musik, also Trommeln, Triangel und Becken die tonangebenden werden.“

c. „Um die idealen Güter der Menschheit zu retten, um den Geist über die Materie zu erheben und gleichzeitig zu reinigen und zu veredeln, ruft die Kirche auch die Künste in ihren Dienst. Eine Kunst aber, die selbst der Sinnlichkeit Weihrauch streut, kann sie für ihre Zwecke nicht gebrauchen.“

(6)

L. C. S., Leitartikel, in: *Cäcilia* I (1862), S. 25f.:

„. . . daß die gangbare Kirchenmusik fast im gleichen Verhältnis zur Vergangenheit steht, wie das politische und gesellschaftliche Leben unserer Zeit. Statt der reinen Wahrheit und Offenheit findet man nur mehr Lug und Trug. Statt Selbstverleugnung . . . – den puren Egoismus . . . Kurz, wie im jetzigen Leben, so auch in der Musik mehr Lug und Trug – als Wahrheit!“

„In jeder Zeit kommt neben dem Mangelhaften, womit alles Zeitliche behaftet ist, auch das Innere des Menschen, das geistige Leben desselben in seiner eigentümlichen Gestalt zum Vorschein . . . Ist nun das Innere des Menschen – wie gegenwärtig – verkommen und voll Lug und Trug, so ergibt sich von selbst, daß auch die Kirchenmusik das Gepräge des Leichtfertigen und Lügenhaften an der Stirne trägt.“

(7)

Aus: *Tyroler Stimmen*, Nr. 41 (zitiert in: *Cäcilia* I [1862], S. 31):

a. „. . . wir berufen uns auf den gesunden frommen Sinn des Volkes, der, obwohl irre geführt, doch dem profanen Lärm an heiliger Stätte sein Urtheil spricht.“

Gegen: „gehaltlose Bänkelsängermelodien . . . Theaterarien . . . verblaßte musikalische Geduldspiele.“

b. „... Warum ferner die philosophische Zeit gerade so reich an Ausartungen der Kirchenmusik war.“  
 „Erfordernisse des einfachen, religiösen Stils...“  
 Keine „Nachäffung des Alterthümlichen.“

Der Tonsetzer „soll sich in den einfachen, kräftigen Geist der religiösen Componisten der alten Zeit lebendig versetzen, und aus ähnlichem Geiste und in ähnlichem Sinne etwas erzeugen, was die heutigen Freunde religiöser Tonkunst lebendig in sich aufnehmen und mit Wahrheit empfinden können.“

c. „... jetzt, wo wir die kirchliche Musik, so wie überhaupt den Gottesdienst durch weltliche Kunstprodukte verderbt sehen... nehme er [der Kirchenmusiker] den besseren, religiösen Sinn und Geist einer früheren Zeit unbefangen in sich auf, und führe seine Zeitgenossen... auf den einfachen Weg, welchen unsere Väter einschlagen, zurück.“

(8)

H. Oberhoffer, Geleitwort („Aufruf“) der *Cäcilia* I (1862):

„Hinarbeitung auf die Einführung der besseren Werke aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert, doch mit dem Vorbehalte, dass diese Stylart der Kirchenmusik nicht die einzig berechnete und überhaupt die normangebende für ewige Zeiten für unsere Kirchenmusik sei, daher auch Zulassung anderer Stylarten.“

(9)

Otto Gumprecht: *Kirchenmusik und religiöse Musik* (Nachdruck aus *Recensionen*), in: *Cäcilia* I (1862), S. 49f.:

Kirchenmusik:

a. „In der Kirchenmusik bezieht sich die Kunst auf einen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Indem sie den Bedürfnissen des Kultus dient, muß sie... der ihr angeborenen Freiheit des Schaffens und Gestaltens sich begeben... geht sie mit souveräner Machtvollkommenheit zu Werke, so füllt sich das Gemüth in dem Maße aus, daß in ihm... auf geraume Zeit nichts anderes mehr Platz hat. Es geschieht also gerade das Gegenteil von demjenigen, wozu sie herbeigerufen wurde... Sie hebt die spezifisch-kirchliche Andacht und Sammlung auf, um dafür das ästhetische Gefühl ausschließlich zu beschäftigen.“

„Die Kirchenmusik, in der solche Transcendenz ihren Ausdruck findet, kann daher keinen anderen Charakter tragen, als den einer ganz abstrakten Erhabenheit, denn das Unendliche... erscheint nun als die Verneinung... aller Bestimmtheit der wirklichen Welt. Mit der Kirche selbst ist auch die Kunst, die ihr dient, der wilden Brandung des Lebens und deren Widerspiel, dem nie ruhenden Wellenschlag im menschlichen Gemüthe, weit entrückt. Versiegt sind für sie Lust und Leid der Erde, die beiden Quellen, aus denen sonst der Strom süßer Töne unerschöpflich Nahrung empfängt. Kein Hauch der Leidenschaft darf die Fläche streifen, welche nichts zurückstrahlen soll, als den reinen Glanz des Himmels.“

b. „Der musikalische Ausdruck des Willens ist der Rhythmus. Je entschiedener sich der Wille kund gibt, je mehr er auf das Besondere gerichtet erscheint, um so vordringender und schlagfertiger muß der Rhythmus sein.“ – „Vielmehr fordert die selige Befriedigung des mit sich übereinstimmenden, nicht in die bunte Mannigfaltigkeit endlicher Zwecke und Interessen verstrickten Willens, um zum musikalischen Ausdruck zu gelangen, den ruhigsten, mildesten Fluß, die reinste Gleichmäßigkeit und Kontinuität der Bewegung... Von der Harmonie gilt Ähnliches, wie vom Rhythmus. Aller drängenden Hast und leidenschaftlichen Unruhe enthoben, soll sie durch elementare Reinheit und Einfachheit dem Gemüthe des Hörers die ernste, in sich gefaßte Stimmung mitteilen, welche Ort, Zeit und Gegenstand heischen.“ – „... daß in ihr [der Kirchenmusik] die Anwendung der sogenannten dissonierenden Akkorde nur auf den engen Kreis der unentbehrlichen harmonischen Bindemittel zu beschränken ist.“

c. „Ferner muß... der alten Regel gedacht werden, welche gebietet, alle Kirchenstücke in Dur zu schließen, da... die Molltonart schon an und für sich der Ausdruck des in sich entzweiten, getrüben und beunruhigten Gefühls ist.“

d. Die Orgel ist als einziges Instrument zugelassen, „weil sie wegen ihrer Unfähigkeit zu individualisieren“ lediglich begleitet, die Stimmen harmonisch stützt.

e. „... denn was sie [die Kirchenmusik] verkünden soll, ist kein subjektives Glauben und Empfinden, sondern der Gehühlsinhalt der Lehre, die in Aller Herzen lebt.“

