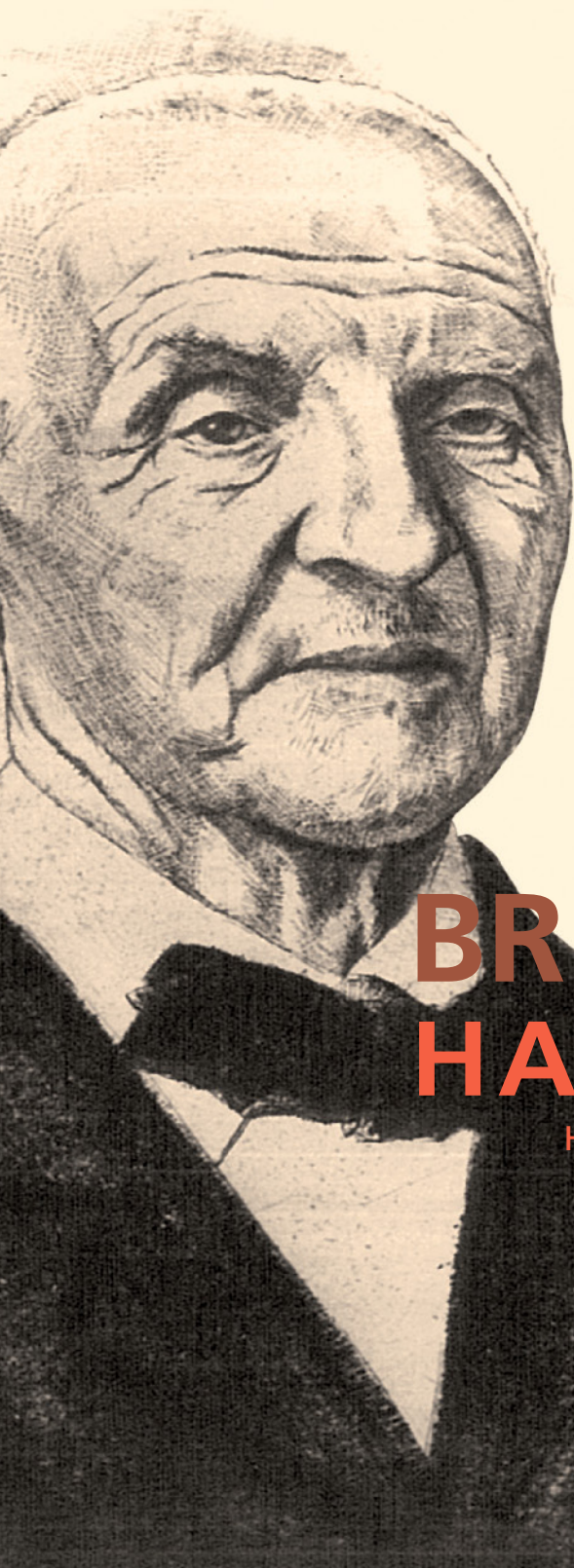




*Anton Bruckner*

# BRUCKNER HANDBUCH

Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.)

METZLER  
BÄRENREITER

---

# **Bruckner**

## **Handbuch**

---

# **BRUCKNER**

# **HANDBUCH**

Herausgegeben von  
**Hans-Joachim Hinrichsen**

**Metzler**  

---

**Bärenreiter**

---

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

ISBN 978-3-476-02262-2  
ISBN 978-3-476-00345-4 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-476-00345-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2010 Springer-Verlag GmbH Deutschland  
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2010

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

|                             |      |
|-----------------------------|------|
| Vorwort . . . . .           | IX   |
| Siglenverzeichnis . . . . . | XI   |
| Zeittafel . . . . .         | XIII |

## EINLEITUNG

|                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bruckner, der große Unbekannte. Zur Konzeption des Handbuchs (Hans-Joachim Hinrichsen) . . . . . | 2  |
| Literatur                                                                                        | 5  |
| Das Porträt Anton Bruckners von Emil Orlik (Dietrich Erben) . . . . .                            | 6  |
| Literatur                                                                                        | 11 |

## DER KOMPONIST UND SEINE MUSIK

|                                                                                                                                                                                                                                                                                           |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert (Laurenz Lütteken) . . . . .                                                                                                                                                                                                                        | 14 |
| Öffentliche und verborgene Existenz 14 • Bürgerlichkeit als Lebensform 15 • Bürgerliche Existenz und höfische Kontraste 17 • Der lange Weg nach Wien 18 • Land, Stadt und Reisen 20 • Ämter und Stellungen 22 • Einkommen und Lebensformen 23 • Habitus und Persönlichkeit 25 • Literatur | 30 |
| Bruckner und seine Schüler (Thomas Leibnitz) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                    | 31 |
| Bruckners Lehrer 31 • Bruckner als Lehrer 33 • Die Schüler als Freunde und Wegbereiter 35 • Die Schüler als Bearbeiter der Werke Bruckners 38 • Literatur                                                                                                                                 | 41 |
| Bruckner und die Orgel (Andreas Jacob) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                          | 42 |
| Ausbildung und erste Anstellungen 42 • Orgeln und Orgelbauer um Bruckner 43 • Konzerttätigkeit an der Orgel: Improvisation und Literaturspiel 44 • Literatur                                                                                                                              | 47 |
| Bruckners musikalische Herkunft (Gerhard J. Winkler) . . . . .                                                                                                                                                                                                                            | 49 |
| Musikalische Herkunft: das Milieu des österreichischen »Lehrerorganisten« 50 • Traditionen 53 • Sinfonische Vorbilder 54 • Literatur                                                                                                                                                      | 60 |
| Bruckners Musik (Giselher Schubert) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                             | 62 |
| Musik zwischen Gegensätzen 62 • Werke und Werk 64 • Erlebnis der Form 65 • Kompositionstechnische Charakterisierungen 66 • Wendung zur Individualität der Werke 67 • Musik und Werk 68 • Verständnis der Musik 70 • Literatur                                                             | 71 |

|                                                                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Blick in die Werkstatt: Bruckners Arbeitsweise (Thomas Röder) . . . . .                                                                    | 73 |
| Quellenlage und Überlieferung <b>73</b> • Der Komponist als Arbeiter <b>77</b> • Das Problem der Fassungen <b>82</b> • Literatur <b>87</b> |    |

## WERKE

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Bruckner als Sinfoniker (Hans-Joachim Hinrichsen) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 90  |
| »Schema«, »Schablone« und »Form« <b>91</b> • Gibt es »die« Bruckner-Sinfonie? Bruckners sinfonisches System <b>93</b> • Mittlere Ebene: Die einzelnen Sätze <b>94</b> • Oberste Ebene: Der sinfonische Zyklus <b>101</b> • Unterste Ebene: Die Themen und ihre Verarbeitung <b>102</b> • Absolute Sinfonik und Kunstreligion <b>104</b> • Bruckner, der Sinfoniker <b>108</b> • Literatur <b>109</b> |     |
| Von den »Schularbeiten« bis zur <i>Zweiten Sinfonie</i> (Wolfram Steinbeck) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 110 |
| Studienzeit <b>110</b> • Die ersten Schritte als »vollberechtigter Komponist« <b>121</b> • Literatur <b>150</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                      |     |
| Die <i>Dritte</i> und <i>Vierte Sinfonie</i> (Thomas Röder) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 151 |
| Die <i>Dritte Sinfonie</i> <b>151</b> • Entstehung – Fassungen – Überlieferung und Ausgaben <b>152</b> • Die <i>Vierte Sinfonie</i> <b>164</b> • Ausgaben <b>177</b> • Literatur <b>177</b>                                                                                                                                                                                                          |     |
| Von der <i>Fünften</i> zur <i>Siebten Sinfonie</i> (Peter Gülke) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 178 |
| Die <i>Fünfte Sinfonie</i> <b>178</b> • Die <i>Sechste Sinfonie</i> <b>185</b> • Die <i>Siebte Sinfonie</i> <b>191</b> • Literatur <b>196</b>                                                                                                                                                                                                                                                        |     |
| Die <i>Achte</i> und <i>Neunte Sinfonie</i> (Mathias Hansen) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 197 |
| <i>Achte</i> und <i>Neunte</i> : eine verwickelte Entstehungsgeschichte <b>197</b> • Die <i>Achte Sinfonie</i> (2. Fassung) <b>200</b> • Die <i>Neunte Sinfonie</i> <b>213</b> • Werkausgaben und Kritische Berichte <b>222</b> • Literatur <b>222</b>                                                                                                                                               |     |
| Geistliche Vokalmusik (Melanie Wald-Fuhrmann) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 224 |
| Einleitung <b>224</b> • Kirchenmusik und Lebenswelt <b>226</b> • Messen und Requiem <b>240</b> • Liturgische Einzelwerke <b>271</b> • Nicht-liturgische Werke <b>279</b> • Literatur <b>287</b>                                                                                                                                                                                                      |     |
| Weltliche Vokalmusik (Ivana Rentsch) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | 290 |
| Lieder <b>292</b> • Kantaten <b>296</b> • Weltliche Chöre <b>298</b> • <i>Germanenzug</i> (WAB 70) und <i>Helgoland</i> (WAB 71) <b>303</b> • Literatur <b>309</b>                                                                                                                                                                                                                                   |     |
| Die Kammermusik (Wolfgang Rathert) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 310 |
| Kompositionsgeschichtlicher Ort <b>310</b> • Kammermusik vor dem <i>Streichquintett</i> <b>311</b> • Das <i>Streichquintett</i> <b>314</b> • Literatur <b>321</b>                                                                                                                                                                                                                                    |     |
| Die Klavier- und Orgelwerke (Andreas Jacob) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 322 |
| Klavierstücke <b>322</b> • Die Orgelwerke <b>327</b> • Literatur <b>332</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |
| Die Musik für Bläser (Wolfgang Suppan) . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 333 |
| Werke für Bläser unter sich <b>334</b> • Bläser kombiniert mit Vokalstimmen/Chor <b>334</b> • Bläser im Sinfonieorchester <b>335</b> • Blasorchester-Bearbeitungen <b>336</b> • Ausgaben (Blasorchester-Bearbeitungen) <b>336</b> • Literatur <b>337</b>                                                                                                                                             |     |

## **DIE BRUCKNER-REZEPTION**

(Erich Wolfgang Partsch)

Bruckner-Bilder **340** • Musikalische Bruckner-Rezeption **345** • Rezeption zu Lebzeiten **347** • Das 20. Jahrhundert **355** • Wege und Stationen der Forschung **358** • Die beiden Gesamtausgaben **363** • Literatur **370**

## **ANHANG**

|                                                                      |            |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| Werkverzeichnis (zusammengestellt von Dominique Ehrenbaum) . . . . . | <b>374</b> |
| Werkverzeichnis nach WAB-Nummern . . . . .                           | <b>383</b> |
| Verzeichnis der Autorinnen und Autoren . . . . .                     | <b>387</b> |
| Namenregister . . . . .                                              | <b>390</b> |
| Werkregister . . . . .                                               | <b>396</b> |

## Vorwort

Anton Bruckner zählt heute zweifellos zu den herausragenden Gestalten der neueren Musikgeschichte. Der fast schon alltäglich gewordene Umgang mit seiner Musik und deren selbstverständlich gewordene Einbürgerung im globalen Musikleben haben das Gefühl einer umfassenden Vertrautheit mit seinem Œuvre befördert und die von Bruckners Zeitgenossen noch deutlich wahrgenommenen Kanten und Schroffheiten weitgehend abgeschliffen. Die alten Kontroversen um sein Werk sind, jedenfalls in ihrer früheren Heftigkeit, erledigt. Bruckner ist seit langem eingemeindet, auch wenn bis heute vehemente Kritiker seiner Musik keineswegs fehlen. So gibt es neben den Gewohnheiten einer Liebe zu Bruckners Musik eben auch die Konstanten einer stereotypisierten Bruckner-Kritik; beide Phänomene gehen freilich von Gewissheiten aus, über deren Axiomatik sich heute fast niemand mehr Rechenschaft ablegt.

Könnte es indessen nicht sein, dass das Gefühl dieser apologetischen wie kritischen Vertrautheit mit Bruckner in Wahrheit ein höchst trügerisches, durch die vielen Deutungsangebote der Rezeptionsgeschichte nur scheinbar stabilisiertes Fundament besitzt? Denn beim näheren Blick auf die Musik wie auf die Person des Komponisten gibt es, daran hat sich in den letzten hundert Jahren eigentlich nichts Grundlegendes geändert, des Irritierenden, des Beunruhigenden und des Widersprüchlichen wahrlich genug. Am Ende könnte sich herausstellen, dass gerade das Disparate und das Aporetische den Grundzug eines Bruckner-Bildes darstellen müssen, das sich ziemlich weit von jener Geschlossenheit entfernt, auf die man im Umgang mit Komponisten des 19. Jahrhunderts inzwischen Anspruch erhebt – nicht sehr bequem, aber vielleicht doch produktiver als die

Klischees und Stereotypen, die den Bruckner-Liebhabern wie den Bruckner-Verächtern das Leben so einfach machen.

Die Bruckner-Forschung hat in den vergangenen drei Jahrzehnten einen erfreulichen Aufschwung genommen, und davon profitiert auch das vorliegende Handbuch. Viele, philologische wie ästhetische, Probleme sind als solche erkannt und vielfach auch gelöst worden; einschlägige Quellen und Dokumente liegen in vorbildlichen Editionen vor. An einer neuen Sicht auf Bruckner wird seit längerem durchaus gearbeitet, ohne dass man freilich das Gefühl einer nachhaltigen Wirkung auf das Bruckner-Bild in der breiten Öffentlichkeit hätte, wie es (natürlich stets mit erfreulichen Ausnahmen) etwa in Konzertprogrammführungen, CD-Begleitheften oder Radio-Features sich abbildet.

Im vorliegenden Handbuch wird der Versuch unternommen, einerseits aus dem heute erreichten Stand der Bruckner-Forschung die Konsequenzen zu ziehen und einen sinnvollen Weg zur Beschäftigung mit dem eigentümlichen Œuvre des nach wie vor rätselhaften Komponisten zu bahnen, andererseits aber auch neue Fragen zu stellen und offene Probleme mit Nachdruck als solche zu markieren, um der Denkfalle täuschender Geschlossenheit vorzubeugen.

Für die Auswahl der Autoren war ausschlaggebend, das ausgewiesene Spezialistentum der Bruckner-Forschung mit dem bewährten Scharfsinn des Blicks von außen zu einer fruchtbaren Synergie zu bringen. Es ist hoffentlich gelungen, die erforderliche Vereinheitlichung eines Handbuchs mit der gewünschten Individualität der einzelnen Verfasserpersönlichkeiten zum Ausgleich zu führen – ebenso wie den Anspruch auf durch-



gängig gute Lesbarkeit mit der selbstverständlichen Ambition auf Präsentation des aktuellen Forschungsstandes. Der Herausgeber weiß sich allen Beiträgern für die bereitwillige Erfüllung dieser Vorgaben und für die optimale Kooperation zu herzlichem Dank verpflichtet. Unter den Institutionen und den hinter ihnen stehenden Menschen, die das vorliegende Projekt durch Auskünfte, Materialbeschaffung und kollegiale Diskussionen auf freundlichste Weise unterstützt haben, seien vor allem die Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek, die Internationale Bruckner-Gesellschaft, das Anton Bruckner Institut Linz und die »Arbeitsstelle Anton Bruckner« der Österreichischen Akademie der Wissenschaften dankbar genannt. Meine studentischen Mitarbeiterinnen und Doktoranden Dominique Ehrenbaum, Alexandra Jud, Damaris Leimgruber, Michael Matter und Felix Michel haben bei der Materialerstellung und bei den Korrekturen wertvolle Unterstützung geleistet. Ein weiterer, nicht minder herzlicher Dank gilt dem Metzler-Verlag und namentlich seinem Lektor Oliver Schütze, der bei der Erarbeitung dieses Bandes ein unschätzbarer Diskussionspartner war.

Zeitgleich mit dem vorliegenden Handbuch ist anderenorts (in der »Arbeitsstelle Anton Bruckner«

der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) eine Neubearbeitung des längst vergriffenen, seinerzeit vom Linzer Bruckner-Institut unter der Federführung von Uwe Harten (gemeinsam mit Renate Grasberger, Andrea Harrandt, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch) erstellten »Bruckner-Handbuchs« von 1996 in Arbeit – mit dem neuen und zutreffenderen Titel »Bruckner-Lexikon« –; sie wurde und wird in Absprache und enger Kooperation mit dem vorliegenden Projekt konzipiert. Während das vorliegende Handbuch aber die Vorzüge eines enzyklopädisch angelegten und übersichtlich gegliederten Nachschlagewerks mit den Vorteilen eines verständlichen und flüssig geschriebenen Lesebuchs zu vereinen bestrebt ist, wird das geplante »Bruckner-Lexikon« nach dem bewährten Muster des Modells von 1996 mit seiner Lemmatisierung der Sachbegriffe als eine umfassende Enzyklopädie nutzbar sein. Jeder an Bruckner Interessierte wird also beide Werke in sinnvoller Ergänzung nebeneinander zu Rate ziehen können.

Zürich, im Sommer 2010

Hans-Joachim Hinrichsen

## Siglenverzeichnis

|                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| AGA                    | (= Alte Gesamtausgabe) Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und (bzw. mit Förderung) der Internationalen Bruckner-Gesellschaft hrsg. von Robert Haas und Alfred Orel; bzw. Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Robert Haas. (Verschiedene Orte und Verlage) 1930 ff. |
| Briefe 1               | Bruckner, Anton: Briefe 1. 1852–1886. Vorgelegt von Andrea Harrandt unter Berücksichtigung der Vorarbeiten von Otto Schneider (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke XXIV/1). Wien 1998 (2., revidierte Ausgabe: Wien 2009).                                                                                                                                                          |
| Briefe 2               | Bruckner, Anton: Briefe 2. 1887–1896. Vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider † (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke XXIV/2). Wien 2003.                                                                                                                                                                                                                                   |
| Bruckner-Handbuch 1996 | Anton Bruckner. Ein Handbuch. Für das Anton Bruckner Institut Linz hrsg. von Uwe Harten. Graz 1996.                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Bruckner-Jahrbuch      | Bruckner-Jahrbuch. Hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz und der Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbh. Linz 1980 ff.                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Göll.-A.               | August Göllerich/Max Auer: Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild. 4 Bde. in 9 Teilbänden (1, 2/1, 2/2, 3/1, 3/2, 4/1, 4/2, 4/3, 4/4). Regensburg 1922–1937 (Reprint: Regensburg 1974).                                                                                                                                                                                    |
| IBG-Mitteilungsblatt   | Internationale Bruckner-Gesellschaft. Studien & Berichte. Mitteilungsblatt.                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| IKO                    | Grasberger, Renate: Bruckner-Ikonographie. Bd. 1: Um 1854–1924. Graz 1990; Bd. 2: 1925–1946. Wien 2004; Bd. 3: 1947–2006 (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien Bd. 7, 14, 18). Wien 2007.                                                                                                                                                                                      |
| MGG <sub>2</sub>       | Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u. a. 1994 ff.                                                                                                                                                                                                                                 |
| NGA                    | (= Neue Gesamtausgabe) Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter Leitung von Leopold Nowak. Wien 1951 ff.                                                                                                                              |
| WAB                    | Grasberger, Renate: Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB). Tutzing 1977.                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |

# Zeittafel

zusammengestellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber

| Jahr                                   | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Werk                                                                                                                                                    |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Kindheit und Jugend (1824–1845)</b> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                         |
| <b>1824 bis 1832</b>                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>4. September: (Joseph) Anton Bruckner wird in Ansfelden, Oberösterreich, als das erste von elf Kindern geboren (von denen fünf überleben). Eltern: Anton Bruckner (1791–1837), Schullehrer und Kirchenmusiker; Theresia Helm (1801–1860)</li> <li>Schulbesuch in den ersten Jahren in Ansfelden; Klavier- und Orgelunterricht beim Vater</li> </ul>                                                                                                             |                                                                                                                                                         |
| <b>1833</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>1. Juni: Firmung im Alten Dom in Linz (Firmpate: Johann Baptist Weiß)</li> <li>28. Juli: Geburt des Bruders Ignaz (1833–1913)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                         |
| <b>1834</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>als Zehnjähriger erste Orgeldienste im Gottesdienst</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                         |
| <b>1835</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>Bruckner zieht nach Hörsching in den Haushalt seines Cousins und Firmpaten Johann Baptist Weiß und erhält bei diesem Unterricht in Orgelspiel und Generalbass (bis 1837)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>in Hörsching erste Kompositionen, u. a. <i>Pange lingua</i> (WAB 31)</li> </ul>                                  |
| <b>1836</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>Herbst: Erkrankung des Vaters; Rückkehr Bruckners ins elterliche Haus nach Ansfelden</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                         |
| <b>1837</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>7. Juni: Tod des Vaters</li> <li>Ende Juli: Bruckner wird Sängerknabe im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian; Orgelunterricht u. a. bei Anton Kattinger (bis 1840)</li> <li>Wohnen und Unterricht beim Schulleiter Michael Bogner</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                         |
| <b>1838</b>                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>Oktober: Datierung im Klavierauszug von Rossinis <i>Tancredi</i>-Ouvertüre</li> </ul>                            |
| <b>1839</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>24. April: Bruckner schließt die Volksschule als Primus ab</li> <li>Kontakt mit Karl Seiberl (1830–1918), der als Sängerknabe ebenfalls bei der Familie Bogner lebt und der Bruckner lebenslang freundschaftlich verbunden bleibt</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                         |
| <b>1840</b>                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>15. Oktober: Beginn der zehnmonatigen Ausbildung zum Schulgehilfen an der Präparandie der k.k. Normalhauptschule in Linz; Unterricht in Harmonie- und Generalbasslehre, Choralgesang und Orgelspiel bei Johann August Dürnberger</li> <li>Besuch der von Karl Zappe, Konzertmeister am Linzer Theater, veranstalteten Konzerte (u. a. Ouvertüren von Carl Maria von Weber, Beethovens <i>Vierte Sinfonie</i>, 2. Oktober: Beethovens <i>Fidelio</i>)</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>Abschrift von Michael Haydns Deutscher Messe »Hier liegt vor Deiner Majestät« für einen Schulkollegen</li> </ul> |

| Jahr                           | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1841                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>3. Oktober: Dienstantritt als Schulhilfe in Windhaag bei Freistadt; das jährliche Gehalt beträgt 12 Gulden</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>Studium von J.S. Bachs <i>Kunst der Fuge</i>, von Präludien und Fugen J.G. Albrechtsbergers, von F.W. Marpurgs Handbuch beim <i>Generalbass und der Komposition</i> und von D.G. Türks Generalbasslehre</li> </ul>                                                                                                                     |
| 1842                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>16. Juni: Bruckners Leistung wird bei einer Inspektion positiv beurteilt</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li><i>Windhaager Messe</i> in C-Dur (WAB 25), Anna Maria Jobst gewidmet</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 1843                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>19. Januar: Dienstende in Windhaag; 23. Januar: Anstellungsdekret als Schulhilfe in Kronstorf bei Steyr; Bruckner wohnt bei der Lehrerfamilie Lehofer</li> <li>Unterricht bei Leopold von Zenetti in Enns: dreimal wöchentlich bis 1845, in gelockerter Form bis 1855</li> <li>Gründung eines Männerquartetts in Kronstorf</li> </ul>                                                                                                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>zwischen 1843 und 1845: Komposition der <i>Zwei Asperges</i> WAB 3 (signiert »Anton Bruckner m.p.ria. / Comp.«)</li> <li>bis 1845 entstehen etliche kirchenmusikalische Chöre und weltliche Vokalwerke</li> </ul>                                                                                                                      |
| 1844                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <ul style="list-style-type: none"> <li><i>Messe für den Gründonnerstag</i> (WAB 9); 4. April: mutmaßlicher Termin der Erstaufführung</li> <li><i>Tantum ergo</i> WAB 43 (evtl. auch erst 1845)</li> </ul>                                                                                                                                                                     |
| 1845                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>27./28. Mai: Lehrprüfung beim bischöflichen Konsistorium in Linz</li> <li>24. Juni: Zeugnis über die am 29. Mai abgelegte Prüfung in den musikalischen Fächern</li> <li>19. August: Präparandie-Zeugnis: »kann als Lehrer in Vorschlag gebracht werden«</li> <li>23. September: Dienstende in Kronstorf</li> </ul>                                                                                                                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>März: <i>Requiem</i> für Männerchor und Orgel (WAB 133, verschollen); Erstaufführung in Kirchberg; weitere Aufführungen am 11. März 1852 und 4. April 1854</li> </ul>                                                                                                                                                                  |
| <b>St. Florian (1845–1855)</b> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1845                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>25. September: Schulhilfe in St. Florian während zehn Jahren bei 36 Gulden Jahreslohn; Bruckner wohnt wieder bei der Lehrerfamilie Bogner</li> <li>erneut Orgelunterricht bei Kattinger (vermutlich bis Ende 1849)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>bis 1851 zahlreiche Gelegenheitskompositionen: weltliche und kirchliche Vokalmusik</li> <li><i>Tantum ergo</i> WAB 43 (evtl. auch schon 1844)</li> <li>Studium der Kompositionslehre von Heinrich Christoph Koch</li> </ul>                                                                                                            |
| 1846                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>Weiterbildung in den Fächern Physik und Latein</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>Februar bis 9. Juni: <i>Tantum ergo</i> WAB 42; einige Aufführungen bis 1856</li> <li><i>Vier Tantum ergo</i> WAB 41; zahlreiche Teilaufführungen bis 1858</li> <li><i>Nachspiel</i> d-Moll (WAB 126) (evtl. auch später)</li> </ul>                                                                                                   |
| 1847                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>28. Januar: Tod der Patentante Rosalia</li> <li>1. Bassist im Männerquartett</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <ul style="list-style-type: none"> <li><i>Der Lehrerstand</i> (WAB 77), Michael Bogner gewidmet</li> <li><i>Vorspiel und Fuge</i> c-Moll für Orgel (WAB 131); die Fuge ist auf 15. Januar datiert</li> <li>zwei <i>Aequale</i> c-Moll für drei Posaunen (WAB 114 und 149)</li> </ul>                                                                                          |
| 1848                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>zwei Zeugnisse über die Befähigung als Organist von Kattinger und Joseph Pfeiffer; März: wahrscheinlich Ernennung zum provisorischen Stiftsorganisten (evtl. erst Februar 1850)</li> <li>Orgel-Wettspiel in St. Florian</li> <li>lehnt Klavierlehrerstelle am Gymnasium Kremsmünster ab</li> <li>13. September: Tod des Stiftsschreibers Franz Sailer; Bruckner erbt dessen Bösendorfer-Flügel</li> <li>Teilnahme an der Nationalgarde</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>Männerquartett <i>Sternschnuppen</i> (WAB 85)</li> <li><i>In jener letzten der Nächte</i> (WAB 17); Erstaufführung vermutlich am Gründonnerstag oder Karfreitag</li> <li>1. November: kontrapunktische Studien zu Mendelssohns <i>Paulus</i>; eine der Skizzen später in der <i>Missa solemnis</i> (WAB 29) wiederverwendet</li> </ul> |
| 1849                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>12. Oktober: Ernennung zum Privatlehrer der Sängerknaben</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>14. März: <i>Requiem</i> d-Moll (WAB 39) auf den Tod Franz Sailers; Erstaufführung zum 1. Todestag; drei weitere Aufführungen bis 1854; Überarbeitung 1892</li> </ul>                                                                                                                                                                  |
| 1850                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>Weiterbildung an der Unterrealschule bis Oktober 1851</li> <li>28. Februar: provisorischer Stiftsorganist (evtl. schon März 1848)</li> <li>10. Juli: Selbstmord des Firmpaten Johann Baptist Weiß wegen ungerechtfertigter Vorwürfe der Veruntreuung von Vereinsgeldern</li> </ul>                                                                                                                                                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>Klavierstücke <i>Lancier-Quadrille</i> (WAB 120) und <i>Steiermärker</i> (WAB 122) für Aloisia Bogner</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                       |

| Jahr                    | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|-------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1851                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Aushilfsarbeit in der Bezirksgerichtskanzlei</li> <li>definitive Anstellung als erster Stiftsorganist, Jahresgehalt: 80 Gulden (zuzüglich 36 Gulden als Lehrer sowie 36 Gulden für den Privatunterricht der Sängerknaben)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>mehrere Kantaten und Lieder zu Namensfesten</li> <li>zwei Sängersprüche für die Liedertafel Eferding (WAB 83)</li> </ul>                                                                                                                                                                             |
| 1852                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Jahresanfang: Besuch bei Ignaz Aßmayr in Wien, um ihm die Partitur des <i>Requiem</i> (WAB 39) vorzulegen; später Widmung des 114. <i>Psalm</i>s</li> <li>6. Juni: Sängerschaft der Linzer Liedertafel »Frohsinn« nach St. Florian</li> <li>19. Dezember: Franz Joseph Rudigier (1811–1884) wird Bischof von Linz</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>Juli: 114. <i>Psalm</i> (WAB 36)</li> <li>15. August: <i>Magnificat</i> (WAB 24)</li> <li>28. oder 29. September: Erstaufführung der Kantate »<i>Heil, Vater, Dir zum hohen Feste</i>« (WAB 61b) in Linz; Bruckners Orgelspiel wird in der Linzer Zeitung – ohne Namensnennung – erwähnt</li> </ul>  |
| 1853                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>25. Juli: (erfolglose) Bewerbung um eine Kanzleistelle</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>drei Aufführungen des <i>Tantum ergo</i> WAB 42</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                           |
| 1854                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>24. März: Tod des Stiftsabtes Michael Arneht; Bruckner schreibt zum Begräbnis drei Werke</li> <li>9. Oktober: Orgelprüfung vor Ignaz Aßmayr, Simon Sechter und Gottfried Preyer in der Wiener Piaristenkirche</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>April oder Mai bis 8. August: <i>Missa solemnis</i> b-Moll (WAB 29); 14. September: Erstaufführung in St. Florian zur Amtseinssetzung des neuen Abtes Friedrich Mayr</li> <li>1. August: Erstaufführung des <i>Magnificat</i> (WAB 24) in St. Florian; zwei weitere Aufführungen bis 1855</li> </ul> |
| 1855                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>25./26. Januar: Hauptschullehrerprüfung in Linz</li> <li>ab Juli: Musiktheorie-Unterricht bei Simon Sechter (1788–1867) in Wien</li> <li>im Sommer Bewerbung um die Domorganistenstelle in Olmütz</li> <li>13. November: erfolgreiches Probespiel für die Organistenstelle an der Stadtpfarrkirche Linz, danach provisorischer Dom- und Stadtpfarrorganist</li> <li>22. Dezember: Ende der Tätigkeit als Schullehrer</li> <li>24. Dezember: Einzug in die Dienstwohnung im »Mesnerhäusl« am Pfarrplatz in Linz</li> </ul>                                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>bis 1861 zahlreiche Gelegenheitswerke: Festgesänge für Männerchor und Soli zu Festen und Begräbnissen; Kantaten und Lieder zu Namensfesten; kleine Klavierstücke u. a. zu Unterrichtszwecken</li> </ul>                                                                                              |
| <b>Linz (1856–1868)</b> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 1856                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>25. Januar: Probespiel im Alten Dom, danach definitiver Domorganist</li> <li>spätestens März: Mitglied der Linzer Liedertafel »Frohsinn«</li> <li>25. April: Anstellungsdekret als Domorganist; 14. Mai: Diensteid</li> <li>September: Reise mit der Liedertafel »Frohsinn« zur Mozartfeier in Salzburg; dort lernt Bruckner den Wiener Chordirigenten Rudolf Weinwurm (1835–1911) kennen, der während der ganzen Linzer Zeit sein wichtigster Wiener Kontaktmann wird</li> <li>31. Oktober: 2. Archivar der Liedertafel »Frohsinn« (bis November 1857)</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>24. Juli: <i>Ave Maria</i> (WAB 5); 7. Oktober: Erstaufführung am Rosenkranzfest in St. Florian</li> </ul>                                                                                                                                                                                           |
| 1857                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>wiederholte Beschwerden über den schlechten Zustand beider Linzer Orgeln</li> <li>November/Dezember: Bruckners Orgelspiel wird in der »Linzer Zeitung« erwähnt</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>Entstehung des Chores <i>Das edle Herz</i> (WAB 66)</li> <li>Kantate »<i>Auf, Brüder! auf zur frohen Feier</i>« (WAB 61a, recte b) zum Namensfest des Prälaten Friedrich Mayr von St. Florian</li> </ul>                                                                                             |
| 1858                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Sommer: einmonatiges intensives Studium bei Sechter in Wien (Harmonielehre, Fuge, Kanon und Kontrapunkt), danach regelmäßig kurze Reisen zu Sechter (bis 1861)</li> <li>12. Juli: Prüfung im praktischen Orgelspiel in Wien (Piaristenkirche); Zeugnis von Sechter</li> <li>2. September: Aufkündigung der aktiven Mitgliedschaft der Liedertafel »Frohsinn« wegen Heiserkeit</li> <li>14. September: Antrag auf Teilung der Organistenstelle und Förderung des Kirchengesangs</li> </ul>                                                                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>spätestens 1858: 146. <i>Psalm</i> (WAB 37); möglicherweise gehört WAB 37 aber auch in die späte St. Florianer Zeit</li> </ul>                                                                                                                                                                       |
| 1859                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Plan der Gründung einer Linzer »Gesang-Akademie« mit Engelbert Lanz (später zurückgezogen)</li> <li>1. Juni: Heimatrecht in Linz</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

| Jahr | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1860 | <ul style="list-style-type: none"> <li>7. November: Wahl zum 1. Chormeister der Liedertafel »Frohsinn«</li> <li>11. November: Tod der Mutter in Ebelsberg bei Linz</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 1861 | <ul style="list-style-type: none"> <li>26. März: letztes Zeugnis von Simon Sechter</li> <li>22. Juni: erfolglose Bewerbung um die Direktorenstelle des Salzburger Dom-Musik-Vereins</li> <li>29./30. Juni: in Krems beim 1. Deutsch-Österreichischen Sängerkongress</li> <li>19. bis 24. Juli: beim Großen Deutschen Sängerkongress in Nürnberg als Chormeister der Liedertafel »Frohsinn«</li> <li>19. November: Prüfung am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Kommission: Sechter, Hellmesberger, Herbeck, Dessoff, Becker)</li> <li>21. November: Orgelprüfung in der Piaristenkirche, Introduction und Fuge über ein Thema Sechters;</li> <li>22. November: Zeugnis des Konservatoriums</li> <li>ab Dezember: Studium beim Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler (1834–1915): Formenlehre, Instrumentation, Komposition; dabei entsteht das sogenannte »Kitzler-Studienbuch« (bis Juli 1863)</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>12. Mai: Erstaufführung des <i>Ave Maria</i> (WAB 6) durch die Liedertafel »Frohsinn«; in den folgenden Jahren viele weitere Aufführungen (Referenzwerk: Bruckner verwendet das <i>Ave Maria</i> für das Probedirigat in Salzburg und legt es einigen Bewerbungen bei)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1862 | <ul style="list-style-type: none"> <li>September: erste Pläne, sich an die Hofmusikkapelle nach Wien berufen zu lassen</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>25. April: <i>Festkantate</i> (WAB 16); 1. Mai: Erstaufführung zur Grundsteinlegung des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz</li> <li>verschiedene Tanzsätze für Klavier (Kitzler-Studienbuch)</li> <li>7. August: <i>Streichquartett</i> (WAB 111)</li> <li>Instrumentationsstudien bei Kitzler; u. a. Orchesterarrangement des 1. Satzes von Beethovens <i>Grande Sonate pathétique</i></li> <li>12. Oktober: <i>Marsch</i> für Orchester (WAB 96)</li> <li>16. November: <i>Drei Orchesterstücke</i> (WAB 97)</li> </ul> |
| 1863 | <ul style="list-style-type: none"> <li>13. Februar: Linzer Erstaufführung von Richard Wagners <i>Tannhäuser</i>, worauf Bruckner sich durch intensives Partiturstudium vorbereitet; Bruckner studiert mit dem mitwirkenden »Frohsinn« den Pilgerchor ein</li> <li>10. Juli: Abschluss der Studien bei Kitzler mit förmlicher »Freisprechung«</li> <li>September/Oktober: beim Musikfest in München; Bruckner legt dem dortigen Hofkapellmeister Franz Lachner seine <i>f-Moll-Sinfonie</i> vor</li> <li>Studien bei Ignaz Dorn (bis 1865)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>22. Januar: <i>Ouverture</i> (WAB 98)</li> <li>7. Januar bis 26. Mai: »<i>Studiensinfonie</i>« f-Moll (WAB 99)</li> <li>5. Juli: <i>112. Psalm</i> (WAB 35)</li> <li>Juli: Kompositionsbeginn <i>Germanenzug</i> (WAB 70)</li> <li>um 1863: <i>Zigeuner-Waldlied</i> (WAB 135, verschollen)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                |
| 1864 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Ende August: <i>Germanenzug</i> erscheint als erstes gedrucktes Werk (bei Josef Kränzl, Ried)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>Mai oder Juni bis 29. September: <i>d-Moll-Messe</i> (WAB 26); 20. November: Erstaufführung unter Bruckners Leitung im Alten Dom</li> <li>August: <i>Germanenzug</i> (WAB 70) für den Druck eingerichtet</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1865 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Mai/Juni: Reise nach München zur Erstaufführung von Wagners <i>Tristan und Isolde</i> unter Hans von Bülow; Begegnungen mit Richard Wagner und Hans von Bülow, dem Bruckner seine im Entstehen begriffene <i>Erste Sinfonie</i> zeigt</li> <li>August: Reise nach Budapest zur Erstaufführung von Franz Liszts <i>Legende von der heiligen Elisabeth</i></li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>Januar: <i>Erste Sinfonie</i> c-Moll (WAB 101) begonnen</li> <li>5. Juni: <i>Germanenzug</i> (WAB 70) beim Oberösterreichischen Sängerkongress in Linz erstaufgeführt; Bruckner erhält den 2. Preis (hinter der <i>Germania</i> von Rudolf Weinwurm); einige weitere Aufführungen, u. a. zum Abschied von der Liedertafel »Frohsinn« im Sommer 1868</li> </ul>                                                                                                                                                        |
| 1866 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Maria Anna Bruckner (1836–1870) zieht zu ihrem Bruder, um ihm (bis zu ihrem Tod) den Haushalt zu führen</li> <li>16. August: Heiratsantrag an die 20 Jahre jüngere Linzer Fleischhauerstochter Josefine Lang</li> <li>Dezember: in Wien bei einer Aufführung von Hector Berlioz' <i>Fausts Verdammnis</i></li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | <ul style="list-style-type: none"> <li>14. April: <i>Erste Sinfonie</i> c-Moll (WAB 101) vollendet (1. Fassung = sogenannte »Linzer Fassung«)</li> <li>August bis 25. November: <i>e-Moll-Messe</i> (WAB 27) als Auftrag von Bischof Rudigier</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |

| Jahr                    | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1867                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>22. März: Bruckner hört in Wien unter dem Dirigat Herbecks erstmals Beethovens <i>Neunte Sinfonie</i></li> <li>8. Mai bis 8. August: Kuraufenthalt in Bad Kreuzen</li> <li>10. September: Tod Simon Sechters</li> <li>14. Oktober: Gesuch um Aufnahme in die k.k. Hofmusikkapelle; wird 1868 bewilligt</li> <li>2. November: erfolgloses Gesuch an den Dekan der philosophischen Fakultät der Universität Wien um Aufnahme als Lehrer für musikalische Komposition</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>14. September: Beginn der <i>f-Moll-Messe</i> (WAB 28)</li> <li>10. Februar: Aufführung der <i>d-Moll-Messe</i> (WAB 26) unter Johann Herbeck in der Wiener Hofburgkapelle mit Bruckner an der Orgel</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1868                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>15. Januar: erneute Wahl zum Chormeister der Liedertafel »Frohsinn«</li> <li>4. April: Gründungsfestkonzert der Liedertafel »Frohsinn« mit der von Bruckner dirigierten Erstaufführung des Schlusschors aus Richard Wagners <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i></li> <li>11. Mai: Ernennung zum Ehrenmitglied des Mozarteum Salzburg</li> <li>Juni/Juli: in München bei der dritten Aufführung der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> unter Hans von Bülow</li> <li>6. Juli: Anstellungsdekret als Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgelspiel am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</li> <li>August/September: erneut Kuraufenthalt in Bad Kreuzen</li> <li>4. September: Berufung zum »expectierenden k.k. Hoforganisten« in Wien</li> <li>29. September: Abschiedssoirée des »Frohsinn« für Bruckner</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>31. Januar: <i>Pange lingua et Tantum ergo</i> (WAB 33)</li> <li>9. Mai: Erstaufführung der <i>Ersten Sinfonie</i> (WAB 101) unter Bruckners Leitung in Linz (Redoutensaal)</li> <li>9. September: <i>f-Moll-Messe</i> beendet; zahlreiche Überarbeitungen bis 1893</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <b>Wien (1868–1896)</b> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 1868                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Oktober: Übersiedelung nach Wien (erste Wohnung: 9. Bezirk, Währingerstraße 41, 3. Stock) und Aufnahme der Unterrichtstätigkeit am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (zunächst noch in den alten Räumen in den Tuchlauben)</li> <li>28. Dezember: Gewährung eines Jahresstipendiums des Kultusministeriums »zur Herstellung größerer symphonischer Werke« (500 Gulden)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 1869                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Seit 1868 bis Ostern 1869: Bruckner wohnt Vorlesungen von Hanslick bei</li> <li>April/Mai: Orgel-Konzertreisen nach Nancy (Basilika St. Epvre) und Paris (Notre Dame)</li> <li>20. Mai: Ehrenmitglied der Welser Liedertafel</li> <li>9. Juni: Ehrenmitglied der Linzer Liedertafel »Frohsinn«</li> <li>21. Oktober: Ehrenmitglied des Linzer Diözesan-Kunstvereins</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <ul style="list-style-type: none"> <li>24. Januar bis 12. September: <i>d-Moll-Sinfonie</i> (WAB 100, die spätere <i>Annullierte</i>) in Wien und Linz</li> <li>29. September: Erstaufführung der <i>e-Moll-Messe</i> zur Einweihung der Votivkapelle des Neuen Domes in Linz unter Bruckners Leitung</li> <li>29. Oktober: Erstaufführung des Graduale <i>Locus iste</i> (WAB 23) in der Votivkapelle des Neuen Domes in Linz unter Johann Burgstaller</li> <li>29./31. Oktober: Skizzen zum ersten Satz einer <i>Sinfonie</i> in B-Dur (WAB 142)</li> <li>November: Beginn der Arbeit am Chor <i>Mitternacht</i> (WAB 80)</li> </ul> |

| Jahr | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1870 | <ul style="list-style-type: none"> <li>5. Januar: Schlusssteinlegung am Großen Musikvereinssaal der Gesellschaft der Musikfreunde durch Kaiser Franz Joseph</li> <li>6. Januar: erstes Konzert im neueröffneten Großen Musikvereinssaal unter Herbeck mit Werken von Beethoven, Haydn, Bach, Mozart und Schubert</li> <li>16. Januar: Tod der Schwester Maria Anna in Wien; die Führung von Bruckners Haushalt übernimmt (bis zu seinem Tod) für einen Monatslohn von 7 Gulden Katharina Kachelmaier (1846–1911)</li> <li>27. Januar: Wiener Erstaufführung von Wagners <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> unter Herbeck</li> <li>10. Juni: Orgelimprovisation in der Piaristenkirche</li> <li>18. Oktober: Hilfslehrer für Klavier an der Lehrerbildungsanstalt St. Anna (bis 1874)</li> <li>7. November: Künstlerstipendium von 400 Gulden wird von Minister Stremayr bewilligt</li> <li>19. November: Ehrenmitglied der Währinger Liedertafel</li> <li>22. November: Bruckner wird Ehrenbürger seines Geburtsortes Ansfelden</li> <li>Dezember: Aufführungen verschiedener Werke von Beethoven anlässlich des Beethoven-Festes</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>15. Mai: Erstaufführung des Chores <i>Mitternacht</i> (WAB 80) in Linz beim Gründungsfestkonzert der Liedertafel »Frohsinn« unter der Leitung von W. Gericke</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 1871 | <ul style="list-style-type: none"> <li>27. Januar: Wiener Premiere von Wagners <i>Der Fliegende Holländer</i> unter Herbeck</li> <li>18. April: erfolgreiches Probespiel an der Orgel der Piaristenkirche im Rahmen eines Konkurrenzspiels anlässlich der Vorbereitungen zur Weltausstellung in London</li> <li>20. Juli: Beginn der Londonreise</li> <li>Juli/August: Orgelkonzerte in London (Royal Albert Hall, Crystal Palace) mit Werken von Bach, Händel und Mendelssohn sowie eigenen Improvisationen</li> <li>5. Oktober: Enthebung Bruckners von seinem Amt als Hilfslehrer (»St.-Anna-Affäre«); später Rehabilitierung</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>11. Oktober: Beginn der Arbeit an der <i>Zweiten Sinfonie</i></li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1872 | <ul style="list-style-type: none"> <li>8. Mai: Aufführung von Wagners <i>Rienzi</i> unter Herbeck</li> <li>12. Mai: Bruckner macht möglicherweise Bekanntschaft mit dem <i>Feuerzauber</i> aus der <i>Walküre</i> im Wagner-Konzert im Musikvereinssaal</li> <li>15. November: Orgelimprovisation zur Einweihung der neuen Orgel des Musikvereinssaales in Wien; Brahms dirigiert den Wiener Singverein</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>16. Juni: Erstaufführung der <i>f-Moll-Messe</i> unter Bruckners Leitung in der Hofpfarrkirche St. Augustin</li> <li>11. September: Vollendung der <i>Zweiten Sinfonie</i>; Beginn der Arbeit an der <i>Dritten Sinfonie</i></li> <li>Oktober: Ablehnung der Erstaufführung der <i>Zweiten Sinfonie</i> durch den Dirigenten der Wiener Philharmoniker, Otto Dessoff</li> <li>8. Dezember: Aufführung der <i>f-Moll-Messe</i> unter Bruckners Leitung in der Wiener Hofburgkapelle</li> </ul>     |
| 1873 | <ul style="list-style-type: none"> <li>August/September: Reise nach Karlsbad (mit Orgelkonzert), Marienbad (Kuraufenthalt), Bayreuth; dort Besuch bei Richard Wagner und Bitte um Erlaubnis zur Widmung der <i>Dritten Sinfonie</i></li> <li>15. Oktober: Beitritt zum Wiener Akademischen Wagner-Verein</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>31. August: Vollendung der Skizze zum Finale der <i>Dritten Sinfonie</i></li> <li>26. Oktober: Erstaufführung der <i>Zweiten Sinfonie</i> (Fassung 1872, mit Änderungen von 1873) durch die Wiener Philharmoniker unter Bruckners Leitung zur Schlussfeier der Wiener Weltausstellung</li> <li>8. Dezember: Erstaufführung des <i>Christus factus est II</i> (WAB 10) für achttimmigen Chor in der Hofburgkapelle</li> <li>31. Dezember: <i>Dritte Sinfonie</i> (1. Fassung) vollendet</li> </ul> |



| Jahr | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1874 | <ul style="list-style-type: none"> <li>18. April: erfolgloses Gesuch an das Kultusministerium um eine feste Anstellung als Theorielehrer an der Universität Wien</li> <li>4. Mai: Antrag Hanslicks, das Gesuch vom 18. April abzulehnen</li> <li>10. Mai: Berichtigung des Gesuches vom 18. April mit Bitte um eine Lehrstelle statt einer Professur</li> <li>24. Juni: Cosima Wagner bedankt sich im Namen von Richard Wagner schriftlich für die Widmung der <i>Dritten Sinfonie</i></li> <li>Oktober: Verlust der Klavierlehrerstelle an der Präparandie St. Anna wegen Umstrukturierungen</li> <li>31. Oktober: Ablehnung des Gesuches vom 10. Mai durch das Professoren-Kollegium der Universität</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>2. Januar bis 22. November: <i>Vierte Sinfonie</i> (1. Fassung)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| 1875 | <ul style="list-style-type: none"> <li>1. Juli: Vizearchivar der Hofmusikkapelle und zweiter Singlehrer der Sängerknaben</li> <li>8. November: Bruckner wird vom Kultusministerium als zunächst (bis 1880) unbesoldeter Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien zugelassen</li> <li>22. November: Premiere der von Wagner selbst überwachten Wiener Neueinstudierung des <i>Tannhäuser</i> unter Hans Richter; 15. Dezember: Premiere der von Wagner selbst überwachten Neueinstudierung des <i>Lohengrin</i> unter Richter</li> </ul>                                                                                                                                                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>14. Februar: Beginn der Arbeit an der <i>Fünften Sinfonie</i></li> <li>19. September: Beginn eines Requiem d-Moll (WAB 141) in Wien skizziert</li> <li>Kürzungen an der <i>Zweiten Sinfonie</i></li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| 1876 | <ul style="list-style-type: none"> <li>2. März: Aufführung des <i>Lohengrin</i> unter der Leitung von Wagner</li> <li>24. April: Antrittsvorlesung an der Universität</li> <li>Ende August: bei der dritten Aufführung des <i>Ring des Nibelungen</i> in Bayreuth; dort erste Begegnung mit dem Berliner Kritiker Wilhelm Tappert</li> <li>Sommer oder Herbst: Übersiedlung in den 1. Bezirk (Heinrichshof am Opernring 3, oberstes Stockwerk)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                         | <ul style="list-style-type: none"> <li>20. Februar: Erstaufführung der <i>Zweiten Sinfonie</i> (gekürzte Fassung von 1875/1876) unter Bruckners Leitung in Wien</li> <li>16. Mai: <i>Fünfte Sinfonie</i> vorerst vollendet</li> <li>Sommer: Änderungen an der <i>d-Moll-Messe</i> (»verbessert«)</li> <li>31. Dezember: Männerchor <i>Das hohe Lied</i> (WAB 74) vollendet</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 1877 | <ul style="list-style-type: none"> <li>7. Januar: erfolglose Bewerbung um die Kapellmeisterstelle an der Kirche »Am Hof«</li> <li>12. Januar: erfolgloses Gesuch an das Kultusministerium um eine feste Remuneration für seine Lehrtätigkeit an der Universität</li> <li>30. April: Bruckners erste Kontrapunkt-Vorlesung</li> <li>15. November: Übersiedlung in den 1. Bezirk (Heßgasse 7); die Wohnung im 4. Stock wird Bruckner durch den Hausbesitzer, seinen Universitätshörer Anton Ölzelt Ritter von Newin, kostenlos zur Verfügung gestellt</li> </ul>                                                                                                                                                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>Revision der <i>Zweiten Sinfonie</i> (2. Fassung)</li> <li>27. September: Philharmoniker lehnen in einer Novitätenprobe die <i>Dritte Sinfonie</i> erneut ab; dies löst neue Umarbeitungen aus</li> <li>28. Oktober: Tod Herbecks, der sich für eine Aufführung der <i>Dritten Sinfonie</i> eingesetzt hatte</li> <li>16. Dezember: Erstaufführung der <i>Dritten Sinfonie</i> (2. Fassung, vermutlich gekürzt) unter Bruckners Leitung in Wien; Theodor Rättig bietet Bruckner an, die <i>Dritte Sinfonie</i> auf eigene Kosten zu publizieren</li> </ul>                                                                      |
| 1878 | <ul style="list-style-type: none"> <li>1. Februar: Bruckner wird »wirkliches« (= ordentliches) Mitglied der Hofmusikkapelle</li> <li>im Oktober zählen zu Bruckners Schülern J. Korngold, R. Dittrich, F. Schalk, H.P. Vergeiner, A. Zamara, A. Meißner, C. Bernhard Öhn, F. Brischar, F. Burgarth und E. Denhof</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>13. Januar: Vollendung des Männerchores <i>Abendzauber</i> (WAB 57)</li> <li>30. März: Vollendung der Litanei <i>Tota pulchra es</i> (WAB 46)</li> <li>Dezember: Beginn des <i>Streichquintetts</i> (WAB 112)</li> <li>Arbeit an der 2. Fassung der <i>Vierten Sinfonie</i></li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1879 | <ul style="list-style-type: none"> <li>10. November: erste Datierung einer Mitschrift von Bruckners Universitätsvorlesung durch den späteren Benediktinerpater Oddo Loidol</li> <li>im November zählen zu Bruckners Schülern auch J. Aichinger, O. von Liebig, J. Schnabl und R. Steiner</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>12. Juli: <i>Streichquintett</i> vollendet</li> <li>18. Juli: Komposition des Graduale <i>Os justi</i> (WAB 30)</li> <li>28. Juli: Komposition des <i>Inveni David</i> (I, WAB 20)</li> <li>28. August: Erstaufführung des Graduale <i>Os justi</i> und des <i>Inveni David</i> unter Ignaz Traummihler in St. Florian im Beisein Bruckners</li> <li>August/September: Beginn der Arbeit an der <i>Sechsten Sinfonie</i></li> <li>Herbst: Druck der <i>Dritten Sinfonie</i> (1. Druckfassung = 2. Fassung) bei Rättig</li> <li>21. Dezember: <i>Intermezzo</i> d-Moll (WAB 113) zum <i>Streichquintett</i> vollendet</li> </ul> |

| Jahr | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1880 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Anfang 1880: Bruckner interessiert sich für das Opernlibretto »Ilse« von F. Schaumann</li> <li>9. August: erfolglose Bewerbung bei Eduard Kremser um die Stelle des zweiten Chormeisters beim Wiener Männergesang-Verein</li> <li>August/September: Reise nach Oberammergau (dort Besuch des Passionsspiels), München und in die Schweiz; Orgelspiel u. a. in Zürich, Genf, Bern und Luzern</li> <li>ab November neue Schüler: F. Cambala, R. Haas, J. Petters, E. Spiegler, A. Stephani</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>Vollendung der <i>Vierten Sinfonie</i> (2. Fassung mit 3. Fassung des Finales)</li> <li>6. Juni: erfolgreiche Wiener Aufführung der <i>d-Moll-Messe</i> unter Bruckners Leitung</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| 1881 | <ul style="list-style-type: none"> <li>8. Dezember: Brand des Ringtheaters in der Nähe von Bruckners Wohnung</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>20. Februar: Erstaufführung der <i>Vierten Sinfonie</i> (2. Fassung) unter Hans Richter in Wien in einem Programm mit Werken von Beethoven und Bülow (Beethoven: Ouvertüre zu <i>König Stephan</i> und Klavierkonzert Nr. 4 mit Hans von Bülow als Solist, Bülow: Orchesterballade <i>Des Sängers Fluch</i> unter dem Dirigat Hans von Bülows)</li> <li>3. bis 17. Mai: Entwurf des <i>Te Deum</i> (WAB 45)</li> <li>3. September: <i>Sechste Sinfonie</i> vollendet</li> <li>23. September: Beginn der Arbeit an der <i>Siebten Sinfonie</i></li> <li>17. November: Erstaufführung des <i>Streichquintetts</i> (ohne Finale) in Wien durch Winkler, Lillich, Kreuzinger, Desing und Lucca</li> <li>10. Dezember: Aufführung der <i>Vierten Sinfonie</i> unter Bruckners früherem Schüler Felix Mottl in Karlsruhe (erste Aufführung eines Werkes von Bruckner in Deutschland)</li> </ul> |
| 1882 | <ul style="list-style-type: none"> <li>12. Januar: Bewerbung um Ehrendoktorat der Universität Cambridge (vielleicht nie abgeschickt)</li> <li>26. Juli: Uraufführung des <i>Parsifal</i> in Bayreuth; Bruckner wohnt der dritten Aufführung am 30. Juli bei</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                     | <ul style="list-style-type: none"> <li>Überarbeitung der <i>e-Moll-Messe</i></li> <li>Überarbeitung der <i>d-Moll-Messe</i> (»neu verbessert«, 1881/82)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1883 | <ul style="list-style-type: none"> <li>13. Februar: Tod Richard Wagners. Die Nachricht erreicht Bruckner während der Arbeit am Adagio zur <i>Siebten Sinfonie</i></li> <li>13. November: Ehrenmitglied der Liedertafel Vöcklabruck</li> <li>November: als Bruckners Universitätsschüler schreiben sich E. Mirus, H. Pietschmann, E. Reimer und R. Scharpff ein</li> </ul>                                                                                                                                                                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>10. Februar: Erstaufführung des ersten und dritten Satzes der <i>Siebten Sinfonie</i> mit Josef Schalk und Franz Zottmann an zwei Klavieren in Wien</li> <li>11. Februar: Erstaufführung der Mittelsätze der <i>Sechsten Sinfonie</i> in Wien unter Wilhelm Jahn in Anwesenheit Bruckners</li> <li>3. September: Vollendung der <i>Siebten Sinfonie</i> in St. Florian</li> <li>28. September: Wiederaufnahme der Arbeit am <i>Te Deum</i></li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1884 | <ul style="list-style-type: none"> <li>April: Besuch bei Franz Liszt im Wiener Schottenhof anlässlich der geplanten Widmung der <i>Zweiten Sinfonie</i></li> <li>im Sommer auf der Rückreise von Bayreuth Aufenthalt in München</li> <li>Oktober: Widmung des <i>Streichquintetts</i> an Herzog Max Emanuel in Bayern</li> <li>28. Dezember: Aufsatz von Hugo Wolf über Bruckner im Salonblatt</li> </ul>                                                                                                                                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>27. Februar: Erstaufführung der <i>Siebten Sinfonie</i> mit Ferdinand Löwe und Josef Schalk an zwei Klavieren in Wien</li> <li>16. März: Vollendung des <i>Te Deum</i></li> <li>5. April: Erstaufführung des <i>Streichquintetts</i> (komplett) durch das erweiterte Winkler-Quartett (Winkler, Lillich, Schalk, Kreuzinger, Hummer)</li> <li>vermutlich Juni/Juli: Beginn der Arbeit an der <i>Achten Sinfonie</i></li> <li>30. Dezember: Erstaufführung der <i>Siebten Sinfonie</i> in Leipzig unter Arthur Nikisch in Anwesenheit Bruckners</li> <li>Druck des <i>Streichquintetts</i> bei Gutmann</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                          |

| Jahr | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1885 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 22. Januar: Ehrenmitglied des Wiener Akademischen Wagner-Vereins</li> <li>• 24. März: Gesuch um Ehrendoktorat an der Universität Philadelphia (vielleicht nie abgeschickt)</li> <li>• Projekt einer von August Göllerich (jun.) zu verfassen- den Biographie Bruckners nimmt Gestalt an</li> </ul>                                                                                                                                                                                                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 8. Januar: Aufführung des <i>Streichquintetts</i> durch das Hellmesberger-Quartett, in einem Programm mit Werken von Mozart und Beethoven</li> <li>• 27. Januar: Aufführung der Mittelsätze der <i>Siebten Sinfonie</i> unter Nikisch in Leipzig</li> <li>• 10. März: Aufführung der <i>Siebten Sinfonie</i> in München unter Hermann Levi in Anwesenheit Bruckners. Diese Aufführung bewirkt den endgültigen Durchbruch Bruckners in Deutschland; 11. März: eine Aufführung von Wagners <i>Walküre</i> unter Levi in München wird mit einer kleinen Bruckner-Feier beschlos- sen</li> <li>• 2. Mai: Erstaufführung des <i>Te Deum</i> mit Begleitung zweier Klaviere unter Bruckners Leitung in Wien (Akademischer Wagner-Verein)</li> <li>• 4. Oktober: Erstaufführung der <i>e-Moll-Messe</i> (2. Fassung) in Linz durch den Linzer Musikverein unter Adalbert Schreyer</li> <li>• 5. Dezember: Aufführung der <i>Dritten Sinfonie</i> in New York unter Walter Damrosch (erste Aufführung eines Werkes von Bruckner in den USA)</li> <li>• 11. Dezember: Aufführung der <i>Dritten Sinfonie</i> in Dresden unter Ernst von Schuch</li> <li>• Druck der <i>Siebten Sinfonie</i> bei Gutmann und des <i>Te Deum</i> bei Rüttig</li> </ul> |
| 1886 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• März: Widmung der <i>Siebten Sinfonie</i> an König Ludwig II. von Bayern</li> <li>• 9. Juli: Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens</li> <li>• August: Besuch von <i>Tristan und Isolde</i> sowie <i>Parsifal</i> in Bayreuth; 4. August: in Bayreuth Organist bei der Totenfeier für Franz Liszt</li> <li>• 23. September: Audienz bei Kaiser Franz Joseph I.</li> <li>• 1885/1886: 25 Aufführungen der <i>Siebten Sinfonie</i> in Deutschland, weitere Aufführungen in Österreich und den USA</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 10. Januar: Erstaufführung des <i>Te Deum</i> mit Orchester unter Hans Richter in Wien</li> <li>• 14. März: österreichische Erstaufführungen der <i>Siebten Sinfonie</i> unter Karl Muck in Graz im Beisein Bruckners und am 21. März unter Hans Richter in Wien</li> <li>• 7. April: Aufführung des <i>Te Deum</i> unter Hermann Levi in München in Anwesenheit Bruckners, anschließend in Karlsruhe und in Linz</li> <li>• 18. April: Gustav Mahler dirigiert in Prag das Scherzo der <i>Dritten Sinfonie</i> und beginnt damit seine Laufbahn als Bruckner-Dirigent</li> <li>• 29. Juli: Aufführung der <i>Siebten Sinfonie</i> unter Theodore Thomas in Chicago, zudem Aufführungen in Boston und New York</li> <li>• Druck des <i>Christus factus est</i> III (WAB 11), des <i>Locus iste</i> (WAB 23), des <i>Os justi</i> (WAB 30) und des <i>Virga Jesse</i> (WAB 52) bei Rüttig unter dem Titel <i>Vier Graduale [...] von Anton Bruckner</i></li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| 1887 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 10. Juni: Ernennung zum korrespondierenden Mit- glied der Amsterdamer »Maatschappij tot bevordering van Toonkunst«</li> <li>• Herbst: Ablehnung einer Aufführung der <i>Achten Sin- fonie</i> durch Levi, zunächst mit brieflicher Mitteilung Levis an Franz Schalk (30. September); für Bruckner wird dies der Anlass zu tiefgreifender Umarbeitung des Werkes, zugunsten derer die gerade begonnene Arbeit an der <i>Neunten Sinfonie</i> zurückgestellt wird</li> </ul>                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 20. April: Erstaufführung der <i>Fünften Sinfonie</i> in der Fassung für zwei Klaviere mit Josef Schalk und Franz Zottmann in Wien</li> <li>• 4. April: Aufführung der <i>Siebten Sinfonie</i> unter Sándor Erkel in Budapest</li> <li>• 9./10. August: <i>Achte Sinfonie</i> (1. Fassung) vollendet</li> <li>• 21. September: Beginn der Arbeit an der <i>Neunten Sinfonie</i></li> <li>• Oktober: Beginn der Umarbeitung der <i>Achten Sinfonie</i>, die aber zugunsten der Revision der <i>Dritten Sinfonie</i> unterbrochen wird</li> <li>• Druck des <i>Tota pulchra es</i> (WAB 46) bei Wetzler</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| 1888 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Juli: Reise nach Bayreuth, wo erstmals die <i>Meistersin- ger</i> unter Hans Richter aufgeführt werden</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 22. Januar: Erstaufführung der <i>Vierten Sinfonie</i> (3. Fassung) unter Hans Richter in Wien</li> <li>• 4. April: Aufführung der <i>Vierten Sinfonie</i> (3. Fassung) unter Anton Seidl in New York</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

| Jahr | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1889 | <ul style="list-style-type: none"> <li>22. Januar: Ehrenmitglied des Wiener Akademischen Gesangsvereins</li> <li>Bewerbung um die Kapellmeisterstelle am Burgtheater</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>Ende der Umarbeitung der <i>Dritten Sinfonie</i> (3. Fassung); ab März: Fortsetzung (bzw. eigentlicher Beginn) der Umarbeitung der <i>Achten Sinfonie</i></li> <li>Druck der <i>Vierten Sinfonie</i> (in der Einrichtung Ferdinand Löwes) bei Gutmann</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| 1890 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Gründung eines Gönner-»Consortiums« für Bruckner zur Gewährleistung einer Jahresrente von 1000 Gulden</li> <li>März: Kaiser Franz Joseph I. nimmt die Widmung der <i>Achten Sinfonie</i> an</li> <li>12. Juli: Beurlaubung vom Unterricht am Konservatorium wegen Krankheitssymptomen</li> <li>31. Juli: Organist bei der Hochzeit von Erzherzogin Marie Valerie in der Ischler Pfarrkirche</li> <li>14. Oktober: Hugo Wolf kann seine Tübinger Freunde wie auch Engelbert Humperdinck für die Unterstützung von Bruckners Person und Werk gewinnen</li> <li>30. Oktober: Gewährung einer jährlichen Ehrengabe von 400 Gulden durch den Oberösterreichischen Landtag</li> <li>November: zu den Universitätsschülern zählen C. Bilinski, H.J. Hermann, E. Hrkal, F. von Kraus, O. Trebitsch</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>10. März: <i>Achte Sinfonie</i> (2. Fassung) vollendet</li> <li>12. März: Beginn der Umarbeitung der <i>Ersten Sinfonie</i></li> <li>21. Dezember: Erstaufführung der <i>Dritten Sinfonie</i> (3. Fassung) unter Hans Richter in Wien</li> <li>Druck der <i>Dritten Sinfonie</i> (3. Fassung) bei Rüttig</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1891 | <ul style="list-style-type: none"> <li>15. Januar: definitive Dienstenhebung von der Stelle am Konservatorium auf Bruckners eigenen Wunsch</li> <li>15. Januar: Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</li> <li>7. November: Ehrendoktorwürde der Universität Wien</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>15. Januar: Erstaufführung des Chores <i>Träumen und Wachen</i> (WAB 87) an der Grillparzerfeier in Wien unter Bruckners Leitung</li> <li>Januar: umfangreiche Revision der <i>Ersten Sinfonie</i> weitgehend beendet (2. Fassung = sogenannte »Wiener Fassung«)</li> <li>18. Februar: Wiederaufnahme der Arbeit an der <i>Neunten Sinfonie</i>, die aber (ab Oktober) zugunsten der Durchsicht der <i>Zweiten Sinfonie</i> für den Druck wieder unterbrochen wird</li> <li>18. April: endgültiges Abschlussdatum der Revision der <i>Ersten Sinfonie</i></li> <li>31. Mai: Aufführung des <i>Te Deum</i> unter Siegfried Ochs in Berlin im Beisein Bruckners, auf der Rückreise Aufenthalt in Dresden</li> <li>13. Dezember: Erstaufführung der <i>Ersten Sinfonie</i> (»Wiener Fassung«) unter Hans Richter in Wien; Bruckner widmet diese Fassung der Wiener Universität als Dank für das Ehrendoktorat</li> </ul> |
| 1892 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Gesundheitszustand verschlechtert sich zusehends</li> <li>Juli: letzter Besuch in Bayreuth</li> <li>28. Oktober: Beendigung des Dienstes an der Hofmusikkapelle</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>Karfreitag (15. April): Aufführung des <i>Te Deum</i> in Hamburg unter Gustav Mahler</li> <li>29. Juni: <i>150. Psalm</i> (WAB 38) vollendet; 13. November: Erstaufführung unter Wilhelm Gericke in Wien</li> <li>18. Dezember: Erstaufführung der <i>Achten Sinfonie</i> (2. Fassung) unter Hans Richter in Wien</li> <li>Druck der <i>Zweiten Sinfonie</i> bei Doblinger, der <i>Achten Sinfonie</i> (2. Fassung, bearbeitet von Josef Schalk) bei Schlesinger, der <i>d-Moll-Messe</i> bei Gross</li> <li>Neuausgabe des <i>Germanenzugs</i> bei Robitschek</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 1893 | <ul style="list-style-type: none"> <li>Bruckner ist wegen Wassersucht, Herzschwäche und Atemnot wiederholt bettlägerig</li> <li>22. September: Ehrenmitglied des Wiener Männergesangs-Vereins</li> <li>10. November: Bruckner verfasst sein Testament</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | <ul style="list-style-type: none"> <li>31. März: Aufführung des <i>Te Deum</i> und, als Erstaufführung außerhalb Österreichs, der <i>d-Moll-Messe</i> durch Gustav Mahler in Hamburg</li> <li>April bis 7. August: <i>Helgoland</i> (WAB 71)</li> <li>8. Oktober: Erstaufführung von <i>Helgoland</i> unter Eduard Kremser in Wien anlässlich der 50-Jahr-Feier des Wiener Männergesangs-Vereins</li> <li>23. Dezember: Kopfsatz der <i>Neunten Sinfonie</i> vollendet</li> <li>Druck der <i>Ersten Sinfonie</i> (»Wiener Fassung«) und des <i>150. Psalms</i> bei Doblinger</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |

| Jahr | Biographisches                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Werk                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1894 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 6. Januar: Bruckner ist anwesend bei der Aufführung der <i>Siebten Sinfonie</i> unter Karl Muck in Berlin</li> <li>• 8. Januar: Bruckner ist bei der Aufführung des <i>Te Deum</i> unter Siegfried Ochs in Berlin; bei diesem Berlin-Aufenthalt letzter dokumentierter Heiratsantrag Bruckners (an das Stubenmädchen des Hotels »Kaiserhof«, Ida Buhz)</li> <li>• 2. März: Ehrengabe der philosophischen Fakultät der Universität Wien von 1200 Gulden jährlich anstelle der Lektoratsremuneration</li> <li>• 11. Juli: Ehrenbürger von Linz</li> <li>• 4. September: Ehrenmitglied des Wiener Schubertbundes</li> <li>• 25. September: Kodizill zum Testament</li> <li>• 12. November: letzte Vorlesung an der Universität</li> <li>• Weihnachten: letztes Orgelspiel in Klosterneuburg</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 15. Februar: Scherzo der <i>Neunten Sinfonie</i> vollendet</li> <li>• 9. April: Erstaufführung der <i>Fünften Sinfonie</i> unter Franz Schalk in Graz (in der Bearbeitung von F. Schalk) in Abwesenheit Bruckners</li> <li>• 25. November: Erstaufführung der <i>Zweiten Sinfonie</i> (Druckfassung) unter Hans Richter in Wien</li> <li>• 30. November: Vollendung des dritten Satzes (Adagio) der <i>Neunten Sinfonie</i></li> <li>• Druck der <i>f-Moll-Messe</i> bei Doblinger</li> </ul> |
| 1895 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 8. April: Bruckner erhält ein Exemplar seiner ersten, von Franz Brunner verfassten Biographie</li> <li>• 12. Mai: Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshaus in Ansfelden durch die Liedertafel »Frohsinn«</li> <li>• 4. Juli: Übersiedelung von der Heßgasse, wo das Treppensteigen zu beschwerlich wird, in eine Parterrewohnung des »Kustodenstöckl« am Oberen Belvedere (3. Bezirk), die Bruckner durch Vermittlung der Erzherzogin Marie Valerie vom Kaiser zur Verfügung gestellt wird</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>• 24. Mai: Beginn der Arbeit am Finale der <i>Neunten Sinfonie</i></li> <li>• 4. Dezember: Aufführung von Bruckners <i>Requiem</i> unter Franz Bayer in Steyr anlässlich des Todes von Pfarrer Aichinger</li> <li>• 18. Dezember: Budapester Erstaufführung der <i>Fünften Sinfonie</i> unter Ferdinand Löwe</li> </ul>                                                                                                                                                                         |
| 1896 | <ul style="list-style-type: none"> <li>• August: letzter Besuch Otto Kitzlers bei Bruckner</li> <li>• 11. Oktober: Tod Bruckners</li> <li>• 14. Oktober: Einsegnung in der Wiener Karlskirche und Überführung nach St. Florian</li> <li>• 15. Oktober: Beisetzung gemäß Bruckners Wunsch in der Gruft unter der großen Orgel in der Stiftskirche St. Florian</li> <li>• 26. November: Übernahme der testamentarisch vermachten Manuskripte durch die Wiener Hofbibliothek (heute Österreichische Nationalbibliothek)</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Weiterarbeit am Finale der <i>Neunten Sinfonie</i> (unvollendet)</li> <li>• Überarbeitung der <i>e-Moll-Messe</i> für den Druck</li> <li>• Druck der <i>Fünften Sinfonie</i> (in der Bearbeitung von Franz Schalk) und der <i>e-Moll-Messe</i> (2. Fassung mit kleinen Korrekturen) bei Doblinger</li> </ul>                                                                                                                                                                                  |

---

# **EINLEITUNG**

## **Bruckner, der große Unbekannte. Zur Konzeption des Handbuchs**

von Hans-Joachim Hinrichsen

Das umfangreiche Gesamtwerk Anton Bruckners gehört fraglos zu den eindrucksvollsten Projekten ästhetischer Sinnstiftung, die das späte 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Doch hat Bruckner sein eigentlich breit angelegtes Œuvre mit merkwürdiger Ausschließlichkeit auf zwei Gattungen zugespitzt: die groß dimensionierte Sakralmusik und die auf Monumentalität zielende Sinfonik, innerhalb derer der Komponist mit erstaunlicher Hartnäckigkeit um die Optimierung individueller Werkgestalten und Fassungen rang und damit der Nachwelt eines ihrer großen ästhetischen wie philologischen Probleme hinterlassen hat. Andere Bereiche seines Schaffens haben zwar hochbedeutende Einzelwerke hervorgebracht, aber sie wirken den beiden Hauptgattungen gegenüber eigentümlich marginalisiert. Auch die Orgel, an der der improvisierende Musiker Bruckner zu zeitgenössischem Weltruhm gelangte, steht keineswegs im Zentrum seines kompositorischen Denkens: Ihre allzu oft pauschal behauptete Relevanz für die Haltung des Komponisten dürfte sich auf das Instrumentationsprinzip der schroffen Registerkontraste an wenigen Stellen seiner frühen Orchesterwerke reduzieren lassen; für die spätere Zeit lässt sich eher sogar die umgekehrte Einflussrichtung vom modernen Orchester her auf eine gleichsam sinfonische Klangvorstellung des Organisten vermuten. Dass aber überhaupt in Bruckners Entwicklung die Kirchenmusik, weniger die Orgel- als vielmehr die groß besetzte Vokalkomposition, als systematische Vorbereitung für die schließliche Bewältigung der Sinfonik erscheint, ist nach den Maßstäben des 19. Jahrhunderts äußerst ungewöhnlich.

Kaum weniger irritierend als die merkwürdig polarisierte und zeitlich gestaffelte Gattungssystematik seines Gesamtwerks ist die Person des Komponisten selbst. Bruckners Werdegang, für den weder das Bild des Sprunghaft-Gebrochenen noch das der organisch-linearen Entwicklung wirklich greift, verlangt nach einer Erklärung dafür, wie sich scheinbar Unvereinbares – die praktische Einrichtung im oberösterreichischen Milieu des komponierenden Schul- und Kirchenmusikers und die erfolgreiche Anverwandlung an den kunstautonomen Musikbetrieb der Metropole – in einer ebenso singulären wie letztlich rätselhaften Biographie vereinen lässt. Beide Sphären haben sich, wie man den zahlreich überlieferten Berichten in ihrer Widersprüchlichkeit entnehmen kann, zum schwer durchschaubaren Habitus einer unangepassten Persönlichkeit addiert, der die Zeitgenossen fallweise angezogen, abgestoßen, verstört oder belustigt hat. In Wien fand Bruckner, der seine öffentliche Wahrnehmung als Sonderling bewusst in Kauf genommen zu haben scheint, somit offenbar zu einer Existenzform, die ihm, weit entfernt von dem in der Literatur gern unterstellten Leiden an der Großstadt, im Kontext der urbanen Gesellschaft überhaupt erst ermöglicht worden ist. Ungewöhnlich ist seine erfolgreiche Musikerkarriere vor allem, weil sie zwar zielstrebig, aber keineswegs linear verlief. Während schon der junge Kronstorfer Schulgehilfe seine musikalische Tätigkeit durchaus selbstbewusst als »Komponieren« bezeichnet, ist diese Art von Kreativität durchaus noch im Umkreis des in der österreichischen Lehrerausbildung Üblichen zu verorten. Dass dann aber der bereits weit über Dreißigjäh-

rige den immensen Aufwand einer über Jahre sich erstreckenden systematischen Unterweisung auf sich nimmt, an deren Ende eine förmlich verlangte »Freisprechung« durch den Lehrer und der fast plötzlich sich ereignende Durchbruch zu einem unverwechselbaren Personalstil steht, ist in der Musikgeschichte, in der eher das Wunderkind als der Spätzünder die vertraute Abweichung vom Standard bietet, ohne Parallele. Auch nachträglich wird nicht restlos deutlich, wie allmählich oder wie abrupt sich Bruckner die Einsicht in seine eigentliche Begabung und Berufung erschlossen hat, auch nicht, mit welchem Grad von Bewusstheit er den damit notwendig verbundenen radikalen Wechsel der sozialen, ästhetischen und lebensweltlichen Kontexte zu planen und zu steuern vermochte.

Dem Einblick in Bruckners »verborgene Persönlichkeit« (Maier 2001) stellen sich denn auch nicht erst heute beträchtliche Hindernisse entgegen. Spätestens seit dem krisenhaften Kuraufenthalt in Bad Kreuzen, also eigentlich seit dem Ausbruch jener kreativen Phase, die dann in mühsamer Arbeit den Hauptteil des Œuvres hervorbringen wird, ist aus Primärquellen über das Individuum Bruckner kaum noch Signifikantes zu erfahren. Dass vor dieser Leerfläche schon früh die Stunde der wirkmächtigen Anekdote geschlagen hat, liegt auf der Hand (überaus nützlich für die Rekonstruktion dieses Vorgangs nach wie vor Grasberger/Partsch/Harten 1991). Bruckner selbst scheint seine Person von einem bestimmten Zeitpunkt an konsequent und systematisch gegen jeden Einblick abgeriegelt zu haben. Der im 19. Jahrhundert geläufigen Überblendung von Leben und Werk verweigert sich sein Œuvre also von Anfang an. Dass damit beides, Leben wie Werk, zu beliebig füllbaren Projektionsflächen wurden, war die fast zwangsläufige rezeptionsgeschichtliche Folge.

Bis heute erscheint denn auch die Bruckner-Rezeption mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit – und weit nachhaltiger als bei allen anderen Komponisten seiner Epoche – als durch Stereotype und Klischees geprägt. Eines der hartnäckigsten ist, dank der folgenreichen Prägung durch die Theaterautoren Victor Léon und Ernst Decsey (1924), zweifellos das vom »Musikanten Gottes«, der zwar heute nirgends mehr ausdrücklich so

genannt wird, aber in einer Unzahl von aktuellen Rezeptionsvorgängen weiterhin sein Unwesen treibt – ein perfekter Beleg für die bis heute anhaltende Wirkmächtigkeit der Kunstreligion des bürgerlichen Zeitalters, deren Funktionsmechanismen sich für die Glättung von Bruckners sperrigen Hauptwerken offenbar bequem in Anspruch nehmen ließen. Davon ist nicht einfach nur Bruckners geistliche Gebrauchsmusik betroffen, sondern auch nahezu sein gesamtes Instrumentalwerk. Nirgends wird im Konzertsaal die Grenze zwischen sakraler und säkularer Dimension des Musikalischen, aber auch die zwischen empirischer und ästhetischer Subjektivität so fahrlässig verwischt wie bei Bruckner. Zwar hat schon der bedeutende Bruckner-Forscher Leopold Nowak, der gewiss keinen Grund sah, an der Religiosität des Komponisten zu zweifeln, deutlich vor dieser Konfusion gewarnt: »Es ist uns keine Äußerung von ihm überliefert, aus der wir auch nur andeutungsweise entnehmen dürfen, daß er seinen Symphonien, vor allem der Neunten, sakralen Charakter zugebilligt wissen wollte« (Nowak 1985, 53). Trotz dieser aus kundigem Munde gesprochenen Warnung aber sieht bis heute nicht nur der gläubige Hörer in Bruckners Sinfonien den Himmel offen. Es ist eine Konstante der seriösen wie der populären Literatur, nicht nur aus der Sakralmusik, sondern vor allem aus der Sinfonik des gläubigen Katholiken Bruckner ein auskomponiertes religiöses Credo herauszuhören (besonders drastisch: Ulm 1998, 226–231) – bis hin zu dem inzwischen vielfach praktizierten Unsinn der Aufführung von Bruckner-Sinfonien in dafür schon allein aus akustischen Gründen ungeeigneten großen Kirchenräumen.

Kaum je macht man sich bewusst, auf wie schwankendem Boden solche Hermeneutik steht. Ob nämlich überhaupt (und wenn ja, in welchem Ausmaß und in welcher Rangfolge) die subjektive Disposition eines Komponisten – weltanschauliche Haltung, religiöse Überzeugung, politische Einstellung oder sexuelle Orientierung – einen Einfluss auf sein Schaffen und dessen Resultate haben, ist bis heute so wenig geklärt, dass die Frage bestenfalls als umstritten gelten kann. Und wäre es tatsächlich legitim, für die Deutung von Bruckners Sinfonien das empirische Subjekt des Komponisten in Anschlag zu bringen, dann müss-



ten als Verständnisfolie für die Extreme tiefster Versunkenheit und ekstatischer Höhepunktsentladungen neben den vielen Modi visionärer Gläubigkeit konsequenterweise auch alle denkbaren Formen erotischer Sublimierung ins Spiel kommen dürfen. Beides aber psychologisiert das kompositorische Œuvre so vordergründig, wie es das biographische Individuum Bruckner notwendig verfehlt, dessen Frömmigkeit dem Biographen hinter akribisch notierter Gebets- und Exerzitienpraxis (siehe die Abbildung 5 auf S. 29) und dessen Liebesbedürfnis dem Psychologen hinter geradezu absurden Mengen überstürzter Heiratsanträge in seiner Substanz zu verschwinden droht. Weder also kann der alte Kurzschluss vom Leben auf das Werk heute noch als Königsweg der Erkenntnis gelten, noch war er angesichts der Ungreifbarkeit des Menschen Bruckner überhaupt jemals ein gangbarer Weg.

\* \* \*

Das vorliegende Bruckner-Handbuch will den Zugang zu diesem schwierigen Komponisten erleichtern. Dabei ist schon die Wahl des Umschlag-Porträts eine Art von Programm. Im Verein mit der Fakten schaffenden Kraft der bisherigen Rezeptionsgeschichte und dem mehr kolportagehaften als wirklich fundierten Wissen um Bruckners Persönlichkeit können sich die meisten zeitgenössischen Bruckner-Porträts, gewiss weit jenseits ihrer eigentlichen Intention, durchaus auch noch dem heutigen Betrachter zu jenem zwiespältigen Eindruck zusammenfügen, den der bedeutende Münchner Kunsttheoretiker Conrad Fiedler nach einem persönlichen Zusammentreffen mit dem Komponisten 1885 als »eine ganz unglaubliche Erscheinung, mit einem tollen Kopf, halb Nilpferd, halb Galeerensträfling« zusammengefasst hat (zitiert nach Erben 2008, 110). Zugleich hat derselbe künstlerisch geschulte Beobachter – bezeichnend für die Herausforderung, die Bruckners Habitus für die zeitgenössische Wahrnehmung darstellte – an Bruckner aber auch »ein Profil von einem römischen Kaiserkopf« entdeckt (zitiert ebd.). So soll hier nicht eines der aus der Bruckner-Literatur geläufigen Bilder, sondern eine auf den ersten Blick wenig anheimelnde, gleichwohl künstlerisch hochrangige Radierung des Secessi-

onkünstlers Emil Orlik buchstäblich den Weg zu einem »Bruckner-Bild« abseits ausgetretener Pfade bahnen. Daraus begründet sich auch die Entscheidung, den Band eigens mit einer Kommentierung dieses faszinierenden Porträts, dem die wenig bekannte Altersfotografie von 1894 zugrunde liegt, zu eröffnen und damit einige Bemerkungen zur Bruckner-Ikonographie zu verbinden, mit denen sich zugleich ein Bogen bis zum abschließenden Rezeptionskapitel schlagen lässt.

Damit ist bereits der Aufbau des vorliegenden Handbuchs angesprochen, das zwar gezielt und selektiv konsultierbar, aber auch als Gesamtdarstellung durchgängig lesbar sein soll. Sein Zentrum ist natürlich der ausführlichen Erklärung und der genauen Analyse des Werkes gewidmet; um diese Mitte herum werden, zum Beschluss, die Bruckner-Rezeption und, am Beginn, der Komponist selbst und seine Produktionsbedingungen zum Gegenstand gemacht. Dabei geht es, gerade angesichts der in der Rezeption stark stereotypisierten Bruckner-Bilder, weniger um die lückenlose Rekonstruktion der Individualbiographie als vielmehr um ein angemessenes Verständnis der Voraussetzungen für die konkreten Praktiken kultureller Sinnerzeugung und ihrer Wirksamkeit. Dazu gehört zunächst einmal die sachliche Evaluation von »Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert« im Sinne einer Künstler-Sozialgeschichte, ferner der Blick auf Bruckners Netzwerke und persönliche Beziehungen (insbesondere zu seinen Schülern), dann auf die ästhetischen und kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen seiner Kreativität, schließlich auf die Modi seiner Professionalität und auf seinen künstlerischen Habitus, auf seine Arbeitsgewohnheiten und auf die generischen Eigenschaften seiner Musik überhaupt. Dies sollen in Einzelschritten die thematisch-logisch geordneten Kapitel des ersten Teils leisten. Auf sie folgt, wie erwähnt, in einem zweiten Hauptteil die Auseinandersetzung mit dem Œuvre als solches, und zwar nicht chronologisch, sondern durchaus gemäß der Rangfolge, die Bruckner selbst den Gattungen seines Gesamtwerks zuerkannt hat. Den Besprechungen der einzelnen Sinfonien (und ihrer Fassungen) ist ein allgemeines Kapitel über »Bruckner als Sinfoniker« vorgeschaltet, aus Gründen, die unmittelbar aus der Präsentationsform von Bruckners Sinfonik selbst

sich ergeben, ausschließlich bei ihm Geltung haben und insofern gerade für ihn (und nur für ihn) bezeichnend sind. Die nachgeordneten, aber darum doch keineswegs nebensächlichen Bereiche des Instrumentalwerks finden erst nach der Besprechung des umfangreichen Vokalwerks ihre gebührende Berücksichtigung. Der geistlichen Vokalmusik hat zwar die lebenslange Beschäftigung des Komponisten gegolten, und sie hat sogar am Anfang seiner professionellen Laufbahn gestanden. Doch unterhält sie eine eigentümlich teleologische Beziehung zu der viel später einsetzenden Sinfonik und ist auch von Bruckner selbst, wenngleich wohl erst nachträglich, in erster Linie in dieser Relation gesehen worden. Daher sind bei der Besprechung von Bruckners Sakralmusik, dem einzigen Genre, das er von Anfang an und lebenslang pflegte, sowohl die institutionellen als auch die ästhetischen Kontexte zu bedenken, durch die sie hervorgebracht wurde, von denen sie sich aber auch zu emanzipieren suchte, ohne in einer Vorläuferrolle für die später einsetzende sinfonische Berufung einfach aufzugehen. Weil gerade dieser Gegenstandsbereich zwangsläufig den Rekurs auf die Anfänge des Komponisten, weit vor der Beschäftigung mit der Sinfonie, verlangt, bietet wohl die Rekonstruktion der konkreten Arbeits- und Theoriekonstellationen als Entfaltungsraum seiner früh einsetzenden Produktivität am ehesten die Chance, die immanente Logik von Bruckners Werdegang, nicht zuletzt das Ausmaß seines zunehmend strategischen Kalküls, zu verstehen. Auch das weltliche Vokalschaffen gewinnt in diesen Zusammenhängen seine Signifikanz, denn

wohl kaum zufällig entsprang gerade ihm mit dem Chorwerk *Germanenzug* (1863) die erste Komposition, die der selbstbewusst gewordene Komponist als Beitrag zu einem Œuvre im emphatischen Sinne gelten (und bezeichnenderweise auch drucken) ließ. An diesem Bereich seines Schaffens, innerhalb dessen eines der großen chorischen Spätwerke (*Helgoland*, 1893) sogar ausdrücklich unter dem Subtitel des »Sinfonischen« erscheint, lassen sich die Grundmodelle von Bruckners Komponieren diskutieren, das eben so genuin vokale wie ursprünglich instrumentale Wurzeln hat. Die Entscheidung endlich, die kritische Darstellung der Rezeptionsgeschichte (zu der als integrierender Teil auch die Geschichte der Bruckner-Forschung gehört) an das Ende des Buchs statt an seinen Beginn zu setzen, kann zwar diskutiert werden, sie hat aber jedenfalls nichts mit dem frommen Wunsch zu tun, das Labyrinth der Rezeption könne sich damit von der in den ersten beiden Großteilen behandelten »Sache selbst« säuberlich trennen lassen. Man kann die Lektüre des vorliegenden Handbuchs selbstverständlich auch mit diesem Schlusskapitel beginnen – so oder so wird man bemerken, dass sich die verzweigten Wege der Rezeption, das von ihnen verdeckte und zugleich eigenartig scharf beleuchtete Individuum Bruckner und schließlich das keineswegs wie ein erratischer Block in das 19. Jahrhundert eingefügte Gesamtwerk im besten Sinne in der prekären Balance eines hermeneutischen Zirkels befinden, den die lineare Disposition eines Buchs nicht abbilden, sondern nur andeuten kann.

## Literatur

- Erben, Dietrich: *Komponistenporträts. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2008.
- Grasberger, Renate/Partsch, Erich Wolfgang/Harten, Uwe: *Bruckner – skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8)*. Wien 1991.
- Maier, Elisabeth: *Verborgene Persönlichkeit: Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 11)*. 2 Teile. Wien 2001.
- Nowak, Leopold: *Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze 1936–1984*. Wien 1985.
- Ulm, Renate (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Kassel/München 1998.

# Das Porträt Anton Bruckners von Emil Orlik

von Dietrich Erben

Das Porträt von Anton Bruckner, das in Bearbeitung auf dem Umschlag des vorliegenden Handbuchs abgebildet ist, entstand mehr als zwei Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten. Der Grafiker und Maler Emil Orlik (1870–1932) schuf die Porträtadrierung im Jahr 1920 als Widmungsblatt für den Dirigenten Arthur Nikisch auf der Grundlage eines Fotos, das Bruckner 1894 von sich im Wiener Atelier von Josef Löwy (Grasberger 1990/1, Nr. 70) hatte anfertigen lassen. In der frühen Bruckner-Literatur wird diese Fotografie nur selten erwähnt; erstmals findet sie sich 1901 als Beigabe zu einem Erinnerungsbericht von Max Graf im Eröffnungsjahrgang der Zeitschrift *Die Musik* (Graf 1901/02, 32) und dann in der kleinen Monographie von Franz Gräflinger (Gräflinger 1911, zwischen 52 und 53), sie ist ferner als Frontispiz abgebildet bei Ernst Kurth (Kurth 1925), und einen Hinweis gibt 1936 schließlich auch Max Auer in seiner Fortsetzung der von August Göllerich begonnenen Monographie (Göll.-A. 4/1, 377). Orlik folgt der Fotovorlage bis in die Details der Darstellung mit der Präzision des Kopisten. Aber gleichzeitig übersetzt er das Foto, von dem Abzüge im Postkartenformat mit rückseitigem Atelieraufdruck gemacht worden waren, in das Reproduktionsmedium der Grafik. So erfährt die Fotografie durch die drucktechnische Umsetzung nicht nur eine spiegelbildliche Wiedergabe, sondern vor allem eine Interpretation mit zeichnerischen Gestaltungsmitteln. Obwohl es unter die künstlerisch bedeutendsten Zeugnisse der Bruckner-Ikonographie gerechnet werden darf (vgl. Grasberger 1990/1, Nr. 133, mit Abb. des Exemplars der Österreichischen Nationalbibliothek, PNB D 6597),

findet das Blatt merkwürdigerweise weder in der wissenschaftlichen Literatur über Emil Orlik noch in den zahlreichen ihm gewidmeten, meist auf Abbildungen beschränkten Ausstellungs- und Verkaufskatalogen Erwähnung. Ausnahmsweise ist es aufgeführt im Ausstellungskatalog des Prager Jüdischen Museums 2004 (Ausst.-Kat. Prag 2004, 26, mit Abb. des eigenen Sammlungsexemplars, JMP 27.873).

In Orliks Porträt ist Anton Bruckner als Brustbild in das hochrechteckige Bildformat gesetzt und wendet den Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts. Kompositorisch ist die Büste streng in den Orthogonalen des Blattes verspannt. Das rechte Auge liegt in der Linie der Mittelsenkrechten, und an der Spitze des Kinns stützt die Querachse den Kopf. Der Künstler hat sich für die Wahl des klassischen Formulars der Porträtbüste und für kompositorische Klarheit entschieden, um sich ganz auf die Physiognomie des Komponisten konzentrieren zu können. So erklärt sich auch der Verzicht auf jedwede ausführlichere Darstellung der räumlichen Umgebung und nachrangiger Accessoires wie der Kleidung. Bei der Fotovorlage hebt sich der Kopf diffus vor der Hintergrundreflexion der künstlich ausgeleuchteten Atelierwand ab. Auch Orlik belässt es bei einem neutralen Fond, den er jedoch mit grafischen Eintragungen strukturiert. Innerhalb der Rahmenleisten, die das Blatt aus rötlichem Büttenpapier entlang des Druckrandes begleiten, sind vereinzelte Linien, isolierte Schraffuren und Punktierungen wie zufällig in der Fläche ausgestreut und gegenständlich nur noch teilweise aufzulösen. Über dem Hinterkopf des Dargestellten bildet eine entschiedene Verdichtung von

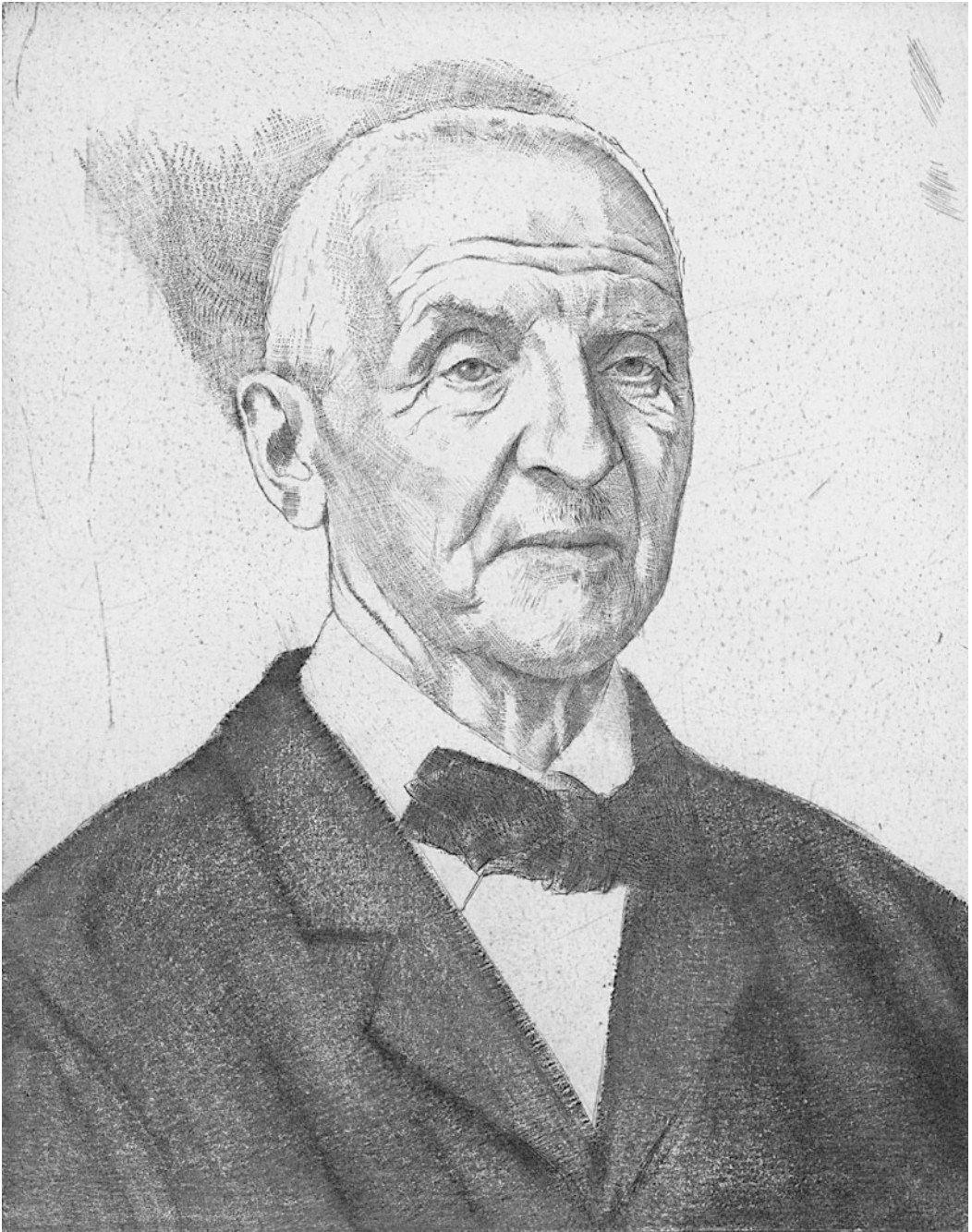


Abb. 1: Emil Orlik: Porträt von Anton Bruckner, 1920. Radierung mit Kaltnadel und Aquatinta, 23,3 × 19 cm. Abb. eines Exemplars in Zürcher Privatbesitz.

Schraffuren einen Schattenwurf, der zugleich einen Übergang zwischen Raum und Porträtiertem schafft. In der unteren Bildhälfte ist der Rock zusammen mit der Fliege in Schwarz getaucht. Lässt

die Fotovorlage die Gewandfalten noch einzeln erkennen, so verleiht Orlik der Fläche mehr Homogenität und damit dem Oberkörper eine monolithische Geschlossenheit. Von diesen Partien,

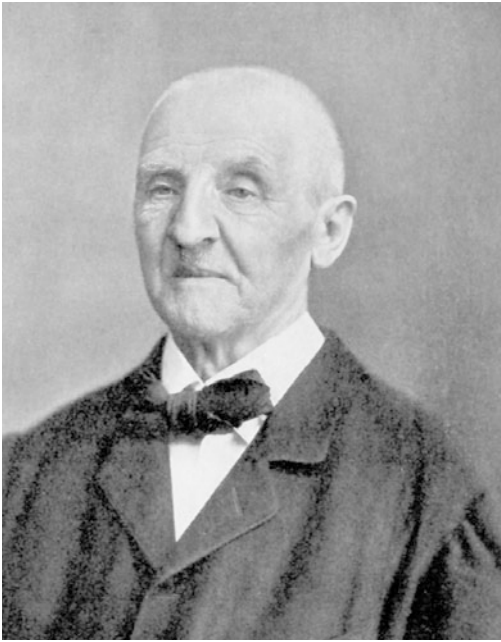


Abb. 2: Josef Löwy: Porträt von Anton Bruckner, 1894. Fotografie (IKO 70), 14,8 × 10,6 cm. Abb. aus Franz Gräflinger: Anton Bruckner. München 1911.

in denen sich der Grafiker der für malerische Flächeneffekte geeigneten Technik der Aquatinta bedient, setzt sich – vermittelt über den weißen Hemdkragen – der in Linienzügen und Schraffuren gearbeitete Kopf um so deutlicher ab.

Die Unterschiede zwischen dem Foto und dessen Nachschöpfung durch Emil Orlik sind gerade deshalb so frappant, weil in der Grafik alle Grundgegebenheiten der Vorlage – die neutrale Raumschicht, die Silhouette und das Profil bis hin zu den vom Alter gezeichneten Gesichtszügen – übernommen sind. Während aber auf der Vorlage die Physiognomie entsprechend dem analogen Wiedergabeverfahren der Fotografie mittels einer weichen Licht-und-Schatten-Modellierung erfasst wird, zeichnet sich das grafische Porträt durch eine gleichsam skulpturale Herangehensweise des Künstlers aus. Der Schädel scheint von innen plastisch herausgearbeitet zu sein, und die scharfgratigen Zerklüftungen des Gesichts sind in die eindrucksvolle Architektur des Kopfes eingetragen.

Aus den recht gegensätzlichen Darstellungstechniken von Foto und Grafik begründet sich auch ein jeweils unterschiedlicher Ausdrucksgehalt. Er lässt sich nur unter Vorbehalt als individuelle Charakterisierung des Dargestellten benennen, weitaus plausibler hingegen als ästhetische Eigenart der Darstellung. Wenn man anhand des Fotos Anton Bruckner mit den Attributen der »Spiritualität des Alters« und der »Vergeistigung« auf den Leib rückte, so sind diese Beschreibungen in erster Linie Belege für die zudringliche Beliebigkeit solcher Charakterisierungsversuche hinsichtlich der Individualität eines Künstlers, dessen Verklärung sie ihrerseits Vorschub leisten. Ebenso wenig objektivierbar, wenn auch vielleicht naheliegender, ließen sich in das Foto Züge der Altersdemenz hineinlesen, deren erste Anzeichen die Ärzte bei Bruckner diagnostiziert hatten, als er sich 1894, dem Jahr seines siebzigsten Geburtstages, im Atelier des Fotografen einfand. Beim Porträt Orliks mag man sich damit zufrieden geben, den Ausdruck von Entschlossenheit und Willensstärke akzentuiert zu finden. Doch auch diese Feststellung sagt nichts über den späten Bruckner aus – sondern nur etwas über die stereotypen Stilisierungsabsichten, wie sie für die Porträtkultur eines versachlichten Spätrealismus, dem Orliks Brucknerbildnis stilgeschichtlich zugehört, insgesamt verbindlich sind.

Bei postumen Porträts ist die Arbeit nach Fotografien oder anderen Bildvorlagen eine schlichte praktische Notwendigkeit. Sie hatte sich aber schon bei der Darstellung nach dem noch lebenden Modell bald nach der Erfindung und Verbreitung der Fotografie um die Mitte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt. Das *Procedere* ist bei Franz von Lenbach, der für die manufakturmäßige Herstellung seiner Porträtgemälde systematisch auf Fotografien zurückgriff, beispielhaft belegt (vgl. Ausst.-Kat. Köln 1982; Ausst.-Kat. München 1987). Unter den bedeutenden Komponistenporträts sei an das Gemälde erinnert, das Francesco Hayez von Gioacchino Rossini malte (Mailand, Pinacoteca di Brera, 1870) und dem ein vom Komponisten dem Maler übereignetes Foto zugrunde liegt. Die Zuhilfenahme von Fotografien verschaffte dem Künstler Unabhängigkeit bei der Herstellung eines Porträts und er konnte den häufig überlieferten, bisweilen missmutigen Lau-

nen des Modells aus dem Weg gehen, während sie umgekehrt den Auftraggebern eines Porträts die Mühsal des Modellsitzens ersparte. Emil Orlik hatte zum einen ein ausgesprochenes Interesse an der Porträtfotografie und verteidigte in einem Aufsatz die den Prinzipien der Direktheit und Einfachheit verpflichteten frühen Porträtfotografie gegenüber den späteren Moden der Gründerzeitaufnahmen mit ihren pomphaften historistischen Atelierinszenierungen und ihren technischen Retuschen (Orlik 1924, 32–42). Sein Bruckner-Bildnis kann als die Übersetzung der Wertschätzung dieser Auffassung in das Medium der Grafik gedeutet werden. Zum anderen befürwortete Orlik ausdrücklich die Zuhilfenahme von Fotografien wegen der Möglichkeit zu einer regelrecht experimentellen Versuchsanordnung des Modells: »Ich selber probiere ja auch mit meinen Modellen erst vielfach und vorsichtig, sogar mit photographischen Probeaufnahmen manchmal« (mündliche Äußerung Orliks aus dem Jahr 1930, zit. nach Otto 1997, 48, mit Anm. 19).

Bemerkenswerterweise war es der Komponist Gustav Mahler, der gelegentlich so weit ging, Orlik wegen der Verwendung von Reproduktionen eine Kreativität aus zweiter Hand zu attestieren. Im Jahr 1902 hatte Orlik von Mahler die bekannte, scheinbar fragmentierte Kopfstudie angefertigt. Nach einer Wiederbegegnung mit dem »unvermeidlichen Orlik« in Prag, bei der dieser ihm von seinen Kunsterfahrungen auf seinen Reisen nach Asien und Südfrankreich berichtet hatte, kommentiert Mahler in einem Brief an Alma Mahler, dass Orlik »das Ganze nicht aus eigener Anschauung, sondern aus irgendwelchen Berichten zu haben« scheine und dass er auf seinen Reisen bloß »einige Photographien gemacht hat und einige Bilder von Cézanne und van Gogh abgepaust« (Brief Mahlers aus Prag vom 8.9.1908; de La Grange/Weiß 1995, Nr. 253). Nicht nur in ihrer Verallgemeinerung ist Mahlers Kritik unhaltbar. Irritierend ist sie besonders deshalb, weil Mahler ein Moment der Modernität verkennt, das in dem – auch für ihn selbst produktiven – Verfahren liegt, sich die Kunsttradition im Zitat anzueignen und so die Mittelbarkeit ästhetischer Erfahrung kenntlich zu machen.

Bei Orliks Porträt handelt es sich um eine Gelegenheitsarbeit im Rahmen der Bruckner-Rezep-

tion nach dem Ersten Weltkrieg. Emil Orlik stammte aus Prag und absolvierte dort und in München seine Ausbildung als Maler und Grafiker. Neben diesen beiden Städten war Wien ein weiterer Bezugspunkt seiner Tätigkeit, nachdem er 1899 Mitglied der dortigen »Secession« geworden war. Im Jahr 1905 wurde er als Leiter der Grafikklasse an die Staatliche Lehranstalt des Kunstgewebemuseums nach Berlin berufen. Enge Beziehungen zu dem Theaterregisseur Max Reinhardt, den er bereits 1895 in Prag kennengelernt hatte und der im gleichen Jahr 1905 in Berlin das Deutsche Theater übernahm, verschafften ihm ein breites Aufgabenfeld in der Theaterarbeit, das Bühnen- und Kostümbilder ebenso umfasste wie Plakat- und Programmheftentwürfe (vgl. Ahrens 2001). In Berlin etablierte sich Orlik als ein geradezu ubiquitärer Porträtchronist des späten Kaiserreichs und der Weimarer Republik. Als solcher bewegte er sich versiert in Literaten-, Künstler und Musikkreisen und schuf unter anderem von zahlreichen zeitgenössischen Komponisten der Epoche nach der Jahrhundertwende Porträts, darunter solche von Hans Pfitzner (1899), Gustav Mahler (1902), Ferruccio Busoni (1912), Eugène d'Albert (1916), Richard Strauss (1916/17), Alexander von Zemlinsky (1920), Franz Schreker (1922) oder Arnold Schönberg (1926), aber auch historische Porträts – so etwa 1915 eines von Johann Sebastian Bach (vgl. Osborn 1920; Osborn 1926/1998). Der Auftrag des deutschen Außenministeriums, der Orlik im Januar 1919 als Bildberichterstatte zu den Friedensverhandlungen nach Brest-Litowsk führte, wo er innerhalb weniger Wochen über siebzig Porträtstudien von den Delegationsmitgliedern anfertigte, belegt schlaglichtartig sowohl seine Professionalität als auch sein Renommée als Porträtist (vgl. dazu speziell Allmayer-Beck 1981). Orliks Lehrtätigkeit an der Berliner Kunstschule und seine Theaterarbeit bestimmten maßgeblich sein Selbstverständnis als Künstler, der sich den jeweiligen Anwendungskontexten stilistisch anzupassen verstand und sich auch der Porträtgattung mit dem pragmatischen Impetus des Gebrauchsgrafikers näherte.

Das Bruckner-Porträt fügt sich in diese Auffassung von der künstlerischen Aufgabe ein. Den konkreten Anlass zu seiner Anfertigung gab das 25-jährige Jubiläum von Arthur Nikisch als Ka-

pellmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, das den Dirigenten am 1. Oktober 1920 bei einem Festakt im Gewandhaus ehrte und ihm eine Grafikkarte zum Geschenk machte (die sich heute im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig befindet). Es ist gleichermaßen folgerichtig, dass das Widmungskonvolut ein Bruckner-Porträt enthielt und dass dieses von Emil Orlik stammte. Denn einerseits war Arthur Nikisch mit dem Künstler, der den Dirigenten in jenen Jahren ebenfalls porträtiert hat (vgl. die Abbildung im Verkaufs-Kat. Köln 1980, Nr. 228), bekannt, und andererseits gehörte Nikisch seit der Leipziger Uraufführung der *Siebten Sinfonie* 1884 und einem in der Wintersaison 1919/20 mit dem Gewandhausorchester erstmals realisierten Konzertzyklus mit sämtlichen Sinfonien zu den herausragenden Bruckner-Dirigenten. Orliks Widmung auf dem Bruckner-Porträt lautete denn auch: »Mit den besten Glückwünschen dem Interpreten des Meisters in Verehrung zugeeignet von Emil Orlik 1920« (zit. nach Lieberwirth 1990, 85; vgl. auch Lieberwirth 1988, 256).

Unter den Bildnissen Anton Bruckners (dazu Grasberger 1990–2006/1–3) zählt das Blatt Orliks zu den gehaltvollsten Werken der postumen visuellen Rezeption eines Komponisten, der sowohl zu Lebzeiten als auch in den Jahrzehnten nach seinem Tod mit einer zwar umfangreichen, aber künstlerisch insgesamt bescheidenen, bisweilen geradezu kläglichen Hinterlassenschaft bedacht wurde. Die wenigen originellen, noch vor dem Tod Bruckners entstandenen Ausnahmen, zu denen das Gemälde des Abendmahls von Fritz von Uhde mit der Darstellung des Komponisten als Apostel Petrus (Stuttgart, Staatgalerie, 1886; vgl. Erben 2008, 110) und die später zum Denkmal erweiterte Büste Viktor Tilgners (Gipsfassung aus dem Nachlass Bruckners im Wienmuseum, ab 1891) zählen, bestätigen nur diese Situation. Sie hat viele Gründe. So gehörte Bruckner nicht – wie andere seiner Kollegen – zu denjenigen Komponisten, die en-

gere Beziehungen zu bildenden Künstlern unterhielten, welche in eigener Initiative mit einem Porträtanliegen an die Musiker herantraten. Umgekehrt lag es ihm – und auch dies unterscheidet ihn von vielen seiner Komponistenkollegen – fern, Porträts als Mittel der Selbstdarstellung seiner Person sowie als Instrument der Durchsetzung seiner Ansprüche und Interessen als Komponist zu nutzen (vgl. zu diesen Entwicklungen insgesamt Erben 2008). Für diese Zurückhaltung sind die Fotografien, die Bruckner von sich anfertigen ließ, symptomatisch. Lassen sich etwa von Franz Liszt mindestens 260 unterschiedliche Fotografien nachweisen, denen man ansieht, dass der Dargestellte mit gewohnheitsmäßiger Souveränität in Positur zu gehen versteht (siehe Burger 2003), so präsentiert sich Bruckner in den wenigen Fotografien, die anlässlich biografischer Zäsuren und beruflicher Erfolge entstanden, ungeübt und zurückgezogen. Bruckner nutzte das neue Medium nicht zur bildlichen Imagepflege und öffentlichen Selbstdarstellung, sondern zur autobiographischen Selbstvergewisserung. Wenn dem Komponisten Karikaturen und Scherenschnitte in erheblicher Anzahl gewidmet wurden, so kann man auch darin eher die Indizien für eine »negative« Bruckner-Ikonographie erkennen. Während die Spottbilder die ästhetische Polemik, in die Bruckner zeitlebens hineingeriet, belegen, befestigen die betulich ausgefallenen Scherenschnitte auf fatale Weise das Image sozialer und intellektueller Unbeholfenheit, das der Person Bruckners bis heute anhaftet (vgl. etwa die Abbildung 11 auf S. 342).

Solche insgesamt zwiespältigen Befunde im Hinblick auf die zu Lebzeiten entstandene Ikonographie lässt das Bruckner-Porträt von Emil Orlik nicht nur chronologisch, sondern auch inhaltlich hinter sich. Es steht als Bilddokument für eine rezeptionsästhetische Situation ein, in der man sich aufgemacht hatte, Bruckners Sinfonik in ihrem Rang und in ihrer Modernität in der Konzertpraxis zu etablieren.

## Literatur

- Ahrens, Birgit: »Denn die Bühne ist ein Spiegel der Zeit«. Emil Orlik (1870–1932) und das Theater. Kiel 2001.
- Allmayer-Beck, Johann Christoph: Der Zeichner und Graphiker Emil Orlik in Brest-Litowsk. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 77 (1981), 197–216.
- Burger, Ernst: Franz Liszt in der Fotografie seiner Zeit. 260 Porträts, 1843–1886. München 2003.
- Erben, Dietrich: Komponistenporträts. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 2008.
- Graf, Max: Anton Bruckner. Ein Entwicklungsgang. In: Die Musik 1 (1901/02), 27–35, 294–302, 580–585.
- Gräßlinger, Franz: Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. München 1911.
- Grasberger, Renate: Bruckner-Ikonographie. Bd. 1: Um 1854–1924. Graz 1990; Bd. 2: 1925–1946. Wien 2004; Bd. 3: 1947–2006 (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien Bd. 7, 14, 18). Wien 2007.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- La Grange, Henry-Louis de/Weiß, Günther: Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe. Berlin 1995.
- Lieberwirth, Steffen (Hrsg.): Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium »Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption« anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988.
- : Bruckner und Leipzig. Vom Werden und Wachsen einer Tradition. Leipzig 1990.
- Orlik, Emil: Über Photographie. In: ders.: Kleine Aufsätze. Berlin 1924, 32–42.
- Osborn, Max: Emil Orlik. Berlin 1920.
- Osborn, Max (Hrsg.): 95 Köpfe von Orlik. 95 neue Köpfe von Orlik. 2 Bde. Berlin 1920 u. 1926 (Nachdruck Berlin 1998).
- Otto, Eugen (Hrsg.): Emil Orlik. Leben und Werk 1870–1932. Prag – Wien – Berlin. Wien u. a. 1997.
- Kataloge*
- Ausst.-Kat. »Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie«. Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Hrsg. von Klaus Honnef. Köln 1982.
- Ausst.-Kat. »Franz von Lenbach 1836–1904«. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 1987.
- Ausst.-Kat. »Emil Orlik. Portraits of Friends and Contemporaries«. Prag, Jüdisches Museum. Prag 2004.
- Verkaufs-Kat. »Emil Orlik. Graphik«. Köln, Galerie Glöckner, Katalog 9. Köln 1980.



---

# **DER KOMPONIST UND SEINE MUSIK**

# Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert

von Laurenz Lütteken

## Öffentliche und verborgene Existenz

Arthur Schnitzler erinnerte sich später seiner einzigen Begegnung mit Bruckner: »Meinem Freunde Richard Horn verdankte ich außer der Bekanntschaft mit seinem Onkel, dem ausgezeichneten Klavierspieler und liebenswürdigen Komponisten Ignaz Brüll, eine flüchtige Begegnung mit Anton Bruckner. Da es bekannt war, daß Bruckner gern geneigt war, seinen Besuchern auf dem Orgelharmonium vorzufantasieren, nahm mich Richard Horn in Bruckners Wohnung mit, wo er sich den regelmäßigen Besuch der Kontrapunktvorlesungen, die der Komponist an der Universität abhielt, im Index testieren lassen wollte. Bruckner, ebenso genial als gutmütig, ließ sich natürlich auch von Richard, den er als seinen fleißigen Hörer kannte, nicht lange bitten und erfreute uns, vielleicht eine halbe Stunde lang, durch sein wunderbares, weltverlorenes Spiel. Nachher habe ich den großen Komponisten niemals wieder gesprochen oder spielen gehört, doch oft genug wiedergesehen, wenn er, stürmisch gerufen, nach Aufführung einer seiner Symphonien, in einem sackartigen Anzug, in seiner unbeholfenen, rührenden Weise sich vor dem belustigten, damals nur zum geringeren Teile wirklich begeisterten Publikum verbeugte« (Schnitzler 1968, 134).

Wie in einem Brennspiegel vereinen sich hier jene Stereotypen, die bei jeder Beschäftigung mit Bruckner eine beherrschende Rolle gespielt haben und immer noch spielen: gutmütig und genial, wunderbar und weltverloren, unbeholfen und rührend, Gegenstand nicht von Begeisterung,

sondern von Belustigung, also mit den berühmt gewordenen, anhaltend und fälschlich Gustav Mahler zugeschriebenen, in Wirklichkeit aber von Hans von Bülow stammenden Worten: »Halbgenie + Halbtrottel« (vgl. Hinrichsen 2000, 23). Unter allen Mustern der künstlerischen Selbstinszenierung, welche das 19. Jahrhundert in so reichem Maße bereithielt, erschien diejenige Bruckners offenbar als die provozierendste und zugleich die rätselhafteste. Das Befremden, das sein Werk lange Zeit auszulösen vermochte und das keineswegs gemildert wurde durch den von Schnitzler vermerkten frenetischen Jubel jugendlicher Außenseiter, stand in einem beharrlichen Widerspruch zu jener umfassenden Öffentlichkeit, die der Sinfonienkomponist reklamierte – und zwar mit einer Ausschließlichkeit, die ihn am Ende, bei wenigen Ausnahmen, von allen anderen musikalischen Gattungen Abstand nehmen ließ. Die »öffentlichste« Gattung, welche die Sinfonie zweifellos darstellte, wurde damit von einem Komponisten bedient, der schon in seiner äußeren Erscheinung jedes öffentliche Einvernehmen mit »seinen« Hörern zur Disposition stellte. Demonstratives Künstlertum, das beispielsweise Wagner oder Brahms auf sehr unterschiedliche Weise zur Schau stellten, war seinem Auftreten so entschieden fremd, dass dies weniger als decouvrierend denn als kaschierend verstanden werden kann. So öffentlich Bruckners musikalische Existenz durch die Gattungswahl wirken musste und wollte, so verborgen und unnahbar blieb sie im rätselhaften Erscheinungsbild.

Dieser undurchdringliche Widerspruch hat die Auseinandersetzung mit dem Komponisten und

seiner Musik überschattet, und er tut es noch. In einem Zeitalter, in dem, mit Wagner an der Spitze, stets die rückhaltlose Überblendung von Kunst und Leben propagiert worden war – und in der wissenschaftlichen Folge von Leben und Werk –, blieb Bruckner der agent provocateur, weil sich zwischen seiner Kunst und seinem Leben eine schlechterdings unüberbrückbar erscheinende Kluft auftat. Nicht zuletzt Eduard Hanslick, ein schroffer Verächter seiner Musik, hatte dies an entscheidender Stelle, wenn auch in ätzender Diktion bemerkt, indem er auf die Unvereinbarkeit einer als gewalttätig empfundenen kompositorischen Sprache mit der linkischen Freundlichkeit ihres Erfinders hinwies. Um bei Schnitzlers Worten zu bleiben: gutmütig, unbeholfen und weltverloren sind die Sinfonien Bruckners gerade nicht, im Gegenteil. Das ihnen innewohnende Potenzial an Bedingungslosigkeit, an Unerbittlichkeit und durchaus an Gewalt ist denkbar weit von jenem Habitus entfernt, mit dem der Komponist öffentlich Unterstützung für sie eingefordert hat. Der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts, deren Bestandteil Bruckner schon wegen seiner Herkunft war und blieb, musste ein derartiger Widerspruch fremd anmuten; deren Repräsentanten schreckten vor der Radikalität des Œuvres ebenso zurück wie vor der inkommensurablen Attitüde seines Produzenten. Auch wenn das äußere Gebaren des Komponisten, ganz anders als lange angenommen, im bunten, brodelnden Vielvölkergemisch des Wiener *Fin de siècle* nur in Grenzen auffällig war (vgl. Csáky 2006) – das Stadtbild war voller Sonderlinge –, so geriet es doch in schweren Konflikt mit den Normen bürgerlicher Repräsentation vor allem dann, wenn die streng getrennten Sphären zur Disposition gestellt wurden, wenn also der Sonderling Bruckner, um bildlich zu sprechen, nicht, wie es sich schickte, außerhalb der Musikvereinsmauern blieb, sondern vorsätzlich in sie eindrang.

## Bürgerlichkeit als Lebensform

Bruckner war demnach zwar äußerlich Teil der bürgerlichen Welt, hat sich ihr und ihren Mechanismen jedoch auf eine beharrliche Weise, noch

dazu immer nachdrücklicher, entzogen. Das 19. Jahrhundert gilt, ungeachtet der zahllosen Schwierigkeiten schon im Begrifflichen, als das »bürgerliche Zeitalter«. Im Blick auf den deutschsprachigen und insbesondere österreichischen Raum, um den es hier ausschließlich geht – Bruckner hat ihn nur zweimal und beinahe zufällig verlassen (Frankreich 1869, England 1871) – ergeben sich Differenzierungen. Sie betreffen zunächst den schwierigen Begriff des Bürgertums, das sich nicht als homogene Gruppe darstellt, sondern sich sozial, politisch oder habituell, also nicht einheitlich definieren lässt: Zur sozialen Schicht gehörten diejenigen, die ein professionelles »Handwerk« im weitesten Sinne ausübten, zur politischen die Verantwortungsträger und zur habituellen diejenigen, die sich mit bestimmten Anschauungs- und Darstellungsformen identifizieren konnten. Innerhalb der sozialen Schicht nehmen Bourgeoisie (Wirtschaftsbürgertum) und Bildungsbürgertum (Absolventen der Universitäten) den wichtigsten Teil ein, während das Kleinbürgertum (der sogenannte »Mittelstand« mit Handwerkern, Elementarlehrern etc., dem auch, ungeachtet des ländlichen Umfelds, Bruckner entstammte) dahinter nicht an Größe, aber an Bedeutung und Einfluss zurückstand. Begreift man das Bürgertum im deutschen Sprachgebiet daher als eine Gruppierung, die getragen ist vom »Streben nach selbständiger Gestaltung der individuellen und gemeinsamen Aufgaben« (Kocka 1987, 43), so ist das äußerlichste Zeichen dieses Strebens der Zusammenschluss zu Vereinen, Assoziationen oder Gesellschaften, die alle Lebensbereiche betreffen, aber eine besonders gut sichtbare Gestalt in Kultur und Wissenschaft annehmen konnten. Dieses Streben betraf zugleich die im Kontrast der Privatheit durchorganisierte häusliche Familie. Ein hervortretendes Merkmal dieser Verhältnisse sind die zahlreichen musikalischen Vereine, die nicht einfach in der Nachfolge herrscherlicher Kunstpatronage standen, sondern in denen Musik als gemeinschaftsbildende, identitätsstiftende Kraft nach innen wie nach außen erfahrbar gemacht werden sollte, korrespondierend mit der familiären Privatheit der »Hausmusik« (und den ihr eigenen Gattungen wie Klavierstück oder Lied). Diese Mischung von kollektiver Selbstorganisation und individueller Selbsttätigkeit, als Handlungsmuster getragen von einem sich auch

materiell abbildenden Leistungswillen, lässt sich als idealtypischer Habitus dieser Gruppe beschreiben, der von ihr auch abgetrennt werden kann und für die der Begriff der ›Bürgerlichkeit‹ geprägt worden ist.

Kultur als identitätsstiftendes Wesensmerkmal von Bürgerlichkeit im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts, insbesondere in dessen zweiter Hälfte, hat entsprechende Außenwirkungen entfaltet, sogar in den damit verbundenen Bereichen des Schul- und Erziehungswesens und der Öffentlichkeit, die durch Repräsentationsbauten ›privater‹ und vergesellschafteter Art erzeugt wurde. Wenn auch der Verbürgerlichung der Gesamtgesellschaft in einem auf der Ebene der politischen Entscheidungen, allemal in Österreich, noch aristokratisch dominierten Gemeinwesen spürbare Grenzen gesetzt waren, so konnte dieser Prozess gleichwohl eine Dynamik entfalten, die auf dem Gebiet von Kultur (und damit auch der Musik) besondere Wirkmächtigkeit erlangt hat. Das entscheidende Element an ihr war die Steuerung der Produktion (und im Fall der Musik zugleich der Reproduktion) durch investiertes Kapital. Die Intensität bürgerlichen Mäzenatentums hat sich zwar nach 1848/49, in der Folge der Revolution, merklich verringert, doch ist es im Umfeld der Gründerzeit und ihrer gewaltigen Kapitalanhäufungen wieder zu einem dominanten Merkmal der Kultur geworden. In den großen Metropolen war diese Haltung verbunden mit einer dramatischen Auslöschung überkommener städtischer Physiognomien, paradigmatisch sichtbar an der kaiserlichen Residenzstadt Wien, die in den Jahrzehnten nach 1860 ihr noch aus dem Mittelalter stammendes Gepräge zugunsten einer sich in der Ringstraße abbildenden, gleichwohl in komplizierter Wechselwirkung mit dem Herrscherhaus entstandenen Modernität verloren hat. Das gilt selbst, wenn auch unter den Vorzeichen eines demonstrativen Reformkatholizismus, für Linz, dessen Kathedralneubau dies auf besondere Weise veranschaulichen kann (übrigens in seinem habituellen Kontrast etwa zur Wiener Votivkirche). Die Fülle der zwischen 1850 und 1910 unter bürgerlicher Patronage errichteten, in zentraler Lage positionierten Konzertsaalbauten (wie München 1828, Wien 1870, Berlin 1882, Leipzig 1884, Zürich 1895 oder Hamburg 1908) legt davon ebenso Zeugnis ab wie die Zurückhaltung gegen-

über der Oper, die am Ende eine höfische Einrichtung blieb.

