

„Bruckner ist, musikhistorisch gesehen, ein Meteorit.“
(Nikolaus Harnoncourt, Dirigent)

Eine tiefere Kluft zwischen dem tatsächlichen künstlerischen Vermögen und der inneren Selbstwahrnehmung des im oberösterreichischen Ansfelden geborenen Anton Bruckners (1824 -1896) hat es in der europäischen Musikgeschichte vorher und nachher nicht gegeben.

Die zunächst eingeschlagene Lehrerlaufbahn, welche das äußere Leben absichern sollte, vermeintlich die eigenen inneren Untiefen bannen könnend, dann das Zwischenstadium der Organistenlaufbahn (Domorganist in Linz 1856 - 1868) und letztlich und endlich der langjährige Emanzipationsprozess zum gefeierten (aber auch geschmähten und belächelten) Komponisten; all das steht nur scheinbar in einem unversöhnlichen, schroffen Gegensatz.

„Wer hohe Türme bauen will, muss lange beim Fundament verweilen.“
(Anton Bruckner) Mit Mitte Dreißig, sich seiner inneren Berufung immer noch nicht sicher, beginnt er zum vermehrten Mal ein grundlegendes Tonsatzstudium bei der ersten Adresse im damaligen Wien, Simon Sechter (1788 - 1867), als „Fernstudent“. Briefe wurden hin- und hergesendet. Persönlich erteilter Unterricht fand nicht statt. Im Jahr des Abschlusses (1861) ließ sich Anton Bruckner von seinem Lehrer die für ihn selbst so bedeutsamen ersehnten Zeugnisse schreiben: in Harmonielehre, einfachem, doppeltem, dreifachem, vierfachem Kontrapunkt, Kirchenstil, Kanon und Fuge. Danach folgte in einer zweiten Stufe eine praxisbezogene musikalische Ausbildung beim Kapellmeister Otto Kitzler (1834 - 1915) in Orchesterinstrumentierung und dem Studium der Werke von Beethoven bis in seine Gegenwart (Richard Strauss, Richard Wagner etc.) Auch hierfür ließ er sich 1863 eine förmliche „Freisprechung“ ausstellen.



Anton Bruckner (1868) Quelle: Stadtmuseum Linz

Die Messe f-moll ist die dritte (chronologisch zweite) Vertonung des Messzyklus Bruckners und zugleich seine bedeutendste Messe. „Die Messe ist großartig angelegt ...“ (Briefe, Bd. I, S. 75) Dass es sich um einen Kompositionsauftrag der kaiserlichen Hofkapelle gehandelt habe, konnte bis heute nicht belegt werden. Der Überlieferung zufolge erreicht dieser Bruckner 1867 während einer dreimonatigen Kur in Bad Kreuzen, wo er wegen eines „Nervenleidens“ in Behandlung war. Es ist die damals übliche Umschreibung für einen psychischen Zusammenbruch, den Anton Bruckner erlitten hatte. Ein selbstbestimmtes Leben war in diesen Monaten nicht möglich. Depressionen, extreme

Zählmanie, anhaltende Entwertungsgefühle und Suizidgefahr waren die sichtbaren Anton Bruckner (um 1868)

