



KLAUS
SONNLEITNER

„SOLI DEO
GLORIA“

ZUM SCHAFFEN
AUGUSTINUS FRANZ KROPFREITERS

HOLLITZER



**„Soli Deo Gloria“
Zum Schaffen Augustinus Franz Kropfreiters**

KLAUS SONNLEITNER

**„Soli Deo Gloria“
Zum Schaffen Augustinus Franz Kropfleiters**

HOLLITZER



Klaus Sonnleitner:
„Soli Deo Gloria“ Zum Schaffen Augustinus Franz Kropfreiters
Hollitzer Verlag, Wien 2022

Umschlaggestaltung und Satz:
Nikola Stevanović

Coverabbildung: Brucknerorgel
© Augustiner Chorherrenstift St. Florian, Pedagrafie

Reprofotografie: Simon Kupferschmied
Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten

© Hollitzer Verlag, Wien 2022
www.hollitzer.at

ISBN 978-3-99012-985-2

HOLLITZER



Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	7
Vorwort	9
Annäherung: St. Florian und Augustinus Franz Kropfreiter	15
Das Chorherrenstift St. Florian	15
Augustinus Franz Kropfreiters Tätigkeiten	21
Zur Persönlichkeit Augustinus Franz Kropfreiters	41
Ausbildung und musikalische Prägungen	41
Zum Selbstverständnis des Komponisten und Organisten	72
„Gebrauchsmusik“ versus „Kunstmusik“	98
Was ist „Gebrauchsmusik“?	98
Gebrauchsmusik im Schaffen Kropfreiters	100
Die Religion im Leben des Komponisten	109
Zum Arbeitsprozess des Komponisten	133
Vorüberlegungen	134
Der Anlass zur Komposition	136
Textgrundlagen	141
Bildvorlagen	165
Findung und Verarbeitung der musikalischen Themen	178
Verwendung von an Vorlagen gebundenen Themen	178
Verwendung von freien Themen	181
Von der Idee zum fertigen Werk – die Arbeitsgewohnheiten	185
Äußere und innere Voraussetzungen	185
Planung des musikalischen Schaffens	192
Schreiben – Korrigieren – Überarbeiten	198
Komponieren für verschiedene Instrumente und das Orchester	206
Komponieralltag im Spiegel der Korrespondenz	211
Werkliste	231
Die Notenbestände	231
Richtlinien zur Erstellung der Werkliste	233
Andere Werkverzeichnisse	238
Liste der undatierten Werke	240
Liste der datierten Werke	245
Alphabetische Werkliste	534

Résumé	557
Anhang	563
Quellen- und Literaturverzeichnis	563
Quellenverzeichnis	563
Literaturverzeichnis	563
Verzeichnis der Experteninterviews	569
Verzeichnis der Tonträger mit Augustinus Franz Kropfreiter als Organist	572
Personenregister	578

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

A	Aufführungen
Anm.	Anmerkung
Aut.	Autograph, Autographe
Bes.	Besetzung
Br., Brd.	Bruder
bzw.	beziehungsweise
CD	Compact Disc
Dat.	Datierung, Datierungen
E	Einspielungen
ebd.	ebenda
Ed.	Edition
etc.	et cetera
ev.	eventuell, eventuellen
f., ff.	folgende
Fr.	Frater
geb.	geboren
gem.	gemischt, gemischter
gew.	gewisse, gewissen
Hl., hl.	Heilige(n), heilige(n)
IGP	Instrumental- und Gesangspädagogik
Jg.	Jahrgang
Joh	Johannesevangelium
Komm.	Kommentar, Kommentare
lt.	laut
Lit.	Literatur
Lk	Lukasevangelium
LKMD	Landeskirchenmusikdirektor
LP	Langspielplatte
MC	MusiCassette
Mt	Matthäusevangelium
o. B.	ohne Bezeichnung
o. Dat.	ohne Datierung
o. O.	ohne Ortsangabe
o. S.	ohne Seitenangabe
Offb	Offenbarung des Johannes
op.	opus
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek bzw. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
P.	Pater

Phil	Philipperbrief
Ps	Psalm, Buch der Psalmen
ref.	reformiert, reformierte
Rom	Römerbrief
S.	Seite
Sir	Jesus Sirach
Sp.	Spalte
StA	Stiftsarchiv St. Florian
T	Textvorlage
Thess	Thessalonicherbrief
u.	und
u. a.	unter anderem
UA	Uraufführung, Uraufführungen
undat.	undatiert, undatierter
usw.	und so weiter
v. a.	vor allem
verh.	verheiratete
verm.	vermutlich
vgl.	vergleiche
W	Widmung
WB	Werkbeschreibung
zit.	zitiert
z. B.	zum Beispiel

VORWORT

„[...] Das Neue und Ungewohnte eines neuen Zusammenklangs schreibt der wirkliche Tondichter nur aus solchen Ursachen: er muß Neues, Unerhörtes ausdrücken, das ihn bewegt. Für die Nachkommen, die daran weiterarbeiten, stellt es sich bloß als neuer Klang, als technisches Mittel dar; aber es ist weit mehr als das: ein neuer Klang ist ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht. [...]“¹

Diese Zeilen Arnold Schönbergs aus seiner *Harmonielehre* (1911) treffen meines Erachtens die schöpferische Intention des Komponisten auf das Beste: Er will Neues schaffen und dabei sich selbst ausdrücken – mit eben den Mitteln, die er zur Verfügung hat. Diese Mittel hat er sich wohl in technischer Hinsicht erarbeitet, wobei sie auch den „Nachkommen“ als analysierbare Faktoren zur Verfügung stehen. Aber für den Komponisten geht das Resultat des Geschaffenen über dessen „Technizität“ hinaus. Es ist ein Produkt der inneren Bewegtheit des Menschen, der hier am Werk ist. Schönberg weist diesen neu gefundenen Klängen den Charakter des Symbols zu, das also für etwas steht, das quasi hinter dem Sicht- und Hörbaren liegt. Genau das ist es, das für mich zu einem tieferen Verständnis der je eigenen Musik eines unverwechselbaren Menschen führt, wie sie im Schaffen des österreichischen Komponisten Augustinus Franz Kropfreiter (1936–2003) zum Gegenstand dieser Arbeit geworden ist.

Das Neue entsteht nicht in einen leeren Raum hinein, vielmehr stellen wir in der europäischen Musik durch die Jahrhunderte hindurch ein stetes Aufeinandertreffen von Neuem und Altem fest. In allen musikalischen Bereichen geschehen fortwährend Entwicklungen in verschiedenster Hinsicht: Der Instrumentenbau erschließt neue Möglichkeiten des Spiels, was den Komponisten wiederum Anregungen für ihr Schaffen gibt – die musikalische Komposition nutzt diese Entwicklungen und verwendet das neue bzw. weiterentwickelte Instrumentarium. Im Bereich der Komposition selbst ermöglichen neue Techniken Fortschritte, die stilbildend wirken. In musikalischen Traktaten und Lehrweisen wird Theorie grundgelegt und „Schule gemacht“. Parallel zu allen technischen Entwicklungen ist die Musikästhetik zu betrachten: Wie klingt die Musik – wie klingen die jeweiligen Instrumente und welche klanglichen Effekte werden durch sie erzielt – wie werden Neuerungen in der kompositorischen Technik vom Hörer wahrgenommen und wie wirkt die Musik auf das Publikum? In der Folge stellt sich natürlich die Frage, wie Musik „ankommt“, wie sie rezipiert wird und welche Wirkungsgeschichte sie zeitigt. Hat der Personalstil eines Komponisten die Kraft und Wirkung, schulbildend zu sein und wird dieser Stil bzw. werden gewisse Stilmerkmale von anderen Komponisten weiterverwendet oder bleibt

¹ Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Leipzig/ Wien: Universal-Edition 1911, S. 447 (im Kapitel über die Quartett-Akkorde).

er ein singuläres Phänomen im Laufe der Musikgeschichte? Scheint die Musik eines Komponisten im Laufe der Zeit in Aufführungsverzeichnissen und Programmen der musikalischen Institutionen und Interpreten auf? Oder wird sie vielleicht nach einer Phase des Vergessens wieder „zum Leben erweckt“ und dem Publikum in einer neuen Art und Weise wieder nahegebracht, wie es etwa mit dem Werk Johann Sebastian Bachs durch Felix Mendelssohn Bartholdy geschah? Welchen „Status“ genießt ein Komponist in seiner Zeit, in den Augen seiner Zeitgenossen und der Musikkritik sowie der Musikhörenden? Wie wird er gesehen und wie versteht er sich und sein Schaffen selbst? Selbstverständlich stehen alle diese genannten Entwicklungen, die noch vielfach zu differenzieren wären, in einer lebendigen gegenseitigen Auseinandersetzung. Musikgeschichte ist niemals statisch, sondern stets Ausdruck und Ergebnis von dynamischen Wechselwirkungen der einzelnen zu betrachtenden Bereiche.

In allen Epochen der Musikgeschichte kann auch das Nebeneinander von musikalischen Stilen – mit deren je eigenen Merkmalen – in ihren Entwicklungslinien beobachtet werden. In der Zeit der musikalischen Romantik des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts jedoch kommt nicht nur die Entwicklung des Instrumentariums zu einem gewissen Abschluss, sondern auch die Musiktheorie, die sich bislang in den Bereichen der „tonalen Musik“ bewegt. Diese ist durch die wesensbildenden Merkmale von Harmonie (Zusammenklang), Rhythmus (Takt und Metrum) und Melodik (womit auch der Kontrapunkt im polyphonen Gefüge mitzudenken ist) gekennzeichnet. Sie beruht auf der Basis der europäischen Musiktheorie, grundgelegt durch die Traktate, die über die Jahrhunderte hinweg ihre Gültigkeit entfalteten und behielten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts allerdings ist eine Abkehr von diesen grundlegenden Regelwerken feststellbar, die völlig neue Wege eröffnet und sich in der sogenannten „Neuen Musik“ manifestieren sollte. Diese „Neue Musik“ findet wiederum sehr vielfältige Ausprägung in verschiedenen Richtungen, die fortan nebeneinander existieren sollten, etwa die Zwölftontechnik der Schönberg-Schule, die „Neue Sachlichkeit“ eines Paul Hindemith oder der Neoklassizismus Igor Strawinskys, nicht zuletzt weitere avantgardistische Richtungen mit ihrem je eigenen Selbstverständnis.² Daneben allerdings findet sich bis in die Gegenwart immer wieder und auch beständig der Rückgriff auf die „klassische Tradition“ der musikalischen Komposition im Sinne etwa des *Gradus ad Parnassum* (1725) von Johann Joseph Fux (1660–1741), wie bei Ernst Tittel (1910–1969), der als Professor an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien die Kirchenmusik- und Kompositionsausbildung seiner Zeit wesentlich mitgeprägt hat. In einem seiner Lehrwerke schreibt er:

2 Vgl. Blumröder, Christoph von: Artikel *Neue Musik*, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Steiner 1995 (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie [HmT], Sonderband 1), S. 299–311.

„[...] Der strenge Satz bedeutet keine Kompositionslehre und keine Stilkunde, sondern er ist Objektivierung der natürlichen Stimmführungsgesetze auf theoretisch-geistiger Ebene, die möglichste Entmaterialisierung der musikalischen Immanenz von den stofflich-subjektiven Erscheinungsformen der Epochenstile. [...]“³

Augustinus Franz Kropfreiter, dessen Persönlichkeit und Schaffen Thema dieser Arbeit ist, lebte und wirkte in seiner Zeit – grob gesagt, der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – in einem Umfeld bislang größtmöglicher musikalischer Pluralität im Sinne des schon zuvor Gesagten und fand dabei zu einer eindrucksvollen und charakteristischen persönlichen Ausdrucksweise. Allerdings ist das „Neue“ und „Moderne“ in der Musik Kropfreiters durch und durch geprägt und beseelt von der Konsequenz der kompositorischen Tradition im Sinne des zu beherrschenden Handwerks. Dieser theoretischen Basis erkannte Kropfreiter im Sinne des obigen Zitats von Tittel eine fortwährende und auch bleibende, überzeitliche Gültigkeit zu. Von besonderer Bedeutung für ihn war zweifellos das Augustiner Chorherrenstift St. Florian, dem er als Chorfrater angehörte, sowie die Herkunft und Verankerung im Bereich der Orgel- und Kirchenmusik. Diese Umstände und das Umfeld eines geistlichen Hauses mit großer musikalischer Tradition können als grundlegend für seine Entwicklung und sein Schaffen sowie seine ganze Persönlichkeit, sowohl in menschlicher als auch musikalischer Hinsicht, angesehen werden. Nicht von ungefähr also kam es, dass Kropfreiter mit wenigen Ausnahmen sämtliche seiner Stücke mit dem bekenntnishaften „Soli Deo Gloria“ – „Gott allein die Ehre“ abgeschlossen hat. Diese Gewohnheit hat sich bekanntermaßen auch Johann Sebastian Bach, Vorbild und Idol vieler Musiker und Komponisten nachfolgender Generationen, zu eigen gemacht. Auf den Manuskripten Kropfreiters wirkt das „S. D. G.“ neben seinem Namen oder dessen Initialen „AFK“ wie der zweite Teil einer Unterschrift oder eine Präzisierung mit einem besonderen, ja wesentlichen Akzent.

Sich einer Persönlichkeit anzunähern, kann von verschiedenen Warten aus erfolgen, die jeweils den Blick auf unterschiedliche Aspekte von Leben und Schaffen öffnen und damit auch je verschiedene Perspektiven aufzeigen. So etwa mag das Hauptaugenmerk auf die Untersuchung und Analyse von Kompositionen in musiktheoretischer Hinsicht gelegt werden. In Bezug zu Augustinus Franz Kropfreiter gehen z. B. die Diplomarbeiten von Edith Maria Strohmeier,⁴

3 Tittel, Ernst: *Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux*, Textteil, Wien/ München: Doblinger 1959, S. 3.

4 Strohmeier, Edith Maria: *Analyse über GLORIA DI DIO von Augustinus Franz Kropfreiter*, Diplomarbeit aus IGP II am Institut für Musikanalytik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1995.

Christoph Eggner,⁵ Maria R. Helfgott⁶ und Anja Kandlbauer⁷ von dementsprechenden, systematischen Fragen aus. Auch die Abhandlung von Matthias Ank über den Orgelstil Kropfreiters⁸ ist hier zu erwähnen.

Hingegen nimmt die vorliegende Untersuchung ihren Ausgangspunkt bei den vielfältigen Quellen, die vor allem im Nachlass des Komponisten aufzufinden sind. Alle ausgewerteten und zitierten Schriftstücke (Briefe, Dokumente) sind im Stiftsarchiv, Abteilung Nachlässe, gesammelt, wenn nicht anders angegeben.⁹ Eine weitere Grundlage sind die auf der Basis eines Fragenkatalogs geführten Interviews mit ausgewiesenen Experten, allesamt Musiker und Komponisten, die Kropfreiter gut gekannt haben und seine Wegbegleiter waren.¹⁰ Ziel ist es, anhand dieser Quellen das Lebenskonzept Augustinus Franz Kropfreiters in verschiedener Hinsicht zu erörtern sowie dessen Arbeitsweise als Komponist ausführlich zu schildern. Dazu werden auch musikalische Entwicklungslinien nachzuzeichnen und stilistische Einordnungen zu treffen sein. Die Bachelorarbeit von Markus Schauerermann¹¹ bietet hierfür eine gute Basis. Seine Erkenntnisse können durch zahlreiche Details bestätigt und zusätzlich ausgefaltet werden.

Das Leben und Wirken Kropfreiters in verschiedenen Tätigkeitsbereichen als Kirchenmusiker (und Ordensmann), Komponist und Organist kommt in allen Kapiteln unterschiedlich zur Sprache, und so ziehen sich biographische Aspekte durch die ganze Arbeit. Diese wirken verbindend, illustrativ und ergänzend, sodass letztlich ein Gesamtbild mit stark narrativen Zügen entsteht. Eine Trennung der Biographie von den gestellten Hauptfragen schien daher im Sinne einer gesamtheitlichen Sicht nicht sinnvoll und auch nicht zielführend. Georgina Szeless hat in ihrem 2006 erschienenen Buch eine Fülle an Informationen zusammengetragen, die u. a. Kropfreiters Umfeld und dessen musikalische Vernetzungen in großer Breite thematisieren. Sie tut dies zwar ohne wissenschaft-

5 Eggner, Christoph Johannes: *Die Klavierkammermusik von Augustinus Franz Kropfreiter eingehend betrachtet anhand der „Sonate“ für Violine und Klavier (1982) und der „Sonate“ für Violoncello und Klavier (1992)*, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1997.

6 Helfgott, Maria R.: *Das Orgelwerk von Augustinus Franz Kropfreiter*, Diplomarbeit am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien 1999.

7 Kandlbauer, Anja: *Musiktheoretische Untersuchung zu ausgewählten a cappella-Motetten Augustinus Franz Kropfreiters aus seinen letzten Lebensjahren*, Diplomarbeit am Institut 1 für Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2013.

8 Ank, Matthias: *Der Orgelstil des Augustinus Franz Kropfreiter. Eine Beschreibung*, in: *Musik und Kirche*, Jg. 52 (1989), Heft 2, S. 74–82.

9 Der Nachlassbestand ist systematisch geordnet, die einzelnen Stücke tragen keine Signaturen.

10 Vgl. „Verzeichnis der Experteninterviews“, S. 569–571.

11 Schauerermann, Markus: *Augustinus Franz Kropfreiter. Versuch einer wissenschaftlichen Annäherung an seine Jugend- und Studienzeit*, Bachelorarbeit am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz 2016.

lichen Anspruch, hatte aber ebenfalls viele Quellen aus dem im Stiftsarchiv St. Florian befindlichen Nachlass Kropfreiters zur Verfügung.¹²

Von den bereits erwähnten Arbeiten abgesehen ist das Schrifttum über Kropfreiter nicht sehr umfangreich, es beschränkt sich auf einige Artikel und Interviews. Aus eigener Feder stammen ebenfalls nur wenige und meist sehr knappe Äußerungen, vor allem in Form von kurzen Werkbeschreibungen für Programme oder Interviewaussagen. Aus Anlass des Jubiläums „40 Jahre Stiftsorganist von St. Florian“ bzw. des 65. Geburtstags ergaben sich Gespräche mit Wolfgang Kreuzhuber (2000),¹³ Doris Kloimstein (2000)¹⁴ und Chris Stadtländer (2001).¹⁵ Außerdem von Bedeutung ist der kleine Aufsatz unter dem Titel *Ich über mich* im Dokumentationsheft zur „Musikalischen Dokumentation Augustinus Franz Kropfreiter“, die von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek im Herbst 1999 mit Konzert, Gespräch und Ausstellung für ihn ausgerichtet wurde.¹⁶ Angesichts der Überschaubarkeit der zur Verfügung stehenden Literatur schien es also umso wichtiger, diese konzentrierten Informationen an geeigneter Stelle einfließen zu lassen und in einen Diskurs zu stellen.

Eine kommentierte Werkliste Augustinus Franz Kropfreiters von bisher nicht zur Verfügung stehendem Umfang als integrativer Bestandteil dieser Arbeit bietet neben dem zeitlichen Überblick auf das gesamte kompositorische Werk auch Details zur Rezeptionsgeschichte seiner Musik. Die Grundlage hierzu bilden die Bestände der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sowie des Stiftsarchivs St. Florian.¹⁷

Alles zusammen möge als Beitrag zur österreichischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts dienen, zu deren hervorragendsten Exponenten Augustinus Franz Kropfreiter in seinem vielfältigen Schaffen zählt.

12 Szeless, Georgina: *Augustinus Franz Kropfreiter*, St. Florian: Augustiner Chorherren-Stift St. Florian 2006.

13 Kreuzhuber, Wolfgang: *Augustinus Franz Kropfreiter – 40 Jahre Stiftsorganist von St. Florian* (Interview), in: *Singende Kirche*, 47. Jahrgang (2000), Heft 3, S. 153ff.

14 Kloimstein, Doris: *augustinus franz kropfreiter. Komponist im Stift St. Florian* (Interview), in: *@cetera*, Heft 10 (2002), S. 10–13.

15 Stadtländer, Chris: *Augustinus Franz Kropfreiter zum 65. Geburtstag. 40 Jahre Stiftsorganist von St. Florian* (Interview), in: *Singen und Musizieren im Gottesdienst*, 126. Jahrgang (2001), Heft 4, S. 165ff.

