

ANTON BRUCKNERS MIßVERSTANDENE ›MUSIKALISCHE ARCHITEKTUR‹ Anmerkungen zur Kon- und Rezeption von Bruckners Sinfonien

von Dr. Benjamin-Gunnar Cohrs (2002/rev. 2010)

Dieser Aufsatz entstand ursprünglich als Vortrag für das Bruckner-Symposium Linz 2002. Ein aktualisierter Reprint wurde im *Bruckner-Jahrbuch 2001–2005*, Wien 2006, S. 395–415, veröffentlicht. Der Beitrag wurde 2010 vom Autor zur Online-Verwendung eingerichtet.

I. ›Präludium‹: Anton Bruckners mißverstandene ›musikalische Architektur‹

Bis heute müssen Bruckners Sinfonien als Musterbeispiele sogenannter ›Klang gewordener Kathedralen‹ erhalten; allenfalls wird mitunter noch der Vergleich mit den Prunkbauten des Wiener Rings herangezogen. Doch der rein metaphorische Vergleich mit Monumentalbauten verstellt allzuleicht den Blick auf das eigentliche Anliegen des Komponisten: Bruckners Sinfonien sind zuerst und vor allem Musik ihrer Zeit, nicht aber Baudenkmäler. Dies ist keineswegs Haarspalterei: Einerseits schätzen Kritik, Ästhetik und Musikausübung gleichermaßen die sogenannte ›Umsetzung von Bruckners Architektur‹ als höchste Tugend; andererseits benennen sie keinerlei Kriterien dafür, was eine entsprechende Darstellung eigentlich genau ausmacht. Insofern man Konzert- und Tonträgerkritiken zugrundelegt, fragt man sich, wie es möglich ist, daß einerseits auserwählte Dirigenten-Persönlichkeiten mit unverkennbar individuell geprägten Aufführungen allesamt immer wieder als ›kongeniale Baumeister Brucknerscher Sinfonie-Architektur‹ gefeiert wurden und werden, während andererseits nicht geringere Bruckner-Kenner und -Köner es nur selten schaffen, in den Adelsstand des ›Klang-Baumeisters‹ erhoben zu werden. Dies wirft einige Fragen auf: Was verstand Bruckner selbst unter ›musikalischer Architektur‹? Wie walteten deren Gesetze in seiner Musik? Und vor allem: Welche Auswirkungen hat die analytische Erkenntnis von Architekturprinzipien auf die musikalische Darstellung? Gibt es möglicherweise objektive Kriterien für eine im Bruckner'schen Sinne bessere oder schlechtere klangliche Realisation? Anknüpfen möchte ich mit diesem ›Aufsatz in viersätziger Sinfonie-Form‹ insbesondere an den 1983 angestellten «Versuch einer Interpretation: Bruckners Fünfte auf Schallplatte» von Manfred Wagner, dem dieser Vortrag gewidmet ist.

Ausgangspunkt für Verständnis und Mißverständnis des Begriffs ›musikalische Architektur‹ bei Bruckner ist seine berühmte Antrittsrede als Lektor an der Wiener Universität, geschrieben am 25. November 1875. Er selbst definierte da eine Lehre musikalischer Wissenschaft, die »ihren ganzen Kunstbau bis in die Atome seziiert, die Elemente nach gewissen Regeln zusammengruppiert« – also die gesamte Faktur einer Komposition aus Rhythmik, Metrik, Syntax und Form – ausdrücklich als ›musikalische Architektur‹. »In dieser Lehre bilden wieder die vornehmen Kapitel der Harmonielehre und des Kontrapunktes die Fundamente und die Seele derselben.« Doch erst mehr als 100 Jahre später wird die Faktur seiner Kompositionen allmählich Ziel ausführlicher musikwissenschaftlicher Würdigung. Die grundlegende Studie zum Verständnis der musikalischen Architektur – *Metrik und Form bei Bruckner* von Wolfgang Grandjean – erschien erst im Jahr 2001. 1993 hatte Dieter Michael Backes mit seiner Dissertation *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Sinfonien* die erste Gesamtdarstellung dieses Komplexes überhaupt vorgelegt. Bruckners spezifische Verwendung und Weiterentwicklung der Harmonik und des Kontrapunktes auf der Grundlage der von ihm behandelten Theorieschriften war jedoch bislang nur Gegenstand weniger Aufsätze; deren umfassende Untersuchung (etwa in Form einer Dissertationsschrift) steht bislang ebenso aus wie eine Gesamtdarstellung der Charakteristika spieltechnischer Bezeichnungen; auch eine ausführliche Analyse der Arbeitsweise Bruckners in seinen verschiedenen Schaffensperioden fehlt noch. Zahlreiche andere Komponisten und ihre Werke wurden längst und in vielfältiger Weise entsprechend untersucht.

Bedenkt man, wie wichtig Bruckner gerade selbst die kunstfertige Anwendung der ›Wissenschaftlichkeit‹ seines Komponierens war, ist die weitgehende Verweigerungshaltung der Musikwissenschaft ihr gegenüber geradezu unverständlich. Dies gilt in hohem Maße ebenso für die Bruckner-Aufführungspraxis. Schon Bruckner selbst forderte sicher auch hinsichtlich seiner Dirigenten: »Nach dem Vorausgelassenen werden Sie, meine Herren, mir zugeben müssen, daß zur richtigen Würdigung und genauen Beurteilung eines Tonwerks, wobei zuerst erforscht werden muß, wie und inwieweit diesen eben erwähnten Gesetzen in demselben entsprochen wurde, sowie zum eigenen Schaffen – nämlich eigene Gedanken musikalisch korrekt verwirklichen, sie belebend machen – vor allem die volle Kenntnis von der erwähnten Musikarchitektur, beziehungsweise von den Fundamenten dieser Lehre, notwendig ist.« Manfred Wagner bestand also völlig zu Recht auf der Umsetzung der von Bruckner leicht erkennbaren Strukturen, der von ihm selbst vorgenommenen Gliederungen: »Wer diese Gesetze mißachtet, verstößt schwer gegen den Geist der Musik und verläßt damit – hier bedauere ich dogmatisch argumentieren zu müssen – die Komposition. Gerade Anton Bruckner, der von der strengen kirchenmusikalischen Schule des österreichischen Raumes geprägt wurde, ist bis zur letzten Konsequenz in der kompositorischen Praxis Schüler dieses Raumes mit allen Zwängen, aber auch allen Erleichterungen. Er ist technisch traditionsverhaftet wie kaum ein anderer Zeitgenosse, und jedweder Verstoß gegen seine Anweisung ist hier nicht eine alternative Anschauung, sondern schlichtweg ein Fehler.«

II. ›Adagio‹: Parameter zur Realisierung von Bruckners Musik-Architektur in der Aufführung

Zur Beantwortung der Frage, welche Konsequenzen Bruckners wissenschaftliches Komponieren für die Aufführung seiner Werke habe, müssen einige objektive Kriterien von Bruckners musikalischer Architektur zu Parametern der klanglichen Realisation bestimmt werden. Besonders bedeutsam erweist sich hier der von Wolfgang Grandjean hergestellte Zusammenhang zwischen musikalischer Syntax und Harmonik: Grandjean zeigte, daß Bruckner seine Umarbeitungen der Ersten bis Vierten Sinfonie ab etwa 1875 vor allem aus metrischen Gründen vornahm; zugleich perfektionierte er seine Baukunst in der parallel entstehenden Fünften und systematisierte seinen Gebrauch der für das Verständnis seiner Werke unerläßlichen sogenannten ›metrischen Ziffern‹. Nach Grandjean impliziert der Begriff ›metrische Ziffer‹ ein quantitativ-numerisches wie auch ein qualitativ-gewichtendes Moment. »Das metrische System Bruckners ist – nicht anders als das Hugo Riemanns – hierarchisch strukturiert; es ist jedoch im Gegensatz zu diesem vom ›Akzent des Anfangs‹ bestimmt und nicht vom Prinzip der ›Beantwortung‹.« Grundlage der Syntax ist das Modell des ›Taktes im Großen‹, die prinzipielle Möglichkeit, die Struktur des (Einzel-)Taktes quasi »durch Augmentation auf höhere syntaktische Ebenen [...] zu übertragen.« Dabei ergeben sich folgende Gesetzmäßigkeiten:

1. Der Beginn einer Taktgruppe bildet »stets den Schwerpunkt höchster Ordnung«; darunter liegende Einheiten sind minder gewichtig. Bruckners Musik pendelt in schweren (= ungeraden) und leichten (= geraden) Takten und bildet dadurch Symmetrien aus.
2. Die Harmonik, Melodik, Motivik und Rhythmik sind ebenso Parameter für die Schwerewirkungen innerhalb des syntaktischen Gefüges wie Instrumentation und Dynamik.
3. Nicht nur neue Formabschnitte oder Taktgruppen beginnen auf einem metrisch ›1. Takt‹; auch die Schlußtonika tritt dort ein. Der Klang hört stets auf einem schweren, also ungeraden Takt auf.