Die Musikkultur partizipierte an dieser ›bürgerlichen‹ Disposition, aber auf eine durchaus eigene und nicht einfach zu bewertende Weise. Während das Intime, das Private in den Liedern und in der Kammermusik seit dem 18. Jahrhundert eine konsistente eigene Tradition ausgebildet hat, blieb die ›große‹ Musik – und das hieß spätestens seit Haydn und Beethoven: die Sinfonie und das Oratorium – die kollektive Leistung von vielen, die kostspielig organisiert werden musste und für die es in der höfischen Institution der Kapelle einen genuinen Träger gab. Die Inanspruchnahme gerade dieser Gattungen in der bürgerlichen Musikkultur bedurfte eigener Organisationsformen, die sich jedoch im Kern – Bildung von Chören und Orchestern – nicht unterscheiden konnten vom höfischen Vorbild. Hinzu trat der bemerkenswerte Grundwiderspruch zwischen einer auf Selbstorganisation und Selbstfeier angelegten Musikkultur, die eingebettet war in die Festkultur des 19. Jahrhunderts, und der tonangebend werdenden, auf Separierung zielenden Künstlerexistenz, die schließlich von Wagner ästhetisch und ideologisch beglaubigt sowie provokant verkörpert wurde. Die großen Virtuosen, wie Hummel oder Liszt, liebäugelten daher durchaus mit der höfischen Daseinsform – wie umgekehrt der sich durch und durch ›bürgerlich‹ gebärdende Czerny auf die Äußerlichkeit virtuoser Selbstinszenierung ganz verzichtet hat. Der sich dagegen absetzende bürgerliche Musikdirektor, wie ihn paradigmatisch Mendelssohn, später Hiller und Bruch sowie mit vielen Schwierigkeiten Schumann verkörperten, profitierte doch immerhin von der herausgehobenen Allgewalt dieser Position, die ihre Wurzeln ebenfalls im 18. Jahrhundert hatte (etwa bei Telemann oder C.Ph.E. Bach). Bestenfalls ließen sich beide Sphären miteinander verbinden, wie es der für die bürgerliche Musikkultur so bedeutsame, in vieler Hinsicht eine Scharnierstelle einnehmende Spohr, der gleichwohl am Amt des Hofkapellmeisters festhielt, vorgeführt hat. Und schließlich bedeutete Bürgerlichkeit in der Musik auch die Selbstorganisation des Musiklebens, dessen Träger ein Verein war. Mit diesen Vereinen symbiotisch verbunden waren im deutschsprachigen Raum die Ausbildungsstätten, die Konservatorien, die un-

mittelbar aus der Vergesellschaftung hervorgehen konnten. Und überdies war ein wesentlicher Bestandteil dieser Musikkultur die Zurückhaltung gegenüber der Oper, die zumindest in ihrer anspruchsvollen Form eine höfische Domäne blieb.

Ein wesentlicher Zug dieser bürgerlichen Musikkultur war die Selbstrepräsentation ihrer Protagonisten, was, wenn auch unter zahlreichen Brüchen und Unwägbarkeiten, sogar Brahms akzeptiert hat. Gerade vor diesem Hintergrund treten die Schwierigkeiten im Falle Bruckners deutlich zutage. Bruckner partizipierte, am deutlichsten in der Liedertafel »Frohsinn«, an den Mechanismen der bürgerlichen Kultur, aber nur zu einer bestimmten Zeit und bis zu einem gewissen Grad. Dem kleinbürgerlichen Milieu der Herkunft, das auch Brahms in Wien demonstrativ, aber Distanz nach beiden Seiten betonend hervorkehrte, blieb er nicht wirklich treu, sondern wendete es bald in die verdrehte Existenzform des skurrilen Sonderlings. Am deutlichsten zeigt sich die merkwürdige Distanz zum bürgerlichen Zeitalter in der Gattungswahl: Er komponierte die im Kontext bürgerlicher Musikkultur, aber auch reformkatholischen Separatentums gerade nicht vorgesehene großbesetzte Messe – und hat die Gattung in eine gewissermaßen teleologische Verbindung gebracht mit der Sinfonie. Ihr jedoch, ab 1865 das Lebensthema in einer Ausschließlichkeit, die es bei anderen Komponisten nur im Falle der Oper gab, steht bei Bruckner nichts mehr zur Seite. Die Zahl ausnahmslos früher Klavierlieder und -stücke ist verschwindend gering, hinzu tritt ein einziges autorisiertes Kammermusikwerk, während die Chorwerke fast alle geistlich sind und überdies den Schritt zum Oratorium nie vollziehen. Genuine musikalische Beiträge zum bürgerlichen Zeitalter fehlen demnach vollständig. Mit der Oper hat sich Bruckner, obwohl die handwerkliche Nähe zu einem Theaterkapellmeister suchend sowie ein glühender, 1882 auch zur Uraufführung des *Parsifal* pilgernder Bewunderer Wagners, nie ernsthaft auseinandergesetzt. Öffentlich wahrnehmbar war er in dieser Hinsicht einzig als Uraufführungsdirigent des *Meistersinger*-Finales 1868 in Linz. Und auch dieser Akt ist ein Querstand im bürgerlichen Musikleben: nicht etwa die Wiedergabe eines großen Oratoriums, sondern eines »bühnenlosen« Opernausschnitts.

## Bürgerliche Existenz und höfische Kontraste

Anders als Brahms, der in Wien – wenn auch nicht bruchlos – zum Komponisten des Bürgertums avancierte und dies wohl auch so wollte, blieb Bruckners Verhältnis zum bürgerlichen Zeitalter nicht nur in seiner äußeren Erscheinung merkwürdig distanziert. Schon die Rahmenbedingungen seiner Biographie lassen dies erkennen. Er war, auch wenn er dem ländlichen Milieu des Lehrerstands entstammte, vordergründig ein fester Bestandteil der bürgerlichen Kultur, sein gesamter Aufstieg vollzog sich – trotz aller Eigentümlichkeiten – in den auf diese Weise gezeichneten Bahnen, bis hin zum Unterricht beim Theaterkapellmeister Otto Kitzler (1834–1915; das Linzer Theater war 1803 erbaut worden) und zur Position des Quasi-Musikdirektors der Linzer Liedertafel »Frohsinn«. Doch hat sich Bruckner fast von Beginn an einem entscheidenden Zug verweigert: der Selbstrepräsentation und der mit ihr verbundenen Anpassung an das »bürgerliche« Zeitalter. Gerade dadurch tritt ein gegenläufiges Merkmal um so deutlicher hervor. Denn er hat seinen künstlerischen und gesellschaftlichen Aufstieg sehr hartnäckig an Mechanismen geknüpft, die mit der höfischen Welt verbunden waren – und die damit anzuerkennenden Prämissen zugleich auf eine noch drastischere Weise in Frage gestellt als im Falle der bürgerlichen Welt.

Die ständige Mischung bürgerlicher und höfischer Ambitionen, von denen keine widerspruchsfrei und, vor allem, konsequent verwirklicht wurde, beherrscht die Biographie in einer anhaltenden Form, bis hin zur späten Ehrenwohnung am Belvedere. Bruckner war Teil des reformkatholischen Milieus in Oberösterreich, und seine Herkunft aus der ländlich geprägten Lehrerschaft hat ihn einerseits für dieselbe Laufbahn prädestiniert. Andererseits war er damit Profiteur der habsburgischen Erfolgsgeschichte, die sich in den Aufstiegsmöglichkeiten des Kleinbürgertums, insbesondere im Zusammenhang mit dem Bildungswesen besonders deutlich gezeigt hat. Bruckner entstammte einem Umfeld, das eingebunden war in staatliche Bildungsreformen, das alphabetisiert war und das schließlich partizipierte an einer umfassenden Aufwertung pädagogischer

Tätigkeit insgesamt. Der Vater Anton Bruckner (1791–1837) wirkte von 1822 an als Schulmeister und Nachfolger seines eigenen Vaters im oberösterreichischen Ansfelden – und damit zu einer Zeit, in der das Habsburgerreich nach der Katastrophe der Jahre vor 1815 einen bedeutenden Aufschwung nahm, zusammengehalten von der Vorstellung Metternichs, nur der dezidierte Weg zurück hinter die Revolutionsvoraussetzungen könne der Zukunft stabile Konturen verleihen. Das Spannungsgefüge zwischen der nach wie vor möglichen Dynamik äußerer Lebensgestaltung und dem Willen, den politischen Rahmenbedingungen eine solche Dynamik vorzuenthalten, war wahrscheinlich im ländlichen Umfeld spürbar gemildert zugunsten eben eines individuellen Entfaltungsspielraums. Der unter diesen Voraussetzungen sich ereignende Aufstieg des Vaters sollte schließlich in die Vermählung mit der Arztochter Julie Hartung münden, die jedoch aus unbekannten Gründen scheiterte. Immerhin stammte auch die Mutter Theresia Helm (1801–1860) aus einer nicht unbegüterten Familie, so dass soziale Stabilität sich materiell abzubilden vermochte. Dem Paar entstammten zwischen 1823 und 1837 elf Kinder, davon überlebten nur fünf, darunter der älteste Sohn Anton. Die familiären Voraussetzungen waren demnach vergleichsweise günstig, auch wenn die letzten Jahre des Vaters durch dessen Lungenerkrankung nicht ohne Schwierigkeiten verlaufen sein müssen.

Bruckners ›bürgerliche Existenz‹ verlief, ganz unabhängig von der wohl nie klar zu beantwortenden Frage, wann und auf welche Weise die musikalische Begabung schließlich bemerkt worden ist, unauffällig, freilich in steter institutioneller Nähe zum oberösterreichisch-reformkatholischen Milieu und seinen Rekrutierungsmechanismen: Sängerknabe (1837–40), verbunden mit dem obligatorischen Musikunterricht, Präparandie (also Ausbildung zum Elementarlehrer) in Linz (1840–41), Schulgehilfe mit Probezeit (Windhaag, 1841–43; Kronstorf 1843–45), dann Lehrer. Hier allerdings ist eine erste Besonderheit zu beobachten, denn die Anstellung des gerade Zwanzigjährigen erfolgte im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian bei Linz, also in einem nicht unbedeutenden Zentrum, das erstmals einen merklichen Kontrast zur ländlichen Sphäre der Vorfahren

bildete. Die Dauer der Tätigkeit (1845–55) besagt zugleich etwas über den Erfolg des jungen Lehrers, eines Aufsteigers, über dessen Alltag allerdings, also etwa seinen Umgang im Stift, die Nutzung der dort vorhandenen Möglichkeiten (bis hin zur Bibliothek) bemerkenswert wenig bekannt ist. Erkennbar ist allein die wichtige Rolle des Florianer Stiftspropsts Michael Arneth (1771–1854), der ab 1837, also seit der Sängerknabenzeit, eine Art Mentorfunktion ausgeübt hat. Ungeachtet dessen sind die ersten drei Jahrzehnte von Bruckners Leben nicht nur unauffällig im Blick auf seine Begabung verlaufen, sie tragen alle Merkmale einer kleinbürgerlichen Erfolgsgeschichte. Der erste wirkliche Querstand zum bürgerlichen Zeitalter begegnet im überraschenden, weil weder programmierten noch kontextualisierten Willen, den Lehrerberuf einzutauschen gegen eine Musikerlaufbahn, auch wenn sie zunächst an das mit den Normen des Lehrerdaseins nicht selten verbundene Organistenamt geknüpft war. Der erstaunliche Vorsatz des Dreißigjährigen, nach erreichter Hauptschullehrerprüfung (und vielleicht nicht zufällig nach dem Tod von Arneth) einen beruflichen Neuanfang zu wagen, ermangelt einer plausiblen Erklärung, ist aber sehr wahrscheinlich das Ergebnis eines längeren Prozesses. Schon ein vierstimmiges *Asperges* (WAB 3/1) aus der Kronstorfer Zeit trägt nicht etwa den Hinweis »componirt von«, sondern die irritierende, mit der Existenz des Schulgehilfen gänzlich unvereinbare Autorisation »Anton Bruckner m.p.ria. Comp[onist]« (Bruckner-Handbuch 1996, 63; Faksimile des Titelblatts: ebd., 40). Der Vorsatz, Musiker zu werden, reicht demnach weit zurück, er ist aber in einem Umfeld entstanden, in dem eine solche Option weder vorgesehen noch vorstellbar war – und es hat entsprechend lange gedauert, ihn zu verwirklichen. Unabhängig von der Frage, ob Bruckner sich wirklich für die Position des Domorganisten in Olmütz interessierte, in Linz tat er es erstaunlicherweise – und erfolgreich.

## Der lange Weg nach Wien

Mit diesem Schritt, der doch immerhin in eine Kathedralkirche und damit in ein Machtzentrum

der klerikalen Hierarchie führte, wurde ein langer und hartnäckig verfolgter Weg erstmals öffentlich, nämlich der Versuch, das Dasein als Musiker abzubilden in Ämtern und Stellungen, von Beginn an verbunden mit der Wendung nach Wien, ersichtlich im gleichzeitigen Ersuchen an den bald siebzehnjährigen Konservatoriumslehrer Simon Sechter, ihm Unterricht zu erteilen (1855). Die nächstliegende Option des bürgerlichen Zeitalters allerdings, nämlich die Position eines Musikdirektors anzustreben, verfolgte er dabei nur mit Einschränkungen. Seine Tätigkeit bei der Linzer Liedertafel »Frohsinn«, deren Gründung 1845 die erhebliche, politisch bedingte Verzögerung der Chorbewegung in Österreich gegenüber dem deutschen Reich anzeigt, vollzog sich wiederum im Sinne eines (allerdings kurzen) Aufstiegs vom Notenwart (1856) bis zum Chormeister (1860), doch immer als Domorganist, der er aktiv bis 1868, passiv sogar bis 1870 blieb. In Bruckners Plänen, die teilweise realistisch anmuten, teilweise fantastisch, überblenden sich bürgerliche Ambitionen mit dem Bemühen, sich durch höfische Ämter und Titel gewissermaßen zu nobilitieren. Er konnte sich dabei den Normen des bürgerlichen Zeitalters vorbildlich fügen, sie aber auch, ebenso unvorhergesehen wie heftig, auf groteske Weise durchbrechen. Er bewarb sich um die bürgerlich-kirchliche »Mischstelle« in Salzburg (1861 und, mit der *d-Moll-Messe*, 1868), um eine gar nicht existierende Lektorenstelle an der Wiener Universität (1867 und 1874), um Aufnahme in die Hofmusikkapelle (1867), um eine in dieser Form ebenfalls nicht existierende Tonsatz-Professur am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (1868), um das Wiener Hoforganistenamt (1868), allen Ernstes um eine Hilfslehrerstelle für Klavier (1870), um eine Stelle an der Wiener Kirche Am Hof (1877), um die zweite Chormeisterstelle am Wiener Männergesang-Verein (1880), ebenfalls allen Ernstes um Ehrendoktorate in Cambridge (1882) und Philadelphia (1885) sowie um die Kapellmeisterstelle am Burgtheater (1889); auch der Ehrendokortitel der Universität Wien (1891) wurde auf eigenes Betreiben verliehen. Bei fast allen Positionen ging es nicht allein um den bürgerlichen Erfolg, sondern um Annäherungen an höfische Kontexte, sichtbar zudem an der fehlenden Systematik der Pläne sowie an einem

scheinbaren Durcheinander der Hierarchiestufen. Hinzu kommt die vollkommen sinnlose, jedenfalls alle Verhaltensnormen verletzende Anbiederung an bürgerlich-universitäre Ehrungen. Nie ging es dabei jedoch um ein wirkliches musikalisches Amt von erkennbarem Gestaltungspotenzial, ein schwieriger Widerspruch zur selbstgewählten kompositorischen Daseinsform des »Sinfonikers«, und nirgends wird, ausgenommen die Bewerbungen in Salzburg, der Wille erkennbar, den ebenfalls selbstgewählten wienerischen Kontext zu verlassen. Die Chormeister-Stelle beim »Frohsinn«, wenigstens in Umrissen vergleichbar mit der Tätigkeit eines Musikdirektors, blieb Bruckners einzige bürgerlich-musikalische, institutionelle Ambition.

Dagegen sind die höfischen Kontexte sehr viel deutlicher profiliert: das anhaltende Werben um Aufnahme in die Hofmusikkapelle, das hartnäckig erwirkte Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens, verbunden mit einer kaiserlichen Audienz (1886), manche daraus hervorgehenden Orgeldienste, die Widmungen (*Streichquintett* 1884 an Herzog Max Emanuel in Bayern; *Vierte Sinfonie* an Fürst Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürst; *Sechste* an Anton Ölzelt Ritter von Newin; *Siebte* 1885 an König Ludwig II. von Bayern; *Achte* 1892 an Kaiser Franz Joseph I. von Österreich), Ehrensolde und Pensionen am Ende beträchtlichen Ausmaßes (von 1890 an, auch hier höfische und bürgerliche Förderung vermischend). Und Bruckner wohnte ab 1877 mietfrei in einem gediegenen großbürgerlichen, schließlich aristokratischen Ambiente. So wenig er sowohl institutionell als auch habituell ein Repräsentant des (für das 19. Jahrhundert noch weitgehend unerforschten) höfischen Musiklebens war, so deutlich tritt doch sein Bestreben hervor, sich ihm anzunähern, deutlicher jedenfalls als im Bereich der bürgerlichen Institutionen. Hierin unterschied er sich von allen musikalischen Existenzformen seiner Zeitgenossen. Anders als Brahms oder Verdi, die auf unterschiedliche Weise eine gebrochene bürgerliche Existenz anstrebten, anders als Mahler, der zunächst zielstrebig auf höfische Ämter fixiert war, aber anders auch als Wagner, der die privilegierte Künstlerexistenz am Ende doch unter höfischer Patronage kultivierte, blieb Bruckner ein Solitär. Die vergleichsweise wenigen Zeugnisse lassen immerhin erkennen,

dass diese Lebensform in hohem Maße intentional war; da ihr aber im 19. Jahrhundert nichts Vergleichbares zur Seite steht, lässt sich der damit verbundene Reflexionsgrad nicht sicher bestimmen. Die Unnahbarkeit ihres Protagonisten erweist sich hier als besonders undurchdringlich.

## Land, Stadt und Reisen

Bruckners wahrnehmbare öffentliche Existenz beschränkte sich schließlich auf seine Kompositionen, seine Vorlesungstätigkeit und das immer seltener werdende Orgelspiel vor Publikum, weniger auf den nicht wirklich nach außen dringenden Konservatoriumsunterricht. Dies gilt für sein städtisches Dasein, noch nicht gänzlich in Linz, dann aber in Wien, also für mehr als die Hälfte seines Lebens. In den städtischen Umfeldern, vor allem in der Residenzstadt, blieb er damit ein Querstand, und er hat diesen Habitus gepflegt. Unabhängig von einer relativen Anpassung an bürgerliche Lebensformen und -normen in Linz, ein gewisses Maß an Arriviertheit nach sich ziehend, hat Bruckner die Attitüde des Ländlichen nie recht abgelegt und anscheinend auch nicht ablegen wollen. Für jemanden, der mit so ostentativem Nachdruck ein Leben in der Stadt und schließlich in der Residenzstadt angestrebt hat, bleibt das damit erkennbare Missverhältnis bemerkenswert. Nichts hätte näher gelegen, als sich dieser Stadt auf die eine oder andere Weise auszuliefern, sich ihr anzupassen, durch eine bürgerliche Lebensführung, durch die Gründung einer Familie, durch den Verkehr in Gesellschaften, Zirkeln und Vereinen, kurzum: durch Partizipation. Bruckner jedoch vermied alle Anpassung an die städtische Welt, der er sich vorsätzlich auslieferte. Symptomatisch spiegelt sich dies an seinen universitären Ambitionen, die möglicherweise durch ein ähnliches Unterfangen des Freundes Rudolf Weinwurm angestoßen wurden: Er hat beharrlich darauf hingewirkt, Tonsatz an der Universität zu unterrichten, und blieb doch, als es schließlich wider alle institutionelle Vernunft geglückt war, im universitären Umfeld gänzlich isoliert.

Selbstverständlich sind ›Stadt‹ und ›Land‹ im späteren 19. Jahrhundert Lebensformen, die ge-

trennt zu existieren vermochten. Jedoch konnten sie immer wieder aufeinanderprallen. Das betraf einerseits die patrizischen Ausflüge aufs Land, am deutlichsten sichtbar an der gerne auch von Brahms gepflegten ›Sommerfrische‹, andererseits den Zustrom ländlicher Bevölkerung in die Metropolen, wo man sich, wie im Falle Gustav Mahlers, Stabilisierung, Ausbildung und Aufstieg erhoffte. Bruckner, schon mit der Kronstorfer Bekundung, »Componist« zu sein, auch vom ländlichen Umfeld separiert, hat diese Isolation in der Stadt nicht abgelegt, sondern weiter gepflegt. Die Verhältnisse, die er dort eingegangen ist, blieben ungeachtet einer äußeren Sesshaftigkeit merkwürdig vorläufig und unkonturiert. Die erstaunliche Entscheidung desjenigen, der sein gesamtes Leben auf Wien ausgerichtet hatte, sich nicht repräsentativ auf dem Zentralfriedhof, sondern prominent, aber auch einsam in St. Florian beisetzen zu lassen, bekundet eine bemerkenswerte Distanz zum selbst gewählten Lebensmittelpunkt noch in der äußersten Konsequenz. Bruckner reiste nicht, im Grunde auch nicht an die alten Wirkungsstätten – und wenn, dann nur mit sehr konkretem Anlass (etwa 1884 zur Beisetzung seines frühen Förderers, des Bischofs Franz Joseph Rudigier, nach Linz). Bildungsbürgerliche Reisen, die selbst Brahms mit seiner Wendung nach Italien, wenn auch zögerlich, in Angriff nahm, waren ihm fremd. Die einzige wirkliche ›freie‹ Unternehmung war bezeichnenderweise die Reise in die Schweiz im Sommer 1880, also in ein Land, das als sentimentalischer Ort ursprünglicher Naturerfahrung galt. Kurioserweise wurde jedoch dieser Aufenthalt mit einem Besuch des Oberammergauer Passionsspiels eingeleitet, der dazu noch in die Werbung um eine der Darstellerinnen mündete. Nur die *Siebte Sinfonie* führte ihn, schon bei der triumphalen Leipziger Uraufführung (1884), mehrfach in bedeutende Metropolen und ihre bürgerlichen Musikzentren (München 1885, Preßburg 1890, Berlin 1894).

Die einzigen Reisen ins nicht-deutschsprachige Ausland nach Nancy und Paris (1869) sowie nach London (1871) waren dem Orgelvirtuosentum geschuldet. Auch hier zeigt sich demnach ein Querstand, da das Orgelspiel im Zeitalter der reisenden Klavier- und Geigenvirtuosensowie der Dirigenten am Ende eine Randerscheinung blieb,



so sehr Bruckner dabei bewundert wurde (mit einschneidenden Folgen für die Wahrnehmung der Sinfonien, in deren Instrumentation man ebenso hartnäckig wie abwegig Orgelregistrierungen entdecken wollte). Zur Aufführung großer eigener Werke in bedeutenden Konzertsälen kam es dabei folglich nicht, denn selbst die Albert Hall in London wurde nur wegen der gewaltigen, von Henry Willis errichteten Orgel besucht. Überdies hatte man diese Visite von außen angestoßen, da, so die Londoner Einladung, auch ein österreichischer Organist das neue Werk erproben sollte und Bruckner den damit verbundenen, bereitwillig ausgetragenen Wettbewerb für sich entschied. (Die Reise nach Frankreich war gleichfalls nicht intrinsisch motiviert, sondern wurde von der Orgelbau-firma Merklin & Schütze angestoßen, hatte also mit dem bürgerlichen Konzertleben nichts zu tun.) Ob Bruckner überhaupt über Fremdsprachenkenntnisse verfügte (und wie weit seine zweifellos vorhandenen Lateinkenntnisse reichten), lässt sich ebenfalls nicht sagen. Dort also, wo er mit bedeutenden Musikzentren in Berührung kam, vollzog sich die Begegnung gewissermaßen auf einem Nebenschauplatz. Als Kammermusiker, als Dirigent, als Organisator trat er nie in Erscheinung, und hierin unterscheidet er sich am Ende von allen seinen komponierenden Zeitgenossen.

Die Konfrontation einer scheinbar ländlichen Existenzform, die sich aber von der Ländlichkeit abhob, mit urbanen Strukturen, die der Komponist zugleich anstrebte und ablehnte, gehört ebenfalls zu den habituellen Rätseln Bruckners. Wie im Falle von städtischen und höfischen Ambitionen scheint sich der Komponist auch hier einer bewussten Festlegung entzogen zu haben. Nur ein konstanter Faktor in Bruckners geographischem Radius lässt sich ausmachen, und es ist zumindest auffällig, das auch dieser von Widersprüchen geprägt ist. Er ging erstmals 1865 auf Reisen, um ein Werk Wagners zu hören, nämlich den *Tristan* in München. Danach hat er Bayreuth insgesamt zehnmal besucht, zuweilen jährlich, letztmals 1892. Das kleine Städtchen, durch Wagner zum Zentrum einer sich avantgardistisch verstehenden Musikkultur geworden, entwickelte sich für Bruckner zum Magneten, weit über Wagners Tod hinaus. Die Klientel, die Wagner im großbürgerlichen Ambiente der Villa Wahnfried empfing

und versammelte, entstammte zwar sehr verschiedenen Kontexten, war aber stets gebunden an die musikalische Praxis gelebter Urbanität. Ganz anders im Falle Bruckners, dessen Beziehung zu Wagner und zu Bayreuth von Rätseln durchzogen ist. Wagner wurde als musikalischer Prophet, als Ästhetiker, auch als Ideologe bewundert und aufgesucht, doch Bruckners nach außen getragenes Verhältnis scheint gänzlich andere Akzente besessen zu haben. (Bezeichnend ist es, dass er in Cosimas Tagebüchern – abgesehen vom vieldeutigen Diktum des »armen Organisten Bruckner« – keine Rolle spielt, im Gegensatz etwa zu Brahms, dem wenigstens gelegentlich die Ehre anti-bürgerlicher Sottisen zuteil geworden ist.) Bruckners Verhältnis zu Wagner erweist sich als so unnahbar wie Bruckners ländlich-städtische Existenz in Wien. Die direkten Zeugnisse, am spektakulärsten in der absurd anmutenden Entscheidung, Wagner um die Auswahl eines Dedikationswerkes zu bitten (1873), sowie, erstaunlich genug, in der Uraufführung des *Meistersinger*-Finales, sind so schütter, dass hier wiederum nichts decouvriert, sondern nahezu alles kaschiert wird. Bruckners Wagner-Verständnis gehört zu den am nachhaltigsten verborgenen Teilen seiner musikalischen Existenz, zumal sein eigenes Œuvre in der Verweigerung gegenüber dem Musikdrama und im Festhalten an der Sinfonie zentrale Voraussetzungen Wagners und der »Neudeutschen« geradezu in Abrede stellt. Bezeichnenderweise hat sich Bruckner auch nicht, jedenfalls nicht erkennbar, an dem wesentlich von Cosima betriebenen Umbau Bayreuths zu einer nationalistisch-antisemitischen Weihstätte beteiligt.

Ein einziger geographischer Punkt in Bruckners Vita verrät Grundsätzliches, gleichsam ansonsten Verborgenes über seine Persönlichkeit, das allerdings nur wider Willen und durchsetzt mit einem hohen Maß an Vermutungen. Im Sommer 1867 floh er geradezu ins oberösterreichische Bad Kreuzen, als Insasse der 1846 eröffneten medizinisch modernen Kaltwasserheilanstalt des Arztes Maximilian Keyhl. Er traf im Zustand vollständiger nervlicher Zerrüttung ein, die offenkundig im Zusammenhang mit der Vollendung der *Ersten Sinfonie* im Vorjahr stand und sich jedenfalls dramatisch zugespitzt hatte. Der historische Abstand lässt eine nachträgliche, plausible Diagnose nicht

zu; aus den Briefen an Rudolf Weinwurm gehen aber depressive Zustände, höchste Reizbarkeit und Suizidgedanken hervor. Wie immer der Befund ausgesehen haben mag, Bruckner blieb drei Monate und ist mindestens noch ein zweites Mal in der Klinik gewesen (1868). Sein Leben hat dadurch offenbar eine Änderung erfahren, möglicherweise handelt es sich aber nicht um jenen radikalen, dramatischen Bruch, den man in der Bruckner-Forschung lange Zeit angenommen hat. Denn die Rolle des Sonderlings, die auch zuvor deutlich erkennbar angelegt war, wurde danach lediglich mit einer gewissen Systematik kultiviert und ausgebaut. Immerhin kann als ein spektakuläres Resultat der Erkrankung der Rückzug der Person Anton Bruckners aus einer kalkulierbaren öffentlichen Wahrnehmung gesehen werden, in einer Radikalität, für die es ebenfalls keine Parallele gibt.

## Ämter und Stellungen

Bruckners öffentliche Existenz jenseits der Kompositionen ist auch deswegen schwierig einzuschätzen, weil die Suche nach Stellungen und Ämtern ganz unterschiedliche Realitätsgrade aufweist. Anders als Brahms, der sein Wiener Dasein, von zwei kurzen Ausflügen in musikalische Ämter abgesehen, im Grunde als Alleinaktionär einer kompositorischen Kapitalgesellschaft organisiert hat, wollte Bruckner einen gesellschaftlichen Status wenigstens teilweise in seinen Titeln und Funktionen abbilden – nur, um sich dann in der Regel nicht danach zu verhalten. Er hatte im Laufe seines Lebens eine Reihe von Positionen inne, die in ihrer Gesamtheit, aber auch in etlichen Details nicht leicht zu bewerten sind. Eine Zweiteilung der Biographie in das Dasein als Lehrer auf der einen, als Musiker auf der anderen erscheint als erste Auffälligkeit. Das habsburgische Bildungssystem kannte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Schulpflicht und ein bis in die zweite Jahrhunderthälfte von der katholischen Kirche organisiertes, kontrolliertes und in den Rahmenbedingungen geregeltes Schulsystem. Die Lehrer auch der Elementarschulen besaßen gewisse Privilegien, etwa die unbefristete Anstellung sowie das

Recht auf eine Dienstwohnung am Arbeitsort. Nach der einjährigen Ausbildung in der Präparandie, die kostenfrei war, wurde die zweijährige Lehrzeit in einem Seminar oder einer bestehenden Schule ebenfalls finanziert; danach erfolgte die in der Regel ebenfalls zweijährige Probezeit. Mit dem Antritt der Lehrerstelle in St. Florian hatte Bruckner den konventionellen hierarchischen Weg erfolgreich durchlaufen und war zudem im regionalen Machtzentrum angelangt. Es gibt keinerlei Belege, dass er die Lehrerlaufbahn systematisch hätte weiterverfolgen wollen. Die zehnjährige Tätigkeit diente vor allem dem langatmig organisierten Ausbau musikalischer Kenntnisse, die mit der am 9. Oktober 1854 abgelegten Orgelprüfung in der Wiener Piaristenkirche auch äußerlich wahrnehmbar wurden.

Mit dem Antritt der Organistenstelle am Linzer Dom, die also von einem Laien wahrgenommen wurde, änderte sich Bruckners persönliches Profil vollständig. Mit dem Organistenamt engagierte er sich in der Liedertafel »Frohsinn«, dem einzigen institutionellen Rahmen, in dem er sich als Dirigent dezidiert hervortat, übrigens auch bei der Uraufführung der *Ersten Sinfonie* (1868 mit dem Linzer Theaterorchester; Bruckner trat überhaupt, obwohl Schüler eines Kapellmeisters, nur viermal als Dirigent eigener Sinfonien in Erscheinung, letztmals 1877 mit der zweiten Fassung der *Dritten*). Zugleich scheint er die musikalischen Möglichkeiten in Linz sowohl aktiv wie passiv genutzt zu haben, mündend in den nicht verwirklichten Vorsatz, eine »Gesang-Akademie« zu gründen (1859). Gleichwohl trat von Anfang an die Absicht hervor, die musikalische Existenz nach Wien auszurichten – und dort Positionen anzustreben, die nicht mit der Aufführung von Werken verbunden waren. Allein das Orgelspiel blieb jener Faktor in Bruckners Leben, mit dem er als Musiker öffentlich in Erscheinung trat. Ausgerechnet der Orgelmusik verweigerte er aber den Rang des Kompositorisch-Werkhaften mit einer irritierenden Konsequenz; der karge Bestand von vier authentischen Orgelkompositionen ist am Ende nichtssagend. Sogar die gelegentlichen Begutachtungen von Orgelum- und -neubauten sind ab 1878 unterblieben. So sehr Bruckner als Organist öffentlich wahrgenommen wurde, so deutlich distanzierte er sich als Komponist von seinem Instrument. Das

1868 in Exspectanz, 1878 tatsächlich erreichte Amt des Hoforganisten hat Bruckners höfische Karriere nach außen getragen, jedoch ohne wahrnehmbare musikalische, kompositorische Folgen.

Mit der Tätigkeit in Wien waren Stellungen verbunden, die ihn vom hauptamtlichen Produzieren von Musik fernhielten. Bruckner strebte schon 1861 eine Professur am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde an, doch ausschließlich für Harmonielehre und Kontrapunkt, also Tonsatz. Nach einem komplizierten Procedere und dem typischen Insistieren erlangte er 1868 eine Doppelprofessur für Orgelspiel sowie Harmonielehre und Kontrapunkt, die er bis 1891 innehielt. Als Orgellehrer ist er öffentlich jedoch nicht in Erscheinung getreten. 1875 wurde er zudem Lektor für dasselbe Gebiet, also Harmonielehre und Kontrapunkt, an der Universität, mit Unterstützung des Ministeriums. Angestrebt war eine fest besoldete außerordentliche Professur, doch selbst das Lektorat gewährte ein regelmäßiges Einkommen, da die Hörerzahl groß war, ein paar Jahre nach Antritt zudem eine Mindestremuneration garantiert wurde. Im Grunde bestritt also Bruckner seinen Lebensunterhalt in Wien aus drei Professuren, was zusammen mit dem höfischen Organistenamt eine mehr als solide Existenzgrundlage darstellt. Damit war er tatsächlich ein Karrierist des bürgerlichen Zeitalters, nur nicht in jenem Bereich, den er eigentlich als seinen Lebensinhalt betrachtete, dem des Komponisten. Ergänzt wird dies durch eine weitere Auffälligkeit. Der gelernte Lehrer Bruckner gestaltete seine musikalische Tätigkeit ausschließlich unterrichtend. Gleichwohl war dies wesentlich öffentlicher Unterricht, an der Universität noch nicht einmal für Fachleute. Das hat dazu geführt, dass Bruckner zwar eine Reihe von ›Schülern‹ hervorgebracht hat (darunter, auch dies merkwürdig, nur wenige Organisten, mit Hans Rott an erster Stelle), enge Lehrer-Schüler-Verhältnisse, wie sie einem ambitionierten Komponisten, der überdies eine beträchtliche Zahl an Privat-Lektionen erteilte, angestanden hätten, aber allem Anschein nach mied (der engere Kontakt zu Hugo Wolf, der möglicherweise vor allem von diesem vorangetrieben wurde, blieb eine Ausnahme).

Bruckners Ämter verraten demnach ebenfalls einen Zwiespalt. Sie demonstrieren den Willen zu

einer bildungsbürgerlichen Existenz, die aber äußerlich nicht gelebt wurde. Wie weit er am Konservatorium tatsächlich integriert war, lässt sich kaum abschätzen. Das universitäre Professorenamt erstrebte er, obwohl er selbst nie eine Universität besucht und nicht einmal eine Matura aufzuweisen hatte. Dies wurde wiederum verquickt mit dem Amt des Hoforganisten. Die jungen Studenten, die Bruckner vor allem in seinen Vorlesungen zu beeindrucken und an sich zu binden wusste, standen in großen Teilen der sich formierenden Wiener Secession nahe, also einer gesellschaftlichen Gegenwelt, zu welcher der Sonderling Bruckner ansonsten wohl keinerlei Kontakte hatte, der er vielleicht sogar distanziert gegenüberstand. Ob und wie er unter diesen Bedingungen am musikalischen Leben Wiens wirklich partizipierte, lässt sich schwer einschätzen; die Reaktionen auf seine Opernbesuche sind ausschließlich anekdotisch bezeugt und damit letztlich nicht glaubwürdig. Die zahlreichen Ehrungen, die ihm schließlich zuteil wurden wurden (allein 18 Ehrenmitgliedschaften), setzten 1868 mit dem Mozarteum in Salzburg ein und endeten 1894 mit dem Wiener Schubertbund. Sie blieben aber fast ganz auf Chor- und Männerchorvereine des Habsburgerreiches beschränkt, hatten also mit dem Sinfoniker nichts zu tun. Über eine wirkliche Ausstrahlung verfügten nur das Ehrendoktorat in Wien sowie die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft der Musikfreunde (beide 1891); die Ehrenbürgerschaften, früh in Ansfelden (1870) und spät in Linz (1894), können eher als lokale Tribute an den schon berühmten Mann gelten.

## Einkommen und Lebensformen

Die von Bruckner vorsätzlich gepflegte ländliche Attitüde, also die des Fremdkörpers in Wien, täuscht darüber hinweg, dass er nicht nur institutionell ein zuweilen äußerst geschickt agierender Aufsteiger war, sondern vor allem materiell eine bürgerliche Erfolgsgeschichte erstaunlichen Ausmaßes verkörperte. Seine finanziellen Verhältnisse sind bislang aufgrund einer schwierigen Quellenlage noch nicht detailliert untersucht worden, stehen in ihrer Stabilität jedoch in einem seltsa-

men Kontrast zu seinen anhaltenden Klagen über fehlende Anerkennung sowie seinem Werben um Ämter und Ehrungen. Schon als junger Linzer Domorganist erhielt er knapp 550 Gulden, inklusive einer Dienstwohnung, hinzu kamen 300 Gulden bei der Liedertafel »Frohsinn«. Die 1868 erlangte Doppelprofessur am Wiener Konservatorium hat ihm, mit einem Jahreseinkommen von 800 Gulden, eine solide Existenzgrundlage verschafft (nach der Pensionierung 1891 auf die gute Hälfte reduziert), dazu kam 1876 das Universitätslektorat mit semesterweiser Remuneration (ab 1880 fest 400 Gulden). Über vier Jahre lang war er als Musiklehrer am Lehrinnenseminar von St. Anna tätig, mit einem Jahreseinkommen von 540 Gulden. Als er das Amt 1874 unter schwierigen Umständen aufgab, erfolgte die Übernahme der Position des Vizearchivars an der Hofkapelle mit einem Jahressalär von 100 Gulden. Mit der Übernahme des Hoforganistenamtes entfiel zwar dieser Betrag, er wurde aber durch ein Jahressalär von 600 Gulden ersetzt, zuzüglich 200 Gulden Quartiergeld und, nach der Verleihung des Franz-Joseph-Ordens, ergänzt um eine jährliche Ehrengabe von 300 Gulden. Der Hofdienst gewährte überdies eine quartalsweise gestaffelte Zulage von je 100 Gulden.

Johannes Brahms erhielt für seine kurze Zeit in der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde ein Jahresgehalt von 3000 Gulden, die Chormeisterstelle brachte ihm 600 Gulden. Offenbar konnte ihm der Kapitalertrag seiner Kompositionshonorare sowie die seltener werdenden Konzertgagen schließlich ein ähnliches Einkommen gewähren, weswegen er materiell nicht mehr auf Stellen angewiesen war. Bruckner, der aus seinen Werken schon quantitativ kein Kapital schöpfen konnte, muss aber spätestens ab der Mitte der 1870er Jahre über ein ganz ähnliches Einkommen verfügt haben. 1880 kamen an geregelten Jahreseinkünften ungefähr 2.400 Gulden zusammen, dazu kam private Unterrichtstätigkeit unbekannten Ausmaßes, für 1871 aber mit gut 2000 Gulden bezeugt. Mit weit über 4000 Gulden realem Jahreseinkommen (bei kostenloser Wohnung) gehörte Bruckner also zum bemerkenswert kapitalträchtigen Bürgertum Wiens und in der Musikwelt sicher zu den Spitzenverdienern. Die Situation veränderte sich 1890 nochmals, als Bruckner mehrere

Renten und Ehrengaben erhielt: 400 Gulden vom oberösterreichischen Landtag (auf Veranlassung des Linzer Bischofs), etwa 1000 Gulden Jahresgabe von einem oberösterreichischen Förderkreis, der sich »Consortium« nannte, dazu Wiener Mäzene, ebenfalls mit einem Jahresvolumen von 1000 Gulden. 1894, in einem Jahr, in dem Bruckner bereits pensioniert war (auch in der Hofmusikkapelle, in der das Gehalt aber lebenslänglich bezahlt wurde) und wohl keinen Unterricht mehr gab, kam die erstaunliche Summe von über 5000 Gulden zusammen, also erheblich mehr, als z. B. ein aktiver Generalmajor der k.k. Armee für den Unterhalt einer mehrköpfigen Familie verdiente. Bruckner, der stets nur für sich und seine Haushälterin sorgen musste, suggerierte zwar stets, jener »arme Organist« zu sein, als den ihn Cosima Wagner ansah, aber dies entsprach keineswegs den Tatsachen, was von sachkundigen Beobachtern wie Joseph Hellmesberger durchaus bemerkt wurde. (Es ist übrigens erstaunlich, dass der Nachlass knapp 17.000 Gulden Barvermögen aufwies, was zwar gut drei Jahreseinkommen entspricht, jedoch als vergleichsweise geringer Betrag erscheint, wenn man die von den Zeitgenossen stets kolportierte sparsame Lebensführung annimmt.)

Angesichts des Umstands, dass Bruckner sich selbst gern in der Rolle des musikalischen Außenseiters und des Verfolgten gesehen hat (bei einer Zahl von etwa 180 belegten Aufführungen seiner Sinfonien zu Lebzeiten ohnehin keine zutreffende Selbsteinschätzung), sind die finanziellen Rahmenbedingungen, erneut Resultat einer Mischung höfischer und bürgerlicher Kontexte, bemerkenswert. Hinzu tritt noch ein weiterer Umstand. Bruckner bewohnte in Linz eine Dienstwohnung, während seiner Wiener Zeit vier Wohnungen, die ersten beiden bescheidenen (in der Währinger Straße und am Opernring) gewissermaßen noch in eigener Verantwortung. Ab dem November 1877 nahm er jedoch den vierten Stock des Hauses in der Heßgasse 7 in Anspruch, direkt neben dem (1881 abgebrannten) Ringtheater, mit freiem Ausblick über den Schottenring und die Vorstädte bis zum Kahlenberg (siehe Abbildung 3). Diese Wohnung, die wenigstens in Teilen dokumentiert ist, verrät ein sonst von Bruckner gemiedenes repräsentatives Gebaren (ganz im Gegensatz zu Brahms, der seine kleinbürgerliche Herkunft in seiner



Abb. 3: Blick auf den Schottenring: im Vordergrund das (1881 abgebrannte) Ringtheater, im Hintergrund das Haus Heßgasse 7, in dem Bruckner von 1877 bis 1895 eine Wohnung im 4. Stock bewohnte (undatierte Fotografie aus den 1870er Jahren).

Wohnung an der Karlskirche sozusagen als quasi-ständiges Markenzeichen kultivierte), konterkariert jedoch durch die mehrfach bezeugte, auch auf Fotografien erkennbare spartanische Ausstattung (siehe Abbildung 4). Bruckner zahlte allerdings keine Miete und hatte sich auch sonst nicht um die Administration der Immobilie zu kümmern. Das Haus gehörte seinem Bewunderer und Hörer Anton Ölzelt Ritter von Newin (1854–1925), dem Widmungsträger der *Sechsten*, der – als vermöglicher Unternehmer – das repräsentative Bleiberecht wie eine Pfründe gewährte und später zu den Initiatoren der Wiener Gruppe von Gönnern gehörte. Als wegen der sich verschlimmernden Herzerkrankung (die 1885 erstmals bemerkbar wurde und in den letzten beiden Jahren dramatisch verlief) das Treppensteigen immer qualvoller wurde – Bruckner ließ sich schließlich auf einem Sessel tragen –, erhielt er 1895 die Kustodenwohnung im Belvedere, ursprünglich nur vorüberge-

hend, dann aber auf Lebenszeit. Auch dies geschah mietfrei, im Sinne einer Ehrenwohnung, auf Veranlassung des Kaiserhauses, und Bruckner hat eine solche Ehrung mit einer wiederum irritierenden Selbstverständlichkeit nicht nur angenommen, sondern geradezu eingeklagt. Die Wohnung, abermals in einer der privilegiertesten Lagen Wiens, umfasste immerhin neun Räume.

## Habitus und Persönlichkeit

Die vielen äußerlich wahrnehmbaren Widersprüche in der Existenz Bruckners lassen sich am Ende nicht von seiner habituellen Erscheinung trennen. Mit den Zusammenhängen von Habitus und Persönlichkeit ist aber ein Bereich berührt, der im Wesentlichen anekdotisch, also vorrangig durch Zweite und Dritte dokumentiert ist. Die Anek-

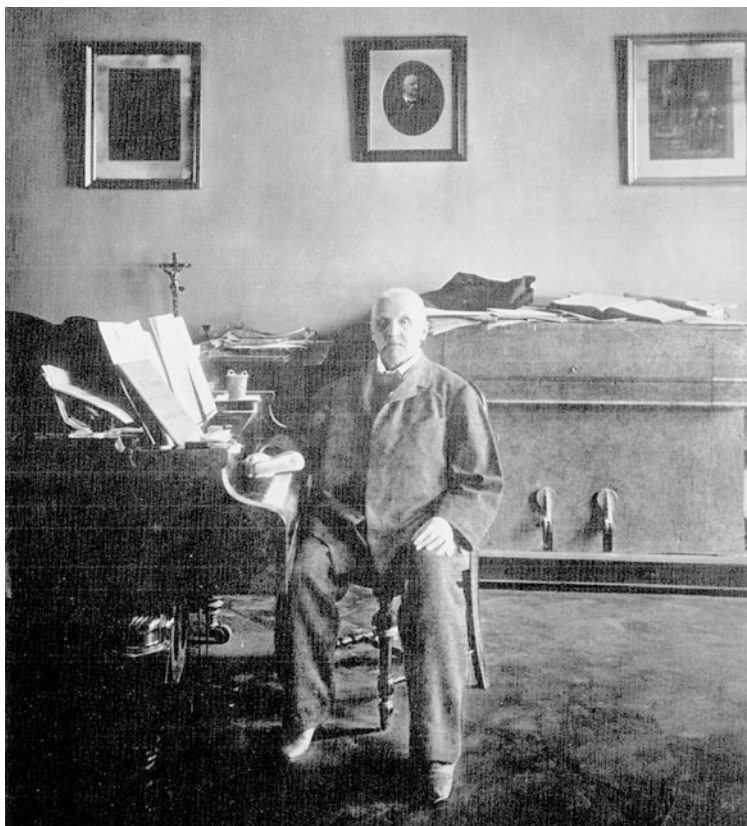


Abb. 4: Bruckner in seiner Wohnung in der Heßgasse 7 (Fotografie von Ludwig Grillich, 1890, IKO 39b).

dote, eine vor allem aus der Hagiographie bekannte Darstellungsform, suggeriert Nähe, Vertraulichkeit dort, wo historische oder räumliche Unnahbarkeit gegeben ist. Tatsächlich scheint im Falle Bruckners die Undurchdringlichkeit seiner äußeren Erscheinung die Kolportierung von Anekdoten in einem ganz erstaunlichen Maße begünstigt zu haben, mündend in die Bruckner-Biographie von August Göllerich, die von Max Auer durch die in der Bruckner-Rezeption verheerend wirkende, jeglicher Wissenschaftlichkeit trotztende Attitüde ergänzt wurde, den Komponisten allein im oberösterreichischen Dialekt reden zu lassen, ihn also gewissermaßen als weltferne Erscheinung vom Lande zu infantilisieren (vgl. Maier 2009, 45). Bruckner war von mittlerer Größe, suggerierte aber gern, aus welchen Gründen auch immer, eine kleinere Erscheinung. Das kurze geschnittene Haar und der Bart entsprachen zwar einer zeitgemäßen Mode, die bevorzugte Kleidung tat es dezidiert nicht. Bruckner neigte

zur Korpulenz, obwohl er offenbar sehr behände und beweglich war, ungeachtet der Tatsache, dass er leicht und heftig ins Schwitzen geriet. Seine Markenzeichen – und bislang ist nicht sicher zu bestimmen, wann er sie zu solchen gemacht hat – waren eine an den Knöcheln zu kurze Hose, seine weite, ebenfalls kurze Jacke, sein weites, kragenloses (mit Umlegekragen dekoriertes) Hemd. Sie entfernten sich von den bürgerlichen Gewohnheiten seiner Zeit, ähnlich wie der große schwarze Schlapphut, das große, bunte Taschentuch und die grotesk anmutenden Stiefeletten, denen er offenbar eine regelrechte Sammelleidenschaft widmete.

Zweifellos arbeitete Bruckner viel, angesichts der angehäuften Positionen nicht verwunderlich. Der späte Abend war hingegen einer, auch dies merkwürdig, bohémehaften Geselligkeit vorbehalten, in der er sich gesellschaftlich weiter isolierte, weil er sich im Mittelpunkt einer Gruppe von mindestens um eine Generation, wenn nicht noch

jüngeren Verehrern sah, die ihn bedingungslos, durchaus im Sinne einer Jüngerschar bewunderten (und seine Selbsteinschätzung des Verfolgten so weit akzeptierten, dass sie sich zu fatalen Eingriffen in sein Werk veranlasst sahen). Da gerade diese Verehrer, deren Zuschnitt sich deutlich von den Bayreuther Pilgern unterschied, an der literarisch-intellektuellen Welt des *Fin de siècle* partizipierten, erstaunt die Konstellation um so mehr. Als Konservatoriumsprofessor und als Universitätsdozent gehörte Bruckner nominell dem Bildungsbürgertum an, am Ende blieb er ihm aber fremd und hielt sich offenbar auch von ihm fern. Es ist vollkommen unbekannt, über welche literarische und sonstige Bildung er verfügte, ob er Neigungen zu Malerei oder Architektur hatte. Dass er eine systematische Pflege solcher Ambitionen aus seinem Leben in vollem Bewusstsein herausgehalten hat, ist sogar bezeugt. (Die in seinem Nachlass befindliche Sammlung teilweise skurriler Devotionalien ist an sich kein aussagekräftiges Indiz, verbindet ihn aber durchaus etwa mit dem Kaiser selbst.) Es kann als sicher gelten, dass Bruckner intellektuellen Zirkeln – mit Ausnahme seiner jugendlichen Bewunderer – fernblieb. Er äußerte sich nicht schriftlich, pflegte keine Freundschaften und Briefwechsel. Die frühe, enge Verbindung zum etwas jüngeren Rudolf Weinwurm (1835–1911), später Wiener Universitäts-Gesanglehrer, blieb eine lebenslange Ausnahme, und offenbar war sie vor allem dem gesundheitlichen Zusammenbruch geschuldet. Dem bürgerlichen Zeitalter der Zirkel und Gesellschaften, der Freundschaften und Konversationen, der Gespräche und Briefwechsel blieb Bruckner, der schon vor Bad Kreuzen über Vereinsamung klagte, alles schuldig. Die wenigen erhaltenen Texte von ihm zeugen von einer erstaunlichen Formulierungsgabe, dass diese mit einer aktiven literarischen Erfahrung gekoppelt war, erscheint indes unwahrscheinlich. Dort, wo er spät nochmals ein öffentliches literarisches Bekenntnis abgelegt hat, in *Helgoland*, blieb es aussagekräftig nur in einer, allerdings programmatisch anmutenden Hinsicht: in der Wahl eines Gedichts, dem auf geradezu demonstrative Weise sämtliche Merkmale anspruchsvoller Lyrik des späten 19. Jahrhunderts fehlen. Dieses Defizit wird nicht gemildert dadurch, dass sich auch Bruckners musikalische Bildung nicht erschließen will. Über

seine erworbenen Kenntnisse herrschen allenfalls Vermutungen, das betrifft sowohl die Musik der Vergangenheit (Mozart etwa) als auch der unterschiedlichen Schichten seiner eigenen Gegenwart. In der Forschung ist beispielsweise immer wieder auf die Bedeutung Schuberts (insbesondere der *C-Dur-Sinfonie* D 944) hingewiesen worden, doch die Umstände, unter denen sich Bruckner welche Werke aneignete, sind gänzlich unklar. Ob er an der in Wien spürbaren Historisierung der Musik partizipierte, ob und in welcher Form er Partituren anderer studiert hat, bleibt – bis auf die mehrfach bezeugten metrischen Studien an Beethovens *Dritter* und *Neunter Sinfonie* – rätselhaft. An editorischen Projekten welcher Art und Dimension immer war er nicht beteiligt, in welcher Form er Unternehmungen wie die Bach- oder die Mozart-Ausgabe wahrgenommen hat, lässt sich nicht erkennen, ja nicht einmal, in welchem Umfang er Musikzeitschriften rezipiert hat.

Die Geselligkeitsform, die Bruckner pflegte, war als bloßer Sachverhalt ein Widerspruch zu seinem Status und seinem Zeitalter. Es kann als sicher gelten, dass er sich mit seinen jugendlichen Bewunderern nicht eigentlich in den Gasthäusern, auch nicht in den Kaffeehäusern, sondern gern an den Biertischen der Schankstuben aufhielt. Dort erwartete man den Sesshaften, praktisch nie Reisenden anscheinend regelmäßig, wenn auch über die internen Organisationsformen dieser Geselligkeit keine verlässlichen Details bekannt ist, nur dass sie gegen 22 Uhr beginnen konnte. Mit nicht selten mehr als zehn Seideln Bier (was mehr als drei Litern entspricht) war ein erhebliches Maß regelmäßigen Alkoholkonsums erreicht (von dem unbekannt ist, ob es der erste am Tag war), doch hat dies Bruckners Arbeitsleistung anscheinend nicht, jedenfalls nicht wahrnehmbar beeinträchtigt. Die demonstrative Zurschaustellung eines unnormierten Junggesellendaseins selbst in Zeiten höchster bürgerlicher Arriviertheit – verbunden mit dem ausdrücklichen Verzicht auf alle musikalischen Gattungen bürgerlicher Partizipation – bleibt ein undurchdringlicher Widerspruch seiner gesamten Lebensführung.

Die Ehelosigkeit kann zwar als ein wesentliches Distinktionsmerkmal in einer auf Ehe und Familie fixierten bürgerlichen Welt gelten, doch führten Junggesellen im Wien der zweiten Hälfte des 19.

Jahrhunderts keineswegs ein isoliertes Dasein. Bruckner hingegen tat es, anscheinend mit Vorsatz, und seine oft kommentierten Versuche, diesen Sachverhalt zu ändern, zeugen von einer solchen Unbeholfenheit, dass man nicht annehmen kann, er habe allen Ernstes mit einem Erfolg gerechnet. Zweifellos bezeugt sind Heiratsanträge an die zwanzig Jahre jüngere Linzer Fleischhauers-tochter Josefine Lang (1866) und an die ebenfalls erheblich jüngere Kaufmannstochter Minna Reischl (1891, erneut 1893). Hinzu kam 1894 die wieder gelöste, als Sachverhalt in jeder Hinsicht unbegreifliche Verlobung mit dem Stubenmädchen des Hotels »Kaiserhof« zu Berlin, Ida Buhz. (Ob diese Verbindung überhaupt einen Realitätscharakter aufwies, ist bis heute ungeklärt.) Dazu kommt eine ganze Reihe von Schwärmereien für durchweg deutlich jüngere Frauen, die aber keinerlei Konsequenzen gezeitigt haben (und wahrscheinlich auch nicht zeitigen sollten). Ob Bruckner je ernsthaft über eine Bindung, die Ehe und die Gründung einer Familie nachgedacht hat, muss mehr als fragwürdig erscheinen. Einmal ist er jedoch Gegenstand eines erotischen Skandals geworden. In der Lehrerbildungsanstalt St. Anna kam es 1871 zu einem auch publizistisch aufbereiteten Vorwurf, in welchem der Klavierlehrer einer erotischen Annäherung an mindestens zwei Schülerinnen bezichtigt wurde. Das daraufhin eingeleitete Amtsenthebungsverfahren wurde schließlich eingestellt, Bruckner rehabilitiert – und erstaunlicherweise hat der Vorgang dem weiteren Aufstieg in Wien nicht geschadet. Unabhängig von allen denkbaren Hintergründen dieser Geschichte handelt es sich um den einzigen bezeugten Fall, in dem Bruckners Verhältnis zu Frauen Gegenstand einer öffentlichen Wahrnehmung geworden ist – mit einem nicht größeren Realitätsgrad allerdings als im Falle der zunehmend fantastisch anmutenden Heiratsanträge.

Kaum ein lebensweltlicher Umstand war für Bruckner so bestimmend wie seine Herkunft aus dem oberösterreichischen Katholizismus, die er im urbanen Leben Wiens ebenfalls und zum Befremden seines Umfeldes kultiviert hat. Trotz aller konfessionellen Liberalisierungen blieb der Katholizismus auch im Wien nach 1860, auch nach dem gekündigten Konkordat, tonangebend, und die von Bruckner gepflegten Frömmigkeitsformen

dürften ungeachtet ihrer wenigstens in Anekdoten bezeugten Drastik im Gefüge der Stadt nicht weiter aufgefallen sein. Gleichwohl ist es nahezu unmöglich, sich über seine Religiosität ein verlässliches Bild zu machen, denn auch dieser Bereich ist praktisch nicht durch primäre Überlieferung bezeugt. Immerhin, die ostentativ zur Schau getragene Frömmigkeit unterschied ihn wohl von allen namhaften Komponisten seiner Zeit und ohnehin von den meisten intellektuellen Zeitgenossen des Ringstraßen-Wien, insbesondere von seinen jugendlichen Bewunderern. Sie ist im Falle Bruckners aber zugleich erkennbar als nachdrückliches Einhalten von Normen, die er – und dies ist tatsächlich dokumentiert – auf die umständlichste Weise zu umgehen gedachte (wie das freitägliche Fastengebot). Die neu reklamierte Spiritualität des Reformkatholizismus im Umfeld des ersten Vatikanischen Konzils, die für eine Stadt wie Linz von hoher Bedeutung war, hat sich in seiner Biographie nicht als Befreiungsschlag ausgewirkt, sondern als kompliziertes Geflecht von Regeln, Vorsätzen und Geboten. Jedenfalls ist nur dieser Aspekt in seinem Fall wirklich belegt. Die nach außen getragene Frömmigkeit musste einerseits die Rolle des Sonderlings befestigen, ihn andererseits im bürgerlichen Umfeld auch auf einer anderen Ebene, gewissermaßen der des alltäglichen Verhaltens, gänzlich isolieren. Doch selbst hier gibt es merkwürdige Unwägbarkeiten, die sich als Kontrapunkt dazu erweisen. Diese konnten lebensweltliche Aspekte betreffen wie das Festhalten am Literaten August Silberstein oder seine zahlreichen jüdischen Bewunderer in einem zunehmend antisemitischer werdenden Umfeld. Sie konnten aber auch Bruckners Existenz im Innersten berühren, am deutlichsten in zwei Bereichen (abgesehen von dem auffälligen Umstand, dass der Solitär Bruckner, so weit es bekannt ist, nicht einmal ansatzweise erwog, sich ordinieren zu lassen): Die lebenslange Begeisterung für Wagner musste in einem katholischen Milieu als befremdlich wenn nicht als unmöglich gelten; und die Beschränkung des kompositorischen Schaffens wesentlich auf Sinfonien, also eine Gattung der weltanschaulichen Bekundungen und ästhetischen Kontroversen, war von einer Sphäre intakter Katholizität weit entfernt.

Das Zwanghafte, das Bruckners Verhältnis zur Religion zumindest im wahrnehmbaren Bereich



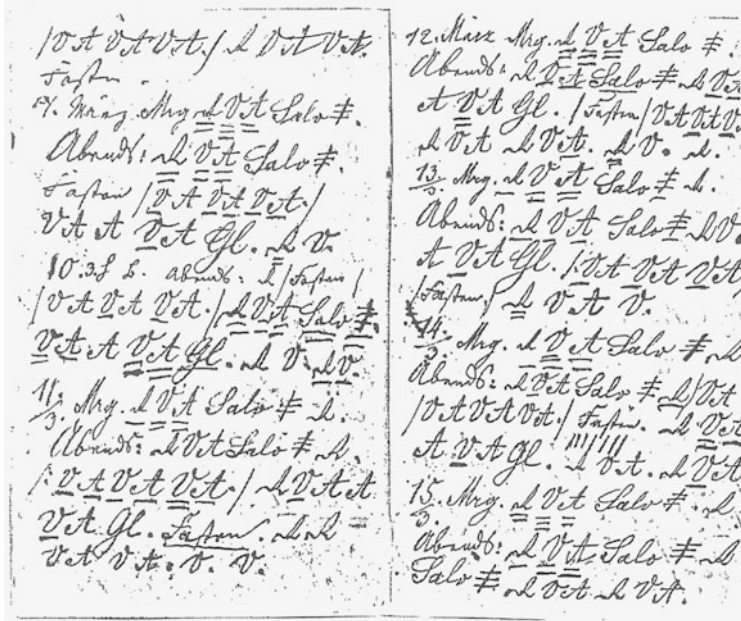


Abb. 5: Bruckners Gebetsaufzeichnungen (hier: 10. bis 15. März 1882) mit den Kürzeln für Vater unser, Ave Maria, Salve regina etc. in seinem Exemplar des Akademischen Kalenders der Österreichischen Hochschulen für das Studienjahr 1882, fol. 123v/124r (Wien, ÖAW, Arbeitsstelle Anton Bruckner, Archiv)

auszeichnet (zu seinen täglichen Gebetsaufzeichnungen vgl. die Abbildung 5), lässt sich zugleich für etliche Bereiche des täglichen Lebens bezeugen, ja es scheint, die gesamte Lebensplanung und -führung sei davon nicht frei gewesen. Vieles ist ebenfalls nur anekdotisch überliefert, aber doch in einer hinreichenden, Plausibilität gewährenden Dichte. Dazu gehören der ›Zählzwang‹, also der stete Wille, die Welt ordnend zu klassifizieren, aber auch die Besuche in Festung und Gerichtssaal sowie andere Demonstrationen der Anteilnahme an Gefährdungen und Verfehlungen. Selbst das Streben nach Positionen und Ehrungen, also nach Status-Abbildungen in der Wirklichkeit, sowie die permanente und vollkommen unbegründete Sorge um das materielle Auskommen, ja sogar die von Verfolgungswahn zuweilen nicht weit entfernte Klage über fehlende kompositorische Anerkennung (auch sie ohne Grundlage) sind Teil eines gegenweltlichen Komplexes, der Bruckners gesamte Biographie (schon vor dem Aufenthalt in Bad Kreuzen) durchzieht. Sie zeigen einen Komponisten, der die bürgerliche Erfolgsgeschichte nicht als Signal einer weitgehenden Sicherung verstanden wissen wollte, es vielleicht auch nicht konnte. Hierin war eines der fundamentalen Grundprinzipien des bürgerlichen Zeitalters außer

Kraft gesetzt: die erfolgreiche Biographie samt ihrem materiellen Äquivalent (selbst im angeblich ›immateriellen‹ Bereich der Kunst) nicht als Garant einer intakten Ordnung zu empfinden.

Viele, immer wieder kolportierte Eigenarten sind von solcher Zwanghaftigkeit durchzogen, am deutlichsten der kurios anmutende Wille, sich, zumindest in der frühen Zeit, permanent die eigenen Fähigkeiten beurkunden zu lassen (später ersetzt durch das rastlose Streben nach Ehrungen). Noch die Selbstverpflichtung der akademischen Existenz auf den Kontrapunkt-Unterricht, also auf eine handwerkliche Basis des Komponierens, kann als eine solche Zwanghaftigkeit verstanden werden, und diese reicht bis in die postmortale Demutsgeste, die doch naheliegende Beisetzung auf dem Zentralfriedhof zu verhindern. Bruckner war schließlich schwer herzkrank, und die letzten, stets qualvoller werdenden Jahre waren nicht von einer Abmilderung dieser Attitüde durchzogen, im Gegenteil. Bruckner glaubte sich fortwährend Bedrohungen ausgesetzt, und eine solche Betonung der Kehrseite der Bürgergesellschaft erweist sich als der auffälligste Querstand zu seinem eigenen Zeitalter und als gänzlich unerwartete innere Verbindung zu den Befindlichkeiten des Wiener Fin de siècle. Vielleicht ist es die permanente Präsenz

dieses Unbewussten, dieser Kehrseite, die Bruckner in einem tiefen Sinne vom bürgerlichen Zeitalter entfremdete. Und vielleicht ist dieser Umstand zugleich der Beweggrund, für die eigene Sinfonik kompositorische Verfahrensweisen zu reklamieren, die sich vom bürgerlichen Leistungswillen einer determinierten kompositorischen ›Arbeit‹ fundamental unterscheiden. Es kann kein Zufall sein, dass die Grundlegung des modernen, tradierten Muster der Kohärenz preisgebenden Gestaltbegriffs 1890 durch Christian Ehrenfels

nicht nur am Beispiel des Melodiebegriffs erfolgte, sondern durch einen Philosophen, der als Student zu den Hörern Bruckners zählte. Die Provokation von Bruckners querständiger, rätselhafter Selbstinszenierung im bürgerlichen Zeitalter lag am Ende darin, dass der von ihm eingeschlagene kompositorische Weg eine Überblendung von Kunst und Leben im Sinne dieser Bürgerlichkeit nicht mehr zugelassen hat. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Bruckner selbst die Endgültigkeit dieses Verlustes geahnt hat.

## Literatur

- Albrecht, Clemens (Hrsg.): Die bürgerliche Kultur und ihre Avantgarden (= Kultur, Geschichte, Theorie 1). Würzburg 2004.
- Csáky, Moritz: Eine Welt von Gegensätzen: Wien und Zentraleuropa zur Zeit von Bruckner und Brahms. »Musikstadt Wien?«. In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lütteken (Hrsg.): Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit. Symposien zu den Zürcher Festspielen 2003 und 2005 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 5). Kassel u. a. 2006, 10–26.
- Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt a. M./Leipzig 2004.
- Gall, Lothar (Hrsg.): Stadt und Bürgertum im Übergang von der traditionellen zur modernen Gesellschaft (= Historische Zeitschrift. Beiheft 16). München 1993.
- Grasberger, Renate/Partsch, Erich Wolfgang/Harten, Uwe: Bruckner – skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8). Wien 1991.
- Hansen, Mathias: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- Hettling, Manfred: Politische Bürgerlichkeit. Der Bürger zwischen Individualität und Vergesellschaftung in Deutschland und in der Schweiz von 1860 bis 1918 (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 13). Göttingen 1999.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: »Halb Genie, halb Trottel«. Hans von Bülow's Urteil über Anton Bruckner. In: IBG-Mitteilungsblatt 55 (Dezember 2000), 21–24.
- Kocka, Jürgen (Hrsg.): Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Göttingen 1987.
- Kuhn, Bärbel: Familienstand: ledig. Ehelose Frauen und Männer im Bürgertum (1850–1914) (= L'Homme. Schriften 5). Köln u. a. 2002.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Lach, Robert: Die Bruckner-Akten des Wiener Universitäts-Archivs. Wien 1926.
- Litschel, Helga (Hrsg.): Vom Ruf zum Nachruf. Künstlerschicksale in Österreich. Vom Ruf zum Nachruf. Landesausstellung Oberösterreich 1996. Linz 1996.
- Maier, Elisabeth: Neue Dokumente zu August Göllerich. In: IBG-Mitteilungsblatt 73 (Dezember 2009), 41–45.
- Nowak, Leopold: Anton Bruckner. Musik und Leben. Linz 1973.
- Pammer, Michael: Geldgeber und Produzenten: Wirtschaftsbürger in Wien zwischen 1820 und 1873. In: Robert Hoffmann (Hrsg.): Bürger zwischen Tradition und Modernität (= Bürgertum in der Habsburgermonarchie 6). Wien u. a. 1997, 204–223.
- Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien: eine Autobiographie. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Wien 1968.
- Stekl, Hannes: Wiener Mäzene im 19. Jahrhundert. In: Jürgen Kocka/Manuel Frey (Hrsg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert (= Bürgerlichkeit – Wertewandel – Mäzenatentum 2). O. O. 1998, 164–191.
- Reitz, Tilman: Bürgerlichkeit als Haltung. Zur Politik des privaten Weltverhältnisses. München 2003.
- Wagner, Manfred: Anton Bruckner. Sein Werk – sein Leben. Wien 1995.

# Bruckner und seine Schüler

von Thomas Leibnitz

## Bruckners Lehrer

Lernen und Lehren spielen im Leben Anton Bruckners eine zentrale Rolle. Hineingeboren in eine Lehrerfamilie, stand auch für ihn frühzeitig die Entscheidung zum Lehrberuf fest, und wenn dieser auch in Form und Inhalt große Veränderungen erfuhr – aus dem Volksschullehrer wurde ein Konservatoriumsprofessor und Universitätslektor –, so blieb die Weitergabe von Wissen, das Leben in Lehrer-Schüler-Beziehungen samt den damit etablierten Autoritätsverhältnissen doch stets eine Signatur seiner Biographie.

Wer den Lehrer Anton Bruckner verstehen will, muss sich allerdings auch mit dessen eigener Beziehung zu Lehrern befassen, wobei hier nur von seinen Lehrern auf musikalischem Gebiet die Rede sein soll. Eine Konstante ist unübersehbar: Nie entwickelte sich zwischen Bruckner und einem seiner Lehrer ein kritisch-dialogisches Verhältnis; stets blieb der jeweilige Lehrer für Bruckner eine Autorität, der man sich zu fügen hatte.

Ersten Musikunterricht (Singen und Instrumentalspiel) erhielt Bruckner durch seinen Vater Anton; diesem folgte als Lehrer 1835–37 Bruckners älterer Cousin und Taufpate Johann Baptist Weiß, der den Ruf eines der besten Musiker Oberösterreichs besaß. Von ihm erhielt Bruckner in Hörsching Unterricht im Generalbass und Orgelspiel, und zweifellos vermittelte er dem Knaben auch eine grundlegende Repertoirekenntnis. 1840/41 besuchte Bruckner, der sich nunmehr zum Lehrberuf entschlossen hatte, in Linz die »Präparandie« (Lehrerausbildung) und wurde dort in Theorie und Orgelspiel von Johann August Dürnberger

unterrichtet. Diese Unterweisung war für Bruckner so grundlegend, dass er später in seinem eigenen Theorieunterricht Dürnbergers Lehrwerk (*Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre*, Linz 1841) als Basis verwendete. Bewegte sich der bisherige Unterricht noch im Rahmen dessen, was angehende Lehrer sich als musikalisches Rüstzeug anzueignen hatten, so setzte Bruckner in der Folge seine Studien aus eigenem Antrieb fort. Während seiner Anstellung in Kronstorf nahm er Privatunterricht in Musiktheorie bei Leopold von Zenetti, dem Regens chori und Organisten von Enns, daneben in St. Florian Orgelunterricht bei Anton Kattinger.

Die für Bruckner wichtigste und prägendste Lehrerpersönlichkeit war jedoch zweifellos Simon Sechter, der berühmteste Wiener Musiktheoretiker dieser Zeit. Bruckner legte Sechter 1855 seine *Missa sollemnis* vor und wurde als Schüler angenommen. Es folgten sechs Jahre eines intensiven Selbststudiums, das großteils brieflich, aber auch in Form mehrwöchiger Studienaufenthalte stattfand. Die erhaltenen Zeugnisse dokumentieren den Studienfortgang: Musiktheorie (in diesem Fall die von Sechter vertretene Fundamentalbasstheorie), Harmonisierung von Melodien, Beherrschung des ein- bis vierfachen Kontrapunkts, des Kirchenstils, des Kanons und der Fuge. Wie im Falle Dürnbergers wurde für Bruckner auch Sechters theoretisches Lehrwerk (*Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1853/54) zum Standardwerk, an dem er in seiner eigenen späteren Lehrtätigkeit festhielt. Sechter bestand auf strenger Trennung von musiktheoretischem Grundlagenwissen und eigenem Komponieren, und auch dieser Grund-

Zeugnis.



Sein Vater Bruckner, Baumgärtler in Linz, hat seinen  
Konservatorium seine Fassung, aber seine musikalische Auffassung  
indozogen, und es wird ihm von Dir in der ersten Fassung  
müssen bringen, dass es sowohl in der Harmonik als in der Orgel,  
sind. Einmal seine vorzüglichen Ausbildung abgelegt habe.

Auch das vor ihm vorgelegte Rabatton ergab sich für unzulänglich. An  
Witten im Reichsgericht wird eine gemalte Karte des Kaiserthums  
Rusland in seinen vorgezeichneten Grenzen. Die Leichtigkeit mit der sich  
dieselbe ohne Bruch der Zusammenhanglichkeit in dieser Stellung  
hält, beweist eine neue und ganz neue Karte des Reichs, und  
nicht von Tausend und Tausend für die Leichtigkeit der Leichtigkeit  
für seine Darstellung.

Als Ingolfpater Luriaz-Laur Bruckner vier Tage darmit sein Gedig.  
 End und gar ein Runder End und zueignen sich gleich zu  
 im Gedig ferner Bruckner und in der ungenannten Aufs.  
 führung einen und einen neuen Namen.

Mit Rücksicht auf die für jugendlichen Angehörigen vorzunehmenden großen Arbeiten  
 Bructiner rüsten wir uns als nächststehenden, nächsten von vorzüglichem Kräftestand  
 aus, sondern insbesondere als Lehrer der Physik an der Universität zu  
 der Dekanatsprüfung von Lehramtskandidaten allerorten bestrebt ausgeht  
 zu sein.

Phineas 22. November 1867.

Vom Conservatorium der  
Kunstschule der Musikwissenschaften.

Wellenbergs  
Asst. Director am  
Conservatorium zu  
Braunau

*Ihre bruch  
auf. Diensten  
D. 9. April. D. M.  
Herrn v. d. L.  
D. Weinberg u. f. d. M.*



• *Mer Contray*

Rapport des Comptes rendus

*Agave*  
*A. Millefolia*  
 2. *Agave* an d. d. *Agave*  
 2. *Agave* an *Agave*.

satz sollte für den späteren Theorielehrer Bruckner charakteristisch sein. Zweifelloso fasste Bruckner in der Schlussphase des Unterrichts bei Sechter bereits eine eigene Lehrtätigkeit ins Auge; am 20. Oktober 1861 stellte er das Gesuch, am Wiener Konservatorium eine Prüfung ablegen zu dürfen, um »im Befähigungsfall den Titel ›Professor der Harmonielehre und des Contrapunctes‹ mittelst eines Diploms« zu erhalten (Briefe I, 26). Um die Verleihung des Professorentitels entspann sich eine briefliche Diskussion; die Gesellschaft der Musikfreunde teilte Bruckner mit, es müsse »von dem Titel eines Professors [...] im vorliegenden Falle Abstand genommen werden, da die Gesellschaft der Musikfreunde nicht das Recht hat, einen solchen Titel zu verleihen«. (Briefe I, 27). Bruckner insistierte (allerdings vergeblich) auf dem Titel: Die Begebenheit zeigt, dass er auf die Zuerkennung von Autorität Wert legte. Die Prüfung fand schließlich am 19. November 1861 im Musikvereinsaal statt; die Kommission, der Joseph Hellmesberger, Johann Herbeck und Simon Sechter angehörten, attestierte Bruckner außergewöhnliche satztechnische Sicherheit, und es folgte eine Prüfung an der Orgel der Piaristenkirche. Das Zeugnis (siehe Abbildung 6) fiel laut einem Bericht der *Wiener Zeitung* so ehrenvoll aus, dass Bruckner »dasselbe als einen wahren Meisterbrief betrachten« könne (Wiener Zeitung, 1.12.1861).

Selbst nach dem glanzvollen Abschluss des Studiums bei Sechter sah Bruckner seine Studien noch nicht als abgeschlossen an und nahm in Linz Instrumentations- und Formenlehreunterricht bei dem Dirigenten und Cellisten Otto Kitzler; diese Unterweisung dauerte weitere zwei Jahre und machte Bruckner mit der zeitgenössischen Moderne bekannt, vor allem mit den Werken Berlioz', Liszts und Wagners. Nach Kitzlers Abgang aus Linz wurde der Unterricht bei Ignaz Dorn, ebenfalls einem Anhänger der Moderne, fortgesetzt. Zwischen den Studien bei Sechter einerseits und Kitzler und Dorn andererseits ist freilich ein wesentlicher funktioneller Unterschied zu konstatieren: »War der frühere Kenntniserwerb zumindest

auch für eine weitere Verwendung als Musikpädagoge gedacht (was dann in Wien ja geschehen ist), so dient die Unterweisung bei Kitzler ausschließlich dem Eigenen und dem Schöpferischen im wesensgerechten künstlerischen Bereich und bei wachsendem Selbstbewusstsein« (Grasberger 1977, 34).

## Bruckner als Lehrer

Bruckner hatte in Linz neben seiner Haupttätigkeit als Dom- und Stadtpfarrorganist einige Klavier- und Harmonielehreschüler unterrichtet, doch nach seiner Übersiedlung nach Wien 1868 änderte sich seine berufliche Situation: Der Unterricht wurde zu seiner Haupttätigkeit. Bruckner wurde Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgelspiel am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (1868), Klavierlehrer an der Lehrerbildungsanstalt St. Anna (1870), Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien (1875) und hatte zudem noch einige Privatschüler. Die Namen seiner Schüler können den Schülerverzeichnissen des Konservatoriums, den Universitätsakten und den Notizen in seinen Taschenkalendern entnommen werden (Bruckner-Handbuch 1996, 507–510).

Seinen Unterricht am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde begann Bruckner in dem (nicht mehr bestehenden) Gebäude der Gesellschaft im Haus »Zum roten Igel« (Tuchlauben Nr. 12); mit Beginn des Studienjahres 1868/69 übersiedelte das Konservatorium in das neue, von Theophil Hansen entworfene Musikvereinsgebäude. Am Konservatorium fanden sich, verglichen mit Bruckners anderen Wirkungsstätten, die Schüler mit dem größten Begabungspotenzial; fast alle Bruckner-Schüler, die sich in der musikalischen Welt einen Namen machten, waren Konservatoristen: Carl Führrich, Cyrill Hynais, Ferdinand Löwe, Anton Meißner, Hans Rott, Josef und Franz Schalk, Heinrich Schenker und Guido Adler.

Abb. 6: Zeugnis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für Bruckner (22. November 1861); links neben dem Siegel die Unterschriften von Hellmesberger und Herbeck, unter dem Siegel diejenige von Sechter (Augustiner-Chorherrenstift St. Florian, Brucknerarchiv, Schachtel 1).

Um ein Lektorat an der Universität Wien bemühte sich Bruckner bereits von Linz aus, doch erreichte er dieses Ziel erst 1875. Mehrere diesbezügliche Eingaben an das Ministerium für Kultus und Unterricht scheiterten an den negativen Stellungnahmen Eduard Hanslicks, der als Privatdozent an der Universität Geschichte und Ästhetik der Musik lehrte und die Meinung vertrat, Musiktheorie sei Sache des Konservatoriums und nicht der Universität. Vermutlich auf einen ›Wink‹ des Bruckner wohlgesonnenen Unterrichtsministers Karl von Stremayr wurde das Ansuchen 1875 bewilligt; Bruckner wurde mit Erlass vom 8. November 1875 zunächst zum unbesoldeten Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt bestellt, erst ab 1880 erhielt er eine jährliche Remuneration von 800 Gulden. Bruckners Hörer an der Universität entstammten allen Fakultäten und bildeten somit einen Personenkreis, der keine musiktheoretischen Vorkenntnisse mitbrachte. Zweifellos wurden viele von der eigenwilligen Persönlichkeit des später auch im Wiener Musikleben weithin bekannten Lektors angezogen. Bruckner trug denselben Stoff wie am Konservatorium vor, würzte diesen mit drastisch-urwüchsigen Formulierungen, nahm aber auf die geringeren Vorkenntnisse seiner Universitätsstudenten Rücksicht.

Mit einer Demütigung endete für Bruckner der Unterricht an der Lehrerbildungsanstalt St. Anna, wo er ab 1870 als Hilfslehrer für Klavier angestellt war. Bereits 1871 wurde er dort in eine peinliche Affäre verstrickt: Laut einem Bericht der *Linzer Tages-Post* habe er seinen Schülerinnen »den Hof gemacht« und einzelne Mädchen bevorzugt, eine Schülerin mit »lieber Schatz« angesprochen, eine andere hingegen als »Urschl« beschimpft. Letztere, die Tochter eines Realschuldirektors, initiierte (vermutlich) ein Disziplinarverfahren gegen Bruckner, das Berichte in Wiener Zeitungen zur Folge hatte und zur Dienstenthebung am 5. Oktober 1871 führte. Zwar erreichte Bruckner eine offizielle Rehabilitierung, doch unterrichtete er nicht mehr in den weiblichen Klassen; 1874 beendete er die Tätigkeit an diesem Institut.

Eine nicht geringe Zeitbelastung schließlich bedeutete für Bruckner der Privatunterricht, den er – vorwiegend aus materiellen Gründen – bis in seine Altersjahre erteilte. Zu den Privatschülern zählten Franz Antoine, Hermann Behn, Friedrich

Klose, Emil Lamberg, Marie Pohoryles, August Stradal, Friedrich Eckstein, Max von Oberleithner und Josef Vockner. Friedrich Klose schildert in seinen Erinnerungen anschaulich den Ablauf einer solchen Unterrichtsstunde in Bruckners Wohnung:

»Der Unterricht fand an dem tintengeschwärzten Tische statt. Bruckner saß an dessen Längsseite in einem ledergepolsterten Lehnstuhl, das Gesicht dem Fenster zugekehrt, zur Rechten des Meisters, an der Schmalseite der Schüler. Zuerst wurden jeweils die mitgebrachten Aufgaben einer genauen Durchsicht unterzogen. War etwas fehlerhaft, so nahm Bruckner nicht selbst die Korrektur vor, sondern übertrug sie nach gegebener Anweisung dem Schüler, den er ruhig sich damit abplagen ließ. Unterdessen mochte es geschehen, dass Bruckner eine eigene Arbeit vornahm, Einzeichnungen in ein Manuskript machte, oder gar ans Klavier ging, um etwas zu probieren, unbekümmert, ob der Andere dadurch gestört ward. Ich will es Bruckner nicht verübeln, dass er sich das Stundengeben leicht gemacht hat, war er doch nicht der Komponist, der seine Werke, wie man zu sagen pflegt, aus dem Ärmel schüttelte, sondern ein Schwer-Schaffender, der seinem Gotte den Segen in brünstig heißem Gebete abringen musste und das Unterrichten des Brotverdienstes halber mehr oder weniger als lästige Störung empfand.« (Klose 1927, 94)

Es wird aus dem Gesagten deutlich, dass Bruckner den Unterricht als ›Brotberuf‹ im Sinne der Sicherung materieller Lebensgrundlagen auffasste und ihn als Weitergabe eines festgefügtten Theoriegebäudes verstand. Kompositionsunterricht im Sinne einer Tradierung seines eigenen, höchst profilierten sinfonischen Stils fand nicht statt – und somit konnte es auch nicht, trotz einer ungewöhnlich großen Zahl von Schülern, zur Etablierung einer »Bruckner-Schule« im ästhetischen Sinne kommen. Über den Theorielehrer Bruckner gab Guido Adler, später Inhaber der Lehrkanzel für Musikgeschichte an der Universität Wien, ein nüchtern-kritisches Urteil ab: »Bruckners Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt war eine Daguerrotypie seiner bei Simon Sechter erhaltenen Lehren. Es war keine Brücke zwischen Lehre und dem Stand der Komposition der neuen Zeit, der er sich langsam, aber entschieden anschloß. Er war sich dieses Mangels wohl bewusst, aber seine Intelligenz reichte nicht hin, um in der Didaktik dies zu bewerkstelligen« (Adler 1935, 7). Die Bedeutung der Schüler – in manchen Fällen wurden sie später zu Freunden – liegt eher auf biographischem Gebiet: Ehemalige Schüler bilde-

ten Bruckners engsten, privaten Umgang und sorgten mit Klavieraufführungen und literarisch für ein Bekanntwerden des Komponisten in der musikalischen Öffentlichkeit, schließlich auch für seinen Durchbruch zu internationaler Geltung; problematisch freilich wurde ihr Einfluss auf die Ausformung und Umarbeitung zahlreicher Werke Bruckners, besonders fragwürdig schließlich ihr selbstständiges und unautorisiertes Eingreifen in die Notentexte. Diese Funktion der Schüler und Freunde war seit jeher Thema eines leidenschaftlichen Pro und Kontra in der Brucknerliteratur und erfordert eine ganzheitliche, stets das Biographische einbeziehende Betrachtung.

## Die Schüler als Freunde und Wegbereiter

Zu den Schülern Bruckners, die sich im zeitgenössischen Musikleben einen Namen machten und in der persönlichen Umgebung Bruckners eine wichtige Rolle spielten, zählen insbesondere die Brüder Franz und Josef Schalk und Ferdinand Löwe, weiters einige Privatschüler wie Friedrich Eckstein, Max von Oberleithner und Friedrich Klose.

Mit Josef Schalk (1857–1900) verband Bruckner eine intensive, aber auch ambivalente persönliche Beziehung: Josef Schalk trat Bruckner gegenüber als der Intellektuelle auf, der sich berufen fühlte, einem – aus seiner Sicht – naiven Genie zur öffentlichen Geltung zu verhelfen. 1877–80 studierte er am Wiener Konservatorium und war hier Schüler der Musiktheorie bei Bruckner; ab 1884 hatte er eine Professur für Klavier am Konservatorium inne, ab 1887 war er künstlerischer Leiter des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Schalks Leistungen für Bruckner bestehen zum einen in der langjährigen Konfrontation des Wiener Musikpublikums (vor allem des Publikums der Musikabende des Wiener akademischen Wagner-Vereins) mit Brucknerscher Musik, die von ihm gemeinsam mit Ferdinand Löwe oder Franz Zottmann in Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen oder für zwei Klaviere präsentiert wurde, zum anderen im publizistischen Engagement für Bruckner, das allerdings wegen seiner Neigung zu poetischer Metaphorik und wagnernahe Diktion mitunter

den Spott der Wiener Musikkritik hervorrief. Emotionell stand Bruckner Schalk einerseits mit Dankbarkeit, andererseits mit skeptischem Vorbehalt gegenüber; charakteristisch für diese von Konflikten keineswegs freie Beziehung ist Bruckners Anrede Schalks als »Herr Generalissimus«, in der Anerkennung und zugleich leichte Ironie mitschwingen. Josef Schalk gelang es, 1884 Arthur Nikisch, den Dirigenten des Leipziger Stadttheaters, für Bruckners *Siebte Sinfonie* zu begeistern, und so kam es am 30. Dezember 1884 zur Aufführung dieser Sinfonie in Leipzig, womit das Tor zur internationalen Bekanntheit Bruckners aufgestoßen wurde.

Zu Josef Schalks jüngerem Bruder Franz (1863–1931) hatte Bruckner ein sehr herzliches, geradezu familiäres Verhältnis; getreu seiner Gepflogenheit, seine Schüler mit Spitznamen zu versehen, nannte er ihn »Francisce«. Franz Schalk war von 1878 bis 1881 Musiktheorieschüler Bruckners am Konservatorium und gehörte dann einige Jahre zu dessen engstem Kreis, bis er 1884 seine Dirigentenkarriere begann, die ihn in rasch wechselnden Engagements nach Olmütz, Czernowitz, Karlsbad, Reichenberg und Graz führten. Mit Wissen und Wollen Bruckners war er an der Umarbeitung der *Dritten Sinfonie* (Fassung 1888/89) wesentlich beteiligt; eigenem Antrieb hingegen entsprang seine tiefgreifende Uminstrumentierung und Kürzung der *Fünften Sinfonie* (1892/93), deren Uraufführung in bearbeiteter Gestalt er am 9. April 1894 in Graz leitete (Bruckner musste dem Ereignis krankheitsbedingt fernbleiben). In der Schalk-Fassung wurde die Sinfonie weltweit bekannt, bis sie 1935 durch die in der Bruckner-Gesamtausgabe erschienene Originalfassung abgelöst wurde. Franz Schalk wurde 1900 Erster Kapellmeister an der Wiener Hofoper und leitete dieses Haus im Zeitraum 1918–1928 als Direktor (bis 1924 gemeinsam mit Richard Strauss). Neben Ferdinand Löwe galt er im frühen 20. Jahrhundert als der authentische und berufene Bruckner-Dirigent schlechthin; er wurde Ehrenpräsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und genoss das Prestige einer unantastbaren Autorität. Dies sollte sich allerdings wenige Jahre nach seinem Tod im Zuge der Kontroverse um die Brucknerschen Originalfassungen tiefgreifend ändern.

Als exzellentes pianistisches Talent erregte Ferdinand Löwe (1863–1925) bereits früh das Interesse seiner Umwelt; bei Bruckner absolvierte er im Zuge seiner Unterrichtszeit am Wiener Konservatorium (1877–81) das Studium des Kontrapunkts. Wie Josef Schalk war er ab 1884 Professor für Klavier an diesem Institut, verlagerte sein Interesse aber immer mehr auf die Orchesterleitung. Am 9. Juli 1892 trat Löwe mit der Aufführung von Bruckners *Dritter Sinfonie* (in der Fassung von 1889) erstmals als Dirigent an die Öffentlichkeit, am 18. Dezember 1895 dirigierte er die Budapester Erstaufführung der *Fünften Sinfonie*. Unter seiner Leitung erklang am 11. Februar 1903 in Wien erstmals Bruckners *Neunte Sinfonie*, allerdings in Löwes eingreifender instrumentaler Umarbeitung. Wie im Falle der Brüder Schalk wurden auch ihm postum die unautorisierten Eingriffe in die Brucknerschen Notentexte zum Vorwurf gemacht.

Eine wichtige Rolle spielten in Bruckners Umgebung auch dessen Privatschüler, die dem Komponisten in vielen Fällen freundschaftlich verbunden blieben. Friedrich Eckstein (1861–1939) lernte Bruckner 1879 kennen; ab 1881 entwickelte sich ein regelmäßiger und vertrauter Umgang. 1884 wurde der als »Polyhistor« bezeichnete und auf vielen Wissensgebieten beschlagene, von Bruckner scherzhaft »Samiel« gerufene Friedrich Eckstein Privatschüler Bruckners, in der Folgezeit auch dessen »freiwilliger Privatsekretär«. Er unterstützte den Komponisten sowohl ideell als auch finanziell, indem er großteils die Druckkosten für das 1885 bei Rättig erschienene *Te Deum* übernahm. Als Bruckner-Bearbeiter spielte Eckstein keine Rolle, doch trug er zur Bruckner-Literatur bei, indem er 1923 seine *Erinnerungen an Anton Bruckner* veröffentlichte. Ebenfalls zu den Brucknerschülern, die ihre Erinnerungen an den Lehrer schriftlich niederlegten, zählt Max von Oberleithner (1868–1935), der im 20. Jahrhundert als Theaterkapellmeister und Komponist hervortrat; einen kurzzeitigen Erfolg erzielte seine Oper *Der eiserne Heiland* (1917). Oberleithner sorgte auch materiell für Bruckner, indem er gemeinsam mit Josef Schalk und Carl Almeroth 1890 in Steyr ein »Consortium« von Mäzenen gründete, das Bruckner die Dotation am Konservatorium ersetzte und ihm damit mehr Schaffenszeit ermöglichte.

Eine sehr lebendige, pointierte Schilderung des

persönlichen Umgangs mit Bruckner gab Friedrich Klose (1862–1942), der 1886 bis 1889 Privatunterricht bei Bruckner nahm, in dieser Zeit auch dem privaten Kreis um den Komponisten angehörte und mit Verwunderung das Desinteresse wahrnahm, das Bruckner anderen als musikalischen Gegenständen entgebrachte:

»Ein Gasthaus-Abend mit Bruckner allein war übrigens keine leichte Sache. Man sollte unterhalten ohne geringsten Anspruch auf Gegenleistung, man sollte reden, immerfort reden, ohne die enge Interessens-Sphäre Bruckners zu verlassen; man sollte ihn, den von musikalischer Arbeit Ermüdeten, zerstreuen, ohne ein Gebiet zu betreten, auf dem er sich hätte verloren fühlen müssen. Wo aber, als im Fache selbst, und da nur in ganz engen Grenzen, gab's ein solches für Bruckner zugängliches Gebiet? – Waren doch sogar seine musikalischen Literaturkenntnisse und sein Interesse für das Schaffen anderer äußerst beschränkt, von einer Befähigung, auf allgemein künstlerische Fragen einzugehen, nicht zu reden. Dazu kam ein Mangel an Sinn für Naturschönheiten, der der Verständnislosigkeit für das Außenleben überhaupt völlig die Waage hielt; kurz, es offenbarte sich hier eine Begrenztheit, wie sie vielleicht noch bei keiner großen Künstlererscheinung zutage getreten ist.« (Klose 1927, 115)

Konsequenterweise vermieden deshalb die Schüler und Freunde die Zweisamkeit mit Bruckner und zogen es vor, einen Kreis um ihn zu bilden. Auch hierfür geben Kloses Erinnerungen anschauliche Beispiele:

»Wie nicht anders zu erwarten, war es bei der Dürftigkeit des Konversationsstoffes oft recht unerquicklich, mit dem Meister allein zu sein, was die Freunde bewog, möglichst zu Mehreren bei den Gasthaussitzungen zu erscheinen. Bruckner, der nicht mit Unrecht fürchtete, in größerer Gesellschaft möchte sich das Gespräch auf einem ihm unzugänglichen Niveau bewegen und er dadurch von der Unterhaltung ausgeschlossen sein, liebte solchen Massenzuspruch nicht. ›Jetzt kummt's olle z'samm daher, und dann sitz i wieda a paar Tag allani. Könn't euch denn net verteiln.‹ Mißtrauisch und schlau, wie er war, ahnte er, dass wir uns verabredet hatten. Dies verriet seine anfänglich meist etwas gereizte Stimmung, die aber jedes Mal bald einer heiteren Zufriedenheit Platz machte, wenn wir die Unterhaltung in den gesteckten Grenzen hielten. Entgleisungen wusste dann der Meister mit Humor kurz und bündig einzureken. ›Hoch, Herr X, rief er, das Glas erhebend, einmal einem Unglücksmenschen zu, der von Goethe zu reden begann, ›Hoch, Herr X, und jetzt schnupf'n ma amal und san wieder lusti.‹« (Klose 1927, 128)

Diese Distanz zur Sphäre des Literarischen und Intellektuellen brachte es mit sich, dass Bruckner nicht die Fähigkeit zur sprachlichen Selbstinterpretation besaß – seine wenigen diesbezüglichen



Versuche in Briefen bestätigen diese Feststellung eher, statt sie zu widerlegen. Er war daher auf die Hilfe literarisch versierter Freunde angewiesen, und seine Schüler sprangen willig ein. In seinem Bruckner-Artikel von 1884, der in den *Bayreuther Blättern* erschien und den Komponisten erstmals über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt machte, machte Josef Schalk aus der Not der Illiterarität Bruckners eine Tugend und interpretierte sie als ein Stück unverbildeter Natur im Kontrast zur Scheinwelt der »gebildeten Gesellschaft«, womit er freilich die Grundlage so mancher Klischeebildung der Folgezeit schuf: »Kindliche Reinheit und Unbefangenheit, unbegreifliche Ausserachtlassung und Unkenntnis aller und jeder Lebenspraxis kennzeichnen ihn als Meister wie als Künstler. Ein feuriger Geist, ein tiefes und überaus zartes Gemüth, von jenem starken, goldenen Humor durchzogen, der als echt deutsch leider so selten geworden ist, – so geht er einsam durch's Leben. [...] Jene Nichtbeachtung äusserer Umgangsformen, der Mangel jenes Surrogates, das man heute »allgemeine Bildung« nennt, vermöge dessen aber jeder eigentlich nur bemüht ist über das zu plaudern, wovon er gerade am wenigsten versteht, und vor Allem das Vermissten äusserer Erfolge, dem Trotz zu bieten die eigene Ueberzeugung nicht stark genug war, entfremdete ihm die Allermeisten bald genug, die ihm ein rasch entzündetes Interesse geschenkt hatten« (Schalk 1884). Was Schalk hier als »Unkenntnis aller und jeder Lebenspraxis« bezeichnete, fiel auch anderen Schülern auf, etwa August Stradal, der mehrmals Gelegenheit hatte, Bruckner und Brahms im Gespräch zu beobachten:

»Manchesmal wenn ich mit Bruckner im Restaurant Igel nachtmahlte, kam Brahms und setzte sich zu uns. Ich getraute mich natürlich nicht zu reden und beobachtete nur. Es wurde nie zwischen den beiden Männern von Musik gesprochen, meistens drehte sich das Gespräch um Alltägliches, auch oft wurde über die Lieblings Speisen beider debattiert. Brahms war gegenüber Bruckner sehr herablassend und kühl bis ins Herz hinein, während Bruckner in kindlicher Einfalt sein Herz preisgab und sogar so unvorsichtig war, vor Brahms über Hanslick sich zu beklagen! Ärgerlich war ich stets, dass Bruckner gegenüber dem verschlossenen Brahms so sehr devot war und ihm auch einmal, wie ein Kellner, das Bier vom Schank holte.« (Stradal 1932, 860)

Es war vor allem das Verdienst der Schüler und Freunde, dass Bruckner nach 1877, als die *Dritte*

*Sinfonie* (in zweiter Fassung) am 16. Dezember ein Aufführungsfiasco erlebte, in Wien weiterhin musikalisch zu Wort kam – auch wenn es sich meist bloß um Klavieraufführungen der Sinfonien im Bösendorfersaal handelte. Vor allem Josef Schalk bewies hier unermüdliches Engagement; seine Partner waren Franz Zottmann und Ferdinand Löwe. Dass Bruckner bei solchen Gelegenheiten keineswegs bloß »kindliche Einfalt« ausstrahlte, sondern sich als sehr kritischer und schwieriger Partner erweisen konnte, sollte Schalk mehrmals erfahren. Im März 1887 wollten er und Franz Zottmann Bruckner mit der Klavieraufführung der *Fünften Sinfonie* im Bösendorfersaal überraschen. Klose berichtet über Bruckners Reaktion: »Nun befand sich gerade damals der Meister in einer Periode schlechter Laune. Meine Tagebuch-Notizen, offenbar in der Aufwallung jugendlichen Grimmes geschrieben, nennen Bruckners Benehmen den Freunden gegenüber »narrisch«, »rüppelhaft«, »unverschämt«. Diese seine Stimmung war wohl auch der Grund, dass er, als Schalk ihn zur erwähnten Veranstaltung lud, vermeinend, ihm damit eine Freude zu bereiten, in Wut geriet und erklärte, man hätte ihn erst um Erlaubnis fragen müssen; da dies nicht geschehen, verbiete er die Aufführung« (Klose 1927, 140). Schalk gelang es, einen Kompromiss zu erreichen: Die Aufführung sollte verschoben, zusätzliche Proben unter Bruckners Leitung sollten eingeschoben werden. Bei diesen Proben kehrte Bruckner den »Lehrer« im Sinne der Autoritätsperson ostentativ heraus und machte deutlich, dass er – analog zu seiner eigenen Devotion Autoritäten gegenüber – von seinen (auch ehemaligen) Schülern Unterwerfung verlangte. Klose berichtet über den Fortgang der Ereignisse: »Bruckner, beleidigt, dass man für die Veranstaltung nicht ausdrücklich seine Einwilligung eingeholt, hatte sich mit dem Eigensinn des oberösterreichischen »Mostschädels« vorgenommen, alles schlecht zu finden, lediglich um Recht zu behalten, dass ohne ihn eine Aufführung des Werkes in seinem Sinne nicht zustande kommen könne. Die Partitur auf dem Schoß saß er in der ersten Reihe und unterbrach unaufhörlich bald mit der Behauptung, eine thematische Mittelstimme komme zu wenig heraus, oder, er höre diese oder jene Figuration überhaupt nicht, bald mit der Erklärung, bei so verschwommenem Vor-

trag könne kein Mensch das kontrapunktische Gefüge verstehen. Dabei vermochten ihm die Spieler bei den Fortestellen nie genug zu tun, wenngleich sie sich fast die Finger blutig schlugen und am Ende ihrer Kräfte waren« (Klose 1927, 142). Entspannung brachte erst die Aufführung vom 20. April 1887: Das Publikum reagierte mit anhaltendem Beifall, was Bruckner bewog, sich bei seinen Interpreten zu bedanken.

Eine ähnliche Erfahrung machte Josef Schalk bei der Vorbereitung der von ihm geleiteten ersten konzertanten Aufführung der *f-Moll-Messe* im Großen Musikvereinssaal am 23. März 1893. Wieder hatte Bruckner an den Proben teilgenommen und sich dabei so verhalten, dass Schalk auch noch nach der erfolgreichen Aufführung in seinem Brief an seinen Bruder Franz mit Verbitterung erfüllt war: »Bruckner freilich hat mir die Hölle heiß genug gemacht und in den letzten Proben mich derart gequält, dass nur eine Stimme allgemeiner Empörung gegen ihn herrschte. Es ist wirklich unmöglich in seiner Gegenwart weiter etwas für ihn zu leisten« (Leibnitz 1988, 177).

Zerwürfnisse wie diese konnten zwar beigelegt werden, hinterließen aber Spuren. Bruckner, für den der Kreis der Schüler und Freunde das einzige soziale Bezugsfeld darstellte, suchte einerseits menschliche Nähe und Gesellschaft, wollte aber andererseits den Autoritätsstatus des ehemaligen Lehrers nicht aufgeben. Dadurch kam es in der Beziehung zu seinen Schülern zu einer Kette von Annäherungen und Entfremdungen, die bis in sein hohes Alter hinein anhielt. Im Jänner 1893, nunmehr fast siebzig Jahre alt, beklagte sich Bruckner bei August Göllerich über seine Vereinsamung: »Ich fühle mich total verlassen! Niemand will kommen, oder doch höchst selten. Der Wagner-Verein ist ihnen alles! Selbst Oberleithner ist nur dort! H.[err] Schalk scheint ihn ins Garn gezogen zu haben« (Göll.-A. 4/3, 527). Sicherlich mag bei Bruckner auch Eifersucht eine Rolle gespielt haben, da insbesondere Josef Schalk ab 1887 Hugo Wolf »entdeckte« und sich für ihn im Wagner-Verein intensiv engagierte. Andererseits wurde Ferdinand Löwe als einer der drei Zeugen für Bruckners Testament herangezogen, und ebenfalls auf Bruckners Wunsch erfolgte die Bestellung von Löwe und Josef Schalk als Sichter seines Nachlasses (Doebel 2001, 129). Und ohne jeden

Seitenblick auf öffentliche Wirkung lautete Josef Schalks höchst private, brieflich seinem Bruder Franz mitgeteilte Gesamtwertung der Person Anton Bruckners: »Wir dürfen uns wahrlich glücklich preisen, der einzigen, letzten Riesengestalt unserer Kunstgeschichte so innig vertraut und nahe zu stehen« (Leibnitz 1988, 18). Nähe, Unterstützungsbereitschaft, aber auch Eigenmächtigkeit Bruckner gegenüber bestimmen schließlich auch das heikelste und historisch wichtigste Kapitel dieser Schüler-Lehrer-Beziehung, die Frage der Eingriffe in Bruckners Notentexte.

## Die Schüler als Bearbeiter der Werke Bruckners

Die Einflussnahmen der Schüler Anton Bruckners auf das Kompositionswerk ihres Lehrers manifestierten sich in drei unterschiedlichen Bereichen: in Gespräch und Diskussion um die Ausführung bestimmter Stellen, in Bearbeitungen, von denen Bruckner wusste und die er auch billigte, und schließlich in Bearbeitungen der Schüler, die eigenmächtig und ohne sein Wissen stattfanden. In allen drei Bereichen kommen charakteristische Aspekte der Schaffensweise Bruckners und seiner psychosozialen Disposition zum Tragen.

Es dürfte sicherlich in der Musikgeschichte nur selten vorgekommen sein, dass ein Komponist von Rang in einem Ausmaß, wie Bruckner es tat, seine Umgebung in den Prozess des künstlerischen Schaffens einbezog, um Rat bat und auch Rat annahm. Insbesondere mit der romantischen Genieästhetik, die im frühen 19. Jahrhundert aufkam, scheint ein solches Verhalten nur schwer vereinbar zu sein, und auch noch im 20. Jahrhundert bestärkte diese Ästhetik bei manchen »Verteidigern« Bruckners wie etwa Robert Haas die Tendenz, die Partizipationsvorgänge um Bruckner als brutale Manipulation durch eine ehrgeizige Schülerclique zu interpretieren, die dem Komponisten ihre Ansichten aufgezwungen und ihn gewissermaßen unter Kuratel gestellt habe. Eine solch schroffe Interpretation hält den historischen Fakten freilich keineswegs stand. Zum einen ist kaum zu leugnen, dass die Anstöße zur Partizipation in den meisten Fällen von Bruckners selbst ausgingen, und zum

anderen berechtigt nichts zu der Annahme, dass die Schüler und Freunde, die in ihrem Engagement für Bruckner durchaus persönliche Opfer brachten, von selbstsüchtigen Motiven geleitet worden wären. Dass sie in manchen Fällen über das Ziel hinausschossen, braucht deshalb nicht geleugnet zu werden.

Die Einflussnahme blieb überdies nicht auf den Kreis Löwe-Schalk beschränkt. Bereits 1867, so Max Auer, zeigte sich Bruckner für Rat und Urteil seines früheren Schülers Karl Waldeck empfänglich. Er spielte diesem eine Version des *Incarnatus* seiner im Entstehen begriffenen *f-Moll-Messe* vor und bat um Waldecks Meinung; als dieser reserviert reagierte, improvisierte Bruckner den Teil neu. »Auf Bruckners Frage: ›Wie gefällt dir nun dieses ›Incarnatus?‹ erwiderte Waldeck: ›Das ist freilich etwas anderes, herrlich!‹, worauf Bruckner erklärte: ›Nun gut, dann soll's so bleiben« (Auer 1947, 207). Eine sehr ähnliche Begebenheit schlägt den Bogen zu Bruckners Spätwerk: »Im Frühjahr 1889 besuchte Bruckners erwählter Biograph August Göllerich den Meister in seiner Wohnung. Bruckner spielte mit ihm Teile des ersten Satzes der ›Neunten‹, und zwar den Diskant. Der Meister legte darauf dem Freunde noch ein zweites Thema vor und fragte ihn, ob ihm dieses oder das ursprüngliche, in die Oktave herabstürzende Thema besser gefalle. Göllerich entschied sich sofort für das ursprüngliche, wuchtige Thema mit der Triole, worauf Bruckner erwiderte: ›Na, 'n Herrn Göllerich zu lieb soll's so bleiben!‹« (Auer 1947, 480).

In keinem der beiden Fälle kann wohl behauptet werden, der jeweilige Dialogpartner hätte sich »eingemischt« oder Bruckner seine Meinung »aufgezwungen«. Der ehrliche Respekt, den die Brüder Schalk in ihrem privaten Meinungsaustausch Bruckner gegenüber bekunden, lässt auch in ihrem Fall den Vorwurf wenig plausibel erscheinen, sie hätten sich als Schüler dem verehrten Lehrer gegenüber eine Beraterrolle angemaßt; alles spricht dafür, dass auch hier die Initiative von Bruckner ausging. Jedenfalls hätte dieser Diskussionen um kompositorische Details genau so energisch unterbinden können, wie er andere, ihm nicht genehme Gesprächsthemen abblockte. Das Gegenteil war der Fall; Friedrich Eckstein berichtet: »Ich weiß, wie in überlangen Besprechungen Bruckners mit Josef und Franz Schalk und mit Löwe jede Note

der Werke festgelegt wurde. [...] Es ist gewiß, daß die genannten Dirigenten Bruckner Ratschläge, mindestens zu Instrumentationsänderungen gaben, auch zu Änderungen der Tempo- und Stärkebezeichnungen« (Leibnitz 1988, 274). Welche Änderungen das Ergebnis dieser Beratungsgespräche darstellen, wird sich nie exakt feststellen lassen. Dokumentiert sind bloß einige Einzelfälle, die im Briefwechsel der Brüder Schalk erwähnt werden. Ein berühmtes Beispiel stellt etwa der umstrittene Beckenschlag im Adagio der *Siebten Sinfonie* dar (vgl. dazu die Abbildung 10 auf S. 194); Josef Schalk schrieb am 10. Jänner 1885 an seinen Bruder Franz: »Neulich haben ich u. Löwe mit Bruckner die Partitur der 7. durchgegangen bezüglich einiger Änderungen u. Verbesserungen. Du weißt vielleicht nicht dass Nikisch den von uns ersehten Beckenschlag im Adagio (C dur 6/4 Akkord) sowie Triangel und Pauken durchgesetzt hat, was uns unbändig freut« (Leibnitz 1988, 274). Im Falle der *Achten Sinfonie* schloss sich Josef Schalk dem ablehnenden Urteil Hermann Levis über die Erstfassung an und riet zur Umarbeitung, die offensichtlich wieder in engem Kontakt mit dem Beraterkreis erfolgte: »Bruckner ist vorgestern mit der neuen Bearbeitung der VIII. fertig geworden. Der erste Satz schließt nunmehr nach unser aller Wunsch *pianissimo*« (Leibnitz, 1988, 274). Und einer der eindeutigsten Belege für Bruckners Wunsch nach Beratung ist Josef Schalks Brief vom 26. November 1888: »Als ich neulich abends in der ›Kugel‹ mit ihm zusammensaß, wurde er nicht müde, von dir und seiner herzlichen Neigung zu dir zu sprechen, so dass ich ganz gerührt war. Jede der vielen Änderungen, die er jetzt mit außerordentlich angestrengtem Fleiße an der 8. od. 3. vornimmt, wünschte er vor allem dir und deinem Urtheil zu unterbreiten« (Leibnitz 1988, 275).

Von hier aus war es nur ein kleiner Schritt zur nächsten Stufe der Partizipation: zu selbstständig durchgeführten, aber von Bruckner gebilligten Änderungen. Ein exemplarischer Fall für eine solche Verschränkung von Authentizität und Fremdeingriff liegt bei der Fassung der *Vierten Sinfonie* von 1887/88 vor. Am 9. Mai 1887 schrieb Josef Schalk seinem Bruder, Löwe habe die »Romantische in vielen Theilen, sehr vortheilhaft und mit Bruckners Zustimmung uminstrumentiert« (Leibnitz 1988, 127). Das heißt: Bruckner akzep-

tierte hier prinzipiell eine Umarbeitung von fremder Hand. Die Stichvorlage des Erstdrucks, die 1939 im Besitz Hans Löwes, des Sohnes Ferdinand Löwes, aufgefunden wurde, zeigt, dass Bruckner sie nicht nur sah, sondern auch mehrmals durcharbeitete. Das späteste Datum in dieser Abschrift ist der 18. Februar 1888 (am 22. Jänner des Jahres war das Werk erstmals in der Löwe-Bearbeitung aufgeführt worden und hatte großen Erfolg erzielt). Die Sinfonie erschien nach etlichen Verzögerungen im Jahr 1889; Bruckner hätte also Zeit gehabt, seine Meinung zu ändern und auf dem Druck seines Originals zu bestehen. Tatsache ist, dass dies nicht der Fall war, dass er die Veröffentlichung der Löwe-Bearbeitung bewusst zuließ. Dieses Faktum dürfte ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass die Fassung von 1888 im Jahr 2004 auch in der Bruckner-Gesamtausgabe erschien, nachdem sich diese bisher stets scharf von den »verfälschten« Erstdruckfassungen distanziert hatte. Benjamin Korstvedt, der die »Löwe-Fassung« edierte, merkte im Vorwort an: »Die Partitur der IV. Sinfonie, die für die Aufführung im Jänner 1888 eingerichtet wurde, mag sicher einige Zusätze enthalten, die von Löwe und den Brüdern Schalk betrieben wurden, jedoch Bruckners eindeutige Billigung dieses Textes, seine sorgfältige Durchsicht nach der Uraufführung und seine Entscheidung zur Drucklegung zeugen von ihrer Authentizität« (NGA IV/3, XV). Ein ähnlicher Fall liegt bei der dritten Fassung der *Dritten Sinfonie* von 1888/89 vor, an deren Endgestalt Franz Schalk entscheidenden Anteil hatte. Bruckner verwendete für die ersten drei Sätze die Bögen des Erstdrucks, in denen er seine Änderungen eintrug, das Finale hingegen stammt von der Hand Franz Schalks, der an drei Stellen Kürzungen vornahm und neue Übergänge einführte. Die ersten beiden Kürzungen akzeptierte Bruckner, die dritte ersetzte er durch eine Neukomposition, wobei die von Schalk stammenden Überleitungstakte bestehen blieben. Dies bekräftigt der Brief Josef Schalks an seinen Bruder vom 10. Juni 1888: »Deine Striche und Übergänge sind übrigens beibehalten worden« (Leibnitz, 1988, 268).

Parallel zu diesen gemeinsam mit Bruckner durchgeführten Umarbeitungen, die freilich mit langwierigen Diskussionen verbunden waren, kam es immer wieder zu selbstständigen Eingriffen der

Schüler, die man aber vor Bruckner nicht geheimhielt: Er wurde bei der Aufführung vor »vollendete Tatsachen« gestellt, und der Aufführungserfolg – eine für den Komponisten durchaus bedeutende Kategorie – sollte ihn von der Sinnhaftigkeit der Eingriffe überzeugen. So geschah es etwa im Falle der Aufführung der *f-Moll-Messe* 1893, in deren Orchestersatz Josef Schalk Änderungen anbrachte, die Bruckner – aus Schalks Sicht – durch Schweigen legitimierte: »Am meisten freute mich natürlich, dass sich die Bearbeitung des Orchesters so gut bewährte. Bruckner thut als hätte er nichts bemerkt und sagt gar nichts über diesen Punkt, ist mir ganz recht« (Leibnitz 1988, 278). Josef Schalk kooperierte bereits 1891 mit Max von Oberleithner bei der Drucklegung der *Achten Sinfonie* und regte eine Reihe von nicht sehr eingreifenden, aber mit Bruckner nicht abgesprochenen Instrumentationsänderungen an. Dabei fielen in der Korrespondenz mit Oberleithner die bemerkenswerten Sätze: »Bitte treiben Sie nur den Verleger wegen der Correcturen. Wenn Bruckner bei einer Probe aus der geschriebenen Partitur mitlesen müsste, wären alle unsere guten Absichten vereitelt und wir würden uns statt seines Dankes vielleicht gar seinen Fluch verdienen« (Leibnitz, 1988, 276).

Von hier aus führte nur noch ein kleiner, aber bedeutender Schritt zur Praxis der selbstständigen Neubearbeitung ganzer Werke, wie sie im Falle der *Fünften Sinfonie* von Franz Schalk, im Falle der *Neunten Sinfonie* von Ferdinand Löwe durchgeführt wurde. Franz Schalk sah während seiner Kapellmeisterzeit in Graz 1893 die Möglichkeit, Bruckners *Fünfte Sinfonie*, die bisher in Orchesterform noch nicht erklingen war, erstmals aufzuführen. Nach Durchsicht der Originalpartitur kam er zu der Ansicht, dass das Werk einer eingreifenden Bearbeitung bedürfe, die er im Laufe des Jahres 1893 auch durchführte; die Änderungen betrafen die Form, die Instrumentation, die Motive im Detail und die Dynamik. Im Finale der Sinfonie erfolgte der markanteste Eingriff: Schalk kürzte es um insgesamt 123 Takte, wobei vor allem die Reprise des Haupt- und des Seitenthemas wegfiel und die Durchführung somit direkt in die Coda mit ihrer großen Schluss-Steigerung überging. In der Instrumentation und der dynamischen Gewichtung kommt Schalks klangliche Orientierung an Wagner zum Ausdruck; die Klangentfal-

tung der Blechbläsergruppe wurde eingedämmt, besonders Posaune und Tuba häufig reduziert. In allen vier Sätzen wurde dem Instrumentarium eine dritte Flöte beigelegt, im Finale das Kontrafagott und beim Schlusschoral außer dem erhöht aufzustellenden zweiten Bläserchor auch Triangel und Becken. Der zusätzliche Bläserchor in der Coda war die einzige Änderung, die mit Zustimmung Bruckners erfolgte.

In dieser Bearbeitung wurde die Sinfonie am 9. April 1894 in Graz uraufgeführt und errang großen Erfolg. Die Brüder Schalk hatten nicht vor, diese Fassung vor Bruckner geheim zu halten, sondern planten eine Aufführung in Wien in Bruckners Beisein, zu der es aus bloß organisatorischen Gründen nicht kam. Daraus kann abermals auf die Intention geschlossen werden: Bruckner sollte durch einen Aufführungserfolg überzeugt werden. Nach Bruckners Tod bearbeitete Ferdinand Löwe die *Neunte Sinfonie*, und auch in diesem Fall trat das Werk seinen weltweiten Siegeszug in einer nicht von Bruckner selbst stammenden instrumentalen Einkleidung an und wurde auch in dieser Gestalt gedruckt.

Zu einer großen Kontroverse über die Frage, ob die Originalfassungen oder die von Schülern stammenden Erstdruckfassungen der Sinfonien Vorrang haben sollten, kam es in den 1930er Jahren. Robert Haas, der Editionsleiter der Bruckner-Gesamtausgabe, richtete 1936 schwere Angriffe gegen den Kreis um Bruckner: Man habe den Komponisten entmündigt, seine Werke eigen-

mächtig verunstaltet und durch Publikation dieser Bearbeitungen ein falsches Bild Bruckners etabliert. Dieser öffentliche Angriff, der das Bild des Brucknerkreises in der Musikforschung der folgenden Jahrzehnte unter ein negatives Vorzeichen stellte, hinderte Haas freilich nicht daran, als Editor ebenfalls eigenmächtig vorzugehen: Er gab im Rahmen der Alten Gesamtausgabe die von Bruckner stammenden Fassungen der *Zweiten* und der *Achten Sinfonie* nicht als eigenständige Entwicklungsschritte separat heraus, sondern kompilierte diese jeweils zu »Idealfassungen«, die in dieser Form ebenfalls Bearbeitungen darstellten (AGA II [1938]; AGA VIII [1939]).

Ein aus Sicht der Gegenwart skizziertes Bild des Kreises um Bruckner wird zwar weiterhin kritische Vorbehalte anbringen, den Brucknerschülern aber zubilligen, dass sie von gutem Willen und von Begeisterung für das Werk ihres Lehrers motiviert waren. Wenn sie auch nicht immer den Punkt erkannten, wo ihre Hilfsbereitschaft in Eigenmächtigkeit umzuschlagen drohte, stehen sie dennoch in keiner Phase ihres Engagements für Bruckner im Verdacht, ihr eigenes Prestige auf Kosten des Komponisten im Auge gehabt zu haben. Über die instrumentalen Einkleidungen, mit der sie zwischen Bruckners Werk und der zeitgenössischen Öffentlichkeit zu vermitteln trachteten, hat die Geschichte ihr Urteil gesprochen, wenn gleich dieses Kapitel weiterhin ein überaus interessantes Feld der Rezeptionsforschung darstellt.

## Literatur

- Adler, Guido: Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers. Wien 1935.
- Auer, Max: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. Wien 1947.
- Doebel, Wolfgang: Bruckners Sinfonien in Bearbeitung. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis Robert Haas (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 24). Tutzing 2001.
- Eckstein, Friedrich: Erinnerungen an Anton Bruckner. Wien 1923.
- Grasberger, Franz: Anton Bruckner zwischen Wagnis und Sicherheit. Linz 1977.
- Klose, Friedrich: Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen. Regensburg 1927.
- Leibnitz, Thomas: Die Brüder Schalk und Anton Bruckner. Dargestellt an den Nachlassbeständen in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Tutzing 1988.
- Oberleithner, Max von: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner. Regensburg 1933.
- Schalk, Josef: Anton Bruckner. In: Bayreuther Blätter, Oktober 1884, 1–6.
- Stradal, August: Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit. In: Zeitschrift für Musik 99 (1932), H. 10, 853–860.

# Bruckner und die Orgel

von Andreas Jacob

Bruckners musikalischer Werdegang war über lange Jahrzehnte hinweg mit dem Orgelspiel verknüpft. Zunächst und in erster Linie erlebte Bruckner die Orgel als funktional gebundenes Musikinstrument im kirchlichen, liturgischen Rahmen. Als konzertierender Organist jenseits des kirchenmusikalischen Kontexts trat Bruckner vor allem während seiner Wiener Jahre in Erscheinung, also als bereits etablierter Professor unter anderem für das Fach Orgel. Hierbei waren es vor allem seine Leistungen als fesselnder Improvisator, auf die sich seine Reputation stützte, und weniger sein Repertoire im Literaturspiel oder spieltechnisches Virtuositentum. Insofern lässt sich sagen, dass die Orgel beruflich wie künstlerisch lange Zeit einen zentralen Stellenwert für den Musiker einnahm, ohne dass er zu jener Zeit als Orgelkomponist oder als Konzertorganist prominent hervorgetreten wäre. Dem entspricht zum einen das sehr schmale Orgelœuvre Bruckners, zum anderen – beim transitorischen Charakter der zuvörderst gepflegten Improvisation nicht überraschend – die relative Ungenauigkeit des Bildes, das man sich von seinen Fähigkeiten als Organist machen kann. Vieles, was sich über das Verhältnis von Bruckner zur Orgel aussagen lässt, darf als kennzeichnend für die zeitgenössische kirchenmusikalische Praxis in Oberösterreich angesehen werden. Somit lassen sich sozialgeschichtliche Einblicke in die regionalen Bedingungen des Berufsmusikertums gewinnen, bei denen nicht unbedingt Anspruch auf künstlerische Autonomie oder ein gesteigertes Kunstideal erhoben wurde.

## Ausbildung und erste Anstellungen

Bruckner wurde früh ans Orgelspiel herangeführt, wenn er in Ansfelden – folgt man den Ausführungen bei Göllerich-Auer – »schon mit zehn Jahren während des [Hoch-] Amtes spielen durfte« (Göll.-A. I, 83). (Dies stellt im Übrigen zwar einen erwähnenswerten, jedoch noch keinen herausragenden Umstand dar, bedenkt man das sicherlich nicht überzogene Erwartungsniveau vor Ort.) Den Beginn einer professionellen Ausbildung bilden auch in Hinblick auf den Umgang mit der Orgel die Jahre bei Johann Baptist Weiß in Hörsching (1835–37). Doch sollte man sich von dem, was Bruckner hier an Literatur wie Spieltechnik kennenlernen konnte, keine übertriebenen Vorstellungen machen: Wie Othmar Wessely nachwies, waren zu jener Zeit in den österreichischen Ländern klavieristische Elemente weit in die Orgelpraxis vorgedrungen, so dass es »zu einer Art Gemeinschaftsliteratur für Orgel und Klavier kam« (Wessely 1994, 61). Insofern stellen auch die sogenannten *Hörschinger Präludien* (WAB 127, 128), deren Echtheit überdies mehr als zweifelhaft ist, vor allem einen Beleg für die Praxis präludierender Stücke mit Kadenz etwa bei Joseph Preindl einerseits, für Ausprägungen des Toccatentypus in Nachfolge von Albrechtsberger oder Michael Haydn andererseits dar. Wie ebenfalls Wessely zeigte, waren derartige Formen im direkten Umfeld des Hörschinger Schulmeisters Weiß anzutreffen, nämlich bei dessen Onkel Anton Weiß (Wessely 1994, 73).

Vertieften Einblick ins Orgelspiel gewann Bruckner daraufhin während seiner Zeit als Sän-

gerknabe im Stift St. Florian (1837–40) bei Anton Kattinger, der einen ausgezeichneten Ruf als Organist und insbesondere als Improvisator genoss. Kattingers Unterricht ist es wohl zu verdanken, dass Bruckner der Orgel allmählich den Vorzug vor der Violine zu geben begann. Auch gewann der Heranwachsende offenbar zunehmend an Sicherheit im Pedalspiel.

Während seiner ersten Anstellung in Windhaag 1841–43 gehörte das kirchliche Orgelspiel bereits zu Bruckners Pflichten als Lehrgehilfe. Diesbezügliche Förderung erfuhr er daraufhin in seinen Kronstorfer Jahren (1843–45), wofür Bruckner dem in Enns als Chorregent wirkenden Leopold Edlen von Zenetti zeitlebens dankbar blieb. Als Bruckner 1845 die Schlussprüfung für Oberlehrer an Hauptschulen absolvierte, wurde ihm nunmehr immerhin »im praktischen Orgelspiel die erste Klasse mit Vorzug« attestiert (Göll.-A. I, 314).

Zurückgekehrt nach St. Florian, wo er bald darauf auch das Amt des Stiftsorganisten von seinem ehemaligen Lehrer Kattinger übernahm (allerdings nie definitiv, sondern lediglich »provisorisch«), unternahm Bruckner weitere Anstrengungen, sich an der Orgel zu vervollkommen: einerseits in der Improvisation, andererseits auch in spieltechnischer Hinsicht, vor allem im Umgang mit dem Pedal. Verschiedene Gutachten der Jahre in St. Florian bescheinigen Bruckner in diesem Sinne Geschick in verschiedenen Disziplinen des improvisierenden bzw. *prima-vista*-Spiels, vom Generalbass über das Präludieren bis hin zum Stegreifspiel kontrapunktischer (Fugen-) Sätze. Diese Mühen wurden schließlich mit dem Erfolg beim 1855 durchgeführten Probespiel um die – erneut zunächst provisorisch besetzte – Stelle des Dom- und Stadtpfarrorganisten in Linz belohnt. (Allerdings war die Konkurrenz in Gestalt des Normalschullehrers Engelbert Lanz sowie des Unterlehrers Raimund Hain vielleicht auch nicht gerade übermächtig.) Die gestellte Aufgabe bestand laut Angaben der berichtenden *Linzer Zeitung* vom 15. November 1855 darin, ein ad hoc gegebenes Thema »nach streng contrapunctischen Grundsätzen in einer vollständigen Fuge durchzuführen« (vgl. Wessely 1994, 95), gehörte also erneut der Sphäre der Improvisation an.

## Orgeln und Orgelbauer um Bruckner

Während jener frühen Jahre und auch noch in Linz konnte Bruckner vor allem Orgeln des im späten 18. Jahrhundert wirkenden Orgelbauers Franz Xaver Chrismann kennenlernen: Chrismann-Orgeln standen nicht nur im Stift St. Florian (ein dreimanualiges Instrument mit 51 Registern aus dem Jahr 1774), sondern unter anderem auch in Steyr, wohin Bruckner von Kronstorf aus zum Üben gelangen konnte (das 1778 gebaute Instrument mit zwei Manualen und 21 Registern bezeichnete Bruckner als sein damaliges Lieblingsinstrument) sowie schließlich im Alten Dom in Linz (diese Orgel von 1788 – drei Manuale mit 31 Registern – war aus Engelszell transferiert und von Chrismann für Linz adaptiert worden). Bruckner wuchs somit mit nachbarocken Instrumenten des österreichisch-süddeutschen Typs auf, die über mehrere grundtönige Register verfügten. Nichtsdestoweniger sprach sich Bruckner für das zeitgenössische, sinfonische Klangideal und ebenso für Umbauten derartiger älterer Instrumente aus. In einem Brief an seinen Freund Rudolf Weinwurm vom 8. März 1868 formulierte Bruckner selbst seine Vorliebe für volle Klanglichkeit von Orgeln: »Mein Spiel ist aber leider nur für größere Orgeln angepaßt. Bei kleinen Orgeln geht der ganze Effect flöten u wird sogar oft lächerlich [...]« (Briefe I, 80).