16 Kropfreiter, Augustinus Franz: *Ich über mich. Ein Monolog*, in: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek/ Institut für Österreichische Musikedokumentation (Hg.): *Musikalische Dokumentation. Augustinus Franz Kropfreiter*, Wien: Institut für Österreichische Musikedokumentation 1999, S. 7ff.

17 Vgl. „Die Notenbestände“, S. 231f.

ANNÄHERUNG: ST. FLORIAN UND AUGUSTINUS FRANZ KROPFREITER

„Euer Augustinus – ist der wirklich ein Mitglied des Konvents der Florianer? Stimmt es, dass er ein Chorherr ist ...?“ So wurden wir immer wieder gefragt. Und die Antwort war nicht ganz einfach; denn wie er selber, so war auch sein Status als ‚Bruder unter Brüdern‘ kein ganz gewöhnlicher. [...]“¹⁸

Ferdinand Reisinger (geb. 1946), 1986–2004 und 2005–2011 Stiftsdechant des Augustiner Chorherrenstiftes St. Florian bei Linz in Oberösterreich und als solcher langjähriger Stellvertreter des Propstes in der Leitung des Klosters, bringt am Beginn seines Beitrags für die Biographie von Georgina Szeless die Frage zur Sprache, die offensichtlich viele Menschen bewegt hat, wenn sie mit Augustinus Franz Kropfreiter als Person und/oder seiner Musik in Kontakt gekommen sind. Kropfreiter war in der Tat Konventmitglied des Stiftes St. Florian, wenngleich nicht als Priester, so doch als „Chorfrater“ innerhalb der Gemeinschaft, mit allen Rechten außer denen, die mit der Priesterweihe verbunden sind. Faktum ist, dass Kropfreiter als junger Mann, eigentlich noch im Schulalter, als Siebzehnjähriger in dieses Haus gekommen ist, welches ihm Heimat sowie Lebens- und Schaffensmittelpunkt werden sollte. Die Persönlichkeit Kropfreiters ist also mit dem Stift St. Florian in einer ganz engen und eigenen Weise verknüpft.¹⁹ Es ist nicht nötig, das Stift zu kennen, um die Kunst Kropfreiters zu verstehen. Allerdings scheint es hilfreich zu sein, sich gerade auf diesem Weg seiner Persönlichkeit zu nähern, aus dem Grund, weil diese Arbeit in ihrer Gesamtsicht eben auch sehr persönliche Zugänge ergründen will, die durchaus mit dem Stift und dem Leben darin zu tun haben – allein die Zugehörigkeit Kropfreiters zur Stiftsgemeinschaft bedeutet ein mehr oder minder starkes Zeichen nach außen. Es ist für ihn ein bedeutsamer „Identifikationspunkt“ geworden, der große Auswirkungen für seinen Weg und seine Arbeit hatte.

DAS CHORHERRENSTIFT ST. FLORIAN

Franz Kropfreiter wurde am 9. 9. 1936 in Hargelsberg bei St. Florian geboren und am selben Tag getauft.²⁰ Franz war das dritte Kind seiner Eltern Johann und Josefa Kropfreiter, in der Folge sollte er noch sechs weitere Geschwister bekommen. Die Familie betrieb eine Tischlerei, die nach dem frühen (Frei-)Tod des Vaters im Jahre 1954 von Bruder Johann Kropfreiter weitergeführt wurde, der gemein-

18 Reisinger, Ferdinand: *Augustinus als Bruder*, in: Szeless, Georgina: *Augustinus Franz Kropfreiter*, St. Florian: Augustiner Chorherrenstift St. Florian 2006, S. 8.

19 Zum Leben Kropfreiters als Ordensmann vgl. „Die Religion im Leben des Komponisten“, S. 109–132.

20 Zur Biographie vgl. Szeless, S. 12–21.

sam mit seiner Frau Barbara, genannt Wetti, dem Bruder immer ein offenes und gastfreundliches Haus bot. Kropfreiters Mutter Josefa lebte nach ihrer erneuten Verhelichung in Eferding, der Kontakt zu ihr war zeitlebens (sie starb im Jahr 2000) ein sehr guter, wovon ihre Briefe an den Sohn – gehalten in liebevoller Einfachheit – im Stiftsarchiv Zeugnis ablegen. Wichtig war für den musikalisch interessierten Sohn sicher die Möglichkeit, bei den regelmäßigen Musikabenden im Elternhaus zuzuhören. Die selbstverständliche Eingebundenheit in das pfarrliche Leben, sowohl geistlich als auch musikalisch (mehrere Familienmitglieder betätigten sich kirchenmusikalisch), scheint ebenso wertvoll für ihn gewesen zu sein.²¹ Darüberhinaus ist die Pfarre Hargelsberg dem Stift St. Florian inkorporiert. Das heißt, dass die Seelsorge durch Priester des Stiftes bewerkstelligt wurde und auch bis dato wird. Dies bedeutet wiederum automatisch ein engeres Verhältnis der Pfarre und ihrer Bevölkerung mit dem Ordenshaus als geistlichem Zentrum. Es scheint so, als sei schon in der Kindheit eine besondere Verbindung Kropfreiters zum Stift St. Florian grundgelegt worden, die nicht zuletzt auch durch die Persönlichkeiten des langjährigen Pfarrers Matthias Silber²² oder des Priesteronkels Franz Kropfreiter (1916–2005) noch gestärkt wurde. Nach der Volksschulzeit und den Jahren am Bischöflichen Gymnasium „Petrinum“ in Linz führte ihn also sein Weg ins Stift, wo er im Herbst 1953 aufgenommen wurde und am 24. 3. 1954 als Laienbrudernovize eingekleidet wurde.

Das Stift St. Florian entstand der Überlieferung nach an der ersten Grabstätte des Hl. Florian, der am 4. Mai 304 im Zuge der diokletianischen Christenverfolgung den Märtyrertod erlitt und der der erste namentlich bekannte Christ und erster Heiliger dieser Region war. Schon um 800 als Kloster bezeugt, wirken seit der Reform durch Bischof Altmann von Passau seit 1071 die Augustiner Chorherren am Ort. Ab 1686 während eines Zeitraums von etwa 65 Jahren komplett neu im barocken Stil italienisch-österreichischer Prägung erbaut, ist das Kloster zu einem barocken Gesamtkunstwerk geworden – von jeher aber ist es ein Ort von großer Ausstrahlung und bedeutender Geschichte: Ein Zentrum der Spiritualität und Religion zu Zeiten, in denen das nahegelegene Linz an der Donau noch nicht Sitz einer eigenen Diözese war – ein Zentrum der Kultur und Kunst seit Jahrhunderten – ja sogar ein Zentrum der Politik, als die Pröpste und Äbte der Stifte als Mitglieder des Prälatenstandes noch Anteil an der Landesregierung hatten. In der Summe und Wechselwirkung aller Aspekte, die einem an diesem besonderen Ort begegnen – sowie auch im weiteren Umfeld der inkorporierten Pfarren und der dort wirkenden Chorherren – hat das Stift mit Sicherheit eine große Anziehungskraft auf den jungen Franz Kropfreiter ausgeübt.²³ Was das Stift letztlich für ihn

21 Zu Kindheit, Schulzeit und den ersten Jahren im Kloster vgl. „Ausbildung und musikalische Prägungen“, S. 41–71; „Die Religion im Leben des Komponisten“, S. 109–131.

22 Chorherr Matthias Silber (1897–1990): Pfarrer von Hargelsberg 1938–1990.

23 Zum Stift St. Florian vgl. Holzinger, Johann/ Buchmayr, Friedrich (Hg.): *Augustiner-Chorherrenstift St. Florian*, Regensburg: Schnell & Steiner GmbH 2009.

tatsächlich bedeutet hat, drückt er selbst rückblickend in einem kleinen autobiographischen Artikel anlässlich der ihm zuteil gewordenen Ehre einer „Musikalischen Dokumentation“ des Instituts für Österreichische Musikdokumentation (mit Publikation, Konzert und Ausstellung) 1999 so aus: „Fast fünf Jahrzehnte lebe ich nun im Stift St. Florian mit seiner unvergleichlichen Atmosphäre. Anregung und Inspirationsquelle, die unaufhörlich sprudelt!“²⁴

St. Florian war – wie die meisten dieser großen Ordenshäuser – immer auch ein musikalisches Zentrum, ausgezeichnet z. B. durch die „Hauskomponisten“, welche als Mitglieder der jeweiligen Konvente bisweilen beachtliche Spuren in der Musikgeschichte hinterlassen haben. Für St. Florian mögen hier erwähnt sein: Im 18. Jahrhundert der Chorherr Franz Aumann, Zeitgenosse und Freund Johann Michael Haydns und Johann Georg Albrechtsbergers,²⁵ sowie im 19. und 20. Jahrhundert Chorherr Franz Xaver Müller, der als Stiftsmusiker und später als Linzer Domkapellmeister die spätromantische Tradition Anton Bruckners fortführte.²⁶ Müller war auch der Mentor Johann Nepomuk Davids während seiner Sängerknabenzeit.²⁷ Alle Musiker aber, die je in St. Florian gewirkt haben, werden überragt von Anton Bruckner (1824–1896), der für Kropfreiter so etwas wie der „große Vorgänger“ als Stiftsorganist war. Bruckner, der ja bereits als Sängerknabe das Stift und sein Umfeld kennenlernen konnte (1837–1839), wurde nach seiner Lehrerausbildung und ersten Lehrerposten ab dem Jahre 1845 für zehn Jahre Lehrer in St. Florian und Organist im Haus (ab 1850 „provisorischer Stiftsorganist“).²⁸ Später ist er – als Professor und Hoforganist in Wien – immer wieder nach St. Florian zurückgekehrt, um hier Erholung zu finden, zu komponieren, Freunde zu besuchen und natürlich die berühmte große Orgel zu spielen. Zweifellos hat die Präsenz Bruckners, der ja sogar in der Gruft unter seiner geliebten Orgel beigesetzt ist, das ideelle Bild des Stiftes nach außen bis heute maßgeblich mitgeprägt.²⁹ Für Kropfreiter war diese Verbindung mit Bruckner als großem Komponisten und Virtuosen an der Orgel zeitlebens wesentlich und eine große Herausforderung, bisweilen auch eine Überforderung.

24 Kropfreiter, *Ich über mich*, S. 8.

25 Franz Josef Aumann (1728–1797): Ab 1755 Regens chori des Stiftes St. Florian.

26 Franz Xaver Müller (1870–1948): 1904–1906 Stiftsorganist, 1906–1924 Regens chori des Stiftes St. Florian, 1924–1943 Domkapellmeister von Linz.

27 Johann Nepomuk David (1895–1977): 1906–1909 Sängerknabe im Stift St. Florian, zu Johann Nepomuk David vgl. <http://www.johann-nepomuk-david.org/> (zuletzt aufgerufen am 1. 2. 2022).

28 Bruckner war ab 1845 supplierender, ab 1850 bis zu seinem Weggang nach Linz provisorischer Stiftsorganist; zur Chronologie vgl. die Anton Bruckner Chronologie Datenbank (ABCD) des Anton Bruckner Institutes Linz (ABIL) http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/db_info.php (zuletzt aufgerufen am 1. 2. 2022).

29 Vgl. Szeless, S. 25ff. Zu Anton Bruckner und der aktuellen Bruckner-Forschung vgl. die Seite der Österreichischen Akademie der Wissenschaften <http://www.bruckner-online.at> (zuletzt aufgerufen am 1. 2. 2022).

Genau wie Bruckner suchte auch er nach Anerkennung und Wertschätzung und fand sich damit in einem durchaus ähnlichen Dilemma. Kropfreiter sah sich als legitimen Nachfolger Bruckners an, der „an seiner Stelle“ wirkte, der ihn nachahmen wollte, der ihm nach Kräften nachzueifern, ja sogar in manchem (etwa dem Orgelspiel, dem breiten Oeuvre und in der „Beliebtheit“ als gerne und oft gespielter Komponist) zu übertreffen suchte.³⁰

Anton Bruckner war bekanntermaßen ein großer Improvisator an der Orgel und auch für Kropfreiter war das Improvisieren ein wichtiger Teil seiner musikalischen Tätigkeit. In diesem Zusammenhang kommt der großen Orgel der Stiftsbasilika eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Ursprünglich 1770–1774 vom Orgelbauer und Priester Franz Xaver Krisman (Christmann) erbaut, trägt sie seit 1932 als großes „klingendes Denkmal“ für Anton Bruckner dessen Namen: „Brucknerorgel“. Dieses monumentale und einzigartige Instrument hat ohne Zweifel schon Bruckner beeindruckt und inspiriert, später wurde es zur Inspirationsquelle für Kropfreiter, der unter ihrem charakteristischen Klangeindruck die meisten seiner Orgelwerke verfasste und der an ihr bis zuletzt auch spielte. Georgina Szeless erwähnt die Begeisterung, die Kropfreiters Spiel beim Publikum hervorrufen konnte,³¹ und er selbst bestätigt:

„[...] Als ich 1953 in das Stift kam, war die große ‚Krisman-Brucknerorgel‘, wie sie genannt wird, für mich der entscheidende Punkt in meinem Leben. Diese Orgel spricht mir aus Leib und Seele. Und umgekehrt. Kompositorisch, sagen wir zuerst improvisatorisch, war sie immer meine Lieblingsorgel. Ich habe ja hunderte von Orgeln in meinem Leben gespielt, aber ich glaube, an keiner konnte ich das so aussagen und darstellen wie an der ‚Brucknerorgel‘. Ich muss aber gleichzeitig betonen, dass ich genau so gerne an einer zwölfregistrigen, mechanischen Orgel improvisiere. Das Große, das ‚Grande Majestoso‘ der ‚Brucknerorgel‘ hat mich improvisatorisch und ganz besonders kompositorisch stärkstens beeinflusst. Werke wie das Dreifaltigkeits-Triptychon, die Passacaglia, die Toccata Francese, das Signum und viele andere Werke wären ohne ‚Brucknerorgel‘ nicht denkbar. Wenn ich Registrierungen im Druck vorschreibe, sind sie immer von der ‚Brucknerorgel‘. Wer die ‚Brucknerorgel‘ kennt, weiß die Registriervorschriften auf andere Instrumente zu übertragen. Man muss immer bedenken, und mir geht das oft durch den Kopf, dass unter der ‚Brucknerorgel‘ Anton Bruckner im Sarkophag liegt. Und ich denke mir oft, was würde er sagen, denn er hört ja zu. Es ist hier eine heilige Verpflichtung, außerordentliche Qualität, soweit es einem gelingt, zu leisten. [...]“³²

30 Vgl. „Zum Selbstverständnis des Komponisten und Organisten“, S. 72–97.

31 Vgl. Szeless, S. 26.

32 Kreuzhuber, S. 154f.

All diese Aspekte zeigen auf, wie wichtig das Stift St. Florian für Augustinus Franz Kropfreiter war und wie wenig er ohne dieses Haus das hätte werden können, was er geworden ist. Das wird deutlich, wenn er selbst – sich quasi wiederholend – sagt: „In geistlichem Gemäuer, unter einem Dach mit Anton Bruckner zu leben, war mir immer Ansporn und heilige Verpflichtung.“³³ Das Stift bot dem Musiker sowohl einen „Arbeits-Raum“, der sich anderen Künstlern nicht so leicht und umfassend eröffnet, als auch ein behütetes Leben inmitten seiner Klostergemeinschaft.³⁴

Kropfreiter konnte 1978 die beiden durch eine Tür verbundenen Räume im 2. Stock des östlich gelegenen Konventgebäudes beziehen,³⁵ die er bis zu seinem Tod am 26. 9. 2003 bewohnt hat. Im ersten Raum, dem Arbeitszimmer, stand der Blüthner-Flügel, den er als „Arbeitsinstrument“ zur Verfügung hatte und der heute noch im Besitz des Stiftes ist. Dort befand sich auch der Großteil seiner reichhaltigen Bibliothek. Der zweite Raum war in Wohn- und Schlafraum geteilt und beherbergte etwa die Vitrine mit den römischen Gläsern und etruskischen Statuetten, die Kropfreiter bevorzugt sammelte.³⁶ Aber schon in der Zeit vorher, rund um die Beendigung des Studiums 1960, hatte Kropfreiter ein sehr großes Zimmer im 2. Stock, dem sogenannten „Primizstock“, zur Verfügung, der heute Seminarzwecken dient, damals aber als Wohntrakt für die Chorherren genutzt wurde. Auch, als er kurz darauf den Raum wechseln und den 1960 in Stift eingetretenen beiden Novizen Wilhelm Neuwirth und Rupert Baumgartner überlassen musste,³⁷ hatte er trotzdem immer noch ein schönes, größeres Zimmer im „Primizstock“ mit Blick in den großen Stiftshof zur Verfügung. In der Korrespondenz Kropfreiters aus dem Herbst 1960 mit seiner mütterlichen Freundin Lilly Bleidorn, unermüdlicher Unterstützerin (im materiellen wie ideellen Sinn) und Widmungsträgerin zahlreicher Werke,³⁸ kommt zum Ausdruck, was ihm für ein gutes Wohn- und Arbeitsklima wichtig war:

„[...] Ich freue mich schon riesig mit Dir, dass Du nun ein so schönes Zimmer hast, fein! Ein Blüthner-Flügel, da scheint Dir Propst Leopold Hager aber doch sehr gut gesinnt zu sein. [...]“

(Brief von Lilly Bleidorn an Augustinus Franz Kropfreiter vom 7. 11. 1960)

33 Kropfreiter, *Ich über mich*, S. 7.

34 Vgl. „Äußere und innere Voraussetzungen“, S. 185–191.

35 Pläne für die zu schaffenden Einbaumöbel befinden sich im Nachlass.

36 Vgl. „Bildvorlagen“, S. 165f.

37 Mitteilung von Wilhelm Neuwirth im April 2020.

38 Zu Lilly Bleidorn vgl. „Textgrundlagen“, S. 143–156; „Komponieralltag im Spiegel der Korrespondenz“, S. 211–222.

„[...] Ja, mein Zimmer ist wirklich ein prachtvoller Salon, so könnte man es nennen. Das Klavier ‚daheim‘ leistet mir unsägliche Dienste bei der Arbeit. Es ist doch etwas anderes, wenn man im eigenen Zimmer arbeiten kann, da das notwendige Fluidum immer da ist; ich glaube, das wirst Du sicher gut verstehen, daß man das braucht.

Was mir im Zimmer fehlt, fragst Du mich. Vieles, noch sehr Vieles. Es wird Jahre dauern, bis die wichtigsten Wünsche erfüllt sind. Z. B.: Vorhänge, Polstersesseln u. Divan, Teppiche, Leselampe u. dergleichen mehr. Alles sehr teure Wünsche, was? Aber im Laufe der Zeit wird das alles schon werden. Ich bin eben so, daß ich Bequemlichkeit im Zimmer brauche, um wirklich gerne daheim zu sein. Das wirst Du wohl verstehen. [...]“

(Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Lilly Bleidorn vom 10. 11. 1960)

Dies ist das Umfeld, in das Augustinus Franz Kropfreiter hineingeboren wurde, in dem er aufgewachsen ist und in dem er gewirkt hat. Das Stift St. Florian, das Kropfreiter eine Heimat für ein halbes Jahrhundert geworden ist, stellt in der Betrachtung seines Lebens und Wirkens einen unentbehrlichen Bezugspunkt dar.