Demzufolge fällt dem Dirigenten nichts weniger als die Aufgabe zu, die Schwerpunkte der Musik in der Hierarchie der Strukturschichtungen (in einem Motiv, in einem Takt, in einer Taktgruppe, in einem Gefüge von Taktgruppen, in einem Sinfonie-Satz, im viersätzigen Ganzen) anhand der Analyse nachzuvollziehen und dann klanglich realisieren zu lassen. Wesentliche Mittel zur Gestaltung solcher Gewichtungen sind Phrasierung, Artikulation und Dynamik, die der Dirigent ebenso überlegt disponieren

muß wie die Durchhörbarkeit der Faktur durch Differenzierung von Haupt-, Neben-, Stütz- und Resonanzstimmen, Klangfarben und kontrapunktischer Arbeit. Die heute bekannten vielfältigen spieltechnischen Bezeichnungen bieten dem Dirigenten zahlreiche Möglichkeiten zur Charakterisierung, auf die Bruckner selbst aber weitgehend verzichtete. Es entsteht der Eindruck, Bruckner habe durch die drastische Beschränkung der Bezeichnungen von Artikulation und Dynamik nicht nur das Notenbild seiner Werke nicht überfrachten und große Spielräume in der Realisation bieten, sondern zugleich auch das Verständnis für seine Musik immer wieder auf die Probe stellen wollen. Seine wissenschaftliche Arbeit war mit dem Setzen der Noten an sich schon getan; alles andere wäre Aufgabe der Musiker. Spieltechnische Nuancen betrachtete er immer als letzten Schliff und fügte sie in nur wenigen Tagen am Ende der Komposition hinzu. Seine in mancher Hinsicht spartanische Beschränkung auf wenige, charakteristische Bezeichnungen scheint jedoch völlig ausreichend, wenn man die Determinanten seiner Musik versteht. Die Tatsache übrigens, daß Bruckner seine Autographe der Bibliothek vermachte, zeigt, daß nur sie ihm als letzte Instanz seiner wissenschaftlichen Kunst galten, ausdrücklich aufbewahrt für »spätere Zeiten, und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern«: Diese Feststellung Bruckners zum Finale der Achten kann wohl angesichts seines Testaments auch ohne weiteres auf all seine übrigen Autograph-Partituren übertragen werden. Überdies relativiert sie eine erneut aufflammende Debatte um die bearbeitenden Erstdrucke in entscheidendem Maße.

Zieht man nun Grandjeans Erkenntnisse zu Metrik und Form bei Bruckner heran, erklärt sich vielleicht, warum die regulierten späteren Versionen der Sinfonien in der Bruckner-Gemeinde ankommen, die irregulären Frühfassungen aber nicht: Sie wirken weniger geordnet im Bau und erzeugen dadurch Irritationen. Die meisten Bruckner-Hohepriester bevorzugten daher die Sinfonien in ihren Versionen ab 1878, wobei die Erste und Zweite meist noch herausfallen. Das ist kein Wunder: Grandjean konnte zeigen, daß diese Werke in ihrer originären Konzeption so irregulär sind, daß sie sich kaum auf das Prokrustes-Brett der um 1876 entwickelten Metrik-Gesetze spannen ließen – wie die aufgestutzte Wiener Fassung der Ersten dann auch eindrucksvoll beweist. Andererseits bieten die frühen Sinfonien und ihre Erstfassungen größere Kühnheit, Freiheit und Spontaneität (insoweit man bei Bruckner davon überhaupt reden darf): Hier dürfen sich die Ausführenden generell noch mehr Freiheiten als in den regulierten Versionen leisten; die Kontrapunktik ist nicht so ausgeprägt wie in den späteren Versionen, und dadurch wirken die Frühfassungen paradoxerweise spontaner und leichter faßlich. Freilich ist deren Erarbeitung für Dirigenten Schwerstarbeit, da sie den karg bezeichneten Partituren und Stimmen eine Vielzahl von spieltechnischen Nuancen hinzufügen müssen. Doch die Arbeit lohnt sich, zumal die Darstellung des Spätwerks durchaus vom Frühwerk profitieren kann.

Ein zweites, nicht weniger wichtiges Anliegen einer adäquaten Umsetzung von Bruckners musikalischer Architektur ist die Darstellung übergeordneter Zusammenhänge durch die gewählten Tempi. Die vor 20 Jahren von Harry Halbreich im *Bruckner-Jahrbuch 1981* gestellte und weitgehend beantwortete Grundsatzfrage, ob Bruckner ein einheitliches Tempo verlange, wurde schon ein Jahr später von Manfred Wagner bestätigt und ergänzt, indem er ausführlich auf die Tempoverhältnisse nach dem alten *Tactus*-Prinzip hinwies, die ein Bruckner-Dirigent unbedingt kennen muß. Zur Temponahme wäre nach den Erkenntnissen von Grandjean zu unterstreichen, daß sich Bruckners Angaben meist auf das der Harmonik zugrundeliegende Metrum beziehen, nicht aber zwingend auf die vorbezeichnete Takt-Art. Dies hat bemerkenswerte Konsequenzen, zum Beispiel für die Darstellung der Innensätze: Im Adagio der Fünften und Siebenten Sinfonie etwa bezieht sich das langsame Tempo auf die Halben der harmonischen Fortschreitung, nicht etwa auf Viertel oder gar Achtel. In den fast immer mit ›schnell‹ oder ›sehr schnell‹ bezeichneten Scherzi hingegen bezieht sich das Tempo in der Regel auf die Viertel; ungeachtet mancher blockhafter Passagen ohne Harmoniewechsel gibt es nämlich verwickelte Fortschreitungen in Vierteln. Unvermittelte Brüche, also Tempowechsel, die nicht einer Relation unterliegen, gibt es bei Bruckner nur

selten; die Relationen sind in der Regel entweder gerade (z. B. 1:2, 1:4, 2:1) oder ungerade (1:3, 2:3, 3:1, 3:2 etc.). Besonders empfindlich sind hierbei die Nahtstellen zwischen formalen Komplexen; dort ist ein Erkennen und Einhalten der Temporelation unabdingbar, wenn nicht der Sinn für das Ganze verloren gehen soll. Aber auch zwischen den Sätzen gelten strenge Temporelationen, die Einheit in der Vielfalt garantieren sollen. Schließlich kommt noch hinzu, daß die strenge Metrik nach einer gewissen Konstanz des Tempos verlangt, namentlich an den Nahtstellen von formalen Abschnitten und innerhalb von Blöcken oder Klangflächen. Bruckners Musik bietet also, auch wenn sich dadurch mancher Effekt erzielen läßt, nur wenig Raum für agogische Freiheiten. All diese Zusammenhänge werden jedoch bis heute oft mißachtet, wenn nicht verleugnet, wie Manfred Wagner feststellte: »Ich weiß, es gibt manche Autoren, die meinen, musikalisches Tempo sei Privatsache des Geschmacks, sei ausschließlich von der Wirkung abhängig und ohnehin kein gültiger Parameter für romantische Musik. Dies mag dann stimmen – und auch da habe ich meine Zweifel –, wenn Tempovorschriften eine bestimmte Variable per se zulassen und wenn die Immanenz des inneren Metrums durch die Komposition selbst aufgehoben ist.« Doch auf Bruckner trifft dies sicher nicht zu. Deshalb: »Wer die Temporelationen der Wiener Klassik nicht kennt, hat hier zu schweigen.«

III. ›Scherzo‹: Beispiele zur klanglichen Umsetzung von Parametern musikalischen Architektur bei Bruckner

Die Darstellung einer Bruckner-Sinfonie wird im Sinne ihrer Architektur dann umso ›richtiger‹, je klarer sie deren einzelne Parameter in den Gesamtzusammenhang des systematisch durchorganisierten Ganzen zu setzen weiß. Je weniger aber ein Dirigent die Temporelationen und die Metrik beachtet, umso weniger schwingt und spricht Bruckners Musik so, wie sie vom Komponisten gedacht ist. Für diese Parameter zur klanglichen Umsetzung von Bruckners musikalischer Architektur seien aus der Fülle von Problemen im Folgenden einige Beispiele herausgegriffen, namentlich zur Schwer-Leicht-Phrasierung innerhalb von Perioden, zur Wahl und Konstanz des Grundtempos, zu den Temporelationen innerhalb eines Satzes sowie zum Gesamt-Tempogefüge einer Sinfonie.