Ein prominentes Beispiel für die Erweiterung vorhandener Orgelwerke von historischem Rang im Sinne einer neueren Ästhetik liefert eben jene Linzer Domorgel (siehe Abbildung 7), deren etappenweisen Umbau durch Josef Breinbauer bis zum Jahr 1867 Bruckner bald nach Dienstantritt veranlasste. Interessanterweise wurde dabei aber zwar die Trakturführung geändert, nicht jedoch dafür Sorge getragen, dass die Windführung für ein gleichzeitiges Spiel aller Register ausgelegt würde. Dies wirft ein bezeichnendes Licht auf Bruckners Praxis der Registrierung, für die zwar Plenoklänge belegt sind, Tuttienspiel jedoch offenbar nicht unbedingt gewünscht wurde. Einen grundlegenden Umbau durch den von Bruckner sehr geschätzten Orgelbauer Matthäus Mauracher d.Ä. erfuhr 1875 darüber hinaus die große Orgel in der Stiftskirche St. Florian (nunmehr mit vier Manualen und 78



Abb. 7: Linz, Alter Dom, Orgelempore (Wien, ÖAW, Arbeitsstelle Anton Bruckner, Archiv)

Registern), zu deren Einweihung Bruckner spielte. Und auch beim Umbau der Chrismann-Orgel in Steyr 1895 durch Josef Mauracher (nunmehr mit 34 Registern) war Bruckner maßgeblich beteiligt.

### **Konzerttätigkeit an der Orgel: Improvisation und Literaturspiel**

Bruckner scheute sich auch als installierter Dom- und Stadtpfarrorganist von Linz nicht, sich verschiedenen Prüfungen hinsichtlich seines organistischen Könnens zu unterziehen. So wurde er 1858 in der Wiener Piaristenkirche im Generalbass- und Orgelspiel, 1861 erneut in der Piaristenkirche (dann an der neuen, von Carl Friedrich Ferdinand Buckow erbauten dreimanualigen Orgel) in Literaturspiel sowie Improvisation von Fuge und freier Fantasie examiniert. Als Bruckner 1868 zum Pro-

fessor für »Generalbaß, Kontrapunkt und Orgel« ans Konservatorium Wien berufen wurde, unternahm er nicht allein Anstrengungen, sein Prestige als Musiktheoretiker durch einen Lehrauftrag an der »k.k. Universität« Wien zu festigen, sondern bemühte sich auch um das Amt des »k.k. Hoforganisten«. 1868 wurde ihm dieser Titel »exspectierend« und 1878 »wirklich« zugesprochen (siehe Abbildung 8). Zwar musste sich der Komponist die Ehre dieses Titels mit anderen, heute unbekannteren Musikern teilen (Ludwig Rotter, Pius Richter und Rudolf Bibl). Auch scheint es, als habe Bruckner als Organist der Hofkapelle nicht unbedingt die höchste interne Wertschätzung erfahren, denn die besagten Kollegen wurden – anders als Bruckner – im Laufe der Jahre sämtlich zum Titularvizekapellmeister oder gar (im Falle Pius Richters 1893) zum Vizehofkapellmeister ernannt. Doch ging es ihm bei dieser zutage tretenden Umtriebigkeit offenbar nicht zuletzt darum,





Abb. 8: Wien, Hofburgkapelle, Orgelempore  
(Wien, ÖAW, Arbeitsstelle  
Anton Bruckner, Archiv)

seine Position im Wiener wie im internationalen Musikleben zu stärken. So bekam Bruckner bereits 1869 die Gelegenheit, als österreichischer (und – wie sich bald herausstellte – als einziger nicht-französischer) Vertreter bei einer festlichen Konzertreihe an der neuen, von der Firma Merklin & Schütze erbauten Orgel in der Basilika St. Epvre in Nancy mitzuwirken.

Typischerweise stellte sich Bruckner dem internationalen Publikum mit Improvisationen vor, unter anderem über das Kaiserlied (*»Gott erhalte Franz den Kaiser«*), das er bei vielen derartigen Auftritten als Ausgangspunkt verwendete. Der Erfolg war so groß, dass ihn die Orgelbaufirma – die sich in Konkurrenz zu dem renommierten Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll positionieren wollte – nach Paris einlud, um dort in deren

Schauräumen zu spielen (hier improvisierte Bruckner über Themen aus seiner *Ersten Sinfonie*, im Publikum saß unter anderem Camille Saint-Saëns). Aber auch an der Cavaillé-Coll-Orgel in Notre-Dame konnte sich der Österreicher produzieren, wobei ein großer Zuspruch der Pariser Komponistenelite – nicht selten selbst als Organisten tätig – zu verzeichnen war (unter anderem sollen César Franck, Charles Gounod, Daniel-François-Esprit Auber oder Ambroise Thomas anwesend gewesen sein).

Ermutigt von diesem Erfolg, bewarb sich Bruckner um die Entsendung als österreichischer Vertreter zu Londoner Konzerten im Crystal Palace und in der Royal Albert Hall im Jahr 1871. Auf dem Programm für das Konzert an der großen Orgel der Royal Albert Hall (110 Register, damals

die größte Orgel der Welt) am 2. August 1871 standen Bachs *Toccata* F-Dur (BWV 540), eine Bachsche Fuge in E-Dur (vermutlich aus dem *Wohltemperierten Clavier* II BWV 878), eine d-Moll-Fuge von Händel sowie Improvisationen über englische Lieder, eine »Originalimprovisation« im Bruckner-Stil sowie eine Improvisation über die just davor gespielte *Toccata* von Bach. Derartige Improvisationen (bzw. Paraphrasen) über Kompositionen, die Bruckner im gleichen Konzert unmittelbar zuvor spielte – neben Werken von Bach und Mendelssohn bot sich hier auch wiederholt Händels »Halleluja«-Chor an – waren charakteristisch für seine organistische Praxis, blieben aber nicht unkritisiert. So hält eine bei Göllicherich-Auer wiedergegebene Londoner Rezension fest, die Fantasie sei zwar originell und vor allem in der kontrapunktischen Arbeit sehr geschickt, dagegen könne man insbesondere über große Kompositionen nicht gewinnbringend improvisieren: »Große Komponisten erschöpfen ihr Thema. Nichts kann man zum Hallelujachor hinzufügen, nichts zur Tokkata von Seb. Bach« (vgl. Göll.-A. 4/1, 156 f.).

Nichtsdestoweniger erwiesen sich die Konzertimprovisationen Bruckners als überaus wirkungsvoll und trugen dazu bei, seinen Ruf als Organist bei weiten Teilen des Publikums zu vergrößern. Insbesondere fanden nunmehr häufig zeitgenössische Themen Verwendung: Neben Motiven aus eigenen Werken (wie der *f-Moll-Messe*, dem Finale der *Ersten Sinfonie* oder den jeweils gerade komponierten Sinfonien) waren es immer wieder Stellen aus den Musikdramen von Richard Wagner, die Bruckner zugrunde legte – insbesondere die Spätwerke *Götterdämmerung* und *Parsifal* boten sich hierbei an. Beispielsweise wurde das Requiem für Franz Liszt in der Bayreuther Schlosskirche am 4. August 1886 mit einer Fantasie über den »Verheißungsspruch und das Glaubensthema« (vgl. Göll.-A. 4/2, 494) aus *Parsifal* beschlossen.

Besondere Bewunderung riefen die kontrapunktischen Improvisationen Bruckners hervor, bei denen er seine handwerkliche Versiertheit im fugierten bzw. imitierenden Tonsatz zeigen konnte. Unabhängig davon, ob alles, was das Publikum des 19. Jahrhunderts als »Fuge« bezeichnete, diesem musikalischen Terminus im strengen Sinne entsprochen haben mag, stellten derartige fugie-

rende Stegreifwerke einen festen, häufig notierten Bestandteil von Bruckners Darbietungen an der Orgel dar. Wenn er auch hier bestimmte Themen, etwa aus Wagners *Ring* oder das »Kaiserlied« bevorzugt verwandte (so dass zeitgenössische Artikel von der »Ring-Fuge« oder der »Kaiserfuge« sprachen), dürfte es nahe liegen anzunehmen, dass sich die ausgeprägten und bewährten Formen im Laufe der Jahre zunehmend verstetigten.

Ein Beispiel dafür, wie Bruckner seine Improvisationen anlegte, liefert jene Skizze, die 1890 anlässlich der Hochzeit der Kaisertochter Erzherzogin Maria Valerie entstand: Bruckner musste für dieses am 31. Juli 1890 in Ischl gefeierte Großereignis, bei dem er die Orgel spielte, die aufzuführende Musik beim Obersthofmeisteramt einreichen, was er in Form jenes auf drei Seiten eines Doppelbogens festgehaltenen Entwurfs tat (der als Anhang in die Ausgabe der Orgelwerke in der NGA aufgenommen wurde: NGA XII/6, 18 ff.). Hierbei treten im Prä- bzw. Postludium das Haupt- bzw. Seitenthema des Finalsatzes der *Ersten Sinfonie* in Erscheinung, die Bruckner zu jener Zeit gerade überarbeitete (ein Gedanke, der allerdings von offizieller Seite als »nicht passend« zurückgewiesen wurde; vgl. Horn 2001, 155). Typisch ist das Einflechten des Händelschen »Halleluja«-Chores, von dem das Kopfmotiv als Fanfare eingesetzt und dessen Fugenthema (»Und er regiert von nun an auf ewig«) zu einem eigenen Fugato herangezogen wurde. Doch auch der mögliche (und schließlich tatsächlich erfolgende) Einsatz des »Kaiserlieds« war vorgesehen. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass auch in jener Skizze Taktanzahlen von achttaktigen Gruppen eingetragen sind, wodurch kein Zweifel an der möglichst ebenmäßigen Anlage selbst von Improvisationen aufkommen kann.

Verschiedentlich wurde über den etwaigen Zusammenhang von Bruckners Organistentätigkeit (insbesondere als Improvisator) und seinem orchestralen Schaffen spekuliert, etwa wenn Erwin Horn auf »[o]rgelgemäße Strukturen in der Sinfonik Anton Bruckners« hinweist (so der Titel von Horn 1988) oder Karl Schütz umstandslos behauptet, Bruckners Sinfonien entsprächen »großangelegten Orgelimprovisationen« (Schütz 1975, 272). Nun gibt es neben der Größe der Klangkörper und teilweise vielleicht der zeitlichen Ausdehnung

einzelner Sätze wenig evidente Gemeinsamkeiten zwischen den auskomponierten Sinfonien und Improvisationen, selbst wenn diese Themen von Sinfonien aufgreifen. Immerhin mögen aber einerseits Improvisationen am Tasteninstrument (neben der Orgel auch der heimische Bösendorfer-Flügel sowie das Pedal-Harmonium) beim Finden von motivischen, harmonischen oder eventuell sogar formalen Ideen eine Rolle gespielt haben. Andererseits kann die Vorstellung eines orchestraalen Klangbildes ihrerseits beim Orgelspiel leitend gewesen sein (unter Umständen eher als andersherum). So darf durchaus gemutmaßt werden, dass Bruckner in der Improvisation an der Orgel eine erfüllende Aufgabe gesehen hat und dass er sich in dieser Funktion auch gerne im Konzert vor internationalem Publikum präsentierte (etwa als erster Organist eines Orgelkonzerts an der neuen Walcker-Orgel im Leipziger Gewandhaus im Dezember 1884). Weniger schlüssig scheint hingegen die Vermutung, Bruckner habe seine künstlerischen Leitideen schlichtweg von der Orgel auf das Orchester übertragen: Verortete er das Instrument Orgel zunächst vor allem in liturgischen Zusammenhängen (was seine starke Hinwendung zur Improvisation mit erklärt), so scheint gerade die Haltung von künstlerischer Autonomie, wie sie durch die Institution des Konzertsaals verkörpert wird, einen wichtigen Impuls für sein späteres Schaffen geliefert zu haben.

Die durchaus ambivalente Haltung, die Bruckner in künstlerischer Hinsicht gegenüber der Orgel einnahm, lässt sich weiterhin an den Restriktionen ersehen, denen sein Literaturspiel unterworfen blieb: Weder besaß Bruckner offenbar ein besonders breites Repertoire, noch scheint er ein technisch exzellenter Virtuose im Sinne eines Paganini

oder Liszt gewesen zu sein – wenngleich bei Göllerich-Auer der Vergleich mit Franz Liszt bemüht wird (Göll.-A. 4/1, 172). Im Hinblick auf die von ihm einstudierten Werke waren es vor allem wenige Kompositionen mittleren Schwierigkeitsgrades von Bach und Mendelssohn, die er regelmäßig in Konzerten spielte (im Einzelnen: *Toccata* F-Dur BWV 540, *Toccata* d-Moll BWV 565 sowie Mendelssohns *Orgelsonate* f-Moll op. 65/1). Die von Hermann J. Busch analysierten Gebrauchsspuren in Bruckners Ausgaben von Bachs Orgelwerken deuten darüber hinaus auf vertiefte Beschäftigung mit einigen weiteren Stücken (z. B. mit *Präludium und Fuge* a-Moll BWV 543) hin (Busch 1975, 11f.). Auch forderte Bruckner von seinen Orgelschülern das Einstudieren Bachscher Fugen, ohne jedoch intensiver auf Fragen der Interpretation einzugehen. Nach heutigen Maßstäben deutet also wenig auf Bruckner als einen herausragenden Orgelinterpreten, so dass die teilweise enthusiastischen diesbezüglichen Einschätzungen seiner Zeitgenossen vor der Folie eines damals anzunehmenden mediokren Niveaus des Orgelspiels in Österreich gelesen werden müssen. Bruckner bedachte die Orgel auch nicht mit größeren eigenen Werken – wie im Fall des Klaviers dominieren hier Gelegenheitskompositionen (allerdings für Anlässe, die sich von denen der Klavierwerke stark unterscheiden). Dies spricht für die These, dass er sie nicht als das primäre Instrument seiner künstlerischen Selbstbestätigung als Komponist ansah: Bleibendes zu schaffen, große Werke im Sinne des Opusgedankens und des Idealbildes einer autonomen künstlerischen Praxis, war für das weitgehend liturgisch definierte Instrument Orgel nicht vorgesehen.

## Literatur

- Antonicek, Theophil: Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 1). Graz 1979.
- Biba, Otto: Anton Bruckner und die Orgelbauerfamilie Mauracher. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, 143–162.

- : Die Orgel Anton Bruckners im Alten Dom zu Linz. In: IBG-Mitteilungsblatt 19 (Juli 1981), 34–37.
- : Die Orgel im Alten Dom zu Linz – ein Dokument zu Bruckners Orgelpraxis. In: Bruckner-Jahrbuch 1982/83, 75–92.
- : Brahms, Bruckner und die Orgel. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Johannes Brahms und Anton Bruckner (= Bruckner-Symposium 1983). Linz 1985, 191–196.

- Burg, Josef: Anton Bruckners Begegnungen mit der zeitgenössischen Orgel- und Musikwelt Frankreichs. In: *Musica sacra* 98 (1978), 80–94.
- Busch, Hermann Josef: Anton Bruckners Tätigkeit als Orgelsachverständiger. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte seines instrumentalen Klangstils. In: *Ars organi* 19 (1971), H. 39, 1583–1593.
- : Anton Bruckner spielt Johann Sebastian Bach. In: *IBG-Mitteilungsblatt* 8 (Dezember 1975), 11–16.
- Hager, Leopold: Die Bruckner-Orgel im Stifte St. Florian. Graz 1951.
- Horn, Erwin: Orgelgemäße Strukturen in der Sinfonik Anton Bruckners. In: Steffen Lieberwirth (Hrsg.): Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium »Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption« anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988, 74–89.
- : Anton Bruckner – Genie an der Orgel. In: *Bruckner-Jahrbuch* 1994/95/96, 211–222.
- : Zwischen Interpretation und Improvisation. Anton Bruckner als Organist. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Zum Schaffensprozeß in den Künsten (= *Bruckner-Symposion* 1995). Linz 1997, 111–138.
- : Anton Bruckner. Werke für Orgel. Revisionsbericht zu NGA XII/6. Wien 2001.
- Humer, August: Die Brucknerorgel im Alten Dom zu Linz. Linz 1996.
- Lieberwirth, Steffen: Der erste Organist eines Orgelkonzertes im Neuen Gewandhaus zu Leipzig – Anton Bruckner. In: *Bruckner-Jahrbuch* 1987/88, 87–92.
- Litschauer, Walburga: Anton Bruckner als Organist in Wien. In: Steffen Lieberwirth (Hrsg.): Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium »Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption« anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988, 70–73.
- Lueders, Karl: Die Orgel der Basilika St. Epvre zu Nancy. In: *IBG-Mitteilungsblatt* 13 (Mai 1978), 7–14.
- Quoika, Rudolf: Die Orgelwelt um Anton Bruckner. Blicke in die Orgellandschaft Alt-Österreichs. Ludwigsburg 1966.
- Schnürl, Karl: Drei niederösterreichische Bruckner-Orgeln. Tulln-Langenlois-Krems. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner-Studien*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, 162–169.
- Schütz, Karl: Von der Orgelimprovisation zur Symphonie. Ein Beitrag zur Klangvorstellung Anton Bruckners. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner-Studien*. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, 271–284.
- Wessely, Othmar: Der junge Bruckner und sein Orgelspiel. In: Harry Slapnicka/Rudolf Zinnhobler/Othmar Wessely/Franz Zamazal (Hrsg.): *Staat – Kirche – Schule in Oberösterreich*. Zu Anton Bruckners sozialhistorischem Umfeld (= *Anton Bruckner. Dokumente und Studien* 10). Wien 1994, 59–96.

# Bruckners musikalische Herkunft

von Gerhard J. Winkler

Anton Bruckner repräsentiert in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts den nahezu einzigartigen Fall, dass eine Komponistenbiographie im Schullehrer-, Organisten- und Kirchenmusikmilieu der Provinz ihren Ausgang nimmt, um mit dem Status eines Sinfonikers im Rang musikalischer Weltliteratur zu enden. Dieser Werdegang bedeutet nicht nur den Wechsel zwischen musikalischen Gattungen, wie sie zu Bruckners Lebzeiten verschiedener kaum sein konnten; die beachtlichen Distanzen über die unterschiedlichsten Traditionskontexte hinweg implizieren nicht nur die Überwindung erheblicher ästhetischer Niveaustufen, sondern auch den Sprung weit über die Sphäre der musikalischen Sozialisation hinaus. Es handelt sich um die Wegstrecken vom Milieu des Kircheninnenraums zu dem des Konzertsaals, von funktionaler gottesdienstlicher Gebrauchsmusik zur autonomen sinfonischen Literatur, von österreichisch-katholischer Musikpraxis in die Sphäre der Königsgattung der »heiligen deutschen Tonkunst«. Diese Distanzen decken sich mit der Wegstrecke eines Aufstiegs von der Peripherie ländlicher oberösterreichischer Provinz über die Provinzhauptstadt Linz in die Metropole Wien mit ihrer musikalischen Kultur und ist getragen von beispielloser Lernbegierde und dem Aufstiegswillen eines aus ländlichen Verhältnissen stammenden gottesfürchtigen habsburgischen Untertans, der sich aus dem ursprünglichen Kreis seiner Sozialisation systematisch emporarbeitet, bis er sich um sein vierzigstes Lebensjahr an die Sinfonie heranwagt. (Dem korrespondiert der »Aufstieg« innerhalb der Musiktraditionen selbst: vom Landorganisten zum international anerkannten Orgelvirtuosen und

-improvisator ebenso wie vom Komponisten einer Landmesse zum Schöpfer der großen Figuralmes- sen der Linzer Zeit.)

Diesen Werdegang des Schullehrersohnes Anton Bruckner im Medium der musikalischen Traditionen, deren Kenntnis er sich im Laufe des Lebens aneignete, nachzuvollziehen heißt auch gleichzeitig, eine Art Schichtenprofil der Brucknerschen Komponistenphysiognomie zu erstellen. Dass man dabei von »unten« nach »oben« verfährt, bei der Basis, den gleichsam mit der Primärsozialisation mitgelieferten Schichten beginnt und bei jenen musikalischen Traditionen endet, die sich Bruckner erst in fortgeschrittenem Lebensalter zu eigen gemacht hat, ergibt sich gleichsam von selbst.

Das gewählte Bild eines Schichtenprofils greift jedoch vor allem in einem Punkt zu kurz: Es sind naturgemäß die »obersten« Schichten der später angeeigneten musikalischen Traditionen, die am besten dokumentiert und nachweisbar sind, während die elementaren Mechanismen der musikalischen Primärsozialisation Bruckners im Dunkeln bleiben, nicht zuletzt auch deshalb, weil dem musikalischen Umfeld österreichischer Landorganisten von der Forschung weit weniger Aufmerksamkeit geschenkt worden ist als dem großen Sinfoniker. Wie in der sozialen Sphäre wird der Habitus eines Musikers von elementaren Verhaltensweisen bestimmt. Bis ins hohe Alter nämlich, wo Bruckner sich seinen Platz in der sinfonischen Weltliteratur schon erobert hatte, bewahrte er sich die Verhaltensweisen des österreichischen Untertans, die nicht in das Bild eines freien Künstlers des späten 19. Jahrhunderts passen wollen. In

gleicher Weise sind Techniken und Verfahren eines Organisten bis in die Sinfonik nachweisbar, und es ist der früh in Fleisch und Blut übergegangene Sinn für das Handwerkliche, die Satzlehre und Kontrapunktik, der bewirkte, dass Bruckner für die »literarischen« Komponenten des »neudeutschen« Komponierens, dessen Techniken er sich auf das Eifrigste einverleibte, gleichsam verloren war.

### **Musikalische Herkunft: das Milieu des österreichischen »Lehrerorganisten«**

Wenn man über Bruckners Werdegang als Musiker spricht, hat man zweifellos ein Erlebnis an den Beginn zu setzen, das als musikalische »Urszene« gelten kann: die Klangerfahrung des Innenraums der Stiftskirche von St. Florian, die der junge Bruckner wohl schon vor seiner ersten Lehrzeit als Sängerknabe im nahen Stift (1837–40) bewusst wahrzunehmen Gelegenheit hatte.

»Der Aufenthalt in St. Florian, die enormen Dimensionen des Bauwerkes, der Eindruck der Großzügigkeit und Weite, die im Stift gepflegten geistigen Interessen und vor allem die musikalischen Möglichkeiten haben Leben und Denken Bruckners entscheidend geprägt. [...] Der monumentale prachtvolle Barockbau, 1686 von Carlo Antonio Carlone begonnen, 1715 von dem St. Pöltener Baumeister Jakob Prandtauer beendet, verfügt in seiner ebenso großartigen Kirche über drei Orgeln. [...] Die gewaltige Größe und die berühmte orchestrale Wirkung dieser später so genannten Bruckner-Orgel haben nicht nur Bruckners Orgelspiel wesentlich gefördert, sondern auch und vor allem seiner Klangvorstellung die Richtung gewiesen.« (Steinbeck 2000, Sp. 1038)

Vermutlich ist das »Misterioso« der Anfänge der *Dritten* und der *Neunten Sinfonie*, wenn vielleicht auch durch das Erlebnis von Beethovens *Neunter* oder Wagnerscher Orchestermusik gleichsam »überschrieben«, aus dieser elementaren Klangerfahrung gespeist worden.

Der Musiker Anton Bruckner hat seine Wurzeln zweifellos in der Kirchenmusik. Damit ist jedoch Bruckners musikalisches Herkunftsmilieu nur ungenau bezeichnet. Bruckners musikalische Primärsozialisation wird durch einen mit der Kirche zwar in enger Verbindung stehenden, aber weit in den außerkirchlichen Bereich ausstrahlen-

den umfänglichen und flächendeckenden Traditionskontext geprägt: den des »Lehrerorganisten« (Aschauer 2009, 1ff.; vgl. auch Slapnicka/Zinnhobler/Wessely/Zamazal 1994), der das übliche Resultat der Ausbildung eines österreichischen Landschullehrers darstellt. Mit »Milieu« ist die umfassende Einheit aus musikalischer Praxis, Musiktheorie, musikalischer Elementarpädagogik und deren gemeinsame Verwurzelung im katholischen Gottesdienst und der Kirchenmusik bezeichnet.

Der junge Bruckner, der beruflich zunächst in die Fußstapfen seines Vaters und Großvaters trat, war zum Schullehrer bestimmt. Ein Schullehrer hatte neben dem Unterricht der Volksschüler auch das Singen und die Orgel im Gottesdienst zu bedienen, gegebenenfalls auch eine kurze Messmusik zu gestalten. Schon Bruckners Vater Anton war als Schullehrer des Geburtsortes Ansfelden zugleich Organist und Regens chori der Kirche und hatte auch bei weltlichen Festen für die musikalische Untermalung zu sorgen.

Der Beruf des Schullehrers war in Österreich nach einem kaiserlichen Erlass von 1805 mit dem des Kirchenmusikers verknüpft. Er sah neben Messnerdiensten vor, »dass der Kirchendienst überall, wo thunlich, mit dem Schuldienst verbunden seyn soll« (zitiert nach Wagner 1983, 29).

»[...] Dies sicherte eine kontinuierliche allgemeine Lehr- wie Musiklehrtradition, gleichgültig, ob von staatlicher, kirchlicher oder privater Seite. Auch aus finanziellen Gründen arbeiteten Schule und Kirche zusammen. Ebenso bestand bezüglich der Lehrpläne eine enge Kooperation. Beispielsweise wurden alle musiktheoretischen Lehrwerke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Kirchenmusikern verfasst, die gleichzeitig als Lehrer tätig waren. Auch garantierte die kirchliche Ausbildung einen Lehrer, der als Staatsbürger ein obrigkeitstreuer, der herrschenden Tradition ergebener Untertan war, was bei den Landlehrern, die in Wien bzw. Linz ausgebildet wurden, eine nicht unwesentliche Komponente des Berufsbildes darstellte.« (Wagner 1983, 29)

Gleichzeitig garantierte die enge Verknüpfung von Schule und Kirche einen über alle habsburgischen Kernländer hinweg gleich hohen Standard der Musikausbildung und stellte in diesem Punkt einen größtmöglichen Gleichstand zwischen Zentrum und Peripherie sicher, d. h. die Musikausbildung in den Provinzen wurde auf städtisches Niveau gebracht oder dort gehalten.

Mit dieser Herkunft wurzelt Anton Bruckner ganz stark im 18. Jahrhundert und den Theresianischen Schulreformen, damit aber auch im Milieu des österreichischen Katholizismus mit seiner Frömmigkeit, Heiligen- und Marienverehrung, der sog. Pietas Austriaca in den Ländern des Hauses Österreich (vgl. Mayer 2009).

Pauschal gesagt hatten die Aufenthalte in St. Florian auf den jungen Bruckner und dessen musikalische Vorstellungen kaum zu überschätzende Auswirkungen, nicht nur was das Urerlebnis der Klangerfahrung betrifft, sondern auch darin, dass das Stift lange eine bestimmende institutionelle Relaisstelle im »Milieu« der musikalischen Ausbildung des Komponisten blieb. Die Nähe des Geburtsortes zum Stift, dem schon aufgrund seiner kulturellen Bedeutung eine intensive Musikipflege zu eigen war, garantierte vom Disziplinenkanon wie von seiner Ausstrahlung her eine intensive kirchenmusikalische Praxis, die auf der Musiktheorie dieser Zeit fußte (vgl. Wagner 1983, 31). Überdies verbrachte Bruckner neben seinen zwei Aufenthalten im Stift selbst (1837–40 und 1845–55) insgesamt 21 Jahre im unmittelbaren institutionellen Einflussbereich des Stiftes: Die Geburtsgemeinde Ansfelden sowie die beiden Berufsstandorte des jungen Lehrers, Windhaag (1841–43) und Kronstorf (1843–45), waren Florianer Pfarren (Bruckner-Handbuch 1996, 379).

Damit wird Bruckner also in eine Welt hineingeboren, die musikalisch eben nicht umstandslos als »tiefste Provinz« bezeichnet werden konnte. Gerade die »strikte und konsequent durchgeführte Kombination Lehrer - Kirchenmusiker« (Wagner 1983, 31) vermittelte Bruckner schon seit der frühesten Jugend einen musikalischen Standard, der ihn befähigte, später die Stufen zum sinfonischen Parnass zu erklimmen.

### Musiklehre, Kontrapunkt, Figurenlehre

Manfred Wagner hat in seiner Bruckner-Monographie auf die zahlreichen Musiklehren, Chorallehren und »Generalbass«-Schulen, verfasst von Organisten und Geistlichen, hingewiesen, die im unmittelbaren Ausbildungsumfeld des jungen Bruckner erschienen sind, allen voran die *Theoretisch-practische Chorallehre* (Linz 1828) des Linzer Organisten und Domkapellmeisters Johann Bap-

tist Schiedermayr (1779–1840), der gleichzeitig als Komponist liturgischer Gebrauchsmusik, Musiklehrer und Theaterkapellmeister in Linz wirkte und übrigens später, 1855, bei der Bestellung Bruckners als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist ein gewichtiges Wort mitzusprechen hatte (vgl. Zamazal in: Bruckner-Handbuch 1996, 386). Nichts kennzeichnet die Einheit aus Musikpraxis und Lehre besser als die Tatsache, dass jene Personen, deren kirchenmusikalische Produktionen das unmittelbare Umfeld des jungen Bruckner dominierten, in diesem Umfeld auch als Theoretiker wirkten. Sie bereiteten den Nährboden für die »Vorliebe Bruckners für die theoretische Lehre« (Wagner 1983, 31), die ihn dazu bewog, ab 1855 bei Simon Sechter (1788–1867), dem namhaften Organisten, Komponisten, Musiktheoretiker und Professor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Musiktheorie zu studieren und Prüfungen abzulegen. (Bruckner trat 1868 Sechters Nachfolge am Wiener Konservatorium an.) Dessen Lehrbuch *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (1853/54), wovon ein Exemplar mit Annotationen Bruckners existiert, bildete die Basis des Unterrichts (dazu Maier in: Bruckner-Handbuch 1996, 392 f.), der Fundamentalbass-theorie, das Harmonisieren von Melodien, ein- und mehrfachen Kontrapunkt, Kirchenstil, Kanon und Fuge umfasste.

In dieselbe Reihe kontrapunktischer Traditionen fällt die Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach: Angeblich hat Bruckner bereits in Hörsching (1835/36) bei seinem Cousin und Paten, dem Schullehrer Johann Baptist Weiß, im Unterricht einzelne Fugen Bachs kennengelernt und in Windhaag die *Kunst der Fuge* studiert. Eine wichtige Station nimmt auch in diesem Punkt wie in der Rezeption des klassischen Repertoires (siehe unten) der Ennsrer Domorganist Leopold von Zenetti (1805–1892) ein, den Bruckner während der Kronstorfer Zeit dreimal die Woche besuchte. Bei Zenetti dienten Bachs Orgelchoräle und das *Wohltemperierte Klavier* als Grundlage intensiver Studien. In seiner St. Florianer Zeit fertigte Bruckner Abschriften Bachscher Fugen an, die zum Übungsrepertoire des Organisten zählen. Ein spezifischer Reflex Bachs ist jedoch in Bruckners Werk kaum nachweisbar (vgl. Fuchs in: Bruckner-Handbuch 1996, 78); Bruckner scheint, was die

Anwendung kontrapunktischer Techniken betrifft, durchaus aus den österreichischen Lehrtraditionen zu schöpfen.

Jedenfalls konnte bei dieser Basisausbildung auch die gute Kenntnis der barocken Figurenlehre und der rhetorischen Figuren gewährleistet werden, die nicht nur in seine Kirchenmusik einfließt, sondern auch in seiner späteren großen Orchestermusik greifbar ist (Krones 1999).

### Orgelspiel, Präludierkunst, Improvisation

Seine erste Anleitung im Orgelspiel hatte Bruckner schon durch seinen Vater in Anselden erhalten und als Zehnjähriger bereits im Gottesdienst mitgewirkt. In allen weiteren Ausbildungsstufen, die der junge Bruckner bis zur Ablegung der Prüfungen als Organist in Wien absolvierte, waren Orgel und Generalbass-Spiel inkludiert, auch bei der Ausbildung zum Schulgehilfen an der Präparandie in Linz.

Das theoretische und praktische Rüstzeug eines Organisten umfasste nicht nur die Kenntnis von Generalbass, Harmonielehre und Kontrapunkt, sondern vor allen Dingen auch die Kunst des Extemporierens: das gelegentliche Präludieren auf der Orgel und das Gestalten kleiner sogenannter Versetten zur Überbrückung der verschiedenen Zwischenabläufe des katholischen Gottesdienstes. Schließlich gehörte auch das Improvisieren über ein gegebenes Thema zu den Aufgabenstellungen Bruckners bei seinen Prüfungen zum Organisten in Wien.

Immerhin konnte neuerdings von zwei Orgelstücken aus der Frühzeit Bruckners ein charakteristisches Schlaglicht auf dessen weiten Weg bis zum gefeierten Improvisator geworfen werden. Wie andere angehende Organisten auch, hat Bruckner in seiner Anfangszeit zur Improvisation Modelle benutzt, die ihm die Organistendidaktik bereitgestellt hat: Es konnte der Nachweis geführt werden, dass Bruckner für das *Nachspiel* in d-Moll (WAB 126) die Exposition einer Fuge von Gottlieb Muffat von 1726 als Modell benutzt, die er in verdoppelten Notenwerten notiert, um sie zu einem Fugato auszuweiten, und dass das Andante WAB 130 auf einen Improvisationsleitfaden des Wiener Kapellmeisters Joseph Drechsler von 1834 zurückgeht (Aschauer 2009, 4). Das autographe

Blatt, auf dem beide Stücke notiert sind, ist dem Chorregenten des Stifts St. Florian, Ignaz Trautmihler, gewidmet und müsste auf dessen erste Chorregentenzeit 1842/43 vordatiert werden, in welche Zeit auch Bruckners intensive Studien bei Leopold von Zenetti fallen.

Der international bedeutende Organist Bruckner hat zwar keinerlei größere Orgelwerke hinterlassen, aber das Instrument Orgel hat sich und seine Strukturen zunächst den Brucknerschen Instrumentalkompositionen der sinfonischen Frühzeit durchaus eingeschrieben. Man kann die Beobachtung machen, dass Bruckner seine frühen Orchesterpartituren sehr stark »von der Orgel her« einrichtet. Dies zeigt sich sehr deutlich in den Frühfassungen der ersten Sinfonien, besonders natürlich der Erstfassung der *Dritten*. Bruckner, der im Gegensatz zu vielen seiner Komponistenkollegen »nicht im Orchester aufgewachsen« war und dessen »Orchesterpraxis bis zu seinem 40. Lebensjahr nahezu nur als Ergebnis lerntheoretischer Arbeit vorhanden war« (Wagner 1981, 18), greift zur Überbrückung der fehlenden Orchesterpraxis begrifflicherweise zunächst auf seine Erfahrungen als Organist zurück. Dieses Element seiner musikalischen »Sozialisation« schlägt sich vor allem in zwei Komponenten nieder: der Komposition in Klang-«Blöcken» unter Berücksichtigung eines Nachhalls in einem mitgedachten imaginären Kircheninnenraum und dem stufenförmigen Aufbau der Orchesterinstrumentation im Partiturbild ähnlich der Registrierung einer Orgel.

»Es fällt auf, dass die Pausenstruktur in allen ersten Fassungen eine wesentliche Rolle in der [Form-] Gestaltung spielt: jene Unterbrechung von Klangblöcken, die aufgrund des Registerwechsels dem Organisten zwingend sind, die internalisiert auch eine andere Klangphysik ansprechen, als dies bei integrativen Verbindungen einzelner Abschnitte der Fall ist. [...] Prallkontraste, die keine überleitenden komponierten Nachhallklänge oder Einschwingvorgänge aufweisen, prägen die Grundstrukturen der ersten Fassungen [...]« (Wagner 1981, 20 f.)

Bezeichnenderweise gelten diese Beobachtungen eben für die frühen, nie aber für die späteren Fassungen:

»Der Orchesterklang der ersten Fassungen kennt einen fundamentalen Streicher-, Blechbläser-, Holzbläser- und Oberstimmensatz, wobei als Oberstimme Flöte und erste Geigen fungieren, die tieferen Holzbläser sich in einer Art akkordischen Registratur zusammenschließen. In den



zweiten Fassungen ist diese Blocksituation aufgehoben zugunsten einer Durchdringung des Streichersatzes mit Hilfe des [...] Bläasersatzes.« (Wagner 1981, 20 f.; vgl. dazu auch Schütz 1975 sowie Horn 1988)

### Kirchenmusik

Das Chorsingen, die musikalische Gestaltung eines Gottesdienstes und die gelegentliche Komposition einer Landmesse gehören zu den im Berufsfeld eines österreichischen Lehrerorganisten einbezogenen Tätigkeiten. Dass der Musiker und Komponist Anton Bruckner in der Gattung Kirchenmusik wurzelt und dass die kirchenmusikalische Praxis seine Bemühungen während der ersten vierzig Lebensjahre begleitet, wo es ihm um den Erwerb des Rüstzeugs für die Gestaltung formal großer Werke ging, scheint eine selbstverständliche Feststellung. Der Ausbildungsgang des Kirchenmusikers Bruckner vom Komponisten von Landmessen, der *Windhaager* und der *Kronstorfer Messe* (1842 bzw. 1845), über weitere Kirchenmusik bis zu den großen Figuralmessen der Linzer Zeit – die ja auch als »Konzertmessen« fungieren können –, bildet die anfangs skizzierte Wegstrecke des Komponisten Bruckner vom funktionalen Bereich zur ästhetisch eigenständigen Form in der Gattung Kirchenmusik selbst in kleinerem Format ab. Dieser Weg ist jedoch nur pauschal nachzuvollziehen und im Detail auch schlecht greifbar, weil nähere Untersuchungen zu diesem spezifischen musikalischen Milieu fehlen.

Für Bruckner können seit seiner ersten Sängerknabenzeit im Stift St. Florian eingehende Erfahrungen mit der liturgischen Choralpraxis vorausgesetzt werden (Praßl 1999). Zahlreiche seiner kirchenmusikalischen Kompositionen gehen von der entsprechenden Choralintonation aus (Maier 1988); Bruckner konnte zweifellos über eine intime Kenntnis des kirchenmusikalischen Repertoires und der örtlichen Praxis verfügen. Was sind jedoch z. B. die jeweils örtlich wechselnden liturgischen Kriterien zur Komposition einer Landmesse (vgl. die Repertoire-Übersicht bei Flotzinger 1988)? Welche spezifischen liturgischen Gegebenheiten hatte man als Komponist zu berücksichtigen? An welchen Stellen ist die Vorbildwirkung der großen Werke des klassischen Repertoires auf dem Gebiet der Kirchenmusik – Haydns und Mozarts Messen oder der Beethovenschen Missa solemnis – anzu-

setzen, wo wäre eine »Quer-Beeinflussung« durch die Kirchenmusik Franz Liszts zu vermuten (dazu Floros 1982, 1982, 41 f., 167 ff., sowie Stephan 1989 und Kantner 1989)? Mit diesen Fragen bewegt man sich in diesem Bereich auf unsicherem Terrain. Wenn sich Bruckners Bildungsweg in der Kirchenmusik in kleinerem Format abbildet, so sind auch in dieser Gattung für die Interpretation die größten Unschärfen gegeben.

Es ist wiederum bezeichnend, dass Bruckner dem Cäcilianismus durchaus fernstand, obwohl sich in seinem Linzer Umfeld bedeutende Vertreter dieser Bewegung zur Kirchenmusikreform vorfanden (vgl. Floros 1982, 52 ff. sowie Biba 1988). Dies scheint eine indirekte Folge seiner starken Verwurzelung in der österreichischen Kirchenmusik zu sein. In der Wiener Hofmusikkapelle war der sogenannte Palestrina-Stil aufgrund des Fortwirkens der Fuxschen Hofmusiktraditionen gängige Praxis und brauchte nicht eigens »erneuert« zu werden (Biba 1988, 127).

### Traditionen

#### Wiener Klassik

Auch in diesem Punkt befindet man sich in einer Grauzone. Ein konkreteres Wissen darüber, wie sich der spätere Sinfoniker Anton Bruckner in seiner Jugend die Kenntnis der Standardwerke der Wiener Klassik angeeignet hat, wäre zweifellos wünschenswert. Bruckner konnte in St. Florian das Kirchenmusikrepertoire der Wiener Klassik, wie es in jeder Kirche Österreichs, und vor allem auch in den großen Klosterkirchen, vertreten war, kennenlernen: die Messen Haydns und Mozarts, vor allem aber auch die Kirchenmusik Johann Michael Haydns.

Aber auch die Instrumentalmusik der Wiener Klassiker war in den Klosterbibliotheken Österreichs sehr gut verbreitet; ja, die Überlieferung in den Klöstern hatte z. B. im 18. Jahrhundert zu den Hauptverbreitungswegen der Sinfonik Joseph Haydns gehört. Auf diese Weise konnte die Instrumentalmusik der Wiener Klassik an den jungen Bruckner gleichsam still »mitgeliefert« werden. Es war vor allem Haydn, der nicht nur im Wien des 19. Jahrhunderts, sondern auch in der St. Flo-

rianer Klosterbibliothek und durchaus auch in der oberösterreichischen Provinz, also in Bruckners Jugendjahren, sehr präsent war. Trotzdem ist wenig bekannt, »welche Werke Haydns Bruckner im Laufe seines Lebens dezidiert gehört und kennen gelernt hat« (Petermayr 2009). Wenn auch exakte Aufzeichnungen oder Anhaltspunkte zu fehlen scheinen, kann man mit einiger Sicherheit annehmen, dass Bruckner früh Kenntnis der Sinfonik Haydns und Mozarts erhalten hat. Wahrscheinlich kann sogar von einer dezidierten Haydn-Rezeption im engsten Bruckner-Umfeld ausgegangen werden. So finden sich etwa in der Klosterbibliothek von St. Florian neben zahlreichen Kirchenmusikwerken Haydns (die allerdings nicht in Originalfassungen gespielt wurden) auch Abschriften von Kammermusikwerken und Sinfonien (Lindner/Jahn 2005, 71 ff.). Nicht nur die St. Florianer Lehrzeit (1845–55), sondern auch schon der erste St. Florianer Aufenthalt als Sängerknabe (1837–40) stellen in diesem Punkt wichtige Perioden in der Jugend Bruckners dar.

Die Kenntnis der Wiener Klassiker und der von diesen gepflegten Formen dürfte bei Bruckner schon früh, jedenfalls lange vor den Linzer Lehrzeiten bei Ignaz Dorn und Otto Kitzler angelegt worden sein. Bruckner könnte auf diese Weise bereits in Ansfelden mit den Instrumentalformen der Wiener Klassik in Berührung gekommen sein. Immerhin sind unter Johann Baptist Weiß Auführungen von Werken Mozarts belegt. Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, auch die Oratorienfassung der *Sieben letzten Worte* sollen Bruckner ebenso zum Unterricht gedient haben wie die *f-Moll-Variationen* für Klavier Hob. XVII:6. Diese besaß Weiß im Erstdruck, den er seinem Cousin Bruckner als Geschenk überließ.

Eine zentrale Stellung, wenn nicht sogar die Schlüsselposition nimmt dabei aber einmal mehr der Ennser Domorganist Leopold von Zenetti ein, der Bruckner während dessen Kronstorfer Zeit Unterricht gab: »Er war nicht nur der gediegene Lehrer der Frühzeit, sondern darüber hinaus der Vermittler der Tradition, insbesondere der Musik Haydns und Mozarts, und seinem Einfluss dürfte auch der Anstoß zum Erwachen des Schöpferischen im jungen Bruckner zuzuschreiben sein« (Maier/Zamazal 1980, 126). Zenetti besaß eine umfangreiche musikalische Privatbibliothek, die

in Umrissen rekonstruiert werden konnte (Maier/Zamazal 1980, 210 ff.).

Einen besonderen Stellenwert in Bruckners Klassikrezeption nimmt Joseph Haydns sogenanntes Kaiserlied »*Gott erhalte*«, die offizielle Staatshymne des Österreichischen Kaiserstaats bis 1918, ein, über die der Organist Bruckner seit seinen Ausbildungsjahren (nachgewiesenermaßen seit der Kronstorfer Zeit, ca. 1845) zu improvisieren liebte; es war sogar sein »bevorzugtes Improvisationsthema« (Horn in: Bruckner-Handbuch 1996, 225). Diese Vorliebe dürfte aber bei Bruckner weniger zur Klassikrezeption gehören, sondern eher in das Kapitel seines glühenden österreichischen Patriotismus fallen.

### Männerchorwesen

Wenn dieser Punkt bei Bruckner auch nur peripher sein mag: Nicht nur mit der geistlichen Chormusik, sondern mit dem weltlichen Chorwesen war Bruckner schon in St. Florian in Berührung gekommen, kompositorisch war er damit als Archivar der Liedertafel »Frohsinn« jedoch erst seit den Linzer Jahren in Verbindung. Es handelt sich dabei um ein Genre, das sich neben seiner Funktion der musikalischen Geselligkeit unter bürgerlichen Männerrunden nicht zuletzt auch der politischen Situation der 1850er und 1860er Jahre zu verdanken hat. Bestimmte politische Anlässe, besonders der ideologische Sog im Vorfeld der Gründung des Zweiten Kaiserreiches 1870, förderten die Entstehung von Werken deutschnationaler Gesinnung. Bruckners *Germanenzug* für vierstimmigen Männerchor, Soloquartett und Bläserbegleitung von 1863 oder sein späteres *Helgoland* für vierstimmigen Männerchor, Bläser, Pauke, Becken und Streicher (1893) sind aus diesem Milieu erwachsen (Harrandt in: Bruckner-Handbuch 1996, 118 f.).

### Sinfonische Vorbilder

#### Mendelssohn Bartholdy

Unter den immer wieder in der Literatur auftauchenden Namen von Komponisten, die auf das Komponieren Bruckners einen Einfluss ausgeübt

haben könnten, ist zunächst vor allem Felix Mendelssohn Bartholdy zu nennen. Wichtige Teile des musikalischen Werkes von Mendelssohn gehörten im 19. Jahrhundert zum selbstverständlichen kompositorischen Reservoir, aus dem Bruckner in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens Anregungen schöpfte.

»Den unmittelbarsten Zugang zur Musik Mendelssohns hatte Bruckner durch sein Orgelspiel« (Märker 1999, 178), und es können zahlreiche Belege dafür angeführt werden, dass Bruckner eine stattliche Reihe Mendelssohnscher Werke gekannt hat (Wessely 1975). Bruckner hat sich z. B. zwei Stellen aus Mendelssohns Oratorium »*Paulus*«, das in Linz bereits 1847/48 aufgeführt worden war, notiert, und im Studienbuch des Unterrichts bei Kitzler finden sich einschlägige Hinweise auf Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, die der Klavierlehrer Bruckner auch in seinem eigenen Unterricht verwendet hat. Bei näherem Hinsehen erweisen sich jedoch die meisten genannten Hinweise auf konkrete Spuren Mendelssohns in Bruckners Komponieren als undifferenziert und wenig stichhaltig, und wenn man von wenigen thematischen Anklängen oder sonstigen Konvergenzen absieht, führt auch der detaillierte Nachweis, welche Werke Mendelssohns Bruckner nachweislich gekannt habe, nicht weiter in der Frage, wie stark der Einflussfaktor Mendelssohns beim Komponisten Bruckner tatsächlich gewesen ist.

Es zeigt sich, dass man bei der Frage nach einem möglichen Einfluss Mendelssohns auf Bruckner das Augenmerk nicht so sehr auf die Formulierung thematischer Gedanken oder Bezüge zwischen bestimmten Werkbereichen wie etwa den Psalmvertonungen, sondern »auf komplexere musikalische Gestaltungsweisen und Gestaltungsergebnisse zu richten« hat, also auf das »Aufgreifen musikalischer Techniken, die bei Mendelssohn neu ausgearbeitet oder zumindest erneuert erscheinen« (Märker 1999, 182–186): Dies betrifft den Einbau instrumentaler Choralzitate in die Orchesterfaktur, die Einfügung von Cantus-firmus-Passagen in einen differenzierten, kontrapunktisch durchbrochenen Satz und bestimmte Techniken der vokalen Fuge mit Orchester.

## Schubert

Der Komponist Schubert war Bruckner zweifellos vertraut und wurde von diesem zeitlebens sehr geschätzt (dazu Partsch in: Bruckner-Handbuch 1996, 388 f.). Bruckner dürfte auch ziemlich früh in Linz, Enns und Steyr mit Schuberts Musik in Berührung gekommen sein (vgl. Zamazal 1999, 117–176, bes. 149 ff.), besonders aber in St. Florian (zur dortigen Schubert-Pflege vgl. Buchmayr 2008). In St. Florian widmete er sich als Klavierbegleiter gemeinsam mit dem Tenor Ludwig Ehrenecker dem Liedschaffen Schuberts, und zwar so, dass »sich dabei immer ein kleines Publikum auf der Straße ansammelte« (Göll.-A. 1/1, 66). In seiner Wiener Zeit war er nachgewiesenermaßen bei Schubert-Aufführungen anwesend. Bruckners Lieblingslied war »*Gute Nacht*« aus dem Liederzyklus *Winterreise*. In seinem Nachlass befanden sich außer Liedern die Klaviersonaten a-Moll (D 845) und B-Dur (D 960). In seinen Tonsatzvorlesungen brachte Bruckner wiederholt Passagen aus Werken Schuberts, um dessen avancierte Harmonik zu demonstrieren. Er bezeichnete ihn diesbezüglich als »Vorläufer« Wagners, als dessen »Johannes der Täufer«. Nach den Erinnerungen des Liszt-Schülers August Stradal habe Bruckner in der *b-Moll-Sinfonie* »schon Spuren des kommenden ›Tristan‹ gefunden« (Stradal 1932, 972). (Letztere allerdings hat Bruckner in seiner Entwicklungsphase noch nicht kennen können, da sie erst 1865 in Wien durch Johann Herbeck uraufgeführt wurde.) Zu den sinfonischen Schlüsselwerken zählte für Bruckner die große *C-Dur-Sinfonie* Schuberts, die ja in der sinfonischen Literatur des 19. Jahrhunderts auch für das zeitgenössische Urteil eine entscheidende Position einnimmt.

Trotzdem muss festgestellt werden, »[...] daß im Vergleich zu Beethoven oder Wagner der Komponist Schubert eine offensichtlich geringe Rolle für Bruckner spielte. So findet sich in dessen zahlreichen Briefen kaum sein Name; in den Taschennotizkalendern erscheint er exakt dreimal [...]« (Partsch 1999, 83). Diesem Manko bei Bruckner selbst steht in der Literatur ein immer wieder behaupteter enger Zusammenhang zwischen Schubert und Bruckner gegenüber. Es geht dabei nicht um einen manifesten »Einfluss« des einen auf das Komponieren des anderen, sondern um die Veror-

tung beider in einem gemeinsamen mentalitätsgeschichtlichen Milieu, in dem sie durch ihre Herkunft und Sozialisation auch in ihrer Musik gleichsam subkutan wie durch kommunizierende Röhren in Verbindung stehen. Immer wieder wird – bezeichnenderweise seit 1918 – Bruckner im Zusammenhang mit einer Tradition des »Österreichischen« in der Musik genannt, genauer gesagt einer spezifisch österreichischen Sonderlinie in der Geschichte der Sinfonie im 19. Jahrhundert, die von Schubert über Bruckner zu Mahler führt (zur Kritik dieses Deutungskonzepts vgl. Partsch 1996, 77–82, sowie Hinrichsen 1996, 111 ff.). Es handelt sich dabei um ein Deutungsmuster, das aus neuen, aus der Wirkungsgeschichte erwachsenen Perspektiven a posteriori zu neuen Entdeckungen in der Sache selbst führte. Dies beginnt bei gemeinsamen Stilmerkmalen, die im mentalitätsgeschichtlichen Fundus der lokalen österreichischen Traditionen wurzeln: Anspielungen auf das Volksmusikidiom, Ländlermelodik etwa in den Scherzi, und leitet weiter zu stilistischen Charakteristika, die den Aufbau und die formale Gestaltung der Sinfoniesätze betreffen. Unter dem Terminus des »Österreichischen« wurde für Schubert und Bruckner eine dem prozesshaft-thematischen Komponieren, für das idealtypisch Beethoven steht, entgegengesetzte Tendenz zum »Epischen«, »Expansiven« und »Monumentalen«, bei bloßer »Beiordnung« der Themen, konstatiert. Dies gipfelte etwa bei Harald Kaufmann in der Bestimmung des »Parataktischen« für das »Österreichische« in der Musik überhaupt (Kaufmann 1970, 30 ff.).

Während heute die ideologischen und musikpolitischen Implikationen dieses Ansatzes weitgehend dahingestellt bleiben können, wird die größte materiale Gemeinsamkeit auf dem Gebiet der Harmonik und ihrer Funktion im sinfonischen Gefüge gesehen. Bruckner stehe »mit gewichtigen Merkmalen seiner formbildenden Harmonik in einer Entwicklungslinie der Sonatenform« (Hinrichsen 1999, 114), die von Schubert ihren Ausgang nimmt und in die auch Franz Liszt einzureihen ist. Dies betrifft im speziellen verschiedene Anwendungsweisen der Enharmonik (dazu Jackson 1995), und zwar spezifisch deren Einsatz als großformales Gestaltungsmittel in der tonalen Disposition einer sinfonischen Sonatensatzform.

## Beethoven

Bruckners Beethovenrezeption muss durchaus in einem Sonderkapitel behandelt werden, denn sie fällt gänzlich aus seiner Aneignung der Wiener Klassik heraus und gehört höheren, bewussteren Schichten der künstlerischen Auseinandersetzung mit den musikalischen Traditionen an. Bruckner bestätigt mit seiner Person gleichsam den herausragenden Status, den Beethovens Sinfonik für die Komponisten des 19. Jahrhundert hatte. Beethoven gehört nicht zur »österreichischen« Musiktradition, sondern ist die beherrschende Gestalt der »heiligen deutschen Tonkunst«, er nimmt in der Musikanschauung der deutschen Geistesgeschichte eine zentrale Position ein. Ob Bruckner damit das Beethovenbild der sogenannten »Neudeutschen« (siehe unten) in vollem Umfang teilte, bleibe dahingestellt. Immerhin aber teilte Bruckner durchaus und unausgesprochen das neudeutsche Geschichtsbild, wonach Beethoven nicht Teil einer »klassischen Trias«, sondern ein Phänomen eigenen Rechts sei, mit dem eine neue Ära der Musik (eben die »neudeutsche«) beginne. Wie aus den Erinnerungen von Carl Hruby hervorgeht, hatte Beethoven für Bruckner den Stellenwert, der ihm in der Einschätzung der Musikwelt entsprach: Er war für ihn die »Incarnation alles Großen und Erhabenen in der Tonkunst«; man fühle sich besonders vor der *Neunten* so gering »wie ein ganz kleines Hunderl« (zitiert nach Floros 1982, 55 f.).

Bruckner setzte sich während seines Unterrichtes in Linz bei Otto Kitzler zu Beginn der 1860er Jahre intensiv mit der Beethovenschen Sonatenhauptsatzform und Formgestaltung in den Sinfonien auseinander. Im Kitzlerschen Studienbuch ist auch die von Bruckner instrumentierte Exposition des Kopfsatzes der c-Moll-Klaviersonate op. 13 (*»Sonate pathétique«*) erhalten. Weiterhin bemerkenswert ist, dass Bruckner 1878 in seinem Taschen-Notizkalender von 1876 metrische Studien an Beethovens *Dritter* und *Neunter Sinfonie* eingetragen hat, gefolgt von ähnlichen Untersuchungen an dessen *Vierter*, mit Schwergewicht auf den Schlussbildungen, die Bruckner bezeichnenderweise besonders interessiert haben (dazu Fuchs in: Bruckner-Handbuch 1996, 85 f.).

Eines der auslösenden Erlebnisse für Bruckners eigenes sinfonisches Schaffen war Beethovens

*Neunte Sinfonie*, die er in einer Wiener Aufführung am 22. März 1867 durch Johann Herbeck vermutlich zum ersten Mal hören konnte. Sie hat deutliche Reflexe in Bruckners eigenem sinfonischen Werk hinterlassen, zunächst in der unmittelbar danach komponierten d-Moll-Sinfonie, der sogenannten *Annullierten* (WAB 100), und zwar zunächst in der Coda des Kopfsatzes dieser Sinfonie, wie auch später an der entsprechenden Stelle der *Dritten Sinfonie* in derselben Tonart d-Moll (dazu Floros 1982, 57 ff., sowie Lederer 1996). Besonders angetan hatte es Bruckner der geheimnisvolle Anfang mit den leeren Quinten, den Bruckner in allen seinen drei Sinfonien, die in d-Moll, der Tonart von Beethovens *Neunter*, stehen, auf verschiedene Weise paraphrasiert, der *Annullierten*, der *Dritten* und der *Neunten Sinfonie*, wobei der Beginn der *Dritten* und jener der *Neunten* mit der religiös konnotierten Satzangabe »misterioso« bezeichnet sind (vgl. Bockholdt 1999). In allen drei Sinfonien ist dieses Erlebnis von Beethovens *Neunter* verarbeitet und transformiert, wobei Bruckner erst in der eigenen *Neunten* zu einer Version gelangt, die Beethoven am nächsten ist. Als ein weiteres wichtiges Moment wird neben anderem die »Rückblendetechnik« auf frühere Themen des Werks genannt, die Bruckner analog zu Beethovens Einleitung in das Chorfinale der *Neunten* in den Finalsätzen seiner Sinfonien, z. B. in der Erstfassung der *Dritten*, anwendet, allerdings mit einem charakteristischen Unterschied: Es gilt bei Bruckner nicht, den Einsatz des Chores und der Vokalstimmen zu motivieren, sondern sein Verfahren steht im Interesse der Finallösung einer Großform – nämlich zu Beginn der Coda, die nicht mehr Abschlusspartie eines Einzelsatzes, sondern Schluss des gesamten Werkes sein will, die Themen des Werkes nochmals zusammenzufassen. Vielfach wurden in der Forschungsliteratur auch deutliche Spuren Beethovens in der Form von Bruckners Scherzi festgestellt.

Es wäre schließlich auch zu fragen, inwieweit die insgesamt ebenfalls nicht weniger als drei in der Tonart c-Moll stehenden Sinfonien Bruckners (*Erste*, *Zweite*, *Achte Sinfonie*) mit ihren Finalschlüssen in C-Dur nicht implizit an dem Ideen-, Deutungs- und Rezeptionsmuster der *Fünften Sinfonie* Beethovens (»Schicksalssinfonie«) teilhaben (dazu Winkler 1999, 193 f.), das Adolph Bern-

hard Marx so formuliert hat: »Durch Nacht zum Licht. Durch Kampf zum Sieg« (Marx 1859, Bd. 2, 66). Diese Deutung wird sogar für Bruckners *Achte Sinfonie* mit ihrem in der letzten Fassung geschaffenen Schluss des ersten Satzes (»Todesverkündigung«) noch unterstrichen (Floros 1982, 208 f.). Bruckners Rezeption des »neudeutschen« Beethoven wäre auf diese Weise durchaus im Spiegel des Sinfonisch-Handwerklichen, der Handhabung von technischen Komponenten zu sehen: der Arbeit am Finalproblem, der Lösung von Problemen, die großformale sinfonische Konzeptionen mit sich bringen.

### Neudeutsche Schule, »Musikalischer Fortschritt«, Wagner

Die »oberste« Schicht von Bruckners Ausbildungsgang repräsentiert als bestdokumentierte Phase auch gleichzeitig jenen Bereich, der am meisten von der unmittelbaren Wirkungsgeschichte des Brucknerschen Werks präjudiziert ist. Denn der Sinfoniker Bruckner geriet im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht nur selbst zwischen die Fronten der musikpolitischen Auseinandersetzungen um den musikalischen »Fortschritt«, sondern trat nicht zuletzt durch die Vermittlung seiner Schüler in die Wahrnehmung der unmittelbaren Nachwelt auch als »Neudeutscher« ein (vgl. insgesamt Bruckner-Symposium 1984/1986).

Die sogenannte »neudeutsche Schule« repräsentierte in Deutschland die musikalische Avantgarde, die von Liszt angeführte, auch als »Zukunftsmusik« bezeichnete »Fortschritts-Bewegung«, und es ist bezeichnend für Bruckner, dass er sich in seinem Ausbildungsgang zum Sinfoniker auch an den neuesten und avanciertesten Verfahrensweisen geschult hat und bestrebt war, sie sich einzuverleiben. In Bruckners »Rezeption der Neudeutschen« (Winkler 1999) hat man deutlich zwei getrennte Phasen zu beobachten, die auch zwei allgemeinen Rezeptionswellen der Bewegung selbst entsprechen: die Linzer Studienzeit bei Ignaz Dorn (dazu Maier in: Bruckner-Handbuch 1996, 134 f.) und die Wiener Zeit mit ihrem eigenen spezifischen Milieu des musikalischen »Fortschritts«. Der Linzer Theaterkapellmeister Ignaz Dorn, der Bruckner 1863 mit Wagners *Tannhäuser*, wahrscheinlich auch mit Berlioz' *Symphonie fan-*

*tastique* und dessen Instrumentationslehre bekannt machte und mit ihm Liszts *Faust-Symphonie* studierte, war als Komponist zweifellos ein »Neudeutscher« der ersten Stunde und fungierte als erster Vermittler des musikalischen »Fortschritts« in dessen erster, durch Liszt dominierten Weimarer Phase. Dorns eigenes Orchesterwerk *Charakteristische Symphonie »Labyrinth-Bilder«* (Maier 1989) ist durchaus als eine aus dem Geiste der Lisztschen Sinfonischen Dichtung geborene, in freier Form gehaltene charakteristische Tondichtung zu bezeichnen. Im Wien der 1870er Jahre geriet Bruckner allerdings bereits ins Fahrwasser der zweiten Phase des musikalischen »Fortschritts« in dessen spezifisch Wiener Ausprägung mit seinem ideenpolitischen Umfeld und seinen sozioologischen Komponenten (vgl. Winkler 2008, 231 ff.). In Wien hatten sich allerdings die inneren Schwergewichte des musikalischen »Fortschritts« wesentlich verschoben: Wagner und die Faszination, die von Bayreuth ausging, hatten die »Themenführerschaft« übernommen; Franz Liszt, der in der deutschen Öffentlichkeit kaum noch in Erscheinung trat, war weit in den Hintergrund getreten. Wenn Bruckner in Wien in die Frontstellung des Parteienstreits zwischen »Wagnerianern« und »Brahminen«, den Verfechtern der »Fortschrittspartei« und der sogenannten »absoluten« Musik geriet, dann ist er eher als »komponierender Wagnerianer« zu bezeichnen denn als »Neudeutscher« Lisztscher Prägung.

Die Frage, ob Bruckner ein »absolut-musikalisch« komponierender oder ein »programmatisch« komponierender Musiker sei, wurde in jüngerer Zeit sehr kontrovers diskutiert (vgl. Floros 1982 und Dahlhaus 1988). Sie ist in ihrer Begrifflichkeit zu sehr dem musikpolitischen Milieu der Parteien-spaltung des 19. Jahrhunderts verhaftet und in ihrer Ausschließlichkeit kaum adäquat zu beantworten (Williamson 2004), geht es doch viel eher darum, welche Elemente Bruckner im Detail aus seiner »neudeutschen« Ausbildung angenommen hat und welche nicht.

Bruckners Werke – darauf hat Constantin Floros eindringlich aufmerksam gemacht – tragen einerseits vielfach Spuren einzelner Passagen aus Werken von Berlioz, Liszt und Wagner, von imaginären Chorälen à la Pilgermarsch aus *Harold en Italie* bis zum Hauptthema des Kopfsatzes der

*Achten Sinfonie*, das auf Wagners *Fliegenden Holländer* zurückverweist (Floros 1982, 64 ff.). Einen Sonderstatus innerhalb dieses Kontextes nehmen beim komponierenden Wagnerianer Bruckner die zahlreichen Anspielungen und Allusionen an Wagnersche Werke ein, vor allem in der *Dritten Sinfonie*, die geradezu als »Wagner-Sinfonie« gilt, nicht nur weil sie diejenige ist, die die Widmung an Wagner trägt, sondern weil der Kopfsatz in der ersten Fassung tatsächlich eine Reihe von musikalischen Verweisen als Hommage an das Idol aufweist. Es handelt sich dabei um keine wörtlichen Zitate (vgl. dazu Voss 1996, Reiter 1997, Hinrichsen 1999 und Winkler 1999), sondern mehr um Anspielungen, mit denen Bruckner das Vorbild ins Visier nimmt und doch Distanz zu ihm hält. Obwohl die meisten von ihnen schon in der zweiten Fassung einer Straffung des Satzverlaufes zum Opfer fielen, sind sie doch sowohl idiomatisch auffällig als auch deutlich genug postiert und haben ausreichend Beziehungsdichte, um ein Verweisungsverhältnis zu konstituieren. Sie stehen in Konstellation mit zahlreichen Passagen, die nicht als kontrovers gelten und in allen drei Fassungen der Sinfonie beibehalten worden sind.

Trotzdem sind es bei Bruckner eine Reihe von entscheidenden Charakteristika und Auffälligkeiten, die dem Bild eines »Neudeutschen« krass widersprechen: Bruckner hat kein Werk der neudeutschen Kerngattungen – weder eine Sinfonische Dichtung Lisztscher Prägung, noch eine Programmsinfonie à la Berlioz, auch keine »charakteristische Sinfonie« in der Art der *Labyrinth-Bilder* seines Linzer Lehrers Ignaz Dorn – geschrieben, sondern »reine« Instrumentalsinfonien, die aus der Sicht der neudeutschen Schule nicht nur als überwundener Standpunkt gelten mussten, sondern Bruckner erweist sich damit sogar aus der Sicht des Späteren geradezu als ein Mitbegründer eines »zweiten Zeitalters« der Sinfonie (Dahlhaus 1980, 230 ff.). Es existieren zwar programmatische Skizzen oder Erläuterungen zu einzelnen Passagen von ihnen, die Bruckner zumeist nachträglich geliefert hat: zum Kopfsatz der *Vierten*, zur *Achten Sinfonie* (ausführlich dargestellt bei Floros 1982, 171–229) oder zum Seitensatz im Finale der *Dritten Sinfonie* (dazu Winkler 2008, 223 ff.), aber sie bleiben angesichts der ungeheuren Kompaktheit seiner Musik punktuell und peripher (Steinbeck

2000, Sp. 1094). Sie begründen keine »Erzählung«, die das gesamte Werk umfasst wie etwa in Joachim Raffs 1872 komponierter Sinfonie Nr. 5, *Leonore*, op. 177 (Winkler 1999, 192 f.). Es ist ein neuer musikalischer Gehalt, der sich erweiterte Dimensionen sucht (und hier dem Schubertschen Parallelbeispiel näher ist als dem neudeutschen Deutungsmuster), kein »poetischer« Inhalt, der sich darin musikalisch repräsentiert finden will. Auch findet man in Bruckners Sinfonien keinerlei Anhaltspunkte für Formverschachtelungen und andere Experimente, wie sie Liszts berühmte *b-Moll-Sonate* oder auch die *Faust-Symphonie*, die Bruckner ja nachweislich bei Ignaz Dorn studiert hatte, aufweisen.

Nicht nur passte Bruckner mit seiner »österreichischen« Sozialisation und seinem sozialen Habitus wie auch seinem Lebensalter so ganz und gar nicht in die Gruppe der Wiener »Neudeutschen« und Wagner-Anhänger, die ja – wie Hugo Wolf, Gustav Mahler oder die Gebrüder Schalk – der Generation der um 1860 Geborenen angehören und teilweise tatsächlich seine Schüler gewesen sind, sondern es blieben ihm offensichtlich auch die intellektuellen Komponenten der Bewegung, an der er teilnahm, gänzlich fremd. Nach glaubhaften Schilderungen seiner Zeitgenossen soll er nicht fähig oder willens gewesen sein, Liszts *Tasso* oder Wagners *Tristan* anders denn als reine Orchesterstücke, unabhängig vom poetischen oder dramatischen Zusammenhang, anzuhören:

»Trotz allem gelang es auch Stradal nicht, Bruckners Anerkennung für Liszts Schaffen im allgemeinen zu gewinnen. Als absoluter Musiker konnte er es nicht begreifen, daß eine poetische Idee die formale Anlage eines Kunstwerks bestimmen könne. So war er der Idee der Symphonischen Dichtung abhold. Die meisten der diesbezüglichen Werke Liszts waren ihm, da sie in Wien damals übergangen wurden, nicht bekannt«. (Göll.-A. 4/2, 168)

Vollends muss die Kenntnis der Erstfassung gerade der *Dritten Sinfonie* aber auch den Glauben an den Wagner-Einfluss sehr erschüttern. Bruckner geht in dieser frühen Version, was den Orchestersatz betrifft, sowohl horizontal wie vertikal vom

Prinzip der Orgelregistrierung aus: nirgends, idealtypisch gesagt, die berühmte Wagnersche »Kunst des Übergangs«, sondern kyklopische Tableaus, in scharfkantigen Blöcken gegeneinander gesetzt (siehe oben den Abschnitt »Orgelspiel, Präludierkunst, Improvisation«). Erst in den späten Fassungen wird Bruckner unter dem Anpassungsdruck seines Werkstatumfelds die Zäsuren verschleifen, den Satz »wagnerianischer« machen, ohne allerdings seine Grundstruktur zu verändern. Sein Wiener Umfeld aber war es primär, das Bruckner als »Neudeutschen« an die Nachwelt lieferte: Der erste Biograph, August Göllerich, war Liszt-Schüler; das »wagnerianischste« Erscheinungsbild weisen die Brucknerschen Partituren in den Fassungen der Brüder Schalk, seiner Schüler, auf, unter denen mehrere der Sinfonien zunächst an das Licht der Öffentlichkeit gelangten (dazu Leibnitz 1988 sowie Fuchs 1986).

Der Sache nach also scheint der neudeutsche »Einschlag« bei Bruckner auf Handwerklich-Technisches hinauszulaufen, etwa dahingehend, dass der sinfonische Anspruch es erfordere, auch technisch auf dem neuesten Stand zu sein. Es ist sehr bezeichnend, dass Bruckner sowohl an Schuberts *b-Moll-Sinfonie* in Vorläuferschaft zu Wagners *Tristan* ausdrücklich den Aspekt der Harmonik würdigte, denn der avancierte Gebrauch der Harmonik und besonders der Einsatz von Enharmonik wurde zum materialen Kern des musikalischen »Fortschritts« im 19. Jahrhundert gezählt. Oder noch elementarer: Vielleicht ist es der »kolossale Aufbau«, den Bruckner neben der kühnen Harmonik an Liszts *Faust-Symphonie* rühmte (Stradal 1932, 973), die Monumentalität, die erweiterten Zeitdimensionen der Wagnerschen Musik, das komponierte »Misterioso«, sozusagen ein mit dem Erlebnis von Beethovens *Neunter Sinfonie* und Wagners »mystischem« Orchester überschriebenes Urerlebnis des St. Florianer Kircheninnenraums, das Bruckner mit den avanciertesten Mitteln seiner Zeit zu reproduzieren beabsichtigte.

## Literatur

- Aschauer, Mario: Lektionen in Spontaneität, oder: Zwei Orgelstücke Anton Bruckners im Lichte der zeitgenössischen Präludierkunst. Referat zum Symposium Anton Bruckner und die Wiener Klassik. Linz 2009 (Dr.i.V.).
- Biba, Otto: Der Cäcilianismus. In: Renate Grasberger (Hrsg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, 123–128.
- Bockholdt, Rudolf: Beethoven und Bruckner: Analoges und Inkommensurables. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 73–77.
- Buchmayr, Friedrich: Franz Schubert, der Linzer Freundeskreis und das Stift St. Florian. In: Schubert-Perspektiven 8 (2008), 135–190.
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6). Laaber 1980.
- : Bruckner und die Programmusik. In: Christoph Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 7–32.
- Floros, Constantin: Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden 1982.
- Flotzinger, Rudolf: Versuch einer Geschichte der Landmesse. In: Renate Grasberger (Hrsg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, 59–71.
- Fuchs, Ingrid: Klingt Bruckner »wagnerisch«? Eine Studie zum orchestralen Klangbild Bruckners und Wagners. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich (= Bruckner-Symposion 1984). Linz 1986, 111–122.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Franz Schuberts Große C-Dur-Symphonie. Zu den Formbildungsprinzipien in Schuberts Spätwerk. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Entwicklungen – Parallelen – Kontraste. Zur Frage einer »österreichischen Symphonik« (= Bruckner-Symposion 1993). Linz 1996, 111–118.
- : »Himmlische Länge« und »symphonischer Strom«. Bruckner, Schubert und das Problem der »Form«. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 99–116.
- : Bruckners Wagner-Zitate. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 115–133.
- Horn, Erwin: Orgelgemäße Strukturen in der Sinfonik Anton Bruckners. In: Steffen Lieberwirth (Hrsg.): Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Kongressbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium Leipzig 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988, 74–89.
- Jackson, Timothy L.: »John the Baptist to Wagner-Jesus«: Large-scale Enharmonicism in Bruckner and His Models. In: Bruckner-Jahrbuch 1991/92/93. Linz 1995, 61–107.
- Kantner, Leopold: Anton Bruckners Kirchenmusik – Franz Liszts Kirchenmusik. Ein Vergleich. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Barbara Karl/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposion 1987). Linz 1989, 79–82.
- Kaufmann, Harald: Versuch über das Österreichische in der Musik. In: ders.: Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung. Wien 1970, 24–43.
- Krones, Hartmut: Musiksprachliche Elemente aus Renaissance und Barock bei Anton Bruckner. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 53–72.
- Lederer, Joseph-Horst: »Zurück in die Zukunft« – Zu Bruckners Beethoven-Rezeption in der Finalgestaltung des symphonischen Frühwerks. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Entwicklungen – Parallelen – Kontraste. Zur Frage einer »österreichischen Symphonik« (= Bruckner-Symposion 1993). Linz 1996, 119–134.
- Lindner, Andreas/Jahn, Michael: Die Musikhandschriften des Augustinerchorherrenstiftes St. Florian. Teilband 1: Die weltlichen Werke (= Veröffentlichungen des RISM-Österreich, Reihe A, Bd. 2a). Wien 2005.
- Maier, Elisabeth/Zamazal, Franz: Anton Bruckner und Leopold von Zenetti (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 3). Graz 1980.
- Maier, Elisabeth: Der Choral in den Kirchenwerken Anton Bruckners. In: Renate Grasberger (Hrsg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, 111–122.
- : Ignaz Dorns Charakteristische Symphonie »Labyrinth-Bilder«. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Barbara Karl/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposion 1987). Linz 1989, 66–78.
- Märker, Michael: Hat Bruckner das Adagio der Zweiten im »Mendelssohnschen Stil mit Honigsüße« komponiert? Über die Mendelssohn-Rezeption Anton Bruckners. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner – Vorbilder und Traditionen (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 177–186.
- Marx, Adolph Bernhard: Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. 2 Bde. Berlin 1859.
- Mayer, Johannes-Leopold: Haydn, Bruckner und die »Pietas Austriaca«. Referat zum Symposium Anton Bruckner und die Wiener Klassik. Linz 2009 (Dr.i.V.).



- Partsch, Erich Wolfgang: Linie oder Konstrukt? Überlegungen zu einer »österreichisch« geprägten Symphonik. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Entwicklungen – Parallelen – Kontraste. Zur Frage einer »österreichischen Symphonik«* (= Bruckner-Symposion 1993). Linz 1996, 77–82.
- : Bruckner und Schubert. Zu Interpretation und Kritik einer vielbehauppteten Beziehung. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner – Vorbilder und Traditionen* (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 79–97.
- Petermayr, Klaus: Anton Bruckner und Joseph Haydn. Referat zum Symposion Anton Bruckner und die Wiener Klassik. Linz 2009 (Dr.iV.).
- Praßl, Franz Karl: Die österreichische Choralpflege im 19. Jahrhundert. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner – Vorbilder und Traditionen* (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 35–51.
- Reiter, Elisabeth: Nochmals: Die »Wagner-Zitate« – Funktion und Kontext. In: *Bruckner-Jahrbuch 1994/95/96*. Linz 1997, 79–89.
- Schütz, Karl: Von der Orgelimprovisation zur Symphonie. Ein Beitrag zur Klangvorstellung Anton Bruckners. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*. Wien 1975, 271–284.
- Slapnicka, Harry/Zinnhobler, Rudolf/Wessely, Othmar/Zamazal, Franz: Staat – Kirche – Schule in Oberösterreich. Zu Anton Bruckners sozialhistorischem Umfeld (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 10). Wien 1994.
- Steinbeck, Wolfram: Bruckner, Anton. In: *MGG<sub>2</sub>. Personenteil*, Bd. 3 (2000), Sp. 1038–1105.
- Stephan, Rudolf: Bruckner und Liszt. Hat der Komponist Franz Liszt Bruckner beeinflusst? In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Barbara Karl/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne* (= Bruckner-Symposion 1986). Linz 1989, 169–189.
- Stradal, August: Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit. In: *Zeitschrift für Musik* 99 (1932), H. 10, 853–869.
- Voss, Egon: Wagner-Zitate in Bruckners Dritter Sinfonie? Ein Beitrag zum Begriff des Zitats in der Musik. In: *Die Musikforschung* 49 (1996), 403–406.
- Wagner, Manfred: Bruckners Sinfonie-Fassungen – grundsätzlich referiert. In: Franz Grasberger (Hrsg.): *Die Fassungen* (= Bruckner-Symposion 1980). Linz 1981, 15–24.
- : Bruckner. Mainz/München 1983.
- Wessely, Othmar: Bruckners Mendelssohn-Kenntnis. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*. Wien 1975, 81–112.
- (Hrsg.): *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich* (= Bruckner-Symposion 1984). Linz 1986.
- Williamson, John: Programme Symphony and Absolute Music. In: John Williamson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Bruckner*. Cambridge 2004, 108–120.
- Winkler, Gerhard J.: Anton Bruckner – ein Neudeutscher? Gedanken zum Verhältnis zwischen Symphonie und Symphonischer Dichtung. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich* (= Bruckner-Symposion 1984). Linz 1986, 149–162.
- : Anton Bruckner und die Neudeutsche Schule – Versuch einer Bilanz. In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner – Vorbilder und Traditionen* (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 187–201.
- : Die Neudeutschen und die Liszt-Rezeption in Österreich. In: Detlef Altenburg/Harriet Oelers (Hrsg.): *Liszt und Europa*. Laaber 2008, 223–245.
- Zamazal, Franz: Johann Baptist Schiedermayr. Ein Vorgänger Bruckners als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich* (= Bruckner-Symposion 1990). Linz 1993, 119–160.
- : Oberösterreich als Schubert-Quelle: Was kannte Bruckner von Schubert? In: Andrea Harrandt/Uwe Harten/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner – Vorbilder und Traditionen* (= Bruckner-Symposion 1997). Linz 1999, 117–176.

# Bruckners Musik

von Giselher Schubert

Das Skizzieren von Grundzügen der Musik Anton Bruckners sieht sich mit einer Fülle von antagonistisch aufeinander bezogenen ästhetischen und kompositionstechnischen Kriterien konfrontiert, die sich bei keinem anderen großen Komponisten in dieser Weise finden und die eine Einsicht in die Eigenheiten seiner Musik erheblich erschweren, zum Teil sogar geradezu unterlaufen. Die Konfiguration dieser schroff wechselnden Kriterien, die zur möglichst ungeschmälerten Darstellung der musikalischen Faktur bemüht werden müssen, fordert geradezu zur Revision von musikhistorischen Einsichten heraus, die in der Regel nur widerspruchsfreie Eindeutigkeit gelten lassen. Bruckners Musik erhält jedoch ihre unverwechselbare Physiognomie durch eine Komplexität voller verwirrender Widersprüche, die festzuhalten und so weit als möglich verständlich zu machen sind.

## Musik zwischen Gegensätzen

Völlig zu Recht nannte Leopold Nowak Bruckner ein »Genie zwischen Gegensätzen«, das es vollbrachte, sie »zur Einheit zu führen« (Nowak 1973, 144 f.) – wie immer auch solche »Einheit« beschaffen sein mag. Bruckner unterwarf sich strengster langjähriger, ebenso zäh wie geduldig und erfolgreich absolvierter kompositionstechnischer Schulung, und doch erfolgten die Entfesselung und der Durchbruch seiner originären kompositorischen Schaffenskraft ebenso plötzlich wie unvorhersehbar und unerwartet. Ausgelöst wurde dieser Durchbruch durch das Erlebnis von Wagners

»großer romantischer Oper« *Tannhäuser* 1863 in Linz, doch verschrieb sich Bruckner mit der Komposition vor allem von Sinfonien dann einer Gattung, die nun gerade Wagner seit Beethovens *Neunter Sinfonie* als abgelebt empfand und über die er das »geschichtsphilosophische« Verdikt des definitiven »Endes« verhängte. Zudem besaß Bruckner weder literarische Interessen noch war er literarisch gebildet, während für die Neudeutschen um Wagner und Liszt, denen sich Bruckner zugehörig fühlte, deren Nähe er suchte und die er über alles verehrte, die musikalische Bildung und die Musikauffassung immer auch literarisch vermittelt waren und sich einerseits in ihren zahlreichen Schriften, andererseits etwa in der Gattung der Sinfonischen Dichtung niederschlug. Bruckner hat weder substantielle Schriften verfasst noch Sinfonische Dichtungen komponiert. Er soll sogar etwa Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* nur mithilfe eines Klavierauszuges ohne Singstimmen und Text studiert haben. Bruckner machte sich zunächst als überragender Organist und Orgelprovisor auch international einen Namen, aber nennenswerte Orgelmusik hat er nicht komponiert, und die Sinfonien schrieb er außerhalb jener Institutionen, in denen er als Organist wirkte. Doch erkannte man in seinen Sinfonien in der Ausgestaltung der blockhaft-kontrastreichen, registerhaften Instrumentierung in homogenen Instrumentengruppen (Holzbläser, Blechbläser, Streicher), im fast schon konsequenten Aussparen bestimmter Instrumente (Harfe bis auf die *Achte Sinfonie*, Englisch Horn, Es-Klarinette, Bassklarinette, Kontrafagott) und Instrumentengruppen (Schlagzeug unbestimmter Tonhöhe bis auf Be-

cken und Triangel), in der mitunter schroff wechselnden Dynamik oder in manchen Zügen einer scheinbar assoziativen Formentwicklung grundsätzliche Einflüsse von Orgelmusik und -improvisation wieder. Bruckner besaß denn auch keine Hemmungen, in seinen Orgelimprovisationen Themen aus Wagners Musikdramen oder aus seinen eigenen Sinfonien zu nutzen. Werden seine Sinfonien auch als »Messen« für den Konzertsaal gedeutet, so gelten umgekehrt seine drei großen Messen, in denen sogar »theatralische« Züge spürbar werden, auch als »Sinfonien« für die Kirche (Floros 2004, 91). Gattungsspezifische Unterschiede lassen sich in der Musik Bruckners denn auch kaum ausmachen: Die Messen, das *Te Deum* und der 150. *Psalms* tragen unverkennbar sinfonische Züge, in den Sinfonien machen sich, wie erwähnt, Einflüsse von Orgelmusik bemerkbar, das *Streichquintett* als das einzige substanzielle Kammermusikwerk wirkt orchestral erfunden, und die geistliche Musik a cappella bedient sich als »Gebrauchsmusik« charakteristischerweise der Stilkopie, ohne freilich epigonal zu wirken.

Solche Antagonismen reichen weiter bis in den Habitus und bis in kompositionstechnische Einzelheiten der Brucknerschen Musik hinein. Die feierlich-erhabene Monumentalität seiner Musik, die sich dem Hörer in den glanzvollen, bezwingenden, ja überwältigenden Aufgipfelungen der Musik als ein So-und-nicht-anders-Sein der Werke aufdrängt, scheint alles Ephemere und Zufällige auszuschließen, und doch hat Bruckner die meisten seiner Sinfonien zum Teil sogar mehrfach überarbeitet, so dass ihrer Faktur in jeder Fassung ein Moment von Kontingenz, also von bedeutungsvoller Zufälligkeit eingeschrieben bleibt. Das jeweilige Werk wirkt im Hörerlebnis »endgültig«, ohne dass die Musik in einer »endgültigen«, definitiven Fassung in den jeweiligen Werken vorzuliegen scheint. In allen Sinfonien lassen sich die gleichen Formdispositionen wiederfinden, die freilich nicht zu einer wachsenden Souveränität oder Routine in ihrer Anwendung bei Bruckner führten, sondern eher die Überarbeitungsvorgänge stimulierten oder doch erleichterten. Zudem schränkten sie die musikalische Erfindung keinesfalls ein oder lähmten sie, sondern sie forderten sie heraus und entfesselten sie, indem sie ihr eine Grenze setzten. Durch solche auch in allen Revisi-

onen regelmäßig wiederkehrenden Formdispositionen wuchsen den Brucknerschen Formenwelten gewissermaßen statisch-architektonische, schablonenhafte Züge zu, die er durch die von ihm sehr sorgsam in den Partituren kontrollierte, rhythmisch-metrisch möglichst völlig regelmäßige, »quadratische« Taktgruppengliederung hervorkehrte und intensivierete, und doch drängt sich ebenso der gewaltige Impetus des Musikablaufs in mächtigen Steigerungswellen auf, die den Eindruck von grundsätzlicher architektonischer »Statik« ebenso sinnfällig wie seltsam dynamisch-stringent ergänzen, so dass sich fast schon im Sinne von modernen Zeitmodi von »rasendem Stillstand« sprechen ließe. Bruckner war sogar bereit, etwas von seiner über die von ihm geschaffene Musik verfügenden Autonomie als Komponist abzutreten und die jeweils aufzuführende Werkgestalt den Dirigenten verständnisvoll anheimzustellen, um seine eigene Fassung zuversichtlich »späteren Zeiten« und einem »Kreis von Freunden und Kennern« anzuvertrauen (Briefe 2, 114). Unerbittlich verlangte er im Kompositionsunterricht von seinen Schülern die Beachtung und Respektierung traditionell sanktionierter Satzregeln, doch gegen Eingriffe seiner Schüler in seine Werke wehrte er sich kaum. So wenig Bruckner je eine Sinfonie aufgrund von Aufträgen oder auf eine Aussicht auf Aufführung hin komponierte – nach August Halm rage eine Zuhörerschaft gar nicht in Bruckners Vorstellungen hinein (Halm 1978, 178), und für Peter Gülke sind Bruckners musikalische Mittel sogar auf eine Dimensionierung hin angelegt, »der unsere einordnende Erfahrung kaum gewachsen ist« (Gülke 1989, 136) –, so unmittelbar können sich kompositorische Maßnahmen jedoch auch aus der banalen Lebenswelt herleiten bis hin zu jenen Zeiten, in denen er als Dorfschullehrer mit einer Geige zum Tanz aufspielte, um seine kümmerliche Besoldung aufzubessern (Eckstein 1923, 22). Ernst Decsey überlieferte, dass sich Bruckner über die Gleichzeitigkeit von Tanz und Choral im Finale der *Dritten Sinfonie* mit den Worten äußerte: »Sehen Sie, hier im Haus großer Ball – daneben liegt der Meister auf der Totenbahre! So ists im Leben und das habe ich im letzten Satz meiner dritten Symphonie schildern wollen: die Polka bedeutet den Humor und Frohsinn in der Welt – der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr«

(nach Kurth 1925, 866). So unbeholfen und trivial Bruckners programmatische Äußerungen zu seiner *Vierten* und *Achten Sinfonie* wirken, so prägnante, vielschichtige musikalische Ausdruckscharaktere und -formen führte er nicht nur durch Anweisungen wie »misterioso« oder »feierlich«, durch volksmusikalische Anklänge, Ländler, Märsche, Trauermärsche, Choräle, prägnante Blärsignale und -fanfaren, Vogelrufe, Zitate oder musikalische Anspielungen auf eigene oder fremde Werke, sondern auch durch sich spontan mitteilende Raumwirkungen (Nähe, Ferne, Höhe, Tiefe) oder Bewegungsformen (schnell, langsam, bedächtig, zögernd) in seine Musik ein. So synkretistisch solches Komponieren wirken mag, welches das Aufspüren und Rekonstruieren von – womöglich auch noch vielsagend-verschwiegenen – außermusikalischen Programmen zu stimulieren scheint, so sehr gelingt es Bruckner, sie in eine »reine« Musik zu verwandeln, an deren Authentizität, Originalität, Reichtum, Differenziertheit und Ausdrucksgewalt keine Programme – vor allem auch diejenigen nicht, die er selbst in Briefen zu suggerieren trachtete – heranreichen.

Bruckners seit 1863 komponierte originäre Musik, so lässt sich pointierend zusammenfassen, wurde durch ein ursprüngliches Musikerlebnis entfesselt, an das er mit eigenen Werken aber kaum unmittelbar anschloss. Er verschränkte in seinen Werken Musikarten und musikalische Ausdruckscharaktere, die unvereinbar scheinen; er gab ihnen einen rigiden Werkcharakter und gelangte zu einem Werkbegriff, der sich in den Werkfassungen auflösen scheint. Bruckner unterwarf sie einer geradezu pedantischen rhythmisch-metrischen Kontrolle und standardisierte die Formdispositionen, doch setzte solche nachgerade zwanghafte Kontrolle zugleich auch seine schöpferische Fantasie frei; er verschachtelte seine grundsätzlich architektonisch-statisch wirkende Formgestaltung mit dynamisch ausladenden, unheimlich stringenten Steigerungsanlagen; er gab einigen Werken durchaus programmatische Züge, die aber nicht zum Status von zuverlässig ausformulierten Programmen fanden, die ohnehin hinter der Ausdrucksgewalt der Musik zurückstehen und an die noch so suggestive sprachliche Vermittlungsversuche auch dann nicht heranzureichen scheinen, wenn Majestäten und Könige, der deut-

sche Michel und reitende Kosaken aufgebieten werden; er entzog sich im monumentalen, gleichsam geschichtslosen Habitus der Werke, die wie ein »Naturereignis« wirkten (Dahlhaus 1980, 228), seiner Zeit und wusste sich dem Alltag seiner Lebenswelt durchaus noch verpflichtet. Die Auseinandersetzung mit solchen Antagonismen, auf die sich eine Charakterisierung der Brucknerschen Musik einzulassen hat, muss um so mehr an die Geschichte der kompositionstechnisch akzentuierten Bruckner-Deutungen anschließen, als entsprechende authentische Schriften Bruckners fehlen, denen im Sinne einer Entwicklung seines Selbstverständnisses zunächst und in einer ersten Instanz zu folgen wäre. Der Zugang zur Faktur der Brucknerschen Musik lässt sich, zumindest teilweise, über die Geschichte ihrer Deutung finden, der hier, angeleitet von grundsätzlichen Fragen wie der Identität der Musik und der Vielzahl der Werkfassungen und Überarbeitungsvorgänge oder der Schematisierung der Werkanlagen und der Werkindividualität in Auszügen nachgespürt wird.

## Werke und Werk

Über der Standardisierung und Schematisierung der Formanlagen scheinen die Sinfonien Bruckners, in denen sein Œuvre zweifellos kulminiert, nicht nur einen bestimmten Sinfonietypus in immer neuen Varianten auszuprägen, sondern auch sich zu einem einzigen Werk zu gruppieren, das den Inbegriff der Brucknerschen Musik umschreibt. Der Komponist Hans Pfitzner meinte etwa, Bruckner habe nicht neun (von ihm gezählte) Sinfonien sondern nur eine komponiert, weil sie sich alle gleichen (Nowak 1973, 157). August Halm veröffentlichte 1913 seine Bruckner-Monographie demonstrativ mit einem Titel in der Singular-Form *Die Symphonie Anton Bruckners*; man erfährt in diesem Buch noch nicht einmal, wie viele Sinfonien Bruckner überhaupt geschrieben hat. Und Peter Gülke hob auf eine hinter allen Sinfonien Bruckners liegende imaginäre, unhörbare »Hauptmusik« ab, welche den Werken Individualität und Eigenständigkeit raube (Gülke 1989, 101). Demnach wäre herauszufinden, welche

Eigenschaften einer Musik zugesprochen werden, bei der es offenbar schwer fällt, zwischen dem Allgemeinen der Musik und dem Besonderen der Werke zu differenzieren.

Die konstanten, regelmäßig wiederkehrenden, schematisch-schablonenhaften Züge der Brucknerschen Musik hatte Bruckners Schüler Franz Schalk hervorgehoben und zugleich indirekt als ephemere heruntergespielt:

»In der Tat gibt es nichts Primitiveres als die Brucknersche Form. Kaum je ist einer von den Großen mit dem Formproblem sorgloser umgegangen als Bruckner. Er hat sich ein sehr einfaches Schema für seine Sätze zurecht gelegt, darüber offenbar niemals spekuliert und in all seinen Sinfonien ganz gleichmäßig festgehalten. Hauptthema, hier und da eine Art Introitus vorher, Seitensatz, den er stets sehr charakteristisch mit dem Wort Gesangsperiode bezeichnete, und Schlußperiode für die Ecksätze. Seine Adagios sind alle dreiteilig: Hauptthema, zweites Thema (Gesangsperiode), von denen das erste zweimal irgendwie variiert wiederkehrt, während das zweite nur eine Reprise erfährt. Seine engsten und geschlossensten Sätze sind stets die Scherzi, in denen allein das rhythmische Element den ›Gesang‹ überwiegt oder ganz verdrängt.« (Schalk 1935, 89 f.)

Schalks Bemerkungen provozieren durch eine Verharmlosung des Formproblems, die von Ignoranz nicht mehr zu unterscheiden ist.

## Erlebnis der Form

Den selbst von Bruckners Schülern hervorgehobenen rohen Schematismus der Brucknerschen Formenwelt differenzierte August Halm anspruchsvoll und subtil durch seine Auffassung der Brucknerschen Musik als einer nachdrücklichen Zeitkunst, der er im Sinne eines »Erlebnisses der Form« originell auf die Spur zu kommen versuchte. Ihm geht es im Kontext einer Phänomenologie musikalischer, thematisch oder formal fundierter »Kulturen« um das Sinnverstehen musikalischer Zeitgestaltung. Seine Bruckner-Analysen gründen in der Erkenntnis, dass der Modus der musikalischen Zeit im Erlebnis der Form durch die jeweilige Art der musikalischen Erscheinung differenziert wird. In der Gegenwart des musikalischen Erlebens sei Vergangenes aufbewahrt und Zukünftiges antizipiert. Gegenwart, so Halm, sei immer, aber in der Musik erleben wir nicht immer

Gegenwart. So teile sich in den Anfängen der Sinfonien Bruckners etwas »Unzeitliches« mit: »Wir spüren es: hier beginnt nicht ein Musikstück, sondern die Musik selbst hebt an«, oder: »Bruckner fängt mit dem an, was geschehen musste, damit es Geschichte gäbe« (Halm 1913, 42). In Bruckners Themen der ersten Hauptgruppe der Kopfsätze herrsche

»ganz oder zunehmend der Wille zum Folgenden, der Geist der Zukunft; es ist die dramatische Gruppe. Ihr folgt die zuständliche, die idyllische oder lyrische; das Sich-selbst-Genügen des Melodischen gibt erst das Gefühl der Gegenwart. [...] Ueberall finden wir in der dritten Hauptgruppe die Musik wieder in Gang, mehr noch in Zug oder gleichsam in Flug gekommen, und somit im Gegensatz zur zweiten befindlich, von der ersten aber unterscheidet sie sich doch sehr merklich durch den gelösteren Stil.« (Halm 1913, 47 f.)

Halm erkennt in Formgliedern Brucknerscher Musik ein »Streben im Gewand der Ruhe« oder ein »Verharrenwollen im Habit der Hast«; sie können auch die Charaktere von »Ruhezeit«, »Vorzeit« oder auch »Zwischenzeit« annehmen. Auf diese Weise gelingt es Halm, den Schematismus Brucknerscher Formen nicht nur als einen individuellen Prozess differenziert erfahrbar zu machen, sondern auch Form als ein musikalisches Zeiterleben zur Sprache zu bringen, ohne etwa außermusikalische Programme bemühen zu müssen.

Freilich bleibt das Erlebnis solcher Zeitmodi in der Brucknerschen Musik in letzter Instanz an die verständnisvolle Einsicht des Hörers gebunden und lässt sich, wie Halm selbst erkannte, kaum »objektivieren«; er könne, so Halm, nicht »beweisen, dass es Bruckner gelungen ist, grosse Organismen von Sätzen und Symphonien zu schaffen [...]. Ersehen lässt sich Bruckners Wille zur Form [...]. Der Erfolg dieses Willens aber lebt nur im Eindruck« (Halm 1913, 80 f.). Halms einsichtsvolle und geistreiche Beobachtungen wirken mehr oder weniger plausibel, ohne nüchtern »bewiesen« werden zu können oder sich in benennbare kompositionstechnische Kategorien Brucknerscher Musik zu verwandeln. Entsprechend wuchs das Bedürfnis, ein kompositionstechnisches Verständnis der Brucknerschen Musik zu entwickeln und seine unbestreitbare kompositorisch-handwerkliche Souveränität und Meisterschaft, den irritierenden Schematismus der Formen und eine musikalische Entwicklungslogik, welche Kürzungen, Erweite-

rungen, den Austausch oder den Wegfall einzelner Formglieder zulässt, aufeinander zu beziehen und wechselseitig zu erhellen.

## Kompositionstechnische Charakterisierungen

Von solchen erkenntnisleitenden Interessen zeigen sich die eindringlichen Analysen Brucknerscher Musik getragen, die Werner Korte bot: »Was den Zeitgenossen schablonenhaft und schematisch vorkam, ist in Wirklichkeit das Ordnungsverfahren einer schöpferischen Notwendigkeit« (Korte 1963, 46). Dieses »Ordnungsverfahren« entwickelte Korte als System der Brucknerschen Themenbildung und ihrer variativen Verarbeitung in Reihungsformen, die eine eingreifende Neugestaltung des Tradierten einschließen. Korte charakterisierte die Brucknerschen Hauptthemen als primär rhythmisch, weniger melodisch-intervallisch geprägte, relativ kurze Tonkonfigurationen, die in sich geschlossen wirken und weder einen melodischen »Antrieb« noch überhaupt einen »Entwicklungstrieb« gewissermaßen von sich aus besitzen. Er nannte eine solche in sich geschlossene, antriebslose thematische Konfiguration als Hauptthema »thematische Kernzeile«, die Bruckner syntaktisch halbsatzartig durch variierte Wiederholung weiterführt. Unverändert wiederholt wird fast nur die Rhythmik der »Kernzeile«, variiert hingegen werden die Intervalle und die Harmonik. Entscheidend ist nun die Einsicht, dass diese Konfiguration von Kernzeile und variiertem Wiederholung in der Themenaufstellung in veränderten, gesteigerten und monumental erweiterten Dimensionen auch die großformalen Zusammenhänge der Brucknerschen Musik prägen. Dabei lassen sich zwei Typen von Formgestaltung unterscheiden: die »Addition«, bei der Gleiches (variiert) wiederholt wird, und die »Reihung«, die Verschiedenes in einen unmittelbar spürbaren Zusammenhang rückt. Zudem kann Bruckner zwischen verschiedenen thematischen Konfigurationen rhythmische, intervallische und melodische Beziehungen knüpfen.

In diesem addierenden oder reihenden Formkonzept übernehmen die »quadratische« Metrik

und die rhythmischen Modelle oder Muster regulative Funktionen; sie stiften Zusammenhang und Kontinuität, während die Harmonik, die Melodik, die Kontrapunktik oder die Satztechnik variative Aufgaben übernehmen: eine Harmonik, die sich als leittönig-gleitende Klangverwandlung voller überraschender, unvorhersehbarer Wendungen von konstruktiven Beziehungen weitgehend emanzipiert, eine Melodik, die Bruckner in der von ihm so genannten »Gesangsperiode« des Seitenthemenkomplexes der Ecksätze zur Doppelmelodie erweitert und intensiviert, eine Kontrapunktik, die weitgehend zu einem Mittel thematischer Darstellungen verwandelt wird, und eine Satztechnik, die vor allem in gewaltigen Klangflächen oder in den machtvollen Steigerungsabläufen dann auch alle Satzglieder gleichartig vereinheitlichen und aufeinander zu beziehen vermag. Korte fasst zusammen: »Die Teile sind als komplexe Stücke miteinander verbaut, und ruckweise springt der Ablauf von Gruppe zu Gruppe. Eine freie, vegetative Entfaltung der sich fortzeugenden Substanz – wie bei Schumann oder Wagner – ist für Bruckner ganz unmöglich« (Korte 1963, 39). So rückt Bruckner wohl die deutlich voneinander abgehobenen Formglieder addierend oder reihend in einer Art aneinander, die auf dem Hintergrund der traditionellen Formen schablonenhaft-schematisch wirkt, doch verwandelt sich ihr traditioneller Formsinn: Durch die Art der beschriebenen Themenaufstellungen, die bereits variative Verfahren nutzen, erhält der traditionelle Formteil der Exposition in Sonatensätzen etwa einen Durchführungscharakter, und die Teile der Durchführung und der Reprise erweisen sich als »aufbereitende Wiederholung« der Exposition im Sinne einer freieren Behandlung der ursprünglichen Abfolge der Formglieder (Durchführung) oder der Beibehaltung ihrer Abfolge (Reprise):

»Exposition, Durchführung und Reprise sind aufgereihete Durchführungsguppen. Die »Exposition« ist die erste Selbstdurchführung einer Groß-Gruppe, die »Durchführung« ist die zweite Durchführung dieser Groß-Gruppe (wobei mit ihrer inneren Struktur freier verfahren wird), und die »Reprise« stellt deren dritte Durchführung dar (wobei wiederum die alte Abfolge der Glieder eingehalten wird)«. (Korte, 51)

In solchem Formsistem, das von der Themenaufstellung bis zur Gesamtform der Sätze und Werke

die Musik Bruckners prägt, gibt es keine thematische Logik, die aus prozesshaft-stringenter motivisch-thematischer Arbeit erwächst. Die schweifende Harmonik mit ihren alterierten Klängen, chromatischen Fortschreitungen, harmonischen Rückungen ermöglicht unvorsehbare, schroffe Richtungswechsel. Die Polyphonie streng geführter, obligater Stimmen verwandelt sich in eine Kontrapunktik, die Themen wie »Bausteine« in ihren verschiedenen Formen (Umkehrung, Engführung, Verkleinerung, Vergrößerung) kombiniert. Die Instrumentierung färbt diese Bausteine und Formglieder prägnant durch individualisierende, blockhafte Klanggestaltung ein und spart den klanglich nivellierenden orchestralen Mischklang eher aus. Und zudem lassen auch die gliedernde Dynamik, die Tempogestaltung, die Artikulation, die Satzart und die Satzdichte oder auch die markanten Einschnitte und Zäsuren Bruckners addierendes und reihendes Formsystm hervortreten. Bruckner kehrt nicht nur seine Kompositionsmittel nach außen und verschmätzt den Schein von »geheimnisvoller« musikalischer »Naturwüchsigkeit«, sondern setzt geradezu auch die Materialität seiner Kompositionsmittel – das rein Harmonische, Rhythmische, Melodische oder Klangliche – eindrucksvoll ins Werk. Die monumental-machtvollen Dimensionen der Brucknerschen Musik, die das hergebrachte Maß hinter sich zu lassen scheinen, behalten deshalb immer auch einen gewissen »musikantischen« Zug, der wesentlich zur »überwältigenden Selbstverständlichkeit« der »symphonischen Monumentalität« seiner Musik beiträgt (Dahlhaus 1980, 225), die dann auch als »intellektlos« und »naturhaft« beschrieben wurde (Bekker 1918, 55). Solches Gestalten ermöglicht es Bruckner zudem, der Musik in gewissen Grenzen immer auch eine andere Fassung zu geben:

»Das Parataktische dieser Bauweise bringt das Auswechselbare oder Eliminierbare der Glieder notwendig mit. Diese Glieder sind nicht absolut und notwendig miteinander verknüpft, es besteht eine nur relative Notwendigkeit der Bindung zwischen ihnen. Eine aus der Struktur ableitbare syntaktische Konsequenz zur Bildung des »Ganzen« ist nicht nachweisbar.« (Korte 1963, 54)

## Wendung zur Individualität der Werke

So sehr Korte mit kompositionstechnischen Kriterien die Einsicht in die Faktur der Brucknerschen Musik grundsätzlich gefördert hat, so unbefriedigend bleibt seine Folgerung, dass für das »Ganze« der jeweiligen Sätze und Werke, für die nachdrückliche »Notwendigkeit« ihrer jeweiligen Faktur grundsätzlich keine Kriterien entwickelt werden können. Denn: So sehr sich durch einen Vergleich der Fassungen nur eine »relative Notwendigkeit« der Werke aufdrängen mag, so absolut notwendig wirken die Werke in der Situation einer gelungenen Aufführung. Das nötigt dazu, generalisierende Analysen der Musik von spezifischen Analysen der jeweiligen Werke wenn nicht zu trennen, so doch abzuheben und zu unterscheiden. Entsprechend wendete sich die Einsicht in die Musik Bruckners vom Allgemeinen des Œuvres zum Besonderen des jeweiligen Werkes: durchaus im Sinne einer paradox anmutenden allgemeinen Theorie des Besonderen.

Solch eine Wendung bereitete Carl Dahlhaus mit einer Arbeit zu Bruckners Harmonik vor (Dahlhaus 2003). Die Dialektik von Allgemeinem der Musik und Besonderem der Werke erschließt Dahlhaus über einen Vergleich der Deutungen Brucknerscher Harmonik durch Korte und Halm. Korte charakterisiert, wie erwähnt, Bruckners Harmonik als »leittonig-gleitende Klangverwandlung«, die auch dann »ziellos« wirkt, wenn sie am Ende eines Formteiles ein tonales Zentrum befestigt. Solche Harmonik besitzt nach Korte mit ihrer Mehrdeutigkeit und Umdeutbarkeit keine »konstruktive« Bedeutung und entspricht damit genau der »antriebslosen«, in sich abgeschlossenen »Kernzeile« als dem Grundelement der Brucknerschen Thematik, die mit den offenen Verfahren der Addition oder der Reihung variativ entfaltet werden muss, ohne eine bestimmte Entwicklungstendenz von sich aus zwingend vorzugeben. Anders Halm, der die »kreisende« Harmonik als ein Mittel Bruckners beschreibt, die unterschiedlichen »Zeiten« der Form im Erlebnis der Musik spürbar zu machen. Beide Deutungen verfahren damit generalisierend: Korte fasst die Harmonik als Äquivalent der thematischen Konfiguration, Halm als Artikulation musikalisch differenziert zu erle-

bender Zeit in einer bestimmten Formsituation auf. Korte setzt demnach die Harmonik zur Satztechnik in eine enge Beziehung, Halm hingegen zur Form. Dahlhaus bezieht beide Deutungen, die ›abstrakt‹ oder ›allgemein‹ bleiben und in gewissem Sinne normative Festschreibungen mit sich führen, aufeinander, um zur Einsicht in die Notwendigkeit einer triftigeren und entscheidbaren Analyse der Brucknerschen Harmonik zu gelangen; denn über die Bedeutung oder den Sinn der Brucknerschen Harmonik kann offensichtlich nur werkspezifisch, aber nicht mithilfe generalisierender Annahmen über ihre satztechnische und die formale Bedeutung entschieden werden:

»Die ›Zeiten der Form‹, die ›entwickelnde Variation‹ der Themen und die ›harmonisch-tonalen Charaktere‹ müssen immer von neuem – und das heißt: unter den wechselnden Bedingungen der kompositionsgeschichtlichen Lage einerseits und der Formidee des individuellen Werkes andererseits – in eine ästhetisch-kompositionstechnisch zwingende Relation zueinander gebracht werden.« (Dahlhaus 2003, 716)

Nicht, dass mit solchen Überlegungen der Nutzen und der Sinn generalisierender Analysen der Brucknerschen Musik grundsätzlich bezweifelt wird; vielmehr geht es darum, ihre Geltung zu erkennen, zu bestimmen und sie damit in einer Art nutzen zu können, die abweichende individuelle Ausgestaltungen keinesfalls normativ als womöglich ›vorläufig‹ oder ›defizitär‹ ausweisen.

Solche Überlegungen führten denn auch dazu, die allgemeinen Züge der Brucknerschen Musik noch differenzierter und zudem auch in ihrem Verhältnis zur Musikgeschichte, zur »kompositionsgeschichtlichen Lage« aufzufassen. So schloss wohl Bruckner mit seiner Musik grundsätzlich vor allem an Beethoven und Schubert, in Einzelheiten seiner Kompositionstechnik auch an Wagner und Liszt, aber auch an religiöse Prunkmusik von Berlioz (*Té Deum*; *Grande messe des morts*) an, doch komponierte er gänzlich unbelastet von den ästhetischen und kompositionstechnischen Problemen, welche die nach-Beethovensche Sinfonik von Schumann, Mendelssohn bis Brahms prägten (Hansen 1987, 140). Es gab für Bruckner keine historische Kontinuität in der sinfonischen Musik, in die er seine Werke stellte und in die er sich hätte eingliedern wollen oder können (Gülke 1989, 106). Vielmehr machte sich Bruckner historisch sanktio-

nierte Grundtypen kompositorischer Gestaltung zu eigen, an denen er wie an unveränderbaren Grundprinzipien festhielt wie etwa an der Art der Bildung von Themen, der variativen Themenentwicklung, der Anzahl der Themengruppen und der Sätze, der Disposition der Formteile, der harmonisch-tonalen Klangtechnik, der quadratischen Syntax, der thematisch zu fundierenden Kontrapunktik, an bestimmten musikalischen Satz- und Ausdruckstypen oder -charakteren wie der Fuge, dem Choral, dem Marsch, dem Ländler usw. Solches Komponieren schließt wohl immer auch Traditionelles durchaus eklektisch, losgelöst von historisch-stilistischen Erwägungen oder von einem historisch verpflichtenden ›Stand des Materials‹ ein, doch mehr noch schafft es sich auf diese Weise seine eigene Tradition, die in den generalisierenden Verständnissen der Musik Bruckners ›idealtypisch‹ auf den Begriff gebracht wird. In der notwendigen Differenzierung solchen generalisierenden Verständnisses der Musik durch die Werke lässt sich dann nicht nur der irritierende Schematismus der Brucknerschen Musik als ihre durchaus eigene und unverwechselbare, ja zwingende Form von Tradition auffassen, die sie sich selbst gab, sondern sie macht auch die Entwicklung seines Komponierens transparenter.

## Musik und Werk

In das Zentrum der Erkenntnis und des Verständnisses der Musik Bruckners rückten deshalb auch ganz konsequent Werkmonographien, deren spezifische Einsichten nun kaum mehr verallgemeinert werden können und die Annahme einer virtuellen, unhörbaren »Hauptmusik« hinter den Sinfonien Bruckners, die den Einzelwerken ihre Eigenständigkeit raube, unnötig macht. Die »Hauptmusik« hinter den Sinfonien ist nichts anderes als Bruckners ganz eigene, von ihm selbst geschaffene musikalische Tradition. Entscheidend ist die genannte argumentative Wendung vom Allgemeinen der Musik zum Besonderen der Werke unter musikhistorischen Aspekten. So geht es etwa in einer Arbeit von Rudolf Stephan über die Fassungen der *Dritten Sinfonie* nicht mehr um die Faktur einer Kompositionstechnik, welche



verschiedene Werkfassungen einer Musik ermöglicht, ohne dass sich ihre Identität gänzlich zu verflüchtigen beginnt, sondern um dasjenige, was sich in diesen Fassungen durchaus auch im Sinne einer Entwicklung seines Komponierens substantiell ändert: in diesem Fall um die Steigerung des thematischen Zusammenhangs im Sinne der Intensivierung einer motivisch-thematischen Logik der Musik; es geht um eine »Thematisierung des musikalischen Geschehens«: »Bruckner hat die nichtthematischen Partien seiner Sinfonie durch thematische ersetzt, er hat also bloß harmonisch und metrisch bestimmtes Tönen durch thematisch bedeutungsvolles musikalisches Geschehen ersetzt« (Stephan 1985, 79). Allerdings werden solche Einsichten von einem von der Immanenz des Werkes ablenkenden musikhistorischen Verständnis stimuliert, das, zumindest latent, die kompositionstechnische Entwicklung als »Problemgeschichte des Komponierens« fast schon teleologisch in Schönbergs Idee einer thematischen Logik kulminieren lässt, die den Verlust von harmonisch-tonaler Logik sowie von rhythmisch-metrisch regelmäßiger, erkennbarer Ordnung in zwölfton-technisch fundierter atonaler Musik auszugleichen hat. Freilich geht aus solchen Analysen eher hervor, dass Bruckner zu dieser Kompositionsgeschichte mit seiner Musik dann doch nur allzu Marginales beigetragen hat.

Eine Konzentration auf die Immanenz des Werkes und der Werkidee, wie sie Hans-Joachim Hinrichsen in seinem Vergleich der beiden Fassungen der *Achten Sinfonie* bietet, kommt denn auch zu gänzlich anderen Ergebnissen. Auch Hinrichsen geht vom »Idealtyp« der Brucknerschen Sinfonik aus mit ihrer »auf die Schlussapothese zielende[n], gestufte[n] Überbietungsdramaturgie« (Hinrichsen 2004, 224), die er kompositionstechnisch als Transformationen des Hauptthemas aus dem Kopfsatz, also gewissermaßen als »Geschichte« dieses Themas beschreibt. Die Musik der *Achten Sinfonie* mit ihren beiden Fassungen erschließt sich ihm über die Beziehung von Form und Thema, welche die Dialektik von Allgemeinem und Besonderem in einer ganz anderen Art widerspiegelt: Die thematisch-harmonisch nachdrücklich gestaltete Form des Werkes kann wie ein vorgegebener »Text« wirken, der durch die »Geschichte« des Hauptthemas aus dem Kopfsatz ge-

wissermaßen »ausgelegt« wird, wie umgekehrt auch das Hauptthema als »Text« aufgefasst werden kann, der durch die harmonisch-tonale Formgestaltung eine »Explikation« erhält. Hinrichsen entscheidet sich für die »Auslegung« der Form durch die Geschichte des Themas:

»Vergleicht man den Abschluss der ganzen Sinfonie mit dem Beginn des Kopfsatzes, vor allem aber mit dessen Ende in der zweiten Fassung, dann wird die Entwicklung von der chromatisch gepressten über die rhythmisch reduzierte zur diatonisch befreiten Erscheinungsform des Hauptthemas als ein Grundzug der Werkidee evident.« (Hinrichsen 2004, 232)

Auf diese Weise gelingt es Hinrichsen überzeugend, aus dem Werkkontext heraus die Bedeutung auch jener kompositionstechnischen Maßnahmen Bruckners gänzlich individuell zu begründen, die an sich bekannt sind, also zum »Idealtypus« seiner Sinfonik zu zählen wären und darüber hinaus auch ein allgemeines kompositionstechnisch-stilistisches Merkmal in der Musik der Zeit repräsentieren. Beschrieben werden also nicht nur die Mittel, sondern auch die unterschiedlichen Bedeutungen, die ihnen durch die jeweilige besondere Anwendung in den Werken zuwachsen können. Das gilt auch für die Deutung der Brucknerschen Harmonik, deren werkspezifische Differenzierung Dahlhaus im Anschluss an die generalisierenden Bestimmungen durch Halm und Korte angeregt hatte. Hinrichsen spürt geradezu eine subtile »tonale Dramaturgie« in der Satzfolge der Sinfonie auf, die in der »Kernzeile« des Hauptthemas der Sinfonie in gewisser Weise vorgebildet ist und welche die Höhepunktgestaltungen der Sätze vor allem als eindringliche und beziehungsreiche harmonisch-klangliche Ereignisse, weniger als »thematische Durchbrüche« wirken lässt. Die konventionelle, häufig verwendete, von Wolfram Steinbeck zuerst beschriebene Klangprogression übermäßiger Quintsextakkord – Dur-Quartsextakkord in C-Dur (Steinbeck 1993, 41), durch welche solcher klanglich fundierter »Durchbruch« im Adagio der Sinfonie (1. Fassung) erreicht wird, erhält eine werkspezifisch besonders ausgewiesene, unverwechselbare Bedeutung:

»In ihm [im C-Dur] erfolgt die Verknüpfung des harmonisch exterritorialen Adagiosatzes mit der Dur-Tonika der gesamten Sinfonie. Mit der Fokussierung des Adagio-Höhepunktes auf die Tonika der Sinfonie ist in der ersten

Fassung der Achten das dramaturgische Höhepunkts- und Durchbruchskonzept gegenüber den vorausgegangenen Sinfonien also erheblich gestrafft worden, indem es nicht nur auf die [...] Final-Idee hin ausgerichtet, sondern nun auch auf klanglich-harmonischer Ebene zu lückenloser Konsequenz geschlossen wird.« (Hinrichsen 2004, 234)

Die ausführlichste Werkmonographie auf dem Hintergrund generalisierender Einsichten in die Musik Bruckners für ihre »Satzprinzipien« und für das »Schema der Sätze« liegt mit Wolfram Steinbecks Arbeit über die *Neunte Sinfonie* vor (Steinbeck 1993, 18 ff.). Steinbeck fasst das »Schematische« in der Brucknerschen Musik als »Außenseite« einer sinfonischen Idee auf, die in jedem Einzelwerk ihre spezifische Erfüllung und Ausgestaltung findet (Steinbeck 1993, 17). Und für die Charakterisierung dieser »Außenseite« nutzt er, anders als Halm oder Korte, die traditionellen Kategorien der Formenlehre, die das Traditionelle der Gestaltung und zugleich den Unterschied zu ihr – zumindest indirekt – erhellen. Steinbeck charakterisiert den Typ eines jeden Formteiles der Sonatenhauptsatzform und eines jeden Satzes. Die beiden Rahmensätze jeder Sinfonie tragen jeweils die Sonatenhauptsatzform, die immer die Abschnitte von Exposition, Durchführung, Reprise und Coda aufweisen. Die Exposition umfasst immer drei Themenkomplexe: einen Hauptthemenkomplex, eine dreiteilige »Gesangsperiode« als Seitenthemenkomplex mit zwei melodischen Linien, von denen fast schon jede die Hauptstimme sein könnte, sowie die dritte Themengruppe, die bei struktureller Ähnlichkeit mit dem »Gesangsthema« die rhythmische Prägnanz des Hauptthemas erhält. Sie bricht auf der Dominante ab, und es schließt sich ein viertes »Feld« als eine Art Überleitung zur Durchführung mit thematischem Freiraum für Choralanklänge, Akkordketten oder Zitate an. Der Durchführung mit vier bis fünf Abschnitten gibt Bruckner, so Steinbeck, regelmäßig die größte Steigerungsbewegung (Steinbeck 1993, 32). Die Reprise schließlich, die ihre innerliche formale Legitimation durch den »fertigen« und »wiederholbaren« Charakter der Themen besitzt, wird gegenüber der Exposition teils kontrapunktisch erweitert, teils formal gerafft; zudem fällt das vierte »Feld« der Exposition weg. Die Coda repräsentiert den letzten und gewaltigsten Kulminati-

onspunkt des Satzes. In den Finalsätzen modifiziert Bruckner diese Sonatenhauptsatzform gegenüber den Kopfsätzen durch eine spürbare Synthese von architektonisch-formaler Symmetrie und prozessualer Zielgerichtetheit des Musikablaufs; zudem sind die Themen nicht nur mit denen des Kopfsatzes verwandt, sondern Themen aus vorstehenden Sätzen, vor allem aus dem Kopfsatz, können im Sinne von zyklisch abrundender Formdisposition als Zitate wiederkehren. In den langsamen Sätzen verändert Bruckner die Sonatenhauptsatzform mit drei »Abteilungen«: einer ersten Abteilung als Exposition zweier Themen, einer zweiten als Durchführung, die Bruckner als ein variiertes Wiederaufnehmen der Themen der Exposition ausführt, sowie einer dritten als Reprise, die weniger zu den Themen der Exposition zurück kehrt, als sie vielmehr gesteigert wieder auftreten lässt, wobei er jedoch das zweite Thema ausspart. Die Coda ist im Gegensatz zu denjenigen in den Rahmensätzen ruhig-abklingend gehalten. In den Scherzosätzen schließlich reduziert Bruckner die Thematik auf kurze rhythmische Floskeln; dabei tragen die Scherzo- und die Trio-Teile analoge dreiteilige Repriseformen mit einem durchführungsartigen Mittelteil.

Solche von Steinbeck sehr differenziert beschriebene allgemeine Faktur der sinfonischen Musik Bruckners verhilft ihm zu ebenso charakteristischen wie individualisierenden Einsichten in die Musik der Werke – hier der *Neunten Sinfonie* –, die sonst kaum erreichbar wären, die nun ganz im Sinne der paradoxen allgemeinen Theorie des Besonderen die Plausibilität solcher generalisierenden Analysen ebenso voraussetzen wie schmälern und damit zugleich das Problem der allgemeinen Charakterisierung der Musik Bruckners widerspiegeln, um die sich der vorliegende Beitrag bemüht.

## Verständnis der Musik

Die adäquate Auffassung und das Verständnis der Musik Bruckners lassen sich nicht ein für alle Mal festschreiben, sondern beides verändert sich historisch; und bestenfalls halten sich die historischen Erkenntnisgewinne und -verluste, die sie mit sich

führen können, die Waage. Es steht auch nicht fest, inwieweit über die jeweilige »kompositionsgeschichtliche Lage«, die Dahlhaus als ein Kriterium ins Spiel brachte, der Zugang zur Musik Bruckners zu finden ist und die historische »Stimmigkeit« der Einsichten ausweist und sanktioniert. Die Thematisierung des musikalischen Geschehens, die Rudolf Stephan an Bruckners Revisionen der *Dritten Sinfonie* hervorhob, kann sich, wie beschrieben, zumindest latent von einem bestimmten musikhistorischen Konzept getragen fühlen, das musikalische Logik mit Schönberg vor allem als Logik stringent »entwickelnder« motivisch-thematischer Arbeit auffasst. Wird dagegen auf die klanglich-harmonischen Durchbrüche, auf die »harmonisch-tonale Dramaturgie«, auf das »motivfreie Klanggeschehen«, auf das »bloße harmonisch und metrisch bestimmte Tönen« in Bruckners Musik abgehoben, so ließe sich mit gleicher Berechtigung Bruckners Musik in eine musikhistorische Entwicklung eingliedern, die in Franz Schrekers mit Schönbergs Ideen zeitgleicher Akzentuierung des »reinen Klanges, ohne jede motivische Beigabe« zu sich selbst findet (Schreker 1919, 6 f.). Bruckners Musik scheint beiden musikhistorischen Eingliederungen gleichermaßen standzuhalten, ohne dass sie substantiell etwas zur Charakterisierung seiner Musik beitragen. Manfred Wagner glaubte sogar, Bruckners »Stille« in gewisser Weise auf John Cages Pausenstück 4'33 für beliebige Besetzung beziehen zu können oder in Bruckners Idee der durch Schichtendenken gekennzeichneten musikalischen Architektur Entsprechungen in den Modellen der späteren seriellen Musik aufzuspüren (Wagner 1983, 398). Solche gewiss geistreich-originellen Überlegungen verabsolutieren immer nur eine zeitgenössische Musik, deren Züge auf die Musikgeschichte projiziert werden, ohne genügend zu berücksichtigen, dass

auch diese zeitgenössische Musik einen Zeitkern besitzt, der sie vor allem unter den ästhetischen Prämissen eines notwendigen musikalischen Fortschritts alsbald veralten lässt. Deshalb wäre es auch kaum mehr sinnvoll oder geboten, etwa die skizzierten synkretistischen Züge der Brucknerschen Musik mehr als nötig hervorzuheben, um sie zur Musik etwa Gustav Mahlers in Beziehung setzen zu können, weil diese gegenwärtig fast schon den Inbegriff sinnvoll möglicher Musik zu repräsentieren scheint und sich auf diese Weise die fortwährende »Aktualität« Brucknerscher Musik mühelos erweisen ließe. Der beträchtliche Einfluss Brucknerscher Musik auf diejenige von Mahler und Mahlers nachhaltiger Einsatz für Bruckner stehen zudem fest und brauchen nicht dazu herzuhalten, Bruckners Musik irgendeine ganz besondere Zeitgenossenschaft zu verschaffen. Gerade unter den ästhetischen Prämissen des musikalischen Synkretismus wird es immer zweifelhafter, welche Musik unsere eigene Gegenwart authentisch zu repräsentieren vermag. Cages Arbeiten werden mittlerweile dem abgelebten Neodadaismus zugeordnet (Dahlhaus 1970, 46), und die serielle Musik ist mit den musikalischen Denkformen, durch welche sie ausgebildet wurde, gänzlich verblasst, so dass durch die genannten musikhistorischen Verknüpfungen, wenn man sie als triftig gelten lassen will, der Musik Bruckners kaum noch eine spezifische Modernität oder Zeitgenossenschaft zuzusprechen wäre oder umgekehrt von Bruckners Musik aus noch ein Licht auf Cage oder die serielle Musik fällt oder gefallen ist. Bruckners Musik ist aber auch nicht mit Schönberg, Schreker, Cage oder der seriellen Musik »veraltet«. Vielmehr scheint Bruckners Musik auch dadurch »klassische« – vorbildliche – Züge gewonnen zu haben, dass sie mühelos solche musikhistorischen »Fortschritte« überstand oder hinter sich lassen konnte.

## Literatur

- Bekker, Paul: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Berlin 1918.
- Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil. Mainz 1970.
- : Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1980.
- : Ist Bruckners Harmonik formbildend? In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 6: 19. Jahrhundert III. Hrsg. von Hermann Danuser u. a. Laaber 2003, 705–716.
- Eckstein, Friedrich: Erinnerungen an Anton Bruckner. Wien 1923.
- Floros, Constantin: Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk. Hamburg 2004.
- Gülke, Peter: Brahms. Bruckner. Zwei Studien. Kassel u. a. 1989.

- Halm, August: Die Symphonie Anton Bruckners. München 1913 (1923).
- : Anton Bruckner. In: ders.: Von Sinn und Form der Musik. Hrsg. von Siegfried Schmalzried. Wiesbaden 1978, 176–181.
- Hansen, Mathias: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Anton Bruckner. VIII. Sinfonie c-Moll. Reductio ad abstractum oder die Konzeption sinfonischer Monumentalität. In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lüttken (Hrsg.): Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts. Kassel u. a. 2004, 220–237.
- Korte, Werner F.: Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption. Tutzing 1963.
- Kurth, Ernst: Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Nowak, Leopold: Anton Bruckner. Musik und Leben. Linz 1973.
- Schalk, Franz: Anton Bruckner. Betrachtungen und Erinnerungen [1921/28]. In: ders.: Briefe und Betrachtungen, hrsg. von Lili Schalk. Wien/Leipzig 1935, 87–92.
- Schreker, Franz: Meine musikdramatische Idee. In: Anbruch 1 (1919), 6f.
- Steinbeck, Wolfram: Anton Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll (= Meisterwerke der Musik 60). München 1993.
- Stephan, Rudolf: Zu Anton Bruckners 3. Sinfonie. In: ders.: Vom musikalischen Denken. Hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub. Darmstadt 1985, 70–79.
- Wagner, Manfred: Bruckner. Mainz/München 1983.

