

Hans-Joachim Oehm

**Anton Bruckner -  
Seine Kirchenmusik,  
ein Ausdruck seiner Persönlichkeit?**

Ein Beitrag zum Bruckner-Jahr 1996



## **Anton Bruckner –**

### **Seine Kirchenmusik, ein Ausdruck seiner Persönlichkeit?**

#### **Ein Beitrag zum Bruckner-Jahr 1996**

Im Falle Bruckner ist vieles anders: Allein, daß sein kompositorisches Lebenswerk nur wenige Gattungen umfaßt - fast ausschließlich Symphonien und Kirchenmusik -, bedeutet in der Musikgeschichte eine Besonderheit.

Bruckners kirchenmusikalisches Schaffen, von dem hier die Rede sein soll, liegt im wesentlichen in der Zeit bis 1868, seiner endgültigen Übersiedlung nach Wien. Er war damals 44 Jahre alt.

Anton Bruckner wurde am 4. September 1824 in Ansfelden, einem Dorf in der Nähe des oberösterreichischen Linz, als ältestes von 11 Kindern einer Lehrerfamilie geboren<sup>1</sup>. Nach dem frühen Tod seines Vaters 1837 gelingt es der Mutter, ihn als Sängerknabe in die Obhut des nahen Stiftes St. Florian zu geben. 1840 besucht er die Lehrerpräparandie in Linz, nach deren Abschluß er 1841 die Tätigkeit als Hilfslehrer und -organist in den Dörfern Windhaag und 1843 Kronstorf ausübt. Im Jahre 1845 kehrt er als Lehrer nach St. Florian zurück, wo er 1851 auch Stiftsorganist wird. 1855 geht er unter Aufgabe des Lehrberufes als Domorganist nach Linz. Schon in Windhaag hatte er mit Komponieren begonnen. Bisläng aber nur an musiktheoretischen Lehrbüchern orientiert, nimmt er nun Unterricht bei Simon Sechter, der weithin berühmten Autorität für Kontrapunkt und Generalbaßspiel im damaligen Wien. Beim jungen Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler studiert er Komposition, Instrumentation und Formenlehre. Kitzler ist es auch, der ihn mit dem Werk Richard Wagners bekannt macht, dem devot verehrten Idol seiner späteren Jahre, dessen Werke er mehr bewundert als verstanden hat.

Bruckners kirchenmusikalisches Schaffen fällt also weitgehend mit der Epoche seiner Lehr- und Wanderjahre zusammen. An seinen Kompositionen läßt sich dieser Weg unschwer verfolgen. Seine frühe Kirchenmusik ist Gebrauchsmusik für ländliche Kirchenchöre, aus den unterschiedlichsten Anlässen erwachsen. Stilistisch steht sie noch ganz in der Tradition der Wiener Klassik. Und doch zeigt sich durchaus schon Eigenständiges, wie z.B. das Benedictus der frühen Windhaager C-Dur-Messe (1842) beweist. Die Werke dieser Jahre einzeln anzuführen oder sie gar zu analysieren, würde den Rahmen dieser Ausführungen sprengen. So mag allein die Anzahl, daß es sich um 30 geistliche Werke, vornehmlich um Messen und Motteten, handelt, die musikalische Fruchtbarkeit dieser Zeit bis 1864 unterstreichen. Das Jahr 1864 bietet innerhalb der Epoche seines kirchenmusikalischen Schaffens insofern eine Zäsur, als Bruckner sich mit der Komposition der d-moll-Messe nunmehr in größere Dimensionen wagt. Die Studien bei Sechter und Kitzler hatten ihre Früchte getragen.

Die d-moll-Messe entstand binnen weniger Monate. Erstmals sollte sie anlässlich des Geburtstages von Kaiser Franz Joseph am 18.8.1864 beim Festgottesdienst in Ischl erklingen. Da das Werk aber nicht rechtzeitig fertig wurde, fand die Uraufführung erst am 22.11.1864, dem Cäcilientag, im alten Linzer Dom statt. Bruckner hatte als Dirigent die Messe selber einstudiert. Ihre konzertante Wiederholung einen Monat später fand weithin positive Beachtung und machte den Namen Bruckner erstmals einer breiteren Öffentlichkeit bekannt.

