

Sonderdruck aus:

Michael Fischer, Norbert Haag,
Gabriele Haug-Moritz (Hgg.)

MUSIK IN NEUZEITLICHEN
KONFESSIONSKULTUREN
(16. BIS 19. JAHRHUNDERT)

Räume – Medien – Funktionen



Jan Thorbecke Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Geisteswissenschaftlichen Fakultät und des Vizerektorats für
Forschung und Nachwuchsförderung der Karl-Franzens-Universität Graz



Gedruckt mit Unterstützung des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg

Gedruckt mit Unterstützung des Evangelischen Oberkirchenrats Stuttgart sowie des Vereins für
württembergische Kirchengeschichte.

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten
daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien. Dieses Buch wurde auf
FSC®-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council®) ist eine nicht staatliche,
gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozial verantwortliche Nutzung der
Wälder unserer Erde einsetzt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen National-
bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten

© 2014 Jan Thorbecke Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern
www.thorbecke.de

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Umschlagabbildung: Stahlstich *Eine feste Burg ist unser Gott* von H. Gugeler
(Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg, Stuttgart 1830)
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen
Hergestellt in Deutschland
ISBN 978-3-7995-0510-9

Inhalt

MICHAEL FISCHER (FREIBURG)/GABRIELE HAUG-MORITZ (GRAZ) Einleitung.	7
BEAT KÜMIN (WARWICK) Musik in englischen Kirchgemeinden der Reformationszeit	15
STEPHANIE MOISI (GRAZ) Die Medialität des geistlichen Liedes im Zeitalter der Reformation (1517–1555) am Beispiel deutschsprachiger Psalmlieder.	31
BEAT FÖLLMI (STRASBOURG) Der Genfer Psalter als Medium. Die Rolle von Straßburg und Genf bei der Ausbildung eines musikalischen Repertoires als Ausdruck reformierter Identität	53
GABRIELE HAUG-MORITZ (GRAZ) Von Instrumentenklängen und Gesängen – Anmerkungen zur akustischen Dimension der französischen Religionskriege: Pariser Prozessionen 1562/63 als Beispiel.	65
MATTHEW LAUBE (LONDON) »Hymnis Germanicis Davidis, Lutheri & aliorum piorum virorum«: Hymnbooks and confessionalisation in Heidelberg, 1546–1620	85
STEPHEN ROSE (LONDON) »Haus Kirchen Cantorei«: Lutheran domestic devotional music in the age of confessionalisation	103
KATHARINA TALKNER (WOLFENBÜTTEL) Die Rolle des geistlichen Liedes auf dem Weg vom Lehrmädchen zur lutherischen Klosterjungfer in den Lüneburger Klöstern der Frühen Neuzeit	123
JANINA KLASSEN (FREIBURG) Kunst-Geheimnis versus Religionsdissonantia. Andreas Hirschs »Extract« aus Athanasius Kirchers Musurgia universalis als transkonfessionelle Wissensvermittlung.	139

KONSTANZE GRUTSCHNIG-KIESER (STUTT GART)	
Carmen, inspiriertes Singen und Gesangbuch – Lieder im Kontext der Herrnhuter Brüdergemeine	151
WOLFGANG FUHRMANN (WIEN/BERLIN)	
Interkonfessionalität oder Überkonfessionalität in der Kirchenmusik um 1800?	165
STEFANIE STEINER-GRAGE (KARLSRUHE)	
Zwischen Kirche und Konzertsaal. Ludwig van Beethovens Missa/ Drey Hymnen op. 86	183
KONRAD KLEK (ERLANGEN)	
Heinrich von Herzogenberg – ein Komponist des 19. Jahrhunderts als konfessioneller Grenzgänger	203
SILVIA MARIA ERBER/SANDRA HUPFAUF (INNSBRUCK)	
»S’zibori ausser g’rissn, die Hostien umher g’schmissn«. Die Religion als bestimmendes Moment in der politischen Musik Tirols zwischen 1796 und 1809.	225
LINDA MARIA KOLDAU (KIEL)	
Nationalreligiosität und Oratorien: Bonifatius und Luther als konfessionelle Antipoden im 19. Jahrhundert.	245
MEINRAD WALTER (FREIBURG)	
Protestantisch, catholic, ökumenisch? Bach-Deutungen zwischen Konfessionalität und Universalität am Beispiel der Passionen und der h-Moll-Messe.	261
MICHAEL FISCHER (FREIBURG)	
Exklusion durch Inklusion im Ersten Weltkrieg: Das Lutherlied »Ein feste Burg ist unser Gott« im Dienste des »Burgfriedens«.	277
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	287
Ortsregister	289
Personenregister	291

KONRAD KLEK

Heinrich von Herzogenberg – ein Komponist des 19. Jahrhunderts als konfessioneller Grenzgänger

EINLEITUNG

Das 19. Jahrhundert weist im deutschen Sprachraum einige Künstler-Lebensläufe auf, in denen gegensätzliche konfessionelle Kulturen aufeinander treffen und in je individueller Weise integriert werden.

Im Liszt-Jahr 2011 lohnte es sich, die überaus vielschichtige und schillernde Vita des Franz Liszt (1811–1886), welche unter dem Eindruck der Wandlung zum Abbé im letzten Lebensabschnitt gemeinhin den Stempel »super-katholisch« trägt, differenzierter zu betrachten. Liszts Bach-Rezeption, sein unbefangener Umgang mit den evangelischen Organisten im Weimarer Umfeld, überhaupt seine Stellung am protestantischen Weimarer Hof wären zu untersuchen. Wie kommt er dazu, am Beginn seiner Beschäftigung mit dem Instrument Orgel ausgerechnet eine Bearbeitung »des Luther-Liedes« für Orgel zu transkribieren (1852), Otto Nicolais »Kirchliche Festouvertüre« zum 300-Jahr-Jubiläum der (protestantischen) Universität Königsberg über »Ein feste Burg ist unser Gott«? Wie kommt er ferner auf die Idee, in seine gut römische »Via crucis« (1879) eine (deutsche) Paul-Gerhardt-Strophe im Bach-Choral-Gewand einzuschleusen?¹ Schließlich wäre auch Liszts Freundschaft mit Richard Wagner unter dem Aspekt zu würdigen, dass hier Antinomien überwunden werden, die auch mit konfessionellen Strukturen zusammenhängen.

Als konfessioneller Grenzgänger vielfach gewürdigt worden ist der Katholik Max Reger (1873–1916). Mit seinen Orgelfantasien zu evangelischen Chorälen hat er deren Ausdruckspotential neu erschlossen und sie so der Ghettoisierung im kirchlichen Alltag entrissen. Am Kasus Reger ließe sich studieren, wie konfessionelle biographische Vorgaben am Ende des 19. Jahrhunderts ihre Prägekraft verlieren zugunsten der Einflüsse von persönlichen Begegnungen. Hier ist das vor allem der intensive Austausch mit dem späteren Leipziger Thomasorganisten und -kantor Karl Straube (1873–1950). Infrage käme auch ein Vergleich der Münchner eher katholischen Milieus, in denen sich Reger 1901–1907 bewegte, mit den protestantisch bestimmten

1 »O Haupt voll Blut und Wunden« bei Station 6 (Sancta Veronica).

in Leipzig, Meiningen und Jena. Auch Regers konfessionsverbindende Ehe, damals alles andere als eine Selbstverständlichkeit, wäre in Betracht zu ziehen.²

Eine Generation vor Reger agierte als konfessioneller Grenzgänger der Komponist Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) in einem künstlerisch und wissenschaftlich hochrangigen Beziehungsgeflecht. Sein Leben und Wirken bietet signifikante Ansatzpunkte für die Überprüfung der Relevanz konfessionskultureller Prägungen.

ZUR VITA VON HEINRICH VON HERZOGENBERG

Herzogenberg wurde in Graz geboren³ als Glied einer bretonischen Adelsfamilie, die während der französischen Revolution ins habsburgische Lager gewechselt hatte, nachdem Herzogenbergs Urgroßvater in Rennes guillotiniert worden war. Der Großvater kämpfte als General gegen seinen ehemaligen Kameraden auf der Militärakademie, Bonaparte, und ließ 1811 sogar den Familiennamen eindeutschen. In den weiter zurück liegenden Reihen der Vorfahren finden sich auch Hugenotten, die teilweise nach Brandenburg ausgewandert waren und dort auch einen Pfarrer stellten.⁴ Ein Großonkel Herzogenbergs war Bischof in Breslau, überwarf sich wegen der Mischehen-Frage mit der Kurie und wurde schließlich sogar evangelisch.⁵ Die für den heranwachsenden Heinrich von Herzogenberg relevanten familiären Kreise waren aber eindeutig katholisch orientiert. Zu Herzogenbergs Schulbildung gehörten auch zwei Jahre Jesuiten-Internat in Feldkirch. Er begann dann in Wien ein Jurastudium mit der Option Staatsdienst, nahm parallel allerdings auch ein Musikstudium auf. Nur dieses brachte er zum Abschluss.

In den Wiener Adelskreisen lernte er die vier Jahre jüngere Elisabeth von Stockhausen kennen und lieben, eine fantastische Klavierspielerin mit einer ungeheuren musikalischen Auffassungsgabe. Als Tochter des hannoverschen Gesandten am Hof war sie evangelischen Glaubens. Ihre Eltern sträubten sich zunächst gegen die eheliche Verbindung. Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass die Konfessionsfrage dabei eine entscheidende Rolle spielte. Erst nach einer fast anderthalbjährigen Trennungszeit kam es zu Verlobung (September 1868) und Eheschließung (November 1868), nachdem in Österreich soeben die fakultative Zivilehe wieder eingeführt worden war. Damit war es möglich, als Ehepaar mit zwei verschiedenen Konfessionen in Graz zu

2 Da Regers Gattin geschieden war, verweigerte auch die evangelische Kirche in Bayern den Ehe-Segen. Ein württembergischer Pfarrer vollzog am 7.12.1902 in Bad Boll die evangelische Trauung. Von seiner eigenen Kirche wurde Reger exkommuniziert.

