

## Eine geistliche Musik außerhalb des „Cultus“. Philipp Spitta und die Messensätze op. 35 von Max Bruch

von Dietrich Kämper, Köln

Philipp Spittas Wirken als Musikhistoriker ist bisher fast ausschließlich mit der Erforschung der älteren Musikgeschichte in Verbindung gebracht worden. Schütz, Buxtehude, Bach: Mit diesen Namen ist unser Bild des Musikforschers Spitta untrennbar verbunden. In dieser Hinsicht scheint er sich nahtlos in die Reihe der Gründungsväter der Historischen Musikwissenschaft einzufügen. Sie alle sahen den Schwerpunkt ihrer Forscherarbeit in den älteren Epochen der Musikgeschichte, wie es den Zielsetzungen des romantischen Historismus entsprach. Während die Mehrzahl der musikwissenschaftlichen Arbeiten Spittas dieses Bild zu bestätigen scheint, weisen einige seiner musikgeschichtlichen Aufsätze in eine ganz andere Richtung. Hier sind Themen der neueren Musikgeschichte fast gleichberechtigt vertreten. Es ist aber vor allem der umfangreiche, bis heute nicht vollständig ausgewertete Briefwechsel, der unsere Aufmerksamkeit auf das Verhältnis Spittas zur zeitgenössischen Musik lenkt.<sup>1</sup>

Seit Langem bekannt ist Spittas große Anteilnahme an der kompositorischen Entwicklung von Johannes Brahms. Die mit Brahms geführte Korrespondenz liegt seit fast einem Jahrhundert in der Ausgabe der Deutschen Brahms-Gesellschaft gedruckt vor.<sup>2</sup> Die intensive, fast freundschaftliche Beziehung zwischen Spitta und dem acht Jahre älteren Komponisten bildet aber keineswegs eine Ausnahme, sondern steht in engem Zusammenhang mit dem breit gefächerten Interesse Spittas für die gesamte Musik seiner Zeit. Der Kontakt zu Brahms setzte ein – von einer flüchtigen Göttinger Begegnung im Jahre 1864 abgesehen – in den Monaten um die Vollendung des *Deutschen Requiems* 1868. Mittelsmann war Max Bruch, der als Hofkapellmeister der thüringischen Residenzstadt Sondershausen mit dem am gleichen Ort wirkenden Gymnasiallehrer Spitta Bekanntschaft geschlossen hatte.<sup>3</sup> Durch Bruch, der die Bremer Uraufführung des Requiems persönlich miterlebt hatte, lernte Spitta das Werk aus erster Hand kennen. Beider Bewunderung für die Brahms-Komposition wurde noch gesteigert durch den Vergleich mit den im gleichen Jahr uraufgeführten *Meistersingern* Richard Wagners, einem Werk, dem man mit distanzierter Zurückhaltung begegnete. Sehr bald mischten sich in die Bewunderung für das *Requiem* allgemeine Überlegungen über das Wesen der zeitgenössischen geistlichen Musik. Verwundert und skeptisch äußerte sich Spitta über eine Reihe von Rezensionen, die das *Requiem* als „Kirchenmusik“ betrachteten. Der Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (A. Schubring) lobte die „Harmonik und Orchestrierung, so prächtig und effektiv, wie sie bisher in einem Werke der Kirchenmusik noch nicht dagewesen“, und der Rezensent der Neuen Berliner Musikzeitung (H. Ehrlich) sah einen eklatanten „Widerspruch zwischen dem subjectiven Glauben und jener kirchlichen Gläubigkeit hervortreten, welche in der Kunst gewisse traditionelle

<sup>1</sup> Wertvolle Vorarbeit leistete Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Werk im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel 1994.

<sup>2</sup> *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. v. Carl Krebs, Deutsche Brahms-Gesellschaft 1920, 2. Aufl. Tutzing 1974.

<sup>3</sup> Dietrich Kämper, „Max Bruch und Philipp Spitta“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, hrsg. v. Peter Larsen, Göttingen 2004 (Hainholz Musikwissenschaft, Bd. 8), S. 21–33.

Formen fordert wie in der äussern Religionsübung“.<sup>4</sup> Die hier zutage tretende Auffassung forderte den Widerspruch Spittas heraus, den er auch in einem der ersten Briefe an Brahms sehr deutlich artikulierte: „Ich war ... schon lange der Ansicht, dass es in unserer Zeit eine eigentliche Gattung von Kirchenmusik gar nicht mehr giebt, und habe daher das Requiem auch nur als ein großes, rein musikalisches Kunstwerk aufgefaßt. Kirchenmusik kann man doch nur solche nennen, die zu ihrer vollen Wirkung des Cultus bedarf, sich auf einem durch diesen gegebenen Stimmungsuntergrund aufbaut, und einen Theil ihres Wesens einbüßt sobald man diesen fortzieht“.<sup>5</sup> Spitta sprach damit einen Gedanken aus, der, nicht zuletzt unter dem Einfluss der Ideen der Aufklärung und der nachfolgenden kontroversen Diskussionen über die Frage der „wahren Kirchenmusik“, längst im allgemeinen Bewusstsein verankert war.

Der Gedanke einer sorgfältigen Unterscheidung von „cultischer“ und „nicht-cultischer“ Musik blieb auch in den folgenden Briefen ein Leitmotiv des Gedankenaustauschs. Es ist alles andere als Zufall, dass eines der Hauptthemen des Briefwechsels die Wiederaufführung der Kantaten Bachs war: durch Brahms in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, durch Spitta im Leipziger Bachverein. Die Kantaten Bachs dem evangelischen Gottesdienst zurückzugewinnen, erschien Spitta als ein wichtiges Mittel zur „Wiederbelebung der protestantischen Liturgie auf geschichtlicher Grundlage“.<sup>6</sup> In denselben Zusammenhang gehört Brahms' lebhafteste Anteilnahme am Fortgang der Bach-Biographie Spittas, deren erster Band 1873 erschien. Denn dass auch diese große und wahrhaft epochale Arbeit letztlich in den Dienst der Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik gestellt werden sollte, hat Spitta bereits im Vorwort deutlich ausgesprochen.<sup>7</sup> In der hohen Wertschätzung der Kantaten Bachs bestand zwischen Brahms und Spitta völlige Übereinstimmung.

Umso mehr muss es überraschen, dass Spitta auf die ehrenvolle Widmung der Brahms-Motetten op. 74 mit Zurückhaltung und unverhohlener Skepsis reagierte. Ein „leises Bedenken“ sei ihm gekommen über die „ästhetische Berechtigung“ des Schlusschorsals der Motette op. 74/1, so heißt es im Dankesbrief Spittas.<sup>8</sup> Auf den ersten Blick muss diese Kritik Spittas befremden, hat doch der Schlusschoral eine wichtige Aufgabe in der zyklischen Gesamtform der Motette zu erfüllen. Im Übrigen stellt er mit seiner Anspielung auf die Schlusschoräle bekannter Bach-Motetten eine unübersehbare Reverenz vor dem Bach-Forscher Spitta dar. Dieser bekräftigte jedoch seine Bedenken in einem späteren Aufsatz: „Ein Choral, als fremder Bestandtheil in einem Originalwerke verwandt, kann nur als Symbol der evangelischen Gemeinde gelten. Bach durfte dies thun, da seine Werke dem Gottesdienste zugehörten; bei Brahms trifft die Bedingung nicht zu“.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4, 1869, S. 20; *Neue Berliner Musikzeitung* 23, 1869, S. 374.

<sup>5</sup> Brief Spittas an Brahms, 1.3.1869 (*Briefwechsel* S. 27).