# Blick in die Werkstatt: Bruckners Arbeitsweise

von Thomas Röder

## Quellenlage und Überlieferung

Von Anton Bruckners kompositorischer Hinterlassenschaft ist der größte Teil in Eigenschrift erhalten. Lediglich etwa der zehnte Teil der Titel liegt ausschließlich als Abschrift vor, und die verschollenen Werke lassen sich an den Fingern einer Hand aufzählen. Allerdings ist in einer solchen Rechnung weder das qualitative noch das quantitative Gewicht der Kompositionen berücksichtigt. Denn für alle Hauptwerke existieren autographe Partituren, partiell sogar in alternativen Versionen; darüber hinaus finden sich häufig auch Abschriften mit autographen Eintragungen. Bei diesen Eintragungen handelt es sich nicht immer nur um lediglich korrigierende Eingriffe; Abschriften dienten auch als Basis zur Weiterentwicklung einer Komposition (wie etwa im Fall der *Achten Sinfonie*).

### Handschriften und Drucke

Zu Bruckners Lebzeiten lagen die wichtigsten Kompositionen der Wiener Zeit im Druck vor. Hierbei fehlt jedoch fast völlig der etwa bei Brahms geläufige Typ des Handexemplars mit Autorkorrekturen. Auf Bruckners Indifferenz gegenüber Fragen der Druckpublikation geht ja letztlich die Frage nach der authentischen Fassung zurück: Bruckners »letzte Hand« ist in seinen gedruckten Musikalien nicht mehr zu erspüren. Mangels solcher Spuren treten Bruckner-Forschung und -Publikum selbst den zu Lebzeiten veröffentlichten Partituren (immerhin sieben Sinfonien) bestenfalls mit Vorbehalten gegenüber. Gewiss findet diese Einstellung Unterstützung darin, dass Bruckner

seine handschriftlichen Hinterlassenschaften an die Hofbibliothek gegeben hat, und zwar durchaus als Referenz für noch herzustellende Druckausgaben.

### Quellen bis zum Ende der ›Lehrzeit‹ (1863)

Die frühen Orgelstücke, noch aus der Hörschinger Zeit, müssen nicht Bruckner zugeschrieben werden, um dennoch signifikant für den Komponisten zu sein. Allein ihr Auftauchen im Zusammenhang mit der Erforschung von Bruckners Leben zu Beginn des 20. Jahrhunderts deutet auf das Gemeinge von Abschriften, simplen Kadenznotaten, ad-hoc-Sätzen zur Intonation, Überarbeitung von Vorgefundenem, also auf Spuren aus dem mutmaßlichen musikalischen Alltag des jungen Bruckner, die gewiss erste Prägungen bei dem Heranwachsenden setzten. Wenn die bei Nowak wiedergegebene Skizze (Nowak 1973, 18) tatsächlich von der Hand Johann Baptist Weiß' stammt, dann darf dem Cousin Bruckners durchaus ein Einfluss auf den Schriftduktus des Schülers Anton zugesprochen werden. Fast alle frühen Kompositionen sind noch autograph erhalten. Die kleineren Arbeiten sind, soweit damals zugänglich und in Partiturform notiert, in der Monographie von Göllicher/Auer faksimiliert. Die dort abgedruckte Kantate *Vergißmeinnicht* (WAB 93, 1847) kann als frühes und schönes Beispiel einer vom Komponisten angefertigten Widmungspartitur angesehen werden (Göll.-A. 1/1, 283–300). Freilich verschwinden in diesem Fall die individuellen Merkmale von Bruckners Schreib- und Notenschrift hinter dem Bemühen um eine möglichst normative Ge-

staltung. So erscheinen die Notenköpfe, vor allem die hohlen Charaktere, etwas zierlicher geschrieben als in der Gebrauchsschrift des Komponisten. Das Beispiel zeigt auch, dass Bruckner nicht zuletzt durch seine Lehrerausbildung ein großes Repertoire schriftförmlicher Ausdrucksmittel zur Verfügung hatte und darauf auch immer wieder zurückgreifen konnte. Spätestens seit seiner Domorganistenzeit bezog der Komponist die Hilfe von bezahlten Kopisten mit ein: Die auf den 10. Juli 1857 datierte Abschrift der Kantate WAB 61a, recte b (*»Auf, Brüder! auf zur frohen Feier«*) stammt von Bruckners Linzer Lieblingskopisten, dem Musiklehrer und Hornisten Franz Schimatschek, und ist vermutlich die früheste erhaltene Kopistenabschrift einer Brucknerschen Komposition (Hawshaw 1993). Bruckners enge Zusammenarbeit mit Schimatschek zeigt sich in etlichen »kooperativen« Reinschriften, bei denen Komponist und Kopist sich die Arbeit aufteilten (Hawshaw 1993, 29 f.). In den Jahren 1862 und 1863, am Ende seiner »Lehrzeit«, ließ Bruckner die »Abschlussarbeiten« *Marsch* (d-Moll, WAB 96), *Orchesterstücke* (WAB 97), *Ouvertüre* (WAB 98) und *f-Moll-Sinfonie* (WAB 99) von einem weiteren der sechs bei Hawshaw aufgelisteten Linzer Kopisten in Reinschrift bringen. Die Kompositionsmanuskripte hiervon befinden sich in dem von Bruckner 1861–63 angelegten sogenannten »Kitzler-Studienbuch« (eigentlich ein nachträglich gebundenes Konvolut).

Bruckner verwendete fast ausschließlich industriell gefertigtes Papier; auf einem erhaltenen Handelsumschlag ist der Aufdruck »Josef Eidenberger Rastrier-Anstalt in Linz« zu lesen, und vermutlich verwendete Bruckner Notenpapier lokaler Provenienz (Hawshaw 1985, 20 f.). Sein bevorzugtes Format war das Doppelblatt (ein zusammenhängender »Bogen«) im Querformat, vielfach mit zwölf, für größere Vokalwerke auch mit 16 bis 20 Notensystemen rastriert. Zur St. Florianer und Linzer Zeit wurden häufig noch zwei dieser Doppelblätter zu einem kleinen Faszikel zusammengefügt; größere Kompositionen waren auf mehreren solcher Faszikel untergebracht. In der Folgezeit ging Bruckner jedoch mehr und mehr dazu über, das Doppelblatt (also vier Seiten) zur kleinsten Einheit seiner handschriftlichen Texte zu machen. Das bevorzugte Schreibgerät war die Tintenfeder,

was (dann allerdings nicht mehr erhaltene) Skizzen in Bleistift nicht ausschließt. Bleistifteinträge stehen vor allem am Anfang korrigierender Eingriffe; gelegentlich werden diese dann mit Tinte nachgezogen (Hawshaw 1985, 40 ff.). Nur ausnahmsweise – im ersten Satz der *f-Moll-Sinfonie* – sind größere Partien im Zusammenhang als Bleistiftskizze angelegt.

Möglicherweise als Reflex der vielfältigen älteren Partituranordnungen, die sich gewiss in den St. Florianer Musikalienbeständen befinden, verfährt Bruckner bis 1863 in dieser Hinsicht uneinheitlich. Die Partitur des *Magnificat* (von 1852, WAB 24) und vor allem diejenige von *Psalm 146* (WAB 37) sind nach »deutscher« Art eingerichtet (mit Trompeten und Pauken in den obersten Systemen), während etwa im *Requiem* (WAB 39) und in der *Missa solemnis* (WAB 29) die Violinen (nach »italienischer« Art) an der Spitze der Akkolade stehen. Daneben finden sich noch seltsame Abaraten, die sozusagen von der Sopranstimme aus »abstrahlen« (vgl. einige Teile des *Requiem* sowie das Fragment einer *Messe* in Es-Dur, WAB 139): Hier folgen (von oben nach unten) auf die Posauern Viola, 2. und 1. Violine, daran anschließend der Chor (so im *Requiem*). Es scheint, als ob Bruckner spätestens beim Unterricht mit Kitzler (also 1861–63) zur heute noch gebräuchlichen Partituranordnung gefunden habe mit der Ausnahme, dass die Pauken traditionellerweise stets als Bass der Trompetengruppe verstanden und unmittelbar unter der Trompetenzeile notiert werden.

Etwas früher, vermutlich 1861, gab Bruckner die Notation der Chorstimmen in alten Schlüsseln auf und verwendete nur noch Violin- und Bass-Schlüssel (prominente Ausnahme ist die *d-Moll-Messe* von 1864 mit nach wie vor alten Schlüsseln). Zuvor schon notierte Bruckner den G-(Violin-)Schlüssel in Liedkompositionen, bei nicht weiter zu differenzierenden »Singstimmen«, und wohl auch schon in Männerchorsätzen (so etwa 1846 im *Ständchen* WAB 84, für Männerquartett mit Brummstimmen und Tenorsolo). Während der Studien bei Simon Sechter (1858–61) beschrieb Bruckner über 600 Seiten mit Satzübungen, während derer sich die Schreibform seines Violinschlüssels wandelte (Hawshaw 1993, 227).

## Quellen nach 1863

Ob die für die letzten beiden Sinfonien signifikant anwachsende Zahl der erhaltenen Skizzen auf ein zunehmend schwieriger gewordenen Komponieren, auf einen Wechsel der Arbeitsmethode oder auf unbekannte Wege der Überlieferung hindeutet, muss offen bleiben (vgl. die nur in den Ziffern, nicht in der Tendenz überholte Übersicht bei Röthig 1978, 384). Was die materiellen Komponenten des Komponierens betrifft, wächst vor allem der Umfang des für die Sinfonien benutzten Notenpapiers von 14 Zeilen (so noch bei der Erstfassung der *Vierten*) über 18 Zeilen bis zu dem hochformatigen 24-zeiligen Papier der Firma Eberle, das zuletzt noch, für die *Neunte*, von Bruckners Sekretär Meißner mit Taktstrichen und Instrumentenvorsatz präpariert wurde. Für Skizzen kam noch das überkommene querformatige, bis 20 Zeilen umfassende Papier zur Verwendung.

Schon mit dem ersten größeren Orchesterwerk nach der ›Lehrzeit‹, der *d-Moll-Messe* (WAB 26), bildete sich das typische Überlieferungsschema aus, das sich bei der Mehrzahl der Sinfonien beobachten lässt (und das freilich als allgemein naheliegend für die arbeitsteilige Produktion von Musik anzusehen ist): Neben das Arbeitsmanuskript des Komponisten tritt das Aufführungsmaterial in Form einer Partiturabschrift sowie von Einzelstimmen. Zuweilen ist noch das Widmungsexemplar erhalten, eine Kopistenreinschrift mit Bruckners Signatur samt einem pompösen Widmungsblatt; im Fall der *Siebten* und der *Achten* erfüllte der Erstdruck diese Funktion. Kam kein Dirigat zustande (wie im Fall der *Dritten* und der *Vierten Sinfonie*) oder war eine Aufführung für den Moment nicht im Bereich des Möglichen (wie im Fall der *Ersten*), nahm Bruckner die beginnende Änderungsarbeit in den Abschriften vor oder gab, in späterer Zeit, diese fort, um eine Hilfsperson dazu zu animieren, Verbesserungsvorschläge einzutragen. Über kurz oder lang konnte aus dieser Praxis das Problem der Pflege und Synchronisierung dieser Änderungen in allen Manuskripten (zuweilen nämlich sogar der Stimmen) erwachsen, und Bruckner legte eine der Partituren beiseite oder fertigte eine neue an. Zu den letzten Stufen der handschriftlichen Werkausformung gehört die sogenannte Stichvorlage, also jene Handschrift,

die der Notenstecherei eingereicht wurde und in der die Hersteller des Drucks ihre Spuren hinterlassen haben (Seiten- und Akkoladeneinteilung). Hierzu konnte das Autograph verwendet werden, vor allem in kleineren Kompositionen wie etwa dem Graduale *Os justi* (WAB 30), aber auch im Fall der *Siebten Sinfonie*. Gelegentlich wurde unter Bruckners Augen eine Abschrift als Stichvorlage angefertigt (Erstdruck der *Dritten*), doch fand sich der Komponist in den letzten zehn Jahren seines Lebens zunehmend genötigt, Schüler mit der Anfertigung der Stichvorlage und der Endredaktion zu beauftragen. Schließlich existieren komplette Abschriften aus der Endphase eines Projekts, die darauf hindeuten, dass Bruckner dadurch einen bestimmten Stand der Komposition fixiert haben wollte (etwa im Fall der *Ersten*, *Dritten* und *Achten Sinfonie*).

Die Stimmen treten in ihrer Bedeutung für den Werktext hinter das an erster Stelle stehende Autograph und die von diesem abhängigen Abschriften zurück. Dass ihr Notentext sich den Werkrevisionen kontinuierlich anpasst, ist nicht zu erwarten; der Fall der *f-Moll-Messe*, bei dem die Stimmen eine etwa 15-jährige Aufführungstradition dokumentieren, ist eine Ausnahme (Hawkshaw 2004, 95 ff.). Freilich bewahren sie gelegentlich Formulierungen, die sich sonst nirgends finden, wie Teile des Finales der *Dritten Sinfonie* kurz vor der Umarbeitung zur 2. Fassung oder den kohärenten Text, der bei der Erstaufführung der *Ersten Sinfonie* verwendet wurde. Die ›vorzeitige‹ Erstellung der Stimmen ergab zuweilen unangenehme Differenzen zu einer Dirigierpartitur mit revidiertem Notentext, so etwa bei der *Vierten* und auch, postum und aufgrund fremder Redaktion, bei der *Sechsten Sinfonie*. Dieser letztgenannte Fall veranlasste übrigens 1919 den Dirigenten Georg Göhler, das ›Fassungsproblem‹ als aufführungspraktisches Problem publik zu machen.

Da die Philologie der musikalischen Bruckner-Überlieferung lange Zeit auf den Autor fixiert war und überdies bis in das letzte Viertel des 20. Jahrhunderts keine institutionelle Basis hatte, war die systematische Erkundung des materialen Kontexts von Bruckners Handschriften dem jeweiligen Teilziel, etwa einer Edition, verpflichtet. Lediglich die Bemühungen von Paul Hawkshaw galten der Erschließung eines breiten Szenarios, nämlich der

gesamten auf Bruckners Wirken in Linz bezogenen Überlieferung (Hawkshaw 1984). Von Hawkshaw stammt auch eine kurze Abhandlung zu den Linzer Kopisten (Hawkshaw 1993). Die ansatzweise Erkundung der Kopistenfrage führt zu dem Ergebnis, dass überraschend viele Mitarbeiter an Bruckners kompositorischen Projekten beteiligt waren, wenn die gesamte Produktion überblickt wird, und dass Bruckner bereits in Linz Wiener Kopisten beschäftigte, wie etwa den auch für Brahms tätigen Franz Hlawaczek. Demgegenüber griff er in Wien immer wieder auf Linzer Kopisten zurück, wie etwa Carda (nur der Nachname ist bekannt) für die *Zweite* und *Dritte* oder einen Anonymus für die *Sechste Sinfonie* (Hawkshaw 1993, 227). Überdies zog er im Lauf der Jahre zunehmend eigene Schüler und Freunde zu diesem Dienst heran, wie etwa Friedrich Eckstein, der die Stichvorlagen zu drei Motetten anfertigte, oder den St. Florianer Musiklehrer Karl Aigner, dem Bruckners besonderes Vertrauen galt und der zusammen mit dem Steyrer Gemeindebeamten Leopold Hofmeyer unter anderem an der Ausarbeitung der *Achten Sinfonie* mitwirkte.

### Streuung

Bruckners persönliches Archiv ist nicht mehr zu umreißen. Es ist aber anzunehmen, dass der Komponist sehr zurückhaltend im Vernichten früherer Arbeiten war, und der Hinweis Max Auers, Bruckners letzter Adlatus Anton Meißner habe, vor dem Umzug nach Belvedere im Frühsommer 1895, eine »Sichtung der in hohen Stößen aufgestapelten Noten« vorgenommen und »viele auf Befehl des Meisters dem Feuer übergeben« müssen, klingt zum einen wie eine Überblendung von Elementen aus Beethovens und Brahms' Biographie, dient jedoch zum anderen als jederzeit einsetzbarer spekulativer »Joker« (Göll.-A. 4/3, 512 f.). Dass die Menge der Gesamtüberlieferung in Bruckners späteren Jahren zunimmt, muss jedenfalls nicht mit einem willkürlichen »Aussieben« erklärt werden. Denn Bruckner hat offenbar überaus gerne obsolet gewordene Manuskripte als Souvenir fortgegeben, und zwar vor allem einzelne Bögen, an deren Stelle neu geschriebene traten; insbesondere der Freund P. Oddo Loidol erhielt so viel Material, dass das Archiv seines heimatlichen Stifts Krems-

münster bis heute zu den Hauptverwahrungsstätten Brucknerscher Musikhandschriften zu zählen ist. Ein eigener Bereich der Spekulation um Verlorenes ist, ferner, mit dem Finale der *Neunten Sinfonie* verknüpft; hauptsächlich gab hier Bruckners Arzt Dr. Richard Heller Auskunft. Hellers Bericht kam wiederum nur über einen Aufsatz Max Auers an die Öffentlichkeit. Demnach hätten sich sofort nach Bruckners Tod »Befugte und Unbefugte wie die Geier auf seinen Nachlaß« gestürzt (Auer 1924, 35). Heller erklärte sich und der Nachwelt zumindest, warum er nicht mehr in den Besitz des von Bruckner vor seinen Augen konzipierten und ihm versprochenen Dankchorals kam: Es wurde nämlich »sofort alles geschlossen und versiegelt« (Auer 1924, 35). (Der Dankchoral hat sich bis heute nicht gefunden.) Somit ist es, nach anderen Interpretationen, Bruckners Nachlassverwalter Theodor Reisch, der den Letzten Willen Bruckners, nämlich die »Originalmanuskripte« an die Hofbibliothek zu geben, allzu eng verstanden habe und, indem er, mit Einwilligung der Erben, verschiedene Manuskripte an Privatpersonen und Institutionen, die mit Bruckner verbunden waren, zur Verwahrung gegeben hatte, für die Streuung der Überlieferung, ja, sogar den Verlust wichtiger Manuskripte (vor allem zur *Neunten Sinfonie*) verantwortlich sei. In der Tat ist es bedauerlich, dass Reisch kein Inventar hat anfertigen lassen.

Zweifellos verlaufen die Hauptstränge der Bruckner-Überlieferung neben den genannten Orten über die Nachlässe des designierten Biographen August Göllerich und einiger Brucknerschüler wie der Brüder Schalk und Ferdinand Löwe. Ferner kaufte der Bruckner-Pionier Max Auer einen Restbestand von Bruckners Schwester Rosalie Hueber in Vöcklabruck (Göll.-A. 4/3, 608 ff.). Die bibliographische Erfassung der gesamten Bruckner-Überlieferung, die Erforschung ihrer Provenienz ist noch Zukunftsmusik. Spätestens seit den 1930er Jahren erhielt die Österreichische Nationalbibliothek zahlreiche Handschriften aus dem Besitz der Biographen zurück; ebenfalls in jener Zeit begannen die bis heute anhaltenden Bemühungen, die der Bibliothek anvertrauten Bruckneriana auch durch Ankauf zu vermehren und ihre Zerstreung so weit wie möglich zu verringern.



## Der Komponist als Arbeiter

Heutigen Vorstellungen entsprechend war Bruckner ein ›Freizeitkomponist‹. Das klingt paradox, war er doch wie kein anderer ein Mann des Metiers, früh schon auf die eigene Professionalisierung bedacht, zunehmend bestrebt, das ganze Leben auf die Verwirklichung des Werks zuzurichten. Diesem Ziel galt freilich auch Bruckners wie auch immer motivierter Wunsch nach materieller Absicherung; an staatliche Stellen gerichtete Bittschreiben um Subvention seiner künstlerischen Tätigkeit durchziehen Bruckners Biographie ebenso wie die Berichte von einer Arbeitsbelastung, die aus der Wahrnehmung von Lehraufgaben am Konservatorium und an der Universität herrührte, durch den Dienst an der Hofkapelle vermehrt und schließlich noch durch Privatschüler bis an den Rand des Zumutbaren gesteigert wurde. Den Aufzeichnungen von 1878 zufolge war Bruckner an sechs Tagen in der Woche für etwa 30 Stunden durch Unterricht okkupiert; dazu kam der Dienst in der Hofmusikkapelle, der von Elisabeth Maier implizit mit knapp zehn Wochenstunden veranschlagt wird (Maier 1980, 206 f.). Offenbar teilten sich die Hoforganisten den Dienst wochenweise auf, doch bleibt Bruckners Arbeitswoche durchaus fragmentiert. Vermutlich fielen demnach die ergiebigsten Arbeitsperioden mit der sommerlichen Ferienzeit zusammen.

Es wird berichtet, dass Bruckner bei Kerzenschein bis in die Nacht an seinen Kompositionen gesessen habe. Ebenso notorisch ist allerdings auch sein regelmäßiger abendlicher Wirtshausbesuch; den Nachtsitzungen konnte also durchaus anstrengendes Speisen und nicht zuletzt Trinken vorausgehen. Da aber diese Berichte seiner Schüler erst in die 1880er Jahre zu datieren sind, scheint es durchaus plausibel zu sein, dass gerade das überaus produktive erste Wiener Jahrzehnt eben nicht mit dieser anstrengenden Verzahnung von beruflicher Verpflichtung, schöpferischer Spannung und gesellschaftlicher Entspannung zu kennzeichnen ist.

Immerhin könnten die zahlreichen Datierungen und »NB«-Vermerke in den Eigenschriften darauf hindeuten, dass Bruckner durchaus intensive Sorge dafür zu tragen hatte, die Arbeit an seinen Kompositionen in rationeller Weise zu or-

ganisieren. Auch die Manuskriptstruktur – die schon erwähnte Konstitution eines Werktextes aus aufeinandergelegten, also voneinander unabhängigen Doppelblättern – könnte dem Arbeiten in Zeitfragmenten entgegengekommen sein oder dieses konsolidiert haben, vielleicht gar in manchen Fällen dazu beigetragen haben, das Arbeitspensum konkret einzuteilen. Der letzte, wenn auch spekulative, Schritt wäre es, die ›Zerstücktheit‹ oder ›Stückhaftigkeit‹ – will man diesen Befund überhaupt anerkennen – der Brucknerschen Kompositionen auf den zerstückten Wiener Alltag ihres Autors zurückzuführen.

### Arbeitsschritte

Bruckner verwendete eine eigene Nomenklatur, um spontan und unsystematisch die einzelnen Arbeitsschritte des Komponierens in seinen Manuskripten zu dokumentieren, und erachtete folgende vier Stufen für relevant: Skizze – Streichmusik – Instrumentation – Nuancierung. So ist etwa am Ende des ersten Satzes der *Vierten Sinfonie* in erster Niederschrift zu lesen:

»Wien 24 Jänner 1874. / Scitze in Partitur / Streich: 10. Feber / Instrumentiert 21. März 1874 / Nuanciert 26.3.874.«

Am Beginn der Partitur ist das bekannte erste Datum der Komposition folgendermaßen notiert:

»Wien, 2. Jänner scitz.«, sowie daruntergesetzt: »Partit. 7. [Jänner] 874.«

Man könnte die These vertreten, dass in Bruckners mittlerer Schaffenszeit das genuine, angemessene *Procedere* des Komponisten gerade auch in der Ungeduld der frühzeitigen Partiturnotation am reinsten hervortritt, das heißt: Ein Skizzieren ist auf das Notwendigste beschränkt, eine Art ›ins Unreine schreiben‹, gewiss auch auf eigens dafür bereitliegenden Blättern bewerkstelligt. Was jedoch zählt, ist die Skizze in der Partitur, in jener Form, die Friedrich Eckstein in der Zeit, als die *Siebte Sinfonie* entstand, so plastisch beschrieb:

»Diese Entwürfe waren merkwürdig genug. In der Regel war nur die oberste Zeile der Holzbläser oder die Geigenstimme ausgefüllt und ganz unten jene der Bässe; dazwischen aber eine gähnende Leere, die erst einer späteren

Niederschrift der Noten für die übrigen Orchesterstimmen harnte.« (Eckstein 1992, 149)

Bruckners oben mitgeteilte Auskunft am Anfang und Ende der Partitur der *Vierten* könnte folgendermaßen gelesen werden: Sechs Tage nach Aufzeichnung erster Ideen stand der Verlauf des ersten Satzes fest und wurde während der nächsten anderthalb Wochen eingetragen, vielleicht noch in Bleistift, vielleicht schon in der Oberstimme oder im Bass mit Tinte fixiert. Nach ungefähr noch einmal derselben Zeit war am 10. Februar mit der »Streichmusik« der »Kern« der Komposition formuliert (»Streichmusik« unabgekürzt findet sich z. B. am Ende der *Dritten*; vgl. Nowak 1973, 170). Auch hier darf man annehmen, dass bereits mit Tinte gearbeitet wurde und dass überdies auch schon das thematisch essenzielle Horn niedergeschrieben war. Ursprünglich notierte Bruckner das Horn in Es; hiervon findet sich noch »unter« der endgültigen ersten Phrase (T. 3–5) der mit Tinte geschriebene und sodann radierte Eintrag. Über einen Monat brauchte Bruckner sodann für das Anbringen der »Instrumentation«, das heißt, der zum Streichersatz hinzutretenden Bläser, während (nimmt man das Partizip »nuanciert« als Indiz für die Vollendung) schon drei Tage später, am 26. März, mit der »Nuancierung«, also mit dem »letzten Schliff« der Artikulationszeichen und Vortragsangaben, die Komposition des ersten Satzes abgeschlossen war. Das nächste Datum steht am Ende des zweiten Satzes; dieser war demnach wohl am 10. April fertig in der Partitur skizziert (immerhin lag zwischen den beiden Terminen, am 5. April 1874, das Osterfest) und wurde erst knapp zwei Monate später, am 7. Juni, beendet.

### Skizze und Ausarbeitung

Es ist »wahrscheinlich [...] nicht zufällig, daß die Brucknerschen Skizzen eher die Arbeit am gesamten Verlauf des Werkes belegen und nicht die der Formulierung des Einfalls« (Wagner 1997, 69). Bruckners Themen haben großen Anteil am Allgemeinen, stehen, überspitzt formuliert und einen Gedanken August Halm abwandeln, als »einfachste Aussageform von dem, was Musik ist, von Anfang an fest« (Wagner 1997, 72). Es ist etwas anderes, was die Brucknersche Sinfonie ausmacht, als die Thematik und deren musiklogische Aus-

einanderfaltung, Durchführung und Kombination. Es ist der Abschnitt, die Passage, es sind verschiedene Klangräume, vegetative Fernbezüge, günstige Momente in der Verkleidung melodischer oder harmonischer Prägungen. Mancher Inspirationsmythos diente wohl der biographischen Einbettung eines solchen günstigen Moments, wie etwa die merkwürdige Hilfe, die Ignaz Dorn im Traum bei der Findung des Finaletemas der *Vierten* gegeben haben soll (Göll.-A. 4/I, 345 f.), die therapeutische Epiphanie des Benedictus-Themas der *f-Moll-Messe* an Weihnachten 1867 oder, einen Monat zuvor, der durchaus improvisatorische Wurf des »Et incarnatus« zur selben Messe, wie es bei Göllerich und Auer geschildert wird:

»Bruckner stürmte eines Tages [...] in Waldecks Zimmer, ohne vorher angeklopft zu haben. Er [...] begann zu spielen, ohne Waldeck [...] gegrüßt [...] zu haben. [...] »Das ist das Credo zu meiner neuen Messe. Gefällt's dir?« »Wunderbar! war die Antwort. Nun spielte Bruckner weiter, er war bis zum »Et incarnatus est« gekommen. Als er diesen Teil zu Ende gespielt hatte, fragte er wieder Waldeck, der stumm blieb: »Wie gefällt dir dies?« Waldeck erwiderte: »Nicht so gut wie das frühere.« »Nun also, machen wir's anders«, fällt Bruckner ins Wort. Da begann er von neuem diesen Teil und improvisierte eine ganz neue, originelle Fassung dieser Komposition. Waldeck war [...] beim Vorspielen [...] ganz verblüfft und zu Tränen gerührt. »Wie gefällt dir jetzt das »Et in carnatu[s]?« [sic] fragt Bruckner. »Das ist freilich etwas ganz anderes; herrlich!« »Nun gut, dann soll es so bleiben« replizierte befriedigt Bruckner. Und so ist es auch geblieben [...].« (Göll.-A. 3/I, 472 f.)

In der Tat ist eine nicht weiter verwendete Skizze zum »Et incarnatus« erhalten (Hawshaw 2004, 40 und 274).

Mit dem frühzeitigen Notat in Partitur wollte Bruckner offenbar einen möglichst ausgedehnten Zusammenhang fixieren. Und auch dies mag einen Bezug zu der gerne als evidente Tatsache hingestellten These von der Affinität Brucknerschen Komponierens zur Improvisation stiften: Möglichst rasch wird ein Zeit-Raum eröffnet und grob strukturiert, und um den Moment-Raum zur Verfügung zu haben, wird ebenso schleunig das Feld der mehrlinigen Partitur aufgesucht. Dieser Produktionsstil ist auch dann noch wirksam, wenn ein kompliziertes Thema wie dasjenige der *Siebten Sinfonie* vermutlich nicht ohne Anstrengung und Vorarbeit hingeschrieben wurde – das Schriftbild der ersten Seite verrät, dass Bruckner auch in der

gültigen Partitur einiges am Thema geändert hatte (vgl. die Abbildung bei Haas 1934, 141).

Vermutlich von Anfang an erhielten die nacheinander beschriebenen Partiturbögen ihre Nummerierung und damit ihre festgelegte Reihenfolge. Selten wurde diese geändert (wie etwa in der Überarbeitung des Finales der *Dritten Sinfonie* zur 2. Fassung); was geändert werden konnte und wovon Bruckner reichlich Gebrauch machte, war der Austausch der einzelnen Bögen durch eine aktualisierte Version.

Es ist nicht erforscht und möglicherweise auch nicht erforschbar, wie groß die Arbeitsquanten der Verlaufsskizzierung waren. Nicht einmal für die zumeist postulierte Folge Bleistift (Verlaufsskizze) – Tinte (fixierende Übersreibung) – Ausarbeitung (Einsetzen weiterer Stimmen) lassen sich Beispiele finden, an denen diese Brucknersche Standardmethode zuverlässig verifizierbar ist. Doch zeigen die Satzverlaufsentswürfe zum Finale der *Neunten Sinfonie* alle Facetten einer langen vorhergehenden Praxis, dazu noch die stellenweise Emanzipierung des Komponisten von der früheren Gewohnheit, zunächst im Streichersatz die kompositorische Grundschrift darzustellen. Ob die vorausgehenden Particelle, also Verlaufsentswürfe auf zwei, drei oder vier zusammengefassten Notensystemen, überhaupt als »Skizzen« anzusprechen sind, wäre dann anzuzweifeln, wenn man unter »Skizze« die Arbeit am isolierten Detail verstehen will. Im Fall der späten Arbeiten (das gilt auch für die Überarbeitungen der *Ersten* und *Dritten*) notierte Bruckner solche Details gleichsam unmittelbar »am Weg« mit Bleistift in unbeschriebene Systeme der Partitur. Was für Bruckner jedenfalls als eigentliches Stadium der »Skizze« galt, war der Verlaufsentswurf.

Allerdings dürfte es die Regel gewesen sein, dass Bruckner bei kontrapunktischen Abschnitten die Themen vorab auf ihre Verwendbarkeit prüfte. Dies illustriert etwa eine erhaltene, mit »Thema« überschriebene Skizze zur *Gloria*-Schlussfuge aus der *e-Moll-Messe*, bei der eine textierte (und später nicht benutzte) Variante sowie Umkehrung und recto-Form des Themas beieinander stehen (vgl. die Abbildung bei Hawshaw 1995, 150). Und ein gewisses Gewicht wuchs der Verlaufsskizze zu, wenn anspruchsvolle Satzaufgaben zu lösen waren. Hiervon sind nicht von ungefähr ausgedehnte

Beispiele erhalten, nämlich Entwürfe im zwei- und dreisystemigen Particell zum Chorsatz von *Kyrie* und *Gloria* der *f-Moll-Messe* (Hawshaw 1995 sowie Hawshaw 2004, 259 ff.). Der 1868 festgelegte Vokalsatz ist dann bezeichnenderweise als Kern der Komposition so gut wie unberührt durch alle nachfolgenden umfangreichen Revisionen hindurchgegangen (Hawshaw 2004, 13).

Wie schon erwähnt, erfolgte die Ausarbeitung unter der ständigen Option, dass ein Manuskriptteil durch einen neuen ausgetauscht werden kann. Freilich ist die Menge der erhaltenen Brucknerschen Arbeitspartituren nicht auf die Fragestellung hin untersucht worden, inwieweit ihr noch Teile der »ersten Niederschrift« angehören. Ein Arbeitsmanuskript Bruckners tendiert nach dieser ersten Niederschrift zur Anmutung eines Palimpsests, eines radier- und überschreibbaren Stoffs. Bruckner »erprobte« die Belastbarkeit des Papiers und machte mit Änderungen auch vor Hauptthemen nicht Halt, wie etwa im oben erwähnten Fall der *Siebten* oder im Fall des Adagiothemas aus der *Dritten*, dessen »Vorläufervariante« noch unter dem abgeschabten Papier zu erkennen ist (siehe Abbildung 9).

### Instrumentation und Nuancierung

»War Bruckner am »Instrumentieren« einer seiner Symphonien, da begann ein gar gewaltiges Ringen [...] in der Seele des Meisters; da schlug er dann manchen Akkord zehn- bis zwanzigmal an und in seinem Kopfe ging dabei die Wahl der Instrumente vor, denen er die einzelnen Töne zuteilen wollte. [...] Peinliche Genauigkeit, jedem Ton den richtigen Klang zu geben, das war ihm »peinlicher« Hochgenuß.« (Göll.-A. 2/1, 304)

Mit diesen Worten schildert der Steyrer Großkaufmann Carl Almeroth, ein durchaus glaubhafter Zeuge aus dem engeren Zirkel Bruckners und höchstwahrscheinlich aus der Zeit nach 1880 berichtend, von dem für jeden Orchesterkomponisten entscheidenden Arbeitsgang, nicht ohne noch anzufügen:

»War Bruckner beim »Komponieren« oder »Skizzieren« seiner Werke, da ging es viel schneller, aber auch ruhiger zu.« (Göll.-A. 2/1, 304)

Aus dem Kontext der sukzessiven Arbeit heraus lässt sich unter »Instrumentation« bei Bruckner das

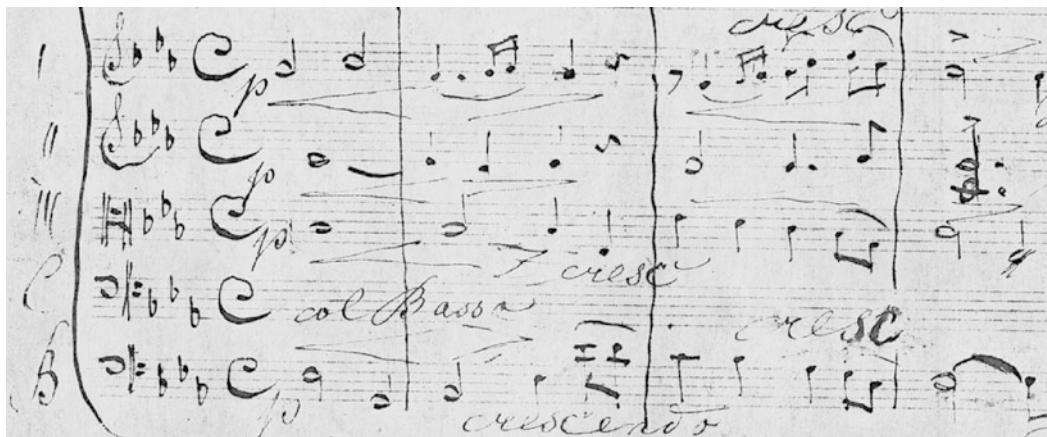


Abb. 9: Aus dem ausgeschiedenen Material zur *Dritten Sinfonie* (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. hs. 6013, fol. 28): Beginn des Adagios (Ausschnitt). Unter anderem ist im System der 1. Violine (T. 2–3) noch der ursprüngliche Verlauf als Raderspur zu erkennen: eine getilgte Halbenote g', ein später eingetragenes es', durch Viertelpause ersetzt (T. 2, zweite Hälfte), sowie die absteigende Viertonskala es''-b' in Takt 3 (erste Note punktiert).

Umwandeln der ›abstrakten‹ Satzgrundlage in die Interaktion der Orchestergruppen und Einzelinstrumente verstehen. Zuweilen schwebte Bruckner von Anfang an die Art und Weise der Interaktion vor, etwa ein Holzbläserinwurf, wie er im alten, zurückgelegten Scherzo der *Ersten Sinfonie* (T. 37–39) mit dem Stichwort »Harmonie« im Particell vermerkt wurde (Backes 1997, 1/52). Bemerkenswert an Almeroths Bericht ist, dass Bruckner darüber hinaus auch den Einzelklang sorgfältig ausinstrumentierte und nicht nur auf Instrumente verteilte, obwohl sich der Eindruck nicht ganz abwehren lässt, dass Bruckner durchaus nach einem eigenen Schema vorging, beispielsweise Tutti-Akkorde um einen ›Blech-Kern‹ herum gruppiert, der die eingestrichene Oktave ohne Konkurrenz besetzt, wobei die Holzbläser eine ›Klangkrone‹ nach ›oben‹ hin bilden, wie etwa (um nur ein Beispiel von vielen möglichen zu nennen) im Adagio (T. 27) der *Siebten Sinfonie* (vgl. Oeser 1939, 46 ff.). Die Erstfassungen, insbesondere der *Dritten* und der *Vierten Sinfonie*, künden freilich mit ihrer Gestaltenvielfalt in allen Orchesterschichten noch von einem enthusiastisch-sorglosen Umgang mit der Materie, und Bruckner bekannte ja im Fall der *Vierten* einige Jahre später, dass die »Instrumentation hie u. da zu überladen u. zu unruhig« sei (an Wilhelm Tappert, 12.10.1877; Briefe I, 175). Einen Einblick in Bruck-

ners ›reguläre‹ Instrumentationsarbeit gewährt ein ausgeschiedener Bogen zum Finale der *Sechsten* (T. 210–248): Demnach führte die ›Instrumentation‹ nicht nur zur Färbung des Streichersatzes, sondern auch zu neuen, zusätzlichen oder alternativen Stimmen wie etwa der ›Schattenstimme‹ (Klarinette, T. 217 ff.), die in Umkehrung zu einer Stimme des Streicher-Kernsatzes geführt wird (Backes 1997, 54 f. sowie Beispiel 11).

Was Bruckner unter »Nuancieren« versteht, ist nicht gänzlich klar, doch wird darunter, neben einer Vorstellung von ›letztem Schliff‹, das Anbringen oder die Vervollständigung der Spielanweisungen, vielleicht auch die Überprüfung ihrer Systematik zu verstehen sein. Häufig zeigen die Stärke des Federstrichs und die Situierung im fertig geschriebenen Umfeld, dass Legatobögen oder verbale Anweisungen erst im Nachhinein angebracht wurden. Die großzügige, raumgreifende Platzierung der breit zwischen die Notenzeilen geschriebenen Crescendo-Anweisungen, die Suggestivität einer unter allen Systemen wiederholten *fff*-Vorschrift, die über sämtlichen Notenköpfen einer Passage mit starker Feder hingetzten Akzentzeichen strahlen eine skriptural-performative Anmutung (um nicht zu sagen einen »Einschreibungscharakter«) aus, die sich nicht in der modernen normierten Partitur darstellen lässt.

## Kontrolle, Überarbeitung

Mit zunehmender Erfahrung als Komponist von Sinfonien erscheint Anton Bruckner nicht etwa selbstsicherer, lässiger und demnach also mit zunehmendem ›Augenmaß‹ gerüstet, sondern mehr und mehr misstrauisch gegenüber der ersten Formulierung oder, anders gesagt, auf unbedingte Korrektheit im Hinblick auf eine selbsterforschte Wahrheit bedacht.

Früh schon scheint der Komponist auf eine gewisse Proportionierung der Teile geachtet zu haben; in etlichen Arbeitsmanuskripten findet sich am Ende jeder Zeile die momentan erreichte Taktsumme, wie etwa im Entwurf zum *Kyrie* der *f-Moll-Messe* zu sehen (Hawkshaw 2004, 260–264). Diese Zählungen treten in späteren Manuskripten nicht mehr auf.

Dafür begann Bruckner spätestens im Jahr 1876, den Bau seiner Kompositionen im Hinblick auf deren Taktgruppengliederung und die damit korrespondierenden harmonischen Fundamentprogressionen zu untersuchen; voraus gingen entsprechende Analysen von Sinfonien Beethovens. Berühmtes Kennzeichen für diese Kontrolle sind die als »metrische Ziffern« bekannten Zahlenreihen am Fuß der Partitur (Grandjean 2001). Die Überprüfung der Periodizität des bis dahin entstandenen Œuvres gehört zur ersten großen Revisionsphase, ist vielleicht sogar ursächlich mit dieser verbunden. Die 1881 abgeschlossene *Sechste Sinfonie* war die erste, bei der die rechte Taktgruppenorganisation von vornherein ins kompositorische Kalkül mit einbezogen wurde. Die Ziffernreihen blieben selbstverständlich Teil der autographen Partituren oder wurden in Partiturabschriften eingetragen, denn Bruckner hatte weiterhin die Richtigkeit des Niedergeschriebenen peinlich zu prüfen. An den Skizzen zum Finale der *Neunten Sinfonie* lässt sich ersehen, dass es einerseits keine lediglich nur vorgezählten Partiturseiten ohne Inhalt (und sei dieser auch nur spärlich) gibt, andererseits jedoch gelegentlich ein Stück weit ausgearbeitete Seiten ohne Ziffern, darüber hinaus aber auch Particelle mit Ziffern. (Bei der Rekonstruktion dieses Finales spielten die Ziffernreihen keine geringe Rolle für die Bestimmung der richtigen Reihenfolge der Kompositionsfragmente.) Diese Kontrollprozedur dürfte also seit etwa 1878 in den

Kompositionsprozess an ziemlich früher Stelle eingebunden worden sein. Drei abgelegte Doppelblätter zum Finale der *Sechsten Sinfonie* zeigen, wie ein musikalischer ›Doppelpunkt‹ (hier vor dem »Gesangsthema«) über die rhythmische Analyse mit anschließender Taktvermehrung (Verdoppelungen und Einsetzen eines Pausentaktes) austariert wurde (NGA VI, Revisionsbericht 1986, 30 und 54).

Verhältnismäßig spät, nämlich um 1888, und ohne die tiefgreifenden Konsequenzen wie bei der Kontrolle der Taktrhythmik, begann Bruckner, seinen Orchestersatz systematisch auf Oktavparallelen zu untersuchen. Auch hier ging ein Studium klassischer Meisterwerke, insbesondere von Mozarts *Requiem*, voraus. Zuerst nämlich, um 1877, analysierte Bruckner das Stimmführungsverhältnis zwischen Vokal- und Orchestersatz im Hinblick auf die Unabhängigkeit der Stimmen, um die Ergebnisse zur Revision der *f-Moll-Messe* anzuwenden (Jackson 2001, 36–45). Bei der späteren Übertragung dieses Problembereichs auf Orchestermusik waren die späteren Revisionen der *Vierten*, *Dritten* und *Ersten* betroffen sowie die *Achte* und *Neunte*. Erneut lässt sich aus den Manuskripten zum Finale der *Neunten* ersehen, dass diese Prüfung späterhin bereits in der Entwurfsphase durchgeführt wurde. Kennzeichen hierfür sind zahlreiche, am Rand der Partitur vermerkte und mit Tonbuchstaben notierte, zuweilen auch mit den betreffenden Instrumentenbezeichnungen markierte Fortschreitungsverhältnisse. Bruckner bezog bei dieser Arbeit gelegentlich Helfer mit ein, so etwa St. Florianer Schüler; von Seiten seiner Wiener Freunde fand er nur wenig Verständnis für diese Maßnahme, und auch spätere Zeiten übten Kritik an dem Opfer, das ein kompositorisches Ethos von einer ursprünglich »geradlinigen«, »ruhigen« Stimmführung forderte (Oeser 1950, IV). Sporadische Beischriften in früheren Manuskripten, etwa in der Kompositionspartitur der *Dritten Sinfonie* von 1873, lesen sich bereits als Anmerkungen zu Fragen des Stimmführungsaspekts, wie etwa im ersten Satz (bei Takt 397 der 1. Fassung, entspricht Takt 367 der 2. Fassung): »NB Streicher haben variiertes Unisono mit dem Thema.«

Weitere Kontrollen, etwa jene der Fundamentfortschreitung, fanden hin und wieder ihren Niederschlag in eingestreuten Tonbuchstaben oder

anderen schriftlichen Anmerkungen, gewiss nicht an eine weitere prüfende Instanz gerichtet, sondern wohl aus arbeitsökonomischen Gründen, nämlich um einen Sonderfall für die spätere Durchsicht zu kennzeichnen.

Für eine letzte Überprüfung existieren immerhin zwei Zeugnisse in Bruckners Kalendern: Bruckner scheint nach Fertigstellung der Partitur eine Komposition satzweise »wiederholt«, vermutlich also in ihrem Ablauf rekapituliert zu haben. Im Fall der *Achten Sinfonie* notiert er wenige Tage nach deren Fertigstellung, nämlich am 14. März 1890: »letzte auswendige Wiederholung v. 1. Satz der 8. Sinf.« (Maier 2001, 1/381). Dass dieser Vorgang mehrfach erfolgte und auch auf Ausschnitte beschränkt sein konnte, bezeugt eine Eintragung, die kurz vor dem Abschluss der Revision der *Ersten Sinfonie* getätigt wurde: »14. 4. [1891] Dienst: vormitt<ags> gründlich 5 u 6. Bogen wiederholt. [...] 7. Bogen 14. 15. u 16 April 3 mal u noch oft wiederholt« (Maier 2001, 1/429). Ob sich hier noch ein Befund ergeben konnte, aus dem Konsequenzen hätten erwachsen können, muss freilich offen bleiben.

Gleichwohl ist festzuhalten, dass ein derartig prüfender Blick sich mehr und mehr in den Habitus des Komponisten einwuchs, so dass es nicht Wunder nehmen darf, wenn jede Vornahme eines älteren Werks zu erneuten Eingriffen Anlass gab. Vielleicht, so lässt sich spekulieren, war die Beauftragung der Schüler mit der Druckvorbereitung auch ein wenig von der Hoffnung motiviert, diesem Korrekturzwang zu entgehen.

## Das Problem der Fassungen

Dass die Wahrnehmung von Anton Bruckners Œuvre von einem ›Fassungsproblem‹ dominiert wird, ist aus der Sache selbst heraus eigentlich nicht verständlich. Musikalische Werke konnten, seit sich Aufführungsgeschichte nachvollziehen lässt (also seit Beginn des Opernzeitalters im 17. Jahrhundert), in stets abgeänderter Form an die Öffentlichkeit treten. Je besser ein Werk hinsichtlich seiner Spielvorlagen und Realisierungen dokumentiert ist, desto höher steigt die Chance, dass Textdifferenzen die Antwort auf eine Frage nach

der ›Einheit des Werks‹, der ›Werkidentität‹, erschweren. Die terminologische Frage – wo wird aus einer ›Variante‹ eine ›Fassung? – könnte vielleicht zur Klärung beitragen, weil ihre Beantwortung zu einem Kriterienkatalog zwingt, der die Entscheidung eindeutig macht; zugleich erschöpft sich dann das Problem in selbstgenügsamer Scholastik. Die Frage, wieso Bachs *Johannespassion* nur unter einer einzigen Werkverzeichnisnummer geführt wird, wo doch vier › Fassungen‹ eruiert werden können, während die *Matthäuspassion* zwei Einträge erhält, kann wohl nur damit beantwortet werden, dass für das letztgenannte Werk zwei vollständige Partituren bekannt sind, während die Versionen der *Johannespassion* nicht auf so einfache Weise konstruiert werden können. Das Kriterium des Aufführungstexts (bei der *Johannespassion*) steht gegen jenes des Überlieferungstexts, wobei auch im Fall der *Matthäuspassion* weitere Differenzierungen gemäß der bekannt gewordenen Aufführungen getroffen werden können.

Im Folgenden soll das Problem der Fassungen Brucknerscher Werke vor allem im Hinblick auf die Entscheidungen des Autors angegangen werden; die Frage der arbeitsteilig hergestellten Publikationsbearbeitungen wird im Zusammenhang mit Bruckners Schülern behandelt (vgl. auch das Kapitel *Bruckner und seine Schüler* im vorliegenden Handbuch).

## Systematik der Autorfassungen

Aus den zahlreichen bekannten Arbeitsgängen lassen sich mehrere Punkte isolieren, die unter bestimmten Bedingungen in einen Überarbeitungszirkel führen. Solche Bedingungen können sein:

- Ein Werk wird mehrfach zur Aufführung angeboten, aber nicht angenommen.
- Ein Werk wird mehrfach aufgeführt, aber nicht gedruckt.
- Ein Werk bleibt unbearbeitet liegen und kommt erst nach einer gewissen Zeitspanne zur Aufführung oder zum Druck oder zu beidem.

Aufführung und Druck sind die beiden Instanzen der musikalischen Öffentlichkeit, die eine eindeutige Werkdefinition fordern, wobei durch eine Drucklegung dem Geschäft der philologischen

Dokumentation traditionell am weitesten entgegengekommen wird.

Alle drei oben angeführten Fälle lassen sich in Bruckners musikalischer Produktion feststellen. Hinzu kommt noch der besondere Umstand, dass Bruckner offensichtlich bestrebt war, »ein ›perfektes‹ Werk zu schaffen, und dazu gehörte vor allem die theoretische Richtigkeit, die ›wissenschaftliche‹ Fundierung der Komposition« (Grandjean 2001, 13). Dies ist die sachliche Lesart eines Phänomens, bei dem häufig auf den Wortschatz der Psychopathologie zurückgegriffen wurde (»Zählzwang«, Relikte einer »Nervenkriese«). Die Rede ist von der Überprüfung und Ordnung der Taktgruppenorganisation seiner Werke, die Bruckner 1876 und 1877 vornahm. Doch ist es nicht ganz abwegig, diese Maßnahme in ein Ensemble weiterer Verfahren einzureihen wie:

- Korrektur und Änderung der Instrumentation,
- Neudisposition der Form bis hin zur
- Neukomposition

Letzten Endes war es die enttäuschende Akzeptanz des Sinfonikers Bruckner in Wien, die ihn zu Ursachenforschung und den daraus sich ergebenden mühevollen Konsequenzen nötigte. Korrektheit des Tonsatzes konnte demnach nicht ausschließlich die Umarbeitung motivieren: Hinzu kam das Ziel, ein Werk »fasslich« zu gestalten, damit ein Publikum zu erreichen und selbst vor der Dimension der »Popularität« nicht zurückzuschrecken. Mündliche Überlieferung und Briefe bezeugen wiederholt, dass Bruckner diese Rezeptionsorientierung alles andere als fremd war.

Autorfassungen vor 1877 (I): *Annullierte* und *Fünfte, Dritte* und *Vierte Sinfonie*

So gut wie alle Kompositionen, die für Bruckner von Bedeutung waren und die vor 1877/78 abgeschlossen vorlagen, wurden, wie oben erwähnt, auf ihre Taktgruppenorganisation geprüft (»rhythmische Regulierung«). Diese Prüfung konnte Eingriffe auf allen Ebenen nach sich ziehen, nicht nur auf der Ebene der Periodizität der Takte.

Die Ablehnung der *d-Moll-Sinfonie* von 1869 (der späteren *Annullierten*) muss der Komponist als besonders traumatisch empfunden haben;

dieses Werk überlebte daher im Kokon des Brucknerschen Archivs und zeitigte keine weitere ›Variante‹ oder gar ›Fassung‹. Die 1876 beendete *Fünfte Sinfonie* wiederum wurde umgehend gemäß der seinerzeit neu gewonnenen Erkenntnisse überarbeitet und mit einer Basstuba Stimme versehen; beides machte keine neue Partitur nötig, vielmehr wurden die beiden Abschriften, die auch von der *Fünften* gemäß dem Brucknerschen ›Standard‹ – Dirigierpartitur und Widmungspartitur – angefertigt worden waren, einfach ergänzt. Das Werk blieb gleichwohl aus eigentlich unbekannten Gründen liegen; vielleicht hielt es Bruckner selbst für zu schwierig, um zum damaligen Zeitpunkt einen Dirigenten dafür zu interessieren, und schlug die Werbetrommel nur verhalten.

Für die *Wagner-Sinfonie* sowie die *Romantische* liegen noch komplette Erstfassungen vor, im Fall der *Dritten* gar mit zusätzlicher Dirigier- sowie Widmungspartitur (die zur Aufführung vorgesehenen Zweitschriften der *Vierten* gingen verloren). In beiden Fällen bemühte sich Bruckner vergeblich um Aufführungen, und für beide Werke, fast parallel, suchte er offensiv nach der Lösung des Problems. Dies konnte nur bedeuten, die Sinfonien umzuarbeiten mit dem Ziel, sie »fasslicher« zu strukturieren. Dank der Mehrsträngigkeit der Überlieferung (die Umarbeitung wurde nicht mit allen Manuskripten »synchronisiert«) sind hier also Werkstufen erhalten, die potenziell abgeschlossen waren. Wäre das Wort nicht ideologisch belastet, könnten die somit erhaltenen Notentexte als *Urfassungen* angesprochen werden. Ihr Reiz liegt in der Unmittelbarkeit des Fantasiestroms, den man zu erkennen glaubt, in der Herausforderung (zumaal für heutige Dirigenten und Klangkörper) eines »unpraktischen«, also nicht an den einengenden Bedingungen des damaligen zeitgenössischen Orchesterspiels orientierten Gestaltens, somit in der Manifestation eines in 100 Jahren gewachsenen orchestertechnischen Fortschritts. Vielleicht besteht ein zusätzlicher Reiz für heutige Rezipienten darin, dass eine Abgrenzung dieser Klang-Utopien zu gewissen Vorstellungen von Genialität und Novität, wenn nicht gar zirzensischer Sensation nicht deutlich zu treffen ist. – Übrigens teilt die nicht ganz so monströse *Annullierte Sinfonie* die Eigenschaften dieser Gruppe, nur dass es hier beim ›ersten Wurf‹ blieb.

### Autorfassungen vor 1877 (II): *Erste* und *Zweite Sinfonie*

Nach der Aufführung der *Ersten Sinfonie* in Linz und der zuvor durchgemachten Krise wandte sich Bruckner zunächst mit der *d-Moll-Sinfonie* (*Annullierte*, WAB 100) einer anderen Art der sinfonischen Komposition zu und legte die *Erste* beiseite. Gleichwohl wurde auch diese 1877 revidiert. 1890 schließlich entschied sich Bruckner – eine Aufführung dieser einer seiner »besten«, aber auch »schwierigsten« Sinfonie (Brief an Siegfried Ochs 1892; vgl. Briefe 2, 168) war schon in Vorbereitung – für eine gründliche Überarbeitung der *Ersten*; Ziel war nicht nur eine Aufführung, sondern auch die Druckpublikation. Auch hier könnte man den Notentext, der 1868 zur Aufführung kam und nur noch in seinen Einzelstimmen vorliegt, als ›Urfassung‹ deklarieren oder zumindest von einer ›genetischen Fassung‹ sprechen.

Komplizierter liegt der Fall bei der *Zweiten Sinfonie*. Das liegt zum einen daran, dass es verhältnismäßig bald sogar zu zwei Aufführungen kam (Oktober 1873 und Februar 1876), deren jeweiliger Notentext an verschiedenen Punkten differierte. Zum anderen hinterließ die »rhythmische Regulierung« der Jahre 1876 und 1877, also nach diesen beiden Aufführungen, noch ihre Spuren. Der von Bruckner überwachte Erstdruck von 1892 ist demgegenüber recht unproblematisch: Er entspricht weitgehend der Fassung von 1877.

Zusammenfassend gilt für alle vor 1877 entstandenen Sinfonien, dass ihre frühen Formulierungen noch weitgehend erhalten sind. Streng genommen dürften diese frühen Fassungen nur für ein Publikum von Interesse sein, das Bruckners Stilentwicklung verfolgen möchte. Im Fall der *Fünften* und der *Annullierten* fallen Früh- und vom Autor definierte Endfassung, wenngleich aus verschiedenen Gründen, zusammen.

### Autorfassungen vor 1877 (III): Messen

Alle drei Messen, die Bruckner als gültige Beiträge zur Gattung erachtete, die Messen in d-Moll, e-Moll und f-Moll, unterzog er der Überprüfung des Taktgruppenbaus, ohne dass daraufhin substanzielle Eingriffe getätigt wurden. Textgebundene Musik bedarf nicht unbedingt der Stütze

gleichmäßig bemessener Gruppen, Musik über lateinische liturgische Prosa nicht des regelmäßig alternierenden Schwer-Leicht-Pendels der Takte. blieb die *d-Moll-Messe* weitgehend so, wie sie war, so wurde die *e-Moll-Messe* doch an etlichen Punkten durch behutsame Eliminierung oder Hinzufügung einzelner Takte am Maß rhythmischer Korrektheit ausgerichtet; die ursprüngliche Lesart von 1866 ist gesondert in der Gesamtausgabe zugänglich (NGA XVII/1). Die *f-Moll-Messe* wurde von 1868 an bis mindestens 1883 kontinuierlich fortentwickelt; hierzu gehören geringfügige Eingriffe in den Taktbau sowie erste Stimmführungskorrekturen aufgrund des Studiums von Mozarts *Requiem* (Hawkshaw 2004, 15). Die von Hofkapellmeister Hellmesberger als »unaufführbar« zurückgewiesene Partitur von 1868, sozusagen ein Pendant zu den ›Urfassungen‹, ist als Widmungspartitur überliefert. Sie wurde nicht im Rahmen der Gesamtausgabe publiziert, da Bruckner sie »nie als eine aufführbare Version betrachtete«; singuläre Partien können im Revisionsbericht studiert werden, teilweise im Faksimile (Hawkshaw 2004, 13).

### Autorfassungen nach 1877: *Achte Sinfonie*; *Streichquintett*; *Te Deum*

Ebenso wie die *Fünfte* konnte auch die *Sechste Sinfonie* von ihrem Schöpfer nicht in befriedigender Weise lanciert werden; immerhin erklangen ihre Mittelsätze im Februar 1883. Bruckner griff jedenfalls bei beiden Sinfonien nicht mehr ein, um dem Ziel einer Aufführung näher zu kommen (um so mehr hingegen, extrem im Fall der *Fünften*, die Bearbeiter des Erstdrucks). Und bekanntlich lief bei der *Siebten* alles bestens; spätestens seit deren zweiter Darbietung in München kann von einem ›Durchbruch‹ des Sinfonikers Bruckner im deutschsprachigen Raum und den an ihn grenzenden Gebieten gesprochen werden. Und als Bruckner dem Dirigenten der Münchner Aufführung der *Siebten*, dem Königlich Bayerischen Hofkapellmeister Hermann Levi, 1887 die Partitur der *Achten Sinfonie* übersandte, rechnete er gewiss nicht mit dessen Vorbehalten. Doch anstatt auf die erste Aufführung der Sinfonie anderswo oder gar in Wien hinzuarbeiten oder auf ein zunehmendes Interesse der Musikwelt zu hoffen, begann



Bruckner 1889 – erst nach etwa anderthalb Jahren – mit der Überarbeitung der Partitur, und nur schwerlich lässt sich nachvollziehen, wo Bruckner an Levis Kritikpunkten angeknüpft haben sollte. Vielmehr scheint es, als ob der Komponist sein eigenes musikalisches Konzept noch schärfer herausarbeitete (vgl. Korstvedt 2000, 70; Hawkshaw 2009, 18).

Die erste Fassung der *Achten* ließ ihr Komponist kopieren und – das ist hervorzuheben – somit für die Nachwelt erhalten. Sie ist von Leopold Nowak 1972 herausgegeben worden und seitdem dem Studium zugänglich. Allmählich ist sie auch im Repertoire präsent.

Gelegentlich wird von einer »1. Fassung« des *Te Deum* gesprochen. Hierbei handelt es sich um einen vor allem im Vokalteil recht weit gediehenen, aber unvollständigen und 1881 zurückgelegten Entwurf, der zwei Jahre später erneut aufgegriffen und zur bekannten Form ausgearbeitet wurde.

Im Fall des *Streichquintetts* ist zwar kaum von verschiedenen » Fassungen« die Rede; doch wurde Bruckner vom designierten Primarius der geplanten ersten Aufführung bekanntlich dazu genötigt, ein »spielbares« Scherzo zu liefern. Das nachkomponierte *Intermezzo* (WAB 113) ist in den Zusammenhang des Satzzyklus zu stellen und konstituiert dadurch eine alternative Fassung, die in dieser Form allerdings selten erklingt.

### Fassungen als editorisches Problem

»Die kritische Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners [...] bietet in den von ihr veröffentlichten Partituren den Notentext der Symphonien so, wie er vom Meister niedergeschrieben wurde«; hierfür maßgebend ist »die Partitur Bruckners, die das letzte Stadium der Kompositionsentwicklung enthält« (Nowak 1973, 141). Die Anfertigung einer neuen Partitur, und sei es durch Beauftragung eines Kopisten, signalisiert den Fassungswechsel; kleinere Modifikationen, die etwa zu dem angesprochenen »letzten Stadium« führen, erzeugen als Varianten (oder »Zustände«, wie Nowak es formulierte) noch keine neue Fassung.

Dieses ganz an der Handschrift des Autors orientierte Konzept ist bei der Benutzung und Bewertung der Bruckner-Gesamtausgabe zu bedenken. Seine Begründung liegt nicht nur in der

Evidenz einer »Autor-Authentizität«, sondern auch in der Interpretation von Bruckners Testament, dass nämlich die autographen Partituren von dessen Kompositionen in die damalige Hofbibliothek zu verbringen seien, wo sie als Referenz für noch ausstehende Druckveröffentlichungen dienen sollen.

Die Reihe der seinerzeit abgelieferten Partituren war allerdings nicht unproblematisch (zum Beispiel war die *Dritte Sinfonie* nur mit ihrem Finale, die *Achte* mit einer schwer durchschaubaren Werkstufen-Mixtur, die *f-Moll-Messe* überhaupt nicht vertreten), doch gab es zahlreiche Nebenquellen, die der ambitionierten Bruckner-Philologie nach 1929, dem Gründungsjahr des Unternehmens »Gesamtausgabe«, eine gute Grundlage auch zur Erforschung der Skizzen und genetischen Fassungen gab. Mit dem Konzept der »ersten Niederschrift« (als Ergebnis aus Skizze und Entwurf) lieferte Leopold Nowak im Nachhinein die editionsphilologische Grundlage für die Einbeziehung genetischer Fassungen in die Gesamtausgabe, wie sie im Fall der *Ersten* bereits von Nowaks Vorgänger Robert Haas verwirklicht wurde (Nowak 1985, 35).

Gerade hier zeigen sich aber schon die Tücken des Verfahrens: Es gibt Spielraum bei der Bestimmung der autographen »Partitur, die das letzte Stadium der Kompositionsentwicklung enthält«. So kam etwa im Zusammenhang mit Bruckners Legat das mit Daten von 1890/91 versehene Manuskript der *Ersten Sinfonie* an die Hofbibliothek. In Privatbesitz befand sich darüber hinaus ein typisches Arbeitsmanuskript der *Ersten*, aus dem sich nur mithilfe weiterer Abschriften ein Notentext herstellen lässt, der um 1877 ausgeformt war und bis weit in die 1880er Jahre hinein Gültigkeit besaß. Allerdings war diese »Gültigkeit« nur potenziell: Sowie Aufführung und Publikation des Werks in Aussicht standen, begann Bruckner eine sorgfältige Revision, die schließlich zur oben genannten zweiten, der »Wiener« Fassung von 1891, führte. Der Text der Linzer Uraufführung hingegen ist in einem Stimmensatz überliefert – gleichsam ein Zeuge ersten Ranges, wenn auch nicht von Bruckners eigener Hand. Weshalb Haas die Stimmen nur im Kritischen Bericht dokumentierte und nicht zur Grundlage seiner Edition einer »Linzer Fassung« machte, ist nicht erklärt.

Noch problematischer ist der Fall der *Zweiten Sinfonie*, der hier nur gestreift werden soll. Robert Haas postulierte drei Fassungen, zwei im Rahmen der beiden Aufführungen 1873 und 1876 und eine Überarbeitung von 1877. Er publizierte im 1938 erschienenen Band II der Gesamtausgabe (AGA) die 3. Fassung, griff aber, »durch die innige Versenkung in Bruckners ursprüngliche geistige und klangliche Welt« geleitet, »gegen die Spielregeln einer geistlosen Scheinphilologie in vielen Einzelheiten auf die 1. Fassung zurück« (Haas 1938, 66\*). Diese offenbar durch das Urheberrecht motivierte »Quellenmischung« (die 3. Fassung war der Druckausgabe von 1892 allzu ähnlich) machte Leopold Nowak in der revidierten Ausgabe des Gesamtausgabenbandes rückgängig (soweit drucktechnisch möglich). Neue Aspekte taten sich auf, als in den Jahren 2005 und 2007 mit den Bänden II/1 und II/2 die *Zweite* erneut im Rahmen der Gesamtausgabe (NGA) erschien. Hierbei legte der Herausgeber William Carragan mit der Fassung von 1872 einen Notentext vor, der schon zur ersten Aufführung keine Gültigkeit mehr besaß; Carragans Ziel war es, »die Symphonie in ihrer frühesten Konzeption vorzulegen« (NGA II/1, VI). Der zweite Band bringt das Werk in einer Form, wie sie offenbar kurz vor dessen Drucklegung 1892 bestand, schließt jedoch eine Passage aus vorangehenden Versionen ein. Nicht publiziert ist hingegen die Form, in der das Stück uraufgeführt wurde.

Die Bestimmung des »richtigen« Manuskripts ist im Fall der *Zweiten Sinfonie* durchaus schwierig. Als Signet der Bruckner-Gesamtausgabe ist jedoch die editorische Methodenpluralität hervorzuheben, die bereits im Übergang von der Alten zur Neuen Gesamtausgabe festzustellen ist und nach dem Tod Nowaks erst recht an das Werk herangetragen wird.

### Darstellungsfragen

Umfang und Charakter der einzelnen Fassungsdivergenzen machten es erforderlich, dass jede Fassung in einem einzelnen Teilband innerhalb der Gesamtausgabe publiziert wurde. Das setzt freilich voraus, dass die Textdifferenz hinreichend groß ist, um den Aufwand zu rechtfertigen. Nur selten kommen kleinere Differenzen (wie etwa die bei-

den Finale-Schlüsse im *Streichquintett*) im Basis-Notentext einer einzigen Ausgabe unmittelbar nacheinander zur Darstellung (vgl. NGA XIII/2, 67–69); die Überfrachtung eines gegebenen Notentextes mit diakritischen Zeichen (um Varianten zu verdeutlichen) wird vermieden. In neuerer Zeit wurden auch einzelne Sätze, die eine wichtige genetische Stufe in der Entwicklung eines Einzelsatzes darstellen, in gesonderten Bänden herausgebracht wie das Finale der *Vierten Sinfonie* von 1878, das Adagio der *Dritten* von 1876, die Frühfassung von Adagio und Scherzo der *Ersten* sowie die Frühfassung des Scherzos der *Neunten*. Das Finale 1878 der *Vierten* veröffentlichte schon 1936 Robert Haas im Kritischen Bericht des damaligen Gesamtausgabenbandes, und mit Recht fragte man sich auch später, ob Zwischenfassungen einzelner Sätze nicht besser in einen Kritischen Bericht kommen sollen. Solche Unsicherheiten gehören aber wohl zu einem lang dauernden und sich dementsprechend fortentwickelnden anspruchsvollen Projekt wie der Ausgabe von Bruckners Sämtlichen Werken. Allerdings hat sich gezeigt, dass der zu einer Kritischen Ausgabe notwendige Kritische Bericht tendenziell vernachlässigt wurde. (In einem Kritischen Bericht werden die Wege dargelegt, die zu dem bestimmten editierten Notentext führen; des weiteren werden, und hierin leistete die unter Robert Haas und Alfred Orel geführte ältere Bruckner-Ausgabe gar methodische Pionierarbeit, auch Skizzen und Vorstufen wiedergegeben, schließlich auch wichtige Varianten bis hin zu Alternativsätzen.) Die Vermehrung der edierten Versionen entspricht einer Tendenz zur Differenzierung, und zwar entgegen der gelegentlich laut gewordenen Forderung nach Vereinheitlichung oder gar nach dem methodisch zwar vielleicht begründbaren, aus der historischen Wirklichkeit der Werke jedoch überhaupt nicht ableitbaren Konstrukt einer »Idealfassung«.

### Fassungen in der Rezeption

Das Problem der Fassungen bei Bruckner lässt sich in den Zusammenhang der Rezeption seiner Werke stellen. Der erste Höhepunkt einer Bruckner-Rezeption – markiert von den Monographien eines Ernst Kurth, August Halm, auch Alfred Orel, Karl Grunsky und anderen – wurde noch

gänzlich von den verfügbaren gedruckten Partituren und Klavierauszügen getragen, und nur in Fachkreisen war deren Differenz zu Bruckners Manuskripten gerüchteweise bekannt. Der Kult um Bruckner ließ jedoch in den 1930er Jahren den philologischen ›Angriff‹ auf die gedruckten Notentexte zum Glaubenskrieg eskalieren, der noch dadurch an Schärfe zunahm, dass Robert Haas, der Herausgeber der Gesamtausgabe, Bruckners Opferrolle überpointierte; in seinen editorischen Entscheidungen reagierte er auf jeden Verdacht einer Fremdbeeinflussung Bruckners. Auf lange Sicht war jedoch die methodische Grundlinie der Gesamtausgabe – die Bevorzugung der authentischen Handschriften – unmittelbar verständlich, und es war nur eine Frage des Generationenwechsels, dass die Erstdruckfassungen von der Bildfläche verschwanden. Bemerkenswerterweise wurde und wird das Label »Originalfassung«, das sich auf das Gegenstück bezieht, nämlich auf die inkriminierten Erstdruckfassungen, gelegentlich noch bis in die jüngste Zeit verwendet.

Weitere Irritation entstand dadurch, dass Leopold Nowak, der 1945 Robert Haas im Amt ablöste, eine Revision der Gesamtausgabe durchführte, bei der zum Teil lediglich Druckfehler beseitigt wurden, zum Teil aber auch Haas' editorische Entscheidungen – Stichwort: »Misch-

fassungen« – rückgängig gemacht und schließlich – mit der 3. Fassung der *Dritten Sinfonie* – die Brüder Schalk wieder durch die Hintertür eingelassen wurden. Vor allem im angelsächsischen Raum empfand man das stillschweigende Verschwinden von Haas' verdienstvollem Namen als merkwürdig, als eine fortwährende und unausgesprochene Verdächtigung (Gault 1996, 18). Bis heute werden zuweilen Haas- und Nowak-› Fassungen«, vor allem der *Achten* (1890), gegeneinander ausgespielt.

Dass schließlich um 1996 die Erstdruckfassungen als Formulierungen, die immerhin den Vorzug der Zeitgenossenschaft aufweisen können, als ernstzunehmende alternative Aufführungsvorlagen ins Spiel kamen, mag nicht verwundern, bedeutete dies doch die Öffnung der Bruckner-Philologie hin zu modernen Paradigmen der Editionstheorie und ihrem Zweifel am einsamen schöpferischen Genie. Immerhin kam es in diesem Zusammenhang zur Neuedition der Erstdruckfassung der *Vierten Sinfonie* im Rahmen der Gesamtausgabe – selbstverständlich primär an der Stichvorlage orientiert. Somit liegen nunmehr, zusammen mit der schon 1959 publizierten Stichvorlagenfassung der *Dritten*, zwei Notentexte von Werken Bruckners in der Gesamtausgabe vor, bei denen Mitarbeiter bezeugt sind.

## Literatur

- Auer, Max: Anton Bruckners letzter behandelnder Arzt. In: Karl Kobald (Hrsg.): In Memoriam Anton Bruckner. Zürich/Wien/Leipzig 1924, 21–35.
- Backes, Dieter Michael: Die Instrumentation und ihre Entwicklung in Anton Bruckners Symphonien (Diss. Mainz 1993). Mainz 1997.
- Bruckner, Anton: IX. Symphonie d-Moll, Finale (unvollendet): Faksimile-Ausgabe sämtlicher autographen Notenseiten, vorgelegt und erläutert von John A. Phillips (= zu NGA IX). Wien 1996.
- Eckstein, Friedrich: »Alte unnennbare Tage!« Erinnerungen aus siebenzig Lehr- und Wanderjahren [1936]. Wien 1992.
- Gault, Dermot: For Later Times: 100 Years After the Composer's Death, Are We Any Nearer a ›Definitive‹ Bruckner Edition? In: The Musical Times 137 (Juni 1996), 12–19.
- Grandjean, Wolfgang: Metrik und Form: Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 25). Tutzing 2001.
- Haas, Robert: Anton Bruckner (= Die großen Meister der Musik). Potsdam 1934 (Repr. Laaber 1980).
- : Vorlagenbericht zu AGA II. Wien 1938.
- Hawkshaw, Paul: Die Kopisten Anton Bruckners während seines Aufenthaltes in Linz. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich (= Bruckner-Symposion 1990). Linz 1993, 225–240.
- : Weiteres über die Arbeitsweise Bruckners während seiner Linzer Jahre: Der Inhalt von Kremsmünster C 56.2. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk (= Bruckner-Symposion 1992). Linz 1995, 143–152.
- : Revisionsbericht zu Anton Bruckner, Psalmen und Magnificat (= NGA XX/1–6). Wien 2002.
- : Revisionsbericht zu Anton Bruckner, Messe f-Moll (= NGA XVIII). Wien 2004.
- : »Meine Achte ist ein Mysterium!«. Zwischenbericht über die Quellen zu Anton Bruckners 8. Symphonie.

- In: Österreichische Musikzeitschrift 64 (2009), 14–23.
- Jackson, Timothy L.: Bruckner's »Oktaven«: the Problem of Consecutives, Doubling, and Orchestral Voice-leading. In: Crawford Howie/Paul Hawkshaw/Timothy Jackson: Perspectives on Anton Bruckner. Aldershot 2001, 30–66.
- Korstvedt, Benjamin M.: Bruckner, Symphony No. 8 (= Cambridge Music Handbooks). Cambridge 2000.
- Maier, Elisabeth: Anton Bruckners Arbeitswelt. In: Franz Grasberger (Hrsg.): Anton Bruckner in Wien (= Anton Bruckner: Dokumente und Studien 2). Graz 1980, 161–228.
- : Verborgene Persönlichkeit: Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 11). 2 Teile. Wien 2001.
- Nowak, Leopold: Anton Bruckner. Musik und Leben. Linz 1973 (1995).
- : Die Bruckner-Gesamtausgabe. Ihre Geschichte und Schicksale. In: Bruckner-Jahrbuch 1982/83. Linz 1985, 33–67.
- Oeser, Fritz: Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie. Leipzig 1939.
- : Einführung zu: Anton Bruckner, 3. Symphonie in d-Moll, 2. Fassung von 1878. Wiesbaden 1950.
- Röthig, Claudia Catharina: Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe (= Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 9). Göttingen 1978.
- Wagner, Manfred: Die Themenbildung bei Anton Bruckner. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Zum Schaffensprozeß in den Künsten (= Bruckner-Symposion 1995). Linz 1997, 67–72.

---

# WERKE

## Bruckner als Sinfoniker

von Hans-Joachim Hinrichsen

Die Entwicklung des Komponisten Anton Bruckner zielt keineswegs von Anfang an, doch mit merkwürdiger Konsequenz auf die Sinfonie; sie ist fast identisch mit dem ebenso langwierigen wie zielstrebig verfolgten Weg des biographischen Subjekts Bruckner nach Wien. Für die Urkunde zur Ehrenpromotion der Wiener Universität stellte Bruckner im Herbst 1891 ausdrücklich seine Titulierung »als *Symphoniker*« sicher, »weil darin stets mein Lebensberuf bestand« (Briefe 2, 153). Mit Nachdruck betonte der fast Siebzjährige, er sei »ja doch nur ausschließlich *Symphoniker*, dafür habe ich mein Leben eingesetzt, u auch meine Auszeichnungen erhalten« (Briefe 2, 354). Erreicht wurde dieses Ziel nach langer Mühe: erst jenseits der Vierzig und damit, wenngleich aus ganz anderen Gründen, ähnlich spät wie bei seinem ebenfalls nach Wien ausgreifenden Generationengenossen und späteren Konkurrenten Johannes Brahms. Die Plötzlichkeit dieses späten Ziel-Einlaufs indessen täuscht, andererseits kommt sie auch nicht von ungefähr. Komponieren muss Bruckner schon in sehr jungen Jahren als eine mögliche Bestimmung empfunden haben. Ob sich hingegen bereits der junge Lehrer auf einem frühen Autograph der Kronstorfer Zeit selbstbewusst als »Comp[onist]« bezeichnet, wie vielfach angenommen wurde (Bruckner-Handbuch 1996, 63; Faksimile des Titelblatts: ebd., 40), oder ob nicht eine alternative Lesart dieses Titelblatts, etwas nüchterner und weniger ambitioniert, »Anton Bruckner/Comp[osuit]« lauten sollte, muss vorerst offenbleiben. Immerhin wird das Komponieren, wenn auch zunächst wohl eher als selbstverständlicher Bestandteil der österreichischen Lehrerausbildung

handwerklich-schulmeisterlich aufgefasst, eine Konstante seines Selbstverständnisses bleiben und schließlich in den erstaunlichen Entschluss des Mittdreißigers münden, sich der gezielten professionellen Unterweisung (erst bei Simon Sechter, dann bei Otto Kitzler) auszusetzen. All die zahlreich angestrebten Ämter – auch schon der in der Jugend ausgeübte Lehrerberuf – erscheinen zunehmend diesem Endzweck gegenüber funktionalisiert. Freilich zerfällt die Gesamtentwicklung, auch in Bruckners Selbstwahrnehmung, deutlich in eine Phase *vor* und eine *nach* dem Unterricht bei Kitzler, und erst die zweite dieser Phasen hat, nicht zuletzt durch die überwältigende Begegnung mit Wagners *Tannhäuser* im Februar 1863, jenen kreativen Schub erzeugt, den Bruckner selbst als entscheidend neue Qualität seiner professionellen Existenz wahrgenommen hat: »Jetzt [...] trat die Kompositionszeit ein!«, heißt es später im Rückblick auf die im Juli 1863 erfolgte »Freisprechung« durch Kitzler (Göll.-A. 3/1, 203; Graf 1901/02, 300). Ein Gesuch um Gehaltserhöhung an das Linzer Bischöfliche Ordinariat begründet der bereits über Vierzigjährige damit, dass er sich »durch seine absolvierten Studien die Komposition zu einer Hauptaufgabe seines Lebens gestellt« habe (Briefe 1, 74), und in einer Ähnliches bezweckenden Bittschrift an den Wiener Unterrichtsminister ist 1873 nachdrücklich von »dem seit vielen Jahren mich leidenschaftlich erfüllenden Drange zum Componieren« die Rede (Briefe 1, 136).

Zwischen diesen beiden Briefen liegt die endgültige Gewissheit des gelungenen Durchbruchs: Die Sinfonie hat sich als die von langer Hand angezielte Zentralgattung von Bruckners Œuvre aus

dem Umkreis der anlassbezogenen liturgischen Komposition emanzipiert; sie, als die öffentliche Gattung schlechthin, ist aber andererseits auch in einer nicht leicht bestimmbar Weise direkt aus jener hervorgegangen. Die geradezu teleologische Beziehung beider Bereiche ist als kompositorischer Entwicklungsweg alles andere als selbstverständlich und daher in Bruckners Epoche auch ohne weiteres Beispiel. Diese zielgerichtete Verschränkung der beiden Gattungen, die sich im Tonsatz der drei großen Messen und der ersten Sinfonien, später noch einmal in jenem des *Te Deum* und der *Siebten Sinfonie*, durchaus abbildet (siehe unten), hat die Rezeption auch der späteren Sinfonien von Anfang an und dauerhaft in einer Weise gesteuert, deren Sachdienlichkeit sich füglich bezweifeln lässt. Die fehlschlüssige und unbegründbare Unterstellung, dass Bruckner liturgische Intentionen in den Konzertsaal getragen habe, kann man in polemischen wie apologetischen Zusammenhängen bis heute lesen.

Bruckners sinfonisches Œuvre, das neben zwei gewichtigen Studienarbeiten neun durch den Komponisten autorisierte, bei Einbeziehung der Fassungen als autonomer Werkgestalten sogar siebzehn Werke umfasst, kann ohne Übertreibung als das größte und konsequenteste Projekt seiner Art nach Beethoven gelten. Brahms, dem zwar in der Gattungsgeschichte eine ähnliche Bedeutung zukommt, hat aber die ebenfalls spät erreichte Sinfonik nach vier extrem individualisierten Werken bewusst wieder in die Geschichte entlassen; über andere zeitgenössische Sinfoniker, teils sogar noch fruchtbarer als Bruckner wie der seinerzeit hochgeschätzte Joachim Raff, hat die Nachwelt ihr Urteil gesprochen. Zum Projektcharakter von Bruckners immensem sinfonischen Œuvre trägt seine planvolle Herausschälung aus der kirchlich gebundenen Komposition ebenso bei wie seine auffallend systematische Gesamtdisposition, durch die erst jedes Einzelwerk als autonomer Beitrag zur Gattungsgeschichte und als individuelle Werkgestalt begriffen werden kann. Mehr, ja sogar fundamental anders als bei anderen Sinfonikern der Epoche präsentiert sich bei Bruckner das Einzelwerk im Kontext eines werkübergreifenden Gesamtkonzepts. Es ist diese zum Verständnis unabdingbare generische Dimension, die von zeitgenössischer wie von späterer Kritik zwar deut-

lich wahrgenommen, meist aber als Verstoß gegen das Originalitätsgebot des 19. Jahrhunderts empfunden und daher in ihrer werkerschließenden Funktion kaum begriffen worden ist.

### »Schema«, »Schablone« und »Form«

Diese generische Dimension, vor deren Hintergrund erst jedes Einzelwerk seinen konzeptionellen Sinn preisgibt, ist selbst von wohlmeinenden Zeitgenossen von Anfang an als »Schema« missverstanden worden. Auf den ersten Blick scheint durchaus nachvollziehbar, was Bruckners Schüler Franz Schalk ein gutes Vierteljahrhundert nach dem Tod des Komponisten glaubte entschuldigen zu müssen:

»In der Tat gibt es nichts Primitiveres als die Brucknersche Form. Kaum je ist einer von den Großen mit dem Formproblem sorgloser umgegangen als Bruckner. Er hat sich ein sehr einfaches Schema für seine Sätze zurecht gelegt, darüber offenbar niemals spekuliert, und in all seinen Sinfonien ganz gleichmäßig festgehalten. Hauptthema, hier und da eine Art Introitus vorher, Seitensatz, den er stets sehr charakteristisch mit dem Wort Gesangsperiode bezeichnete, und Schlußperiode für die Ecksätze. Seine Adagios sind alle dreiteilig: Hauptthema, zweites Thema (Gesangsperiode), von denen das erste zweimal irgendwie variiert wiederkehrt, während das zweite nur eine Reprise erfährt. Seine engsten und geschlossensten Sätze sind stets die Scherzi, in denen allein das rhythmische Element den »Gesang« überwiegt oder ganz verdrängt.« (Schalk 1935, 89f.)

Diese Wahrnehmung einer Bruckner-Sinfonie – schon allein der Umstand, dass man sie idealtypisch im Kollektivsingular glaubte erfassen zu können, spricht Bände – entsprach um diese Zeit einer *communis opinio*, und sie war sogar schon zu Bruckners Lebzeiten in einer Weise geäußert worden, die den Komponisten zutiefst erschüttert hatte: Hermann Levi hatte bekanntlich auf die Übersendung der *Achten Sinfonie* (1. Fassung) mit erheblicher Irritation reagiert und, zunächst gegenüber Josef Schalk, vor allem »die große Ähnlichkeit mit der 7<sup>ten</sup>, das fast Schablonenmäßige der Form«, kritisiert (Briefe 2, 21).

Vom »Schablonenmäßigen der Form« und vom »Schema« der Bruckner-Verehrer ist es nicht mehr weit zu dem ebenso maliziösen wie verständnisar-

men Dictum der Bruckner-Verächter, der Komponist habe eigentlich nur eine Sinfonie komponiert, diese aber neunmal. Keineswegs einfach aus der Luft gegriffen, bezeugen all diese Urteile ein identisches Wahrnehmungsmuster, das an der Oberfläche von Bruckners Sinfonien auf das Identische im Aufbau der Einzelsätze reagiert – auch wenn es heute nicht leicht zu verstehen ist, wie dieses ausgerechnet am Vergleich der *Siebten* mit der *Achten Sinfonie*, so ja bei Levi, ins Auge springen konnte. Der Fehlschluss besteht nur darin, dieses strukturell Identische – die drei typisierten Themen der Ecksätze etwa oder den Aufbau der Adagio-Sätze – vorschnell mit Bruckners Formdenken zu identifizieren. Wenn also ein auf diese Äußerlichkeit fixierter Formbegriff fast zwangsläufig in den Vorwurf des Schematischen münden musste, so lag es nahe, gegen diese für das Urteil über Bruckner verheerende Auffassung das offensive Konzept einer »inneren« Form in Stellung zu bringen.

Das geschah nicht zufällig durch zwei Musikpublizisten, die der Lebensphilosophie nahestanden. Beide markieren in der Bruckner-Rezeption eine Epochenschwelle. August Halm wies 1913 die schematische Bruckner-Analyse und den aus ihr resultierenden Vorwurf mit dem Argument zurück, bei Bruckner sage das unbestreitbar vorhandene Schema »an sich nicht viel, oder vielmehr es sagt das Beste nicht laut, versteckt es«: »Bruckner, der die überlieferte Form so respektierte, hat ihren tiefsten Sinn gerade entdeckt, ihren Geist befreit; den Geist, den zu suchen manche der ›Form‹ ab-sagen zu müssen wähten« (Halm 1923, 52). Es blieb dann freilich der ein Jahrzehnt später erschienenen monumentalen Bruckner-Monographie Ernst Kurths vorbehalten, für diesen von Halm beschworenen »Geist« der Form plastischere Formulierungen zu finden und für die Wahrnehmung von Bruckners Sinfonik einen Paradigmenwechsel einzuleiten. Aus der Überzeugung heraus, »beim Begriff ›Form‹ in etwas anderm die Hauptsache zu sehen als in den äußeren Umrissen«, sprach Kurth statt von »Form« von einem »Formvorgang« (Kurth 1925, 234 f.) und sah dementsprechend in Bruckners Sinfonik, quer zur eingebürgerten Rezeptionsweise, nicht architektonische Statik, sondern energetische Dynamik walten (Kurth 1925, 250). Auch die oft gerügte vermeintliche »Länge« Brucknerscher Sätze bezeugt die

Durchschlagskraft dieses neuartig-dynamischen Sinfoniekonzepts: Für Kurth ist die Größe der »Außenränder«, also die äußere Dimension, nichts anderes als ein Indiz für die Kraft der Integration »im Innern der Form« (Kurth 1925, 247). Als fundamentales Brucknersches Gestaltungsprinzip identifiziert Kurth den »symphonischen Strom«, zu dessen Realisierung alle noch so selbstständig erscheinenden Teilgestalten funktional zusammentreten: »Wie Bruckner neue Kriterien fordert, so auch neue formtechnische Begriffe. Auch das Thema ist nicht mehr in altem sondern durchgreifend geändertem Sinne Formkeim, ebenso gewinnt die Teilgruppe andere Bedeutung; alles ordnet sich einem zu neuer Bedeutung hervortretenden Formelement unter: der Kraftwelle als dynamischem Einheitsvorgang des symphonischen Gestaltens« (Kurth 1925, 249). Kurths geschichtsmächtig gewordenes Bruckner-Bild wird emphatisch in deutlich expressionistisch gefärbter Prosa beschworen, der gegenüber jegliche auf formale Schematik pochende Beckmesserei sich wie ein klassizistischer Domestizierungsversuch ausnehmen muss:

»Bruckner entströmt alles Formen, vom Erstsatz bis zu seinen symphonischen Riesenwogen, als ein Werden, Schwellen und Vergehen in der Unmittelbarkeit seines Weltgefühls. Daher überall das Naturereignis eines spielloos starken Seelenatems, wie er durch die wehende Stofflosigkeit der Töne streicht; Grundvorgänge sind die musikalische Kraftregung, ihre Verdichtung, Zusammenballung, Auslösung und verstreichende Wiederlösung.« (Kurth 1925, 251)

Bruckner musste also nicht nur nicht gegen Angriffe verteidigt werden, sondern er konnte im Gegenteil – das verstand Kurth durchaus als Provokation der Musikwissenschaft seiner Zeit – offensiv zur Durchsetzung eines völlig neuen Formbegriffs verhelfen, der unter der verdinglichten Oberfläche der Umrisse und Formabschnitte das in der Tiefe wirkende dynamische Gestaltungsprinzip wahrzunehmen in der Lage war. An Kurths konkreten Analysen hat viele Kritiker dann freilich die oft nur metaphorische Fassbarkeit des Gemeinten verstört, später auch der stilistische Tribut an den Schreibstil der Epoche. Man kann das durchaus als Symptom für einen – behebbaren – Mangel verstehen. Über der zeitbedingt lebensphilosophischen Einfärbung des Form- und Formungskonzepts ist nämlich bei Kurth, natürlich



beabsichtigt, das von Levi und Schalk in die Diskussion gebrachte »Schablonenmäßige der Form« gänzlich aus dem Blick geraten. Zugleich verloren gegangen ist dabei freilich dessen hoher heuristischer Erkenntniswert, der sich dann fruchtbar machen lässt, wenn man das in seiner Existenz vernünftigerweise kaum bestreitbare »Schema«, wie es Schalk 1921 skizziert hatte, tatsächlich konzediert. Die Individualität jedes Einzelwerks (die in den nachfolgenden Besprechungen der Sinfonien ausreichend zur Sprache kommen wird) entfaltet sich nämlich bei Bruckner auf dem Grundriss eines stets wiederkehrenden Bauplans, den man aber nicht als monoton repetiertes »Schema« disqualifizieren, sondern als immer wieder neu durchgespieltes, dabei zunehmend rational organisiertes und im Verlauf der Entwicklung kontinuierlich optimiertes dramaturgisches Modell begreifen sollte.

### **Gibt es »die« Bruckner-Sinfonie? Bruckners sinfonisches System**

Daher wird man Bruckner am besten dadurch gerecht, dass man das als Grundlage seiner Sinfonik wirksame Allgemeine – also das alle Einzelwerke übergreifende Modell, den sinfonischen Archetyp, dessen äußerlich sichtbare Symptome selbst von verehrungsbereiten Rezipienten wie Levi und Schalk als »Schablone« oder »Schema« empfunden wurden – in seiner konstitutiven Bedeutung erkennt. Man muss sich vor Augen führen, in welchem Ausmaß dies tatsächlich nur für Bruckner gilt; bei Beethoven, Schubert oder Brahms, auch später bei Mahler, Sibelius oder Schostakowitsch wäre das schwer vorstellbar. Selbst die in unterschiedlichen Schaffensphasen entstandenen Fassungen von Bruckners Sinfonien lassen sich in ihrer Eigenart auf diese Weise am angemessensten verstehen: als unablässige Suche nach der idealen Realisierungsform eines einheitlichen sinfonischen Konzepts. Nur so wird Bruckners Sinfonik auch wirklich als ebenso systematisch wie linear verfolgtes Gesamtprojekt erkennbar, und nur so lässt sich die strenge innere Logik in der Aufeinanderfolge der einzelnen Sinfonien begreifen, zu der nicht zuletzt auch die nachträg-

liche Ausschließung der zwischen der *Ersten* und der *Zweiten* entstandenen *Annullierten Sinfonie* aus dem Kreis der gültigen Werkgestalten gehört. Selbstverständlich folgt diese Logik keinem starren Dogma, sondern einem flexiblen generativen Prinzip. Bestes Indiz dieser Flexibilität ist ein mehrmaliger Wandel des Konzepts: von seiner erstmaligen Fixierung und Stabilisierung in der *Zweiten* und *Dritten Sinfonie* bis hin zu seiner gezielten Durchbrechung oder Aufhebung in der *Neunten*. Das erst wäre der auf seinen eigentlichen Begriff gebrachte wahre Kern jenes maliziösen Dictums von der neunmal je anders komponierten identischen Sinfonie.

Es gehört daher zur distinktiven Charakteristik von Bruckners Sinfonien, dass sie bestimmte Verfahrensweisen typisieren, also geradezu modellhaft ausbilden. In dieser Eigenschaft sind Bruckners sinfonische Verfahren in einem radikalen Sinne von der individuellen Gestalt des Einzelwerks unabhängig und beziehen ihre Rechtfertigung in erster Linie aus jenem übergeordneten Konzept, dessen schlüssige Formulierung vor allem den zahlreichen Bruckner-Analysen Wolfram Steinbecks zu verdanken ist (am konzisesten: Steinbeck 1993, 7–49). Ein Hauptthema, eine Gesangsperiode oder ein Schlussgruppenthema teilen physiognomische Gemeinsamkeiten über alle Sinfonien Bruckners hinweg; und doch gehört jedes dieser Themen unaustauschbar nur »seiner« Sinfonie an. Für die Satzcharaktere auf der nächsthöheren Ebene des Zyklus gilt genau dasselbe. Unter Bemühung strukturalistischer Terminologie könnte man also formulieren, dass in Bruckners rationaler Konzeption der Sinfonie jeder Satzcharakter und jede thematische Einzelgestalt ihre auf der syntagmatischen wie auf der paradigmatischen Achse genau definierte Stelle im System erhält. In diesem präzise strukturalistischen Sinne von einem hochorganisierten »sinfonischen System« Bruckners zu sprechen, wird einem kompositorischen Großprojekt gerecht, dem in beispielloser Weise die konzeptionelle Integration ausgeprägter Individuen gelingt. August Halm hat dies schon früh in die schöne Formel gefasst, es lasse sich »zwar große physiognomische Verschiedenheit unter den Symphonien Bruckners, aber doch ein wesentlich konstantes Ideal von Symphonie in ihnen wahrnehmen« (Halm 1923, 63).

## Mittlere Ebene: Die einzelnen Sätze

Dieses sinfonische Ideal ist dezidiert auf den »Willen zur Monumentalität« gegründet (Steinbeck 1993, 18) und erweist sich somit als eine genuine Realisierungsform zielgerichteter ästhetischer Geschlossenheit. In Bruckners Gattungsverständnis wird solche Integration durch eine alle Einzelsätze überspannende und diese dadurch zum Zyklus im emphatischen Sinne zusammenschließende Dramaturgie erreicht. Sein über sämtliche Werke hinweg mit frappierender Konsequenz verfolgtes sinfonisches Monumentalkonzept gehört damit zweifellos zu den ambitioniertesten Entwürfen ästhetischer Sinnstiftung, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Das strukturelle Grundprinzip dieser auf zyklische Integration zielenden sinfonischen Idealkonzeption ist – mit einer hier gut anwendbaren Kategorie, die eigentlich Adorno für Mahler geprägt hat – das des »Durchbruchs« (Steinbeck 1993, 24). Solche Durchbrüche ereignen sich als langfristig vorbereitete Ereignisse im Laufe jedes Satzes, und sie wiederholen sich auf der übergeordneten Ebene des gesamten Zyklus. Mit zwingender Logik ergibt sich daraus eine strikte Teleologie sowohl des Einzelsatzes als auch des Gesamtwerks: Der finale Durchbruch muss der spektakulärste sein, seine Wirkung darf nicht zu früh vorweggenommen, muss aber andererseits sorgfältig, in Etappen, vorbereitet werden. Die sorgsam disponierte Abfolge der Durchbrüche erzeugt eine auf die Schlussapotheose zielende gestufte Überbietungsdramaturgie, die damit als origineller Beitrag zur Lösung des mit Beethovens Sinfonik exponierten »Finaleproblems« gelten darf. Durchbrüche ereignen sich, wie häufig in den Adagio-Sätzen, als überwältigende Klangereignisse, oder sie sind, wie in den Ecksätzen der Fall, thematischer Natur (als Epiphanie des Hauptthemas am Satzschluss wie dann wieder am Ende der Sinfonie): »Die Satzhöhepunkte schleudern ihre Themen geradezu eruptiv heraus. Sie sind oft das Ergebnis einer mächtigen Kraftanstrengung, die gekrönt wird durch das, was den Satz wesentlich steuert: durch die Themen in ihrer unversehrten Gestalt oder in ihrem substantiellen Kern« (Steinbeck 1993, 24). Die Dienstbarkeit in diesem sinfonischen Konzept prägt sowohl die Form der Sätze als auch den Charakter ihrer Themen in immer

wieder gleicher Weise. Käme indessen die Wahrnehmung über das »Schablonenmäßige« dieses Verfahrens nicht hinaus, hätte sie das eigentliche Anliegen dieser perfekt funktionierenden Dramaturgie weit verfehlt.

## Sonatenform

Alle Sätze der Sinfonie, am leichtesten erkennbar die Ecksätze, folgen bei Bruckner stets dem Denkmodell der Sonatenhauptsatzform, auch wenn man bei deren Verifizierung, um mit Ernst Kurth zu sprechen, zunächst auf nicht viel mehr als auf die »äußeren Umrisse« stößt (Kurth 1925, 234f.). Diese erhalten jedoch im Kontext des Brucknerschen »Durchbruchs«-Konzepts eine ganz besondere und nur im Rahmen dieses Konzepts sinnvolle Funktion zugewiesen. Da auch die Mittelsätze am besten, wenngleich in sehr unterschiedlicher Weise, als individuelle Ausprägungen der Sonatenform aufzufassen sind, ist die Behauptung kaum übertrieben, dass Bruckners Sinfonik ausnahmslos auf diesem durch eine lange Tradition nobilitierten Formprinzip beruht.

Bruckner, der den Terminus »Sonatenform« selbst so gut wie nie benutzt (mit einer Ausnahme aus der Studienzeit bei Kitzler: Briefe 1, 32), verwendet indessen in seinen Manuskripten oder in der Korrespondenz sehr wohl Begriffe aus der zeitgenössischen Kompositions- und Formenlehre. Das kantable zweite Thema der Ecksätze wie auch das zweite Thema der langsamen Sätze findet sich häufig als »Gesangsperiode« bezeichnet, und die großformalen Abschnitte der (von ihm nicht so genannten) Sonatenform tragen bei Bruckner den Namen »1.« und »2. Teil«, häufig auch »1.« oder »2. Abteilung«. All diese Termini stammen bezeichnenderweise aus dem Umkreis der Kompositionslehre von Johann Christian Lobe, die Bruckner besaß (vgl. Briefe 1, 37) und die wohl auch als Grundlage des Unterrichts bei Otto Kitzler gedient hat. Sie sind deshalb hier erwähnenswert, weil ihre Verwendung bei Bruckner einen tiefen Einblick in sein Formverständnis erlaubt; er versteht nämlich die Termini geradezu wörtlich und substantiell (was sie bei Lobe nicht unbedingt sind). Die »Gesangsperiode« trägt bei Bruckner in der Tat ihren Namen mit vollem Recht (während Lobe generell den – oft genug auch nicht kantab-

len – Seitensatz der klassischen Sonatenform im Auge hat). Bruckners zweite Themen sind in allen Sätzen (nur die Scherzi sind weitgehend monothematisch konzipiert) stets innige, weit ausschwingende Kantilenen, Beruhigungszonen der Form – und der ihr zugedachten dramaturgischen Funktion nach können sie auch gar nicht anders sein. Die konsequente Vermeidung der Begriffe »Exposition«, »Durchführung« und »Reprise« hingegen ist vor dem Hintergrund der (auch von Lobe noch vertretenen) zweiteiligen Sonatenformauffassung zu verstehen, gegen die sich die dreiteilige, propagiert von Adolph Bernhard Marx und Hugo Riemann, erst im Laufe des 19. Jahrhunderts durchsetzte. Dass aber von Bruckner Durchführung und Reprise unter dem begrifflichen Dach der »2. Abteilung« zusammengefasst werden, hat für seine Formauffassung gravierende Konsequenzen, denn er macht damit durchaus kompositorischen Ernst: Im Kopfsatz der *Dritten Sinfonie* etwa ermöglicht diese Auffassung die Gestaltung des Durchführungshöhepunkts mit dem Eintritt des Hauptthemas in der Tonika (die also keineswegs bis zum Reprisesbeginn aufgeschoben werden muss), und in den Ecksätzen der späten Sinfonien, eigentlich seit dem Finale der *Siebten*, wird es zunehmend schwierig, den Übergang von der Durchführung in die Reprise als distinkte Zäsur zu bestimmen. Schon in den Kopfsätzen der *Sechsten* und der *Siebten Sinfonie* ist der Repriseseintritt als solcher zwar erkennbar, aber durch Verschränkung mit dem Ende der Durchführung kunstvoll verschleiert; diese Verschränkung wird dann in den Kopfsätzen der *Achten* und der *Neunten* zum Teil des Konzepts. Das Ende der Exposition hingegen ist bei Bruckner immer außerordentlich klar: Bis auf wenige Ausnahmen wird es in der Partitur stets durch einen Doppelstrich markiert. Die konventionelle Wiederholung der Exposition gibt es allerdings nur noch in der im Unterricht bei Kitzler entstandenen *Studiensinfonie* f-Moll (WAB 99).

Die Harmonik hat, anders als im klassischen Sonatensatz, nur noch eingeschränkt formbildende Funktion (Dahlhaus 1984). Alles andere würde der avancierten chromatischen Alterationsharmonik auf dem Entwicklungsstand der Nach-*Tristan*-Ära auch eine Rolle zumuten, die sie weder erfüllen kann noch erfüllen will (sehr instruktiv dazu bereits Erpf 1927, 131–133 und 156–164).

Bruckners Harmonik hat in erster Linie »lokale« und nicht »globale« Bedeutung (Steinbeck 1993, 20). Indessen ist es aufschlussreich, jene Formstellen ins Auge zu fassen, an denen Bruckner dennoch einen wohlkalkulierten Tribut an die Konventionen der früheren Formbildungsfunktion entrichtet: Seine Expositionen enden in den Ecksätzen und den Scherzi stets, und sei es manchmal auch erst in den allerletzten Takten vor dem Doppelstrich, in der nach dem tradierten Muster zu erwartenden Tonart (also in Dur-sätzen in der Dominante, in Moll-sätzen in der Durparallele oder der Moll- oder Durdominante). Die einzige Ausnahme bildet hier das – ohnehin von der formalen Norm auffällig abweichende – Finale der *Siebten Sinfonie*. Dieser scheinbare Konventionsrest fällt um so mehr auf, als er anders als im klassischen Modell ganz unabhängig ist von den Tonarten des Expositionsverlaufs, etwa jenen der Gesangsperioden, die nicht zwingend in der »richtigen« Tonart auftreten müssen und manchmal sogar in Exposition und Reprise ganz regelwidrig dieselbe Tonart aufweisen (Finale der *Achten Sinfonie*). Im Extremfall kann sogar die Schlussgruppe der Exposition nochmals in der Tonika einsetzen (Kopfsatz der *Neunten Sinfonie*). Doch mag diese Dimension der harmonischen Großarchitektur auch nicht mehr die traditionelle Formbildungsfunktion haben: Bruckners Tonartenpläne, seien sie konventionell oder ungewöhnlich, entheben niemanden bei der Einzelanalyse einer Sinfonie von der Suche nach den Gründen für die jeweilige harmonische Disposition.

Zwar würden sich die Merkmale von Bruckners Umgang mit der Sonatenform durchaus in einem Typenkatalog von »sonata deformations« (Darcy 1997) versammeln lassen, aber angesichts der pejorativen Konnotation dieses Begriffs ist es zweifellos angemessener, von satztypischer Neudeutung oder sogar von konzeptbezogenen Varianten der Sonatenform zu sprechen. Entscheidend ist nämlich in der Tat die Einsicht in die präzise kalkulierte Rolle, die diese hochgradig typisierten Umdeutungen in Bruckners sinfonischem Konzept zu spielen haben. Wie ausschließlich sie mit der Sinfonik und ihrer spezifischen Idee von Monumentalität verknüpft sind, beweist denn auch nichts besser als der Umstand, dass Bruckners einziges autorisiertes Kammermusikwerk, das *Streichquintett* in F-Dur,

wie schon Robert Haas bemerkte, ganz im Sinne bewusster Gattungsreflexion »eine starke, ja völlige Abkehr von der in der Symphonie festgelegten Sonatenform« vollzieht (Haas 1934, 135).

### Kopfsatz

Die Formbildung erfolgt nicht primär über die Harmonik, sondern über die Themen. Diese sind in Bruckners sinfonischem Konzept die eigentlichen Protagonisten des auf den »Durchbruch« zielenden Geschehens. Im Kopfsatz (und meist auch im Finale) disponiert jede Brucknersche Exposition drei im Charakter so individuelle wie in der Funktion typisierte Themen, die, gegeneinander scharf abgegrenzt, ihre je eigenen Zonen oder »Felder« (Steinbeck 1993, 26) beanspruchen. Eine langsame Einleitung begegnet nur in einem einzigen der autorisierten Werke: in beiden Ecksätzen der *Fünften Sinfonie* (und schon früher einmal, im Finale der *Annullierten Sinfonie*). Bruckner verzichtet also sehr konsequent auf sie. Dabei ist gerade die Auskomposition des sinfonischen Beginns eine unverwechselbare idiomatische Eigentümlichkeit Bruckners (wahrscheinlich unter dem Eindruck von Beethovens *Neunter Sinfonie*). Das markante Hauptthema tritt stets *piano* ein, meistens nach einem mehrtaktigen Klangflächen-Vorspann der tremolierenden Streicher, und es wird nicht nur einmal, sondern stets doppelt exponiert: beim zweiten Mal mit dem Ziel einer gewaltigen klanglichen und dynamischen Steigerung, die sich als erster Vorgriff auf den später zu erwartenden Satzhöhepunkt verstehen lässt. Freilich ist diese erste Steigerung in jeder Sinfonie höchst individuell gestaltet; zudem gibt es in der *Dritten Sinfonie* ein eigenes Thema für diesen ersten Höhepunkt, und in der *Vierten* entfällt der zweite Anlauf des Hauptthemas ganz und wird durch ein eigens für den Höhepunkt geschaffenes Thema ersetzt. Auch bilden sich diese generischen Züge der Hauptthema-Exposition erst mit der Entwicklung von Bruckners Konzept allmählich heraus, das sich um die *Zweite Sinfonie* herum zu stabilisieren beginnt (zu Details vgl. das folgende Kapitel über die frühen Sinfonien). Und ob ein Hauptthema die Tonika als klare Setzung einführt (*Vierte Sinfonie*) oder sie erst mühsam aufsucht (*Achte Sinfonie*), hängt natürlich wiederum von der individuellen Werkidee ab.

Die von Bruckner selbst so genannte »Gesangsperiode« bildet den zweiten Themenkomplex, der aber selten infolge einer zielführenden modulierenden Überleitung eintritt, sondern eher als Neuansatz nach dem – manchmal sogar durch die Zäsur einer Generalpause abgesetzten – Abebben des Hauptthemas nach dessen erstem Klangausbruch. Meistens sind die Gesangsperioden, deren Entwicklung sich durch Sequenzierungen, Variationen und Wiederholungen vollzieht, als Doppelkantilenen geführt: eindrucksvolle Beispiele Brucknerscher Kontrapunktik. Bei allem Eigenrecht und aller Schönheit, die den Brucknerschen zweiten Themen eignet, darf doch ihre Funktion innerhalb des Satzganzen nicht übersehen werden: Beruhigungszone nach dem ersten Höhepunkt des Hauptthemas zu sein und die Erwartung nach Wiederaufnahme des dynamischen Satzprozesses zu wecken. Der Spannungsabbau ist die Kehrseite des zu erwartenden Anlaufs zu neuer Spannung.

Diese tritt mit dem dritten Themenfeld ein, dessen Charakteristika zu seiner Bezeichnung als »Unisono-Thema« (Steinbeck 1993, 30) geführt haben. Seine Funktion ist integrativ: Die bisher exponierten Gegensätze werden buchstäblich aufgehoben, indem das dritte Themenfeld gewisse Eigenschaften (oft, aber nicht zwingend, auch motivische Anteile) der beiden vorigen Gruppen weiterführt: die sequenzierende und manchmal auch kontrapunktische Satztechnik aus dem »Gesangsthema«, die rhythmische Prägnanz aus dem Hauptthema. Mit dem Unisono-Thema wird der Expositionshöhepunkt herbeigeführt, der also nun, nach dem Hauptthema, einen zweiten Vorgriff auf die finale Satzsteigerung markiert. Er fällt allerdings bezeichnenderweise nie mit dem Expositionsschluss zusammen, denn auf ihn folgt immer eine Abbau- und Beruhigungszone, die man eigentlich als vierte Themengruppe ansprechen könnte, wenn ihre Funktion nicht so vollständig von derjenigen der drei vorigen Themenfelder abweicht.

Der durch das dritte Thema herbeigeführte Expositionshöhepunkt, das ist für sein Verständnis entscheidend, bricht stets abrupt ab: Öffnung für noch Kommendes, gespannter Abbruch. Nur ausnahmsweise tritt bereits an dieser Stelle das Hauptthema wieder hervor (nur in der 2. und 3. Fassung der *Dritten Sinfonie*); ansonsten gehört

gerade der Aufschub des krönenden Hauptthema-Durchbruchs bis zum Schluss des Satzes zum Konzept. Der Sonderstatus der hierauf noch folgenden vierten Themengruppe wird daraus kenntlich, dass diese in der Reprise nicht wieder vorkommt, also am Expositionsende eine dezidiert lokale Funktion zu erfüllen hat; nur in einigen frühen Sinfonien vor der endgültigen Stabilisierung des Konzepts begegnet die vierte Gruppe ausnahmsweise auch in der Reprise wieder (*Annullierte Sinfonie*, Kopfsatz; *Zweite Sinfonie*, beide Ecksätze; *Vierte Sinfonie*, Finale der 1. Fassung). Diese gezielt auf das Expositionsende gerichtete lokale Funktion des vierten Themenfelds liegt einerseits im Spannungsabbau, der Platz schaffen soll für den in der »2. Abteilung« neu in Gang gesetzten Prozess. Andererseits können gerade in dieser – thematisch »freien« – Zone Materialien ins Spiel gebracht werden, denen man den gleichsam »von außen« erfolgenden Eintritt offenbar anmerken soll: »Zitate« etwa (wie die *Tristan*-Anklänge im Kopfsatz der *Zweiten Sinfonie* oder die Kyrie-Zitate aus der eigenen *f-Moll-Messe* in deren Finale, oder auch die Anspielungen auf die »Miserere«-Rufe der *d-Moll-Messe* im ersten Satz der *Dritten Sinfonie*) oder, als besonders eindrucksvolles Beispiel, jener »Choral«, mit dem Bruckner in der *Fünften Sinfonie* eine singuläre Finale-Idee gestaltet hat.

Im Formverlauf der Exposition überlagern sich also die Gestaltungsprinzipien bogenförmiger Symmetrie (mit der »Gesangsperiode« als ihrer ruhigen Mitte) und linearer Steigerung (die vom ersten Hauptthema-Höhepunkt über das »Gesangsthema« hinweg bis in den Klanguausbruch des dritten Themas reicht). Man versteht daher die Suggestion von Ernst Kurths metaphorisch beschworener »Kraftwelle«, die darin besteht, dass alle durch lange Beruhigungszonen voneinander separierten Steigerungen einander bis zum Ende hin übergipfeln. Das gilt denn auch nicht nur für die Exposition, sondern für den gesamten Satz: Durchführung und Reprise (»2. Abteilung«) haben die gemeinsame und in jeder Sinfonie auf andere Weise realisierte Aufgabe der weiteren Steigerung; nach dem Ende der Reprise setzt dann, mit der Coda, der für Bruckners Formkonzept entscheidende Vorgang ein (der nur in der 2. Fassung des Kopfsatzes der *Achten Sinfonie* entfällt), der den

– lang erwarteten – krönenden Durchbruch des auf seinen Motivkern reduzierten Hauptthemas bringt: Inbegriff thematischer Erfüllung und sinfonischer Monumentalität zugleich.

Wie wandlungsfähig diese schematisierte Konzeption im Einzelnen ist, zeigt nicht nur die Tatsache, dass sie erst im Verlauf der Arbeit an den frühen Sinfonien entsteht, sondern dass sie sich auch später gravierend verändert. Bestes Dokument dafür ist die *Neunte Sinfonie*, die für die Steigerungsanlage eine weitere Zuspitzung disponiert und ein dafür eigens zugerichtetes Hauptthema einsetzt: Dieses ist zweiteilig (T. 63–70, T. 71–75) und wird, anders als sonst, nur einmal exponiert: allerdings nach langer steigender Vorbereitung gleich im dreifachen Fortissimo wie früher das Thema im zweiten Anlauf. An dem mit dem Durchführungsschluss überblendeten Reprisenetrtritt wird nur seine erste Hälfte zu monumentalem Durchbruch gebracht (T. 333 ff.); auf die wiederum ins Monumentale vergrößerte zweite Hälfte (und damit den Eindruck von finalem Durchbruch und endgültiger Erfüllung synthetisierend) muss man bis zum unmittelbaren Satzabschluss warten (T. 548–567).

Zum Verständnis der groß dimensionierten Gebilde Brucknerscher Kopfsätze, die den Zeitgenossen oft genug in unvereinbare Einzelereignisse auseinanderbrachen, ist es unabdingbar, bisher nicht gekannte Kategorien in das Repertoire formbildender Maßnahmen aufzunehmen. Genau diesen Umstand haben August Halm und Ernst Kurth erkannt. Sachverhalte wie Auf- und Abbau von Spannung, die auch über die »Löcher« von Generalpausen hinwegreichen kann, lassen sich schwer mit nur technischen Kategorien beschreiben; sie sind eher physikalischer oder sogar psychologischer Natur. Doch ist alles, was Bruckner an Klang, Dynamik, Schroffheit der Kontraste und Proportionen aufbietet, in einem präzisen technischen Sinne auf die Erzielung dieses wellenförmig verlaufenden Steigerungs- und Spannungseffekts hin kalkuliert. Tatsächlich lässt sich also sagen, dass das »Schema« (Schalk) und die »Kraftwelle« (Kurth) zwei Seiten derselben Medaille sind, die sich zu einem Gestaltungskonzept von unerhörter Schlagkraft und Plausibilität zusammenschließen. Warum man diese Zurichtung des Sonatensatzes, die in Wahrheit unter der scheinbar

intakt gebliebenen Oberfläche praktisch sämtliche entscheidenden Parameter der klassischen Sonatenform neu organisiert und umfunktioniert, als konventionell und wenig innovativ empfinden konnte, bleibt eigentlich rätselhaft. Offenbar nahm man – das beweist ja die oben zitierte Passage von Franz Schalk – das »Schema« für die Sache selbst.

### Langsamer Satz

Das Adagio ist nach August Halm's schöner Charakterisierung »für Bruckner der zentrale Satz, das Heiligtum, dessen Vorhof in der melodischen Gruppe des ersten Satzes uns empfangen hatte« (Halm <sup>2</sup>1923, 121). Bruckners langsame Sätze folgen der traditionellen Dreiteiligkeit, wie sie Franz Schalk in seiner Skizzierung des »Schemas« unterstellte, nur scheinbar. Vielmehr gilt es zu erkennen, wie sie diese Dreiteiligkeit tiefgreifend umorganisieren und in den Dienst des neuen sinfonischen Konzepts stellen.

Spätestens nach der *Vierten Sinfonie* lautet ihre Bezeichnung »Adagio«, von der *Sechsten* an (und auch schon in der *Zweiten* und der *Dritten*) mit dem Zusatz »feierlich«. Obwohl sie ihrem überkommenen Charakter nach der Innerlichkeit, der Versenkung und der Beruhigung nach dem gewaltigen Höhepunkt des Kopfsatzes gewidmet sind, folgen auch sie der für Bruckners Sinfoniekonzept grundlegenden Steigerungs- und Dramaturgie. Für diesen Zweck wird die scheinbar traditionelle Dreiteiligkeit so gravierend umgedeutet, dass sich zutreffender von einer speziellen Zurichtung der Sonatenform sprechen lässt. Jeder der drei Teile (Bruckner selbst spricht auch hier bisweilen von »Abteilungen«) beginnt mit dem expressiven, tiefgründigen Hauptthema, dem in den ersten beiden Teilen ein kontrastierendes Thema meist sehr innigen Tons (auch hier wäre von »Gesangsperiode« zu sprechen) entgegengestellt wird. Die eigentliche, auf den Durchbruch zielende Entwicklung vollzieht sich jedoch, am Beginn jeder Abteilung auf einem gesteigerten Energieniveau ansetzend, nahezu ausschließlich mithilfe des Hauptthemas; sie erreicht ihr logisches Ziel in der letzten, der dritten Abteilung, in der denn auch das gesangliche Kontrastthema gar nicht mehr oder nur noch in höchst sekundärer Erscheinungs-

weise zum Auftritt kommt. Anders aber als im Kopfsatz ist dieser von langer Hand vorbereitete und das Ziel des Satzes bildende Durchbruch im Adagio nicht thematischer, sondern in erster Linie klanglicher Natur. Er ist sogar, eben damit seine primär aufs Klangliche zielende Natur beweisend, über viele Brucknersche Adagio-Sätze hinweg bemerkenswert einheitlich gestaltet: als Ausbruch auf der Basis eines über zahlreiche Takte hinweg gehaltenen Dur-Quartsextakkords, der sich aus der vorbereitenden Dissonanz eines übermäßigen Quintsextakkords (oder einer funktional äquivalenten Variante) befreit und auf diese Weise geradezu als strahlende Epiphanie inszeniert wird, für die Bruckner in der *Siebten Sinfonie* nachträglich sogar die Verstärkung durch Beckenschlag und Triangel erwogen hat. Zusätzliches Indiz dieser erstaunlichen Einheitlichkeit ist die Tatsache, dass der Quartsextakkord-Durchbruch sich in vielen Sätzen unabhängig von der Satztonika in der Tonart C-Dur ereignet, wohl dem Inbegriff des Reinen und Strahlenden schlechthin (*Dritte, Vierte, Siebte* und 1. Fassung der *Achten Sinfonie*).

Die äußerliche Symmetrie der Dreiteiligkeit wird also in Wahrheit überlagert von einer in Wellen vollzogenen, jeweils vom Hauptthema des Satzes ausgehenden Steigerung. Es liegt eben keine symmetrische Bogenform vor. Die Abweichungen vom Umriss der Sonatenform sind indessen ebenfalls im Auge zu behalten. Da ist zunächst einmal der Tonartenplan: Jede Abteilung mit dem Zweck der steigernden Wiederkehr des Hauptthemas setzt – wie im Sonatenrondo – in der Regel in der Tonika an (eine Ausnahme bildet nur der langsame Satz der *Vierten Sinfonie*). Und die letzte, auf die Klang-Epiphanie des Durchbruchs zustrebende Wiederkehr des Hauptthemas stellt keine die Symmetrie der Form garantierende Reprise dar – dagegen spricht schon die Abwesenheit oder allenfalls marginale Bedeutung des gesanglichen Kontrastthemas in diesem dritten Teil. Seine offenkundige Entbehrlichkeit an dieser Stelle enthüllt retrospektiv seine dramaturgische Funktion: Es erklingt in den ersten beiden Abteilungen des Satzes eben »nicht um seiner selbst willen, sondern um die Wiederkehr des Hauptgedankens weiter zu vertiefen« (A. Nowak 1988, 163). Am angemessensten zur Bezeichnung dieser Formidee ist daher zweifellos der von Steinbeck vorgeschlagene Be-

griff »strophische Sonatenform« (Steinbeck 1993, 39).

Doch ist auch dieses Satzkonzept nicht starr; erkennbar bleibt es indessen auch durch seine Varianten hindurch. Eine Ausnahme von der strengen Konsequenz der Adagio-Schematisierung scheint beispielsweise die *Dritte Sinfonie* in ihrer letzten Fassung zu bilden. Aber gerade sie bestätigt bei näherem Zusehen die Regel: Hier hat Bruckner durch radikale Kürzung der ersten Fassung die gesamte zweite Abteilung mit der ersten steigernden Wiederkehr von Haupt- und Kontrastthematik entfernt, so dass in den beiden späteren Fassungen von 1877 und 1889 ein Satz übrigbleibt, der – wenn auch merkwürdig unproportioniert – die Dreiteiligkeit der konventionellen Bogenform suggeriert. Weitere Varianten bieten die langsamen Sätze der *Vierten* und der *Sechsten Sinfonie*, weil in ihnen die zweite Abteilung unter Auslassung der »Gesangsperiode« mit dem Hauptthema allein bestritten wird (in beiden Fällen bei Buchstabe E) und zudem das Adagio der *Sechsten* innerhalb der ersten Abteilung noch ein trauermarschartiges drittes Thema exponiert, das in der letzten Abteilung wiederkehrt. Dennoch gilt auch hier das Steigerungsprinzip, dem gemäß der dritte Einsatz des Hauptthemas nicht als Reprise einer Bogenform erscheint, sondern in gesteigerter Wiederkehr auf den klanglichen Höhepunkt des Satzes zielt (siehe die Übersicht über alle Sätze bei Steinbeck 1984, 310). Es ist allerdings bezeichnend für Bruckners Adagio-Formauffassung, dass mit dem Adagio der *Sechsten* gerade jener Satz, der sich die weitesten Abweichungen vom Brucknerschen Adagio-Schema erlaubt, gerade in dieser Abweichung die Matrix der »regulären« Sonatenform durchscheinen lässt, weil man den Satz auch als Abfolge von tri-thematischer Exposition, knapper, auf das Hauptthema gestützter Durchführung (bei Buchstabe E) und durchführungsartig variiertes Reprise (bei G) hören kann, in der die beiden Seitenthemen ganz regelkonform in der Tonika beginnen (bei I und bei K).

Vor diesem Hintergrund – der enormen Flexibilität bei grundsätzlicher Einheitlichkeit des Adagio-Modells – wird auch die gewandelte Konzeption der *Neunten Sinfonie* greifbar. Ihr Adagio folgt zwar weiterhin der in drei Stationen bzw. Abteilungen realisierten Steigerungs-idee, aber sein

Durchbruch ist nun zum ersten Mal ein dezidiert thematischer. Der Klanghöhepunkt ist identisch mit dem Ausbruch des Hauptthema-Kerns (T. 199 ff.), und er ereignet sich nicht mehr als Epiphanie des Dur-Quartsextakkords, sondern auf der spektakulärsten Dissonanz von Bruckners gesamtem Œuvre. Dass diese neue Konzeption Folgen auch für andere Teile des Satzes hat (so bezieht sich etwa der Beginn der dritten Abteilung nicht wie sonst auf das Haupt-, sondern auf das Kontrastthema), beweist die Wandlungsfähigkeit des Konzepts. Und dass das Adagio nun, wie auch schon in der *Achten*, an dritter Position des Zyklus steht, dürfte für diese neue Konzeption kaum bedeutungslos sein. Dass sich in ihm aber der Durchbruch nicht als Erfüllung, sondern als Katastrophe ereignet, lastet auf dem unvollendeten Werk als Hypothek: Die lang ausschwingende Beruhigungszone, die auf ihn hier noch folgt, dient in Bruckners Sinfonie-Konzept immer auch der Rücknahme der Spannung für den Eintritt des letzten Satzes, in dem erst alle Widersprüche zur Lösung kommen. Dem heutigen Hörer hingegen muss ihre tiefe Friedlichkeit zugleich das nicht mehr vollendete Finale ersetzen.

### Scherzo

Bruckners Scherzi sind ebenfalls als satzspezifische Ausprägungen der Sonatenform zu verstehen. In dieser Eigenschaft knüpfen sie an entsprechende Sätze bei Haydn, Beethoven oder Schubert an (ohne dass sich über Bruckners Vorbilder präzise Auskünfte machen ließen). Wie dort konzentrieren sie sich auf ein einziges Thema, was sie von den anderen Brucknerschen Satztypen scharf unterscheidet, und erzielen ihre satzspezifische Steigerung durch rhythmische Prägnanz und Obsession. Die erste Abteilung moduliert in die Dominante (oder, in Mollsätzen, in die Durparallele) und wird fast stets durch einen Doppelstrich begrenzt, die zweite Abteilung entfaltet eine knappe Durchführung und eine tonal ausgeglichene Reprise, die mit der größten klanglichen und dynamischen Steigerung des Satzes zusammenfällt. Das Scherzo ist der einzige Satz einer Bruckner-Sinfonie, in der der Höhepunkt mit dem Schluss des Satzes strikt zusammenfällt; im Unterschied zum ebenfalls finalen Höhepunkt der Ecksätze wird er

weder als thematischer Durchbruch inszeniert noch über eine lange Zeitstrecke hinweg ausgehalten: Wesentliches Kennzeichen ist vielmehr seine enorme Dichte und Konzision, vor allem aber – spätestens seit der *Dritten* – der überraschende und harmonisch kaum voraussehbare Eintritt des schließenden Tonikaklangs. Kaum erreicht, bricht er auf dem höchsten Niveau der Dynamik ab und bildet damit gleichsam einen Doppelpunkt für das nun vom Finale zu Erwartende (nur in der *Zweiten Sinfonie* und in der 2. Fassung der *Dritten* fügt Bruckner dem Scherzo noch eine nach dem »da capo« zu spielende Coda hinzu).

Adagio und Scherzo teilen sich also im Inneren der Sinfonie die Aufgaben, ihrerseits zwar Höhepunkte anzustreben, diese aber nicht in Konkurrenz mit den Ecksätzen thematisch zu organisieren. Zelebriert das Adagio auf seinem Höhepunkt die Epiphanie des Klangs, so das Scherzo diejenige des Rhythmus. Zwischen seine beiden stets durch »da capo« verlangten und damit völlig identischen Auftritte integriert es ein im Prinzip gleich gebautes, aber charakterlich scharf kontrastierendes Trio.