3 Ich stütze mich auf die Ausführungen bei Bernd WIECHERT, Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk (Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 1), Göttingen 1997.

4 Neue Erkenntnisse im Rahmen der Ausstellung »Von der Bretagne nach Böhmen. 200 Jahre Picot de Peccaduc von Herzogenberg«, München 2011/12, Sudetendeutsches Haus, bisher nicht publiziert.

5 Dies erwähnt Herzogenberg selbst in dem Lebenslauf, den er am 28.3.1890 im Zuge seiner Berufung zum Senator der preußischen (!) Akademie der Künste verfasste (Archiv der Berliner Universität der Künste, übermittelt von Bernd Wiechert).

leben, wo die Herzogenbergs sich niederließen.⁶ Sie beteiligten sich am bürgerlichen kulturellen Leben, z. B. in der noch jungen Institution des Grazer Singvereins. Bei Komposition, Aufführung und Edition von Chorliedern wie großer besetzten Chorwerken mit weltlichen Sujets (»Columbus« op. 11, »Deutsches Liederspiel« op. 14), sowie einem großen Orchesterwerk »Odysseus« op. 16 war die konfessionelle Frage nicht berührt. Nach vier Jahren erfolgreichen Wirkens in Graz suchten die Herzogenbergs eine neue Herausforderung und übersiedelten 1872 nach Leipzig.

Über die persönlichen Beweggründe ist aus der dürftigen Quellenlage nichts zu entnehmen. Die 1890 abgefasste Vita des Komponisten beschreibt allerdings die Auswirkung dieses Schrittes für sein Schaffen:

»Im Jahre 1872 siedelte ich nach Leipzig über, und fasste dort unter mannigfaltiger Anregung meine Kräfte neu zusammen. In vertrautem Umgange mit Alfred Volkland, Franz von Holstein und etwas später Philipp Spitta fielen manche Schlacken von mir ab.«

Der »vertraute Umgang« mit prägenden Personen führt zur Klärung über den eigenen Weg. Zuvor war bei Herzogenberg vieles noch im Fluss. Obgleich bereits in Wien von Brahms beeinflusst, komponierte er in Graz auch im Fahrwasser der Neudeutschen Schule. In Leipzig fand er künstlerisch nun zu einer gleichsam konfessorischen Haltung.

Das »Zusammenfassen der Kräfte« lässt sich auf die zwei Namen Bach und Brahms fokussieren. Bach-Biograph Philipp Spitta (1841–1894), seit 1874 Lehrer an der Leipziger Nikolaischule, regte die Gründung eines Bach-Vereins an. Herzogenberg war von Anfang an im Vorstand dabei. Mit dem Jahr 1876 übernahm er auch die Leitung dieses Chores zur Aufführung der bis dato im Musikleben kaum präsenten Kantaten Bachs an dessen vormaligen Wirkungsstätte, der Leipziger Thomaskirche. Die Erschließung dieser Welt Bachs wurde zum in vieler Hinsicht prägenden Lebensinhalt.

Das andere war die Intensivierung der Bekanntschaft mit Brahms und dessen Stilisierung zum Idol. Bei einer Brahms-Woche in Leipzig 1874 wurden die Herzogenbergs völlig Feuer und Flamme für ihn. Herzogenberg schrieb ein Variationenwerk auf ein Brahms-Thema für Klavier vierhändig und widmete ihm dies 1876 als op. 23. Als Brahms 1877 wieder nach Leipzig kam, logierte er bei den Herzogenbergs. Von nun an wurde eine intensive Freundschaft kultiviert mit Briefverkehr, Austausch von kompositorischen Neuheiten und Besuchen, wo immer sich die Wege kreuzten. Der ergiebige Briefwechsel zwischen beiden Herzogenbergs und Brahms stellte dann 1907 die beiden Startbände der Brahms-Briefausgabe.⁷ Die Problematik dieser »Dreiecks«-Beziehung und die Asymmetrie in Sachen kompositorische Anerkennung ist hier nicht zu erörtern.⁸

6 Die Trauung fand allerdings in Dresden statt. Die amtlichen Dokumente dazu konnten bisher nicht aufgefunden werden. Siehe Antje RUHBAUM, Elisabeth von Herzogenberg. Salon – Mäzenatentum – Musikförderung, Kenzingen 2009, S. 55–59.

7 Max KALBECK (Hg.), Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, 2 Bde., Berlin 1907.

8 Siehe dazu differenziert RUHBAUM, Elisabeth von Herzogenberg, S. 180–210.

In Leipzig waren die Herzogenbergs bestens sozialisiert in den bürgerlichen Kreisen, welche die Trägergruppe der musikalischen Kultur bildeten.⁹ Die Chorbeziehungen durch den Bach-Verein beförderten dies. Dabei trat der Adelsstatus offensichtlich völlig in den Hintergrund. Auch die Frage der Konfession spielte ebenso wenig eine Rolle wie ggf. die jüdische Herkunft bei Mitgliedern dieser Kreise.

Philipp Spitta wechselte bereits 1875 nach Berlin, wo er u. a. an der Königlichen Musikschule unter Joseph Joachim als Verwaltungschef agierte. Für die Bach-Vereins-Arbeit in Leipzig blieb er aber der Mentor. Im regen Austausch darüber mit Herzogenberg entstand eine enge Freundschaft.¹⁰ Es gelang Spitta schließlich, den Freund 1885 in die Vertretung und Nachfolge von Friedrich Kiel als Kompositionsprofessor nach Berlin zu holen. So wurde aus dem österreichischen, katholischen Adligen ein preußischer Beamter. Eine schwere rheumatische Erkrankung zwang ihn schon 1887 zur Niederlegung der Ämter. Nach der Genesung zwei Jahre später konnte er diese aus formalen Gründen nur teilweise wieder übernehmen. Bald darauf verschärfte sich das langjährige Herzleiden seiner Gattin, so dass er im Herbst 1891 abermals den Berliner Dienst quittierte, um mit ihr in Italien zu überwintern. Elisabeth von Herzogenberg starb jedoch am 7. Januar 1892 in San Remo und wurde dort evangelisch bestattet. Der Witwer kehrte im Herbst nach Berlin zurück, kam aber erst nach dem Tod von Woldemar Bargiel 1897 wieder voll »in Amt und Würden«. Ein Jahr später erkrankte er abermals an Arthritis und gab dann definitiv die Berliner Ämter preis, um in Wiesbaden mit den dortigen Heilquellen sein Dasein zu fristen, wo er am 9. Oktober 1900 verstarb.

Philipp Spitta war am 13. April 1894 in Berlin einem Herzschlag erlegen. Ein halbes Jahr zuvor hatte sich eine neue Wendung in der künstlerischen Ausrichtung Herzogenbergs ergeben. Spitta hatte seinen 10 Jahre jüngeren Bruder Friedrich Spitta (1852–1924), Theologieprofessor in Straßburg, zum Ferienaufenthalt in Herzogenbergs Sommerhaus in Heiden (Appenzeller Land) vermittelt. Der Theologe Spitta gewann den Komponisten für seine Vorstellungen von konkret in liturgische Abläufe eingepasster Kirchenmusik, wie er es in den Akademischen Gottesdiensten in Straßburg praktizierte. So erhielten die letzten sieben Lebensjahre Herzogenbergs das Signum »evangelischer Kirchenkomponist«.¹¹

Bei der Bestattung Herzogenbergs auf dem Wiesbadener Nordfriedhof ergab sich eine diplomatisch heikle Konstellation. Da er nicht konvertiert war, wurde er nach katholischem Ritus bestattet. Freunde aus Straßburg begleiteten den Zug zum Grab

9 Wesentliche Einblicke in das Leben dieser Kreise gibt Ethel Smyth, die Kompositionsschülerin Herzogenbergs, in ihren Memoiren: Ethel SMYTH, Impressions that remained, 2 Bde., London 1919.

10 Siehe Ulrike SCHILLING, Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel (Bärenreiter-Hochschulschriften), Kassel u. a. 1994.

11 Siehe dazu Konrad KLEK, Heinrich von Herzogenberg und Friedrich Spitta. Sieben fruchtbare Jahre für die Evangelische Kirchenmusik 1893–1900, in: MuK (I:) 63, 1993, S. 312–318, (II:) 64, 1994, S. 95–106.

allerdings mit evangelischen Kirchenliedern.¹² Am Grab erschlich sich der evangelische Theologe Spitta Rederecht, indem er als Chorleiter einen Kranz niederlegte und dazu wohl überlegte Sätze sprach.