<sup>6</sup> Philipp Spitta, Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage, in: Ph. Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 55; Wolfgang Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 39), S. 111.

<sup>7</sup> Ebd., S. 89.

<sup>8</sup> Brief Spittas an Brahms, 20.12.1879 (*Briefwechsel* S. 77).

<sup>9</sup> Philipp Spitta, Johannes Brahms, in: Philipp Spitta, *Zur Musik*, S. 412; Dietrich Kämper, Nicht „blinder Bewunderer“, sondern „denkender Verehrer“. Philipp Spitta und Johannes Brahms, in: *Bruckner-Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*, Kassel 2006, S. 126 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 5).

<sup>10</sup> Briefe Mendelssohns an Schubring, 22.12.1832 u. 6.9.1833, in: *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und*

Hintergrund dieser kritischen Anmerkungen Spittas ist die seit dem frühen 19. Jahrhundert lebhaft diskutierte Frage nach der ästhetischen Legitimation des Chorals in der zeitgenössischen geistlichen Vokalmusik. Exemplarisch wurde diese Diskussion anhand der Choräle in Mendelssohns *Paulus* geführt. Mendelssohn selbst hatte die Choräle von Anfang an als notwendigen Bestandteil seines Oratoriums gesehen; obwohl Adolf Bernhard Marx dringend davon abgeraten hatte, hielten der Komponist und sein Textautor Schubring an dem Vorhaben fest: „[Ich kann] mich nicht entschließen ihn ganz aufzugeben, denn ich denke, in jedem Oratorium aus dem Neuen Testamente müsse er von Natur sein“.<sup>10</sup> Schubring hat später sogar für den *Elias* eine große Zahl von Chorälen vorgeschlagen<sup>11</sup>, aber diesmal ging Mendelssohn aufgrund der ganz neuen, im Wesentlichen dramatischen Konzeption seines zweiten Oratoriums nicht auf den Vorschlag ein. Mitzubedenken ist bei der Beurteilung der *Paulus*-Choräle auch die rezeptionsgeschichtlich bedeutsame Wirkung der Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion von 1829, die dem Publikum zu suggerieren schien, der Konzertsaal verwandle sich in eine Kirche.<sup>12</sup> Mendelssohn habe nun, wie C. Dahlhaus zu erkennen glaubt, diese Auffassung des Konzertoratoriums als „imaginäre Kirchenmusik“ durch seine Choräle „gleichsam auskomponiert“.<sup>13</sup>

Die rigorose Auffassung, der Choral habe nur in rein gottesdienstlicher Musik eine Daseinsberechtigung, kann allerdings schon im Hinblick auf die Passionen Bachs nicht aufrechterhalten werden. Obwohl es sich bei diesen Kompositionen des Leipziger Thomaskantors, trotz aller „oratorischen“ Zutaten, ohne Zweifel um kirchliche Musik handelt – sie kamen bekanntlich in den Leipziger Karfreitagsvespern zur Aufführung –, stehen die Choräle doch keineswegs für eine tatsächliche Mitwirkung der Gemeinde, sondern sind lediglich als deren „ideeller Vertreter“ zu verstehen. Es geht also schon bei Bach (ebenso wie später in Mendelssohns *Paulus*) nur darum, „aus den Elementen des protestantischen Gottesdienstes ein musikalisches Kunstwerk zu bilden“.<sup>14</sup> Schon Bachs Passionen verwandeln also (in Umkehrung des von Dahlhaus zitierten Mendelssohn-Ausspruchs) die Kirche zum Konzertsaal<sup>15</sup>. Dass es im 19. Jahrhundert eine eigentliche Kirchenmusik nicht mehr gebe, wie Spitta nach der Uraufführung des *Deutschen Requiems* an Brahms geschrieben hatte, war auch Mendelssohns feste Überzeugung. Während der Arbeit am *Paulus* schrieb er an den Prediger Bauer: „Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich ... [Ich weiß nicht] wie es zu machen

Julius Schubring, Leipzig 1892, S. 42; vgl. dazu Erich Reimer, „Textanlage und Szenengestaltung in Mendelssohns *Paulus*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46, 1989, S. 46.

<sup>11</sup> Brief Schubrings an Mendelssohn, 9.1.1846 (*Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring*, S. 208–216).

<sup>12</sup> Brief Mendelssohns an Franz Hauser, 16.4.1830 (Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz); vgl. dazu auch Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17), S. 49; C. Dahlhaus, „Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen“, in: *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 41), S. 58.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Otto Jahn, „F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium *Paulus*“, in: Otto Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 17 u. 37.

<sup>15</sup> Hermann Deiters, „Johannes Brahms' geistliche Compositionen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4, 1869, S. 267.

sein sollte, dass bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege“.<sup>16</sup>

War das Verhältnis zwischen Spitta und Brahms trotz großer wechselseitiger Sympathie durch eine respektvoll zurückhaltende Verehrung geprägt, so entwickelte sich die Beziehung Spittas zu Heinrich von Herzogenberg im Laufe weniger Jahre zu einer echten, auch die menschlich-private Sphäre einbeziehenden Freundschaft. Die zwischen den beiden Freunden geführte Korrespondenz übersteigt dann auch im Umfang die mit Brahms um ein Vielfaches. Nachdem Spitta 1874 als Gymnasiallehrer an die Nicolaischule in Leipzig berufen worden war, gründete er noch im gleichen Jahr zusammen mit Heinrich von Herzogenberg (sowie Franz von Holstein und Alfred Volkland) den Leipziger Bachverein, dessen Aktivitäten auf Jahre hinaus der Hauptgegenstand des Briefwechsels waren. Hier konnte von Herzogenberg, seit 1875 Dirigent des Vereins, die Ergebnisse der Bach-Forschungen Spittas durch seine Kantatenaufführungen in der Praxis erproben. Briefe und Schriften Spittas machen unmissverständlich deutlich, dass er mit den Konzerten und Editionen des Leipziger Bachvereins weiterreichende Ziele verfolgte. Schon 1875 schrieb er an von Herzogenberg:

„... wir wissen es ja alle, was wir uns von einer Wiederbelebung der Bachschen Cantaten für Kunst und Leben zu versprechen haben und hierzu beizutragen ist eine herrliche Aufgabe, an welche es sich wohl verlohnt ein Stück seiner besten Kraft zu setzen“.<sup>17</sup> Schon hier klingen Gedanken an, die Spitta später in seinem Aufsatz „Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage“ ausführlicher darlegen wird.<sup>18</sup>

So viel sich Spitta aber auch von den Kantaten Bachs für eine Wiederbelebung der evangelischen Kirchenmusik versprach, so wenig war seine Haltung eine rein retrospektive. Die von ihm immer wieder gesuchten Kontakte zu zeitgenössischen Komponisten – außer zu Brahms vor allem zu Heinrich von Herzogenberg und zu Max Bruch – lassen die Absicht erkennen, die Verbindung zur Musik der Gegenwart nicht zu verlieren. Zwar lobte er an den Motetten von Herzogenbergs das sorgfältige Studium Bachs und zeigte sich erfreut darüber, dass darin der Bachsche Geist „so glücklich wiedergeboren“ sei,<sup>19</sup> dennoch schien ihm wichtig, dass darin jede Spur von Epigontum fehle: „... es ist doch ein anderer Stil, wie derjenige Bachs“.<sup>20</sup> Kritisch stand Spitta aber vor allem dem A-cappella-Ideal Carl von Winterfelds und der Berliner Schule gegenüber, das auch der preußische König Friedrich Wilhelm IV. so nachdrücklich propagiert hatte.<sup>21</sup> Dabei hatten Spittas eigene Vorlesungen an der Berliner Universität ihm die altklassische Vokalpolyphonie wieder nahegebracht, und so sprach er dann auch in seinen Briefen mit der größten Bewunderung von den Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts: „Ich lese in diesem Semester an der Universität über das 15. und 16. Jahrhundert u. stecke

<sup>16</sup> Brief Mendelssohns an Bauer, 12.1.1835, in: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy u. Carl Mendelssohn Bartholdy, 2. Ausgabe, Leipzig 1879, S. 317.