Kennzeichen eines tiefsitzenden Zustandes, der, schon in den frühesten Jahren wahrnehmbar, immer deutlicher zum Vorschein kam. Anton Bruckner war ein zaghafter und von Selbstzweifeln gemarterter, psychisch stets am Abgrund wandelnder Mensch. Unter heutigen psychiatrischen Aspekten sicherlich nicht, damals aber gab der unüberbrückbar erscheinende Gegensatz zwischen der Labilität und Ängstlichkeit des Menschen Bruckner und der selbstsicheren und unverwechselbaren Arbeitsweise und Dimensionen seiner Werke der Öffentlichkeit große Rätsel auf. Und mit eben dieser menschlichen Fragilität ist es zu erklären, dass seine Schüler und Kollegen unwidersprochen Kürzungen bzw. Veränderungen vornehmen konnten und dies auch noch veröffentlichten, ohne dass sich Anton Bruckner einzuschreiten in der Lage gesehen hätte. Bruckners innere Physiognomie zwischen 1865 und 1872 (der Entstehungszeit dieser Messe) mag aber auch die allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklungen dieser Jahre abbilden. Und diese zeigen durchaus zum Teil erschreckende Parallelen zu unserer Zeit auf, 150 Jahre später: Wirtschaftliche Instabilität trotz allgemeinen Wohlstands, Bankenkrisen, gesamtgesellschaftliche Divergenzen, zentrifugale Kräfte, unberechenbare Migrationsströme vor allem im Kaiserreich Österreich, „Fortschritt“ in Wissenschaft und Technik, trotzdem Verelendung weiter Teile der Bevölkerung einerseits und fortschreitender Verbürgerlichung andererseits als die Pole der mitteleuropäischen Gesellschaften insgesamt: Gottesgnadentum und demokratische Umtriebe, Verfassungsbruch als politisches Mittel und die vermeintliche Unlösbarkeit der sozialen Fragen; es sind dies die Herausforderungen - um 1870! Dies löste im Allgemeinen eine tiefe (Sinn-)Krise aus. Es war, wie man damals sagte, eine „nervöse“ Zeit; der Begriff der „Hysterie“ machte die Runde. Es brodelte. Anton Bruckners Persönlichkeits- und Arbeitsstruktur - ein Seismograph?

Für die f-Moll-Messe liegen drei, über die erste Fassung hinausgehende „Verbesserungen“ (1877, 1881, 1893) vor, die allerdings nicht die Variantendimensionen der Sinfonien erreichen. Werkbezogen sind sie daher zu vernachlässigen. Aber dennoch: Es sind schon die fürchterlichen Schlaglichter auf die inneren Qualen, die Anton Bruckner vor allem nach 1872 nicht mehr loslassen sollten, noch bevor das Opus der neun (elf) Sinfonien einsetzt.

Das Motto, das Bruckner der ersten seiner Messen (d-moll) mitgegeben hat, kann sicherlich über dem geistlichen Werk insgesamt, ja sogar über seinen 9 (11) Sinfonien stehen: *O. A. M. D. G. - Omnia ad majorem Dei gloriam: Alles zur größeren Ehre Gottes.*

Seit dieser Zeit, nach 1872, nimmt die Gattung Sinfonie die kompositorische Mitte bei Bruckner ein, auch wenn 1881 noch das Tedeum folgt. Und es hat den Anschein, als sei der geistliche Text nicht nur Ausdruck der weltanschaulichen Mitte des Komponisten, sondern die mehr als tausendjährige Textkontinuität des Messordinariums stellt den um sich

selbst ringenden Komponisten in eine verlässliche und berechenbare Linie. Und Sicherheit verleihende Strukturen ziehen Anton Bruckner an.

Es ist das große sinfonische Experiment, die späteren Sinfonien in diesem Zusammenhang muten als Messen ohne Worttext an. Sogar die Chorstimmen fügen sich in den symphonischen Gestus ein. Die Widmungszeile *Dem Höchsten zur Verehrung* erinnert an das späte „*Auf den lieben Gott*“ der Neunten.

Das Werk ist schon 1868 in der Partitur abgeschlossen; die Uraufführung des Werkes, das zunächst auf heftige Ablehnung bei den ausführenden Musikern stieß („unspielbar“), findet endlich im Juni 1872 nicht in der Hofburgkapelle, sondern in der Wiener Augustinerkirche unter Leitung des Komponisten statt.