1. Phrasierung innerhalb von Perioden

Ein typisches Problemkind vieler Dirigenten ist die Gesangsperiode im Kopfsatz der Achten. [Vgl. das *Notenbeispiel zur Achten, 1. Satz, Gesangsperiode, a) ›Interpretation‹ und b) gegliedert, aber ohne ›Interpretation‹*] Bruckner zählt nach Mitteilung von Grandjean eine Periode zu 8 und eine zu 14 Takten, die erste gruppiert in 2 x (2+2), die zweite gruppiert in 2+2, 2+2 und 2+4 Takte. In der Höhepunktstruktur der letzten 6 Takte ergibt sich im Diskant durch die Einschaltung eines ausnotierten Doppelschlags scheinbar eine Verzögerung, verstärkt durch je einen Quartvorhalt auf der ›1‹ des vorletzten und letzten Taktes. Dies verleitet viele Dirigenten dazu, zusätzlich ein Ritardando im letzten Takt einzuschalten. Es wird mitunter so breit, daß fast das halbe Tempo erreicht wird, mithin der Eindruck eines zusätzlichen Taktes entsteht. Dadurch wirkt aber die nachfolgende ›1‹ bei Buchstabe C paradoxerweise nicht mehr wie ein Abtakt, sondern wie ein Auftakt. Dies wiederum verleitet den Dirigenten dazu, bereits den Beginn der Gesangsperiode auftaktig und nicht abtaktig zu phrasieren, wodurch sich die Schwerpunkte, der Melodie folgend, um einen Takt nach rechts verschieben und den Bedarf nach einem Ritardando in T. 71/72 erneut verstärken – ein Teufelskreis, der viele Dirigenten offenbar darin bestätigt, es könne nur mit Ritardando und auftaktiger Phrasierung ›so und nicht anders‹ sein. Infolgedessen landen alle Schwerpunkte auf den geraden Takten, während sie aber im Sinne von Bruckners Metrik richtig auf den ungeraden Takten zu plazieren wären. Der Doppelschlag erweist sich als Prüfstein zum Verständnis der Phrase und muß im Tempo gespielt werden. Die Richtigkeit der Metrik bestätigt sich sofort, wenn man ihn spaßeshalber wegläßt und nur den einfachen Vorhalt spielt.

Besonders akribisch war Bruckner in der Bezeichnung der Fünften. Und doch scheitern viele Dirigenten an ihrer klanglichen Realisation. Im ersten Thema des Finales (vgl. T. 31 ff.) gibt Bruckner zum Beispiel eine sehr freie, geradezu widerborstige Phrasierung und bezeichnet jeden Schwerpunkt mit Druck-Akzenten. Dementsprechend ist jede Note, wenn sie nicht mit einem Druck bezeichnet ist, leicht zu spielen, auch dann, wenn es sich um keine ›1‹ eines Taktes handelt. Allzuoft werden diese Vorschriften derart ignoriert, daß jede Note gleichermaßen stark wirkt. Paradoxerweise scheint es gerade den sogenannten Klang-Baumeistern lieber zu sein, diese Musik marschmäßig herunterzubuchstabieren. Anstatt Bruckners beredte und differenzierte Gestaltung zu übernehmen, klingt bei vielen Dirigenten jede einzelne Note gleich stark. Vielleicht liegt dies an dem Mißverständnis durchaus namhafter Bruckner-Interpreten wie Eugen Jochum und Otto Klemperer, Bruckner habe seine Orchesterbehandlung von der Orgel hergeleitet. Eine Orgel läßt jedoch anders als ein Orchesterinstrument eine differenzierte Gewichtung allenfalls durch Verkürzung oder Verlängerung von Noten zu. Wohl eben deshalb mag Bruckner überhaupt für Orchester geschrieben haben: Die Orgel ist nicht in der Lage, seine Musik in ihren metrischen Gewichtungen so flexibel zum Ausdruck zu bringen wie das Orchester. Dies zeigen die in jüngerer Zeit auf CD zunehmend beliebter werdenden, wenn auch durchaus gut gemachten Transkriptionen ganzer Sinfonien Bruckners für die Orgel meines Erachtens ganz deutlich.

2. Wahl und Konstanz des Grundtempos

Besonders schlecht bestellt ist es generell um die Wahl und Konstanz des Grundtempos der langsamen Sätze. Oft schlagen Dirigenten ein Tempo in Achteln ein, wie es die historisch informierte Aufführungspraxis zumindest den Werken der Wiener Klassik gottlob weitgehend ausgetrieben hat (Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert), aber bei Bruckner zur Erzielung eines pathetischen Charakters immer noch Mode ist. Als Konsequenz ergeben sich unweigerlich im weiteren Satzverlauf Verwerfungen der Architektur. Im Adagio der Siebenten Sinfonie gibt es zum Beispiel eine Stelle, an der das Tempo unzweifelhaft erkennbar ist, und die von allen Dirigenten kaum anders genommen wird als in flüssigen Vierteln: Vorgeschrieben ist seit T. 77 ›Tempo I. Sehr langsam‹. [Vgl. das Notenbeispiel zum Tempo im Adagio der Siebenten] Mithin sollte das Tempo in T. 101 genauso sein wie zu Beginn des Satzes, zumal es sich hier um eine Verarbeitung des Anfangsthemas handelt. Tatsächlich ist das Anfangstempo aber beim jeweils gleichen Dirigenten fast immer erheblich langsamer; dabei weist der Rhythmus des Tubenthemas mit seinem punktierten Trauermarsch-Topos ebenso auf insgesamt flüssige Viertel hin wie das Metrum, das sich stets in Halben vollzieht. Eben darauf bezieht sich die Tempovorschrift ›Sehr langsam‹. Diese ›Interpretation‹ ist in nahezu jeder mir bekannten Tonträger-Einspielung zu hören; ich kenne nur eine einzige korrekte Darstellung. Die Wiederaufnahme vom Rhythmus des Hauptthemas, in T. 27/28 verkleinert notiert, deutet darauf hin, daß überdies wohl die Viertel im Adagio den Halben des Kopfsatzes entsprechen sollten – der allerdings seinerseits von den meisten Dirigenten generell zu langsam genommen wird: Bei etwa gleicher Länge und genau gleichem Tempo (›Allegro moderato‹ in Halben) dauert in den meisten Aufführungen der Kopfsatz der Siebenten etwa ein Fünftel länger als der Kopfsatz der Achten. Kaum ein Dirigent wagt hier ein ähnlich flüssiges Grundtempo von Viertel = 60.

Ganz ähnlich steht es um den dritten Satz der Neunten. Bruckner hatte ursprünglich sogar auch dort ›Sehr langsam‹ notiert, dann aber wieder ausgestrichen, als er auf die Idee kam, das zweite Thema noch langsamer als das erste spielen zu lassen. Nur wenige Dirigenten wagen es, mit großer Geste von Anfang an ein kräftiges, ganz und gar nicht weihewolles Tempo in Vierteln zu dirigieren. Stattdessen werden meist Achtel geschlagen; die Geigen schleichen sich höchstens im Mezzoforte herein – weil sie im zu langsamen Tempo beim besten Willen nicht mehr Kraft entfalten können –; erst ab etwa Takt 9 wird das Tempo meist allmählich beschleunigt, bis dann etwa bei Takt 17 endlich ein angemessen flüssiges Tempo erreicht ist. Diese Praxis geht vermutlich auf den Erstdruck von Ferdinand Löwe zurück. [Siehe dazu auch die vergleichende Tabelle der Tempi in den verschiedenen Druck-Ausgaben und im Autograph.]

3. Temporelationen innerhalb eines Satzes

Wie empfindlich gerade die Nahtstellen von Formabschnitten sind, läßt sich am ersten Satz der Fünften zeigen. Es ist dort eine weit verbreitete Unsitte, die Gesangsperiode erheblich langsamer zu nehmen, obwohl in der Partitur keinerlei Tempowechsel vermerkt ist. Der Grund dafür liegt vielleicht darin, daß das Metrum in Viertel zu wechseln scheint und Dirigenten die Musik, entsprechend dirigiert, dann als zu schnell empfinden. Die Musik schwingt jedoch in Wirklichkeit weiter in Halben; metrische Widerstände hat Bruckner lediglich durch mehrere kleine Ritardandi illustriert. Fatale Folgen hat dieses Verlangsamten spätestens beim Eintritt der Schlußperiode, denn wie oft bereitet Bruckner in einer Überleitungsperiode den Rhythmus des nachfolgenden dritten Themas vor. Hier ist es die synkopierte Begleitung der Violinen ab Takt 153, die aus der Seufzerfigur in T. 111 der Gesangsperiode hergeleitet ist und in der Schlußperiode ab T. 161 zum prägenden Rhythmus wird. Wenn diese Zusammenhänge hörbar gemacht werden sollen, muß das Grund-Zeitmaß konstant gehalten werden. Wer aber – wie die allermeisten ›Baumeister‹ – die Gesangsperiode langsamer beginnt, wird sich genötigt sehen, bis zu Takt 153 hin unmerklich wieder zu beschleunigen, andernfalls entweder bei T. 161 das Allegro unvermittelt wieder aufzunehmen oder aber das gleiche langsamere Zeitmaß beizubehalten. In letzterem Fall verliert der Satz überhaupt weitgehend seinen Allegro-Charakter. Diese Zusammenhänge hat bereits Hans Szwedowski in einer scharfsinnigen Analyse der Fünften in seinem Buch *Wahrung der Gestalt* aufgezeigt.