»Im Namen des akademischen Kirchenchores zu Straßburg lege ich diesen Kranz auf dein Grab, treuer, entschlafener Freund, und bringe dir den letzten Gruß unvergänglicher Dankbarkeit für alles, was du ihm gewesen bist, und was du ihm und damit unserer Kirche geschenkt hast, an reichen Gaben deiner Kunst. [...]«¹³

So war die evangelische Kirche doch namhaft gemacht. Nicht diese Worte, sondern Spittas Nachruf in der »Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« erzeugte Unmut bei einigen Angehörigen. Spitta schrieb, das »Ersuchen der Verwandten« sei ursächlich gewesen für die katholische Bestattung dieses Mannes, der zwar nicht förmlich aus der katholischen Kirche ausgetreten gewesen sei, »innerlich umso entschiedener«.¹⁴ Der Schwester Herzogenbergs waren Spittas Ausführungen insgesamt »zu tendenziös« und die ordnungsgemäße katholische Bestattung bei einem Mitglied der Kirche wollte sie sich nicht anhängen lassen.¹⁵

Das von den Freunden finanzierte Grabmal schuf dann der renommierte Bildhauer Adolf Hildebrand, ein langjähriger Freund der Herzogenbergs, der bereits das Grabmal für die Gattin in San Remo bewerkstelligt hatte.¹⁶ Bei der feierlichen Einweihung im September 1902 konnte Friedrich Spitta dann als Redner frei agieren und hielt eine »Weihe-Rede«.¹⁷

HERZOGENBERGS WERKE MIT GEISTLICHER THEMATIK IN DER LEIPZIGER ZEIT

»Mach's wie ich, wenn die Erfindungsader etwas matter schlägt, so arbeite ich Choräle und ähnliches, oder studiere Kontrapunkt mit wahrer Leidenschaft.«

- 12 Information von Friedrich SPITTA, Heinrich von Herzogenberg und die evangelische Kirchenmusik, Leipzig 1900, S. 9 (Sonderdruck aus MGKK 5, 1900, S. 312–319).
- 13 Ich danke Antje Ruhbaum für die Übermittlung des Wortlauts aus dem Fond Herzogenberg (Nachlass von Herzogenbergs Bruder August) im Archiv des Nationalmuseums Prag.
- 14 SPITTA, Herzogenberg, S. 8f.
- 15 Dies lässt sich rekonstruieren aus dem Brief von Herzogenbergs Lebenspartnerin Helene Hauptmann an Friedrich Spitta vom 3.12.1900 (Staatsbibliothek zu Berlin, übermittelt von B. Wiechert). Spitta selbst erwähnt einen »scharfen Angriff« seitens eines Familienmitglieds in seinem Text: Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik, JbP 26, 1919, Leipzig 1920, S. 34–55, hier S. 50.
- 16 Beide Grabmäler sind erhalten.
- 17 Der Ablauf der Feier am Grab mit Wortlaut der Rede wurde als Sonderdruck an Freunde und Verwandte verteilt. Das einzig bekannte Exemplar befindet sich im Fond Herzogenberg in Prag. Siehe die Übertragung unter <http://www.herzogenberg.ch/PDF/Weihe-Rede-Spitta-Wiesbaden.pdf>

Diesen Rat erteilt Herzogenberg seinem über Schaffenskrisen lamentierenden, gleichaltrigen Freund Edvard Grieg (1843–1907) am 28.4.1878 in einem Brief.¹⁸ Gut zwei Wochen zuvor hat er an Philipp Spitta in Berlin eine vierstrophige Motette geschickt über den Choral »Was frag ich nach der Welt«, niedergeschrieben in fünf Tagen.¹⁹ Das Komponieren von »Chorälen« dient also zunächst Studienzwecken und kann mangelnde Inspiration ersetzen. Die Vorgabe des Cantus firmus erübrigt einen Themeneinfall und determiniert die Form. Erst 20 Jahre später, 1898, wird Herzogenberg vier solcher Studien als »Choralmotetten« op. 102 veröffentlichen. Die o. g. erste ist nicht dabei. Etwas eher, im Jahr 1890, bringt er als op. 67 »Sechs Choräle für Orgel« heraus, ebenfalls strenge Cantus-firmus-Studien, »Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn« daraus kehrt in op. 102 leicht verändert als Chorstück wieder. Es ist ein formstrenger Satz mit Tenor-c.f. und kurzer Vorimitation jeder Choralzeile in den figurierten Stimmen.²⁰

Man wird das Sujet »Choral« bei Herzogenberg nicht vorab konfessionalistisch werten dürfen. Als Katholik hat er aus Liturgie oder religiöser Unterweisung keine persönliche Vorerfahrung mit evangelischen Kirchenliedern. Jetzt aber begegnen ihm »Choräle« zuhauf in den Kantaten Bachs. Jener erste Titel »Was frag ich nach der Welt« war wohl durch Bach-Kantaten vermittelt. Bei seiner zweiten Motette, die er Philipp Spitta um die Jahreswende 1879/80 zusandte, steht die Wahl des Sujets – zwei Paul Gerhardt-Liedstrophen – in direktem Zusammenhang mit der Aufführung einer Bach-Kantate im November 1879. Außerdem studiert er Buxtehudes Orgelchoräle, die Spitta in jenen Jahren ediert. »Choral« ist für ihn ein Sujet der Alten Meister, deren kompositorische Zucht im strengen Satz und deren eigentümliche geistige Welt er sich erschließt. »Einen sehr schönen alten Choral« nennt Herzogenberg in jenem Brief an Grieg das Sujet seiner ersten Motette. Als lebenslang mit »der Welt« und ihren musikalischen Vorlieben hadernder Komponist wird ihn die hier artikulierte »let it be«-Mentalität fasziniert haben. Der Reiz besteht wohl gerade in der Abständigkeit zu aktuellen geistigen und künstlerischen Strömungen, denn so alt ist dieser Dur-Choral de facto gar nicht.

Dem Reiz des Alten in Gestalt von »Altdeutschem« gibt sich Herzogenberg vollends hin mit einem größeren Projekt im Jahr 1879. Das »Altdeutsche Liederbuch«, eine 1877 von Franz Magnus Böhme in Dresden edierte Anthologie mit 660 Liedtiteln, hat es ihm angetan. Hier sind in historisch-kritischer Präsentation mit originaler Orthographie und Notenschrift »Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert« (Untertitel) zusammen getragen. Die »Volkslieder« nimmt Herzogenberg künstlerisch ebenso ernst wie »Choräle«. Er schreibt

18 Freundliche Mitteilung des Wortlauts aus dem im Grieg-Archiv Bergen aufbewahrten Brief durch Patrick Dinslage.

19 Siehe Konrad KLEK, Heinrich von Herzogenberg und die geistliche Chormusik, in: Ders. (Hg.), Heinrich von Herzogenberg. Geistliche Chormusik a cappella, CV 4.106, Stuttgart 2011, S VI–VIII.

20 Zu Herzogenbergs Arbeit mit Chorälen siehe detailliert Konrad KLEK, Vom Glück des Komponierens mit dem Kirchenlied. Heinrich von Herzogenbergs Weg zum »Kirchenkomponisten«, in: Franz Karl PRASSL/Piotr TARLINSKI (Hgg.), BENE CANTATE EI. Festschrift 50 Jahre I.A.H. (I.A.H Bulletin Nr. 37), Graz-Opole 2009, S. 185–206.

Cantus-firmus-Sätze in verschiedenen Formen, vom Bach-Choral-ähnlichen Kantionalsatz bis hin zu komplexen Motetten, wo der Cantus firmus über mehrere Strophen durch die Stimmen wandert. Sogar mit chorischen Großbesetzungen in Fünf-, Sechs- und Achtsstimmigkeit experimentiert er.²¹ Bemerkenswert ist, dass Herzogenberg sich zuerst Titeln aus der Rubrik »geistliche Lieder« zuwendet und 1880 dann »12 Deutsche Geistliche Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor« als op. 28 publiziert. Vielleicht sieht er einen Konnex zwischen der geistlichen Thematik und seiner kontrapunktisch anspruchsvollen Arbeit – die folgenden weltlichen Lieder (op. 35) sind wesentlich schlichter gesetzt; vielleicht lässt er sich leiten von Böhmers Hinweis (S. 616), die geistlichen Lieder seien die »wichtigste Abtheilung des Volksgesangs«; vielleicht bevorzugt er bei Chormusik jetzt überhaupt religiöse Sujets, während er in Graz bei seinen »Liedern für gemischten Chor« op. 10 mit Klassiker-Poesie (Goethe, Eichendorff, Mörike, Uhland) eingestiegen war.

Die tatsächlich sehr alten Lieder sind in konfessioneller Hinsicht sozusagen unbelastet. Sie stammen aus Zeiten vor der Kirchenspaltung. Bei fast allen spielt Maria genustypisch eine große Rolle vom erstplatzierten »Jägerlied« – »Es wollt gut Jäger jagen wohl in des Himmels Thron; was sieht er auf der Haiden? Maria, die Jungfrau schön« – bis zur Schlussnummer »Maria am Kreuze«. Es wäre verkehrt, dies als Reverenz Herzogenbergs an seine katholische Herkunft zu deuten. Es ist Implikat des »Altdeutschen«, reizvoll genauso wie »ein sehr schöner alter (evangelischer) Choral«.²² Leitend sind dabei wohl zeittypische Vorstellungen vom alten Volkslied als Symbol der Einheit des deutschen Volkes, wobei die religiöse Dimension durchaus essentiell ist. »Das Ziel der Volkspoesie ist das Herz der Nation«, hat Böhme im Vorwort seiner Anthologie (S. XIX) emphatisch den (Brahms-)Verleger Simrock zitiert.

An zwei Fällen lässt sich zeigen, wie bei Herzogenberg die Beschäftigung mit diesen »schönen alten« Liedern und Chorälen über den ästhetischen Genuss und die kompositionspraktische Übung hinaus das Potential entwickeln kann, neu in die Gegenwart, ins eigene Leben zu sprechen. Der eine Fall ist die später als op. 102,2 publizierte Motette, welche zwei Paul Gerhardt-Strophen verbindet, die Herzogenberg jeweils als Schlusschoral einer Bach-Kantate begegnet sind: »Soll ich denn auch des Todes Weg und finstre Straßen reisen« (BWV 92) und »Ich hab dich einen Augenblick, o liebes Kind, verlassen« (BWV 103). Diese Strophen, beide auf die Melodie »Was mein Gott will, das g'scheh allzeit« zu singen und bei Bach in h-Moll gesetzt, haben Herzogenberg offenbar besonders angesprochen. H-Moll versteht er, der gerne mit H_H (in Analogie zur h-Moll-Vorzeichnung) signiert, als seine persönliche Tonart. In der Motette behält er diese Tonart bei. Die zweite Strophe endet wie der Bach-Choral im H-Dur-Dreiklang: »Dein kurzes Leid soll sich in Freud und ewig Wohl

21 Siehe Konrad KLEK, Heinrich von Herzogenberg und die weltliche Chormusik, in: DERS. (Hg.), Heinrich von Herzogenberg. Weltliche Chormusik a cappella und mit Klavier, CV 4.102, Stuttgart 2010, S. VI–XVII.