Zwar war Ludwig van Beethovens *Missa solemnis* bezüglich der Ausmaße des Werkes ein Vorbild, allerdings nicht in dramaturgischer Hinsicht. Verkörperte sie doch den vorläufigen Höhepunkt des sogenannten österreichischen Orchester-Mess-Typus, wie er zuvor schon durch Joseph Haydn und Wolfgang Amadé Mozart geprägt worden war: Dreiteilung von Gloria und Credo ABA, große Fugen am Ende des *Gloria* und *Credo*, erhabenes Sanctus, lyrisch-ausschweifendes *Benedictus*. Die Rückgriffe entpuppen sich als ausschließlich Form bezogene Orientierungen.

Denn trotz des traditionellen Formkonzeptes sind die Messen Bruckners durch eine sinfonische Klangsprache bestimmt. Ja, seine geistliche Musik insgesamt scheint eine gigantische Vorstudie für das unmittelbar danach anhebende, gewaltige symphonische Schaffen darzustellen. So ist es nicht verwunderlich, dass selbst in den berühmten Motetten der geistlichen Chormusik (*Christus factus est* etc.) die Farben einer sinfonischen Flächigkeit aufschimmern. Nach der f-moll-Messe entstehen fast ausschließlich sinfonische Werke.

Bruckner contra Brahms?

„Er ist der Brahms – allen Respekt! Ich bin der Bruckner – aber meine Sachen sind mir lieber! – Wer sich durch die Musik beruhigen will, der wird der Musik von Brahms anhängen: wer dagegen von der Musik gepackt werden will, der kann von jener nicht befriedigt werden!“
(ein selten selbstbewusster Ausspruch Anton Bruckners gegenüber Theodor Helm)

Anton Bruckner arbeitet nicht wie etwa Johannes Brahms in der Ebene der Materialentwicklung, sondern er erfindet das Material schon als ein klanglich relevantes Etwas. Er verknüpft die archetypischen Energiebilder des christlichen Glaubens an wiedererkennbare musikalische Motive: Erbarmen, Richten, Leiden, Sterben, Auferstehen, Leben, Befreiung, Frieden. *„Die Musik ist dramatisch, um nicht zu sagen theatralisch. Der suggestive Text wird vom Chor, den Bruckner im Unisono und homophon führt [Anm. nicht ausschließlich], fast naturalistisch deklamiert. Nicht*

minder erstaunlich ist die Großflächigkeit der harmonikal Anlage, ohne die der Eindruck des Alfresco-Stiles, den diese Musik hervorruft, kaum möglich wäre. Bruckners Vertonung lässt somit eine neuartige, kühne, dramatische Auffassung des Textes erkennen, für die Parallelen Meßkompositionen der Klassiker und Schuberts sich nicht anführen lassen.“ (Constantin Floros)

Und in seiner Arbeit ist er von ganz anderer Robustheit, sich seiner unverwechselbaren Sprache und Absichten völlig im Klaren. Es ist, abseits jeden Verdachtes des gegenseitigen Ausschlusses oder einer Parteienbildung, eine vollkommen andere Art des Musikbegreifens als die von Johannes Brahms. Die Bildhaftigkeit des Klangs ist bei Bruckner das vorherrschende und relevante Konstruktionsmerkmal; nicht die Ausbreitung einer motivisch-thematischen Arbeit im Sinne der Wiener Klassik, wie sie der Hamburgische Wahlwiener Brahms perfektioniert und so neuartige Perspektiven aufzuzeigen in der Lage ist.

Kurioserweise war es der Brahms-Förderer Eduard Hanslick (1825 - 1904), das Haupt der konservativen Wiener Musikkritik, der auf die „Linzer“ Messen Anton Bruckners aufmerksam wurde, und der diesem durch seine anerkennende Würdigung dieser Werke zur beachteten Anerkennung verhilft; und vor allem zum endgültigen Durchbruch in Wien, auch in Hofkreisen. Kurios daran ist, dass die Baupläne der Brucknerschen Messen eine starke Nähe zum Komponieren Franz Liszts und Richard Wagners aufweisen, Komponisten, welche Hanslick auf das heftigste bekämpft. Es verwundert deshalb, dass erst in späterer Zeit auch die Bewertungen der Sinfonien Bruckners dieses Schicksal teilen werden.

