

MARGINALIEN ZU BRUCKNERS FINALSÄTZEN

von Dr. Benjamin-Gunnar Cohrs (2003)¹

»Wollte man Eindrücke verbalisieren, die die Symphonik Bruckners beim Hörer hinterläßt, so müßte man vor allem von dem Eindruck einer großartigen Vereinigung von Gegensätzen sprechen. Strenge und Üppigkeit, Schlichtheit und Ekstasik, Bangigkeit und Feierlichkeit scheinen bei Bruckner in raschem Wechsel aufeinanderzufolgen. Hinzu kommt eine wohl einzigartige Synthese von Archaisk und Modernität, die dieser Symphonik das eigentümliche Gepräge verleiht und ihre Sonderstellung begründet. Wie bei kaum einem anderen Komponisten ist bei Bruckner eben Archaisches und Modernes, Barockes und Romantisches, Altertümliches und Zukunftsweisendes integriert.«²
Constantin Floros

I. Bruckner selbst über seine Finalsätze

Wer nach Selbst-Äußerungen von Anton Bruckner zu seinen Werken sucht, wird weitgehend enttäuscht: In den erhaltenen Dokumenten von eigener Hand – die erst im Jahr 2002 in einer textkritischen Edition vollständig verfügbar gemacht worden sind – finden sich signifikante, selbstreflektive Kommentare oder Erläuterungen selten:

Keine kunsttheoretischen Erwägungen finden sich in den unscheinbaren Büchern, keine Maximen des Schaffens, keine »musikalischen Haus- und Lebensregeln«, nur die Nüchternheit der Dienstverpflichtungen, die Banalitäten der Haushaltsführung und der Geldgebarung, die Suche nach etwas Beheimatung und Entspannung im Freundeskreis, naive oder skurrile Naturbeobachtungen, das immer mehr den Boden der Realität verlassende Ausschauen nach dem immer jünger werdenden weiblichen Ideal. Und schließlich, in seiner Dominanz und seinem Umfang alles vom Leser Erwartete und Erwartbare sprengend: die ebenfalls wieder nüchternen und kargen Notizen über ein intensives und beharrliches geistliches Leben. So stellt sich die Frage, ob sich besondere Akzentsetzungen in Bruckners Leben aus diesen Aufzeichnungen herauslesen lassen. Diese Akzente werden trotz aller Nüchternheit zu überzeugenden Einblicken in eine komplizierte, scheue, gefährdete, sich ungeschützt preisgebende und dennoch zugleich sich verbergende Persönlichkeit.³

Die wenigen Hinweise Bruckners auf eigene Werke beschränken sich auf Korrekturen, aufführungspraktische Anmerkungen und vage Charakterisierungen; der Anteil von Selbstäußerungen zu seinen Finalsätzen ist noch geringer. Die erste findet sich in einem Brief an den Dirigenten Felix Mottl vom 23. November 1881:

Herzallerliebster alt junger Freund und Bruder! Hier ist sie. *Finale* ist *neu*. Bitte Dich, nimm (namentlich im *Finale*) die Kürzung. Habe noch (nur in *Partitur*) eine verbindende *n e u e* *Periode* (im *Finale* Q) beigelegt. Solltest Du sie wünschen, so laß selbe *auf meine Rechnung* in die Stimme schreiben. Sei so gut, daß das Blatt nicht verloren geht. [...] Denn später werde ichs in die Stimmen übertragen lassen, falls Du es jetzt nicht thust.⁴

¹ Zuerst abgedruckt in: *Musik-Konzepte 120/121/122: Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption*, München 2003, S. 75–107. Der Aufsatz wurde 2010 vom Autor überarbeitet und korrigiert.

² Vgl. Floros, Constantin, «Thesen über Bruckner», in: *Musik-Konzepte 23/24: Anton Bruckner*, München 1982, S. 5.

³ Maier, Elisabeth (Hrsg.), «Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen.», in: *Anton Bruckner – Dokumente und Studien, Band II* (2 Bd.), Wien, 2001, Bd. I, S. XXVII. Im Folgenden »Bruckner, Kalender« abgekürzt.

⁴ Harrandt, Andrea (Hrsg.), *Anton Bruckner, Briefe 1852-1886*, Wien 1998, S. 195; im Folgenden »Bruckner, Briefe« abgek. Alle im Folgenden zit.en Briefe sind in der Original-Orthographie entsprechend der Editionsrichtlinien der Brief-Ausgabe wiedergegeben. Die Briefe sind in dieser Ausgabe unter ihren Daten rubriziert und leicht aufzufinden (z. B. dieser unter **811123**), daher sind im Folgenden keine weiteren Seitenangaben erforderlich.

Mottl leitete am 10. Dezember 1881 die deutsche Erstaufführung der Sinfonie Nr. IV/3.⁵, für die Bruckner einige Stellen ausgebessert hatte. Es kam ihm offenbar vor allem auf ihre Faßlichkeit an; zentrale Kritikpunkte vieler zeitgenössischer Rezensionen waren ja stets Länge und Unübersichtlichkeit seiner Sinfonien. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß Bruckner den Ausführenden große Freiräume einräumte (»Solltest Du sie wünschen...«). Seine Kürzungsvorschläge waren beispielsweise stets durch ›vi- ; – de‹ als optional gekennzeichnet und rein aufführungspraktisch gemeint (wenn diese Vorgabe Bruckners in den Erstdrucken auch oft ignoriert wurde).

Um praktische Fragen – nämlich die Tempowahl – ging es auch in einem Brief an den Dirigenten Artur Nikisch vom 17. Juli 1884 anlässlich der Vorbereitungen zur Leipziger Uraufführung der Siebenten am 30. Dezember 1884.

Letzthin wurde mir auf 2 Clavieren durch H Schalk u Löwe das *Finale* der 7. Sinfonie gespielt, u da sah ich, dß ich ein zu schnelles Tempo gewählt haben dürfte. Es wurde mir die Überzeugung, daß das *Tempo* s e h r g e m ä ß i g t sein müsse, u oftmaliger *Tempo*wechsel erforderlich wird, was bei Hochdero *Genialität* wohl A l l e s von selbst geschehen würde. Innigst bitte ich Euer Hochwolgeboren meinen edelsten Gönner, dß ich bei den *zwei* letzten Proben zugegen sein dürfte, damit ich das Werk doch *drei-mal* hören kann.⁶

In der Tat war Bruckner bei den Endproben zugegen; bereits am 27. Dezember traf er in Leipzig ein. Die Tempi beschäftigten ihn dort weiter. In seinem nur in Teilen erhaltenen Notizkalender von 1884/85 machte er sich verschiedene Anmerkungen während der Proben, die vor allem den Wunsch nach langsameren Tempi im 1., 2. und 4. Satz ausdrücken. Ganz dezidierte Klangvorstellungen zur Siebenten entwickelte er auch anlässlich der Wiener Aufführung unter Hans Richter am 21. März 1886, wo er in seinem Notizbuch von 1885/86 wiederum während der Proben Aufführungshinweise notierte. Sie geben einigen Aufschluß über die angebliche Praxisferne⁷ des Komponisten. Im *Finale* verlangte er, die Gesangsperiode solle von den Ausführenden »nicht zu schnell« genommen werden.

Am 16. August 1885 schrieb Bruckner bezüglich der Achten an Franz Schalk:

Soeben ist die *achte Sinf.* fertig in der *Scitze* (leider): Das *Finale* ist der bedeutendste *Satz* meines Lebens.⁸

Besonders bekannt geworden ist der Briefwechsel mit dem Dirigenten Felix von Weingartner anlässlich der geplanten Uraufführung der Sinfonie Nr. VIII/2. in Mannheim (die abgesagt werden mußte, da Weingartner überraschend ein Engagement in Berlin angenommen hatte). Wiederum räumte Bruckner dem Interpreten große Freiheit und Autorität in Tempowahl und Kürzungen ein; vor allem gab er auch Charakterisierungen von dreien der vier Sätze bei. Am 27. Jänner 1891 schrieb er:

Wie geht es der *achten*? Haben Sie schon Proben gehabt? Wie klingt sie? Bitte sehr, das *Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen*; denn es wäre *viel zu lange* u. gilt nur späteren Zeiten und zwar für einen

⁵ Die Numerierung der Sinfonien und ihrer Fassungen folgt im Wesentlichen der Schreibweise auf den Umschlägen der Partituren in der kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners. Grundsätzlich wird allerdings die Schreibweise ›Sinfonie‹ verwendet.

⁶ Vgl. Bruckner, Briefe.

⁷ Es wird angesichts derartiger Vorwürfe nur selten gewürdigt, daß Bruckner nicht nur als Organist ein gefragter Continuo-Spieler und ein arrivierter Chordirigent war, sondern neben den Uraufführungen seiner Ersten, Zweiten und Dritten Sinfonie auch seine großen Messen noch bis ins hohe Alter hinein mehrmals in renommierten Spielstätten dirigiert hat. Eine Studie, die Bruckner als praktischen Musiker von allen Seiten her ausführlich beleuchtet, steht leider bis heute aus.

⁸ Vgl. Bruckner, Briefe.

Kreis von Freunden und Kennern. Die Tempi bitte ich, ganz *ad libitum* (wie Sie selbe brauchen zur Deutlichkeit) abändern zu wollen. [...] Nochmal bitte ich, wie klingt die achte? Im 1. Satze ist der *Tromp[eten-]* u *Cornisatz* aus dem Rhythmus des Thema: die Todesverkündigung, die immer sporadisch stärker endlich sehr stark auftritt, am Schluß: die Ergebung. *Scherzo*: H[au]p[t]th[ema]: deutscher Michel genannt; in der 2. Abtheilung will der Kerl schlafen, u träumerisch findet er sein Liedchen nicht; endlich klagend kehrt es selbes um. *Finale*. Unser Kaiser bekam damals den Besuch des *Czaren* in *Olmütz*; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; *Trompeten*: Fanfaren, wie sich die Majestäten begegnen. Schließlich alle Themen; (komisch), wie bei Tannhäuser im 2. Akt der *König* kommt, so als der deutsche Michel von seiner Reise kommt, ist Alles schon in Glanz. Im *Finale* ist auch der Todtenmarsch u dann (Blech) Verklärung.⁹

Und am 27. März 1891 noch einmal:

Bitte nur zu verfügen wie es Ihr Orchester erfordert; aber die *Partitur* bitte ich *nicht* zu *ändern*; auch bei Drucklegung die Orchesterstimmen unverändert zu lassen; ist eine meiner innigsten Bitten. Wenn *Schott* den Druck übernehmen würde, wäre der Zweck erfüllt, u. ich hätte große Freude. Daß sich Hochselber viele Mühe geben, mir u[nd] dem Werke zur Anerkennung zu verhelfen, ist für mich ein großer Trost, namentlich bei Ihrer *Genialität*! Bitte ja die Kürzungen im *Finale* zu *acceptiren*; denn sonst wäre es zu lange u würde sehr schaden. Mit herzlichster Bitte um Ausdauer u[nd] Geduld, (bei meiner 7. *Sinf* waren in *Mannheim* 15 Proben) [...]

Bereits früher, am 2. Oktober 1890, hatte Bruckner Weingartner schon einmal um Kürzungen gebeten und dies sicherheitshalber am gleichen Tag auch Hermann Levi mitgeteilt. Vom 3. Jänner 1893 ist ein weiterer Brief zur Achten erhalten, diesmal an den Kritiker Theodor Helm, der in einer Rezension fälschlich von einer Überlagerung der drei Themen der früheren Sätze am Ende des Finales geschrieben hatte. Bruckner sah sich sogleich beflößigt, ihn zu korrigieren – was einiges über seinen ›Handwerkerstolz‹ aussagt.

Hochwolgeborener Herr *Doctor!* So eben bin ich aus *St. Florian retour* gekommen, und bitte ich mir gütigst gestatten zu wollen, hiemit meine allerinnigste Neujahrs-Gratulation, und mein tiefsten, heißesten Dank für Ihre obenan stehende höchst geniale Kritik und wahrhaft heldenmüthige Vertheidigung meiner *Achten* entgegen nehmen zu wollen! Gott segne Euer Hochwolgeborenen für solchen Edelmut! Das *Prosit* werden wir auf Distanz ausrufen! NB|| H *Doctor!* im *Finale* bei *Zz* sind alle vier Themen vereinigt. Entschuldigen sehr, daß ich mir erlaube, aufmerksam zu machen. Ihre *Documente*, so herrlich *genial*, u vergeblich, werde ich mir lebenslang theuer aufbewahren. Danke nochmal herzlichst!

Von höchster Bedeutung ist ein Brief Bruckners an den Kritiker Paul Heyse in München vom 22. Dezember 1890, in dem er sich zu einem negativen Bericht des Münchner Kritikers Porges sowie zum charakteristischen Programm seiner *Romantischen* äußerte:

In der romantischen 4. Sinfonie ist in dem 1. Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft! Dann entwickelt sich das Leben; in der Gesangsperiode ist das Thema: der Gesang der Kohlmeise Zizipe. 2. Satz: Lied, Gebeth, Ständchen. 3. Jagd und im Trio, wie während des Mittagmahles im Wald ein Leierkasten aufspielt. Daß der Herr Kritiker der neuesten Nachrichten das Finale soweit zurücksetzt, ja sogar als verfehlt bezeichnet, kränkt mich sehr, und wollte, ich hätte das Blatt nicht gelesen, welches meine Freude trübte. Dieser Herr wird für mich nimmermehr eine Lanze brechen. Hier bezeichnet man allgemein das Finale als den besten und hervorragendsten Satz. Die Themen alle zusammen[zu]fassen, das beabsichtige ich gar nicht. Das kommt nur in der 8. Sinfonie im Finale vor.

⁹ Die hier folgenden fünf Briefstellen zit. nach: Bruckner, Briefe.

Um Bruckners ›Handwerkerstolz‹ geht es auch in einem Schreiben an seinen Biographen August Göllerich vom 31. Oktober 1891, das sich erneut auf den Vorfall mit dem Kritiker Porges bezog.