Ein Problem taucht auch in der Frühfassung des Andantes der *Romantischen* auf. [Vgl. *Notenbeispiel zum Tempo-Verhältnis im Andante der Vierten Sinfonie*] Das Hauptthema ist mit ›Andante, quasi allegretto‹ bezeichnet, das zweite Thema jedoch ›Adagio‹ und zusätzlich noch in kleinen Notenwerten notiert; das Metrum wechselt also von Vierteln zu Achteln bzw. von Halben zu Vierteln. Viele Dirigenten fragen sich »Wenn Bruckner eine Beibehaltung des Zeitmaßes wollte, warum schrieb er dann ›Adagio?‹« und wählen für diesen Abschnitt ein neues Tempo. Bruckner selbst klärte den Sachverhalt auf: Er notierte nicht nur in der Neufassung von 1878 das zweite Thema in augmentierten Notenwerten; er strich auch die Vorschrift ›Adagio‹ vollends aus der Partitur. Dies wäre für Spitzfindige kein ausreichendes Argument für die Parallelstelle in der ersten Fassung. Es gibt jedoch einen Beweis dafür, daß Bruckner die Temporelation voraussetzte: In einem Schreiben an Wilhelm Tappert vom 6. 12. 1876 anlässlich einer geplanten, später gescheiterten Aufführung der *Romantischen* in Berlin teilte Bruckner nämlich auf einem Notenblatt einige Korrekturwünsche mit. [Vgl. *Notenbeispiel.*] Dabei steht vorsichtshalber zweimal ausdrücklich: »Adagio NB die Achtel wie früher die Viertel.«

4. Temporelationen innerhalb einer Sinfonie

Wie wichtig die Temporelationen auch zur Verbindung aller Sätze der Sinfonie sind, ergibt sich vor allem in den späteren Sinfonien, in denen aufgrund der Dominanz des von Werner F. Korte erkannten Mutationsverfahrens vor allem mikrorhythmische Motiv-Zusammenhänge das gesamte Werk durchziehen. Ein besonderer Prüfstein für Tempozusammenhänge ist die Neunte. Dort gilt zunächst unzweifelhaft, daß die Halbe im Kopfsatz den ganzen Takten im Scherzo entsprechen; mithin werden die Triolenviertel des Kopfsatzes zu den regulären Vierteln des Scherzos. Oder auch: Ein Kopfsatztakt entspricht zwei Scherzo-Takten, denn in der Metrik sind im Scherzo der Neunten ähnlich wie in dem der Achten immer zwei Takte zu einem Schwer-Leicht-Doppeltakt oder Großtakt zusammengefaßt. Schon beim Übergang vom ersten zum zweiten Satz kündigt sich das Scherzo an. Darauf deuten die in T. 531 einsetzenden Vierteltriolen im Baß und später ab T. 541 die auftaktigen Trompetenmotive, die den Themenkopf des Scherzos vorbereiten, im Autograph unter das letzte Triolenviertel notiert sind und von daher triolisch rhythmisiert zu spielen wären. Dies Motiv geht wiederum zurück bis auf das Hauptthema des ersten Satzes (T. 73 f.). Darüber hinaus setzte Bruckner Posaunen und Kontrabaßtuba in den letzten drei Takten des Satzes so, daß jeweils die ›1‹ mit Akzenten beschwert wird, die ›2‹ des Taktes aber nicht.

Schließlich ergänzte er nachträglich den Leertakt zu Beginn des Scherzos. Der Schluß des ersten Satzes verläuft sogar derart stark im Schwer-Leicht-Pendel, daß man versucht ist, das Scherzo ›attacca‹ anzuschließen und weiterschwingen zu lassen. Freilich hat dies bislang kaum ein Dirigent gewagt. Etwas ähnliches passiert beim Übergang vom Scherzo zum Trio: Diesmal gehen zwei Scherzo-Takte über in vier Trio-Takte. Diese Großtaktigkeit von Zweiern im Scherzo und Vierern im Trio ist an keiner Stelle aufgebrochen; im Gegenteil hat Bruckner bei späten Umarbeitungen des Trios konsequent jene wenigen Stellen nachträglich erweitert, wo die Viertaktigkeit zuvor nicht eingehalten war. Darüber hinaus hat er sogar drei zusätzliche Leertakte am Ende des Scherzos eingefügt, um zu zeigen, daß das Trio kein neuer Satz, sondern integriert in das Ganze ist. Dabei fungiert der zweite Takt der Überleitungsperiode als Rückschwing des Pendels – also der dem Schluß-Akkord folgende leichte Takt –, während die letzten beiden Takte der Überleitungsperiode bereits einem Trio-Viertakter entsprechen. Mithin hat Achtel = Achtel zu gelten; die Tempoangabe ›Schnell‹ bezieht sich auf ganze Takte; sinnvoll wäre, die Vierer zu taktieren. Die Rückführung ergibt sich in ähnlicher Weise: Die Leertakte am Ende des Trios nehmen zugleich übergeordnet das Schema des Scherzos wieder auf. Fast nie ist dies so im Konzert oder auf Tonträgern zu hören.

Im Adagio erweist sich der Tempo-Zusammenhang spätestens in der Steigerung vor dem Gipfelpunkt: Die Bläsersextolen ab T. 187 schlagen den Bogen zurück zum Rhythmus des Scherzos und zum Triolenrhythmus in der Coda des ersten Satzes; gemeinsamer Nenner dieses Motivs ist die Vierteltriole im Zentrum des Hauptthemas der Sinfonie, erstmals in T. 66 des ersten Satzes. Mithin entspricht ein Takt des dritten Satzes zwei Takten des Kopfsatzes oder vier Takten des Scherzos. Auch im unvollendet überlieferten Finale setzen sich diese Bezüge fort, etwa im Choralthema, wo der triolische Begleitrythmus der Violinen den entsprechenden Topos aus der Coda des Kopfsatzes wieder aufgreift, oder im feierlichen Triolenthema zum Ende des Fugenepilogs und der Reprise des Choralthemas. Das Grundzeitmaß der Sinfonie wäre also mit dem des Te Deums identisch, welches als Ersatzfinale ohnehin vorgesehen war; das ›Moderato‹ in Halben des Kopfsatzes und das Finale-Tempo wäre dem ›Allegro moderato‹ in Vierteln des Te Deums etwa gleich. In solchen Fragen haben auch die gerühmtesten Baumeister unter den Bruckner-Dirigenten nur selten adäquate Lösungen anzubieten. *[Vgl. das Notenbeispiel zum Grund-Zeitmaß und zugehörigen motivischen und rhythmischen Zusammenhängen der Neunten.]*

Manfred Wagners Feststellungen zur Fünften Sinfonie lassen sich wohl ohne weiteres bis heute auf die allermeisten Darstellungen auch der anderen Sinfonien übertragen; kaum eine wäre, wie Wagner meinte, »guten Gewissens als Lehrbeispiel für eine klanglich getreue Umsetzung des Brucknerschen Notentextes zu empfehlen«. Denn schlicht zu gering ist das Fachwissen vieler Maestri über Bruckners wahre ›Wissenschaftlichkeit‹ im Komponieren. Mit dieser Feststellung sollen den entsprechenden Dirigenten zwar keinesfalls ihr aufrichtiges Bemühen um Bruckner, viele schöne Einzelheiten oder im Ganzen durchaus berührende Aufführungen und Einspielungen abgesprochen werden. Nur möge man bitte nicht zahlreiche Aufführungen, die, im Brucknerschen Sinne wissenschaftlich gesehen, in allzuvie-ler Hinsicht fehlerhaft sind, zu Musterbeispielen der Erfüllung musikalischer Architektur hochjubeln, bloß weil den entsprechenden Dirigenten der Nimbus des Baumeisters angehaftet wurde. Es ist immerhin bemerkenswert, daß aber gerade solche Dirigenten, die von der Kritik entsprechend gepriesen werden, bei genauer Prüfung anhand der obigen Parameter eben darin versagen. Prononciert ausgedrückt: Jemandem, der geistig so tief in Bruckners musikalische Architektur eingedrungen ist wie Sergiu Celibidache, mag ungeachtet mancher Altersverfehlung die Titulierung eines Baumeisters noch mit Recht anstehen. Doch bei zahlreichen, auch berühmten Bruckner-Dirigenten erweist sie sich stets dann als verfehlt, wenn sie zahlreiche Grundregeln Brucknerschen Komponierens mißachten – mögen sie auch ihr persönliches Credo noch so oft herunterbeten und dafür von Publikum und Kritik hofiert werden. Freilich verstehen Publikum und Kritik oft nicht mehr oder weniger von Bruckners Kunst als die ›Interpreten‹ – wie auch?