### Finale

Im Prinzip ist die formale Matrix des vierten Satzes dieselbe wie die des ersten. Und doch wird niemand je einen Brucknerschen Final- mit einem Kopfsatz verwechseln können. Das liegt an seiner besonderen Funktion im Werkganzen, und diese bildet sich unmittelbar im Charakter der Thematik ab. Weil Bruckners sinfonische Konzeption eine durch und durch finale ist, obliegt dem letzten Satz die Organisation des größten und wichtigsten Durchbruchs-Höhepunkts der gesamten Sinfonie. Dieser wiederum wird in Bruckners Konzept spätestens seit der *Dritten Sinfonie* gekrönt durch die triumphale Wiederkehr des Kopfsatz-Hauptthemas (bzw. seines motivischen Kerns) am Satzschluss, und das hat für die Gestalt des Finale-Themas unmittelbare Folgen. Denn wenn im Finale der endgültige Höhepunkt anders als im Kopfsatz nicht durch die Wiederkehr seines eigenen Hauptthemas erfolgt, sondern eben durch Herbeiführung des Kopfsatzthemas (das sich damit strenggenommen als das Hauptthema nicht nur des ersten Satzes, sondern der gesamten Sinfo-

nie erweist), dann muss das Finales Thema diese Wiederkehr ermöglichen. Dazu erhält es subtil kalkulierte Gestalt- und Motivähnlichkeiten mit dem Hauptthema des Kopfsatzes (am besten erkennbar im Finale der *Siebten Sinfonie*), dem es ja bei seinem letzten Auftritt in der Coda des Satzes weichen muss: »Alle Hauptthemen der Finalsätze sind unmittelbar verwandt mit denen der Kopfsätze« (Steinbeck 1993, 37). Ähnlich verfährt, trotz ihrer sehr speziellen Finale-Idee, sogar die *Fünfte Sinfonie*. Bei späteren Umarbeitungen hat Bruckner auch frühere Werke seiner für die reifen Sinfonien gültigen Durchbruchsidee nachträglich angepasst, so etwa im Finale der *Vierten Sinfonie* (3. Fassung) und – zwar nicht im Finale, aber immerhin innerhalb des Kopfsatzes – in der späten »Wiener Fassung« der *Ersten Sinfonie*.

Die zyklische Funktion des Finales kommt besonders klar an jenen Stellen zum Ausdruck, an denen Bruckner – stets außerhalb der streng »thematischen« Felder der Form – zur Steigerung der Schlusswirkung thematische Rückblicke auf den bisher absolvierten Weg disponiert. Am deutlichsten außerhalb der »eigentlichen« Sonatenform liegt dieser thematische Rückblick in der *Fünften Sinfonie*, denn hier bestimmt er, wohl nach dem Modell von Beethovens *Neunter Sinfonie*, die Schlusszone der langsamen Einleitung (Finale, T. 11–28). Ansonsten ist dies am unmittelbaren Satzschluss der Fall, also immer erst nach der Absolvierung von Exposition, Durchführung und Reprise: so in der *Zweiten* (Finale, zwischen Y und Z) und auch in der 1. Fassung der *Dritten Sinfonie* (Finale, T. 675–688). Hier, in der *Dritten*, lässt Bruckner, zudem durch Generalpausen überdeutlich gegliedert, wichtige Themen der vorangegangenen Sätze in ihrem originalen Tempo Revue passieren und generiert damit den Eindruck einer nochmaligen Konzentration der gesamten Sinfonie in perspektivischer Verkürzung, bevor dann in den Takten 689 ff. im »Tempo des Finales« und *fortissimo* die zu erwartende Schlussapotheose beginnt. Bezeichnenderweise wird in dieser Retrospektive der Kopfsatz durch die »Gesangsperiode« und nicht durch sein Hauptthema repräsentiert; dieses Letztere wird natürlich für den anschließenden Finaldurchbruch aufgespart.

Insgesamt sind die Formanlagen der Finalsätze sehr viel flexibler und »freier« als die der Kopfsätze,



vor allem in der Behandlung der Reprise. Hier ist es nützlich, sich noch einmal Bruckners Auffassung der »2. Abteilung« des Sonatensatzes in Erinnerung zu rufen, in der sich gegebenenfalls die Abschnitte Durchführung und Reprise zu einem gestrafften Ablauf zusammenfassen lassen, der im Finale sehr viel rascher als im Kopfsatz auf das lang erwartete finale Höhepunktereignis zustrebt. So entfällt etwa in der dritten Fassung der *Dritten Sinfonie* das Hauptthema am Beginn der Reprise, und in der letzten Fassung der *Vierten* wird in der Reprise nach der Gesangsperiode das dritte Themenfeld zugunsten eines unmittelbaren Übergangs in die Coda übersprungen. Am ungewöhnlichsten verfährt wohl das Finale der *Siebten Sinfonie*; hier wird in der Reprise die Reihenfolge der Themen so vertauscht, dass das zuletzt auftretende Hauptthema die finale Apotheose des Kopfsatz-Hauptthemas unmittelbar vorbereiten kann (L. Nowak 1985; zu einer konträren Deutung dieser Formidee vgl. aber Darcy 1997, 266–270). Die bereits zu Bruckners Lebzeiten entbrannte und weit ins 20. Jahrhundert hineinreichende Debatte um die angeblichen formalen Mängel der Finalsätze hingegen kann man nur bedingt auf diese größere (und für jede einzelne Werkidee gut begründbare) Formfreiheit zurückführen; sie ist vielmehr dem Umstand geschuldet, dass Bruckners Schüler als Bearbeiter der Erstdrucke gerade an den Finalsätzen die größten Verstümmelungen vorgenommen haben (so Ferdinand Löwe an der *Vierten* oder Franz Schalk an der *Fünften Sinfonie*). Jahrzehntelang waren sie überhaupt nur in dieser Gestalt bekannt.

### Oberste Ebene: Der sinfonische Zyklus

Bei Bruckner zielt also der viersätzig sinfonische Zyklus auf die Bündelung aller Sätze und aller Einzelereignisse zu einer übergreifenden Dramaturgie, der ein ausgefeiltes Regiekonzept aus Anläufen, Stauungen, Abbrüchen, Neuansätzen, Ballungen und Entladungen zugrunde liegt. Was jeder Einzelsatz innerhalb seiner Grenzen leistet – seinen spezifischen Beitrag zur Realisierung dieser sinfonischen Prozessualität –, reproduziert

sich auf der übergeordneten Ebene des Werkzyklus zu einem die gesamte Sinfonie überwölbenden Steigerungsverlauf. Darauf zielt Steinbecks Vorschlag, die Charaktere und die Funktionen der einzelnen Sätze als Projektionen der drei Themencharaktere des Kopfsatzes auf die höhere Etage des Zyklus zu verstehen (Steinbeck 1993, 48 f.): Der hauptthematische Kopfsatz wird aus diesem Blickwinkel gefolgt von einem Adagio als großer »Gesangsperiode«, und das ganz auf rhythmische Prägnanz abgestellte Scherzo reproduziert den Charakter des Unisono-Themas aus dem ersten Satz. Dem Finale kommt damit eine integrative Sonderstellung zu, die es durch die Organisation des finalen Hauptthema-Durchbruchs und seiner Potenzierung zum Höhepunkt der gesamten Sinfonie erfüllt.

Hieraus ließe sich auch verständlich machen, warum Bruckner von der *Achten Sinfonie* an mit der Umstellung der Mittelsätze experimentiert. Ursprünglich noch in der alten Satzfolge entworfen, reiht schon die erste Fassung der *Achten* das Scherzo an zweiter Stelle ein. Dem Adagio kommt damit die Funktion einer letzten tiefen Beruhigung vor dem finalen Anlauf des Schluss-Satzes zu. Die besondere Monumentalität der Finalkonzeptionen der *Achten* (und, soweit aus dem erhaltenen Material erkennbar, auch der *Neunten*) bringt in der Tat eine neue Dimension in die Finale-Idee.

Das Finale der *Achten Sinfonie* – für Bruckner »der bedeutendste Satz meines Lebens« (Briefe I, 272) – lässt mit seiner abschließenden Themenschichtung aber auch deutlich die ästhetischen Grenzen des Konzepts am Horizont erscheinen: Sinfonische »Monumentalität«, am Ende zu extremer Künstlichkeit gesteigert (Hinrichsen 2004, 236 f.), hätte sich im Finale der *Neunten* möglicherweise in einem gegenüber der *Achten* noch potenzierten thematischen Kombinationsverfahren niedergeschlagen, wie Max Auer einem heute verschollenen Blatt aus dem Materialkonvolut dieses unvollendeten Satzes hat entnehmen wollen (Auer 1934, 348). Um sich diese auch nur ansatzweise vorzustellen, fehlt freilich jeglicher Rückhalt im überlieferten Entwurfsmaterial der *Neunten*.

## Unterste Ebene: Die Themen und ihre Verarbeitung

Schon um die vorige Jahrhundertwende war sich die Bruckner-Kritik darin einig, dass man die Entwicklungsprozesse seiner Sinfonien nicht mit der geläufigen Vorstellung der klassischen »motivisch-thematischen Arbeit« erfassen könne. Freilich wurde daraus rasch das Verdikt des nicht organisch Entfalteten und bloß Zusammengestückten – ein Vorwurf, den Ernst Kurth, auf der Grundlage seines dynamischen Musikbegriffs verständlich, zurückführte auf »den Fehler, mit der Lupe zu schauen, wo das Fernrohr anzusetzen wäre« (Kurth 1925, 250). Dennoch ist das Ansetzen der Lupe keineswegs verfehlt – geht es doch darum, das Gefüge von Bruckners sinfonischen Sätzen auf jeder, auch der untersten, Ebene und in jeder, auch der kleinsten, Dimension in seiner hierarchischen Schichtung zu verstehen. Eine gleichsam mikroskopische Analyse von Bruckners Themen- und Motivtechnik hat lange auf sich warten lassen: Sie ist, zunächst seltsam unbeachtet geblieben, 1963 in einer kleinen Monographie von Werner Korte vorgelegt worden, in einer geradezu bestechenden Nüchternheit, durch die sich der Blick auf Bruckner allmählich, aber nachhaltig verändert hat.

Charakteristisch für sämtliche Themen Bruckners ist demnach ihre Abgeschlossenheit, die zu betonen so wichtig ist, weil gerade ihre Exposition organisches Wachstum und allmähliche Entwicklung suggeriert. Doch ist es, in diametralem Unterschied zu Motiv- und Themenbildungen Richard Wagners, die »zeilenhafte Begrenztheit«, die Bruckners Themen als »fest proportionierte Werkstücke« erscheinen lässt: »Diese thematischen Kernzeilen Bruckners sind »fertige« Gebilde, die ihren melodischen Antrieb mit dem letzten Ton einstellen. Sie sind außerordentlich plastisch, doch fehlt ihnen alles Transitorische, aus sich selbst Herausführende« (Korte 1963, 25). Das verhindert indessen nicht, dass diese Kernzeile »eine ungeahnte Befähigung zu flexibler Mehrdeutigkeit und Umdeutbarkeit« (ebd.) aufweist, mit der sie den ihr von Bruckner zugedachten Zweck perfekt erfüllt. Denn eine steigende Satzentwicklung kann, wie vor allem das Adagio der *Neunten* auf vielfältige Weise demonstriert, mit scheinbar willkürlich

aus einer »Themazeile« herausgebrochenen und scheinbar frei permutierten Zellen absolviert werden, und in der Regel reicht der Motivkern eines Themas, manchmal sogar die Reduktion auf seinen Rhythmus, zur Höhepunktgestaltung aus.

Am Hauptthema der *Achten* lassen sich die Grundlagen von Bruckners Verfahren exemplarisch und auf einer reifen Entwicklungsstufe zeigen (siehe das Notenbeispiel): Eine viertaktige erste Zeile (T. 3–6) wird wiederholt bzw. sequenziert (T. 7–10), danach folgt eine neue viertaktige Zeile (T. 11–14) und wird ihrerseits sogleich sequenziert (T. 15–18), woraufhin – mit dem letzten Takt dieser zweiten Sequenz überblendet – eine sequenzierende Kette von mehreren Eintaktern folgt, die das Thema zum Abschluss bringen (T. 19–22). Danach wird, nunmehr im Fortissimo, das ganze Thema sofort wiederholt. Das gesamte 20-taktige, anders also als bei Wagner ganz »quadratisch« (8+8+4) strukturierte Gebilde besteht mithin aus drei Gruppen, die intern durch Sequenzierung strukturiert sind; an den Grenzen von Gruppe zu Gruppe wird jeweils ein Motiv aus der vorigen Gruppe übernommen und in die Fortsetzung integriert: Erst geht der rhythmisch scharf gespannte Sechzehntel-Auftakt von der ersten an die zweite Gruppe über, dann die Viertel-Triole aus der zweiten an die dritte. Das Verfahren dieser internen substanziellen Assoziierung – von Korte als »Mutation« bezeichnet (Korte 1963, 25) – erzeugt im Satzbau des daraus hervorgehenden Themas eine »Kettenstruktur« (Korte 1963, 29). Entscheidend an dieser neuen Terminologie ist die Absicht, eingebürgerte Begriffe wie »motivisch-thematische Arbeit« oder »entwickelnde Variation« als für Bruckner unzuständig abzuweisen, und zwar unabhängig davon, ob den Hauptthemen Bruckners – in Kortes Begrifflichkeit – das Prinzip der »Addition« (*Zweite, Vierte und Fünfte Sinfonie*), der »Reihung« (*Dritte und Sechste Sinfonie*) oder der »Kettenbildung« (seit der *Siebten Sinfonie*) zugrunde liegt (Korte 1963, 30 f.).

Es ist wichtig zu erkennen, dass die Pointe von Kortes Diagnose – die Betonung des »Abgeregelten« und in sich Geschlossenen der einzelnen »Werkstücke« einerseits, des Unvorhersehbaren und Unbegrenzten ihrer Mutationsmöglichkeiten andererseits – keineswegs der Behauptung einer übergreifenden sinfonischen Dynamik, wie sie die

Analytische Darstellung des Hauptthemas der *Achten Sinfonie* (1. Satz, T. 3–22) nach Korte (Korte 1963, 27)

Bruckner-Deutungen Kurths prägt, widerspricht. Alle Steigerungen und dynamischen Entladungen sind zwar »in der Wirkung stufenlose Crescendi«, aber in ihrer Bauweise »ruckweise in gruppiert Anordnung entwickelt« (Korte 1963, 41). Die organische Wirkung, der von Kurth emphatisch so genannte »symphonische Strom«, die energetische »Kraftwelle«: Sie verdanken sich bei näherem Zusehen »einer Technik des abgeregelten Einpassens und Zusammenordnens seiner zellenfesten Werkstücke« (Korte 1963, 42). Damit werden nunmehr Bruckners Sinfonien, schon auf der untersten Ebene der Motivbildung ansetzend, als spannungsvolle, aus den Polen von Mechanik und Organik hervorgehende, wenn man so will also dialektische Gefüge erkennbar. Denn was auf der untersten Ebene als paradoxe Konstellation aus geschlossenen Bausteinen und organisch wirkendem Wachstum erscheint, wird sich auf den höheren Hierarchieebenen des Gesamtkonzepts exakt wiederholen: auf der den Gesamtsatz konstituierenden Ebene der einzelnen Themengruppen und ihres übergreifenden Zusammenhangs ebenso wie zuletzt in der höchsten Dimension des überwölbenden zyklischen Zusammenhangs aller Sätze.

Einerlei, ob man die Analyse von oben nach unten oder in umgekehrter Richtung verfolgt, also in Kurths Sinne »das Fernrohr« oder aber »die Lupe« ansetzt: Bruckners dynamisches sinfonisches Konzept erscheint als ein auf jeder Ebene aus eigentümlich geschlossenen Bestandteilen paradox gefügtes, diese Paradoxie konsequent auf jeder Ebene wiederholendes, also im Wortsinn rekursives System. Nicht zuletzt in dieser Eigenschaft – eben im Systemcharakter – liegt das Geheimnis seiner Überzeugungskraft und Geschlossenheit. Auf Monumentalität und Überwältigung zielend, ist doch das Ganze akribisch durchkalkuliert. Dazu gehört auch die präzise Rechenschaftslegung über die metrische Position jedes einzelnen Taktes jeder einzelnen Sinfonie, die sich als fortlaufende Nummerierung in jeder autographen Partitur Bruckners findet und der nach 1876 auch die vorher entstandenen Werke nachträglich unterzogen worden sind. Sie dem in Bruckners Lebensführung vielleicht belegbaren »Zählzwang« aufs Konto zu schreiben, wäre ein grundlegendes Missverständnis. Leopold Nowak hat in einer schönen Formulierung vom »logischen Gleichgewichtssinn« Bruckners gesprochen (Nowak 1985, 46) – eine

Formel, die auf glückliche Weise offen lässt, ob sich die grandiose Proportioniertheit seiner großen Formen einem Kalkül oder einer Intuition verdankt. Warum sich diese im Kompositorischen hervortretende scharfe Intelligenz im Alltagsleben nicht wahrnehmbar abgebildet hat, sondern sich geradezu hinter der Mauer einer habituellen Sonderlingsrolle verschanzte, wird sich wahrscheinlich nie klären lassen.

## Absolute Sinfonik und Kunstreligion

Dass das Publikum an die Neuartigkeit seines Sinfoniekonzepts erst in einem langen Erziehungsprozess zu gewöhnen sei, war Bruckner klar bewusst. Sei es, dass er seine Sinfonik in zunächst reduzierter Dosierung empfahl (etwa als Aufführung lediglich des Adagio der bereits erfolgreichen *Siebten Sinfonie*), sei es, dass er sich zur Andeutung verständnisfördernder Programme herbeiließ (wie im Fall der *Vierten* oder der *Achten Sinfonie*), sei es, dass er aus aktuellem Anlass sogar Kürzungen autorisierte (von denen er freilich die für die Nachwelt zu konservierenden Werkgestalten strikt ausnahm): Die didaktische Pragmatik, die er dabei verfolgte, ist bemerkenswert und bezeugt – wie alles unmittelbar sein Werk Betreffende – das glatte Gegenteil von Weltfremdheit.

Der alternde Bruckner konnte bei aller (und eigentlich um diese Zeit professionell nicht mehr recht begründbaren) Niedergeschlagenheit ein erhebliches Selbstbewusstsein an den Tag legen. Das stolz referierte Urteil Hans Richters etwa, Bruckner sei »der *erste Tondichter* nament[lich] *Symphoniker* nach *Beethoven*«, definierte sein Selbstverständnis ebenso wie die gern erinnerte Gesprächsäußerung Richard Wagners, »nur *Einer* sei noch, dessen Gedanken in der absoluten Musik denen *Beethovens* an die Seite gesetzt zu werden verdienen, u der *wäre ich*« (Briefe 2, 214). Für die in der Graphie dieses Briefes emphatisch markierte Absolutheit seiner Sinfonik konnte Bruckner sich, nur scheinbar paradox, gerade deshalb durch Wagner beglaubigt fühlen, weil er dessen Musik »genau in der Form rezipierte, in der sie der Schopenhauerschen Metaphysik entsprach«

(Dahlhaus 1988, 32). Bruckners mit seltener Konsequenz auf eine »Kunstübung ohne kirchliche Bindung« (Röder 1999, 54) ausgerichteter Lebensentwurf bezeugt daher auch eine authentische Teilhabe am Zeitgeist seiner Epoche. Als »absolute« Tonkunst in dem von Wagner sanktionierten Sinn ist seine Sinfonik, jenseits der inzwischen obsolet gewordenen ästhetischen Dichotomien des 19. Jahrhunderts, daher ein integraler Teil der säkularen bürgerlichen Kunstreligion.

## Musikalische Semantik

Ob in Bruckners Sinfonik der mit der ästhetischen Ordnung ihrer Werkstrukturen vermittelte Sinn wirklich so sehr von dem durch tiefe Gläubigkeit bestimmten Weltbild des Komponisten zehrt, wie ein hartnäckiges Rezeptionsklischee es will, ist letztlich unerheblich. Bruckner selbst, dessen selbstbewusster Charakterisierung der eigenen Sinfonik als »absoluter« Musik das auch diametral widersprochen hätte, hat eine solche Deutungsmöglichkeit ohnehin nicht privilegiert, und die kurzschlüssige Verwechslung von empirischem und ästhetischem Subjekt verbietet sich allein schon angesichts der schütterten biographischen Materialbasis von selbst. Sofern Bruckners Komponieren überhaupt von Bildvorstellungen begleitet war, verweisen diese am ehesten auf vertraute Eindrücke aus Natur und Lebenswelt, wie etwa in der *Vierten Sinfonie*, die der Komponist selbst – freilich erst einige Zeit nach ihrer Fertigstellung – als seine »romantische« bezeichnete und deren Finale er in der zweiten Fassung den Titel »Volksfest« gab. Solche Bildvorstellungen sind auch für das Finale der *Dritten Sinfonie* bezeugt, dessen zweite Themengruppe (in allen drei Fassungen ab B) als simultane Kombination einer stilisierten Tanzmelodie und einer zeilenweise vorgetragenen Choralintonation angelegt ist: »Sehen Sie«, so soll Bruckner 1891 seinem Biographen August Göllerich gegenüber geäußert haben, »hier im Hause großer Ball – daneben liegt im Sühnhause der Meister auf der Totenbahre! So ist's im Leben, und das habe ich im letzten Satze meiner dritten Symphonie schildern wollen: die Polka bedeutet den Humor und Frohsinn in der Welt – der Choral das Traurige, Schmerzliche in ihr« (Göll.-A. 4/2, 663.). Solche idiomatischen Rück-

bindungen an musikalische Charaktere begegnen bei Bruckner – stets in hochgradiger Stilisierung – auch im Ländlerton mancher Triosätze seiner Scherzi. Freilich sind die hierdurch aufgerufenen Assoziationen für den Nachvollzug des kompositorisch strukturierten Sinns sinfonischer Verläufe von höchst begrenzter Reichweite; auch im Finale der *Dritten* ist die Kombination von tänzerischer Folklore und religiöser Andachtsmusik, also die Synthese zweier konträrer lebensweltlicher Bereiche, nichts anderes als eine besonders sinnfällige Umsetzung der geläufigen kontrapunktischen Faktur Brucknerscher Gesangsperioden. So lässt denn auch die Analyse der Musik stets eine kompositorische Intellektualität erkennen, die die Simplität der überlieferten Selbstkommentare nur noch rätselhafter erscheinen lässt.

Allein schon das macht die vielbesprochenen Programme, allen voran jenes berühmt-berühmte der *Achten Sinfonie*, völlig unglaublich. Sie bieten kaum mehr als »unkonkrete Assoziationsfelder« an, »die sich von einer tatsächlichen Programmatik radikal unterscheiden« (Lütteken 2002, 353). Mit den seinerzeit populären Programm-Sinfonien der Komponisten seiner Generation (Joachim Raff, Anton Rubinstein, Karl Goldmark oder Joseph Rheinberger) hat Bruckners Sinfonik denn auch nichts zu tun. Ihr musikalischer Gehalt ist nicht mit jener Ebene zu identifizieren, die sich, und sei es unter Berufung auf den Komponisten selbst, als Folge unterhaltsamer und anschaulicher Bilder darstellen lässt (vgl. zur Methodologie solcher Hermeneutik am prominentesten Floros 1980, 155–231; auch Floros 1984). Bruckner ist »kompositorisch nicht so naiv wie seine Exegeten« (Steinbeck 1996, 88), denn mit der subtilen Funktionsweise seiner sinfonischen Dramaturgie kann man die Flächigkeit der Visionen, die ihn beim Komponieren begleitet haben mögen, schwerlich in Übereinstimmung bringen; dass sie gar die kompositorische Organisation gesteuert haben könnten, ist daher weder vorstellbar noch irgend zu belegen (vgl. Dahlhaus 1988, 32). Und vor dem Missbrauch, der etwa ein Brucknersches Adagio »als ein[en] Herd benützt, an dem wir unser eigenes Gefühlsleben wieder aufwärmen können«, hat August Halm schon vor nahezu einem Jahrhundert gewarnt (Halm <sup>2</sup>1923, 117).

Zwar gibt es unbestreitbar eine Dimension in Bruckners Musik, die verständlicherweise für hermeneutischen Ehrgeiz und interpretatorische Irritation gesorgt hat. Zitathafte Anklänge an fremde wie an eigene Musik, der Einsatz semantisch aufgeladener Topoi und die Verwendung musikalischer Symbolik scheinen nach einer Erklärung zu verlangen. Doch ist eine solche nur dadurch zu erlangen, dass man diese Elemente nicht als isolierbare Vokabeln, sondern, dem Niveau von Bruckners Komponieren entsprechend, als integrale Bestandteile einer komplexen musikalischen Organisation begreift.

### Anklänge, Zitate, Symbole: Die Konstitution von Bedeutung in Bruckners Sinfonien

In Bruckners Sinfonien wird bekanntlich nicht selten auf Wagners Musikdramen, auf eigene Messen oder auf Idiome wie den Choral angespielt. Oft findet man diese Anspielungen, vorschnell und reichlich gedankenlos, als »Zitate« bezeichnet und für eine semantische Dechiffrierung in Anspruch genommen, die in der Regel Erklärungsprogramme auf jenem literarischen Niveau rekonstruiert, wie man es schon aus den – partiell von Bruckner autorisierten – Texten im Umkreis der *Achten Sinfonie* kennengelernt hat.

Die bekanntesten Beispiele sind die »Wagner-Zitate« der *Dritten* und der *Vierten Sinfonie*, die in den späteren Werkfassungen weitgehend, aber keineswegs restlos beseitigt worden sind. Doch schon über die Zahl und die Herkunft der vermeintlichen Zitate ist in der bisherigen Literatur kaum Einigung erzielt worden. Nichts belegt deutlicher, wie wenig diese erheblich verfremdeten Elemente wirklich als einwandfrei erkennbare Zitate im traditionellen Sinn gemeint sein können. Das macht ihre Diskussion von vornherein kompliziert, und gesteigert wird ihr Komplexitätsgrad noch durch den Umstand, dass die *Vierte* partiell das bereits in der *Dritten Sinfonie* Zitierte nochmals aufruft, also strenggenommen das eigene Zitat zitiert. Um eine komplexe Situation möglichst knapp zusammenzufassen (ausführlich siehe dazu Hinrichsen 1999): Die eigentliche Raffinesse dieser »Zitate« liegt in der Subtilität ihrer formalen Integration, die einen bisher kaum beachteten Grad der kompositorischen Reflexivität bezeugt.

Sie sind daher auch keineswegs Fremdkörper, sondern kunstvoll legitimierte konstitutive Bestandteile des eigenen Werks. Wenige Beispiele müssen hier genügen. Das »Zitat« aus Wagners *Walküre* in der *Vierten Sinfonie* etwa (dort im ersten Satz der 1. Fassung, T. 327 ff.) ist keineswegs wörtlich, wenn auch genau genug, um auf seine Herkunft zu verweisen: reduziert auf seine wesentliche harmonische Eigenschaft, die als Ermöglichung unmittelbarer räumlicher Nachbarschaft der im Tonsystem am weitesten voneinander entfernten Tonarten erscheint. Bruckner mag dies mit Recht als eine der zahlreichen harmonischen Innovationen Wagners empfunden haben. Zudem ist der Auftritt des »Zitats« an gerade dieser Stelle alles andere als zufällig, sondern vielmehr von langer Hand vorbereitet durch motivische Abspaltungen aus der Gesangsperiode der Exposition, deren variative Mutation die *Walküre*-Allusion am Schluss der Durchführung nun buchstäblich herbeizitiert. In der *Dritten Sinfonie* (erster Satz, 1. Fassung) ist es dann neben diesem auch in der *Vierten* verwendeten *Walküre*-Anklang für viele Interpreten zusätzlich noch ein *Tristan*-Zitat, das im Zentrum der Kopfsatz-Durchführung (T. 463–468) den Bayreuther Meister zu beschwören scheint. Es handelt sich hier also um einen wahren Wagner-Zitat-Komplex. Doch ist gerade dieser Komplex in Wahrheit noch viel komplizierter, und erst die Erkenntnis aller Bezüge führt ihn einer Lösung zu. Der vermeintliche *Tristan*-Anklang, auch er keineswegs in einem präzisen Sinne Zitat, unterhält gleichermaßen Beziehungen zu einer Kadenzformel aus dem Kyrie der eigenen *d-Moll-Messe* (dort T. 119–124), die ihrerseits – und zwar in syntaktisch analoger Funktion – in der *Annullierten Sinfonie* (1. Satz, T. 281–284) wiederkehrt (Hinrichsen 1999, 124).

Das aber verweist auf einen Hintergrund des Anspielens und Zitierens, der auch für andere frühe Bruckner-Sinfonien, insbesondere die *Zweite*, gilt: Bruckner überblendet mit den (auf die für ihn wesentlichen Eigenschaften zugespitzten) Wagner-Allusionen die signifikanten melodischen und harmonischen Funde aus den eigenen liturgischen Kompositionen. Beide zusammen aber repräsentieren die musikalischen Welten, zwischen denen seine Sinfonik um diese Zeit ihr eigenes Existenzrecht zu behaupten beginnt. Bruckners absichtsvoll

ungenaueres Zitiervorgehen hat seinen Höhepunkt in der *Annullierten* (der ursprünglich *Zweiten*), der *Zweiten*, der *Dritten* und der *Vierten Sinfonie* (die ihrerseits bereits, wie angedeutet, das Zitierverfahren als solches zitierend reflektiert): Es bedeutet, dass Bruckner auf dem Höhepunkt jener Phase, in der sich die Emanzipation von der Komposition liturgisch gebundener Musik, das Inspirationserlebnis durch Wagners Musikdramatik und der Durchbruch zur eigenen Sinfonik auf komplexe Weise verschränken, eindringlich die Prämissen des eigenen Komponierens demonstriert. Einem intelligenten Hörer konnte sich das selbst noch in polemischer Verzerrung als Erkenntnis mitteilen, wie etwa Eduard Hanslicks böswillige Beschreibung der *Dritten Sinfonie* belegt, die er 1877 in ihrer zweiten Fassung kennenlernte: »vielleicht eine Vision wie Beethovens ›Neunte‹ mit Wagners ›Walküre‹ Freundschaft schließt und endlich unter die Hufe ihrer Pferde gerät« (Göll.-A. 4/1, 480). Der prekäre ästhetische Status der zitierenden Anspielungen zwischen Rechtfertigung und Selbstvergewisserung dürfte hinreichend erklären, warum das Zitat- und Allusionsverfahren in den späteren Sinfonien zurücktreten und im nachfolgenden Überarbeitungsprozess auch aus den Frühwerken weitgehend wieder entfernt werden konnte. Als »naive Huldigung« an Wagner (Göll.-A. 4/1, 271) wäre dieses Verfahren vollständig verkannt. Die problematische Legitimität einer Sinfonik nach der Kirchenmusik und neben dem Musikdrama erweist sich als Reflexionsgegenstand auch Bruckners selbst.

In eine ähnliche Richtung weisen später die Berührungspunkte der parallel entstandenen *Siebten Sinfonie* und des *Te Deum*. Das hier (zwischen X und Y) mit »non confundar in aeternum« textierte Melodiefragment begegnet dort (zweiter Satz, T. 4 f., T. 160–177) als sinfonisch verarbeitete Motivzelle im Adagio. Statt allerdings, wie meist geschehen, diese Tatsache vorschnell für die semantische Dechiffrierung des Sinfoniesatzes zu verwerten, läge es eigentlich viel näher zu fragen, ob nicht vielmehr umgekehrt die in der *Siebten Sinfonie* zu findende Melodiezeile aus dem *Te Deum* dieses Vokalwerk als genuin sinfonisch inspiriert erweist – so wie es dann für das späte, von Bruckner ausdrücklich »symphonisch« genannte Chorwerk *Helgoland* ganz offensichtlich zuzutreffen scheint.

Einer semantischen Dechiffrierung sind zwar keine natürlichen Grenzen gesetzt, aber sie wird immer nur vordergründig und oberflächlich bleiben, wenn sie das Werk »als eine einzige Zitatensammlung« hört (Steinbeck 1999, 88). Das betrifft auch jene Materialschicht, die man zwar nicht als Zitat, wohl aber als Aufrufung eines Topos ansehen kann. Exemplarisch hierfür steht das berühmte Beispiel des von Bruckner selbst so genannten »Chorals« im Finale der *Fünften Sinfonie*. So unbestreitbar er religiöse Konnotationen mit sich führen mag, so klar erfüllt er doch seine dramaturgische Funktion innerhalb dieses zwischen satztechnischen Extremen aufgespannten Sinfonie-Finales in seiner Eigenschaft als Tonsatzmodell. Kennzeichnend wird dies beim Blick auf das verblüffend zeitgleiche Verfahren, mit dem ebenfalls Johannes Brahms den Choral im Finale seiner *Ersten Sinfonie* disponiert. Bei beiden Komponisten ist der Choral fiktiv – klare Ostentation des Modellcharakters – und löst am Ende den dramatischen Knoten der sinfonischen Prozessverwicklung in einem ganz buchstäblich technischen Sinne auf: als »befreiende Auflösung« und damit als »Läuterung des kompositorischen Geschehens in einem sowohl satztechnisch wie historisch als »rein« begriffenen Modell« (Lütteken 1997, 34). Diesen historisch gewachsenen musikalischen Reinheitsanspruch des Chorals kennt der Protestant Brahms so gut wie der Katholik Bruckner, und ihm gegenüber verliert die höchstens atmosphärische religiöse Konnotation der Choralapotheose an Rang. Alles andere als zufällig setzt Bruckner den Choral so nur im Finale der *Fünften* ein, in dessen Verlauf er seine historisch befrachtete Rolle als homophoner Gegenpart der Fuge in einer kontrapunktisch fast überdeterminierten Finalkonzeption erfüllt. Dass er sich danach für eine Finaldramaturgie nicht ein zweites Mal auf diese Weise instrumentalisieren lässt, liegt auf der Hand.

Der Versuch, bei Bruckner eine selbstständige Bedeutungsschicht von der Musik als solche abzuheben, muss also fast zwangsläufig die Qualität und vor allem die Komplexität des musikalischen Geschehens verfehlen. Immer nur durch ihre Funktion im Gefüge des sinfonischen Konzepts geben die Anklänge, »Zitate« und Topoi ihren – nie isolierbaren – Sinn preis, der stets zugleich einer der Gesamtorganisation ist: In den möglichen,

aber keineswegs notwendigen semantischen Gehalt ist als entscheidender Aspekt stets der Formsinne des aufgerufenen Materials verflochten. Das gilt bis zuletzt, bis hin zur Anspielung auf die »Miserere«-Rufe der *d-Moll-Messe* vor dem katastrophischen Adagio-Höhepunkt der *Neunten Sinfonie* (zweiter Satz, bei N), die neben ihrer möglichen religiösen Semantik zugleich eine satztechnische Bedeutung als ehrwürdig-topische Vierton-Formel aus dem zeitgenössischen Kontrapunktunterricht zu erkennen gibt (Stephan 1989, 171–173). Auf eine seit der *Fünften Sinfonie* in allen Adagio-Sätzen verwendete topische Klangfolge, deren kompositionsgeschichtliche Tiefendimension auf die Vorstellungswelt von Verklärung und Erlösung zielt, hat Steinbeck hingewiesen; ihre »religiöse Symbolik« ist die Kehrseite ihrer syntaktischen Funktionalisierung für die Gestaltung des Satz-Höhepunkts (Steinbeck 1999). Und ein musiksprachlicher Topos in diesem Sinne ist natürlich auch die ausgedehnte besondere Kadenzformel, mit der Bruckner die *Dritte* (in allen drei Fassungen) und die *Vierte Sinfonie* (in der ersten Version) ihre finale Dur-Apotheose auf dem Weg über die ostentativ vermollte Subdominante erreichen lässt und deren berühmteste Beispiele er bezeichnenderweise in den »Verklärungsschlüssen« von Wagners *Der fliegende Holländer* und *Tristan und Isolde* studieren konnte.

Die Selbstbehauptung von Bruckners Sinfonik gegenüber der eigenen Herkunft aus der Kirchenmusik und der Überwältigung durch das Wagnerische Musikdrama profitiert denn auch von dem Umstand, dass Erlösung als weniger religiöser denn vielmehr kunstreligiöser Verhandlungsgegenstand den Epochendiskurs zu prägen beginnt: Die Dramaturgie ihrer Beschwörung oder ihrer Verweigerung eint die großen musikalischen Konzeptionen des Zeitalters quer durch alle Lager und Gattungen. Es verschlägt dabei recht wenig, ob die Expression der Erlösungsbedürftigkeit religiöse Grundlagen hat (was in Bruckners persönlicher Überzeugung kaum zu bezweifeln ist) oder ob nicht. Auch Bruckners große Werke sind, nicht anders als die von Brahms, künstlerische Dokumente jener durch das Schwinden metaphysischer Gewissheiten geprägten Kontingenzerfahrung, die man als das Signum der Moderne bezeichnen darf. Wenn die extremen Pole des musikalischen Gehalts

in strikter Bindung an die kompositorische Organisation einen ästhetischen Erfahrungsraum zwischen Zweifel und Gewissheit, zwischen existenzieller Not und metaphysischer Hoffnung erschließen, dann ist Bruckners Sinfonik genau in diesem Sinne, von ihm selbst auch bewusst so charakterisiert, Sinn erzeugende und in diesem genauen Wortsinne »absolute« Musik. Aber auch eine noch so triumphale Apotheose am Ziel des sinfonischen Prozesses kann Sinnhaftigkeit nur zu ästhetisch erfahrbare Gewissheit bringen. Es gibt keinen Grund, daran zu zweifeln, dass Bruckners kompositorischer Intelligenz genau diese rein ästhetische Beglaubigung des sinfonischen Zusammenhangs zugleich als äußerste Möglichkeit wie als unüberwindliche Begrenzung klar bewusst gewesen ist.

## Bruckner, der Sinfoniker

Das kann aber auch verständlich machen, warum Bruckner sein Lebensziel in der kompositorischen Sinnstiftung der Sinfonik sah, und zwar von einer bestimmten Lebensphase an in geradezu beispielloser Ausschließlichkeit. Ungewöhnlich lang dürfte der Weg dorthin indessen aus völlig anderen Gründen gewesen sein als bei Brahms: In der späten Erreichung des Ziels, mit der ein nicht unproblematisches historiographisches Konstrukt das »zweite Zeitalter der Symphonie« (Dahlhaus 1980, 220–229) eröffnet sah, endet die Parallele auch schon. Es ist ganz ungewiss, ob Bruckner von ähnlichen gattungsästhetischen Zweifeln und Skrupeln geplagt war wie Brahms, dessen Entwicklung nicht nur vor, sondern auch nach der gelungenen Bewältigung der Sinfonie gänzlich anders verlief. Vor allem die Rolle Beethovens, von dem Bruckner in nicht weniger als drei Werkpaaren die Molltonarten übernahm, ist trotz mancher Vorarbeiten keineswegs befriedigend erhellt, nicht einmal der Stellenwert von Bruckners Selbstverständnis, der »Nachfolger Beethovens« zu sein (Briefe I, 227). Wenn es bei Bruckner überhaupt eine Systematik der kompositorischen Annäherung an die Sinfonik gibt, dann verläuft sie, merkwürdig genug, über die großbesetzten Messen, nicht über die Kammermusik. Einmal erreicht, war für Bruckner die Sinfonie zu der Gattung ge-

worden, von deren Zuschnitt und Faktur die anderen Gattungen zehrten, nicht umgekehrt.

Seine Instrumentalisierung für die Musikpolitik des offiziellen Bayreuth nach Wagners Tod ist nicht seine Schuld. Bruckner war der einzige Sinfoniker, den man ernsthaft gegen Brahms in Stellung bringen konnte, dessen *Erste Sinfonie* durch Hans von Bülow unsinnig, aber wirksam mit dem Etikett der »Zehnten Beethovens« versehen worden war. Wie verheerend die Bayreuther Propaganda für Bruckners Reputation in den tonangebenden Kreisen um Brahms sich auswirkte, ist wiederum an Bülow zu sehen, der Bruckner 1865 am Rande der Münchner *Tristan*-Aufführung kennengelernt hatte und wahrscheinlich erst durch Josef Schalks Bruckner-Artikel in den *Bayreuther Blättern* (Oktober 1884) zu jenem Dictum hingerissen wurde, das verhängnisvoll in das Corpus der geflügelten Worte der Bruckner-Kritik eingegangen ist. So heißt es am 28. Juni 1885 in einem Brief Bülows an den Berliner Publizisten Otto Lessmann, der den heute fast vergessenen Xaver Scharwenka (1850–1924) als »neuen Symphoniker« gefeiert hatte:

»Das musikalische Unheil welches Bayreuth (als Inbegriff) anzustiften fortfährt – ist ein noch schlimmeres für den Reformwollenden. Dieser unqualifizierbare Schwindel, der jetzt mit Br[uckner] als sinfonischem Surrogat für den anathematischen Br[ahms] intavoliert worden ist..... doch wozu weitere Worte verlieren. Ihr »neuer Symphoniker« [= Scharwenka] dem eine Standarte zu entfalten Sie doch nicht mehr den Enthusiasmus spüren wie vor 15 ½ Monaten, ist immer noch mehr Musiker als dieser mir seit 1865 als Halbgenie + Halbtrottel bekannte neue Oppositionsbovist der HH. Levi, Marsop, Ostini, Kastner u.s.w.« (zitiert nach Hinrichsen 2000, 23)

Wie schnell dieses böse Aperçu die Runde machte, bezeugt eine Tagebuchaufzeichnung der Liszt-Biographin Lina Ramann vom 4. Juni 1886: »Bülow soll über Bruckner gesagt haben: ›halb Genie, halb Trottel‹; ich finde: er hat scharf, aber nicht ganz falsch gezeichnet« (zitiert nach Hinrichsen 2000, 21). Im 20. Jahrhundert wurde es dann unsinnigerweise Gustav Mahler zugeschrieben, dem solches über Bruckner zu äußern wohl schwerlich in den Sinn gekommen wäre.

Trotz aller Widrigkeiten, durch die sich Bruckner bei Aufführungen und Erstpublikationen zu manchem Kompromiss gezwungen sah, begann sich seine Position im Gattungssystem des späten



19. Jahrhunderts in sicherem Umriss abzuzeichnen. Gegen die aus Pragmatismus gebilligten Entstellungen der publizierten Fassungen wurden einer reifer gewordenen Nachwelt die authentischen Werkgestalten durch ihre Deponierung in der Wiener Hofbibliothek vermacht. Der Zukunft seiner sinfonischen Werke konnte der Komponist mit großer Gelassenheit entgegensehen, und seine

zentrale Aufgabe sah er am Ende erfüllt. Dafür gibt es keine schönere Umschreibung als die schon eingangs zitierte, zwischen Stolz und Demut oszillierende Formulierung Bruckners selbst, zu der er in einem seiner letzten Briefe gefunden hat: »ich bin ja doch nur ausschließlich *Symphoniker*, da-für habe ich mein Leben eingesetzt, u auch meine Auszeichnungen erhalten« (Briefe 2, 354).

## Literatur

- Auer, Max: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk [1923]. Wien 1934.
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6). Laaber 1980.
- : Ist Bruckners Harmonik formbildend? In: Bruckner-Jahrbuch 1982/83. Linz 1984, 19–26.
- : Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der Achten Symphonie. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 7–32.
- Darcy, Warren: Bruckner's Sonata Deformations. In: Timothy L. Jackson/Paul Hawkshaw (Hrsg.): Bruckner Studies. Cambridge 1997, 256–277.
- Hermann Erpf: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig 1927.
- Floros, Constantin: Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden 1980.
- : Die Zitate in Bruckners Symphonik. In: Bruckner-Jahrbuch 1982/83. Linz 1984, 6–18.
- Graf, Max: Anton Bruckner. Ein Entwicklungsgang. In: Die Musik 1 (1901/02), 27–35, 294–302, 580–585.
- Haas, Robert: Anton Bruckner (= Die großen Meister der Musik). Potsdam 1934 (Repr. Laaber 1980).
- Halm, August: Die Symphonie Anton Bruckners [1913]. München 1923.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Bruckners Wagner-Zitate. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 115–133.
- : »Halb Genie, halb Trottel«. Hans von Bülow's Urteil über Anton Bruckner. In: IBG-Mitteilungsblatt 55 (Dezember 2000), 21–24.
- : Anton Bruckner, VIII. Sinfonie c-Moll. Reductio ad abstractum oder die Konzeption sinfonischer Monumentalität. In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lütteken (Hrsg.): Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts. Kassel u. a. 2004, 220–237.
- Korte, Werner F.: Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption. Tutzing 1963.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Lütteken, Laurenz: Die Apotheose des Choral. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner. In: Colloquia Academica. Akademievorträge junger Wissenschaftler. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz/Stuttgart 1997, 7–38.
- : Unbehagen am Spätwerk. Zur Problematik von Bruckners *Helgoland*. In: Michael Märker/Lothar Schmidt (Hrsg.): Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag. Laaber 2002, 339–355.
- Nowak, Adolf: Die Wiederkehr in Bruckners Adagio. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 159–170.
- Nowak, Leopold: Das Finale von Bruckners VII. Symphonie. In: ders.: Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze 1936–1984. Wien 1985, 30–34.
- Schalk, Franz: Anton Bruckner. Betrachtungen und Erinnerungen [1921/28]. In: ders.: Briefe und Betrachtungen. Hrsg. von Lili Schalk. Wien/Leipzig 1935, 87–92.
- Steinbeck, Wolfram: Schema als Form bei Anton Bruckner. Zum Adagio der VII. Symphonie. In: Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1984, 304–323.
- : Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die *Nullte* »ungültig«? In: Siegfried Kross (Hrsg.): Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Tutzing 1990, 545–569.
- : Anton Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll (= Meisterwerke der Musik 60). München 1993.
- : »Dona nobis pacem«. Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 87–96.
- Stephan, Rudolf: Bruckner und Liszt. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Barbara Karl/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne (= Bruckner-Symposium 1986). Linz 1989, 169–180.

## Von den »Schularbeiten« bis zur *Zweiten Sinfonie*

von Wolfram Steinbeck

### Studienzeit

Der »Weg zur großen Sinfonie«, den zu bahnen schon Franz Schubert höchst beschwerlich fand (Deutsch 1964, 235), hat etliche Komponisten des 19. Jahrhunderts in durchaus ernste Bedrängnis gebracht. Mendelssohn gehört ebenso dazu wie Schumann und Brahms. Auch Bruckner hat lange mit sich und der Gattung gerungen, bis er selbst den Durchbruch gefunden glaubte. Anders aber als die meisten Komponisten hat Bruckner nicht mit dem großen Vorbild aller, nämlich mit Beethoven, gerungen, sondern mit einer, so können wir sagen, eigenen Idee, mit einem völlig singulären, ebenso eigenwilligen wie konzisen sinfonischen Konzept (vgl. das Kapitel *Bruckner als Sinfoniker* im vorliegenden Handbuch), das ihm vorgeschwebt haben muss, das jedoch zu finden und kompositorisch gültig zu formulieren etliche Studien und Versuche beanspruchte. Bruckner war der Überzeugung, dass es göttlicher Berufung entspreche, wenn er sich neben kirchenmusikalischen Werken und insbesondere Messen, denen er sich als Organist und streng gläubiger Katholik besonders verbunden fühlte, vor allem der damals nach wie vor höchsten aller Instrumentalgattungen verpflichtete, nämlich der Sinfonie. Auf dem Weg dahin errichtete er sich selbst etliche Hürden, an deren Überwindung er sich übte, schulte, wenn nicht kasteite, um über mühsame Lehrjahre, über »Schularbeiten«, wie er sie nannte, sowie vier vollständige Sinfonien dann endlich zum Ziel zu gelangen, dem Durchbruch zur *Dritten Sinfonie*, deren Uraufführung zugleich – typisch für Bruckners gesamtes Komponistenleben

– zu einem seiner größten Desaster werden sollte.

Nachdem Bruckner bis in die Mitte der 1850er Jahre über 40 Kompositionen, darunter drei Messen, ein Requiem, etliche weitere geistliche Vokalwerke, Orgel- sowie weltliche Vokalmusik gleichsam »ohne Weiteres« komponiert hatte, setzt mit dem Entschluss, den Aufenthalt im Stift St. Florian zu beenden, eine Phase der kompositorischen Neuorientierung ein. Sie markiert einen eigentümlichen, historisch vielleicht sogar einmaligen Ein- oder Umbruch im Leben eines Komponisten, der das vormals scheinbar ungeordnete Abliefern von Gelegenheitswerken, die durchaus hohes handwerkliches und kompositorisches Können erkennen lassen, schlagartig beendet, um sich im Alter von immerhin über 30 Jahren erstmals einem strengen Kompositionsstudium zu unterziehen, das nahezu acht Jahre beanspruchte.

Nach seiner Übersiedlung nach Linz im Dezember 1855 hatte Bruckner trotz seines zunehmend gedrängten Terminplans als Domorganist und oberster Kirchenmusiker der Stadt eisern an seiner Absicht festgehalten, »Professor der Harmonielehre und des Contrapunctes« am Wiener Konservatorium zu werden (Briefe I, 26). Dazu nahm er über den erstaunlich langen Zeitraum von sechs Jahren musiktheoretischen Unterricht bei Simon Sechter und übte sich anhand von dessen Lehrbüchern täglich bis zu sieben Stunden und bis tief in die Nacht in Harmonielehre und Kontrapunkt. 1861 schloss Bruckner seine Studien mit einer öffentlichen »Reifeprüfung« am Wiener Konservatorium erfolgreich ab. Bis dahin hatte er sich, mit Ausnahme einiger Gelegenheitswerke

vor allem für die Liedertafel, nahezu völlige kompositorische Abstinenz auferlegt. Da das Konservatorium keine Professorentitel vergeben konnte, wurde Bruckner lediglich bescheinigt, er könne »als Lehrer der Musik an Conservatorien und zur Unterrichtung von Lehramtszöglingen allerorten bestens empfohlen [...] werden« (Göll.-A. 3/1, 118). Die *Wiener Zeitung* nannte das Zeugnis etwas spöttisch einen »wahren Meisterbrief« für den Linzer Domorganisten, »welcher durch eine Reihe von Jahren den randvollen Becher Simon Sechterscher Schulweisheit bis auf die Neige geleert« habe (Göll.-A. 3/1, 119). »Erst jetzt nach der Prüfung«, so heißt es in Bruckners Gesuch um Abnahme der Reifeprüfung vom 10. November 1861, wolle »der Gefertigte [...] sich der freien Composition widmen« (Göll.-A. 3/1, 114). Dazu suchte Bruckner in Linz den dortigen Theaterkapellmeister Otto Kitzler auf, bei dem er von Herbst 1861 bis Juli 1863 für knapp zwei Jahre Unterricht in Formenlehre und Instrumentation erhielt. Und auch in dieser Zeit nahm Bruckner trotz mehrfacher Aufforderung keine Kompositionsaufträge außerhalb seiner Studien an: Mit »*Compositionen* kann ich nicht ausdrücken, da ich noch studiren muß«, schrieb Bruckner am 2. September 1862 – da war er mittlerweile 38 Jahre alt – an seinen Freund Rudolf Weinwurm, der ihn aufgefordert hatte, sich doch neben seiner Organistentätigkeit auch mit Compositionen einen Namen zu machen. »Wir haben bereits die *Instrumentation* u dann die *Symphonie* [...]. Später, künftiges Jahr werde ich wol fleißig *componiren*. Jetzt sinds nur größtentheils Schularbeiten. In 3–4 Monaten bin ich fertig« (Briefe 1, 32). Am 10. Juli 1863 verlangte und erhielt Bruckner tatsächlich den förmlichen »Freispruch« seines verehrten Lehrers (Göll.-A. 3/1, 143), d. h. die offiziell ausgesprochene Versicherung, das Lernziel erreicht zu haben. Erst diese Bestätigung scheint Bruckner bescheinigt und auch garantiert zu haben, nunmehr dafür gerüstet zu sein, sich selbstständig und ohne Aufsicht der Composition widmen zu können und zu dürfen.

### »Schularbeiten«

Der Lehrplan bei Otto Kitzler ist durch dessen Bericht (Kitzler 1904) sowie die erhaltenen Kompositionen Bruckners recht gut zu verfolgen. Zu-

grunde gelegt wurde vor allem die kleine *Formenlehre* von Ernst Friedrich Richter (Richter 1852), die unter anderem starkes Gewicht auf Prinzipien der Periodenbildung sowie die Grundzüge der Sonatensatzform legt, welche, dem Autor zufolge, mehr oder weniger für alle Sätze einer »Sonate« gelte. Außerdem werden die »Formen des Streichquartett und der Sinfonie« mit kaum mehr als dem Hinweis erläutert, dass sich beide »von der Sonate, ausser in der selbstständigen Behandlung der Instrumente bei der Benutzung der Motive und der besondern Instrumentation nur in der grössern Ausdehnung einzelner Theile« unterscheiden, bei der Sinfonie »in noch grösserm Maasse [...], als es beim Quartett der Fall ist.« Bei Letzterer gehöre zu »einem der schwierigsten und wichtigsten Theile der Composition« die »Instrumentation [...], die einer besondern, ausführlichen Abhandlung« bedürfe (Richter 1852, 39 f.). Hierfür zog Kitzler die entsprechenden Teile aus Adolph Bernhard Marx' *Kompositionslehre* (Marx 1837–47) heran sowie praktische Beispiele der Wiener Klassiker und jüngerer Komponisten, darunter vor allem Mendelssohn.

Das umfangreiche »Studienbuch«, das Bruckner für diesen Unterricht angelegt hatte, zeigt die Fortschritte des Schülers von einfachen Übungen im Periodenbau über Lieder, Tänze, Variationen etc. bis hin zu Bruckners erstem und einzigen Streichquartett (WAB 111). Und ferner finden sich u. a. nach einer Instrumentation von Beethovens Klaviersonate *Pathétique* op. 13 die frühesten Orchesterwerke Bruckners (WAB 96–97) darin sowie Skizzen zur *Ouvertüre* g-Moll und der *f-Moll-Sinfonie* (WAB 98 bzw. 99) (vgl. Hawkshaw 1996). Die Reihenfolge der Übungen folgt also ganz der damaligen Lehrbuchsystematik, wie sie vor allem seit Marx' Kompositionslehre üblich war und der Kurzfassung Richters entsprach.

Kompositorische »Schularbeiten« lassen meist noch nicht erkennen, was »freie« Werke, die nach Abschluss des Unterrichts entstanden und nicht mehr normative Lehrvorgaben zu erfüllen hatten, mit zunehmender Deutlichkeit zeigen können: das typische, individuelle Idiom des Komponisten. Wagners früher und einziger Sinfonie hören wir den *Holländer*- oder gar den *Tristan*-Komponisten noch nicht an. Selbst die sechs frühen Schubert-Sinfonien werden, so gelungen sie sind, kaum

ohne Weiteres als Werke Schuberts erkannt; gleiches gilt für die Sinfonien von Georges Bizet, Richard Strauss und vielen anderen, die als Übungen oder Abschlussarbeiten im Kompositionsunterricht geschrieben wurden. So auch die frühen Kompositionen Bruckners. Aber es gibt vielleicht keinen Komponisten, bei dem der Bruch so krass ausfällt. Bei Schubert gehen dem Durchbruch zur *Großen C-Dur-Sinfonie* immerhin vier fragmentarisch gebliebene sinfonische Versuche voraus, die sich allmählich dem Ton der späteren Instrumentalwerke nähern, bis sie ihn in der sogenannten *Unvollendeten*, dem berühmtesten Fragment der Kompositionsgeschichte, vollends erreichen. Bei Wagner führt der Weg von der frühen Sinfonie ebenfalls nicht unmittelbar zu den drei großen romantischen Opern, und Ähnliches ist bei Bizet oder Strauss zu beobachten. Bei Bruckner aber ist das anders. Seine Musiksprache ändert sich, zumindest was den äußeren Eindruck betrifft, derart radikal und vor allem nahezu übergangslos zu dem, was wir als das typisch Brucknersche, als besonderen »Bruckner-Ton« kennen, dass man meinen könnte, zwei verschiedene Komponisten vor sich zu haben. Die frühen Gelegenheitswerke aus der Zeit vor 1855 ebenso wie die im Kompositionsunterricht geschriebenen haben klanglich und dem Höreindruck nach nahezu nichts mit dem Bruckner der *d-Moll-Messe* zu tun, die 1864 unmittelbar nach seiner »Freisprechung« entstand. Und seine Instrumentalwerke, insbesondere die für den Unterricht entstandenen, lassen unvoreingenommen nicht an einer Note erkennen, dass gleich die nächste große Instrumentalkomposition, die *Erste Sinfonie*, vom selben Komponisten stammt. Das ist eigentümlich und viel beschrieben worden. Eine plausible Erklärung hat man bisher nicht gefunden, außer der, dass Bruckner einen

wodurch auch immer ausgelösten Durchbruch zu sich selbst, vielleicht eine Art Befreiung aus selbst auferlegtem Zwang gefunden hat. Merkwürdig, dass dieses Phänomen, das des Durchbruchs nämlich, den Sinfoniker Bruckner dann immer wieder zentral und essenziell wie kaum einen anderen, Gustav Mahler vielleicht ausgenommen, beschäftigt hat. Gleichwohl sind bei genauerem Hinsehen durchaus auch schon typische kompositorische Mittel Bruckners in diesen frühen Werken zu entdecken, die ihre Behandlung zumindest kompositionsgeschichtlich interessant macht.

### *Marsch* (WAB 96) und *Drei Orchesterstücke* (WAB 97)

Der erste Eintrag im »Kitzler-Studienbuch« ist ein kurzer *Marsch* in d-Moll (NGA XII/4; im Klavierauszug wiedergegeben bei Göll.-A. 3/2, 29 ff.) von nur 30 Takten in großer Orchesterbesetzung. Der Marsch dürfte, wie die drei folgenden Stücke, 1862 geschrieben sein. Den äußeren Umrissen nach erfüllt er ganz die Bedingungen einer Formübung mit der gewöhnlichen Anlage aus Hauptteil und Trio mit entsprechenden Binnengliederungen (||:A:||: B A' :||: C :||: D:||) sowie einem Hauptteil-da-Capo mit abschließender Coda. Bis auf diesen nur viertaktigen Schlussabschnitt bestehen alle anderen Teile jeweils aus lehrbuchmäßigen Achttaktperioden.

Der Marschton wird vor allem durch fortwährende Punktierungen und Triolierungen der Hauptstimmen erzeugt. Vermutlich wegen der schwer erklärbaren Diskrepanz der Idiome hat so mancher Bruckner-Forscher mit besonders entwickeltem Instinkt in den frühen Werken nach Anzeichen des späteren, »eigentlichen« Bruckner-Tons gesucht. Göllerich und Auer (Göll.-A. 3/1, 145 f.)

### Beispiel 1: *Marsch* d-Moll, T. 1–4

etwa erkennen die »ritterliche[n] Rhythmen« dieses Marsches, dessen Tonart schon zum »Herold der großen d-Moll-Werke (Messe Nr. 1 und vier Symphonien)« erklärt wird, im »Hauptthema der ›Ersten‹ und dem Finale der ›Siebten‹ (besonders dort auch bei F)« wieder. Punktierungen und Triolenbildungen sind in der Tat Charakteristika des Brucknerschen Satzes; sie als solche zu hören, lässt sich schwerlich unterbinden. Freilich gehören sie, wie gesagt, zum Marsch als Typus. Ebenso könnten die auffallend eckigen Konturen der Melodieführung als Vorliebe des späteren Bruckner erscheinen; vor allem auf den Beginn des unvollendeten Finale der *Neunten* mag mancher Spürsinn verfallen; der Bruckner-Ton freilich fehlt überall. Es sind in der Tat wiederkehrende Formeln, ihnen fehlt jedoch der Kontext. Das betrifft auch einige auffällige Stellen der Harmonik. (In Takt 5 wird der Werkbeginn in D-Dur wiederholt und wendet sich anschließend nach B-Dur. Ohne die vorherige Dur-Aufhellung wäre der Übergang ein gewöhnlicher Wechsel in die Dur-Parallele, in der der erste Achttakter halbschlüssig endet; so aber wird daraus ein mediantischer Klangwechsel, wie er später für Bruckner so typisch werden soll.) Auch die über anderthalb Takte in gerader Linie abfallende Sextakkord-Kette in den Takten 12 und 13 mag manchen an spätere Übergänge erinnern. Wesentlich erscheint hier weniger die vielleicht als solche wahrgenommene Übereinstimmung als vielmehr die Tatsache, dass Bruckner später mit gleichsam vormodellierten, geradezu topischen Figuren (»Bausteinen«) operiert, wie sie hier eben auch vorkommen, freilich gleichsam nackt und ohne Verankerung im Werkganzen (siehe unten).

Dass Bruckner offenbar ein gelehriger Schüler war, zeigt insbesondere die durchaus abwechslungsreiche Instrumentation (auf die es wohl bei diesem Stück in erster Linie ankam). Schon am Anfang (siehe Beispiel 1) wechselt die melodische Linie von den Bässen zu den ersten Violinen (die das Motiv sogleich variieren), während die zweiten (unteres System, aufwärts kaudierte Noten) verzögert einsetzen und erst im zweiten Takt in Oktaven mitspielen. Abwechslungsreich geht es auch in der Steigerung des zweiten Halbsatzes (T. 5 ff.) zu, vor allem in den Bläsern. Das B-Dur-Trio, ruhiger und sanglich im Ton, mit ausdrucksvoller, keineswegs banaler, sondern schöner Kantilene in ersten

Violinen und Klarinette (die allerdings im Tutti der Streicher kaum zu hören ist), zeigt ebenfalls mindestens zwei auffällige Instrumentationseinfälle: wenn nämlich das Horn in Takt 6 in die Figur der Oboe eingreift, um den Abschnittschluss bis Takt 8 zu übernehmen, oder wenn im zweiten Trierteil die melodische Führung zunächst dem Fagott und den (hohen) Bratschen zugewiesen wird. Dieser Marsch ist ein Übungsstück, das dem Lehrer gefallen haben wird; aufgeführt zu werden verdient es allenfalls aus historischem Interesse an Bruckners Studierenerzeugnissen.

Das gilt auch für die drei im Studienbuch folgenden, im Herbst 1862 entstandenen *Orchesterstücke* (Es-Dur, e-Moll und F-Dur, WAB 97), von denen nur das erste eine Tempoangabe (*Moderato*) trägt. Es sind ebenfalls primär Instrumentationsübungen, kurze jeweils dreiteilige Stücke mit einfacher Periodenstruktur der Teile und alle in schlichter A-B-A-Form von 36, 48 bzw. 56 Takten. Das erste führt in die Stimmung eines ruhigen, stillen Gesangsstücks mit warmer Kantilene des Solohorns und einfacher Akkord-Begleitung der Streicher und gebrochenen Dreiklängen der Klarinetten ein, bricht dann jedoch im Nachsatz jäh in ein Orchestertutti mit einem »heroischen Aufschwung nach C-Dur« (Göll.-A. 3/1, 147) aus, einem in den 1860er Jahren allerdings längst ziemlich abgeschmackten Effekt, nämlich den Gang von der Tonika (B-Dur) über Subdominante und Subdominantparallele in die spektakulär aufgemachte Doppeldominante C-Dur (T. 5–7). Im etwas bewegteren Mittelteil fällt allenfalls die Länge der Rückführung zur A-Teil-Wiederholung auf, die hier in chromatischer Führung der tremolierenden Streicher durchaus etwas Geheimnisvolles und Eigenwilliges erhält und im Übrigen den Kontrastpart zur Hornromanze des A-Teils bildet.

Das e-Moll-Stück intoniert im A-Teil über triolierter Streicherbegleitung eine sehnsuchtsvolle Oboenkantilene, die mit dem Fagott in einen vorsichtigen Dialog tritt, dann aber etwas einfalllos durch einfache Kadenz beendet wird. Der Mittelteil schlägt einen völlig anderen, leicht opernhaf-trivialen Ton an und steigert sich mit Seufzervorhalten und chromatischen Gängen zu einem großen C-Dur-Höhepunkt, der aus nichts anderem als aus Dreiklangsbrechungen und Akkordrepetitionen besteht und in chromatischer

Modulation zurück zum e-Moll der A-Teil-Wiederholung führt (in dieser Höhepunktbildung mag man wiederum eine vage Vorahnung späterer Steigerungs- und Durchbruchspartien wahrnehmen, wie sie für Bruckner so typisch werden sollen).

Beide Stücke beginnen übrigens mit einem »leeren« Einleitungstakt in Tonrepetitionen bzw. Dreiklangspendeln (man könnte hierin wiederum einen Vorläufer der Brucknerschen Einleitungstremoli sehen, mit denen die meisten seiner Sinfonien beginnen). Das letzte Stück dagegen, das einzige im Dreiertakt (der bei Bruckner auch später selten ist und überwiegend den Scherzi vorbehalten bleibt), beginnt im Forte des ganzen Orchesters und scheint anfangs den großen Ton einer Weberschen Ouvertüre imitieren zu wollen (Göll.-A., 3/1, 149 f., hören darin allerdings verschiedene Stellen aus Beethoven-Werken sowie einmal mehr diverse Motive aus Bruckner-Sinfonien). Und wieder findet es der Schüler Bruckner angebracht, eine unvermittelte harmonische Wendung einzubauen, indem der Satz von der Dominante C-Dur trugschlüssig nach Des-Dur geht und von hier über acht Takte in allmählicher Steigerung zurück moduliert, um im Höhepunkt wiederum spektakulär in den F-Dur-Quartsextakkord zu münden. Das ist kein »weiteres Merkmal Brucknerscher Art«, wie Göllerich und Auer (Göll.-A. 3/1, 149) meinen, sondern, so wie die Wendung hier eingesetzt wird, ebenfalls ein gängiger, wenn nicht sogar abgenutzter Effekt. Im Mittelteil bieten sich Oboe und Fagott über einfachen Akkordrepetitionen der Streicher einen schönen kleinen Wettstreit im Schönklang, bevor das Tutti, allerdings in sehr aufgelockerter Instrumentierung, einen wiederum durchaus bemerkenswert langen, leiser werdenden Ausklang mit vielfachen Motivwiederholungen als Übergang zur A-Teil-Wiederholung intonieren.

Das alles zeigt den durchaus geschickten und kundigen Komponisten dreier gleichwohl höchst schlichter Übungsstücke, in denen offensichtlich vor allem die Instrumentierung geübt werden sollte.

### *Ouvertüre g-Moll (WAB 98)*

Gleich nach Beendigung des letzten der drei Orchesterstücke beginnt Bruckner Ende 1862 seine vorletzte »Schularbeit«, die *Ouvertüre g-Moll* (WAB 98), die er am 22. Januar 1863 beendet. Die äußere Anlage entspricht dem Üblichen: Langsame Einleitung (T. 1–22), Exposition (T. 23–132), Durchführung (T. 133–191), Reprise und Coda (T. 192–Schluss). Und auch der Duktus des Ganzen, etwa die thematischen Einfälle und ihre Verarbeitung, ist wenig charakteristisch oder individuell. Eine Einleitung zu einem bestimmten Sujet wird hier nicht angestrebt. Die *Ouvertüre* bedient mehr den Typus, als eine besondere Idee zu realisieren.

Daneben aber gibt es durchaus bemerkenswerte Details. Die langsame Einleitung beginnt mit einem dramatischen Oktavsturz im Unisono des gesamten Orchesters, gefolgt von einer aus der Tiefe in gebrochenem Dreiklang aufsteigenden leisen Cellokantilene, die, harmonisch aufgefüllt durch die Oboen, in eine dreifache Seufzerfigur mündet und offen stehenbleibt, bevor das Ganze sich eine Quint höher wiederholt. Der hier angeschlagene Ton scheint durch seine topischen Mittel von Schmerz und Sehnsucht zu künden, »als ob schon *Tristan-Sehnsucht* vorgeahnt wäre« (Göll.-A. 3/1, 159). (Den *Tristan*, der auf Bruckner eine ungeheure Wirkung ausgeübt haben muss, lernte der Komponist dieser Ouvertüre erst 1865 kennen.) Und die Seufzerfigur bestimmt auch den Fortgang dieser Eröffnung und zwar in einer

### Beispiel 2: *Ouvertüre g-Moll*, T. 1–5

The musical score for the first five measures of the *Ouverture in G minor* (T. 1–5) is shown. It is marked *Adagio*. The score is for Violin Orchestra (V. Orch.) and Bassoon (Fag.). The key signature is G minor (three flats). The time signature is common time (C). The score shows a dramatic octave fall in the strings, followed by a rising cantilena in the cellos and a threefold sigh figure in the oboes. The bassoon enters with a low, sustained note.

Weise, deren Prinzip Bruckner später zu einem »Markenzeichen« ausgeformt hat: der rhythmischen Verkürzung und Verdichtung des Satzes, hier in Form der abgespaltenen Vorhaltsbildung zunächst in Halben, dann in Vierteln und schließlich in Achteln. Das Prinzip dient allerdings der verklingenden Überleitung und nicht der Steigerung; außerdem wird es mehr als reine Technik des Überleitens denn als Teil eines Konzepts und zudem etwas schematisch über einer vollständigen chromatischen Abwärtsoktave ausgeführt. Zum schmerzlichen Tonfall der Einleitung will das so eingeleitete Hauptthema der *Ouvertüre* mit seiner braven Achttaktigkeit und etwas monotonen Motivik allerdings wenig passen. Bemerkenswert ist freilich, dass die variierte Wiederholung des Themas schon im sechsten Takt und dadurch umso überraschender durch einen plötzlichen, etwas eigenwilligen Tutti-Ausbruch abgebrochen wird, der mit seinen beiden Akkordschlägen und wild ausfahrenden Sechzehntelläufen mit dem Vorausgehenden kaum etwas zu tun hat – außer einer zackigen Achtelfigur, die zuvor als Begleitung des Hauptthemas eingesetzt war. Ein gewisser motivischer Zusammenhang entsteht, trotz ouvertürenhafter erscheinender Unvermitteltheit, also doch. In Weberschem Schwung wird diese (viertaktige) Partie dann zweimal wiederholt und mündet wiederum in einen langgezogenen, wenn nicht zu langen, weil weder thematisch noch charakteristisch sehr bedeutenden Ausklang als Überleitung zum Seitensatz. Der Seitensatz selbst (B-Dur, *un poco meno mosso*, T. 64 ff.) dehnt, auch dies eine bemerkenswerte kompositorische Maßnahme verdeckter Zusammenhangsbildung, die gezackte Figur aus Begleitung und Überleitung zu einer Streicherkantilene, die mehrfach in die aus der Einleitung bekannte Seufzerfigur mündet. Dieser ruhigen, kantablen Variante des Seitensatzes folgt seine Tutti-Version, wobei die gedehnte Themenmelodie durch die ihr zugrunde liegende, schon bekannte Begleitfigur im gesamten Streicherapparat wie ein *cantus firmus* durch kontrastierende Figuration unterlegt wird. Die Partie des Unisono-Themas der späteren Sinfonien scheint hier vorgebildet. Warum Bruckner im Anschluss daran einen Epilog komponiert, der fast so lang ist wie Haupt- und Seitensatzpartie zusammen, ist schwer zu begreifen, zumal der Duktus der Überleitung zum

Seitensatz die gesamte Partie wesentlich bestimmt und allenfalls durch (freilich unvermittelte) Trompetenfanfaren einen eigenen Charakter erhält. Gleichwohl scheint sich auch hier ein weiteres Kennzeichen des späteren Bruckner anzudeuten: die Ausbildung eines eigengewichtigen dritten Themenkomplexes (der hier nur noch nicht recht vermittelt ist).

Die Durchführung ist kurz und operiert vor allem mit dem gezackten Begleitmotiv sowie dem Anfang des Hauptthemas. Erwähnenswert wiederum mag die Anlage der Reprise sein, zum einen weil Bruckner hier nicht schematisch die Exposition wiederholt, sondern weil er sie durch geschickte Kürzungen bedeutend schlanker und komprimierter auf den Schluss zusteuern lässt. Allerdings werden die Straffungsbemühungen dadurch konterkariert, dass sich eine fast 50-taktige Coda anschließt, die vor allem von der Absicht (und dem entsprechenden Fanfarenmotiv der Trompete) gelenkt wird, einen möglichst grandiosen – ouvertürenhaften – Schluss zu machen. Auch hierin scheint natürlich schon der spätere Komponist Bruckner durch, zumal vor der Apotheose eine plötzlich ins Pianissimo zurückgenommene Themenreminiszenz eingerückt wird und in die Schlusstakte des vollen Orchestertutti hinein die augmentierten Quartaufakte des Hauptthemas erklingen, deren punktierter Rhythmus zugleich der des Werkbeginns ist. Die *Ouvertüre* zeigt also einen erstaunlich hohen Grad an motivischer Vermittlung der unterschiedlichen Werkteile.

Eine andere typische Maßnahme erkennen wir darin, dass Bruckner von diesem Schluss eine zweite Fassung hergestellt hat, die vor allem einerseits in der (deutlich variierten) Restituierung der Epilogkürzung sowie andererseits im Fortfall der langen Coda besteht, wobei freilich sowohl die Einbruchstelle als auch die beschriebene Schlussapotheose beibehalten werden. – So wenig dieser *Ouvertüre* das spätere Bruckner-Idiom anzuhören ist, so sehr zeigen sich doch durchaus bemerkenswerte Eigenheiten, die in Bruckners späteren Sinfonien gleichsam gefestigt und als typische Charakteristika seines Satzes wiederkehren werden.

### Beispiel 3: *f-Moll-Sinfonie*, 1. Satz, Hauptthema, T. 1–14

#### »Schularbeit 863«: Die *f-Moll-Sinfonie* (WAB 99)

Im Februar 1863, noch während der Revision der *g-Moll-Ouvertüre*, hat Bruckner mit seiner letzten »Schularbeit« begonnen und mit ihr den Höhepunkt seiner Übungen erreicht, die *f-Moll-Sinfonie* (WAB 99). Mit einer Sinfonie den Kompositionsunterricht abzuschließen, gehört zu den üblichen Unterrichtsgepflogenheiten seit Beethoven. Insofern ist der Fortschritt von kleineren Besetzungen über Orchesterstücke und eine Ouvertüre zur Sinfonie, der alles krönenden Gattung, nur konsequent. Auffallend ist, das Bruckner offenbar schon früh eine Vorliebe für Molltonarten entwickelt hat. Das Streichquartett, der Marsch, eines der drei Orchesterstücke, die Ouvertüre und nun auch die Sinfonie: durchweg in Molltonarten. Und das wird sich bis zur *Vierten*, einschließlich der zwischen 1864 und 1868 entstandenen Messen, nicht ändern.

Die *f-Moll-Sinfonie* ist (wie auch die *Ouvertüre*) im Autograph sowie einer offenbar in Bruckners Nähe entstandenen Abschrift erhalten. Letztere trägt die autographe Angabe »Schularbeit 863«. Aufgrund von Bruckners schon früh geübter Gepflogenheit, akribisch Kompositionsdaten in seine Partituren zu schreiben, können wir die Entstehungszeiten seiner Werke (und Umarbeitungen) meist recht gut verfolgen. Demnach entstand das Werk in der – zumal für einen vollamtlichen Domorganisten – immerhin recht kurzen Zeit vom 15. Februar bis zum 26. Mai 1863 (NGA X, Vorwort).

Bis auf die *Fünfte* hat keine Sinfonie Bruckners eine langsame Einleitung, so auch seine früheste nicht. Wie alle anderen Sinfonien (außer der *Neunten*) beginnt auch diese direkt mit dem fertigen Hauptthema (das sich nicht entwickelt, sondern einfach da ist). Ferner: Wie alle anderen Sinfonien (mit gewisser Ausnahme die *Siebte*) setzt

auch schon die früheste mit der leisen, fast solistischen Vorstellung des Themas ein, freilich ohne die ab der *Ersten* vorgeschalteten Einleitungstakte aus leisen Tonrepetitionen oder Tremoli. Und schließlich: Anders als später (und früher) ist das Hauptthema nicht etwa periodisch-symmetrisch angelegt, sondern besteht aus zweimal sieben Takten, die sich ihrerseits jeweils aus zwei kontrastierenden Halbsätzen zusammensetzen, einem einstimmigen, melodisch-beweglichen Viertakter und einem dreitaktigen Nachsatz in vollem Tutti und mächtigem Akkordsatz.

Beide Thementeile enden offen, so dass sich, trotz starker Pausenzäsur, eine Entwicklung anschließen kann, die nach Schulbuchart aus variiert wiederholtem Kopfmotiv und dessen Ableitungen besteht. Der spätere Komponist Bruckner kündigt sich einmal mehr in der weiteren Art der Fortspinnungspartien an: Sie bestehen aus der Reduktion des Ausgangsmotivs auf einen einzelnen Bestandteil und dessen Diminution (Viertel-Sprünge werden zu Achtel-Gängen) sowie – eine kompositorisch durchaus bemerkenswerte Tatsache – aus der Abspaltung des Schlussvorhalts aus der Kontrapartie des Themas (vgl. T. 6/7 und 13/14); Bruckner fügt hier also (variierte) Thementeile neu zusammen und schafft so Abwechslung und Einheit zugleich. Typisch ist auch die wellenartige Steigerung durch »Beschleunigung« und die anschließende Beruhigung durch »Verlangsamung« (Augmentation der motivischen Bildungen). – Eine eigenwillige Formhandhabung zeigt nach diesem Überleitungsteil (T. 15 – 47) die (variierte) Wiederholung des vollständigen Hauptthemas in Des-Dur. Sie könnte der Bereicherung des Modulationsteils dienen, mündet jedoch in großer Geste ins dominantische C-Dur (T. 62), um dann wieder zurück zur Grundtonart zu gelangen. Erst hier



Beispiel 4: *f-Moll-Sinfonie*, 1. Satz, T. 80–93

scheint Bruckner mit dem in Richters Formenlehre geforderten »vollkommenem Abschluss« den »ersten Hauptgedanken« zu beenden, der, »wenn es der Stoff oder die Ausdehnung der Composition rechtfertigt, oft mehrere (!) Perioden (Periodengruppe) verwendet« (Richter 1852, 27).

Das bewirkt, dass nun ein weiterer Überleitungs-, d. h. der eigentliche Modulationsteil (»die Verbindung«) folgt; sie führt in der Tat – mit der beschriebenen Abspaltungstechnik – zum Seitensatz (T. 85 ff.). Den überlegten Komponisten verrät die Art, wie sich der Seitensatz aus der »Verbindung« (die ihre Motivik ja aus dem Hauptthema bezieht) entwickelt. Die Augmentation der auslaufenden Bewegung wird durch Satz und Spielanweisung plötzlich thematisch (vgl. Beispiel 4).

Der ruhig-sangliche, melodisch breit strömende Seitensatz in der Tonikaparallele As-Dur, dessen Hauptteil erstaunlicherweise erneut aus einer ungeradtaktigen Einheit besteht (T. 85–93), erhält durch den akkordischen Begleitsatz der Streicher choralartige Züge und wird bei seiner Wiederholung durch verschiedene Mittel gesteigert und erweitert, bis ein weiterer Überleitungsabschnitt einsetzt (T. 146 ff.), der aus dem akkordischen Material des Hauptthemas und den Achtelketten besteht sowie dessen blockhafter Wiederholung und ihrer beschriebenen, den Satzverband lockernden und sich kontinuierlich ausdünnenden Fortspinnung. Bruckner scheint der Ansicht zu sein, dass in einer Sonatenexposition nach dem zweiten Thema, der später von ihm selbst so genannten »Gesangsperiode«, ein weiterer thematischer Abschnitt zu folgen hat. Selbstverständlich kennen die Komponisten des 19. Jahrhunderts spätestens seit Beethoven längst Sonatenexpositionen mit drei Themen. Dass aber nach dem Seitensatz eigens eine weitere ausgiebige Überleitung

aufgeboten und ein selbstständiges drittes Thema eingeführt wird, ist in dieser Form wiederum ein »Markenzeichen« Bruckners. In seiner frühesten Sinfonie scheint er das Prinzip gefunden und schon einmal ausprobiert zu haben; jedenfalls folgt jener (mittlerweile dritten) Überleitung ein weiteres sangliches Thema, das nun ganz symmetrisch und achttaktig gebaut ist, nahezu ausschließlich mit dem Kopfmotiv des Hauptthemas arbeitet und dadurch etwas monoton und schematisch wirkt. Aus der Expositionsanlage ist eigentlich nicht recht ersichtlich, warum der Seitensatz, dessen Funktion ja nach wie vor auf der thematischen »Besetzung« der neuen Tonart, hier dem Dur-Gegenstück der Haupttonart, beruht, durch ein weiteres Thema ergänzt werden soll oder muss. In Beethovens *Vierter* z. B. ist das Epilogthema (T. 141 ff.) eher eine lyrische Variante des Seitensatzes, deren dramaturgische Funktion vor allem in der dynamischen Reduktion vor der starken Schluss-Steigerung liegt; in Schuberts *Großer C-Dur-Sinfonie* ist das Epilog-Thema die Dur-Variante des überraschenderweise in e-Moll einsetzenden Seitensatzes und damit die markante Wende zur großen Schluss-Steigerung der Exposition. Bei Bruckner aber liegt kein offen erkennbarer werkimmanenter Grund für ein (als solches) neues drittes Thema und seine breite Vorbereitung vor. Allenfalls wäre zu konstatieren, dass dieser mit einem Thema gebildete Schluss vom Gedanken an die Expositions-wiederholung getragen ist (die in der Tat folgen soll), in dem eine Variante des Hauptthemas dessen Wiederholung – freilich in der Dur-Parallele – vorbereitet. Sehr befriedigend ist dieser Erklärungsversuch nicht. In den späteren Sinfonien wird Bruckners Konzept einer trithematischen Sonatenform allerdings völlig plausibel kompositorisch ausgeführt. Die *f-Moll-Sinfonie*

scheint zu belegen, dass Bruckners Formauffassung ursprünglich auf der allgemeinen Lehrmeinung beruht (wie sie auch in Richters Formenlehre zu lesen ist), wonach eine Exposition aus drei »Hauptgedanken« zu bestehen habe, nämlich aus dem »ersten Hauptgedanken«, dem »zweiten Hauptgedanken« und dem »Schluss-Satz« (Richter, Grundzüge, 27). Während ihre kompositorische Umsetzung hier noch nicht mehr als die (wenig durchdachte) Erfüllung des Geforderten ist, wird sie später in Bruckners neuem Formkonzept integriert und legitimiert. Freilich gibt es auch eine Funktion dieses Epilogteils, die sich aus der Reprise erklärt (siehe unten).

Die Durchführung (T. 209 ff.) greift den Schluss des dritten Themas auf und bildet so, nun wiederum (im Unterschied zu den späteren Lösungen bei weitem deutlicherer Zäsurbildung zwischen den Sonatenabschnitten) einen fast nahtlosen Übergang, der in die Wiederkehr des Hauptthemas in c-Moll leitet (T. 221 ff.). Im ersten Abschnitt wird allein die erste Hälfte des Hauptthemas, die bewegte Kantilene, vorgeführt und durch Abspaltung, Sequenzierung und tonartliche Wandlungen verarbeitet. Der (mittlerweile) bekannten Satzausdünnung folgt in krassm Gegensatz der zweite Durchführungsabschnitt mit der Verarbeitung des akkordischen Tutti-Teils des Hauptthemas (T. 272), mit einer großen Steigerung (über der begleitenden Viertelfigur der ersten Themenhälfte), in deren Höhepunkt sich völlig unvermittelt eine martialische Trompetenfanfare einmischt. Danach findet kaum mehr als – allerdings äußerst lang gedehnter – Ausklang statt, in mehreren Stufen und Abschnitten, worin die Themenakkordik und die markante Vorhaltsfigur die herausragende Rolle spielen. Erneut anders als in den späteren Sinfonien wird der Übergang zur Reprise sehr kontinuierlich durch mehrfache Vorwegnahme des Themenkopfes in verschiedenen Instrumenten gestaltet, so dass der Repriseneintritt durch eine kaum merkliche Zäsur angeschlossen wird (T. 364).

In der Reprise werden der Hauptthemenkomplex (samt der Des-Dur-Version) sowie der des Seitensatzes (nun in F-Dur) recht genau übernommen, während die modulierende Überleitung zum Seitensatz entfällt. Das ist quasi schulbuchmäßig. Danach aber wird der Reprisenverlauf

stark verändert. Die markante und weit gespannte Überleitung, die in der Exposition zum dritten Thema führte, wird nur anfangs wiederholt (bis T. 162); der dort folgende Auflösungsabschnitt weicht einer neuen Übergangspartie, die allerdings kaum etwas anderes zu tun hat als jene, nur dass sie dreimal so lang ist (T. 511–560), um auf den kommenden Abschnitt hinzuführen. Der Form nach sollte dieser das dritte Thema bringen; es folgt jedoch der Beginn einer Coda, die mit mehr als 60 Takten fast so lang ist wie der erste Themenkomplex. Diese Coda verrät ebenfalls schon – der Anlage und der Satztechnik nach – den späteren Sinfonie-Komponisten Bruckner: Sie operiert nahezu ausschließlich mit dem Hauptthemenkopf (vgl. T. 1) und seiner durch fugatoähnliche und andere kontrapunktische Techniken ausgeführten Verarbeitung, die in mehrere blockartige Einheiten gegliedert ist, das Motiv reiht, umkehrt, diminiert, in Gegenbewegungen führt, bis schließlich die Trompetenfanfare, die schon in der Durchführung so unvorhergesehen erklang, den Höhepunkt markiert. Und wie schon in der *g-Moll-Ouvertüre* (und später immer wieder) wird in den Fortissimo-Höhepunkt ein kurzer Piano-Abschnitt eingeschoben (mit einer Umkehrungsvariante des Hauptthemas), bevor das volle Orchester mit dem Themenkopf und seinen mehrfachen Diminutionen im Unisono der Streicher und unter Beteiligung der schmetternden Fanfare den Satz endgültig zu grandiosem Schluss bringt.

Rückblickend wird erkennbar, dass das dritte Thema der Exposition weder in der Durchführung noch in der Reprise wiederkehrt; damit unterscheidet sich Bruckners trithematische Form in einem weiteren Aspekt von der seiner Vorgänger. In diesem Sinfoniesatz scheint es eine Stellvertreterfunktion einzunehmen und lediglich eingeführt zu werden, um der Exposition zu einem eigenen Abschluss zu verhelfen, während am Satzende eine neue Coda an dessen Stelle tritt und damit umso deutlicher und auch ausgiebiger Schluss gemacht werden kann. Eigenheiten und Ansätze zum künftigen Formmodell Bruckners sind in diesem ersten sinfonischen Satz also durchaus und zum Teil recht deutlich vorhanden. Die Thematik und damit die Idiomatik des Satzes aber sind noch weit von dem entfernt, was später den typischen Bruckner-Ton ausmachen wird.

Den folgenden langsamen Satz überschreibt Bruckner noch nicht wie meist später mit *Adagio*, sondern mit *Andante*. Er steht in Es-Dur und entspricht der äußeren Form nach noch ganz der Lehrform: zwei Themenkomplexe im Quintabstand (T. 1–20 bzw. 23–47), ein kontrastierender Mittelteil in der Dominantparallele (g-Moll) sowie eine Reprise beider Themen in der Grundtonart (T. 69 ff. bzw. 90 ff.) und eine Coda (T. 108 ff.).

Göllerich und Auer nennen diesen Satz »noch keine jener kosmischen Offenbarungen, denen der Schöpfer den Ehrentitel ›Meister des Adagios‹ verdankt« (Göll.-A. 3,1, 179). Abgesehen von der Diktion ist diese Feststellung sicher nicht zu bestreiten. Zugleich ist auch die Äußerung Mathias Hansens, der »originellste Satz des gesamten ›vorkompositorischen‹ Frühwerks« sei »zweifelloso das Andante« (Hansen 1987, 100), nicht von der Hand zu weisen. Denn die thematische Erfindung zeugt von einer – für einen Kompositionsschüler – erstaunlichen Eigenheit, wenn nicht Eigenwilligkeit. Das erste Thema zeigt schon Bruckners spätere Vorliebe für scharfe Punktierungen, die sowohl die melodische Linie wie die ostinate Begleitung betreffen; ein großer kantabler Bogen fehlt, das Thema erscheint nicht als intuitiver Wurf, sondern als (etwas uninspirierte) Konstruktion. Im Übrigen führt Bruckners in späteren Werken so ausgiebig durchgeführtes Verfahren der Motivabsplattung und -wiederholung im Verein mit den Punktierungen hier weniger zur Erzeugung von lauernder Spannung als vielmehr zu einer Art stockenden Stillstands, zumal der erste Themenkomplex (T. 1–20) in sich geschlossen unmittelbar vor dem zweiten mit vollständiger Kadenz in Es-Dur endet. Auch das zweite Thema (B-Dur, T. 23 ff.) will sich, trotz anfänglicher Kantilene, nicht zu einem Ganzen fügen, da der Oberstimme und ihrer schönen akkordischen Streicherbegleitung nach den Anfangstakten als »Kontrasubjekt« rasche Streicherfigurationen entgegengestellt werden, deren Flos-

kelhaftigkeit zwar Kontrastwirkung hat, den Satz aber deshalb nicht kontrapunktisch reizvoll, sondern etwas ermüdend macht. Dennoch ist es richtig, dass Bruckner bemüht ist, dieses zweite Thema im weiteren Verlauf u. a. über die Punktierung und eine Seufzerfigur dem ersten motivisch anzunähern (vgl. Kurth 1925, 1113). Der Mittelteil operiert mit dynamischen Kontrastpaaren und bringt über einer permanenten Dreiklangsbewegung der Bässe eine synkopische Figur, die motivisch aus kaum mehr als einer (ans erste Thema erinnernden) Wechselnotenfigur besteht. Bemerkenswert ist der Reprisesbeginn, der die Pause, mit der der Satz ›beginnt‹, zur gliedernden Generalpause macht, sowie die Tatsache, dass sich der Schüler Bruckner einmal mehr die Mühe macht, die Reprise nicht als einfache Wiederholung der Exposition anzulegen, sondern auf die neue tonartliche Themenverteilung durch mannigfache Umarbeitung zu reagieren sowie erneut eine (themenbezogene und allmählich ausklingende) Coda anzuschließen, die wiederum den Umfang des ersten Themenkomplexes hat.

Den dritten Satz bildet wie üblich ein Scherzo, und zwar eines, das, wie es für Bruckner üblich werden soll, die alte Lehrbuchform am strengsten einhält und bewahrt: schneller Dreivierteltakt, Da-capo-Form mit entsprechender Binnengliederung aus Scherzo (||:A:||:B A':||), Trio (||:C:||:D:||) und Scherzo-Wiederholung sowie Betonung des Akzenttaktes und des Metrisch-Tänzerischen. Man könnte meinen, dass Bruckner, der schon im Kitzler-Studienbuch damit begonnen hatte, die Takte gruppenweise mit metrischen Ziffern zu versehen, um sicher zu gehen, keinen ›Fehler‹ zu machen, d. h. versehentlich eine ungeradtaktige Einheit zu fabrizieren, in seiner *Studiensinfonie* entweder nicht aufgepasst hat oder – was näher liegt – gerade hier und versuchsweise mit asymmetrischen Taktgruppen zu arbeiten sucht. Das war schon im ersten Satz so und das wiederholt sich nun ausgerechnet im Scherzo.

#### Beispiel 5: *f-Moll-Sinfonie*, Scherzo-Thema, T. 1–9

Scherzo: Schnell

Klar. Viol. I Viol. II

*p* *p* *p* *cresc.*

Das Scherzothema besteht auf den ersten Blick aus zwei im fünften Takt verschränkten Fünftaktgruppen, mithin aus neun Takten, und auch der folgende Satz gliedert sich keineswegs einfach in geradtaktige Einheiten. Jedenfalls scheint der Scherzo-Hauptteil (A) mit dem Takt und der Taktordnung so zu spielen, dass sich – bis auf den Schluss – keine klare geradtaktige Ordnung ergeben will. Dabei beginnt der Satz – vor allem für einen Tanzsatz recht merkwürdig – sogar mit einer Pause. Nimmt man den ersten Takt freilich als (gedehnten) Auftakt, so wird die erste Periode zum Achttakter, der durch die Verteilung der Achtel an gleichsam ›falscher‹ Stelle (nämlich auf der Takteins, statt als Auftakt) allerdings mehrfach irritiert wird. Das metrisch changierende Verhältnis der Taktgruppen bleibt so bis zum letzten Viertakter, der metrisch geordnet Schluss macht. Das Gleiche gilt in potenziierter Form für den Scherzo-Mittelteil (B), in dem sich nun Dreitakteinheiten (mit Pause auf der ersten Takteins) und ›korrekte‹ Taktpaare (mit der Achtelbewegung als Auftakt) abwechseln. Dann aber dringt Bruckners mittlerweile schon bekannte Vorliebe für (lange) Überleitungen durch: Mit dem neuen ›korrekten‹ Taktpaar und einer fortwährend wiederholten Ableitung daraus wird (ab T. 37) eine fast 30-taktige Partie bestritten, in der sich im blockhaften Wechsel von Streichern und Bläsern allmählich der Satz ausdünnert, bis nur noch zwei Streicherstimmen übrigbleiben und mit einer spärlichen Dreitonfigur in monotonem Wechsel von Dur und Moll zur Reprise hinleiten. Die Partie mag wenig inspiriert, wenn nicht einfallslos wirken, und doch ist zu konstatieren, dass der Komponist hier mit unbeirrter Beharrlichkeit und Mut zur Grenzberührung vorgeht. Gleiches lässt sich vom Trio sagen. Sein kantables, an den späten Schubert gemahnendes Bläser-Thema mit feinen metrischen Verschiebungen in Terzparallelen besteht aus einem elftaktigen, asymmetrischen Vordersatz und einem zwölftaktigen, die Unregelmäßigkeit gleichsam ausgleichenden Nachsatz (wobei freilich die Nachsatzteile aus zwei sechstaktigen Einheiten bestehen). Der zweite Trioteil ›berichtigt‹ diese metrischen Verschiebungen mit zwei einfachen Achttakterperioden. Das wäre kaum erwähnenswert, wenn nicht der gedehnten Melodie eine rasche Begleitung in staccatierten Achtelgängen unterlegt

würde, die zwar der älteren Praxis der Choralfiguration entsprechen mag (und Bruckners spätere Vorliebe für solche Satztechniken andeutet), dennoch aber aufdringlich und ermüdend wirkt. Damit wird der schöne thematische Einfall letztlich zunichte gemacht.

Das Finale hat die Form des Kopfsatzes – mit einer charakteristischen Abweichung: Wir erkennen eine wiederholte Exposition mit heiterem Hauptsatz, sanglich-ruhigem Seitensatz in As-Dur (T. 60 ff.) sowie einem dritten Abschnitt (T. 92 ff.), der ein Motiv des Seitensatzes mit einer neuen, triumphalen Figur verbindet, eine Steigerung (mit Einschluss eines Trompetensignals) herbeiführt und schließlich in ein drittes, ruhiges, choralhaft gesetztes Thema (T. 118 ff.) überleitet, mit dem der Formteil endet; wir haben eine Durchführung mit Verarbeitung vor allem des Hauptthemenkopfes und seiner Ableitungen, mit einem neuen Motiv in scharfer Punktierung, registerartigem Wechsel der Besetzung und dramatischer Sequenzierung des Themenkopfes mit ›arbeitender‹ Achtelfiguration der unisonen Streicher sowie mit allmählichem Ausklang im Übergang zu einer Reprise (T. 237 ff.), die Hauptthema und Seitensatz (in F-Dur, T. 265) nahezu tongetreu wiederholt. Der dritte Repräsenteil bringt, und hierin liegt vielleicht der formal wichtigste Unterschied zum Kopfsatz, sofort die Coda in F-Dur, d. h. einen Abschnitt, der nichts aus der Exposition wiederholt, sondern mit dem augmentierten Hauptthemenkopf über gleichförmiger Achtelfiguration der Streicher eine große, breit angelegte Steigerung herbeiführt, an deren Höhepunkt das vielfach wiederholte Kopfmotiv in der originalen Version ausbricht und den Satz im Fortissimo des gesamten Orchesters beendet. Die Form also hat sich gegenüber der des Kopfsatzes in einem Bereich geändert, der die Schlussbildung betrifft. Bruckner scheint statt einer Überleitung mit dem unmittelbaren Anschluss der Coda (die das dritte Thema der Exposition im ersten Satz verdrängte) deren Funktion, d. h. ihre finale Wirkung stärken zu wollen. Die Finale-Variante der beiden Sätzen zugrunde liegenden Form führt zu einer kompakteren, zielstrebigeren Schlusslösung als im Kopfsatz mit seinem doppelten Ansatz (veränderte Überleitungsreprise und Coda), denn nach dem Seitensatzbereich setzt sogleich die Schlusspartie

mit Wiederkehr von Hauptthemenmotivik und einer einzigen großen Steigerung ein und kann – bei ähnlicher Unterbrechung durch das »retardierende Moment« des Piano-Einschubs – umso zügiger den Schluss des Satzes und damit des ganzen Werkes herbeiführen. Insofern finden wir, trotz einer noch leichten, wenig charakteristischen Anlage vor allem des Hauptthemas, das für Bruckner später so schwierige Finalproblem gelöst, das u. a. darin besteht, bei gleichen Formvorgaben der beiden Ecksätze unterschiedliche Funktionen im Werkzusammenhang zu realisieren: den Kopfsatz als Eröffnung und das Finale als Ziel. Allerdings ist auch das Urteil des Kompositionslehrers nicht von der Hand zu weisen, der die Sinfonie insgesamt für »nicht besonders inspiriert« hielt (Kitzler 1904, 30).

Bruckner selbst scheint seine Sinfonie zunächst nicht so schlecht gefunden zu haben. Nachdem er von seinen »Schulstudien frei geworden« war (Brief an den Freund Rudolf Weinwurm vom 1.9.1863; Briefe I, 37), nahm er im Oktober 1863 u. a. auch seine Sinfonie mit auf eine Reise nach München, wo er sie dem dortigen Hofkapellmeister Franz Lachner vorlegte, der sich nicht »abgeneigt« gezeigt haben soll, »die Symphonie im künftigen Jahre zur Aufführung zu bringen« (Brief an Weinwurm vom 8.10.1863; Briefe I, 37). Daraus wurde nichts. 1865 scheint sich auch Weinwurm mit der Absicht getragen zu haben, die Sinfonie in Wien aufzuführen (vgl. Briefe vom 21. und 29.1.1865; Briefe I, 49 ff.). Auch dieser Plan scheiterte. Bruckner wird das Werk erst im Kontext seiner Bemühungen um seine dritte Sinfonie, der sogenannten *Annullierten*, zur »Schularbeit« erklärt haben. Zu Lebzeiten ist sie nie erkungen. (Teil-)Aufführungen datieren erst aus den 1910er und 1920er Jahren.

### Die ersten Schritte als »vollberechtigter Komponist«

Nach Abschluss der Lehrzeit bei Otto Kitzler im Sommer 1863 scheint sich Bruckner endgültig frei und reif genug gefühlt zu haben, mit nunmehr »eigentlichen« Kompositionen herauszukommen. Nach Max Auer, der die Bruckner-Biographie

Göllerichs erweiterte und zu Ende führte, soll Bruckner gesagt haben, er fühle sich nach dem »Freispruch« »wie ein Kettenhund, der sich von seiner Kette losgerissen hatte« (Göll.-A. 3/1, 143 f.). Eine Quelle für die Bemerkung wird nicht angegeben, mündlich kann Auer sie nicht gehört haben, und es scheint auch nicht sehr wahrscheinlich, dass Bruckner sich so geäußert haben soll. Denn immerhin hatte er sich selbst und freiwillig an die »Kette« gelegt. »Befreit« dürfte bei Bruckner eher »gesichert« heißen, endlich – und zwar durch Brief und Siegel bestätigt – kompositorisch von höherer Stelle anerkannt und so weit zu sein, nunmehr Werke schreiben zu können (und zu dürfen), die keine Gelegenheitswerke mehr sind, sondern solche, die zählen (im doppelten Wort-sinn), da sie von einem »vollberechtigten Komponist« stammen (siehe unten). Einzuräumen ist allerdings, dass sich Bruckner zunächst keineswegs mit den großen Gattungen beschäftigte. Vielmehr entstanden zunächst die Vertonung des 112. *Psalm*s für zwei Chöre und großes Orchester (WAB 35), ein pompöses Gelegenheitswerk, sowie der ebenso bombastische *Germanenzug* für Männerchor und Bläser (WAB 70), mit dem Bruckner (vergeblich) ein Preisausschreiben gewinnen wollte, sowie zwei kleinere Vokalwerke.

Das erste große Werk, das ganz den »neuen Bruckner« zeigt, ist erst ein Jahr nach dem »Freispruch« entstanden, nämlich die heute so gezählte *Messe Nr. 1* in d-Moll (WAB 26, dort auch die Nummerierung; die früheren mindestens acht Werke dieser Gattung, einschließlich zweier *Requiem*-Vertonungen, blieben ohne Zählung). Sie war ein großer Erfolg für Bruckner; mit ihr wurde er schlagartig als Komponist anerkannt und auch bekannt. Moritz von Mayfeld hat über die Erst-aufführung in Linz eine lange Besprechung in *Der Abendbote* verfasst, in dem die Messe gleichsam als Erstlingswerk und Beginn einer neuen Karriere gefeiert wird:

»Der einstige Biograph Bruckner's dürfte sich ungefähr so vernehmen lassen: Der 18. Dezember 1864 kann als Tag bezeichnet werden, an welchem Bruckner's Gestirn zum erstenmale in vollem Glanze leuchtend am Horizonte emporsteigt. [...] Wenn der Satz richtig ist – und er ist richtig –, daß nur neue Gedanken zur Komposition berechtigen, und daß das handwerksmäßige Erzeugen formgerechter Stücke gar kein Gewinn für die Kunst ist, so ist Anton Bruckner ein vollberechtigter Komponist.« (zitiert nach Göll.-A. 3/1, 297 ff.)

Wie es scheint, ahnte oder wusste der mit Bruckner Befreundete von dessen kompositorischer Entwicklung und seinem Versuch, nach überstandener Studienzeit endlich in der Musikwelt anzukommen. Und er ahnte oder wusste schon zu dieser Zeit von Bruckners Absicht, sich neben der geistlichen Musik vor allem im Sinfonischen einen Namen zu machen. Denn im selben Text stehen Mayfelds viel zitierte, prophetische Worte:

»Das Staunen und die Bewunderung für Bruckner's Genie wächst, wenn man weiß, daß seine Bekanntschaft mit Meisterwerken alter und neuer Zeit verhältnismäßig sehr gering ist und daß er demnach vorzugsweise nur aus sich selbst schöpft. Andererseits aber kommt freilich gerade dieser Umstand ihm sehr zu statten, denn er ist dadurch frei von willkürlichen und unwillkürlichen Reminiszenzen und geht voller Originalität seine eigenen Wege. Wohin ihn diese Wege führen werden, ist bei seinem ungewöhnlichen Reichtum an Fantasie und bei seinem musikalischen Wissen schwer voraus zu sehen. Nur dies Eine dürfte sicher sein, daß er schon in nächster Zukunft das Feld der Symphonie, und zwar mit größtem Erfolge bebauen dürfte. Auf diesem Felde und auf dem der Kammermusik [...] dürften von Bruckner glänzende Bereicherungen der deutschen Musikliteratur zu erwarten sein.« (Mayfeld 1864, 299 f.)

Im Falle der Kammermusik lag Mayfeld nicht ganz richtig, und was die Erfolgsprognose betrifft, so ist diese auf sinfonischem Gebiet erst in den 1880er Jahren wahr geworden. Das Feld der Sinfonie aber hat Bruckner in der Tat »in nächster Zukunft« bebaut, und zwar gleich nach dem Erfolg der *d-Moll-Messe*.

### Chronologie

Obgleich Bruckner, wie schon gesagt, meist akribisch die Kompositionsdaten in seinen Partituren vermerkte, war man über die Entstehungsdaten der frühen Sinfonien lange Zeit im Irrtum, wo viele Kompositionsdaten fehlen und manche Hinweise Bruckners Rätsel aufgaben. Mittlerweile stehen folgende Daten fest:

Nach der *f-Moll-Sinfonie* von 1863 entstand von Anfang 1865 bis April 1866 die später und auch heute so gezählte *Erste Sinfonie* in c-Moll (WAB 101). 1869 komponierte Bruckner seine erste d-Moll-Sinfonie (WAB 100), ein Werk, das er später annullierte. Vor allem um dieses Werk gab es bis in die 1980er Jahre in der Bruckner-Literatur die irrije Vorstellung, Bruckner habe daran schon in der Zeit von »Oktober 1863 – Mai 1864« gearbei-

tet, 1869 eine »Umarbeitung« vorgenommen und im selben Jahr eine »2. Fassung [...] vollendet« (so noch im WAB, 109). Ludwig Finscher und Bo Marschner haben unabhängig voneinander erstmals 1988 nachweisen können (Finscher 1988; Marschner 1990; vgl. auch Schipperges 1990 und Steinbeck 1990; vgl. zur älteren Auffassung v. a. den 1981 erschienenen Revisionsbericht zu NGA XI), dass man die Quellen bis dahin falsch interpretiert hatte. Eine erste Fassung der ersten d-Moll-Sinfonie gibt es nicht. Und aus Bruckners brieflicher Bemerkung vom 29. Januar 1865, er »arbeite gerade an einer C-moll Symphonie (Nr. 2)« wurde fälschlicherweise geschlossen, die »Nr. 1« müsse die d-Moll-Sinfonie sein. Mittlerweile aber ist klar, dass dafür nur die *f-Moll-Sinfonie* in Frage kommt, die Bruckner zu dieser Zeit ja noch einer Aufführung für wert erachtet hatte. 1871/72 entstand dann die zweite c-Moll-Sinfonie, die später von Bruckner selbst und heute noch so gezählte *Zweite Sinfonie* in c-Moll (WAB 102), und 1872/73 die *Dritte Sinfonie* in d-Moll (WAB 103). Vermutlich zu dieser Zeit muss Bruckner die erste d-Moll-Sinfonie annulliert und mit der durchstrichenen Null (»Ø«) versehen haben, was die Forschung irrtümlicherweise als Bruckners Hinweis deutete, sie sei entstehungsgeschichtlich vor der *Ersten* als ungültige »Nullte« einzuordnen. Das Null-Zeichen aber ist nichts anderes als ein im Bibliothekswesen auch heute noch übliches Tilgungszeichen; im Übrigen hatte Bruckner an mehreren Stellen der Partitur zusätzlich Annullierungsvermerke gemacht: »Diese Sinfonie ist ganz ungültig. (Nur ein Versuch)«, »ganz nichtig« oder »anulirte 2. Sinf.«, d. h.: diejenige Sinfonie, die nach der ersten c-Moll-Sinfonie entstand, die Bruckner zu diesem Zeitpunkt als seine »Erste« ansah; d. h. auch, dass die *f-Moll-Sinfonie* erst zu diesem Zeitpunkt zur »Schularbeit« degradiert wurde. Die Annullierung muss Bruckner nach den Quellen im zeitlichen Umkreis der Entstehung der *Zweiten* oder gar erst der *Dritten* vorgenommen haben. (Weitere Details lese man in der angegebenen Literatur nach.) Wichtig sind diese entstehungsgeschichtlichen Daten vor allem deshalb, weil daraus Rückschlüsse auf Bruckners kompositorische Entwicklung gezogen wurden und werden: Die sogenannte »Nullte« ist eben nicht das »fehlende Glied« (Göll.-A. 3/1, 226)

zwischen der *f-Moll-Sinfonie* und der *Ersten*, sondern ein Werk, das zwischen *Erster* und *Zweiter* entstand und womöglich angesichts der *Dritten* ebenfalls in d-Moll stehenden Sinfonie annulliert wurde, weil Bruckner die *Dritte* als die bessere »d-Moll-Lösung« erachtete und die *Annullierte* für gescheitert hielt.

Eine Übersicht macht die Reihenfolge am deutlichsten:

| Werk                               | Entstehungszeit          | Erstaufführung                                       | NGA |
|------------------------------------|--------------------------|------------------------------------------------------|-----|
| <i>Sinfonie f-Moll</i>             | 1863                     | 30.10.1913 (2. Satz),<br>18.3.1923 (1., 2., 4. Satz) | X   |
| <i>Erste Sinfonie c-Moll</i>       | 1865–66 (Linzer Fassung) | 9.5.1868                                             | I   |
|                                    | 1890–91 (Wiener Fassung) | 13.12.1891                                           | I   |
| <i>Annullierte Sinfonie d-Moll</i> | 1869                     | 12.10.1924                                           | XI  |
| <i>Zweite Sinfonie c-Moll</i>      | 1871–72 (1. Fassung)     | 26.10.1873                                           | II  |
|                                    | 1873–77 (2. Fassung)     | 20.2.1876                                            | II  |
|                                    | 1892 (Druckfassung)      | 25.11.1894                                           | II  |

### Die *Erste Sinfonie c-Moll* (WAB 101)

Die Entstehungszeit der *Ersten* fällt in die Zeit unmittelbar nach der *d-Moll-Messe*. In der Bruckner-Literatur wird immer wieder vermutet, dass Bruckners plötzliche Reife mit seinen Wagner-Erlebnissen zu tun haben könnte. Das ist nicht auszuschließen. Anfang 1863 lernte Bruckner Wagners *Tannhäuser* in Linz kennen. Im Juni 1865 wohnte er dann einer Aufführung des *Tristan* in München bei, wohin Bruckner eigens gefahren war und wo er Wagner auch persönlich getroffen hat; und im Oktober hörte Bruckner den *Holländer* in Linz. Bruckners später geäußerte, geradezu

abgöttische Wagner-Verehrung ist sprichwörtlich geworden. In unserem Zusammenhang muss allerdings bedacht werden, dass die erste Begegnung von 1863 keine unmittelbare Reaktion im kompositorischen Werk ausgelöst hat. Denn die Werke bis zur *d-Moll-Messe* lassen nichts dergleichen erkennen, während diese dann eine Art Spätfolge sein müsste. Und wenn vor allem das *Tristan*-Erlebnis als besonderer Auslöser genannt wird, so sollte man sich klar machen, dass Bruckner seine *Erste Sinfonie* noch vor der Münchenfahrt begonnen und lange danach beendet hat. Einen wie immer gearteten Einfluss in diesem Werk, zumal einen Bruch, der auf eine Zeit vor und eine Zeit nach dem *Tristan*-Besuch fällt, ist nicht zu entdecken. Insofern ist die Feststellung vom Wagner-Einfluss auf die plötzliche Entfaltung Bruckners keineswegs so eindeutig, wie man es immer wieder lesen kann. Freilich ist Bruckners Vorliebe für bestimmte Mittel, die für Wagner charakteristisch sind, nicht zu leugnen, und die *Erste* hat in der Tat an zumindest einer Stelle einen geradezu zitathaften Anklang an den *Tannhäuser*.

Festzustellen bleibt: Die *Erste Sinfonie* ist in Thematik, Satzbau, Gesamtanlage und Idiom völlig neu – wir hören auf Anhieb den »neuen Bruckner«. Zunächst ist die für Bruckner typische trithematische Sonatensatzform der Ecksätze zu erkennen, deren Formlogik und -funktion nun plausibel und konsequent erscheint; und auch Adagio und Scherzo tragen die typischen Merkmale des großen, ruhevollen Adagio-Tons bzw. der ungestüm-heftigen Tanzidiomatik (was den früheren Versionen beider Sätze noch nicht zu entnehmen ist; siehe unten). Gleichwohl sind gewissermaßen auch noch suchende Züge zu erkennen, die in späteren Sinfonien, vor allem ab der *Dritten*, so nicht mehr auftauchen. Das Werk entstand von Januar 1865 bis Mitte April 1866.

Bekanntlich hat Bruckner ein feststehendes Konzept für jeden Einzelsatz jeder Sinfonie entwickelt, an dem er grundsätzlich festgehalten hat. Nur vor dem Hintergrund dieses Generalkonzepts werden die individuellen Besonderheiten jedes Einzelwerks erst hinreichend beschreibbar. Man kann sich das – zumal im Blick auf Bruckners Hang zur Sicherheit – am Beispiel des gelernten Formmodells der Sonatensatzform veranschaulichen. Die Sonatensatzform ist im 19. Jahrhundert

längst zu einer lehr- und lernbaren äußeren Form geworden, deren äußere Befolgung für die Komponisten allermeist die reine Selbstverständlichkeit war. Dennoch aber wird diese schematisch beschreibbare (und so gelernte) Form selbstverständlich mit jedem neuen Werk stets neu gestaltet und in ihrer Formlogik kompositorisch neu formuliert: Sie lebt gewissermaßen von der Spannung zwischen normativer Vorgabe und individueller Ausführung. Dass sich Bruckner die trithematische Form zur Grundlage machte, sahen wir schon bei der *f-Moll-Sinfonie*. Dass er aber an den äußeren Umrissen dieser Form – ganz im Unterschied zu vielen anderen Komponisten – recht eigensinnig festhielt und doch von Werk zu Werk neue Lösungen individueller Gestaltung suchte und fand, gehört zu den Charakteristika des Brucknerschen Komponierens.

### Der Kopfsatz

Schauen wir auf den Kopfsatz der *Ersten*, so erkennen wir leicht sowohl die Übereinstimmungen mit dem »Schema« Bruckners als auch die Besonderheiten dieses Satzes. Die Expositionen Brucknerscher Kopfsätze bestehen grundsätzlich (d. h. durchaus mit Ausnahmen) aus vier Hauptabschnitten: den Abschnitten des Hauptthemas, des sogenannten »Gesangsthemas« und des dritten Themas, das seiner Beschaffenheit wegen auch »Unisonothema« genannt werden kann. Der vierte Abschnitt ist in der Regel ein nur in der Exposition vorkommender Bereich des (in verschiedener Weise gestalteten) Übergangs zur Durchführung (man vergleiche die Lösung in der *f-Moll-Sinfonie*). Dem Ganzen vorgeschaltet ist ein zwei- oder viertaktiger Vorspann. Das gilt auch für die *Erste*, wie die folgende Übersicht deutlich machen soll (s. Tabelle unten).

Nach den einleitenden Vorspann-Takten erhebt

sich über den Viertel-Repetitionen der Bässe ein festgefügt, achttaktiges Thema, das als fertige, gleichsam präexistente Gestalt das Werk eröffnet.

Charakteristisch sind neben der klaren Periodik die scharfen Punktierungen des Themas sowie dessen »Begleiterscheinungen«: die Viertel-Repetition der Bässe und die Einwürfe des Horns an den metrischen Zäsuren, die das letzte Themenglied echoartig wiederholen. Beide werden im Folgenden als treibende Kräfte eingesetzt, die über die Themengrenze hinweg den Fortgang des Satzes zu einem ersten Höhepunkt treiben, und zwar durch Mittel, die wir durchaus schon in den »Schularbeiten« finden konnten, nämlich durch Abspaltung und rhythmische Verdichtung des Schlussmotivs sowie der Horneinwürfe. Der Abspaltungsprozess aber ist in der *Ersten Sinfonie* nun Teil des Themas, das Thema damit in mehreren Schichten (seiner diastematischen, rhythmischen und den Schichten seiner Begleitungen) Regulator des Satzprozesses. Nichts ist ohne thematische Vorgabe und damit alles auseinander konsequent entfaltet. Selbst die starke Zäsurierung des Themas (zu der auch die scharfe Rhythmik gehört) ist Teil der Prozesslogik, denn im ersten Höhepunkt (Buchstabe A) kommt schlagartig Neues hinzu, das aber durch thematische Kontrapunktierung eingebunden bleibt. Das Neue, ein Oktavsprung mit nachfolgender, unpunktierter Sextole in den Bässen, wird seinerseits zum tragenden Element eines neuen Abschnitts, der die eckige Rhythmik glättet, den Höhepunkt abbaut und zurück zur Wiederkehr des Themen-Achttakters führt. Der Themenkomplex, eine individuelle Besonderheit der *Ersten*, besteht mithin aus einer dreiteiligen Wiederholungsanlage (a-b-a), deren Mittelteil einen Höhepunkt ausbildet (das wird sich in späteren Sinfonien charakteristisch ändern) und deren Schlussabschnitt die Themenwiederkehr zu einer harmonischen Öffnung variiert. Die nachfolgen-

### Formübersicht der Exposition des 1. Satzes der *Ersten Sinfonie*

| Vorspann   | 1. Abschnitt      | 2. Abschnitt   | 3. Abschnitt   | 4. Abschnitt     |
|------------|-------------------|----------------|----------------|------------------|
| 2 Takte    | Hauptthema        | »Gesangsthema« | »Unisonothema« | »Höhepunktthema« |
| Repetition | a – b – a' – Ü    | a – b – a'     | a – b –        | a – »Choral«     |
| c          | c – As – c – mod. | Es             | Es             | Es – Es          |
| T. 1–2     | 3 – 18 – 28 – 38  | 45 – 53 – 68   | 67 – 78 –      | 94 – 101         |



Beispiel 6: *Erste Sinfonie*, 1. Satz, Hauptthema, T. 1–10

1 *Allegro* Viol. I  
Vla.  
Kb., Vlc.  
Hrn. Solo  
p

6 Viol. II  
Hrn. Solo  
p

den Takte greifen, durch die Instrumentierung scharf abgesetzt, die geglättete Bewegung des Mittelteils auf und leiten modulierend zum »Gesangsthema« in Es-Dur über. Sein Ansatz ist seinem kantablen Duktus nach neu und doch zuletzt in der Überleitung der rhythmischen Kontur nach vorbereitet, wie es überhaupt die Diastematik des Hauptthemas aufgreift (Quarte und Quinte aufwärts, nach Synkope Absinken auf Ausgangston, vgl. Beispiele 6 und 7).

Neu und typisch für Bruckner ist die satztechnische Anlage des »Gesangsthemas«, das, genau

betrachtet, aus zwei kontrapunktischen Linien besteht, unter denen sich die der Unterstimme zunächst wie eine Begleitung unterordnet, um im Folgenden zunehmend Einfluss auf die Oberstimme zu nehmen (vgl. Beispiel 7). Gesangsthemen bei Bruckner bestehen oft aus zwei Linien (beide *dolce* vorzutragen), bei denen nicht immer feststeht, welche die Haupt- und welche die Nebenstimme ist. Man kann von einem Doppelthema sprechen. Die Sanglichkeit ist gleichsam selbst gedoppelt. Beide thematischen Linien aber spielen im Folgenden eine jeweils eigene Rolle. Der quasi

Beispiel 7: *Erste Sinfonie*, 1. Satz, Überleitung, T. 38–40 und Seitensatz, T. 45–50

38 Fl. solo  
pp  
2. Fg.  
pp

45 VI. I  
p dolce  
VI. II  
p dolce

46

Beispiel 8: *Erste Sinfonie*, 1. Satz, Unisonothema, T. 67–71



kontrapunktische Gegensatz der Linien besteht in der reinen Dreiklangsfigur der einen und der chromatischen, etwas »gepressten« Figur der anderen. Die Gesamtform des Themas ist wieder die dreiteilige Wiederholungsform mit kurzem (in sich ruhendem) Mittelteil und den Rahmenteil, von denen der zweite (wie schon beim Hauptthema) sich harmonisch öffnet und damit dem dritten Abschnitt zuwendet.

Dieser dritte Abschnitt (ebenfalls in Es-Dur) bildet ein weiteres Thema aus, das »Unisonothema« (vgl. Beispiel 8).

Es besteht aus einer vor allem in den hohen Bläsern intonierten zweitaktigen Figur, die durch tremolierende Streicherfigurationen grundiert und zugleich umspielt wird, so dass die Oberstimmöne überwiegend auch in der Figuration enthalten sind. Das gesamte Orchester ist im Fortissimo daran beteiligt. Das ist bei Bruckner später meist so. In der *Ersten* sind Oberstimmfigur und Figuration aus dem Mittelteil des Hauptthemas übernommen, so dass ein über das »Gesangsthema« zurückgreifender Zusammenhang zum Satzbeginn entsteht. Außerdem wird der Oktavsprung dort zum Oktavfall, ausgestattet mit dem punktierten Rhythmus des Hauptthemas. Ferner wird deutlich, dass auch die Plötzlichkeit des Ausbruchs dieses dritten Themas im abrupten Höhepunkt des Hauptthemas vorbereitet ist. Der Abschnitt dient letztlich einer weiteren, größeren Steigerung, wird hier jedoch im Unterschied zu späteren Lösungen zur Vorbereitung des vierten Abschnitts verdichtet, der mit einem majestätischen Posaunenthema über jagen den Zweiunddreißigstelfiguren der Streicher nunmehr alles Vorherige nochmals überbietet, einem Thema, das zwar den Oktavfall sowie die Punktierung und dann auch die Pendelbewegung der vorausgegangenen Figuration breit augmen tiert, aber als solches ebenso unerwartet wie neu erscheint (Beispiel 9).

Diese Stelle klingt ganz nach einem Zitat aus Wagners *Tannhäuser*, da sie mit den jagenden Begleitfiguren und dem breiten Posaunenthema an den berühmten Pilgerchor erinnert. 1863 hatte Bruckner dieses Werk erstmals gehört und zeigte sich gewaltig beeindruckt davon. Im Übrigen ist festzustellen, dass die Formposition, an der dieses »Thema« steht, jene ist, an der Bruckner später immer wieder höchst freie Bildungen einfügt, frei im Sinne motivisch-thematischer Beziehungen zum Vorangegangenen, frei aber auch hinsichtlich des Tonfalls dieser Abschnitte. Es sind die Nahtstellen einer streng abgezikelten (blockhaften) Form, an denen Bruckner den festgelegten Grundriss verlässt, an denen er einfügen kann, was nicht unmittelbar mit der thematischen Umgebung zu tun hat, und an dem er mit entsprechenden Mitteln den Übergang zum nächsten Hauptabschnitt, der Durchführung, vorbereiten kann. Später sind das oft Choralpartien im andächtigen Bläusersatz oder zarte Ausklänge, nachdem im dritten Abschnitt der erste große Satzhöhepunkt erreicht war, aber auch Orte, an denen am ehesten Zitate oder doch wenigstens zitatähnliche Bildungen platziert werden können. Hier ist es ein Anklang an den Pilgerchor, vor allem aber eine deutliche Übersteigerung des vorherigen Höhepunkts und damit scheinbar ein Ziel dieser Exposition. Großartig ist die Stelle allemal; Göllicherich und Auer nennen sie »ein[en] Appell an alles Heroische« und gehen sogar so weit, sie »zu den herrlichsten Inspirationen der deutschen Musik überhaupt« zu erklären (Göll.-A. 3/1, 337). Singulär ist die Bildung überdies, eine kühne Übersteigerung des Expositionsverlaufs, die zwar in der Durchführung nochmals mit aller Macht herbeizitiert, in der Reprise aber nicht wiederholt wird (man denke an die Formauffassung in der *f-Moll-Sinfonie*).

Nach zartem Ausklang des diminuierten Höhepunkts, vollkommener Schlusskadenz in Es-Dur und motivisch gleichartigem Neubeginn der

Beispiel 9: *Erste Sinfonie*, 1. Satz, viertes Thema, T. 94–96

Mit vollster Kraft, im Tempo etwas verzögernd

94 VI. I.  
ff  
Pos. I, II  
Kb.

95

96

Durchführung (Buchstabe D) bricht das Posaumenthema erneut mit voller Vehemenz und ohne große Einleitung in abruptem Registerwechsel aus, nun jedoch in kontrapunktischer Umkehrung, wie es sich scheinbar für eine Durchführung gehört, um im weiteren Verlauf allmählich in seine Bestandteile und schließlich gänzlich aufgelöst zu werden. Welche Bedeutung, welchen Sinn hat eine solch auffallende Bildung? Ist sie Signal der Befreiung vom Joch aller Schulweisheiten, Ausdruck eines Komponisten, der mit aller Macht Großes will? – Der zweite Durchführungsteil, der so eingeleitet wurde, verarbeitet die Bestandteile des Hauptthemenkomplexes (die punktierte Themenfigur, die Sextolen-Glättungen) und gestaltet damit eine sequenzierende Steigerung zum Haupthöhepunkt der Durchführung (Buchstabe G), der u. a. mit den Sextolen sowie dem Oktav-Fall-Motiv aus dem Unisonothema bestritten wird, um schließlich in einen letzten Abschnitt überzugehen, der in typischer Art die Thematik abbaut und in retardierender Wiederholung des punktierten Kopfmotivs zum Stillstand (auf der Dominante G-Dur) kommt. Nach einer Generalpause setzt

über geheimnisvollem Tremolo der Pauken die Reprise ein (Buchstabe H), die – abgesehen von der differierenden Modulationspartie – ziemlich genau die Exposition bis ins Unisonothema wiederholt (»Gesangsthema« in C-Dur, T. 240 ff., Unisonothema in c-Moll bei Buchstabe K). Dann aber folgt, wie gesagt, trotz gleichartiger Verdichtung zuvor nicht erneut das Posaumenthema. Vielmehr bricht die Bewegung abrupt ab (T. 277), um in neuem Anlauf eine weitere, ab- und anschwellende Steigerung anzuschließen, die schließlich, in der Grundtonart angekommen, einen nur noch über die Achtfelfigurationen des Unisonothemas sowie die permanent verkürzte Punktionierung in ebenso andauernder Repetition des immer Gleichen auf dem Dominantseptakkord abubrechen. Bruckner ist bei sich angekommen; er erprobt das Große der großen Gattung Sinfonie, sucht mit gewaltigen Steigerungen den Formprozess ins Gigantische zu treiben und tut dies auf der Basis eines durch und durch eigenen Formgrundrisses. Die Reprise wird zur Steigerung der Exposition, nachdem »Steigerung« an sich zuvor nicht nur erprobt, sondern ins Thematische aufgenommen

men wurde. Dass sie nicht das so eigenwillige Posaunenthema wiederholt, dürfte eine bezeichnende Maßnahme sein: Der Expositionsschluss, so großartig er sich gebärdete, hatte sich gleichsam mit »fremden Federn« geschmückt, war ausgebrochen aus dem thematisch Gegebenen. Jedenfalls zeigt die Reprise den Weg zurück ins Thematische, denn ihr Höhepunkt operiert mit Themenderivaten bis zum Abbruch. Und der Verzicht auf die Wiederkehr des Posaunenthemas bietet Bruckner die Möglichkeit, eine Coda anzuschließen, die den Steigerungszug zuvor als solche ebenso wie durch ihre thematische Rückbindung nochmals zu überbieten in der Lage ist, indem sie mit dem punktierten Kopfmotiv allein den Satzschluss im Fortissimo des gesamten Orchesters herbeiführt.

Ein »Beserl« oder »kecken Besen« hat Bruckner seine *Erste* später genannt (Briefe 2, 122 bzw. 71). In der Tat – die Art, wie Bruckner in die Welt der Sinfonie einsteigt, ist kühn oder »keck«, frei im Umgang mit einer festen Form und wagemutig in der Art, dasjenige Moment der Gattung zu bedienen, das ihm offenbar für zentral galt: Größe. Das wird sich in der Anlage der weiteren Sätze bestätigen, insbesondere in der Gestaltung des Finales.