<sup>17</sup> Brief Spittas an von Herzogenberg, 13.5.1875 (Staatsbibl. zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, N. Mus. Nachl. 59, A 56).

<sup>18</sup> Philipp Spitta, *Zur Musik*, S. 29–58.

<sup>19</sup> Brief Spittas an von Herzogenberg, 13.4.1878 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 82).

<sup>20</sup> Brief Spittas an von Herzogenberg, 29.12.1881 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 96).

<sup>21</sup> Georg Feder, „Verfall und Restauration“, in: Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 21965, S. 259.

einmal wieder tief in der Vocalmusik jener Periode. Nicht sagen kann ich, welche Erquickung und Erhebung mir das bereitet. Ambros vergleicht einmal diese Kunst mit der verlorenen Kirche im wildverwachsenen Walde, von der Uhlands schönes Gedicht singt. Für diesen Vergleich bin ich ihm ins Grab hinein dankbar, denn er entspricht durchaus meinen Erfahrungen. Schon als Knaben zog mich ein geheimnisvoller Reiz zu dieser Musik, so blutwenig ich damals davon kannte: Palestrinas Motette *Sicut cervus* war lange Zeit ziemlich das Einzige. Später erweiterten sich wohl meine Kenntnisse, aber es dauerte lange, ehe ich begriff, was jene Leute gemeint hatten. Erst in den letzten Jahren ist mir dies allmählich klar geworden. Gestern Nacht habe ich gesessen u. Senfls Motette *Ave rosa sine spinis* wohl 6 oder 7mal gelesen. Welch eine wunderbare, lebensvolle Kunst“. Dennoch münden diese Briefzeilen schließlich in die resignierende Frage: „[Diese Musik] ist nun verurtheilt, todt zu liegen. Denn wie soll man sie wieder erwecken?“<sup>22</sup> Als Grundlage einer Restauration evangelischer Kirchenmusik hielt er die alte A-cappella-Musik für ungeeignet. Denn eine Kirchenmusik, die ihren Zweck erfüllen soll, darf nicht „im absoluten Gegensatz zur modernen Musik stehen“.<sup>23</sup> Immer wieder ermunterte er deshalb seinen Freund Heinrich von Herzogenberg zur Schaffung neuer geistlicher Vokalwerke. Insbesondere erhoffte er sich von ihm, nach den zahlreichen, von Spitta überwiegend positiv beurteilten geistlichen Liedern und Motetten der Jahre 1880–1882, ein größeres Werk geistlicher Vokalmusik. Dabei hielt er mit gelegentlichen kritischen Einwänden keineswegs zurück, setzte aber für die Zukunft insgesamt große Hoffnungen auf das kompositorische Schaffen des Freundes: „Ich will es Dir gestehen, dass Deine Compositionen so ziemlich die einzigen Novitäten sind, die mir jetzt Freude machen. Daß dabei viel persönlicher Antheil mitwirkt, merke ich wohl. Ich leugne auch nicht, dass mir zuweilen etwas weniger gefällt, und dass ich manchmal einige Anklänge an Brahms weg wünschte. Aber die ganze Art hat doch etwas echtes, mich anheimelndes, und ich fühle, es ist immer noch etwas bedeutendes unausgesprochen in Dir. Wenn Du einmal an ein großes Gesangwerk gingest, würde das wahrscheinlich heraus kommen. So ein Requiem, oder Stabat mater, oder der 90. Psalm, wo alle Mittel der Tonkunst groß und breit entfaltet werden könnten“.<sup>24</sup> Heinrich von Herzogenberg hat diese in ihn gesetzten Hoffnungen erst in viel späteren Jahren erfüllen können, im Wesentlichen erst nach dem Tode seiner Gattin Elisabeth geb. von Stockhausen im Jahre 1892, so dass Spitta, der selbst schon 1894 starb, diese Werke (mit Ausnahme des *Requiem*s op. 72 und der Kantate *Totenfeier* op. 80) nicht mehr kennenlernen konnte. Ihr Entstehungsanlass war die Bitte des jüngeren Bruders und Theologen Friedrich Spitta, die akademischen Gottesdienste der Universität Straßburg durch neue Compositionen zu bereichern.<sup>25</sup> Philipp Spitta hatte seinem Bruder ausdrücklich zur Zusammenarbeit mit Heinrich von Herzogenberg geraten. Neben kleineren Compositionen für den Hauptgottesdienst wünschte sich Friedrich Spitta auch größere Werke, die im Rahmen

<sup>22</sup> Brief Spittas an Heinrich von Herzogenberg, 6.12.1881 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 95); vgl. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Werk im Spiegel seiner Briefwechsel*, S. 112.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Brief Spittas an Heinrich von Herzogenberg, 8.4.1883 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 104).

<sup>25</sup> Friedrich Spitta, „Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik“ in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919*, 26. Jahrgang, Leipzig 1920, S. 36; vgl. auch Konrad Klek, „Heinrich von Herzogenberg und Friedrich Spitta. Sieben fruchtbare Jahre für die evangelische Kirchenmusik 1893–1900“, in: *Musik und Kirche* 63, 1993, S. 312–318 und ebd. 64, 1994, S. 95–106.

geistlicher Abendmusiken zur Aufführung kommen sollten. Zu diesem Zweck schuf von Herzogenberg seine *Geburt Christi* op. 90, *Passion* op. 93 und *Erntefeier* op. 104. Durch Einbeziehung evangelischer Kirchenlieder gelang es ihm, die Kluft zwischen den musikalischen Ausführenden und der Gemeinde der Zuhörer zu überwinden und den kirchlichen Charakter der Werke weitgehend zu wahren.<sup>26</sup> So leistete der Katholik Heinrich von Herzogenberg einen wichtigen Beitrag zur evangelischen Kirchenmusik im ausgehenden 19. Jahrhundert. Philipp Spitta, der hierbei als Vermittler auftrat, war bis zu seinem frühen Tod für Heinrich von Herzogenberg, wie dieser dankbar anerkannte, „ein Manometer, der nie trügt“; und er fuhr fort: „an dem Verkehr mit Dir wird mir immer gleich klar, wie weit ich selbst gekommen bin, was für Fortschritte ich mache, wie viel mir noch zu thun übrig bleibt! ... Dir zuerst, dem Oberregisseur, gebührt mein Dank“!<sup>27</sup>

Als Friedrich Spitta seinen Bruder Philipp um die Nennung von Komponisten bat, die für seine Straßburger Universitätsgottesdienste kirchenmusikalische Kompositionen beisteuern konnten, da nannte dieser auch den Namen Max Bruch. Und in der Tat hat der 1838 in Köln geborene Komponist, dessen Großvater Christian Gottlieb Bruch der erste Superintendent der evangelischen Gemeinde in Köln war (seit 1803), zwei kleinere Chorkompositionen für Straßburg geschrieben; sie wurden sogleich in der von Friedrich Spitta mitherausgegebenen Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst veröffentlicht: *Zum Reformationsfest* (16. Jh.), Chorlied für vier gem. Stimmen sowie *In der Nacht* (Tersteegen), Chorlied für Alt, zwei Tenöre und Bass.<sup>28</sup> Bruchs Beitrag zu den Straßburger Universitätsgottesdiensten fiel damit allerdings wesentlich bescheidener aus als der Heinrich von Herzogenbergs, der sein letztes Schaffensjahrzehnt ganz in den Dienst der Erneuerungsbestrebungen Friedrich Spittas stellte.