Abb. 1: Augustinus Franz Kropfreiter im Kreise seiner Mitbrüder anlässlich der Mittagstafel zum Augustinusfest am 28. 8. 1998, Fotografie, © Augustiner Chorherrenstift St. Florian

AUGUSTINUS FRANZ KROPFREITERS TÄTIGKEITEN

Nach Abschluss seines Kirchenmusikstudiums (1960), währenddessen er im Stift Klosterneuburg Aufnahme fand,³⁹ kehrte Augustinus Franz Kropfreiter wieder ganz nach St. Florian zurück, wo er nach und nach eine Fülle an musikalischen Aufgaben übernehmen sollte. In seinen Erinnerungen (verfasst im Jahr 2000), die in den Dokumentationsband *Die St. Florianer Sängerknaben* aufgenommen wurden, schreibt er, dass er schon seit 1958 (dem Jahr, in dem er seine feierlichen Ordensgelübde ablegte und sich damit fest der Florianer Chorherrengemeinschaft verband) regelmäßig für das Orgelspiel zu Hochämtern, sonstigen liturgischen Anlässen und Orgelvorführungen herangezogen wurde.⁴⁰ 1960 ernannte Propst Leopold Hager Kropfreiter zum zweiten Stiftsorganisten, während nominell Chorherr Johann Krichbaum⁴¹ bis zu seinem Tod erster Stiftsorganist blieb, aber in den vielfältigen Orgeldiensten mehr und mehr von Kropfreiter abgelöst wurde. Das Amt des Regens chori, also des Leiters des Stiftschores, bekleidete noch bis 1964 Emmerich Warscher.⁴² Seit 1959 war Hans Bachl als Stimmbildner und bald auch als verantwortlicher Chorleiter der Sängerknaben in St. Florian tätig.⁴³ Kropfreiter war ab 1960 für die Fächer Theorie und Klavier zuständig, während Johann Krichbaum den Choralunterricht und das Dirigat bei den Choralämtern besorgte:

„[...] Ich unterrichtete durch viele Jahre die Anfänger in Theorie. Heute weithin bekannte Sänger (Kurt Azesberger, Rudolf Schasching und andere) waren meine Schüler. Durch systematischen Aufbau der zu singenden Notenbeispiele (ich schrieb sie an die Tafel) war es möglich, bis in den Schwierigkeitsgrad von 12-Ton-Reihen vorzudringen. Dadurch war es den Buben möglich, auch schwierigste Chorliteratur (Kodalys Bergnacht und Ave Maria sowie eigene Kompositionen) zu bewältigen. Nicht nur die Mitwirkung an den Feiertagen war für die Knaben selbstverständlich, auch das mehrstimmige Konventamt an Sonntagen war zu bewältigen. Außerdem sangen die Buben mit den Klerikern täglich ein Choralamt. [...] Da von einer Landesmusikschule noch lange keine Rede war, unterrichtete ich bis zu

39 Vgl. „Die Religion im Leben des Komponisten“, S. 111–115.

40 Vgl. Bernauer, Egbert: *Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, in: Bernauer, Egbert/ Farnberger, Franz: *Die St. Florianer Sängerknaben*, o. O.: Trauner Verlag 2007, S. 132f.

41 Johann Krichbaum (1912–1978): 1945–1978 erster Stiftsorganist von St. Florian.

42 Emmerich Warscher (1907–1981): 1938–1940 Organist, 1945–1964 Regens chori und Musiklehrer im Stift St. Florian, bis 1972 Direktor der Volksschule St. Florian.

43 Hans Bachl (1917–1985): Professor an der Pädagogischen Akademie des Bundes in Linz und Chorpädagoge und -leiter in verschiedenen Bereichen, 1959–1983 Chorleiter bei den St. Florianer Sängerknaben. Vgl. Bernauer, S. 129ff.

15 Schüler in Klavier (die längste Zeit um Gottes Lohn). Prof. Franz Wall⁴⁴ war Geigenlehrer. [...]“⁴⁵



Abb. 2: Choralamt mit den St. Florianer Sängerknaben und den Jungherren in der Stiftskirche St. Florian, Fotografie (erste Hälfte der 60er Jahre), © Augustiner Chorherrenstift St. Florian

Im Interview mit Doris Kloimstein, in dem er seine Herangehensweise an die Ausbildung ergänzt, kommt Kropfreiters Arbeit mit den Sängerknaben ganz ähnlich zur Sprache:

„[...] Für mich war bei den Sängerknaben wichtig, daß das erste Jahr für die Buben ein reines Ausbildungsjahr war. Erst im zweiten Jahr kamen sie zum Chor. Da mußten sie eben entsprechend vorgebildet sein. Ich habe sehr gerne mit den Buben gearbeitet, habe es so weit gebracht, daß ich Zwölftonreihen auf die Tafel geschrieben habe und ein oder zwei darunter waren, die das vom Blatt singen konnten, darunter war der jetzt sehr bekannte Tenor Kurt Azesberger. Der war mein Schüler und zudem auch mein bester Klavierschüler. Ich habe sie so gut vorbereitet, daß sie nach vier Jahren, wenn sie wegkamen, eine ganze Reihe ans Musikgymnasium ging und ihr Leben lang davon gezehrt haben [sic]. [...]“⁴⁶

44 Vgl. „Verzeichnis der Experteninterviews“, S. 571.

45 Bernauer, S. 133.

46 Kloimstein, S. 12.

Die Geschichte der St. Florianer Sängerknaben reicht der Haustradition gemäß bis 1071 zurück.⁴⁷ 1945 konnten die Chorherren nach einem vierjährigen Exil im Kloster Pulgarn bei Steyregg während des Zweiten Weltkriegs wieder zurückkehren. Allerdings musste damals das Institut neu gegründet und aufgebaut werden, womit Stiftsorganist Krichbaum zusammen mit Regens chori Warscher beauftragt wurde. Damit verbunden war auch die Wiederbelebung der Tradition, dass die Sängerknaben täglich mit den jungen Chorherren die Kapitemesse im Gregorianischen Choral gestalteten, die in der Adventzeit durch eine figural musizierte Roratemesse mit Instrumenten ersetzt wurde. Sonntags wurde das Amt gemeinsam mit dem Stiftschor und Instrumentalisten auf der rechten Chororgel-Empore gesungen, an den höchsten Feiertagen das Hochamt mit der Aufführung aufwändigerer Orchestermessen auf der Westempore bei der Brucknerorgel.⁴⁸ In diese kirchenmusikalische Praxis, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg bestanden hatte, ist Kropfreiter hineingewachsen. Dem Einsatz von Hans Bachl als Chorleiter ist es zu verdanken, dass ab den 60er Jahren die Auftritte der Sängerknaben beträchtlich an Breite gewannen: Es kam zu erfolgreichen Teilnahmen an nationalen und internationalen Wettbewerben und den regelmäßigen Treffen der Vereinigung der Knabenchöre „Pueri Cantores“, zur Zusammenarbeit mit Theatern und Opernhäusern, zahlreichen Einzelkonzerten sowie Auslandstourneen. Oftmals war Augustinus Franz Kropfreiter als Organist mit im Einsatz, so auch bei den ab 1967 initiierten Schallplatten-aufnahmen.⁴⁹ Als er Emmerich Warscher als Regens chori des Stiftes ablöst, zeichnet sich, nicht zuletzt durch den vermehrten Einsatz der Sängerknaben außerhalb der gottesdienstlichen Feiern, eine grundlegende Änderung ab:

„[...] 1964 wurde ich Regens chori und war somit für die gesamte Kirchenmusik verantwortlich. Die Sonntags- und Choralämter wurden reduziert und nach und nach – leider – total abgeschafft. Seither fehlt den Buben die liturgische Bezugsquelle, die zwar Mag. Farnberger⁵⁰ am Herzen liegt, aber nicht aufholbar ist. Was früher weitaus zuviel war, ist jetzt etwas zuwenig. ‚Tempora mutantur‘ (Die Zeiten haben sich geändert). [...]“⁵¹

In den Jahren der Ära Hans Bachl war Kropfreiter bei den meisten Konzerten der Sängerknaben als Klavierbegleiter tätig,⁵² in der letzten Zeit hatte er des

47 Vgl. Bernauer, S. 17ff.

48 Vgl. ebd., S. 107ff.

49 Vgl. ebd., S. 127–130; „Verzeichnis der Tonträger mit Augustinus Franz Kropfreiter als Organist“, S. 572–577.

50 Franz Farnberger (geb. 1952): Chorpädagoge und Liedbegleiter, 1976–1983 Kapellmeister bei den Wiener Sängerknaben, ab 1983 Leiter der St. Florianer Sängerknaben.

51 Vgl. Bernauer, S. 133.

52 Vgl. Farnberger, Franz: *Chronik der Jahre 1983 bis 2007*, in: Bernauer, Egbert/ Farnberger, Franz: *Die St. Florianer Sängerknaben*, o. O.: Trauner Verlag 2007, S. 142.



Abb. 3: Augustinus Franz Kropfreiter mit Stiftsorganist Johann Krichbaum, Fotografie (dat. Ostern 1964), © Augustiner Chorherrenstift St. Florian

Öfteren auch als Chorleiter bei Konzerten und sogar Tourneen einzuspringen.⁵³ 1983 schließlich übernahm Franz Farnberger die Leitung des Chores. Zu jener Zeit hielt Kropfreiter noch jeweils dienstags eine Choralprobe mit den Knaben ab, während diese am Donnerstag gemeinsam mit den Frauenstimmen des Stiftschores unter seiner Leitung sangen.⁵⁴ Ab 1995 erfolgte dahingehend eine

⁵³ Vgl. Bernauer, S. 133.

⁵⁴ Vgl. Farnberger, S. 139.

Änderung, als die Einstudierung der Hochämter mit den Knaben nunmehr separat von Franz Farnberger bewerkstelligt wurde und nicht mehr gemeinsam mit dem Stiftschor geschah. Davon ausgenommen waren die letzten Proben vor den Aufführungen.⁵⁵

Über die Arbeit als Regens chori, die einen wesentlichen Bestandteil seiner kirchenmusikalischen Arbeit darstellte und die er auch bis zu seinem Tod ausübte, sagt Kropfreiter:

„[...] Die Tätigkeit als Regens Chori ist mir sehr lieb geworden. [...] Ich habe eine ganze Reihe von Messen, die vor mir nicht gemacht wurden, studiert, aufgeführt, z. B. Beethoven[s] C-Dur Messe, die Erstfassung, oder die e-Moll Messe von Bruckner, die f-Moll Messe in der originalen Fassung, nicht in der Schalk-Bearbeitung, die aber gedruckt wurde. Orchestral ist da viel verändert. Josef Kronsteiner im Linzer Dom hat die gedruckte Fassung gemacht. Ich habe in Oberösterreich erstmals die Urfassung gemacht. Viele Messen habe ich erstmals gemacht, aber auch das gängige Repertoire, Haydn, Mozart, Schubert usw. [...]“⁵⁶

Aus dieser Äußerung wird deutlich, wie sehr Kropfreiter die Messen von Anton Bruckner am Herzen lagen. Begonnen hat diese Tradition nach dem Krieg mit der Aufführung der Messe Nr. 1 in d-Moll WAB 26 zur Einweihung der restaurierten Brucknerorgel im Jahre 1951, das zweite Mal erklang sie am 30. 6. 1963 (unter Emmerich Warscher).⁵⁷ Am Nachmittag dieses Festtags zum Goldenen Priesterjubiläum von Propst Leopold Hager⁵⁸ gab Kropfreiter ein Orgelkonzert, das von der Aufführung des „Te Deum“ von Bruckner gekrönt wurde.⁵⁹ In den folgenden Jahren dirigierte Kropfreiter die Bruckner-Messen regelmäßig, beginnend mit der d-Moll-Messe, um dann auch die Messe Nr. 2 in e-Moll WAB 27 (jeweils am Pfingstsonntag 1978 und 1979) und die Messe Nr. 3 in f-Moll WAB 28 ins Repertoire aufzunehmen. Die Bruckner-Messen sollten nach Möglichkeit stets zum Pontifikalamt am Pfingstsonntag musiziert werden.⁶⁰ Im Advent 1974 leitete Kropfreiter die Uraufführung der von Brucknerforscher Leopold Nowak wiederentdeckten „Missa sine Gloria“ (Messe ohne Gloria und Credo in d WAB 146, „Kronstorfer Messe“).⁶¹ Die Missa solennis in b-Moll WAB 29 erklang am Pfingstsonntag 2001. Das letzte „musikalische Hochamt“ unter Kropfreiters Leitung brachte die Missa in angustiis Hob.

55 Vgl. ebd., S. 180.

56 Kloimstein, S. 12.

57 Vgl. Bernauer, S. 123.

58 Leopold Hager (1889–1972): 1944–1968 Propst des Stiftes St. Florian.

59 Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Klaus Heinrich Kohrs vom 20. 2. 1963. Kropfreiter schreibt, dass das „Te Deum“ von einem nicht näher genannten „Linzer Chor“ gesungen werden würde.

60 Vgl. Bernauer, S. 123.

61 Brief von Alois Koch an Augustinus Franz Kropfreiter vom 4. 1. 1975.

XXII: 11 („Nelsonmesse“) von Joseph Haydn am Pfingstsonntag 2003.⁶² Die detaillierte Erstellung eines Aufführungsverzeichnisses liegt nicht im Fokus der vorliegenden Arbeit, wäre aber im Kontext der St. Florianer Kirchenmusikgeschichte durchaus wünschenswert. In den Erinnerungen von Franz Wall an die dirigentische Arbeit Kropfreiters klingt einerseits die Herangehensweise eines routinierten Praktikers an, andererseits werden auch die hohen Anforderungen, denen sich der Leiter zu stellen hatte, nicht verschwiegen:

„[...] Als Dirigent und Chorleiter war Augustinus sehr gut, in der Behandlung der Chormitglieder oder Musiker war er oft nicht sehr freundlich, obwohl der Zusammenhalt und die Freundschaft mit dem Chor letztlich schon wieder gut war[en]. Er war ja ein origineller Mensch, das haben alle geschätzt. Ich habe auch immer bewundert, dass er die Aufführung von den großen Bruckner-Messen zuwege gebracht hat. [...]“⁶³

Dass die „Brucknerorgel“ der Stiftskirche Kropfreiter in besonderer Weise zu Improvisation und Komposition inspirierte, kam bereits im vorhergehenden Abschnitt zur Sprache. Von der Orgel Improvisation gelangte er zur Komposition und die Improvisation sollte auch in seinem Wirken als Organist einen besonderen Platz einnehmen. In allen seinen Konzerten und den zahlreichen im Stift gehaltenen Orgelvorführungen wurde die Improvisation zu einem wesentlichen und stets wiederkehrenden Bestandteil des Programms, der ihm sichtlich wichtiger war als das Literaturspiel.⁶⁴ Aber nicht nur im Konzert, sondern auch in der Liturgie setzte Kropfreiter mit Regelmäßigkeit sein improvisatorisches Talent ein, das sich schon während des Kirchenmusikstudiums offenbarte.⁶⁵ So konnte er es auch beim „Internationalen Musikwettbewerb Wien“ unter Beweis stellen, der von der Akademie für Musik und darstellende Kunst in den Disziplinen Gesang und Orgel Improvisation ausgelobt war und von 23. bis 31. 5. 1960 stattfand. Die Abteilung für Kirchenmusik, die in jenem Studienjahr ihr 50-jähriges Bestandsjubiläum begehen konnte, führte den Orgelwettbewerb durch.⁶⁶ Die erste Runde – „Auslese“ genannt – wurde am 23. 5. im sogenannten „Orgelsaal B“ der Abteilung abgehalten, die zweite am darauffolgenden Tag an der Buckow-Orgel der Basilika Maria Treu (Piaristenkirche). In beiden Runden hatten die Kandidaten über ein jeweils anderes Thema ein Präludium und eine Fuge in der Dauer von 10 – 15 Minuten zu improvisieren. Kropfreiter berichtet kurz davor an Lilly Bleidorn:

62 Vgl. Farnberger, S. 235.

63 Interview mit Franz Wall vom 16. 1. 2014.

64 Vgl. „Zum Selbstverständnis des Komponisten und Organisten“, S. 79–86.

65 Vgl. ebd.

66 Darüber und über alle weiteren Wettbewerbsdetaillens gibt der im Nachlass vorhandene Ausschreibungsspekt Auskunft.

„[...] Die nächsten Tage sind für mich äußerst anstrengend und entscheidend. Am Montag beginnt der internat. Orgelimprovisationswettbewerb bei uns in Wien, bei dem ich mitmache. Montag: Vorauslese; Dienstag: Endkampf. Werden wir sehen, ob ich Glück habe; man kann hier ruhig von ‚Glück‘ sprechen, denn das Improvisieren ist halt doch eine sehr abhängige Sache (vom Thema, Stimmung u. s. w.). Prof. Pach ist sehr zuversichtlich; ich nicht sehr! Wenn ich Pech habe, ist's auch nicht so schlimm. Die Jury ist zusammengesetzt: Marie Claire Alain (Paris)[,] Luigi F. Tagliavini (Bologna), A. Heiller u. W. Pach (Wien).⁶⁷ [...]“
(Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Lilly Bleidorn vom 21. 5. 1960)

Die Befürchtungen Kropfreiters sollten sich nicht bewahrheiten, denn er errang unter den fünf in der Finalrunde Antretenden den 3. Preis ex aequo mit einem der anderen Teilnehmer, bei einem nicht vergebenen 1. Preis:

„Liebe Mutti! Schnell die Nachricht über meinen Preis im Wettbewerb.

- I. nicht vergeben
- II. W. Grasmann
- III. A. F. Kropfreiter
- H. v. Dorn (Haarlem)

Wir sind auch mit dem 3. Platz zufrieden (bzw. 2. Platz) nicht wahr? [...]“
(Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Lilly Bleidorn vom 1. 6. 1960)

Das Jahr 1962 brachte die besondere Herausforderung mit sich, am Internationalen Orgelimprovisationswettbewerb in Haarlem (NL) im Rahmen des dort seit 1951 stattfindenen Orgelfestivals teilzunehmen. Einem Brief an Lilly Bleidorn vom Jänner ist schon die große Arbeitsbelastung der kommenden Monate zu entnehmen, die letztlich zu einer Erkrankung führte, sodass Kropfreiter nicht nach Haarlem fahren konnte. Unter anderem ist auch das Vorhaben einer Ballettmusik angesprochen, das ebenfalls nicht verwirklicht werden konnte:

„[...] Als Folge meines Erfolges [Anm.: UA des „Konzerts für Cembalo und Kammerorchester (1961)] habe ich vom Linzer Landestheater einen Ballettauftrag für die nächste Saison bekommen. Ich bin sehr glücklich darüber, einen solchen Sieg davongetragen zu haben. Habe ich Dir nicht geschrieben, als ich am Cembalokonzert arbeitete, daß ich mir einen vollen Erfolg davon verspreche? – Nun ist er wirklich eingetroffen! Was das Ballett betrifft, handelt es sich um einen Stoff von Gottfried Keller (– die Schweiz hält mich gefangen!). Es handelt sich um das ‚Tanzlegendchen‘ aus den ‚7 Legenden‘ von Keller. Die Idee stammt von Karl Heinz Krahl, dem neuen Intendanten, der ja aus Zürich kam.⁶⁸ [...] Meine augenblickliche Arbeit ist ein ‚Konzert für Gitarre und

67 Laut der Anmeldebestätigung zum Wettbewerb durch Erich Romanovsky im Nachlass gehörten außerdem Piet Kee und Anton Nowakowski der Jury an.

68 Karl-Heinz Krahl (1908–1992): 1956–1960 Direktor des Stadttheaters Zürich, 1962–1965 Intendant des Linzer Landestheaters.

Streicher‘, die mich sehr glücklich macht und gut vorangeht. [...] Es wird eine ‚musica intima‘! [...]

