

Elisabeth Maier | Wien

geb. 1947, Mag. theol., Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW)

elisabeth.maier@assoc.oeaw.ac.at

N

Anton Bruckners Frömmigkeit

„Von hinter der Szene hört man Bruckner jauchzen, beinahe wie einen Jodler: *Gloria in excelsis Deo!* (...) Bruckner kommt durchs Tor: Lodenanzug, lange Hose, Joppe, breiter Hut mit breitem, grünen Band; er ist etwa 30 Jahre, sieht aber jünger aus: frisch, derb, gemütlich, offenherzig, naiv, unterwürfig und von katholischer Frömmigkeit: *Gloria in excelsis Deo!*“¹

So lautet die Regieanweisung zum ersten Auftritt der Titelfigur des Schauspiels *Der Musikant Gottes* von Victor Léon und Ernst Décsey. Katholische Frömmigkeit als äußerliches Erkennungsmerkmal, gleichbedeutend mit Lodenanzug, Hut mit grünem Bande und vor allem: Naivität und Unterwürfigkeit.

Ein entstelltes Künstlerbild

Im Werk der beiden Autoren, an dem Ernst Décsey den größeren Anteil hatte, stimmt so gut wie kein einziges biographisches Detail. Lediglich die (ebenfalls völlig frei erfundene) Schlusszene sei herausgegriffen: Sie spielt in Bruckners Wohnzimmer, einem „rundgebauten Salon im Belvédèreschloß mit reicher, höfischer Einrichtung“. Er hat eben erfahren, dass seine Klavierschülerin Prinzessin Marie Christine Abensperg, von der er sich geliebt glaubt, den Prinzen Crenneville heiraten wird. Er ist von dieser Nachricht bis ins Innerste getroffen. Da wird er plötzlich vom lang und qualvoll entbehrten Einfall des „Tibi omnes angeli“ aus dem *Te Deum* heimgesucht: „Als ob das Firmament sich auftun möchte“ (...) und da stehen die drei, die himmlischen Wächter (...), der Gabriel, der unsern Heiland verkündet hat (...), der Rafael, der mich auf meiner irdischen Pilgerfahrt beschützt, und der starke deutsche Michel (...). Non confundar in aeternum! Ich werde nicht verworfen sein in Ewigkeit!“

1 V. Léon / E. Décsey, *Der Musikant Gottes. Vier volkstümliche Bilder aus dem Leben Anton Bruckners*. Wien 1924, 14.

Dieser banale Umgang mit existentiell wesentlichen Themen im Leben eines Menschen und Künstlers ist für die Rezeption besonders des Bruckner-Bildes symptomatisch geworden, und wurde von Leon-Décseys Machwerk entscheidend mitbeeinflusst. Es ist daher zu fragen: Wie erschien Bruckners Zeitgenoss(inn)en – auch seinem näheren persönlichen Umfeld – denn eigentlich sein fraglos geäußertes und praktiziertes katholisches Christentum? Welchen Blick hatte das damalige liberale Wien im Allgemeinen auf katholische Gläubige?

Kirchliches Leben im Wien der Bruckner-Zeit

Der Wiener Kirchenhistoriker Rupert Klieber² beschreibt die Jahre 1840–1870 als einen eindeutigen Tiefpunkt kirchlichen Lebens in Wien. Die Kirchen standen fast leer, zu den „Praktizierenden“ gehörten fast nur Frauen, nur rund 5% der Männer bekannten sich öffentlich zur Kirche. Eine gehörige Portion Antiklerikalismus habe in weiten Teilen des mittleren und höheren Bürgertums, in Lehrerkreisen und bei den Arbeitern gleichsam sogar zum „guten Ton“ gehört. Erst die christlich-soziale Bewegung habe diesen Trend gestoppt.

