

„Ave Maria“ und „Tantum ergo“

Wie katholisch ist die Kirchenmusik Anton Bruckners?

von Dorothee Bauer

Sind die kleineren geistlichen Vokalwerke Bruckners untauglich für einen anderen als den katholisch-liturgischen Kontext? Schnell kann man zu diesem Schluss kommen, doch erweist sich das Diktum als zu einfach. Der Komponist hatte durchaus eine Beziehung zum Protestantismus. Und natürlich sind seine Werke mehr als bloße Gebrauchsmusik.

Dorothee Bauer (* 1983) studierte Violoncello und katholische Theologie. Sie ist Assistentin am Lehrstuhl für Dogmatische Theologie an der katholisch-theologischen Fakultät der Universität Wien.

Auch wenn Anton Bruckner im Alter viel Wert darauf legte, als „Symphoniker“ bezeichnet zu werden, „weil darin stets mein Lebensberuf bestand“¹, so komponierte er doch bis zu seinem 38. Lebensjahr fast ausschließlich Kirchenmusik. Mehr als

fünfzig Werke umfasst sein geistliches Schaffen. Neben Messen – darunter die bedeutenden Messen in d-Moll, e-Moll und f-Moll – schuf Bruckner zahlreiche kleinere, heute nicht sehr bekannte Chorwerke.² Das thematische Spektrum seiner geistlichen Werke weist Bruckner als einen tief in der katholischen Liturgie und Volksfrömmigkeit seiner Zeit und seiner oberösterreichischen Heimat verwurzelten Komponisten aus. Gleich achtmal vertonte Bruckner das *Tantum ergo* (WAB 41–44) und zweimal den Sakramentshymnus *Pange lingua* (WAB 31–32). Drei verschiedene Fassungen des *Ave Maria* (WAB 5–7) und weitere marianische Stücke liegen vor. Hinzu kommen Chorwerke zur Passion, zwei *Libera me* (WAB

21–22) und das *Requiem* (WAB 39) für den katholischen Ritus der Beerdigung und des Totengedenkens, um nur einige zu nennen. Bruckners vorsinfonisches Schaffen bewegt sich fast ausschließlich im Rahmen der lateinischen katholischen Liturgie. Ist, so lässt sich fragen, die geistliche Musik Bruckners, dessen gewissenhafte, geradezu zwanghafte Frömmigkeit anekdotenreich beschrieben und dessen Musik gerne als religiöses Bekenntnis verstanden wird, Protestanten überhaupt vermittelbar? Wie lässt sich in ökumenischer Verantwortung mit dem kirchenmusikalischen Erbe des Jubilars umgehen?

Zur Ritualität liturgischer Stücke

Als Schulgehilfe in Windhaag und Kronstorf, Lehrer und Stiftsorganist in St. Florian und schließlich Linz gehörte es zu den Aufgaben Bruckners, die Gottesdienste durch Orgelspiel zu begleiten, Messen aufzuführen und gelegentlich eigene Kompositionen beizusteuern, die auf die liturgischen Texte der jeweiligen Feiertage abgestimmt waren. Die gleichbleibenden Texte des Ordinariums der Messe behandelte Bruckner entsprechend der Eigenart der oberösterreichischen „Landmesse“: In seiner *Windhaager Messe* (WAB 25) und der *Gründonnerstagsmesse* (WAB 9) kürzte er Gloria und Credo, in der *Kronstorfer Messe* (WAB 146) entfielen diese ganz. Überwiegend vertonte Bruckner die Propriumsteile der Messe, die Stücke benannte er meist nach ihrer liturgischen Funktion.

Die Antiphon *Asperges me* beispielsweise begleitete den Weihwasserritus zu Beginn jeden Sonntagsgottesdienstes. Die *Kirchenmusik-Ordnung* des Linzer Domkapellmeisters Franz Xaver

Glöggel aus dem Jahr 1828 vermerkt: „Wie der Priester zum Altar kömmt, stimmt er das *Asperges* an, welches der Chor fortsetzt, während welchem Gesange der Priester das Volk in der Kirche mit dem Weihwasser besprengt.“³

Auch das *Tantum ergo*, die fünfte und sechste Strophe des eucharistischen Hymnus *Pange lingua* aus der Feder des Thomas von Aquin, hatte einen fixen liturgischen Ort: beim sakramentalen Segen am Schluss der Messe sowie bei nachmittäglichen Sakramentsandachten mit Aussetzung des Allerheiligsten. Der vollständige Hymnus *Pange lingua* wurde zur Fronleichnamsprozession und am Gründonnerstag zur Prozession angestimmt, bei der das Allerheiligste zu einem Nebenaltar überstellt wurde.

Das *Magnificat* (WAB 24) erklang in St. Florian an hohen Feiertagen zum Stundengebet in der Vesper, gemeinsam mit einem *Te Deum*. Andere Texte wie das „Ave Maria“ hatten keinen vorgeschriebenen Ort in der Liturgie und konnten z. B. als Graduale oder Offertorium eingesetzt werden. Nebenbei bemerkt: Auch renommierte protestantische Komponisten wagten sich an diesen wohl meistvertonten Text der (Kirchen-)Musikliteratur. Wunderbare Beispiele sind das *Ave Maria* op. 12 (1858) und die *Marienlieder* op. 22 (1859) von Johannes Brahms. Die hohe Wertschätzung der beiden biblischen marianischen Texte, des „Ave Maria“ und des „Magnificat“, kann sich auf Martin Luther berufen.

Anton Bruckner 1894

Katholische Bekenntnismusik?