IV. ›Finale‹: Zusammenfassung und Ausblick

Manfred Wagner stellte seinerzeit fest: »Es scheint [...] derzeit keinen Bruckner-Dirigenten zu geben, der [...] eine neue oder auch nur getreue Sicht der Erkenntnisse aus der Partitur zu liefern imstande wäre. Dies mag mit der fehlenden Zeit unserer Pultstars zusammenhängen, mit der fehlenden Beschäftigung, die derart komplexe Großbauten wie die Brucknerschen Sinfonien brauchen, auch mit dem fehlenden Markt, der sich mit Beiläufigkeit, Wiederholung des längst Gehabten, Zementierung des längst Vertrauten begnügt.« Andererseits hat sich die Musikwissenschaft bislang leider nicht gerade ein Bein ausgerissen, um den ausübenden Musikern in Fragen der Bruckner-Darstellung Hilfestellung zu geben. Zu weit klafft die Schere zwischen Musik-Ausübung und Theorie. Es kommt auch nicht von ungefähr, daß es heutzutage die meisten Dirigenten mehr interessiert, wie sie Musik rein klanglich realisieren können, als verstehen zu wollen, wie diese eigentlich gemacht und gedacht ist. Zum einen haben oft gerade solche Dirigenten in ihren Aufführungen am meisten anzubieten, die auch selbst komponieren – worauf in der heutigen Dirigentenausbildung leider kaum mehr Wert gelegt wird. Zum anderen verstellt die Besessenheit von einer ohnehin falsch verstandenen Authentizität den Blick auf das Wesentliche, das Peter Gülke einmal so treffend als Maxime formulierte: »Große Werke ganz begreifen hieße nicht nur begreifen, wie sie erahnt, entworfen, erfüllt, erdacht und gemacht, sondern auch, wie sie, noch in den vermeintlich absoluten, strukturellen Details, gelebt worden sind.«

Eben an diesem Punkt hapert es bei ausübenden Musikern wie auch Theoretikern, die meinen, lediglich ihre ›Interpretation‹ vermitteln zu müssen, und alles sei in Butter. Eine Erklärung für diesen falsch verstandenen Historismus liegt nahe: Ein autoritätsgläubiges Konzertpublikum will von Interpreten höchste Sachkompetenz erwarten. Der Dirigent sollte im Idealfall mit dem persönlichen Stil eines jeden Komponisten, mit den Besonderheiten seiner Notation und seiner Praxis ebenso vertraut sein wie mit der Umsetzung in der Aufführung. All dies sollte man im Musikstudium lernen können. Über viele Jahre hinweg bemerkte aber kaum jemand, daß dies beileibe nicht so ist. Die Heroen deutscher Tonkunst erklangen und erklingen oft in einem romantisierenden Einheits-Wischi-Waschi, denn differenzierte Stilkunde ist in der traditionellen Musikausbildung immer noch verpönt. Man lernt vielmehr die nebulöse Interpretationskunst jener Schule eines gewissen Meisters. Musikhistorisches Kennen und Können wäre ja – genau! – wissenschaftlich, also eben musikalisch nicht von Belang. Wohlgemerkt: Eine grundlegende Ausbildung in Gehörbildung, Tonsatz, Form-Analyse und Musikgeschichte hat noch nichts mit Aufführungspraxis zu tun. Doch wieviel Kenntnis erwirbt ein Student vergleichsweise dazu in Notations- und Stilkunde, was ihn mithin erst dazu in die Lage versetzen würde, die Notationspraxis von Komponist zu Komponist zu unterscheiden und in der Aufführung umzusetzen? (Von der völlig vernachlässigten, erst von Sergiu Celibidache in die Aufmerksamkeit gerückten ›Phänomenologie der Musik‹ nicht zu reden!)

Erst die Protagonisten der sogenannten ›historisch informierten Aufführungspraxis‹ führten dem Publikum vor Augen, was allein der Begriff impliziert: Viele konservative Schönklangs-Musiker sind leider alles andere als historisch informiert – ein Gesichtsverlust von beträchtlichem Ausmaß, der die zum Teil heftigen Reaktionen wider die informierte Aufführungspraxis erklärt. Spätestens, als Musikerinnen und Musiker auf alten Instrumenten und mit den alten Spielweisen so vertraut waren, daß es zu immer mehr wundervollen, beseelten Aufführungen kam, konnte ihre Kunst nicht mehr als »kratzig, unsauber, mechanisch, gefühlsarm, belanglos« (so konservative Dirigenten wie Karajan) abqualifiziert werden. Doch nachwievor gibt es ›Interpreten‹ – dies meint sowohl ausübende Musiker wie auch Kritiker und Publizisten –, die sich standhaft weigern, sich historisch grundlegend zu informieren. So ist es kein Wunder, daß manche, die sich einer falsch verstandenen Authentizität verschrieben haben, von der selbsternannten Bruckner-Gemeinde besonders geschätzt werden, denn selbstverständlich ist der einmal kanonisierte Notentext längst sakrosankt und unantastbar. Kein Hohepriester der Tonkunst würde zuge-

ben wollen, die über Jahre gepredigte Lehrmeinung sei falsch gewesen. Peter Gülke nannte eine derartig philisterhafte Einstellung einmal treffend »Denkfaulheit im Gewande von Demut«.

Wie festgefahren und der Musik abträglich manche Haltungen sind, mag folgendes Beispiel zeigen: Mit einem jüngeren Dirigenten, der sein reiches Innenleben über seine Körpersprache zu vermitteln vermag und berührende Konzerte gibt, bin ich über die Orchesteraufstellung uneinig. Er ist die sogenannte ›amerikanische‹ Aufstellung gewöhnt, die erstmals 1910 von Sir Henry Wood eingeführt wurde und sich im Zuge der ersten Tonaufzeichnungen von Schallplattenpionieren wie Leopold Stokowski weiter verbreitete, als sich herausstellte, daß bei einer Mono-Aufnahme um ein einziges Mikrophon oder einen Schalltrichter herum der Klang besser wird, wenn die höheren und tieferen Instrumente räumlich klar voneinander getrennt sind. Infolgedessen setzte sich auch in Europa allmählich jene Aufstellung durch, bei der die ersten und zweiten Violinen hintereinander auf der linken Seite, die Violoncelli rechts außen und die Celli rechts dahinter sitzen – spätestens die Karajan'sche Klangästhetik der 60er Jahre und amerikanische Gastdirigenten in Europa wie Leonard Bernstein trugen dafür Sorge. Daniel J. Koury konnte jedoch nachweisen, daß die räumliche Trennung der Violinengruppen im gesamten 19. Jahrhundert und bei vielen Orchestern noch nach der Jahrhundertwende den Standard bildete; das Zusammenziehen der Violinengruppen auf der linken Seite vor 1910 ließ sich nicht nachweisen. Als besonderes Vorbild galt deutsch-österreichischen Komponisten noch über Gustav Mahler hinaus die Aufstellung der Wiener Philharmoniker, bei denen zusätzlich die Kontrabässe in einer Reihe hinter allen aufgestellt waren – die sogenannte ›Wiener‹ Orchester-Aufstellung. Das sieht man bei dem typischen, Breite erzeugenden Setzen der beiden Violinengruppen in Oktaven ebenso wie an den typischen Dialogen zwischen erster und zweiter Violine. (Komponisten wie Ives, Barber und Copland haben hingegen aus dem Partiturbild klar erkenntlich für die ›amerikanische‹ Aufstellung geschrieben; bei ihnen wäre die Wiener Aufstellung fehl am Platze.) Inzwischen haben Tonmeister wie Jürgen Meyer in zahlreichen Untersuchungen die Vorzüge dieser traditionellen Aufstellung zumindest in Konzertsälen mit einer Rückwand hinter dem Podium hinreichend nachgewiesen.