So blieb es bis zum Todesjahr Bruckners, in dem Karl Lueger zum Bürgermeister von Wien gewählt wurde. Ab nun gehörte zum „guten Ton“ plötzlich nicht mehr der Antiklerikalismus, sondern im Gegenteil eine gewisse „Kirchlichkeit“, die allerdings bei vielen Katholik(inn)en persönlich recht diffus blieb.³ Vor diesem Hintergrund ist die Tatsache, dass Bruckners praktizierte Katholizität vielen seiner Wiener Zeitgenoss(inn)en als absonderliche Schrulle erschien, schon etwas besser zu verstehen.

Ganz anders war zuvor die Situation in Linz gewesen: Als Dom- und Stadtpfarrorganist, in den Jahren 1855–1868, zählte Bruckner zum kleinen Kreis der das Kulturleben der Stadt Linz tragenden Männer. In den ersten Rezensionen zu Aufführungen seiner Werke wird kein einziges Mal seiner persönlichen Frömmigkeit Erwähnung getan – sie hatte sachlich hier nichts verloren und scheint niemandem als absonderlich und eigens erwähnenswert aufgefallen zu sein.

Bruckner in der Kritik

Anders gestaltete sich die Situation in der Wiener Zeit, in diesem Milieu der Cercles und Salons, mit dem vom Glauben recht weit entfernten Bürgertum, in dem man sich morgens genüsslich zum Kaffee dem neuesten Feuilleton (und dem neuesten Tratsch), etwa im *Neuen Wiener Tagblatt*, widmete, in dem der Brahms-Freund und gefürchtete Musikkritiker Max Kalbeck (1850–1921) seine spitze Feder

2 R. Klieber, *Nur eine „schöne Leich‘“? Katholische Kirche und Katholizismus im liberalen Vor-Lueger-Wien*, in: E. Maier / E. Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Anton Bruckners Messen*. Wien 2013, 21–31, bes. 23 f.

3 Ebd., 31.

wetzte. Ende der 1880er-Jahre wurden Kalbecks Attacken auf Bruckner immer aggressiver. Selbst unter den damals mit ihren Opfern äußerst schonungslos umspringenden Journalisten stellen Kalbecks Ausfälle einen Gipfel dar. Er verbiss sich in seinen Bruckner-Rezensionen zunehmend in zwei zentrale Themen: Deren erstes, Bruckners vermeintliche Wagner-Abhängigkeit, hatte in einer Musikkritik durchaus legitim seinen Platz. Deren zweites jedoch zielte auf etwas Persönliches, für Bruckner sehr Wertvolles, ja existentiell Tragendes, nämlich sein katholisches Christentum. Dieser Punkt reizte Kalbeck an Bruckner derart, dass in fast jeder Rezension Anspielungen darauf oder typische Vokabeln zu finden waren. Bruckner war für ihn der „fromme Einsiedel“, der an einem „gelehrten Werke, vielleicht an der Vertheidigung des Cölibats“ schrieb⁴, er ist der „heilige Anton“⁵, der „Ansfeldener Messias“.⁶

Als Zusammenfassung dieser „Blütenlese“ aus Kalbecks Rezensionen mag nun jener Satz aus dem Feuilleton des *Neuen Wiener Tagblattes* stehen, mit dem er die Leser(innen) des 3. Februar 1900 zu amüsieren hoffte: „Anton Bruckners Es-dur-Symphonie (die ‚romantische‘) hat im sechsten Philharmonischen Concert unter Mahler’s Direction ein glänzendes Fest der Wiedergeburt gefeiert. Zum ersten Male wurde das ganze große Publicum in die Zauberkreise des wunderlichen Magiers gebannt, der so stark im Glauben und so schwach im Denken war.“

Bruckners Frömmigkeit

In seinem Buch *Bruckner. Versuch eines Lebens* (erschienen 1919) schrieb Ernst Décsey über die Beweggründe, die ihn zur Abfassung der Bruckner-Biographie veranlassten: „Noch gab es ein Thema herauszuarbeiten und zum Hauptmotiv zu machen: den ethischen Gedanken, das Christentum des Künstlers. Die Musik als Geberdenkunst [sic] zu betrachten und aus Bruckners Sinfonie Bruckners innere Haltung zu deuten.“ Deutung der Musik also als Möglichkeit, dem Geheimnis der Person auf die Spur zu kommen!