Hochedler, Herzliebster Kunst= u Kampfesbruder! Dir und Allen, die sich so bemüht haben, der *Romantischen* Eingang zu verschaffen, danke ich vom ganzen Herzen, und *gratulire Dir* insbesondere, Du edler Held zur gewonnenen Schlacht! *Porges* in *München* schrieb vor einem Jahre,: [sic] das *Finale* der *romant[ischen] Sinf[onie]* sei der bei weitem schwächste Satz; ich hätte die *Themen* zusammen verbinden wollen, aber es sei mir nicht gelungen, u d[ergleichen] Geplau[s]che. Ich bitte Dich geißle den traurigen Mann; sage ihm, wie es mit dem *Finale* gestellt ist u daß es mir nicht einfiel, alle Themen zu vereinigen. Dieß findet derselbe Gelehrte nur im *Finale* der *Achten*. Nochmal Dank u Bruderkuß von Deinem Bruckner.

Damit sind alle wesentlichen aus Primärquellen überlieferten Äußerungen Bruckners zu seinen Finalsätzen mitgeteilt.¹⁰ Große Bedeutung kommt schließlich noch jenen Analysen an eigenen und fremden Werken zu, die Bruckner im Zuge seiner intensiven Beschäftigung mit dem Problem der Metrik zwischen 1876 und 1878 durchführte. Jene der Vierten ist überhaupt das einzig erhaltene Beispiel der Selbstanalyse und von daher umso wichtiger für das grundlegende Verständnis von Bruckners eigenem Formdenken.¹¹ Wolfgang Grandjean verwandte sie als Beispiel dafür, welch großen Wert Bruckner auf die Gestaltung eines im musiktheoretischen Sinne korrekten Periodenbaus legte. Ebenso wichtig ist sie im Hinblick auf die von Bruckner benutzten Begriffe zur formalen Analyse, die er den von ihm verwendeten musiktheoretischen Schriften entnahm und bisweilen modifizierte. Demnach verstand Bruckner die Sonate generell als zweiteilig (»1. Theil«, »2. Theil«); der erste Teil bestehend aus der »Exposition«, der zweite aus »Durchführung« und »Reprise« bzw. »Repetition«. Den Beginn bezeichnete er als »Einleitung«, »Eingang« oder »Eingangsperiode«; das Seitenthema heißt »Gesangsperiode«, das dritte Thema »Schlußgruppe« bzw. »Schlußperiode«. Als weitere Formteile kommen »Orgelpunkt«, »Pleno«, »Choral«, »Übergang«, »Anhang«, »Coda« und »Schluß« vor – eine Vielfalt von charakteristischen Begriffen, die allerdings bei der Analyse und Besprechung von Bruckners Werken in unserer Zeit leider so gut wie gar nicht verwendet werden.

II. Bruckners Finalsätze im Spiegel ausgewählter zeitgenössischer Kritiken

Der Finger der Kritik an Bruckners Sinfonien liegt von je her auf der Wunde der »formal bedenklichen« Finalsätze und der »unsinfonischen« Tonsprache: Die Demagogen des Absoluten in der Musik mit Beethovens Sinfonien als heiliger Schrift und dem Kritiker Eduard Hanslick als Papst waren bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts tonangebend. Selbst ein verständiger Mann wie Bruckners Freund Moritz von Mayfeld schrieb nach der Uraufführung der Ersten unter Bruckners Leitung am 9. Mai 1868 in Wien:

Mir erschien und erscheint sie dramatisch, da wir mit dieser Symphonie einen Konflikt der Innen- und Außenwelt, ein Hoffen und Verzweifeln, Kämpfen und Leiden durchmachten. Auch die Erlösung, die Versöhnung trat mit dem im Schlusse auftretenden C-Dur-Akkorde heran, wenn vielleicht auch nicht in dem Maße, um zu einem vollkommen beruhigenden und erhebenden Abschluß zu gelangen.¹²

¹⁰ Auf die Mitteilung weiterer, nur aus zweiter Hand überlieferter Äußerungen wurde hier verzichtet.

¹¹ In: *Österreichischer Volks- und Wirtschafts-Kalender für das Jahr 1876*, ÖNB, Mus. Hs. 3181, vgl. Bruckner, Kalender, S. 24–29. Vgl. auch Stephan, Rudolph, »Bruckners Romantische Symphonie«, in: *Anton Bruckner, Studien zu Werk und Wirkung*, Tutzing 1988, S. 178f, sowie bei Grandjean, Wolfgang, *Metrik und Form bei Bruckner*, Tutzing 2001, S. 84, 122ff.

¹² Zit. nach Auer, Max, *Anton Bruckner – Mystiker und Musikant*, München 1982, S. 165f.

Das ›Dramatische‹, also das Bewegen der Leidenschaften in extramusikalischer oder gar opernhafter Weise, war beim neurotischen Vormärz-Bürger in der ›absoluten‹ Musik verpönt. Bruckners Überschreiten der Grenzen des Sinfonischen zum Dramatischen wurde, wie schon Constantin Floros¹³ bemerkte, oft »für fremdartig gehalten«. Zur Aufführung der Dritten Sinfonie (Nr. III/2.) am 16. Dezember 1877 mißbilligte Theodor Helm bei allem guten Willen ebenfalls das ›Dramatische‹, namentlich des Finales:

Wenn überhaupt, so könnte man höchstens gegen das Finale der Brucknerschen Schöpfung den Vorwurf erheben, stellenweise mehr dramatische als symphonische Musik gemacht zu haben. Es überwältigt uns hier mitunter ein wahrer Sturmesathem des Orchesters, aber wir haben doch unwillkürlich die Empfindung, daß manche dieser großartigen Steigerungen aus dem Rahmen der absoluten Musik ein wenig herausfallen. [...] Über den letzten Satz werden wohl die Ansichten am meisten auseinandergehen, auch uns ist Manches hier noch nicht ganz klar, erscheint uns in seiner gegensätzlichen Gruppierung zu unvermittelt. So wenn sich an die mächtig aufregenden dramatischen Steigerungen des Eingangs eine fast im Polka-Rhythmus gehaltene, hüpfende Melodie schließt, die, an sich sehr hübsch, doch in ein großes symphonisches Werk nicht recht hineinpaßt. Oder wenn in den erregten Episoden in f-moll die nachschlagenden, synkopierten Bässe die so fest intonierten Oberstimmen wie absichtlich ins Schwanken bringen. Daß es auch in diesem Finale an Blitzen des Genies nicht fehlt – von den schon vorerwähnten großen Steigerungen, in welchen eine Windsbraut von Tönen dahinstürmt, ganz abgesehen – versteht sich bei Bruckner von selbst. Wahrhaft zauberisch klingen gewisse leise Hornstellen, unendlich schön singt das Violoncell zu dem Pizzicato der übrigen Streichinstrumente in der mit »Langsamer« bezeichneten c-moll-Episode und ergreifend wirkt das immerwährende Abnehmen des Tonsatzes von höchster Schallstärke bis hin zum fast völligen Erlöschen gegen den Schluß hin: es ist, als wolle die Welt selbst einschlimmern. Die Krone der ganzen Symphonie ist aber wohl die von feierlich breiten Accorden der Blechbläser eingeleitete, auf den Anfang des ersten Satzes zurückgreifende, dessen plastisches Hauptthema aus dem ursprünglichen Moll ins strahlende Dur übersetzende Schluß-Coda, welche die höchste Orchesterkraft aufbietet: ein göttlicher Held, der seine eigene Verklärung feiert. Wie in den letzten fünf Tacten die zwei Haupttöne des Grundthemas, Tonica und Dominante, und abermals die Tonica (D-A-D) im mächtigsten Unisono aller Instrumente erklingen, das wirkt, als schläge Gott Donner seinen Hammer mitten ins tiefe Felsengebirge, daselbst ein Wahrzeichen einzugraben – für die Ewigkeit. Mit den einfachsten Mitteln ist hier der denkbar großartigste Symphonieschluß erreicht worden: das ist die Handschrift des Genies.¹⁴

Die im Ganzen eher positiven Kritiken der am 20. Februar 1881 uraufgeführten Sinfonie Nr. IV/3. hegen ähnliche Bedenken:

Der zweite Satz ist schon etwas willensloser in dem Festhalten der einzelnen Motive und hier flimmert und flittert es schon im bedenklichen Maße umher. Daßelbe könnte vom dritten Satz, eine Art Jagdbild, und dem vierten Satz, der wohl der schwächste ist, gesagt werden. Doch die Fülle geistvoller Ideen verleugnet sich nirgends und es ist nur ein gewisser Mangel an Sinn für einen gesunden Organismus fühlbar und wenn es denkbar wäre, daß aus dieser Masse von Bildern eine Art Anthologie gemacht werden könnte, würde man erst so recht zum Genusse des Werkes gelangen.¹⁵

¹³ Vgl. dazu Floros, *ibid.*, S. 5.

¹⁴ Zit. nach Wagner, Manfred. «Bruckner in Wien», in: *Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit*, Wien 1980, S. 61f.

¹⁵ Rezension von Wilhelm Frey, *Neues Wiener Tagblatt*, 22. Februar 1881, zit. nach Wagner, Manfred *Bruckner*, Mainz 1983, S. 150.

Der letzte Satz ist an sich betrachtet außerordentlich, doch scheint er uns organisch nicht zu den drei vorhergehenden zu gehören. Er ist eine symphonische Dichtung für sich, die wir ›Das Weltgericht‹ nennen möchten.¹⁶

[...] und fügen des näheren hinzu, daß die Symphonie den Eindruck eines Musikdramas ohne Text macht, daß der erste Satz der weitaus gehaltvollste und bedeutendste ist [...]¹⁷

Zum Quintett, das zunächst gar mehrmals ohne Finale gegeben wurde, hieß es nach der ersten Komplett-Aufführung am 8. Jänner 1885 in Wien:

Über die Schlußsätze, die wieder jäh abfallen, aber doch nicht ganz so tief sinken, wie manche Partien des eröffnenden Moderato, ist schwer kurz das Rechte zu sagen. Widerwärtig im Ganzen, enthalten sie doch nicht bloß viele positiv beachtenswerthe Bestandtheile, wie das Trio des Scherzo und das liebliche zweite Thema des Finale, sie sind selbst in ihren scurrilen Frechheiten von einer besonderen Merkwürdigkeit.¹⁸

Die Wiener Erstaufführung der Siebenten am 21. März 1886 riß Gustav Dömpcke zu der bekannten Äußerung hin, Bruckner komponiere »wie ein Betrunkener«, während Max Kalbeck dem Finale ein »Gemisch von Großtuerei und Armseligkeit« attestierte, dessen Schluß eine »theatermäßige Apotheose« sei, »bei der das bengalische Feuer zwar Applaus herausfordert, aber keinen sonderlich feinen Geruch hinterläßt.« Manfred Wagner, der die Rezensionen der Uraufführung der Achten (Nr. VIII/2.) am 18. Dezember 1892 detailliert untersucht hat, kam zu dem Schluß, daß nicht nur Bruckner-Feinde, sondern verblüffenderweise selbst »viele der Bruckner-Freunde leise Kritik am letzten Satz der Symphonie anklingen lassen«:

Fest steht jedenfalls, daß im wesentlichen auch hundert Jahre nach der Uraufführung der Achten Symphonie die zentralen Rezeptionsfaktoren, also die Zuschreibungskategorien oder Verbalisierungs-Umsetzungen sich kaum geändert haben [...] Dies steht in Widerspruch zu Vermutungen, daß die Rezeptionsgeschichte immer das Werk an sich verändere bzw. ihre Kenntnis die Einschätzung eines Werkes irritiere. Das mag ein Zufall sein (was ich nicht glaube), dies mag ein Spezifikum der Achten Symphonie sein (was ich ebenfalls nicht glaube), dies mag aus dem Umstand herrühren, daß das Werk an sich bei der Uraufführung nicht völlig verkannt wurde, sondern ihm *grosso modo* eine relativ gerechte Einschätzung widerfuhr. Dies mag aber auch als Argument dafür gelten können, daß möglicherweise die verändernde Kraft der Rezeption, zumindest was die Wirkung über ein Jahrhundert betrifft, eher überschätzt als unterschätzt wird.¹⁹

Inwieweit dies auch auf die anderen Werke Bruckners zutrifft, wäre noch zu untersuchen: eine umfassende Auswertung aller zu Lebzeiten Bruckners erschienener Rezensionen seiner Werke steht nach wie voraus. Festzuhalten bleibt, daß Kernpunkte der Kritik an den Finalsätzen die Vielfalt ihrer musikalischen Ideen, die ›dramatische‹ Anlage, die Fülle der Gedanken und infolgedessen die ›Zerrissenheit‹ der Form waren. Gerade sein innovativer Einfallsreichtum wurde Bruckner offenbar bei der Kritik zum Verhängnis, wengleich es durchaus schon frühe Gegenstimmen gab: Zeitgenossen wie Helm haben die avantgardistische Kühnheit der Sinfonien Bruckners wohl verstanden.

¹⁶ Nicht signierte Rezension der *Abendpost* vom 23. Februar 1881, zit. nach Wagner. *ibid.*, S. 151.

¹⁷ Rezension von Max Kalbeck, *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 23. Februar 1881, zit. nach Wagner, *ibid.*, S.152.

¹⁸ Rezension von Gustav Dömpcke, *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 17. Jänner 1885, zit. nach Gruber, Gerold W., »Bruckners Streichquintett F-Dur«, in: *Bruckner-Jahrbuch 1994/95/96*, Linz 1997, S. 129. Als ›Schlußsätze‹ sind hier Scherzo und Finale bezeichnet, da Hellmesberger die Innensätze umgestellt hatte.

¹⁹ Wagner, Manfred, »Zur Rezeptionsgeschichte von Anton Bruckners Achter Symphonie«, in: *Bruckner-Jahrbuch 1991/92/93*, Linz 1995, S. 109–115.