Bach (*h-moll-Messe*): „Viel zu ausschließlich seiner Kunst hingegeben... Seine Tondichtungen sind der reinste und erhabenste Ausdruck subjektiver religiöser Empfindungen, aber für Muster im Gebiet der Kirchenmusik können die wenigsten gelten.“

f. „Gegenüber der tausendfach wechselnden Farbenpracht, die sich aus dem Orchester ergiebt... läuft die Phantasie des Hörers Gefahr, aus dem Reiche, das nicht von dieser Welt ist, in sehr irdische Regionen zu geraten.“

g. Der polyphone Charakter „reinigt, vermöge der strengen Zucht der Form, die Empfindung von jedem trübenden Zusatz subjektiver Elemente... Die Polyphonie allein besitzt die Fähigkeit, das Sinnliche, in welchem

alles Tonwesen befangen ist, so völlig mit dem Schein des Geistes zu durchleuchten . . . , tönendes Widerspiel einer höheren harmonischen Weltordnung, in der das Einzelne nur im Ganzen und dieses nur in jedem Teile lebt und wirkt. Freiheit und Nothwendigkeit sind hier zur Einheit vermittelt und aufgehoben.“

„In der Kirchenmusik vernehmen wir im Chor den Gefühlsausdruck der idealen Gemeinde . . . , gleichmäßig vom Geiste Gottes durchdrungen . . . , so muß das Melodische sämtliche Stimmen erfassen . . . Die Polyphonie ist nichts weiter, als solche Allgegenwart der Melodie.“

#### Religiöse Musik:

h. Eine Musik, die wie die kirchliche Musik, „dem Gemüth des Hörers eine religiöse Stimmung mittheilt“. Die „Beschränkungen“ der Kirchenmusik sind ihr fremd. „. . . so trägt jede Musik den religiösen Charakter, die weder an dem bloßen Spiele sinnlicher Wohlhlaute noch an dem Wiederhall rein subjektiver Stimmungen Genüge findet, sondern stets und überall die Beziehung zum Unendlichen hindurchklingen läßt.“

„Die religiöse Musik streift jedem Stoff die körperliche Schwere ab, trägt, was sie berührt, zu einer Sphäre empor, in welcher alle Gegensätze und Unterschiede im Endlichen zu leerem Schein herabsinken. Ihre Schöpfungen sind durchaus idealistischer Natur. Der Realismus läßt die Dinge wie sie sind . . .“

„Die idealistische Behandlung der Werke . . . strebt . . . darnach, um die Perspective in's Unendliche zu eröffnen.“

i. „Mozart's Opern enthalten unendlich mehr religiöse Empfindungen, als die der Kirche gewidmeten Compositionen Rossini's und Donizetti's.“

k. „Während jene [Kirchenmusik] durch eine unüberschreitbare Schranke von der Welt und ihren Kämpfen geschieden ist, vermag sich diese [Religiöse Musik] des gesamten Reichtums menschlichen Lebens und Empfindens zu bemächtigen, nur entkleidet sie ihn seiner natürlichen Unmittelbarkeit und leiht ihm dafür die geistig geläuterte und verklärte Gestalt.“

l. „. . . daß der Geist, der in unserer Zeit Leben und Denken der Menschen beherrscht, ein anderer ist, als der der Kirche . . . , die Mehrzahl der Gebildeten nur noch in einem ganz äußerlichen Zusammenhang zu einer bestimmten religiösen Genossenschaft steht . . .“ – „Unsere Kunst ist viel zu sehr in die Höhe und Breite gewachsen, hat eine bei weitem zu selbständige Bedeutung und nach allen Seiten hin gesteigerte Ausdrucksfähigkeit gewonnen, um überhaupt noch zum Kirchen- und Altardienst geschickt zu sein.“

„Die Quellen der Kirchenmusik sind praktisch versiegt. Ganz anders die der religiösen Musik.“

#### (10)

F. Uhl: *Zur Reform der katholischen Kirchenmusik*, in: *Cäcilia* III (1864), S. 45 ff.:

Unterscheidung von „religiöser Musik im weiteren Sinne und eigentlicher Kirchenmusik . . . Was die Standpunkte anbelangt, die hier möglich sind, so ist es der künstlerische oder der kirchliche, und die einseitige Verfolgung des ersteren ist es hauptsächlich, was vom rechten Wege abgelenkt hat . . .“

#### (11)

A. G. Stein: *Die Kirchenmusik der Zukunft*, in: *Die Katholische Kirchenmusik* (Köln 1864) (aus: *Musica Sacra* XIII [1880], S. 49 ff.):

a. „Wenn . . . kein Zweifel mehr darüber obwalten kann, daß unsere bisherige Kirchenmusik, wie sie von Haydn, Mozart und Beethoven ausgebildet und von ihren Nachfolgern in der Hauptsache unverändert gelassen worden ist, – nicht wahrhaft kirchlich und nicht vom Geiste des kirchlichen Cultus durchdrungen sei; daß dieselbe vielmehr dem Cultus fremdartig, ja sogar feindselig in der Kirche gegenüber stehe, . . . Was sollen die Träger der kirchlichen Autorität, die hier wie in allen kirchlichen Angelegenheiten einzig den Ausschlag zu geben haben, in Ansehung der Kirchenmusik thun? Sollen sie die Sache im alten Geleise ruhig fortgehen lassen, damit nur ja keine Aufregung entstehe? Sollen sie eine als unkirchlich von allen competenten Richtern anerkannte Musik in der Kirche darum beibehalten, damit den Kunstfreunden ihre Freude nicht verdorben wird? Sollen sie einen offenbaren Mißbrauch darum in der Kirche dulden, weil er in seiner Art schön ist?“

b. „. . . Was aber an die Stelle des Alten treten soll, darüber gehen die Ansichten noch weit auseinander, . . . Ueber die Richtung, welche bei der Umgestaltung unserer Kirchenmusik eingeschlagen werden muß, kann wohl kein Zweifel obwalten; über das Einzelne aber, . . . muß die Erfahrung uns allmählig zur klaren Erkenntniß verhelfen . . .“

c. „Kein Kunstgebiet darf aber jemals als abgeschlossen betrachtet werden; am wenigsten das Gebiet der christlichen und kirchlichen Kunst . . . Jedes Zeitalter muß das Höchste, was es in der Kunst hervorzubringen vermag, dem Dienste des Allerhöchsten und seiner heiligen Kirche weihen.“ – „. . . daß die Musik während des 17. und 18. Jahrhunderts im Allgemeinen bedeutende Fortschritte gemacht hat; . . . daß man nur zum Verderben der Kirchenmusik alle diese Errungenschaften auch in die Kirche eingeführt hat . . .“ – „Auch finden sich dort complicirte Kunstformen, eine verwickelte und schwierige Stimmenführung, bei deren Aufbau der Verstand allein