Dieser biographische Versuch Décseys, als pars pro toto für viele andere Versuche anderer Autoren stehend, hatte zwar insgesamt seriösere Motive als sein eingangs erwähntes sehr triviales Theaterstück, doch schenkt auch er keinen Einblick in Bruckners schwer zugängliche Psyche, die sich nur manchmal und nur im vertrauten Gespräch kurz auftat. Den meisten seiner Zeitgenoss(inn)en schien es einfach mit dem Bild eines Künstlers unvereinbar, dass sich dieser täglich lange Zeit dem Gebet widmete und die kirchlichen Vorschriften (wie regelmäßige Beichte, Kirchenbesuch, Fastenzeiten etc.) zu beachten versuchte.

4 Kritik über die Erste Symphonie (WAB 101). Montags-Revue, 21. Dezember 1891.

5 Kritik über den Psalm 150 (WAB 38). Montags-Revue, 19. Dezember 1892.

6 Ebd.

Bruckner war ein trotz aller scheinbarer Mitteilungsfreudigkeit und Geselligkeit im Grunde sehr verschlossener Mensch. Das hatte er mit seinem Zeitgenossen Johannes Brahms gemeinsam. Was aber bei Brahms, der ein freies und wohlhabendes Leben führen konnte, der sich auf dem gefährlich glatten Parkett der Wiener Gesellschaft durchaus zu Hause fühlte, ja dem man jede Grobheit und jeden Sarkasmus nachsah und als legitime Scheu und persönliche Mimikry verzieh, wurde an Bruckner, dem lebenslänglich in das Joch eines Brotberufes eingespannten, dem sich nirgends beheimatet Fühlenden, ewig Unzufriedenen, als eine Art Autismus ausgelegt, als geistige Beschränkung, als Defekt.

Dazu trat unzweifelhaft eine große verbale Unbeholfenheit, die sich in den Briefen nur notdürftig hinter einer lebenslänglich beibehaltenen vormärzlichen Formelsprache zu verschanzen wusste. Seine Briefe geben nur in den seltensten Fällen Einblick in sein persönliches Inneres. Was ihm mitteilenswert erschien, betraf so gut wie ausschließlich sein Werk, nicht seine Person.

Bruckners Gebetsaufzeichnungen

Einen umso größeren Stellenwert nehmen demnach seine einzigen wirklich persönlichen Aufzeichnungen ein: seine Notizen in seinen ausschließlich für ihn bestimmten Taschen-Kalendern. Auch hier dürfen wir uns kein eloquentes Tagebuch erwarten, auch hier bleibt Bruckner scheu und verschlossen, und seine Scheu steigert sich gerade proportional zur jeweiligen Betroffenheit. Doch gerade für die Frage nach Bruckners Religiosität sind seine persönlichen Notizkalender eine intime Quelle von unschätzbarem Wert.⁷

Insgesamt sind uns 22 Notizkalender sowie mehrere Fragmente von Kalendern erhalten. Bevor Bruckner am 4. Juli 1895 von seiner Wohnung in Wien 1., Heßgasse, in die ihm vom Kaiser bewilligte Hofwohnung im „Kustodenstöckl“ des Belvedere übersiedelte, unterzog er „die in hohen Stößen aufgestapelten Noten“ mit Hilfe seines Schülers und Sekretärs Anton Meißner einer rigorosen Sichtung, „wobei vieles auf Befehl des Meisters den Flammen übergeben werden mußte“.⁸ Erstaunlicherweise entgingen jedoch diese 22 Kalender der Vernichtung, wohl, weil sie unzählige wichtige notierte Adressen enthielten. Uns liegen heute Notizen aus den Jahren 1860, 1872 und 1876 bis 1896 vor. Breiten Raum nehmen darin die so genannten „Gebetsaufzeichnungen“ ein.