III. Das ›Finaleproblem‹ gestern und heute

Hofrat Max von Millenkovich-Morold veröffentlichte seinen bedeutenden Aufsatz «Das Brucknersche Finale» 1909, also 13 Jahre nach Bruckners Tod. Er stellte fest:

Der Vorwurf der Formlosigkeit, der einst so heftig und eigensinnig gegen Bruckner als Symphoniker erhoben wurde, ist heute nahezu verstummt. Nur die letzten Sätze der Brucknerschen Symphonien scheinen noch immer ein schwer zugängliches Gebiet zu sein. Sogar rechtgläubige Brucknerianer prallen manchmal vor ihren Geheimnissen zurück und flüchten dann zu dem kleinlauten Zugeständnis, der formelle Bau dieser Sätze sei eben doch nicht so meisterlich gefügt wie der aller übrigen. Rudolf Louis, der erste, der das Leben und Schaffen Bruckners mit gleich viel Liebe und kritischem Verständnis in grossen Zügen einheitlich dargestellt hat, gibt jenem Vorurteil die kräftigste Nahrung, indem er von klaffenden Rissen schreibt, die das gewaltige Mauerwerk dieser letzten Sätze durchklüften, und im Hinblick auf die zahlreichen Änderungen und Verbesserungen, die Bruckner selbst immer wieder vorzunehmen pflegte, geradezu meint, Bruckner habe auch im höheren künstlerischen Sinne mit dem Finale niemals ganz ›fertig‹ werden können, wofür die Nichtvollendung der Neunten Symphonie (ohne Finale) ein bedeutsames Symbol sei. Und doch bleibe ich dabei, dies seien nur Vorurteile.²⁰

Bereits 1921 griff Ernst Decsey in seiner bedeutenden Bruckner-Biographie diese Gedanken auf:

Der Haupteinfluß Bruckners aber liegt darin, daß er den symphonischen Schwerpunkt von vorn nach rückwärts verschob, aus dem ersten in den letzten Satz, worauf aufmerksam gemacht zu haben ein Verdienst Max Morolds ist. Als Künstler bedächtiger Entwicklung kommt Bruckner erst nach schwerer Arbeit zu seinen eigentlichen Dingen, als Diener Gottes kann er Gott nicht den Rücken mit einigen humorvollen Bemerkungen wenden: so macht er den leichtesten Teil zum Wichtigsten, nimmt dem Finale Rondo-Fröhlichkeit und Variationenlust und wölbt über seine Domkuppel eine ungeheure, zweite Kuppel, wozu er oft genug Material aus dem Unterbau, dem ersten Satz herbeischleppt. Seine Finale kennen nicht Sechsstel- oder Zweiviertel-Erlebnisse; es sind überhöhte, überbietende Sätze, die das Feierliche noch feierlicher, das Gewaltige gewaltiger gestalten, nur bisweilen wie in der Siebenten Symphonie die bewegtere Luft des nahenden Abschlusses erkennen lassend. Die Finale fassen die Konflikte zusammen, als flösse Kraft erst aus Kraft, und erkämpfen das Letzte und Allerbeste: die Antwort Gottes. Das gibt ein stark verändertes Symphoniebild. Die Verklärungen beenden es – die Leiter Jakobs rührt mit der Spitze an den Himmel und Engel steigen daran auf und nieder –, und Bruckner konnte seiner Unvollendeten, der Neunten Symphonie, keine andere Vollendung geben, als durch das Te Deum, das an Stelle eines Finales aufgeführt werden sollte. Das alte Unterhaltungspublikum der Achtziger Jahre sah diese ›göttlichen‹ Finale mit Konzertsaalaugen an und riß aus, zumal da die Brucknerschen Symphonie-Kathedralen, die Luft und Freiheit und Platz brauchen, mit Ausnahme der Achten zwischen andere Werke gepfercht waren, oder am Schluß die Raschermüdeten stöhnen machten. Strenggenommen eignet sich Bruckner am besten für Brucknerfeste, eigene Abende, an denen höchstens ein Händelsches Concerto Grosso oder eine weltliche Kantate von Bach vorangeht – sein würdigster Platz wäre Salzburg, das österreichische Olympia.²¹

Decsey hat noch zugespitzt, was bei Morold schon problematisch war: Beim Versuch, die Finalsätze von dem zu Lebzeiten Bruckners erhobenen Vorwurf der Formlosigkeit zu befreien, schossen die Autoren über das Ziel hinaus und behafteten sie nun ihrerseits mit dem Anspruch, sie hätten eine »überhöhen- de Synthese des sinfonischen Ganzen« zu leisten. Somit entstand ein neues ›Finale-Problem‹, und sogar

²⁰ Morold, Max, «Das Brucknersche Finale», in: *Die Musik*, Vol. VI, 1906-7, S. 28–35. Morold war ›Brucknerianer der ersten Stunde‹, Mitbegründer der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, lange Zeit einer der einflußreichsten Bruckner-Autoren, sowie entschiedener Gegner von Robert Haas und dessen Gesamtausgabe, bis er 1937 vom Vorstand der IBG zurücktrat.

²¹ Decsey, Ernst, *Bruckner*, Berlin 1921, S. 138.

noch 1983 konnte Werner Notter in seiner umstrittenen Studie *Schematismus und Evolution in Bruckners Symphonik* behaupten:

In jedem Brucknerschen Finale ist etwas Großes gewollt; es repräsentiert je nach Standpunkt der Autoren den symphonischen »Ausklang in Macht«, die Objektivität eines »Naturschauspiels«, oder die »Zusammenfassung und Synthese des jeweiligen Gesamtwerkes«; K. Laux spricht gar von einer »Endlösung«! Offensichtlich bemüht sich der Komponist in seinen Finalsätzen um »die Synthese der vorausgegangenen Sätze ähnlich wie Beethoven im Finale der Neunten«. Daß die Synthese gelungen sei, darf bezweifelt werden: Bruckner gelangt trotz aller forcierten orchestralen Aufwendungen »nicht zu einer wahrhaften Konzentration der bis dahin wachgerufenen Schaffenskräfte«.²²

Notter erklärte Bruckner quasi zum Opfer eigener Schaffensprozesse, manifestiert am sogenannten »Scheitern der Finalsätze«. Umgekehrt wäre aber die Frage zu stellen, ob die Bruckner-Rezeption nicht eher zum Opfer ihrer eigenen Erwartungshaltung geworden sei? Das Klischee vom »alles überhöhenden Finale« funktioniert nämlich nur unter der Prämisse, daß dies in einer Sinfonie so sein soll.

IV. Bruckners Sinfonien als Opfer des romantischen Musik-Erlebens

Im Zuge des 19. Jahrhunderts drifteten Gattungen der Instrumentalmusik auseinander und polarisierten sich in »absoluter« und »programmatischer« Musik – Kategorien, die reine Gedankenkonstrukte der Ästhetik bleiben. Diese Kategorien gelten bis heute fort; die zugrundeliegenden Konzepte werden kaum in Frage gestellt. In seinem Aufsatz »Warum wir von Beethoven erschüttert werden« nannte Peter Schleuning in diesem Zusammenhang das bürgerliche Konzert 1978 einmal »den sekularisierten Gottesdienst des Bürgertums«. Er verstand das romantische Musik-Erleben als autonome religiöse Praktik und somit als Teil der Sekularisierung. 1998 erläuterte Willem Erauw diesen Prozess 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 Bestandteil eines Verweltlichungs-Prozesses – zu begreifen. Transzendente Erfahrung wird es immer geben, aber ihr Gehalt verändert sich im Sekularisierungs-Prozess: Mit dem Abklingen traditioneller Religion übernehmen nämlich kulturelle Aktivitäten die transzendente Funktion. Die interessantesten Ansichten über Sekularisation 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 lediglich 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

²² Notter, Werner, *Schematismus und Evolution in Bruckners Symphonik*, Freiburg 1983, S. 25.

verinnerlicht und sodann der Glaubensinhalt in der Heiligen Schrift und den Geboten festgeschrieben, deren Einhaltung im Gegenzug skrupulös überwacht wird. Eine sekularisierte Form religiöser Erfahrung brachte also das Phänomen klassischer Musik hervor, damit verbunden die Ton-Monumente des Kanons und infolgedessen einen konzeptuellen Imperialismus. Mit Beethovens Symphonien 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 Musikwissenschaften 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 Aesthetik, 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?²³

Fortan mußten sich Komponisten von Sinfonien als der »absolutesten« aller Gattungen im Sinne einer »nichts als Musik« an Beethovens Sinfonien messen lassen; es war alles verpönt, was auch nur leicht nach »Programm« roch. »*Per aspera ad astra*« hieß die Devise, ausgehend von Beethovens Fünfter und Neunter, unermüdlich heruntergebetet in Konzertführern, Programmheften, Tonträger-Booklets und in musikwissenschaftlichen Studien. Es ist in der Forschung ein kaum angetastetes Dogma, daß Bruckner sich Beethovens Sinfonien als Modell bemächtigt habe, »an dem es sich entlang komponieren ließ« – so Notter, der diesen Vergleich und die dadurch aufgeworfenen Kompositionsprozesse in seiner Studie aufgenommen, durchgearbeitet, aber zugleich wohl entgegen seiner Absicht auch *ad absurdum* geführt hat: »Bruckners scheinbar unvermittelte Selbstvorgabe eines eigenwilligen Sinfonischen Modells, an dem er stur wider alle Rücksichten festhielt, war legitime kompositorische Reaktion auf den Traditionsverlust, den bedenklichen Verschleißzustand der symphonischen Form selber. [...] Bruckners Evolutions-Symphonik ist geronnene Reflexion auf die Frage, ob Symphonien überhaupt noch möglich seien.«²⁴ Wenn aber Bruckner ernsthaft daran gezweifelt hätte, ob »Symphonien überhaupt möglich seien«, hätte er sicher keine komponiert. So ist es nicht Bruckners Sinfonik, sondern deren fehlgeleitete Interpretation, die sich als »geronnene Reflexion« erweist. Sogar ein Leonard Bernstein warnte als Komponist wie Interpret vor den Gefahren einer derart eingegengten Sichtweise:

Es heißt immer wieder – und läßt sich durch geschichtsbezogene Denkhaltungen auch untermauern – , daß die symphonische Form, also die Symphonie und das Instrumentalkonzert, von Mozart bis Mahler einen gewaltigen Zirkel ausgesprochen hat. Als Höhepunkt dieses hundertfünfzig Jahre umfassenden Halbkreises gilt ganz allgemein Beethoven. Die Verfechter dieser Ansicht sehen alle nach Beethoven erfolgten symphonischen Äußerungen für gewöhnlich als eine Art Abstieg an; alles was nach Mahler kam, betrachten sie gar als glatten Verfall. Die Konsequenz eines solchen deterministischen Standpunktes wäre das Eingeständnis, daß das 20. Jahrhundert in bezug auf die Symphonik ein epigonaler Zeitabschnitt ist. Zwar werden hin und wieder Symphonien komponiert, zwar finden sich darunter immer wieder Meisterwerke, aber nach dieser Theorie entspränge keines unter ihnen einer lebendigen musikalischen Strömung, einem vitalen künstlerischen Wachstumsprozess. Dann [...] hätte das symphonische Orchester keine andere als eine museale Funktion. [...] Daraus folgt aber, daß der Dirigent zum Kustos würde und

²³ Erauw, Willem, »Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works«, in: *Acta Musicologica* 70, Nr. 2, 1998, S. 109–115. Übersetzung ins Deutsche vom Verfasser.

²⁴ Notter, *ibid.*, S. 111.

die ganze Einrichtung der symphonischen Konzerte vom Hauptstrom der zeitgenössischen Musik abgeschnitten wäre.²⁵

Hier bewahrheitet sich der von Erauw beschriebene *worst case* – Musikwissenschaft, Rezeption und Aesthetik stecken in der »Falle des Konzepts«. Bei Bruckner hatte das, mehr noch als bei Beethoven, drastische Konsequenzen: 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. Allzu menschliche Aspekte seiner Musik wie Güte, Liebe, Mitgefühl, Humor, Ironie, Tanz, aber auch Wut, Frustration, Größenwahn, Gewalt, Einsamkeit und Erotik werden gemildert, verleugnet oder gar negiert – eine Attitüde, die Roger Norrington treffend als »Opferung von Bruckners Menschlichkeit auf dem Altar der Ehrwürdigkeit«²⁶ bezeichnete. Kaum ein Komponist spaltet infolgedessen sein Publikum so sehr zwischen Annahme und Verweigerung wie Anton Bruckner. Andererseits mußte er sich – genau wie Beethoven! – die Ausklammerung eines großen Teils seiner Produktion gefallen lassen, nämlich das weltliche Schaffen, einen großen Teil der geistlichen Musik und vor allem die zwischen 1863 und 1875 entstandenen sechs Sinfonien.

Bestandteil dieser Ideologie ist auch die Betrachtungsweise der Finalsätze als »stolze Kuppel des Gebäudes«. Dabei hatte schon Morold erkannt: »In der Fünften und Neunten hat Beethoven Beispiele für diese Gattung gegeben. Aber es blieben einstweilen nur individuelle Beispiele, deren eines überdies in der Form durch den beigegebenen Text bestimmt war. Mendelssohn und Schubert schrieben wieder das alte, gemütlichere Finale.« Und nicht nur die: Die unendliche Vielfalt höchst eigenständiger Konzeptionen etlicher Sinfoniker nach Beethoven haben durch ihre schiere Existenz diese Ideologie längst zu Grabe getragen. Schon Finalsätze des 19. Jahrhunderts – beispielsweise der *Italienischen* von Mendelssohn, der Sinfonien *Manfred* und *Pathétique* von Čajkovskij, der Dritten und Vierten von Brahms oder der Siebenten und Neunten von Dvořák – stellten die These von der Schlußapothese nachdrücklich in Frage. Jeder Versuch, ein späteres sinfonisches Werk an Beethoven zu messen, würdigt die Autonomie von Finale-Konzeptionen anderer Komponisten herab und muß zwangsläufig in einer Sackgasse enden – zumal ungeachtet der Popularität der Neunten Sinfonie Beethovens auch ein gewisses Mißtrauen ihr gegenüber sich immer wieder Gehör verschafft.