Vor allem diese f-moll-Messe erscheint sowohl inhaltsbezogen als auch chronologisch auf das Sinfonische an sich ausgerichtet. Und dieses unverwechselbare „sinfonische Prinzip“ birgt recht gegensätzlich erscheinende Elemente in sich. Tonsprache und formale Entwicklung haben inhaltsbezogen ihre Quelle in der Es-Dur-Messe Franz Schuberts. Insofern lässt er den österreichischen Messtypus nur pro forma stehen. Denn, von Schubert herkommend, entführt die subtile Klangfarbenarchitektur den Hörer in die Sphären von Wagners *Lohengrin* und *Tannhäuser*. An manchen Stellen scheint sich die harmonikale Ordnung in völliger Auflösung zu befinden. Bezuglos wirkende, farblich motivierte Muster scheinen jede Orientierung vorzuenthalten.

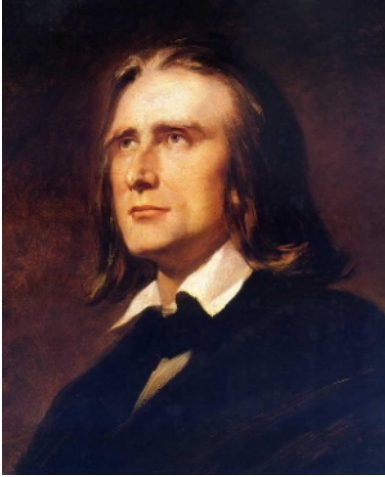
Hingegen gerät die Musik zur Lichtarchitektur; der sinfonisch komplexe Zusammenhang erscheint wie ein katedralischer Bau, vom Licht durchflutet, die Grenzen der Form hinter sich lassend – und zugleich: Die Musik zeichnet sich durch vielfältige formale Verschränkungen aus; im Verlauf erscheinen bestimmte Materialien als wandelbare Leitmotive: Die dramaturgische Geschlossenheit des Messtextes findet ihre Entsprechung in der Verdichtung und Lösung der klangfarblich schillernden Motive der Musik. Alle Ebenen münden in der Verherrlichung des Höchsten und diese

in die Anrufung *Dona nobis pacem*. Geschlossenheit und Stringenz zum Finale hin zeichnen dieses Konzept der Brucknerschen Missa solemnis aus. In keinem Abschnitt wird dies deutlicher als im Crucifixus des Credo (Glaubensbekenntnisses): Tritt in der Vertonung dieses Textes durch Johann Sebastian Bach die ganze Grausamkeit, Ohnmacht und Entseeltheit in den Vordergrund, ist es bei Mozart die Klarheit und das Ebenmaß, die für die Richtigkeit des Ereignisses stehen, muss der Sieg Christi am Kreuz bei Beethoven quasi militärisch-revolutionär (Blechbläser!) errungen werden, erscheint die Wirkung der Kreuzigung bei Anton Bruckner fast aktionslos. Stattdessen greift eine innere Entrücktheit Raum, welche dem Zustand einer Verklärung nahekommt. Man meint, die Klangsprache Wagners und Strauss' vorweggenommen zu hören. So stehen auch die Folgesätze ganz unter diesem Duktus. Der Hörer wird in eine transzendente Gesamtschau der Welt hineingenommen.