Der Gedankenaustausch zwischen Philipp Spitta und Max Bruch hatte schon drei Jahrzehnte zuvor in jene ganz andere, gleichsam entgegengesetzte Richtung gezielt, die im Titel des vorliegenden Beitrags angedeutet ist: die Schaffung einer geistlichen Musik, die „sich aus der Umzäunung des Cultus herauswagt“, die sich „muthig auf den Boden der reinen Kunst stellt“.<sup>29</sup> In den Mittelpunkt des Interesses rückt dabei ein Werk, das in der bisherigen Max-Bruch-Forschung ein Schattendasein fristet: *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei* für Doppelchor, zwei Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad lib.) op. 35. Über diese „Messensätze“ (Bruch selbst verwendete häufig diesen Kurztitel) war bisher nur so viel bekannt, dass Spitta an ihrer Entstehung entscheidenden Anteil hatte. Der in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte, bisher nur unzureichend ausgewertete Briefwechsel zwischen Bruch und Spitta gibt darüber sehr genauen Aufschluss. Es handelt sich bei dieser Korrespondenz um „Werkstattbriefe“, die in ihrem Umfang und ihrer Ausführlichkeit kaum ihresgleichen haben und tiefen Einblick in die Musikanschauung beider Briefpartner gewähren. Der Verfasser dieses Beitrags ist sich dessen bewusst, dass Bruch einer Veröffentlichung dieser Briefe ablehnend gegenübergestanden hätte – ähnlich wie im Falle seines Briefwechsels mit Joseph Joachim anlässlich der Entstehung

<sup>26</sup> Friedrich Spitta, Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik, S. 45.

<sup>27</sup> Brief Heinrich von Herzogenbergs an Spitta, 6.12.1883 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 251).

<sup>28</sup> Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1, 1896/97 und ebd. 2, 1897/98; Stichvorlagen: Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Ms. 429 und N. Mus. Ms. 430.

<sup>29</sup> Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

seines g-Moll-Violinkonzerts. Auch in diesem Fall wäre seine Befürchtung gewesen, er erscheine in diesen Briefen „ungeheuer unselbständig (um nicht zu sagen, schülerhaft)“.<sup>30</sup> Doch steht außer Frage, dass die Musikwissenschaft auf die Veröffentlichung und Auswertung dieser Dokumente, die einen sehr detaillierten Einblick in die Werkgenese gewähren, nicht verzichten kann.

Über dem zweifellos höchst bedeutsamen Einfluss, den Philipp Spitta auf die Entstehung der Messensätze ausgeübt hat, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch in diesem Fall das Erlebnis des Brahms'schen *Requiems* wichtige Impulse vermittelt hat. Der tiefe Eindruck der Brahms-Komposition gab den entscheidenden Anstoß dazu, dass Bruch auf ein eigenes früheres, weit zurückreichendes Projekt geistlicher Vokalmusik zurückgriff und sich zu dessen Überarbeitung und Vollendung entschloss. Freunden gegenüber hat Bruch berichtet, dass ihn schon 1853, im Alter von 15 Jahren, der Plan einer doppelchörigen Messe mit Orgel beschäftigt habe.<sup>31</sup> Während dieser Plan zunächst nicht über fragmentarische Einzelsätze hinauskam, führte das spätere intensive Studium der Werke J. S. Bachs zu seiner Vollendung. Es war vor allem das Spiel der Orgelwerke Bachs auf der Bonner Universitätsorgel im Sommersemester 1859 und die Begegnung mit dessen Klavierkonzerten bei den Musikabenden der Duisburger Familie Curtius-Matthes im Winter 1859/60, die zum Abschluss der kompositorischen Arbeit anregten. Bruch erinnerte sich, dass er im Herbst 1860 dem Kölner Domkapellmeister Carl Leibl, dem Vater des Malers Wilhelm Leibl, „das Manuscript einer vollständig fertigen Messe für Dopp.Chor, Streichquartett und Orgel übergab und ihn ersuchte, dieselbe im Dom aufzuführen“.<sup>32</sup> Diese Aufführung ist jedoch nie zustande gekommen, und die Handschrift dieser „Urfassung“ der Messensätze muss als verschollen gelten. Dennoch sind wir über die Beziehung dieser 1860er Version zu der späteren, 1870 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten dreisätzigen Fassung nicht in völliger Ungewissheit. Der Komponist selbst nämlich hat sich in dem von Karl Gustav Fellerer publizierten, von mir bereits mehrfach zitierten Brief an Emil Kamphausen unmissverständlich zu dieser Frage geäußert. Er erinnere sich sehr genau daran, so schrieb Bruch, dass vor der „Missa brevis“, d. h. dem op. 35 von 1870, eine komplette Messe existiert habe „und dass somit diese 3 Sätze nichts weiter sind als der kritisch gesonderte und umgearbeitete Rest jener alten Arbeit“.<sup>33</sup> Der enge Zusammenhang zwischen den beiden Fassungen darf demnach als sicher gelten.

Auf einen besonderen Entstehungsanlass geht das Kyrie in seiner Urfassung zurück. Der Komponist hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass dieser Satz, der die Keimzelle der Komposition bilde, durch den Tod der „mütterlichen Freundin“ Therese Neissen (1859) angeregt worden sei. Therese Neissen war die Schwester des Advokaten August Neissen, des Besitzers des Igeler Hofes bei Bergisch Gladbach. „Wochen und Monate hatte ich bei ihr auf dem Igeler Hof in der schönen Wald-Einsamkeit zugebracht,

<sup>30</sup> Brief Bruchs an Johannes Joachim (Sohn Joseph Joachims), 14.3.1912; vgl. Wilhelm Lauth, „Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch“, in: *Max Bruch-Studien*, hrsg. v. Dietrich Kämper, Köln 1970 (Beiträge zur rhein. Musikgeschichte, Heft 87), S. 61.

<sup>31</sup> Brief Bruchs an Emil Kamphausen, 19.2.1882, mitgeteilt in: Karl Gustav Fellerer, „Max Bruchs Messensätze“, in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Dagmar Weise, Beethovenhaus Bonn 1957, S. 114–116.

<sup>32</sup> Ebd., S. 114.

<sup>33</sup> Ebd., S. 115.

als Kind und heranwachsender Jüngling – mit ihrem Tode war das alles aus“.<sup>34</sup> Durch seine enge Freundschaft mit den späteren Eigentümern, der Bergisch Gladbacher Fabrikantenfamilie Zanders, blieb Bruch jedoch dem geliebten Igeler Hof auch weiterhin eng verbunden. In seinen Briefen und Aufzeichnungen aus den späten Berliner Jahren wurde dieses landschaftlich reizvolle Anwesen auf den Höhen des Bergischen Landes, Ort der Entstehung vieler seiner Kompositionen, zum Kristallisationspunkt wehmütiger Jugenderinnerungen und Heimwehgefühle des nunmehr achtzigjährigen Komponisten.