22 Vgl. die sieben (deutschen) »Marienlieder« op. 22 von Johannes Brahms, geschrieben für einen Frauenchor im protestantischen Hamburg 1859/60. Während Brahms mit »Ave Maria« op. 12 und »Drei geistliche Chöre« op. 37 auch Vertonungen von lateinischen und liturgisch aprobierten Texten vorgelegt hat, ist Herzogenberg diesbezüglich enthalten.

verkehren.« Den Text dieser Strophe zitiert Elisabeth von Herzogenbergs in einem Brief an Philipp Spitta (7.10.1887), als sie auf das schwere Leiden ihres Mannes zu sprechen kommt, und kommentiert:

»Wie oft mir das liebe Lied einfällt, wenn ich das arme Dulderantlitz meines Mannes betrachte, und wie ich mir wünsche, dass es auch bald auf ihn passe.«

Ein Jahr nach dem frühen Tod seiner Frau wird Herzogenberg am Heiligen Abend 1892 dieses »liebe Lied« noch einmal ertönen für die große Kantate »Todtenfeier«. Der »schöne alte Choral« ist im artifiziellen Umgang also aus der historischen Distanz heraus getreten. Er dient musikalisch wie inhaltlich nun als Sprachreservoir zur persönlichen Kontingenzbewältigung. Das ist allerdings ein für protestantische Hermeneutik typischer Vorgang, kennzeichnend schon für Bachs Umgang mit den Sujets seiner Kantaten. Insofern agiert Herzogenberg, vermittelt durch die Bach-Anverwandlung, hier typisch evangelisch.

Der zweite Fall: An Weihnachten 1881 liegt bei Philipp Spitta in Berlin auf dem Gabentisch das Manuskript einer vier- bis achtstimmigen Motette Herzogenbergs.²³ Der Text ist alles andere als weihnachtlich. Die Motette beginnt mit dem bei Böhme als Volkslied geführten »Mitten wir im Leben sind« als Cantus-firmus-Bearbeitung; es folgt ein Doppelchor: Während die eine Gruppe mit Psalm 144,4 eine Vergänglichkeitsklage anstimmt – »Ist doch der Mensch gar wie Nichts« – stellt die andere mit »Wir aber liegen und schlafen ganz in Frieden« nach Psalm 4,9 die dazu gegensätzliche Sphäre vor. Im dritten Teil vereinigen sich beide Chöre zu einer eindrucklichen Fuge über die zweite Vershälfte »denn du allein, Herr, hilfst mir, dass ich sicher wohne«. In einem Brief an Spitta verrät Herzogenberg den Anlass für diese Komposition. Am Donnerstag, 8.12.1881, kam es in Wien zur Katastrophe des Ringtheater-Brands mit mehreren hundert Toten, was namentlich in Künstlerkreisen große Erschütterung auslöste. Nachdem Herzogenberg am Sonntag, 11.12., eine Bach-Kantatenaufführung absolviert hat, widmet er die Folgeweche der Komposition dieser Motette: »Ich hatte das dringendste Bedürfnis, mir die 700 grässlichen Leichen von der Seele zu schreiben.« Interessant ist auch die Fortsetzung dieses Zitats: »[...] also wirklich wieder Gelegenheitsmusik in unserem Sinne!« Im Hintergrund stehen offensichtlich Diskussionen mit Spitta zum damals diskutierten Gegensatz von »absoluter Musik« und »Gelegenheitsmusik«. Beide teilen eine positive Haltung zu Gelegenheitsmusik in dem Sinne, dass Musik auch als hohe Kunst essentiell mit Lebensvollzügen verbunden bleibt. Geistliche Musik ist damit stets im Blick, aber nicht im katholischen, rein funktionalen Gebrauch, sondern wiederum in protestantischer Stoßrichtung. Hier kann jeder Kasus des Lebens unmittelbar mit Gottes Wort in Bibel und Kirchenlied zusammen gesprochen und so eigenständig gedeutet werden.

Herzogenbergs künstlerischer Beitrag zur Wiener Brandkatastrophe folgt sogar dezidiert den Spuren Martin Luthers. »Mitten wir im Leben sind« ist zwar eine über den Konfessionen stehende, alte Antiphon, er wählt aber Luthers Fassung. Und das die Spannung lösende Bibelwort Psalm 4,9 ist dasjenige, welches Luther 1530 von der Veste Coburg aus bei Ludwig Senfl, Hofkapellmeister am altgläubigen Münchner

23 Erstveröffentlichung des Werks in KLEK, CV 4.102. Siehe dazu im Vorwort (mit Zitatnachweisen), S. VIII und XVII.

Hof, als Sterbemetette für sich bestellt hat. Dieser Vorgang war Dank Carl von Winterfeldts Standardwerk »Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes«²⁴ in Fachkreisen bekannt und allgemein zugänglich. In direktem Anschluss an Luther agiert Herzogenberg hier also gerade nicht konfessionalistisch, sondern in Luthers »ökumenischem« Geist.

KATHOLISCHER STIMMUNGSDUFT IN HERZOGENBERGS REQUIEM?

Ende des Jahres 1891 erscheint in der Zeitschrift »Unsere Zeit« ein großer Beitrag von Philipp Spitta mit dem Titel »Musikalische Seelenmessen«,²⁵ eine Reflexion über den aktuellen Stand der Gattung Requiem in Deutschland. Den Anlass dafür bot die Uraufführung des »Requiem« op. 72 von Heinrich von Herzogenberg am 22. Februar 1891 in der Leipziger Thomaskirche. Spitta stellt hier seinen Freund erstmals literarisch der Öffentlichkeit vor und rühmt dessen Requiem als originären, echt katholischen Beitrag zur Gattung. Bei der Form der Messe und noch mehr des Requiems sieht er nämlich eine akute Gefährdung:

»Gar zu leicht schlagen Kunstformen aus der Art und vergeuden ihre Kraft in zwecklosem Wuchergewächs, wenn die Erinnerung an ihren Ursprung zu stark verblaßt. Bei den musikalischen Messen ist dies nicht ausgeblieben; sie befinden sich in einer Art von Selbstzerstörungsprozeß und sind in ihn nicht zum geringsten Theile durch die evangelischen Tonsetzer gerathen.«²⁶

Er geißelt namentlich die evangelischen Komponisten ETA Hoffmann, Fasch, Spohr, Friedrich Schneider, Hauptmann, Grell und auch Schumann ob ihrer Messe- und Requiemvertonungen aus rein romantischer Poetik-Stimmung, der Sehnsucht nach der »verlorenen Kirche im Walde«. Umso mehr lobt er den Protestanten Brahms wegen der Eigenständigkeit seiner Textzusammenstellung in »Ein deutsches Requiem« op. 45.

»Auf der Hand liegt die Gefahr, daß das Requiem solchergestalt zu einem Spiel mit Schatten wird. Die Kunst aber braucht lebenswarme Körper. Ich glaube, es war diese Erkenntnis, welche Johannes Brahms bewog, sein Deutsches Requiem zu componieren.«²⁷

Für ein »lebenskräftiges« katholisches Requiem sei demgegenüber die Besinnung auf die »eigentliche Bestimmung« entscheidend.²⁸ Bei den Katholiken, die im caecilianischen Fahrwasser direkt für die Liturgie schreiben, sieht er jedoch eine leblose und unkünstlerische Routine am Werk.

24 Leipzig 1843, S. 175f.

25 Wieder abgedruckt in Philipp SPITTA, Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892, S. 429–446.

26 SPITTA, Zur Musik, S. 434f.

27 Ebd., S. 436.

28 Ebd., S. 437.

»Kommt aber einmal ein großes Talent daher, wie Verdi, erfaßt lebendigen Sinnes die Aufgabe in allen ihren Beziehungen und füllt die Form mit einem feurigen Inhalt, so fängt diese selbst an bis zur Wurzel hinab zu erglühen und flüssig zu werden, und dann offenbart sich gleich wieder, wie wirksam sie sein kann.«²⁹

Das überraschende Lob des Berliner Akademikers Spitta für Verdi wird sogleich charakteristisch relativiert:

»Es ist italienisches Temperament, was in diesem Werke pulsirt, und uns Deutschen würde es schlecht zu Gesicht stehen, wollten wir das nachahmen.«³⁰

Spitta geht nun die als Komponist renommierten deutschen Katholiken durch. Bei Lachner findet er nur »angenehme Musik« und »spiegelglatte Technik«, bei Rheinberger konzidiert er im »Requiem« op.60 eine selbstständigere Erfassung der Aufgabe fern der »süddeutschen Schablone«. ³¹ Nicht gefällt ihm allerdings, dass »jene Freundlichkeit bestehen geblieben, die der süddeutschen Messenmusik seit Haydn's und Mozart's Zeit eigen ist. In Nord- und Mitteldeutschland verlangt man nach einer ernstern und strengern Weise, seit wir gewöhnt worden sind, aus dem Quell Bach'scher Musik zu trinken.«³²

Die Protestanten Scholz, Kiel und Draeseke springen über Spittas Klinge, weil bei ihren Requiem-Vertonungen keinerlei »innere Beziehungen zur kirchlichen Idee« auszumachen sei. Ausführlich widmet er sich dem Missgriff Draesekes, die evangelische Choralmelodie »Jesus, meine Zuversicht« ins Offertorium einzuschmuggeln.³³

Bei Herzogenberg aber sei alles anders, sein Requiem verkörpere sogar »das gerade Gegenteil des von Draeseke componirten und der ganzen Richtung.«³⁴ Spitta rekurriert auf Herzogenbergs katholische Erziehung inklusive Jesuitenkolleg und konstatiert:

»Die Auffassung, welche in dem Requiemtexte nur ein zur Composition sehr geeignetes Gedicht sieht, mußte ihm von Natur eine fremde sein.«

Der auf die Verifizierung am Werk gespannte Leser erfährt zunächst jedoch nur:

»Jener Gesamtton, den man mit dem Worte »katholisch« bezeichnen darf, ist es denn auch, was an dem Werke sogleich beim ersten Hören auffällt.«³⁵

Das ist sehr vage, schablonenhaft formuliert. Spitta rechtfertigt dies sogleich:

»Wie er erzielt wird, ist in seinen letzten Mitteln Geheimnis des Künstlers. Aus der Messe, der Todtenmesse zumal, aus ihren einzelnen Acten quillt ein sehr starker Stimmungsduft auf, der sich dem in seine Aufgabe versenkten Componisten unwillkürlich in Musik umsetzt.«³⁶

Damit ist an Präzision nichts gewonnen. Immerhin drei musikalische Phänomene werden noch als Kennzeichen für das Katholische benannt, der »gedrängte Bau der einzelnen Sätze« als Signum für Liturgiekompatibilität »der Idee nach«, die »freie

29 SPITTA, Zur Musik, S. 437.

30 Ebd., S. 437.

31 Ebd., S. 438.

32 Ebd., S. 438.

33 Ebd., S. 439.

34 Ebd., S. 440.

35 Ebd., S. 441.

36 Ebd., S. 441.

Nachbildung gregorianischer Weisen« im Agnus Dei, wobei Spitta ein wörtliches Choralzitat à la Mozart lieber gewesen wäre, schließlich die an Totenklagen erinnernde Schlussgestaltung einzelner Sätze.

Da dem Kenner die Analogie zu Cherubinis Requiem, damals der Requiem-«Klassiker«, sich aufdrängen muss – auch Herzogenbergs Requiem steht in c-Moll und verzichtet auf Solisten – konzidiert Spitta, dass »die Tendenz beider die gleiche ist«,³⁷ nämlich mit szenisch gedachter Musik das Bild der kirchlichen Handlung zu imaginieren. Dass Rheinberger diesbezüglich auch ganz nahe liegt, bestätigt Spitta mit einigen Bemerkungen zu den Gemeinsamkeiten beider inklusive der süddeutschen Herkunft.

»Aber ohne auf eine Abschätzung der beiderseitigen Talente einzugehen, so liegt schon darin ein starker Unterschied, daß Rheinberger in seiner Musik wesentlich Süddeutscher geblieben ist, was bei Herzogenberg durchaus nicht zutrifft. Es gibt gewiß keinen lebenden Künstler, der fester als er auf der breiten Grundlage ruhte, welche die gesamte deutsche Musik der Vergangenheit und Gegenwart zusammengefügt hat. [...] Von der gefälligen Freundlichkeit süddeutscher Musik findet sich bei ihm nicht die Spur.«³⁸

Bei Herzogenberg ist also das Katholische dank seiner Bach-Prägung durch das gesamtdeutsch Ernste geadelt, während Rheinberger im partiellen Ausdrucksspektrum Süddeutschlands verbleibt. Der Berliner Blickwinkel preußischer Leitkultur wertet dies als ästhetisch defizitär. An den Requiem-Kompositionen beider belegt Spitta den Unterschied nicht. Es folgt eine allgemeine Charakterisierung Herzogenbergs als Mensch und Künstler, dann eine Besprechung der Einzelsätze seines Requiems. Am Schluss heißt es:

»Als wir die Kirche verließen, trug ich die Überzeugung mit mir davon, daß die deutsche Kunst um ein hervorragendes Werk reicher geworden ist.«³⁹

Diese Abhandlung des großen Musikologen Philipp Spitta ist ein Lehrstück zur Relevanz konfessionalistischer Schablonen in der Musikhistoriographie des ausgehenden 19. Jahrhunderts. In einer (Gegen-)Analyse des Herzogenberg-Requiems könnte die Irrelevanz dieser Schablonen mühelos belegt werden.⁴⁰ Das Werk ist genuin symphonisch konzipiert, darum relativ gedrängt angelegt in einer wohl überlegten Strukturierung der sechs Sätze zueinander wie in sich, etwa bei der textreichen Sequenz. Der architektonisch begabte Komponist hat die Fülle der »Stimmungen« des Requiem-Sujets in eine überzeugende Gesamtstruktur für ein Werk von etwa 50 Minuten Spieldauer gebracht. Daran ist nichts speziell katholisch. Im Gegenteil fehlen viele typisch katholische Einzelzüge, etwa im sehr bachisch gestalteten C-Dur-Sanctus, wo das sonst einschlägig »duftende« Benedictus nur ganz kurz angetippt wird. Die an Wagner gemahnende, große Orchestereinleitung stellt gewiss keinen Bezug zu einer kirchlichen Handlung her. Was den Unterschied zu Rheinberger an-

37 SPITTA, Zur Musik, S. 442.

38 Ebd., S. 442f.

39 Ebd., S. 446.

40 WIECHERT, Herzogenberg, S. 204–212, liefert eine ausführliche Analyse des Werkes in den von Spitta vorgezeichneten Bahnen.

belangt, so wäre aus der eigenen praktischen Erfahrung anzumerken, dass von allen Herzogenberg-Werken gerade bei diesem der Fluss der Chorstimmen der rheinbergischen Idiomatik am nächsten ist.

Bei Herzogenberg als Freund von »Gelegenheitsmusik« ist der kulturelle Kontext seiner Requiem-Vertonung in den Blick zu nehmen. Im Herbst 1890 hatte er die Festmusik für die Kaisergeburtstagsfeier der preußischen Akademie der Künste am 27. Januar 1891 zu schreiben. Er wählte dafür sinnreich Passagen aus den Jahwe-Königspsalmen und nannte das chorsymphonische Werk »Königpsalm« (op.71). Beim Komponieren merkte er, wie zülig ihm das von der Hand ging. Gleichsam im Überschwang des Schreibflusses setzte er das »Requiem« drauf. Zum Entzücken seiner Gattin trug er dies sogar direkt in die Partitur ein.⁴¹ Was zur Wahl des Requiem-Sujets führte, kann man nur mutmaßen. Vielleicht war ihm das ein kathartisches Gegengift zum Jubelzwang des Königspsalms »Wohl dem Volk, das jauchzen kann«, vielleicht auch ein passender Gegenpol. Das Requiem war nämlich eine bevorzugte Gattung der bürgerlichen Chormusikkultur. In der Berliner Singakademie wurde der Totensonntag alljährlich mit einer Requiem-Aufführung kultiviert und verstorbenen Chormitgliedern zu Ehren sang man ebenfalls ein Requiem. Königpsalm und Requiem entsprechen sich so gesehen als Würdigung von Monarch hier, Bürger da.⁴² Am Totensonntag 1894 war in der Berliner Singakademie dann Herzogenbergs Requiem dran.⁴³ Die Uraufführung in der (evangelischen) Leipziger Thomaskirche war ebenso wie eine drei Monate später daselbst erfolgte Zweitaufführung ein Benefizkonzert für Musiker-Absicherungssysteme gewesen. Bei solchen Darbietungen im Sinne Spittas katholische Kultushandlungen zu imaginieren, verlangte Ausführenden wie Hörern sehr viel Kreativität ab.

Ein pointierendes Detail in Herzogenbergs Werk zeigt die gerade nicht liturgische, sondern zivilreligiös bürgerliche Ausrichtung. Am Ende singt der Chor nicht der liturgischen Vorlage gemäß »quia pius est«, sondern »resquiescant in pace«. Bei einer Totenmesse spricht der Priester diese Worte anstelle des »Ite missa est« vor dem Segen, es ist aber nicht Bestandteil des von Chor oder Schola zu singenden Ordinariums. Zeitgenössisch relevant ist diese Formel vielmehr als stereotype Schlusswendung bei Nachrufen oder als Kürzel auf den Grabsteinen von Bürgern, die sich womöglich ein solches Requiem verdient haben: »r.i.p.«

41 Hinweise auf die Werkgenese gibt der Briefwechsel mit Brahms (Bd. II, S. 250ff.) und mit dem Ehepaar Irene und Adolf Hildebrand (unveröffentlicht, Bayerische Staatsbibliothek).

42 Bei der Uraufführung des Requiems in Leipzig erklang am Beginn tatsächlich auch der Königpsalm.

43 Gottfried EBERLE, 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. »Ein Kunstverein für die heilige Musik«, Berlin 1991, S. 172. Georg SCHÜNEMANN, Die Singakademie zu Berlin 1791–1941, Regensburg 1941, hier zu Herzogenbergs Requiem S. 165: »Das Requiem, das sorgsam studiert war, hinterließ in seiner vornehmen, wirksamen Anlage starke Eindrücke.«

EVANGELISCHE TRAUERARBEIT IN »TODTENFEIER« UND »MESSE«?

In den Folgejahren verliert Heinrich von Herzogenberg die beiden für ihn wichtigsten Bezugspersonen, seine Frau Elisabeth von Herzogenberg und den Freund Philipp Spitta. Beide Male praktiziert er Trauerarbeit im Modus des künstlerischen Schaffens.