am Werkstuhl gegessen hat, häufig genug vor. Dadurch wird die Kirchenmusik für den Kunstverständigen allerdings interessant, für die große Masse des Volkes aber unserer innigsten Ueberzeugung nach ganz unverständlich, und die darin angewandte fromme und echt kirchliche Modulationsweise ganz unwirksam.“

d. „Nach diesen beiden Seiten hin, a. zur größern Einfachheit und Klarheit in der Stimmenführung, und b. zu einem etwas klarern Hervortreten des musikalischen Rhythmus bedarf die alte Kirchenmusik für unsere Zeit einer weitern Ausbildung, um vollkommen wirksam zu sein, wenn auch ihre Modulationsweise und ihre Harmonie für uns im Allgemeinen maßgebend bleiben müssen . . . Die weitere Entwicklung der Kirchenmusik muß also, von jenen beiden Punkten [Gregorianik und Periode 1550–1680] ausgehend, in gerader Richtung vorwärts schreiten, weder rechts noch links auf fremde Kunstgebiete übertreten, . . . Sie . . . muß sich aber mit Beibehaltung dieses Charakters im Technischen weiter ausbilden und sich auch mit den Kunstmitteln der neuern Zeit bereichern, insofern diese dem vorbezeichneten Charakter nicht hinderlich erscheinen und dem einzigen (soll heißen: einem, dem sekundären) Zweck der Kirchenmusik, der kirchlichen Erbauung entsprechen.“

e. „. . . Diese Compositionen . . . müssen in allen einzelnen Abschnitten den Charakter des Ernstes und der heiligen Ruhe und eine gleichmäßige Stimmung bewahren;.. wenn nur die Melodie wahrhaft kirchlich und ihre harmonische Behandlung diesem kirchlichen Charakter entsprechend ist . . . Also lasset uns nur wahrhaft fromme und kirchliche Melodien erfinden, und in der harmonischen Behandlung und in der Begleitung derselben den früher nachgewiesenen Bedingungen einer guten Kirchenmusik zu genügen suchen, dann werden wir neue und doch wahrhaft kirchliche und erbauliche Kirchenmusik schaffen. Haben wir nur erst wieder den rechten Geist der kirchlichen Tonkunst erfaßt und in uns aufgenommen, dann werden wir ihn am besten in den Formen und mit den Kunstmitteln unserer Zeit zum Ausdrucke bringen.“

„. . . Vielleicht erweckt uns Gott irgendwo einen genialen und wahrhaft frommen kirchlichen Tonsetzer, der uns aus der Klemme hilft, wie Palestrina seiner Zeit aus der Klemme geholfen hat.“

## (12)

„Rede des Herrn Pfarrer E. Klotz in Babenhausen, gehalten bei der 1. Diöcesan-General-Versammlung in Augsburg, am 20. August 1872“: *Liturgie und kirchliche Tonkunst*, aus: *Musica sacra* VI (1873), S. 9–11:

a. „Hebung, Förderung der kirchlichen Tonkunst, Verdrängung der schlechten und allmähliche Einführung einer guten Chormusik hat sich der allg. deutsche Cäc.-Verein zur Aufgabe gemacht . . .“

„. . . wenn sie dem Zwecke nicht entspricht, so kann sie immerhin noch schön, aber nie und nimmer gut genannt werden. Wahrlich es ist Zeit, daß wir, wenn wir von guter Kirchenmusik reden, den Worten ihre Bedeutung zurückgeben.“

„Nach meiner Ueberzeugung verdient darum auch nur jene Chormusik eine gute genannt zu werden, welche dem Zwecke entspricht, welcher durch gute Exekutur erreicht werden soll . . .“

b. „Was ist nun aber der Zweck, der durch die kirchliche Tonkunst erreicht werden soll! . . . Ihre Aufgabe ist, durch Töne die Handlung und das Wort der Liturgie zu erklären und zu verklären, und sie zum innersten Bewußtsein der christlichen Gemeinde zu bringen. Aufgabe der christlichen Tonkunst ist es, der Liturgie zu dienen; aber nicht Sklavendienste werden von ihr gefordert; nein! sie soll dienen im Besitze jener Freiheit, welche auch sie der Wahrheit zu verdanken hat; darum sagt auch die Kirche nicht: Dieser oder jener Compositions-Stil ist der allein berechtigte, nein! sie duldet jeden unter der einzigen Bedingung, daß er sich dem eben geschilderten Grundgesetze in Demuth unterwirft.“

„Hätten die Compositeure kirchlicher Tonwerke immer an sich die Frage gestellt: Was ist der Zweck der kirchlichen Tonkunst? . . . sie wären an ihrem Compositions-Pulte nicht jenem Subjektivismus verfallen, von welchem so manche ihrer Compositionen beredtes Zeugnis geben und sie hätten auch uns nicht jahrelang auf falsche Fährten geführt, auf welche wir ihnen ebenfalls im Geiste des Subjektivismus willig folgten.“ – Es ist „absolut nothwendig, . . . daß wir uns selbst opferbereitwillig der Pietät entschlagen, welche wir vielen sogenannten Kirchen-Compositeuren entgegenbrachten; weil sie ihr Talent dessen produktive Kraft wir auf jedem andern Gebiete der Tonkunst hoch verehren, zufällig auch . . . auf dem Gebiete der Liturgie verwertheten. Um objektiv urtheilen zu können, vergessen wir momentan, daß wir selbst Musiker sind und . . . bemühen wir uns einmal auch, Liturgen zu werden.“

## (13)

„Aus einem Vortrag des Professor Birkler bei der 4. Bezirks-Versammlung des Cäcilienvereins zu Ehingen“, aus: *Musica sacra* VII (1874), S. 1–3:

a. „Kirchlich komponieren heißt nun nach allem dem nichts anderes als seine musikalischen Ideen nach den traditionell gegebenen Regeln der polyphonen Theorie gestalten, und sich dabei aller Ausschreitungen in die Formen und fessellosen Figuren des modernen Musikstils mit selbstbeherrschender Kraft enthalten . . ., wer das

Erstere will, aber dasselbe nicht kennt, und statt dessen im Lager des Andern arbeitet, der ist möglicherweise ein guter Komponist im modernen Sinn, aber ein vollständiger Laie in der Geschichte wie in der Theorie der kirchlichen Musik.“

b. „Stilverwechslung und Stilmengerei ist auf jedem Kunstgebiet eine Beleidigung der Kunst, und droht das natürlich Schöne des Kunstgebildes mehr oder weniger in den Sumpf der Karrikatur hinabzustoßen . . . Wie in jeder, so gelte darum auch in der kirchlichen Tonkunst als eines der obersten Gesetze Stilreinheit mit Ausschluß aller Stilmengerei und aller Stilverwechslung.“

(14)

F. X. Witt: *Was haben die modernen Kirchencomponisten zu meiden?*. „Rede, projektirt für die 5. General-Versammlung des Cäc.-Vereines am 5. August 1874“, aus: *Musica Sacra* VII (1874), S. 75–79:

a. „Das was ich moderne Denk- und Gefühlsweise nenne, ist etwas anderes, als der Inhalt eines Kunstwerkes . . . Weil jeder Künstler seinen Vorwurf anders idealisiert, und wenn er das nicht thut, ist er kein Künstler . . .“