Zwei Jahre später folgte die e-moll-Messe. Sie war für die Einweihung der Votivkapelle im neuen Linzer Dom bestimmt, dessen Bau von Bruckners Förderer, Bischof Franz Josef Rudigier, 1862 begonnen worden war. Da sich die Bauarbeiten jedoch hinzogen, konnte das Werk erst am 29.9.1869, dem Fest des hl. Michael, uraufgeführt werden, und auch jetzt noch unter erschwerten Bedingungen, da die Ausführenden im Freien musizieren mußten. Auch diesmal war der Dirigent Bruckner. Als Besetzung war ein achtstimmiger Chor in der Begleitung von Holz- und Blechbläsern von Anfang an

vorgesehen; sie hat nichts, wie man meinen könnte, mit dem Notbehelf des Aufführungsortes zu tun.

Seine letzte Messe in f-moll nahm Bruckner schon zwei Jahre vorher in Angriff. Aufgrund einer Aufführung seiner d-moll-Messe am 10.2.1867 in Wien war das k.u.k. Obersthofmeisteramt auf ihn aufmerksam geworden und hatte die Komposition in Auftrag gegeben. Die im Herbst 1867 begonnene Arbeit wurde jedoch durch eine schwere psychische Krise unterbrochen, so daß das Werk erst am 9.9.1868 kurz vor Bruckners endgültiger Übersiedlung nach Wien vollendet werden konnte. Begonnen hatte Bruckner übrigens mit der Niederschrift des Credo. Die Uraufführung fand am 16.6.1872 in der Wiener Augustinerkirche statt. Die zunächst vorgesehene Kapelle der Wiener Hofburg war zu klein, auch schienen hier Orchester und der Chor mit insgesamt 18 Sängern und Sängerinnen zur Aufführung der Messe ungeeignet. Dirigent war auch diesmal Bruckner, dem in der Öffentlichkeit für sein Werk Lob und Anerkennung zuteil wurden.

In ihrem äußeren Aufbau stehen Bruckners 3 große Messen, die er später noch mehrfach überarbeitet hat, ganz in der Tradition des von den Haydns, von Mozart, Beethoven und Schubert bekannten Typus der Messe der Wiener Klassik: Kyrie; Gloria und Credo dreiteilig, meist in ABA - Form, mit Amen-Fugen am Schluß; Sanctus und Benedictus selbständig, nur durch das wiederholte Hosanna aufeinander bezogen; das Dona nobis pacem des Agnus Dei, das thematisch auf das Kyrie wieder zurückgreift.

In der musikalischen Faktur bietet Bruckner dagegen völlig Neues: Ostinat Skalen im Orchester, die die oft einstimmig geführten Vokalteile zu zentralen Textstellen treiben, für deren musikalische Deutung sich Bruckner mit den unterschiedlichsten kompositorischen Mitteln dann Zeit läßt: Hochverdichtete Polyphonie; homophone Akkordfolgen, oft mit enharmonischen Verwechslungen; á-capella - Tonsatz in traditioneller Manier des 19. Jahrhunderts. Vieles steht hier blockhaft nebeneinander, wobei extreme Dynamikveränderungen zur Markierung dieser Zäsuren noch zusätzlich beitragen. Dabei

kommt es zu Aussagen über die Mysterien des Glaubens, die aus theologischer Sicht in ihrer Tiefe nur staunen lassen.

Alle drei großen Messen stehen in Moll-Tonarten, auch hier ist der Unterschied zur Wiener Klassik offenkundig: Während sich dort der Kyrie-Ruf durch seine oft heitere musikalische Ausformung in seiner Bedeutungsschwere relativiert - Mozarts c-moll-Messe und sein Requiem wohl ausgenommen -, begegnet uns bei Bruckner der gequälte Mensch, der nach Erbarmen fleht und schreit. Seit Bachs Anfang der h-moll-Messe wurden solche Töne nicht mehr vernommen.