Am 28. Juni spiele ich im Großmünster; ich freue mich riesig darauf. Als Urauffg. werden die ‚Stücke für Flöte und Orgel‘ im Programm stehen. (Solist: Karl Martin, Zürich) Ich habe Dir Karl Martin im Großmünster im September vorgestellt nach meinem improvisierten Konzert. Auch die ‚Zwei geistl. Gesänge‘ stehen im Programm und die Passacaglia. [...] Nach Zürich muß ich sofort nach Holland, da ich für anfangs Juli zum internat. Orgelimprovisationswettbewerb in Haarlem eingeladen wurde. – Eine große Auszeichnung für mich, da man zu diesem prominentesten der Orgelwettbewerbe nur auf Einladung antreten darf. Vor Zürich werde ich wahrscheinlich mit der ‚musica turicensis‘, die Herr Walker dirigiert, im Tessin sein, um ein Händel- oder Haydn-Orgelkonzert zu spielen. Das ist allerdings noch nicht ganz fix. [...]“ (Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Lilly Bleidorn vom 24. 1. 1962)

Nach einer durch die Krankheit erzwungenen Schaffenspause während des Sommers berichtet Kropfreiter schon im Herbst 1962 wieder über ein gelungenes Orgelkonzert am 29. 10. in Karlsruhe im Rahmen der „Bruckner-Reger-Tage“. Auf dem Programm stand neben Franz Schmidts Präludium und Fuge D-Dur und einem von Kropfreiter nicht genannten Werk von Max Reger eine Improvisation über ein Bruckner-Thema:

„[...] Auch vom Karlsruher-Konzert kann ich Dir nur Bestes berichten. Alle Kritiken – bis auf eine [–] waren voll des Lobes, besonders auch, was die freie Improvisation über ein Thema von A. Bruckner betraf. [...] Letztes Improvisationsthema des Meisters in St. Florian 1894. Die Improvisation machte ich in der weiteren Folge 2-thematisch, indem ich die Schlußfloskel c-h einfach sequenzierte. Also c–h–d–cis, was soviel wie B–A–C–H bedeutet. [...]“ (Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Klaus-Heinrich Kohrs vom 16. 11. 1962)

Als weiteres Beispiel für die Affinität zu chromatischen Tonfolgen, zu denen auch das B–A–C–H-Motiv gehört, mag ein Improvisationsthema dienen, das zusätzlich zu den gregorianischen Themen des Hymnus „Veni creator Spiritus“ und des Kyrie „Orbis factor“ eine aus drei aneinandergefügten B–A–C–H-Abwandlungen gebildete Zwölftonreihe skizziert. Die nicht datierte Zusammenstellung auf den Rückseiten von Programmzetteln aus dem Jahre 1984 enthält auch die Registrierungen für ein Konzertprogramm mit von Kropfreiter gern gespielten Werken von Bach (Fantasie c-Moll BWV 537, Choralbearbeitung „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ BWV 639) und Bruckner (Vorspiel und Fuge c-Moll WAB 131).⁶⁹

69 Vgl. „Verzeichnis der Tonträger mit Augustinus Franz Kropfreiter als Organist“, S. 574f.

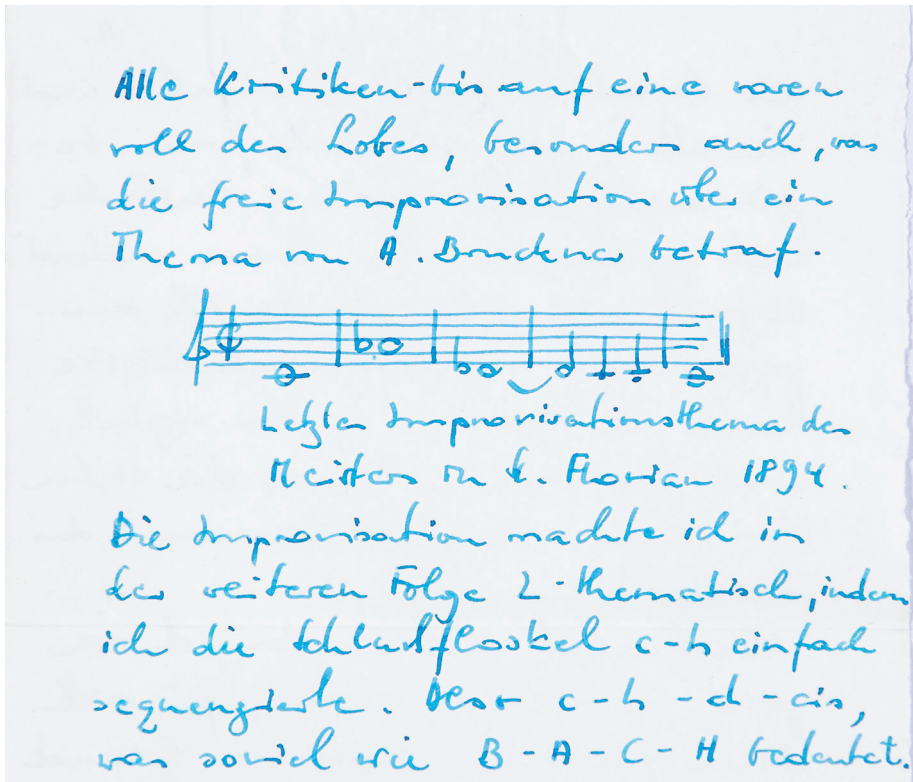


Abb. 4: Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Klaus-Heinrich Kohrs vom 16. 11. 1962, Autograph, Ausschnitt, © Augustiner Chorherrenstift St. Florian

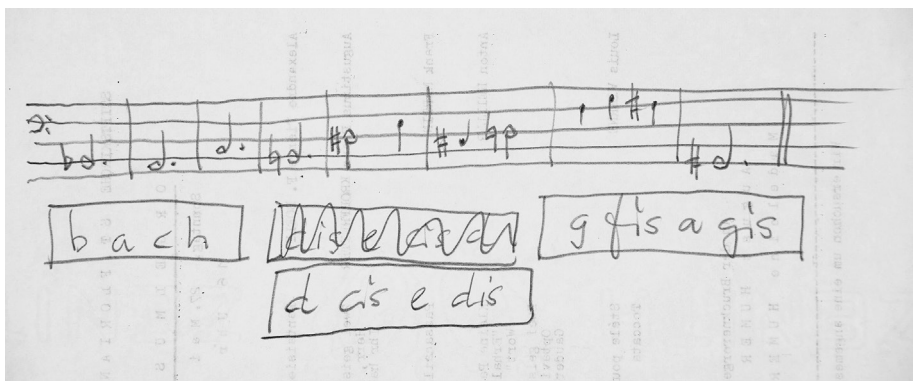


Abb. 5: Improvisationsthema Kropfreiters aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre, Autograph, © Augustiner Chorherrenstift St. Florian

1966 sollte Kropfreiter sich schließlich tatsächlich dem Wettbewerb in Haarlem stellen. Hans Haselböck,⁷⁰ der selbst 1958–1960 drei Mal in Folge den Sieg davontrug,⁷¹ war es, der ihm den Wunsch des Wettbewerbskomitees nach seiner Teilnahme überbrachte und ihn eingehend darum bat.⁷² Das vorgegebene Thema war eine Improvisation in freier Form über den Choral „Christ ist erstanden“ und/oder die Sequenz „Victimae Paschali laudes“.⁷³ Die weiteren Teilnehmer waren Anders Bondeman (SE), Jacques van den Dool (NL) und André Isoir (F), der den Wettbewerb für sich entscheiden konnte.⁷⁴ Die Jury bildeten Marie-Claire Alain, Albert de Klerk und Heinz Wunderlich.⁷⁵

Themen Anton Bruckners wie das oben dokumentierte begleiteten Kropfreiter in seinen Improvisationen durch sein ganzes Leben hindurch. Besonders gerne hat er das Hauptthema aus der 8. Symphonie in c-Moll WAB 108 verwendet, das auch für Tonaufnahmen verarbeitet wurde, unter anderem auf seiner letzten CD aus dem Jahr 2000, die ausschließlich Improvisationen enthält, auch über Choralthemen.⁷⁶ Charakteristisch für Kropfreiters Improvisationsstil ist der Kontrast zwischen einfachsten Linien und klangprächtigen, bewegten Abschnitten, die ihre Wirkung in dieser Bipolarität nicht verfehlten, und – möglicherweise deswegen – beim Zuhörer bleibenden Eindruck hinterließen, wie z. B. bei Musikwissenschaftler Rainer Boß, der gerade von den Improvisationen über das KopftHEMA der 8. Symphonie sehr angetan war: „[...] ein großartiges romantisch-monumentales Kleid, [...] durchsetzt mit ‚messerscharfen‘, geradezu aggressiven Eruptionen.“⁷⁷ Kropfreiter sprach mit Boß außerdem über das Vorhaben einer „Metamorphosen-Komposition“, die sich in Arbeit befinde und wofür er dieses Thema sehr geeignet hielt. Es handelt sich dabei um „Metamorphosen über ein Thema von Anton Bruckner für großes Orchester“ (1997), ein Werk, das schon 1996 in einer ersten Fassung vom Linzer Bruckner-Orchester unter Martin Sieghart uraufgeführt worden war und bis 1999 noch eine weitere Überarbeitung erfuhr.⁷⁸

Ein zweifellos zentraler Arbeitsschwerpunkt Kropfreiters liegt in der Komposition – sein Profil als Komponist ist Gegenstand der Abhandlungen im Kapitel II., der Arbeitsprozess mit seinen Voraussetzungen und Konsequenzen vor

70 Vgl. „Verzeichnis der Experteninterviews“, S. 570.

71 Vgl. Peeters, Paul (Hg.): *The Haarlem Essays. Celebrating Fifty International Organ Festivals*, Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz 2014 (267. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde), S. 429f.

72 Vgl. Brief von Hans Haselböck an Augustinus Franz Kropfreiter vom 30. 12. 1965 im Nachlass.

73 Vgl. Peeters, S. 401f.

74 Vgl. ebd., S. 430.

75 Vgl. ebd., S. 439.

76 Vgl. „Verzeichnis der Tonträger mit Augustinus Franz Kropfreiter als Organist“, S. 573f.

77 Brief von Rainer Boß an Augustinus Franz Kropfreiter vom 16. 12. 1998.

78 Vgl. „Liste der datierten Werke“, S. 482.

allem im Kapitel III. und in Form der Werkliste (Kapitel IV.). In der Tat war Kropfreiter auf diesem Gebiet sehr produktiv: Im Laufe seines Lebens entstanden beinahe ohne Unterbrechung Werke fast aller Gattungen in verschiedensten Besetzungen mit Ausnahme der Oper und des Balletts. Es gibt eine Vielzahl an Orgelwerken, zwölf Messvertonungen, Chormusik, Lieder, drei große Oratorien und das Kammeroratorium „Altdorfer-Passion“, Kammermusik und Orchesterwerke, darunter drei Symphonien, eine Streichersymphonie und Solokonzerte. Rezensionen und Korrespondenzen beweisen sowohl den großen Erfolg, den Kropfreiter mit seinen Werken hatte, als auch das beständige Interesse der Musiker und Ensembles daran.⁷⁹ Vor allem als Kirchenmusiker war Kropfreiter Schöpfer zahlreicher Werke, die eine praktisch denkende Nähe zu funktionaler „Gebrauchsmusik“ zeigen, während ein Teil seines Motettenwerks höchste Anforderungen an die Ausführenden stellt und so eher mit einem konzertanten Einsatz rechnet.⁸⁰ Ein Brief Kropfreiters an die Schweizer Organistin und Komponistin Ilse Huber-Gerényi (1929–2012), die etliche seiner Orgelstücke aufgeführt hatte, bietet einen lebendigen Einblick in die Welt des Komponisten im Jahre 1986 und lässt auch die zunehmende Unvereinbarkeit mit dem konzertierenden Orgelspiel erkennen:⁸¹

„[...] Ich habe einen Sonaten-Sommer hinter mir. Drei Werke sind entstanden: Sonate für Klarinette und Klavier, Sonata da chiesa für Fagott u. Orgel sowie eine Sonata da chiesa für Viola und Orgel. [...] Am 10. April 1987 wird in Amsterdam meine I. Symphonie [...] unter Ernest Bour uraufgeführt. Nach dem großen Erfolg meines ‚Concerto for Strings‘ beim Internat. Musikfest Luzern 1985 u. einer kürzlichen Österreichtournee der Festival Strings Lucerne, bekam ich neuerdings den erfreulichen Auftrag, wieder ein Werk für dieses herrliche Ensemble zu schreiben. Es wird ein ‚Concerto a tre‘ für Violine, Viola u. Vc. und Streicher. (Rudolf Baumgartner zum ‚Siebziger‘) [...] Eben komme ich von der Einweihung der großartigen neuen Domorgel von Klagenfurt [...] zurück. Beim Einweihungskonzert erklang mein ‚Te Deum laudamus‘ für Orgel zum ersten Mal. Ich selbst habe das Konzertieren soviel wie aufgegeben. [...] Ich habe ja das große Glück, daß mich genug andere spielen und kann mich so meinem Schaffen widmen. [...]“⁸²

Als Experte wurde Kropfreiter im Zuge von Orgelneubauten immer wieder beratend herangezogen. Er konzipierte z. B. Dispositionen für Instrumente der „Oberösterreichischen Orgelbauanstalt St. Florian“ unter Wilhelm Zika (und später Helmut Kögler) in Walding (1972), Enns-Lorch (1976), Perg (1983), St. Martin im Mühlkreis (1983), Vöcklabruck/ Dörfkirche (1983) oder Asten

79 Vgl. „Liste der datierten Werke“, S. 245–533.

80 Vgl. „Gebrauchsmusik im Schaffen Kropfreiters“, S. 100–108.

81 Vgl. „Zum Selbstverständnis des Komponisten und Organisten“, S. 79–82.

82 Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Ilse Huber-Gerényi vom 20. 10. 1986.

(1991). Anlässlich der Weihegottesdienste, bei denen er oft selbst spielte, komponierte er gegebenenfalls eigene Stücke.⁸³ Für die Festschriften⁸⁴ verfasste er einen entsprechenden Text zur klanglichen Gestaltung einer Orgel, der mehrfach verwendet wurde – aufgrund der Verschiedenheit der jeweiligen Dispositionen mit geringen individuellen Anpassungen. Die klangliche Gestalt der von Kropfreiter disponierten Orgeln orientiert sich an einem barocken Idealbild, das in dieser Zeit sowohl den Orgelbau als auch das auf diesen Instrumenten gespielte Repertoire dominiert.⁸⁵ Kropfreiter schreibt dazu:

„[...] Dabei ist zu beachten, daß ein bestimmter Grundbestand an Registern unbedingt vorhanden sein muß, um den klassischen Aufbau der Klangpyramide zu gewährleisten (Engchor = Prinzipale, Weitchor = Gedackte und Flöten), daneben aber auch für Register gesorgt sein soll, die die Farbigkeit einer Orgel ausmachen (Spitzgambe, Solomischung, Aliquoten). Zungenstimmen (Trompete, Krummhorn, Fagott) sorgen für festlichen Glanz, eignen sich aber auch gut für solistisches Spiel. [...]“⁸⁶

Die von Kropfreiter getroffene Einteilung der Registergruppen spiegelt sich deutlich in den Registrieranweisungen zu seinen Orgelwerken wider. Diese wirken sparsam und blockhaft und korrespondieren in ihrer Art auch mit der traditionellen Faktur des Satzes, der auf den überkommenen Formprinzipien basiert.⁸⁷ Wenn Kropfreiter etwa in der Disposition der Orgel der Pfarrkirche Walding (1972) den für den Aufbau wesentlichen Prinzipalchor auf die zwei Manualwerke verteilt, resultiert daraus eine größere Schlantheit des Klanges, was durchaus als Zeugnis für die vorherrschende Ästhetik des Orgelklanges sowie die diesbezüglichen Vorlieben Kropfreiters gelten kann.

Auch als Juror bei Orgelwettbewerben war Kropfreiter tätig, z. B. bei den Internationalen Orgelwettbewerben „Anton Bruckner“ in Linz 1974 und 1986 (für den er das Pflichtstück „Gloria di Dio“ beisteuerte), oder beim Bundeswettbewerb für Orgel „Jugend musiziert“ in Neuberg an der Mürz 1987.⁸⁸

Das Verfassen längerer Texte, Aufsätze oder Artikel zählte nicht zu den Stärken Kropfreiters – sein diesbezügliches Interesse galt vor allem kurzen Werkbeschreibungen der eigenen Kompositionen, die jedoch in ihrer Konzentriertheit aussagekräftig sind und den Leser weniger auf Theoretisches, sondern vielmehr zum

83 Z. B. „Signum“ (1976), „Großer Gott“ und „Ein Haus voll Glorie“ (1982), „Augustinus-Messe“ und „Augustinus-Lied“ (1991).

84 Im Nachlass vorhanden.

85 Vgl. dazu die Schilderungen von Hans Haselböck S. 58f.

86 Kropfreiter, Augustinus Franz: *Die Disposition der Perger Orgel*, in: *Die Perger Orgel. Festschrift zur Orgelweihe 1983*, Perg: Stadtpfarramt Perg 1983, o. S.

87 Vgl. „Zum Selbstverständnis des Komponisten und Organisten“, S. 72–77.

88 Korrespondenz und Unterlagen im Nachlass.

Hören der Musik selbst hinführen wollen.⁸⁹ Eine knappe Abhandlung in der Österreichischen Musikzeitschrift aus dem Jahre 1974 thematisiert das Verhältnis des Adagios der 9. Symphonie Anton Bruckners zum Kyrie der f-Moll-Messe,⁹⁰ ein weiterer Artikel beschäftigt sich mit dem Stift St. Florian und seinen geistlichen Komponisten.⁹¹ Bis auf zwei Referate, die Kropfreiter als Grundlage für Vorträge bei Tagungen verfasst hat, sind keine weiteren nennenswerten Texte bekannt. Das erste behandelt das Orgelwerk Anton Bruckners, worüber er beim V. Internationalen Gewandhaus-Symposium Leipzig 1987 sprach,⁹² das zweite mit dem Titel Über liturgische Musik wurde 1993 in Brixen beim Symposium „Musik und Liturgie“ der Brixner Initiative „Musik und Kirche“ und der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege der Kirchenmusik der Diözese Bozen-Brixen gehalten.⁹³

Ein Blick auf den Lehrer Kropfreiter soll den kursorischen Streifzug durch dessen umfangreiche Tätigkeit abrunden. Es sollte zwar nicht beim Unterricht der Sängerknaben bleiben, doch hat er sich der akademischen Lehre nie gewidmet – obwohl es dafür Angebote oder zumindest die Möglichkeit gab. Schon 1960 schien sich offenbar eine solche aufzutun, denn Josef Friedrich Doppelbauer,⁹⁴ der ab 1956 Dozent für Musiktheorie und Tonsatz am Linzer Brucknerkonservatorium gewesen war, trat im Jahre 1960 eine Lehrstelle am „Mozarteum“ in Salzburg an. Offensichtlich gab es Bestrebungen, dass Kropfreiter ihm in Linz nachfolgen sollte, wie er an Lilly Bleidorn schreibt – was allerdings nicht eintrat:

„[...] Die Meisterklasse für Orgel werde ich in Wien hoffentlich noch besuchen können, das hängt noch von der Zustimmung des Herrn Prälaten ab.⁹⁵ Allerdings würde ich das von St. Florian aus machen und ca 14tägig hinunter fahren. Ständig kann ich nicht mehr in Wien sein, da man mich hier dringendst braucht. Ein schönes Betätigungsfeld neben St. Florian scheint sich in Linz für mich aufzutun. Der bekannte Prof. Josef Friedr. Doppelbauer, ein guter Bekannter von mir, wurde vom Linzer Bruckner-Konservatorium, wo

89 Vgl. dazu die in die Werkliste aufgenommenen Werkbeschreibungen.

90 Kropfreiter, Augustinus Franz: *Das Kyrie der f-Moll-Messe im Adagio der neunten Symphonie*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* (ÖMZ), Jg. 29 (1974), Heft 9, S. 439f.

91 Kropfreiter, Augustinus Franz: *Das Chorherrenstift St. Florian und seine geistlichen Komponisten*, in: *Kulturzeitschrift Oberösterreich*, Jg. 36 (1986), Heft 1, S. 51–54.

92 Kropfreiter, Augustinus Franz: *Die Orgelwerke von Anton Bruckner*, in: Lieberwirth, Steffen (Hg.): *ANTON BRUCKNER. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption. V. Internationales Gewandhaus-Symposium 1987*, Leipzig: Gewandhaus zu Leipzig/ Edition Peters 1988, S. 68f.; vgl. Szeless, S. 72ff.

93 Manuskript im Nachlass. Zu diesem Symposium komponierte Kropfreiter die „Brixner Dom-Festmesse“ (1993).

94 Josef Friedrich Doppelbauer (1918–1989): 1960–1989 Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Friedrich_Doppelbauer (zuletzt abgerufen am 1. 2. 2022).

95 Kropfreiter inskribierte noch bis 1964 das Hauptfach Orgel bei Walter Pach. Vgl. „Ausbildung und musikalische Prägungen“, S. 49f.

er als Theorie- u. Kompositionslehrer tätig war, an das Mozarteum nach Salzburg berufen und ich soll wahrscheinlich sein Nachfolger auf diesem schönen Posten werden. Daß das bei meinem Alter eine außerordentliche Ehre wäre, brauche ich wohl nicht zu sagen. Allerdings ist noch nicht das letzte Wort gesprochen. Vielleicht ist's möglich. Beten wir! [...]"