„Und so . . . wird ein moderner Componist den alten Meßtext componieren, also ihn richtig zu erfassen suchen, seinen Inhalt, seine Stellung in der Liturgie, wie einst Palestrina, er wird ihn richtig zu deklamieren suchen, aber er wird seinen Geist darüber ausgießen, er wird sein Ideal in Tönen verkörpern. Der Vorwurf, den man gar manchem Componisten der Jetztzeit machen kann, ist nicht der, daß er sich zu wenig um Palestrina kümmert, sondern daß er zu ängstlich sich an ihn anklammert. Vor lauter Mahnen, ja die Alten in Fleisch und Blut aufzunehmen, was ja auch wirklich unerläßlich ist, sind manche ganz ängstlich, vielleicht sogar wirkliche Copisten geworden. Und es ist Zeit, davor zu warnen! . . . Stagnation ist in allen Dingen von Schaden . . . Fortschritt auf der rechten Bahn ist die Devise des Vereines.“

„. . . Wir können den liturg. Text vielfach schöner und besser darstellen lernen, als Palestrina; wir können die Fehler meiden, welche so viele alte Werke verunzieren.“

b. „Wer heut zu Tage kirchlich componieren will oder das Kirchliche verstehn will, . . . muß sich, so gewiß er die weltliche Tonkunst verstehen soll um seiner formelen [!] Ausbildung willen, vor ihren Einflüssen, vor der Arie, wie der Teufel vor dem Kreuz fürchten.“

„. . . weil der polyphone Styl, . . . in sich auch eine grosse Gefahr birgt. Die Componisten verloren sich nämlich in's Endlose und ergossen sich in eine lyrische Breite, wir würden mit einem modernen scharfen Worte sagen, in eine Gefühlduselei, daß darüber die richtige verständliche Text-Deklamation, also das eigentlich Kirchliche verloren ging . . . Von allen Motetten in Proske's Mus. div. konnten sich nur jene auf dem Repertoire der hiesigen Chöre halten, welche sich nicht in lyrischer Breite und Geschwätzigkeit verloren . . . Dazu kommt, daß die Technik und die Erfindung oft eine bestechende ist . . . und so ermüdet denn auch jeder Hörer bei der endlosen lyrischen Breite der Alten. Wir müssen nämlich wohl bedenken: Die hl. Messe, der Gottesdienst ist ja nicht bloß Gefühlserguß, er ist Aktion, dramatische Handlung, das größte und wundervollste Drama der Weltgeschichte . . . Die Tonkunst darf sich nicht in endlosen Gefühlsausdruck ergießen, sondern sie muß die liturgische Aktion begleiten, modern gesagt, sie muß auch voll von gesundem Realismus sein, wie die liturgische Aktion selbst nicht bloß eine ideale, sondern eine sehr reale, ein wirklicher Vorgang ist.“

c. „. . . Nur Einen Einwand kann ich nicht übergehen: Der gesunde Realismus, den du willst, kann leicht zur schlimmsten Effekthascherei, zur Unruhe und Leidenschaftlichkeit führen . . . Das ist lächerlich! Wenn aber der Eindruck aus der Kraft der Wahrheit, der schlagenden logischen Entwicklung stammt, so wird der größte Eindruck der beste, der rechte Eindruck sein.“

„Ihr Componisten! nehmt was ihr wollt, 3 oder 6 Posaunen, wemns nur hilft, wenn nur die Majestät Gottes und die Pracht der kirchl. Liturgie zum rechten Ausdrucke kommt. Denn Nichts ist schlechter, als eine kalte, langweilige K.-M.“

„. . . lassen wir uns nur angelegen sein, daß unsere Compositionen erhaben, voll grosser Gedanken, würdevoll seien, dann je effektvoller, desto besser, je erschütternder, ergreifender, desto werthvoller!! . . . damit wir alles Tändelnde, Geistlose, Sentimentale, alle gedankenlos aneinander gereihten Akkorde meiden, dann wird alles gut! Dann werden wir auch wahrhaft populär sein und die Gläubigen erbauen!“

(15)

„Vortrag von Herrn Kaim auf der 6. Generalversammlung des Cäcilien-Vereines in Graz, 31. August 1876“, aus: *Fliegende Blätter* XII (1877), S. 16f.:

„Die Kirchenmusik, so heißt es, ist zur Erbauung des Volkes da. Ja man hört diesen Satz noch häufig sogar in Gegenden, wo die Reform der Kirchenmusik schon sehr weit fortgeschritten ist. Es wird diese Volkserbauung als ein Hauptzweck der Kirchenmusik dargestellt . . . Meine Herren! Von der Erbauung des Volkes bis zu seiner Unterhaltung und sinnlichen Erregung ist nur ein Schritt (Bravo!). Nach meiner innigsten Überzeugung ist der



Altar . . . das einzige Ziel der Kirchenmusik (Bravo!). . . . Die Erbauung des Volkes erscheint mir mehr als notwendige, natürliche Wirkung des ganzen heiligen Dramas, das sich von seinen Sinnen aufrollt . . . Wenn wir die Erbauung des Volkes voranstellen, so ist dies eine große Gefahr für die kaum wieder erwachte kirchliche Kunst. – Erbauen meine Herren! wollten auch diejenigen Componisten, über welche wir längst den Stab gebrochen . . . Die Liturgie ist allein die Retterin der Kirchenmusik.“

## II. Zur Kirchenmusik Anton Bruckners

*Ave Maria* (siebenstimmig)

(16)

*Linzer Zeitung* vom 15. Mai 1861 (Aufführung am 12. Mai 1861):

„Das Ave Maria von Herrn Bruckner ist ein religiös empfundenes, streng kontrapunktisch durchgeführtes Werk, welches auf die Anwesenden mächtig wirkte. Prachtvoll klingt die Repetition ‚Jesus‘ im feierlichen A-dur-Akkorde. Herr Bruckner hat hiedurch einen glänzenden Beweis seiner großen Studien (er ist Schüler des weltberühmten Professors Sechter) und seiner besonderen Befähigung für schaffende kirchliche Kunst geliefert.“

(17)

Göllerich/Auer: *Anton Bruckner*, III, 1, S. 97:

„Es zeigt Bruckners hehren Beruf auch als ‚Cäcilianer‘ in einer an ‚Palestrina‘ gemahnenden Erhabenheit, trotzdem es der spätere Direktor der Regensburger Musikschule Franz X. Haberl einen ‚musikalischen Klecks‘ zu nennen beliebte.“

„Ganz in Gebetsform folgt die Komposition des ‚Ave Maria‘ den einzelnen Textesworten in warmer Hingabe eines kindlich-treuerherzigen Gemütes, das sich in frommer Anbetung bis zur Ekstase zu entflammen vermag.“