Intensivierte Klavierliedproduktion in den Jahren 1892 und 1893 über einschlägige Romantiker-Texte bis hin zu Kindertotenliedern von Eichendorff ist die eine Form, in der Herzogenberg den Verlust der Gattin und die Erfahrung der Einsamkeit verarbeitet.⁴⁴ Kulminationspunkt der Trauerarbeit ist aber die chorsymphonisch besetzte »Todtenfeier« op. 80, deren Komposition er die letzten Tage des Trauerjahres widmet. Über Weihnachten 1892, vom 20. bis 27. Dezember entwirft er das Particell und bis zum Todestag am 7. Januar 1893 schreibt er die Partitur aus.⁴⁵

Die Textzusammenstellung aus Bibelworten und Choralstrophen für die zweiteilige Kantate mit neun Sätzen hat er selbst vorgenommen, inspiriert von der Lied- und Textauswahl des Pfarrers bei der Bestattung seiner Frau in San Remo.⁴⁶ Insofern wäre hier vom Imaginieren einer (evangelischen) Kultushandlung auszugehen. Herzogenberg zeichnet aber nicht einen Bestattungsritus nach, sondern konzipiert eine »Kirchencantate auf das Todtenfest«, wie er in der Partitur zunächst titulierte. Analog zu einer (zweiteiligen) Bach-Kantate ist dies eine Kirchenmusik für die alljährliche Begehung des Totensonntags. Anders als beim »Requiem« handelt es sich um eine spezifisch kirchliche und zwar evangelische Musik, da die drei vertonten Choralstrophen eine zentrale Rolle spielen: die Schluss-Strophe von »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« als Artikulation der Anfechtungserfahrung, die Paul-Gerhardt-Strophe »Ich hab dich eine kleine Zeit, o liebes Kind, verlassen« – das »liebe Lied« – als Zeugnis für den erfahrenen Glaubenstrost und schließlich als großartig präsentierter Schlusschoral »Auf, Zion, auf, des Zions Glanz bricht an«, eine Strophe im Duktus des bekannten Philipp Nicolai-Liedes »Wachet auf, ruft uns die Stimme«.⁴⁷ Hier überträgt Herzogenberg am unmittelbarsten seine Bach-Kantaten-Kenntnis in ein eigenes Werk bis hin zu dem Detail, dass er statt der Klarinetten zwei Oboen d'amore zusätzlich zu den Oboen besetzt. Sie haben sogar das letzte Wort beim Nachspiel zum Schlusschoral – eine schöne Reverenz an seine geliebte Gattin, die selbst leidenschaftliche Bach-Verehrerin war. Mit dem Titel »Todtenfeier« in der Druckausgabe macht Herzogenberg die kirchliche Imagination dann selber sozusagen unschädlich zugunsten einer

44 Erst später publiziert wurden »Elegische Gesänge« (Eichendorff) op. 91 (1895) und op. 105 (1900), »Drei Gesänge« von Gräfin Wilhelmine von Wicklenburg-Almasy op. 108 (posthum 1901).

45 Siehe dazu den Vortrag des Verf., *Komponieren als Trauerarbeit* (2000), einzusehen unter www.herzogenberg.ch/trauerarbeit.htm

46 SPITTA, Herzogenberg, S. 10. Wegen der vielen deutschen Kurgäste gab es in San Remo eine evangelische Kirchengemeinde. Die Bestattung ist belegt in den Kirchenbüchern, die sich heute im Evang. Pfarramt in Genua befinden.

47 Zu den satztechnisch sehr unterschiedlichen Choralvertonungen siehe KLEK, *Glück des Komponierens*, S. 202–205.

breiteren Rezeption des Werks in der bürgerlichen Memorialkultur. So wird es namhaft als sein »Deutsches Requiem«.

Die Reaktion der ersten Hörer war durchweg sehr positiv. Max Bruch etwa erspürte »neben dem tiefen Ernst und der Trefflichkeit der Arbeit« überraschend unmittelbar sich mitteilende »Herzensteine«. ⁴⁸ Edvard Grieg nutzte einen Leipzig-Aufenthalt im November 1895 zum Besuch einer Aufführung in Dessau und war zutiefst beeindruckt von dem »kirchlichen Werk« »in Bach-Brahmsschen Geiste« und empfahl es sogleich einem dänischen Freund zur Aufführung. ⁴⁹ Gleichwohl hat die »Todtenfeier« als Beitrag zur bürgerlichen Totensonntagskultur nicht gezündet und weder gegen lateinisches noch »deutsches« Requiem einen Stich machen können. Vielleicht waren die kirchlichen Imaginationen in der Textzusammenstellung dafür doch zu deutlich oder die damals kaum verfügbaren Oboen d'amore zu abschreckend.

Der Tod seiner Gattin hatte Herzogenberg nicht unvorbereitet getroffen. Philipp Spittas Herzversagen aber war ein Schlag aus heiterem Himmel. Vier Wochen nach diesem Schock schreibt Herzogenberg an seinen neuen Spitta-Freund Friedrich: »Ein Ekel vor dem Leben und Weiterschaffen ergreift mich.« Er deutet jedoch an: »In mir muß sich wieder etwas bilden, etwas Neues, Unerkanntes, das aber die Züge meiner beiden Toten tragen wird.« ⁵⁰ Dieses Neue zeigt sich in der daraufhin begonnenen Arbeit, der chorsymphonischen Messe in e-Moll, die schon exakt drei Monate nach dem Tod des Freundes fertig vorliegen wird. ⁵¹ Die Druckausgabe führt gleichsam als Untertitel »Dem Andenken Philipp Spittas gewidmet«.

Herzogenberg reflektiert hier vor allem seine kompositorische Prägung durch Bach, ausgelöst durch Spittas Anstoß. Hat er in der »Todtenfeier« das Prinzip Bach-Kantate als Verkündigungsmusik umgesetzt, ist die »Messe« op.87 seine »große catholische Messe«, wie Bachs Nachfahren dessen h-Moll-Messe bezeichneten. Wie bei Bach ist für ihn das Messe-Sujet ein allgemeines religiöses Dokument, bei dessen Vertonung er auf spezifisch römische Traditionen keine Rücksicht nimmt, vielmehr in faszinierender geistiger Tiefenschärfe innere Textstrukturen neu auslotet. ⁵² Das darzulegen bedürfte einer eigenen Abhandlung. Als Grundzug sei benannt, dass die von Herzogenberg so brillant beherrschte Technik der kontrapunktischen Verschränkung in allen an Bach geschulden Dimensionen (Umkehrung, Engführung, Vergrößerung, Doppelfuge etc.) zur Geltung kommt im Dienst der Profilierung inhaltlicher Bezüge, die beim rituellen Vollzug des Ordinarius kaum bewusst oder sogar ver-

48 WIECHERT, Herzogenberg, S. 214.

49 Grieg an Gottfred Matthison-Hansen, Leipzig 25.11.1895 (Königliche Bibliothek Kopenhagen), freundliche Mitteilung von Patrick Dinslage.

50 Herzogenberg an Friedrich Spitta, 9.5.1894 (Staatsbibliothek zu Berlin), im Original eingesehen.

51 Zur Werkgenese siehe Bernd WIECHERT im Vorwort zur kritischen Neuauflage der Messe, CV 27.020, Stuttgart 2001, S.III-IV.

52 Siehe die Bemerkungen zum Werkaufbau bei WIECHERT, Messe, S. IV-V. Der Theologe Harald SCHROETER-WITTKÉ, Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart, Leipzig 2010, hat in einem »Feature« zu Credo-Vertonungen (S. 34–69) auch die Herzogenberg-Messe analysiert und als Dokument »ökumenischer Frömmigkeit« gewürdigt (S. 51–53).

wischt werden. Das betrifft etwa die Verschränkung von »Kyrie eleison« und »Christe eleison« mittels Doppelfuge sowie das genauso verdeutlichte »cum« in der Verbindung von »quoniam tu solus sanctus« und »cum sancto spiritu«. In singulärer Weise verschränkt Herzogenberg außerdem »Benedictus« und »Osanna«, so dass der anfänglich durchaus evozierte, katholische »Benedictus«-»Duft« alsbald wie weggeblasen ist.

Das »Credo« wird zum Herzstück der Messe in seiner strukturellen Signifikanz. Die auch in Bachs Anfangs-Ricercar des »Symbolum Nicenum« verwandte Credo-Intonation, im liturgischen Vollzug das Erkennungszeichen des »Credo«, wird hier zum strukturierenden Element des ganzen Satzes, indem sie (außer im Mittelteil »et incarnatus est«) wie ein permanenter Kontrapunkt ständig im Orchestersatz präsent ist, um erst am Ende des ersten Satzteils mit »per quem omnia facta sunt« von den Choristen im gemeinsamen Tutti vorgetragen zu werden. Aus der kultischen priesterlichen Intonation ist so ein im Wortsinn von »omnia« allgemeines Glaubensprinzip geworden.

Diese Messe ist gewiss nicht speziell »evangelisch«, weil die hier inspirierenden »beiden Todten« evangelisch waren,⁵³ und sie ist erst recht nicht »katholisch«, nur weil es das Messe-Sujet ist. Die konfessionelle Kategorie taugt hier ebenso wenig wie bei Bachs Opus ultimum.

FASZINATION EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK

Wenige Wochen nach Vollendung der Messe kam der Straßburger Friedrich Spitta zu seinem zweiten Besuch in Herzogenbergs Sommerhaus in Heiden.⁵⁴ Im Vorjahr war daraus die Konzeption von »Liturgischen Gesängen« hervor gegangen, Motettenzyklen für je einen Gottesdienst, genau in den liturgischen Ablauf eingepasst, liturgische Gebrauchsmusik sozusagen als Paradefall von »Gelegenheitsmusik«.⁵⁵

Im Sommer 1894 wurde ein Weihnachtsoratorium ausgeheckt, bei dem der Gemeindegesang direkt in die Musikdarbietung integriert werden sollte. Herzogenberg geriet in eine Art Schaffensrausch, war nach gut drei Wochen mit dem ganzen Oratorium (»Die Geburt Christi« op. 90) fertig und erlebte die Uraufführung in Straßburg am Dritten Advent, die er selber dirigierte, als »das schönste Capitel meines Lebens«.⁵⁶ Namentlich die Interaktion von Vortragenden und Hörern als mitbeteiligter Gemeinde bewegte ihn ungemein.