### Die Mittelsätze

Im langsamen Satz hat Bruckner auf Antrieb »seinen« Adagio-Ton gefunden, wenngleich noch gleichsam tastend und nicht mit dem durchgehend großen und »feierlichen« Ton (»feierlich« steht über etlichen späteren Adagios, so der *Zweiten* und der *Sechsten* bis *Neunten*). Auch die Form ist noch nicht ganz die spätere (wie sie dann in der *Zweiten* gefunden ist), sondern eher die der *f-Moll-Sinfonie*: mit zwei Themen im Quintabstand (zweites Thema bei Buchstabe A), einem kontrastierenden Mittelteil im Dreivierteltakt (Buchstabe B), der Reprise (Buchstabe E, zweites Thema bei F) und einer Coda (Buchstabe H). Dennoch scheint Bruckner einem neuen Konzept zu folgen, das vor allem darin besteht, den Themen von vornherein eine Anlage zur Steigerung zu geben, die im Satzverlauf dann zum zentralen Moment des Prozesses wird. Das erste Thema wirkt wie eine Einleitung, die zögernd, von Pausen durchsetzt und harmonisch noch unentschieden mit leisen Impulsen beginnt, allmählich weiter aus-

greift und wieder ins Pianissimo zurückgeführt wird, bis ein neuer Abschnitt beginnt, der sich wie ein eingeleiteter Hauptteil ausnimmt. Der Form nach ist es das »Gesangsthema«, das neu anhebt und eine klare Tonart ausprägt, allerdings zunächst nicht die der Dominante, sondern der Doppeldominante B-Dur: Über Quintolenarpeggien der Violen erhebt sich eine schöne, eindringliche Kantilene in den ersten Violinen (*dolce*), die offen endet, um anschließend in der »richtigen« Tonart Es-Dur wiederholt zu werden und in allmählichem Crescendo ebenfalls offen zu enden. Und hier ereignet sich offensichtlich das Kernstück dieses Adagio-Beginns: Das Ziel des mehrfachen Einleitens und Hinführens ist erreicht, eine »siegreich triumphierende« Schlussfigur (Göll.-A. 3/1, 341), ein Höhepunkt-Thema in Trompeten, Posaunen und Violinen, das den gesamten Abschnitt in großem Ton beendet. Nach kurzer Überleitung folgt der Mittelteil, ein Es-Dur-Andante im Dreivierteltakt, ein breit ausgespannener Satz in mehreren Gliedern, der aus vielfach wiederkehrenden Umspielungsfiguren besteht, die auf verschiedenen Stufen fortgesetzt dominantisch einsetzen und damit einen fließend forttreibenden, auf ein Ziel hinführenden Charakter haben, ein Abschnitt, der im Unterschied zum ersten Teil keine Steigerungsanlage und keine Höhepunkte aufweist und nach mahnenden Kurzsignalen der Trompeten zurück in die Reprise führt. Obgleich der Hauptteil schon über ein zweites Thema verfügte, wirkt dieser Mittelteil seiner Anlage und Ausdehnung nach wie die eigentliche »Gesangsperiode«, wie sie in späteren Adagio-Sätzen, z. T. übrigens ebenfalls im Dreivierteltakt (in der *Dritten* und *Siebten*), als prägnanter Gegensatz dem Hauptteil folgt. Hier hat der Abschnitt zugleich die klare Position eines Mittelteils; aus der Gegensatzbildung ebenso wie aus der fehlenden Steigerungsanlage aber wird Bruckner später die Konsequenz ziehen, die »Gesangsperiode« als in sich ruhenden (und in sich kreisenden) Formabschnitt einem Hauptthemenkomplex entgegenzustellen, aus dem sich im Wesentlichen die Steigerungen und schließlich der Haupthöhepunkt ergeben. Ansatzweise geschieht dies auch hier schon, denn die Reprise ist eine durch zahlreiche Zusätze bereicherte und gesteigerte Wiederkehr des Hauptteils und durch Sechzehntelfiguren der Streicher

gleichsam paraphrasiert, wie es in den späteren Adagiosätzen so ausgiebig geschieht. Und sie bringt den schon in der ersten Version erreichten Höhepunkt in bei weitem prägnanterer Weise, und zwar nunmehr in der Grundtonart As-Dur, nachdem zuvor das zweite Thema zunächst in Es-Dur angesetzt hatte. Nachträglich zeigt sich der Sinn der harmonischen Anlage: Die doppeldominante Funktion zuvor wird hier zur dominantischen und kann so die harmonische Zielführung der Reprise zum Höhepunkt und zur Einkehr in die Grundtonart steigern. Der Satz klingt sodann in einer kurzen Coda aus.

Es gibt eine ältere Fassung dieses Adagios (Klavierauszug bei Göll.-A. 3/2, 126 ff., Partitur in der NGA zu I/1, 1995 hrsg. von Grandjean). Der Satz ist Fragment geblieben. Er entstand vermutlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1865 (während das endgültige Adagio im Frühjahr 1866 fertig wurde). Exposition und (soweit vorhanden) Reprise sind in die gültige Version nahezu unverändert übernommen worden, geändert ist vor allem der Mittelteil. Die ältere Fassung wechselt nach dem Höhepunkt (und einer kurzen Fortsetzung) ebenfalls in den Dreivierteltakt, bringt hier jedoch ein weiteres Thema in f-Moll, das vom Solo-Cello vorzutragen ist, bevor mit der Rückkehr zum Viervierteltakt eine breit angelegte Durchführung folgt, die schließlich (T. 120) in die Reprise mündet (deren Aufzeichnung im zweiten Thema endet). Dieses Formkonzept entspricht eher dem der *Annullierten*, während die endgültige Version, wie gesagt, dem der *f-Moll-Sinfonie* nahekommmt. Tatsächlich scheint Bruckner »in der Frühphase seines symphonischen Schaffens (zwischen 1863 und 1871) zwischen zwei Formmodellen [seiner langsamen Sätze] geschwankt zu haben« (Grandjean im Vorwort zur Ausgabe in der NGA I/1, 1995).

Auch dem endgültigen Scherzo der *Ersten* geht eine ältere Version voraus, die Bruckner offenbar während seines München-Aufenthaltes im Frühjahr 1865 fertigstellte (Klavierauszug bereits bei Göll.-A. 3/2, 136 ff., Partitur in der NGA, wie die Frühfassung des Adagiosatzes). Der Scherzo-Hauptteil ist ein völlig eigenständiger Presto-Satz in g-Moll, der in seiner Motivik und seinem Spiel mit der Taktverschiebung an das *Allegro vivace* der *Vierten Sinfonie* von Beethoven erinnert. Er entspricht noch wenig Bruckners späterem Scherzo-

Typus und ist mit 59 Takten und ohne Coda untypisch kurz, offenbar Grund genug für den Komponisten, einen neuen Satz zu schreiben. Das Trio dagegen wurde unverändert in die endgültige Version übernommen. In der Tat findet Bruckner dann mit dem neuen Scherzoteil, der im Januar 1866 beendet wurde und mehr als doppelt so lang wie die Vorfassung ausfällt, schlagartig seinen charakteristischen Ton. Äußerlich ebenfalls nach der Scherzo-Form  $||:A^V:||:B A^I:||$  gebaut, wird in einem Einleitungsabschnitt mit stampfenden Akkordrepetitionen im Blech und im Unisono geführten raschen Umspielungsfiguren der Streicher und der Holzbläser der pochend-quirlige Puls des Satzes vorgegeben, bevor die Mittelstimmen bei einfacher Akkordbegleitung ein etwas derbes Tanzliedchen anstimmen, das sich am Ende zu keiner Schlusskadenz entscheiden kann und stattdessen den Bläsern zu einem kleinen Dialog über den letzten Takt Platz macht. Diesem ersten Versuch folgt sogleich der zweite, der nun als Nachsatz auf Abschluss aus ist, darin aber ebenso wenig bewirken kann, so dass die quirliche Umspielungsfigur mit den stampfenden Bläsern wieder die Initiative ergreift und in großer Steigerung den Satz bis zum ersten Schluss vorantreiben kann.

Bruckners Scherzi enden seit der *Ersten* stets im großen und lauten Wirbeln des gesamten Orchesters, und das Ende ist stets durch Abbruch, freilich mit ordentlicher Kadenz, erreicht, durch Abbruch im Höhepunkt. Ihre Anlage nimmt die Steigerungsbewegung des langsamen Satzes auf, kommt jedoch nicht zu einem Thema, sondern bricht ab. Und es gibt auch keine zwei Themen wie dort oder gar drei wie im Kopfsatz, sondern nur eines. – Der Mittelteil verarbeitet die Umspielungsfigur sowie das Tanzliedchen, dem erneut kein Schluss gelingen will, so dass sich in großer Steigerung die Reprise des A-Teils anschließen kann. Das Trio aus der Frühfassung bildet mit seiner etwas befremdlichen Staccato-Bewegung der Violinen, den rufartigen Horneinwürfen sowie einer insgesamt kleingliedrigen Anlage mit »einem dezidiert ›modernem‹ Grundton« (Finscher 1988, 73) einen starken Kontrast zum leidenschaftlichen, aber etwas konventionelleren Scherzo. Aber auch hier das Gleiche: Das »Thema« im übergeordneten Sinne ist das Spiel mit dem Takt, das im Scherzo zwar etwas derb, im Trio etwas spröde erscheinen mag, gleichwohl auf feinen

Finessen in der metrischen Gliederung beruht, die sich zwar grundsätzlich auf Achttakter bzw. paarige Abschnitte stützt, die Nahtstellen jedoch mitunter durch doppelte Verschränkungen (die die scheinbare Ungeradtaktigkeit wieder aufheben) verschmelzen lässt und so bei aller Kompaktheit taktmetrischer Akzentuierung einen fließenden und spielerischen Ton annimmt.

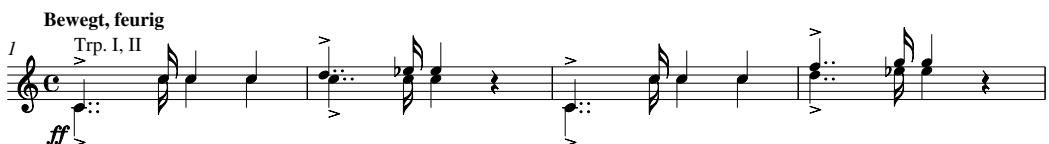
### Das Finale

Die Schluss-Sätze Bruckners folgen grundsätzlich der gleichen trithematischen Sonatensatzform wie die Kopfsätze. Das war schon bei der *f-Moll-Sinfonie* so. Was dort aber noch durch eine gewisse kompaktere Formvariante sowie durch Themen leichteren Gewichts zumindest nicht zur Belastung für die Satzfunktion wurde, dürfte schon in Bruckners *Erster* ein gewisses kompositorisches Problem aufgeworfen haben: das der finalen Übersteigerung des Kopfsatzes. Bruckners schon in der *Ersten* erkennbares sinfonisches Gesamtkonzept sieht vor, dass das Finale Ziel und alles krönender Abschluss des Werkes werden muss, wie ihn das der Blick auf die Sinfonik des 19. Jahrhunderts gelehrt hat. Bruckner aber sucht, wie schon in der eigenen Typisierung seiner Satzformen, dem Entwicklungsprozess zum Finale eine ebenfalls systematisierte Grundstruktur zu geben. Danach gibt der Kopfsatz vor, was das Finale zu erfüllen hat, während die Mittelsätze die Reduktion des Thematischen von drei nach zwei (*Adagio*) und zu einem Thema (*Scherzo*) vornehmen, den Eröffnungsimpuls des Kopfsatzes über den Rückzug in die *Adagio*-Ruhe sowie die Rückkehr zur raschen Aktion im *Scherzo* aufs Finale ausrichten und schließlich der Themenfolge des Kopfsatzes dadurch Rechnung tragen, dass das *Adagio* Züge des »Gesangsthemas« und das *Scherzo* Momente des Unisonothemas aus dem Kopfsatz aufnehmen, während das Finale auf die Trithematik

des Kopfsatzes kreisförmig zurückgreift und doch die Aufgabe hat, den Entwicklungszug der drei vorangehenden Sätze aufzugreifen und zum finalen Höhepunkt des Werkes zu bringen. Diese verzwickte, aber konsequente Anlage hat auch die *Erste* schon, und sie geht, wie viele spätere Sinfonien auch, ihr Problem von vornherein radikal an. Das heißt, das Hauptthema, das den Satz eröffnet, signalisiert sofort den Aktionsdruck, dem sich der ganze Satz ausgesetzt sehen wird (Beispiel 10).

Durch die Blechbläser herausgeschmettert, scheint es die ins Große gezogene Variante des Hauptthemas aus dem Kopfsatz zu sein, und zwar in der Version des dortigen Unisonothemas (vgl. Beispiel 8), d. h. in einer Fassung, die die Funktion der Höhepunktbildung oder -vorbereitung hatte. Das Thema greift die Punktierung auf, wendet den Quartfall nach oben und weitet ihn über die aufwärts springende Oktave bis zur Dezime und Duodezime. Der Rückgriff ist symptomatisch für Bruckner. Mit ihm schließt sich der Kreis, während die gesteigerte Aktionsform des Themas die Aufgabe des Finales signalisiert und letztlich dem Satz aufprägt. Tatsächlich finden die Aktionen des Kopfsatzes im Finale ihr Pendant, alles jedoch in gesteigerter, intensivierter Form: Hauptthema mit Steigerung und Höhepunktdurchbruch zur Themenwiederholung (Buchstabe A), das »Gesangsthema« mit typischer Doppelthematik (T. 39 ff.), das dritte Thema (Buchstabe B) nicht als Unisonothema, wohl aber in der Gestalt von *cantus firmus* und Figuration. Auch hier gibt es ein viertes Thema, auf das das dritte mit kompakter werdender Violinfiguration zusteuert (T. 66 ff.), das die Bogenfigur des *cantus firmus* zu einer geraden, ansteigenden Linie macht und durch den Vortrag in den Posaunen choralartige Züge erhält, bis die typische Verdichtung der Spielfiguren abrupt abbricht und nach einer Fermate-Pause des gesamten Orchesters in schärfstem Kontrast den äußerst ruhigen Überleitungsabschnitt aus Haupt-

### Beispiel 10: *Erste Sinfonie*, 4. Satz, Hauptthema, T. 1–4



themen-Derivaten einschiebt. Auch die folgende Durchführung (ab Buchstabe D) erweist sich als gesteigerte Variante der Exposition: Die ruhige Einleitung ist ausgedehnter, die sich anschließende Steigerungspartie durchaus heftiger als jene und zudem mit dem Hauptthemenkopf und seinen rhythmischen Diminutionen ausgestattet; die Verarbeitung des »Gesangsthemas« (Buchstabe F) bringt ein retardierendes Moment, aus dem jedoch gleich zwei weitere Steigerungspartien hervorgehen, die mit Motiven des »Gesangsthemas« operieren (erster Höhepunkt bei T. 198, zweiter Höhepunkt bei Buchstabe H) und denen sich weitere wellenförmige Steigerungen anschließen, die wiederum das dritte Thema verarbeiten, bis schließlich in großer Geste die (ebenfalls und schon vom Thema her aktionsreichere) Reprise erreicht wird (Buchstabe K). Diese wiederum bricht – wiederum vergleichbar der Maßnahme im Kopfsatz – ihre Expositions-wiederholung mitten im dritten Thema ab (das bei Buchstabe K beginnt; Abbruch bei T. 319); es folgt nicht das vierte Thema, sondern eine weitere Steigerungspartie mit dem Hauptthemenkopf und seiner rhythmischen Diminution überwiegend in a-Moll und e-Moll, die im Höhepunkt (bei Buchstabe O) in die Coda mündet – das bislang mit Abstand spektakulärste Ereignis, weil hier nach gewaltiger, stets durch Moll-Töne eingetrübter Steigerung das strahlende C-Dur des Werkschlusses durchbricht. »Man wird nicht leicht einen zweiten Sinfoniesatz bei Bruckner finden, der so großartig den agonalen Charakter der thematischen Arbeit nach Beethoven ausspielt und der Idee des Werkes, dem Durchbruch nach C-Dur, dienstbar macht« (Finscher 1988, 73). Mit Eintritt der Coda aber kommt Bruckner zu einem weiteren charakteristischen Merkmal seiner Steigerungsprozesse: dem Durchbruch zum Thema, mit dem das Erreichen des strahlenden C-Dur sinfonisch ausgestattet wird. Das Thema erklingt hier freilich zunächst nur als Derivat von Rhythmus und steigender Sekund, bis im weiteren Verlauf (bei Buchstabe P) die diastematische Kontur ebenfalls durchbruchsartig hinzutritt und der Coda die Aufgabe verleiht, das sinfonische Geschehen durch einen thematisch gekrönten Abschluss zu bringen. Allerdings verliert sich das Thematische in den Schlusstakten dann zu einer strahlenden Variante des choralarti-

gen dritten Themas, mit dem der grandiose Abschluss erreicht wird.

#### Wiener Fassung (1890/91)

Es gehört zu den singulären Charakteristika Bruckners, auf Kritik und Missfallen seinen Sinfonien gegenüber mit Bearbeitungen geantwortet zu haben. Die viel zitierte Bemerkung zu seiner *Achten* (»Freilich habe ich Ursache mich zu schämen [...] wegen der 8<sup>ten</sup>. Ich Esel!!!«; Briefe 2, 34) ist ebenso symptomatisch wie die Tatsache, dass Bruckner trotz aller Zweifel und Kritik die meisten Fassungen säuberlich aufbewahrt hat, was uns nicht nur in die Lage versetzt, die Änderungen nachzuvollziehen, sondern auch darüber nachzudenken, wie es überhaupt möglich ist, dass ein Komponist von seinen Sinfonien, Werken der höchstmöglichen Instrumentalgattung, derart viele verschiedene Fassungen herstellte und hinterließ. Für jeden anderen Komponisten, etwa den Zeitgenossen Brahms, wäre das undenkbar gewesen.

Auch die *Erste* hat Bruckner einer ausgiebigen Revision unterzogen. Kleinere Änderungen nahm Bruckner vermutlich in mehreren Schritten seit 1877 vor (vgl. NGA I/1, Vorwort). 1890/91 im Zuge weiterer Umarbeitungsarbeiten an anderen Sinfonien entstand dann jedoch eine neue Fassung, die sogenannte »Wiener Fassung« (vgl. dazu v. a. Schipperges 1990 und Steinbeck 2007). Offenbar lag Bruckner daran, das »kecke Besehl«, seinen frühen »Wurf«, der ein so charakteristisches Zeugnis eines in der Tat kühnen Erstlingswerks war, nach über 20-jähriger Tätigkeit als Komponist und nach vielfacher Übung im Überarbeiten von »gescheiterten« Sinfonien, auf den neuesten Stand zu bringen. Das geschah – im Unterschied zu Bruckners sonstigen Revisionen – offenbar ganz aus eigenem Entschluss und ohne Einfluss kritischer Stimmen von außen. Die neue Version widmete er übrigens der Wiener Universität als Dank für die Verleihung des Ehrendoktors 1891.

Die Änderungen betreffen viele Einzelheiten, die hier nicht interessieren können: eine abwechslungs- und farbenreichere Instrumentierung, die Glättung schroffer Kontraste (denen allerdings die Herstellung manch neuer Kontraste gegenübersteht), die deutlichere Zäsurierung der Gliederung oder die »Begradigung« ungeradtaktiger Blöcke.

Kurz zu betrachten aber ist eine Maßnahme, die wir als Schärfung der thematischen Konturen oder als verstärkte Thematisierung bezeichnen können. An den Schlüssen der Ecksätze lässt sich das am besten zeigen: Im Kopfsatz der Wiener Fassung wird im Höhepunkt vor der Coda (T. 311 ff.) in die permanente Wiederholung des punktierten Rhythmus (statt des Oktavfallmotivs; vgl. dort T. 329 ff.) zusätzlich die diastematische Kontur des Hauptthemas eingefügt, und zwar von den Trompeten deutlich hörbar herausgeschmettert. Und im Finale der Wiener Fassung geschieht Ähnliches: Die Coda erhält, in plötzlicher Unterbrechung des Höhepunktgeschehens (eine Maßnahme, die wir schon aus den Kopfsätzen der *f-Moll-Sinfonie* und der Linzer Fassung der *Ersten* kennen), eine Umkehrung des Finale-Hauptthemas (bei T. 359 ff.), und aus der (neuen) daraus hervorgehenden Steigerung wird das Themenzitat der Linzer Fassung (dort bei Buchstabe P) in der Revision bei weitem deutlicher konturiert und länger anhaltend präsentiert, so dass die choralartige Schlussfigur der früheren Fassung eine klarere thematische Rückbindung erhält. Bruckner »restaurierte« also, wie er es nannte (Briefe 2, 122), Anfang der 1890er Jahre aus freien Stücken ein Werk, das ihm nachträglich offenbar nicht klar genug strukturiert schien und das er aufgrund der Erfahrung nahezu seines gesamten sinfonischen Schaffens gleichsam auf den neuesten Stand bringen wollte. Welche der Fassungen ist nun die gültige? Diese Frage lässt sich bei Bruckner im Grunde bei keinem Werk klären. Die frühe Fassung ist in der Tat der »kecke Besen«, die späte eine Revision, die deutlicher konturiert, was in Ersterer schon angelegt ist. Ist die späte deshalb die bessere oder jene die ursprünglichere? Bei Bruckner haben nahezu alle Fassungen ihren eigenen Rang und Wert und sollten als solche, zumal der Komponist sie eigens aufbewahrt hat, nebeneinander gleichermaßen Bestand haben.

Die Uraufführung der Linzer Fassung fand erst zwei Jahre nach der Komposition am 9. Mai 1868 in Linz unter Bruckners Leitung statt und hatte wohl keinen sonderlichen Erfolg, zumal »das Werk besonders von den Streichern nicht gut gespielt wurde«, wie Franz Schober, Cellist im Orchester, berichtet. »Die meisten Musiker betrachteten die Aufführung als ›Hetz‹ (wie der Wiener für Belustigung sagt). Das Werk war von vornherein begrä-

ben in Heiterkeit« (zitiert nach Göll.-A. 3/1, 435). Gleichwohl soll es vom Publikum »mit sehr großem Beifalle ausgezeichnet« worden sein, so Moritz von Mayfeld in seiner Besprechung der Aufführung in der *Linzer Zeitung*. Und auch weitere Berichte, z. B. in der *Tagespost* vom 12. Mai 1868, loben die »reichen, großen Schönheiten«, beklagen jedoch auch »ein zu großes Haschen nach Effekt«. Immerhin, so der Bericht weiter, wurde »Herr Bruckner [...] durch großen Beifall zu neuem Schaffen aufgemuntert, in welchen Beifall wir freudigst einstimmen« (zitiert nach Göll.-A. 3/1, 439 f.).

Bis zur Revision ist das Werk nicht wieder gespielt worden. Die Wiener Fassung wurde erstmals am 13. Dezember 1891 von den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Hans Richter gegeben und hatte »dank der vortrefflich organisierten Partei rasenden Erfolg«, so Hugo Wolf (zitiert nach Göll.-A. 4/3, 206). Ressentiments und Parteienstreit hatten auch in den 1890er Jahren in Wien kaum nachgelassen, obgleich Bruckner längst etabliert und von auch höchster Stelle geehrt worden war – u. a. durch die Ehrenmitgliedschaft der Wiener Philharmoniker (die noch rund 20 Jahre zuvor Bruckner nicht aufführen wollten) sowie den Ehrendoktor der Universität Wien. Gleichwohl blieb die Presse geteilter Ansicht: hymnisches Lob durch den Musikschriftsteller Theodor Helm, der »in dieser Symphonie den ursprünglichsten Bruckner« und das vielleicht bedeutendste »Denkmal der Genialität seines Schöpfers« vernahm (*Deutsche Zeitung*, zitiert nach Göll.-A. 4/3, 206); beißender Spott durch den Brahms-Biographen Max Kalbeck, der in der *Wiener Montags-Revue* vom 21. Dezember 1891 schrieb:

»In Anton Bruckners erster Symphonie (C-Moll) ist alles Inspiration und beinahe nichts Arbeit. Wie hübsch beginnt das Werk, und wie garstig endet es! Wir sehen einen frommen Einsiedel in seiner [...] beschaulichen Zelle sitzen, Dürers heiligen Hieronymus im Gehäuse. [...] Doch [...] wie mit einem Zauberschlage verändert sich die ganze Situation! Wahrscheinlich hat der Teufel den unbewachten Augenblick benutzt, um durch das Schlüsselloch hereinzufahren und eine greuliche Verwüstung in dem wohlgeordneten Zimmer anzurichten. Denn [...] ein wüster Trümmerhaufe, welcher die Gegenstände des friedamen Gehäuses kaum mehr erkennen läßt, bleibt zum Andenken an die Wohnstätte menschlicher Kultur zurück.« (zitiert nach Göll.-A. 4/3, 211 f.)



Die Wiener Fassung wurde 1893 in Wien gedruckt, die Linzer Fassung erst im Rahmen der alten Bruckner-Gesamtausgabe 1935, in der neuen 1953. Nach der Neuausgabe wurde meist diese im Konzertbetrieb gespielt, während die Wiener Fassung erst 1980 in der Neuen Gesamtausgabe vorgelegt wurde (NGA I/2) und daher auch erst seit dieser Zeit wieder zu hören ist.

### Die *Annullierte Sinfonie* (sogenannte *Nullte*) d-Moll (WAB 100)

Wie oben erläutert, ist mittlerweile gesichert, dass die sogenannte *Nullte* nicht vor der *Ersten* entstand, sondern im Jahr 1869 nach deren Uraufführung ein Jahr zuvor und nach den in den Jahren 1866 und 1867/68 entstandenen beiden großen *Messen* in e-Moll und f-Moll. Die autographe Partitur enthält sehr genaue Angaben über den Kompositionsverlauf sowie die Korrekturphasen: Demnach begann die Arbeit daran am 24. Januar 1869 in Wien und wurde am 12. September desselben Jahres in Linz abgeschlossen. Das Titelblatt trägt die Bezeichnung »Symphonie N° 2 in d moll«. Bis in die Anfänge der 1870er Jahre hat Bruckner das Werk für gültig gehalten und als Nummer 2 geführt. Vermutlich erst im Zuge der Arbeiten an der *Dritten* (siehe oben den Abschnitt *Chronologie* dieses Kapitels) wird die Sinfonie jedoch, wohlgemerkt ein vollständig ausgearbeitetes Werk, annulliert und für »ganz ungültig« und »ganz nichtig« erklärt. Warum tat Bruckner das? Und warum hat er die Handschrift dennoch aufbewahrt und sie gegen Ende seines Lebens sogar dem Oberösterreichischen Landesmuseum vermacht? Warum hat er sie nicht revidiert wie viele andere Werke, um 1890 sogar noch die *Erste*? Was ist an der *Annullierten* so »nichtig«? Göllerich und Auer kannten die vermeintliche Antwort, die lange Zeit durch die Bruckner-Literatur geisterte: Der Dirigent Otto Dessoff soll Bruckner 1870 nach einem privaten Vorspiel des Werkes zum ersten Satz skeptisch gefragt haben, wo denn das Thema sei. Daraufhin habe Bruckner das Werk gänzlich aufgegeben (Göll.-A. 3/1, 228). So abwegig die Unterstellung als solche ist – Bruckner hätte schließlich, wie gesagt, korrigieren können –, so verweist sie doch auf einen gravierenden Umstand, der mit der Anlage des Werkes insge-

samt zu tun hat (und unten noch angesprochen werden soll).

Grundsätzlich gilt es festzustellen, dass das Werk sicher zu Recht als eine Art Wendepunkt in Bruckners Entwicklung angesehen werden kann, z. B. als »Hinwendung zu religiöser Semantik«, nachdem die *Erste* eine geradezu »aggressiv »weltliche« Haltung« an den Tag gelegt hatte (Finscher 1988, 70). Das aber kann nicht der Annullierungsgrund sein. Die »religiöse Semantik« wird Bruckner ja nicht wieder aufgeben. Auch handwerkliche Schwächen, die durchaus zu erkennen sind, dürften bei einem Komponisten, der seine Werke wegen vermeintlicher Mängel immer wieder umarbeitete, keinen hinreichenden Grund bieten. Um es vorweg zu sagen: Die *Annullierte* war nicht revidierbar, weil sie offensichtlich ein anderes Konzept erprobt als die *Erste*, ein Konzept, das auch in den nachfolgenden Werken nicht wieder aufgegriffen wird. Wir werden uns im Folgenden auf diesen Aspekt konzentrieren und feststellen, dass die Themenerfindung der *Annullierten* von Bruckners bisheriger (und späterer) Praxis erheblich abweicht, und dass der für die übrigen Sinfonien so zentrale Durchbruchsgedanke hier nicht durchführbar ist, jedenfalls nicht durchgeführt wird.

### Der Kopfsatz

Die äußere Form des Kopfsatzes entspricht der trithematischen Sonatensatzform mit Exposition (vgl. die Formübersicht der Exposition), verhältnismäßig langer Durchführung (T. 88–213), Reprise (T. 214–284) im Wesentlichen aller Expositionsteile einschließlich des Ausklangs (»Gesangsthema« in D-Dur, T. 230 ff., Unisonothema in D-Dur, T. 254 ff., Ausklang T. 271 ff.) und ebenfalls vergleichsweise langer Coda (T. 285–353).

Neuartig aber ist in der Tat der Bau der Themen – und davon natürlich abhängig auch der Satzprozess. Die Frage, wo das Thema sei, ist – aus rückblickender Perspektive – nicht falsch gestellt (oder gut erfunden?). Denn Bruckner hat in der *Ersten* und wird in den weiteren Sinfonien entweder seine Themen als fertige Gebilde einfach an den Anfang setzen (wie in der *Ersten*) oder sich vom Anfang her entwickeln lassen (wie in der *Zweiten*, siehe unten). Hier in der *Annullierten* erscheint das Thema wie eine Einleitungsfigur, die die beiden tatsächlichen

# Formübersicht der Exposition des 1. Satzes der *Annullierten Sinfonie*

| Vorspann | 1. Abschnitt | 2. Abschnitt   | 3. Abschnitt   | 4. Abschnitt           |
|----------|--------------|----------------|----------------|------------------------|
| 2 Takte  | Hauptthema   | »Gesangsthema« | »Unisonothema« | Ausklang (»Langsamer«) |
| Begl.    | a – a' – Ü   | a – a' – Ü     | a + Ü          | »Choral«               |
| <i>d</i> | <i>d</i>     | <i>A – F</i>   | <i>F</i>       | <i>F</i>               |
| T. 1–2   | 3 – 17 – 29  | 33 – 43 – 52   | 57             | 74                     |

## Beispiel 11: *Annullierte Sinfonie*, 1. Satz, Beginn

Einleitungstakte imitierend aufgreift und vor allem im Umfang einfach erweitert (Beispiel 11).

Das Thema scheint ein Ereignis vorzubereiten, das jedoch nicht kommt. Es führt stattdessen in eine (im Thema allerdings von vornherein angelegte) Steigerung zu einem Höhepunkt, der anschließend in reziproker Weise wieder abgebaut wird; am Ende verharrt die Bewegung im Stillstand permanenter Wiederholung des Seufzermotivs aus Takt 10. Dann setzt der gleiche Prozess mit dem gleichen Material erneut ein (T. 17 ff.), führt jedoch unter Hinzufügung von punktiertem Rhythmus über eine Modulation zu einem weiteren, etwas stärkeren Höhepunkt nach C-Dur, der abrupt abgebrochen wird und zwar durch eine Pianissimo-Überleitung zum »Gesangsthema«.

Dieser Satzbeginn, der so themenlos erscheint, konzentriert sich offenbar allein aufs Eröffnen, auf Weitung des Klangraums und wellenförmige Steigerungen, die insgesamt auf ein Ziel zusteuern: die Exposition des »Gesangsthemas«. Dieses neue Thema, obgleich im Auftreten wenig spektakulär, fügt hinzu, was zuvor fehlte: eine melodische Kontur, die nunmehr über die im Grunde beibehaltende Begleitung aus dem Hauptthemenkomplex gelegt wird (Beispiel 12).

Allerdings geschieht dies nicht in Gestalt eines Doppelthemas, wie es schon in der *Ersten* zu beobachten war, sondern schlicht als melodische Linie plus akkordische Begleitung. Die Sanglichkeit dieses Themas wird trotz einiger expressiver Aufschwünge durch die eigentümlich beharrlichen

## Beispiel 12: *Annullierte Sinfonie*, 1. Satz, Gesangsperiode (zweites Thema), T. 33–37

Synkopierungen, die allerdings eine gewisse tastende Spannung erzeugen, stark eingeschränkt. Das Thema ist im Übrigen nicht wie die entsprechenden der *Ersten* und der späteren Sinfonien in dreiteiliger Wiederholungsform gestaltet, sondern als paarige Anlage (mit einem schönen Horneinsatz in mediantischer Wendung nach F-Dur) und anschließendem Überleitungsabschnitt. Auf diese Weise schließt sich das Unisonothema weniger blockartig an, sondern geht aus der mit den diminuierten Synkopen operierenden Überleitung unmittelbar hervor.

Das Unisonothema wiederum greift das Hauptthema in leicht gewandelter Gestalt in F-Dur wieder auf, etwas gedrängter zwar und mit stärkerem Antrieb zur Steigerung sowie einem etwas kompakteren Höhepunkt, aber doch deutlich als Wiederholung des Hauptthemas. Zwar werden die Unisonothemen bei Bruckner stets aus dem Material der Hauptthemen oder/und der Gesangsthemen gebildet und stellen oft sogar eine Art Verschmelzung von Elementen beider Themenabschnitte dar. Sie erhalten jedoch stets auch eine eigene, *cantus-firmus*-ähnliche Oberstimmkontur und präsentieren sich als selbstständige Themen, die im Prozess der Exposition als (zuvor erprobte) Partie der größten Steigerung fungierten (man schaue nur auf die entsprechende Stelle im Kopfsatz der *Ersten*). Hier aber ist der Rückgriff überdeutlich, so dass sich Ernst Kurth über »das ganz ungewohnte Wiederauftreten des 1. Hauptthemas« wunderte (Kurth 1925, 1125).

Keines der drei Themen also entspricht dem Konzept, dem die *Erste* und die späteren Sinfonien folgen, d. h. zugleich: Die Exposition realisiert insgesamt eine andere Formidee, die auf ein prägnantes Hauptthema und seine Entwicklung in der Tat verzichtet und stattdessen auf eine Wiederholungsanlage setzt, deren Mittelstück das kontrastierende »Gesangsthema« ist. Aus dem typischen Höhepunktabbau des dritten Themas ergibt sich dann durch einfache Augmentation der Schlussbewegung der ruhige Ausklang, der hier den »Freiraum« zwischen den Formteilen ausfüllt. Es ist dies die für Bruckner so typische Choralstelle (T. 74 ff.), die hier unter Einbeziehung eines vierstimmigen Bläsesatzes, der sich bis zum Fortissimo aufschwingt, einen völlig neuen, eigenen und im doppelten Sinne aus dem Rahmen fallen-

den Einschub bildet: aus dem Rahmen der Form ebenso wie aus dem Rahmen des bisherigen Tons, fremd, wenn nicht sogar in seiner unverhohlenen sakralen Intonation einer »an den Palestrinastil anknüpfenden Andachtsmusik des 19. Jahrhunderts« (Finscher 1988, 74) befremdlich. Im Unterschied dazu war das hymnische Posaumenthema in der *Ersten* das Ziel der Steigerungsbewegungen zuvor, ebenfalls höchst auffällig und außergewöhnlich, aber zugleich Teil des Satzprozesses.

Die äußerst lange Durchführung, die aus dem Ausklang hervorgeht (T. 88 ff.), erreicht zunächst einen Höhepunkt mit der Motivik des »Gesangsthemas« (Buchstabe C), um anschließend zur eigentümlichsten Stelle des ganzen Satzes zu gelangen, einem wehevollen Choralimitat in den Hörnern (aus einer bogenförmigen Viertonfigur des Ausklangs gebildet), das sich mit raschen Figurationen in den Holzbläsern abwechselt. Wie in der *Ersten* wird also die Motivik des Ausklangs (dort das »vierte Thema«) zum Gegenstand der Durchführung, hier allerdings nicht als grandioses Ziel erreicht, sondern im Gegenteil als sich auflösendes Ende des ersten Durchführungsteils (der sich in der *Ersten* aus der Auflösung des Posaumenthemas ergab) – eine Antiklimax mit gleichwohl starker Wirkung; zugleich ist es in der Tat ein in Bruckners Durchführungen singulärer Fall, »daß die Durchführung gerade in ihrer Mitte eine Einsenkung dieser Art trägt« (Kurth 1925, 1129).

Der ausladendste Teil der Durchführung beginnt allerdings erst nach diesem zu gänzlichem Stillstand absinkenden Abschnitt, und zwar mit der weit ausholenden Wiederkehr des Hauptthemas, das in zweifachem Anlauf (T. 171 ff. bzw. T. 179 ff.) und in steigenden Sequenzen seine Höhepunktanlage bis zum Ausbruch eines repetierten Trompetensignals (einer jederzeit verfügbaren topischen Figur bei Bruckner) ausspielt. Ein Durchbruch zu einem Thema erfolgt nicht – zu welchem auch? Vielmehr beginnt nach einem kurzen Übergang die Reprise, in der sich, außer den tonalen Verhältnissen, kaum etwas ändert. Nur der Eintritt in die Choralpartie wird erneut zu einem spektakulären Ereignis: Von einem Trompetensignal angekündigt (T. 270), setzen die Blechbläser mit der Choralfigur aus der Durchführung ein und machen daraus einen ausgedehnten Übergang zur Coda. Von welcher zentralen Bedeutung diese Stelle

ist, die doch an sich so völlig aus dem Rahmen fällt (und deren »weltliches« Pendant in der *Ersten*, das Posaunenthema, nicht wiederkehrte), zeigt die Coda: Ihr gewaltiger, zweimal ansetzender Steigerungszug aus Oktavfall und Synkopierung (also erstem und zweitem Thema) im Unisono des gesamten Orchesters wird im höchsten Moment durch eine neue Variante der Choralpartie unterbrochen, bevor der Satz mit der Hauptthemenfigur im Fortissimo des gesamten Orchesters schließt. Der Einbruch, dessen Methodik schon aus der *f-Moll-Sinfonie* bekannt ist und die Bruckner später als retardierendes Mittel der Schluss-Steigerung immer wieder einsetzt, zeigt die besondere Bedeutung des Choral, dessen rückhaltlos weihevoller Intonation schon Göllicherich und Auer als »Vorahnung des Kyrie-Themas der d-moll-Messe« wahrnahmen (Göll.-A. 3/1, 235).

Das Konzept dieses Satzes scheint auf die Choralpartie konzentriert zu sein, ohne dass allerdings die Form darauf eingerichtet wäre. Oder anders gesagt: Bruckner gibt dem Satz quasi zwei Hauptthemen, die jedoch beide eine formal schwache Funktion oder Position haben: Das erste Thema bleibt ohne Kontur und hat überwiegend vorbereitenden Charakter, also als Thema wenig prägende Bedeutung, obgleich es als Figur ständig – so auch am Schluss – präsent ist; das andere – der Choral – erklingt stets an Übergängen und steht damit außerhalb der Form; außerdem bezieht er seine Identität weniger aus seiner melodischen Faktur, die sich ständig ändert, als vielmehr aus seinem explizit sakralen Ton. Dieser Ton aber ist, wie die formale Position der Choralpartie, dem sinfonischen Gesamtcharakter fremd, er sticht zwar hervor, was offenbar zu seiner Funktion gehört, und wird mehrfach wiederholt, was die Werkeinheit stärkt. Er bleibt gleichwohl ein ebenso formaler wie charakterlicher Fremdkörper, der wie ein Zitat im Kontext vergleichsweise gleichförmiger Satzglieder und -prozesse eingefügt wird. Weder wird der Choral im Satzverlauf entwickelt (von der sich aus der Überleitung in der Exposition wie zufällig ergebenden ersten Gestalt abgesehen; vgl. T. 72/73 mit T. 74/75), noch wird sein Auftreten mit dem Bruckner so wichtigen Mittel des Höhepunktdurchbruchs inszeniert. Im Gegenteil: dazu kommt es weder in diesem Satz noch im ganzen Werk, schon gar nicht zu einem

mit einer der Choralversionen. Andererseits wirkt es wiederum konsequent, die außerhalb, oder besser zwischen den Formgrenzen liegenden Choraltöne desintegriert zu lassen, da sie es thematisch ohnehin sind. Ihren Auftritten bleibt die spektakuläre Wirkung, während die festgelegte Form und ihre Themen gleichsam die Arbeit im Satzprozess verrichten. Konsequent weiter gedacht hieße das aber, die tradierte Sonatensatzform und die Funktion ihrer Themen aufzugeben. Bruckner ist diesen Weg nicht weitergegangen. Wie sich sakrale Töne dieser Art in ein Werksganzes integrieren lassen, hat Bruckner besonders ausgiebig in der *Fünften* gezeigt.

### Die Mittelsätze

Auch der langsame Satz folgt einer anderen Konzeption als später üblich. Wie in der *f-Moll-Sinfonie* ist der Satz mit *Andante* überschrieben (und nur in der *Vierten* gibt es einen weiteren Andante-Satz). Äußerlich der Brucknerschen Sonatensatzform langsamer Sätze durchaus folgend, fehlt jedoch vor allem die sonst ausgeprägte Tendenz zu Höhepunktbildung wie z. B. in der *Ersten*, wo sie schon im Hauptthema angelegt war. Außerdem wird auch hier schon an der Themenbildung der andere Ansatz erkennbar. Das erste Thema ist keine in sich geschlossene »Abteilung« (wie Bruckner sich später ausdrückte), sondern wirkt zu Anfang des Satzes wie eine »langsame Einleitung« aus wunderbar ruhigem, in tiefer Lage um die Tonika-terz schwebendem Streicherchor, der zweimal von einem dissonanzreicheren Holzbläasersatz kontrastierend abgelöst wird. Diese »Einleitung« geht unmittelbar in das zweite Thema über, das sich in den ersten Violinen wie eine elegische Arie über den weichen Akkordrepetitionen der zweiten Violinen und Violen erhebt und wie der Hauptteil des Satzes wirkt. Das ist bei Bruckner sonst nicht wieder so. – Die Durchführung (T. 60 ff.) verarbeitet beide Themen in zwei getrennten Abschnitten (1. Thema T. 64 ff., 2. Thema ab Buchstabe B). Es sind mehr Umformulierungen und harmonische Versetzungen als Verarbeitungen – das wird später ähnlich sein –, während in der Reprise (ab Buchstabe C) die Achteelfiguren, die aus der Überleitung zur Durchführung stammen, zur Paraphrasierung des Hauptthemas eingesetzt werden.

Auch das hatte Bruckner schon in der *Ersten* so gemacht und er wird daran später grundsätzlich festhalten. Dann aber folgt konsequenterweise auch die Reprise des zweiten Themas (T. 114 ff.), das ja wie der Hauptteil des Satzes auftrat (und nun natürlich auch in der Grundtonart steht). Dies wiederum wird Bruckner in den folgenden Adagio-Sätzen nicht mehr machen, da es die ersten Themen sein werden (vgl. schon die *Erste*), die in der Reprise den Haupthöhepunkt erreichen. Allerdings wird das zweite Thema hier erheblich erweitert und schwingt sich zu einem eigenen Höhepunkt auf (T. 140/41). Der Weg dahin führt über eine harmonisch kühne Akkordfolge (T. 135 ff.), die Bruckner später – in veränderter Form – für seine aus dem ersten Thema gewonnenen Adagio-Höhepunkte einsetzt (vgl. Steinbeck 1999, 89 ff.). Das kennzeichnet das »Gesangsthema«, das es ja der Form nach ist, umso ausdrücklicher als Hauptteil des Satzes. Nach dem Ausklang dieses Abschnitts intonieren die Streicher wie zum Abschied den (zu einer Schlusskadenz umgeformten) viertaktigen Anfang des Satzes. Dieses *Andante* ist vielleicht der schönste Satz der Sinfonie und enthält Elemente, die später in anderer Form wieder aufgegriffen werden. Schade, dass Bruckner ihn nicht mehr hat gebrauchen können.

Das Scherzo (d-Moll, *Presto*) ist der Satz, der am wenigsten vom Konzept abweicht. Im Gegenteil. Die Binnenwiederholungen entfallen (was aber ab der *Dritten* das Übliche ist) und der Satz wird mit einer rasanten Unisonopartie eröffnet (vgl. v. a. die *Erste*, die *Dritte* und die *Neunte*), die das wichtigste motivische Material (stampfende Viertel, eine Synkopenfigur und Achtelläufe) bringt. Das eigentliche Scherzo-Thema, dessen Auftritt auf diese Weise vorbereitet wurde (T. 13–26), besteht aus einer rossinesken Staccato-Koloratur der Violinen über schlichten Akkordrepetitionen und dem anschließenden burlesken Spiel mit Kadenzbildungen, die nicht enden wollen, sowie dessen gesteigerter Wiederholung (T. 27 ff.), die sich jedoch frühzeitig (T. 37) in den (nach a-Moll) modulierenden Schlussabschnitt auflöst, welcher wiederum – als längster Abschnitt dieses Scherzo-Hauptteils – mittels der bekannten Steigerungstechniken über 26 Takte lang den Höhepunkt und Schluss des Abschnitts in a-Moll herbeiführt. Der Mittelteil stellt in schroffer Kon-

trastbildung die Hauptbestandteile des Themas (siehe oben) einander gegenüber und leitet über einen weiteren, lautstarken Höhepunkt im Unisono des gesamten Orchesterapparates zur Reprise, der bis auf den tonalen Ausgleich tongetreuen Wiederholung des Hauptteils zurück. Das Trio bildet mit seinem langsameren Tempo und dem gesangvollen Streichersatz mit führender Oberstimme einen starken Gegensatz zum heftigen Scherzo und scheint schon Adagio-Töne Bruckners vor allem im emphatischen Ton und einer typisch Brucknerschen Mediantenharmonik vorwegzunehmen. Der Wiederholung des Scherzos folgt schließlich eine Coda, deren mächtiger Steigerungszug im Höhepunkt zur Durtonika (und zum dreifachen Forte) durchbricht, womit der Satz schließt. Typisch ist der Scherzo-Ton aus stampfenden Vierteln, raschen Achtelketten und einfachen metrischen Verschiebungen sowie die bekannte Steigerungsanlage und Höhepunktbildung im Schlussklang, ein echt Brucknersches Scherzo (wie schon das der *Ersten*).

### Das Finale

Vielleicht macht das Finale am deutlichsten, warum Bruckner das Werk später annullierte. Das Ziel des Satzes besteht nicht im Durchbruch zum Hauptthema, wie das schon in der Linzer Fassung der *Ersten* angelegt war, in der Wiener Fassung herausgearbeitet ist und in den Sinfonien ab der *Dritten* zum zentralen Gedanken wird; das Ziel liegt vielmehr in der kontrapunktisch höchst ambitionierten Vereinigung aller Themen des Satzes als finalem Höhepunkt.

Der Satz, eine trithematische Sonatensatzform wie der Kopfsatz, beginnt mit einer langsamen Einleitung. Das ist an sich schon eine höchst ungewöhnliche Maßnahme, zumal der Kopfsatz ohne Einleitung auskam. Frühere Beispiele dieser Art sind mir nicht bekannt, und Sinfonien, die sowohl zum Kopfsatz als auch zum Finale eine langsame Einleitung haben, sind ebenfalls vor 1869 noch rar: Spohrs *Vierte* von 1832, Schumanns *Vierte* von 1841/50 oder Tschairowskys *Erste Sinfonie* von 1866 wären zu nennen. Bruckner selbst hat in seiner *Fünften* beiden Sätzen eine langsame Einleitung gegeben, sonst nicht wieder. Allerdings wird er ab der *Zweiten* (mit Ausnahme der *Siebten*

### Beispiel 13: *Annullierte Sinfonie*, 4. Satz, Hauptthema, T. 19–22



und *Achten*) seine Finali statt mit einem langsamen mit einem raschen Einleitungsabschnitt eröffnen (wie in den genannten Scherzi).

Die Einleitung hebt, wie erwähnt, die formale Bedeutung des Finales gegenüber dem – im Prinzip – gleich gebauten Kopfsatz. Sie hebt aber auch die Gewichtigkeit des Hauptthemas (vgl. Beispiel 13), das auf diese Weise vorbereitet und als großartiges Ereignis angekündigt wird. Allerdings wird die Einleitung dieses Satzes nicht durch Steigerung zum Hauptthema (wie in den schnellen Eröffnungen der späteren Finali), sondern im Gegenteil durch einen sehr ruhigen, weichen *Moderato*-Satz im 12/8-Takt gebildet, in dem die Violinen zweimal eine absteigende Linie mit gleichsam fragender Schlusswendung in tiefer Lage und die Holzbläser dazu zarte Akkordrepetitionen spielen, wie sie im langsamen Satz zur Begleitung des »Gesangsthemas« eingesetzt wurden. Die Stimmung hat etwas Schwebend-Offenes, also durchaus einleitenden Charakter, aber auf das Hauptthema wird in keiner Weise vorbereitet. Das tun erst die merkwürdig sich davon absetzenden Trompetenfarnen, die in zunehmender Lautstärke sich dazu anschicken, etwas Großes zu verkünden. Und tatsächlich folgt im Unisono und Fortissimo des gesamten Orchesters ein äußerst markantes Thema (T. 19 ff.), das mit seiner auffälligen Kontur das Fehlen einer solchen Bildung im Kopfsatz wettmacht und dem Finale seinen Führungsanspruch sichert. Einmalig bleibt dieser Vorgang allemal, denn die Aktivität dieses Satzbeginns drängt sogleich zu einem äußerst kompakten Fugato mit halbtaktiger Engführung (T. 49 ff.), einer Satztechnik, auf die es im Satzverlauf noch ankommen wird. Das »Gesangsthema« (Buchstabe A) greift mit seinen Triolenfiguren Elemente der langsamen Einleitung auf und entspricht der Anlage des Kopfsatzes (Oberstimme mit Begleitung); das Unisonothema (T. 92 ff.) wiederholt das Hauptthema, erweitert um die übliche Figuration, drängt jedoch nicht erneut in ein Fugato, sondern in eine

typische Steigerung, die freilich ins Nichts führt und abrupt im Höhepunkt abreißt. Als Ausklang folgt erneut eine im Charakter völlig beziehungslose (im Oktavfall freilich motivisch ans Hauptthema vermittelte) Choralpartie im gedehnten vierstimmigen Streichersatz (T. 119 ff.). Die äußeren Bedingungen sind also denen des Kopfsatzes vergleichbar, nur dass das Hauptthema eine starke Kontur hat (außerdem fast ohne Begleitung auskommt, da es hauptsächlich im Unisono auftritt) und als satztechnisches Mittel dezidiert das Fugato eingesetzt wird.

Die Durchführung beginnt mit einer Art Fortsetzung der langsamen Einleitung (T. 132 ff.) und besteht anschließend hauptsächlich aus einem breiten Fugato mit dem Haupt-/Unisonothema in Engführungen, Umkehrungen und enggeführten Gegenbewegungen, folgt also der im Hauptthema angelegten Kontrapunktik und steigert sie hier. Eine Überleitung führt in die Reprise in d-Moll (Buchstabe C), die jedoch nicht mit dem in der Durchführung zur Genüge präsentierten Hauptthema selbst, sondern mit einer leicht abgewandelten Variante des Unisonothemas einsetzt, das sich selbst vom Hauptthema allerdings nahezu ausschließlich durch die umspielenden Figurationen unterscheidet (Buchstabe C). Ein neuer Überleitungsabschnitt führt in die Reprise des »Gesangsthemas« (Buchstabe D), das anschließend nicht wieder zum Unisonothema, das ja schon die Reprise eröffnete, weiterleitet, sondern zu einer neuen Partie, in der schrittweise das Ziel des Satzes erreicht werden soll: das Ziel der motivisch-thematischen Prozesse ebenso wie der zum Thema gehörenden Kontrapunktik, nämlich der Zusammenführung aller Themen. Zuerst erklingt eine Variante des Haupt- oder Unisonothemas, dessen Sprünge durch Triolenketten des »Gesangsthemas« ausgefüllt werden (T. 229 ff.), dann das »Gesangsthema« selbst (T. 240 ff.) und anschließend das Haupt- oder Unisonothema in Andeutungen (Buchstabe E). Die mit diesem Material operie-

rende Steigerung führt zu einem Höhepunkt, an dem die nunmehr klare Gestalt des Hauptthemas durchbricht, die jedoch verbunden bleibt mit der triolischen Umspielung des »Gesangsthemas« und damit zugleich das Unisonothema mitklingen lässt. Mit anderen Worten: Im Höhepunkt (Buchstabe F) bricht nicht nur das Hauptthema des Satzes durch, sondern alle Themen werden unter Leitung des Hauptthemas signifikant vereinigt. Der Höhepunkt ist jedoch nicht der letzte des Satzes. Nach einer weiteren Steigerung bricht das Hauptthema allein und im Unisono des gesamten Orchesters durch (T. 294), und zwar in der gleichsam falschen Tonart es-Moll, um nach dem – mittlerweile typischen und bekannten – Einbruch ins Pianissimo der hohen Holzbläser (mit zitathafter Wiederholung des soeben gehörten Themenkopfes in der nunmehr »richtigen« Tonart d-Moll) in der Schluss-Stretta wiederzukehren, nach D-Dur aufgehellte, reduziert auf die ersten drei Töne und unterstützt von den Triolen des »Gesangsthemas«, die ja die charakteristische Bewegung der langsamen Einleitung aufgegriffen hatten, und so Satz und Werk zu beenden.

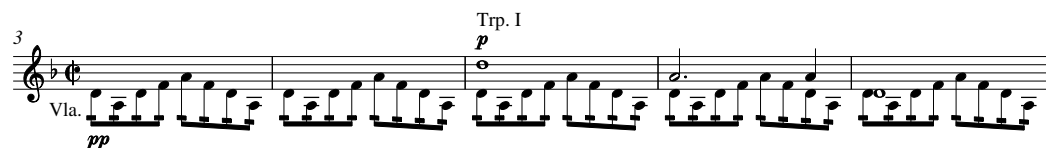
Bruckner kehrt im Finale der *Annullierten* zur klaren Kontur des Hauptthemas zurück, die im Kopfsatz auf »Gesangsthema« und Choral konzentriert blieb. Das Finale zielt auf Vereinigung aller thematischen Bildungen, nicht auf Durchbruch eines Hauptgedankens, dessen triumphaler Auftritt durch vorherige Auflösung seiner Konturen umso spektakulärer wirken würde. Letzteres wird die *Dritte* bringen und in der *Zweiten* vorbereitet werden. Der Integrationsgedanke in der *Annullierten* wird durch die scharfen Kontraste nicht nur zwischen Haupt- und »Gesangsthema« provoziert, sondern auch durch langsame Einleitung und Expositionsbeginn, dort ein elegisch-sänglicher Ton, hier schroff-instrumentale Fugenthematik. Einleitung und »Gesangsthema« aber legen durch ihre Verwandtschaft wiederum

einen formalen Rahmen um das Hauptthema und tragen so zur Integration bei. Der gesamte Satzprozess zielt also auf Vereinigung der Gegensätze, die in Höhepunktdurchbrüchen mit besonderer Prägnanz ausgestattet wird und sich als plausibles Finalkonzept erweist, in dem sogar eine so singuläre Maßnahme wie der Einbau einer langsamen Einleitung enthalten ist, und die Sonatensatzform, vor allem im Blick auf die abweichende Reprise, entsprechend umgestaltet wird. Nicht nur die ungewöhnliche Form dieses Finalsatzes, sondern auch das Konzept der Kontrastüberwindung und finalen Themenvereinigung hat Bruckner so nicht wieder aufgegriffen. (In den Finalsätzen der *Fünften* und *Achten*, in denen es ebenfalls zu spektakulären Themenschichtungen kommt, spielt nicht so sehr der Gedanke der Kontrastüberwindung eine Rolle als vielmehr das Vorhaben, das Finale darauf einzurichten, die wichtigsten Themen des ganzen Werkes kontrapunktisch zu vereinen.) Auch die als solche durchaus plausible Anlage des Kopfsatzes der *Annullierten* ist einmalig geblieben.

Spätere »Korrektur«?

Eigenwillig und bemerkenswert ist übrigens die Ähnlichkeit des Kopfsatzhauptthemas mit dem Beginn der *Dritten* (Beispiel 14). Was in der *Annullierten* das Hauptthema ist (vgl. Beispiel 11), scheint in der *Dritten*, die gleichfalls in d-Moll steht, zur Begleitung zu werden, über der dann das berühmte Trompeten-Thema einsetzt. Schon Kurth hat auf diesen Umstand hingewiesen, meinte jedoch, dass Bruckner mit der »Einfügung des Trompetenthemas [...] Gemüter wie Dessow [...] beruhigen konnte« (Kurth 1925, 825). Selbstverständlich aber war es damit nicht getan – die gesamte Werkanlage war nach dieser Maßnahme auszurichten. Hat Bruckner mit der *Dritten* seine *Annullierte* überwunden? Ist es überspitzt formuliert, wenn man sagt, die »Annullierte« sei »die »nullte« Fassung der

#### Beispiel 14: *Dritte Sinfonie*, 1. Satz, Beginn des Hauptthemas



3. Symphonie« (Steinbeck 1990, 548)? Es gibt gute Gründe dafür. Möglicherweise ist es so, dass Bruckner das Werk erst bei der Arbeit an seiner zweiten d-moll-Sinfonie verworfen hat, weil er erkannte, dass er mit jener in eine Sackgasse geraten war und mit dieser – dem gleichfalls in d-Moll stehenden Pendant – die endgültige Lösung gefunden hatte, die er in den gezählten Sinfonien eins und zwei erfolgreich erprobt hatte. Jedenfalls ist klar, dass die Formlösung der *Annullierten* aus dem Rahmen fällt und Bruckners sinfonischem Konzept nicht (restlos) entspricht.

Das Werk, dessen Manuskript Bruckner so sorgsam aufbewahrte und dem Oberösterreichischen Landesmuseum in Linz vermachte, wurde erstmals zu Bruckners Zentenarfeier am 12. Oktober 1924 in Klosterneuburg unter Leitung von Franz Moißl aufgeführt.

Die *Zweite Sinfonie* c-Moll (WAB 102)

Dass ein Komponist innerhalb von rund fünf Jahren vier große Sinfonien in nur zwei verschiedenen Tonarten schreibt, nämlich zwei in c-Moll und zwei in d-Moll, ist kompositionsgeschichtlich einmalig. Bei Beethoven kommt es nur einmal zu einer Tonartwiederholung: in der *Sechsten* und *Achten* (mit einer klaren Reaktion der letzteren auf die frühere[n]), bei anderen Komponisten ebenfalls selten, bei Mendelssohn, Schumann, Brahms oder Mahler sogar keinmal im gesamten Œuvre. Bruckner aber greift nicht nur in kurzer Zeit zweimal zur selben Tonart, sondern wiederholt c-Moll und d-Moll ja auch noch später, nämlich in der *Achten* bzw. *Neunten*. Die Tonarten scheinen eine Art Privileg bei Bruckner zu haben.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Werke, die in derselben Tonart und in kurzer zeitlicher Distanz geschrieben werden, in irgendeiner Form aufeinander Bezug nehmen. Die zweite

d-Moll-Sinfonie (die *Dritte*) hatten wir als Korrektur eines gescheiterten Lösungsversuchs der ersten (der *Annullierten*) interpretiert. Bei der zweiten c-Moll-Sinfonie liegt der Fall anders. Die erste blieb gültig, während die zweite ein erneuter und ebenfalls »gültiger« Versuch ist, das sich abzeichnende Konzept auf seine Tauglichkeit und Variabilität zu prüfen. Die Tonart scheint hier das gleiche Fundament zu bieten, ein kompositorisches Terrain, das schon erprobt ist und das gleichsam ein Stück Sicherheit bietet, zugleich aber auch die Herausforderung enthält, trotz gleicher Basis Neues machen zu müssen. Dies aber dürfte Bruckners Credo ohnehin sein: Festhalten an Grundsätzlichem, dem sinfonischen Konzept, und kompositorische Auseinandersetzung damit in jedem neuen Werk. So wird die *Zweite* zur Variante der *Ersten*, wenigstens was die Tonarten betrifft, denn auch für das Adagio wählt Bruckner die gleiche Tonart As-Dur, während die Scherzi differieren (g- bzw. c-Moll).

Über die Entstehungsdaten sind wir durch das Autograph wieder gut informiert. Demnach begann Bruckner mit der Komposition am 11. Oktober 1871, ließ die Arbeit jedoch längere Zeit ruhen, um sie im Sommer des nächsten Jahres wieder aufzunehmen und dann äußerst zügig am 11. September 1872 abzuschließen. (Der folgenden Werkbesprechung liegt die Neuausgabe von William Carragan, NGA II/1 von 2005, zugrunde. Die Partiturbuchstaben entsprechen überwiegend denen der älteren Ausgabe von 1965; vgl. unten den Abschnitt *Fassung 1877*.)

Der Kopfsatz

Die äußere Form ist erneut die typische Sonatensatzform aus drei Themen nebst einem Epilog- oder Überleitungsabschnitt, der auch hier wieder eine eigene thematische Figur erhält (Aus-

Formübersicht der Exposition des 1. Satzes der *Zweiten Sinfonie*

| Vorspann | 1. Abschnitt                  | 2. Abschnitt   | 3. Abschnitt   | 4. Abschnitt                   |
|----------|-------------------------------|----------------|----------------|--------------------------------|
| 2 Takte  | Hauptthema                    | »Gesangsthema« | »Unisonothema« | Ausgangsthema<br>(»Langsamer«) |
| Tremolo  | (a – b – c) – (a' – b') – Ü   | a – a' – Ü     | a – a' – a''   | a – a'                         |
| c        | c – c+mod.                    | Es – Ges – Es  | Es – Es – mod  | G/Es – Es                      |
| 1–2      | (3 – 12– 20) – (27 – 37) – 45 | 63 – 81 – 89   | 97 – 113 – 136 | 161 – 178                      |



klangsthema). Insgesamt aber ist der Satz bei weitem ausgewogener in Aufbau und Länge der Teile und deutlicher gegliedert durch klare Abgrenzung der blockartig einander folgenden Einheiten, jedoch ohne allzu schroffe Kontrastbildungen und überraschende Ein- oder Ausbrüche. Zugleich wird der Satzprozess in allen Bildungen stärker als zuvor auf Entfaltung des Materials sowie auf kontinuierliches Vorankommen im Formverlauf angelegt. Das zeigt sogleich das Hauptthema, das im Unterschied zur *Ersten* nicht als fertiges Gebilde eingesetzt wird, sondern von irgendwo hereinzuschweben scheint, harmonisch zunächst noch unbestimmt den (erst später als solchen erkennbaren) Quintton chromatisch umspielt, zusehends den engen Halbtonraum weitet sowie den ruhigen Anfangsrhythmus allmählich beschleunigt und in einfachen Zweitaktgliedern das Thema Schritt für Schritt als solches etabliert und konturiert.

Insgesamt umfasst das Thema 24 Takte und schließt mit einer Vollkadenz ab. Seine innere Anlage aber ist auf Entfaltung angelegt, die die räumliche und harmonische Weitung mit Steigerung der Aktivität sowie Hinzunahme neuer Elemente verbindet. So gliedert sich das Thema in den Eröffnungsteil, der die wichtigste melodische Figur exponiert (a), einen Steigerungsabschnitt (b), in dem die hohen Bläser mit einer Tonleiterfigur hinzutreten, während die Bässe die gerade Viertelbewegung des Themas zu punktieren beginnen und damit rhythmisch aktivieren; sowie einen Rückleitungsteil (c), den eine Trompetenfanzare im typischen »Bruckner-Rhythmus« (zwei gegen drei) einleitend markiert. Alle Bildungen werden thematische Bedeutung bekommen, wie die Themenentfaltung als solche den sinfonischen Entfaltungsprozess schon in sich einschließt bis hin zu einer ersten Höhepunktbildung (T. 16). Zugleich wird ein Verfahren aus der *Ersten* wieder aufgegriffen: die Überbrückung der metrischen Pausen durch die dialogische Einbeziehung der Bläser als Mittel der Themenentfaltung ins Zwei- und Mehrstimmige des Instrumentalsatzes. Anders aber als in der *Ersten* hat das Thema als ganzes keine Wiederholungsform, deren Mittelpunkt zugleich der Höhepunkt wäre, sondern es wird als solches wiederholt. In der *Ersten* folgte die Themenwiederholung nach dem zentralen Höhepunkt des ersten Themenkomplexes. In der *Zweiten* leitet

sie zu ihm hin. Denn die Themenvariante ist von vornherein bewegter, aktiver und kann so die Steigerungsbewegung, die ja als solche dazugehört, umso energischer zum ersten großen Höhepunkt (T. 38) führen, an dem das Fanfarenmotiv mit den punktierten Skalen die entscheidenden Mittel sind. Nach allmählichem Ausklang, pausendurchsetztem Verebben der Bewegung auf der Dominante der Grundtonart sowie einer Generalpause beginnt das »Gesangsthema«, das in typischer mediantischer (hier erstmals in so offensichtlicher Weise durchgeführten) Rückung in Es-Dur einsetzt. Hier scheint Bruckner seinen Typus vollends gefunden zu haben. Das Thema beginnt mit zwei begleitenden Stimmen, dem Basspizzicato und der Dreiklangsbrechung der ersten Geigen, einem zweitaktigen Motiv, das sich ständig wiederholt und trotz seiner typischen Begleitformel den sanglichen Ton prägt. Die eigentliche Hauptstimme beginnt erst zwei Takte später in den hohen Celli: eine emphatisch ausholende Kantilene in sonorer Tenorlage, die von den Dreiklängen der Violinen gleichsam umrankt wird. Das ist ein typisch Brucknersches Doppelthema aus melodischer Linie und hervortretender Begleitung, wobei nicht feststeht, welches die führende Stimme ist (in der *Dritten* wird Bruckner beide Stimmen mit dem Hinweis »hervortretend« auszeichnen, die Begleitfigur sogar im Piano mit *dolce hervortretend*, die Violastimme im Mezzoforte). Und auch dieses Thema erhält, anders als in der *Ersten*, aber auch anders als später, keine Wiederholungsform (a-b-a), sondern – im Sinne des schon zuvor realisierten Entfaltungsgedankens – eine reihende Anlage (a-a'), die den Satz bis zu einem kleinen inneren Höhepunkt (T. 93) vorantreibt, indem alle Teile des Themas, so auch die mediantisch in Ges-Dur einsetzende variierte Wiederholung, metrisch und harmonisch offene Zäsuren erhalten. Das gilt auch für den Übergang zum Unisonothema, das neu im Unisono der Streicher mit einer pochenden zweitaktigen Formel (rhythmisch aus dem »Gesangsthema« abgeleitet) einsetzt, über der sich eine gedehnte Linie in den hohen Bläsern (die eine augmentierte Figur aus dem Hauptthema ist, vgl. T. 7) kontrapunktisch abhebt. Auch dieser Themenkomplex entfaltet sich in mehreren Schritten und führt schließlich, wie es zu seiner Funktion gehört, zum bisher größten Höhepunkt der Expo-

sition, in die das aus dem Hauptthema stammende Trompetensignal hineinführt, das schließlich vom gesamten Bläserapparat ausgeführt wird, während die Streicher das pochende Grundmotiv des Unisonothemas wiederholen. Im Unterschied zur *Ersten* wird dieser Steigerungszug jedoch plötzlich und gleichsam ergebnislos abgebrochen (vor Buchstabe D), um die Steigerung mit ähnlichem Material über eine lange Strecke abzubauen und nach G-Dur zu führen, bis der typische vierte Abschnitt einsetzt. Es ist der »Freiraum« zwischen den festgefügt und festliegenden Blöcken der Form. In der *Ersten* erklang hier ein heroisches Posaunenthema, auf das die gesamte Exposition ausgerichtet war. In der *Zweiten* wird ganz im Gegenteil weder ein Ziel erreicht noch eine spektakuläre Fanfare aufgerufen. Vielmehr setzt der Abschnitt mit einer Oboenmelodie ein, die wie der Beginn eines weiteren Themas klingt, das im Charakter neu ist, motivisch jedoch im Wesentlichen aus der augmentierten Überleitungsfigur der Takte zuvor besteht (vgl. die entsprechende Bildung in der *Annullierten*). Die Floskel erhält aber nur zwei Takte, um dann mehrfach unter den Holzbläsern gleichsam ziellos hin und her zu wandern. Thematischen Rang bekommt sie nicht, obgleich sie kantabel und prägnant genug ist. Sie kehrt nur in der Reprise wieder, die Durchführung ignoriert sie. Die Partie ist nicht mit dem Pathos eines Chorals oder schmetternden »Pilgerchor-Themas« beschwert, sondern eher von der Beschwingtheit eines »Gesangsthemas«. Es nimmt den übrigen Partien nichts, läuft ihnen nicht, wie das der *Ersten*, den Rang ab, erreicht aber dennoch, was es soll: Episode, Freiraum zwischen den Blöcken zu sein, Besinnungsmoment und zugleich letzte Auflösung des Thematischen vor dem nächsten großen Geschehen der Durchführung, in der das Thematische nach und nach wiedergewonnen wird.

Das Kompositionsprinzip der Durchführung (Buchstabe G) ist nun – wieder im Gegensatz zur *Ersten* – die gesteigerte und das Material neu gruppierende Wiederaufnahme der Exposition. Sie beginnt mit tastenden Versuchen der Umspielungsfigur des Hauptthemas, nimmt das zum Thema gehörende Mittel des Instrumentaldialogs auf und intensiviert es durch Pizzicato-Figuren der Streicher (T. 203 ff.), bringt in einem ersten Höhe-

punkt die kontrapunktische Verarbeitung des Themenkopfes in Engführungen und Umkehrungen (Buchstabe H), bis das Trompetensignal die Wende zur Verarbeitung des Unisonothemas ankündigt, in dem eine weitere Steigerung ausgeführt wird, deren Höhepunkt wiederum das Trompetensignal verkündet. Der anschließende Abschnitt vereinigt das Kopfmotiv des Hauptthemas mit dem Begleitmotiv des Unisonothemas und leitet zum zweiten Durchführungsabschnitt über, der der Verarbeitung des »Gesangsthemas« mit seinen beiden thematischen Bildungen, besser seiner zunehmenden Auflösung, gewidmet ist (Buchstabe L). Und nach ausgiebiger Halbschlusskadenz und erneuter Zäsur durch eine Generalpause setzt die Reprise (Buchstabe M) ein, die alles noch einmal macht, was wir aus der Exposition schon kennen (»Gesangsthema« T. 380 ff., Unisonothema bei Buchstabe O, Höhepunktabbruch vor Buchstabe P mit anschließendem Steigerungsabbau, Ausklangsthema bei Buchstabe Q). Nur das letzte Anschluss-Stück zur Durchführung wird ersetzt durch eine neue, ins dreifache Piano sich verlierende Augmentation des vorherigen Themenschlusses.

Die nun einsetzende Coda (Buchstabe R) bringt in langgestreckter Steigerung den abschließenden und zugleich den bislang mächtigsten Höhepunkt, und zwar in zwei Anläufen: Unter permanenter Sextolenfiguration der Streicher werden das chromatische und das diatonisch geweitete Zentralmotiv des Hauptthemas dialogisch gegeneinander gesetzt und enggeführt, bis das Trompetensignal durchbricht und sich eine Rückführung anschließt. Als sei dies nur ein Versuch gewesen, folgt mit neuem Anlauf das Gleiche noch einmal in seinerseits gesteigerter Form (ab Buchstabe S), bis erneut das Signal in den Trompeten ertönt und nunmehr die Hörner zu gewaltigem Höhepunktgeschehen mitreißt. Wie wir es aber aus den Steigerungen bislang schon kennen, wird auch dieser Steigerungszug unterbrochen, und zwar durch den zitathaften Auftritt des Hauptthemas im Pianissimo der hohen Bläser und Celli, um dann fortgesetzt zu werden und den Satz im dreifachen Fortissimo des gesamten Orchesters und mit dem skandierenden Rhythmus des Fanfaarenmotivs zu beenden.

Der Satzprozess ist also äußerst konsequent auf

den Schluss ausgerichtet: im Entfaltungsprinzip aller drei Themen, das bis in ihre Feinstruktur hineinwirkt; in der thematischen Sicherung des Trompetensignals, das die Höhepunkte markiert, sowie in der mehrfach intensivierte Steigerungsanlage, die ebenso zum Thematischen gehört wie das scheinbar »ergebnislose« Abbrechen ihrer Höhepunkte, um erst am Ende zum Ziel zu gelangen – all dies sind die plausibel und konsequent eingesetzten Mittel einer neuen c-Moll-Sinfonie, die in vielem gleiche Mittel einsetzt wie die Vorgängerin, in Wesentlichem aber nicht nur andere, sondern geradezu entgegengesetzte Wege geht.

### Die Mittelsätze

Als zweiter Satz folgt in der Fassung von 1872 das Scherzo (das in der Fassung 1877 hinter das Adagio gestellt wird). Äußerlich dem bekannten Typus entsprechend, erprobt Bruckner hier eine neue Variante der Binnengliederung. Begannen die Scherzi der *Ersten* und *Annullierten* mit einer ungestümen Einleitung im Orchester-Unisono, der das eigentliche Hauptthema über stampfender Begleitung folgte, so gestaltet Bruckner in der *Zweiten* erstmals die (ebenfalls unisone) Eröffnungspassage sofort als Thema (A), das in dominantischer Öffnung und Steigerung unmittelbar in seine Wiederholung mündet, als sei dies die traditionelle Themenwiederholung des Scherzo-Hauptteils. Die so vorbereitete Wiederkehr aber erweist sich als Themenvariante, die in breiterer Ausdehnung (und mit der Modulation zur V. Stufe) einen potenzierten Steigerungszug durchmisst, mitten im Geschehen durch eine ankündigende Trompetenfanfare unterbrochen wird, um den jagenden Schlussabschnitt folgen zu lassen. Das motivische Material ist das im Grunde bekannte: Mit einer auftaktlosen Wechselnotenfigur und abgerissenen Viertelpulsen sowie einer daraus abgeleiteten, im rhythmischen Duktus aber kontrastierenden Achtelfiguration der Streicher werden der stoßende Tanzduktus des Satzes, die metrischen Verschiebungen (zwei Achtel auf der Takt-Eins statt als Auftakt) sowie der zweimalige Steigerungszug bestritten. Der Mittelteil besteht vor allem aus der Gegenüberstellung der kontrastierenden Themenbestandteile sowie aus einer gewissermaßen negativen Steigerungsbewegung

(ab Buchstabe C): Die Verdichtung der Motiveinsätze und -wiederholungen führen nicht zu einem Crescendo des Satzes, sondern im Gegenteil zu einer ins Pianissimo abfallenden Partie bewegten Stillstands, der mit plötzlicher Vehemenz die Reprise im Fortissimo folgt. Das Überraschungsmoment ist im Grunde ebenfalls eine Art Negation der früheren (und in der Reprise wiederholten) Eröffnungsbewegung, mit der die (scheinbare) Themenwiederholung eingeleitet wurde, und damit zentraler (und neuer) Formungsgedanke des Mittelteils. Die Reprise wiederholt den Scherzo-Hauptteil auf gesteigertem Niveau. Vor allem der Schlussteil wird breiter und damit die Höhepunktwirkung verstärkt. Zu Letzterem ist dann vor allem die Coda da: In mehrfachen Steigerungswellen, angefeuert durch das Trompetensignal (zuerst in der Pauke, dann in die Trompeten übernommen), wird der Haupthöhepunkt des Scherzos erreicht. Die Steigerungsdurchbrechung im Hauptteilschluss, die in der Coda potenziert wird, wurde schon im Kopfsatz als Mittel der Schlussbildung eingesetzt. Hier wird sie erstmals auch aufs Scherzo übertragen, allerdings ohne die dortige Durchbruchsmöglichkeit, denn die Steigerung im Scherzo ist Teil der thematischen Entfaltung. Das jedoch ist konsequent gedacht: Denn, wie gesagt, Bruckners Scherzi beenden ihre Höhepunkte durch (kadenzierenden) Abbruch.

Mit dem folgenden langsamen Satz, in der ersten Fassung *Adagio* überschrieben, in der zweiten mit *Andante*, kommt Bruckner zu seinem ureigenen Ton andächtiger Adagio-Feierlichkeit: Dazu gehören die lang gezogenen, in gedehnten Bögen über ruhevoll-sonorem Bass sich aussingenden Linien eines fünfstimmigen Streicherchors; die in sich kreisende Formanlage, die das Thema nach 16 Takten in einer lang vorbereiteten Vollkadenz enden lässt; die Wiederaufnahme des Gesangs durch die im Thema schon angelegte Fortspinnung einzelner Thementeile (ab Buchstabe A) und das Verebben der Bewegung auf offener Dominante. Auch das geheimnisvoll-tastende zweite Thema mit einer von irgendwo herkommenden schönen Kantilene des Horns gehört zum Adagio-Ton Bruckners wie die Anlage als Doppelthema. Die Wiederholung dieses Themas (Buchstabe C) wird durch eine weitere Adagio-typische Maßnahme variiert: nämlich durch figurative oder

paraphrasierende Dreiklangsbrechungen der Streicher. Auch dieser Themenabschnitt läuft offen aus und verliert sich in vereinzelte Gesten aus Figuralbegleitung, Hornkantilene und schließlich einer völlig isolierten Fagottfigur, die überleitend in höchster Höhe verstummt. Damit sind die Mittel des Adagio vorgestellt. Die beiden so isoliert nebeneinander geordneten Themenabschnitte bilden die Exposition des Satzes (mit dem Hauptthema in As-Dur und dem »Gesangsthema« in f-Moll).

Die Gliederung der folgenden Teile hat, auf den ersten Blick gesehen, Ähnlichkeit mit dem Andante der *Annullierten* (und entsprechend geringere mit dem Adagio der *Ersten*): Zunächst schließt sich ein durchführungsartiger Mittelteil an (ab Buchstabe E), der wie dort in zwei klar voneinander unterschiedene Abschnitte unterteilt ist und zunächst das erste, dann, deutlich getrennt davon, das zweite Thema verarbeitet (ab Buchstabe H). Jeder der Teile gliedert sich selbst wieder in zwei Abschnitte, die die beiden jeweiligen Thementeile ebenso isoliert verarbeiten bzw. wiederholen: Der erste Abschnitt (ab Buchstabe E) nimmt in sequenzierendem Anstieg die erste Viertakteinheit des Hauptthemas auf, während der zweite (ab Buchstabe F) den folgenden Thementeil (T. 5–16) sowie die Fortspinnung (T. 17 ff.) nahezu tongetreu wiederholt, nur früher abbricht und nicht nach f-Moll, sondern nach b-Moll moduliert. Dann folgt wie in der Exposition das zweite Thema, nun in b-Moll, und zwar als reine (transponierte) Wiederholung (ab Buchstabe G), einschließlich der (leicht uminstrumentierten) paraphrasierten Version des Themas (bei H). Auch die Wiederholung des Schlussteils folgt (I), bricht jedoch nach sechs Takten ab, um eine neue Überleitung folgen zu lassen: der Position im Formschema nach diejenige Stelle, an der Bruckner vornehmlich Choralpartien einfügt. So auch hier, und zwar im fünfstimmigen Streicherchor, dessen Oberstimme eine variierte, vor allem augmentierte Version der soeben zu Ende gegangenen Überleitung anstimmt und zu einer Figur umwandelt, die sich mit einer Stelle aus dem *Benedictus* seiner *f-Moll-Messe* als identisch erweist. Es ist die Vertonung der Worte »benedictus qui venit« im Solobass (vgl. dort T. 23 ff., wiederholt im Chorbass T. 98 ff.) – und zwar in ähnlichem Satz, in der gleichen Tonart und über gleichem Bassanstieg. Hier mag

die Stelle wie ein Zitat wirken, das freilich nicht so sehr die Worte mitschwingen lässt (wer kennt schon den Werkausschnitt?), als eher den choralartigen und konkret sakralen Ton der Bildung bestätigt. Wir können auch so sagen: Da das *Benedictus* selbst in As-Dur steht und (trotz der Tempovorschrift *Allegro moderato*) ganz den Adagio-Ton anstimmt, kann Bruckner das Zitat in seiner *Zweiten Sinfonie* gewissermaßen wie von selbst »unterlaufen« sein; es muss nicht als vorsätzlich eingesetzter Verweis auf eine konkrete Textstelle gelesen werden, sondern eher als intuitiver Einfall im Rahmen einer Formposition, an der sich der Prozess (oder die Gedanken) aus dem zu erfüllenden Formschema lösen und sich frei assoziierend in eine dem Ganzen ohnehin innewohnende Stimmung versenken können, gewissermaßen als besinnendes Innehalten vor der nächsten Aufgabe. Allerdings war Bruckner die Identität der Stelle durchaus gegenwärtig. Das zeigt die Stelle vor Beginn der Coda (Buchstabe O), der gleiche Freiraum zwischen den Blöcken: Hier wird das Zitat wiederholt, nunmehr aber nicht nur zwei, sondern vier Takte lang und im gesamten vierstimmigen Satz des *Benedictus* in derselben Tonart und einschließlich der Mittelstimmen. Auch die Textzeile ist nun in instrumentaler Form vollständig vorge tragen: »Benedictus qui venit in nomine Domini«. Die Vervollständigung dürfte aus Gründen erhöhter Schlussbildung vorgenommen sein, nicht wegen des Textes selbst. Blasphemie war Bruckner völlig fremd. Insofern kann nicht der konkrete Text gemeint sein, der hier (für wenige Eingeweihte) verschwiegen mitschwingt. Denn was hier »kommt«, ist nichts weiter als die Coda, die mit der Engführung des Hauptthemenkopfes den Satz in großer Ruhe beendet. Der fast sphärisch-verklärte Ausklang des Satzes (einschließlich eines Violinsolos mit Begleitung der ersten Flöte) wird so ins Weihevoll-Sakrale gefärbt, ein Tonfall, der freilich dem gesamten Adagio innewohnt.

Zwischen den beiden Zitatstellen aber erklang die Reprise, und zwar lediglich die des Hauptthemas. Diese Anlage wird für Bruckner zu einer der typischen Adagio-Formen (z. B. in der *Fünften*, *Siebten* und *Achten*):

**Formübersicht des Adagio der *Zweiten Sinfonie***

|                         | Exposition |          | Dfg/Mittelst.  |                | »Reprise«      | Coda      |
|-------------------------|------------|----------|----------------|----------------|----------------|-----------|
| Formteile               | A          | B        | A <sup>v</sup> | B <sup>v</sup> | A <sup>p</sup> | (aus A)   |
| Tonart                  | <i>As</i>  | <i>f</i> | <i>As</i>      | <i>b</i>       | <i>As</i>      | <i>As</i> |
| Partitur-<br>buchstaben |            | B        | E              | G              | K              | O         |

Das Adagio hat also eine Exposition mit zwei Themen, einen Mittelteil mit durchführungsartigen Elementen sowie eine Reprise nur des Hauptthemas. Das noch Sonatensatzform zu nennen, scheint fast ein wenig weit gegriffen. Denn man muss sich klar machen, dass die Themen zwar in unterschiedlichen Tonarten stehen, jedoch weder die sonst übliche Dominant- noch eine mediatische Spannung erzeugen. Vielmehr steht das zweite Thema in der Tonikaparallele, also einem Grundtonart-Ersatz. Ferner ist zu erkennen, dass die Durchführung wiederum mit dem Hauptthema in *As*-Dur beginnt, eine ebenfalls wenig formtypische Maßnahme, die allerdings der Parallelität der Thementonarten angemessen sein mag. Und schließlich ist festzustellen, dass die Reprise weit weniger Wiederholung der Exposition ist als die Durchführung. Sie setzt zwar wie jene mit der Wiederkehr des Hauptthemas ein, verwendet jedoch nur noch den Kopf des Themas (den ersten Viertakter), mit dem vor allem eines gestaltet wird: eine großartige Steigerung, die im Höhepunkt in die völlig entlegene Tonart *H*-Dur strahlend und durchbruchartig mündet (Buchstabe *L*), als sei hier ein großes Ziel erreicht, von wo aus dann aber ein ebenso breiter Spannungsabbau, der ebenfalls das Kopfmotiv verwendet, den Satz zurück in die Grundtonart und mit ihm in das *Benedictus*-Zitat führt. Wenn die kompositionsästhetische Begründung einer Reprise in der Formulierung des Satzzieles besteht, so ist diese Funktion hier erfüllt. Der Satz aber hat nicht die bogenförmige Geschlossenheit einer Wiederholungsanlage (A–B–A), sondern im Gegenteil eine durchgängige Steigerungsanlage, deren Glieder zwar klar voneinander abgesetzt sind, deren Neuanfang aber stets der Beginn einer nächsthöheren Steigerungsbewegung ist (in Buchstabenform: A–A'–A''), die in der »Reprise« (A'') zum höchsten Durchbruchpunkt gelangt (um im Schlussabschnitt zu stets ruhigem Satzende geführt zu werden). Man kann diese

Satzform auch als eine Folge gesteigerter Varianten der Themen beschreiben, von denen am Ende nur das eine allein zu dem Zweck übrig bleibt, mit ihm den grandiosen Adagio-Höhepunkt zu bestreiten. Freilich ist die *Zweite* darin noch nicht so weit wie dann die *Dritte* und die späteren Sinfonien. Sie führt ihren Höhepunkt noch gleichsam vorsichtig und wenig spektakulär aus. Das wird sich ändern, man denke nur an den vielleicht imposantesten Adagio-Höhepunkt der Kompositionsgeschichte, den in der *Siebten*, aber auch an ähnliche Stellen in allen Sinfonien ab der *Dritten*, deren Höhepunkte sich, meist sogar weit außerhalb der Grundtonart, mit dem übermäßigen Quintsextakkord in den Quartsextakkord der Zieltonart eindrucksvoll entladen. Gleichwohl ist das Prinzip hier klar ausgebildet, zumal auch die typischen Mittel der Adagio-Steigerungen schon gefunden sind, darunter die zunehmende Paraphrasierung des Themenkopfes durch rasche Skalen, Dreiklangs- und Umspielungsfiguren, die hier freilich noch – anders als später – frühzeitig vorbereitet werden und zwar erstaunlicherweise schon in der zweiten Version des »Gesangsthemas« (ab Buchstabe *C*).

Mit dem Adagio der *Zweiten* hat Bruckner nicht nur den feierlichen Ton gefunden, sondern auch die dazu gehörige Form (vgl. Formübersicht). Die *Erste* hatte noch die Wiederholungsform mit abgesetztem Mittelteil (der die späteren Gesangsthemen voranzunehmen scheint), aber schon die Paraphrasierungen und die Höhepunktbildung in der Reprise; die *Annullierte* dagegen hatte eine Durchführung beider Themen und eine Reprise mit Paraphrasierung des Hauptthemas, jedoch auch mit Wiederkehr des zweiten Themas. Bis auf das Adagio der *Sechsten* wird die in der *Zweiten* gefundene Form zur Grundlage aller Adagio-Sätze bei Bruckner.

## Das Finale

Mit über 800 Takten ist das Finale der längste Satz. Seine gigantischen Ausmaße stellen aber auch von vornherein ein Problem für Bruckner dar, das vor allem daran zu erkennen ist, dass er in der Fassung von 1877 drastische Kürzungen und Umarbeitungen vorgenommen hat (siehe unten). Problematisch ist vor allem, wie Bruckner seinen Gedanken der Überhöhung sowie die gegenüber dem Kopfsatz potenzierte Form der Steigerungen und Höhepunktbildungen einigermaßen in den Griff bekommt und letztlich erträglich hält. Auch dieses Finale erhält eine Einleitung, erstmals eine rasche (vgl. die *Annullierte*), die mit einer pausenlosen chromatischen Wechselnotenfigur (einer diminuierten Variante des Kopfmotivs aus dem ersten Satz) und kontrastierenden Tonleiterausschnitten eine sich über 32 Takte erstreckende Steigerung in Gang setzt und im Höhepunkt das Hauptthema des Satzes durchbrechen lässt. Der Durchbruchsgedanke ist also schon gleich zu Anfang exponiert. Das markante Thema selbst erklingt, wie in der *Ersten*, im Unisono und Fortissimo des gesamten Orchesters und wird im Wesentlichen durch seine Triolenfigur auf der Takteins sowie durch die stampfende Viertelfortsetzung gekennzeichnet, mit denen eine ansteigende Sequenz zu einem weiteren Höhepunkt geführt wird. Nach quasi ergebnislosem Abbruch auf der Dominante setzt erneut die Eröffnung ein und findet nach einer Modulation erneut zu einem Höhepunkt, der nun jedoch nicht in eine weitere Wiederholung des Hauptthemas mündet, sondern ebenfalls abgebrochen wird, um dem »Gesangsthema« Platz zu machen. Zur Brucknerschen Harmonik gehört es mittlerweile, dass der Übergang mediantisch erfolgen kann: Der Abbruch endete mit einem As-Dur-Septakkord (der nach Des-Dur zielt), das neue Thema aber erklingt in der Medianten A-Dur. Es ist, wie im Kopfsatz, ein Doppelthema aus anfänglicher Begleitfigur mit melodischer Kontur und hinzukommender Kantilene (*dolce*) in längeren Notenwerten, das nach einigen Entfaltungsversuchen auf der Dominante von G-Dur zum Stillstand kommt und in erneut mediantischer Rückung nach Es-Dur (und damit zur »richtigen« Seitensatztonart dieses c-Moll-Satzes) erneut ansetzt, um über einen weiteren internen Höhepunkt in eine Partie gleichför-

migen Stillstands zu münden. Umso überraschender setzt im vollen Tutti das Unisonothema ein (Buchstabe D), das freilich nichts anderes ist, als die (nur leicht variierte) Wiederholung des Hauptthemas. Und wie das Hauptthema eine Steigerung ausführte, so erst recht seine Variante, und zwar nachdrücklich durch dreimaligen Anstieg forciert, nach dem ersten Mal durch eine Skalenfigur der Bässe unterbrochen, beim zweiten Mal (T. 171f.) bereichert durch den Rhythmus des Fanfarenmotivs aus dem Kopfsatz und ebenfalls unterbrochen, diesmal mit Trompetenstößen im Rhythmus des Finale-Hauptthemas, um schließlich aus tiefster Tiefe mit einer einfachen Umspielungsfigur und in chromatischem Anstieg zum Haupthöhepunkt dieser Exposition in dreifachem Forte zu kommen (T. 199). Auch dieser Höhepunkt wird abgerissen, und es folgt die übliche Choralstelle, kein viertes Thema wie im Kopfsatz, sondern erneut ein Zitat: das »eleison, eleison« aus dem Schluss des *Kyrie* der *f-Moll-Messe* (vgl. dort T. 134–138). Dort war ebenfalls eine große Steigerung vorausgegangen und abrupt unterbrochen worden, worauf sich das ins Pianissimo zurückgenommene Solistenquartett ebenfalls in Ges-Dur mit seiner stillen Anrufung anschließt. Auch hier scheint Bruckner das Zitat gleichsam wie absichtslos »hineingeraten« zu sein, sich intuitiv aus der Parallelstelle der vorherigen Steigerung und ihrem Abbruch eingestellt zu haben. Eine weitergehende Bedeutung als die der Bestätigung des hier angestimmten Choraltens scheint nicht vorzuliegen – nicht mehr, aber auch nicht weniger als die erneut weihevoller Rücknahme aller lauten und effektvollen Steigerungszüge und stille Besinnung vor neuem Ansturm.

Die äußerst lange und komplexe Durchführung, die wir hier wieder nur summarisch behandeln können, verarbeitet vornehmlich die Elemente der Satzeinleitung sowie die des »Gesangsthemas«, streut aber auch an einigen Stellen das Umspielungsmotiv sowie den Fanfarenrhythmus aus dem Kopfsatz ein, findet freilich nur zu einem einzigen Steigerungszug, und zwar zum Schluss und als Hinführung in die Reprise (Buchstabe O). Das Finale-Hauptthema (und mit ihm das davon kaum unterscheidbare Unisonothema) wurde völlig ausgespart und findet so im (einzigen) Höhepunktdurchbruch der Durchführung umso entschiedener zu seinem grandiosen Auftritt

und bietet damit der Reprise selbst ihre gleichsam erfüllende, in diesem Fall tatsächlich zielführende Funktion. Die Wiederholung der Exposition ist wieder recht getreu und führt nach Verebben des Einleitungsteils zum »Gesangsthema« in C-Dur (Buchstabe Q) und nach dessen Ausklingen zur erneut abrupten Wiederkehr des Unisonothemas mit seinen Steigerungswellen, deren letzte wiederum im Höhepunkt abbricht (U), worauf das *Kyrie-Zitat* erneut in Ges-Dur folgt (obgleich die Passage zuvor statt in C- in As-Dur endete).

Wozu Exposition, Durchführung und Reprise den Vorlauf boten, wird nun in der Coda erreicht: der alles überstrahlende Höhepunkt des Satzes und des gesamten Werkes. Sie beginnt mit einer Variante der Satzeinleitung (bei V), führt wie dort zum Durchbruch des Hauptthemas (bei X), unterbricht den Steigerungszug (vor Y), um im Pianissimo der Holzbläser das Hauptthema des Kopfsatzes zu zitieren (»Im Tempo des ersten Satzes« steht eigens darüber) sowie die rankende Linie des Finale-»Gesangsthemas«. Durch diese Maßnahme, die Bruckner auch in späteren Sinfonien in entsprechender Form gern wiederholt, wird (wie schon an den Übergangsstellen zu Durchführung und Coda) ein Ort innehaltenden Besinnens eingeschaltet, ein Ort der »Epiphanie« der zentralen thematischen Figur(en): des chromatischen Wechselnotenmotivs des Hauptthemas (*as-g-fis-g*) als dem Urbild und Begleiter aller thematischen Bildungen des Werkes sowie unmittelbar darauf der schönen Dreiklangslinie des »Gesangsthemas« (die so ihre Herleitung aus dem Wechselnotenmotiv als dessen Krebsumkehrung mit schöner Dur-Aufhellung des *as* zum *a* und der Umkehrung zur Sexte unmittelbar deutlich macht). Dieser bedeutungsvolle Einbruch in die dramatische Schlussgestaltung steht jedoch als retardierendes Moment vor dem umso größeren und finalen Steigerungszug: einer aus leisen Anfängen des Einleitungsmotivs (Z) bis zum gigantischen Höhepunkt reichenden Kette permanent verdichteter Motivwiederholung, an dem das offensichtlich zentrale, alles besiegelnde Ereignis stattfindet: der Durchbruch zum Hauptthema des Finales, wie es seit der Exposition schon mehrfach erprobt wurde, sowie zugleich der Durchbruch zum Fanfarenrhythmus des Kopfsatzes (»Sehr schnell«). Hier wird also das Finalessthema mit einem Kopfsatzthema, das schon

als eigens exponiertes Höhepunktsthema auftrat, kombiniert und damit dem Schluss dieses Finales seine sinnstiftende Funktion gegeben: Schluss als doppelter thematischer Durchbruch, als krönendes oder thematisch (doppelt) gekröntes Werkziel und Werkende. Bruckner wird ab der *Dritten Sinfonie* kein Themenderivat mehr durchbrechen lassen, wie es der Fanfarenrhythmus hier ist, sondern das Hauptthema des Kopfsatzes selbst, dessen gesamtsinfonische Bedeutung damit erst recht über dasjenige des Finalsatzes gestellt wird, indem es hinzugezogen wird, um über den Finaleschluss hinaus das gesamte Werk angemessen beenden zu können. Wir sehen, dass die *Erste* und *Zweite* als Vorstadien dieses Finale-Typus gelten können.

### Frühe Wirkungsgeschichte

Die *Zweite* erklang erstmals im Rahmen des Abschlusskonzerts der Wiener Weltausstellung am 26. Oktober 1873 mit den Wiener Philharmonikern unter Bruckners Leitung. Zwar hatte Bruckner schon nach ihrer Fertigstellung versucht, die Sinfonie zur Aufführung zu bringen. Die Proben im Oktober 1872 müssen Berichten zufolge »sehr gefallen« haben. Franz Liszt sei sogar »davon ganz entzückt« gewesen (so Carl Ferdinand Pohl, der Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, auch als Biograph Joseph Haydns bekannt, in einem Brief, zitiert bei Göll.-A. 3/1, 224). Dennoch wurde das Werk vom Orchester schließlich abgelehnt. Otto Dessoff, der damalige Dirigent der Wiener Philharmoniker, soll erklärt haben, »die Symphonie sei Unsinn und es wäre unmöglich, sie aufzuführen« (Göll.-A. 3/1, 224). Bruckner vermerkte in seinem Schreibkalender: »I. Ablehnung« (Göll.-A. 3/1, 225), als hätte er geahnt, dass und wie viele weitere Ablehnungen es für ihn noch geben werde. Die Uraufführung selbst dürfte für Bruckner ein großer Erfolg bei Orchester und Publikum gewesen sein. Die Presse war geteilter Meinung. Eduard Hanslick ließ sich erstmals in aller Deutlichkeit vernehmen: Dem Werk sei

»ein sehr ernster, pathetischer Charakter ebensowenig abzusprechen [...], als zahlreiche schöne, bedeutende Einzelheiten. Obwohl der Totaleindruck durch eine unersättliche Rhetorik und allzu breite, mitunter haltlos zerfallende musische Form beeinträchtigt wird, war doch die [...] Aufnahme der Symphonie eine geradezu enthusiastische. [...] Herr Bruckner wurde [...] nach je-

dem Satze der Symphonie durch anhaltenden Beifall und wiederholten Hervorruf ausgezeichnet. Das Orchester [...] spielte die ungewöhnlich schwierige Komposition [...] meisterhaft.« (Neue Freie Presse, 18.10.1873, zitiert nach Göll.-A. 4/1, 245f.)

Was bei Hanslick anklingt, nämlich Lob von Einzelem und Kritik am allzu »musivischen« Ganzen, wird auch bei anderen Autoren laut, wie es zum festen Repertoire der Rezeptionsgeschichte Brucknerscher Sinfonien zu Lebzeiten des Komponisten werden sollte, dass sich Gegner bissig bis spottend, Anhänger dagegen mit ebenso übertriebenem Enthusiasmus äußerten. Mit der *Zweiten*, die äußerlich also (anders als die nächstfolgenden Sinfonien) noch ein grandioser Erfolg war, gerät Bruckner zwischen die Mühlsteine der Wiener Kritik, grob betrachtet zwischen die Lager von Konservativen und »Neudeutschen« (oder »Wagnerianern«). So schreibt Ludwig Speidel, meist Befürworter Bruckners, im *Fremdenblatt* vom selben Tag: Auch wenn »man nicht sagen kann, daß das Ganze [die Sinfonie als ganze] die gestellte Aufgabe glücklich gelöst habe«, so trete uns doch

»aus dieser Symphonie eine musikalische Persönlichkeit entgegen, welcher die zahlreichen Gegner, die sich gefunden, nicht würdig sind, die Schuhriemen aufzulösen. Er kann lächeln über seine Widersacher, denn an Wissen und Können stehen sie unendlich weit unter ihm.« (zitiert nach Göll.-A. 4/1, 248)

Dass schon bei der Uraufführung der *Zweiten* nicht nur von »Gegnern« Bruckners die Rede ist, sondern das Publikum auch bereits in zwei Lager geteilt zu sein scheint und überwiegend aus Gründen der Zugehörigkeit zu einer »Partei« urteilt, ist der Kritik des Musikhistoriographen August Wilhelm Ambros in der *Wiener Abendpost* vom 18. Oktober 1873 zu entnehmen. Die Sinfonie sei zwar mit »tosendem Beifall aufgenommen« worden; es war jedoch

»nicht die begeisterte Zustimmung einer unwillkürlich hingerissenen Menge, es war der spektakulöse und tendenziöse Lärm eines Publikums, das über den Erfolg schon im vorhinein mit sich einig ist, die Sache mag aussehen wie sie will. [...] Wir wissen im voraus, ob wir applaudieren oder zischen werden, je nachdem der Komponist Hinz oder Kunz heißt.« (zitiert nach Göll.-A. 4/1, 250f.)

Ambros erkannte die Bedeutung des Werkes und auch die Befähigung des Komponisten. Insofern riet er, wenn man für den »wirklichen Wert seiner Symphonie einen verlässlichen Maßstab« gewinnen wolle, so dürfe Bruckner die Sinfonie nicht

dem voreingenommenen Wiener Publikum präsentieren, »sondern er lasse sie im Leipziger Gewandhause und dann vorsichtswegen in Berlin aufführen. Schlägt sie auch da durch, so hat sie die Feuerprobe bestanden.« Auch Ambros geißelte die Wagner-Nähe, die schon die Zeitgenossen an dieser Sinfonie wahrnahmen, und hatte kein Verständnis dafür, »daß ein Mann von solchem Talent, statt auf den eigenen festen Füßen kühn und mutig den Weg zum Tempel des Ruhmes zu gehen, es vorzieht, hinten aufs Bedientenbrett des Wagnerschen Triumphwagens zu springen und sich hinaufkutschieren zu lassen« (Zitate nach Göll.-A. 4/1, 253).

#### Die Fassung von 1877

Bruckner hat die *Zweite* nach der Uraufführung und in den folgenden Jahren einer umfangreichen und drastischen Änderung, insbesondere zahlreichen Kürzungen unterzogen und so am 20. Februar 1876 mit den Wiener Philharmonikern aufgeführt. Wieder äußerte das Publikum große Begeisterung, die, laut Hanslick, am Ende von einer »enthusiastische[n] Partei« aber derart übertrieben wurde, dass »der übrige Teil des Publikums lauten Protest durch anhaltendes Zischen« erhob (Neue Freie Presse, 22.2.1876, zitiert nach Göll.-A. 4/1, 392). Anschließend hat Bruckner das Werk vermutlich für eine weitere Aufführung erneut überarbeitet und von seiner Partitur 1877 eine Kopistenabschrift anfertigen lassen. Einige weitere Revisionen wurden 1892 vor der Drucklegung des Werkes unter Bruckners Aufsicht vorgenommen. Grob betrachtet haben wir also drei Fassungen des Werkes: die von 1872 (1. Fassung), die zwischen 1873 und 1877 entstandene (2. Fassung) sowie die Druckfassung, die die Wiener Philharmoniker am 25. November 1894 unter der Leitung von Hans Richter aufführten. Älteren Maßstäben nach müsste die Druckfassung die Fassung letzter Hand sein. Bei Bruckner aber ist alles anders. Da man im 20. Jahrhundert zunächst der Ansicht war, viele Änderungen seien nicht von ihm oder nicht freiwillig, sondern durch äußeren Einfluss vorgenommen und damit nicht authentisch (zumal in der Tat auch ohne Bruckners Mitwirken Änderungen von anderer Hand stammen), war man bei der Alten Gesamtausgabe der Meinung, man könne



»Bruckners symphonisches Werk von zeitgebundenen äußeren Einwirkungen [...] befreien« (Robert Haas im Vorwort zu AGA II, Leipzig 1938) und von jeder einzelnen Sinfonie eine »Originalfassung« herstellen. Der Ausgabe der *Zweiten* legte man in diesem Sinne »die Fassung von 1877 als letzte Willensäußerung« zugrunde, glaubte aber zugleich, sich »in vielen Einzelheiten an die 1. Fassung« halten zu sollen. Diese Mischfassung erhielt den ebenso suggestiven wie irreführenden Titel »Originalausgabe«, bis 1965 Leopold Nowak eine Version vorlegte, die die Fassung von 1877 wiedergibt (jedoch nach wie vor die »vi-de«-Zusätze aus der 1. Fassung enthält). Erst 2005 konnte William Carragan in der NGA die 1. Fassung von 1872 und 2007 die 2. Fassung in einer revidierten Version vorlegen.

Im gegebenen Rahmen können hier nur die wichtigsten Änderungen auf der Grundlage der Fassungen von 1872 und 1877 angesprochen werden (vgl. im Einzelnen W. Carragans Vorworte, Anmerkungen und die Kritischen Berichte zum Notentext in der NGA II/1 und II/2 von 2005 bzw. 2007). Die offensichtlichsten Änderungen der 2. Fassung sind:

- Umstellung der Mittelsätze zu der bis dahin meistgebräuchlichen Reihenfolge: langsamer Satz – Scherzo;
- Umbenennung des langsamen Satzes von *Adagio. Feierlich, etwas bewegt* in: *Andante. Feierlich, etwas bewegt*, wobei sich die Tempoänderung nirgends in Änderungen am Satzbau widerspiegelt;
- eine gewisse Vereinfachung der paraphrasierenden Begleitfiguren;
- Auslassung der (entsprechend angezeigten) Binnenwiederholungen im Scherzo (was der Praxis seit der *Dritten* entspricht);
- Beseitigung diverser (meist paarweise auftretender) Generalpausen (die der 1. Fassung den Spitznamen »Pausen-Sinfonie« eingebracht hatten), so im 1. Satz vor der Reprise (bei Buchstabe M) oder der Unterbrechung der Schluss-Steigerung (bei Buchstabe S); zu Anfang des ersten und zweiten Trioteils (vor der Coda wurden allerdings zwei Pausentakte hinzugefügt); im langsamen Satz vor dem zweiten *Benedictus*-Zitat (Buchstabe O) und vor allem im Finale:

z. B. in der Exposition vor der Wiederholung des Hauptthemas sowie vor Beginn des »Gesangsthemas« (bei Buchstabe B bzw. C) und entsprechend in der Reprise vor der Hauptthemenwiederholung (P), ferner zu Beginn der Durchführung (G) oder in der Coda (vor W);

- etliche ersatzlose Streichungen, so z. B. der ganze erste Teil der Coda des Kopfsatzes, der anschließend ja erneut einsetzt (Buchstabe R der 2. Fassung entspricht S der 1. Fassung); im langsamen Satz die gesamte paraphrasierte Wiederholung des »Gesangsthemas«, so dass der Überleitung sofort die »Durchführung« mit Verarbeitung des Hauptthemas folgt (in NGA II/2 mit »vi-de« gleichwohl abgedruckt); und vor allem im Finale wurde drastisch gestrichen, insgesamt von 806 auf 613 Takte: die Überleitung zur Coda einschließlich des »eleison«-Zitats aus der *f-Moll-Messe* (2. Fassung U ~ 1. Fassung V) sowie der gesamte erste Steigerungszug, einschließlich der Zitate aus Kopfsatz und Finale, so dass in der 2. Fassung nur noch die letzte Steigerung ohne die an sich typische Unterbrechung übrigbleibt;
- Strich eines (etwas sperrigen) Durchführungsteils im Finale (T. 305–360) und Ersatz durch einen (eingängigeren) neuen, deutlich kürzeren Abschnitt (T. 290–307), den Bruckner im Autograph eigens mit »neuer Satz« überschrieb.

Ferner hat Bruckner in der 2. Fassung an verschiedenen Stellen die thematischen Konturen geschärft, am auffälligsten im Steigerungseinbruch des Kopfsatzschlusses, wo das Kopfmotiv-Zitat in den Celli eine genaue Gegenbewegung in den Klarinetten erhält (Buchstabe S), oder in der Finale-Stretta (»Sehr schnell«), wo nicht nur die Bässe, sondern der gesamte Streicherapparat sowie die Posaunen das Hauptthema des Finales mitzuspielen haben.

Insgesamt sind die Änderungen durch die Absicht zur Kürzung, zur Straffung, Unterbindung der krassen Zäsuren sowie durch ein erhöhtes Maß an Profilbildung des Thematischen gekennzeichnet. Sie dokumentieren einen neuen Stand in Bruckners sinfonischem Konzept, ohne das ursprüngliche zu negieren. Aufführbar (und gültig) sind beide Fassungen, für ungültig erklären sollten wir dagegen die »Originalausgabe« von 1938.

## Literatur

- Deutsch, Otto Erich (Hrsg.): Schubert. Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (= Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII: Supplement, Bd. 5). Kassel u. a. 1964.
- Finscher, Ludwig: Zur Stellung der »Nullten« Symphonie in Bruckners Werk. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 63–79.
- Grandjean, Wolfgang: Konzeptionen des langsamen Satzes. Zum Adagio von Anton Bruckners Erster Symphonie. In: Bruckner-Jahrbuch 1991/92/93. Linz 1995, 13–24.
- Hawkshaw, Paul : The Date of Bruckner's »Nullified« Symphony in D Minor. In: 19th Century Music 6,3 (1983), 252–263.
- : Art. »Kitzler-Studienbuch«. In: Bruckner-Handbuch 1996, 233–234.
- Kitzler, Otto: Musikalische Erinnerungen. Brunn 1904.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Marschner, Bo: Die chronologischen Probleme der »Nullten« Symphonie Bruckners. In: Bruckner-Jahrbuch 1987/88. Linz 1990, 53–62.
- : Zu den frühen Orchesterwerken Anton Bruckners. In: Bruckner-Fest Würzburg 7.–10. Oktober 1993, Programmbuch. Würzburg 1993, 10–17.
- Marx, Adolph Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bde. Leipzig 1837–47.
- Notter, Werner: Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 14). München 1983.
- Redepenning, Dorothea: I. Symphonie in c-Moll. Ein »kecker Besen«. In: Renate Ulm (Hrsg.): Die Symphonien Bruckners. Kassel 2002, 62–70.
- Richter, Ernst Friedrich: Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse. Leipzig 1852.
- Röder, Thomas: Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 26). Stuttgart 1987.
- Rzehulka, Bernhard: II. Symphonie in c-Moll. In: Renate Ulm (Hrsg.): Die Symphonien Bruckners. Kassel 2002, 81–89.
- Schipperges, Thomas: Zur Wiener Fassung von Anton Bruckners Erster Sinfonie. In: Archiv für Musikwissenschaft 47 (1990), 273–285.
- Sennefelder, Doris : Symphonie in d-Moll (Die »Nullte« oder »Annullierte«). In: Renate Ulm (Hrsg.): Die Symphonien Bruckners. Kassel 2002, 43–51.
- Steinbeck, Wolfram: Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte »ungültig«? In: Siegfried Kross (Hrsg.): Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Tutzing 1990, 545–569.
- : »Dona nobis pacem«. Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 87–96.
- : Bruckners »keckes Beserl«. Zu den Fassungen der Ersten Symphonie. In: Reinmar Emans (Hrsg.): Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag. Laaber 2007, 189–200.

## Die *Dritte* und *Vierte Sinfonie*

von Thomas Röder

Ein einziges ›Flow‹ umschließt die Herstellung der *Dritten* und *Vierten Sinfonie*. Bruckner war ›im besten Alter‹, die ersten Bayreuther Festspiele von 1876 warfen ihren Schatten voraus, so auch in Wien, wo mit der Gründung des Akademischen Wagner-Vereins 1873 die ›zukunfts-musikalischen‹ Musiker und Enthusiasten sich ein Forum schufen. Bruckner trat dem Wagner-Verein bekanntlich bei, nachdem Wagner selbst die Widmung der noch unfertigen *Dritten Sinfonie* angenommen hatte. Die »zahme« *Zweite Sinfonie*, die durchaus zum Ausdruck bringt, dass er »in Wien ganz zusammengeschock« worden sei (Briefe 2, 119), war nun überwundene Vergangenheit wie auch die Schreckensstarre, die ja in der Wiener Frühzeit den Komponisten zur Aufgabe des Projekts einer d-Moll-Sinfonie, der heutigen *Annullierten*, führte.

Und als ob er noch nicht alles gesagt habe, als ob er mit einem Mal einen ihm gemäßen Weg gefunden habe, als ob er mit einem Mal spürte, dass die Zeit drängt, machte sich Anton Bruckner kaum zwei Tage nach der Vollendung seiner *Dritten Sinfonie* an das Nachfolgewerk. Das weitere Schicksal dieser beiden Kompositionen verlief in jeweils ähnlicher Weise; letztlich sind die Überarbeitungen als der Tribut zu betrachten, den der Komponist für die Anpassung seiner überbordenden Ideen an die Pragmatik des Konzertbetriebs zu entrichten hatte. Hier erweist sich Bruckner eben nicht als der seiner Zeit gänzlich entrückte Visionär.

### Die *Dritte Sinfonie*

#### Stellung im Gesamtwerk

Die *Dritte Sinfonie* in d-Moll ist in vielerlei Hinsicht mit dem sinfonischen Œuvre ihres Komponisten verflochten. Zum einen verbindet die gemeinsame Tonart das Werk mit der *Annullierten Sinfonie* von 1869, zum anderen mit dem großen Torso der *Neunten*. Die tonartliche Beziehung führt überdies zurück (oder hinauf) zu Beethovens Chorsinfonie, wurde vom Publikum stets mitgedacht, bevor ein Ton erklang, meldete von daher unmissverständlich den höchsten sinfonischen Anspruch an. Zuweilen wurde die Ansicht vertreten, dass Bruckner mit der *Dritten Sinfonie* die Unfertigkeiten der *Annullierten* ansatzweise korrigiert, schließlich aber dem d-Moll-Ideenkreis mit der *Neunten* ein gültiges Gewand zu geben versucht habe. Doch ist es die *Dritte*, an der erstmals das Beethovensche Verfahren des dynamisch-thematischen ›Vorhangs‹ bei Bruckner manifest wird. Zugleich, über den Titel, und somit ebenfalls die Aufmerksamkeit lenkend, wird der zweite von Bruckners »Leitsternen« (Blume 1952, 371) ins Blickfeld gerückt: Richard Wagner.

Hinter dieses Werk gab es kein Zurück mehr, und allgemeiner Einschätzung nach ist in der »Wagner-Sinfonie« (vgl. Briefe 1, 153) der »echte und ganze Bruckner als fertige und abgeschlossene Erscheinung« erstmals zu finden (so, als einer der Ersten, schon 1905 Rudolf Louis; Louis 1905, 195). Bemerkenswert an einem solchen Urteil ist, dass es anhand einer Partitur getroffen wurde, die in der Epoche des »späten« Bruckner entstand – und, als Ergebnis zweier Überarbeitungen, in der Tat als

»fertig und abgeschlossen« gelten konnte. Die *Dritte Sinfonie* bietet mit dieser Partitur einen diachronischen Überblick über Bruckners eigene Perfektionierungsversuche, und dies über einen Zeitraum von sechzehn Jahren, während derer Stilmomente der *Fünften* und der *Achten Sinfonie* einfließen. Wenn man dem Werk eine bahnbrechende Rolle zuschreiben möchte und hierfür die erste, 1873 entstandene, im Vorfeld ihrer Aufführung schon gescheiterte Fassung heranzieht, so können einige Punkte die Scharnierfunktion der *Dritten* über die Patenschaft Beethovens und Wagners hinaus belegen:

- Das Potenzial einer knappen, signalhaften Formulierung wird vom Komponisten als satzübergreifende, omnipräsente Marke ausgeschöpft.
- Mit den mannigfachen enggeführten Versionen vor allem des auf seine ersten vier Töne reduzierten Hauptthemas, seine augmentierten, diminuierten oder inversen Metamorphosen oder seine Verwendung als Cantus firmus führt Bruckner »kontrapunktische« Verfahren der Variantenbildung in seine Sinfonik ein.
- Eines der Hauptkennzeichen von Bruckners Sinfonik, die zyklische Durchdringung der Sätze und, vor allem, die thematische Apotheose am Ende des Finales, wird mit der *Dritten Sinfonie* in geradezu musterhafter Art in sein sinfonisches Gestalten eingeführt.
- Ins Profil der Binnensätze werden zwei Aspekte eingebracht: Die dynamische Aufgipfelung des langsamen Satzes wird erstmals in Form eines plakativen Quartsextakkords arrangiert, und mit dem Scherzo der *Dritten* etabliert sich der Brucknersche »Tanzsatz«-Typus erstmals in gültiger Form. Kennzeichen hierfür ist der kadenzlose Themenschluss, somit das Vermeiden jeglichen Erinnerungsrests an die Zopfigkeit ordentlicher Schlussbildungen.
- Die über die klassische Orchesterbesetzung hinausgehende Verwendung von drei Trompeten kann freilich nur als erstes, wenngleich bedeutsames Anzeichen einer kontinuierlichen Aufrüstung der Blechbläsergruppe gewertet werden.

## Entstehung – Fassungen – Überlieferung und Ausgaben

Kein anderes Werk Bruckners ist so dicht überliefert wie die *Dritte Sinfonie*. Drei komplette Fassungen sind in Handschriften erhalten, zahlreiche abgelegte Manuskripte enthalten wichtige Zwischenstufen, und parallel entstandene, oft vom Komponisten eigenhändig bearbeitete Abschriften ermöglichen eine weitere Absicherung der Texte. Schließlich kamen schon zu Lebzeiten Bruckners zwei gedruckte Ausgaben der »Wagner-Sinfonie« heraus. Im Folgenden werden im chronologischen Durchgang die drei Etappen der Werkentstehung dargelegt, deren Endpunkte jeweils mit einer »Fassung« der »Wagner-Sinfonie« dokumentiert sind.

### 1872–1874

Bruckner arbeitete sich bei der Komposition »am Werk entlang« durch die vier Sätze. Der erste Satz entstand in der Zeit zwischen dem 11. September 1872 (Abschluss der *Zweiten Sinfonie*) und dem 23. Februar 1873 (erstes Datum am Ende). Bevor das unmittelbar im Anschluss daran begonnene Adagio mit dem 24. Mai »fertig« gestellt wurde, begann der Komponist die Arbeit am Scherzo (11. März). Vom 25. Mai bis zum 16. Juli beschäftigte er sich erneut mit dem ersten Satz sowie vermutlich mit den beiden Binnensätzen; Scherzo und Trio kamen am 27. Juli zum Abschluss. Der gesamte August 1873 gehörte der Komposition des Finales. Bruckner befand sich seit spätestens dem 9. August in Marienbad, wo er am 31. August die vorläufige Fertigstellung der Arbeit am Finale dokumentierte.

Auf der Rückreise von dort machte Bruckner einen kleinen Umweg über Bayreuth, um – vermutlich kurzfristig angemeldet – Richard Wagner sowohl die Partitur der *Zweiten* als auch der *Dritten Sinfonie* zur Widmung anzutragen. Wagner entschied sich, offensichtlich zum Wohlgefallen Bruckners, für die *Dritte Sinfonie*. Von November bis zum 31. Dezember »nachts« arbeitete Bruckner schließlich den Finaleentwurf aus.

Mit einer Abschrift, nämlich der mit »9. Mai 1874« datierten Widmungskopie für Richard Wagner, hat sich der Werktext der ersten Fassung im Besitz der Familie Wagner unentdeckt und unbe-

rührt bis in die 1930er Jahre erhalten. Mit Hilfe dieser Kopie lässt sich in den von Bruckner weiterhin verwendeten oder auch ausgeschiedenen Arbeitsmaterialien eine auf weiten Strecken autografe erste Fassung rekonstruieren.

Eine weitere, heute noch erhaltene Partiturkopie war vermutlich als Dirigierpartitur gedacht; die Existenz eines dazugehörigen Stimmensatzes konnte bisher nicht belegt werden. Ob nämlich 1874 ein Probespiel mit den Wiener Philharmonikern stattgefunden hat, ist nicht sicher. Bruckner wurde wohl seinerzeit darüber im Unklaren gelassen, doch müssen wenigstens die Voraussetzungen für ein Probespiel geschaffen gewesen sein (Briefe I, 153 f.).

Eine moderne Edition dieser Fassung, von Robert Haas betreut, stand bereits 1944 kurz vor der Fertigstellung, doch ging das Material hierzu bis auf zwei Abzüge der Partitur sowie einen handschriftlichen Stimmensatz durch Kriegseinwirkung verloren. Erst seit 1977, mit der von Leopold Nowak im Rahmen der Gesamtausgabe herausgegebenen Partitur der »Wagner-Sinfonie« von 1873, war das vergleichende Studium der ersten Versionen dieses wichtigen Werks möglich. Die Ausgabe beruht weitgehend auf der Bayreuther Widmungsabschrift.

#### 1874–1880

Der Erstdruck der zweiten Fassung (aus dem Jahr 1879) bildet den vorläufigen Abschluss einer Evolution, die durch drei Probeaufführungen und ebenso viele Ablehnungen von Seiten der Wiener Philharmoniker (1874, 1875, 1877) ging. Weitere Kräfte wirkten noch dadurch auf die Umgestaltung, dass Bruckner von 1876 an die *Vierte Sinfonie* in Berlin zu lancieren versuchte (und ebenso harten Widerstand zu spüren bekam), sowie, anlässlich der Wiederaufführung der *Zweiten Sinfonie* im selben Jahr, direkten Austausch mit den Instanzen des Aufführungsbetriebs hatte. Vor allem war es die aus eigener Einsicht betriebene Revision des Taktgruppenbaus, deren systematische Anwendung auf alle bisher verfassten großen Kompositionen Bruckner spätestens im Lauf des Jahrs 1876 beschäftigte und die einen nicht zu unterschätzenden Anstoß für weitere Änderungen gab.

Auf diesem Weg wurden zahlreiche Manuskriptbögen der *Dritten Sinfonie* neu geschrieben; die verworfenen Partien sind, teilweise gar in Doppelversionen, schon zu Lebzeiten Bruckners als Souvenirs verschenkt worden und somit verstreut überliefert. Vom Adagio existieren Bruchstücke, die zusammengesetzt eine eigenständige Fassung dieses Satzes (ediert als »Adagio Nr. 2«) ergeben. Der Text dieses auf Oktober 1876 zu datierenden Adagio ist überdies partiell – freilich gestrichen oder mit dem späteren Wortlaut überklebt – in den handschriftlichen Orchesterstimmen erhalten, die als weiterer Überlieferungsstrang hinzutreten und nach dem 25. April 1877 erstellt wurden, als nämlich Bruckner seine *Dritte* erneut für »fertig« erklärte. Nach dem Befund dieser Notentexte sowie von Bruckners Arbeitsmaterial wurde allerdings im Lauf des Oktober 1877 der Höhepunktsabschnitt des Adagio umkomponiert sowie das Herzstück der Finale-Durchführung entfernt, beides vermutlich auf Wunsch von Hofkapellmeister Johann Herbeck, dem designierten Dirigenten der ersten Aufführung. Herbecks unerwarteter Tod Ende Oktober nötigte Bruckner zum Dirigat. Die gegen alle Widrigkeiten durchgesetzte Aufführung am 16. Dezember 1877, als letzter Punkt eines »Gesellschaftskonzerts«, wurde ein Misserfolg. Obwohl die Sinfonie um etwa 20 Minuten auf eine Dreiviertelstunde gekürzt wurde, strapazierte sie das Aufnahmevermögen eines Matinée-Publikums, dem ohnehin, so der Kritiker Eduard Schelle, zuvor schon »an Musik des Guten zuviel« geboten wurde (vgl. die Dokumentationen bei Klüppelholz 1983, Röder 1997, Wagner 1979). Wie einzelne Zeitungsberichte bestätigen, war es trotz aller Mankos möglich, die spezifische Qualität der Komposition auch bei der Aufführung zu erfassen. Hauptzeuge hierfür ist jedoch vor allem der damals 36-jährige Musikalienhändler und Verleger Theodor Rättig. Mit ihm trat eine Persönlichkeit auf den Plan, die ein aktives Interesse an Novitäten bewegte. Rättig wohnte bereits den anscheinend wenig erquicklichen Proben bei und fasste den Entschluss, das Werk »in würdigster Form« (Röder 1997, 385) auf eigene Kosten erscheinen zu lassen. Erstaunlicherweise kam es nie (zumindest gibt es kein Anzeichen) zu einer herzlichen und dauerhaft produktiven Beziehung

zwischen Bruckner und dem ersten Verleger, der sich für eine seiner Sinfonien engagierte.

Die Abschrift, die Bruckner frühestens im Februar 1878 als Stichvorlage anfertigen ließ, entspricht im Großen und Ganzen dem Stand vom November und zeigt, dass der Komponist auf keinen Fall mehr hinter die, wie auch immer zustande gekommenen, Änderungen fallen mochte: Die Kürzungen im Finale wurden beispielsweise nicht mehr rückgängig gemacht. Ob diese Abschrift ursprünglich die in der Arbeitspartitur nachgetragene und mit dem 30. Januar 1878 datierte Coda zum Scherzo enthielt, muss offen bleiben. Die Coda wurde jedenfalls noch vor der Drucklegung verworfen. Letzte Änderungen wurden nur noch in der Stichvorlage getätigt, so dass der Erstdruck in Details nicht mehr den Text von Bruckners Autograph bietet. Zum Überlieferungs-bündel dieser Fassung zählt überdies der Klavierauszug, den Gustav Mahler und Rudolf Krzyszanowski hergestellt hatten. Die Varianten, die dieser Klavierauszug enthält, deuten auf eine mündliche Verständigung zwischen Komponist und Bearbeitern. Aufgrund der Kooperation kamen die ersten drei Sätze der Arbeitspartitur in den Besitz von Gustav Mahler. Sie waren somit während der Zeit des Nationalsozialismus der deutschen Musikforschung entzogen und konnten erst 1948 von Alma Werfel für die Österreichische Nationalbibliothek zurückgekauft werden.

Nun erst war es möglich, die Fassung 1877/78 anhand von Bruckners Eigenschrift zu erschließen. Diese Fassung, in der die eigentlich verworfene Scherzo-Coda als Novum inkorporiert war, erschien 1981 als Band III/2 der Gesamtausgabe. Sie enthält Anmerkungen von Bruckners Hand, die vermutlich sein Dirigat von 1877 betreffen und klar machen, dass er damals aus den vielfach geschundenen Blättern seiner Arbeitspartitur zu dirigieren hatte.

Mit der seit 1950 vorliegenden Neuausgabe des seltenen Erstdrucks von 1879 versuchte der ehemalige Mitarbeiter von Robert Haas, Fritz Oeser, die musikalische Welt auf die seiner Meinung nach »reife Gestalt« der 2. Fassung der *Dritten* Bruckners aufmerksam zu machen, stieß jedoch auf wenig Resonanz.

1880–1889

Rüttigs Druck fand so gut wie keinen Interessenten. Erst die Aufmerksamkeit, die dem Komponisten im Gefolge der Leipziger Aufführung der *Siebten Sinfonie* entgegengebracht wurde, initiierte eine kleine Serie von sieben Konzerten in den Jahren 1885 und 1886. Immerhin erklang die »Wagner-Sinfonie« hierbei in Frankfurt und Dresden, Amsterdam, Utrecht, New York und zweimal in Den Haag.

In Wien propagierten die Brüder Schalk ihre eigenen Klavierarrangements der *Dritten*; sie dürften darunter gelitten haben, dass Mahler den Klavierauszug erstellte. Diese Konstellation sollte für die Geschichte des Werks noch bedeutsam werden: Bruckners Schüler konnten Anfang 1888 Rüttig davon überzeugen, dass die »Wagner-Sinfonie« einer gründlichen Revision bedürfe, um im Konzertleben Erfolg zu haben, und tatsächlich bekam der Verleger daraufhin nach und nach gut 50 Partiturseiten, die er in Leipzig stechen ließ. Doch intervenierte Gustav Mahler, der sich Ende Juni oder Anfang Juli in Wien aufhielt, bei Bruckner selbst und brachte das Unternehmen zum Leidwesen von Bruckners Helfern, allen voran Josef und Franz Schalk, zu einem vorläufigen Ende. Alles an dem Werk sei gut und solle bleiben, so Mahler. Bruckner, der offenbar bis dahin die Redaktionsarbeit seiner Freunde nach kurzer Durchsicht absegnete, intensivierte von Mitte Juli an diese Arbeit am gerade anstehenden Finale der *Dritten*, und es ist durchaus möglich, dass es Mahlers Eingreifen war, was ihn dazu bewog, die ersten drei Sätze erneut und in eigener Regie anzugehen und hierzu den von Mahler für gut befundenen Erstdruck zur Grundlage zu machen. Die bereits fertig gestochenen 52 Platten kamen 1890 zur Einschmelzung. Theodor Rüttig war nicht mehr bereit und in der Lage, das Unternehmen weiterhin zu unterstützen, woraufhin Kaiser Franz Joseph 1000 fl. aus seiner Privatkasse zur Verfügung stellte, um den Neustich überhaupt noch zu ermöglichen.