(Brief von Augustinus Franz Kropfreiter an Lilly Bleidorn vom 16. 7. 1960)

Dennoch bestand recht bald ein Bedarf an einem pädagogischen Einsatz des Studienabsolventen Kropfreiter. Im Herbst 1960 trat die Linzer Diözesankommission für Kirchenmusik mit der Bitte an ihn heran, den Orgelunterricht beim sogenannten „Jahreskurs“ für nebenamtliche Kirchenmusiker zu übernehmen.⁹⁶ Dieser Kurs beinhaltete damals auch Harmonielehreunterricht bei P. Stephan Walterer (1909–2000) vom Stift Schlierbach und fand alle zwei Wochen jeweils samstags statt, ab 1963/64 monatlich. Kropfreiter nahm dieses Angebot an und sollte gemäß dem im Nachlass erhaltenen Schriftverkehr zumindest bis zum Schuljahr 1972/73 für den in der Schule der Kreuzschwestern stattfindenden Unterricht sorgen. Während der früheren 70er Jahre gab er dort außerdem an Dienstagen im Rahmen des Instrumentalunterrichts an der angeschlossenen Lehrerinnenbildungsanstalt die Orgelstunden, woran sich der damalige dortige Musikprofessor Fridolin Dallinger erinnert, der selbst Klavier unterrichtete.⁹⁷

Ein sehr attraktives Stellenangebot, das Kropfreiter 1969 bekam, war das des Amtes des Münsterorganisten von Freiburg im Breisgau, kombiniert mit einer Professur für Orgel an der dortigen Musikhochschule. Domkapellmeister Raimund Hug⁹⁸ schildert die offensichtliche Schwierigkeit der Besetzung:

„[...] Vielleicht weißt Du, daß Herr Prof. Winter zunächst Lehrndorfer, München, dann Haselböck, Wien die Stelle als Münsterorganist und ordentliche Professur für Orgelkonzertlit. sowie Improvisation an der staatl. Musikhochschule Freiburg angeboten hat. Beide haben nach sehr langem Überlegen abgelehnt. (auch Haselböck ist die Ablehnung sehr schwer gefallen.) – Nun habe ich inzwischen Herrn Winter Planyavsky⁹⁹ vorgeschlagen. Dieser kam her, war von dem Angebot hell begeistert, kann sich dennoch nicht so recht von der besseren Absprungbasis Wien, wo er seit 3 Wochen Stephl Organist ist, trennen, da er hofft, vielleicht einmal die Stelle Pachs zu bekommen. Nun hat er mir Dich vorgeschlagen. Ich habe selbstverständlich längst an Dich zuvor gedacht, doch es sofort als absurd abgewiesen, weil ich dachte, Du bist ja an den Orden gebunden, und wirst schon aus diesen Gründen gar nicht Dich verändern können und wollen. Er machte mir aber immerhin den Mut, Dich zu fragen.

96 Vgl. Brief von Franz Schmutz an Augustinus Franz Kropfreiter vom 3. 1. 1960 im Nachlass.

97 Interview mit Fridolin Dallinger vom 9. 1. 2014.

98 Raimund Hug (geb. 1935): Ab 1963 Kirchenmusikstudium in Wien, 1969–2003 Domkapellmeister von Freiburg.

99 Vgl. „Verzeichnis der Experteninterviews“, S. 570.

[...] Nächstes Jahr zur 850 Jahrfeier der Stadt machen wir unser Konzert am 10. Oktober. Wir wollen wie Dir schon bekannt lauter Uraufführungen machen, und zwar da wir ein Mariendom sind, zu Ehren Mariens [...]. Heiller hat leider wegen Arbeitsüberlastung abgelehnt. [...] Nun freue ich mich überaus, daß Du uns etwas schreiben wirst, [...]. Wir möchten Dein Stück gern an den Schluß setzen. [...] Ich möchte Dich ermuntern, zum ersten Mal etwas größeres für Chor (meinetwegen + Solisten) und Orgel zu schreiben, und zwar das deutsche Magnificat. [...] P. S.: [...] Bitte, Augustinus, überleg Dir das Ganze nochmal in Ruhe und schreibe bald. Die Orgelstelle muß spätestens an Ostern besetzt werden. Im Dezember ist dann eine öffentl. Ausschreibung mit gelegentlichem Vorspiel. Doch wenn Du willst, kriegst Du sie auf jeden Fall, die Stelle, trotz Auswahlspiel, sicher! [...]"

(Brief von Raimund Hug an Augustinus Franz Kropfreiter vom 24. 10. 1969)

Auch wenn Kropfreiter diese Stelle nicht annehmen sollte, blieben die beiden in Freundschaft verbunden, wie die Korrespondenz im Nachlass und nicht zuletzt die Widmung des „Freiburger Magnificats“ (1970)¹⁰⁰ an Raimund Hug zeigen.

Schon wenig später erreichte ihn ein nächstes – ebenfalls nicht angenommenes – Angebot, und zwar das eines Lehrers für Gregorianischen Choral an der Abteilung für Kirchenmusik an der nunmehrigen Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg. Stefan Klinda (1930–2020, 1972–1999 Professor für Orgel und 1970–1983 Leiter der Abteilung Kirchenmusik) versuchte, Kropfreiters Interesse an der Übernahme dieses dreigeteilten Unterrichtsfaches zu erfragen, und es scheint, als ob dieser von Anfang an auch als geeigneter Ansprechpartner dafür galt:

„[...] An der Hochschule ‚Mozarteum‘ ist [...] die Stelle eines Chorallehrers mit Anfang des Wintersemesters 1971/72 vakant geworden. Nun möchte ich Dich fragen, ob Du an dieser Stelle interessiert wärst und Du diese Aufgabe übernehmen könntest. Dieses Arbeitsgebiet umfaßt:

- a) Choraltheorie
- b) Choralsingen
- c) Chorale dirigieren

Ich nehme an, daß der Unterricht mit 3–4 Wochenstunden zu bewältigen wäre. [...]"

(Brief von Stefan Klinda an Augustinus Franz Kropfreiter vom 4. 11. 1971)

Eine herzliche Freundschaft verband Kropfreiter seit seiner Studienzeit mit Anton Heiller,¹⁰¹ einer der einflussreichsten Lehrerpersönlichkeiten an der Wiener Musikakademie in der Zeit nach 1945 und wichtigem Impulsgeber für Kropf-

¹⁰⁰ Vgl. „Liste der datierten Werke“, S. 337ff.

¹⁰¹ Anton Heiller (1923–1979): 1945–1979 Professor an der Akademie bzw. Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Vgl. Planyavsky, Peter: *Anton Heiller. Alle Register eines Lebens*, Wien und Klosterneuburg: EDITION VA BENE 2009.

reiter sowohl in Hinsicht auf Orgelimprovisation als auch Komposition.¹⁰² Als Heiller unerwartet verstarb – damals unterrichtete er auch die Fächer Tonsatz und Kirchliche Komposition – erwartete sich Kropfreiter, ihm in diesem Fach als Lehrer nachzufolgen, wie Peter Planyavsky berichtet, der von einer diesbezüglichen Andeutung Hans Haselböcks weiß.¹⁰³ Auch dazu sollte es nicht kommen und Planyavsky schätzt Kropfreiter auch gar nicht so ein, als dass er dafür der Richtige gewesen wäre:

„[...] Das Unterrichten war allerdings gar nicht so das Interesse Kropfreiters (dazu hatte er gar nicht die Geduld) und wahrscheinlich hätte er sich nur die Ehre des Gefragtwerdens erhofft. [...]“¹⁰⁴

Offensichtlich war es wirklich so, dass Kropfreiter die relative Freiheit, die er in seinem Dasein in St. Florian genoss, durchaus attraktiven Lehrstellen vorzog bzw. sich nicht weiter darum bemühte. Diese wären ja doch mit vielen Regelmäßigkeiten und Verpflichtungen verbunden gewesen. Im Stift aber konnte er sich neben der Tätigkeit als Regens chori und dem Orgelspiel vor allem seiner kompositorischen Arbeit widmen. Das Unterrichten blieb stets etwas am Rand seiner Tätigkeiten und beschränkte sich auf die oben genannte Lehrtätigkeit bei den Sängerknaben und die Ausbildung nebenamtlicher Organistinnen und Organisten in den 60er und 70er Jahren. Selten gab Augustinus Franz Kropfreiter Kurse zu seinem Orgelwerk, z. B. vom 23. – 25. 4. 1996 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz auf Einladung von Franz Karl Praßl, verbunden mit einem Orgelkonzert.¹⁰⁵ Allerdings bot er manchen Interessierten die besondere Möglichkeit eines Privatunterrichts an, z. B. dem späteren Professor am „Mozarteum“ Salzburg Ernst Ludwig Leitner¹⁰⁶ in den Jahren 1959–1961¹⁰⁷ oder dem Komponisten Michael Floredo im Jahr 1986.¹⁰⁸ Dem Wunsch seines langjährigen Freundes und Wegbegleiters Günther Firlinger nach Privatstunden hat Kropfreiter zwar nicht entsprochen, jedoch lassen seine dankbaren Erinnerungen erspüren, dass ihm der Kontakt zu St. Florian und Kropfreiter stets wertvoll und eine Bereicherung war:

„[...] Durch meine Lehrerin Hedwig Ebermann¹⁰⁹ lernte ich Augustinus Franz Kropfreiter in St. Florian kennen (um 1966). Er ermöglichte mir in der Folge,

102 Vgl. „Ausbildung und musikalische Prägungen“, S. 59–62.

103 Interview mit Peter Planyavsky vom 29. 1. 2014.

104 Ebd.

105 Vgl. Korrespondenz im Nachlass.

106 Vgl. „Verzeichnis der Experteninterviews“, S. 570.

107 Vgl. „Äußere und innere Voraussetzungen“, S. 189ff.

108 Vgl. ebd.; „Ausbildung und musikalische Prägungen“, S. 57ff.

109 Hedwig Ebermann (1920–2007): Lehrerin an der Musikschule der Stadt Linz und langjährige Organistin an der Stadtpfarrkirche Linz-Urfahr. Sie trug entscheidend zur Verbreitung der Orgelwerke Kropfreiters bei und ist Widmungsträgerin von zwölf Orgelwerken zwischen 1959 und 1997.

dass meine Orgelkompositionen durch Hedwig Ebermann regelmäßig an der Brucknerorgel aufgeführt wurden und gab mir die Gelegenheit, bei Orgelvorfürhungen, Hochzeiten und Hochämtern die Orgel zu spielen, eine für mich als jungen Organisten nicht geringe Ehre. Ferner erhielt ich die einmalige Chance, berühmte Künstler wie Anton Heiller, Walter Pach und andere persönlich kennenzulernen. So begann eine langjährige Freundschaft, auch mit Johann Krichbaum. Als ich dann später in Salzburg tätig war, kümmerte ich mich besonders dort um die Aufführung seiner Werke, zu denen er, wenn es ihm möglich war, immer wieder anreiste. Besonders seine Altdorfer-Passion habe ich oft dirigiert. Bei jeder dieser Aufführungen war er anwesend. Einen Herzenswunsch hat er mir damals nicht erfüllt. Meine Bitte, bei ihm Kompositionsunterricht zu bekommen, hat er ausgeschlagen mit den Worten: ‚Bleib Du bei Deinem Lehrer Helmut Eder.¹¹⁰ Was willst Du von mir lernen? Du machst ja sowieso, was Du willst und lässt Dir von mir nichts sagen. Außerdem gebe ich keinen Kompositionsunterricht. Ausgeschlossen, undenkbar!‘ Darum mutet es oft seltsam an, wenn Komponisten behaupten, sie hätten bei Kropfreiter Komposition studiert. Obwohl ich mit meinem Lehrer Helmut Eder sehr zufrieden war, hätte mich der Unterricht bei Augustinus doch sehr gereizt, da mich sein Kompositionsstil schon im Alter von 16 Jahren stark beeindruckt hat und er in gewisser Hinsicht eigentlich bis heute eines meiner wichtigsten Vorbilder geblieben ist. [...]“¹¹¹

Einen außergewöhnlichen Rahmen für eine Art von „inoffiziellen“ Unterricht bildeten die Abende im „Kellerstüberl“ des Stiftes, an denen sich Freunde und Bewunderer um Kropfreiter versammelten und in langen Gesprächen von seinem großen Wissen profitierten. Folglich sagt Klaus Laczika über den „Lehrer Kropfreiter“: „Offiziell hatte er wenige Schüler, aber inoffiziell viele!“¹¹²

Kropfreiter blieb bis zu seinem Tod am 26. 9. 2003 in den Ämtern des Regenschori und ersten Stiftsorganisten tätig, während der letzten Jahrzehnte freilich schon unterstützt von Assistenten, welche die meisten Orgeldienste übernahmen.¹¹³ Er komponierte weiterhin ununterbrochen, soweit es seine Kräfte zuließen. Eine IV. Symphonie, deren Fertigstellung ihm noch am Herzen lag, sollte Fragment bleiben¹¹⁴ – die letzten fertiggestellten Werke waren die „Nikolaus-

110 Helmut Eder (1916–2005): Komponist, 1967–1986 Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ in Salzburg, zuvor am Brucknerkonservatorium Linz. Vgl. „Ausbildung und musikalische Prägungen“, S. 45–48.

111 Interview mit Günther Firlinger vom 2. 2. 2014.

112 Interview mit Klaus Laczika vom 21. 4. 2014. Vgl. „Zum Selbstverständnis des Organisten und Komponisten“, S. 93f.

113 U. a. Andre Stepien (1980–1987), Wolfgang Reisinger (1987–1990), Andreas Etlinger (1996–1999), Matthias Giesen (1999–2003).

114 Vgl. „Planung des musikalischen Schaffens“, S. 192.

Regiert aber hat unser Herr Jesus Christus .
Ihm ge-bührt Ehre u. Ruhm in Ewig-keit

Abb. 6: „Canticum Sancti Floriani Martyris“ (2003), Autograph, Ausschnitt, © Augustiner Chorherrenstift St. Florian

Messe“ (7. 3. 2003, Teil-UA am 13. 9. 2003) und die „Entrata Floriana Festiva“ (8. 7. 2003) zur Eröffnung des Jubiläumsjahres zum 1700. Jahrestag des Martyriums des heiligen Florian 2004. Parallel dazu begann Kropfreiter am 5. 7. mit der Arbeit am ebenfalls für das Jubiläumsjahr gedachten „Canticum Sancti Floriani Martyris“.

Die letzte Datierung im Manuskript des „Canticum“ stammt vom 16. 8. und vermutlich unterbrach er die Arbeit, um der Uraufführung seiner „Fantasia super Salve Regina per due Organi“ (2002) am 19. 8. 2003 in der Klosterkirche Einsiedeln/CH beizuwohnen.¹¹⁵ Das Notenbild der letzten noch folgenden Seiten lässt den zunehmenden körperlichen Verfall förmlich spürbar werden.

¹¹⁵ Vgl. Szeless, S. 77.

Von der Schlussfuge sind lediglich noch erste Takte skizziert, dann bricht das Manuskript ab. Thomas Daniel Schlee hat das Werk, das dann am 24. 10. 2004 gemeinsam mit dem „Magnificat“ aus „Diptychon Marianum“ (2000) uraufgeführt wurde, im Geiste Kropfreiters vollendet.¹¹⁶

Noch am 10. 9. 2003 konnte Augustinus Franz Kropfreiter aus der Hand von Staatssekretär Franz Morak den Würdigungspreis für Musik der Republik Österreich 2002 entgegennehmen.¹¹⁷ Zahlreiche Preise und Ehrungen waren ihm über die Jahre zuteil geworden und verleihen der Bedeutung seines Schaffens beredten Ausdruck. Eine abschließende Aufstellung dieser Auszeichnungen illustriert ein reiches Lebenswerk:

- 1960 1. Preis beim Kompositions-Preisausschreiben des Bruckner-Konservatoriums
- 3. Preis für Orgel-Improvisation beim Internationalen Musikwettbewerb Wien
- 1962 Förderungspreis für Musik des Landes Oberösterreich
- 1964 Österreichischer Staatspreis für Musik (Liedkomposition)
- 1967 Kunstförderungspreis der Stadt Linz
- 1970 Theodor-Körner-Preis für Kunst und Wissenschaft
- 1974 Anton-Bruckner-Preis der Bertil-Östbo-Stiftung
- 1977 Goldenes Verdienstzeichen der Republik Österreich
- 1977 Ehrenmitglied des Musikvereins St. Florian
- 1983 Kulturpreis des Landes Oberösterreich
- 1986 Kulturehrenpreis der Marktgemeinde St. Florian
- 1987 Berufstitel „Professor“
- 1993 Großer Kulturpreis des Landes Oberösterreich („Anton-Bruckner-Preis“)
- 1996 Kulturmedaille des Landes Oberösterreich
- Ehrenbürger der Gemeinde Hargelsberg
- 2001 Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse
- 2002 Heinrich-Gleißner-Preis
- Würdigungspreis für Musik der Republik Österreich

¹¹⁶ Vgl. „Liste der datierten Werke“, S. 531ff.

¹¹⁷ Vgl. Szeless, S. 74f.



Abb. 7: Augustinus Franz Kropfreiter vor der Brucknerorgel der Stiftsbasilika St. Florian, Fotografie (verm. 1996), © Augustiner Chorherrenstift St. Florian/ Horst A. Egger

ZUR PERSÖNLICHKEIT AUGUSTINUS FRANZ KROPFREITERS

Das Kapitel widmet sich der Persönlichkeit Augustinus Franz Kropfreiters, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Zunächst sollen seine musikalische Herkunft und der Ausbildungsweg beleuchtet werden, der als grundlegend für seine stilistische Prägung angesehen werden kann. In einem weiteren Schritt wird die Aufmerksamkeit auf das Selbstverständnis Kropfreiters als Organist gerichtet, ausgehend von seiner besonderen Affinität zur Improvisation. Neben einem anspruchsvollen musikalischen Schaffen waren es vor allem die Tätigkeiten als Kirchenmusiker, die Kropfreiter immer wieder zur Komposition von Stücken einfacher Faktur zum Einsatz in der Liturgie bewegten, was ihn manchmal in einen Zwiespalt zu seinem kompositorischen Selbstverständnis geraten ließ. Aber auch zu verschiedensten profanen Anlässen schuf er passende „Gelegenheitswerke“. So gilt es, in einem nächsten Abschnitt Kropfreiters Einstellung zur Frage der Gebrauchs- und Gelegenheitskomposition zu hinterfragen. Die spezifischen Lebensumstände Kropfreiters als Ordensmann legen es nahe, abschließend dessen persönliche Religiosität als wichtige Basis und Ideenquelle einer Betrachtung zu unterziehen. Damit entsteht ein umfassendes Bild des vielseitigen Musikers und interessanten Menschen, welcher – eingebettet in ein breites soziales Umfeld und vielfältige Kontakte – sowohl durch sein Werk als auch sein „So Sein“ und Wesen das musikalische Umfeld wie auch die musikalische Landschaft Österreichs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mitgeprägt hat.

Schon in die Erörterung der Umstände zur Zeit des Studiums im ersten Abschnitt dieses Kapitels fließen viele diesbezüglich relevante Aspekte gleichzeitig ein und beeinflussen sich gegenseitig, sodass die Beschreibung einzelner Bezugspunkte nur schwer in der sonst wünschenswerten Trennschärfe zu bewerkstelligen ist. Deshalb schien es gerechtfertigt, die Erkenntnisse in eine pasticcioartige Abhandlung mit vielen Querverweisen zu fassen. Diese Methode wurde in der Folge beibehalten. Vor allem Briefzitate (von Kropfreiter selbst und anderen) sowie Interviewsequenzen werden in einen Diskurs gestellt, der kritische Aussagen durchaus nicht ausblenden möchte, sondern in seiner Gesamtheit vielmehr ein differenzierteres Bild nachzuzeichnen versucht.

AUSBILDUNG UND MUSIKALISCHE PRÄGUNGEN

Die Ausprägung eines musikalischen Personalstils Augustinus Franz Kropfreiters kann im Wesentlichen aus dem Ausbildungskontext sowie aus den auf ihn einwirkenden musikalischen Vorbildern erschlossen werden. Markus Schauerermann ist 2016 in seiner Bachelorarbeit detailliert den ihm zur Verfügung

stehenden Hinweisen nachgegangen, die zu Kropfreiters stilistischen Einflüssen auf sein Werk¹¹⁸ sowie dessen schulischer wie musikalischer Ausbildung¹¹⁹ Auskunft geben. In Form eines biographischen Abrisses beleuchtet er den Weg Kropfreiters am bischöflichen Gymnasium „Kollegium Petrinum“ in Linz, in den ersten Jahren im Stift St. Florian und an der Musikakademie in Wien mit besonderem Augenmerk auf dessen Lehrer. Schauerermann kommt zu dem Ergebnis, dass er besonders durch die Musik folgender Komponisten Anregung gefunden und davon Anleihen genommen hat: Frank Martin, Paul Hindemith, Johann Nepomuk David, Jehan Alain, Olivier Messiaen und Anton Heiller. Insbesondere für Hindemith und Martin existieren Beispiele, die sich stark an den Vorbildern orientieren, etwa „Sonata I pro organo“ und „Introduktion und Passacaglia“ (1961). Hingegen scheinen für Schauerermann die „Einflüsse von David, Messiaen, Alain und Heiller [...]“ allgemeinere Konsequenzen auf den Stil Kropfreiters gehabt zu haben, indem er auf gewissen Charakteristika der Kompositionen dieser Vorbilder sein kompositorisches Denken aufgebaut hat, was letztlich in seinem Personalstil resultierte.¹²⁰ Im Folgenden können diese Erkenntnisse mit entsprechenden Aussagen unterfüttert, ergänzt und illustriert werden (ohne dabei auf Einzelbeobachtungen einzugehen).