Nicht nur im Hinblick auf ihre Besetzung nimmt die e-moll-Messe eine Sonderstellung ein. Sie ist ein sehr fremdartiges erratisches Gebilde. Viele haben in ihr die Reinkarnation der Musik Palestrinas gesehen. Eine solche Betrachtungsweise geht sicherlich von zu vordergründigen Kriterien aus, wenn das Auf und Ab der polyphon verflochtenen Stimmen solche Assoziationen weckt. Mit ihren Sekundreibungen und oftmals scharfen Dissonanzen weist sie völlig aus ihrer Zeit hinaus. Den Kirchentönen verpflichtet, erinnert sie an Klangtechniken der liturgischen Musik im 12. und 13. Jahrhundert, aber ebenso auch an fremdartige Töne unserer Tage. Mit dem Neo-Palestrinastil der Cäcilianer, zu denen Bruckner übrigens keinerlei Beziehung hatte, hat dies alles nichts zu tun.

Auch nach 1868, während der symphonischen Schaffensphase seines Lebens, hat Bruckner gelegentlich noch Kirchenmusik komponiert, in erster Linie Motetten für den praktischen Gebrauch in seinem ehemaligen Linz und in St. Florian: *Os justi* (1879), *Christus factus est* (1884), *Virga Jesse* und *Ecce sacerdos magnus* (beide 1885), schließlich *Vexilla regis* (1892) sind unter ihnen die wohl bekanntesten. Zwei größere Werke aus dieser Zeit verdienen indessen noch besondere Erwähnung: *Sein Te Deum* und die Vertonung des 150. Psalms.

Das Te Deum, das Bruckner gelegentlich als sein bestes Werk bezeichnet hat, entstand in der Zeit zwischen September 1883 und März 1884. Seine Uraufführung erlebte es 1885 in einem halböffentlichen Konzert des Wiener Akademischen Wagner-Vereins, wobei das Orchester durch zwei Klaviere ersetzt bleiben mußte. Im Jahre 1886 erfolgte die Erstaufführung mit Orchester, die begeisterte Aufnahme fand. Mit noch weiteren 30 Aufführungen zu seinen Lebzeiten wurde es sein damals meistgespieltes Werk. Heute erklingt das Te Deum nicht selten am Ende seiner unvollendet gebliebenen 9. Symphonie. Bruckner hatte es selber so gewollt, als er merkte, daß ihm die Kräfte zur Fertigstellung des Finalsatzes schwinden. Spekulative Assoziationen zu Beethovens Neunter waren damit vorprogrammiert.

Die Vertonung des 150. Psalms hatte einen profanen Anlaß: Nachdem Brahms es abgelehnt hatte, war Bruckner gebeten worden, eine Kantate für eine musische Ausstellung in Wien zu schreiben. Bruckner nahm den Auftrag an. Wegen seines besonderen Festcharakters wählte er als Text den 150. Psalm, der mit den Worten schließt: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja!“ Das im Juni 1892 fertiggestellte Werk konnte erst im November zur Aufführung gelangen. Wegen unzureichender Probenarbeit bei extrem schwierigen chorischen Anforderungen war die Uraufführung ein Mißerfolg.

Die kompositorischen Mittel in den beiden Chorwerken sind grundsätzlich die gleichen wie in den großen Messen. Dennoch hat das Prinzip einer ostinaten Begleitfigur zum einstimmig geführten Chor bei Bruckner nirgendwo eine solch expressive Ausprägung erfahren wie bei seinem Te Deum. Über fortdauernd sich wiederholenden abstürzenden Quart- und Quintfolgen e/g/g/e - man könnte an den Aufbau einer Orgelmixtur denken - erklingt sein großer Lobpreis Gottes.