53 Herzogenberg verzichtet auch darauf, wie Albert Becker in der Messe b-Moll op. 16 (1879) durch Einfügung von Chorälen das Werk explizit evangelisch zu machen. Zu Becker siehe Ulrich KONRAD, Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messekomposition im 19. Jahrhundert, in: KJb 71, 1987, S. 65–92, hier S. 88–91.

54 Zur Bedeutung des Heidener Sommerhauses (ab 1892) siehe zahlreiche Beiträge auf der Homepage www.herzogenberg.ch

55 Zu Genese und liturgischer Verortung der geistlichen a-cappella-Werke siehe KLEK, CV 4.102.

56 Herzogenberg an Friedrich Spitta, 18.12.1894 (Staatsbibliothek zu Berlin). Vgl. die Beschreibung der Werkentstehung durch Friedrich Spitta (1911), einzulesen unter www.herzogenberg.ch/kkentstehung.htm

Im folgenden Jahr 1895 brachte Spitta das Libretto für eine Passion nach demselben Prinzip des »Kirchenoratoriums« nach Heiden mit. Diesmal ging die Komposition nicht so leicht von der Hand. Eine Gesamtauführung des über zweistündigen Werks (»Die Passion« op. 93) war erst 1897 möglich. Spitta hatte zusammen mit seinem Straßburger Kollegen Julius Smend inzwischen (April 1896) das Projekt einer liturgischen Zeitschrift gestartet, »Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst«. Hier durfte Herzogenberg sein Passionsoratorium selbst vorstellen. Dieser Text⁵⁷ zeigt die starke Faszination des katholischen Komponisten an der kirchlichen Musikpraxis der Protestanten.

Zunächst würdigt er das Prinzip des Kirchen-Oratoriums, das für die aufblühende evangelische Kirchenchorpraxis entwickelt worden war.⁵⁸ Hier sollten sich größere Werkdarbietungen von bürgerlichen Oratorienaufführungen signifikant unterscheiden.

»In einem Hauptpunkte unterscheidet es sich von allen seinen Vorläufern, ja überhaupt von jeder anderen musikalischen Vorführung. Zerfällt ein gefüllter Konzertsaal gewissermaßen in zwei Lager, die Ausführenden und die Aufnehmenden, so ist hier diese Trennung und die auf ihr beruhende Gegenwirkung nur eine äußerliche und scheinbare. Denn die zu einer musikalischen Andachtsstunde – nicht mit einem Kirchenkonzert zu verwechseln! – in der Kirche versammelte Gemeinde verbindet in sich beide Lager zu einer Einheit, ganz wie es im Gemeindegesange nicht eine singende und eine dem Gesang zuhörende Gruppe giebt. Auch der Gesang einzelner oder zu einem Chor vereiniger Sänger strömt hier aus dem Empfindungsbedürfnis der Gemeinde hervor. Diese sich scheinbar in Gegenwirkung zur Gemeinde stellenden Solisten und Chorsänger gehören zu ihr, ganz wie der Prediger und Liturg. Wahrlich, eine echt-evangelische Blüte; keine andere Konfession könnte sie gezeitigt haben!«⁵⁹

Der katholisch sozialisierte Herzogenberg nimmt da sehr präzise das protestantische Gemeinde-Prinzip wahr und lässt sich davon faszinieren. Auch aus der Feder eines Adligen ist das bemerkenswert, denn adliges Distinktionsbedürfnis und katholische Hierarchien stünden sich eigentlich näher. Die nächste Reflexion benennt die infolgedessen radikal transformierte Rolle des Komponisten:

»Der Komponist – ein Diener der Gemeinde wie der Organist – tritt in den Hintergrund, von wo aus er unbemerkt die Leitung der Andachtsstunde übernimmt; der Ton des Werkes wird durch die Forderung bestimmt, daß in keinem Augenblicke eine Betrachtung eingefügt, eine Empfindungssaite angeschlagen werde, die sich nicht in der Seele der Gemeinde unmittelbar und wie von selbst emporheben würde. Gleichsam als äußeres Symbol für dies Verhältnis wird in so gearteten Kirchenstücken oratorischen oder auch nur beschaulichen Charakters von meinen Mitgenossen und mir an wichtigen Punkten des Werkes der Gemeinde selber die Zunge gelöst; sie tritt dann

57 Heinrich von HERZOGENBERG, Die Passion, MGKK 1, 1896/97, S. 270–276, mit redaktionell ergänzten Zwischenüberschriften einzusehen unter www.herzogenberg.ch/kkpassion.htm

58 Vgl. Charlotte EBENIG, Die Kirchenoratorien Heinrich von Herzogenbergs. Zur Problematik der Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik am Ende des 19. Jahrhunderts, Mainz 2002, S. 93–106.

59 HERZOGENBERG, Die Passion, S. 271.

mit passenden Choralstrophen in den Rahmen desselben ein. Um die Einheit des Werkes noch besser wahren zu können und auf gewisse Empfindungsgänge nicht verzichten zu müssen, habe ich in dem vorliegenden Oratorium zu öfteren Malen das Wagnis versucht, diese Gemeindegesänge durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele in- niger mit dem Ganzen zu verbinden.«

Beim Passionsoratorium hat Herzogenberg dieses Gemeindeprinzip noch in einer weiteren Dimension gestalterisch umgesetzt und damit gleichsam auf die Spitze getrieben:

»Die Partie, welche sich in einem auf eine Handlung aufgebauten Oratorium als die sprödeste erweist, ist diejenige des Erzählers. Um auch diese den oben aufgestellten Grundsätzen zu nähern, baute ich die ariosen Recitative des Evangelisten auf die melodischen Motive zweier Kirchenlieder: für den ersten Teil des Abendmahlsliedes: »Schmücke dich, o liebe Seele«, für den zweiten Teil des Passionsliedes: »O Haupt voll Blut und Wunden«. Da hierdurch die Gemeinde bei den sonst aus dem Rahmen religiöser Lyrik fallenden epischen Teilen mit ihrem intimsten eigenen Gefühlsausdruck halb bewusst beteiligt ist, gleichsam mitwirkt, kommt sie aus der Gebetstim- mung nicht einen Augenblick heraus.«

Wenn die Gemeinde mit ihren Liedstrophen auf diese zuvor in subtilen Abwand- lungen vielfach präsenten Melodieführungen einsetzt, ergibt sich im Gemeindegesang tatsächlich eine Verdichtung der musikalisch-religiösen Erfahrung, die mit analyti- schen Begriffen kaum mehr zu erfassen ist. Gerade als Außenstehender hat Herzo- genberg die Chancen und Wirkungsdimensionen des protestantischen »Chorals« umfassender erkannt und umgesetzt als viele in bestimmten Rezeptionsmustern ge- spurten protestantischen Komponisten, sogar als sein Theologen-Librettist, dem er bei der Passion noch mehr Verzahnung mit Gemeindegesang abnötigte als dieser vor- gesehen hatte.⁶⁰ Eine Generation später in der sogenannten kirchenmusikalischen Erneuerung des 20. Jahrhunderts agierten die evangelischen Kantorenkomponisten mit ihrer Cantus-firmus-Gesetzlichkeit dann vergleichsweise einlinig.

DER KERNPROTESTANTISCHE BRAHMS IN DEN AUGEN DES KATHOLIKEN HERZOGENBERG

Am 3. April 1897 erlag Johannes Brahms einem Krebsleiden. Am selben Tag brachte Herzogenberg in Berlin seine »Passion« zur Uraufführung. Zwei Tage später reiste er mit der Bahn nach Wien, um der Bestattung beizuwohnen und so mit eigenen Sinnen den dritten großen Verlust seines Lebens zu fassen. »Fahre eben nach Wien zum Be- gräbnis des Einzigen – Welch ein Abgrund ist die Zukunft!« schreibt er an Friedrich Spitta.⁶¹ Bald darauf kommt er zur Gesamtaufführung seiner »Passion« nach Straß- burg. Hier wird verabredet, dass Herzogenberg für Spittas Monatschrift einen Nach-

60 Friedrich SPITTA, Brahms und Herzogenberg in ihrem Verhältnis zur Kirchenmusik, MGKK 12 (1907), S. 37–45, hier S. 42f.

61 Brief vom 5.4.1897 (Staatsbibliothek zu Berlin).

ruf auf Brahms schreibt, der auf deren Arbeitsgebiet »kirchliche Kunst« fokussiert sein soll. Herzogenberg liefert bereits am 4. Mai, flankiert von depressiven Äußerungen: »Ich habe noch immer zu nichts Lust, komme mir mit dem Tod von Brahms immer unnützer auf der Welt vor.«

Das Juni-Heft der MGKK 1897 wird dann eröffnet mit Herzogenbergs Beitrag »Johannes Brahms in seinem Verhältnis zur evangelischen Kirchenmusik«. ⁶² Zunächst vollzieht er die »subtile« Unterscheidung »religiöse« und »kirchliche« Musik, um Brahms kategorisch von letzterer auszuschließen. Philipp Spittas Kategorie der »Imagination« kirchlicher Handlungen klingt an, wenn es heißt, Brahms habe »keinen Ritus, keine Liturgie, keine kirchliche Handlung mit geistigem Auge geschaut, denen er sein Werk angepaßt hätte.« Demgegenüber wird konstatiert: »Frei wählte er in der Schrift, im Kirchenliede; aber er wählte mit ungewöhnlicher dichterischer Kraft.« Die vertonten Worte hätten so durch Brahms' Musik eine neue Aussagequalität erhalten. Man könne sie fortan nicht mehr anders hören denn in seinen Tönen. Herzogenberg hatte schon in seiner ersten Reaktion auf die Zusendung der als Textkompilation so ungewöhnlichen »Vier ernsten Gesänge« von Brahms diesem geschrieben:

»Sie wissen doch immer neue Überraschungen zu bereiten! Wer ist vor Ihnen auf diese Idee gekommen, Bibelworte in freier, von jeder kirchlichen oder liturgischen Verbindung gänzlich unabhängiger Weise zu komponieren!« ⁶³

Im MGKK-Beitrag benennt er den inhaltlich wunden Punkt dabei, dass Brahms die »Gedankenreihen der Versöhnung für das einschneidende alte Weh des Menschenschicksals, wie die Religion sie bietet« nicht zur Geltung bringen mochte und belegt dies konkret an der »Warum«-Motette op. 74,1. Herzogenberg hat jedoch keinen Zweifel an der »tiefreligiösen« und »kern-protestantischen« Empfindungsweise von Brahms.