Das Erkennen und Fördern des musikalischen Talents innerhalb der Familie markiert den Beginn des musikalischen Weges von Augustinus Franz Kropfreiter. Schon während seiner Volksschulzeit ab 1943 erhielt er laut Georgina Szeless die „ersten Klavierstunden in Enns bei Fräulein Poylie,¹²¹ bei der auch schon die beiden Geschwister Pepi und Hansl¹²² Unterricht hatten.“¹²³ Überdies zog es ihn immer schon auch zur Orgel hin, sodass er bereits im Alter von elf Jahren seine Schwester Josefa beim Orgeldienst unterstützte.¹²⁴ Durch die Pflege der Hausmusik in der Familie Kropfreiter konnten durch die gespielte Literatur bereits verschiedene Einflüsse wirksam werden. Auch der langjährige Ortspfarrer Chorherr Matthias Silber wirkte dabei mit. Dieser unterstützte das musikalische Tun in der Gemeinde allgemein und im besonderen die Kirchenmusik, die in Hargelsberg auch auf einem gewissen Niveau betrieben wurde, stets nach Kräften, wie Kropfreiter im Interview mit Doris Kloimstein ausführt:

„[...] Ich komme aus einer Tischlerfamilie seit Generationen, [...] in meiner Familie wurde immer Hausmusik betrieben. Der damalige Pfarrer von Hargelsberg, Matthias Silber, war ein begeisterter Musiker, ein recht tadelloser

¹¹⁸ Vgl. Schauerermann, S. 5–24.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 24–38.

¹²⁰ Ebd., S. 37f.

¹²¹ Zu diesem Umstand sind keine weiteren Informationen bekannt.

¹²² Josefa Kropfreiter, später verh. Ottensamer, Mutter des Klarinettenisten Ernst Ottensamer, und Johann Kropfreiter.

¹²³ Szeless, S. 15.

¹²⁴ Vgl. Szeless, S. 16f.

Cellist, hat aber mehr oder weniger alle Instrumente gespielt und unterrichtet für die Musiker der Ortskapelle, und bei uns – das war in der Kriegszeit – wurde jede Woche Hausmusik gespielt, aber nicht in ländlicher Weise, sondern das waren Walzerpotpourrien, von Johann Strauß, Suppé, Lehár und dergleichen, Schubert-Tänze usw. Mein Vater spielte Geige und Klarinette. Klarinette spielte er bei der örtlichen Blasmusikkapelle und Geige am Kirchenchor. Zur damaligen Zeit war das Repertoire des Kirchenchors schon einigermaßen angehoben, es wurden Messen von Max Filke, Gruber natürlich usw., aber auch bereits zum Beispiel die kleine Orgelsolemesse von Haydn und auch Mozart irgendeine Missa brevis, oder Schubert G-Dur [aufgeführt], also es war für einen Geiger durchaus sehr anspruchsvoll. Ich selber sang als Altist im Kirchenchor. So kam ich von meinen Kindestagen an mit Musik ununterbrochen in Berührung und begann dann im Gymnasium, Collegium Petrinum in Linz-Urfahr, im bischöflichen Privatgymnasium, sehr früh auch selber zu schreiben. Ein Ansporn war vor allem, daß ab der 2. Klasse Hermann Kronsteiner mein Musikprofessor war, der komponierte. Und ich hab's ihm nachgetan. [...]“¹²⁵

Hermann Kronsteiner¹²⁶ wirkte also für Kropfreiter als Anreger, die musikalischen Anlagen zu entwickeln und auszubauen. Dieser sagte aber auch, er habe seinem Lehrer „eigentlich kaum etwas“ von den in dieser Zeit entstandenen Stücken gezeigt und für sich „allein gearbeitet [...]“.¹²⁷ Sein beständiges und wachsendes Interesse am Komponieren führte dazu, dass er zunehmend „mit der Schule in Konflikt“ geriet und diese vorzeitig verließ.¹²⁸ Die Zeugnisse des Gymnasiums „Petrinum“ belegen in der Tat, dass Kropfreiter schon die III. Klasse (1950/51) wiederholen musste. Auch nach dem Besuch der IV. Klasse (1952/53) war er nicht zum Aufsteigen in die V. Klasse berechtigt, sodass er mit 11. 7. 1953 seinen Abgang vom Gymnasium erklärte, um im Herbst dieses Jahres seinen weiteren Weg im Stift St. Florian fortzusetzen, wo er schließlich mit 2. Juli 1955 ein Zeugnis über den Abschluss der IV. Klasse als „Privatist“ des Stiftsgymnasiums Wilhering empfing.¹²⁹

Im Stift erhielt Kropfreiter – wie die anderen jungen Chorherren – Choralunterricht und Unterweisungen in Musiktheorie bei Stiftsorganist Chorherr Jo-

¹²⁵ Kloimstein, S. 10f.

¹²⁶ Hermann Kronsteiner (1914–1994): Musiklehrer am „Petrinum“ ab 1949, 1960–1971 Leiter der Abteilung Kirchenmusik an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Der Nachlass von Hermann Kronsteiner befindet sich im Stadtarchiv Linz, vgl. https://stadtdgeschichte.linz.at/bestand/archiv_uebersicht_details.asp?b_id=36;65;493 (zuletzt aufgerufen am 1. 2. 2022).

¹²⁷ Kloimstein, S. 11.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Die Unterlagen dazu befinden sich im Stiftsarchiv. Zum Lebensweg Kropfreiters als Ordensmann vgl. „Die Religion im Leben des Komponisten“, S. 109–131.

hann Krichbaum sowie Klavierunterricht bei der Schriftstellerin Luise (Louise) George Bachmann (1903–1976), die zu dieser Zeit in St. Florian lebte.¹³⁰

Ab 1954 (ein genaues Datum ist nicht zu eruieren – wahrscheinlich ist ein Beginn im Laufe des Noviziats) begann Kropfreiter mit dem Orgelunterricht bei seinem einzigen Lehrer in diesem Fach, Walter Pach.¹³¹ Dieser unterrichtete ihn ein- bis zwei Mal monatlich an der Orgel der Marienkapelle und übernachtete im Stift.¹³² Kropfreiter erzählt, dass Pach „zur damaligen Zeit aufgrund seiner Nazitätigkeit in Wien nicht an der Akademie unterrichten konnte.“¹³³ Pach hatte Komposition bei Franz Schmidt (1874–1939) und Orgel bei Franz Schütz (1892–1962) studiert. Er war in jener Zeit, wie es Kropfreiters Kollege an der Wiener Akademie (und ebenfalls Student bei Walter Pach) Michael Mayr im Interview ausdrückt, „der große Mann für die Romantik“. Zum damals gespielten und gelehrten Repertoire sagt er: „In unserer Studienzeit ist man erst sehr langsam auf die französische Orgelmusik aufmerksam geworden. Symphonische Orgelmusik [Anm.: damit ist vor allem die französische Orgelmusik der Romantik gemeint, im Gegensatz etwa zum damals geschätzten Werk von Franz Schmidt] hat man überhaupt nicht gemacht und auch nicht ernstgenommen. Reger wurde schon gespielt. [...] Das Wichtigste am Repertoire waren damals Bach und die Romantiker, vor allem die deutschen. Auch Neuere ist dazugekommen, wie Hugo Distler und David. Weniger Frescobaldi, Froberger, Sweelinck usw. Dazu musste man allerdings spezielle Zugänge haben, die damals [...] sich erst zögerlich öffneten.“¹³⁴ Walter Pach hat sich für Johann Nepomuk David besonders interessiert und dessen Musik an der Wiener Akademie eingeführt, wie Josef Friedrich Doppelbauer im Interview mit Roman Summereder ausführt.¹³⁵ So dürfte es auch gekommen sein, dass Kropfreiter mit dessen Werk in Kontakt kam, wie ebenso Schauerermann vermutet.¹³⁶ Pach schenkte seinem Studenten zu Neujahr 1961 die mit einer persönlichen Widmung versehene Davidsche Schrift *Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach* (1959). Im Büchernachlass befinden sich außerdem Exemplare von *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach* (1957, mit Besitzvermerk „Kropfreiter 1957“), *Die Jupiter-Sym-*

130 Vgl. Pill, Harald: *Augustinus Franz Kropfreiter. Musik und Kultur während seiner Zeit im Stift St. Florian*, Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ Salzburg 1977, S. 4.

131 Vgl. ebd.; Walter Pach (1904–1977): 1952–1974 Lehrer an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, vgl. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pach_Walter.xml (zuletzt aufgerufen am 1. 2. 2022).

132 Vgl. Kreuzhuber, S. 153.

133 Ebd.

134 Interview mit Michael Mayr vom 12. 3. 2015.

135 Vgl. Summereder, Roman: *So hat es begonnen. Roman Summereder im Gespräch mit Josef Friedrich Doppelbauer und Hedwig Ebermann über ein Kapitel musikalischer Zeitgeschichte in Oberösterreich*, in: *Kulturzeitschrift Oberösterreich*, 38. Jahrgang (1988), Heft 3, S. 32.

136 Vgl. Schauerermann, S. 31.

phonie (1953, mit Besitzvermerk „[...] von H. [Herrn] Zika“)¹³⁷ sowie *Das Wohltemperierte Klavier* (1962). Letzteres trägt die persönliche Widmung des Autors „für Augustinus Kropfreiter mit Grüßen/ Joh Nep David/ 24. XI. 68).¹³⁸ Zur Abschlussprüfung im Fach Orgel 1960 spielte Kropfreiter Davids Partita über „Es ist ein Schnitter“ (Choralwerk X).¹³⁹ Die gregorianische Melodie des *Dies irae* verwendet er dann selbst in „Der grimmig Tod mit seinem Pfeil. Ein geistlich Konzert für Orgel“ (1961). Die im Stiftsarchiv vorhandenen Programme belegen, dass Kropfreiter, wenngleich auch kleinere, so zumindest zwei weitere Werke Davids aufgeführt hat: „O Lamm Gottes, unschuldig“ (Choralwerk II) und „Präludium und Fuge a-Moll“ (aus „Zwei kleine Präludien und Fugen“). Notenausgaben der genannten David-Werke aus Kropfreiters Besitz sind nicht mehr vorhanden.

Im Studienjahr 1955/56 war Kropfreiter am Linzer Bruckner-Konservatorium inskribiert. Laut den im Nachlass befindlichen Dokumenten belegte er als Hauptfächer Kirchenmusik bei Dr. Hans Winterberger sowie Violoncello bei Karl Maria Schwamberger (so im Studienbuch). Das mit 30. 6. 1956 datierte Jahreszeugnis bezeichnet den Cello-Hauptfachunterricht unter der Spalte „Klasse“ als „Vorbildung“, den Kirchenmusik-Hauptfachunterricht als „Ausbildung/ Kirchenmusik – Orgel“. Als Nebenfächer sind genannt: Klavier, Theorie, Liturgik und Choral. Es ist daraus zu schließen, dass die Nebenfächer Liturgik und Choral bei Hans Winterberger besucht wurden, da der Orgelunterricht ja bei Walter Pach erfolgte. Das Karteiblatt Kropfreiters aus diesem Studienjahr am Bruckner-Konservatorium erwähnt auch die Lehrpersonen zweier Nebenfächer: Maria Perndl für Klavier und Helmut Eder für Theorie.¹⁴⁰ Der Unterricht bei Eder, der 1953/1954 je ein Semester bei Carl Orff und Johann Nepomuk David in München bzw. Stuttgart studiert hatte,¹⁴¹ lässt vermuten, dass sich über diesen ein gewisser Einfluss von David her ausgewirkt hat. Wie Markus Schauer mann genau untersucht und feststellt, wird der Name Helmut Eder in der Literatur über Augustinus Franz Kropfreiter in Verbindung mit dessen Studium durchaus uneinheitlich erwähnt.¹⁴² Maria Helfgott,¹⁴³ Bernhard Albert Kohl,¹⁴⁴ Thomas

¹³⁷ Wilhelm Zika (1905–1989): Orgelbaumeister in St. Florian, Professor.

¹³⁸ Zu den im Notennachlass befindlichen Werken Davids vgl. S. 56.

¹³⁹ Vgl. Helfgott, S. 68.

¹⁴⁰ Vgl. Schauer mann, S. 32.

¹⁴¹ Vgl. Gruber, Gernot/ Kraus, Gottfried: *Helmut Eder*, Wien: Verlag Elisabeth Lafite und Österreichischer Bundesverlag GmbH 1988 (Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Band 24), S. 14; S. 42ff.

¹⁴² Vgl. Schauer mann, S. 32f.

¹⁴³ Vgl. Helfgott, S. 4.

¹⁴⁴ Vgl. Kohl, Bernhard Albert: Artikel *Kropfreiter, Augustinus Franz*, in: Honegger, Marc/ Massenkeil, Günther (Hg.): *Das grosse Lexikon der Musik*, Band 5, Freiburg im Breisgau u. a.: Herder 1981, S. 17.

Hochradner¹⁴⁵ sowie der Artikel im *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich*¹⁴⁶ bezeichnen den Unterricht bei Eder als Kompositionsunterricht, Joachim Dorf Müller nennt Kropfreiter einen „Eder-Schüler“.¹⁴⁷ Hans-Hubert Schönzeler (in seinem Artikel in *The New Grove*),¹⁴⁸ Uwe Harten¹⁴⁹ sowie der Artikel in *Österreichische Komponisten der Gegenwart*¹⁵⁰ charakterisieren die Art des Unterrichts hingegen nicht näher. Georgina Szeless berichtet, dass Kropfreiter das Bruckner-Konservatorium besuchte, um bei Helmut Eder „Tonsatz zu studieren“¹⁵¹ und Harald Pill spricht von diesem als Lehrer „in Theorie“,¹⁵² was wiederum den Informationen auf dem Karteiblatt entspricht. Kropfreiter selbst erwähnt ihn in seinem Aufsatz *Ich über mich* ohne weitere Spezifikation der Art des Unterrichts,¹⁵³ im Interview mit Wolfgang Kreuzhuber nennt er zwar das Jahr am Konservatorium, aber nicht Helmut Eder.¹⁵⁴ Jedoch erzählt er dort von den – im Rahmen des Studiums verpflichtenden – Domchorproben mit Domkapellmeister Joseph Kronsteiner,¹⁵⁵ für den er manche frisch verfasste Kompo-

145 Vgl. Hochradner, Thomas: Artikel *Kropfreiter, Augustinus Franz*, in: Massenkeil, Günther/Zywietz, Michael (Hg.): *Lexikon der Kirchenmusik*, Band 1, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Band 6/1), S. 673f.

146 Vgl. Artikel *Kropfreiter, Augustinus Franz* (Autor nicht genannt), in: Günther, Bernhard (Hg.): *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich*, Wien: Music Information Center Austria 1997, S. 628.

147 Dorf Müller, Joachim: *Zeitgenössische Orgelmusik. 1960–1983*, Wolfenbüttel und Zürich: Mösseler 1983, S. 186.

148 Vgl. Schönzeler, Hans-Hubert: Artikel *Kropfreiter, Augustinus Franz*, in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Band 13, London u. a.: Oxford University Press 2001, S. 927. Der Artikel Schönzellers in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* erwähnt zwar das Studienjahr 1954/55 (fälschlicherweise, ebenso im Artikel in *The New Grove*), aber nicht den Namen Helmut Eder; vgl. Schönzeler, Hans-Hubert: Artikel *Kropfreiter, Augustinus Franz*, in: Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), Band 16 (Supplement), Kassel u. a.: Bärenreiter 1979, Sp. 1060.

149 Vgl. Harten, Uwe: Artikel *Kropfreiter, Augustinus Franz*, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): *Österreichisches Musiklexikon*, Band 3, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004, S. 1180.

150 Vgl. Artikel *Kropfreiter, Augustinus Franz* (Autor nicht genannt), in: Goertz, Harald (Hg.): *Österreichische Komponisten der Gegenwart. Ein Handbuch*, Wien/ München: Doblinger 1979, S. 55.

151 Szeless, S. 19.

152 Pill, S. 5.

153 Vgl. Kropfreiter, *Ich über mich*, S. 8.

154 Vgl. Kreuzhuber, S. 153.

155 Joseph Kronsteiner (1910–1988): Bruder von Hermann Kronsteiner, studierte u. a. bei Johann Nepomuk David in Leipzig, 1943–1981 Domkapellmeister von Linz; vgl. Harten, Uwe: Artikel *Kronsteiner, Brüder*, in: Flotzinger, Rudolf (Hg.): *Österreichisches Musiklexikon*, Band 3, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004, S. 1179; vgl. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kronsteiner_Brueder.xml (zuletzt aufgerufen am 1. 2. 2022).

sition ins Reine schrieb.¹⁵⁶ So sammelte er auch Erfahrung mit dem damaligen Repertoire der Kirchenmusik, wengleich ein Einfluss der David-Schule über dessen Schüler Kronsteiner gegenwärtig nicht zu belegen ist.

Einige der Experteninterviews geben Aufschluss über den Unterricht Kropfreiters bei Helmut Eder. Balduin Sulzer verwendet die Bezeichnung „Kompositionsunterricht“, was auf eine über den herkömmlichen Tonsatzunterricht hinausgehende Vermittlung hinzuweisen scheint, wie auch die anschließende Bemerkung über Hans Winterberger suggeriert:

„[...] Schon vor der Studienzeit in Wien hat Kropfreiter Komposition bei Helmut Eder am Brucknerkonservatorium studiert. Auch ich war Orgelstudent am Konservatorium bei Winterberger, der ebenfalls ‚Tonsatzlehrer‘ der traditionellen Schule war. Das hat Kropfreiter damals eher abschätzig kommentiert. Helmut Eder war damals noch nicht so profiliert. Er hat aber Kropfreiter jedenfalls gefördert in seinem Bestreben, nach Neuem zu suchen abseits der spätromantischen Tradition eines Gustav Mahler und Richard Strauss [...]“¹⁵⁷

Fridolin Dallinger, zu dieser Zeit ebenfalls Schüler von Eder, bemerkt bei Kropfreiter damals eine „spätimpressionistische Vorliebe, die dann immer mehr zu seinem Personalstil geworden ist“.¹⁵⁸ Aus seinen Erinnerungen geht hervor, dass der Unterricht wohl über einen bloßen Theorieunterricht hinausging, außerdem, dass ein Einfluss in musiktheoretischer Hinsicht stattgefunden hat, der allerdings hauptsächlich die Arbeitsweise betroffen hat:

„[...] In seinem Komponieren und in der Entwicklung seines Personalstils hat Helmut Eder ihn sicher nicht beeinflusst. Satztechnisch hat er aber sicher viel gelernt bei ihm. In dieser Zeit war er noch sehr stark von David, seinem Lehrer, beeinflusst. Das hat auch auf uns gewirkt. [...]“¹⁵⁹

Franz Wall, der selbst Theorieunterricht bei Helmut Eder hatte, erinnert sich, dass dieser „gleich die kompositorische Begabung von Augustinus erkannt und ihn recht gefördert“ hatte, und dass Kropfreiter mit Eder „recht befreundet“ gewesen sei.¹⁶⁰ Günther Firlinger, der in späteren Jahren u. a. bei Helmut Eder am Mozarteum Salzburg studierte, führt ähnlich wie Dallinger in seinen Erinnerungen aus, dass Kropfreiters Entwicklung letztlich unabhängig von seinem Lehrer Eder erfolgte, was gleichzeitig einen Blick auf sein traditionsverbundenes Selbstverständnis ermöglicht:

156 Vgl. Kreuzhuber, S. 153.

157 Interview mit Balduin Sulzer vom 14. 12. 2013.

158 Interview mit Fridolin Dallinger vom 9. 1. 2014.

159 Ebd.; vgl. „Verwendung von freien Themen“, S. 182f.

160 Interview mit Franz Wall vom 16. 1. 2014.

„[...] Ich glaube nicht, dass der Unterricht bei Helmut Eder einen Einfluss auf die Entwicklung Kropfreiters als Komponist gehabt hat. Eder hat auch gesagt, dass Kropfreiter mehr Kompositionsunterricht gebraucht hätte – ich glaube, er meinte: bei ihm gebraucht hätte! Er sagte: Das ist so ein junger Bursch, der müsste stilistisch und in der Kompositionsweise eigentlich noch moderner und fortschrittlicher sein als ich. Eder hat mir das als seinem Schüler immer wieder als warnendes Beispiel vor Augen gestellt. Ich habe mich damals schon an der Art und Weise Kropfreiters zu komponieren orientiert und Eder hat einmal gesagt: Dieses Stück ‚kropfreitert‘ schon wieder sehr! Da würde ich nicht stehenbleiben auf diesem Weg! Er forderte auch immer wieder von mir ein: Sie müssen doch ganz andere Sachen machen als ich – ich bin ja eigentlich viel fortschrittlicher als Sie! Die traditionelle Art Kropfreiters zu komponieren hat Eder eigentlich abgelehnt, genauso wie die Musik Langlais’, aus dem Grund, weil schon Debussy so komponierte. Kropfreiter aber wollte traditionell sein – er wollte mit den Avantgardisten nichts zu tun haben. [...]“¹⁶¹

Unter den Materialien aus Kropfreiters Studienzeit im Nachlass befindet sich eine Mitschrift zum Thema Liturgie und Gregorianischer Choral. Der Faszikel von insgesamt 28 Seiten ist zwar nicht datiert, könnte aber aufgrund des Inhalts aus dem Unterricht bei Hans Winterberger im Fach Kirchenmusik im Jahr 1955/56 stammen. Ein Vermerk von Kropfreiter auf der ersten Seite ganz oben lautet: „Helm. Eder/ Hermann Grabner: Generalbaßübungen 8. 10./ 9–10 h“. Darunter beginnen unmittelbar eine stichwortartige Auflistung kirchenmusikalischer Themen und die Mitschrift selbst mit dem Kapitel „I. Liturgie“. Wenn dies die Notiz zu einer (vielleicht ersten) Unterrichtsstunde bei Helmut Eder ist, dann war das Werk von Hermann Grabner möglicherweise Unterrichtsliteratur. Auch etliche Notenbögen aus diesem Jahr sind noch vorhanden. Sie enthalten z. B. neben Harmonielehraufgaben mehrstimmige imitatorische Ausarbeitungen deutscher Volkslieder, wie sie Dallinger erwähnt.¹⁶² Diese sind durch Datierungen auch eindeutig zuzuordnen. Als Beispiel einer im Frühjahr 1956 entstandenen Komposition kann „Praefatio Sancti Patris Augustini“ dienen, die Kropfreiter offenbar mit Helmut Eder besprochen hat und über die er mit Lilly Bleidorn korrespondiert.¹⁶³

Dass also der Unterricht bei Helmut Eder einen Einfluss auf Kropfreiter gehabt hat, kann für den musiktheoretischen Bereich als gesichert gelten. Offensichtlich ist damit, dass Eder einen weiterführenden Baustein in dessen traditionell ausgerichtete musikalische Ausbildung einfügen konnte.