Auch wenn die Kirchenmusik „gleichsam Bruckners musikalische Muttersprache“⁴ darstellt, so komponierte er doch nicht ohne äußeren Anlass, sondern stets für einen bestimmten Gottesdienst, einen konkreten Aufführungsort, mit Rücksicht auf die musikalischen Möglichkeiten der Ausführenden. Seine liturgischen Werke erscheinen „vornehmlich äußerlich, nicht innerlich motiviert“⁵. Einzig seine d-Moll-Messe (WAB 26) verfasste Bruckner ohne erkennbaren äußeren Auftrag, dafür aber mit karrieretechnischen Hintergedanken: „Am meisten würden mir vielleicht Messen helfen“⁶, um eine lange ersehnte Anstellung an der Wiener Hofkapelle zu erreichen, schrieb er seinem Freund Rudolf Weinwurm. Die Deutung von Bruckners geistlichem Werk als intrinsisch motivierte, religiöse Bekenntnismusik eines tiefgläubigen Katholiken ist zumindest mit einem Fragezeichen zu versehen. Seine Werke dürfen als kontextuell bedingte, liturgische Gebrauchsmusik verstanden werden – freilich mit hohem künstlerischem Anspruch.

¹ Anton Bruckner, *Briefe 1887–1896*, hrsg. von Andrea Harrandt und Otto Schneider (*Anton Bruckner Gesamtausgabe* XXIV/2), Wien 2003, S. 153.

² Einen fundierten Überblick über das geistliche Werk Bruckners bietet Felix Diergarten, *Anton Bruckner. Das geistliche Werk*, Salzburg/Wien 2023.

³ Franz Xaver Glöggel, *Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes, für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staats gehalten werden soll*, Wien 1828, S. 18.

⁴ Melanie Wald-Fuhrmann, *Geistliche Vokalmusik*, in: *Bruckner-Handbuch*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Kassel/Stuttgart 2010, S. 224.

⁵ Ebd. S. 228.

⁶ Anton Bruckner, *Briefe 1852–1886*, hrsg. von Andrea Harrandt unter Berücksichtigung der Vorarbeiten von Otto Schneider (*Anton Bruckner Gesamtausgabe* XXIV/1), 2., revidierte und verbesserte Auflage, Wien 2009, S. 37.

Ökumenische Perspektiven

Tendenz zum Konzertsaal

Beschäftigung mit dem evangelischen Kirchenlied

⁷ Elisabeth Maier, *Der Choral in den Kirchenwerken Bruckners*, in: *Anton Bruckner und die Kirchenmusik*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz 1988, S. 111.

⁸ Renate Grasberger/Erich Wolfgang Partsch, *Bruckner – skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten*, Wien 1991, S. 63.

⁹ Felix Diergarten, *Anton Bruckner. Ein Leben mit Musik*, Kassel 2023, S. 21.

Das liturgische Werk Bruckners scheint mit zunehmendem kompositorischem Selbstbewusstsein seinem ursprünglichen Bestimmungsort, der Liturgie, entwachsen zu sein. Je elaborierter Bruckners sinfonischer Stil, desto mehr tendierte seine Musik zum Konzertsaal, Auseinandersetzungen mit dem Cäcilianismus mögen dies unterstützt haben. Sein bedeutendes *Te Deum* sowie sein *150. Psalm* wurden sogar im Musikverein uraufgeführt. Liefen sich nicht auch eine Aufführung der frühen kirchenmusikalischen Werke, die Bruckner großteils später überarbeitete, losgelöst von ihrem liturgischen Kontext denken?

Um das Bild von Bruckner als katholischem Sonderling in ein anderes Licht zu rücken, lässt sich auch seine Haltung gegenüber Glauben und Musiktradition des Protestantismus anführen. Nicht nur sein Spiel auf Orgeln in evangelischen Kirchen, auch seine Beschäftigung mit dem evangelischen Kirchenlied ist überliefert. In manchen Chorälen Bruckners liegt Elisabeth Maier zufolge „fast ein Mischtyp zwischen Gregorianik und protestantischem Gemeindelied“⁷ vor. Wenn Bruckner an der evangelischen Christus-Kirche in Bayreuth vorbeikam, deren Gemälde „Christus am Ölberg“ er sehr schätzte, unterließ er es August Göllerich zufolge „nie hineinzugehen, um vor dem Bild, auf den Knien liegend, zu beten. Für ihn war Christus hier ebenso zuhause wie in der katholischen Kirche. Konfessionelle Unterschiede kannte er nicht. Er hatte auch unter seinen Schülern und Freunden zahlreiche Protestanten, die er wegen ihrer ‚besonderen Intelligenz‘ schätzte“⁸. Überhaupt: Das für Protestanten so zentrale Karfreitagsgeschehen findet im Werk Bruckners einen starken Widerhall, nicht nur in drei Vertonungen des *Christus factus est* (WAB 9–11). Sein kirchenmusikalisches Opus ultimum von 1892, der Kreuzeshymnus *Vexilla regis* (WAB 51), der in der Karfreitagsliturgie gesungen wird, schlägt den Bogen zurück zu Bruckners erstem Kompositionsversuch als vermutlich 12-Jähriger, einem *Pange lingua*. „Die erste und die letzte Motette Bruckners umrahmen also die Nacht des Gründonnerstags, die Nacht von Verlassenheit, Angst, Verrat und Hoffnung auf Errettung; Schlüsselthemen für Bruckners Vorstellungskraft.“⁹

Jenseits ihrer liturgischen Kontextualisierung und konfessionellen Eigenart kann die Musik letztlich unter der verbindenden christlichen Perspektive stehen, die neben Johann Sebastian Bach auch Anton Bruckner für seine Musik geltend machte: „omnia ad maiorem Dei gloriam.“

Widerspruch? Ergänzungen?
Anregungen? Schreiben Sie an
die Redaktion

redaktion@musikundkirche.de

Veröffentlichung
im Forum unter

www.musikundkirche.de