*d-moll-Messe*

(18)

Moritz von Mayfeld im *Abendboten* (Konzertaufführung am 18. Dezember 1864):

„Ist es erlaubt eine Messe in dem Style zu schreiben wie Bruckner es getan? Auf diese Frage lautet die Antwort: Nicht nur erlaubt, sondern unerläßlich geboten, wenn überhaupt ein Werk von wirklicher Bedeutung zustande kommen soll. In keinem Zweige der Kunst haben so viele Flachköpfe gesündigt, als gerade im kirchlichen. Jeder Schulmeister, mit dem Generalmaß behaftet, glaubt im musikalischen Weinberge des Herrn arbeiten zu dürfen und wählt die Kirche, wo die an anderen Orten herrschende Gefahr eines lauten Fiasko's nicht existiert, zu seinem Tummelplatze. So kommt es, daß die ohnehin schon zum Überdruß breitgetretenen, stereotypen Geleise der Kirchenmusik tunlichst noch mehr ausgefahren werden . . . Die Welt im allgemeinen, und vor allem die Leute vom Fach, hängen am Alten. Das Überlebte gilt als das Wahre. Die Trivialen, Geist- und Gedankenlosen gerieren sich als die Priester des Heiligtums . . . Der Anstoß, den das einzelne Genie einmal gegeben, das Neue, was es nämlich entdeckt hat, geht niemals wieder ganz verloren.“

„Wenn der Satz richtig ist – und er ist richtig –, daß nur neue Gedanken zur Komposition berechtigen, und daß das handwerksmäßige Erzeugen formgerechter Stücke gar kein Gewinn für die Kunst ist, so ist Anton Bruckner ein vollberechtigter Kompositeur.“

„Die ganze Messe ist in so großartigen Proportionen angelegt, die dramatischen Elemente des Textes sind in so würdiger und dabei hochwirkungsvoller Weise behandelt . . ., und namentlich die Polyphonie des ganzen Werkes ist eine so außerordentlich ausgezeichnete.“ – „ . . . er ist . . . fast frei von willkürlichen und unwillkürlichen Reminiszenzen und geht in voller Originalität seine eigenen Wege . . . bei seinem ungewöhnlichen Reichtum an Fantasie . . . Nur dies Eine dürfte sicher sein, daß er schon in nächster Zukunft das Feld der Symphonie, und zwar mit größtem Erfolge bebauen dürfte.“

(19)

Franz Gamon in der *Linzer Zeitung* vom 20. und 29. Dezember 1864:

a. „Im Anschlusse an Liszt nennen wir Herrn Bruckners D-Messe als das hervorragendste Werk der jüngsten Zeit auf kirchlichem Gebiete. Herr Bruckner hat hiermit einen entscheidenden Schritt für die Zukunft getan. Ohne sich an irgend eines der Vorbilder, . . . nachbetend anzulehnen, hat Herr Bruckner seinen eigenen Weg eingeschlagen . . . Vor allem ist es die Form, welche bei dieser Messe ins Auge fällt . . . Erst das Vokale mit Orchester ist imstande, die ganze Welt des Geistes in höchster Fülle und Bestimmtheit auszusprechen. Nicht die Geigerei als solche ist trivial, nicht das einzelne Instrument als solches ist sinnlich, sondern die Verwendung, der Inhalt, den es bringt, ist es, der es hierzu macht . . . Wenn es aber auch der Kirchenmusik um große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdrucks, der eben in den Instrumenten liegt, zu tun ist, . . .“

b. „Herr Bruckner hat . . . auch und namentlich seine Begabung für den höheren Stil, die Symphonie, bewiesen. Bruckner wendet sich mit großer Vorliebe dem polyphonen Stil zu, und dies sicherlich nicht, um zünftig zu erscheinen, oder aus bloßem Gefallen an selbst auferlegten Schwierigkeiten, sondern weil der polyphone Stil nur der höchsten Ideen würdig ist.“

(20)

Moritz von Mayfeld in der *Linzer Zeitung* (2. Linzer Aufführung vom 6. Januar 1868):

„Ist dieselbe auch als kein mustergültiges Werk im alten Kirchenstile hinzustellen, so ist sie doch ein bedeutungsvolles Werk auf diesem Gebiete. Wenn es Herrn Bruckner gelingt, seine Fantasie zu läutern oder vielmehr zu bändigen, und in dieser Gattung Musik allzu gewaltsame Schlüsse und grelle Dissonanzen zu vermeiden, dagegen seine Themata freier und harmonischer auszuströmen, so sind wir überzeugt, daß er schon im zweiten derartigen Werke die Zuhörer nicht mehr überraschen und staunen machen, sondern auch wirklich erheben und erbauen wird.“

(21)

*Tagespost* vom 9. Januar 1868 (2. Linzer Aufführung):

„Wenn man auch darüber streiten kann, ob sich die neue musikalische Schule mit ihrem komplizierten Apparat jemals in der Kirche so einbürgern wird wie die einfache Klassizität der älteren Meister, so hat doch Bruckner den Beweis geliefert, daß man mit der dramatischen Behandlung des kirchlichen Textes eine ungewöhnliche Wirkung erzielen kann.“

(22)

*Hamburger Korrespondent* (Aufführung vom 30. März 1893):

„Die Eigenart Bruckners tritt auch in dieser Messe hervor und zwar nicht nur in der seltsamen periodischen Gliederung, in den oft frappierenden Modulationen und charakteristischen Harmonien, sondern auch in der episodischen Anlage . . . In der D-Moll-Messe . . . treten die Gegensätze gar zu unvermittelt auf. Es fehlt die innere Zusammengehörigkeit und organische Verschmelzung der einzelnen Teile, die Bruckner gleichsam auseinanderfallen läßt; er ist mehr auf die Aussprache der ihn augenblicklich bewegenden Empfindungen bedacht als auf die Ausarbeitung einer das Ganze beherrschenden und einheitlich durchgeführten Idee. Die Messe besteht aus lauter Episoden, die kein geistiges Band eint und verknüpft; es sind Improvisationen einer ziemlich frei schaltenden Phantasie, die sich oft zu rückhaltlos den momentanen Eindrücken hingibt. Es fehlt aber auch den einzelnen Teilen die Geistige Vertiefung, die innerliche Belebung; die Messe dürfte sich mehr zu liturgischen Zwecken eignen, als für die Kirche selbst. Wer jemals einem feierlichen Hochamt beigewohnt hat, wird wissen, wie die Sinne und das Gemüt während der von feierlichem Pomp begleitenden [!] Handlung gleichmäßig ergriffen werden. Die Musik Bruckners ist unter diesen Einflüssen entstanden; es weht eine gewisse Weihrauchluft durch die Messe und die äußerliche Pracht charakterisiert auch die Instrumentation . . . Wenn ein Beethoven in seiner hohen Messe das allgemein Menschliche mit in den Gefühlskreis seiner Auffassung hineinzog und sich in das Geheimnis der Gottheit versenkte und prophetischen Geistes voll, uns die Wunder der göttlichen Macht kündete, so erscheint uns Bruckner in seiner D-Moll-Messe mehr als Pathetiker . . . In den übrigen Teilen des Credo stört das Episodenhafte gar zu sehr; es kommt nirgends zu einer einheitlichen Stimmung. Wozu dann auch im Credo wie im Sanctus die überlangen Zwischensätze des Orchesters, die in keinem ebenmäßigen Verhältnis zu dem gar zu knappen Chorsatz stehen, der zuweilen sich nicht über den Aphorismus erhebt.“