Was Bruckners Orgelschaffen anbelangt, so setzen die wenigen hinterlassenen Werke im Hinblick auf seine Person in Erstaunen. Die kurzen Stücke, fast ausnahmslos aus der

Periode vor 1863, machen eher den Eindruck musikalischer Pflichtübungen - Vorspiel und Fuge c-moll (1847) vielleicht ausgenommen -, als daß sie Zeugnisse eines Komponisten sind, der als der beste Organist im damaligen Europa galt, der jeden Wettbewerb gewann und -zig Tausende von Zuhörern in Nancy, Paris und London mit seiner Improvisationskunst in seinen Bann gezogen hat. Kein Konzertorganist von Rang würde heute diese Stücke zum Schwerpunkt seiner Programme machen. Auch Literaturspiel ist Bruckners Stärke nicht gewesen. Anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde 1891 in Wien hat er den bezeichnenden Satz gesprochen: „So wie ich möchte, kann ich Ihnen nicht danken; wäre eine Orgel hier, würde ich es Ihnen schon sagen.“<sup>2</sup> Offenbar ist die Orgel für ihn mehr Medium seiner seelischen Stimmungen gewesen, als daß er für diesen Bereich etwas auf Papier hinterlassen wollte. Wie seine Orgel klingen mußte, davon hatte er indessen sehr konkrete Vorstellungen: „Mein Herz ist... leider nur für größere Orgeln angepaßt. Bei kleinen Orgeln geht der ganze Effekt flöten, und wirkt sogar lächerlich.“<sup>3</sup> Die große Orgel von Franz Xaver Chrismann in St. Florian ist zweifellos ein solches Instrument nach seinem Geschmack gewesen, mehr noch: Von Jugend an mit ihr verbunden, war sie sicherlich der Maßstab, an dem er alle anderen Orgeln gemessen hat.

Die Tatsache, daß Bruckners erste große Schaffensphase quasi vom Weihrauch umhüllt gewesen ist, hat für seine Rezeptionsgeschichte weitreichende Bedeutung. Hat sie doch inhaltlich zur Entstehung eines Bruckner-Bildes geführt, dessen Klischees uns heute noch beschäftigen. Beträchtlichen Anteil an dieser Entwicklung kommt aber nicht zuletzt dem Komponisten selber zu: Außer einer Menge Anekdoten, deren Authentizität durchaus nicht in allen Fällen gesichert ist, wissen wir von Bruckners Persönlichkeit nur wenig. Sein ohnehin nicht umfangreiches Briefwerk besteht im wesentlichen aus alltäglichen Mitteilungen und Informationen<sup>4</sup>. Und wenn er über seine momentanen Befindlichkeiten einmal schreibt, so geschieht dies meist akzidentiell und in einer weiter nicht strukturierbaren Folge extremer Euphorien und tiefster Depressionen, die keine näheren Aufschlüsse zuläßt, will man sie nicht als Beleg psychopathischer

Erscheinungsformen eines Pyknikers bewerten. Über seine kompositorischen Vorstellungen äußert er sich im Gegensatz zu seinem Idol Richard Wagner so gut wie gar nicht.

Mit solch einem Menschen mußten die Wiener fertig werden, als er 1868 in ihre Stadt zog: Er war das Gegenteil vom Phänotypus eines arrivierten Künstlers. Äußerlich von provinziellem Zuschnitt, unmodern gekleidet, unbeholfen im Auftreten, ans Devote grenzend unterwürfig, autoritätsgläubig, von einer an Einfalt grenzenden Naivität im Umgang mit seinen Mitmenschen, unbelesen und skurril, ein latenter Nekro-Voyeur, der sich für Hinrichtungen ebenso interessierte wie er darauf brannte, die Leichen des erschossenen mexikanischen Kaisers Maximilian und des exhumierten Beethoven zu sehen, eines Tages sogar Professor, dessen Lehrveranstaltungen am Konservatorium und an der Universität „wegen der Gaudi“ nicht nur von Musikbeflissenen aufgesucht wurden. Kurzum ein Sonderling, der sich unbegreiflicherweise anschickte, die Welt mit seinen Symphonien zu beehren. Und was für Symphonien! Von exzessiven formalen und tonalen Dimensionen, fremdartig und schwierig. Musik, wie sie noch niemand vernommen hatte. Hier paßte nichts zusammen. Was war das nur für ein rätselhafter Mensch? An ihm schieden sich die Geister, als sich die wegen Wagner ohnehin militant zerstrittene Wiener Musikszene weiter polarisierte. Und wie immer: Je weniger rationale Argumente zur Verfügung stehen, desto üppiger wuchert die Legende<sup>5</sup>.