Da Max Bruch selbst die Wiederaufnahme der Komposition der Messensätze auf „Herbst 68“ datierte<sup>35</sup>, darf das Erlebnis des Brahms'schen *Requiem*s (Uraufführung: 10.4.1868) als der unmittelbare Auslöser des Projekts angesehen werden. Die Brahms-Komposition wird, wie der Briefwechsel mit Spitta zeigt, auch in den nun folgenden Monaten für Bruch der ständige Vergleichs- und Orientierungspunkt bleiben. Dabei suchte Bruch in jeder Arbeitsphase Rat und Urteil des in Sondershausen in unmittelbarer Nachbarschaft wohnenden Spitta, indem er diesem die Kompositionsentwürfe auf dem Klavier vorspielte. So heißt es in einem undatierten Billet: „Lieber Freund, hierbei schicke ich das Sanctus. Wenn Sie nichts Anderes vorhaben, so komme ich heute gegen 6 zu Ihnen und spiele es Ihnen vor“. Und in einem gleichfalls undatierten Brief schrieb Bruch: [Nach der Orchesterprobe] „will ich gleich zu Ihnen kommen ... Sollte es Ihnen möglich sein, so hören Sie vielleicht die Messen-Sätze an“.<sup>36</sup> Der Briefwechsel zwischen Bruch und Spitta verdichtete sich in auffallender Weise im März 1869, und es darf als sicher gelten, dass die Messensätze in den Monaten März/April 1869 ihre endgültige Gestalt angenommen haben. Allerdings war – um das schon hier vorwegzunehmen – die Frage: Messensätze oder vollständige Messe? damals noch immer nicht endgültig entschieden.

Als größtes Hindernis für den Plan einer vollständigen Messe erwies sich von Anfang an das Credo. Bruch und Spitta waren sich einig in ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem Text des Symbolum Nicaenum, insbesondere was seine Eignung für eine moderne, außerhalb der Kirche stehende geistliche Musik betraf. Bruch eröffnete die Diskussion mit folgenden drastischen Worten: „Ich kann mich durchaus nicht entschließen, das Credo, welches ein paar hundert bischöflicher Esel in Nicäa durch Majoritäts-Beschluß gegen eine vernünftige Minorität durchgesetzt haben, – abermals durch unsere schöne Kunst zu verherrlichen. Es ist zu dumm.“<sup>37</sup> Auch für Spitta war der Text des Symbolum Nicaenum der Hauptgrund, zum Verzicht auf die Komposition einer vollständigen Messe zu raten; er empfahl Bruch, alle kirchlich-gottesdienstlichen Bindungen abzustreifen und sich „auf rein musikalischen Boden“ zu stellen: „... musikalische Gründe, die das Credo forderten, sind nicht da, u. dass der Text Sie sonst productiv sehr anregen sollte, bezweifle ich auch. Einzelne dankbare Stellen sind wohl darin, aber was will das sagen gegen all die übrigen dogmatischen Thorheiten, die bei weitem die Überzahl bilden? Ich bin überzeugt, jeder vernünftige Mensch wird sich freuen, dass Sie den Muth gehabt haben, den Messentext sich nach rein musikalischen Bedürfnissen zurecht zu machen, u. eben nur das componirten, was sich componiren lässt. Der Cre-

<sup>34</sup> Brief Bruchs an Emil Kamphausen, 18.2.1882, in: K. G. Fellerer, *Max Bruchs Messensätze*, S. 113.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 4 u. 18.

<sup>37</sup> Brief Bruchs an Spitta, 1.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 30).



do-Text (ich habe ihn eben wieder durchgelesen) kann nach meiner Ansicht von einem ordentlichen modernen Musiker nicht mehr behandelt werden, er ist zu abstrus u. zu wortreich, dürr, unproductiv u. albern. Und für den Cultus componiren Sie ja Ihre Messe nicht“.<sup>38</sup>

Mit diesen Zeilen antwortete Spitta auf einen Brief Max Bruchs, der deutlich erkennen ließ, dass dieser inzwischen in seiner Ablehnung des Credo wieder unsicher und schwankend geworden war. Diesem Sinneswandel waren intensive Überlegungen zur Gesamtkonzeption der Messensätze vorausgegangen. Sie fanden ihren Niederschlag in den folgenden drei Zwischenstufen der Werkgenese: 1. Die dreiteilige Fassung Kyrie, Sanctus, Agnus Dei (d. h. die spätere Endfassung) wurde zunächst verworfen, weil sie zwar zyklisch in sich abgerundet war, aber aufgrund des fehlenden Tempowechsels notwendigerweise eine monotone Wirkung haben musste. 2. Die an ihrer Stelle erwogene dreiteilige Fassung Kyrie, Gloria, Sanctus hatte wiederum den großen Nachteil, mit a-Moll zu beginnen und mit Des-Dur zu schließen, d. h. auf tonartliche Zyklizität zu verzichten. 3. So gelangte Bruch zwischenzeitlich zu der vierteiligen Konzeption Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei. An diesem Punkt aber sah sich der Komponist sogleich mit der Frage vieler Freunde und Kollegen konfrontiert: Wenn schon vier Sätze, warum dann nicht das Ganze? Der kritische Rat der Freunde, der für Bruch ebenso wie für Brahms große Bedeutung hatte, erwies sich in diesem Fall als wenig hilfreich. Joseph Joachim und Friedrich Gernsheim sprachen sich für eine vollständige, d. h. fünfteilige Messe aus, der Krefelder Freund Rudolf v. Beckerath dagegen für das dreiteilige Fragment Kyrie, Gloria, Sanctus.

Auf solche Weise mit seinen Fragen und Zweifeln allein gelassen, kehrte Bruch vorübergehend zum Plan einer vollständigen Messe zurück. Auch in dem früher so entschieden abgelehnten Text des Credo schien der Komponist jetzt durchaus Möglichkeiten einer kompositorischen Verwendung zu erkennen: „Manches im christlichen Credo erscheint uns als dogmatischer Unsinn. Indessen lässt sich auch den bedenklichsten Stellen, wenn man sie recht mystisch, geheimnißvoll behandelt, eine Seite abgewinnen, – sogar eine dankbare Seite“.<sup>39</sup> Als Kronzeugen für diese Auffassung führte Bruch den Komponistenkollegen Johannes Brahms an, dessen *Requiem* in jeder Phase der Entstehung der Messensätze der Maßstab war – ein Maßstab, der teils mit Bewunderung, teils mit unverhohlener Eifersucht betrachtet wurde. Über den sechsten Satz des Brahms-*Requiem*s schrieb Bruch: „In schönen und erhabenen Worten werden hier Vorstellungen ausgedrückt, die dem modernen Menschen fremd und fast unverständlich geworden sind ... Aber die Bilder sind mächtig und regen die Fantasie des schaffenden Künstlers gewaltig an, – und so ist zu diesen Worten eine Musik entstanden, die mit erschütternder Gewalt und Wahrheit auf den Menschen eindringt“.<sup>40</sup> So entnahm Bruch aus Brahms' kompositorischer Behandlung der Texte aus der Offenbarung des Johannes die Rechtfertigung, auch die „gewaltigen Vorstellungen“ der Worte des Symbolum Nicaenum in Musik zu setzen – für den Fall, dass er sich denn doch zur Vertonung des vollständigen Messetextes entschließen sollte.

<sup>38</sup> Brief Spittas an Bruch, 14.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

<sup>39</sup> Brief Bruchs an Spitta, 7.3.1869, Nachtrag zum Brief vom 6.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 32).

<sup>40</sup> Ebd.