Bruckner hatte die Gewohnheit, sich täglich über sein Gebetsleben Rechenschaft zu geben. Vermutlich war er zur täglichen „Révision de vie“ von seinen

7 Sämtliche erhaltenen Taschenkalender sind in kommentierter Übertragung und in Faksimile mit einer einleitenden Studie ediert: E. Maier, *Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*. 2 Bde. (Anton Bruckner. Dokumente & Studien 11). Wien 2001.

8 A. Göllerich / M. Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*. Regensburg 1922–1937, Bd. 4/3, 512.

aus dem Jesuitenorden stammenden Beichtvätern, P. Karl Schneeweiß SJ (1808–1887) und P. Karl Graff SJ (1827–1902) angeregt worden. Durch sein Verfahren, für die Gebetseintragungen nicht den jeweils aktuellen Kalender zu verwenden, sondern sie in die freien Seiten eines älteren Kalenders einzutragen, hat Bruckner diese Notizen bis zu seinem Tod vor der Öffentlichkeit – und sogar vor seinen Schülern, die Zutritt zu seiner Wohnung hatten – offenbar zu verbergen versucht. Dass ihm dies vollkommen gelang, wird nicht zuletzt aus der Tatsache ersichtlich, dass in keiner einzigen Anekdote, in keinem einzigen Erinnerungsbericht diese seine Angewohnheit erwähnt wird, im Gegensatz zu seinem ungehörten (und nach Meinung des liberalen Wien sehr oft unangebrachten) Beten in aller Öffentlichkeit. Wir müssen uns daher bewusst sein, dass wir hier an Bruckners Innerstes rühren. Die Gebete trägt Bruckner in Abkürzungen ein:

- R bedeutet „Rosenkranz“ oder zumindest ein Gesätz davon
- V bedeutet „Vater unser“
- A bedeutet „Ave Maria“
- S bedeutet vermutlich das „Salve Regina“
- Gl bedeutet das Glaubensbekenntnis oder „Gloria“.

Die Anzahl der verrichteten Gebete wird mit Strichen unter den jeweiligen Abkürzungen vermerkt. In Summe ergibt dies eine tägliche Gebetszeit von bis zu zwei Stunden. Diese Gebetszeiten waren für Bruckner zweifellos eine Quelle der Kraft und des Haltes, denn seine Lebenszeit war ja auch eine Zeit großer intellektueller und geistiger Umbrüche. Als Zeitgenosse Nietzsches gingen die drängenden weltanschaulichen Fragen sicherlich nicht spurlos an ihm vorbei. In diesem Zusammenhang sei eine Notiz im „Professoren- und Lehrer-Kalender für das (...) Jahr 1893/94“ zitiert.⁹ Sie gestattet einen tiefen Einblick in Bruckners religiöse Gedankenwelt und lautet: „Prof. Hyrtl 1864. Ist die Seele das Produkt des nach unabweislichen organischen Gesetzen arbeitenden Gehirns, oder ist dieses Gehirn vielmehr nur eine jener Bedingungen, durch welche der Verkehr eines immateriellen Seelenwesens mit der Welt im Raume vermittelt wird?“

Das Zitat stammt aus der Inaugurationsrede des Rektors der Wiener Universität im Studienjahr 1864/65, des Anatomen Prof. Josef Hyrtl. Hyrtl betonte in wachsendem Maße den Zusammenhang zwischen Glauben und Wissenschaft und verscherzte sich so die Sympathie des liberalen, „aufgeklärten“ Wien. Seine Rede sorgte für enorme Aufregung in Wiens Wissenschaftlerkreisen.