(23)

Anton Bruckner an Rudolf Weinwurm (26. Dezember 1864):

„. . . als Beweis, wie sie in der Kirche angesprochen hat, was mich umso mehr wundert, da die Composition sehr ernst u. sehr frei gehalten ist . . . Denn in der Kirche glaube fordert sie zu viel Proben . . . Und welcher Chorregent würde sich dies gefallen lassen. Meine am besten wäre es wenns Herbek für würdige fände, daß es einmal in einem Musikvereins-Concerte als eine Abteilung gebracht werde.“

(24)

Anton Bruckner an Rudolf Weinwurm (3. Januar 1865):

„Vor allem muß ich Dir schreiben daß selbe sehr schwierig aufzuführen ist. Du brauchst selbst mit den besten Wiener Kräften: sehr genaues studium des Gesangschores, viele Proben – schwierige Intonation etc. mehrere Orchesterproben – weil sie die feinste Nuancierung erfordert.“

(25)

Siegfried Ochs an Anton Bruckner (18. Juni 1892):

„Wie gerne würde ich das Werk einmal in Wien dirigieren! . . . Im Herbst ist die Tonkünstlerversammlung in Wien; man will den ‚Prometheus‘ von Liszt bringen. Das wäre doch ein feines Programm für einen Abend – das Te Deum als erster Theil!“

„Zum nächsten Winter habe ich hier Ihre Messe oder eine Wiederholung des Te Deum vor. Wir wollen das Requiem von Berlioz aufführen und da dieses nur  $\frac{5}{4}$  Stunden dauert, so paßt ein zweites Werk sehr gut dazu.“

e-moll-Messe

(26)

Josef Seiberl, unveröffentlichte Rezension (der Uraufführung 1869) für das *Linzer Volksblatt*, nach Göllicher/Auer, *Anton Bruckner*, III, 1, S. 549f.:

a. „Die . . . Festmesse . . . ist in jeder Beziehung ein kontrapunktisches Meisterwerk, eine durchwegs originelle Composition.“

b. „Überall begegnet man der würdigsten Auffassung der erhabenen Textworte, überall dem edelsten musikalischen Ausdruck.“ – „... einen mächtigen Strom, der das Herz mit Gewalt packt und fortreißt zu demutvollster Andacht, zu frommer Begeisterung, zu freudigem Jubel wie zu der tiefsten Rührung.“

„Das pompöse Credo, das mit der höchsten Wahrheit des Ausdruckes so tief empfundene ‚Et incarnatus est‘ . . . machen den gewaltigsten und erhebensten Eindruck.“

c. „Bei den überraschenden Harmonie-Wendungen und kühnen Einsätzen der Vokal-Stimmen läuft es einem wie heiliger Schauer durch die Seele.“

(27)

Johann Evang. Habert im *Linzer Volksblatt* vom 6., 7. und 9. Oktober 1869:

a. „Als die letzten Akkorde verklungen waren, stand ich da und hätte gern so recht von Herzen geweint, denn diese zwei Sätze Kyrie und Gloria hatten mich mächtig ergriffen . . . Das muß eine gute Musik sein, die eine so mächtige Wirkung, so edle Gefühle hervorbringt.“

b. „Im Sanctus . . . Das ist ein 8stimmiger Satz, vor dem man Respekt haben muß, da kann man von Kontrapunkt reden!“

c. „... daß das Benedictus eben darum, weil es so sehr der Chromatik huldigt, einen niederdrückenden, oft peiniglichen Eindruck auf mich machte.“

„Ich sehe den großen Wert, den diese Nummer als Komposition hat; aber ich denke mir, ein Benedictus soll hell und klar sein, der da kommt im Namen des Herrn, bringt uns den Frieden; die Chromatik dieser Art aber kann nach meiner Ansicht den inneren Frieden, die innere Ruhe nicht so ausdrücken, da sie aufgeregter und darum an ihrem Platze ist, wo Leidenschaften, Unruhe, Unzufriedenheit, Niedergeschlagenheit darzustellen sind.“

d. „In dem bezeichneten Umstande liegt auch die Schuld, warum dieser Satz der schwierigste ist . . . Es [das Werk] schließt sich beinahe selbst vom Repertoire aus und das ist schade.“

e. „... daß diese Komposition zu den bedeutendsten der Gegenwart gehört.“

f. „... von vielen Seiten, auch von gewöhnlichen Landleuten, hörte ich die Schönheit der Messe bewundern.“

f-moll-Messe

(28)

Eduard Hanslick (?) in der *Neuen Freien Presse* (Aufführung am 29. Juni 1872):

„Die Composition erregte unter den Musikfreunden Aufsehen durch ihre kunstvolle Contrapunktik und Fugenarbeit, wie durch einzelne ergreifende eigenthümliche Schönheiten . . . Es wäre interessant, wenn Bruckners neue Messe ganz oder doch teilweise in einer guten Concertaufführung zu Gehör gebracht und dadurch einem größeren Publicum bekannt würde.“

(29)

A. H. (Hermann) in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* (Aufführung am 30. April 1882):

a. „... die alten Habitués schüttelten die Köpfe und drückten ihre Verwunderung über die Freiheit des Stürmens und Drängens durch alle möglichen Gebärden aus, selbst die als lebende Säulen hingestellten Hof-Gendarmen warfen besorgte Blicke auf die Strebepfeiler der Kirche und stutzten bei den gewaltigen Blechfanfaren, die vom Chor herabtönten. Nicht minder ängstlich blickten aber auch die Freunde der Sänger zu diesen empor, sie befürchteten, jene würden mit ihren Stimmen nicht auslangen.“ – „... eines Werkes . . ., das trotz aller Mängel und Bedenken ein bedeutendes genannt werden muß.“

b. „Bruckners Werk ist ein großes dramatisches Tonbild. Dramatische Bewegung ist in dieser Messe wie selten in einer Komposition dieser Art.“ – „... dem wirklich kolossalen ‚Resurrexit‘ ... Es erinnert an eine berühmte Darstellung des Auferstehungstages durch Führich ... Man kann wohl kaum ein mächtiger wirkendes musikalisches Gemälde finden ... Weniger ... können das Kyrie und Gloria befriedigen, es fehlt ihnen nicht an Reminiszenzen an Wagner, und es mangelt auch nicht an Unverständlichem und den leider so beliebten Wirkungen durch den Kontrast, wie an unschönem Auseinanderzerren der Stimmen ...; der Komponist schadet sich gar oft selbst am meisten, durch das Herausfallen aus dem schön begonnenen Satze.“