In der Tat belegen zwei undatierte Skizzenblätter der Staatsbibliothek zu Berlin, dass Bruch damals die Komposition eines Credo-Satzes in Angriff nehmen wollte.<sup>41</sup> Blatt 1 dieses Autographs, nur vorderseitig beschrieben, umfasst fünf Takte, die lediglich das melodisch-harmonische Gerüst des Satzbeginns entwerfen. Blatt 2, beidseitig beschrieben, skizziert particellartig den Chor- und Orchesterpart des Anfangs: „factorem coeli et terrae, deum verum de deo vero consubstantialium ...“ Am Schluss dieses zweiten Blatts folgen drei weitere Takte „Et incarnatus“, ebenfalls in particellartiger Notierung, mit dem Zusatz „8 Soli“. Alle diese flüchtig skizzierten Fragmente sind zu kurz und bruchstückhaft, um auch nur eine umrisshafte Vorstellung von der Konzeption des Credo-Satzes zu vermitteln. Obwohl jeglicher Datierungsvermerk fehlt, lässt sich dieses Autograph unschwer jener Arbeitsphase des Frühjahrs 1869 zuordnen, in der die definitive Entscheidung für die spätere Dreisätzigkeit Kyrie, Sanctus, Agnus noch nicht gefallen war. Es ist der kompositorische Niederschlag der lebhaften Diskussion über das Pro und Contra des Credo, die im Briefwechsel mit Spitta so intensiv geführt wurde.

Es war schließlich niemand anderes als eben dieser Spitta, der den zwischen den widersprüchlichen Ratschlägen der Freunde schwankenden Bruch endgültig von dem Plan einer vollständigen Messe abbrachte. Sein Hauptargument fasste Spitta in den (bereits oben zitierten) Satz zusammen: „Es ist durchaus nöthig, dass einmal Jemand kommt, der bei einer Messencomposition sich aus der Umzäunung des Cultus herauswagt und muthig auf den Boden der reinen Kunst stellt“. Und beinahe trotzig fügte er hinzu: „Was geht den Künstler denn die Kirche an? Ich halte dieses Unternehmen für einen Fortschritt künstlerischer Aufklärung!“<sup>42</sup> Zugleich ermutigte Spitta den Komponisten, trotz des textlichen Fragmentcharakters an der Bezeichnung „Messe“ festzuhalten, allerdings mit dem Zusatz „Messe für Concertaufführungen“. Auf Spittas Rat hin trug sich Bruch dann auch lange Zeit mit dem Gedanken, sein op. 35 unter dem Titel *Concertmesse* zu veröffentlichen. Nachdem aber der Verleger Breitkopf & Härtel Bedenken angemeldet und die Kollegen Joachim, Rudorff und Reinecke vehement dagegen Einspruch erhoben hatten, verzichtete der Komponist auf diesen Plan. So wurde der Begriff „Messe“ schließlich ganz eliminiert, und die Komposition erschien unter dem „neutralen“ Titel *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei* für Doppelchor, zwei Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad lib.) op. 35. Der ausführliche briefliche Gedankenaustausch mit Spitta fand ein letztes Echo in einer kurzen Anmerkung auf der Rückseite des Titelblatts. Spittas Wunschvorstellung von einer Musik, die sich außerhalb der Grenzen des „Cultus“ bewegte und sich auf den Boden der „reinen Kunst“ stellte, wurde hier in einem einzigen Satz resümiert: „Diese Messensätze bilden ein zusammenhängendes Ganze [!] und sind als solches vorzugsweise für Concert-Aufführungen bestimmt“. Die dem Titel vorangestellte Widmung „Ihrer Durchlaucht der Prinzessin Elisabeth von Schwarzburg-Sondershausen ehrfurchtsvoll zugeeignet“ gibt nicht allein der Verehrung für ein besonders musikinteressiertes Mitglied des Fürstenhauses Ausdruck, das für Bruch in jenen Jahren ein wichtiger Gesprächspartner war, sondern ist zugleich Reverenz vor der kleinen thüringischen Residenz, in der die Messensätze vollendet wurden

<sup>41</sup> Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ms. autogr. Bruch 6.

<sup>42</sup> Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

und in der die langjährige kollegiale Freundschaft zwischen Bruch und Spitta ihren Anfang genommen hatte.

Nachdem auf Drängen Spittas jede Rücksichtnahme auf den „Cultus“, d. h. auf die kirchlich-gottesdienstliche Funktion der Messe endgültig aufgegeben worden war, rückten nun künstlerisch-ästhetische Fragen in den Mittelpunkt der gemeinsamen Überlegungen. Sie kreisten um Fragen des formalen und tonartlichen Gleichgewichts der Sätze und um ihre immanent-musikalische Dramaturgie. Als Bruch nach einer Krefelder Probeaufführung der Messensätze im Februar 1869 zu der Überzeugung gelangt war, das Werk in der Fassung Kyrie-Gloria-Sanctus abschließen und veröffentlichen zu sollen,<sup>43</sup> stieß er damit auf die entschiedene Ablehnung Spittas. Dieser bemängelte vor allem die fehlende tonartliche Geschlossenheit der neuen Version – mit einem Beginn in a-Moll und einem Schluss in Des-Dur. Spittas kritische Ausführungen verraten ein feines Gespür für kompositorische Fragen, insbesondere für solche der tonartlichen Disposition zyklischer Werke; sie erinnern uns daran, dass der Musikhistoriker in seiner Jugend selbst als Komponist von Klavier- und Kammermusik, Liedern und Chorwerken hervorgetreten war.<sup>44</sup> Seine Kritik an der Tonartendisposition der Messensätze erläuterte Spitta durch den Vergleich mit einer Sinfonie: „ [Man kann] doch wohl nicht gut ein dreisätziges Chor-Stück in a moll beginnen u. in des dur schließen ... Wenn in einem großen, vieltheiligen, reich bewegten Tonwerk die Abrundung durch das Zurückkehren zur Haupttonart oftmals aufgegeben ist, so hat das nichts gegen sich, da der Hörer das Gefühl für die Tonart des Anfangs nicht mehr gegenwärtig hat. Ihre Messensätze aber stehen zu einander, wie die einzelnen Theile einer Symphonie. Man denke sich eine solche mit diesem Tonarten-Verhältnis!“<sup>45</sup> Obgleich sich Bruch den Vergleich mit den Sinfoniesätzen nicht zu Eigen machen wollte, ließ er sich dennoch von Spitta zur Aufgabe der „Krefelder Version“ bewegen. Vor allem aber schloss er sich der Überzeugung Spittas an, dass dem Agnus Dei sein Platz als Schlussstück der Messensätze nicht streitig gemacht werden dürfe. Spitta hatte sein energisches Plädoyer für das Agnus Dei mit den Worten geschlossen: „Ceterum censeo – das Agnus muß beibehalten werden!“<sup>46</sup>

Schließlich erkannte Spitta auch in der besonderen Technik der Chorbehandlung ein zusätzliches Argument gegen die Fünfsätzigkeit. Basis des Bruchschen Chorsatzes ist die achtstimmig-doppelchörige Schreibweise, und gerade darin sah Spitta einen wichtigen Grund, auf die vollständige Vertonung des fünfteiligen Messordinariums zu verzichten. Es komme sehr darauf an – so Spitta –, dass der doppelchörige Charakter des Werkes durchgängig gewahrt werde. Deshalb werde auch ein möglicherweise noch hinzukomponiertes Gloria sicher „in seinen Grundsäulen“ ebenfalls doppelchörig werden, wenn auch vielleicht mit vierstimmigen Abschnitten „durchflochten“. Bei einer nochmaligen Erweiterung zur Fünfsätzigkeit drohe aber ein Zuviel des Guten: „Fünf Sätze nun, wesentlich in derselben großartigen Massenhaftigkeit behandelt, möchte vielleicht zu viel werden.“<sup>47</sup> In seiner späteren Rezension der Messensätze räumte Spitta ein, dass der Komponist durchaus nicht immer eine reale Achtstimmigkeit zur Anwendung brin-

<sup>43</sup> Brief Bruchs an Spitta, 1.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 30).