Der erwähnte Dirigent liebt nun die Musik von Mahler und Bruckner sehr, sieht sich aber offenbar außerstande, dafür die Orchesteraufstellung zu veranlassen, die diese Komponisten erwartet haben. Man mag nun einwenden, daß dies nicht dafür wesentlich sei, ob die Musik berührt oder nicht. Andererseits erkennt man dann leicht, daß diese räumliche Trennung der Geigen auch erhebliche klangpsychologische Konsequenzen hat. Mahler setzt die Orchesteraufstellung bewußt als Element der Klangwirkung ein. Oft vermittelt die Trennung der Violinen Spannung und Zerrissenheit; diese Aufstellung unterstreicht gerade die Beredsamkeit der Musik in besonderer Weise. In der Neunten Sinfonie von Mahler (– die ich mit dem betreffenden Dirigenten in einer recht anrührenden und intensiven Aufführung erleben durfte –) setzen nun beispielsweise im ersten und zweiten Satz jeweils die zweiten Violinen mit dem ersten Melodiefragment ein, und nicht die ersten. Das ist quasi ›verkehrte Welt‹. Sitzen die zweiten nun links hinter den ersten Geigen, ist diese Räumlichkeit gar nicht zu hören; vor allem nimmt man auch nicht wahr, daß Mahler dann bewußt im vierten Satz das große Anfangs-Thema von beiden Violinen gemeinsam beginnen läßt, im Einklang – also ein Ausdruck von Vereinigung und Versöhnung! Diese Wirkung ist nur mit der alten Wiener Aufstellung zu erzielen. Von Dirigenten jüngerer Generation, die angeblich mit den Aufnahmen der Protagonisten historisch informierter Aufführungspraxis groß geworden sind, sollte man ebenso wie von jedem guten Orchester die professionelle Flexibilität erwarten dürfen, die Musik jedes Komponisten in eben der Aufstellung zu musizieren, in der sie optimal zur Wirkung kommt (selbstverständlich unter Berücksichtigung der akustischen Verhältnisse im jeweiligen Konzertsaal).

Mithin muß man sich dem Fazit von Koury anschließen: »Wenn uns die jüngere Forschung zu historischen Aufführungspraktiken gelehrt hat, daß das Klangideal eines Werkes zur Zeit seiner Entstehung der Wiederherstellung in einer Art und Weise wert ist, die uns oft die Essenz eines Werkes enthüllt, wie es der modernen Praxis verwehrt ist, dann sollte man auch die Disposition des Orchesters in der Romantik bedenken und sie eher als Hilfsmittel denn als Hindernis zur Vermittlung der Botschaft der Musik betrachten. Mit anderen Worten: Ein Dirigent täte gut daran, solche Möglichkeiten zu kennen und im Hinterkopf zu behalten, wenn er Programme vorbereitet und Entscheidungen über Sitzordnungen trifft. Eine Sitzordnung sollte nicht starr sein, das aufgeführte Werk reflektieren, geradeso wie die Ausstattung und Größe des Orchesters flexibel sein sollte, sogar wenn dies bedeuten würde, zwischen verschiedenen Werken auf dem Podium wandern zu müssen, es sei denn, ein Programm wurde mit Blick auf einen bestimmten Sitzplan oder gar auf ein bestimmtes Kern-Orchester hin konzipiert. Nur unter Beachtung solcher Prinzipien können heutige Aufführungen die Klang-Ideale der Komponisten zur Zeit der Werk-Entstehung wieder erzeugt werden – eine Kondition, die man bei der Aufführung von Barock-, Renaissance- oder mittelalterlicher Musik heute bereits geradezu erwartet.« Wer diese Flexibilität nicht zeigt, macht sich einer geradezu gefährlichen Bequemlichkeit schuldig, denn die wissenschaftliche Informiertheit der Musiker über ihr Tun und Wirken, die Komponisten, ihre Werke und ihren ureigenen Personalstil hat entscheidend mit dem Erleben von Musik, dem ›in Musik sein‹ zu tun. Zu Recht plädierte jüngst Peter Lamprecht: »Wir brauchen jetzt mehr denn je wissende Dirigenten und Orchestermusiker, die zumindest in groben Zügen über die Aufführungspraxis informiert sind, die sie spielen. Fehlen diese Kenntnisse, kommt es unweigerlich zu Entstellungen. Wenn ein erfolgreicher Dirigent in der Orchesterprobe ohne zu erröten eingesteht, von den Bogenstrich-Regeln des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts noch nie etwas gehört zu haben; wenn ein anderer die Wellenlinien, die in Glucks Oper Orphée das Bogenvibrato vorschreiben, nicht versteht und vom Orchester verlangt, auf jedem einzelnen Sechzehntel einen Triller auszuführen, dann ist die Toleranzgrenze überschritten – zumal, wenn solche Herren Hochschulstellen innehaben und so ihre Bildungslücken ungestraft vervielfältigen können.«

Eine derartige Einstellung unter Musikern ist vielleicht auch eine Frucht des in den Sechziger Jahren in Amerika aufkommenden und verhängnisvollen ›New Criticism‹, den die amerikanische Schriftstellerin Rita Mae Brown in ihrer Autobiographie jüngst heftig und provokant angriff: »Der Grundgedanke war – einfach ausgedrückt –, daß man sich jedem Text ohne Bezug zu der Zeit, in der er geschrieben wurde, oder zu dem Leben des Verfassers annähern müsse. [...] Der eigentliche Sinn des New Criticism schien mir darin zu liegen, Akademiker zu beschäftigen. Wenn man einen Roman liest, ein Gemälde betrachtet oder eine Sinfonie hört, bringt man all seine Kapazitäten in das Erlebnis ein. Warum sich dann mit jemandem auseinandersetzen, der es für einen interpretiert? [...] Das Grundbedürfnis nach unmittelbarem Erleben ist ein Teil dessen, was die katholische Kirche erschütterte. Der höchst revolutionäre Augenblick, da die Bibel auf der Gutenberg-Pressen gedruckt wurde, war der Beginn der Massenkommunikation. Man brauchte keinen Priester mehr, um die Liturgie in lateinischer Sprache zu intonieren; man konnte sie selbst in der Vulgata lesen (in der eigenen Sprache). Kein Wunder, daß auf die Verbreitung von Lesen und Bildung die Reformation folgte. Mit den Künsten ist es ebenso. Man braucht keinen Vermittler. Man braucht Übung, man muß die Geschichte und andere Kunstwerke kennen. Man braucht nicht jemand anders, der es einem abnimmt.«

In seinem Aufsatz »Warum wir von Beethoven erschüttert werden« nannte Peter Schleuning in einem ähnlichen Zusammenhang das bürgerliche Konzert bereits 1978 ›den säkularisierten Gottesdienst des Bürgertums‹. Er verstand das romantische Musik-Erleben als autonome religiöse Praktik und somit als Teil eines Prozesses der Säkularisierung. 1998 führte Willem Erauw diesen Gedanken sehr provokativ weiter: »Der Terminus ›Religiöse Praktik‹ sollte hier im weitesten Sinne, also lediglich als allgemeine transzendente Erfahrung verstanden werden, um den scheinbaren Widerspruch – Religion als Be-