Das Ergebnis aber ist keine Gegensätzlichkeit zwischen Subjektivem und Objektivem. Es ist vielmehr der sich zum Typ bildende Stil Anton Bruckners. Seine Musik baut die Brücke zwischen subjektiv-religiösem Ausdrucksverlangen und einer liturgisch gebotenen Objektivierung. Am deutlichsten kommt dies in der sich über das ganze Werk (eine Stunde) erstreckenden Metamorphose des „bittenden“ Kyrie-Themas (f-moll) zum Ausdruck. Zum „segnenden“ F-Dur (Bornhöft) gewendet erscheint der letzte Satz, das *Agnus Dei*, Allem Bitten und Ringen enthoben verströmt es Teilhabe am Heil. Mittels einer „Apotheose der Themen“ (Eduard Hanslick) mündet die Architektonik der Musik in die göttliche Sphäre des ewigen, erwirkten Friedens. Der Geist seiner Zeit und die persönliche Auffassung des religiösen Menschen Anton Bruckner treten uns vor Augen.

Der Messtext gereicht angesichts der kindlich anmutenden Demutsgestik des Komponisten so zum Emanzipationsinstrument. Er „glaubt“ und „komponiert“ sich (zumindest innerlich) frei! Es ist nichts weniger als die Anwendung der „Leitmotiv“-Technik, welche die ausübenden Musiker als unspielbar bewerteten; deshalb auch die langen Anläufe bis zur Erstaufführung. Dann endlich, nach mehreren Aufführungen des Werkes, erscheint im Juni 1883 eine Rezension von Hans Woerz in der Wiener Allgemeinen Zeitung: „... eines zweifellos genialen Werkes. Diese Messe gehört zu dem Besten, das Bruckner geschaffen; sie ist mit einem Verständnis von Polyphonie, mit einer unerschöpflichen Phantasie und mit einer Beherrschung der Instrumente geschrieben, wie sie nur die größten Meister besaßen.“

Auch hierin hat Bruckner eine Orientierungsgröße: „Bruckners Musik, durch Originalität verblüffend, ist dagegen dem Vorbild der Graner Messe Liszts verpflichtet. Sowohl von Liszt als auch von Bruckner ließe sich sagen, dass sie den (Mess-)Text als dramatische (theatralische) Szene vertonen. Bildhaftes bestimmt ihre Musik weit stärker als die Vertonung Brahms'.“ (Floros)



Die sogenannte „Graner Messe“ Franz Liszts (1811 - 1886), eines seiner grösstbesetzten Werke, fand ihre Uraufführung zwar schon 1856, hat aber noch im darauffolgenden Jahrzehnt nachhaltigsten Eindruck hinterlassen. (Im Jahre 1900 wurde hier König Stephan I. als erster König Ungarns gekrönt.) Steht sie doch für das Nation Werden der Ungarn in der K.u.K-Monarchie. Sowohl in diesem Werk als auch der f-moll-Messe Anton Bruckners könnte dem Messtext eine nahezu programmatische Bedeutung zukommen. Der Schritt zu einem Verstehen der f-Moll-Messe als eine Symphonische Dichtung modernen Typs ist da ein sehr kleiner.

Franz Liszt (um 1856, Gemälde von Wilhelm von Kaulbach)

Sollte dem scharfsinnigen Eduard Hanslick dieser Umstand entgangen sein? Auch dieses Rätsel bleibt? Deutlich ist, dass das Klangbild das neuartige Synonym für die visionäre Kritik der Zeit in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde. Bei aller Vorbildhaftigkeit der Komposition Franz



Liszts: die Wucht und Plötzlichkeit und die Vollkommenheit der f-Moll-Messe lässt den Hörer erstaunen. Das Wort des Dirigenten Nikolaus Harnoncourt, Bruckner erscheine so plötzlich und so fremd wie ein einschlagender Meteorit, trifft es voll und ganz.