»Es ist eine männliche Tugend, sich nicht allzurasch trösten lassen zu wollen, sondern dem Leid einmal tief ins Auge zu schauen.« ⁶⁴

Da der evangelische Gottesdienst integrationsfähig sei für Erzeugnisse »anderer Konfessionen, anderer Völker, anderer Zeiten, ja sogar aus anderen künstlerischen Kategorien«, sieht er Chancen für eine liturgische Verwendung von Brahms' nicht spezifisch kirchlichen, aber »tiefreligiösen« Werken. Er nennt im Einzelnen die a-cappella-Chöre, den »Begräbnisgesang« op. 13 und das »Geistliche Lied« op. 30. Entscheidender als der liturgische Gebrauchswert einzelner Werke ist für Herzogenberg aber der prinzipielle Anstoß, den Brahms mit seiner Vorgehensweise bei »religiösen« Werken gegeben hat:

»Möge von nun an jede oberflächliche Stoffwahl, jede sentimentale Auffassung des Bibelworts, jede schwächliche süßliche Harmonik und Melodik ausgeschlossen sein, und das Verhältnis des Komponisten zur Kirche, zur Gemeinde ein männliches, ernstes und warmherziges sein und bleiben!« ⁶⁵

62 MGKK 2 (1897/98), S. 68–71.

63 Herzogenbergs an Brahms, 15.7.1896, Brahms-Briefausgabe Bd. 2, S. 274.

64 Alle Zitate HERZOGENBERG, Brahms, S. 69.

65 Ebd., S. 70f.

Die zeitgenössisch wohl einschlägige Verbindung der Attribute »männlich, ernst, warmherzig« wäre von der Gender-Forschung näher zu beleuchten. Jedenfalls konzediert der vom protestantischen Gemeinde-Prinzip so begeisterte Katholik Herzogenberg hier mit dem »Kern-Protestanten« Brahms jedem die Freiheit, sich zur Gemeinschaft der Glaubenden nach eigenem Gusto zu verhalten, wenn es denn »ernst« ist – »wahrhaftig« wäre eine andere zeittypische Vokabel für solchen genuin protestantischen Individualismus.

Sich selbst aber hat Herzogenberg die Freiheit genommen, munter Musik für die kirchliche Gemeinde zu schreiben. Als er Brahms den Erstdruck seines ersten Kirchenoratoriums zugesandt hatte, wartete er vergeblich auf eine kritische Würdigung desselben »in Species und Methode«. ⁶⁶ Brahms war in seiner Briefantwort nur auf die Trauerarbeit Herzogenbergs in dessen »Elegischen Gesängen« op. 91 zu Eichendorff-Texten eingegangen. ⁶⁷ Dafür lästerte er bei Clara Schumann ziemlich deftig über die fromme Vielschreiberei der Herren Bruch und Herzogenberg. Deren Oratorien seien »in jeder Beziehung schwächer und schlechter als ihre eigenen früheren Sachen.« ⁶⁸ Dieses Urteil ist wohl kaum durch Werkanalyse gedeckt, eher das Geschmacksurteil eines Künstlers, der eine Aversion gegen öffentliche religiöse Kommunikation im Medium der Kunst entwickelt zu haben scheint. Seinen eigenen, tatsächlich »tiefreligiösen« und sogar »kirchlichen« Abgesang aus der Welt, die elf Choralvorspiele, hätte er gleichwohl gerne dem alten Freund Herzogenberg einmal privatim vorgespielt: »Anderes, nicht so Bedenkliches, aber nicht für den Druck Geeignetes hätte ich gar gern am Klavier mitgeteilt.« ⁶⁹ Explizite Religiosität ist hier klar der Intimsphäre zugeordnet. ⁷⁰ Damit ist aber ein »warmherziges« Verhältnis zur Kirche eigentlich nicht mehr definiert, wie es Herzogenberg bei Brahms sehen mochte. Dieser zeigte auch seiner evangelischen Kirche ziemlich unverhohlen die kalte Schulter, als Spitta und Herzogenberg ihn für die Mitarbeit an der »Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst« gewinnen wollten. ⁷¹

66 Herzogenberg an Brahms, 11.8.1895, Brahms-Briefausgabe, Bd. 2, S. 271.

67 Brahms an Herzogenberg, 8.8.1895, ebd. S. 270.

68 Brahms an Clara Schumann, Juni 1895, in: Bernd LITZMANN (Hg.), Clara Schumann. Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853–1896, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 587f.

69 Brahms an Herzogenberg, Juni 1896, Brahms-Briefausgabe, Bd. 2, S. 272. Das »Bedenkliche« sind die *Vier ernsten Gesänge*. Die posthum edierten Orgelstücke kannte Herzogenberg bei der Abfassung seines MGKK-Nachrufs nicht, da das erhoffte Zusammentreffen mit Brahms nicht mehr zustande gekommen war.

70 Diese Pointe wird nicht erkannt in der »kirchlichen« Deutung der Orgelstücke durch Wolfgang BRETSCHEIDER, O Welt, ich muss dich lassen. Johannes Brahms: Zwei Choralvorspiele für Orgel op. 122, No. 3 und 11 (1896), in: Dietrich KORSCH u. a. (Hgg.), Das Universum im Ohr. Variationen zu einer theologischen Musikästhetik, Leipzig 2011, S. 87–104.

71 SPITTA, Brahms und Herzogenberg, S. 39.

»ET UNAM SANCTAM CATHOLICAM«

Friedrich Spitta unternahm schriftstellerisch einiges, um seinen Freund Herzogenberg post mortem für die evangelische Kirche zu reklamieren. Zum Nachruf 1900 und dem MGKK-Beitrag 1907 kam 1919 noch die Würdigung seines gesamten evangelischen Kirchenmusikschaffens im »Jahrbuch der Musikbibliothek Peters«. ⁷²

Herzogenberg wird die Konversion nicht nur aus familiären Rücksichten, wie Spitta mutmaßte, nicht vollzogen haben. Als konfessioneller Grenzgänger agierte er bewusst ökumenisch mit der Vision einer »una sancta catholica« vor Augen. Es gibt zwei signifikante Stellen in seinen Werken, die darauf hindeuten. Im »Credo« der Messe op. 87 fällt die Vertonung gerade der Worte »et unam sanctam catholicam« sozusagen aus dem Rahmen. Das vorausgehende »qui locutus est per prophetas« wird Fortissimo gesungen, die Bläser incl. Hörner und Trompeten markieren mit extra notierten Akzenten die Credo-Intonation in D-Dur dazu – aller Welt sind solchermaßen die Prophetenworte zu Ohren gekommen. Mit einer doppelten Trugschluss-Wendung setzen dann im C-Dur-Sextakkord die Flöten zusammen mit den Pianissimo spielenden Posaunen mit der Intonation ein, die von F-Dur nach G-Dur führt. Dazu stammeln die Choristen pianissimo im Unisono nur auf den beiden Tönen tief c und d »et unam sanctam catholicam«. Die »Piu lento«-Angabe separiert diese Passage auch im Tempo vom vorherigen Fluss (3/2-Takt). Wiechert würdigt dies als »originelles« Detail im Credo vor allen andern. ⁷³ Es ist gewiss ein Zeugnis für ein »mannhaftes, echtes, warmherziges« Verhältnisses des Komponisten zur Kirche. Herzogenberg zeigt überdeutlich, dass die Einheit der Kirche im Unterschied zum Prophetenwort nicht offen zutage liegt. Es wäre tatsächlich ein »Trugschluss«, das zu postulieren. Und die Einheit der Glaubenden besteht de facto nur im Unisono-Stammeln eines frommen Wunsches nach Einheit der Kirche. Die Aufdeckung der defizitären Realität ist aber eingebettet in den »wärmsten« Wohlklang der Credo-Intonation. Als schöner Traum wird die ersehnte Einheit durchaus in Anspruch genommen.

Zwei Jahre nach Vollendung der Messe hatte Herzogenberg für Friedrich Spitta einen »Pfingstchor« zu liefern. Im Mai 1896 entsteht die große fünfstimmige Motette zur alten Antiphon »Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen deiner Gläubigen« op. 103,2. Herzogenberg gestaltet dies gleichsam als Praeludium und Fuge in organo pleno. Bei der C-Dur-Fuge »der du durch Mannigfaltigkeit der Zungen die Völker der ganzen Welt versammelt hast in Einigkeit des Glaubens« symbolisieren längere Liegetöne die »Einigkeit« als permanenter Kontrapunkt zum Hauptthema in Viertelrepetition (»Mannigfaltigkeit«). Bei der Engführung des Themas kommt es zu einer überraschenden Modulation nach As-Dur und es-Moll, verbunden mit Diminuendo ins Piano. Alle Stimmen singen in »Ligaturen« mit Vorhaltsbildungen über 12 Takte »in Einigkeit des Glaubens«. Auch hier ist die »Einigkeit« erst ein Traum. Gleichwohl nimmt sich Herzogenberg die Freiheit, zu Pfingsten etwas musikalisch darzustellen,

72 Friedrich SPITTA, Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik, JbP 26 (1919), Leipzig 1920, S. 34–55.

73 WIECHERT, Messe, S. V.