Auf der einen Seite seine Anhänger, die sich auf Bruckners jahrzehntelange Dienste und Verdienste um die Kirchenmusik besannen. Für sie und ihre geistigen Nachfahren war er der 'Urmystiker', ein 'gewaltiger Dombaumeister der Musik', ein 'Spielmann Gottes', ein 'Hoherpriester', der mit feierlichen Akkorden der Blechbläser die Gemeinde seiner Hörer vor den Thron Gottes führt, und seine Symphonien als 'Messen ohne Text' verstanden wissen wollten. - Auf der anderen Seite hielten seine Gegner um Brahms und der schillernden Kritikergestalt Hanslick dagegen, indem sie rein empirisch die Eindrücke formulierten, die die Begegnung mit Bruckners Symphonik in ihnen hinterließ: Ein

einzigster Verstoß gegen die formalen Gesetze der Klassik, die Musik eines emotionalen Schwelgers, um nicht zu sagen: eines Verrückten. Oskar Loerke schreibt hierzu unter Einbezug zeitgenössischer Zitate: „Sie und andere hörten Bruckners Musik trotz ihres 'Prälatenstils' als lemurische Spukhöhle. So muß es gewesen sein, sonst hätte ihr Hohn nicht bisweilen in infernalischem Urhaß umschlagen können. Es bleibt ihnen ein Rätsel, 'wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen im Moment des Komponierens zum Anarchisten wird'. Er komponiere 'Hochverrat, Empörung und Tyrannenmord.' 'Wie eine unförmliche, glühende Rauchsäule steigt seine Musik auf, bald diese, bald jene Gestalt annehmend'. Er sei unnatürlich, aufgeblasen, krankhaft und verderblich. Halb Genie, halb Trottel, biete er antimusikalischen Blödsinn.“<sup>6</sup>

Manfred Wagner versucht in letzter Zeit einen anderen Ansatz<sup>7</sup>: Mit historisch-kritischer Methode greift er gesicherte Dokumente und Fakten auf, um Kenntnisse über Bruckners Wesenszüge zu gewinnen. So weist er mit Recht darauf hin, daß Bruckner zeitlebens Anstrengungen unternommen hat, um weiterzukommen. Prüfungen, Bewerbungen, auch um Tätigkeiten, die völlig außerhalb seiner Laufbahn als Lehrer und Musiker lagen, wie z.B. 1853 die Bewerbung um die Stelle eines Gerichtskanzlisten, geben ebenso davon Kenntnis wie eine große Anzahl von Zeugnissen, die Bruckner sich selbst noch zu Zeiten ausstellen ließ, als seine Könnerschaft längst außer Frage stand. Wagner sieht hierin die Haltung eines ehrgeizigen, auf Fortkommen bedachten Aufsteigers, der - wie es an anderer Stelle an Wagner anknüpfend heißt - im Sinne heutiger Diktion durchaus professionelles Karrieremanagement betrieb<sup>8</sup>. - Ob man soweit gehen darf, ohne nicht abermals einer neuen Bruckner-Legende das Wort zu reden?

Man kann diese Quellen auch einem anderen Bruckner-Bild zuordnen, für dessen Berechtigung durchaus einiges spricht: Daß Bruckner ein treuer Sohn seiner Kirche war, ist hinlänglich bekannt. Unter dem bezeichnenden Titel 'Bruckner und der liebe Gott' hat sich Paul Peter Kaspar noch unlängst mit diesem Thema beschäftigt. Wie sich im Falle Bruckner jedoch diese Katholizität konkret manifestierte, ist dabei oft diffus geblieben.