161 Interview mit Günther Firlinger vom 2. 2. 2014.

162 Interview mit Fridolin Dallinger vom 9. 1. 2014; z. B. *Es wollt ein Mädchen tanzen gehn, Grüß Gott, du schöner Maien, Weiß mir ein Blümlein blaue, Es sungen drei Engel*.

163 Vgl. „Textgrundlagen“, S. 143–149; „Komponieralltag im Spiegel der Korrespondenz“, S. 212; „Liste der datierten Werke“, S. 261f.

Von 1956–1960 studierte Kropfreiter an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien Katholische Kirchenmusik, und zwar an der dortigen Abteilung für Kirchenmusik. Diese wurde 1910 gegründet und erhielt ihre Heimstatt im Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg. Erster Leiter war Vinzenz Goller (1910–1915). 1924 übersiedelte die Abteilung unter dem damaligen Vorstand Andreas Weißenböck (1921–1931) nach Wien und bezog Quartier in dem zum Franziskanerkloster gehörenden Haus Seilerstätte 8, als Institutskirche fungierte die Franziskanerkirche.¹⁶⁴ Mit der Neustrukturierung der Akademie im Jahre 1933 wurde das Musikpädagogische Seminar mit der Abteilung Kirchenmusik zusammengelegt, was sich rund um die Zeit des Zweiten Weltkriegs noch mehrmals änderte und schließlich in der bis heute andauernden Trennung der beiden Abteilungen Schul- und Kirchenmusik resultieren sollte.¹⁶⁵ Allerdings hatte dies zur Folge, dass einige Lehrer für beide Studienrichtungen zur Verfügung standen (was auch noch zur Zeit Kropfreiters so war),¹⁶⁶ etwa Ernst Tittel,¹⁶⁷ der ab 1937 in der Nachfolge von Vinzenz Goller Lehrer für Kirchliche Komposition und Kontrapunkt wurde.¹⁶⁸ Der Studienplan änderte sich im Laufe der Zeit mehrmals. Das ursprünglich auf fünf Jahre anberaumte Studium wurde 1938 auf drei Jahre gekürzt und nach 1945 auf vier Jahre festgesetzt.¹⁶⁹

Der Fächerkanon des ersten Jahrganges des Kirchenmusikstudiums beinhaltete: Orgel, Choraltheorie, Choralgesang, Harmonielehre, Stimmbildung, Liturgik, Musikgeschichte, Gehörbildung, Klavier und Violine. Im zweiten Jahrgang traten die Fächer Kontrapunkt und Instrumentenkunde hinzu, der Violinunterricht und die Gehörbildung fielen weg. Der dritte Jahrgang brachte zusätzlich Improvisation und Generalbass, Chorleitung, Orgelbaukunde, Partiturspiel, Geschichte der Kirchenmusik und Formenlehre (Harmonielehre, Liturgik und

164 Vgl. Pacik, Rudolf: *Von einem Kloster zum anderen. Die Abteilung für Kirchenmusik zwischen 1910 und 1938*, in: Ortner, Erwin/ Planyavsky, Peter/ Sauseng, Wolfgang (Hg.): *100 Jahre Kirchenmusikstudium in Wien 1910–2010. Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum des Instituts für Orgel, Orgelforschung und Kirchenmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, Wien: Institut für Orgel, Orgelforschung und Kirchenmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2010, S. 13–19.

165 Vgl. Wadsack, Martin: *Überblick über die Entwicklung der Studienpläne des Kirchenmusikstudiums an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, in: Ortner/ Planyavsky/ Sauseng, S. 65f.

166 Interview mit Balduin Sulzer vom 14. 12. 2013.

167 Ernst Tittel (1910–1969): Ab 1936 Lehrer für Musiktheorie an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, ab 1961 als ordentlicher Professor. Er unterrichtete neben dem Fach Kirchliche Komposition auch Harmonielehre, Musikgeschichte, Kirchliche Literatur, Einrichtung historischer Kirchenmusik, Bibliotheksarbeit, Knabenchor, Satzlehre und Musiktheorie sowie Musikgeschichte an der Abteilung Musikpädagogik. Vgl. Ortner/ Planyavsky/ Sauseng, S. 174–179; https://de.wikipedia.org/wiki/Ernst_Tittel (zuletzt aufgerufen am 1. 2. 2022).

168 Vgl. Pacik, S. 22.

169 Vgl. Wadsack, S. 66.

Instrumentenkunde fielen weg).¹⁷⁰ Verpflichtend war während der ganzen Jahre die Teilnahme an den Chorproben des Abteilungschores und den sonntäglichen Hochämtern in der Franziskanerkirche sowie den ein Mal pro Woche stattfindenden morgendlichen Choralämtern im Stephansdom. Wie Michael Mayr mitteilt, fanden die Proben für das Hochamt immer samstags um acht Uhr statt, zuerst mit Hans Gillesberger als Chorleiter und darauf mit Franz Kosch, der den Gregorianischen Choral probte, welcher auch am Sonntag stets zum Einsatz kam.¹⁷¹ Das „Reifezeugnis“ Kropfreiters vom 28. 6. 1960 bestätigt die Ablegung der Reifeprüfung in einem „theoretisch-schriftlichen“ von 20. bis 22. 6. und einem „praktisch-mündlichen“ Teil am 28. 6., wobei nähere Informationen darüber nicht mehr greifbar sind. Das Zeugnis enthält lediglich die Fächer Orgel, Choral, Chorleitung und Musiktheorie. Sämtliche sind mit „vorzüglich“ benotet, Orgel und Musiktheorie „bei besonderen Leistungen“. Ein Studienbuch Kropfreiters der Akademie im Nachlass belegt außerdem, dass er bis einschließlich Sommersemester 1964, also weitere vier Jahre, im Hauptfach Orgel bei Walter Pach inskribiert war und dazu auch zumindest in den Jahren 1962/63 und 1963/64 das als Pflichtfach angeführte „Collegium musicum“ bei Josef Mertin (1904–1998, unterrichtete ebenso Orgelbaukunde und Musiklehre) besuchte.¹⁷² Im Nachlass Kropfreiters ist der (mutmaßliche) Gesamtbestand der Studienmitschriften samt etlicher ausgeführter Übungen erhalten.

Von seinen Lehrern und Lehrerinnen hebt Kropfreiter neben Walter Pach einige andere besonders hervor:¹⁷³ Franz Kosch (1894–1985, Gregorianik – unterrichtete auch die Fächer Ästhetik der Kirchenmusik, Geschichte der Kirchenmusik und Literaturkunde),¹⁷⁴ Hans Gillesberger (1909–1986, Dirigieren – unterrichtete auch Gesang bzw. Stimmbildung und leitete neben dem Chor der Abteilung Kirchenmusik auch den Schulchor der Abteilung Musikpädagogik), Hilde Seidlhofer-Suchanek (1913–1999, Klavier) und Ernst Tittel (Kirchliche Komposition). Von Hilde Seidlhofer, mit der er bis zu ihrem Tod freundschaftlich verbunden war, spricht Kropfreiter mit besonderer Dankbarkeit. Sie ist Widmungsträgerin mehrerer Werke: „Sinfonia concertante für Bläserquintett und Streicher“ (1979), „Da Jesus an dem Kreuze stund. Meditation für Orgel“

170 Vgl. die Jahreszeugnisse Augustinus Franz Kropfreiters im Nachlass.

171 Interview mit Michael Mayr vom 12. 3. 2015. Mayr berichtet auch über den Orgelbaukunde-Unterricht bei Josef Mertin, der von einer gewissen „Aufbruchsstimmung“ gekennzeichnet war: „[...] Einer der großen Pioniere [...] war auch Josef Mertin. Ohne ihn gäbe es auch einen Harnoncourt nicht. Wir hatten zuerst Orgelbaukunde bei Karl Walter, dann bei ihm [...]. Wir haben bei ihm gelernt, dass es eine mitteltönige Stimmung gibt, was teilweise nicht einmal die Lehrenden gewusst haben. Er ist beim Unterrichten vom Hundertsten ins Tausendste gekommen. Wir haben damals auch erst langsam begonnen, die Quellen zu studieren, zum Beispiel Carl Philipp Emmanuel Bach zur Ornamentik. [...]“

172 Dieses zweite Studienbuch (in Fortsetzung des ersten) datiert vom 30. 9. 1963 und enthält die Inskriptionen der Studienjahre 1962/63 und 1963/64.

173 Vgl. Kropfreiter, *Ich über mich*, S. 8; Kreuzhuber, S. 154.

174 Diese und die folgenden Angaben vgl. Ortner/Planyavsky/Sauseng, S. 174–179.

(1994) sowie „Und ich sah die Toten“ (1999, aus der Sammlung „Apokalyptische Motetten, Evangelienmotetten und Psalm 126“).¹⁷⁵ Anlässlich eines Klassenabends am 17. 5. 1960 spielte Kropfreiter Claude Debussys „Feuilles mortes“ und „Claire de Lune“.¹⁷⁶ Im Blick auf Bruckner und die Interpretation seiner Musik, besonders der Motetten, erwähnt er – ebenso dankbar – Hans Gillesberger.¹⁷⁷ Die vorhin erwähnten Lexikonartikel gehen über die bereits Genannten nicht hinaus, bei Georgina Szeless finden sich außerdem Erich Romanovsky (1929–1993, unterrichtete Tonsatz und Kirchliche Komposition, Musiktheorie sowie Musikalische Grundschulung) und Raimund Weißensteiner (1905–1997, unterrichtete Partiturlesen, Formenlehre und Kontrapunkt).¹⁷⁸ Das Fach Kirchliche Komposition trat erst im Vierten Jahrgang auf den Studienplan. So bilden die im Laufe der ersten Studienjahre absolvierten musiktheoretischen Fächer eine wichtige Grundlage und sind von entsprechender Relevanz. Der damals an der Abteilung Musikpädagogik studierende Balduin Sulzer schildert dies gemeinsam mit einem Blick auf den damaligen Kompositionsunterricht:

„[...] Wir hatten [...] teilweise die gleichen Lehrer: Z. B. Ernst Tittel, der Tonsatz und Komposition unterrichtete – er verstand sich als ‚Tonsatzlehrer‘ (das war ja die Grundlage für jeden weiteren Unterricht). Raimund Weißensteiner, Priester, war Kontrapunktlehrer nur auf der Kirchenmusikabteilung. Die Professoren, besonders die Kompositionslehrer, bemühten sich sehr darum, im weiterführenden Unterricht – aufbauend auf den handwerklichen Grundlagen des traditionellen Tonsatzes – die ‚Qualität der Ästhetik‘ zu vermitteln und einzubringen. Es gab im Wiener Kompositionsunterricht, gleich an welcher Abteilung, die Tendenz, die musikalische Spätromantik, auch der österreichischen Tradition, abzuwerten – Gustav Mahler etwa habe ‚nichts gekonnt, sondern die Musik nur verdorben‘. Es gab in den 50er Jahren zwar eine Zeit der ‚Wiederentdeckung‘ der Musik Mahlers, der Tenor der Lehrer war allerdings, ‚keine Zeit damit zu vertun‘. Damals waren auch die amerikanischen Komponisten, Benjamin Britten oder Dmitri Schostakowitsch verpönt und deren Musik wurde als minderwertig bezeichnet. Interessanterweise wurden Arnold Schönberg (obwohl dieser seinerzeit die Musikakademie verlassen musste) und dessen ideelle Nachfolger nach dem 2. Weltkrieg einige Zeit lang ‚über den grünen Klee gelobt‘. Die Kompositionslehrer waren generell um eine ‚Qualifizierung der ästhetischen Dinge‘ bemüht, während die Theorielehrer die Grundlagen vermittelten und zufrieden waren, wenn die Studenten Stimmführung und harmonische Fortschreitungen zu analysieren imstande

175 Laut Autograph ist auch das Werk „Trio für Klarinette, Violine und Klavier“ (1989) Hilde Seidlhofer gewidmet, anlässlich der Drucklegung (2000) wurde Ernst Ottensamer neuer Widmungsträger.

176 Programmzettel befindet sich im Nachlass.

177 Vgl. Kropfreiter, *Ich über mich*, S. 8; Kreuzhuber, S. 154.

178 Vgl. Szeless, S. 20; Ortner/Planyavsky/Sauseng, S. 174–179.

waren, egal, ob dies einer bestimmten Stilistik entspricht. In der Kirchenmusikausbildung wurde auf die ‚Qualität der Ästhetik‘ mehr Wert gelegt. [...]“¹⁷⁹

Rupert Gottfried Frieberger erkennt sowohl für sich selbst als auch für Kropfreiter eine Beeinflussung durch die für Österreich prägende „Wiener Linie“ über Lechthaler¹⁸⁰ zu Tittel und Heiller“ und betont, dass sich auch bis 1969, dem Zeitpunkt seines Eintritts in die Abteilung Kirchenmusik, die Verhältnisse noch „nicht viel verändert“¹⁸¹ hatten:

„[...] Es hieß rigoros: jede Note hat ihre Bedeutung, je polyphoner und linearer, desto besser, Hindemith war eines der großen Vorbilder, die virtuose französische Orgelliteratur sehr verpönt. Die Spätromantik war auch nicht sehr hoch angesehen, allerdings war Franz Schmidt von einem sehr starken Nimbus, beinahe von einem Mythos, umgeben. Da waren alle unsere gemeinsamen Lehrer sich einig, Hilde Seidlhofer, Hans Gillesberger, Anton Heiller und Walter Pach, den ich selber nicht hatte, der aber noch unterrichtet hat (ich war bei Radulescu). Wenn auch nur eine Andeutung über Franz Schmidt in deren Gegenwart gemacht wurde, hatten sie Tränen in den Augen. In der nächsten Generation war das aber schon anders, z. B. bei Michael Radulescu. [...] Diese Tradition der Kirchenmusikerausbildung hatte auf Kropfreiter sicher einen erheblichen Einfluss. [...]“¹⁸²

Über Ernst Tittel sagte Frieberger:

„[...] Ich habe Tittel selbst nur ein Mal persönlich getroffen, hatte aber ein sehr enges Verhältnis zur Familie Tittel. [...] Von Franziska Tittel, seiner Gattin, habe ich auch immer wieder Details darüber erfahren, wie Tittel komponierte, wie er als Komponist dachte und arbeitete. Der Umgang damit war sehr pragmatisch und praktisch. [...] In seiner Unterrichtstätigkeit war Tittel konservativer Kontrapunktiker – man musste den ‚Gradus ad Parnassum‘ von Fux studieren und die eigene Tittelsche Harmonielehre, die später auch Romanovsky übernommen hat. Romanovsky hat Tittels Lehre noch strenger weitergegeben (auch, um etwas aus dem Schatten der berühmteren Lehrerkollegen herauszutreten). In der Studienzeit war es anstrengend, aber im Nachhinein bin ich ihm sehr dankbar, dass ich ihn als Lehrer gehabt habe. [...] Die strenge Ausbildung in Wien hat sicherlich auch eine gewisse Selbstdisziplin gefördert. [...]“¹⁸³

179 Interview mit Balduin Sulzer vom 14. 12. 2013.

180 Josef Lechthaler (1891–1948): 1931–1938 sowie 1945–1947 Leiter der Abteilung Kirchenmusik bzw. Kirchen- und Schulmusik an der Akademie. Er unterrichtete Kontrapunkt, Kirchliche Komposition, Kirchliches Orgelspiel und Literaturkunde. Vgl. Ortner/ Planyavsky/ Sauseng, S. 174–179.

181 Interview mit Rupert Gottfried Frieberger vom 19. 12. 2013.

182 Ebd.

183 Ebd.

Genau in diesem Sinne erzählt auch Studienkollege Walter Graf – im Blick auf Erich Romanovsky und Raimund Weißensteiner sowie die weitere Entwicklung Kropfreiters:

„[...] Unser Chorallehrer war Kosch – genannt ‚Papa Kosch‘. Er war ziemlich konservativ – der Choralgesang orientierte sich bei ihm rein an der Zählmethode von Solesmes, die mit der Semiologie fast nichts mehr zu tun hatte. Ich war damals schon Priester und habe ihn öfter – manchmal unter Mithilfe von Augustinus – provoziert und gesagt, die Absolventen sollten einmal hinausgehen in die Kirchenmusik, um die pastoralen Verhältnisse auch kennenzulernen (die praktische Relevanz des Choralgesangs war und ist doch eher gering). Das hat dem ‚Kosch-Papa‘ nicht so behagt. Er war in unseren Augen auch kritisch in seinen Ansichten über Liturgie und Kirche, wo doch Österreich auch eine Heimat der Liturgischen Erneuerung war. Er hatte wenig Gespür etwa für die neue Form der Gemeinschaftsmesse, wo eine aktivere Beteiligung der Gemeinde aufkam.

Romanovsky war sehr streng – wir haben ihm auch Kompositionen vorgeführt und mit ihm besprochen. Weißensteiner war der Kontrapunkt-Lehrer, Gillesberger der Chorleiter. Augustinus hat als guter Blattspieler häufig korrepetiert bei den Chorproben. Frau Schreiber [Anm.: Luise Schreiber, Ehefrau des Gitarristen Karl Scheit] war die Stimmbildungslehrerin, Hilde Seidlhofer die Klavierlehrerin, mit der Augustinus befreundet war, auch mit ihrem Sohn. Tittel hatten wir in den letzten beiden Jahren. Wir mussten u. a. Antiphonen für eine Vesper auskomponieren und Fugen schreiben. Auch da war Augustinus groß da. Die Ausbildung in Wien war sicherlich Fundament – auch für Augustinus – aber er hatte damals schon weniger Freude mit dem strengen Stil etwa von Romanovsky. Er war schon weiter und wollte immer schon darüber hinaus.