(30)

Hofrat Dr. H. Wörz in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 29. Juni 1883 (Aufführung am 24. Juni 1883 in der Hofkapelle):

a. „Diese Messe ... ist mit einem Verständnis für Polyphonie, mit einer unerschöpflichen Phantasie ... geschrieben ... Bruckners Werk ist ein großartiges religiöses Musikdrama von hinreißender Kraft und Herzensinnigkeit.“

b. „... das Resurrexit überbietet Alles in dieser Messe an kolossaler Kraft und niederwerfender Wucht des Eindrucks ... Benedictus ... Nur ein Krösus, von musikalischer Phantasie kann so schreiben.“

(31)

Dr. Theodor Helm in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* (Aufführung am 9. November 1884):

„Wer das Genie Bruckners aus diesem Werke nicht herausfindet, wer es nicht fühlt, daß hier ein gottbegnadeter Tondichter geschaffen, der hat die letzten Dezenien der Musik-Entwicklung verschlafen ... wir vermögen uns für diese grandiose Tondichtung so recht vom Herzen zu begeistern,... Über das Resurrexit der Messe wird es kein Wenn und Aber geben,... der kolosale Total-Eindruck führt wohl alle zur Einkehr in sich selbst, zu wahrer religiösen Erhebung! Und das meine ich, ist das größte Lob, daß man jederzeit dem Kirchenkomponisten zollen kann.“

(32)

Dr. Theodor Helm in der *Deutschen Zeitung* vom 24. März 1893 (Aufführung am 23. März 1893):

„Bruckner ... hat heute als apostolisch begeisterter Sänger des Herrn keinen minder glänzenden Triumph gefeiert denn als kühner, gewaltiger Symphoniker am 18. Dezember 1892 im vierten Konzert der Philharmoniker.“

(33)

Dr. Theodor Helm in der *Deutschen Zeitung* vom 28. März 1893:

„Ihre große Schwierigkeit läßt sie nur höchst selten zur Ausführung im Gotteshaus selbst gelangen.“

(34)

Ludwig Speidel im *Fremdenblatt* vom 23. April 1893:

„Bruckner ist in der Kirche emporgekommen, und wie er auch in seinen Symphonien über sie hinausgewachsen ist, etwas von ihr, und wäre es auch nur ein leiser Weihrauchseruch, ist an ihm hängen geblieben. Der Sohn der Kirche und der Schüler des konservativsten Musikers ist der freieste und unbändigste Tonsetzer geworden ... Nur in der Kirchenmusik fühlt er noch gewisse Schranken, die alte Mutter hält ihn mit ihren Armen zurück. In der F-moll-Messe ist Bruckners persönlicher Freiheitsdrang, wenn er auch manchmal überzuschäumen droht, mit den Forderungen der Kirche in ein zwar stets schwankendes, aber doch immer zum Mittelpunkt zurückkehrendes Gleichgewicht gesetzt. Es ist ein freies Werk, das doch wieder im Innersten gebunden ist ... Die Freiheit, die er sich nimmt, ist nur die, in seiner eigensten Weise zu glauben, das heißt als phantasievoller Mensch, als Künstler zu glauben. Er legt das Dogma künstlerisch aus, und zwar als moderner Künstler, der nicht den Alten nachbetet, wenn er auch ihre überlieferten Formen, allerdings mit Vorbehalt, sie nach seiner Art umzubilden, wieder aufnimmt ... Das Orchester ... hat ... Eigenes und Eigentümliches zu sagen, das der menschlichen Stimme auszudrücken versagt ist.“

(35)

Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* vom 13. November 1894

(Aufführung am 4. November 1894):

a. „Messen gehören in die Kirche – eine Regel, welche durch die beiden für Bach und Beethoven geltenden Ausnahmen nicht umgestürzt wird. Bachs H-Moll-Messe und Beethovens Missa solemnis haben nicht bloß durch ihre unsterblichen Namen und Alles überragende Genialität sich den Einlaß in die Konzertsäle erzwungen,

sondern auch durch die negative Eigenschaft, daß sie zu ausgedehnt und zu schwierig sind für den praktischen Gottesdienst . . . Sowohl die Kirchenmusiken wie die Symphonien Bruckners enthalten großartige Anläufe und geniale Züge. Was wir darin vermissen, ist die musikalische Logik, das schöne Maß, vor Allem die Einheit des Stils . . . Neben Gedanken von schlichtester Bescheidenheit und verjährten kontrapunktischen Schulstückchen begegnen wir in seinen Werken Ausbrüchen grenzenloser Ekstase und verworrenen Mystik . . . Das Credo ist einfach ein aufzählendes Glaubensbekenntnis. Aber nicht wie jemand, der eine vorgeschriebene Reihe von Glaubensartikeln beschwört, tritt der Komponist auf, sondern wie ein Augenzeuge, der überall dabei gewesen und nun lebhaft schildert . . . Diese durch Tradition geheiligte, mißverständliche Auffassung entsprang einfach aus einem musikalischen Bedürfnis; . . . Das heißt einzelne Worte komponieren und nicht den Sinn des Ganzen.“