standteil eines Verweltlichungs-Prozesses – zu begreifen. Transzendente Erfahrung wird es immer geben, aber ihr Gehalt verändert sich im Säkularisierungs-Prozess: Mit dem Abklingen traditioneller Religion übernehmen nämlich kulturelle Aktivitäten die transzendente Funktion. Die interessantesten Ansichten über Säkularisation sind jene, die sie nicht nur als Art der Ent-Christianisierung, sondern im viel tiefern Sinne als Prozess betrachten, der der Judäo-Christlichen Tradition innewohnt. Schaut man sich diesen konzeptuellen Imperialismus näher an, wie er sich aus der neuen romantischen Musik-Religion ergab, können wir die Judäo-Christlichen Wurzeln des ›verweltlichten Musik-Kultes‹ näher bestimmen; wie beim konzeptuellen Imperialismus sind es im Wesentlichen zwei, die die Welt der klassischen Musik bis auf den heutigen Tag begründen. Da ist zum einen die kontemplative Innerlichkeit und Bewegungslosigkeit des Körpers während der musikalischen Erfahrung: Musik im Konzerthaus zu erleben ist eine Glaubenssache; dadurch ist es verwehrt, sich zur Musik zu bewegen. Genauso ist es auch dem Judäo-Christlichen Weltbild zueigen, eine scharfe Trennungslinie zwischen Körper und Seele zu ziehen. Zum Zweiten gibt es eine regelrechte Besessenheit vom Text. Musik in Schriftform fixiert ist tatsächlich eine Grundvoraussetzung dafür, daß überhaupt ein Werk-Begriff hervorgebracht werden kann. In der klassischen Musik hat beinahe alles Musizieren mit dem Text zu tun. Der Glaube aber, daß die absolute Wahrheit nur in der Partitur zu finden sei, diese Besessenheit vom Notentext bedeutet, daß während eines Konzertes Musiker meist nur Notentext-Exegese betreiben anstatt lebendig zu musizieren. Wenn wir den Kult klassischer Musikausübung durch diese beiden Wurzeln als charakteristisch beschrieben anerkennen, dann können wir ihn definieren als verweltlichte Form eines religiösen Erlebens, wie es üblicherweise der Kirche zueigen ist. Auch dort wird zunächst der Kontakt mit einer göttlich-transzendenten Wirklichkeit verinnerlicht und sodann der Glaubensinhalt in der Heiligen Schrift und den Geboten festgeschrieben, deren Einhaltung im Gegenzug skrupulös überwacht wird. Eine säkularisierte Form religiöser Erfahrung brachte also das Phänomen klassischer Musik hervor, damit verbunden die Ton-Monumente des Kanons und infolgedessen einen konzeptuellen Imperialismus. Mit Beethovens Sinfonien als neuer Heiliger Schrift würde die Gefolgschaft niemals gelangweilt werden, auch wenn es sich immer um dieselben Werke handelte, genauso wie Kirchgänger niemals müde werden, an jedem Sonntag den immer gleichen Worten der Heiligen Messe zu lauschen. Wenn die Instrumentalmusik vor 1800 nicht ihren Status geändert hätte und so verblieben wäre wie gehabt – also untrennbar verbunden mit Worten und allen Aktivitäten wie Tanz, Drama, Gebet usw. – dann gäbe es so etwas wie Musikwissenschaftler heutzutage wohl gar nicht. Wäre musikalisches Erleben nicht eine heilige, autonome Welt der Klänge geworden, die als Spiegelbild des Himmels seit dem späten 18. Jahrhundert gepriesen und verherrlicht wurde, hätte sich der intellektuelle und spirituelle Diskurs wohl nie in einer derartigen Weise entwickelt, die Musik als etwas sehr Seriöses wahrnimmt und somit erst die Basis eines wissenschaftlichen Anspruchs liefert. In anderen Worten: Ob sie nun glücklich mit dem autonomen Werk-Begriff sind oder nicht, so sind doch Musikwissenschaftler immer noch Erben romantischer Ästhetik, Erben jener Bedeutung, die der Musik seit dem späten 18. Jahrhundert beigemessen wurde und Erben jenes konzeptuellen Imperialismus, der daraus erwuchs. Wie können wir uns da eigentlich überhaupt bewußt werden, in welchem Ausmaß wir immer noch »in der Falle des Konzepts« stecken?«

Viel mehr noch als für Beethoven gelten solche Faktoren für Bruckner und haben Auswirkungen bis heute. So erklärt sich das Vorhandensein einer ›Bruckner-Gemeinde‹ ebenso wie deren Bedürfnis nach ›Kathedralen‹ und ›Hohepriestern‹. Daraus resultiert eine eingeeengte ›Exegese‹ der ›heiligen‹ Letzt- oder Originalfassungen als monumental, weihevoll oder mystisch ebenso wie die Unwilligkeit, Bruckner und seine Musik als sozial determiniert anzunehmen, ja sogar das Leugnen allzu menschlicher Aspekte wie Humor, Ironie, Tanz, aber auch Größenwahn, Gewalt, Einsamkeit und Erotik in seiner Musik – eine Attitüde, die Roger Norrington so treffend als die »Opferung von Bruckners Menschlichkeit auf dem Altar der Ehrwürdigkeit« bezeichnete. Dies gilt insbesondere für die schreibende Zunft: Die Zuschreibung bestimmter Attribute auf bestimmte, in Konzertsaal und den Medien besonders oft mit Bruckner präsenten

Dirigenten ist sicher auch Ausdruck der Bedienung einer bestimmten Erwartungshaltung im Sinne Erauws. ›Interpretation‹, ›Interpreten‹, ›Baumeister‹, ›Deuter‹ – das alles sind lediglich romantisierende Zuschreibungen jener, die ihr Musikerleben schreibend interpretieren müssen – eine Attitüde, die Sergiu Celibidache einmal »das Baden in der wohltuenden Wärme der eigenen Ignoranz« nannte. Doch durch die Verklärung der Musik und ihrer ›Exegeten‹ kann man dem ›in Musik sein‹ nicht gerecht werden. Offenbar sind also auch wir Opfer bestimmter soziologischer oder psychologischer Prozesse, denen ohne weiteres bereits Bruckner und sein Komponieren einst unterworfen waren. Hier läge ein weites Betätigungsfeld für die Psychologie.

Bruckners Musik sollte endlich in ihrer Gesamtheit und Menschlichkeit angenommen, seinem Komponieren endlich die von ihm selbst so wichtig genommene Wissenschaftlichkeit zuerkannt werden. Sie könnte sogar als Anreiz dafür dienen, die Kluft zwischen ›Musikwissenschaftlern‹, ›Musikausübenden‹ und ›Hörern‹ allmählich durch Verständnis und Erkenntnis zu ersetzen. Wir sollten uns besser darauf konzentrieren, zur Musik zu kommen und unser Erleben ihrer durch Sensibilisierung unserer Wahrnehmung und aktiver Vertiefung unseres Wissens wahrhaftiger werden zu lassen, anstatt gegen Windmühlen ins Feld zu ziehen. Bruckner selbst wäre das beste Beispiel für einen schöpferischen Künstler, der in seinem Schaffen versuchte, Herz und Hirn in alt-philosophischer Weise zu verbinden, nämlich ›mit dem Kopf zu fühlen und mit dem Bauch zu denken.‹ Bruckners Werke sind eben beides: Ausdruck eines reichen Gefühlslebens wie auch einer meisterlich wissenschaftlichen Arbeit. Diese Leistung zu würdigen und Lehren daraus zu ziehen: Darin liegt eine bedeutsame Herausforderung für den musischen Menschen des 21. Jahrhunderts.

Zitierte Literatur

Brown, Rita Mae: *Rubinrote Rita*, New York 1997, Hamburg 2000, S. 323f.

Celibidache, Sergiu: *Über musikalische Phänomenologie*, München 2001.

Erau, Willem: »Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works«, in: *Acta Musicologica* 70, Nr. 2, 1998, S. 109ff. (Übersetzung ins Deutsche vom Verfasser.)

Grandjean, Wolfgang: *Metrik und Form bei Bruckner*, Tutzing 2001,

Gülke, Peter: *Brahms • Bruckner. Zwei Studien*, Kassel 1989, Vorwort.

Halbreich, Harry: »Verlangt Bruckner ein einheitliches Tempo?«, in: *Bruckner Jahrbuch* 1981, Linz 1982, S. 191ff.

Korte, Werner F.: *Bruckner und Brahms – Die spätrromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963.

Koury, Daniel J.: *Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century – Size, Proportion and Seating*, Ann Arbor / Michigan, USA, 1986, Paperback-Reprint 2010, S. 295.

Lamprecht, Peter: »Immerwährendes Fieber. Zur Geschichte des Vibratos im Orchester«, in: *Das Orchester* 11/2002, S. 19ff.

Lebrecht, Norman: *The Maestro Myth*, London 1991/1997.

Meyer, Jürgen: »Gedanken zur Sitzordnung der Streicher im Orchester«, in: *Das Orchester*, 1987, Nr. 254, S. 249ff.

Phillips, John: »Das Finale der Neunten Sinfonie: Herausforderung an den musikalischen und musikwissenschaftlichen Kanon«, in: *Bruckner Symposium Linz 1996. Fassungen-Bearbeitungen-Vollendungen*, Linz 1998, S. 197ff.

Schleuning, Peter: »Warum wir von Beethoven erschüttert werden« und andere Aufsätze über Musik, Frankfurt/Main 1978.

Swarowsky, Hans: *Wahrung der Gestalt*, hrsg. v. Manfred Huss, Wien 1979.

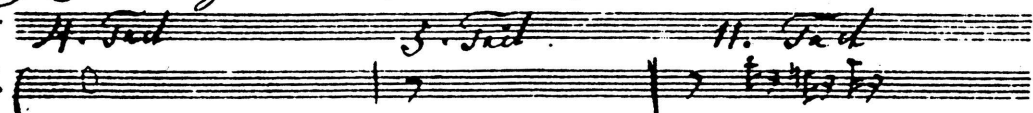
Wagner, Manfred: »Versuch einer Interpretation: Bruckners Fünfte auf Schallplatte«, in: *Bruckner Symposium Linz 1982. Bruckner-Interpretation*, Linz 1983, S. 63ff.