Dass Bruckner, ein gänzlich unliterarischer, im sprachlichen Ausdruck mehr als unbeholfener, aber intelligenter und durchaus an wissenschaftlichen Problemen interessierter Mensch, sich gerade *die* zentrale philosophische Frage des aus-

⁹ Dieser Kalender ist verschollen, wir wissen jedoch von ihm aus einem Zeitungsartikel von J. Biströn, *Das Notizbuch Anton Bruckners. Ein musikhistorischer Fund*, in: Neues Wiener Journal, 12. April 1925.

gehenden 19. Jahrhunderts in der Formulierung des Anatomen Hyrtl notierte, stellt ihn mitten hinein in die Auseinandersetzungen und Anfechtungen seiner Zeit. Allzu schnell von diesem tiefen Einblick in Bruckners Gedankenwelt hermeneutisch auf das Werk zu schließen, wäre ein Fehler, doch ist hier eine gedankliche Parallele zur *Neunten Symphonie* (WAB 109) nicht von der Hand zu weisen, an deren *Adagio* Bruckner in diesen Tagen arbeitete. Prof. Hyrtl war im Juli 1894 verstorben, und vielleicht war sein Tod für Bruckner der Anlaß, die berühmte Inaugurationsrede zu lesen. Wie sehr sein Denken damals von existentieller Erschütterung und einem Ringen um letztgültige Aussagen bestimmt war, davon kündigt in anderer Sprache das *Adagio* der *Neunten*, an dessen Beginn Bruckner – gleichsam beschwörend vor das in der weiteren Folge entfesselte Grauen – das mehrmalige Zitat eines alten Tonsymbols setzt, des „tonischen Symbols des Kreuzes“.

Komponieren als Gottesdienst

Die Angewohnheit Bruckners, seine Gebete zu notieren, war Gegenstand mehrerer Studien. Sie wird darin zu einem Teil als Relikt einer barocken Frömmigkeitsübung, zu einem anderen aus der „leistungsbezogenen“ Spiritualität des 19. Jahrhunderts, und schließlich aus dem Skrupulantentum erklärt, das Bruckner von seiner schweren psychischen Krise im Jahr 1867 davongetragen habe.¹⁰ Dagegen erkennt Franz Kosch¹¹ gerade in diesen Aufzeichnungen einen Beleg für „die Echtheit, Schlichtheit und Natürlichkeit“ von Bruckners Religiosität. Ob der Wunsch nach Fixierung der verrichteten Gebete tatsächlich aus einer durch Angst um das eigene Seelenheil bestimmten Haltung herrührt, mag dahingestellt bleiben. Niemals hat sich jedoch Bruckner auf seine Gebetsleistung bezogen, wenn das Gespräch sich um sein zukünftiges Schicksal drehte. Vielmehr sah er in der Erfüllung seines Berufes als Komponist seinen eigentlichen Lebensauftrag und seine Berufung auch im religiösen Sinn.¹² Das mit äußerstem künstlerischen Verantwortungsbewusstsein gestaltete Werk war für Bruckner als ganzes Gottesdienst, weil es das Wuchern mit dem anvertrauten Talent darstellte. Aus dieser Perspektive einer Letztverantwortung ist auch viel von dem so langen und mühevollen Ausbildungsweg zu erklären, vom langsamen Schaffen, vom Verwerfen, Neuschaffen, Überarbeiten, Kontrollieren des schon Geschaffenen. (Bruckner war eben alles andere als ein „Musikant“; auch hierin liegt ein großes Missverständnis Décseys!)

10 L. M. Kantner, *Die Frömmigkeit Anton Bruckners*, in: ders., *Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit*. Graz 1980, 229–278.

11 F. Kosch, *Der Beter Anton Bruckner*, in: F. Grasberger (Hrsg.), *Bruckner-Studien*. Wien 1964, 67–73.

12 Vgl. hierzu etwa die Erinnerungen seines Arztes Dr. Richard Heller in A. Göllerich / M. Auer, *Anton Bruckner*. 4/3, 114 f. [s. Anm. 8].