<sup>44</sup> Wolfgang Rathert, „Spitta, Philipp“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Personenteil Bd. 15, Kassel 2006.

<sup>45</sup> Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Brief Spittas an Bruch, 14.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

ge; vielmehr mache er von jener Freiheit Gebrauch, „die sich durch den Hinzutritt von Instrumentalbegleitung im Laufe der Zeit als naturgemäss entwickelt hat“.<sup>48</sup> In einem höchst suggestiven Bild beschrieb Spitta den Chorsatz als ein abwechselndes Sich-Zusammenziehen und Sich-Ausdehnen der Stimmen, ganz in Abhängigkeit von den Forderungen des Textes: „... wir werden auf Stellen treffen, wo der Chor in mächtiger extensiver Steigerung allmählig [!] bis zum weitesten Gewebe auseinandergespannt wird, und wiederum auf andere Parthien, wo aus reicherer Vielstimmigkeit in intensivem Wachsthum derselbe sich nach und nach auf vier Stimmen zurückzieht“.<sup>49</sup>

So entschied sich Bruch schließlich für jene dreisätzige Version, die der ursprünglichen Konzeption seiner Messensätze entsprach: Kyrie, Sanctus, Agnus Dei. In dieser Fassung bot das Werk zwar wenig Abwechslung in den musikalischen Zeitmaßen, dafür aber eine sowohl in tonartlicher wie thematischer Hinsicht zyklisch gerundete Großform. Damit war zugleich die Befürchtung Bruchs, das Werk erscheine wie „ein zu hastig in die Welt geschicktes Fragment“<sup>50</sup>, endgültig entkräftet. Mit feinem Gespür für die textlich-musikalische Dramaturgie der Messensätze verstand es Spitta vor allem, Bruchs Bedenken zu zerstreuen, das Agnus könne nach dem Sanctus nicht mehr seine volle Wirkung entfalten: „Ist es denn aber auch nöthig, dass darnach noch eine Steigerung eintritt? Scheint es nicht vielmehr künstlerisch geboten, dass nach der ungeheuren Pracht des Sanctus der gehaltene Ernst des Anfangs wiederkehre u. sich in mildem Frieden auflöse? Mich dünkt, so erst erhielt das Werk den erforderlichen Abschluß“.<sup>51</sup>

Hauptpfeiler der dreiteiligen Bogenform ist das Kyrie-eleison-Thema in a-Moll, das in den Takten 3–6 des ersten Satzes intoniert wird.

Andante sostenuto. *p cresc.*

Ky - ri - e! Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!  
Ky - ri - e e - lei - son!

<sup>48</sup> Philipp Spitta, Max Bruch. *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei*, in: Musikalisches Wochenblatt 1, 1870, S. 115.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

<sup>51</sup> Ebd.

Dieses Thema kehrt im Miserere nobis des dritten Satzes in der gleichen Tonart wieder.

Adagio sostenuto.

The musical score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes piano accompaniment. The tempo is "Adagio sostenuto". The lyrics are: "A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di! Mi - se - re - re no - bis!". The score features dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo), and includes fermatas over the final notes of the phrase "no - bis!".

Dem musikalischen Bezug entspricht also ein textlich-gedanklicher: Es ist die Bitte um Gottes Vergebung, die den großen Bogen um die Messensätze spannt. Den Mittelteil dieses Triptychons bildet das Sanctus in Des-Dur. Als Zeitmaß wählte Bruch für diesen Satz ein verhalten-feierliches Adagio. Auch das „Pleni sunt“ bietet dazu keinen allzu deutlich spürbaren Kontrast, auch wenn man in der Tempovorschrift „Andante ma ben mosso“ das Bemühen des Komponisten erkennen kann, dem fehlenden Wechsel der Zeitmaße behutsam entgegenzuwirken. Spitta spürte im Sanctus etwas von jener Stimmung, „die uns in hohen Domeshallen umfängt, wenn das Sonnenlicht mild und voll durch die farbigen Fenster hereinblickt“.<sup>52</sup>

Spitta hat in seiner für das Musikalische Wochenblatt verfassten Rezension der Messensätze den Nachweis erbracht, dass die Zyklizität des op. 35 nicht allein auf der zyklischen Verklammerung der Ecksätze Kyrie und Agnus beruht, sondern zugleich auf bestimmten Binnensymmetrien im zentralen Sanctus. Er entdeckte in diesem Satz eine streng konzentrische Form, deren Mitte das Benedictus bildet. Das folgende Formschema resümiert die Ergebnisse der Analyse Spittas<sup>53</sup>:

- a Sanctus (Solosoprane über tiefem Chor)
- A Sanctus (voller Chor + Solosoprane)
- B Pleni sunt coeli
- C Benedictus
- B Pleni sunt coeli
- A Sanctus (voller Chor + Solosoprane)
- a Sanctus (Solosoprane über tiefem Chor)

<sup>52</sup> Philipp Spitta, Max Bruch. *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*, S. 134.

<sup>53</sup> Ebd., S. 148.

Die zentralsymmetrische Anlage des Sanctus erfährt dadurch eine zusätzliche Akzentuierung, dass die beiden B-Teile spiegelbildlich zueinander angeordnet sind: das Pleni-Thema erscheint beim ersten Mal (vor dem Benedictus) gleich zu Beginn in vollständiger Gestalt, beim zweiten Mal (nach dem Benedictus) erst am Schluss. Als Kenner altgriechischer Musik zog Spitta eine Parallele zum Nomos des Terpandros, dessen formale Gliederung dem obigen Formschema genau entsprach. Unter Nomos ist bei Terpandros wohl keine konkrete Melodie zu verstehen, sondern ein Melodietypus, der zwar bestimmte melodische und rhythmische Grundmerkmale aufwies, aber doch in jedem Einzelfall einer Neugestaltung unterzogen wurde.<sup>54</sup> Es darf angenommen werden, dass die kunstvolle Siebenteiligkeit dieses Nomos in einer symbolischen Beziehung zur siebensaitigen Kythara und zum siebentönigen Tonsystem steht.