Ein im nahen Steyr gedrucktes, 1858 erschienenes „Gebet- und Gesangbüchlein“<sup>9</sup> mit bischöflicher Druckerlaubnis, vermittelt etwas vom Glaubensklima, das um die Jahrhundertmitte in Linz herrschte und von dem daher auch Bruckner geprägt gewesen sein dürfte. Dieser Quelle nach war das religiöse Denken in einem seiner Schwerpunkte von der Thematik bestimmt, daß sich auf der einen Seite der gute und barmherzige Gott und auf der anderen die in ihren Sünden verstrickten Menschen gegenüberstehen.

Der Weg zur Überwindung dieser Kluft liegt ausweislich der Texte nun weniger in der Teilhabe an Gottes Gnade als in der engagierten Übung von Versöhnungsopferten, die sich in Form von guten Werken der Frömmigkeit, der Rechtschaffenheit und Tugendhaftigkeit manifestieren.

Bruckners Verhaltensweise als Katholik liegt nicht weit von diesen Denkvorstellungen entfernt. Seine Religiosität erschöpfte sich weitgehend in der gewissenhaften Befolgung von Geboten und Ritualen; die Kirche als Institution - etwa das 1. Vaticanum 1869/70 mit seinen Folgen - interessierte ihn nicht. Und mit der Verrichtung solcherart guter Werke glaubte der sich sicher auf dem Weg ins Himmelreich. Es war wohl die simpelste Ausprägung scholastisch-kasuistischen Denkens, wie es noch bis in die katholisch-moraltheologischen Vorstellungen des 20. Jahrhunderts hinein durchaus seine prägende Bedeutung behalten hat. Die kirchliche Buß- und Ablasspraxis bis in die Anzahl der auferlegten Übungen hinein spielt dabei eine nicht unerhebliche Rolle. So sehen wir ihn Buch führen über die tägliche Verrichtung seiner religiösen Pflichten: abgeleistete Rosenkränze; Vater unser-, Ave Maria- und Salve Regina-Gebete. Alles ist schriftlich festgehalten wie im Testatheft eines Examinanden. Sobald die Angelus-Glocke läutete, unterbrach er seine Arbeit, um knieend den 'Engel des Herrn' zu beten. Für ihn mußte, wie es scheint, alles 'stimmen'. Gleich ob er als häufig Verliebter seine Annäherung an Frauen durch vorabgegebene und ebenso auch eingeforderte Heiratsversprechen für sich moralisch zu sanktionieren suchte oder ob er den thematischen Periodenbau in seinen Werken akribisch abzählte und nachträglich emendierte. Auch daß sich 1867

seine schwere Nervenkrise, derentwegen er zur Kur nach Bad Kreuzen mußte, ausgerechnet in Form einer Zähl-Zwangsneurose konkretisierte, ist in diesem Zusammenhang sicherlich bemerkenswert. Religiosität war für ihn ein Leben nach vorgegebenen oder vermeintlichen festen Ordnungen, von denen abzuweichen für ihn Verlust der Orientierung war. Er brauchte Sicherheit.

So scheint es durchaus denkbar, daß auch seine Bewerbungen, sein Streben nach Zeugnissen und Bestätigungen aus dieser Gesinnung resultierten. Wenn Karrierist, dann ist er ein solcher um der ewigen Seligkeit gewesen. Und so ist die f-moll-Messe als Ausdruck des Dankes für seine Wiedergenesung (1868) ebenso ernst zu nehmen wie er seine 9. Symphonie am Ende seines Lebens aus kindlich-gläubiger Seele 'dem lieben Gott' gewidmet hat.

Wenn dies alles so stimmt - auch mit diesem Deutungsversuch bewegen wir uns aus den dargelegten Gründen durchaus im Bereich des Hypothetischen -, ist für uns heutige Menschen in den Zeiten nach dem 2. Vatikanischen Konzil eine solche Frömmigkeit kaum noch nachvollziehbar. Auch Christen anderer Konfessionen haben sicherlich damit ihre Probleme. Und doch muß jeder ihr Rechnung tragen, der Bruckner als Kirchenmusiker gerecht werden will: Alles, was er für die Kirche schrieb, war für ihn selber Gottesdienst.