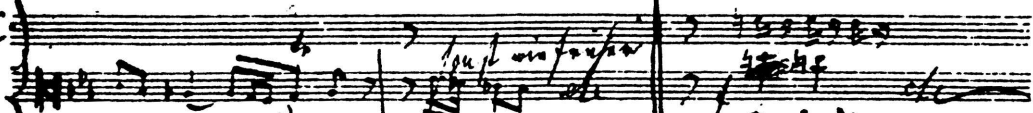
Tempo-Verhältnis im Andante der IV. Symphonie:

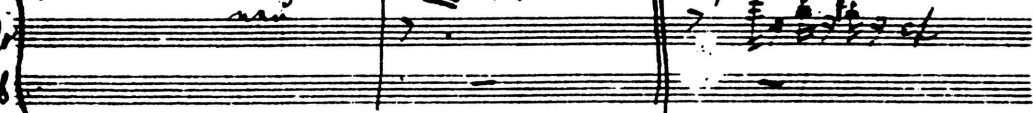
Bruckner an Wilhelm Tappert (Berlin), 6. 12. 1876: Korrektur-Blatt

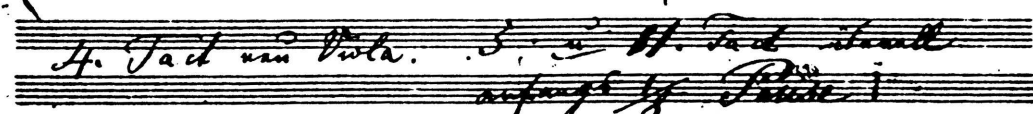
H. Andante die Auphal wie früher die Michael.

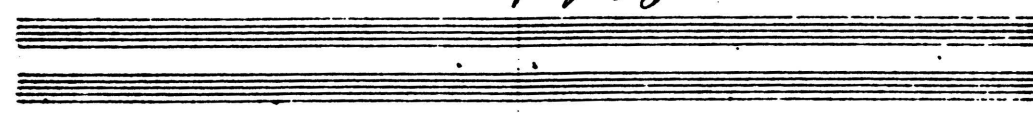
4. Tact 3. Tact 11. Tact

I. 

II. 

Viola 

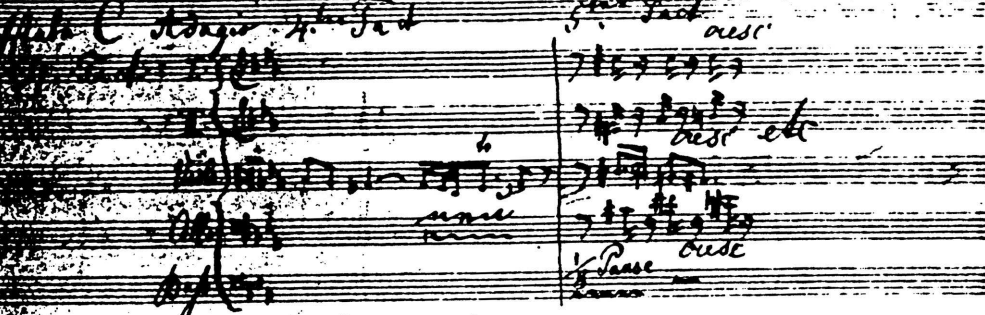
Cello 

Bass 

4. Tact von Viola. 3. 11. Tact itenall
anfangs 1/2 Pause

2te Satz Andante
die Auphal wie früher die Michael.

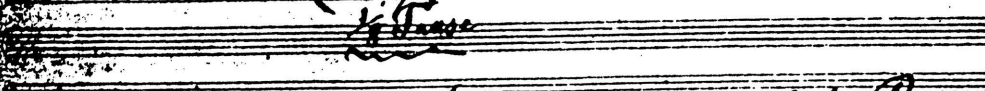
4. Tact 3. Tact 11. Tact



10. Tact 11. Tact 12. Tact



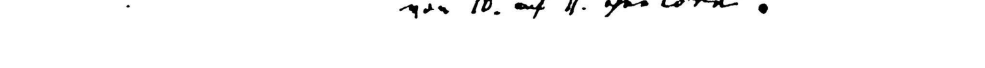
10. Tact 11. Tact 12. Tact



10. Tact 11. Tact 12. Tact



10. Tact 11. Tact 12. Tact



10. Tact 11. Tact 12. Tact



10. Tact 11. Tact 12. Tact



Tempo-Verhältnis im Andante der IV. Symphonie:

a) Version 1874, Takt 57ff

Ob. 1. 2.
Klar. 1. 2.
in B
Fag. 1. 2.
Pk.
C Adagio
Viol. 1.
Viol. 2.
Vla.
Vc.
C Adagio

b) Version 1878, Takt 51ff

1. 2. in F
Hrn.
3. 4. in F
Pk.
Viol. 1.
Viol. 2.
Vla.
Vc.
C

100

1. Fl.
2. Fl.
Ob. 1, 2
1. in A
Klar.
2. in A
Fag. 1, 2
1, 2 in F
Hrn.
1, 2 in F
1, 2 in F
Tromp.
3. in F
Viol. 1
Viol. 2
Vln.
Vc.
Kb.

100

1.
Fl.
2.
Ob. 1, 2
1. in A
Klar.
2. in A
Hrn. 1, 2
in F
Viol. 1
Viol. 2
Vln.
Vc.
Kb.

VIII. Symphonie, 1. Satz, Gesangsperiode

a) "Interpretation"

G-Saite

↓ = schwerer
↑ = leichter

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13 14 15 16

[14 15 16]

a tempo

VIII. Symphonie, 1. Satz, Gesangsperiode

b) gegliedert, aber ohne "Interpretation"

↓ = schwerer
↑ = leichter

(non riten.)

Zusammenhänge zum Grundzeitmaß der IX. Symphonie

1. Satz, Hauptthema



1. Satz, Coda, T. 539

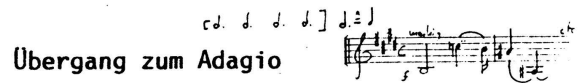
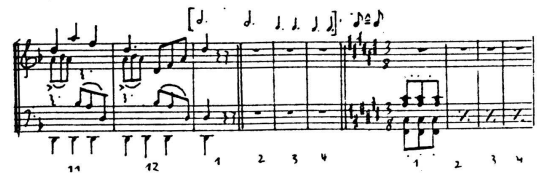


1. Satz, Schluß, und Anfang Scherzo



Übergang zum Trio

Finale, Hauptthema & Gesangsperiode



Übergang zum Adagio

Adagio, T. 187



Finale, T. 13



Finale, Hornthema



Te Deum-Motiv



1. Satz, T. 187



Finale, Choral



1. Satz, T. 253 und Adagio, T. 173



1. Satz, Coda, und Finale, Choralthema



Takt	Autograph-Partitur	Erstdruck (Löwe)	Nowak 1951	NA 2000
ADAGIO				
1	C; <i>langsam, feierlich.</i>	C; Sehr langsam. (feierlich)	C; Langsam, feierlich	C; langsam; feierlich
13	—	Sehr allmählig etwas fließender	—	—
24	<i>rit:</i>	—	<i>rit.</i>	<i>rit.</i>
25	—	—	—	[a tempo]
39	—	poco a poco <i>rit.</i>	—	—
45	<i>sehr langsam</i>	Sehr breit.	Sehr langsam	sehr langsam
57	<i>etwas bewegter</i>	Ein wenig bewegter.	Etwas bewegter	etwas bewegter
65	—	—	—	[a tempo]
72	—	<i>rit.</i>	—	—
73	—	a tempo	—	—
77	<i>Tempo wie im Anfange</i>	Tempo I.	Tempo wie im Anfange	Tempo wie im Anfange
109	—	Sehr allmählig etwas bewegter.	—	—
129	<i>sehr langsam</i> [NB in Blei]	wieder breiter.	Sehr langsam	sehr langsam [doch be- wegter, wie im 1. Teil]
140	<i>T</i>	—	—	[Tempo wie im Anfange]
173	<i>Sehr langsam</i>	Sehr ruhig. (doch nicht schleppend)	Sehr langsam	sehr langsam [Viertel = Viertel]
191	—	Nach und nach ein wenig belebter.	—	—
207	—	Wie zu Anfang,	—	[Viertel = Viertel]
211	—	sehr allmählich fließender	—	—
217	—	sehr allmählich wieder zurückhalten	—	—
223	—	noch mehr zurückhalten	—	—
225	—	Erstes Zeitmaß. (Sehr langsam)	—	—
239	<i>bewegter</i> [Blei]	—	—	—