b. „Die verfängliche Frage nach der ‚Kirchlichkeit‘ der Bruckner’schen Messe will ich lieber nicht berühren. Was in der Musik für kirchlich, für religiös gilt, ist zumeist conventionell und wurzelt in der Tradition. Jede Zeit, jedes Volk fühlt anders in dieser Hinsicht. Positive Regeln lassen sich dafür nicht aufstellen; nur unser Gefühl demonstriert dort, wo die Grenzen des Zulässigen zweifellos überschritten sind. Von der Kirchenmusik zu verlangen, sie solle sich gegen den Musikgeist der Gegenwart absperren, wäre eine Torheit. Sie hat dies zu keiner Zeit vermocht. Palestrina, der uns jetzt als alleiniges Muster und Heilmittel angepriesen wird, hat nicht mehr im Stil seiner niederländischen Lehrmeister komponiert; Leo oder Scarlatti nicht mehr in den Palestrinas. Haydn und Mozart verleugneten nicht die weltliche Musik ihrer Zeit und ihres Landes. Wer könnte von wirklich begabten Tondichtern der Gegenwart verlangen, sie sollen als Kirchenkomponisten sich an den Stil des 17. oder 18. Jahrhunderts binden? Andererseits ist es aber sehr begreiflich, wenn der Kirche von ihrem Standpunkte angst und bange wird vor der fortschreitenden Modernisierung und Materialisierung der Kirchenmusik . . . Schon Beethoven ließ seine große Festmesse (drei Sätze) im Kärntner-Theater aufführen; Liszt reiste mit seiner Graner Messe von einem Konzertsaal zum andern, Berlioz desgleichen mit seinem Requiem, und Bruckner, wie wir sehen, lebt als Kirchenkomponist vorwiegend im Konzertsaal. Diese Messen sind ob der Häufung ihrer Kunstmittel nicht bloß ungeeignet für die Kirche, sie sind es auch in dem höheren Sinne, daß sie dem Gottesdienst sich nicht unterordnen, sondern ihn rücksichtslos beherrschen, die ganze Aufmerksamkeit der Gläubigen auf sich konzentrieren und so die Absichten der Kirche durchkreuzen. Kann es uns wundern, wenn eine angesehene Partei, die Cäcilianer, jetzt so weit geht, jede Instrumental-Musik aus der Kirche verbannen zu wollen? Ein Verlust, welcher am schwersten wohl die katholische Kirche selbst treffen würde, welche in der Musik ein ganz unersetzliches Cultusmittel besitzt. Auf dem Lande und in kleineren Städten bildet die Instrumental-Messe überdies die einzige musikalische Erhebung der Bewohner. Es verschlägt nichts, wenn sie religiöse mit ästhetischer Andacht verwechseln und unbewußt mit dem Segen der Religion auch zugleich die Weihe des Schönen in sich aufnehmen. Das kommt schließlich, sei es auf einem Umweg, doch wieder der Kirche zugute. Sollten also unsere jüngeren Komponisten die luxurierende Tendenz Liszt’s und Bruckner’s noch weiter steigern, so könnte es ihnen leicht widerfahren, daß sie die Kirchenmusik beseitigen, anstatt sie zu bereichern.“

### *Te Deum*

(36)

Ludwig Speidel im *Wiener Fremdenblatt* vom 19. Januar 1886 (Gesellschaftskonzert am 10. Januar 1886, Wien):

„Es ist ein durchaus enthusiastisches Werk und sollte eigentlich in einem Moment, wo die öffentliche Meinung freudig erregt ist, etwa nach einem großen Staatsakte oder einem siegreich beendigten Feldzug, zu Gehör gebracht werden . . . Mit Stimmen und Geigen, mit Pauken und Trompeten lobt er seinen Gott, ganz unbesorgt um die Möglichkeit, daß er dem großen Gegenstande gegenüber der Sache etwa zu viel tun könnte.“

(37)

E. V. H. Hartmann in der *Musikalischen Rundschau* vom 20. Januar 1886:

„Aus diesem kirchlichen, im großen Stile angelegten Werke, . . . spricht geniale Erfahrung, verbunden mit einem in jeder Hinsicht enormen musikalischen Können.“

„. . . ist sein ‚Te Deum‘ ein wahrhaft erhebender Lobgesang, der ebenso durch seine Innerlichkeit, wie glanzvollen musikalischen Mittel, in der Kirche zumal in den Herzen aller Zuhörer das Gefühl feierlichster Andacht erwecken muß.“

(38)

Max Kalbeck in der *Presse* vom 17. Januar 1886:

„Die sieben Worte‘ von Heinrich Schütz und das ‚Tedeum‘ von Anton Bruckner. Während nämlich das eine noch keine Musik zu sein scheint, ist das andere bald keine mehr . . . Erinnert Schütz an die heilige Unbeholfenheit

des Meisters E. S. und an die ehrwürdige Einfalt eines Martin Schongauer, so gemahnt uns Bruckner an die schlaue Demuth und augenverdrehende Frömmigkeit Overbeck's und seiner Nazarener. Wir wissen bei dem Letzteren nicht, wo der fromme Musikant aufhört und der auf den Effect ausgehende Speculant anfängt.“

(39)

Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* vom 19. Januar 1886:

„Zwar fehlt es auch da nicht an krassen Übergängen und Kontrasten . . ., doch besitzt das Te Deum mehr musikalische Logik, als wir von Bruckner gewohnt sind, der gerne das Heterogenste dicht nebeneinanderstellt.“

(40)

*Münchener Neueste Nachrichten* vom 10. April 1886 (3. Akademie-Konzert unter Hermann Levis Leitung):

„Sein ‚Te Deum‘ zeigt mehr Berührungspunkte mit der Liszt eigenen ekstatischen Lyrik, welche bis zur Gleichartigkeit der Motive an einigen Stellen führt.“ „ . . . daß Bruckner ebenso wie Liszt von dem spezifischen Geist jener, wahre Erhabenheit atmenden katholischen Richtung der Kirchenmusik erfüllt ist, wie selbe in Palestrinas und Orlando di Lasso's Werken einen für alle Zeiten typischen Ausdruck gefunden hat.“

„Mit diesem Werke hat sich Bruckner den großen Meistern Berlioz und Liszt zur Seite gestellt, die wiederum im Anschlusse an Beethovens große Messe eine Reihe kirchlicher und oratorischer Schöpfungen hervorgebracht, die in ihrer Gesamtheit als eine Wiedergeburt des echten kirchlich-religiösen Stiles sich darstellen. In diesen Schöpfungen drängte ein leidenschaftlich inbrünstiges Empfinden und das Streben nach Bestimmtheit des poetisch-musikalischen Ausdruckes mit Notwendigkeit nach individuell-charakteristischen melodischen Bildungen.“

(41)

*Hamburger Korrespondent* vom 16. April 1892 (Aufführung am 15. April 1892):

„Wir finden hier wie in seinen Symphonien jenen ausgeprägten Stil wieder, dessen Eigenart darin besteht, oft ganz heterogene Episoden, die auch harmonisch in sich abgeschlossen sind, scheinbar unvermittelt nebeneinander zu stellen . . . Die Grundauffassung Bruckners vom Ambrosianischen Lobgesang ist in ihrer Art eine ganz neue, d. h. im musikalischen Sinne.“

#### 150. Psalm

(42)

Robert Hirschfeld in der *Presse* (Gesellschaftskonzert am 13. November 1892, Wien):

„Das Werk hat einen unmöglichen Chorsatz . . ., da vergißt Bruckner die Forderungen der Vokalkunst; er stürzt über alle musikalischen Denkgesetze ins Grenzenlose.“

(43)

Hans Paumgartner in der *Wiener Abendpost* vom 18. November 1892:

„Allein sein 150. Psalm hat uns gar keine Freude gemacht. Dieser ist vor allem zu unnatürlich geschraubt ohne innere Ursache . . . Vielleicht will sich Bruckner dramatisch aussprechen. Uns erschien das Ganze mehr opernhaft; das kurze Sopransolo . . . ist wohl das Unsanglichste, was man hören kann.“

(44)

Max Kalbeck in der *Wiener Montags-Revue* vom 21. November 1892:

„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 Sopransolo und einen ersten Geiger? Eine Verwechslung der Grundbegriffe, wenn auch eine enharmonische!“