So ist im Sinne unserer Fragestellung - Bruckners Kirchenmusik, ein Ausdruck seiner Persönlichkeit? - nur sehr eingeschränkt eine positive Antwort möglich, und auch nur dann, wenn man sein kirchenmusikalisches Schaffen als hörbaren Ausdruck seiner durch und durch von seiner Kirche geprägten Identität verstehen will. Wer weiter geht, wie etwa vor kurzem noch Erwin Horn, der herausgefunden zu haben meint, daß Bruckners spezifische Art seiner Marienvertonungen sich schlüssig als Sublimation seiner persönlichen erotischen Frustrationen erklärt<sup>10</sup>, begibt sich ins Spekulative.

Es hat sich so ergeben, daß wir seit einiger Zeit mehrfach Jubiläumsjahre bedeutender Komponisten feiern durften. Wer entsinnt sich nicht an 1985, als Schütz, Bach und Händel gleichzeitig im öffentlichen Interesse standen? 1991 war Mozartjahr, und nun - 1996 -gedenken wir der 100. Wiederkehr von Bruckners Todestag. - Ähnlich Denkmälern aus Stein sind Jubiläumsjahre solche aus Zeit: Stationen des besonderen Gedenkens, die alleine, weil sie da sind, die Frage nach ihrem Sinn, nach ihrer didaktischen Intention zwingend in den Mittelpunkt aller Überlegungen rücken. Was könnte die Sinnggebung dieses Bruckner-Jahres sein?

Wie ich meine, ist die Gestalt Anton Bruckners in exemplarischer Weise dazu angetan, uns wieder einmal in Erinnerung zu rufen, daß es in unserer Welt Erscheinungsformen des Rätselhaften gibt, die sich letztlich jeder intellektuellen Vereinnahmung verschließen, die trotz aller wissenschaftlichen Teilerkenntnisse einer definitiven Bestimmbarkeit entzogen sind und es wohl auch bleiben. Es ist wie bei den Kunstwerken: Die immer neue Herausforderung zu einer Deutung markiert ihren dauerhaften Reiz.

Welch wundersames Wesen da am 11. Oktober 1896 gestorben und 4 Tage später gemäß seinem Wunsche in einem Sarkophag unterhalb der Orgel von St. Florian beigesetzt worden ist, wir wissen es nicht.

## Literaturhinweise und Anmerkungen:

- 1 Max Auer:  
Anton Bruckner - sein Leben und Werk; 6. Aufl.; Wien 1949  
  
Max Auer – August Göllerich:  
Anton Bruckner - ein Lebens- und Schaffensbild; 4 Bde.; Regensburg; 1924-1936  
  
Karl Grebe:  
Anton Bruckner; Reinbek bei Hamburg 1972  
  
Werner Wolff:  
Bruckner; 2. Aufl.; Freiburg 1980
- 2 Willi Reich:  
Anton Bruckner- ein Bild seiner Persönlichkeit; Basel 1953; p.91
- 3 ebenda p.26
- 4 Max Auer:  
Anton Bruckner - Gesammelte Briefe; Regensburg 1924
- 5 Manfred Wagner:  
Die Nekrologe von 1896 - rezeptionstiftend? –oder: Wie Klischees von Anton Bruckner entstanden; in: Musik-Konzepte; Bd.23/24; München 1982; p.119ff.
- 6 Oskar Loerke:  
Anton Bruckner - ein Charakterbild; Berlin 1938; zit. nach Reich; aaO. p.72 ff.
- 7 Manfred Wagner:  
Bruckner - Leben, Werke, Dokumente; 2. Aufl.; Mainz-München 1989
- 8 Peter Paul Kaspar:  
Bruckner und der liebe Gott; in: Singende Kirche;  
Heft1; Wien1996; p.4f.
- 9 Gebet- und Gesangbüchlein;  
zusammengestellt von Dr. F. Waldeck,  
Kooperator zu Molin; Steyr 1858
- 10 Erwin Horn:  
Eros und Marienlob - Gedanken zu Anton Bruckners Marienmotetten; in:  
Musica sacra; Heft 3; Regensburg 1996; p.82 ff.