Bruckner arbeitete also die letzte Fassung der »Wagner-Sinfonie« anhand der gedruckten Partitur von 1879 sowie einer von Franz Schalk geschriebenen, in der musikalischen Form weiter komprimierten handschriftlichen Version des Finales aus. Den Verlauf seiner Revisionsarbeit doku-

mentierte der Komponist anhand überaus zahlreicher Datumseinträge; demnach begann er mit dem Finale am 5. März 1888 und ging sodann nacheinander den ersten Satz, das Trio, Adagio und schließlich, an zwei Tagen (3. und 4. März 1889), das Scherzo durch.

Weil das Finale auf einer Quelle beruht, deren Grundschrift nicht von der Hand Bruckners herührte, geriet diese dritte und letzte Fassung spätestens seit ihrer Veröffentlichung im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe (NGA) in den Verdacht mangelnder Authentizität. Es zeigte sich jedoch, dass Schalks Manuskript äußerst sorgfältig von Bruckner überarbeitet wurde, so dass die Frage der ›Echtheit‹ als hinfällig zu betrachten ist. Möglicherweise handelte es sich bei den bereits erwähnten 52 eingeschmolzenen Stichplatten ebenfalls um Bearbeitungen der ersten drei Sätze, hergestellt in der Art, wie sie von Ferdinand Löwe zur *Vierten Sinfonie* bekannt sind. Bruckner zog es jedoch vor, Detailänderungen dieser Sätze direkt in seinem Handexemplar des Drucks von 1879 vorzunehmen und größere Umkompositionen auf Einlageblättern festzuhalten. Die »neue Auflage« der »Wagner-Sinfonie« von 1890 beruht auf diesen beiden vorgenannten Komponenten; ein unbekannter Redaktor (vielleicht Josef Schalk) änderte schließlich – vermutlich eigenmächtig – noch einige unwesentliche Stellen in den fertig gestochenen Druckplatten.

Am 21. Dezember 1890, als Hans Richter in Wien die neue Bearbeitung der »Wagner-Sinfonie« aus der Taufe hob, war der lange, 18 Jahre währende Formationsprozess der Sinfonie zu Ende. Bruckner erklärte, dass ihm diese Version »ins Herz gewachsen« sei (Briefe 2, 106), dass er von der »alten Bearbeitung [...] nichts mehr wissen« wolle (Briefe 2, 205).

Allein diese Partitur repräsentierte bis zum Erscheinen des entsprechenden Gesamtausgabenbands das Werk. In zahlreichen Formaten, Neu- und Nachdrucken war sie weit verbreitet und wurde 1961 letztmals herausgegeben (Nachweise bei Röder 1997, 346 ff.). 1959 erschien, von Leopold Nowak ediert, mit Band III/3 der NGA die *Dritte Sinfonie* nach der Lesart der Stichvorlage, also mit kleinen textlichen Differenzen zum Druck von 1890, bezeichnenderweise aber ohne den Anspruch, eine »Originalausgabe« zu sein.

## Die »Wagner-Sinfonie«: Beschreibung nach der Fassung von 1889

Folgt man einigen Zeitungsberichten über die Aufführung von 1890, so war auch bei diesem Konzert eine Fluchtbewegung im Publikum zu beobachten, allerdings heftigst übertönt von der nun doch recht zahlreich gewordenen Menge junger Verehrer Bruckners. Und Eduard Hanslick gibt mit der Erwähnung einiger Details zu erkennen, dass er beide Versionen verglichen hatte. Er kommt zu dem Schluss, dass sich »diese Neubearbeitung [...] nicht wesentlich von der ersten Fassung« (also der heute als 2. Fassung bekannten) unterscheidet (Hanslick 1989, 52 f.; Röder 1997, 417). Aus diesem mehr pragmatischen Grund sowie aus der immer noch leichten Dominanz dieser Fassung im Musikleben, schließlich auch aus Respekt vor Bruckners letzten Äußerungen zum Werk sei die »Wagner-Sinfonie«, soweit möglich, zuerst in der letzten Fassung besprochen.

### 1. Satz

Der 651 Takte lange Sonatensatz ist expansiv angelegt; den einzelnen Gestalten wird Raum zur Entfaltung ihrer spezifischen Bewegung geboten. Alle drei Gestaltungsfelder der Exposition enthalten jene grellen, allein von einem unbedingten Willen zum Ausdruck motivierten Kontrastbildungen, die dem gesamten Werk seine Physiognomie geben. Über alle Fassungen hinweg beibehalten wurde der zweimalige Crescendo-Anlauf zu Beginn, in dessen Gewebe hinein das sinfonische ›Überthema‹, das signalhafte ›Motto‹ erklingt, der heraldischen Trompete anvertraut. Am Ende des Crescendos bricht die mit voller Kraft herausgeschleuderte Phrase des zweiten Hauptthemas los, in dem Laut und Leise, Hoch und Tief, Dissonanz und Konsonanz, Klingen und Nicht-Klingen auf der Grundlage einer höchst sinnig konstruierten achttaktigen Periode zusammengehalten werden (T. 31). Mag es auch technisch korrekt zugehen: Der Eindruck von Überwältigung und Ergebung, rätselhafter Frage und nicht weniger labyrinthischer Antwort, physischem Terror und seelischem Widerstand bleibt bestehen und wird nicht durch sich selbst erklärt oder abgearbeitet, sondern im Lauf der unmittelbar anschließenden »Gesangsgruppe« gleichsam ›verdrängt‹. Aber auch der ty-

pisch sich fortrepetierende Zweitaktsatz dieses Formabschnitts, dessen Triole sich bis ins Trompetenthema zurückverfolgen lässt, treibt, fast peinlich in seiner plakativ gutwilligen Machart von schwärmerischer Geste und Terzberührung, ohne eigentliche Motivierung, erneut gewalttätige Gesten aus sich heraus, Forte-Schläge (T. 123f.) oder seine eigene Kulmination in einem großen Tutti, schließlich, hierdurch vermittelt, den ersten Schwung des dritten Themas, das in diesem Fall durchaus vom zweiten Thema abhängt und mit diesem zusammen eine Großgruppe bildet (siehe Beispiel 1). Auch hier wieder pflanzt sich der thematische Fortgang über dynamische, und nur dynamische Extremkontrastierungen fort (T. 171–198), bis das Doppelereignis eines Trompeten-»Chorals« (T. 199) sowie, abschließend, das Trompeten-»Thema« (T. 209) – trotz umgekehrter Tonfolge und Posaunen-Instrumentierung sofort identifizierbar – den Schlusspunkt markieren. Ein erneuter Kontrast bringt Unruhe und eigentlich, für den Hörer, erneute formale Verwirrung: Das zuletzt genannte Themen-Tableau beendet die ausgiebige motivische Sukzession, doch jetzt erst führt Bruckner das Bewegungsmaximum des Satzes ein: den in Achtelbewegung vibrierenden Streichersatz, wie er aus den Orchestermessen bekannt ist – und der sich nicht so einfach wieder aus der »Geschichte« hinauskomplimentieren lässt. Bruckner benötigt 22 Takte (T. 217–238), um die Bewegung endgültig ins Pianissimo zurückzuführen und sodann »abzubremsen«. Der dieser Bewegung beigegebene motivische Inhalt dieser Passage

besteht aus dem in allen Kommentaren erwähnten »Miserere«-Zitat aus der *d-Moll-Messe*, durchaus auch immanent herleitbar (siehe Beispiel 1, unterste Zeile).

Damit sind die hauptsächlichen Charaktere dieses Satzes benannt. Die beiden Bestandteile des zerklüfteten zweiten Hauptthemas dienen in der Durchführung, dynamisch neutralisiert, als Momente des Zögerns, Unterbrechens; die Umgebung gibt ihnen eine andere »Beleuchtung«: Sie korrespondieren als Refrain auf das umgekehrte und als Cantus firmus bearbeitete Motto-Initium. In Umkehrung der exponierten Reihenfolge erscheint das Trompetenthema als dynamisches Ziel der Durchführung, und zwar zunächst im Unisono und dreifachen Forte. Vielleicht ist es noch die klassische Pauken- und Trompetenverwendung, die Bruckner dazu bewegt, dieses Ereignis gleichsam als »fausse reprise« in d-Moll zu setzen: Die Pauken erlauben eine äußerste Kraftentfaltung im Tutti-Unisono nur auf den Tönen *d* und *a*, und die Trompeten stehen (entgegen dem in der NGA edierten Text) in den ersten drei Sätzen auf D.

Wie dem auch sei: Dass doch keine Reprise vorliegt, macht die Fortsetzung des Trompetenthemas deutlich, bei der ein längerer Verlauf mit den Mitteln harmonischer Periodenbildung sowie motivischer Isolation (nämlich des wohl bekannten viertönigen Themenkopfs) herausgesponnen wird. Wie gegen Ende der Exposition grundiert eine unermüdlich vibrierende Streicherbewegung den Satzverlauf, bis auf zwölf (übrigens zur letzten Fassung hinzukomponierte) Piano-Takte stets

### Beispiel 1: *Dritte Sinfonie*, 1. Satz, Motivtabelle

The musical score for Example 1 consists of four staves. The first staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in treble clef, and the fourth in bass clef. The first staff starts with a piano (p) dynamic and features triplet markings. The second staff starts with a fortissimo (ff) dynamic and also features triplet markings. The third staff starts with a fortissimo (ff) dynamic and features a crescendo (cresc.) marking. The fourth staff starts with a piano (p) dynamic and features a crescendo (cresc.) marking. The music is in 2/4 time and consists of four measures.



mindestens ein Fortissimo haltend, und mündet ebenfalls in einen vom Trompetenthema bestrittenen Schlusspunkt, tonal die zweite Stufe markierend (T. 393–404, vgl. 2. Fassung T. 209–238; die Pauke auf *e* ist Zutat der letzten Fassung).

Klangbild und tonale Stufe, letzten Endes die hier erreichte Stufe musikalischen Erzählens überhaupt, werden an dieser Stelle unterbrochen durch die in der Abfolge annähernd regulär disponierte Reprise sowie durch deren Vorbereitung. Wieder aufgenommen wird der Faden an jener Stelle, die jenem mit dem Trompetenthema drapierten Haltepunkt (Exposition T. 209, siehe oben) entspricht. Doch welch ein differierender Kontext: Das »dritte Thema« erweist sich als die unbeständigste Fügung, transitorisch stets, und im Hinblick auf seine weiteren Anschlussbedingungen gestaltet. Hier, in der Reprise, tritt es stark verkürzt auf, nur anfänglich mit einem dynamischen Extremkontrast durchbrochen (T. 449 ff.), dann aber überboten mit einer Idee, die in der Tat die Frage nach der dahinter liegenden Erzählung aufwirft: Der auf engschrittig schweifende Tonbewegungen sowie ein flüsterndes Pianissimo reduzierte Anhang des dritten Themas (T. 559 ff.) läuft erneut auf die musikalisch »offene« zweite Stufe (*e*) zu und pendelt aus, um unvermittelt von der Fortissimo-Fanfare des Trompetenthemas gleichsam verschlungen zu werden (T. 579–586). Diese acht Takte erscheinen wie ein Schnitt, aus einem anderen Zusammenhang einmontiert, ein Schock damals wie heute: Der einen Halbton höher (auf *f*) einfallende Satz führt die vibrierenden Streicherbewegungen mit sich sowie den enggeführten, aus dem Vierton-Signet bestehenden Motivteppich (vgl. T. 397–400). Er endet offen und leitet sofort zur anschließenden Coda hin. Die zweiteilige Coda lässt noch einmal für diesen Satz Typisches Revue passieren: Crescendo, Tableau im dreifachen Forte, äußerster dynamischer Kontrast sowie die dichte Engführung des Motto-Initiums in verschiedener Form.

Nicht nur die Überdimensionierung – ohnehin ein fragwürdiger »Fortschritt« – oder abgründige Tonartverhältnisse machen den Satz, das Werk überhaupt, schwer zu »verstehen«. Es ist die Idee, dass die großen Tableaus der thematischen Zonen von Gebilden gehalten werden, die ihrerseits kaum selbstständig sind, dennoch und gerade deshalb ein

eigenes variatives Leben entfalten, jederzeit aber von höherrangiger Motivik (wie dem gesamtsinformatischen »Motto«) verdrängt werden können. Diskontinuität und Kontrastierung aufeinanderfolgender Ereignisse bedrohen die Wahrnehmung der Form. Der von Bruckner bis zur Verrätselung getriebene Beziehungszauber zwischen motivischen Bruchstücken wird überdies so weit getrieben, dass dessen Wahrnehmung hinter bloßer Funktionalität verschwindet. Um ein Beispiel anzuführen: Welche Rollen der abschließende Oktavsprung im Trompetenthema einnehmen kann, zeigt nicht nur das zweite Thema, das Trio oder Hauptthema und drittes Thema im Finale, sondern deuten auch die stillen Überleitungspartien an: das Ende des Flöten-»Misterioso« (T. 243/244), der Motto-Abschluss in der ersten Violine mit schließendem Oktavsprung im Horn (T. 247–252, ein Vorgriff auf die Finale-Coda), schließlich das am Ende der Durchführung umgekehrte »Gesangsthema«, bei dem der Oktavsprung zum Registerwechsel wird (T. 405–414), einmal jedoch auch seine zäsurierende Funktion einnimmt (T. 408, 2. Violine).

## 2. Satz

Erste Ideen zum Adagio sollen Bruckner bereits in der Frühphase der Werkentstehung gekommen sein: Das Andante-Thema (das zweite Thema, T. 41) notierte er am Namenstag seiner Mutter (Theresa, 15. Oktober), das dritte Thema (»Misterioso«, T. 73) am darauf folgenden Tag oder auch am Weihnachtsabend 1872. Man mag die dahinter stehende Erzählung als Versuch einer Selbstmystifikation abtun, doch sagt schon der hier bei Bruckner erstmals in einer Vortragsangabe genannte Charakter des »Feierlich« etwas über den exzeptionellen Status dieses Adagio, das dem »Misterioso« des ersten Satzes gegenüber zumindest gleichkommen soll.

Auch bei diesem Es-Dur-Satz scheint es, als ob Bruckner entsprechende Ansätze aus vorhergehenden Sinfonien resümiert: die klar geschnittene Kantabilität des Themas aus der *Annullierten* wird in den Themenkopf übernommen. Die harmonisch vergrübelte Fortsetzung, Signet vor allem des langsamen Satzes der *Ersten*, gerät hier zu einer weit in die b-Tonarten (bis Ces-Dur) führenden Meditation über den fallenden Sekundschrift. Als

gegenläufiges Moment in den ersten Themenabschnitt integriert, setzt ein kurzes Crescendo über dem nunmehr chromatisch aufsteigenden Bass den dynamischen Kulminationspunkt (T. 17–20), auf den ein klassizistisch geschnittener Halbschluss im Piano antwortet. Die anschließende erneute Konfrontation von Fortissimo und Piano (Halbschluss) gehört mit ihrer Überwältigungsrhetorik zum expressiven Fundus der gesamten Sinfonie. Es ist erstaunlich, in welch kurzem Zeitraum sich hier die dynamischen Spannweiten entfalten, erstaunlicher noch, dass dieser Vorgang Bestandteil einer Exposition, einer ›Setzung‹, sein soll. Hier werden die Regeln des überkommenen Satzbaus einfach gebrochen.

Mit zwei Charakterthemen, beide im 3/4-Takt, wird ein Wechsel der Tonfälle inszeniert, der den Inhalt des Satzes ausmacht. Ist das Hauptthema, zumindest dessen Eröffnung, als »feierlich« mit einem Zug ins Elegische zu umschreiben, so fügt das zweite, konventionell gezirkelte, als Tenor unterhalb einer Akkordfläche eingeführte Thema das Moment des Schwärmerisch-Expansiven ein, ganz im Sinn von Bruckners »Gesangsthemen«, während die dritte, transitorische Gestaltung in karger akkordischer Sarabandenrhythmik ein reduktives Zögern assoziieren lässt, sich von einer entfernten Tonart aus (Ges-Dur) dem erneut vortragenen »Gesangsthema« nähert und dieses dann umso mehr in seinem Fließcharakter hervorhebt.

Der in der letzten Fassung vorliegende Wechsel der drei Themen ist das Ergebnis von zwei Kürzungen (1877 und 1889); die Umständlichkeit des ersten Plans – eine Art Sonatenrondo mit repressenhafter Coda – wurde zunehmend auf eine final ausgerichtete A-B-A-Struktur hin abgeändert. Ein Vergleich der Buchstabenschemata mag das verdeutlichen (Tonarten hochgestellt, Durchführungspartien kursiv); aus 1873  $A^{Es} B^B C^{Ges} - B^C - A^{Es}$   $B^{G, Es} C^{Des} - A^{Es}$  wurde 1889  $A^{Es} B^B C^{Ges} - B^C - A^{Es}$ .

Es geht nicht aus diesem Schema hervor, dass es die Idee von 1873 war, ein stetig wachsendes figuratives Leben um die Themen herum zu entfalten, das, im letzten Auftritt des Hauptthemas, alle vorhergehenden Erscheinungen des Satzes deklariert: Der eröffnende Viertakter breitet sich in simplifizierter Wiederholungssequenz gleichsam hymnisch aus und mündet in einen C-Dur-

Quartsextakkord im Fortissimo (1. Fassung, T. 233): Letzteres ein Novum im Brucknerschen Œuvre, das zum Standardverfahren wird, sei es »Durchbruch« oder »Überhöhung« genannt. Die in diesem Abschnitt der 1. Fassung in der ersten Violine notierten berüchtigten Figurationsbänder aus Zweiunddreißigstelsynkopen wurden vermutlich von Anfang an als »unspielbar« angesehen. Bruckner entwirft hier die in der Tat unerhörte Klangvision eines in sich bewegten, zuweilen bis auf acht Stimmen unterteilten Saitenkörpers (die Thematik ist den Bläsern anvertraut) mit einem Gewebe aus Trillern, Achteltriolen und den erwähnten Synkopenketten. Der zweite Teil des exponierten Themas, das Crescendo über dem chromatisch ansteigenden Bass (1. Fassung, T. 239 ff.), wird ebenfalls expandiert, von *G* bis *ges* geführt, um hier mit dreifachem Forte das dynamische Maximum des Satzes zu markieren und zugleich die Rückmodulation nach Es-Dur anzubahnen (1. Fassung, T. 249–256).

Als Bruckner im Vorfeld der Aufführung von 1877 zu Kürzungen gedrängt wurde, griff er in die Form des langsamen Satzes ein. (Im sogenannten »Adagio Nr. 2« von 1876 wurden vor allem die »unspielbaren« Synkopen durch Dreiklangskaskaden ersetzt.) Mit der Beseitigung der ersten Wiederkehr des Adagio-Themas und, im Gegenzug, der Erweiterung von dessen verbliebenen Abschnitten wurde die Idee einer stufenweisen figurativen Anreicherung weitgehend aufgegeben; das Konzept der finalgerichteten A-B-A-Rahmenform erfuhr später, zur 3. Fassung, mit einer weiteren Streichung eine konsequente Weiterentwicklung. Nunmehr belastete Bruckner die Hauptthema-Reprise (3. Fassung, T. 154 ff.) mit typischen Verfahren der Themenverarbeitung (Fragmentierung, Kontrapunktik, Klanggruppen- und Dynamikkontraste) im Stil der gerade für ihn aktuellen *Fünften Sinfonie*. Unter dem völlig neu gestalteten Satzbild liegt freilich dieselbe Strategie des doppelten Höhepunkts (T. 170, 178) wie in der 1. Fassung. Ebenso wenig vermag die 1889 zum abschließenden, von Ges-Dur ausgehenden Höhepunkt (T. 188–199) hinzugekommene Trompetenmelodie das ursprüngliche Konzept der Überwältigungsrhetorik, der werktypischen kontrastiven Schnitttechnik, zu vertuschen. In der Tat könnte diese Melodie, hinter der zuweilen – und zu Unrecht –

»ein Schalk« vermutet wurde, das Brucknersche Komponieren als Handhabung harmonisch-dynamisch bewegter Orchesterbilder, deren thematische Sättigung nur gering zu sein braucht, ex negativo verdeutlichen.

### 3. Satz

Im Scherzo wird der mit einer Abwärtstonleiter überkrönte C-Dur-Quartsextakkord des letzten Adagio-Teils (siehe dort, 3. Fassung, T. 178) aufgenommen und in einen völlig anderen Bewegungskontext gebracht. Die im Anschluss an das Scherzo-Hauptthema eingeführte, überwiegend chromatische Aufwärtsbewegung kulminiert, wie auch im Adagio, in einem Quartsextakkord, der gleichfalls auf *g* aufgebaut ist (T. 43); die Abwärtskala bewegt sich (ebenfalls wie im Adagio) auf ein zunächst harmonisch disparates Schlussglied hin. Mit dem eröffnenden Crescendo samt anschließender Quart-Quint-Thematik fließen Elemente des ersten Satzes ein, und die eröffnende »Kennmarke« des Scherzo-»Gesangsthemas«, der Sextsprung (T. 61 ff.), erweist sich als »Überterzung« des zweiten Adagio-Themas. Am Punkt des dritten Satzes beginnt die zyklische Selbstreferentialität, in die sich nicht zuletzt auch die »dienende« Motivik einbeziehen lässt: Für die thematische Umspielungsfigur des Scherzo (T. 1) findet sich im Adagio ein »Vor-Bild« (z. B. T. 112), vor allem, wenn der ursprüngliche Satz herangezogen wird (Adagio 1. Fassung, T. 105, 129).

Die »ländlerischen« Formulierungen, mit denen die formal notwendigen Sekundärteile (zweites Thema im Scherzo sowie Trio) besetzt werden, geben lediglich den Anstoß zu figurativen Fortspinnungen über ausgeklügelte harmonische Verbindungen. Bemerkenswert ist die auf spätere Scherzo-Entwürfe vorausweisende Idee im Trio, das harmonische Ziel jeweils der beiden Abschnitte erst im letzten Moment, nach einer breit ausgedehnten iterativen Strecke, eintreten zu lassen.

Hingegen erreicht das Hauptthema seinen Schluss ohne Verwendung konventioneller harmonischer Stufen- und Kadenzbewegungen, allein aus der Stringenz eines chromatisch geführten Basses heraus, zuletzt unter origineller Umdeutung des in der sogenannten »neapolitanischen« Wendung liegenden Potenzials. Dieser in jeder Hin-

sicht schnörkellos »moderne« Satz fand offenbar weitgehend Zustimmung; Bruckner hat ihn durch alle Fassungen hindurch nur in Details abgeändert.

### 4. Satz

Im Finale seiner *Dritten Sinfonie* entwickelt Bruckner erstmals den einfachen Gedanken, die thematische Feststellung des ersten Satzes in sinniger Weise erneut zur Präsentation zu bringen und damit auch den gesamten sinfonischen Zyklus abzuschließen. Bereits die Gestalt dieser Feststellung – es handelt sich um nichts anderes als das Trompetenthema – verwirklicht in jedem ihrer beiden Viertakter eine Schlussformulierung und scheint schon von vornherein auf ihre finale Funktion angelegt worden zu sein. Das mit der letzten Fassung von 1889 vorliegende Finale ist zwar Ergebnis zweier Eingriffe, die Kenntnis der ursprünglichen Gestaltungen und später gekürzten Passagen muss aber deshalb nicht notwendigerweise zu einem »Verständnis« des Satzes beitragen. Im Folgenden sei trotzdem eine »integrale« Beschreibung versucht. Ausgangspunkt ist die Fassung von 1889; auf diese Fassung beziehen sich die Taktangaben, sofern nicht anders vermerkt.

Die Aufgabe, das gesamtsinfonische Hauptthema in sinniger Form einzufädeln, versucht Bruckner in der ersten Version des Finale auf der Grundlage eines ausgedehnten Sonatenhauptsatzes zu lösen, dessen Hauptthematik auf den ersten Satz zurückverweist und dessen Figurationsschicht im »Gesangsthema« (T. 65 ff., 2. Violine) auf die Binnensätze zurückführbar ist. Diese Figuration – eigentlich eine Tonumspielung – mutiert schließlich, monumental vergrößert und mit nachhallenden Synkopen amplifiziert, zum dritten »Thema« (T. 155 ff.). Könnten beide Momente – Finale-Hauptthema sowie Figuration – als »Akteure mit Vergangenheit« angesehen werden, so kommt mit dem doppelten »Gesangsthema« eine Prägung ins Spiel, deren Bedeutung bereits 1877, nach der ersten Aufführung, als »ungeschriebenes Programm« kolportiert wurde: die Kombination von Streicher-Tanzweise und Bläser-Choral als »Kontrast des Lebens«, als Meditation über das »Media vita in morte sumus«. Aus der zeilenweisen Darbietung dieses Doppelthemas spinnt Bruckner

einen Verlauf, der allein aufgrund seiner Länge (in der 3. Fassung immer noch 90 Takte) geradezu als gestalterisches Eigenterritorium innerhalb des Satzes gelten kann. (Der Choral bekommt in der ersten Fassung immerhin einen bedeutsamen Auftritt an einem der Höhepunkte der Durchführung, zusammen mit dem versteckt in den Holzbläsern erklingenden gesamtsinfonischen Motto [1. Fassung, T. 399 ff.]; dies wird in den folgenden Umarbeitungen fallen gelassen.)

Wie ist nun das Konzept der Wiederaufnahme des Trompetenthemas angelegt? Bruckner sichert den Vorgang zweifach. Zum einen greift er mit dem Finale-Hauptthema unverkennbar den vertrauten Fanfarenrhythmus auf, der das Initium des Gesamtmosaiks prägt. Allerdings tauscht er die Quint-Oktav-Setzung vom Sinfoniebeginn durch eine Wendung aus, in die Dissonanz und folgende Auflösung eingeschrieben ist. Diese Auflösung ist aber gemäß der harmonischen Konvention nicht final zu verstehen, sondern dominantisch, verlangt also ihrerseits eine Weiterführung. Der transitorische Charakter des in seiner Fortführung übrigens mehr zum Amorphen tendierenden Themas erscheint in ganzer Sinnfülle am Ende des Satzes, wenn es als Bass eines Bläsesatzes in die Coda führt, deren alleiniger Inhalt das Wiederauferstehen des gesamtsinfonischen Trompetenthemas ist (T. 443 ff.). Zum anderen sieht Bruckner im Formverlauf des Finale einen weiteren Punkt vor, an dem das Trompetenthema sich gleichsam ankündigt: Dieser Punkt liegt kurz vor dem Ende der Durchführung (einer ausgedehnten Paraphrase der ersten 60 Takte) und ähnelt jenen »Marken«, die im ersten Satz zum Ende von Exposition und Reprise eingefügt wurden (T. 323 ff.); dieser vom Fortissimo ins Pianissimo führende, das Thema mehrfach ins G-Dur-Dreiklangsgestalt projizierende Achtakter entfaltet eine gleichsam »visionäre« Anmutung, strahlt sozusagen auf die Coda voraus, die letztmalige Präsentation des Gesamtmosaiks.

Die Einfügung des »visionären« Achtaktters ist Ergebnis der Umarbeitung vom Frühjahr 1877 (2. Fassung, T. 341 ff., dort mit »Thema« bezeichnet). Bruckner überarbeitete die hinführende Partie, die das Finale-Hauptthema zum Gegenstand hat, und behielt, auf den Achtakter folgend, noch die ursprüngliche Durchführung von 1873 bei, eine fu-

riose Darstellung des Chorals aus der Gesangsperiode. Bei der Vorbereitung der Aufführung 1877 wurde offensichtlich klar, dass breites Erzählen nicht dem formalen Ort entspricht. Bruckner kürzte vehement den benannten Teil, und zur Aufführung fiel überdies die Reprise des Finale-Hauptthemas weg (in der 2. Fassung T. 379–432). Die Reprise-Kürzung wurde im Erstdruck mit »vi-de« vermerkt, im Zweitdruck (der 3. Fassung also) dann realisiert. Als einziges retardierendes Moment blieb 1889 schließlich die Reprise des »Gesangsthemas« stehen, denn das darauf folgende Feld des dritten Themas wurde zu einer kurzen Nachdurchführung verknüpft und zielstrebig in die oben beschriebene Kombination von Fanfare und Coda geführt (T. 443 ff.).

Auch hier konnte es keine Restitution des früheren Zustands mehr geben. Denn noch in der 2. Fassung meldet sich das Initium des sinfonischen Mottos in ankündigender Weise, und zwar eingebettet in die Fortführung des dritten Themas (2. Fassung, T. 519–534) – dies, nachdem das gesamte Trompetenthema schon zitiert wurde. Nur vor dem Hintergrund der 1. Fassung ergab dieses Vorgehen einen Sinn: Die Ankündigung war Teil eines mehrstufigen, über die komplette Sonatenform gelegten Prozesses, der mit einer Andeutung der Bewegungsformen des Mottos am Ende der Exposition beginnt, unbestimmt und gleichermaßen auf das Finale-Hauptthema wie auch das Trompetenthema beziehbar (1. Fassung, T. 245 ff.) und in der Reprise fortgesetzt wurde (siehe oben, in der 1. Fassung T. 641 ff.).

Der Durchführung, deren Furor noch an manche vehemente Passage der *Ersten Sinfonie* erinnert, teilt Bruckner in diesem narrativen Kontext die Rolle eines dramatisch verfehlten Wegs zu: Das Trompetenthema erscheint nur kurz und beiläufig in Flöte und Oboe (1. Fassung, T. 399). Der Durchführungshöhepunkt, nach dem bereits erwähnten Auftritt des Chorals erreicht, wird mit einer d-Moll-Klangfläche markiert, die zwar motivisch gesättigt ist – die Streicherfloskeln enthalten gar die Töne des zweiten Hauptthemas vom ersten Satz –, aber gleichsam ohne den erwarteten »Hausherrn« im dreifachen Forte leerläuft (1. Fassung, T. 415–418). Die drei Hauptteile des Sonatensatzes werden also zu Stationen der Epiphanie des Trompetenthemas, ohne dass dies vordergrün-

dig deutlich wird. Das triumphale Erscheinen des gesamtsinfonischen Trompetenthemas nach zwei Anläufen – der Durchführung und, nach kurzem Intermezzo des »Gesangsthemas«, einer zweiten Durchführung – wird in der 3. Fassung stringent herbeigeführt; das sonatenformal »korrekte« Konzept der ersten Fassung, episch angereichert mit Vorformungen und Rückblenden (zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang noch die Zitate der vorhergehenden Sätze, kurz vor der Hinleitung zur Coda: 1. Fassung, T. 675 ff.), ist im letzten Finale völlig ausgelöscht. Die unzivilisiert hereinbrechenden, raumgreifenden Themen des Finale, das erste und das dritte Thema, die den bedrohlich-kontrastiven Charakter der Sinfonie zum Schluss noch einmal steigernd rekapitulieren, »stören« im Arrangement von 1889 wenigstens in der Schlussphase nicht mehr die Inszenierung der ohnehin lärmenden Motto-»Auferstehung«. Freilich erweist sich der Grundcharakter des Satzes als durchaus resistent gegenüber den Umarbeitungen; keine Fassung des Werks ist dazu geeignet, sich in die Gunst von Publikum und Kritik dauerhaft einzuschmeicheln.

### Differenzen: Die erste Fassung als spontaner Wurf

Die Komposition der *Dritten* dürfte sich direkt in die Partitur eingeschrieben haben. Skizzen sind nicht mehr erhalten, doch ist es erstaunlich, dass selbst unter prominenten Prägungen wie den Hauptthemen des ersten und zweiten Satzes jeweils Vorgängervarianten zu lesen sind. Bruckner der Improvisator gibt hier gleichsam dem radiermessergewandten Schullehrer die Hand. Bei der Ausarbeitung, wie sie in der Widmungspartitur zu sehen ist, ist vor allem das minimale Repertoire an Artikulations- und Akzentzeichen hervorzuheben. Der Staccatopunkt wird äußerst zurückhaltend verwendet, und mit dem dachförmigen Zeichen (Λ) kommt erst in den späteren Überarbeitungen eine zweite Ebene dynamischer Betonungen in die Partitur. Trotz zahlreicher verbaler Anweisungen (»marcato«, oder »lang gezogen«) bleibt vieles offen und war vermutlich schon für die professionellen zeitgenössischen Dirigenten unklar.

### Klang

Die klangliche Differenz zu den Folgefassungen ist gewiss nicht auf einen, und schon gar nicht auf einen kleinen Nenner zu bringen. Einige Aspekte seien dennoch benannt: Die vielfältige Anwendung des Zeichenrepertoires erzeugt eine Änderung des Klangs; man vergleiche die »Polka« im Finale der ersten beiden Fassungen miteinander (T. 69/65). Erst allmählich erschließt sich Bruckner den Bereich des tiefen Blechs; Posaunen sind zuerst fast immer um die Tenorlage herum notiert. Eine vielfach bereits benannte Tendenz besteht darin, dass Partien, die in der 1. Fassung der *Dritten Sinfonie* nur bewegte Harmonie tragen, also »Klang«, zur 2. Fassung motivisch »befüllt« werden. Prominente Passagen sind etwa der hinzugefügte »Choral« im ersten Satz (2. Fassung, T. 203) oder die Fortsetzung des Adagio-Themas (T. 9 ff.).

### Kürzungen

Die Erstfassung der »Wagner-Sinfonie« hat mit 2052 Takten den größten Umfang aller Bruckner-Sinfonien. Allein die Exposition des ersten Satzes umfasst mehr als das Dreifache derjenigen der *Annullierten Sinfonie* (88 : 284 Takte). Noch 1875 erbot sich Bruckner, die Sinfonie in zwei Teile geteilt aufführen zu lassen, um dem Vorwurf der Überlänge zu begegnen. Frühestens im Laufe des Jahres 1876 begann der Komponist, sein Werk in allen Sätzen außer dem Scherzo zu kürzen. Vor allem die Überleitungsteile der Ecksätze wurden für diese Maßnahme als geeignet erachtet. Das Ergebnis der Kürzung erhellt den gleichsam epischen Ansatz des Werks, indem sich satzübergreifende Beziehungen gerade auf dieser formal-thematisch untergeordneten Ebene auf tun. Bruckner entfernt im ersten Satz den größten Teil der breiten Rückleitung zur Reprise, eine Folge von drei scheinbar unverbundenen Formulierungen (T. 459–502; im Folgenden stets Taktzahlen der 1. Fassung), sowie, im Finale, den 27 Takte umfassenden Brückenteil zwischen den beiden ohnehin ausgedehnten Präsentationen des »Gesangsthemas« (T. 134–160). Beiden Abschnitten auffällig gemeinsam ist ein chromatisches Tonsatzmodell, auffällig durch die kreisende Tonumspielung und den – gleich einem »Noema« – aus dem Kontext

heraustretenden Akkordsatz und an das Hauptthema der *Zweiten* erinnernd. Beide Male geht diesem »Noema« die kurze Ausspinnung eines in der Art kontrapunktischer Themensubjekte formulierten Gedankens voran – ganz im Vordergrund im ersten Satz (T. 463 ff.), etwas vom figurativen Streichersatz überwuchert im Finale (T. 130 ff.). Von der resultierenden Oberstimme her gesehen folgt diesem rasch Höhe gewinnenden Anfangsthema ein längeres Sinken in chromatischen Schritten. Bemerkenswert ist nun, dass die Passage im ersten Satz als hervorragendes Kennzeichen der 1. Fassung der *Dritten Sinfonie* gilt: als Ort der »Wagner-Zitate«. Lange Zeit wurden diese Zitate als »naive Huldigung« (Göll.-A. 4/1, 271) verstanden, und dementsprechend ihre Beseitigung als unmittelbar verständlicher Ausdruck schöpferischer Autonomie. Nach wie vor lässt sich ein Bemühen um die semantische Dechiffrierung dieser Passage beobachten. Doch ist überhaupt der »Zitat«-Charakter dieser Stelle von erklärungsbedürftigem Status, wenn philologisch-biographische und ästhetisch-analytische Methoden ins Spiel kommen. Bruckners Hang zur Verrätselung zeigt sich in der bereits benannten Schlusspartie der »Wagner-Zitate«: die Endphrase des Trompetenthemas als Cantus firmus, kaum hörbar, als Bass eines vierstimmigen Satzes, der eine stringente Fortführung des vorhergehenden acht- bis elfstimmigen Akkordsatzes darstellt, zugleich jedoch unmerklich den Schritt in die immanente »Zitat«-Ebene zu vollziehen scheint (T. 491 ff.). Das akkordische Gebilde wiederum, oft mit dem »Schlafmotiv« aus der Walküre zusammengebracht, lässt sich ebenfalls als Cantus-firmus-Bearbeitung betrachten (T. 479 ff.): Die Hauptstimme liegt im Sopran und besteht aus einer chromatisch absteigenden Skala; diese hält frei als Klangkette platzierte Dreiklänge in Grundstellung zusammen. Die ersten vier Töne erweisen sich als die Initialtöne des zweiten Hauptthemas; dies erklärte auch die einzige als Ganztonschritt abweichende Bewegung *e<sup>'''</sup>-d<sup>'''</sup>*. Und selbst die Umspielung der »Noema«-Figur findet sich vorgeformt in der vorangehenden Passage, die das »Gesangsthema« stark paraphrasiert und hier als Beginn der Überleitung gelten kann (T. 450 ff.). Dass Bruckner sowohl diese Überleitung als auch jene im Finale entweder (wie im Finale) ersatzlos streicht oder umgestaltet,

mag auf die Fernbeziehung dieser Stellen verweisen. Denn immerhin teilen sie den chromatischen Umspielungssatz miteinander, und dieser hat auch insofern Teil an Bruckners epischem Andeutungsverfahren, als er im Finale von einer im dreifachen Piano angedeuteten Präfiguration des dritten Themas, ebenfalls eine Umspielungsfigur, ausgelöst wird (1. Fassung, T. 147–150).

Die neue Überleitung zur Reprise ist um 40 Takte kürzer und auf zwei (statt mindestens vier) Gedanken reduziert, deren bruchlose Verknüpfung mit dem Mittel melodischer Kohärenz hergestellt ist. Bei der eigentlichen Überleitung greift Bruckner mit Sequenz und rhythmischer Imitation auf bewährte Verfahren der Zusammenhangsbildung zurück. Zusammen mit der radikalen Komprimierung im wiederholten Hauptthemen-Crescendo (32 Takte) sowie verschiedenen Modifikationen in der Harmonieführung und im Generalpausenmanagement vermochte der Komponist den ersten Satz um 94 Takte zu verkleinern.

#### Zum Gehalt

Bruckner bot bei seinem Besuch in Bayreuth 1873 sowohl die *Zweite* als auch die gerade im ersten Durchgang fertiggestellte *Dritte Sinfonie* dem »Meister aller Meister« (so Bruckner 1885 an Eva Wagner; vgl. Briefe I, 249) zur Widmung an. Ob die Komposition daraufhin modifiziert worden ist, lässt sich nicht nachweisen, im Fall der »Wagner-Zitate« jedoch auch nicht falsifizieren: Die entsprechenden Manuskriptteile, aus denen die Nachträglichkeit der »Zitate« zu ersehen wäre, sind nicht mehr erhalten.

Die schroffen Gegensätze, die Schnitte und Gewaltsamkeiten prägen die Signatur der gesamten Komposition; sie »dramatisch« zu nennen, mag eine Brücke zur Welt Wagners schlagen, doch mehr eine solche des Begriffs. Allenfalls ließe sich die Konfrontation der emotionalen Sphären des *Tannhäuser*-Vorspiels oder enggeführte Perspektivwechsel im *Tristan* (etwa die Ankunft Tristans in Kornwall), um die seinerzeit Bruckner bekannten Bühnenwerke zu nennen, als ein für den Sinfoniker essenzieller Spiegel eigener Ausdrucksräume deuten. Ein meist übersehenes Moment der Widmungsgeschichte, auf das Ernst Herhaus hingewiesen hat (Herhaus 1995, 53 f.), könnte den

Schlüssel für eine Deutung liefern, die vom Finale her durchaus auf das ganze Werk applizierbar ist: Bruckner berichtet, dass Wagner ihm unter anderem seine künftige Grabstätte im Garten von Wahnfried zeigte. Es besteht kein Zweifel, dass Bruckner diesen Moment als Bestätigung seiner Affinität zum Bayreuther Meister empfand. So wird die für alle Fassungen beibehaltene Vortragsangabe des ersten Satzes, »misterioso«, genauso wie das Doppelthema von Polka und Choral im Finale, zum Zeichen dafür, dass es in dem d-Moll-Werk, das ja auch mit Mozarts *Requiem* die Tonart teilt, um nicht weniger als wesentlich ernste, wenn nicht gar um die letzten Dinge geht. Mit dem Trompetenthema der *Dritten* setzt, erstmals im sinfonischen Zusammenhang, eine »Majestas«-Semantik den thematischen Prozess in Gang (Wagner 1972). Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die methodisch bedenkliche Interpretation durch Textunterlegung (»Ich bin der Herr«), die Ilmari Krohn vorschlug, den Charme einer einleuchtenden Spekulation (Krohn 1955, 305). Ja, selbst eine profane Umdeutung wie jene in »Macht und Ohnmacht« (auch dies ein Vorschlag von Ernst Herhaus) markiert musikalische Ausdrucksmomente der »Wagner-Sinfonie« und darüber hinaus die gegensätzliche Stellung von Widmungsträger und Komponist im damaligen Musikleben. In diese Perspektive fügt sich eine Anmerkung, die Bruckner vermutlich um 1876 in der ersten Niederschrift eintrug; es heißt bei Takt 165 (3. Fassung: T. 133) im ersten Satz, zwischen den Forte-Einwürfen der »Gesangsperiode«: »NB zeigt Kleinmuth, Verwirrung«.

Dass sich der ohnmächtige sinfonische Neuling, über die Assoziation mit Wagner hinaus, des mächtigsten Archetyps der klassisch-romantischen Sinfonie bediente, entging den Zeitgenossen nicht und ist etwa mit Hanslicks viel zitiertem Dictum von Beethovens *Neunter*, die »mit Wagner's »Wälkür« Freundschaft schließt und endlich unter die Hufe ihrer Pferde gerät« (Göll.-A. 4/1, 480; Klüppelholz 1983, 200; Röder 1997, 387), feuilletonistisch zugespitzt dokumentiert. Bruckner, der Beethovens *Neunte* spätestens 1867 erstmals hörte, übernahm aus deren instrumentalem Teil bekanntlich einige Ideen: aus dem ersten Satz die Hauptthemapräsentation, die Durchführungsdraturgie und die Coda, aus dem zweiten die An-

lage als Doppelvariation, aus dem Finale den Rückblick auf die vergangenen Sätze. Vor allem Details zur kontrastiven Expressivität finden sich im ersten Satz der *Neunten* vorgeformt: Akkordschläge mit *pianissimo*-Antwort in den Holzbläsern (T. 102–110, daneben auch T. 27–30 und weitere Stellen), einfache Klangketten (T. 266–269), retardierende Formalkadenzen (T. 196 f.) oder die Aufnahme solcher Kadenzen mit dem hinzutretenden Tutti (T. 413 ff.). Vielleicht bedeutete dieses offene Anknüpfen an ein berühmtes Modell die eigentliche Mutprobe des Sinfonikers, und die *Annullierte* d-Moll-Sinfonie von 1869 das kleinmütige Vertuschen einer solchen Abhängigkeit, die *Zweite Sinfonie* ein Ausweichen in einen mehr lyrischen Tonfall.

Das »schwierige Durchbruchswerk« (Gülke 1989, 76) fand zu keiner Zeit uneingeschränkte Zustimmung, und es besteht erst recht kein Konsens über die Beurteilung der einzelnen Fassungen. Doch wenn man einem Werk Bruckners die Qualität eines Lebenszeugnisses zusprechen möchte, dann ist die *Dritte Sinfonie* die erste Wahl.

## Die Vierte Sinfonie

Wenn es für ihn nicht bereits längst feststand, so scheint es, wurde es ihm nunmehr deutlich, dass das Komponieren großer Sinfonien sein »Lebensberuf« sei. Denn obwohl die überlieferten Daten zur Entstehung der *Vierten Sinfonie* davon zeugen, dass dieses Werk offenbar in einem Zug und in der erstaunlich kurzen Zeit von knapp elf Monaten fertiggestellt wurde, betrachtete sich Anton Bruckner als eingeengt vom Brotberuf: Der Komponist stellte Anträge auf regelmäßige Subvention und bemühte sich um eine Lehrstelle an der Universität, um, wie es Eduard Hanslick richtig sah, mehr Zeit zum Komponieren zu haben.

Freilich fand die *Vierte Sinfonie* mit der instinktsicher hingeworfenen Satzfolge, mit dem in seiner geradezu überbordenden Gestaltenvielfalt großzügigen, den Gedanken zyklischen Zusammenhalts jetzt auf alle Sätze ausdehnenden Konzept noch lange nicht eine abschließende, vom Komponisten, Interpreten und Publikum durchgängig akzeptierte Form. Vielmehr unterzog sie Bruckner wie keine andere Sinfonie einer Metamorphose, die von der Eigenkorrektur des Takt-rhythmus und der Instrumentierung über den Austausch einzelner Sätze, insbesondere von Scherzo und Finale, bis hin zur endgültigen Fertigstellung in der arbeitsteiligen »Werkstatt Bruckner« ging. Ohne Zweifel ist hier Bruckners erfolgreichster Wurf gelungen; spätestens seit 1897 führt dieses Werk die Statistik der Aufführungszahlen an. Wenn es die Aufbruchstimmung, Bruckners »stärkste Hinauswendung an strahlende, naturhafte Lebensbetonung«, war, die Ernst Kurth dazu bewogen hat, die *Vierte Sinfonie* an den Anfang der Einzelbetrachtungen seiner Bruckner-Monographie zu stellen, so kann vielleicht überhaupt mit dieser Anmutung der bis heute andauernde Erfolg des Werks begründet werden (Kurth 1925, 599 f.). Das »Bild des Werdens, der aufstrahlenden Schöpferfülle«, mit dem Kurth seine Besprechung der *Vierten Sinfonie* beginnt, gehört zu den am häufigsten beschworenen Stereotypen bei der Beschreibung Brucknerschen Beginns (Kurth 1925, 606).

Auch August Halm glaubt bei diesem Anfang »etwas wie Schöpfungsluft einzusatmen«, empfindet »ganz die Heiligkeit des Ursprünglichen« und

empfiehlt, indem er neben dem Beginn der *Neunten Sinfonie* denjenigen der *Siebten* und *Vierten* stellt, genau die Sinfonien Bruckners, die bis heute das Repertoire dominieren (Halm 1923, 58). In der Eröffnung der *Vierten Sinfonie* jedoch glaubt man recht eigentlich den »Inbegriff des Brucknerschen Instrumentalmelos« zu sehen (Hansen 1987, 205), immer wieder mit Begriffen wie »Natur«, »Religiosität« und »Romantik« illustriert.

### Entstehung

Bruckner arbeitete sich bei der Komposition des zunächst prosaisch mit »Symfonie Nr. 4« betitelten Werks durch die Sätze; er begann am 2. Januar 1874, schloss den ersten Satz mit dem 26. März ab und begann am 10. April den zweiten Satz. Nach dessen Beendigung am 10. Juni folgte die Arbeit am Scherzo (vom 13. Juni bis zum 25. Juli). Mit dem Finale, am 30. Juli in Angriff genommen, führte Bruckner am 22. November »1/2 9 Uhr abends« die Komposition vorerst zum Ende.

Hiermit fand aber auch der schöpferische Elan des Komponisten ein vorläufiges Ende. Der Rest des Jahres galt ersten Umarbeitungen an der *Dritten Sinfonie*, und die Gemütsverfassung Bruckners tritt so recht in jenem Brief zutage, den er an seinen Förderer Moritz von Mayfeld zum Jahresbeginn 1875 richtet. Der Brief beginnt zwar mit der lapidaren Feststellung, dass die »4. Symfonie [...] fertig« sei, doch lässt die zentrale Botschaft: »Kein Mensch hilft mir« sowie das Postskript »Was soll ich thun?« keinen Zweifel an der Niedergeschlagenheit Bruckners (Briefe I, 153 f.). Erst eine Woche vor dem Besuch Richard Wagners in Wien, am 14. Februar 1875, datiert der Komponist eine Skizze zum Adagio der nächsten Sinfonie; die Fertigstellung der *Fünften* sollte sich bis in den Mai des darauf folgenden Jahrs hinziehen. Bruckners Bemühungen in jener Zeit galten darüber hinaus, wie bereits bemerkt, einer Lektorenstelle für Musiktheorie an der Wiener Universität, ein Ziel, das er allen Widrigkeiten zum Trotz im November erreichte. Ferner keimte offenbar der Plan zu einem Requiem auf (datierte Skizze vom 18. September 1875), der wohl vom Erfolg inspiriert war, welcher Giuseppe Verdis Meisterwerk in Wien zuteil wurde. Schließlich trug Bruckner Anfang August 1875 seine »Wagner-Sinfonie« den



Wiener Philharmonikern erneut zur Aufführung an; der erste Satz des Briefes beginnt mit den Worten: »Nachdem ich nun meine 4. *Sinfonie* bereits vor Monaten vollendete [...]« (Briefe 1, 157), ein weiterer Hinweis darauf, dass das Epitheton des »Romantischen« noch nicht fest dem Titel zugewachsen war. Seit wann Bruckner, und von da an so gut wie durchgängig, die *Vierte* als seine »romantische« bezeichnete, ist nicht genau festzustellen. Es kann vermutet werden, dass sein Besuch der *Ring*-Vorstellungen zu Bayreuth 1876 und der damit verbundene Austausch mit zahlreichen Wagnerianern ihn auf die Idee brachte, den Titel der Sinfonie in Anlehnung an Wagners Gattungsbezeichnung der »romantischen Oper« zu spezifizieren. In jedem Fall eröffnete ihm sein Bayreuth-Besuch eine Möglichkeit, die *Vierte* zur Aufführung zu bringen, und zwar in Berlin. Der Berliner Musikschriftsteller und Wagnerianer Wilhelm Tappert war offenbar Willens, sich für Bruckner in diesem Sinn zu verwenden. Recht bald schon, am 19. September 1876, erhält Tappert vom Komponisten die Mitteilung, dass »so eben [...] die *Copirung* meiner 4. *romant. Sinfonie* beendet worden« sei:

»Mein höchster Stolz wäre es, wenn ich so glücklich sein könnte, dieß Werk, worüber sich competente Persönlichkeiten zu schmeichelhaft aussprachen, in der Residenz unseres großen Vaterlandes [i.e. Berlin] aufgeführt zu wissen.« (Briefe 1, 161)

Wenn nicht alles täuscht, ließ Bruckner sofort nach seiner Rückkehr von Bayreuth eine Zweitschrift von Partitur und Stimmen herstellen; da er seinen Resturlaub (bis zum 15. September) in St. Florian verbrachte, muss dies praktischerweise in Linz geschehen sein, etwa bei seinem damaligen Hauptkopisten Carda. (Dies bedeutet überdies, dass Bruckner die Partitur der *Vierten* bei den Bayreuther Festspielen mit dabei hatte.)

Die weiteren erhaltenen Schreiben Bruckners an Tappert geben Aufschluss über die Motivationen und Verfahrensweisen bei der ersten Umarbeitung der *Vierten*. Zunächst schien alles bestens für Bruckner zu laufen; Anfang Dezember wünschte der Komponist einige Details im zweiten Satz geändert und sandte deshalb an Tappert ausführliche, mit sorgfältig disponierten Partiturauszügen illustrierte Anweisungen (siehe die Faksimile-Abbildung in Briefe 1, 165). Diese sollten dann an

Benjamin Bilse weitergeleitet werden; Bruckner war der festen Annahme, dass die *Vierte Sinfonie* zur Fastenzeit in den populären »Bilsekonzerten« aufgeführt werden würde (Brief an Anton Ölzelt Ritter von Newin vom 7.2.1877; Briefe 1, 170). Wann und auf welche Art und Weise die Nachricht vom Scheitern dieses Plans Bruckner erreichte, ist nicht bekannt. Der Komponist, der seit 1876 nach und nach seine *Zweite* und *Dritte Sinfonie* hinsichtlich des Taktgruppenbaus überprüfte und einer allgemeinen Revision und vielfachen Umarbeitung unterzog, nahm sich nach der Beendigung der Arbeit an der *Dritten Sinfonie* (28. April 1877) die »Romantische« vor und schrieb sofort, am 1. Mai, an Tappert:

»Gestern nahm ich die *Partitur* der 4. *Sinfonie* zur Hand u sah zu meinem Entsetzen, dß ich durch zu viele *Imitationen* dem Werk schadete, ja oft die besten Stellen der Wirkung beraubte. Diese *Sucht* nach *Imitationen* ist Krankheit beinahe. Ich meine, das dürfte H Bilse [...] bestimmt haben, selbe nicht aufzuführen.« (Briefe 1, 172)

Hiermit hatte Bruckner ein typisches Moment seines Stils von 1874 und 1875 durchaus treffend charakterisiert. Sein Vorschlag an Tappert, statt der *Vierten* die *Zweite Sinfonie* in Berlin zu lancieren, fand offenbar keine Resonanz. Die *Vierte* jedenfalls ließ Bruckner liegen und wandte sich der Revision der *Ersten Sinfonie* sowie der Überarbeitung der *Fünften* zu. Erst im Vorfeld zur Aufführung der »Wagner-Sinfonie«, als die konkrete Kritik ihres designierten Erstdirigenten Johann Herbeck den Komponisten zu eingreifenden Änderungen von Adagio und Finale der *Dritten* zwang, und sicherlich ganz unter dem Eindruck dieser Diskussion, erstattete er Tappert erneut Bericht, verbunden mit dem (auch schon im Mai vorgebrachten) Wunsch, das nach Berlin gesandte Material zurück zu erhalten:

»Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, dß meine 4. *romant. Sinfonie* einer gründlichen Umarbeitung dringend bedarf. Es sind z. B. im *Adagio* zu schwierige, unspielbare *Violinfiguren*, die Instrumentation hie u da zu überladen u zu unruhig. Auch Herbeck, dem dieß Werk überaus gefällt, machte dieselben Bemerkungen u bestimmte mich in meinem festen Entschlusse, diese *Sinfonie* theilweise neu zu bearbeiten.« (Briefe 1, 175)

Das Schreiben datiert vom 12. Oktober 1877, und fast ein Jahr später (am 9. Oktober 1878) teilt

Bruckner mit, dass er »die vierte *rom. Sinfonie* (1., 2., 4. Satz) ganz *neu u kurz* bearbeitet« habe:

»Nur das *neue Scherzo* bleibt mir noch übrig, welches die *Jagd* vorstellt, während das *Trio* eine Tanzweise bildet, welche den Jägern während der Mahlzeit aufgespielt wird.« (Briefe 1, 179)

Die Bearbeitung der erstgenannten Sätze nahm Bruckner das ganze Jahr 1878 über in Anspruch (1. Satz: 18.1.–25.6., 2. Satz: 26.6.–31.7., 4. Satz: 1.8.–30.9.), das neue Scherzo entstand im November; am 9. Dezember hielt Bruckner Tappert weiterhin auf dem Laufenden und berichtete von dessen Fertigstellung. Er ließ überdies eine Partiturskopie sowie einen Satz Orchesterstimmen anfertigen und war somit für eine Aufführung der »Roman-tischen« gerüstet.

Gleichwohl schien das Projekt für fast ein Jahr zu ruhen. Während dieser Zeit muss in Bruckner der Gedanke an ein neues Finale herangereift sein, gewiss ausgelöst durch den neu hinzukomponierten Satz. Für diese Arbeit benötigte Bruckner noch einmal ein halbes Jahr – vom 19. November 1879 bis zum 5. Juni 1880. In dieser Zeit wurde die Wiener musikinteressierte Öffentlichkeit auf die Sinfonie aufmerksam gemacht – Hans Paumgartner und Karl Muck führten die Binnensätze auf dem Klavier auf – und nach einer internen Durchspielprobe der Philharmoniker im Oktober 1880 sowie einer nichtöffentlichen Aufführung der ersten drei Sätze mit dem Schülerorchester des Konservatoriums erklang die *Vierte Sinfonie* erstmals vor Publikum in einem Konzert des Wagner-Vereins am 20. Februar 1881. Und ebenfalls zum ersten Mal brauchte Bruckner nicht selbst zu dirigieren; Hofkapellmeister Hans Richter hatte die Leitung.

Spätestens nach diesem Konzert brachte Bruckner verschiedene Änderungen an; Ende November ging die Dirigierpartitur, zusammen mit dem Vorschlag, unter anderem die Reprise des Finale-Hauptthemas zu streichen, nach Karlsruhe an Felix Mottl, der das Werk am 10. Dezember 1881 zur Aufführung brachte.

Dieses Konzert zog keinerlei ermutigende Resonanz nach sich (Bruckner scheint später einmal hierauf als eine »Calamität« anzuspielden; vgl. Briefe 1, 303), was den Komponisten nicht davon abhielt, die *Vierte* weiterhin im Spiel zu halten. 1882 oder später ließ er eine zweite Partiturabschrift anfertigen, von der bekannt ist, dass sie sich

Ende 1884 bei Hermann Levi befand und 1885 an den Berliner Verlag Bote & Bock gesandt wurde; eine Publikation kam freilich ebenso wenig zustande wie eine Aufführung. Auch die Darbietung des ersten und dritten Satzes 1886 auf dem Musikfest in Sondershausen – Franz Liszt hatte das Werk empfohlen – und die darauf folgende Prüfung der Partitur im Mainzer Verlag Schott eröffneten keine Perspektiven für eine erfolgreiche Verbreitung. Schließlich gab Bruckner 1886 die revidierte Dirigierpartitur dem Wagnerdirigenten Anton Seidl nach New York mit, der dort das Stück zwei Jahre später aufführte. Mit der Partitur ist ein Widmungsblatt erhalten, und es liegt nahe, dass Bruckner, dem zur selben Zeit, 1886, der Franz-Joseph-Orden verliehen wurde, die *Vierte* deshalb seinem obersten Dienstvorgesetzten, Obersthofmeister Fürst Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürst widmete.

Das Interesse des Wiener Verlegers Albert Gutmann an einer Drucklegung der *Vierten* setzte schließlich von Ende 1886 an die letzte Phase der Evolution dieser Sinfonie in Gang. Hermann Levi war es, der die Aufmerksamkeit Gutmanns auf die »Romantische« lenkte, und Levi war es auch, der die von Gutmann verlangten 1000 Mark Druckkostenzuschuss aufbrachte, so dass im Frühjahr 1887 mit der Ausarbeitung einer Stichvorlage begonnen werden konnte. Bruckner beauftragte hierzu seine jungen Schüler und Freunde, allen voran Ferdinand Löwe, der auch die eigentliche Redaktionsarbeit übernahm. Eine von Levi auf den 14. Dezember 1887 angesetzte Aufführung in München musste jedoch kurzfristig abgesagt werden, da es an den noch nicht hergestellten Orchesterstimmen fehlte. Somit kam Hans Richter zum Zug, der Ende Januar 1888 in Wien die *Vierte* aus der Handschrift dirigierte. In dem darauf folgenden halben Jahr nahm sich der Komponist die von Löwe eingerichtete Partitur erneut und eingehend vor. Der schließlich Ende 1889 herausgekommene Druck musste jedoch aufgrund seiner Fehlerhaftigkeit noch einmal korrigiert werden. Die hieraus resultierenden Differenzen zum Stimmenmaterial erschwerten die Aufführung dieser Partitur am 10. Dezember 1890 in München (unter Levis Assistenten Franz Fischer), und erst 1892 wurde die *Vierte Sinfonie* in Wien unter Josef Schalk aus gedruckten Stimmen gespielt.

### Zu den Fassungen und Ausgaben der *Vierten*

Von allen Bruckner-Sinfonien, die in verschiedenen auktorialen Fassungen überliefert sind – das sind alle gezählten bis auf die *Fünfte*, *Sechste*, *Siebte* und *Neunte Sinfonie* – ist die *Vierte Sinfonie* in den auf die erste Niederschrift folgenden Modifikationen am tiefgreifendsten verändert worden. Hierbei sind zwei Stufen zu unterscheiden; diese Stufen spiegeln sich einigermaßen in den neueren Teileditionen der Gesamtausgabe. Mit der ersten Aufführung 1881 wurde eine »Romantische Sinfonie« dargeboten, bei der die ersten beiden Sätze jeweils um etwa 50 Takte gekürzt wurden, das Scherzo durch eine Neukomposition ersetzt und das Finale in seiner Formdisposition entscheidend abgeändert wurde. Dieses Werkstadium bekam als Band IV/2 den Zusatz »Fassung 1878/1880« zugeteilt, wobei sich die letztgenannte Jahreszahl auf das neue Finale bezieht. Die Differenz dieser Stufe zur Erstfassung 1874 ist größer als jene zur nachfolgenden Druckfassung, da sie sämtliche Ebenen der Komposition betrifft.

Zunächst sei ein Überblick über wesentliche Änderungen der ersten Umarbeitung gegeben:

- Durchgehend, doch für den unbefangenen Leser, erst recht für den uneingeweihten Hörer nur an wenigen Stellen direkt wahrnehmbar, wurde das Gefüge der Taktgruppen, der »Perioden«, nicht nur auf Einheiten von überwiegend acht (auch vier, sechs oder zwölf) Takten vereinheitlicht, sondern auch im Hinblick auf eine Schwerpunktdisposition abgeändert, bei der zwischen echten Zäsuren und transitorischen Abschnittsendungen unterschieden wird. Diese Neuordnung, oder, wie Bruckner es bezeichnete, »rhythmische Regulierung« wurde 1876 und 1877 an allen gezählten Sinfonien bis zur *Fünften* nachträglich vorgenommen.
- Die »Instrumentation«, verstanden als figurativ-motivische Ausschmückung eines Kernsatzes, wurde vereinfacht. Zu diesem Gestaltungskomplex gehören auch die in den Briefen an Tappert erwähnten exzessiven Imitationen (etwa in der Coda des ersten Satzes) sowie die »unspielbaren Violinfiguren« (im Andante). Hierzu gehören auch Eingriffe, bei denen das Klanggewand des zugrunde liegenden Satzes

komplett ausgetauscht wurde, wie etwa bei der Darstellung des Finale-Seitenthemas in der dortigen Durchführung, mit der Blechbläsergruppe statt mit einem Streicher-Holzbläser-Arrangement (Finale 1880; siehe unten). Hierzu gehören aber auch die zahlreichen subtilen Änderungen wie etwa die »Tieferlegung« des Streichertremolos gleich zu Beginn, um den Hornruf deutlicher davon abzusetzen.

- Auf der Ebene der Besetzung erschließt sich Bruckner mit der Hinzunahme einer Basstuba zum einen den sonoren Bereich der tiefen Blechinstrumente, zum anderen die zu jener Zeit schon standardisierte Praxis des vierstimmigen Satzes von Posauntentrio mit hinzugefügtem Bass. Die Hinzufügung der Basstuba in der *Fünften Sinfonie* liegt zeitlich früher (offenbar fühlte sich Bruckner nach der ersten Aufführung von Brahms' *Zweiter Sinfonie* 1877 – mit Tuba – zu diesem Schritt legitimiert) und gestaltet sich dort recht einfach, indem nur die bereits vorhandene Basslinie verstärkt wurde. In der *Vierten* kommt die Tuba erstmals differenziert zum Einsatz; zudem arrangierte der Komponist den Blechsatz fast immer neu.
- Den in seinen Konsequenzen fraglos gewichtigsten Eingriff tätigte Bruckner mit dem Austausch von Scherzo und Finale. Durch das neue Scherzo wurde frische Themensubstanz eingeführt, die für alles nachfolgend Erklingende von Bedeutung war. Vielleicht stand am Anfang eine Idee von zyklisch verbindenden Elementen: der Idiomatik – Hornruf – sowie der Aufnahme des »2—3«-Rhythmus in den thematischen Zuschnitt. Das offenbar von Anfang an als »Jagd« konzipierte Charakterstück machte einen neu arrangierten, zumindest in seiner »sekundären« Themensubstanz abgeänderten Finalsatz nötig.

Der zweite Schritt hin zur Druckfassung kann als Anpassung der Partitur an Aufführende und Publikum verstanden werden. Die Tempo- und Phrasierungsbezeichnungen lassen für Dirigenten und Orchestermusiker kaum mehr Fragen offen, und in der Führung vor allem der Bläserstimmen (für Bruckner die eigentliche »Instrumentation«) wird die schon eingeschlagene Richtung einer Vereinfachung weiter getrieben. Die zusätzliche Piccolo-

flöte freilich, die in den beiden letzten Sätzen hinzutritt, dürfte kaum auf Bruckners Wunsch zurückgehen. Ebenfalls in Scherzo und Finale bewirkt jeweils eine substanzielle Kürzung, dass Umständlichkeiten, die von der orthodoxen Formauffassung her geboten sind, vermieden werden (vgl. den Überblick bei Korstvedt 2004, XII). Der Wegfall der Hauptthema-Reprise im Finale gehörte zu den Kürzungsvorschlägen, die Bruckner bereits 1881 an Felix Mottl sandte; diese Kürzung ist von der Genese des Satzes her verständlich (siehe unten); sie liegt auf der Linie des späten Bruckner, der eine zunehmende Empfindlichkeit gegenüber den spezifischen Modifikationen seiner Sonatenform im Finalsatz an den Tag legte.

Wie die *Dritte Sinfonie* Bruckners wurde auch die *Vierte* für mehrere Generationen von Aufführenden und Musikliebhabern in der Form des Erstdrucks bekannt gemacht; dessen von Hans Ferdinand Redlich revidierter Notentext war bis in die 1990er Jahre erhältlich. Robert Haas, der Pionier der Bruckner-Philologie, war indessen davon überzeugt, dass dieser Erstdruck als Zeugnis einer »tiefen inneren Krise« des Komponisten zu gelten habe, als Bruckner sich der Praktiker um ihn nicht mehr erwehren konnte, als sein Selbstvertrauen wegen der Ablehnung der *Achten* durch Hermann Levi »den entscheidenden Stoß« erhalten habe (Haas 1936, II). In der Folgezeit setzte sich die von Haas 1936 edierte »Originalfassung« von 1878 mit dem Finale von 1880 durch; das eigenständig herausgegebene und auch in der Neuen Gesamtausgabe veröffentlichte Finale von 1878 wird freilich vom Konzertbetrieb links liegen gelassen. Ihre 1953 von Leopold Nowak herausgebrachte Neuauflage, in die kleine, über die in New York liegende Partitur Anton Seidls überlieferte Varianten eingearbeitet wurden, gilt als autoritativ. Nicht sicher ist jedoch, ob hiermit nicht eine Partitur vorliegt, die so niemals als definitiver Autortext existierte (Korstvedt 1995, 265f.). Mittlerweile erbrachte eine erneute Revision des biographischen und textlichen Materials zur *Vierten*, dass der Notentext des Erstdrucks zwar von Bruckners Schülern, vor allem Ferdinand Löwe, aufbereitet und redigiert wurde, aber vom Komponisten mehrfach durchgearbeitet und ohne Zweifel autorisiert wurde. Der Erstdruck ist nun-

mehr auch als Band IV/3 der Neuen Gesamtausgabe herausgekommen.

### 1. Satz

Der erste Satz der *Vierten Sinfonie* und derjenige des Vorgängerwerks scheinen in einer engen Beziehung zueinander zu stehen: Beide Sätze werden mit einem Themendoppel eröffnet, in dem ein lapidares Bläsignal mit einem Tutti verbunden wird. In beiden Sätzen liegt diesem Vorgang eine dynamische Zunahme zugrunde, und in beiden Sätzen folgt das »Gesangsthema« ohne weiteren Übergang. Eine solche abstrakte Parallelisierung geht freilich am entscheidenden Inhalt dieser beiden Eröffnungen vorbei. Nicht nur, dass Bruckner hier ein »naturhaft-romantisches« Gegenstück zum vorhergehenden »heroischen« Tonfall wählte – um die gängigen Klischees aufzugreifen. Bruckner gewinnt aus dem melodischen Eröffnungsgedanken der *Vierten Sinfonie* – der fallenden Quint – eine ganze Welt harmonischer Bezüge, die dem gesamten Werk seine hintergründige Physiognomie verleihen. Schon im periodisch gereihten Hornrufthema wird die fünfte Stufe der Tonart nur höchst flüchtig angedeutet. Die abschließende Kadenz (Takt 15–18) berührt mit dem as-Moll-Klang nicht nur die Unterquint von Es, sondern zugleich den Tonraum des noch drei Quinten »tiefer« liegenden Ces-Dur. Und von daher erscheint die beiläufige Auslenkung des oberen Horns im zweiten »Ruf«, nämlich *ces* gegenüber *b*, als höchst bedeutsame Geste.

Die kompositorischen Erfahrungen und Erlebnisse bei der Herstellung des Vorgängerwerks, das Erzeugen einer mehrsätzigen Orchesterkomposition, in deren Verlauf sich motivische Elemente zu einer zyklischen Disposition fügen, diese neu gewonnene Empirie wirkte bei der *Vierten* auf ein integrales Konzept ein, bei dem das zyklische Potenzial der Gestaltungen, so scheint es, von vornherein mitgedacht wurde und der Selbstinterpretation, die den Fortgang der Werkentstehung steuerte, zahlreiche Optionen zu einer geradezu obsessiven Ausarbeitung lieferte. Fraglos liegt hier die Ursache für die Umarbeitung des Finale, die der Austausch des Scherzos der Erstfassung nach sich zog. Die Neuordnung der Elemente im späteren »Jagd«-Scherzo forderte ihre Konsequenzen,

doch wäre der Anspruch überzogen, den Befund im Nachhinein mit Kausalitätslinien zu überziehen. Mag auch eine Diskussion des Gesamtzyklus an dieser Stelle noch verfrüht sein, so soll doch die folgende Betrachtung des ersten Satzes durchaus unter dem Aspekt stehen, inwieweit Bruckner hier sein Themenmaterial auf zyklische Belastbarkeit und Wandlungsfähigkeit bearbeitete.

Der 630 Takte lange Verlauf dieses Satzes in der 1. Fassung folgt den formalen Vorgaben der ›Sonate‹. Bruckner betrachtete diese Form als zweiteilig, wie aus eigenhändigen analytischen Aufzeichnungen – übrigens zu eben der »Romantischen« – bekannt ist (Stephan 1988). Der erste Teil schließt (in Dur-Sätzen) auf der Ebene der Oberquinte, in unserem Fall in B-Dur; dem zweiten Teil obliegt zum einen die Rückgewinnung der Ausgangstonart, zum anderen deren erneute Darstellung, in der Regel mit einem Durchlauf der im ersten Teil gebotenen Themen und Übergänge. Bruckners zweiter Teil ist nun auch dementsprechend mit fast 380 Takten doppelt so lang wie der erste. Sozusagen ›extern‹ aufzufassen ist darüber hinaus noch die Coda, die mit zusätzlichen 66 Takten zu Buche schlägt. Die atmosphärisch grundlegende Hornruf-›Szene‹ des Anfangs erscheint ›pünktlich‹ an den Scharnierstellen (Takte 1, 189 und 379). Der ›mittlere‹ Hornruf ist, entgegen der Regelerwartung, gegenüber dem Anfang um eine Septime tiefer transponiert, steht also nicht auf der V., sondern auf der II. Stufe. Das ›formgetreue‹ (das heißt oberquinttransponierte) Eintreten des Hornrufs samt dazugehöriger Aura (deshalb ›Szene‹) ist damit nicht vermieden – Bruckner hängt dieses Ereignis in den Verlauf des zweiten Teils ein (der »Durchführung«, T. 253 ff.) und eröffnet damit jene zentrale, jedem Hörer erinnerliche Passage, in welcher der Hornruf zum breit zelebrierten Blech-›Hymnus‹ sich auswächst.

Das durchaus planvolle Deplatzen von thematischen Satzstücken und schulbuchgetreuer harmonischer Sonatendisposition, das Vexierspiel von Tonartenstationen und Satzcharakteren, die Verschränkung einzelner Formstationen in einem eigentlich klaren dreiteiligen Grundaufbau gehört zur Signatur dieses ersten Wurfs eines »romantischen« Sinfoniesatzes. Bei der folgenden Beschreibung wird generell von dieser ersten Fassung aus-

gegangen; Bruckner modifizierte 1878 den Satz innerhalb der gegebenen Formteile, so dass vieles durch die Fassungen hindurch Gültigkeit hat. Doppelte Taktzahlen verweisen auf beide Fassungen (1874/1878). Zu einigen Spezifika dieses ersten Plans seien im Folgenden noch einige weitere Punkte genannt:

- Das »Gesangsthema«, der berühmte ›Vogelruf‹, tritt nicht, wie zu erwarten und auch harmonisch angebahnt, auf der V. Stufe ein, sondern, der bereits umrissenen harmonischen Signatur der Sinfonie entsprechend, in dem drei Quinten ›tiefer‹ liegenden Des-Dur (T. 71/75; das notierte H-Dur in der Reprise – T. 449/437 – ist somit als Ces-Dur zu verstehen). Das harmonisch ›korrekte‹ Terrain wird erst mit einem überraschend eintretenden Tutti markiert (1. Fassung, T. 121), das wiederum rhythmisch-motivisch (im Blechsatz) auf das Eröffnungsthema zurückgreift.
- Diesem Tutti, gemeinhin als Position des ›dritten Themas‹ aufgefasst, hier aber mit der Seitensatz-Tonart B-Dur beginnend, folgt nach eindrucksvoller ›Doppelpunkt‹-Fanfare (ähnlich der Coda-Ankündigung im Finale der *Dritten Sinfonie* gestaltet) nichts anderes als der Vogelruf-Seitensatz (T. 155/169, diesmal im erwarteten B-Dur), so dass eben dieses Tutti als Parenthese innerhalb des »Gesangsthemas« erscheint.
- Mit diesem vorgenannten Abschnitt beginnt die an diesem Formpunkt bei Bruckner zu erwartende Phase der ›Entschleunigung‹, des Übergangs in die Durchführung, auch hier wieder (wie schon in der *Dritten Sinfonie*) ein Ort geheimniskrämerischer Metamorphosen: Es ist das Initium des »Gesangsthemas«, das in den tiefen Klarinetten und Fagotten, auf ganztaktige Gerüstöne abstrahiert, angedeutet wird und mit seinem ebenso verlangsamten, gesamt-sinfonisch bedeutenden Kontrapunkt im Cello sekundiert wird – in Ges-Dur. Die anschließende Meditation mündet in eine den ›Wagner-Zitaten‹ (›Schlafzauber‹) ähnliche Klangkette, deren b-Moll-Halbschluss (also der F-Dur-Akkord) den Anstoß zum Durchführungsteil gibt (1. Fassung, T. 189). Das Verwirrende ist nun, dass ein ähnlich ›stillgestellter‹

Teil mit partiell ›wörtlichen‹ Entsprechungen nicht wiederum der Reprise vorangeht, sondern, inmitten der Durchführung, im Anschluss an den Hornruf-›Choral‹ jene Passage einleitet, in welcher Motivpartikel des »Gesangsthema«-Komplexes abgearbeitet werden (1. Fassung, T. 327 ff.).

- Schließlich werden, in der Reprise, zwei entscheidende harmonische Scharniere entgegen aller vorhergehender komplexer Akkordbewegungen eben nicht regelhaft vermittelt, sondern einfach »gesetzt«, beide Male im selben Verfahren: Einem dominantischen G-Dur-Feld folgt kein C, sondern, erneut drei Quinten »tiefer«, Es-Dur. Es handelt sich um das Schluss-Tutti (»dritte Themengruppe«) sowie, an dessen Bewegungs- und Dynamik-Kontinuum unmittelbar anknüpfend, die Coda (1. Fassung, Takt 497 beziehungsweise 565).
- Vor diesem Hintergrund bekommt der im vorliegenden Kontext als zweiter Hauptgedanke angeführte Fortsetzungsteil des Hornrufs entgegen seiner ausgreifenden Akkordbrechungsmotivik und blechgepanzten Kraftanmutung einen ausgesprochen transitorischen Charakter: Er führt nach F- und Es-Dur (T. 70/74, 446/436) – allerdings nicht mit harmonisch einfachem Anschluss des »Gesangsthemas«. Seinem dritten Auftreten jedoch, das mitten in der Durchführung und im Anschluss an den F-Dur-Hornruf erfolgt, entspricht die bereits oben erläuterte formal wichtige und diesmal auch wirksame Modulation nach B-Dur (T. 254/288): Es folgt hier der Hornruf auf der V. Stufe.

Bei alledem, was hier ohnehin nur andeutungsweise aufgeführt wurde, ist aber doch zu betonen, dass der Ablauf der Themen aus der simplifizierenden vogelperspektivischen Gesamtschau als durchaus geordnet aufzufassen ist:

1. Teil: Hornruf/Tutti I – Gesangsthema – Tutti II – Überleitung
2. Teil: Hornruf/Tutti I – Hornruf-›Hymnus‹ – Gesangsthema
3. Teil: Hornruf/Tutti I – Gesangsthema – Tutti II – Coda

Es sind die Übergänge, die den Plan in der Wirklichkeit seiner Hörbarkeit durchkreuzen. Noch weniger hörbar dürfte der komplexe Tonartenplan sein; immerhin markiert in der ersten Fassung die auf Es und B gestimmte Pauke die Präsenz der Haupttonart, sei sie auch nur kurz berührt wie in Takt 242. Originell ist der Paukeneinsatz zum Reprisenbeginn (T. 379/365), wo die Lücken zwischen den einzelnen Hornruf-Zeilen mit Paukenwirbeln auf *Es* und *B* überbrückt werden (in der ersten Fassung vom Fagott gestützt).

Doch wie ist es um die besagte zyklische Erprobung des Themenmaterials bestellt? Die nicht zuletzt rhythmisch-gestisch herstellbare Omnipräsenz des Hornsignals, eine Errungenschaft der *Dritten Sinfonie*, ist in der ersten Fassung fraglos und selbstverständlich in fast allen Hauptabschnitten verwirklicht, selbst in den Fortführungspartien des »Gesangsthemas«, und eigentlich nur vom ersten, den Hornruf ablösenden Tutti fern gehalten. Es ist jedoch darüber hinaus eine Nebensache, welche zu einer Bedeutung auswächst, die bis in die letzten beiden Sätze ausstrahlt: die zum Vogelruf kontrapunktierende Phrase im Violoncello (1. Fassung; erstmals T. 71–73). Ihr Initium schließt einen chromatisch irrlichternden Dur-Moll-Wechsel ein, ihre Schlusswendung, mehr als eine Oktav höher platziert, erweist sich als vorwärtstreibende Abbräviatur einer Kadenz. Die vierfach verlangsamte Präsentation dieser Phrase während der Hinführung zum zweiten Teil gleicht einem beschwörenden Raunen (1. Fassung, T. 171–183). Von den beiden Gliedern der kurzen Phrase gewinnt das zweite an Bedeutung: Es wird in die Eröffnungsformulierung des ursprünglichen Scherzo-Themas integriert und trägt darüber hinaus die Eingangsmotivik des Finale. Diese präliminare Funktion findet sich vorformuliert im ersten Satz, in der Durchführung des »Gesangsthemas« (1. Fassung, T. 346 ff.), und trägt im weiteren Verlauf (gegen Ende auf den Rhythmus nivelliert) die Hinführung zur Hornruf-Reprise.

Mit der Revision des ersten Satzes 1878 wurde diese Partie und mit ihr der bewegte Übergang zur Hornruf-Reprise so gut wie völlig gestrichen; für das ebenfalls 1878 entworfene neue Scherzo synthetisiert Bruckner das Thema auf andere Weise aus dem Material des ersten Satzes. Dies fällt freilich in den Bereich einer Diskussion des Gesamt-

zyklus, die erst nach Behandlung der weiteren Sätze folgen soll. Doch sei hier die ›Bereinigung‹ der Formanlage des ersten Satzes im Hinblick auf die besprochenen Eigenarten der Erstfassung stichpunktartig behandelt.

Die Handhabung des ›dritten Themas‹ (hier ›Tutti II‹ benannt) wurde stringenter in den Ablauf gefügt; zugleich wurden beide Tutti-Bereiche motivisch einander angenähert. Tutti II fällt nicht mehr abrupt in eine Generalpausenstille, sondern folgt auf eine durchgehende Crescendopartie, deren vorbereitende Dominanharmonie (F-Klang, 2. Fassung, T. 115) ihrerseits mit dem vorangehenden As-Klang sorgfältig vermittelt wird. Beim Tutti II selbst handelt es sich wiederum nicht mehr um eine Inszenierung des Hornrufs; vielmehr wird die Anmutung eines Brucknerschen ›dritten Themas‹ erweckt und zugleich, unter maßgeblicher Beteiligung der ›Bruckner-Rhythmus‹-Schicht aus Tutti I, etwas mehr interne Kohärenz geschaffen. Dieselbe Formstelle wird in der Reprise (T. 497 ff./485 ff.) um 20 Takte gekürzt, das wuchernde harmonische und kleinstenmotorische Leben vereinfacht, zu Beginn der ›Bruckner-Rhythmus‹, im Weiteren das Hornsignal etwas vermehrt einmontiert, die Zahl der Fortissimo-Takte von über 40 auf unter 20 reduziert und schließlich die um 25 Takte verkleinerte Coda ohne Generalpause angeschlossen. Auf dieser Linie der Klärung und Vereinfachung liegt auch die Reduktion des Nebenstimmengeflechts im »Gesangsthema«: Hierbei wird der bis in die Finale-Introduktion hineinwirkende Violoncello-Kontrapunkt aufgegeben und mit ihm fast alle sich auf ihn beziehenden Passagen, wie etwa im dritten Durchführungsteil der ersten Fassung (T. 339–378). Und um einen Eindruck vom Umgang mit den ›schädlichen‹ Engführungen zu bekommen, vergleiche man die beiden Coda-Teile: Während sich in der 1. Fassung die Motto-Einsätze zunehmend gegenseitig nivellieren, ziehen sie in der 2. Fassung ruhig und deutlich alternierend vorbei. Und dass mit dem Motto am Schluss des Satzes, in die Akkordabschläge hinein, der Kreis geschlossen wird, könnte zu dem Gedanken führen, dass ›Sinnstiftung‹ zuweilen reines Handwerk ist.

## 2. Satz

Das »Andante quasi Allegretto« der *Vierten Sinfonie* steht in Bruckners gesamtem Œuvre einzigartig da. Kein langsamer Satz, allenfalls, in völlig anderem Charakter, das eine oder andere Scherzo, wird von einer solch gleichförmigen Bewegung bis zuletzt bestimmt. Freilich lösen drei verschiedene Modifikationen dieser Bewegung einander ab: Zum einen die gleichmäßig gezupften Akkorde des Streichorchesters, im Hauptthemenbereich zusammen mit dem Pendelbass, in der Begleitung des Seitenthema dieses kontrapunktierend, zum anderen das aus dem Hauptthema des Andante gewonnene (und vielleicht als simplifizierter Absenker des Gesamt-›Mottos‹ verstehbare) daktylische Motiv, isoliert als Rufterz oder im Doppel gleichsam abkadenzierend – schließlich der komponierte Stillstand, sei es als Akkordsatz, sei es als zieloffene Sequenz.

Die scheinbar uniforme und durchaus den Fortgang der Musik tragende Gesamtbewegung darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Themen, alle beide von zart schwärmerischem Habitus, sich gleichwohl grundverschieden ›zur Welt‹ verhalten. Das erste, von einem modalen c-Moll ausgehend, fügt sich selbst in wiederholender Reihung zu einer prinzipiell unabgeschlossenen Kette zusammen, immer wieder angetrieben vom Überraschungsmoment der trugschlüssig angeknüpft eintretenden Motivpartikel. Das zweite lebt davon, einen kleinen Kreis auszuschreiten: Es hebt sechs Mal auf jeweils verschiedenen Stufen an und findet, modulierend, auf der Mitte des letzten Taktes einer Viertaktgruppe seine immer wieder neu angebaute Zeilenschlusswendung (z. B. 2./3. Fassung, T. 51–54 und folgende; Viola). Hier lässt sich übrigens Bruckners taktrhythmische Verfahren wie im Reagenzglas beobachten: Beim sechsten Mal strebt die Melodie einen Schluss jenseits der Viertaktgruppen-Grenze an, was in der 2. und 3. Fassung noch durch einen eingeschobenen Doppeltakt eigens hinausgezögert wird (T. 71–83). (In der 1. Fassung notierte Bruckner dieses »Gesangsthema« übrigens in der nächstkleineren Notenwertstufe unter der Angabe »Adagio«. Der intendierte Effekt ist nicht klar; wenn das »Adagio« nicht genau halb so schnell geschlagen wird oder die Zählbewegung auf den kleineren Notenwert übergeht, müsste eine sachte Beschleunigung eintreten.)

nigung damit gemeint sein.) Ähnlich sind sich die beiden Themencharaktere auch in ihrer anfänglichen Instrumentierung: Beide sind sie tiefen, tenoralen »Sängern« anvertraut, Violoncello und Viola, und beide gehen über die Obergrenze des eingestrichenen *f*-nicht hinaus. Die Darbietung des Themas in den hohen Bläsern wird als irregulärer Modus empfunden.

Die beiden Teile wechseln einander ab, durch Zwischenspiele (Sequenzen, Akkordsatz) miteinander verbunden; diese Zwischenspiele wurden vielfach, doch im Einzelnen geringfügig, zur zweiten Fassung gekürzt. Ein längerer variativer Abschnitt aus dem Bereich des »Gesangsthemas« entfiel bei der Konstituierung der 2. Fassung (1. Fassung, T. 167–190), so dass der Satz bis 1878 um etwa ein Sechstel seines Umfangs verkleinert wurde. Beibehalten wurde die letzte Darbietung des A-Teils. Das Hauptthema des Andante lässt hier eine kumulative Reihung hin auf einen Höhepunkt zu. Von der dichten Engführung der 1. Fassung (Einsatz auf jeder Halben) ist in der Fassung von 1878 noch ein guter Rest erspürbar. Diese Reihung führt zu dem, was im vorhergehenden Ablauf behutsam umgangen oder geschickt verbrämt wurde: zu einer konventionellen Schlusskadenz. Auftrumpfend treten kadenzierender Quartsextakkord (T. 217) und harmonischer Quintfall ein (T. 221), in der 1. Fassung noch ekstatischer umschwirrt von einem ähnlich vibrierenden Akkordfeld-Tutti wie im Adagio der *Dritten Sinfonie* (T. 223 beziehungsweise 229).

Nicht nur diese Klangsensation ist mit der Überarbeitung verloren gegangen, sondern auch Ansätze eines durchaus spontanen, frei wuchernden Gestaltens, Einblicke in das, was da im Lauf der Disziplinierung des Komponisten zugeschüttet wurde. Zu denken ist an die Passage vor der ersten Wiederkehr des Hauptthemas (1. Fassung, T. 119 ff.), bei der die Pizzicato-Achtelbewegung der 1. Violine die Formgrenzen überspielt und in deren weiterem Verlauf die Viola plötzlich improvisatorisch in doppelt schnellerem Tempo geradezu »von der Leine geht« (T. 132 ff.).

## Scherzo

Die Partitur des dritten Satzes weist in der ursprünglichen Fassung nicht die Überschrift

»Scherzo« auf (der gewiss später hinzugefügte Umschlag jedoch schon). Falls dieser Befund überhaupt etwas bedeuten könnte, dann die Überlegung, dass Bruckner mit dem Begriff des »Scherzo« ein Bewegungskontinuum verband, das 1874 eben nicht komponiert wurde. Vielmehr besteht der Satz in seiner ersten Fassung aus einem Hornruf, dem ein figurativ belebtes, motivisch und rhythmisch unscharfes Klangfeld gleichsam antwortend zur Seite gestellt ist. Pausenpuffer rund um den Hornruf schaffen eine geradezu meditative Atmosphäre. Die Wiederholung dieses Hornrufs stößt eine 100 Takte lange Entwicklung an, an deren Ende erneut der Hornruf über einer mächtigen Kadenz im dreifachen Forte eingebettet ist. Der Witz der gesamten dreiteiligen Anlage liegt darin, dass erst bei einer erneuten Darbietung, und zwar nach einer dazwischen geschobenen variierten Partie, die harmonische Entwicklung auf den letzten 16 Takten die Haupttonart des Satzes erreicht (T. 321): Das im gewaltigen Abschluss-Tutti eingebettete Hornruf-Thema markiert den Es-Bereich (zunächst, über dem kadenzierenden Quartsextakkord, es-Moll). Zweifellos ist der Satz in den Zyklus mehrfach integriert, nicht nur durch den Zuschnitt des Hornrufs, sondern auch die harmonischen Kreise, die stets Ces-Dur berühren (brennspiegelartig in der knappen Coda resümiert: Dreiklangsfolge Es-Ces-Fes-as-Es), schließlich auch in der simultanen Präsenz von Drei- und Zerteilung des Taktes, hier Viertelduolen über dem Dreivierteltakt. Letzteres wird ausgiebig im As-Dur-Trio verhandelt, dessen Thema einer weiteren Tenor-Stimme anvertraut ist (Viola). Übrigens ist hier ein kleiner Anhang vonnöten, der vom Trio-Schluss in As-Dur zur Wiederaufnahme des Scherzo (zunächst in B-Dur) überleitet – ein ansonsten in Bruckners Trios nicht vorkommendes Verfahren.

Über das 1878 neu eingesetzte Scherzo ist nicht viel zu sagen; es gehört zu den populärsten Stücken Bruckners, und das Trio wanderte über Gustav Mahlers »Fischpredigt« in dessen *Zweiter Sinfonie* bis zu Luciano Berios *Sinfonia* von 1968. Gewiss hat der volkstümliche Ton des Trios »gefallen«, und man geht über den beunruhigenden Sachverhalt hinweg, dass der sprunghafte Wechsel der Tonart (von Ges- nach B-Dur) fast unauffällig im Rahmen eines schlichten Achttakters passiert.



In seiner Neukomposition behält Bruckner einige Aspekte von 1874 bei: Zum einen erzeugen Tremolo-Partien und Bass-»Puls« zwei verschiedene Bewegungsfelder, und zum anderen ist die Idee des Hornrufs in einer »kollektiven« Variante weiterhin präsent. Überdies ist eine Figurationsfloskel erneut verwendet worden (vgl. 1. Fassung, T. 55 ff., und 2. Fassung, T. 47 ff.) und vielleicht auch als Keimzelle des Trio-Themas zu verstehen. Schließlich ist auch hier eine auf den Satzschluss zielende harmonische Disposition zu beobachten. Das B-Dur-Scherzo beginnt in F und findet erst nach 238 Takten ein befriedigendes Ende in seiner Haupttonart. Zyklusübergreifende Details werden plakativ in die Sphäre des Hauptthemas gerückt: Der »Bruckner-Rhythmus« 2:3 trägt nunmehr die »Jagd«-Fanfare, die »3« ist hier als Triole vom vorgegebenen 2/4-Takt abweichend. Der im Kontext der erweiterten Terzverknüpfung gerne verwendete Trugschluss in Moll wird hier, am Ende der Crescendo-Strecke (2. Fassung, T. 37 ff.; F-Ges) in den thematischen Ablauf integriert. Kaum wahrnehmbar und nur kurz mit einem »gehenden« Bass in den Vordergrund gerückt (T. 207–210) erscheint die Verwandtschaft der harmonisierten Abwärtstonleiter mit den Sequenzen im zweiten Satz (etwa T. 21–24). Was das »Gesicht« des Satzes ausmacht, ist das vehemente Spiel mit dem raschen »Bruckner-Rhythmus«, den Anlaufstrecken, in die dieser Rhythmus zuweilen phasenverschoben eingelagert wird, und schließlich die klanglichen Sensationen, die aus dem Wechselspiel der drei Blechbläsergruppen samt der hinzugefügten hohen Klangkronen entstehen und die auch zur Neuinstrumentierung 1888 nur unwesentlich verändert worden sind. Über die Zweckmäßigkeit des Strichs in der Druckfassung, der bei der Reprise des Scherzo die Takte 27 bis 92 durch eine Fermate ersetzt, wird sich kaum mehr Einigkeit herstellen lassen.

## Finale

»Die Themen alle zusammenzufassen, das beabsichtigte ich gar nicht. Das kommt nur in der 8. Sinfonie im Finale vor« (Briefe 2, 99). Bruckner fühlte sich nach eigenem Bekunden »sehr gekränkt« darüber, dass der Wagnerianer Heinrich Porges in einem Zeitungsbericht zur Münchner Aufführung der *Vierten Sinfonie* 1890 das Finale

als den bei weitem schwächsten Satz des Werks apostrophierte: »Auch hier begegnen wir großen Ansätzen und es deutet die Wiederaufnahme von Themen der früheren Sätze darauf hin, daß Bruckner deren Gesamtgehalt in einer Konklusion zusammenfassen wollte – aber leider bleibt es eben nur beim Wollen [...]« (Quast-Benesch 2006, 295). Nun war der Adressat des Brucknerschen Briefs, Paul Heyse, ebenfalls der Meinung, dass »im Vierten [Satz] die Stimmung nicht ganz auf gleicher Höhe blieb«, wollte dies aber doch mehr dem Aufnahmevermögen des Hörers zuschreiben (Göll-A. 4/3, 82; Quast-Benesch 2006, 298).

Heyse und Porges standen nicht allein; weiteren Münchener Kritiken, aber auch Rezensionen und Berichten zu anderen Aufführungen war zu entnehmen, dass das Finale der *Vierten* als der problematischste Teil des Zyklus empfunden wurde. Dies ist allein schon vor dem Hintergrund der drei vorhergehenden Sätze nachvollziehbar, allesamt plastische Charaktere. Bemerkenswert ist aber doch Bruckners Reaktion auf Porges' Anmerkung, die er ein knappes Jahr später (gegenüber August Göllerich) wiederholen sollte (Briefe 2, 155). War da nicht ein Missverständnis? Wenn Porges unter »Konklusion« irrigerweise eine simultane Themenkombination verstanden haben sollte, so sah er doch zumindest, dass im Lauf dieses Finales das Zusammentragen des Vorausgegangenen durchaus zur Substanz des Satzes zählt: etwa das Eröffnungsthema der Sinfonie, das Hornsignal, als Ziel einer in diesem Kontext äußerst brachial wirkenden, in der Druckfassung durch einen Beckenschlag angekündigten V-I-Kadenzbewegung in Es-Dur, letztlich die »finale Essenz« des Satzes (T. 76–85); diese den Bereich des ersten Themas abschließende Formulierung ist bereits 1874 zu finden (T. 43–46), doch erst 1878 mit dem Motto besetzt (T. 44–54). Auf das Vorausgegangene bezogen ist ferner der dreimal, und zwar jedesmal in der Nähe des »Gesangsthemas« platzierte kleine Marsch, der als Reminiszenz an den zweiten Satz zu betrachten ist, des weiteren die an verschiedenen Stellen, darunter, prominent, gleich in der Einleitungsstrecke (T. 30 ff.) eingestreuten »Jagd«-Signale des Scherzo, auch dessen Triolen-Kontinuum, plakativ etwa in der Pauke (T. 89 ff.). Die durchaus wahrnehmbare Verwandtschaft zwischen den »Gesangsthemen« vom ersten

und letzten Satz konnte als zyklische Klammer aufgefasst werden, doch ob Porges den Zuschnitt des Finale-Hauptthemas mit dem Hornmotto der Sinfonie zusammendachte, ist fraglich; vermutlich hatte er aber Zugang zur Partitur und vielleicht doch erwogen, was ja in der ursprünglichen Konzeption tatsächlich versucht wurde: die Kombination der Initialwendungen beider Themen (vgl. 1. Fassung, Finale, T. 583 ff.). Doch mag ihm allein schon die abstrakte Beziehung der beiden Hauptthemen aufgegangen sein, die über den Ton *ces* herzustellen ist.

Im Finale der »Romantischen« Sinfonie, so wie sie Porges 1890 hörte, ist die durch drei Partituren hindurchgegangene Werkgenese nicht aufgehoben, sondern sedimentiert, in Stücken aneinander geschoben, die partiell geschliffen, partiell ausgetauscht oder neu eingefügt wurden. Die Reihe der Kommentare und Kritiken spiegelt ein buntes Bild von Wahrnehmungsdifferenzen vor allem in formaler Hinsicht, deren Variationsbreite sich seit 1936, dem Jahr der Bekanntgabe der »Originalfassung«, also der Fassung von 1878/1880, noch erhöhte. Einigermaßen objektiv, trotz des damaligen Jargons, versucht Robert Haas alle vier Notentexte eingehend zu beschreiben (Haas 1934, 127–130).

Wie schon oben mehrfach festgestellt, lässt sich die Umformung des Schluss-Satzes der *Vierten* als Reaktion auf den neu komponierten Scherzosatz verstehen, aber auch als Ergebnis einiger bis 1880 gewonnener Einsichten des Komponisten. Zunächst, also in der ersten Fassung von 1874, stand möglicherweise die Idee, die Trompetensignal-Apotheose der »Wagner-Sinfonie« dadurch zu überbieten, dass im Finale der »Romantischen« von Anfang an zwei Hauptthemen, das Finale-Thema und das Motto des ersten Satzes, verhandelt werden. In das Formgefüge wird das statische Hornrufmotto eingebracht, indem es auf verschiedene Weise dynamisiert wird. So passt Bruckner dieses Motto bereits vom elften Takt an, in der Introduction über pochenden Bässen, dissonant ein, gleichsam als Programm. In der Wiederholung der Einleitung werden denn auch bald weitere Zitate des Mottos (T. 79 ff.) aufgeführt, so dass diesmal der Hornruf sowohl als Steigerung als auch als Ziel einer solchen sich darstellt. Eine Reprise auf der Stufe der Haupttonart gibt es in der 1. Fassung nicht; beide Themen agieren dort in

der über 100 Takte langen Coda zuerst nacheinander (Motto von Takt 511 an, Finale-Hauptthema von Takt 523 an, mit eingesprengten Motto-Zitaten Takt 535 und 551), schließlich, wie oben schon erwähnt, in simultaner Kombination. Gleichwohl lassen die übrigen Ingredienzien des Satzes erkennen, dass Bruckner von seinem sonatischen Archetyp ausging: Das »Gesangsthema« führt zu einer Schlussgruppe mit eigenem Unisono-Gedanken (T. 161 ff.), aber beibehaltenem rhythmischen Charakter, der hier aus der extravaganten Takt-Quintole besteht. Die Quintole mag durchaus als finale Respons auf die mit dem »Bruckner-Rhythmus« markierten Prägungen der vorhergehenden Sätze zu verstehen sein. In der Überarbeitung von 1878 verschwinden Quintolen und zahlreiche der Motto-Zitate, insbesondere in der stark gekürzten Coda, die allerdings weiterhin die Inversion der Reprisesfolge, also das späte Erscheinen des Finalehauptthemas in Es-Dur (T. 417 ff.) beibehält.

Mit dem Finale von 1880 versucht Bruckner einem zyklisch themenintegrativen Konzept gerecht zu werden und zugleich den Satz formal an den ersten Satz anzugleichen. Ein dröhnendes »drittes Thema« besetzt die Position der Dominantstufe (T. 155 ff.), erscheint aber in dieser Form nur einmal. Im Gegenzug erhält das Finale-Hauptthema eine Reprise in der Haupttonart (T. 383 ff.); deren etwas gewaltsam eingerammte Stellung im Satzverlauf erscheint Bruckner als so entbehrlich, dass er ihr Weglassen schon Felix Mottl nahelegt und für den Druck dann auch festschreibt.

Der Finalsatz insgesamt aber bleibt, ob mit oder ohne Finalehauptthema-Reprise, durchaus dunkel, und der Wechsel der Bilder, die assoziative Nähe zu dem über die drei Vorgängersätze entwickelten Kontext, die Sensation der einzelnen Bestandteile, nicht zuletzt der grandiosen Introduction, hält das Interesse wach bis hin zu den choralartigen Veranstaltungen kurz vor Schluss (»Schwanenlied der Romantik«, Horn T. 489 ff.; Dreiklangskette aufwärts T. 517 ff.), die von ihrer Datierung her – 1880 – vielleicht noch zu früh liegen, um in den Ruch zu kommen, kalkulierte Erbauungseffekte »zum guten Ende« zu sein.

### Die Vierte als Zyklus der Bilder

Bruckner gab mehrfach zu seiner *Vierten Sinfonie* illustrative Erläuterungen in einem Umfang wie zu keiner sonstigen seiner Sinfonien. Der erste Satz verkörpert demnach die Tagesfrühe: Das Signal des Türmerhorns »vom Rathaus« erweckt offenbar städtisches Leben; gleichwohl sprengen »Ritter« zur Stadt hinaus, um sich in der Natur zu ergehen (Vogelstimmen-»Gesangsthema«). Wenn auch in diesem Fall ein prozessualer Verlauf angedeutet wird, ist es, wie die Folgesätze zeigen, ratsam, eher von »Genrebildern« zu sprechen (so bereits bei Floros 1980, 181). Im zweiten Satz hat es der Hörer mit einem »Gebeth«, »Lied« oder auch »Ständchen« – jedenfalls mit einer Szene der Verehrung – zu tun, während das zweite Scherzo, also dasjenige von 1878, schon als Darstellung einer »Jagd« konzipiert wurde, ergänzt mit der Tanzweise zur Mahlzeit der Jäger im Trio (siehe oben, Brief an Tappert vom 9.10.1878). Das Finale von 1878 wiederum ist in einer Partiturabschrift autograph mit »Volksfest« betitelt; dessen Introduction soll von Bruckner einmal als »Regenwetter« apostrophiert worden sein (Göll-A. 4/1, 519). Gleichwohl ist der letzte Satz der Prüfstein dieser Bilderfolge, und er bewährt sich nicht so recht. Bislang konnte ein vernünftiger Zusammenhang mit dem gewaltigen Unisono-Hauptthema und einem »Volksfest« noch nicht hergestellt werden, selbst, wenn man diesen Titel nur auf die »leichtere« Fassung von 1878 anwendet. Für Hermann Kretzschmar geht es im Finale dieser »Waldsymphonie« um den »Schrecken des Waldes«, um die Nachtseite der Natur (Kretzschmar 1898, 673), und Ähnliches soll auch Bruckner seinem Schüler Viktor Christ mitgeteilt haben (Göll-A. 4/1, 519): die »Schauer der Nacht«. All dies, Bruckners Bilder, überhaupt die Idee des Bilderbogens, läßt sich trefflich mit dem Epitheton »romantisch« verbinden, das, wie oben schon bemerkt, ohnehin als Deutung höchstwahrscheinlich erst im Nachhinein herangetragen wurde. Doch kann kein Zweifel sein, dass Bruckner ein weiches und in diesem Sinn »romantisches« Gegenbild zur d-Moll-Sinfonie schaffen wollte, dass das formale Vexierspiel, vor allem in den Außensätzen, romantischem Empfinden als nicht diskursiv Poetischem verpflichtet ist. Hierzu fügt sich auch ein Eintrag in der Handschrift der ersten Fassung; Bruckner

setzt bei der Stelle geheimnisvoller Verlangsamung der Themen (T. 169 ff.) hinzu: »Nacht«, »Träume«, gar »verworrene Träume« – und dies nun eben nicht im Finale, sondern im ersten Satz (vgl. Nowak 1975, 8).

Die *Vierte Sinfonie* wurde als musikalisch zyklisches Werk entworfen; die ersten beiden Themengruppen des Eröffnungssatzes lieferten genug Material für den weiteren Verlauf über die Sätze hinweg, und das Finale verwies unüberhörbar und nicht zuletzt aufgrund der Omnipräsenz des Hornrufs auf den ersten Satz zurück. Die Betonung der Oberquintachse in den Themen der Binnensätze unterstützte die Einheitlichkeit ebenso wie die Fernbeziehung der Gesangsthemen in den Außensätzen. Dieses Beziehungsnetz wurde schon zur Umarbeitung 1878 weitgehend zurückgebaut; im Finale von 1880 schafft der Komponist zahlreiche für sich stehende Klangbilder. Beim Hören des sonoren Blechsatzes, mit dem das Finale-»Gesangsthema« feierlich während der Durchführung dargestellt wird (2. Fassung, T. 237 ff.), ist keine Spur mehr der ursprünglichen Idee wahrnehmbar, nämlich mithilfe des allgegenwärtigen Hornrufs die thematische Einheitlichkeit, den Zusammenhang, den »Beziehungszauber« zu beschwören (siehe Beispiel 2).

Vergleicht man die erste Fassung des Finales der *Vierten* mit der letzten, so findet man den zyklischen Gedanken des Werks nicht mehr vom Hornruf-Motto repräsentiert, sondern von Einsprengeln des gesamten Satzzyklus (Scherzo-Rhythmus, Andante-Einschub). Das Agieren des Mottos ist weitgehend auf die Restitution des Es-Dur (Finale, T. 75–92) und den Coda-Schlussbaustein beschränkt. Schon im Finale der Fassung von 1878 sind die Motto-Zitate, mit denen die 1. Fassung geradezu übersät ist, entfernt worden. Bruckner vermutete um 1890 offenbar ein Bedürfnis bei seinem Publikum nach Bildern und versuchte dem zu entsprechen (seltsamerweise ungefragt bei dem Literaten Paul Heyse); seine Empfindlichkeit in Fragen des rechten Finale-Verständnisses deutet darauf hin, dass er die musikalische Begründung und Gestaltung eines Satzzyklus nach wie vor als kompositorische Kernaufgabe ansah.

Beispiel 2: *Vierte Sinfonie* (1. Fassung 1874), Finale, T. 289–298, Partiturausschnitt

289

Fl. 1  
Ob. 1

Klar. 1

Vi. 1

Hr. 1

Hr. 2

Vc.

Fag. 1

Fag. 2

Kb.

294

Fl. 1  
Ob. 1

Klar. 1

Vi. 1

Hr. 1

Hr. 2

Vc.

Fag. 1

Fag. 2

Kb.

## Ausgaben

- Anton Bruckner, 3. Symphonie in d-Moll, 2. Fassung von 1878. Mit Einführung und den Hauptvarianten der Endfassung. Studienpartitur [hrsg. von Fritz Oeser]. Wiesbaden 1950.
- Anton Bruckner, III. Symphonie d-Moll (Wagner-Symphonie), Fassung von 1873. Studienpartitur, vorgelegt von Leopold Nowak. Wien 1977 (= NGA III/1).
- Anton Bruckner, III. Symphonie d-Moll (Wagner-Symphonie): Adagio Nr. 2 (1876). Studienpartitur, vorgelegt von Leopold Nowak. Wien 1980 (= Supplement zu NGA III/1).
- Anton Bruckner, III. Symphonie d-Moll (Wagner-Symphonie), Fassung von 1877. Studienpartitur, vorgelegt von Leopold Nowak. Wien 1981 (= NGA III/2).
- Anton Bruckner, Symphony No. 4 [...], hrsg. von Hans F. Redlich. London/Mainz u. a. o.J. [ca. 1961] (= Edition Eulenburg 462).
- Anton Bruckner, IV. Symphonie Es-Dur, Fassung von 1878/80. Studienpartitur, 2. rev. Ausgabe, vorgelegt von Leopold Nowak (1. Ausg. 1936, Robert Haas). Wien 1963 (= NGA IV/2).
- Anton Bruckner, IV. Symphonie Es-Dur, Fassung von 1874. Studienpartitur, vorgelegt von Leopold Nowak. Wien 1975 (= NGA IV/1).
- Anton Bruckner, IV. Symphonie Es-Dur, Finale von 1878. Studienpartitur, 2., rev. Ausgabe, vorgelegt von Leopold Nowak (1. Ausg. 1936, Robert Haas). Wien 1981 (= NGA, zu Bd. IV/2).
- Anton Bruckner, IV. Symphonie Es-Dur, Fassung von 1888 (Stichvorlage für den Erstdruck von 1889). Studienpartitur, vorgelegt von Benjamin M. Korstvedt. Wien 2004 (= NGA IV/3).

## Literatur

- Blume, Friedrich : Art. »Bruckner, Josef Anton«. In: *MGG*, Bd. 2 (1952), Sp. 341–382.
- Floros, Constantin: Brahms und Bruckner: Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden 1980.
- Gülke, Peter: Brahms. Bruckner. Zwei Studien. Kassel u. a. 1989.
- Haas, Robert: Anton Bruckner (= Die großen Meister der Musik). Potsdam 1934 (Repr. Laaber 1980).
- : Vorlagenbericht zu: Anton Bruckner, IV. Symphonie Es-Dur (Originalfassung). Wien/Leipzig 1936 (= AGA IV).
- Halm, August: Die Symphonie Anton Bruckners [1913]. München 1923.
- Hansen, Mathias: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- Hanslick, Eduard: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken. Hrsg. von Peter Wapnewski. Kassel u. a. 1989.
- Heinze, Rüdiger: IV. Symphonie in Es-Dur: Werkbetrachtung und Essay. In: Renate Ulm (Hrsg.): Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. Kassel/München 1998, 117–131.
- Herhaus, Ernst: Phänomen Bruckner: Hörfragmente. Wetzlar 1995.
- Klüppelholz, Werner/Busch, Hermann J. (Hrsg.): Musik gedeutet und gewertet: Dokumente zur Rezeptionsgeschichte von Musik. München 1983, 196–222.
- Korstvedt, Benjamin M.: »The First Edition of Anton Bruckner's Fourth Symphony: Authorship, Production and Reception«. Diss. Univ. of Pennsylvania 1995.
- : Vorwort zu NGA IV/3 (siehe oben). Wien 2004, VII–XVII.
- Kretschmar, Hermann: Führer durch den Concertsaal. Bd. 1. Leipzig 1898.
- Krohn, Ilmari: Anton Bruckners Symphonien: Untersuchungen über Formenbau und Stimmungsgehalt. Bd. 1: Symphonien 1–3 (= *Annales Academiae Scientiarum Fennicae* 86). Helsinki 1955.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Louis, Rudolf: Anton Bruckner. München/Leipzig 1905.
- Nowak, Leopold: Anton Bruckner, der Romantiker. In: *IGB-Mitteilungsblatt* Nr. 8 (1975), 2–10 (auch in: ders.: Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze 1936–1984. Wien 1985, 153–159).
- Quast-Benesch, Gertrude: Anton Bruckner in München. Tutzing 2006.
- Röder, Thomas: Die Orchesterstimmen der Dritten Symphonie von Anton Bruckner: Welche Fassung wurde 1877 uraufgeführt? In: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 5 (1996), 141–154.
- : Revisionsbericht zu: Anton Bruckner, III. Symphonie d-Moll. Wien 1997 (= NGA, zu Bd. III/1–3).
- Stephan, Rudolf: Bruckners Romantische Sinfonie. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner: Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 171–187.
- Wagner, Manfred: Der Quint-Oktavschrift als »Majestas«-Symbol bei Anton Bruckner. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 56 (1972), 97–103.
- (Hrsg.): Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 5). Tutzing 1979.

## Von der *Fünften* zur *Siebten Sinfonie*

von Peter Gülke

### Die *Fünfte Sinfonie*

#### Entstehung

Anfang Februar 1875 begann Bruckner mit der Arbeit an der *Fünften Sinfonie*, zunächst am Adagio, am 3. März am ersten Satz, am 10. April am Scherzo und einen Monat später am Finale. Ein Jahr danach, am 16. Mai 1876, beendete er die erste Niederschrift der Partitur, wiederum ein Jahr später, am 18. Mai 1877, eine Revision des Finales; dem schlossen sich bis zum 11. August und nochmals zwischen dem Jahresende und dem 4. Januar 1878 weitere Korrekturarbeiten an.

Eine tour de force war noch jede Sinfonie gewesen und würde jede weitere ebenfalls sein; diese war es, so lassen Bruckners Äußerungen aus dieser Zeit vermuten, in besonderem Maße. Dazu scheint zu passen, dass er sie nie gehört hat, nicht gerechnet eine am 20. April 1887 von Franz Schalk und Franz Zottmann in Wien präsentierte Klavierfassung. An der einzigen Aufführung zu seinen Lebzeiten, am 9. April 1894 in Graz unter Schalks Leitung, konnte er krankheitshalber nicht teilnehmen. Er hätte eine brutal veränderte, gekürzte, nach heutigen Maßstäben verschandelte Version gehört, was man ihm in bester Absicht wohlweislich verschwiegen hatte – im Finale waren u. a. die Takte 374 bis 459 gestrichen, also die Reprise des Hauptthemas und der »Gesangsperiode«. Diese verstümmelte Version liegt denn auch dem von Schalk betreuten Erstdruck (1896) zugrunde. Wie immer schlechtes Gewissen ob der Hintergehung die Superlative befördert haben könnte, mag Schalks Freude angesichts des Erfolges zu überlegen Anlass geben, weshalb es heute leicht fällt, den

revidierten Komponisten als halbwegs Verratenen zu betrachten. Übersehen wäre dabei nicht zuletzt, dass eine damals in der Originalfassung dargebotene *Fünfte Sinfonie* alle seit dem Erfolg der *Siebten* stiller gewordenen Gehässigkeiten neu auf den Plan gerufen hätte. »Sie werden gewiss schon mündlichen Bericht haben über die ungeheure Wirkung, die Ihre große herrliche ›V‹ hervorrief. Ich kann hier nur beifügen, dass der Abend für die Zeit meines Lebens zu den herrlichsten Erinnerungen zählen wird, deren ich je theilhaftig werden konnte. Tief ergriffen, beglückt in den Gefilden ewiger Größe wandelnd fühlte ich mich. Von der niederschmetternden Gewalt des Finales kann niemand sich eine Vorstellung machen, der es nicht gehört« (Franz Schalk an Bruckner, 10.4.1894; Briefe 2, 253).

Einerseits der strengste Prüfstand für Interpreten, steht die *Fünfte* andererseits bei den Aufführungszahlen neben der *Annullierten*, der *Ersten* und der *Zweiten* hinter den anderen auch heute weit zurück. Im Blick auf Bruckners noch immer andauernde Bemühungen, sich in Wien prominent zu etablieren, ließe sich von der Paradoxie sprechen, dass dieser angestrengteste Versuch, sich Anerkennung zu verschaffen, die geringste Aussicht hatte, sie zu erreichen. Wenig fehlt zu der Vermutung, dass ein nach dem Debakel der *Dritten Sinfonie* am 16. Dezember 1877 mit der *Fünften* sich präsentierender Bruckner kaum Chancen gehabt hätte, in der Wiener Musiköffentlichkeit Terrain zurückzugewinnen.

Schon so war es schwer genug. Als er letztmalig mit der Partitur beschäftigt war, lag der Umzug nach Wien knapp zehn Jahre zurück, und noch

immer schienen die Bedenken wohlmeinender Freunde, die diesen begleitet hatten, nicht widerlegt. Über das Maß hinaus, das bei ihm ohnehin zu erwarten war, fühlte Bruckner sich in der großen Stadt fremd, zwiespältig in sozialen Kontakten: nach oben streberhaft bemüht, im täglichen Umgang eher nach unten orientiert. Mit einer Mixtur von übertriebener Unterwürfigkeit – die wohlwollende Prinzessin Marie zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg unterstellt eine »gewisse Berechnung der selbstgefälligen Plumpherheit« seiner »Hofmanieren« (Göll.-A. 4/I, 506f.) – und penetranter Verfolgung eigener Interessen befremdete er auch Wohlgesonnene wie Johann Herbeck, Hermann Levi, Hans Richter oder Joseph Hellmesberger. Seit Oktober 1868 ist Bruckner Lehrer für Musiktheorie am Wiener Konservatorium, zugleich Anwärter auf das Organistenamt an der Hofkapelle, ist indes bald auf akademische Bestallung und Würden aus und hört an der Universität Vorlesungen von Eduard Hanslick, dessen anfängliche Gönnerschaft angesichts der späteren, spektakulären Gegnerschaft oft vergessen wird.

Generell könnten perennierendes Ungenüge und paranoisch anmutende Nobilitierungsbedürfnisse das Bild der Wiener Arbeits- und Lebensverhältnisse allzusehr verdunkeln. Bruckner wohnt mindestens gut bürgerlich, erhält zu Beginn der Wiener Zeit ein Künstlerstipendium und hat insgesamt, auch dank etlicher Privatschüler, finanziell ein gutes Auskommen, feiert Triumphe als Orgelvirtuose, erlebt in Linz die Uraufführung seiner *e-Moll-Messe*, wenig später in Wien die der *f-Moll-Messe*; im Jahr 1870 kommt ein Lehrauftrag an der k.k. Lehranstalt St. Anna hinzu, im selben Jahr macht Ansfelden ihn zum Ehrenbürger, 1871 wird er als Orgelvirtuose offiziell nach London entsandt; und eine herbe Niederlage wie die Ablehnung der *Zweiten Sinfonie* durch die Philharmoniker verinnerlicht er nicht so sehr, als dass er nicht sogleich die nächste beginnen und beim Unterrichtsminister im Januar 1873 – und erneut im November – um ein Arbeitsstipendium, »eine bleibende, im Budget gesicherte und vorgesorgte Subvention« (Göll.-A. 4/I, 229), nachsuchen würde: kein Zeugnis mangelnden Selbstbewusstseins, wenngleich er es nur mit Arbeitsbelastung und materiellen Sorgen begründet. Nicht weniger gilt das für die an Richard Wagner gerichtete Bitte,

ihm die *Zweite* und *Dritte Sinfonie* unterbreiten zu dürfen und, da dieser nicht reagiert, für den Entschluss, im September 1873 nach Bayreuth zu reisen.

Nachdem die *Dritte Sinfonie* am Jahresende fertiggestellt ist, scheint allerdings das neue Jahr alle bislang übertriebenen Befürchtungen zu bestätigen: Trotz mancher Unterstützung scheitern die Bemühungen um eine Anstellung an der Universität, die Lehrerbildungsanstalt kündigt, und der Stolz, eine weitere Sinfonie, im November die *Vierte*, fertiggestellt zu haben, hilft nicht gegen Depressionen, in denen er gegen sich und die Welt wütet und den Entschluss verflucht, nach Wien gegangen zu sein: »Alles ist zu spät. Fleißig Schulden machen, u am Ende im Schuldenarreste die Früchte meines Fleißes genießen, und die Thorheit meines Übersiedelns nach *Wien* ebendort *besingen*, kann mein endliches *Loos* werden« – das schreibt er am 13. Februar 1875 an Moritz von Mayfeld (Briefe I, 154).

Da hat die Arbeit an der *Fünften Sinfonie* bereits begonnen. Eben an diesem Tiefpunkt, dem schlimmsten nach dem Sommer 1867, setzt Bruckner zum bisher größten, in Bezug auf den Kontrapunkt lebenslang ambitioniertesten Unternehmen an, Zeugnis innerer Unabhängigkeit von äußeren Bedingungen ebenso wie der Heilkraft von Musik, welches das gegenüber Vertrauten oft penetrant zelebrierte Selbstmitleid dementiert bzw. als vorsorglich errichteten Schutzzaun enttarnt.

Entgegen üblichen Gepflogenheiten begann die Niederschrift mit dem Adagio. Welche Vorplanungen vorausgegangen sind, wissen wir nicht, dass es sie gab, steht außer Zweifel. Bruckner mochte ahnen, was in den Ecksätzen bevorstand; in der Enklave des langsamen Satzes gewann er Bedenkzeit, möglicherweise auch konkretere Vorausschau auf die anstehenden Lösungen, und wusste sich beim Adagio als Charakter und bei dessen d-Moll auf vertrautem Boden. In seiner Situation könnte die Übung in zielstrebigem Langsamkeit, die er sich aufzwang, auch mit Selbsttherapie zu tun gehabt haben.

### Erster Satz

Es nähme wunder, wenn das herantastende Komponieren sich nicht im Komponierten selbst nie-





als Resultate planenden Vorbedachts einleuchten. Dies zu bedenken ist bei einem Werk mit vielerlei motivischen Kohärenzen besonders wichtig. Schon die Intervalle waren für Bruckner Kleinbewesen: »Die Sekund, wissen's, des is a armes Waserl, die steht immer geduckt und darf sich nicht rühren, aber die Septime, die ist ein Luder, der ist nicht zu traun, die kennt keinen Spaß und möchte immer nur hinaufsteigen« (zit. nach Nowak 1973, 175).

### Beispiel 3: 2. Satz (Adagio), Hauptthema



### Beispiel 4: 2. Satz (Adagio), Beginn



### Beispiel 5: 2. Satz (Adagio), zweites Thema



### Beispiel 6: 3. Satz (Scherzo), Beginn



Nicht nur eine Dramaturgie langsamer Sätze, die Bruckner, von Minimal-Anfängen über gewaltige Expansionen zur Heimkehr stiller Satzschlüsse führend, kurz zuvor in der *Vierten Sinfonie* befestigt hatte, bedingt den kargen Beginn mit der über den Triolen-Pizzicati einsam singenden Oboe, sondern der Umstand, dass die Melodie schwere semantische Ladung bei sich führt, von vornherein weitgreifende Zusammenhänge evoziert - ganz und gar für den Komponierenden. Er reflektiert es ohrenfällig im schwergängig lastenden, den Satz

fast durchweg prägenden Gegeneinander von Duolen und Triolen. Weil deren gemeinsame Bezugsgröße, die durch *Alla breve* angezeigten Halben, für Spieler und Hörer kaum noch realisierbar sind, drängt sich in den divergierenden Verläufen das Moment spezifisch musikalischer Zeitlichkeit stark auf; der große Atem der Musik – auf andere Weise in weitläufigen Sequenzierungen, »pneumatisch« leerlaufenden Passagen spürbar – überfordert uns. Nicht zuletzt rührt die Eindringlichkeit des zweiten Themas (erstmal Takte 31 ff.) und seiner Entfaltungen daher, dass wir hier aus solchen Spannungen entlassen sind.

### Dritter Satz

Normalerweise hält ein Scherzo dank Provenienz und Hintergründen am ehesten Abstand zu satzübergreifenden Bezügen. Dieses indes darf es nicht – da wirken die vom Hinlaufen aufs Finale erforderten dispositionellen Zwänge. Über die Anfänge von Adagio und Scherzo hinaus (vgl. Beispiele 4 und 6) wirkt die Korrespondenz der begleitenden Figurationen fort, u. a. in dem von der Oboen-Melodie herkommenden Abstieg sequenzierender Septimen, im Adagio erstmals Takt 7, dann immer wieder und noch in den letzten Pizzicati der Takte 203 ff., im Scherzo in den Takten 97 ff. usw.; nach der in der Erinnerung haftenden »Gesangsperiode« im Adagio (Beispiel 5) wird der Quartfall am Beginn des Scherzo-Themas (Beispiel 7), dessen Ab-Auf dem Auf-Ab der Begleitung Widerpart leistet, unweigerlich als bezugnehmend wahrgenommen. Wie ein abgesprengter Überrest des Themas erklingt dessen aufsteigender Nachsatz im durchführungsartigen Mittelteil (erstmal T. 137 ff.), und seine Umkehrung holt Bruckner als Kontrapunkt in die ländlerhaft verlangsamte Passage bei deren zweitem Erklingen (T. 189 ff.) herein. Im Trio wird aus der Wendung das Thema (Bsp. 8), wieder mit Gegenbewegung, nun umgekehrt wie am Scherzobeginn – oben Auf-Ab, unten Ab-Auf.

### Beispiel 7: 3. Satz (Scherzo), Hauptthema



### Beispiel 8: 3. Satz, Trio-Thema



Im Sinne jener »Kunst der Vorläufigkeit« erlaubt Bruckner dem Satz nur eingeschränkte Autonomie, sei es im Ablauf, sei es in Bezugnahmen: Sehr früh brems er und wirft ihn jäh in ein langsames Tempo, fast ließe sich von einem gewaltsam fragmentierten Verlauf sprechen; das Trio gibt sich ländlerisch-gemütvoll, darf aber – im »falschen« Takt – kein Ländler sein, schon gar nicht so unverstellt wie das der *Vierten Sinfonie*. Allzu viel Eigenprägung scheint im Vorfeld des Finales nicht erlaubt.

### Vierter Satz

Welchen Vorwürfen angemaßter Beethoven-Nachfolge wäre Bruckner nach der Katastrophe der unverhohlen an das d-Moll der *Neunten* und dessen Handhabung anknüpfenden *Dritten Sinfonie* ausgesetzt gewesen, wäre seine *Fünfte* bald nach der Fertigstellung in Wien präsentiert worden! Die Themenzitate am Finalebeginn hätten bequeme Handhabe geboten – auf Kosten profunder Missverständnisse: Denn hier werden nicht, wie bei Beethoven, Möglichkeiten des Fortgangs verhandelt, Themen erwogen und verworfen, sondern der bislang durchmessene Weg vergegenwärtigt und als Vorbereitung des Kommenden wahrgenommen. Kein dringlich fragendes, argumentierendes Rezitativ unterbricht die Zitate, vielmehr klingt das demnächst satzöffnende Thema (T. 11 f., Beispiel 9) als Oktavschlag frech vorwegnehmend in diese selbst hinein und erscheint, zwischen sie gestellt, eher wie ein Lockruf; den Oktavschlag – in beiden Richtungen – kennt der Hörer schon vom Hauptthema des ersten Satzes.

### Beispiel 9: 4. Satz, Vorwegnahme des Hauptthemas in der Introduction



Bruckner hatte mit den letzten Sätzen der vorangegangenen Sinfonien stets Schwierigkeiten gehabt, fast immer war es zu eingreifenden Revisionen gekommen. Diesmal komponierte er von vornherein aufs Ende zu, hat das kontrapunktische Großaufgebot von vornherein anvisiert. Dass das Studium von Mozarts C-Dur-Sinfonie KV 551 zu den Zurüstungen gehörte, ist mehr als wahrscheinlich; es mag zu erkennen geholfen haben, dass Sonate und Fuge nicht einfach übereinander kopiert werden könnten, u. a., weil sich die jeweiligen Kulminationen – dort die vornehmlich dramaturgisch, hier die vornehmlich tektonisch bedingte – qualitativ unterscheiden. Konsequenterweise hatte Mozart die Kombination a cinque, auf die es kontrapunktisch hinauslief, aus dem Sonatendiskurs hinaus in die Coda verlegt. Wenn Bruckner die Introduction zum ersten Satz am Finalebeginn wiederholt, mag das ebenso als letztes Atemholen vor dem großen Wagnis und als Hinweis darauf verstanden werden, dass ein neuer Anfang gesetzt werden müsse, wie auch als Teil einer Strategie, die die Maßgaben von Sonate und Kontrapunkt immerfort neu gegeneinander relativiert, die Entscheidung zwischen beiden in der Schwebe hält. Nicht nur am Anfang steht die Introduction, sondern im ersten Satz auch vor der Durchführung – wie als Aufforderung, das Finale als gewaltig gewucherte zweite Durchführung zu verstehen. Wo dort der »Hauptsatz« erreicht ist (T. 31), zeigt der Wechsel vom Lockruf zu massiv stampfenden Celli/Bässen an, dass die schwer arbeitende kontrapunktische Maschinerie nunmehr angeworfen sei; das bestätigt die Regelmäßigkeit der vier Einsätze – zweimal im Abstand von drei bzw. fünf Takten – ebenso wie das anschließende Tutti. Dieses indes, und mit ihm die Maßgaben der Fuge, müssen fast vorzeitig denen der Sonate Platz machen: eine typische, im verlangsamten Mittelteil gar kantabel gesteigerte »Gesangsperiode« erscheint und beschreibt, gleichfalls sonatenkonform, einen Gang durch verschiedene Tonräume (T. 67: Des; T. 83: E; T. 93: G usw.), und dem schließt sich ein dritter, auf den ersten zurückgreifender, den Oktavabschlag vergrößernder Komplex an (T. 137) – soweit die bei Bruckner erwartbare Anordnung einer Exposition.