V. Bruckner und die *Sinfonia Caratteristica*

Will man die »Verabsolutierung« der Sinfonien Bruckners beenden, so müßte ein Spagat geleistet werden – das Aufheben der Kategorien absoluter und programmatischer Musik zugunsten eines einenden Ganzen, mithin das Abnehmen der dogmatischen Brille. Den Grundkonflikt hatte bereits Theodor Helm 1877 in prophetischer Weise erkannt: »Wenn überhaupt, so könnte man höchstens gegen das Finale der Brucknerschen Schöpfung den Vorwurf erheben, stellenweise mehr dramatische als symphonische Musik gemacht zu haben.« Dem eingeeengten Blickwinkel nach hätte das »Dramatische« ja in der »symphonischen« Musik nichts zu suchen. Gleichwohl hatte Helm durchaus recht: Es gibt bei Bruckner starke Züge des »dramatischen« Stils, gerade in den Finalsätzen. Auch die meisten von Bruckners Kritikern haben diese nicht in ihr eigenes Konzept passende Qualität bemerkt. Noch Nötter anerkannte widerstrebend, das sich – namentlich in den frühen Sinfonien – »die vorderen Sätze in bescheidenerem Rahmen halten und den Schlußsatz nicht verdrängen. Das Finale behauptet sich als »Charakterstück.«²⁷

²⁵ Bernstein, Leonard, *Erkenntnisse*, München 1986, S. 159f.

²⁶ Im Booklet seiner CD-Einspielung der Erstfassung von Bruckners Dritter, S. 20, EMI CD Nr. 5 56167 2.

²⁷ Nötter, *ibid.*, S. 25.

Der Typus der *Sinfonia Caratteristica* war schon vor Beethovens Zeit ausgeprägt; ein großer Teil der im 19. (und auch 20.) Jahrhundert komponierten Sinfonien sind sogar weit eher charakteristische denn absolute, und überhaupt dürften die allerwenigsten Sinfonien den strengen Kriterien eines absoluten Kunstwerks entsprechen. Der verallgemeinernde, später fast zum Schimpfwort gewordene Begriff ›Programm-Sinfonie‹ hat dabei im Laufe des 19. Jahrhunderts den Begriff ›Charakteristische Sinfonie‹ weitestgehend verdrängt; nur in der Kammermusik überlebte das ›Charakterstück‹. Nach Constantin Floros sind *Sinfonia Caratteristica* solche, denen ein bestimmtes Sujet zugrundeliegt, welches eher in Form musikalischer Szenen als im Sinne einer wörtlichen ›Nacherzählung‹ umgesetzt ist. Bei Beethoven sind dies beispielsweise die *Sinfonia Pastorale* (von Beethoven ausdrücklich selbst als ›charakteristische Sinfonie‹ bezeichnet!), die *Sinfonia Eroica*, mit Einschränkungen auch die Fünfte und Neunte.

Dieses Genre interessierte Bruckner auf besondere Weise; er hörte und studierte sogar zum größten Teil derartige Werke, wie die aus seiner Bibliothek erhaltenen Partituren, aber auch private Aufzeichnungen und Berichte seiner Schüler und Freunde nahelegen. Von Beethoven interessierten ihn gerade die Dritte, Sechste und Neunte besonders, von Berlioz *Harold in Italien*, die *Symphonie Fantastique* und *Romeo und Julia*, von Liszt die *Faust-* und *Dante-Sinfonie*, von Mendelssohn die Sinfonien *Reformation*, *Italienische* und *Schottische*, Mozarts *Jupiter-Sinfonie*, von Schumann die Sinfonien *Frühling* und *Rheinische* (welche Bruckner spöttelnd als ›Sinfonietten‹ bezeichnete), Schuberts *Unvollendete* und *Große Sinfonie*, vielleicht auch die *Historische Sechste* von Louis Spohr. Außerdem befaßte er sich nicht von ungefähr vor allem mit charakteristischen Konzert-Ouvertüren, sinfonischen Dichtungen, Messen und Dramatischen Werken z. B. von Berlioz, Haydn, Liszt, Meyerbeer, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Spohr, Wagner und Weber.²⁸

Die Wurzeln all dieser Werke stecken im Barock und in der Mannheimer Schule, in der Affekten- und Figurenlehre, Tonarten-Charakteristik und der rhetorischen Musik – Elemente, die im Charakterstück zu einer neuen, romantisierenden (aber nicht zwingend romantischen) Tonsprache verschmolzen. Ganz dazu passend sind die Tonsatzlehren, nach denen Bruckner seine Kunst erlernte und lehrte: Theoriewerke von Albrechtsberger (1837), Dürnberger (1841), Kirnberger (1771), Lobe (1850), Marpurg (1755), Marx (1837), Reicha (1832), Richter (1852), Riepel (1752), Sechter (1853/4), Türk (1783, 1791) und Weber (1817) – mithin das geballte Tonsatzwissen der Koryphäen aus hundert Jahren; Theoriebücher wie Johann Christoph Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition* mit seiner Theorie der zweiteiligen Sonatenform waren z. T. bis ins 20. Jahrhundert hinein in Gebrauch.

Geradezu unerhört war schon, in welcher Art Bruckner 1864 – nachdem er seine Studienzeit beendet und den Konzertraum endgültig betreten hatte – in seiner d-moll-Messe die dramatische Szene eines *Et resurrexit* schuf, welche ohne weiteres in Webers Wolfsschlucht spielen könnte. Dem Kirchenmusiker Bruckner stand ohnehin eine breite Palette von musikalischen Formeln der Text-Exegese zur Verfügung, wie schon Manfred Wagner in seiner Dissertation *Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung* 1970 andeuten konnte. Analysiert man die Sinfonien hinsichtlich ihrer Wurzeln in Bruckners Kirchenmusik, tritt ein Netzwerk versteckter Anspielungen und Bedeutungen zutage, das in seiner ganzen Tragweite von der Bruckner-Forschung bis heute noch gar nicht erkannt und analysiert wurde.

Bruckner benutzte nämlich immer wieder signifikante Topoi im Sinne einer charakteristischen Aussage oder szenischen Illustration. Die in Bruckners gesamtem Werk immer wiederkehrende ›Himmelsleiter‹ zum Beispiel (erstmalig deutlich ausgeprägt im *Kyrie* und *Agnus Dei* der d-moll-Messe) ist da nur die Spitze eines Eisbergs. Wenn beispielsweise im Finale der Fünften in der Coda das Choralthema wie-

²⁸ Backes. Dieter Michael, *Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Bruckners Symphonien*, Mainz 1993, Bd. I, S. 67ff.

derkehrt (T. 583ff), spielen die Violinen und Violen eine charakteristische Achtel-Begleitfigur, die Bruckner dem *Et resurrexit* der f-moll-Messe entnahm und damit die ›Auferstehung‹ des Chorals illustrierte. Derlei Topoi werden da regelrecht zu Chiffren, nicht unähnlich jenen, die etwa auch im sinfonischen Schaffen eines Brahms oder Schumann zu finden sind. All dies sind Elemente dramatischen Komponierens, zu dem sich Bruckner mehrmals selbst bekannte und das ihm auch die Kritiker attestierten – siehe etwa der oben zitierte Frey, der ausdrücklich von einer »Fülle von Bildern« in der Vierten sprach. Zur Achten sind ebenso eindeutige charakteristische Bilder Bruckners überliefert wie zur *Romantischen* (siehe oben), welche aber von der Bruckner-Forschung immer noch als nicht signifikant abgetan werden. Wieder gebührt Constantin Floros der Verdienst, auf diese Ebene des Komponierens aufmerksam gemacht zu haben:

Jüngere Untersuchungen ergaben, daß das gültige Bruckner-Bild einer gründlichen Revision bedarf. Bruckners Musik darf unter keinen Umständen als absolute Musik rubriziert werden; mit der formalistischen Ästhetik Eduard Hanslicks hat sie nichts gemein. Es war bislang unbeachtet geblieben, daß Bruckner mit den kunsttheoretischen Maximen des Wagnerismus vertraut war und die Programm-Musik höher einschätzte als die absolute Musik. Es konnte gleichfalls nachgewiesen werden, daß Bruckners hermeneutische Erläuterungen zu mehreren seiner Werke authentisch sind. [...] Die bestehenden Korrespondenzen und Korrelationen beweisen, daß außermusikalische Vorstellungen und Bilder den Schaffensprozeß bei Bruckner begleiteten und die Gestaltung der Musik wesentlich bestimmten. Die authentischen Programme zur Vierten und zur Achten, die gemeinhin belächelt oder ignoriert werden, müssen somit ernst genommen werden.²⁹

Auch in den anderen Sinfonien lassen sich oft charakteristische Szenen festmachen, die sich aus dem assoziativen Hören heraus erschließen. Beispielsweise könnte der Sechsten Sinfonie ohne weiteres ein bisher verborgen gebliebenes Programm zugrundeliegen: Im Adagio stellt sich der Eindruck einer in Töne gemalten Trauerfeier ein; das Scherzo zeugt von grotesk schreitender, Spuk-artiger Schattenhaftigkeit; der Jagdhörnerklang im Trio rekurriert auf Beethovens *Eroica*, und das Finale wirkt wie ein regelrechtes Schlachtbild von einer bei Bruckner seltenen Stringenz. Handelt es sich hier um einen Kampf wie den des Erzengels Michael gegen das Böse? Dafür sprächen die Schwert-artige Faktur des Hauptthemas und die Art, wie es eingesetzt wird ebenso wie die darniederliegende phrygische Einleitungsmelodie (ganz ähnlich übrigens wie der Finale-Beginn in der Dritten von Brahms), ihr immer stärkeres Aufbäumen in der zweiten Abteilung und auch ihr Kampf mit dem aus dem *Non confundar* gewonnenen Fanfarenmotiv, das in der Coda nur mit Mühe und Not gerade noch einmal davonkommt.

Ohne eindeutige Belege in den Quellen müssen solche Ideen natürlich Spekulation bleiben. Es sind aber jedenfalls solche Finalsätze wie der der Sechsten, die die meisten dramatischen Charakteristika aufweisen. Dabei ist es gar nicht nötig, explizit hermeneutisch zu werden (das Drei-Kaiser-Treffen zu Beginn des Finales der Achten könnte beispielsweise ebensogut eine Turnier-Szene illustrieren, wo recht anschaulich die Kombattanten in den Schranken aufeinanderzureiten und mit Eintreten der Trompeten-Fanfare aus dem Sattel gehoben werden). Geister der Vergangenheit wie die berühmten Exegesen eines Arnold Schering oder die haltlosen Spekulationen eines Ilmari Krohn sollen hier beileibe nicht wieder heraufbeschworen werden. Wichtig scheint vielmehr die Assoziierbarkeit der Musik mit dem dramatischen Charakter an sich, wie Manfred Wagner erkannte:

Natürlich wird niemand leugnen können, daß möglicherweise inhaltliche Programme oder Programm-Assoziationen Pate bei der Konzeption der sinfonischen Werke oder ihrer Teile standen, nur: Dies ist keine Errungenschaft der Romantik, sondern galt möglicherweise auch für die gesamte Klassik. Joseph

²⁹ Vgl. z. B. Floros, *ibid.*, S. 5–14.

Haydn war es immerhin, von dem wir wissen, daß er sich mit überlegten Geschichten vor der Abfassung einer Sinfonie in Stimmung brachte. Daß diese Stimmungen interpretierbar sind, und zwar in sehr variablen Formen, wie uns die Bruckner-Literatur nachweist, ist offensichtlich, auch wenn sie vom Komponisten selbst stammen oder mit seiner Billigung vorgebracht werden. [...] Möglicherweise lassen sich sogar aus den Typologien der Themen heraus vereinzelt Signets für bestimmte semantische Bedeutungen ableiten, aber niemals in Form einer diachron verlaufenden Geschichte, wie sie der Programm-Sonate oder der Programm-Sinfonie eigen ist.³⁰

VI. Bruckners Finale im sinfonischen Ganzen

Schon Max Morold hatte wesentliche Erkenntnisse zur Funktion von Bruckners Finale innerhalb des gesamt-sinfonischen Kontextes gewonnen:

Unbeirrt-rücksichtslos will er nur den Inhalt endgültig und erschöpfend aussprechen, und die Risse und Klüfte [...] gehören hier zweifellos mit zur Sache. [...] Ist nun – in den ersten drei Sätzen – der Grundcharakter nach allen Seiten gewendet und in seiner Fülle ausgesprochen, so handelt es sich im letzten Satze darum, daß dieser Charakter auch an inneren Gegensätzen und vor feindlichen Gewalten sich behauptet, mit einem Worte: den Sieg erringe, dessen Darstellung jetzt die Aufgabe ist. [...] Hier soll und darf zunächst keine Einheitlichkeit herrschen, und die notwendige Zerrissenheit bereitet auf das wirksamste das Gefühl der Befreiung vor, das mit dem endlich hereinbrechenden ›Sieg‹ uns überwältigt. Dieser Sieg wird in der Regel durch die leuchtende Wiederaufnahme des Hauptthemas des ersten Satzes verkündet und bekräftigt; die Gefahren sind überwunden, das Gleichgewicht ist wieder hergestellt, der Ring ist geschlossen; statt der vermissten Einheitlichkeit des Finales haben wir die thematische Einheit der Symphonie.³¹

Oskar Lang ergänzte:

Das Finale nimmt alles Vorausgegangene als Voraussetzung, als Basis für das Kommende; es kann sich knapper fassen, mit Hinweisen und Andeutungen begnügen, wo im ersten Satz begründet und entwickelt werden mußte. Die Exposition ist vorbei. Statt Entwicklung ist jetzt vielmehr glatte Abfolge des Geschehens, Auswirken der Kräfte in wuchtender Beschwingtheit, Schlag auf Schlag; natürlich mit Ruhepausen dazwischen, die aber nur in den früheren Symphonien noch wahre ›Inseln der Seligkeit‹ bilden (wie in der zweiten Symphonie), später nur mehr als nicht lang andauernder Gegensatz gebildet sind. Die Dynamik ist größer, die Gegensätze prallen hart aufeinander, die Stationen der breiteren Schau, des ›höher hinauf‹, werden nicht mehr mühsam errungen, sondern wie im Fluge erreicht; alle Kräfte, ihrer selbst sicher, erproben sich nicht mehr, sondern erobern spielen ihre Ziele, drängen zur Entscheidung.³²

Lang war es auch, der erkannte, daß die Natur der Finalsätze mit den thematisch-motivischen Prozessen in Bruckners Sinfonie wesentlich zusammenhängt:

Der stark veränderte, auf Autonomie basierende Charakter der Themen steigerte nun allerdings die Schwierigkeit, die Symphonie in ihren verschiedenen Teilen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschweißen, um ein Beträchtliches. Und so ergab sich von selbst, daß auch die Anwendung des thematischen Materials von ganz neuen Gesichtspunkten aus geschehen mußte. Man ist in der Erkenntnis des strukturellen Aufbaus der Brucknerschen Symphonie lange über die rein äußerlichen Satz- und Gruppeneinteilungen nicht hinausgekommen und so natürlich immer an der Oberfläche hängengeblieben. Es vergingen Jahrzehnte, bis man auch hier endlich zu tieferen Einsichten vordrang. Sie ergaben den schlüs-

³⁰ Wagner, Manfred, «Was ist an Bruckner romantisch?», in: *Bruckner-Symposium 1987, Bericht*, Linz 1989, S. 28.