Weißensteiner (Franz Schmidt-Schüler – hatte auch bei der Entstehung des Buches mit sieben Siegeln viel Kontakt mit ihm über exegetische Fragen) hatte eine reiche Tante, die ihm jährlich ein Konzert mit den Symphonikern im Konzerthaus ermöglichte, wo es eine Uraufführung gab. Es gab immer Freikarten für die Studierenden, damit mehr Publikum zusammenkam. Bei seinem Unterricht war viel Theoretisches drin (Fugenkomposition kam erst später bei Tittel). Er sprach auch gerne von seinen Orchesterkompositionen. Ich glaube, dass Augustinus und wir alle hier auch etwas mitbekamen von Instrumentierung, was ja sonst nicht gelehrt wurde. Tittel war vom Typ her konservativ, so war auch sein Orgelspiel. Er war aber ein Mann mit einem sehr weiten Horizont. Er hat auch einmal ein Stück geschrieben, dessen Techniken von der einstimmigen Musik und vom Organum bis zur seriellen Musik reichten. Er war auch Musikwissenschaftler und sehr gebildet. [...]“¹⁸⁴

184 Interview mit Walter Graf vom 31. 3. 2014.

Balduin Sulzer berichtet über den Unterricht bei Ernst Tittel und schlägt eine Brücke zu Johann Nepomuk David und Paul Hindemith als wichtige Ideengeber für Kropfreiter:

„[...] Ernst Tittel war für mich ein sehr guter Lehrer. Er hatte nicht diese ‚subjektive Ästhetik‘, die Kompositionslehrer im Normalfall haben. Es hat sehr viel Wert auf die korrekte Stimmführung gelegt. Für Modulationen gab er verschiedene Möglichkeiten an. Damit bin ich sehr gut zurechtgekommen. [...] Für Kropfreiter und seine Art zu denken war dieser handwerkliche Unterricht meines Erachtens eine Disziplinierung, die ihm sicher gut getan hat. Daraus sind sicher auch wichtige Anstöße für ihn und seine Arbeit gekommen. [...] Johann Nepomuk David hat aus dieser handwerklichen Zugangsweise gelebt und angeblich manche gute Idee zugunsten handwerklicher Brillanzen wieder verworfen. Hindemith übte auch einen Einfluss auf Kropfreiter aus, etwa in der Art der Dissonanzenentwicklung aus der traditionellen Harmonik heraus – im Gegensatz zur Arbeitsweise der französischen Komponisten. [...]“¹⁸⁵

Herbert Vogg betont, dass alle Lehrer Kropfreiters „für große Solidität und Seriosität – hauptsächlich im Dienste der Kirchenmusik“ standen, aber „nichts daraus geworden“ wäre, „wenn er nicht die eigene Begabung gehabt hätte.“ Und er fährt fort: „Anders ausgedrückt: Tittel oder Romanovsky nachzufolgen, hätte nichts gebracht, weil diese Persönlichkeiten selbst in einer Nachfolge standen. Er hat einen eigenen ‚Ton‘ hineingebracht – siehe die Toccata francese – er hat sich umgeschaut, was in anderen Ländern geschieht. Der Einfluss der Franzosen hat ihn sicher viel weitergebracht. Sicher gab es auch Einfluss von der Gregorianik, was er auch in seine Kompositionen eingebracht hat.“¹⁸⁶ Studienkollege Michael Mayr bestätigt, dass der Kompositionsunterricht bei Ernst Tittel einerseits den Stil von Augustinus Franz Kropfreiter nicht beeinflusst hat, ihm aber andererseits den Raum zur freien Entwicklung zugestanden und geöffnet hat: „Er hatte schon vorher ‚seinen‘ eigenen Stil, was Tittel auch gutgeheißen hat.“¹⁸⁷ Genau dies würdigt Rupert Gottfried Frieberger, wenn er sagt: „Er [Anm.: Ernst Tittel] hatte als damaliger Kompositionslehrer die Größe, Kropfreiter in seiner Art zu lassen und ihn nicht zu beeinflussen.“¹⁸⁸ Kropfreiter selbst erzählt dazu etwas salopp im Interview mit Wolfgang Kreuzhuber:

„[...] Dann der Prof. Ernst Tittel. Bei ihm hatte ich Komposition. Die erste Stunde war so: Er sagte: ‚Herr Kropfreiter, kommen S’ an das Klavier und machen S’ eine Modulation von Gis-Dur nach es-Moll, weit entfernt.‘ Das mussten wir in sieben Akkorden können, und zwar diatonisch. Das haben

185 Interview mit Balduin Sulzer vom 14. 12. 2013.

186 Interview mit Herbert Vogg vom 14. 1. 2014.

187 Interview mit Michael Mayr vom 12. 3. 2015.

188 Interview mit Rupert Gottfried Frieberger vom 19. 12. 2013.

wir bei Romanovsky gelernt. Dann hat Tittel zu mir gesagt: ‚Sie brauchen zu mir nie in den Kompositionsunterricht kommen.‘ Das war 1958.¹⁸⁹ Ich habe geschrieben, was ich wollte, ich habe ihm manchmal etwas gezeigt. Er sagte: ‚Das ist druckreif, mehr kann ich nicht sagen.‘ Tittel war Schüler von Vinzenz Goller und er konnte sich furchtbar aufregen, wenn jemand über Goller abschlägig sprach. Er sagte: ‚Machen S’ das zuerst einmal.‘ Und der Meinung bin ich auch. Über Stile kann man reden, aber die Qualität einer Goller-Messe ist noch immer hoch. [...]“¹⁹⁰

Das Bonmot von der Druckreife der vorgelegten Stücke Kropfreiters findet sich schon in der Arbeit Harald Pills, der außerdem schreibt, dass Tittel ihm „weitestgehend freie Hand“ in der Auswahl seiner Kompositionsaufgaben ließ.¹⁹¹ Sogar in einer Rezension der Uraufführung der „II. Symphonie“ (1990), verfasst von Andreas Vejvar, erscheinen dieser Ausspruch und die damit verbundene Charakterisierung des Unterrichts. Dort ist auch die Rede vom „Theoriestudium bei Helmut Eder“ sowie von Kropfreiter als Enkelschüler von Johann Nepomuk David und Franz Schmidt. Auch die Einflüsse von Paul Hindemith und Frank Martin kommen zur Sprache, ebenso wie Anton Heillers, der eine wichtige Rolle einnahm, wie noch auszuführen sein wird:

„[...] Sein offizieller Kompositionslehrer war Ernst Tittel: ‚Seine Reaktion war immer: Das ist druckreif, und weiter nichts.‘ Die Orgelwerke von damals bildeten den Grundstock des Schaffens. Wesentlich wichtiger aber als Tittels Zustimmung war der Kontakt mit Anton Heiller, dem genialen Allround-Musiker, und über diesen die Bekanntschaft mit Frank Martin, Paul Hindemith und J. N. David. ‚Was David bis an sein Lebensende interessiert hat: einen Halbton aufwärts und einen Halbton abwärts, darum geht es eigentlich auch in meiner *Ersten Symphonie* und in meiner *Zweiten* wiederum.‘ In solch lakonischer Bündigkeit mag das eintönig oder gar nach einer Halbheit klingen; im symphonischen Gebilde freilich besteht die Kunst darin, aus dieser Grundidee ein größtmögliches Maß an Vielfalt und Zusammenhalt zu formen. [...]“¹⁹²

Günther Firlinger bringt es nochmals auf den Punkt, wie eigenständig Kropfreiter letztlich seinen Weg gefunden hat, und zwar ganz unabhängig von allen seinen Lehrern:

189 Das Fach Komposition stand erst im vierten Jahrgang auf dem Studienplan, also 1959. Möglicherweise hat sich Kropfreiter hier im Jahr geirrt.

190 Vgl. Kreuzhuber, S. 154.

191 Pill, S. 49.

192 Vejvar, Andreas: *Halbton aufwärts und abwärts. Augustinus Franz Kropfreiters „Zweite Symphonie“ wird in Linz uraufgeführt*, in: *derStandard*, 10. 4. 1991, S. 13; zitiert in „Liste der datierten Werke“, S. 439f.

„[...] Nicht vergessen sollte man, dass Kropfreiter nie einen ‚Kompositionslehrer‘ hatte, der ihn stilistisch auf seinen Weg führte. Ernst Tittel, als sicher kompetenter und weithin bekannter Theorielehrer, konnte ihm dieses Vorbild keinesfalls sein. [...]“¹⁹³

Und kurz vorher im Interview erwähnt Firlinger den in Kropfreiters Stil am Ende recht stark präsenten Einfluss von Johann Nepomuk David, der akademisch in jener Zeit beherrschend war, aber eben konträr zur etwas verächtlich betrachteten bzw. auch noch weithin unbekanntem französischen Musik der Zeit stand:

„[...] Ich kann mich nicht erinnern, dass er über seine Wiener Lehrer jemals schlecht geredet hätte, auch über Tittel nicht, der ja sein Kompositionslehrer war und mit dem Stil Kropfreiters ja auch nicht viel am Hut hatte. Ich glaube, Tittel war eher der Theorielehrer. Augustinus hat seinen Stil völlig alleine gefunden. Das lineare Denken in seinen Kompositionen kam von David her – Eder als Schüler von David hat die Polyphonie auch verlangt. Französische Musik, auch Messiaen, war generell nicht ‚en vogue‘. [...]“¹⁹⁴

Kropfreiter hat, was seine Arbeitsmethoden betrifft, also sehr konsequent auf der ihm vermittelten Tradition aufgebaut, die ihn ein Leben lang begleitete und ihm als Basis diente. Zahlreiche Werke Davids im Notennachlass Kropfreiters bestätigen sein Interesse, etwa: „Ezzolied“ (1957), „Ich stürbe gern aus Minne“ (1942, darin zahlreiche Eintragungen Kropfreiters), „Missa choralis (de angelis)“ (1953, mit Besitzvermerk „Kropfreiter 1954“), „Requiem chorale“ (1956) und „Wan-Denken“ (1966) neben anderen Vokalwerken; weiters die Instrumentalwerke „Introitus, Choral und Fuge“ über ein Thema von Anton Bruckner“ (1939), „Sinfonia per archi“ (1959, darin die Notiz „Kropfreiter 60/ Uraufführung Linz 30. XI. 60“), „Sonate für Violoncello und Orgel“ (1975) und „Symphonie Nr. 3“ (1941). Die Kontrapunktik Johann Nepomuk Davids ging Kropfreiter als Arbeitsmittel sozusagen in Fleisch und Blut über, genauso wie die Orientierung an der grundsätzlich monothematischen Anlage der Kompositionen, die ebenfalls von David her kommt.¹⁹⁵ Dieser Einfluss war außerdem in St. Florian buchstäblich greifbar, wie Rupert Gottfried Frieberger schildert. Außerdem beschreibt er gewisse von David und Hindemith herkommende Stilmerkmale als durchaus allgemeingültig für die Zeit:

„[...] Diese Tradition der Kirchenmusikerausbildung hatte auf Kropfreiter sicher einen erheblichen Einfluss. Auch Johann Nepomuk David war wichtig, und von dessen Werken hatte er ja in St. Florian etliche Aufführungen und

193 Interview mit Günther Firlinger vom 2. 2. 2014.

194 Ebd.

195 Vgl. Ank, S. 82; „Verwendung von an Vorlagen gebundenen Themen“, S. 83f.; „Verwendung von freien Themen“, S. 182f.

auch Uraufführungen erlebt durch Franz Illenberger¹⁹⁶ und später durch Wolfgang Dallmann.¹⁹⁷ Später bezeichnet Kropfreiter die Musik Davids allerdings als ‚spröde‘, leugnete aber nie, dass er über ihn und Hindemith seinen Weg gefunden habe. Die erste Orgelsonate erinnert ja auch stark an Hindemith. In der Harmonik waren David und Hindemith sich in gewisser Weise ja auch ähnlich: Verwendung von Quarten-Quinten-Harmonik innerhalb eines musikalischen Duktus. – So hat man damals überhaupt komponiert, könnte man sagen. [...]“¹⁹⁸

Das Interesse Kropfreiters an der Musik Hindemiths erwachte gewiss ebenfalls in der Studienzeit. Bei einem Klassenabend im Orgelsaal der Abteilung Kirchenmusik am 10. 6. 1958 spielte Kropfreiter die „Sonate I“ (1937).¹⁹⁹ Da sich außerdem Noten von Hindemiths „Sonate II“ sowie der „Sonate für Klavier“ mit zahlreichen Eintragungen im Nachlass befinden, ist anzunehmen, dass er diese Werke im Orgel- bzw. Klavierunterricht studiert hat. Kropfreiter besaß Noten des „3. Streichquartetts“ op. 22 (1921, später gezählt als „4. Streichquartett“, darin Besitzvermerk „Kropfreiter 63“) und Kopien eines Teiles der Symphonie „Die Harmonie der Welt“ (1956/57) und er besuchte mehrere Konzerte, in denen Werke Hindemiths am Programm standen (siehe weiter unten). Diese Affinität drückt sich im privaten Kompositionsunterricht für Michael Floredo aus, als dieser 1985/86 als Novize im Stift lebte. Floredo, der auch später noch mit Kropfreiter korrespondierte, erwähnt Dmitri Schostakowitsch (1906–1975) als ein weiteres seiner Vorbilder. Kropfreiter hatte zu jener Zeit gerade ein Werk mit eindeutigem Bezug geschaffen, nämlich „Concerto for Strings“ (1984) über die Initialen Schostakowitsch’s (D–Es–C–H):

„[...] Wir sind [...] in Briefkontakt gestanden – auch mit Kommentaren zu meinen Stücken, die ich ihm schickte. Meistens kreisten die Kommentare und die Ratschläge, die ich von ihm bekam, um das Thema Kontrapunkt. Er hat mir auch ein Hindemith-Buch gegeben, das ich dann gelesen habe. [...] Was mir an seinen Kompositionen imponiert hat, ist, dass er sich nie dem ‚Mainstream‘ angepasst hat, sondern seinen Weg gegangen ist. Er kommt (auch damit) von Hindemith her – wie er selbst sagte – und hatte auch keine Skrupel, sich in diesen Entwicklungsstrang einzugliedern. Schostakowitsch war auch ein großes Vorbild. Dessen Initialen D–Es–C–H habe ich zum ersten Mal von ihm gehört. Schostakowitsch – Hindemith – das ist seine Welt, da kommt er her. [...]“²⁰⁰

196 Franz Illenberger (1907–1987): Geboren in Wels, studierte bei Johann Nepomuk David, Professor für Orgel am steiermärkischen Landeskonservatorium.

197 Wolfgang Dallmann (1924–2008): Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler in Heidelberg.

198 Interview mit Rupert Gottfried Frieberger vom 19. 12. 2013.

199 Programm im Nachlass.

200 Interview mit Michael Floredo vom 20. 4. 2014.

Am 24. 10. 1986 schreibt Michael Floredo an Kropfreiter: „[...] Du kannst mir glauben, dass ich fest am Lernen bin (Harmonielehre – Hindemith) [...]“²⁰¹

Hans Haselböck erwähnt zusammenfassend die damaligen Lehrer an der Akademie und setzt diese in einen Zusammenhang mit der geltenden musikalischen Ästhetik, die sehr stark vom Neobarock geprägt war. Alle diese Einflüsse – ebenfalls die Musik von Franz Schmidt – haben nach Haselböck auf Kropfreiters Stil eingewirkt:

„[...] Französische Musik war damals nicht bekannt in den deutschsprachigen Ländern. Es herrschte auch eine andere Ästhetik. Orgelmusik war eine Sache des Ernstes, der strengen Polyphonie (David, Ahrens, Kaminski). Die Neobarockorgel war das Muster für den modernen Orgelbau. Die französischen Komponisten der Romantik und Nachromantik mit ihren farbenreichen Kompositionen wurden eher abgetan als etwas ‚süßlich‘. Ich erinnere mich daran, wie Jeanne Demessieux im Salzburger Dom zum ersten Mal nach dem Krieg in Österreich ein Messiaen-Stück gespielt hat. Heute ist die Situation ganz anders, die französische Orgelmusik und auch die deutsche Romantik sind heute sehr geschätzt. Damals war das nicht en vogue, der Haupttrend war der Stil des Neobarock.

Es gibt in dieser Beziehung aber Wellenbewegungen, manches kommt wieder. Pach hatte die Orgel der Votivkirche zur Verfügung, spielte dafür die Sonntagsdienste gratis. Französische Werke hatte er nie im Programm, war aber aufgeschlossen für anderes respektive neues Repertoire. Das Standardrepertoire, das man damals meistens auf neobarocken Orgeln spielte, war Scheidt, Buxtehude, Bach, Reger, und Schmidt. In Krems wurde die Stelle des Chordirektors neu ausgeschrieben. Wilhelm Wolter, der aus dem Rheinland kam, am Gregoriushaus in Aachen studierte, und nach dem Krieg dort hängengeblieben ist, hat damals Musik von noch sehr unbekanntem deutschen Komponisten nach Österreich gebracht: Hugo Distler, Sigfrid Karg-Elert, Flor Peeters. Das war von den maßgeblichen Organisten damals noch schief angesehen. In dieser Welt war auch Kropfreiter drin – Pach hat sicher einiges dieser neuen Einflüsse im Repertoire zugelassen, aber nicht direkt vorgeschlagen.

Tittel war ein sehr intelligenter, gebildeter und solider Mensch, der seinen Studenten einen guten Unterricht bieten konnte. Er stand dieser Repertoireerweiterung und den neuen Einflüssen relativ neutral gegenüber, hat vieles zugelassen, sich aber persönlich nicht weiter dafür interessiert. Der Unterricht bei Romanovsky war der genaueste und penibelste, er war ein solider Könnler. Auch die Orgelwerke von Franz Schmidt haben wir damals besprochen, Messiaen auch (die Franzosen allerdings hatte man gewöhnlich nicht im Repertoire). Der Strom dieses Unterrichts hat vielfach zusammengewirkt (bzw. die vielfältigen Linien des Unterrichts). Meiner Meinung nach ist man-

201 Brief im Nachlass.

ches von der charakteristischen Harmonik bei Kropfreiter auch durch Franz Schmidt gekommen, wenn man die harmonischen Wendungen in dessen Werk mit den Stücken Kropfreiters vergleicht. Auch die Toccata francese hat etwas davon. [...]“²⁰²

Zu den Lehrern Kropfreiters tritt nun noch eine weitere Persönlichkeit hinzu, die zwar nicht in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis zu ihm stand, aber nichtsdestotrotz große Bedeutung für sein Komponieren erlangen sollte: Anton Heiller. Im Interview mit Wolfgang Kreuzhuber schildert Kropfreiter, anschließend an seine Erinnerungen an Ernst Tittel:

„[...] Über Anton Heiller möchte ich auch noch kurz erzählen. Ich war also nicht offiziell Kompositionsschüler von Prof. Tittel. Meine Quelle war Anton Heiller. Ihm habe ich immer wieder etwas gezeigt. So sind in zwei Sätzen in einem meiner früheren Variationenwerke über ‚Freu dich, du Himmelskönigin‘²⁰³ einige Noten von Heiller darin. Jedenfalls, er war mir immer Vorbild und lieber, guter Freund. [...]“²⁰⁴

Walter Graf erinnert sich daran, dass Heiller gute Kontakte auch mit Studierenden anderer Klassen gepflogen hat, und dass auch Kropfreiter schon bald die Nähe zu Heiller gesucht hat:

„[...] Er hat auch dem Augustinus schon damals manche Hinweise gegeben. Ich erinnere mich, dass er ein Thema hatte, worüber er Variationen komponieren wollte. Er zeigte es Anton Heiller, der es daraufhin etwas abgeändert hat. Das kompositorische Talent von Augustinus hat sich schon von Anfang an gezeigt. Bald schon hat er eine Partita mitgebracht über den Hymnus ‚Magne Pater Augustine‘. Auch dieses Stück betreffend hat er mit Heiller etwas besprochen. Ich erinnere mich, dass er dieses [...] zur Diplomprüfung spielen konnte.“²⁰⁵

Ein berührendes Zeugnis des guten Verhältnisses zu Anton Heiller ist in Teilen der Korrespondenz mit Lilly Bleidorn erhalten, während der junge Komponist mit großer Ernsthaftigkeit an seiner „Sonate für Klavier“ (1958) arbeitet und in dem drei Jahre früher entstandenen Zyklus „Der Weihnachtsstern“ (1955) Anklänge an seinen verehrten kompositorischen Begleiter entdeckt.²⁰⁶

202 Interview mit Hans Haselböck vom 13. 3. 2014.

203 „Freu dich, du Himmelskönigin. Thema mit 6 Variationen“ für Orgel (1960).

204 Kreuzhuber, S. 154.

205 Interview mit Walter Graf vom 31. 3. 2014. Bezüglich des erwähnten Stückes „Choralpartita super Magne Pater Augustine“ (1958) zur Diplomprüfung ist unklar, ob es sich um eine (Teil-)Prüfung in Orgel oder ev. Kirchlicher Komposition handelte. Dem Autor gegenüber erwähnte Kropfreiter, dass er sein „Dreifaltigkeits-Triptychon“ (1959) zur Diplomprüfung spielte.

206 Vgl. „Komponieralltag im Spiegel der Korrespondenz“, S. 216f.