Zuvor erklingt die Symphonie D-Dur von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 - 1847), wegen des Zitates des Luther-Liedes *Ein feste Burg ist unser Gott* im Finale des Werkes auch „Reformations“-Symphonie genannt. Sie entstand als zweite „erwachsene“ Symphonie in den Jahren 1829/30. Mendelssohn komponierte sie ohne konkreten Auftrag zum 300. Jubiläum der

Confessio augustana, der ersten innerevangelischen Verständigungs-Akte von 1530. Die Uraufführung der Symphonie fand aber nach erheblichen politischen Bedenken erst zwei Jahre später, 1832, statt. Man

Felix Mendelssohn Bartholdy, 1830

Aquarell von James Warren Child

befürchtete, dass zuvor das Jubiläum der „evangelischen Kirchenrevolution“ auch äußerlich die derzeitige revolutionäre Gesinnung im gesamten Europa anfeuern würde. Man sah darin ein gewisses Potential für Aufruhr in den großen Städten Preußens. Überdies war

aber Mendelssohn unabhängig davon mit diesem Werk nicht glücklich. Instrumentierung und Themenverarbeitung bewogen ihn, das Stück in seinem „Giftschrank“ zu belassen und von einer Drucklegung abzusehen. Die erfolgte erst posthum im Jahre 1868 unter der hohen Opuszahl 107.

Mendelssohn experimentierte hier stark mit neuen Lösungen des Formproblems. Nach seinen eigenen Aussagen waren die Ergebnisse nicht vollkommen bzw. wenig überzeugend. Der Komponist entschied sich hier, das Formmodell zu modifizieren. Er richtet das gesamte Werk in allen Satzteilen auf den Gesamtschluss hin aus. Das sogenannte Finalsatzproblem, vor das sich schon Beethoven gestellt sah, schien gelöst. Die Gesamtkonzeption wirkt labil und sporadisch. Die ersten Sätze wirken deshalb lediglich wie Vorspiele. Ihnen fehlte aber der zwingende Charakter „nach vorn“, äußerte sich der Komponist selbst. Es ist das Experiment, die protestantische Choralvariation und den sog. Sonatenhaupt miteinander zu vereinen. Insofern könnte man auch die altertümlich und wenig durchgearbeitet wirkenden, immer gleichen Instrumentenkombinationen als gewolltes Relikt einer historisierenden Klangsprache verstehen. Das blockhafte Auftreten der Bläser und Streicher erinnert einen mitunter an die venezianische Mehrchörigkeit des 16. Jahrhunderts, der Geburtsstunde der Reformation Martin Luthers. Felix Mendelssohn Bartholdy war gleichermaßen kritisch und anspruchsvoll sich selbst gegenüber. Es verwundert daher nicht, dass er stets mit einer Veröffentlichung des Werkes über die Uraufführung hinaus gezögert hat.

Die ursprüngliche Bedeutung des Kopfsatzes weicht dem Bild einer Fantasie oder Ouvertüre. Bestimmte unverwechselbare Motivgruppen erscheinen an neuralgischen Punkten immer wieder: so vor allem das Streicher-Motiv, dessen Ursprung das sogenannte „Dresdener Amen“ verkörpert. Ausgerechnet Richard Wagner, der große Schmäher Mendelssohns hat es in seinem messianischen Schlusswerk als „Parsifal“-Motiv übernommen. Monolithisch exponiert, sphärisch und weltabgewandt steht es im Kontrast zum kämpferischen und pathetischen Ton des Luther-Liedes. Wie ein bedeutsames Dokument dienen diese beiden protestantischen Musikzitate als Rahmung im eröffnenden ersten und im schließenden vierten Satz. Sollte dies doch wie manch andere Werke (Oratorien und Motetten) dokumentieren, dass Mendelssohn Bartholdys protestantische Taufe und Konfirmation als geborener Jude Ausdruck seiner erwachsenen Lebenshaltung entsprachen und es keine Zwecktat war, sich in Bezug auf die herrschenden Verhältnisse zu assimilieren. Seine für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts typischen Bemühungen, das kultische und kulturelle Geschehen im Sakralbau und den bürgerlich dominierten Konzertsaal näher aneinander zu rücken, lassen sich auch an diesem Werk deutlich erkennen.