Das Finale

Der letzte Kalender, der *Professoren- und Lehrer-Kalender für das Schuljahr 1894/95*, zeigt die zittrigen Schriftzüge eines schwerkranken alten Mannes. Bruckner sucht seine Partituren zusammen, verpackt sie im Hinblick auf die bevorstehende Übersiedlung in die Hofwohnung im Belvedere, macht eine Liste seiner Wertgegenstände – Doktoring, Uhrkette, goldene Dose, Diamantnadel –, notiert die Adresse seines Arztes und seines späteren Testamentsvollstreckers. Die Gebetseintragungen sind zunächst von wechselnder Deutlichkeit, qualvolle Zeugen der labilen psychischen Verfassung, und verwirren sich in zunehmendem Maße. Bruckner ringt um die Orientierung in der Zeit; Datumsangabe, Gebetsaufzeichnung und Notenköpfe werden in eins gesetzt, sind nur mehr Chiffren für eine zunehmende Entfernung aus der zeitlichen Existenz.

Kurzzeitige Besserungen wechseln mit erneuten, immer tieferen Abstürzen. In seinen letzten Lebenstagen wird die Schrift wieder etwas deutlicher. Auf zwei verschiedenen Kalenderseiten trägt Bruckner bis zum 10. Oktober, dem Tag vor seinem Tod, seine Gebete ein. Auf der zweiten Seite begegnet uns die Abkürzung „D D D“, die möglicherweise als *Deus, Deus, Deus* oder als Sigel für die Trinität zu deuten ist. Dann entzieht sich der Mensch Anton Bruckner ins Schweigen.

Das Finale seiner *Neunten Symphonie* hat Bruckner mit einem besonderen Choral, „mit einem Lob- und Preislied an den lieben Gott, dem ich so viel verdanke“, beenden wollen.¹³ Da dieser Bericht von dem Arzt Dr. Heller stammt, der mit großer Nüchternheit in den Briefen an seine Frau¹⁴ von Bruckners körperlichem und geistigem Verfall schreibt, können wir dessen Erinnerungen ein hohes Maß an Authentizität nicht absprechen. Wie aber sollte dieser Choral klingen? Um seine Gestalt haben alle, die versucht haben, das Finalefragment der *Neunten* in eine aufführbare Fassung zu bringen, sehr gerungen und zu verschiedenen Ergebnissen gefunden. Einigkeit besteht darin, dass dieser Schluss „einen prägenden und überwältigenden Eindruck des Aufschwungs zur laudatio“ hätte vermitteln sollen und dass es sich vermutlich um ein „non confundar“-Motiv gehandelt hätte.¹⁵ Einige Zeit zuvor hatte Bruckner im Freundeskreis die Frage des Finales erörtert, und Rudolf Weinwurm habe ihm das alte Kirchenlied „Christ ist erstanden“ vorgeschlagen. Dies berichtet auch übereinstimmend Franz Schneiderhan, der ehemalige Vorstand des Wiener Männergesangsvereines. Er zitiert das Lied in der Version „Der Heiland ist erstanden“.¹⁶ Dieser von Bruckner als Osterlied zitierte Gesang findet sich in Bruckners letzten Lebensjahren auch in seinen Gebeten in der österlichen Zeit wieder. Es ist dies aber nichts anderes als das Motiv des „Non con-

¹³ Ebd., 526 f.

¹⁴ Ebd., 570 f.

¹⁵ J. A. Phillips, *Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners*, in: Bruckner-Jahrbuch 1989/90. Linz 1992, 115–203, hier: 181.

fundar“, denn die letzte der beiden Strophen in der zweiten, von Michael Denis und Adolph Hasse stammenden Fassung lautet: „Mein Glaube darf nicht wanken, / o tröstlicher Gedanken! Ich werde durch sein Auferstehn / gleich ihm aus meinem Grabe gehn. Halleluja!“

16 Beide Versionen des Liedes sind noch heute gebräuchlich.