³¹ Morold, *ibid.*, S. 33.

³² Lang, Oskar, *Anton Bruckner – Wesen und Bedeutung*, München 1943, S. 103.

sigen Befund, daß Bruckner das thematische und motivische Material der Symphonie in der Regel als geschlossene Einheit konzipiert hat und damit eine Straffheit der Bindung zwischen den einzelnen Sätzen und Satzgruppen erzielte, die über das Gewohnte erheblich hinausging. Den frühesten Vorstoß in dieser Beziehung hat meines Wissens der Komponist Armin Knab [...] gemacht mit seiner thematischen Analyse der Fünften Symphonie (Universal Edition 1922). Sie sei jedem, der die geheimen Kräfte kennen lernen will, die in Bruckners Tonschaffen am Werke sind, eindringlichst empfohlen. Das Prinzip, das Knab gefunden hat und in peinlich genauer Analyse nachweist, ist das einer absolut organischen Entwicklung der Themen aller vier Sätze der Symphonie sozusagen aus einem thematischen Urmaterial, einem Urkomplex heraus. Dieses Urmaterial, das Bruckner [...] an die Spitze, der Musik voran, gestellt hat, enthält im Keime schon alle thematischen Bildungen, die nachher im Ablauf der ganzen Symphonie vorkommen. Das ist vergleichbar dem Wachstum eines pflanzlichen oder besser noch eines geistig-seelischen Organismus, aus dessen angeborenen Grundeigenschaften heraus sich die Struktur seines Charakters, seines Entwicklungsganges allmählich herausbildet. Natürlich sind die Themen im Verlauf ihrer Fortentwicklung starken Veränderungen unterworfen, so daß der Nichtkundige – womit keineswegs nur der Nichtmusiker gemeint ist – immer ein neues Thema zu vernehmen glaubt, während in der Tat nur Umbildungen vorliegen – nun aber nicht im strengen Sinn der alten Polyphonie, als bloße Umkehrungen, Vergrößerungen oder Verkleinerungen, was mehr oder weniger einer Wiederholung in anderer Form gleichkäme, sondern tatsächliche Neubildungen, die Ähnliches, aber nicht Gleiches bringen; ihre Herkunft aus schon Erklungenem, aus demselben Kern, wird zwar aufs erstemal nur selten bewußt erfaßt, aber instinktiv desto sicherer gefühlt. [...] Bei Bruckner ist in seinen höchstausgebildeten Werken kein Motiv, keine Phrasierungs-, keine Begleitungsfigur mehr, die allein und für sich stünde; selbst die begleitenden Figurationen der Streicher, die bei den Klassikern fast nur schmückenden oder antreibenden, befeuernden Charakter haben, werden in das Gewebe des Thematischen miteinbezogen [...]. Alles hat thematische Bedeutung, alles ist in gleicher Weise substantiell. Es ist in höchstem Sinne ›geprägte Form, die lebend sich entwickelt‹. So mannigfaltig und vielgestaltig die Einzelausprägungen der Themen auch sein mögen, sie werden in ihrer Struktur doch determiniert durch das einmal konstituierte Grundgesetz, das formbestimmend das Tonwerk beherrscht. Das gibt seiner Musik auch jene absolute Einheit, jenes Zusammengeschweißte des Gefüges, aus dem sich nichts, auch nicht der kleinste Baustein fortnehmen läßt, jene eherne Notwendigkeit im Ablauf der ganzen Entwicklung. [...] Nur ein Aufdecken dieser strukturellen Organik – sie bedeutet einen Blick in die geheime Werkstatt des Meisters – vermag uns den eigentlichen Bauwillen Bruckners zu erschließen; nur so wird uns das innerste Gefüge seiner Musik auch bewußt klar werden.³³

Weitergeführt wurde der Gedanke von Werner F. Korte, der für Bruckners Komponieren das sogenannte ›Mutationsverfahren‹ als wesentlich erkannte.

Korte behauptet, daß die Werke Bruckners aus einer Serie von ›Werkstücken‹ bestünden, die mittels ›Mutation‹ aus ein oder mehreren diskreten ›Kernzeilen‹ abgeleitet würden, allerdings offensichtlich ohne die klein-strukturellen Übereinstimmungen zwischen den kontrapunktischen Details dieser Blöcke in Betracht zu ziehen, die die zunehmende Zerlegung der Form zum Teil ausgleichen [...]. Korte veranschaulicht, wie Bruckner in seinen frühen Symphonien von den nach klassischen Modellen symmetrisch gebauten melodischen Phrasen abwich und sich einem zunehmend detaillierten und sorgfältig ausgeführten Prozeß motivischer ›Mutation‹ zuwandte, indem Phrasen stufenweise in einer besonderen Dimension – wie etwa Intervall, Richtung der Intervalle, Rhythmus usw. – verändert wurden, ein Vorgang, den Dahlhaus als ›Trennung der Parameter‹ bezeichnet. Die Konsequenzen dieses Prozesses sind in den späteren Werken Bruckners und besonders in der Neunten in der weiteren Dimension thematischer Entwicklung wie auch in der motivischen ›Kleinarbeit‹ ersichtlich. Gemeint sind jene fein ausgehörten kontrapunktischen und rhythmischen Details, die der hauptsächlichen Thematik unterliegen und die zum Teil gegen das ›zentrifugale‹ Streben einer zunehmend chromatischen Harmonik und zunehmend von-

³³ Lang, *ibid.*, S. 83f.

einander abhängiger »Werkstücke« (Korte) wirken und daher zu einer Art ›Gravitationsfeld‹ werden, das dazu beiträgt, die Komposition zusammenzuhalten.³⁴

Das in den Kopfsätzen exponierte Material und der Anstoß seiner Evolution hat aber nun tiefgreifende Konsequenzen für den Ablauf der Sinfonie. Die Innensätze bekommen die Funktion, ein kontrastierendes Gegengewicht zu den Ecksätzen zu bilden und weiter entfernte Aspekte des Materials zu beleuchten – dabei sind sie ab der Vierten Sinfonie zunehmend paarig aufeinander bezogen –, die Hauptstränge aber nicht zu belasten, welche die Sonatenformen der aufeinander bezogenen Ecksätze austragen. Wie gut Bruckner auch im hörpsychologischen Sinne um die Wirksamkeit solcher Kontrastbildungen wußte, zeigt, daß in der Regel die Sinfonien in Moll jeweils langsame Sätze in Dur, umgekehrt Sinfonien in Dur langsame Sätze in Moll aufweisen. Die Kopfsätze müssen in einem solchen Konzept fast zwangsläufig statischer, geradliniger und geschlossener als die Finalsätze wirken.

Die weit angelegten drei thematischen Gruppen sind dort besonders klar gezeichnet und folgen bestimmten charakteristischen Parametern. Oskar Lang beschrieb die beiden Grundtypen der Hauptthemen als »die der Ur-Intervalle (Typus A) und die der Nahschrittspannungen (Typus B).«³⁵ Schon Karl Grebe erkannte, daß Themen vom Typus B aus Umspielungen des Grundtons und engen Intervallschritten vor allem in den drei c-moll-Sinfonien vorkommen, also in den Hauptthemen der Ersten, Zweiten und Achten.³⁶ Auch die f-moll-Sinfonie bevorzugt Typus B. Die Hauptthemen der Dritten und Vierten folgen dem Typus A aus den Urintervallen (Prim, Terz, Quart, Quint, Oktav), während die Hauptthemengruppen des Quartetts, des Quintetts, der d-moll-Sinfonie, der Fünften, Sechsten, Siebenten und Neunten eine Mischform aus A und B darstellen.

Die Hauptthemen sind die facettenreichsten Gebilde in Bruckners Sonatensätzen und so gestaltet, daß sie höchsten Wiedererkennungswert haben. Besonders individuell sind die Hauptthemengruppen der Kopfsätze der frühen Sinfonien: Die der f-moll-Sinfonie und der Zweiten sind responsorisch, also eine Frage der Violinen, beantwortet vom Tutti bzw. den Hörnern. Die Themen der Ersten und der d-moll-Sinfonie haben einen marsch-artigen Begleitrythmus der tiefen Streicher, über dem die Violinen eine gezackte Struktur aufwerfen. Die Dritte, Vierte und Neunte exponieren ein sich entwickelndes Vorthema aus Urintervallen, gefolgt von einem im lauten Unisono ausbrechenden Kern. Die Fünfte, Sechste, Siebente und Achte haben eine ausgedehnte thematische Struktur zum Hauptthema, die erst verhalten exponiert und dann im Pleno wiederholt und bekräftigt wird, wobei der Kopfsatz der Fünften zusätzlich noch eine langsame Einleitung kennt.

Die zweiten Themen sind mit Bruckners Begriff ›Gesangsperiode‹ erschöpfend charakterisiert. Peter Gülke fand für sie das schöne Bild einer *Musica Humana* von »selbstvergessener Melodieseligkeit« und »innerweltlicher Stallwärme« im Gegensatz zur »*Maiestas*-Symbolik der Prägungen am Beginn der Dritten, Vierten, Sechsten, Siebenten und Neunten Symphonie.«

Nun wird gesungen – mit der gleichen Inbrunst, welche eben noch den Blick nach oben trug. [...] Er singt hingegeben und überschwenglich, zuweilen ungebändigt wie nur irgendeiner. Abermals läßt sich von ›Themen‹ schlecht reden, denn fast durchweg handelt es sich um Melodienbündel, kaum je um einzelne Gestalten und Linien; wie unter der Hypnose einer bestimmten Gang- und Singweise fallen mehrere Stimmen meist hintereinander ein, ihr ungezwungenes Kontrapunktieren – wie gut hat er da seinen

³⁴ Korte, Werner F., *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963. John A. Phillips: »Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners«, in: *Bruckner – Jahrbuch 1989/90*, Wien 1991, S. 165.

³⁵ Lang, *ibid.*, S. 79.

³⁶ Grebe, Karl, *Anton Bruckner*, Hamburg 1972, S. 111.

Sechter verdrängen können! – vor allem Ausdruck eines gesteigerten Singens, dem um seiner Inbrunst willen jedes Mittel recht und das nicht nur seiner Gangart, sondern auch seiner harmonischen Bettung von vornherein sicher ist. Immer spielen, vermittelt zumal durch Schubert (Oktett, Klaviertrio B-Dur, Streichquintett etc.), Sexten eine bestimmende Rolle, welche in den Quint-Oktavklängen von Bruckners *Musica Mundana* ähnlich gemieden blieben wie in der mittelalterlichen Theorie die als unvollkommenes Intervall verpönte Terz.³⁷

Die dritte Themengruppe, die Schlußperiode, ist bei Bruckner immer rhythmisch geprägt und treibt das Geschehen aus der inselhaften Abgeschlossenheit der Gesangsperioden zurück; zugleich vermittelt sie nicht selten auch im Charakter eine starke Distanz und Ferne. Berühmt geworden sind die sogenannten ›Doppel-Unisoni‹, eine parallele Führung zweier Stränge, die sich gelegentlich berühren; diesen Charakter finden wir in den Kopfsätzen der Zweiten, Dritten, Siebenten, Achten und Neunten. In allen übrigen Sinfonien greift die Schlußperiode motivisch auf das Hauptthema zurück und ist relativ selten wirklich ›eigenständig‹ (Fünfte, Sechste).