Spitta fand in seiner Rezension Worte des höchsten Lobes für die Messensätze Bruchs. Schon in seinem Brief an Brahms vom 21. Februar 1870 fällt er über diese Komposition, an deren Entstehung er so wesentlichen Anteil hatte, ein sehr positives Urteil: „ [Bruchs] neueste Composition für Doppelchor und Orchester (Kyrie, Sanctus und Agnus dei) kennen Sie vielleicht schon; sie erscheint mir als ein vortreffliches Werk, vielleicht das beste, was er geschrieben“.<sup>55</sup> In der fast genau gleichzeitig erschienenen Rezension hatte sich aufgrund sorgfältiger Analyse dieses positive Urteil weiter verfestigt, und so eröffnete Spitta seine Besprechung mit Sätzen, die unverhohlene Sympathie und Bewunderung ausdrückten: „Unter der stattlichen Reihe von kürzlich erschienen neuen Compositionen Max Bruch's, welche fast sämtlich für Chor und Orchester gesetzt sind, gebührt der vorliegenden der unbestrittene Ehrenplatz. Wie von jeher sich die eigenartige und glückliche Begabung dieses Componisten gern unter dem Haufen der gesammten musikalischen Ausdrucksmittel tummelte, so ruft sie auch hier wieder die vereinigten vocalen und instrumentalen [!] Mächte in ihrem weitesten Umfange zur Dienstleistung auf. Ein Zug zur Grösse und Einfachheit, schwunghafte und schön gezeichnete Melodien, glänzende Pracht der Klangfarbe, daneben ein heiterer Blick für angemessene Proportionen, eine seltene Leichtigkeit im Handhaben gewisser Seiten der Technik – diese hervortretenden Merkmale des Bruch'schen Talentes haben auch seinem neuesten Werke ihren originellen Stempel aufgedrückt. Dazu aber bemerkt man ein erfolgreiches Streben nach einheitlicher musikalischer Organisation, eine geschickte und sinnige Thematik, eine der Hoheit des Gegenstandes würdige contrapunktische Vertiefung, kurz wir können nicht anders, als das Werk ein bedeutendes und durchaus meisterliches nennen“.<sup>56</sup> Unmittelbar nach diesen einleitenden Sätzen aber sprach Spitta jenen Gedanken an, der das eigentliche Thema des vorliegenden Beitrags bildet: eine geistliche Musik „ausserhalb des Cultus“. Bruch habe, obwohl er seine Texte der lateinischen Messe entnahm, „die Verbindung mit dem Cultus aufgegeben ... und bei der Gestaltung ausschliesslich künstlerische Gesichtspunkte walten lassen“.<sup>57</sup> Spitta zögerte nicht, dem Komponisten in dieser Hinsicht eine Pionierrolle zuzuweisen;

<sup>54</sup> Hermann Abert, *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. v. Friedrich Blume, Halle/Saale 1929, S. 8; Walther Vetter, „Musikalische Sinndeutung des antiken Nomos“, in: ders., *Mythos-Melos-Musica. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Erste Folge, Leipzig 1957, S. 90; Eckhard Roch, „Nomos“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 7, Kassel 1997.

<sup>55</sup> Brief Spittas an Brahms, 21.2.1870 (*Briefwechsel*, S. 32).

<sup>56</sup> Philipp Spitta, Max Bruch. *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei*, S. 114 (18. Februar 1870).

<sup>57</sup> Ebd.

er sei der Erste gewesen, der die Fesseln der Tradition abgeworfen habe. Hier mag sich für manchen Beobachter die Frage stellen, ob nicht vielmehr Brahms diese Priorität für sich beanspruchen könne. Hatte doch Spitta selbst mit Bezug auf das *Deutsche Requiem* an Brahms geschrieben: „Kirchenmusik kann man doch nur solche nennen, die zu ihrer vollen Wirkung des Cultus bedarf ... Ein Künstler kann nach meiner Ansicht keinen anderen Zweck haben als die Schönheit, und das Requiem braucht, um seine Wirkung zu thun, nur einen akustisch geeigneten Raum: es hat mit der Kirche gar nichts zu schaffen“.<sup>58</sup> Doch liegt der Unterschied zwischen Brahms' *Requiem* und Bruchs Messensätzen auf der Hand. Während Brahms von vornherein auf den Text der lateinischen Totenmesse verzichtete und sich stattdessen Verse der Luther-Bibel frei zusammenstellte, nutzte Bruch sehr wohl den seit über tausend Jahren sakrosankten Text des Ordinarium missae, nahm sich aber die Freiheit, eine Auswahl zu treffen und darüber nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu disponieren. Genau darin lag Bruchs Pioniertat. Sucht man nach musikgeschichtlichen Vorläufern, die Bruch auf diesem Wege vorangegangen waren, so rückt erneut das Credo in den Mittelpunkt des Interesses. Spitta glaubte schon in Beethovens *Missa solemnis* den Ärger zu spüren, „mit dem der Componist einen ganzen Haufen spröder Worte abthut, um sich nur Luft zu machen“; und auch Schubert habe in seiner Es-Dur-Messe „wenigstens einige der dogmatischen Erklärungen sich schenken zu dürfen geglaubt“.<sup>59</sup>

Schon viele Monate vor dem Erscheinen dieser Rezension hatte sich Bruch bei Spitta für dessen engagierte Anteilnahme an der Entstehung der Messensätze bedankt. Er tat dies nicht ohne polemische Seitenhiebe auf Brahms und die Brahmsianer, durch die sich Bruch in seinem künstlerischen Ehrgeiz zunehmend gekränkt fühlte. Zwischen den Zeilen des Briefes ist deutlich zu lesen, dass die Messensätze – wenn auch unausgesprochen – als eine Antwort auf das *Deutsche Requiem* von Brahms konzipiert waren. Bruch schrieb an Spitta: „Seien Sie überzeugt, liebster Freund, dass die eigentlichen fanatischen Brahmsianer (leider muß man wieder von –ianern sprechen) für mich und für alles, was ich schreibe, nur ein Lächeln und ein bedauerndes Achselzucken haben; ihr Credo lautet: ‚Ich glaube an Johannes Brahms, den einzigen Componisten in der Welt‘ – wir Anderen Alle, Gernsheim, ich etc. können nur einpacken. Correspondenzen und Privat-Äußerungen der Herren, sowie ihr Benehmen gegen mich, sprechen deutlich genug und sind geeignet, mich gegen die ganze Clique zu erbittern. Gott sei Lob und Dank – ich existire ganz prächtig auch ohne dieser –ianer Gunst (Namen will ich nicht nennen). Angesichts solcher Dummheit und Einseitigkeit, eines solchen Partei-Fanatismus erfüllt es mich immer wieder mit neuer Freude, dass es Menschen giebt, wie Sie, lieber Spitta, der Sie nicht an Namen kleben, sondern ein offenes Herz für Alles haben, was sich Ihnen als gute und ernsthaft empfundene Musik darstellt. Sie begeistern sich für Brahms' Werke, ohne deshalb jeden Anderen (und speciell mich) für [einen] Esel zu halten. Sie verfolgen mit dem klaren objectiven Blick des Historikers auch die musikalischen Bestrebungen unserer Tage, und haben Kenntnisse und Gerechtigkeitsgefühl genug, um sich von jeder Einseitigkeit fern zu halten“.<sup>60</sup> Mit diesem letzten Satz wird ein

<sup>58</sup> Brief Spittas an Brahms, 1.3.1869 (*Briefwechsel*, S. 28).

<sup>59</sup> Musikalisches Wochenblatt 1, 1870, S. 114.

<sup>60</sup> Brief Bruchs an Spitta, 11. 4. 1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 35).

Leitgedanke im Verhältnis Bruchs zu Spitta angesprochen: die Bewunderung für einen Musikhistoriker, der trotz intensiver Beschäftigung mit der älteren Musikgeschichte auch die zeitgenössische Musik aufmerksam beobachtet und an ihrer Entwicklung lebhaft Anteil nimmt. Diese Bewunderung nahm umso mehr zu, je näher der erste Band von Spittas großer Bach-Monographie, auf den Bruch ausdrücklich Bezug nimmt, seiner Vollendung kam: „Lassen Sie mich hoffen, dass es Ihnen möglich wird, in 2 Jahren den I. Band Ihres Bach zu geben – er wird ein schönes Geschenk für Alle, die den großen Alten verehren; das Merkwürdigste und Schönste dabei ist aber, dass der Geschenkgeber selbst inmitten seiner jahrelangen Bemühungen um Altes sich die volle Frische und den größten Enthusiasmus für das Neue und Neueste bewahrt hat“.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Ebd.