Bruckner geht es offenbar um ein lediglich als Bewegungsform definiertes, anonymes Schwingen, eine Hohlform, die ohne Gefährdung ihrer Identität angereichert und modifiziert werden kann – auch hier also die Konzeption eines Bündels, wie er es beim lyrischen Beethoven, z. B. im zweiten Thema der *Pastorale*, und bei Schubert finden konnte. In der Abstraktion zur frei in sich schwingenden Hohlform freilich geht er über seine Vorgänger hinaus; hier konnte er innerhalb einer bereits in Gang befindlichen Musik das Einpendeln der Anfänge nahezu wiederholen, konnte Dimension und Freiraum gewinnen für den Eintritt von Neuem, Gliederungspunkte setzen, ohne sogleich mit einer kompakten Prägung aufwarten zu müssen, bei deren Massivität seine Sensibilität ignoriert fände, daß Musik Zeit braucht, ganz und gar, wo sie Neuem entgegengeführt wird, um es sich einzuverleiben.³⁸

Im Sinne einer klassischen Durchführung tastete Bruckner seine Themen kaum an, denn eine regelrechte Durchführungsarbeit würde den auf die ganze Sinfonie angelegten Evolutionsprozess gefährden. Oft verwendete er deshalb blockartige Strukturen, die lediglich bestimmte Teilaspekte der Themengruppen beleuchten und sie auf ihre kontrapunktische Verwendbarkeit hin abklopfen. Vor allem in den Kopfsätzen finden sich Imitationen, Vergrößerungen, Verkleinerungen oder Umkehrungen und Spiegelungen der Themen, oftmals nur die Beharrung und Bekräftigung signifikanter Elemente, wie, um sie für die im Finale erfolgenden Prozesse aufzuheben und von Zeit zu Zeit dem Hörer regelrecht einzuhämmern. So gewinnt bei Bruckner erst das Finale die Funktion der eigentlichen ›Durchführung‹ des Materials aus dem Kopfsatz, wo sie nicht selten regelrecht eingefroren schien, allenfalls dazu dienend, den energetisch aufgeladenen Wieder-Ausbruch des Hauptthemas in der Reprise herbeizuführen. Die Zweiteiligkeit der Sonatenform nach dem Lehrbuch von Lobe kam Bruckner besonders entgegen; für seine Begriffe der ersten und zweiten Abteilung fand Robert Simpson in seinem Buch *The Essence of Bruckner* die glücklichen englischen Entsprechungen eines »statement« und »counterstatement«. Im Zuge von Bruckners sinfonischer Entwicklung wurden dabei die durchführenden und reprivatisierenden Bereiche des Hauptthemas immer stärker angenähert, schließlich miteinander verschmolzen. Kann man in den Kopfsätzen der früheren Sinfonien noch einigermaßen klar eine Hauptthemenreprise ausmachen, so bedeutet in den späteren Werken oft erst das Erreichen der Gesangsperiode sicheren Boden gewinnen.

³⁷ Gülke, Peter, «Bruckner – von seiner Neunten Symphonie aus gesehen», in: *Brahms/Bruckner – Zwei Studien*, Kassel 1989, S. 119f.

³⁸ Gülke, *ibid.*, S. 122.

Zur Geschlossenheit der Kopfsätze trägt auch das Tempo³⁹ mit bei: Die Kopfsätze weisen überwiegend ein einheitliches Grundzeitmaß aller Themen in der Exposition auf, während die Finalsätze weit öfter mit mehreren Tempi laborieren; Ausnahmen sind nur die Kopfsätze der Ersten, Fünften, Sechsten und Neunten. In der Ersten fällt dies kaum ins Gewicht, da nur die in der Reprise nicht wiederkehrende Choral-Klimax der Schlußperiode »Mit vollster Kraft, im Tempo etwas verzögernd« zu spielen ist. In der Fünften erklärt sich das Vorhandensein von Adagio und Allegro aus der zusätzlichen langsamen Einleitung, während innerhalb des Allegro selbst alle drei Themen ein einheitliches Tempo haben. Zudem weisen zahlreiche Analytiker nach (Armin Knab, Hans Swarowsky, Manfred Wagner u. a.), daß aufgrund von Bruckners Verhaftung im alten *Tactus*-Prinzip und der damit verbundenen Temporelationen die Viertel des Adagio den Halben des Allegro gleichzusetzen wären. Im Kopfsatz der Sechsten sind die Tempi gleichfalls höchst kunstvoll aufeinander bezogen, wie Wolfgang Grandjean nachwies: Die Triolenviertel der Gesangsperiode entsprechen den Vierteln des Hauptthemas; die Halben der Gesangsperiode entsprechen den Halben der Schlußperiode und bilden somit das eigentliche Hauptzeitmaß; hier hat also das Hauptthema einen Bereich mit einem eigenen, schnelleren Rahmen-Tempo, das nach der Hauptthemenreprise erst in den letzten 17 Takten des Satzes wieder aufgegriffen wird. Der Kopfsatz der Neunten sollte den frühen Ausarbeitungsstadien zufolge ebenfalls ursprünglich ein einheitliches Grundtempo haben; die Idee unterschiedlicher Tempi ähnlich wie in der Sechsten war ein später Einfall Bruckners. Zusätzlich gibt es in ihrer Tempo-Nuancierung einige Diskrepanzen, die Bruckner nicht mehr auflösen konnte, da er zu keiner abschließenden Durchsicht des unvollendeten Werkes mehr gekommen war. Auf der anderen Seite weisen nahezu alle Finalsätze – mit Ausnahme des Streichquartetts, der f-moll-Sinfonie sowie der Frühfassungen der Ersten, Zweiten und Vierten – zwei oder gar drei Tempi (Finale von IV/3., VIII/1., 2.) auf.

Bruckners zweiteilige Sonatenform bildet sich auch im Verhältnis der Ecksätze zueinander ab: Das Finale wird seinerseits zum »Counterstatement« des Kopfsatzes, war dies sogar von Beginn an, wie schon die frühesten Sonatensätze Bruckners zeigen. Dies wird vor allem dadurch möglich, daß im Sinne einer Evolution durch die ganze Sinfonie hindurch das thematische Material der Finalsätze stets dem der Kopfsätze unterworfen wird und dadurch enge Verklammerungen erzeugt werden. Bei Bruckner ist das Finale-Hauptthema lediglich eine Variante des Kopfsatz-Hauptthemas mit anderem Charakter; in den Sinfonien, im Quartett und Quintett greift das Finale-Hauptthema grundsätzlich immer auf Tonmaterial oder zumindest Motiv-Keime aus dem Kopfsatz-Hauptthema (bzw. Vorthema) zurück. Möglicherweise entstand diese Technik ebenso wie die feierliche Wiederkehr des Kopfsatz-Hauptthemas im Finale aus dem alten kirchenmusikalischen Brauch, in Vertonungen des *Ordinarium Missae* oftmals Material aus dem eröffnenden *Kyrie* im beschließenden *Agnus Dei* zu wiederholen.

Die ungleich dramatischere Struktur der Finalsätze gegenüber den Kopfsätzen liegt also in der Evolution des Materials durch die Sinfonie hindurch begründet. Schon mit dem Exponieren der Themen setzt zu Beginn der Sinfonie eine Defragmentierung ein, die kontrolliert zu gestalten eine geradezu wissenschaftliche Herausforderung für den Komponisten darstellte. Im zeitlichen Verlauf sind demzufolge auch die Finalsätze weitaus mehr gefährdet und drohen nicht selten zu scheitern – insbesondere dann, wenn in den ersten drei Sätzen die verarbeitenden Prozesse des Materials bereits weit vorangeschritten waren oder solche vorweggenommen wurden, deren Wiederholung die Wirkung des Finalsatzes abschwächt. Besonders problematisch sind hier die Dritte, Sechste und Siebente Sinfonie: In der Dritten weist das Finale-Hauptthema rhythmisch allzu deutlich auf das des ersten Satzes zurück und reitet sich dadurch allzufrüh tot; auch Bruckners Versuche, den Satz im Zuge der Umarbeitungen der Sinfonie mehr und mehr zu rafften und Klimax-Strukturen umzudisponieren, konnten daran nichts ändern. In der Sie-

³⁹ Halbreich unterscheidet bei Bruckner Sätze mit einem Tempo, zwei oder drei Tempi als Typus A, B und C. Vgl. Halbreich, Harry, «Verlangt Bruckner ein einheitliches Tempo?», in: *Bruckner-Jahrbuch 1981*, Linz 1982, S. 191–204.

benten ist das Finale-Hauptthema rhythmisch stark verändert, aber melodisch wiederum allzu hörbar aus dem Hauptthema abgeleitet – eine Tendenz, die durch die Schlußperiode des Finales noch verstärkt wird, welche wieder nur eine rhythmisch auf die Spitze getriebene Moll-Variante des Hauptthemas ist. Daraus erklärt sich die eigentümliche spiegelbildliche Anlage des Satzes, in der nur scheinbar auf die Reprise des Hauptthemas verzichtet wird. Erst durch diesen Kunstgriff machte Bruckner nämlich in einmaliger Weise das gesamte Finale wahrhaft zur Durchführung des Kopfsatzes. Das eigentliche Problem der Sechsten und Siebenten ist vielmehr, daß sich die prachtvolle Coda vom ersten Satz durch die des Finales kaum mehr überbieten läßt. Die Dritte hatte zumindest den strategischen Vorteil, daß die Coda des Kopfsatzes in Moll endete. In der Sechsten ist die Finale-Coda ein lapidarer, kurzer Kehraus, in der Siebenten nurmehr ein Abglanz der Kopfsatz-Coda. Diese Gefahr in der Wirkung ist generell eher bei den Sinfonien in Dur (Vierte bis Siebente) gegeben. Die Kopfsatz-Schlüsse der Vierten (in ihren diversen Versionen) und der Fünften sind aber aufgrund ihrer einfacheren Faktur weniger anfällig; überdies hat sich Bruckner in der Vierten und in der Fünften mit fast übermenschlichem Kraftaufwand zu seinen wohl formal geschlossensten und überzeugendsten Finale-Lösungen durchgerungen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Achte: Bekanntermaßen hat Bruckner in der Umarbeitung zur zweiten Fassung den Schluß des ersten Satzes geändert und die ursprüngliche Klimax der Coda getilgt. Interessant an der Frage des lauten Schlusses in der Erstfassung ist aber weniger seine Existenz an sich als die Tatsache, daß Bruckner hier zum einzigen Mal in einer Sinfonie in Moll bereits den Kopfsatz in Dur enden ließ; in dieser Vorwegnahme liegt ein wesentlicher Grund für die Tilgung. Das leise Enden des Kopfsatzes in der zweiten Fassung mit dem Kardinalmotiv der ›Ergebung‹ vergrößert im Nachhinein sogar noch die Wirkung des Finaleschlusses, wo aus dem ursprünglichen Motiv der ›Ergebung‹ in den letzten Takten quasi ›Erhebung‹ wird: In den Tönen des in der apotheotischen Themenüberlagerung im Baß unablässig wiederholten Dur-Skeletts verbergen sich nämlich einmal mehr die Töne des im *Te Deum* mit *Non confundar* textierten Motivs, das in den Schlußbildungen sämtlicher Sinfonien und sinfonischen Chorwerke eine eminente Rolle spielt.⁴⁰

VII. Bruckners Finale als Charakterstück

Bruckners Finalsätze erfüllen aber auch noch einen weiteren Anspruch:

In den wundervollen Kompositionen der größten Meister (z. B. in den Konzerten Beethovens) macht der grandiose Ausdruck, der das Ganze erfüllt, gegen den Schluss hin unverkennbar einem munteren ›Spiele‹ Platz, in dem bei aller äusseren Bewegung doch innere Ruhe eintritt und das vom Kampfe der Leidenschaften erhitzte Gemüt im rein ästhetischen Genuss den erwünschten Frieden findet.⁴¹

Das muß kein Widerspruch zum zuvor Gesagten sein: Ein Brucknersches Finale kann nicht nur, aber eben durchaus auch die Funktion eines ›Kehraus‹ erfüllen – wenn auch nicht unbedingt im heiteren Sinne. Beispiele dafür sind die Finalsätze der f-moll-Sinfonie, der Ersten, der Dritten, der Sechsten, Siebenten und auch das unvollendete Finale der Neunten. Schon aus der evolutionär-prozesshaften Anlage der Sinfonien ergibt sich, daß Bruckner sich von den strengeren zu den freieren Formen vorankomponierte, wobei die eröffnenden Sonatensätze die strengsten, geschlossensten Formen darstellen. Es gibt bei Bruckner keinen einzigen Kopfsatz, der, für sich genommen, gescheitert wäre. Manche Sinfonien Bruckners könnten unter rein formalen Aspekten sogar von hinten nach vorn aufgezümt werden: Man stelle sich einmal die Wirkung der Sechsten, Siebenten oder Neunten mit dem Kopfsatz als Finale vor...

⁴⁰ Siehe dazu etwa bei Phillips, «Neue Erkenntnisse...», S. 202, Musikbeispiel 36.

⁴¹ Morold, *ibid.*, S. 31.

Daß vor allem die Finalsätze auch in durchaus unterhaltender Hinsicht gelöster als die Kopfsätze sind, zeigt schon das Vorkommen der Polka in den Gesangsperioden der Finalsätze der Dritten, Vierten und Sechsten (die einzige Polka eines Kopfsatzes steht in der Zweiten). Es kommt vielleicht auch nicht von ungefähr, daß Bruckner den früheren Finalsatz der *Romantischen* als »Volksfest« bezeichnet hat. Wie schon angedeutet, sind es vor allem die Finalsätze, welche deutliche Prägungen eines Charakterstücks aufweisen – weniger im Sinne einer extramusikalischen Programmatik sondern eher einer infra-musikalischen Dimension, die sowohl weltliche (Volksfest, Drei-Kaiser-Treffen, Reiterei, Wasserfall, Deutscher Michel, Jagd etc) wie auch geistliche Bilder und Szenen (Pilgermarsch, Totenmarsch, Jüngstes Gericht, Todesverkündigung, Gebet, Auferstehung, Erlösung etc) einschließen kann, welche sich gegenseitig befruchten und durchdringen können, z. B. in der Gleichzeitigkeit von Polka und Choral, Leben und Sterben, im Finale der Dritten. Daß die Charakteristika des Spirituellen solche des Weltlichen übersteigen, darf bei einem zutiefst religiösen Menschen wie Bruckner ebenso wenig überraschen wie die Verwendung zahlreicher, aus der Kirchenmusik stammender Chiffren in den Sinfonien.

Ein weiterer Beleg dafür, daß sich Bruckner in seinen Finalsätzen immer aufs Neue zur Freiheit durchgekämpft hat, ist ihre Nähe zur Orgel-Improvisation. Es gibt zwar keine Tonaufzeichnungen, wohl aber einige Skizzen und Berichte von Zeitgenossen, die zeigen, wie Bruckner seine Improvisationen anlegte.⁴² In einigen seiner Auftritte verwandte er dafür Themen aus den Finalsätzen seiner Sinfonien. Während seiner Konzertreise nach Frankreich im Jahr 1869 wohl über das Finaletema der Ersten improvisiert. Im Februar 1870 skizzierte er eine Orgelimitation über Themen aus dem Finale der Zweiten (übrigens hat Bruckner auch im Rahmen der von ihm dirigierten Uraufführung der Zweiten am 26. Oktober 1873 zusätzlich an der Orgel improvisiert). 1882 fantasierte Bruckner über Themen aus Wagners *Parsifal* (das Gralsthema daraus bot später unter anderem die Grundlage für den harmonischen Bau des Finale-Hauptthemas der Achten). 1883 stand die Siebente – überwiegend wohl mit Material aus dem Adagio und Finale – im Mittelpunkt der Improvisationen. Vom Mai 1890 sind wieder Improvisationsskizzen zum Finale der Ersten erhalten,⁴³ mit dessen Umarbeitung Bruckner derzeit beschäftigt war, und bereits 1891 improvisierte er in Steyr möglicherweise über eine Vorform vom Choralthema des Finales der Neunten. Daß Bruckner seinen Finale-Themen durchaus auch Unterhaltungswert beimaß, ist der Ischler Skizze von 1890 zu entnehmen, in der er die Gesangsperiode des Finales der Ersten kontrapunktisch mit der Kaiser-Hymne verknüpfte (welche offenbar, zusammen mit Händels *Halleluja*, sein Paradestück war). Besonders interessant ist eine jüngst vom Verfasser entdeckte Improvisationsskizze von 1870, die lange Zeit für eine frühe Kompositionsskizze zum Finale der Zweiten gehalten wurde und als solche auch im Katalog der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien bezeichnet ist. Das Manuskript zeigt eindeutige spieltechnische Anweisungen für die Orgel (vgl. Faksimile-Abdruck) und bereitet dem späteren Finale der Zweiten nachdrücklich den Boden.⁴⁴

Daß Bruckners Finalsätze mehr mit seinen Orgel-Improvisationen gemein haben, als gemeinhin angenommen wird, zeigen auch bestimmte musikalische Topoi, wie sie vor allem aus der Orgel-Toccata bekannt sind. Solche Topoi sind insbesondere große Intervallsprünge der Hauptthemen, Orgelpunkte, der feierliche punktierte Rhythmus und das wiederholte Anschlagen in ostinaten Rhythmen (>toccare<). Sie treten in den Schlußsätzen weit häufiger als in den Kopfsätzen auf. In diesem Sinne sind besonders Hauptthema und Schlußperiode im Finale der Dritten und Achten sowie die Schlußperioden der Finali der Vierten und Siebenten Paradebeispiele des Toccata-Stils. Ein von Bruckner besonders gern ver-

⁴² Zu den an die hundert (!) überlieferten Aufführungsdaten von Bruckners Improvisationen siehe auch bei Scheder, Franz, *Anton Bruckner Chronologie* (2 Bd.), Tutzing 1996, Registerband, S. 43f.

⁴³ Vgl. Bd. XII/6 der Gesamtausgabe, Orgelwerke, S. 18ff.

⁴⁴ Ausführlich erläutert und transkribiert vom Verfasser, «Ms. Hs. 6018: Ein Skizzenbogen Bruckners, neu gelesen» in: *Studien und Berichte*, Mitteilungsblatt 59 der internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien, Dezember 2002.

wandter Topos ist jene typische Orgel-Pedalfigur, die weite Strecken des Finales der Sechsten prägt, sich im von Bruckner als »Totenmarsch« bezeichneten Expositions-Epilog des Finales der Achten findet und vor allem das rhythmische Grundmuster des *Aeterna fac* aus dem *Te Deum* bildet. Ähnlich prägnant erscheint diese Figur in der Bach zugeschriebenen – aber wohl von Rinck stammenden –, berühmten *Toccatata »ex re«*, gleich nach ihrem bekannten, majestätischen Anfangs-Pleno. Sie ist eins der wenigen Werke, das Bruckner der Mühe für wert befand, von ihm »eingewerkelt« und bei manchen Gelegenheiten aufgeführt zu werden (der Komponist mochte bezeichnenderweise das Spielen nach Noten nicht sonderlich und improvisierte lieber). Noch im Fugen-Epilog des unvollendeten Finales der Neunten verarbeitete Bruckner unverhohlen etliche Takte aus diesem Werk in deutlich hörbarer Weise (vgl. T. 365 des Übersichtsparticells vorn in diesem Band). Auch die oben erwähnte, bei Bruckner omnipräsente Streicherfigur des *Et resurrexit*, die berühmte *Te Deum*-Begleitfigur und damit verwandte rhythmische Ostinati fügen sich in den Umkreis der Orgel-Toccatata ein.

Es mag durchaus für Bruckner schwer zu begreifen gewesen sein, daß ausgerechnet jene Schlußsätze seiner Sinfonien, die offenbar nach dem Erfolgsrezept seiner umjubelten Orgel-Improvisationen angelegt waren, am schlechtesten bei seinen Hörern ankamen, wie unter anderem die zitierten Kritiken zeigen. In der Beurteilung der Wirkung einer Bruckner-Sinfonie darf man jedoch nicht außer Acht lassen, daß die Aufmerksamkeit und Konzentration des Hörers nach einer gewissen Zeit – im allgemeinen etwa 45 Minuten – stark nachläßt. Demzufolge haben es nicht nur die längeren Sinfonien Bruckners schwerer als die kürzeren; möglicherweise überfordert auch die Komplexität der Finalsätze ungeachtet ihrer »populistischen« Aspekte schlicht die Aufnahmefähigkeit der Hörer. Der Komponist mag in den starken Kürzungen mancher Finalsätze der Letztfassungen versucht haben, dem entgegenzuwirken, doch dem Verständnis des Ganzen sind sie eigentlich eher abträglich – dafür sprechen nicht zuletzt die oben zitierten Äußerungen Bruckners zu den Kürzungsvorschlägen im Finale der Achten, das in voller Länge ausdrücklich einem verständigeren Publikum in »späteren Zeiten« vorbehalten blieb.

VIII. Das Finale-Problem, in der Neunten zugespitzt

Auf die Spitze getrieben wird die Problematik der Defragmentierung ohne Zweifel in der Neunten Sinfonie, wo Bruckner es wagt, das Sterben des musikalischen Materials als Metapher seines eigenen Sterbens zum Subjekt der Musik selbst zu machen. Die Sinfonie ist dem »lieben Gott« gewidmet und steht in der Gottes-Tonart D (ein Symbol für *Deus*). Die inframusikalische Dimension ist ein Charakterstück über das christliche Streben, Leben und Sterben. Nur aus diesem Zusammenhang heraus läßt sich die eigentümliche thematische Anlage des unvollendeten Finales mit seiner besessenen Wiederholung des punktierten Hauptthemas und dessen karger Umbildung in der Gesangsperiode erklären und rechtfertigen: Die irdische Polarität aus männlich und weiblich vergeht im Angesicht des Todes Jesu am Kreuz; geeint werden Haupt- und Seitenthema im Finale durch jenes Kreuzsymbol, das entsteht, wenn man die vier Töne ihres Kernmotivs miteinander verbindet. Die wiederholte Punktierung (schon im Barock ein tonisches Symbol der Geißelung Christi) wird hier offenbar in einen letzten Kampf mit den Kräften des Guten geschickt – die breit fließenden Triolen und das gnädige Herabsinken des Choralthemas – und gegen Ende in die rhythmisch aufgelöste Form der *Te Deum*-Kreuzesfiguration überführt. In der Durchführung spielt das chromatische Vierton-Abstiegsmotiv aus dem Hauptthema des ersten Satzes eine zentrale Rolle, das in der Anfangsskizze der Coda (vergl. Coda-Skizze I) sogar die rhythmische Gestalt aus dem Hauptthema der Achten annimmt. Constantin Floros wies jüngst darauf hin, daß es sich hierbei um eine semantisch bedeutende Allusion handelt, da Bruckner in der Achten dieses Motiv die »Todesverkündigung« nannte. Die Einführung des *Non confundar* aus dem *Te Deum* im Epilog von Fuge und Choralreprise greift nicht nur auf den Themenkern des Hauptthemas vom ersten Satz zurück; es rekurriert zugleich auf sämtliche Finalsätze Bruckners und unterstreicht so den Anspruch der Neunten als einer Art

General-Finale des Gesamtwerks. Zugleich ist Bruckners *Non confundar*- bzw. (im 150. Psalm) *Alleluia*-Motiv ein altes tonisches Symbol für Ewigkeit, denn es kann quasi ewig im Feld von Tonika und Dominante kreisen. Daß ausgerechnet der in mancher Hinsicht kühnste und in seinem faszinierenden Drive vielleicht geschlossenste Finalsatz von Bruckner Fragment bleiben mußte, ist tragisch genug. Daß aber das durch Aufführungsfassungen nun zumindest erlebbar gewordene Finale der Neunten von allen Finalsätzen Bruckners den meisten Mißverständnissen und Anfechtungen ausgesetzt ist, dürfte angesichts der nachwievor herrschenden Verständnis-Schwierigkeiten mit und der Fehl-Interpretationen von Bruckners Finale-Konzept nicht mehr überraschen. Die Kritiken zu Aufführungsfassungen des Finales unserer Zeit unterscheiden sich in Ton und Aussage kaum von den Kritiken der Aufführungen anderer Werke zu Bruckners Lebzeiten. Manfred Wagners oben zitierte These zur Rezeption der Achten findet hier ihre aktuelle Bestätigung.

Wenn Bruckners Musik in ihrer Ganzheit so angenommen werden soll, wie sie sich der Komponist selbst dachte, muß Abschied genommen werden von vielen Konzepten und Ideologien, mit denen die Nachwelt sie befrachtete. Dazu gehört auch der Absolutheits-Anspruch an das Brucknersche Finale als ›alles Vorherige überhöhender Kuppelbau‹. Daß ein solcher Eindruck gelegentlich auch tatsächlich zustandekommen kann – besonders vielleicht in den Finalsätzen von Nr. IV/1. und Nr. IV/3., Nr. V und Nr. VIII/2. –, macht derlei Sinfonien aber keineswegs zum allgemeingültigen Maßstab für Bruckners gesamte Musik – ebensowenig, wie man beispielsweise Beethoven am fragwürdigen, posthum ideologisch vereinnahmten Erfolg seiner Dritten, Fünften und Neunten messen sollte. Für Bruckner gilt keinesfalls weniger, was Peter Schleuning und Martin Geck treffend für Beethoven formulierten:

Woran liegt es, daß man die ›großen Werke abendländischer Tonkunst‹ eher zelebriert als ›hinterfragt‹? Besucher einer Aufführung von Goethes *Egmont* möchten sich in der Pause über den ideengeschichtlichen Kontext dieses Schauspiels, seine Zeitbedingtheit oder Zeitlosigkeit unterhalten oder darüber jedenfalls durch die Zeitungskritik unterrichtet werden; Besucher des Prado, die vor Velasquez' Gemälde *Die Übergabe von Breda* stehen, erhalten bei einer Führung Hinweise auf den spanisch-niederländischen Krieg, auf Ikonographie und Bildkomposition. Allein den Konzerthörer scheint es in der Regel überhaupt nicht zu interessieren, was Beethoven sich bei seiner *Egmont*-Ouvertüre ›gedacht‹ und wie er gearbeitet hat: Beethovens Musik soll durch Mark und Bein gehen, seelisch erschüttern. Allgemein gilt Musik schließlich als diejenige Kunst, die durch ihre emotional wirkende Gestik am stärksten zu distanzloser Identifikation einlädt. Das war nicht immer so selbstverständlich, wie es heute den Anschein hat. Nachdem sich die Musik im Zuge der Auflösung aus der Verbindung zur Mathematik im Quadrivium löste und zunehmend ›trivial‹ wurde, hat sie alles darangesetzt, um als ›Klangrede‹ oder ›Tonsprache‹ über die bloße Darstellung von Affekten hinaus genau und differenziert verstanden zu werden. Komponisten wie Schütz, Bach und Mozart beschränkten diesen Weg zunächst in der Vokalmusik, deren Texte wichtige Verständnisbrücken boten. Doch schon Johann Sebastian Bach in seiner *Kunst der Fuge*, Carl Philipp Emanuel Bach in seinen freien Klavierphantasien und Wolfgang Amadeus Mozart in seinen Streichquartetten steigerten die Ansprüche an sich und ihre Hörer dergestalt, daß sie Instrumentalmusik schaffen wollten, die REINE Musik und ZUGLEICH sprachmäßig sei. Beethoven hat diese Dialektik geradezu in das Zentrum seines Schaffens gerückt: Sein Genie sollte sich daran erweisen, daß man ihn verstand, WEIL und OBWOHL er nur in Tönen ›dichtete‹. Diese ›Botschaft‹ ist im Laufe der Geschichte immer weniger verstanden worden; vielmehr wurde Beethoven einseitig zum ›absoluten Musiker‹ stilisiert. Das dahinter stehende Ressentiment gegen jede Art von Deutung der Musik ist die Konsequenz einer bürgerlichen ›Arbeitsteilung‹, bei der Denken und Fühlen auseinanderfallen: Das Denken hat dem ökonomischen und politischen ›Fortschritt‹ zu dienen; das Fühlen bleibt der Kunst vorbehalten, die ihrerseits Sinndefizite auszufüllen hat, welche das rationale Fortschrittsdenken hinterläßt: In der Kunst schafft sich der Bürger Phantasiewelten, in denen sein oft als sinnlos erfahrener ›Lebenskampf‹ die höheren Weihen erhält. Speziell in der Symphonik des 19. Jahrhunderts wird dieses Ringen zu einem unabänderlichen Lebensgesetz heroisiert. Indem man dieses zelebrierend beschwört, meint man, es bezwungen zu haben.

Die Folgen solcher Prozesse hat die Musik Anton Bruckners nicht weniger zu tragen als jene Beethovens. Der Aufforderung zur Befreiung von Zwängen, wie sie insbesondere Bruckners Finalsätze immer aus Neue und in immer neuer und mannigfaltiger Form darstellen, ist die einseitig immer noch auf Klischees wie dem des ›Schöpfers absoluter Sinfonien‹ festgelegte und von der Fassung letzter Hand besessene Bruckner-Rezeption bisher kaum nachgekommen. Bruckner selbst verstand sich, durchaus selbstbewußt, als eigenständiger und freier Sinfoniker. Seine Werke bieten viele Fragestellungen und individuelle Problemlösungen; manche sind vielleicht besonders gelungen, andere weniger. In der Faktur des wissenschaftlichen Komponierens jedoch, auf welche Bruckner allergrößten Wert legte, sind alle Sinfonien in all ihren Versionen meisterhaft.

Möglicherweise meinte Hugo Wolf mit seinen prophetischen Worten während der Uraufführung der Achten (»Erst in tausend Jahren wird man dies herrliche Werk verstehen!«) auch dies: Erst wenn jegliches ideologisch besetzte Wunschdenken an Bruckner zurückgestellt wird, wird man die Kühnheit seiner Werke überhaupt begreifen können. Dazu gehört die Eingliederung sämtlicher Sinfonien in allen Versionen in den Kanon ebenso wie die Anerkennung der für Bruckners Musik entscheidenden Vereinbarung von Gegensätzen sowie ihrer evolutionären Prozesshaftigkeit. Nur dann bekommt auch der unvollendet überlieferte Finalsatz der Neunten als radikalstes Werk Bruckners eine Chance, dem man endlich den ihm angemessenen Stellenwert zubilligen sollte. Die auf eine falsch verstandene ›Werktreue‹ eingeschworene Musikwelt weigert sich paradoxerweise oft, eigene Wünsche eines Komponisten zur Kenntnis zu nehmen – von jüngsten Erkenntnissen seriöser Quellenforschung ganz zu schweigen. Dies betrifft beileibe nicht nur Bruckner. Generell lehnen gleichermaßen dogmatische wie uninformierte Anhänger des fragwürdigen Werkbegriffs einer ›Fassung letzter Hand‹ posthume Vervollständigungen von Fragmenten gern ab. Hier »desavouiert sich«, wie der Dirigent und Musikforscher Peter Gülke treffend formulierte, »Denkfaulheit im Gewande von Demut«. Dies zeigt sich besonders prägnant daran, daß nicht ausreichend informierte Kommentatoren der Neunten nicht einmal über die zu verwendenden korrekten Begriffe verfügen, beispielsweise »Rekonstruktion« und »Aufführungsfassung« miteinander verwechseln oder die im Entstehen begriffene Autograph-Partitur als »Skizzen« bezeichnen.

Bruckner selbst hatte gewünscht, man solle die Neunte mit dem *Te Deum* als »bestem Ersatz« zu beschließen, falls er den instrumentalen Schlußsatz nicht beenden könnte – eine Verfügung, für die man dankbar sein müßte: Welcher dem Tode nahe Komponist trifft schon derlei Vorsichtsmaßnahmen? Allein deshalb dürfte kein Zweifel daran bestehen, daß eine dreisätzig Aufführung in keinsten Weise Bruckners eigenen Vorstellungen entspricht. Doch zu tun, als müsse man Bruckner quasi posthum vor sich selbst in Schutz nehmen, ist Besserwisserei und gegenüber dem Komponisten und seinem musikalischen Vermächtnis ein Akt tiefster Respektlosigkeit. Auch in der überkommenen, fragmentarischen Gestalt ist der Finalsatz schließlich – ob man seine ungewöhnliche Radikalität in Form und Aussage begrüßt oder bedauert – immer noch und zu allererst Bruckners ureigene Musik und war für ihn unverzichtbarer Bestandteil seiner viersätzig angelegten Sinfonie. Die Art und Weise, wie sich die Rezeption der Werke Anton Bruckners bevormundend bemächtigt, ist mithin nichts weniger als eine besonders verhängnisvolle Form der Anmaßung, die der Erkenntnis seiner schöpferischen Potenz bis heute entscheidend im Weg steht. In seiner Sinfonik liegt eine bis heute nur vereinzelt bemerkte Sprengkraft, die Bruckners Zeitgenossen aber durchaus wahrgenommen, vielleicht gar als Bedrohung empfunden haben. Kein Geringerer als Eduard Hanslick hatte schließlich bereits 1885 scharfsinnig erkannt:

Es bleibt ein psychologisches Räthsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen – zu den jüngsten gehört er auch nicht mehr – im Moment des Componirens zum Anarchisten wird.⁴⁵

⁴⁵ Rezension des Streichquintetts von Eduard Hanslick, *Neue Freue Presse* am 26. Februar 1885, zit. nach Gruber, *ibid.*, S. 130.

IX. Anhang:

Entstehung und Uraufführungen aller Finalsätze Bruckners

Es gibt keinen eindeutigen Beleg dafür, daß das am 15. August 1862 beendete zweite Rondo in c-moll als alternativer Finalsatz des Quartetts gedacht war; deshalb fehlt der Satz in dieser Übersicht. Die in der Bruckner-Rezeption z. T. gängigen Bezeichnungen der Sinfonien f-moll als ›Nr. 00‹ und d-moll als ›Nr. 0‹ fehlen, zum einen, da von Bruckner selbst nichts dergleichen überliefert ist, zum anderen, weil sie eine falsche Chronologie der Entstehung implizieren. Die d-moll-Sinfonie entstand nachweislich 1869 und nicht wie früher angenommen 1864; Bruckner hat sie 1872 aus dem Kanon seiner gültigen Sinfonien ausgeschieden, allerdings das Autograph ebenso wenig vernichtet wie das der f-moll-Sinfonie. Die Sinfonie Nr. I besteht im Grunde genommen aus drei verschiedenen Zuständen: Da Bruckner seine 1877 vorgenommenen Revisionen in das Autograph der sogenannten ›Linzer‹ Fassung eingearbeitet hat, gibt die Ausgabe Leopold Nowaks dieser Version nicht den Zustand der Uraufführung 1868 wieder. Im Finale sind die Unterschiede der Versionen besonders signifikant; dies wurde erst offenbar durch die Ersteinstrumentierung dieser Fassung durch Georg Tintner bei Naxos. Partitur und Stimmen dazu hat William Carragan vorbereitet, der im Rahmen der Bruckner-Gesamtausgabe auch die Neuausgabe der Sinfonie Nr. II in den Fassungen von 1872 und 1876 vorgelegt hat. Ob Bruckner sich nach 1876 weiter mit der Sinfonie Nr. II beschäftigt hat, wird in der Bruckner-Forschung kontrovers diskutiert; er soll 1877 und 1890 daran gearbeitet haben. Eine späte Wiederaufführung am 25. November 1894 unter Hans Richter in Wien macht aber immerhin wahrscheinlich, daß Bruckner im Zuge der Vorbereitungen dieser Aufführung Partitur und Stimmen noch einmal durchgesehen hat. Für entsprechende Einzelheiten ist der Revisionsbericht zuständig. Revisionen und Taktregulierungen, die Bruckner etwa 1875 – 77 im Autograph der ersten Fassung der Sinfonie Nr. IV und auf separaten Notenblättern vornahm, sind nicht als eigenständige Ausgabe erschienen, da sie weitgehend in der Umarbeitung von 1878 aufgegangen sind. Der ursprüngliche, von Bruckner als »Volksfest« bezeichnete Finalsatz der Sinfonie Nr. IV von 1878 erschien als separater Band in der Gesamtausgabe (1936 vorgelegt von Robert Haas, 1981 revidiert von Leopold Nowak). Die erste bekannte Aufführung erfolgte erst 1996 in Leipzig (ob Gennadij Roshdestwenskij diesen Satz im Zuge seiner Bruckner-Gesamteinspielung aus den Achtziger Jahren in Moskau auch im Konzert aufgeführt hat, war nicht in Erfahrung zu bringen). Bruckner hat bekanntermaßen diesen Satz 1880 durch ein weitgehend neu komponiertes Finale ersetzt. Die Endredaktion der Letztfassungen der Finalsätze zu den Sinfonien Nr. IV (1888) und Nr. III (1889) nahm Bruckner in Zusammenarbeit mit Franz Schalk (Nr. III) beziehungsweise Ferdinand Löwe (Nr. IV) vor. Da Bruckner die Stichvorlage zum Erstdruck der Sinfonie Nr. IV mehrmals durchkorrigiert hat, wurde diese früher von der Bruckner-Forschung angezweifelte Version inzwischen auch in der Bruckner-Gesamtausgabe vorgelegt; Herausgeber ist Benjamin Marcus Korstvedt. Da Bruckner auch nach der ›Uraufführung‹ des Erstdrucks von Nr. IV am 22. Jänner 1889 in Wien unter Hans Richter an der Partitur weitergearbeitet hat, dürfte der letzte Stand seiner Arbeit wohl erst bei dem hier mitgeteilten Konzert am 9. April 1888 unter Anton Seidl in New York erstmals erklingen sein. Im Falle des Streichquintetts ist bemerkenswert, daß das Finale aufgrund seiner enormen Anforderungen in den ersten Aufführungen des Werkes stets fehlte. Es erklang erst drei Jahre nach der Uraufführung der ersten drei Sätze (17. November 1881) zum ersten Mal in Wien. Das von Bruckner ausdrücklich als ›Ersatzfinale‹ für das unvollendete Finale der Sinfonie Nr. IX vorgesehene *Te Deum* war nicht von vorneherein als Finalsatz konzipiert (wenn es auch strukturell einige Merkmale eines solchen aufweist) und wurde deshalb hier ebenso ausgespart wie die zahlreichen vervollständigten Aufführungsfassungen des Finales.

Finalsätze: Übersicht

Quartett c-moll	FP beendet 7. 8. 1862; UA 15. 2. 1951, Berlin, Köckert-Quartett
Sinfonie f-moll	Fsk 13. 4. 1863; FP 26. 4. – 21. 5. 1863; UA 18.3. 1923, Klosterneuburg, Franz Moißl
Sinfonie Nr. I/1. c-moll	FP undatiert; Sinfonie im Januar 1865 schon begonnen (Datierung im 1. Satz); beendet 14. 4. 1866; UA 9. 5. 1868, Linz, Anton Bruckner
Sinfonie d-moll	FP beendet 19. 8. 1869, Sinfonie am 12. 9. 1869 ganz fertig; UA 17. 5. 1924, Klosterneuburg, Franz Moißl
Sinfonie Nr. II/1. c-moll	Fsk 26. 7. – 14. 8. 1872, FP 10. 8. – 11. 9. 1872; UA 26. 10. 1873, Wien, Anton Bruckner
Sinfonie Nr. III/1. d-moll	Fsk 1. – 31. 8. 1873; FP beendet 31. 12. 1873; UA 1. 12. 1946, Dresden, Joseph Keilberth
Sinfonie Nr. IV/1. Es-Dur	Fsk 30. 7. – 12. 8. 1874; FP 5. 8. – 22. 11. 1874; UA 20. 9. 1975, Linz, Kurt Wöss
Sinfonie Nr. II/1.	undatiert; UA 20. 2. 1876, Wien, Anton Bruckner
Sinfonie Nr. III/2.	FP 17. 7. 1876; 27. 1. – 28. 4. 1877; UA 16. 12. 1877, Wien, Anton Bruckner
Sinfonie Nr. I/2.	FP 2. 5. 1877, »rythmisch eingeteilt« (Notiz von Br.); UA des Originals 2. 9. 1934, Aachen, Peter Raabe
Sinfonie Nr. V B-Dur	Fsk 10. 5. 1875; FP 23. 6. 1875 – 16. 5. 1876; 18. 5. 1877 – 4. 1. 1878; UA 9. 4. 1894, Graz, Franz Schalk (Bearbeitung von Schalk); UA des Originals 28. 10. 1935, München, Siegmund von Hausegger
Sinfonie Nr. IV/2.	FP Juni 1876; 1. 8. – 30. 9. 1878; UA 4. 6. 1996, Leipzig, Heinrich Schiff
Quintett F-Dur	Fsk 23. 5. 1879 beendet; FP 25. 6. 1879 beendet; UA 8. 1. 1885, Wien, Hellmesberger-Quartett
Sinfonie Nr. IV/3.	FP 19. 11. 1879 – 5. 6. 1880; UA 20. 2. 1881, Wien, Hans Richter
Sinfonie Nr. VI A-Dur	Fsk 28. 6. 1881 beendet; FP 3. 9. 1881 beendet; UA 26. 2. 1899, Wien, Gustav Mahler (bearbeitet); UA des Erstdrucks 14. 3. 1901, Stuttgart, Wilhelm Pohlig; UA des Originals 9. 10. 1935, Dresden, Paul van Kempen
Sinfonie Nr. VII E-Dur	Fsk 10. 8. 1883 beendet; FP 5. 9. 1883 beendet; 30. 12. 1884, Leipzig, Arthur Nikisch
Sinfonie Nr. VIII/1. c-moll	Fsk 27. 7. – 16. 8. 1886; FP 26. 10. 1886 – 22. 4. 1887; UA 2. 9. 1973, London, Hans Hubert Schönzeler
Sinfonie Nr. IV/4.	FP 18. 2. 1888 beendet; UA 9. 4. 1888, New York, Anton Seidl
Sinfonie Nr. III/3.	FP 5. 3. – 29. 5. 1888, 2. Durchsicht 19. 7. – 30. 9. 1888; UA 21. 12. 1890, Wien, Hans Richter
Sinfonie Nr. VIII/2.	FP 31. 7. 1889 beendet; UA 18. 12. 1892, Wien, Hans Richter
Sinfonie Nr. I/3.	FP 12. 3. – 29. 6. 1890; UA 13.12. 1891, Wien, Hans Richter
Sinfonie Nr. IX d-moll	FP (unvollendet) 26. 5. 1895 – 11. 10. 1896; UA der »Dokumentation des Fragments« 14. 11. 1999, Wien, Nikolaus Harnoncourt (unvollständig); erste vollständige Aufführung 22. 4. 2001, Düsseldorf, Benjamin-Gunnar Cohrs

Abkürzungen

Br.: Bruckner, FP: Finale-Partitur; Fsk: Finale-Skizze; UA: Uraufführung