## Beispiel 10: 4. Satz, Bläserchoral



Dem aber folgt, feierlich eingeleitet und sonatenwidrig, ein von Streichern echohaft beantworteter Choralatz der Bläser (T. 175 ff., Beispiel 10), in den vorangehenden Sätzen vorbereitet wohl in melodischen Varianten (vgl. Beispiele 1, 3 bis 6), jedoch nicht als Charakter. Fast kommt er wie eine lang verhiessene Einlösung daher und ist sie doch nicht – ein konsistenter Choral wird zwar versprochen, doch bleibt es bei Anläufen, je für sich stehenden, vom Nachecho der Streicher unterbrochenen Zeilen. Als je von einem dominantischen Anfangsschritt aus chromatisch modulierende Einheiten, beim ersten Mal (T. 175 ff.) von Ces nach B, beim zweiten von Ges nach F, ermöglichen sie den groß ausgespannenen Epilog. Somit erscheinen sie zugleich als harmonische Einlösung der doppelt leittonigen ersten Themen beider Ecksätze (vgl. Beispiele 2 und 9).

Diese Nähe wird endgültig kenntlich, wenn Bruckner mit eben dieser nachgeschobenen, zudem typologisch fixierten Prägung in die Fuge einsteigt (T. 223), dem Sonatenreglement nach zugleich Durchführung. Denn nun setzt er sich abermals unter modulatorischen Druck – zu den Mirakeln des Satzes gehört die Souveränität, mit der Alterationschromatik und kontrapunktische Zwänge in Einklang gebracht sind (Swarowski 1979, 114). Insofern das Ausmessen harmonischer Räume und der von der Melodie erzwungenen Kurven zu den Hauptgegenständen der gewaltigen Entwicklung gehört, könnte man die vorangehenden, von F nach E bzw. A nach As führenden ›Nachrufe‹ des Solo-Horns bzw. der Holzbläser gar als Klein-Exposition ansehen.

Wie beim Einstieg in die ›Exposition‹ über rascht Bruckner mit dem, was er zum Thema wählt; nun, vor der großen fugischen Expansion, sucht er nach dem wichtigen ersten Eintritt des Chorals am Expositionsschluss einen diskreten: Die Bratschen beginnen *piano*, und auch das erste Thema, nun, innerhalb der Fuge, in der Funktion des zweiten, führt er schon vor der ›offiziellen‹ Exposition der Takte 270 ff. in den Bässen *piano*

und vorerst anspielend ein (T. 264 ff.). Damit begegnet er dem Eindruck einer selbsttätig arbeitenden kontrapunktischen Maschinerie, wie auch – angesichts seiner Fixierung auf quadratische Metrik auffällig – in unregelmäßigen Gruppierungen. Die am Satzbeginn (T. 31 ff.) zweimal begegnende Folge von 3+5 Takten erscheint nun fünfmal (zweimal T. 223 ff., zweimal T. 270 ff., einmal T. 293 ff.), darüber hinaus etliche Drei- und Fünftaktgruppen. Zudem regiert eine subtile Dramaturgie der Steigerungen und Ausläufe, Verdichtungen und Entspannungen, schwer und leicht durchhörbarer Passagen; insgesamt lassen sich sechs je mit neuen Handlungsweisen bzw. Konstellationen beginnende Abschnitte unterscheiden (Takte 223, 270, 293, 324, 339 und 374), deren vorletzter, längster in drei Sektionen geteilt erscheint, weil die Musik sich von der Anstrengung der Verdichtungen, Umkehrungen, Augmentationen etc. scheint erholen zu müssen (T. 349), und ab Takt 362 auf den letzten, sechsten Abschnitt steigernd zuläuft. Wenn irgendwo die strukturelle Dynamik von Fuge und Sonate übereingebracht ist, dann hier: Die beiden Fugenthemen stehen in dröhnendem *Alfresco* übereinander – zugleich wird die Grundtonart wieder erreicht: Beginn der Reprise (T. 374), ohne dass die Fuge am Ende wäre.

Damit steht vor Bruckner ein Problem. Am ehesten mag die transponiert fast getreue Rekapitulation der ›Gesangsperiode‹ (vgl. T. 398 bis 459 mit T. 67 bis 126) noch als Erholung von der kontrapunktischen Anspannung plausibel erscheinen; dem zuliebe flaut die vorangehende Kulmination schnell ab. Spätestens bei der dritten Gruppe (T. 460 ff.) indessen, welche den Oktavabschlag der ersten augmentiert, müsste der Eindruck entstehen, sie bleibe als Tribut an die vorgeordnete Form hinter dem soeben Geschehenen zurück, könne dessen Höhe nicht halten. Bruckner indessen verfährt mit den einander entsprechenden Passagen wie mit den Ecksätzen insgesamt – angesichts der polyphonen Beschwerung dieser zweiten (T. 460 ff.) erscheint die korrespondierende erste (T. 137 ff.) wie ausgespart, fast wie eine Leerform. Nicht nur erklingt als ostinater Rhythmus nun das Thema der ersten Fuge wieder (wie in Beispiel 9, nun Posaunen: Takte 464 ff.), außerdem wird, den gewichtig stampfenden Oktavabschlägen den Vorrang streitig machend, der oben im Beispiel 2

gezeigte Kopf des Hauptthemas vom ersten Satz wiederholt (Holzbläser, T. 462 ff.), sogleich in engen Imitationen und in Verkleinerungen des dreiklängigen Abstiegs zerflatternd – damit fast voraussetzend, es sei immer präsent geblieben.

Mit der jähren Intervention erwirkt Bruckner zweierlei – zum einen den werkübergreifenden Rückblick, zum anderen – in einer Situation, welche suggerieren könnte, alles sei gesagt – Anlass und Antrieb zur letzten, summierenden Kulmination. Dem hatte er auch dadurch vorgearbeitet, dass er den Choral, an dem die fugische Entwicklung sich entzündet hatte, in deren Verlauf verloren gehen ließ und vor der kurzlebigen Kulmination der Takte 374 nur nordürftig zurückgewonnen hatte – in den Takten 296 ff. war er in einer Fortspinnung aufgegangen, in den Takten 324 ff. zunächst in Umkehrung wieder aufgetaucht, hatte zweimal, als seien die strukturschaffenden Potenzen erschöpft, keine Fortsetzung gefunden und sich sequenzierend aufgelöst (Takte 339 ff. und 350 ff.). Dergestalt waren die Ansprüche des zentral stehenden Themas auf die Schlussapotheose hinten gehalten. Den Anlauf zu ihr organisiert Bruckner in zwei ›Wellen‹: die erste (Takte 496 ff.) auf den weichen Gleitschienen der aus der »Gesangsperiode« herkommenden Achtelskalen, die zweite (Takte 535 ff.) über dem spitzigen, vom ersten Thema (Beispiel 9) dominierten Untergrund. Hier wie dort besorgt am ehesten die quadratische Metrik den Ordnungsrahmen einer ›aleatorisch‹ beliebigen, drängenden Überhäufung fast aller wichtigen Prägungen, Varianten, Permutationen etc.; da alles dem Ende zustrebt, bedarf es keiner anderen Ordnungsfaktoren mehr, den Maßgaben von Sonate und Kontrapunkt ist Genüge getan. Sie verabschiedend veranstaltet Bruckner die Paradoxie eines ›geordneten Chaos‹ und legitimiert nicht zuletzt von hierher die am Schluss augmentierend überhöhte, so folgerichtige wie überschießende Ankunft: »Choral bis zum Ende *fff*« (T. 583).

\* \* \*

Dieses von Bruckner selbst so genannte »kontrapunktische Meisterstück« (Göll.-A. 4/1, 392) ist recht schlüssig mit seinen Bemühungen um eine feste Bestallung an der Wiener Universität in Zu-

sammenhang gebracht worden: Kurz vor der ersten Beendigung der Sinfonie, am 24. April 1876, hielt er seine Antrittsvorlesung als – vorderhand unbesoldeter – Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt und definierte seinen Gegenstand als »musikalische Wissenschaft«. Wie ungewohnt die Bezeichnung heute anmuten mag und zur Bezugnahme auf jenes »Meisterstück« einlädt – seinerzeit war die Bezeichnung nicht ungewöhnlich, und Bruckners Komponieren war generell in einem Maße legitimatorisch motiviert, nach welchem die Zuständigkeit der großen Traditionen, der großen Meister als Instanz, vor der er bestehen müsse, im Vergleich zu der irgendwelcher Gremien allemal wichtiger blieb.

Nach dem ungeheuren Schaffensschub – fast dreimal hintereinander pro Jahr eine Sinfonie – und dem an den Unterschieden der drei Werke erkennbaren Terraingewinn ist nun ein vergleichsweise glücklicher Bruckner zu erleben, u. a. bei der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth oder im Gespräch mit Enthusiasten wie Wilhelm Tappert, der die Wege nach Berlin öffnen will. Pausieren, im Normalverständnis Erholung jedoch ist Bruckners Sache nicht, Leben und kompositorische Tätigkeit hatte er nie zu unterscheiden gelernt und war nach Beendigung eines Vorhabens fast immer sogleich ins nächste fortgestürzt. Dass es in den folgenden Jahren dabei, vom *Streichquintett* abgesehen, vornehmlich um Revisionen ging, mag nicht nur von außen veranlasst gewesen sein, sondern auch durch die soeben bestandene tour de force: Ein derartiger Kraftakt bitte nicht gleich wieder – abgesehen von der Frage, was für eine Sinfonie nach dieser möglich sei, gar sie überbieten könne.

Weil er an der *Fünften Sinfonie* nachgearbeitet hat, wenngleich nicht so radikal eingreifend wie demnächst in den Schluss-Sätzen der *Dritten* und *Vierten*, ist die Frage schwer zu beantworten, weshalb in der Partitur – aufführungsbezogen – manche Unstimmigkeit stehenblieb, welche zweifellos Nachfragen nach sich gezogen und gegebenenfalls als neuer Beleg für den wirklichkeitsfremden Sonderling hergehalten hätte. Beim zweiten Satz hat er mit der Alla-breve-Vorzeichnung vor allem wohl den musikalischen Atem gemeint; überträgt man es auf die feierlich schreitenden Viertel, ergäbe sich für die Choralzeilen der Takte 18 ff. und

26 ein kaum realisierbares langsames Tempo. Beimal beim Eintritt des zweiten Themenkomplexes im ersten Satz (Takte 101 ff. und 381 ff.) fehlt der Hinweis auf langsames Tempo, welches aus dem Takt 116 bzw. 389 angezeigten »Tempo I« sicher zu erschließen ist; auch in Bezug auf die in den Takten 325, 338 und 347 fälligen Tempoveränderungen lässt er die Interpreten im Stich bzw. verlässt sich auf die Entsprechungen zu den Takten 101 ff., 18 ff. und 31 ff., über deren Verbindlichkeit sich aber streiten lässt; das Gleiche gilt für den Einstieg in die gewiss treibende, beschleunigte Coda (T. 453). Im Finale wäre bei Takt 107 der Hinweis auf ein den Takten 83 ff. (»Etwas mehr langsam«) entsprechendes *Poco meno* mindestens denkbar, wenngleich der Übergang in das schnellere, als solches ebenfalls nicht angezeigte Tempo der Takte 137 ff., sofern man nicht den »Schnitt« des Taktes 136 benutzen will, noch schwieriger würde. Ähnliches betrifft das Verhältnis der Passagen Takte 444 ff. bzw. 460, cum grano salis insofern, als vor Takt 460 ein beschleunigter Zulauf, freilich nicht eigens angezeigt, auskomponiert erscheint; beim Coda-Beginn könnte im Interesse der nachfolgenden Steigerungen von vornherein ein gemäßigter Einstieg mitgemeint gewesen sein. Nicht alles kann unterhalb der Schwelle jener elastischen Handhabung eines z. B. »gemäßigten« oder »beschleunigten Hauptzeitmaßes« gelegen haben. Konsequenterweise finden sich zusätzliche Tempobezeichnungen in den Bearbeitungen häufig. Am ehesten hieraus mag sich erklären, weil weithin üblich, dass bei Accelerandi die Ankunft beim anvisierten »Tempo I« o.Ä. nicht eigens angezeigt ist, z. B. im Scherzo bei den Takten 63 bzw. 307.

Ein Quantum Vorläufigkeit bleibt somit auch einer definitiv fertiggestellten Bruckner-Partitur erhalten. Zwar haben die für die Uraufführungen verantwortlichen Jünger nicht immer einzugestehen gewagt, wie exzessiv sie hiervon Gebrauch machten, andererseits konnten sie sich darauf berufen, dass er seine Tempovorstellungen erst spät oder überhaupt kaum fixierte. Womit sich die Fragen stellen, inwieweit er das als Aufgabe des Komponierenden betrachtet hat, und inwieweit Temponahme in unsere Maßgaben von Werktreue einbezogen werden darf.

## Die Sechste Sinfonie

### Entstehung

In grober Schematisierung bieten sich für eine Übersicht bei den Sinfonien drei Dreiergruppen an – die *Annullierte*, *Erste* und *Zweite* Sinfonie als Selbstverständigungen, *Dritte*, *Vierte* und *Fünfte* als Besetzungen exemplarisch unterschiedlicher Positionen, *Siebte*, *Achte* und *Neunte* dies auf neuer Stufe wiederholend, deren letzte mit der Rücksichtslosigkeit eines Alten, den die erwartbaren Bedenken der Mitwelt kaum noch interessieren. Dazwischen steht als Solitär die *Sechste*. Nicht nur konzeptionell hebt sie sich von den Nachbarwerken ab, auch ist keine andere so vergleichsweise rasch komponiert worden, und nirgendwo sonst geht eine so lange Pause in der Beschäftigung mit sinfonischen Projekten voraus. Dies ausschließlich als Erholung nach dem Kraftakt der *Fünften* zu erklären, verbietet sich, weil Pausen für Bruckner oft eher zu Krisenzeiten wurden und er die Zwischenfrist mit anderen Aufgaben reichlich gefüllt hat.

Die Niederschrift begann am 24. September 1879 und war knapp zwei Jahre später, am 3. September 1881, beendet. Die Abschlussdaten für die einzelnen Sätze lauten 27. September 1880 für den ersten, 22. November für den zweiten, 17. Januar 1881 für den dritten und jener 3. September für den vierten. In das dem ersten Satz gewidmete Jahr gehören zudem u. a. das fürs *Streichquintett* neukomponierte *Intermezzo*, die Neugestaltung des Finales der *Vierten Sinfonie*, im August/September 1880 die Reise in die Schweiz, die zeitlich längste, die Bruckner je angetreten hat.

Man könnte sie als den Schlusspunkt unter die vermutlich besten Jahre seines Lebens ansehen: Im Mai 1876 war er mit der *Fünften* zu Ende gekommen, im August erlebte er in Bayreuth die Uraufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* und war zu Empfängen des deutschen Kaisers und des bayerischen Königs geladen, hatte die für die Publizität seiner Musik wichtige Begegnung mit dem einflussreichen Musikschriftsteller Wilhelm Tappert, revidierte die *Dritte* und die *Vierte* Sinfonie und scheint sich gar halbwegs über den Misserfolg der ersteren am 16. Dezember 1877 durch die Zusage des Verlegers Rüttig hinweggetröstet zu haben, sie dennoch drucken zu lassen. Auch scheint die

Enttäuschung, dass ihm im November 1877 Joseph Hellmesberger bei der Bewerbung um das Amt des Hofkapellmeisters vorgezogen wurde, durch die Ernennung zum »wirklichen Mitglied der k.k. Hofkapelle« im Februar 1878 kompensiert worden zu sein – dank der damit verbundenen Vergütung konnte er die Verpflichtungen des »Vize-Archivars« und Gesangslehrers der Hofkapell-Knaben abgeben. Er schrieb das *Streichquintett* und erntete mit der Aufführung der *d-Moll-Messe* am 6. Juni 1880 einen seiner größten Wiener Erfolge. Überdies fallen in die Jahre zwei vorteilhafte Wohnungswechsel, und als er im September aus der Schweiz zurückkehrte, war eine feste Besoldung als Lektor an der Universität auf 800 Gulden bestätigt worden.

Die Pause spricht auch dafür, dass er sich nach den vorangegangenen Sinfonien und als in einer Weise definiert empfand, die zu Rechenschaft und Rückschau einlud. Er bestätigt es, indem er in der neuen Sinfonie ostentativ anders ein- und ansetzt und, soweit die vorangegangene Trias etwas wie eine eigene Dogmatik begründet hatte, zu ihr Abstand sucht. Wie Beethoven nach der *Eroica* mag er nach der *Fünften* empfunden haben, dass in Anspruch und Umfang eine »kritische Masse« erreicht sei und er auf dem vorgebahnten Weg nicht geradlinig fortfahren könne. Dazu passt, dass er später die *Sechste* als »die Keckste« bezeichnet haben soll (Auer <sup>2</sup>1934, 237) und Eduard Hanslick – der mit anderen Professoren gegen jene Gehaltszusage votiert hatte – nach der Wiener Uraufführung der beiden Mittelsätze am 11. Februar 1883 zweideutig befand: »Im Ganzen hat der wilde Komponist etwas an Zucht gewonnen, aber an Natur verloren« (Göll.-A. 4/2, 78) – wobei zu bedenken ist, dass er die *Fünfte* nicht kannte.

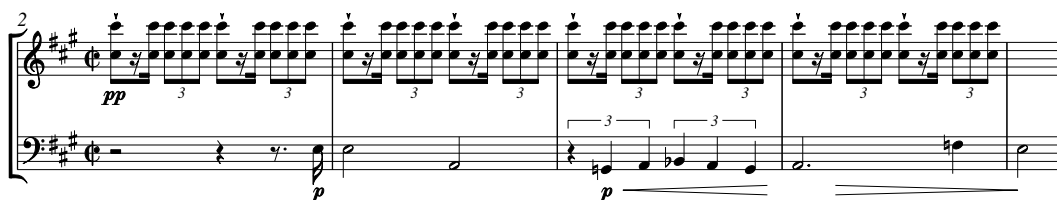
Dies mag für Bruckner Glück im Unglück gewesen sein – nicht zuletzt geeignet, das Augenmerk auf Wirkungen erster Aufführungen auf das Bild zu lenken, das die Nachwelt von den Werken hat; erste Eindrücke sind zählebig. Wären Umwege und Katastrophen in der Rezeption seiner Musik nicht die Regel gewesen, müsste man die der *Sechsten Sinfonie* ebenso beziehungsreich wie zufällig nennen: Hanslick konnte im Februar 1883 nur die Mittelsätze hören; er und das Publikum brauchten, soweit sie mit bestimmten Erwartungen gekommen waren, wenigstens nicht in dem

Maße umzulernen, das ihnen die Ecksätze aufgegeben hätten. Die Sinfonie als Ganzes, wenngleich gekürzt und revidiert, kam erst im März 1901 unter Mahler zur Aufführung und wurde danach jahrzehntelang aus einem Material gespielt, worin sich etliche nicht autorisierte, im Hinblick auf damalige Hörerwartungen und Musizierweisen aufschlussreiche Tempo-Anweisungen finden; soweit hinsichtlich der Tempi nicht gar notwendige Ergänzungen, verraten sie oft sensible Einfühlung in die Dynamik der Verläufe und sollten nicht einfach als unautorisiert beiseite geschoben werden.

### Erster Satz

Nach zweimal c-Moll, dann d-Moll und den Blechbläser-Tonarten Es-Dur und B-Dur war das helle, »weltliche« A-Dur ein Programm, wie immer es phrygisch infiziert erscheint – im Hauptthema des ersten Satzes (Beispiel 11) wie den Bassgängen im zweiten (T. 49 ff., Beispiel 12), sofern man nicht auch das F-Dur des Letzteren als phrygisch erniedrigte zweite Stufe der eher fälligen Dominanttonart E-Dur ansehen will. Selbst, wenn Leopold Auers Hinweis auf ein *Retraite*-Signal des österreichischen Militärs (Beispiel 13; Göll.-A. 2/1, 199 ff.; Stephan 1996, 28) als möglichen Anknüpfungspunkt für das erste Thema nicht zutreffen sollte, bliebe die Richtung der Assoziation aufschlussreich. Im Hinblick auf eine große Sinfonie banal sollten wir sie nicht finden – je kreativer künstlerische Fantasie ist, desto weniger wählerisch verfährt sie bei Anregungen. Immerhin enthält das Signal den markanten Abwärtsschritt zu Beginn und die triolischen Auftakte, und der Verlauf des ersten Satzes bestätigt rasch die bei Bruckner ohnehin naheliegende Vermutung, dass er die Viertel-Triolen des ersten Themas und die punktierend geschärften Achtel-Triolen der Begleitung als Emanationen ein und derselben subthematischen Grundprägung begreift.

## Beispiel 11: 1. Satz, Hauptthema



## Beispiel 12: 1. Satz, Wiederholung der Gesangsperiode (zweites Thema)



## Beispiel 13: Retraite-Signal des österreichischen Militärs (nach Göllerich-Auer)



Der Ostinato der Letzteren, der dem ersten Satz – wie weitab von den raunenden Tremoli am Anfang der *Zweiten*, *Dritten*, *Vierten* und dem feierlichen Schreiten der *Fünften*! – zunächst ein rhythmisches Korsett aufzwingt, steht nicht nur damit für Neubeginn. Nachdem bisher Beethovens *Neunte Sinfonie* als erster Bezugspunkt unvermeidbar schien, übernimmt dies nun dessen *Siebte* – auch eine A-Dur-Sinfonie, vorab mit den rhythmischen Ostinati. Im Gegenzug zu einer Gelassenheit im Verhältnis zur musikalischen Zeitlichkeit, die nach Maßgaben struktureller Verdichtung oft provozierend erschien, verordnet Bruckner sich nunmehr ungeduldige, drängende Musik. Als solche erweist sie sich dank der Punktierungen ebenso wie in der Handhabung der Form: Bei der Wiederkehr thematischer Komplexe im ersten und zweiten Satz verkürzt Bruckner die üblicherweise dazwischen liegenden Vermittlungen, pneumatisch auslaufenden, ausatmenden Passagen, in denen vorangegangene Verdichtungen nachhallen – auffällig, obwohl er sie als Widerlager jener die

Musik unter Druck haltenden Ungeduld besonders dringlich braucht.

Impetus und Insistenz der Verläufe verschaffen dem Gang durch die Tonarten spezifische Eindringlichkeit; wie Beethoven in seiner *Siebten* F-Dur fast als Gegentonart zu A-Dur etabliert, geschieht es bei Bruckner mit C-Dur – das wird er in der nachfolgenden Sinfonie wiederholen; dass Beethoven die Coda des ersten Satzes seiner *Siebten* im abseits gelegenen As-Dur ansetzt, überbietet er, indem er mit dem Repriseneintritt ein Verwirrspiel treibt: Alle Präliminarien, der große Gestus und die Anweisung »Tempo wie anfangs« sprechen für den Takt 195; indessen befindet die Musik sich in denkbar weiter Entfernung von der Grundtonart, in Es-Dur; A-Dur erreicht sie, genauso repräsentgemäß auftrumpfend, 14 Takte danach, durchmisst also die größtmögliche Distanz innerhalb kürzestmöglicher Zeit.

Das ist mehr als ein kompositionstechnischer Sachverhalt. Wie weit Bruckners harmonische Wege immer führen, wie atemberaubend die modulatorischen Verschlingungen immer sein mögen – kein komponierender Zeitgenosse hat seine Könnerschaft so wenig als Lizenz für Bilderstürmereien angesehen, hat überkommene Reglements so wie er als apriorisch, nahezu als transzendente Gegebenheiten verstanden. Das gilt für den Kontrapunkt ebenso wie für periodische Metrik, doch

auch für Vorgaben wie Fuge oder Sonate, über deren Historizität er andererseits genau Bescheid wusste. Doch waren sie ihm als Vermächtnis der großen Meister heilig genug, um bei jedem ›Verstoß‹ Rechtfertigung zu erfordern.

So auch hier. Weniger noch als anderswo geht es um Themen im Sinne von Thesen und um allmähliche Offenlegung von deren zunächst nicht voraussehbarer Konvergenz, sondern um ein Widerspiel divergierender Verlaufsformen wo nicht Zeitarten, das sich nicht schlichten lässt – angefangen bei zwei einander abwechselnden Tempi; »bedeutend langsamer« schreibt Bruckner jeweils am Beginn des zweiten Themenkomplexes (Beispiel 12, Takte 49 bzw. 245) vor, lässt uns aber in Bezug auf die Rückkehr zum Tempo I im Stich bzw. scheint vorauszusetzen, dass es als zum dritten Themenkomplex (Takte 101 bzw. 285) gehörig erkannt werde. Dagegen spricht aber, dass er vier Takte vor der Es-Dur-›Reprise‹ ein *Accelerando* anweist und dortselbst »Tempo wie anfangs«; das hieße, dass »bedeutend langsamer« bis hierhin gegolten hat – das aber kann nicht sein bzw. lässt sich nicht realisieren, selbst wenn man beide Tempi näher aneinanderrückt, als das Beiwort »bedeutend« erlaubt, oder die im damals gebräuchlichen Begriff »Hauptzeitmaß« mitgemeinte Elastizität exzessiv in Anspruch nimmt. Sieht man von dem gegenüber Interpreten oft rätselhaft permissiven Bruckner ab, so bietet sich am ehesten, durch noch größere Kalamitäten im Finale bestätigt, als Erklärung an, dass er unsicher war, d. h. etwas komponiert hatte, dessen Realisation er sich nicht detailliert vorstellen konnte, sofern er es überhaupt wollte – minutiöse Tempo-Festlegungen hat er kaum als seine Aufgabe angesehen.

Neu war, dass das erste und das zweite Thema nicht frei daherkommen, sondern eingebunden, eingesperrt in die Spannung zwischen unterschiedlichen, schwer koordinierbaren Verlaufsformen – der kleingliedrig punktierende Rhythmus der Violinen am Beginn erlaubt keinerlei Schwan-  
kung, wie sie beim Vortrag des in Celli/Bässen erscheinenden Themas unter einem Tremolo eintreten könnten, ohne recht bemerkt zu werden; beim zweiten Themenkomplex (Beispiel 12) macht die Fesselung sich noch stärker fühlbar, weil hier üblicherweise entspanntes Aussingen seinen Ort hat, wozu eine klare Unterscheidung

von Hauptmelodie und Begleitung gehört, das Nebeneinander getragener 6/4- bzw. 4/4-Verläufe aber keine agogische Toleranz duldet und alle Aufmerksamkeit der Musizierenden auf die Schwierigkeiten des Miteinanders fixiert; was er erstmals im Adagio der *Fünften* erprobt hatte, sollte nun auch innerhalb eines ersten Satzes bestehen können. »Bedeutend langsamer« könnte Bruckner auch angewiesen haben, um Dirigenten daran zu hindern, die Schwierigkeiten durch flottes Tempo beiseite zu schieben und über den Hauptgegenstand der Konstellation hinweg zu turnen.

Weil die Exposition der Themen viel Konfliktstoff enthält, kann Bruckner eine weitläufige Durchführung, sei's als Kommentar, Entfaltung oder Zuspitzung, nicht brauchen. Um so deutlicher demonstriert er, dass er das Widerspiel der Zeitebenen als zentralen kompositorischen Gegenstand versteht, z. B., indem er das erste Thema ab Takt 159 in sechsmal vier Takten freilässt und Umkehrungen, Imitationen etc. an Wichtigkeit hinter dem großen melodischen Zug zurücktreten, die Musik sich aussingen kann wie sonst in den »Gesangsperioden«. Ähnlich geschieht es in der Coda (Takte 309 ff.) beim Zulauf auf die letzte Kulmination, worin selbst die bis hierhin aufgesparte Augmentation der eröffnenden Punktierungen (Takte 337 ff.), obwohl eine Schlüsselstelle im Hinblick auf die Konzeption des Ganzen, diskret eingehüllt erscheint; auch die naheliegende Kombination des dem Quintfall des ersten Themas folgenden Auf-Ab mit seiner Umkehrung hebt Bruckner sich bis hierhin auf.

## Zweiter Satz

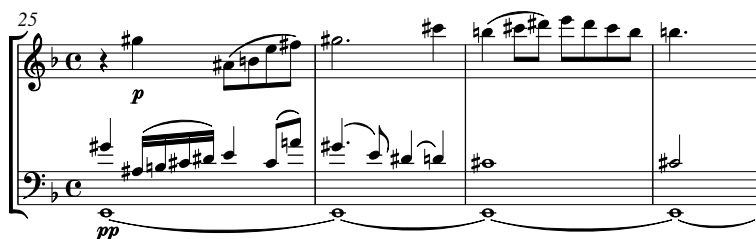
Ähnlich jubelnd ausfahrendes Singen komponiert er im je zweiten Thema im Adagio (Beispiel 14, Takte 25 ff. bzw. 113 ff.) und Finale (Takte 65 ff. bzw. 299 ff.), beide Male befreiende Aufschwünge, beim Adagio nach dem hymnisch-choralhaften ›hohen Ton‹ zuvor mit nahezu erlösenden Wirkungen – als habe er die sonst den Kopfsätzen gehörige Gegensätzlichkeit von maiestas-Symbolik im ersten Themenkomplex und großem Cantabile im zweiten dem Adagio übertragen. Kommt hinzu, dass das Singen im Adagio gleich mehrstimmig aufbrandet – in E-Dur innerhalb eines



F-Dur-Satzes! Wiederum handelt es sich zugleich um mehrere Bewegungsformen – die Celli greifen, den Aufstieg beschleunigend, den Violinen ungeduldig vor. Ähnlich ungeduldig verhält sich die vorgreifende Oboe vor dem Hintergrund der »lang

gezogen« schreitenden Viertel des ersten Themas (Beispiel 15); auch hier, wo am ehesten beruhigthomogene Verläufe zu erwarten wären, erweist sich das Beieinander divergierender Verläufe als Hintergrundprogramm.

#### Beispiel 14: 2. Satz, Gesangsperiode (zweites Thema)



#### Beispiel 15: 2. Satz, Hauptthema T. 5–7



Noch mehr im Hintergrund bleiben die Bezüge der Themen untereinander, wenngleich Gemeinsamkeiten um so wichtiger werden, desto konsistenter die Stationen des Werkes bzw. der Sätze je für sich ausgeprägt erscheinen. Kaum beantwortbar indes bleibt die Frage, wie viel Zusammengehörigkeit sie zu stiften vermögen, schon eine Benennung könnte als Überbetonung erscheinen; eher wäre von unterschiedlichen Kristallisationen einer Nährlösung zu sprechen, in der die Fantasie immer neu fündig wird. Der Abgang der Oboe am Adagio-Beginn mutet wie eine nervös beschleunigte Nachzeichnung der feierlich-gleichmäßig schreitenden Bässe an, kompakt wiederholt erscheint er im Scherzo als Hauptthema wieder, als gehetzte Floskel im Finale (Beispiel 16); das zweite

Thema im Kopfsatz (Beispiel 12) wendet die die Takte 15 ff. voranpeitschende Figur ins feierlich Getragene, übernimmt vom ersten das dem Quintfall angeschlossene Auf-Ab und weitet es zum großen Bogen; der im dritten Themenkomplex (Kopfsatz, Takte 101 ff. bzw. 285 ff., Beispiel 17) insistierend wiederholte Quartabschlag weist auf den Quintabschlag vom Beginn zurück, und die in den Takten 130 ff. des Finale erscheinende punktierte Figur, bald derart wuchernd, dass die Musik die Rückbindung an vorgegebene Themen zu vergessen scheint (Finale, Takte 146 ff.), liegt nahe bei der der Oboe im Adagiobeginn (Beispiel 15) und jener peitschenden Wendung der Celli/Bässe im ersten Satz (Takte 15 ff.).

#### Beispiel 16: 4. Satz, Beginn



### Beispiel 17: 1. Satz, drittes Thema



#### Dritter und Vierter Satz

Andere Extreme der Zeitgestaltung verfolgt Bruckner im dritten und vierten Satz. Nach dem – der Anweisung »Nicht schnell« fast entgegen – furiosen  $\frac{3}{4}$ -Takt des Scherzos komponiert er im Trio eine auf der Stelle tretende, mit Ausnahme der acht Takte 25 ff. zweitaktig gruppierte Musik und etabliert in den Holzbläsern mit dem Zitat des Hauptthemas der *Fünften Sinfonie* ein aus dem Kontext herausfallendes, woandershinweisendes Detail; eine stärker zerpfückte und fragmentierte, schizophrenere, auf die Bindekraft quadratischer Metrik stärker angewiesene Musik hat er nie geschrieben. Ein selten begegnendes Moment verspielten Humors scheint bei dem Versuch unüberhörbar, eine beharrende, fast jegliche Verknüpfung verweigernde Musik zu formulieren, zudem ohne motivische Bezüge zu den anderen Sätzen. Wenig fehlt zu dem Eindruck, er habe die integrierenden Kompetenzen quadratischer Metrik einem Test unterziehen wollen, indem er extrem divergierende Bildungen hineinzwängt.

Dies steht einem Finalebeginn knapp voran, der umgekehrt haltloses Treiben artikuliert, das konsistente Formulierung nicht zu dulden scheint (Beispiel 16) – auch deshalb scharfe Interventionen der Blechbläser, steigende Halterufe, welche endlich (Takte 47 ff.) eine fanfarenhafte, doch kaum thementaugliche Fixierung erreichen. Mit Ausnahme des zweiten Themenkomplexes (Takte 65 ff. bzw. 299 ff.) – dort (u. a. Takte 81 ff. bzw. 315 ff.) ein bewusst gesetzter Anklang an *Tristan*? – dominiert die Verlaufsform die thematischen Formulierungen und mindert so die Autonomie der Prägung. Wie zu dessen finaler Bekräftigung fährt Bruckner im letzten Tutti nicht auf eine emphatische Wiedergewinnung des Hauptthemas vom ersten Satz zu – eher beiläufig-selbstverständlich kommt es unter, nur mehr ein melodischer Dolmetsch der Tonart.

Dank der Priorität der Bewegungsform kann die kleine Punktierung, die die Takte 146 ff. heftig,

jedoch nicht zielführend hetzt, in der anschließenden, »bedeutend langsameren« Passage wie gewaltsam abgebremst erklingen; ein und dieselbe Prägung in verschiedenen Tempi – nahezu ein Novum im Rahmen eines obligaten Satzes, der das Junktim von Thema und Bewegungsform behaupten muss!

Das jähe Innehalten am Schluss der Exposition (Takte 177 ff.) – die vorangehende steigende Entwicklung lief ins Leere – mutet wie ein Atemholen an in der nahezu haltlosen Flucht der Erscheinungen, kommt bei gebethaften Bildungen an und signalisiert eindrücklich das eigenwüchsige Formkonzept dieses Finales, das überkommene Orientierungen weitgehend beiseite schiebt. Wer nach dem Reprisesbeginn sucht, käme am ehesten auf den Takt 245, ohne naheliegenden Einwänden begegnen zu können. Wie Bruckner die Dirigenten bei den Tempi wiederum im Stich lässt, zeigt wohl, dass er selbst es nicht wusste und wollte und sich komponierend einer nicht in allen Komponenten fügsamen Logik des Fortgangs auslieferte.

## Die Siebte Sinfonie

### Entstehung

Verglichen mit der Fesselung durch divergierende Zeitverläufe, die Bruckner am Beginn der *Sechsten* exponiert und u. a. zum kompositorischen Programm gemacht hatte, mutet der der *Siebten* wie eine Ausfahrt ins Freie an, dank des nachgiebigen Tremolos ebenso wie in der Gegensätzlichkeit der Themen: in der *Sechsten* vermöge knapp gefasster Prägnanz und klarer Unterteilung in zwei kontrastierende Glieder ein durchaus ›klassisches‹, nun ein ausladender, zu immer neuen Bildungen fortgehender Melodiezug, weitab von aller als konzise Formulierung leicht erinnerbaren Setzung. Wie bei der Vorgängerin definiert Bruckner damit ein bestimmtes Verhältnis zur musikalischen Zeitlichkeit – ein viel weniger konfliktbelastetes – als kompositorischen Gegenstand. Zwanzig Takte Orgelpunkt Fis (Takte 103 ff.) im Anlauf zum zwar als Position, substantiell indessen weniger wichtigen dritten Thema (T. 123 ff.) und dreißig Takte E-Dur am Satzschluss zeigen an, dass er die Dimension der Zeiträume weniger als durch Binnenstruktur legitimationsbedürftig begreift denn als apriorisch gegeben – die dreißig E-Dur-Takte der Coda, auch die entsprechenden im Finale (dort die Takte 315 ff.) erscheinen eher wie eine feierlich langsame Einfahrt in einen vorhandenen Hafen (›Sehr ruhig; nach und nach etwas schneller‹, 1. Satz, T. 413) denn als auf Konstruktion gegründete Erschließung.

Man wird in dieser, seiner meistaufgeführten, dadurch in ihrer Autonomie bestätigten Sinfonie also die Momente des Bezuges auf die vorangegangene nicht übersehen dürfen. Hierfür spricht auch der enge Anschluss – während der Endfertigung der *Sechsten* muss Bruckner bereits konkret vorausgedacht haben. Nur drei Wochen liegen zwischen deren Beendigung – 3. September 1881 – und dem Beginn der Arbeit an der *Siebten* – 23. September. Dass der erste Satz erst am 29. Dezember 1882 fertiggestellt war, hat die Einschaltung des Scherzos verursacht – »Sitze 14. Juli 1882, [...] fertig 16. Oktober 1882«, wohl auch ein Hinweis auf die Notwendigkeit, Abstand zum ersten zu gewinnen. Zwischen dem 22. Januar und dem 21. April 1883 entstand das Adagio, im Sommer, unterbrochen durch eine Reise zu einem *Parsifal* und

an das frische Grab Richard Wagners nach Bayreuth, mit dem Enddatum 3. September das Finale. Sicherlich schoben sich in die letzten Wochen Entwürfe zum *Te Deum*, dessen Rohfassung nur drei Wochen nach der Sinfonie fertig war.

Der Vergleich mit den Expeditionen der *Fünften* und *Sechsten Sinfonie* legt nahe, den Erfolg der *Siebten* mit Momenten ›klassizistischer‹ Klärung und Zurücknahme verbunden zu sehen. Mehr noch als anderswo bei Bruckner erschließt sich der formale Aufbau außer beim Finale leicht, nicht zuletzt dank einer überwältigenden, konturierenden Dramaturgie der Steigerungen, Ausläufe, harmonischen Gänge, Wechsel der Klanggruppen usw. Dies allein aber kann einen Musiker wie Arthur Nikisch – beim gemeinsamen Durchspielen der Partitur mit Josef Schalk – kaum zu superlativischen Äußerungen hingerissen haben wie: »Seit Beethoven nichts auch nur ähnliches geschrieben worden. Was ist da Schumann! etc. etc.« ging es in einem fort« – so berichtet Josef Schalk seinem Bruder am 30. März 1884 über Nikischs Reaktion (Briefe I, 210). Die unmittelbare Plausibilität der Themen bzw. thematischen Prägungen – derart überwältigend weitgezogene, in immer neuen Bildungen sich fortzeugende Melodiebögen wie die Themen der ersten beiden Sätze sind selten erfunden worden – schiebt die Frage beiseite, wie sonatentauglich bzw. -bedürftig sie seien. Indes setzt sie auf ein hier kaum angemessenes Sonatenkonzept, schon dadurch widerlegt, dass auch solche Prägungen Dimensionen voraussetzen, die nur mehrthemig entwickelnde Formen bieten. Um welche Voraussetzungen indessen kann es sich handeln, da jene ›klassische‹ Unfertigkeit fehlt, die der Vervollständigung in abhandelnden Strukturen bedarf und sie damit hervortreibt?

### Erster Satz: Themen und zyklischer Zusammenhang

Hier gibt es nur Teilantworten, auch, weil wir über den Weg vom Einfall zum Werk bei Bruckner wenig wissen. Welche Vorstellungen z. B. hatte er von den folgenden Sätzen, als er mit der Niederschrift des ersten begann? Die Frage stellt sich, weil das erste Thema, als Primärerfindung obersten Ranges daherkommend, sich zugleich in mehrfacher Weise als Fokussierung später bedeutungsvoller Momente

erweist. Wie viel Hinblick auf Folgewirkungen also hat bei seiner Konzipierung, beim ›Einfall‹ mitgespielt? Überdeutlich erscheint sogleich das Nebeneinander großer und kleiner Intervallschritte, hier, rasch durchmessen, zwei Oktaven zwischen *H* und *h'*, dort die spiegelbildlich disponierten kleinen Sekunden *ais-h-c'*, die das mediantisch bzw. neapolitanisch leuchtende C-Dur der Takte 7/8 herbeiführen (Beispiel 18). Auch das dritte Thema im ersten Satz (Beispiel 19) und die ersten Themen im Adagio (Beispiel 20) und Finale (Beispiel 21) beginnen mit einem Quartabschlag, das zweite im Adagio (Beispiel 22) mit der Umkehrung, das erste im Scherzo läuft auf ihn hinaus (Beispiel 23). Der chromatische Zweischritt *ais-h-c'* wirkt auf die übereinander gesetzten Terzdurchgänge im zweiten Thema des ersten Satzes (Beispiel 24), fühlbar be-

sonders, weil der zweite Schritt von der erwarteten großen Sekund mehrmals auf die kleine reduziert ist (im Beispiel 24 durch Pfeile angezeigt) und damit schnelle harmonische Wechsel erwirkt (H-h-G-B-As-Ges-Des); der Terzaufgang in großen Sekunden im Nachsatz des Adagiothemas (Beispiel 25), mit dem »non confundar« des *Te Deum* verknüpft, wirkt fast erlösend; die rollende Begleitung, auf die Bruckner das Scherzo setzt (Beispiel 26), dreht in der Terz ebenso wie in Umkehrung das Thema im Trio (Beispiel 27). Im »Choral« des letzten Satzes (Beispiel 28) kommt die Drehung ähnlich wie im zweiten Thema des ersten Satzes (Beispiel 24) mit einer unvermuteten Intervallverengung zusammen, am Beginn von dessen Durchführung (Takte 147 ff.) stehen Terzdurchschreitungen ebenfalls vornan.

#### Beispiel 18: 1. Satz, Hauptthema



Beispiel 25: 2. Satz (Adagio), Nachsatz des Hauptthemas



Beispiel 26: 3. Satz (Scherzo), Beginn



Beispiel 27: 3. Satz (Scherzo), Trio-Thema



Beispiel 28: 4. Satz, zweites Thema



Noch ein Drittes exponieren die ersten Takte der Sinfonie – im kurz aufleuchtenden C dessen Rolle fast als ›Gegentonart‹; als solche erscheint sie mollgetrübt in der dramatisch durchführenden Passage der Takte 233 ff., im Scherzo (Takte 69 ff.), im Finale als Ruhepunkt nach der ersten großen Entladung (Takte 129 ff.), vor allem aber, genau in der Mitte der Sinfonie, als Zielpunkt der Entwicklung und Höhepunkt im Adagio (Takte 177 ff.). Da wirkt die Gravitation des seit alters als Mitte des Tonsystems etablierten C, zu dem jede Tonart sich verhalten muss, damit aber auch keine völlig autonome Setzung bildet – E-Dur lag unter Bruckners Sinfonie-Tonarten am weitesten von C entfernt. Dieses war auch die hellste, die ›Lichttonart‹; demgemäß verdeutlicht er die Gewissheit des »non confundar« im Adagio als von cis-Moll aus durch den gesamten Tonartenkreis führende Wanderung ins immer auch theologisch konnotierte Licht (vgl. Adagio, Takte 157–177) – ein in der eigenen Sprache geleistetes Zeugnis von Glaubensgewissheit, das die aufs Wort verpflichtete geistliche Musik übertrifft. (Die Diskussionen um die Authentizität des auf einem eingeklebten Pa-

pierstreifen für die Takte 177 ff. angewiesenen Einsatzes von Pauke und Becken hätte Bruckner, in direkt aufführungsbezogenen Dingen flexibel bis gleichgültig, seltsam gefunden; »gilt nicht« steht darauf, anscheinend von fremder Hand; jedoch hat er den Zettel bei der testamentarischen Übergabe der Partitur an die »kaiserl. u. königl. Bibliothek« nicht entfernt, vielleicht als unwichtig vergessen; vgl. die Abbildung 10).

Macht uns die Wahrnehmung der motivischen Bezüge klüger hinsichtlich dessen, was die Sätze und diese in sich zusammenhält, und wie viel und welche Absicht steht dahinter? Diese aber muss nicht bewiesen sein, um jene als Momente einer im Vorhinein gesicherten Kohärenz für relevant zu halten, die nicht erst erarbeitet werden muss. Für bewusste Disposition spricht immerhin, dass Bruckner die Umkehrung der ersten Themen, der großen Intervalle wegen besonders auffällig, in allen vier Sätzen für die Durchführungen bzw. mittleren Teile aufspart, im ersten die Takte 165 ff., im zweiten 85 ff., im dritten 109 ff. und im Finale 163 ff., die einzige Ausnahme macht das engschrittige zweite Thema im ersten Satz (Takte 103 ff.).

Dass die Themen zum überkommenen, trotz neuartiger Lösungen wie bei Schubert dominierenden Sonatenkonzept querstehen, inspiriert hochoriginelle Lösungen. Ein Thema wie das erste des ersten Satzes trägt seine *raison d'être* viel zu sehr in sich, als dass sein Wiedererscheinen in der Reprise (Takte 281 ff.) deren Auftrag gemäß neu legitimiert, als neu gewonnenes Resultat präsentiert werden dürfte. Bruckner komponiert die Unmöglichkeit, kommt »zu früh« beim Thema an, allerdings in der falschen Tonart Es-Dur (T. 277; vorher noch einen weiteren Halbton tiefer, in D-Dur: T. 261); er hält inne und schiebt den Satz, ohne zu modulieren, mit nahezu vollständig ausgewechselten Instrumenten einen halben Ton nach oben in die »richtige« Position, er vertraut der Phänomenalität der Prägung, der puren Kraft des Erscheinens, er komponiert ein »sunder war-umbe«, eine Epiphanie. Angesichts der auf diesen Punkt zielenden Teleologie der Sonate ist das ein Affront, Demonstration im Sinne von »ich leiste mir Erfindungen, die keine Legitimation außerhalb ihrer selbst nötig haben«.

Ähnliches gilt für die Coda (Takte 391 ff.): Bruckner eröffnet mit dem Nachsatz des ersten

Themas – gewiss auch, weil er den dreiklängigen Anfang danach für die endgültige Einfahrt und Heimkehr in die Tonart braucht; weil dieser Nachsatz aber als anschließend, antwortend definiert ist, fängt er jeweils Vorangegangenes auf, qualifiziert es als zugehörigen Vordersatz, hier also den gesamten Satz. Mithin werden die 20 Takte des Themas ex posteriori zum Inbegriff, zur ›Entleerung‹, dieses Satzganzen.

### Zweiter Satz

Bruckner hielt in der Komposition des Adagio bei der C-Dur-Kulmination (T. 177), als die Nachricht vom Tode Richard Wagners eintraf. Vielen Gesprächspartnern, vor allem aber der jüngsten Tochter des Verehrten gegenüber hat er den danach folgenden Abgesang der Tuben und Hörner als »Trauer-Musik« bezeichnet, »die ich zum Andenken meines unerreichbaren *Ideales* in jener so bitteren Trauerzeit schrieb« (Briefe I, 249). Es würde nicht schlecht zu ihm passen, dass er das dunkle cis-Moll, von wo der Terzaufgang immer wieder wegzuführen versucht, nachträglich als Signatur einer Vorahnung verstanden hätte, wo nicht sich selbst als Medium, das den Meister noch nach dem Tod mitkomponieren lässt. So wäre der Einschub der Takte 185 bis 193, wie sehr Bruckner die vier Hornisten auch gellen lässt, nicht nur als Totenklage und Treueschwur, sondern als ein Heimholen in die Musik zu verstehen, insofern nichts weniger als eine kasuelle Einschaltung. Immerhin bezieht Bruckner die Klage aus der Herzmitte der Musik, die aus dem »non-confundar«-Aufstieg neu entwickelte Passage könnte auch ohne Anlass als ›Coda vor der Coda‹ passieren.

Hat er sich vielleicht jetzt erst für die Tuben entschieden? Bei keinem vorangehenden Einsatz scheinen sie ganz unentbehrlich, am ehesten mit Ausnahme des Adagio-Beginns, doch selbst hier wäre der Satz der tiefen Streicher ohne sie vollständig. Auch deuten einige Korrekturen im Autograph auf nachträgliche Veränderungen bei den Bläsern zugunsten der Tuben hin, und ihre Verwendung im Finale erscheint selten zwingend. Bruckner scheint sich in einer ähnlichen Situation zu befinden wie Brahms in der *Zweiten Sinfonie* mit den Posaunen, die er gleich zu Beginn dringend braucht wie danach kaum mehr. Am Adagio-Beginn könnte Bruckner sie als helfend bei der Definition des dunkel-schweren cis-Moll-Tons entdeckt haben, dergestalt hätte noch der Anlass zum Erkennen dessen beigetragen, was diese Musik sei.

Schon am Beginn hatte er, neben der vielsagenden Widmung an den Bayernkönig Ludwig II., eine Huldigung an den Meister untergebracht – ab Takt 12 des Kopfsatzes zitieren die zweiten Violinen, im Tremolo und dank dominierender Hauptmelodie fast unbemerkt, das Duett aus dem zweiten *Tristan*-Akt. Wer wie Bruckner sich ohnehin als Treuhänder letztlich entliehener Musik begreift, sieht derlei eher als Spolien, d. h. Beglaubigungen an, nicht als plagiatverdächtige Entlehnungen. Das gilt auch für Parallelitäten wie die des im Adagio im  $\frac{3}{4}$ -Takt flüssiger vorangehenden *Moderato* (Takte 37 bzw. 133 ff.) zu demjenigen in Beethovens *Neunter Sinfonie* (dort die Takte 25 ff. bzw. 65 ff. des dritten Satzes) oder des innerhalb eines kompakten Satzes als Klimax vorhaltenden Taktes in Bruckners erstem Satz (Takt 361) zum Takt 227 im Finale von Beethovens *Pastoral*-Sinfonie.



Abbildung 10: Der nachträglich eingeklebte Streifen mit den Stimmen für Pauken sowie Becken und Triangel (Adagio, T. 177) im Autograph der *Siebten Sinfonie* (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus. hs. 19.479)

#### Vierter Satz

Sofern überhaupt, verfänglich genug, von ›klassizistisch‹ transparenter Klarheit gesprochen werden darf – am Finale prallt es endgültig ab. Dieses gehört zu seinen kürzesten und fängt schon als Dimension die enormen Entfaltungen der vorangegangenen Sätze nicht auf. Bruckner macht sich verdächtig – belegen lässt sich nichts –, zunächst auf eine größere Form ausgegangen zu sein und später, wohl auch vorauseilend gehorsam gegenüber erwartbaren Einwänden, eine Überleitung und den als Reprisesbeginn fälligen Komplex des ersten Themas gestrichen oder bewusst ausgelassen zu haben – die Fermate im Takt 212 stünde für das Herausgefallene. Wenn, dann muss es sich um eine umfangreiche Passage gehandelt haben, denn um nach dem zyklischen Komplex der Takte 191 bis 212, der das dritte Thema dröhnend und dicht verknotet, beim ersten Thema reprisesgemäß neu ankommen zu können, bedurfte es großen Abstandes, einer ausgedehnten, mit nicht allzu viel Eigenanspruch belasteten Zwischenpartie, vielleicht eines Gegenstücks zu der Kalmenzone der Takte 129 bis 174. Wenn Bruckner gestrichen hat, dann rabiatiert; und mehr noch als bei den im Adagio der Achten vor »Q« getilgten zehn Takten muss ihm klar gewesen sein, wie sehr er sich an der Form und ihrem ›Atem‹ verging, wie immer neben dem Beginn des als Reprise verfrühten Blocks (Takte 191 ff.) auch die Takte 275 ff., ihrerseits ›zu spät‹, Reprise suggerieren könnten. Womit deren Kriterien auf mehrere Stellen verteilt, Halb- und Mehrdeutigkeiten beim Ineinanderschieben von Durchführung und Reprise in Kauf genommen, vielleicht beabsichtigt gewesen wären. Überdies lässt Bruckners musikalische Theologie nicht gänzlich abwegig erscheinen, dass eine gestrichene Passage für ihn nicht schlechtweg unvorhanden gewesen, eine einmal gegangene Wegstrecke gesichert gewesen sei unabhängig davon, ob sie nochmals begangen würde (Gülke 1988, 167).

Für die Zuordnung der Satzteile ergeben sich Irritationen: Entweder muss man den Reprisesbeginn auf das weit von der Tonika entfernte Tutti der Takte 191 ff. vorverlegt denken und in Kauf nehmen, dass das erste Thema erst danach durchgeführt wird, oder ihn beim (ebenfalls nicht toni-

kalen) Wiedereintritt des Choralthemas, also der »Gesangsperiode« (T. 213), ansetzen und akzeptieren, dass der erste Komplex »offiziell« nicht rekapituliert wird und die Fermate zwischen dem Abriss des Tutti und dem Choral als Übergang in eine Reprise kaum einleuchtet. Das Jonglieren mit Maßgaben, die nicht fangen, wäre überflüssig, hätte Bruckner sie nicht sonst prinzipiell in so hohem Maße respektiert. Wir kommen um den Zwiespalt zwischen dem autoritäts- und formengläubigen Bruckner und einem anderen Bruckner nicht herum, der neben aller Sorge um Überlänge auch dem Sog einer Coda Rechnung getragen haben mag, einer ›Einfahrt‹ ähnlich der im ersten Satz, auf die es so geradlinig zuging, dass einem Repriseseintritt, wenngleich verspätet, die wichtigste Aufgabe weggenommen war.

\* \* \*

Seine alsbald erfolgreichste Sinfonie war es nicht von Anfang an. Obwohl publizistisch vorbereitet und in einem Mammutprogramm in bekannte Musik – zwei Bearbeitungen von Liszt und dessen *Les Préludes*, Ausschnitte aus Wagners *Ring* – geschickt gebettet, fand die Sinfonie im Leipziger Gewandhaus am 30. Dezember 1884 trotz Nikischs enthusiastischem Einsatz nur geteilten Beifall beim Publikum und den Rezensenten. Nicht alles darf man den Voreingenommenheiten der damals streitenden Parteien zuschreiben – war das Stück bei der Uraufführung allzu neudeutsch verpackt? Auch Nikisch wünschte Revisionen, u. a. wohl den Beckenschlag, und Hermann Levi, dessen Münchener Aufführung (10. März 1885) den großen Durchbruch brachte, hat in einem Brief an Bruckner anfangs beträchtliche Schwierigkeiten mit der Partitur eingestanden. In Wien hatten Josef Schalk und Franz Zottmann bereits im Februar 1884 den ersten und letzten Satz der Öffentlichkeit in einer vierhändigen Klavierfassung vorgestellt; dass Bruckner in einem Brief an das »Löbliche Comité« der Wiener Philharmoniker darum bat, von einer Aufführung Abstand zu nehmen (13.10.1885; vgl. Briefe I, 275 f.), hat wohl ebenso mit Angst vor schäbiger Polemik zu tun wie mit dem gewachsenen Selbstbewusstsein dessen, der auf Wien nicht mehr angewiesen ist. Die erste österreichische Aufführung der *Siebten Sinfonie*

*nie* dirigierte Karl Muck in Graz, in Wien erklang sie erstmals am 21. März 1886. »Die Aufnahme ward unbeschreiblicher Jubel. Schon nach dem 1. Satze 5 bis 6 stürmische Hervorrufe und so gings fort, nach dem Finale endloser, stürmischer En-

thusiasmus und Hervorrufe, Lorbeerkrantz vom Wagner-Verein und Festtafel« – so Bruckner am 25. März an Hermann Levi (Briefe I, 294). Soweit nachweisbar, ist die Sinfonie zu seinen Lebzeiten 33-mal aufgeführt worden.

## Literatur

- Auer, Max: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk [1923]. Wien 1934.
- Bruckner 1984: Anton Bruckner, Siebte Sinfonie. Gedenschrift anlässlich der 100jährigen Wiederkehr der Uraufführung durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester am 30. Dezember 1884. Leipzig 1984.
- Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6). Laaber 1980.
- Gülke, Peter: Schalks banale Trompete oder: Grenzzlinien der Fertigstellung. Beobachtungen bei Corelli, Mozart und Bruckner. In: Hermann Danuser/Helga de la Motte-Haber/Silke Leopold/Norbert Miller (Hrsg.): Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus. Laaber 1988, 155–167.
- Hansen, Mathias: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- Nowak, Leopold: Anton Bruckner, Musik und Leben. Linz 1973.
- Schmiedel, Peter: Das Tonsystem als Erlebnisqualität im Spannungsfeld der Fünften Sinfonie. In: Steffen Lieberwirth (Hrsg.): Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium »Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption« anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988, 108–111.
- Steinbeck, Wolfram: Schema als Form bei Anton Bruckner. Zum Adagio der VII. Symphonie. In: Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1984, 304–323.
- Stephan, Rudolf: In und jenseits der Tradition – zur sechsten Symphonie Anton Bruckners. In: Österreichische Musikzeitschrift 51 (1996), 27–32.
- Swarowsky, Hans: Wahrung der Gestalt. Wien 1979.
- Ulm, Renate: VII. Symphonie in E-Dur. In: dies. (Hrsg.): Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. Kassel/München 1998, 173–183.
- Wagner, Manfred: Bruckner. Mainz 1983.
- : VI. Symphonie in A-Dur. In: Renate Ulm (Hrsg.): Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung. Kassel/München 1998, 151–161.



## Die Achte und Neunte Sinfonie

von Mathias Hansen

Die *Achte* und die *Neunte Sinfonie* aufeinander bezogen darzustellen – dafür gibt es mehrere Gründe. Sie haben sowohl mit biographischen Umständen wie mit kompositorischen Problemstellungen zu tun, wobei es nicht selten um vielschichtige und auch widersprüchliche Sachlagen geht.

### Achte und Neunte: eine verwickelte Entstehungsgeschichte

Im September 1883 hatte Anton Bruckner die *Siebte Sinfonie* beendet. Einen knappen Monat später nahm er die Komposition eines *Te Deum* wieder auf, die er bereits im Frühjahr 1881 begonnen hatte, jedoch zugunsten der Arbeit an der Sinfonie zurückgestellt hatte, und die er nun, im März 1884, abschließen konnte. Bruckner gönnte sich danach keine längere Schaffenspause: Nur wenige Monate später, im Juli 1884, begann er mit den Entwürfen zur *Achten Sinfonie*, die er ohne größere Unterbrechungen im August 1885 beendete. Die wichtigsten Daten für die Entwürfe der einzelnen Sätze lauten:

- 1. Satz, abgeschlossen am 4. September 1884, Bruckners 60. Geburtstag;
- 2. Satz (den zunächst noch das Adagio bilden sollte), abgeschlossen als »Alte Scitze« am 16. Februar 1885, als »Neue Scitze« am 16. Februar 1886;
- 3. Satz (Scherzo mit Trio), entworfen in nur vier Tagen vom 23. bis 26. Juli 1885;
- 4. Satz, begonnen am 27. Juli. Am Ende des Entwurfs mit der Übereinanderschichtung der vier Hauptthemen der Sinfonie findet sich die Notiz: »Steyr, Stadtpfarrhof 16. August 1885. A. Bruckner. Halleluja!« (Göll.-A. 4/2, 549).

Die Ausarbeitung der Partitur begann Bruckner zunächst, im August, mit dem Trio des Scherzos, den ganzen Satz schloss er am 24. Oktober 1885 ab. Der erste Satz beschäftigte ihn bis zum 7. Februar 1886, woran sich fast unmittelbar (13. Februar) der langsame Satz anschloss. Nach Unterbrechung in den ersten Sommermonaten konnte Bruckner dessen Partitur am 4. September fertigstellen. Das am 26. Oktober begonnene Finale wurde am 22. April 1886 beendet, weitere Korrekturen zogen sich noch bis in den August dieses Jahres hin. Die Komposition der *Achten Sinfonie* erstreckte sich also über runde drei Jahre, vom Juli 1884 bis August 1887.

Am 4. September 1887 schrieb Bruckner aus St. Florian dem Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi: »Hallelujah! Endlich ist die Achte fertig und mein künstlerischer Vater muss der erste sein, dem diese Kunde wird [...] Zuerst – möchte ich Euer *Hochwohlgeboren* bitten um die Aufführung der *achten*; dann *post festum* möchte ich *Sr Majestät* den Kaiser bitten um Annahme der *Dedication*« (Briefe 2, 18). Am 19. September 1887 schickte Bruckner die Partitur an Levi und verband damit die Hoffnung: »Möge sie Gnade finden! Die Freude über die zu hoffende Aufführung durch Hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche! Habe ich auch so *Vieles* meinem erhabenen, künstlerischen Vater zu sagen! Möge Hochdesselben Gesundheit recht gekräftigt sein, dann werden die Tage der Proben und der Aufführung wohl kaum Leidenstage werden, wie sie mir so häufig anhaften. *Gott* wolle *Seinen Segen* geben!« (Briefe 2, 21). Doch nach erstem Studium des Werkes ist Levi ratlos, ihn befremden vor allem

die Ecksätze. Er wendet sich am 30. September an Josef Schalk, um Bruckner zu schonen:

»Ich weiß mir nicht anders zu helfen, ich muß Ihren Rath, Ihre Hilfe anrufen: Kurz gesagt: Ich kann mich in die 8<sup>te</sup> *Sinfonie* nicht finden, und habe nicht den Muth, sie aufzuführen. Orchester und Publikum würden, dessen bin ich sicher, den größten Widerstand leisten. Das wäre mir nun einerlei, wenn ich selbst, wie bei der 7<sup>ten</sup> gepackt wäre, wenn ich, wie damals dem Orchester sagen könnte: Nach der 5<sup>ten</sup> Probe wird's Ihnen schon gefallen! Aber ich bin furchtbar enttäuscht. Tagelang habe ich studirt, aber ich kann mir das Werk nicht zu eigen machen. Fern sei es von mir, ein Urtheil aussprechen zu wollen – es ist ja sehr möglich, daß ich mich täusche – daß ich zu dumm oder zu alt bin – aber ich finde die Instrumentation unmöglich, und was mich besonders erschreckt hat, ist die große Ähnlichkeit mit der 7<sup>ten</sup>, das fast Schablonenmäßige der Form. – Der Anfang des 1. Satzes ist grandios aber mit der Durchführung weiß ich gar nichts anzufangen. Und gar der letzte Satz – das ist mir ein verschlossenes Buch – Was nun thun! Mir graust es, wenn ich daran denke, wie diese Nachricht auf unseren Freund wirken wird! Ich kann ihm nicht schreiben. Soll ich ihm vorschlagen, er möge sich das Werk einmal in einer Probe hier anhören? Ich habe in meiner Noth einen mir befreundeten guten Musiker die Partitur gegeben – auch der meinte, eine Aufführung sei unmöglich! [...] Wenn es damit abgethan wäre, daß er mich für einen Esel, oder was noch schlimmer für einen Treulosen hielte, so wollte ich mir dies ruhig gefallen lassen. Aber ich fürchte Schlimmeres, fürchte, daß ihn diese Enttäuschung ganz niederbeugen wird!« (Briefe 2, 21 f.)

Nach einer Woche brachte Levi es über sich, Bruckner zu antworten:

»Also: es es mir unmöglich, die 8<sup>te</sup> in dieser Form zur Aufführung zu bringen. Ich kann sie mir nicht zu eigen machen [...] ich habe Stunden, ja tagelang über der Partitur gesessen, aber ich bin dem Werke nicht näher gekommen [...] Ich kann mir gar nicht vorstellen, daß mir plötzlich alles Verständniß für Sie abhanden gekommen s[ei]n sollte, bin vielmehr geneigt anzunehmen, daß in den letzten Jahren der Isolirung und des fortwährenden Kampfes mit der Welt Ihr Sinn für Schönheit und Ebenmaß und Wohlklang sich einigermaßen getrübt habe. Wie wäre sonst Ihre Behandlung der Trompeten und Tuben (überhaupt der Bläser) zu erklären! [...] Verlieren Sie nicht den Muth, nehmen Sie Ihr Werk noch einmal vor, berathen Sie sich mit Ihren Freunden, mit *Schalk*, vielleicht läßt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen.« (Briefe 2, 23)

Das ist in der Tat trotz aller glaubwürdigen Beteuerung »treuer Anhänglichkeit« ein hartes Urtheil, das Bruckner hier zugemutet wird. Nachdem auch noch Josef Schalk Bruckner die Reaktion Levis mitgeteilt hatte, muss Schalk Letzterem berichten, dass der Komponist

»sehr hart betroffen [sei]. Er fühlt sich noch immer unglücklich und ist keinem Trosteswort zugänglich. Es war vorauszusehen und dennoch ist es die mildeste Form gewesen ihn vor herberen Enttäuschungen zu bewahren. Ich hoffe, daß er sich bald beruhigen wird und eine Umänderung des Werkes, welche er übrigens bereits mit dem ersten Satz begonnen, nach Ihrem Rath vornimmt. Gegenwärtig sollte er freilich lieber nicht arbeiten, da er aufgereggt und verzweifelt über sich selbst ist und sich nichts mehr zutraut. Indessen wird sich das bei seiner kolossalen Naturkraft nach physischer wie moralischer Seite hin bald geben. Wie ich ihn so beobachte komme ich mir grausam vor; es ist aber auf eine andere Weise nicht zu helfen und man muß ihn mit sich selbst austoben lassen. Auf alle Fälle bleibt er Ihnen zum Danke verpflichtet für Ihr aufrichtiges Urtheil, welches ihn vor gerechtem Mißerfolg bewahrt hat, und wenn er dies auch jetzt noch nicht einsehen kann, so wird die Zeit dafür kommen.« (Briefe 2, 25)

Es fällt wohl einigermaßen schwer, diesen Worten nur aufrichtige Besorgnis eines Freundes zu entnehmen – und nicht auch eine, wenn auch unsichtbar eingeflossene Harthörigkeit einem Genie gegenüber, mit dem man sich erlaubt, wie mit einem Unzurechnungsfähigen, wenn nicht gar Schwachsinnigen umgehen zu müssen.

Die 2. Fassung der *Achten Sinfonie*, die Bruckner im März 1890 abschloss (über einige Einzelheiten der Entstehung siehe weiter unten), wurde am 18. Dezember 1892 in Wien durch die Philharmoniker unter Leitung Hans Richters aufgeführt. Wider Erwarten fand das Werk beim Publikum begeisterte Aufnahme – nur die einschlägigen Kritiker fühlten sich zum Widerspruch herausgefordert, auch wenn sie, anders als bei früheren Werken, nun auch lobenswerte Momente in Bruckners Musik zuzugeben quasi sich gezwungen sahen.

Kennzeichnend für die Schwankungen im Urtheil ist etwa die Kritik Max Kalbecks, in der es u. a. heißt:

»Die neue Bruckner'sche Symphonie hat, wenn auch nicht in allen ihren einzelnen Theilen, so doch im Ganzen einen überraschend günstigen Eindruck hervorgebracht und sich der eigenthümlichen Auszeichnung, die ihr widerfuhr, keineswegs unwürdig gezeigt. Unter den bisher an die Öffentlichkeit gelangten Werken des Komponisten nimmt sie ohne Zweifel die erste Stelle ein; sie übertrifft die früheren Arbeiten Bruckner's durch Klarheit der Disposition, Übersichtlichkeit der Gruppierung, Prägnanz des Ausdrucks, Feinheit der Details und Logik der Gedanken, womit indessen keineswegs gesagt sein soll, daß wir sie als ein nachahmenswerthes Musterexemplar ihrer Gattung ansehen und empfehlen möchten. Im Ge-

genteil wünschen wir an mehr als einer Stelle des Werkes uns einen erfahrenen und kaltblütigen Praktikus herbei, damit er mit der Scheere des Redakteurs und dem Rotstift des Zensors bewaffnet, den ausschweifenden Launen des Komponisten Halt gebiete, und sein übermächtiges Wollen auf das vernünftige Maß eines bescheidenen Könnens zurückführe.« (Göll.-A. 4/3, 297f.)

Nur Eduard Hanslick blieb bei seiner schroff ablehnenden Haltung, wobei er nicht verbergen kann, dass er bei Bruckner das vermisst, was er bei »seinem« Brahms vernimmt:

»Charakteristisch auch für Bruckner's neueste C-moll-Symphonie ist das unvermittelte Nebeneinander von trockener, kontrapunktischer Schulweisheit und maßloser Exaltation. So zwischen Trunkenheit und Öde hin und her geschleudert, gelangen wir zu keinem sicheren Eindruck, zu keinem künstlerischen Behagen. Alles fließt unübersichtlich, ordnungslos, gewaltsam in eine grausame Länge zusammen. Jeder der vier Sätze, am häufigsten der erste und dritte, reizt durch irgend einen interessanten Zug, ein geniales Aufleuchten – wenn nur daneben alles Übrige nicht wäre! Es ist nicht unmöglich, daß diesem traumverwirrten Katzenjammerstyl die Zukunft gehört, – eine Zukunft, die wir nicht darum beneiden.« (Göll.-A. 4/3, 291f.)

Nur zwei Tage, nachdem Bruckner die Partitur der *Achten Sinfonie* an Levi geschickt hatte, muss der Komponist bereits die Arbeit an seiner *Neunten* aufgenommen haben – ein Partiturentwurf zum 1. Satz trägt das Datum »21. Sept. 887«. Der Entwurf bricht allerdings inmitten des zweiten Themas ab, ohne dass sich hierfür »werkinterne Gründe« (Steinbeck 1993, 8) ausmachen ließen. Obwohl niemals ganz zweifelsfrei zu klären sein dürfte, worin der entscheidende Grund für den Abbruch der Arbeit an der neuen Sinfonie bestand, ist wohl in jedem Fall davon auszugehen, dass es nicht ein einziger allein gewesen ist. Gewiss, das ehrliche, in der Sache nichtsdestoweniger vernichtende Urteil Hermann Levis muss Bruckner zutiefst enttäuscht, verstört und ihn veranlasst haben, umgehend eine Überarbeitung, Neufassung oder was ihm auch immer in erster Reaktion an Änderung der vorliegenden Partitur gefordert erschien vorzunehmen. Wie eine Bestätigung dessen wirkt ein Brief Bruckners an Levi vom 27. Februar 1888, der in einer offenen Selbstanklage gipfelt: »Freilich habe ich Ursache mich zu schämen – wenigstens für *dießmal* – wegen der 8<sup>ten</sup>. Ich Esel!!! Jetzt sieht sie schon anders aus« (Briefe 2, 34). Zuvor, am 30. Januar 1888, hatte Bruckner bereits an Frau von Mayfeld geschrieben: »Die 8. *Sinf.* ist lange

nicht fertig, da ich große Änderungen vorgenommen u zu wenig Zeit habe zum Arbeiten« (Briefe 2, 29).

Doch beide Mitteilungen enthalten freilich Irritierendes. Weder sah die *Achte Sinfonie* Ende Februar 1888 »schon anders aus«, noch hatte der Komponist bis Ende Januar bereits »große Änderungen vorgenommen«. Dies alles konnte nur in seiner Fantasie bereits geschehen sein – in der Realität nahm er die Arbeit erst am 4. März 1889 [!] auf, beginnend mit dem langsamen Satz, der am 8. Mai fertiggestellt war. In der Reihenfolge: 4. Satz (beendet 31. Juli), 2. Satz (August/September) und 1. Satz (November bis 29. Januar 1890) schloss Bruckner die 2. Fassung der Sinfonie nach einigen weiteren Eingriffen im März 1890 ab. Die praktische Verzögerung des Korrekturbeginns ergab sich daraus, dass Bruckner sich eben nicht der neuen, sondern der *Dritten Sinfonie* von 1873 zuwandte, die nach ihrer zweiten Fassung (1878) nunmehr eine dritte erhielt, die zwischen März 1888 und März 1889 entstand – also genau in der zeitlichen »Lücke« zwischen dem Brief an Levi (27. Februar 1888) und dem Arbeitsbeginn an der neuen Fassung der *Achten* (4. März 1889). Auch wenn sich nicht ganz klar ein Anlass erkennen lässt, der zur weiteren Bearbeitung der *Dritten Sinfonie* geführt hatte, so könnte ein Zusammenhang bestehen zwischen dem »Dauerproblem«, dem Bruckner mit diesem Werk ausgesetzt war, und der harschen Kritik Levis an der *Achten*, die in Ton und Inhalt an die neuerlich sich erhebenden kritischen Stimmen zur *Dritten* anzuknüpfen schien. Dies deutet sich im Briefwechsel von Franz und Josef Schalk an. Franz Schalk, der selbst mit Änderungen in Bruckners Partitur der *Dritten* eingegriffen hatte, sorgt sich um die schwankende Haltung des Komponisten gegenüber diesen Änderungen. Am 10. Juli 1888 teilt er seinem Bruder mit, dass Bruckner »leider noch immer über dem Finale der III. sitzt. Er hat einiges umkomponiert. Deine Striche und Übergänge sind übrigens beibehalten worden« (Briefe 2, 38). Ein besorgter Unterton, dass dies nicht definitiv so bleiben müsse, lässt sich kaum überhören. Außerdem sei Bruckner, so heißt es am 13. Juli, »durch den zufällig in Wien gewesenen Herrn Mahler kopfscheu« gemacht worden, weshalb er »jetzt wieder die alte Partitur drucken lassen will, wogegen ich allerdings bei Rättig [dem

Verleger] ein eigenmächtiges Veto einlegte« (Briefe 2, 40).

Nach Abschluss der dritten Fassung der *Dritten Sinfonie* nahm Bruckner also die Arbeit an der Zweitfassung der *Achten* auf und beendete diese, wie gesagt, im März 1890. Doch auch nun wandte er sich nicht der neuen Sinfonie zu, sondern unterzog die *Erste Sinfonie*, den »kecken Besen« (Briefe 2, 71) von 1865/66, einer eingreifenden, vor allem die Instrumentation betreffenden Revision, die als 2. Fassung des Werkes im Januar 1891 beendet wurde. Dann, am 18. Februar, nahm Bruckner den Kopfsatz der *Neunten Sinfonie* wieder auf, unterbrach ihn jedoch auch diesmal wieder (14. Oktober), um sich einer freilich weniger aufwändigen Durchsicht der *Zweiten Sinfonie* zuzuwenden. Außerdem komponierte Bruckner 1892 als Auftragswerk zur Eröffnung der »Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung« in Wien den *150. Psalm* (WAB 38) für Chor und Orchester, kann das Stück allerdings nicht termingerecht abschließen. Und im darauffolgenden Jahr schreibt er noch das zumindest aus alpenländischer Perspektive seltsam anmutende Chorstück *Helgoland* (WAB 71).

Nun erst, nachdem nicht weniger als sechs Jahre seit den ersten Entwürfen verfloßen waren, entschloss sich Bruckner gewissermaßen, seine noch zur Verfügung stehenden geistigen und körperlichen Kräfte – die nach der Jahreswende 1891/92 durch vermehrte ernstliche Erkrankungen zunehmend geschwächt wurden – ganz auf die neue Sinfonie zu konzentrieren. Man muss nicht mystifizierend davon sprechen, dass Bruckner das Werk nun in dem Bewusstsein wieder aufnahm, dass es sein letztes sein würde, gewidmet dem »lieben Gott«. Doch die Umstände, unter denen diese Sinfonie entstand, und vor allem: ihr Charakter und ihre Substanz legen es nahe, sie – auch und gerade angesichts ihrer fragmentarischen Endgestalt – als ein künstlerisches Vermächtnis zu vernehmen, das im Grenzbereich von Leben und Tod Gestalt annahm.

Die Daten sind folgende: Wiederaufnahme des 1. Satzes: 18. Februar 1891 – 14. Oktober 1892, beendet am 23. Dezember 1893; 2. Satz: Oktober 1893 – 15. Februar 1894; 3. Satz Frühjahr – 30. November 1894; 4. Satz: 24. Mai 1895 bis zum Todestag am 11. Oktober 1896.

## Die Achte Sinfonie (2. Fassung)

Nimmt man alles zusammen, was auf Bruckner mit der Kritik Hermann Levis an der *Achten Sinfonie* und den nachfolgenden Irritationen durch die neuerlichen Einsprüche weiterer Freunde wie Franz und Josef Schalk einstürzte (die schließlich nur langjährige Erfahrungen mit solchen belastenden Differenzen fortsetzten), so ist es wohl ratsam, auf eine definitive Bestimmung von Motiven zu verzichten, die Bruckner zu Neufassungen seiner Werke veranlasst haben. In jedem Fall überlagern sich äußere und innere Motive, ziehen die einen die anderen in wechselnder Konstellation nach sich. Das heißt am Ende aber auch, dass jede Sinfonie und ihre verschiedenen Fassungen als voneinander abzuhebende Problemkreise behandelt werden müssen. Und im Fall der *Achten* gibt es einige wenige konkrete Hinweise darauf, welche Änderungen der Komponist auf von außen kommende kritische Anregungen hin vorgenommen hat und welche eigener Kompositionskritik entsprangen. Ehe dies an einigen Beispielen gezeigt wird, soll zunächst der Blick auf die Entfaltung des Werkes in seiner Gesamtheit fallen. Allein schon aus aufführungspraktischen Gründen muss dieser Blick dessen zweiter Fassung gelten – ist sie doch die bislang als »definitiv« betrachtete und dementsprechend nahezu ausschließlich aufgeführte Fassung, der gegenüber die erste Fassung eher nur »werkstattinternes« Interesse auf sich zu ziehen vermochte.

### 1. Satz

Keine Komposition außer der *Achten Sinfonie* Bruckners beginnt mit einem Ton, der nicht zur Tonika des Kopfsatzes und damit zu der des ganzen Werkes gehört.

Das Thema entfaltet innerhalb von 22 Takten drei rhythmische Zellen: T. 1–10 (a); T. 11–17 (b); T. 18–22 (c). Diese Stabilität der rhythmischen Verhältnisse erhält ihr Gegengewicht durch die Instabilität der harmonischen Verhältnisse – indem beide mit- und gegeneinanderwirken, gewinnt die Musik ihren eigenartigen, neuartigen Ton. Wann und wo erscheint die Grundtonart? Wir hören zunächst den Ton *f* als Tremolo der Violinen und als Pedalton zweier Hörner. Fried-

## Beispiel 1: Achte Sinfonie (2. Fassung), 1. Satz, T. 1–23 (a–c)

1 T. 1ff. (=a) **Allegro moderato** 1. Kl. Ob., Kl. *p*

Vl., Hr. *pp*

10 T. 11ff. (=b) *mf*

Va., Vc.

17 T. 18ff. (=c) *f* *dim.* *p* *ff*

rich Goldmann glaubt, in diesem Unisono sogleich eine »Subdominante« zu vernehmen, die Takt 5 zur »Tonika« führe, welcher dann ab Takt 17 die »Dominante« folge (Goldmann 1968, 19). Doch die vermeintliche Subdominante verdankt sich wohl einer Art von Voreingenommenheit durch das als bekannt vorausgesetzte Kommende. Eher wohl hören wir das *fals* (»Dur-«) Tonika, ein Eindruck, der freilich durch den Sekund-Gang von Takt 2 zu 3 bzw. durch den Sext-Gang von Takt 3 zu 4 und mithin durch den Aufbau eines »Des-Dur«-Klanges sogleich wieder verwischt wird. Und dieses »Des-Dur« scheint der »Neapolitaner« zu sein mit folgerichtiger Absenkung zur »Tonika« ab Takt 5, die sich dann auf verschlungenen Pfaden zum Dominant-Sept-Akkord (G<sup>7</sup>, T. 17) wendet. Ist dem aber wirklich so?

In Takt 5 wird doch lediglich die Quint *c-g* und in Takt 7 lediglich die Terz *c-es* erreicht. Genügt dies für eine Tonika? Wohl kaum, zumal noch dazu von Takt 5 zu 6 in der 1. Klarinette die Quint *g-d* eingeschoben wird, welche die Dominante zu einer in Aussicht gestellten Tonika *c-Moll* besten-

falls vage andeutet. Im Folgenden strebt die harmonische Bewegung immer entfernteren Tonarten zu, die vor allem durch chromatische Rückungen erreicht werden: as-Moll (T. 9), H-Dur (T. 11), Fis-Dur (T. 15). Dann erst, Takt 17 ff., kommt, wie gesagt, der Kadenzbereich von *c-Moll* in Hörweite, wird er ausgeschritten und mündet – in die Reprise des Themas mit dem bekannten, nun dynamisierten *fals* Initialton. Wenn man nun mit einiger Berechtigung annimmt, dass wenigstens diese Themenreprise zur (er-)lösenden Tonika führen müsse, so sieht man sich ein weiteres Mal getäuscht: Die erneute, sogar noch umfangreichere Kadenzvorbereitung ab Takt 37 schließt zwar »*c-Moll*« bereits ein – doch wiederum nur im Durchgang, um über As-Dur, des-Moll, Es- und nochmals As-Dur nach G-Dur, der Tonika des zweiten Themas, zu gelangen. Mit nur leichter Übertreibung ließe sich sagen, dass bis weit in die Durchführung hinein die Grundtonart des Satzes einzig im Durchgang erscheint, also in einer instabilen Funktion, welche der Bezeichnung »Grundtonart« einigermmaßen spottet.

Wenn Bruckner somit das Harmonische eher assoziativ, dem Kräftespiel von Klang- und Stimmenfortschreitungen folgend, entfaltet oder auch dieses Harmonische einem recht regellos wirkenden ›Selbstlauf‹ überlässt, so machen sich denn andere Elemente und Impulse geltend, die für das ›Regelwerk‹ sorgen. Freilich spielt sich dies eher im Hintergrund ab und mildert dergestalt denn auch kaum den Eindruck eines ›anarchischen‹ Moments, der dem musikalischen Ablauf permanent anhaftet. Solche ›anarchischen‹ Momente oder Impulse gehen sowohl von rhythmischen wie von intervallischen Kombinationen und Beziehungen aus. Indem beide jedoch ineinandergreifen, schaffen sie eine Art Gleichgewicht und geben der musikalischen Bewegung einen Zusammenhalt, den ihr der instabile harmonische Verlauf nicht zu gewähren vermag.

Obwohl die rhythmischen Konturen, ausgeformt in drei motivartigen rhythmischen Gestalten (Tremolo, Punktierung, Kombination von Duole/Triole) prägend zu sein scheinen, geht vom Intervallgeflecht noch größere form- und strukturbildende Kraft aus. Entscheidend ist sogleich der Kleinsekund-Sprung *f-ges* (siehe Beispiel 1), und weiterhin entscheidend ist nicht der folgende, ›vergrößernde‹ Aufschwung *f-des*, sondern die – mit *crescendo*- bzw. *decrescendo*-Zeichen versehene – Umkehrung des Sprungs *des-c* sowie dessen Ausweitung zum chromatischen Durchgang *es-d-des-c* mit dem Ton *c* als Zielpunkt. Der Tonraum wird hier in einem ersten Anlauf aufgerissen, und das Verstörende dieses Vorgangs könnte zunächst noch, ehe ein neuerlicher und nun immer weitertreibender Anlauf genommen wird, durch die reinen Quinten in der Vertikale und in der Horizontale eine Milderung, sozusagen eine ›Harmonisierung‹ erfahren. Doch diese ausgleichende, auch zurücknehmende Geste erweist sich schnell als folgenlos. Die anschließenden ›Aufrisse‹ mit ebenso dichteren wie weiterreichenden Sekundschritten ziehen die Quintharmonisierung in ihren Sog hinein (Takte 9/10, 13/14, 17/18), wobei der entstehende Sekundgang entweder Töne vorausnimmt und mithin vorbereitet, die später dann durch enharmonische Verwechslung im Akkordzusammenhang erscheinen (das *ges* bzw. das *es* von Oboe und Klarinette Takt 9 wird zum *fis* bzw. *dis* im Akkord Takt 11), oder einen bereits eingeführ-

ten Intervallrahmen ausfüllt (die Folge *fis-f-e-dis* Takt 13/14 passt sich dem ab Takt 11 erklingenden Akkord, »H-Dur«, an usw.).

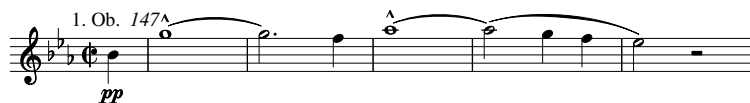
Zugleich gehen solche Tonraum-›Aufrisse‹ von permanenten Umkehrungsverläufen aus, die, wie bereits erwähnt, mit der ersten Wiederaufnahme des eröffnenden Sekund-Schrittes einsetzen. Dabei schraubt sich die Bewegung anfänglich (bis T. 9) noch in Verbindung von Schritt und Sprung aufwärts. Ab Takt 11 jedoch übernimmt die chromatische Schrittfolge die Führung (T. 11: *b-c*; T. 14/15: *c-cis-d*), die mit einem ›Rest-Durchgang (T. 17) den Septakkord-Zielpunkt G<sup>7</sup> erreicht. Die Stringenz dieses chromatischen Anstiegs befördert noch die quasi diatonische Figur in Violon und Cello Takt 12 und auch Takt 16, zumal dann deren Umkehrung, einsetzend mit der Sekundspannung des Sept-Nonen-Akkordes Takt 18, eine kadenzierende Auflösung der chromatischen Wirren zu erzielen scheint. Freilich wird diese dann brüsk abgebrochen, um dem Initialton *f* wiederum das Feld zu überlassen. Hier findet ein harmonisches Vexierspiel statt, und die lapidare Frage lautet eben: Wo ist die Tonika? Es gibt sie, wie in jedem ordentlichen Vexierspiel, und schließlich klingt die Musik ja wahrlich nicht a-tonikal oder gar atonal. Doch viel wichtiger, anziehender und mithin ausdrucksstärker erscheinen hier die verdeckenden Schraffierungen, die kopfstehenden Gebilde, die ins Abseits und auch in die Irre führenden Linienzüge...

Ein wesentlicher Charakterzug von Bruckners Musik hat mit solchem Vexierspiel zu tun – es trennt diese Musik dergestalt vom Idealbild des allseits durchgearbeiteten, logisch entwickelnden, diskursiven ›Ideenkunstwerks‹, um sie dem Fantasihorizont des schweifenden, gleichsam unberechenbaren ›Klangkunstwerks‹ näherzurücken. Eine wichtige Rolle bei dieser Instabilität spielen die Chromatik und ihr kleinster Baustein, die kleine Sekunde, durch welche entfernteste Tonarten aneinandergereiht werden können. Das aber birgt die Gefahr der Auflösung funktionaler, ›logischer‹ Beziehungen zwischen den Klängen – und in der Tat ist sie in der *Achten* außerordentlich weit vorangetrieben. Die kleine Sekunde durchzieht nahezu alle komplexeren strukturellen Gebilde, so auch das zweite Thema. Andererseits ist die Tendenz zumal in abschließenden Passagen

von Satzabschnitten nicht zu überhören, die harmonischen Verhältnisse gewissermaßen zurechtzurücken, das Vexierspiel aufzulösen. So erscheint

am Ende der Exposition des ersten Satzes das Hauptthema in einer Gestalt, welche den Ruf: da ist die Tonika! rechtfertigen könnte:

### Beispiel 2: 1. Satz, T. 147–151



Doch es ist ›leider‹ nur die Tonikaparallele (Es-Dur) und die harmonische Eindeutigkeit nur ein flüchtiger Augenblick, welcher lediglich den Anstoß gibt für die entgegengesetzte Tendenz in der Durchführung – für die Wiederherstellung des ersten Themas als chromatisch schweifendes Gebilde. Sie erfolgt zunächst in einer Scheinreprise, durch die – zugleich als dramatischer Höhepunkt der Durchführung – das Thema erstmals wieder in seiner ursprünglichen Gestalt erscheint

(T. 225 ff.). Mit der eigentlichen, nun allerdings in kaum vernehmbaren Hintergrund gerückten Reprise (Takt 283 ff.) ist das Wechselspiel von rhythmischer Stabilität und harmonischer Instabilität wieder in vollem Gange. So etwa, indem das Thema zwar reprisengerecht in der Tonika c-Moll (Oboe) ansetzt, das grundierende Tremolo und die ›kontrapunktierenden‹ Varianten sich jedoch im As-Dur-Bereich bewegen:

### Beispiel 3: 1. Satz, T. 283–286

Die Themenvariante der Reprise macht endgültig klar, dass im Folgenden nicht minder verschlungene Pfade eingeschlagen werden als in der Exposition. Um so stärker richtet sich dadurch das Interesse auf die Coda: Welche Lösung findet das Vexierspiel nun wirklich? Die Überraschung ist nicht gering. Nachdem die Reprise auf dem instabilen Quart-Sext-Akkord von c-Moll (nur die Pauke steuert mit Unterbrechungen den Grundton bei) und überhängenden Horn- und Trompeten-Fanfaren im Rhythmus des ersten Themas abgerissen ist, schließt sich die kürzeste Coda aller Bruckner-Sinfonien an: Vom Pianissimo zum dreifachen Pianissimo auf dem Grundton c zusammensinkend, regen sich noch rhythmisch-melodische Fetzen des Themas, umspielen mit kleinen Sekunden den Prim- und Quintton des

c-Moll-Dreiklangs – das Verlöschen der Impulse, das Ausschwingen einer »Totenuhr«, womit Bruckner selbst die Stelle bezeichnete (Göll.-A. 4/3, 16), wird auskomponiert. Dieses Verlöschen aber ist zugleich des Rätsels Lösung. Es könnte auf die funktionale Leere der Tonika verweisen, die im Lauf des Satzes nur verschleiert worden war. Vielleicht kündigt sich hier ein kritisches Verständnis der Tonalität an, das zur Vernachlässigung von harmonischen Grundfunktionen führt und deren ›Stellvertreter‹ immer größeres Gewicht beimisst.

Die Rätsellösung käme also einer konstruktiven Auflösung nahe, in der sich Ansätze zu künftigen kompositionstechnischen Flugbahnen abzeichnen. Das Finale hingegen hält noch einmal an der großen Geste fest. In der mehr als doppelt

so langen Coda dröhnt dort nicht nur über gut zwanzig Takte C-Dur, sie türmt auch die Kopfhemen aller Sätze übereinander, um als ›organisch gerundet‹ zu beschwören, was vordem durch mehrschichtig gelagerte Sprengkräfte auseinandergetrieben wurde. Ohne an dieser Stelle bereits ausführlicher auf die 1. Fassung der *Achten* einzugehen, sei jedoch erwähnt, dass Bruckner ursprünglich auch den ersten Satz mit einer 29 Takte umfassenden Passage triumphalen Vollklangs beschlossen hatte. Der triumphale Charakter wurde noch dadurch gesteigert, dass Bruckner in bei ihm ungewöhnlicher Weise auf eine vorbereitende dynamische Steigerung verzichtete: Nach dem Verrinnen der »Totenuhr« im dreifachen Piano (1. Fassung, Streicher und Pauke T. 415–423,) explodiert das Orchester gleichsam im Tutti und dreifachen Forte. Bruckner hat diese Schlusspassage in der 2. Fassung nahezu ersatzlos gestrichen (das Pendeln der »Totenuhr« wurde lediglich über drei Takte hinweg verlängert), ein Eingriff, den wohl kein Kommentator des Werkes jemals kritisiert hat. Im Gegenteil: Es ist erhebliches Unverständnis darüber zum Ausdruck gebracht worden, dass der Komponist den Kopfsatz mit quasi unmotiviertem Lärm beschließen konnte, zumal dies zwangsläufig die gipfelnde Wirkung des Finalschlusses abschwächte. Dem ist sicher zuzustimmen. Andererseits dürfte Bruckner zu dem lautstarken Ausklang in der Erstfassung durch die diffusen Sprengkräfte veranlasst worden sein, die sich zumal im harmonischen Verlauf des Satzes angestaut haben und nun ein Bedürfnis nach kraftvoller Lösung, Klarheit und Entspannung entstehen ließen (Gülke 1996, 332).

#### 4. Satz

Einigermaßen anders und ambivalent lauten die Urteile über den Schluss des Finales. So nennt ihn Peter Gülke zwar wertvoll »als Idee«, sieht aber in ihm »kein unvergleichliches Meisterstück im kompositionstechnischen Sinn« (Gülke 1989, 18). Für Martin Geck, der in seinem Urteil Werner Korte folgt, ist die Themenaufgipfelung »alles andere als subtil, vielmehr im Dienst der guten Sache geradezu plakativ« (Geck 1993, 394). Noch weiter in seinem kritischen Urteil geht Werner Notter: »Daß die Synthese mißlingt, liegt nicht an der groben kontrapunktischen Vereinigung aller Hauptthemen, sondern an einem Gesamtkonzept des Finales, das der Coda diesen Kraftakt aufbürdet. Als ›Werkstück‹ ist die Synthese zweifellos gelungen, als gesamtsinfonischer Legitimationsversuch des Schlußsatzes bleibt sie zweifelhaft« (Notter 1983, 110). Dieser Mangel ist wohl entscheidend: Der Themenkombination haftet etwas Aufgesetztes an, das die disparaten, jedoch zugleich konstitutiven Ereignisse in Satz- und Werkverlauf nicht aufzufangen und schon gar nicht in überzeugender Weise apothetisch zu überhöhen vermag. Der Schluss ist von »extremer Künstlichkeit« (Hinrichsen 2004, 237). Die ›gute Sache‹, in deren ›Dienst‹ die lärmende Schlusspassage ihren Sinn erhalten soll, hat eben von Beginn des Finales an mit Charakter und Zuschnitt der Themen in Verbindung mit der Entfaltung ihrer harmonischen Umfelder und Beziehungen zu tun. So ist das erste Thema trotz seines ungehemmt aggressiven Grundtons nicht minder zerfurcht als das des ersten Satzes:

#### Beispiel 4: 4. Satz, T. 3–11

3 **Feierlich, nicht schnell**

Pos.  
Hr.

**ff**

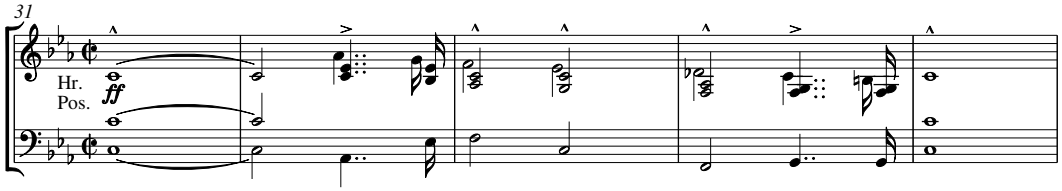
**fff**

Der Vordersatz des Themas, auf *fis* einsetzend, ist eine Kombination von Klängen in Großterz-Abständen (*fis-D-b-Ges-es* → *Des*) mit den rhythmischen Konturen des ersten Themas des Kopfsatzes. Diese harmonisch instabile Kombination

mündet in eine geradezu überdeutlich markierte Dreiklangfläche, die allerdings den ›Mangel‹ hat, auf dem ›fremden‹ *Des-Dur* zu beharren. Die anschließende Wiederholung gerät auf nicht weniger verschlungene Pfade: *as-fes-c-As-Es*,



## Beispiel 5: 4. Satz, T. 31–35



wobei c-Moll wieder nur im Durchgang berührt wird. Der Nachsatz hingegen scheint sich nun wirklich der Grundtonart zuzuwenden (Beispiel 5). Doch der harmonische Verlauf schwenkt bald in dominantische, das freilich nicht recht eindeutige f-Moll des zweiten Themas vorbereitende Bahnen ein. Die weiterhin anhaltende Verunsicherung der harmonischen Verhältnisse hat wiederum nicht allein ein Gegengewicht in der rhythmischen Prägnanz der Motive, Themen und Themenkomplexe, sondern auch – und dies ist ein »von langer Hand« geprägtes Moment – in der melodischen Affinität zwischen den wichtigsten

thematischen Gestalten in allen Sätzen. Neben der kleinen Sekunde als auf- und abwärts geführter Leitton, der längst ein Kennzeichen für Bruckners Musik bildet, ist es vor allem eine skalenförmige Bewegung, welche sich wie ein motivisches Netz über die Themen spannt. Ihre wohl deutlichste Ausprägung findet diese Bewegung im Nachsatz des ersten Themas des Finales (Beispiel 5, T. 31 ff.), sie wird von dessen zweitem (T. 69 ff., vgl. hier die Wendung T. 75–78) und drittem Thema (T. 135 ff.) aufgegriffen, um schließlich auch noch dem choralartigen Epilogthema Kontur zu geben (T. 159 ff.):

## Beispiel 6: 4. Satz, T. 159–162

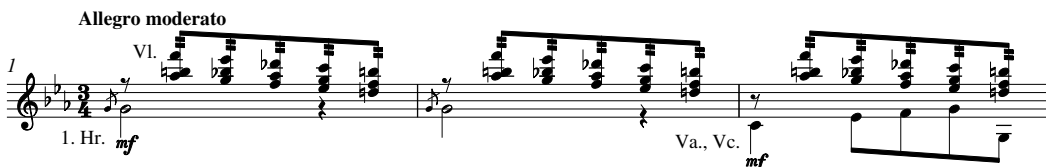


## Die Mittelsätze

Wie vordem im *Streichquintett* (1878/79) steht das Scherzo der *Achten Sinfonie* an zweiter Stelle. Es

kreist um einen formelartigen Grundrhythmus, dem als konterndes Element eine auftaktige Begleitfigur beigegeben ist:

## Beispiel 7: 2. Satz (Scherzo), T. 1–3



Diese Begleitfigur erhält, im Gegensatz zum signalhaft abgeschlossenen Grundrhythmus, auch eine flexiblere melodische Kontur, deren ergän-

zend- ausgleichende Funktion unverkennbar ist (vgl. T. 15–17).

## Beispiel 8: 2. Satz (Scherzo), T. 15–17



Im elegisch-kantablen Trio, dessen Thema kleine Sekunde und Skalenbewegung umspielt, verwendet Bruckner erstmals die Harfe, jedoch lediglich, wie auch im folgenden Adagio, zu koloristischen Zwecken.

Mit diesem Adagio vollendet sich die sinfonisch-dramaturgische Aufwertung des langsamen Satzes, die sich in den vorausgegangenen Sinfonien gleichsam schrittartig abgezeichnet hatte und die durch den folgenden der *Neunten Sinfonie* nur noch bestätigt wurde. Obwohl im formalen Auf-

bau prinzipiell unverändert – zwei Themen in wechselnder variativ-durchführungsartiger Ausweitung –, hat der Satz einige Besonderheiten, die offenkundig mit dem Charakter des ganzen Werkes in Beziehung stehen. Analog zu den Kopft Themen des ersten und vierten Satzes spielt das Hauptthema des Adagio ebenfalls einen Kontrast von Verschleierung und demonstrativer Klärung aus, nun aber zwischen rhythmisch-harmonischen Verkomplizierungen einerseits und akkordisch-›tonalen‹ Vereinfachungen andererseits:

## Beispiel 9: 3. Satz (Adagio), T. 1–4 und 13–15

Feierlich langsam, doch nicht schleppend

1. VI. zart hervortretend

*p*

ohne Anschwellung

Str.

*pp*

13 Kl., VI.

*cresc. sempre*

*ff*

Str.

Die ›Auflichtung‹ nach A-Dur (T. 15), die bereits einen Nachsatz erwarten ließe, wird jedoch umgehend in entferntere harmonische Zonen gelenkt, welche erst durch eine Folge herabsinkender Ak-

korde, deren Spitzentöne die motivische Skalenbewegung nachzeichnen, Beruhigung finden. Selbst das zweite Thema (T. 47 ff.) bleibt von dieser Kontrastsituation nicht unberührt:

## Beispiel 10: 3. Satz (Adagio), T. 47–55

Die sinfonischen Dimensionen des Satzes erscheinen, auch durch das zweite Thema, mächtig geweitet. Die letzte Reprise des ersten Themas umfasst nicht weniger als 70 Takte (T. 185–254), gibt Raum fürs Zitat des ersten Themas des Kopfsatzes (vgl. T. 200/201) sowie einer Wagner-Reminiszenz (Siegfrieds »Schwert«-Motiv T. 204), und erreicht über zwei Steigerungswellen den absoluten dynamischen Höhepunkt in Es-Dur (T. 239). Nach einer kurzen Reminiszenz an das zweite Thema (T. 255 ff.) setzt eine Coda ein, welche noch beharrlicher als jene des ersten Satzes auf die so umhergetriebene Grundtonart (Des-Dur) fixiert ist. Und sie wirkt noch verlorener und ›leerer‹, gleicht einem versiegenden Ausatmen, dem alle bestätigende Kraft längst geschwunden ist.

## Zum »Programm« der Achten Sinfonie

Anton Bruckner hat zur *Achten Sinfonie* eine Vielzahl von programmatischen Anmerkungen hinterlassen, die in Briefen und in Berichten seiner Freunde und Schüler überliefert sind. Diese bei Bruckner ungewöhnliche und auch einmalige Fülle von Aussagen kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihr Inhalt deutlich begrenzt ist und keinen rechten Zusammenhang erkennen lässt. Es ist deshalb auch einigermaßen fragwürdig, sie in die Nähe einer von Beethovens *Pastorale* oder Berlioz' *Symphonie fantastique* ausgehenden Gattungstradition zu stellen oder von dem Werk gar als einer »Programmsinfonie« sprechen zu wollen. Gewissermaßen als Zusammenfassung von Bruckners programmatischen Auskünften sei ein Brief an Felix von Weingartner vom 27. Januar 1891 zitiert:

»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*: Fanfare, 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 im Glanz. Im *Finale* ist auch der Todtenmarsch u dann (Blech) Verklärung.« (Briefe 2, 114)

Und in den Erinnerungen von Friedrich Eckstein heißt es: »Zum 3. Satz Adagio gab er wenig Erläuterungen. Er sagte bloß, das Thema sei ihm in Sierning bei Steyr, als er ›einem Mädchen tief in die Augen geblickt‹ habe, eingefallen« (Göll.-A. 4/3, 19).

Bruckners Aussagen haben unterschiedliche Interpretationen erfahren. In der früheren, ernstzunehmenden Brucknerliteratur (z. B. Ernst Kurth) überwiegt Skepsis – die Aussagen seien eher belanglos –, und nicht selten spürt man bei den Autoren ein peinliches Berührtsein durch Naivität und auch Trivialität (vgl. Dahlhaus 1988, 9). Neuere Darstellungen bemühen sich darum, diese Sicht zu revidieren oder zumindest zu relativieren und aus Bruckners Worten tiefergehende Erkenntnisse über seine Musik zu gewinnen (z. B. Floros 1980, 182–210; Geck 1993, 391–399). Charakteristisch hierfür ist die Schlussfolgerung, die Martin Geck aus den Aussagen zieht: »Es sind [...] drei Ideenkreise: die Drohung des Todes, das Heiligtum der Liebe und der Auftritt des deutschen Michel in der großen Politik. Sie schließen sich nicht zu einem »Programm« zusammen, machen indessen sehr wohl deutlich, was Bruckner im Kontext der Zeit bewegt« (Geck 1993, 398). Wie Geck dies in den einzelnen Sätzen thematisiert und deutet, mag auf sich beruhen – womit wohl genügend Zweifel an solchem Vorgehen signalisiert ist. Nur noch soviel: Wenn auch im

Konjunktiv formuliert (als Folge eines Courth-Mahler-würdigen Interpretationsangebots, auf das sich Geck hier bezieht), ist es wenig überzeugend, den schlichten Satz Bruckners, dass ihm das Thema des Adagio eingefallen sei, als er »einem Mädchen tief in die Augen geblickt« habe, »als Ausdruck einer Konfession [zu] verstehen, die zwar nicht unmittelbar Gott zum Adressaten hätte, wohl aber das Heiligste anriefe, das es für Bruckner auf Erden gab: die reine Liebe zur reinen Frau« (Geck 1993, 399).

Bruckners Programmhinweise zur *Achten Sinfonie* scheinen eher noch den »Rätselcharakter« des Werkes zu verstärken. Die unüberbrückbare Kluft zwischen den anspruchslosen Worten und dem »hohen Ton« der Musik, der selbst noch in den genrehaft geprägten Passagen des Scherzos nichts von seiner Stringenz verliert, zeugt von einer gänzlich unliterarischen Disposition, aus der heraus der Komponist solche inhaltlichen Hinweise formuliert hat. Das unterscheidet ihn nachdrücklich von allen zeitgenössischen Exponenten programmatischer Musik, von Hector Berlioz bis Franz Liszt, Peter Tschaikowsky, Richard Strauss oder Gustav Mahler. Und es dürfte auch nicht von untergeordneter Bedeutung sein, dass für die Uraufführung der *Achten Sinfonie* einer der Getreuen Bruckners, Josef Schalk, einen Programmtext »dichtete«, der unfreiwillig einer Parodie nahekommt. So heißt es z. B. über das Adagio: Es führe »in die, dem ersten [Satz] direkt entgegengesetzte Sphäre feierlich ruhiger Erhabenheit. Wie das stille Walten der Gottheit, weit oben tronend über allem Erdenweh und aller Erdenlust, die zu ihm gleich Wolken qualmenden Opferrauches ununterscheidbar emporsteigen, so breitet sich die Fülle seiner Klänge dahin. Nicht Zeus-Kronion, den unerbittlichen, nein – den all-liebenden Vater der Menschen, werden wir in seiner ganzen, unermesslichen Gnadenfülle gewahr« (Göll.-A. 4/3, 288, Anm. 18).

Dass bereits Zeitgenossen das unfreiwillig parodistische Moment in solchen Auslassungen aufgefallen ist, geht aus der Kritik Hanslicks hervor, der die zitierte Passage mit den Worten kommentierte: »Da das Adagio genau achtundzwanzig Minuten dauert, also ungefähr so lang als eine ganze Beethoven'sche Symphonie, so wird uns für diesen seltenen Anblick gehörig Zeit gelassen« (Göll.-A. 4/3, 293).

Vielleicht eröffnet sich ein anderer Interpretationsweg für den Gegensatz zwischen dem »hohen Ton« der Musik und ihrer einige Stufen niedriger zu verortenden »Selbstdeutung« durch deren Schöpfer, wenn man in Erwägung zieht, zu welchen verbalen Schlussfolgerungen ein alles andere als intellektuell versierter, über das Wort souverän verfügender Komponist gelangen könnte oder gar müsste in Anbetracht der kompositorischen Realitäten, die in seinem Werk zu vernehmen sind. Zu den in den analytischen Anmerkungen aufgeführten Unbedenklichkeiten in der Klang- und Strukturbildung dürfte nur ein Mann fähig gewesen sein, dem das Klingende eben nicht durch literarische oder philosophische Ambitionen beschwert war; der im Glanz der Klänge nicht unmittelbar und nicht unbedingt einen Abglanz von etwas Über- oder Außerklinglichem wahrnehmen und gar noch programmatisch weiterleiten musste. Und deshalb vermochte er auch keine Worte zu finden, welche dem Niveau der Musik angemessenen wären. Indem Bruckner jedoch solcher »Klang-Sinn« als Profanität und mithin als »Sünde« erschienen sein mochte, rief er alle nur irgendwie geeigneten Instanzen an, die diesen Umstand verdecken oder auch verklären halfen. Und diese Instanzen erstrecken sich von der Überschaubarkeit regelmäßiger, gewissermaßen quadratischer Taktperiodik und registerhafter Orchestration über die Einbeziehung kirchenmusikalischer Selbstzitate bis hin zur Werkwidmung an den Höchsten.

Zeitgenossen wie Hanslick, den wir ja stets als kompetenten Sachwalter einer ganzen, wenn auch klassizistisch geprägten Musikkultur zu lesen haben, war dies alles ein Gräuel. Doch er hat – trotzdem oder gerade deswegen – genauer gehört als die meisten Brucknerianer von ehemals bis heute, und er ist auf Rätsel gestoßen, die noch immer der Lösung harren:

»In Bruckners Compositionen vermissen wir das logische Denken, den geläuterten Schönheitssinn, den sichtenden und überschauenden Kunstverstand [...] Es bleibt ein psychologisches Rätsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen – zu den jüngsten gehört er auch nicht mehr – im Moment des Componierens zum Anarchisten wird, der unbarmherzig alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heißt. Wie eine unförmliche glühende Rauchsäule steigt seine Musik auf, bald diese, bald jene groteske Gestalt annehmend.« (Hanslick 1892, 307)

Gewiss, »unförmlich«, also »unförmig«, und »grotesk« erschien Hanslick Bruckners Musik, und zwar bereits mit der *Dritten Sinfonie*, von der hier die Rede ist. Doch die pejorativen Beiwörter zeigen immer auch Sprengkräfte an, die – ob willentlich oder nicht, begrüßt oder verabscheut – in die Zukunft weisen. Und sie assoziieren hier außerdem ein nicht-alltägliches, im Grunde ungeheuerliches Bild: die »glühende Rauchsäule«. Welche gleichsam unterirdische Strahlkraft muss von dieser Musik ausgegangen sein, dass sich selbst einem ihrer hartnäckigsten Widersacher nichts Geringeres als eine an alttestamentarische Erscheinungen erinnernde Metapher aufgedrängt hat?!

### Zu den Fassungen

Bedenkt man den Anlass, der zur Überarbeitung und somit zu einer Zweitfassung der *Achten Sinfonie* geführt hat, so läge es nahe, diese Fassung als eine Art »Kompromiss« zu betrachten, der – nicht anders als alle früheren – durch Einwendungen von mehr oder weniger nahestehenden Freunden zustande kam. Die 1. Fassung wäre demnach die »Originalfassung«, die Bruckners ursprünglichen und mithin authentischen Willen wiedergäbe. Doch neben kompositorischen Gegebenheiten, auf die noch zurückzukommen ist, sprechen im Fall der *Achten* sogar verbale Aussagen des Komponisten dafür, die Gleichung »Erstfassung« = »Originalfassung« zumindest zu relativieren. Am 27. Januar 1891 schrieb Bruckner dem jungen Mannheimer Kapellmeister Felix von Weingartner, der ihm für die Uraufführung der Sinfonie empfohlen worden war: »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 einem Kreis von Freunden und Kennern« (Briefe 2, 114). Gemeint ist hier das Finale der 2. Fassung, das übrigens gegenüber dem der 1. Fassung bereits um 62 Takte gekürzt worden ist. Und wenige Wochen später heißt es in einem weiteren Brief an Weingartner: »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« (Briefe 2, 128). Diesen Aussagen zufolge

dürfte kein Zweifel daran aufkommen, dass Bruckner die 2. Fassung der *Achten* als »Endfassung« betrachtete, auf die er einzig seine Bemühungen um baldige Uraufführung richtete und die eben in »späteren Zeiten« allein »gültig« sein sollte – wie es bis heute denn auch der Fall ist.

Andererseits gibt es begründete Einwände gegen eine Reihe von Eingriffen in die ursprüngliche Gestalt des Werkes, die das Klangbild, vor allem aber seine Form betreffen. Durch Kürzungen seien Unausgewogenheiten entstanden, die alle Sätze betreffen und zumal im Adagio, aber auch in den Ecksätzen zu Verlusten an künstlerischer Substanz geführt hätten. Robert Haas nahm dies in der AGA zum Anlass, eine Reihe von Veränderungen Bruckners durch Wiederherstellung der ursprünglichen Gestalt einer Passage rückgängig zu machen und somit 1. und 2. Fassung zu vermischen (AGA VIII [1939]). Gewissermaßen einem neueren Verständnis von Originalität und Authentizität folgend, entschied sich der Herausgeber der NGA, Leopold Nowak, dafür, die Fassungen wieder streng zu trennen und als gesonderte Bände zu veröffentlichen (2. Fassung: NGA VIII/2 [1955], 1. Fassung: NGA VIII/1 [1972]) – wodurch sich freilich bislang nichts an der Favoritenstellung der 2. Fassung geändert hat. Und daran dürfte sich, vielleicht auch: sollte sich künftig nichts ändern.

Denn selbst wenn in einzelnen Fällen ursprüngliche kompositorische Lösungen gegenüber denen der Zweitfassung bevorzugt zu werden verdienten, so wäre nicht nur die Missachtung von Entscheidungen des Autors bedenklich, sondern auch der Umstand zu beachten, dass es wohl in keinem dieser Fälle eine einzig richtige und für alle Zeiten gültige Auffassung geben dürfte. Allein der Gedanke, dass die Diskussion hierüber einen (weiteren) Dauerstreit um Bruckner und zwangsläufig dann nicht nur über seine *Achte Sinfonie* auslösen könnte, weckt wenig Vergnügen. In einem Beitrag von Peter Gülke zeichnen sich solche möglichen Konsequenzen ab. Einerseits heißt es:

»Welche Verbindlichkeit haben ein »letzter Wille«, eine »Fassung letzter Hand« o.ä., wenn, wie im Adagio der *Achten*, am Ende Streichungen stehenbleiben, bei denen Bruckners hochentwickelter Sinn für die Proportionalität von Blöcken, Entwicklungen, Steigerungen etc. abgedankt zu haben scheint?« (Gülke 1996, 331)

### Wenig später schreibt Gülke:

»Andererseits kam es in gewichtigen Fällen, wie dem des Schlusses im ersten Satz der Achten, zu eklatanten Verbesserungen und Vertiefungen, zu Rechenschaften, welche man, der später entstandenen Verlegenheiten eingedenk, nur zu gern sich als Bestandteil von Bruckners kompositorischer Ausarbeitung selbst wünschte, und es kam, nicht eben nur bei der Auswechslung eines Satzes oder Satzteils, unter dem Dach einer übergreifend identischen oder ähnlichen Konzeption, zu aufregenden Varianten, Herausforderungen in bezug auf den Werkbegriff, vor denen eine auf Pro und Kontra fixierte Betrachtung versagt.« (Gülke 1996, 332)

Während letzterer Aussage wohl uneingeschränkt zuzustimmen ist, kann man in den erwähnten Passagen des Adagios der *Achten* unter dem Aspekt verstärkter Stringenz des dynamischen Verlaufs der Musik auch wachsende Steigerung und Verdichtung vernehmen – und somit alles andere als einen Verlust oder gar eine »Abdankung« des »Sinnes für Proportionalität«. Doch jeder Streit hierüber bleibt müßig, da die »arbiträren« Momente auf beiden Seiten sich nicht ausschließen lassen. Stattdessen bleibt es wohl dabei: Solche Differenzen sollten einzig Anlass dafür sein, auch im Fall der *Achten Sinfonie* beide authentischen Fassungen aufzuführen.

»Ein Vergleich zwischen den Fassungen von 1887 und 1890 (von Nowak in der NGA vollzogen) veranschaulicht den kompositorischen Wandel: hin zur formalen Straffung, in der Instrumentierung (dreifache anstatt der zunächst zweifachen Holzbläserbesetzung), aber auch in einzelnen markanten Passagen wie den Schlüssen des 1. und des 4. Satzes, dem neu komponierten Trio im Scherzo und der tonalen Veränderung des Höhepunkts im Adagio von C- nach Es-Dur.« (Bruckner-Handbuch 1996, 428)

Mit diesem »Wandel« ist also keine Änderung des Grundkonzepts des Werkes verbunden: Indem Bruckner den Akzent auf Straffung des Verlaufs und Deutlichkeit des Klangbildes legt, ist der Weg von der 1. zur 2. Fassung als Präzisierung dessen zu verstehen, was der Komponist zu gestalten beabsichtigte. Er reagierte eigentlich überhaupt nicht auf den Kernpunkt von Levis Kritik – auf das »Schablonenmäßige der Form«. Keiner der Formteile, die zu einer Bruckner-Sinfonie gehören und mithin als Teile ihrer »Schablone« angesehen werden könnten, fehlt oder erscheint in einer Gestalt, die grundsätzlich anders ist als in früheren Sinfonien. Es geht Bruckner also um Stringenz und Präzisierung, die er allerdings in der 2. Fassung um

so mehr herauszustellen sucht, als die harmonischen Verläufe – wie aus den analytischen Anmerkungen hervorgehen sollte – stärker als bisher durch weitläufigere Kontrastwirkungen labyrinthische und somit irritierende Wege einschließen. Daran hatte Levi freilich in keiner Weise Anstoß genommen, und offensichtlich auch kein anderer der »besorgten« Kollegen und Freunde.

Zwei Beispiele mögen die Tendenz in Bruckners Veränderungen verdeutlichen. Im Übergang von der Exposition zur Durchführung streicht Bruckner den dynamisch-klanglichen Aufschwung Takt 132–138 (1. Fassung) und ersetzt ihn durch motivische Zusammenziehung und durchgängige Leisheit. Dadurch wird der »Nachhall« des aus dem dritten Thema heraus (T. 97 ff., beide Fassungen) gleichsam organisch entfalteten dynamischen Höhepunkts der Exposition (T. 125 ff., beide Fassungen) nicht verwischt und aus ihm heraus wiederum der Beginn der Durchführung (T. 157 ff., 1. Fassung; T. 153 ff., 2. Fassung) wie in einem einzigen Atemzug erreicht. Ähnliches geschieht bei der Vorbereitung zur Reprise: Es entfallen die Takte 258–269 (1. Fassung), die eine Crescendo-Bewegung mit dem Kopf des Hauptthemas enthalten, um in der 2. Fassung eine quasi stufenlos an- und abschwellende dynamische Kurve zu ermöglichen (T. 266 ff., 2. Fassung), nach der wie in einem weiteren geschlossenen Atemzug die seltsam versteckte, in einen geradezu kammermusikalischen Klang gehüllte Reprise beginnt (T. 283 ff., 2. Fassung).

Die wie ein Kennzeichen für den Wandel der Klanggestalt von 1. zu 2. Fassung stets hervorgehobene Streichung des apothetischen Schlusses des ersten Satzes wurde bereits erwähnt. Diese Apotheose nimmt nicht nur den »eigentlichen« und absoluten Höhepunkt der Sinfonie im Finale vorweg und schwächt ihn dadurch gewissermaßen als gänzlich unmotivierter »Vorschein«. Mehr noch, sie ist nicht nur unmotiviert, sondern recht eigentlich sogar gegen das reale Geschehen gerichtet, das sich vor allem mit dem niederreisenden, »negativen« Höhepunkt als Zielpunkt der Reprise (T. 379 ff., 1. Fassung; T. 369 ff., 2. Fassung) ereignet. Bruckner selbst hat diesen dissonierenden Klangausschlag als »Todesverkündigung« bezeichnet (Briefe 2, 114), der sich das Auspendeln der »Totenuhr« (Göll.-A. 4/3, 16) anschließt – so, wie

es dann in der 2. Fassung geschieht. Diese Stelle gehört freilich zu jenen, die durch jede Aufführung der früheren Fassung zum Problem werden und also zwangsläufig dem Grundsatz widersprechen, alle authentischen Fassungen der Sinfonien zu Gehör zu bringen.

Das um insgesamt 17 Takte kürzere Scherzo weist gegenüber seiner 1. Fassung vornehmlich instrumentale Retuschen auf, während das Trio in entscheidenden Teilen eine Neukomposition darstellt (mit Beifügung von drei Harfen). Doch auch in diesem Satz geht es vorrangig darum, Intensität und Deutlichkeit des musikalischen Ablaufs zu stärken. Ein instruktives Beispiel hierfür bietet etwa die Schlusspassage des ersten Formabschnitts (T. 35–63, 1. Fassung; T. 33–61, 2. Fassung). In der 1. Fassung ist in Takt 35 das Crescendo zum Fortissimo abgeschlossen und damit der Lautstärkegrad erreicht, der nach einer weiteren, nunmehr quasi ruckartigen Steigerung zum dreifachen Forte (T. 43) die gesamte Passage bis Takt 63 bestimmt. In der 2. Fassung intensiviert Bruckner die dramatische Wirkung, indem er die (relativ) einheitliche Lautstärke aufbricht und eine Art wellenförmiges Anschwellen beabsichtigt. Zum einen durch Einschub eines Decrescendo mit nachfolgendem Neuansatz eines Crescendo vom Piano zum Fortissimo (T. 40–47), andererseits durch weiteren Einschub von vier Takten (T. 49–52), in denen die Lautstärke durch eine bislang ausgesparte Instrumentenkombination (Ausbblendung der hohen Holzbläser, wodurch die akzentuiert einsetzenden Trompeten, Posaunen und Pauken scharf hervortreten) mit dem Stärkegrad *fff* modifiziert wird. Durch diese Klangmodulierung erhält der Ablauf eine Stauung, wonach die abrollende Bewegung zum Formeinschnitt Takt 61 deutlich an klanglicher und rhythmischer Intensität gewinnt.

Das Trio, dessen Beginn (T. 1–24) vollständig neu komponiert wurde, erhielt vor allem harmonische Belebung durch stufenreichere, aber auch rhythmisch bewegtere Klangfolgen. Zugleich macht sich auch hier eine nachhaltigere Stringenz des Ablaufs bemerkbar, als es engere motivische Verflechtungen zwischen A- und B-Abschnitt des Formteils gibt.

Das Adagio weist in geringerem Umfang instrumentatorische Retuschen auf. Dafür nahm Bruckner um so einschneidendere Eingriffe in die

Form vor – vor allem wiederum durch Kürzungen, die bis heute kontrovers diskutiert werden. Die Kernfrage lautet: Gelang es dem Komponisten, durch sie sein Konzept in überzeugenderer Weise künstlerisch zu verwirklichen oder verfiel er hier einer Art Streichungswahn, in den ihn die harsche Kritik der Freunde am »Schablonenmäßigen der Form« getrieben hat? Wie kompliziert die Sachlage ist, deutet sich allein schon in der Tatsache an, dass gerade in jüngster Zeit ernstzunehmende Stimmen mehr oder weniger direkt dafür plädieren, den einen und den anderen »Strich« wieder zu öffnen, um ein vermeintlich entstandenes formales Ungleichgewicht oder eine gewissermaßen unverständlich gewordene Folge von Formteilen rückgängig zu machen. Andererseits nahm Bruckner Streichungen vor, die wohl unbestritten auch in diesem Satz eine stärkere Stringenz des musikalischen Ablaufs bewirken. So etwa durch die Reduzierung von (Wiederholungs-)Takten in der Überleitung zum ersten Auftritt des zweiten Themas Takt 129–139 (1. Fassung) sowie durch die vollständige Streichung der dem Thema unmittelbar vorausgehenden Passage Takt 143–150 (1. Fassung). In ähnlicher Weise verdichtend dürfte die Streichung der Takte 175–180 (1. Fassung) wirken, die außerdem mit einer in die gleiche Richtung zielende Änderung des harmonischen Verlaufs verbunden ist: Statt einer sequenzierenden Annäherung an die Wiederholung des zweiten Themas über die Harmoniefolge C-Dur → g-Moll → Es-Dur → G-Dur → H-Dur → D-Dur → B-Dur (T. 181) schließt Bruckner an das Fes-Dur am Ende von Takt 174 eine Rückung nach C-Dur (anstelle von B-Dur) an, die das Thema um einiges intensiver, wie im Glanz eines Sonnenaufgangs, erscheinen lässt.

Kritisch vernommen wird vor allem die Streichung der Passage Takt 225–234, die Teil der dynamischen Vorbereitung der Höhepunkte des Satzes T. 235 ff. (1. Fassung) und T. 269 (1. Fassung) ist, des absoluten Höhepunkts. Man kann Werner Notters Feststellung durchaus folgen, dass durch die Streichung der Eindruck entsteht,

»als ob [...] etwas fehlte [...] In der ersten Fassung symbolisiert der Aufschwung mit dem Höhepunktmotiv nur eine Vision, die zwei Takte lang aufleuchtet und dem nachfolgenden Crescendo den Weg weist (vgl. dort T. 235/6). Wenn L. Nowak zwei Fortissimo-Stellen mehr

schlecht als recht zusammenleimt, dann entsteht der Eindruck, es handle sich dabei um eine vorgezogene, unvollständige oder gar mißglückte Klimax, die nicht restlos »auskomponiert« sei. Bruckner hat »ganz bewußt die beiden Gipfel – den Aufschrei des ersten Adagiomotivs und jene Dreiklangsbrechung (das Höhepunktmotiv) voneinander getrennt«, darum ist die Auslassung der 10 Takte »zu bedauern.« (Notter 1983, 107)

Andererseits erzielt die Klärung des ursprünglich weitläufigeren oder auch umwegigen Ablaufs zugunsten einer in zwei großen Wellen kontinuierlich anschwellenden Steigerung (T. 185 ff. und T. 211 ff., 2. Fassung) einen unüberhörbaren Zuwachs an Intensität des Ausdrucks. Und schließlich könnte Bruckner auch hier der Gedanke motiviert haben, durch solche verdichtende Zusammenziehung dem Vorwurf der »Gestücktheit« des Ablaufs wirkungsvoll entgegenzutreten.

Bemerkenswerterweise enthält das Finale zwar eine Fülle von instrumentatorischen und auch die Form betreffenden Retuschen, doch keine von ihnen ist bislang auf nachdrücklichere Kritik gestoßen. Grundlegend ist auch hier die Tendenz zu Straffung und Verdichtung, wobei freilich in jedem Fall zu prüfen bleibt, ob damit der Zweitfassung nicht auch Defizite an Wirkung oder gar Einbußen an Originalität und Erfindungsreichtum entstanden sind. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist etwa die Überleitung zur Durchführung Takt 223 (1. Fassung) bzw. Takt 211 (2. Fassung). Sie umfasst in der 1. Fassung 28, in der 2. Fassung nur noch 20 Takte. Der Strich betrifft die merkwürdig mäandernde Anfangspassage der Überleitung (T. 225–242, 1. Fassung), die als auspendelnde Bewegung vom lautstarken Expositionsabschluss zum »Choral«-Einsatz des Durchführungsbeginns Takt 259 (1. Fassung) ihren Sinn erhält. Andererseits erzielt die Reduzierung des Übergangs auf ein plötzlich ins Pianissimo und Piano zurückgenommenes Quartpendel aus dem Expositionsausklang, über das sich Takt 215 ff. (2. Fassung) bzw. T. 243 (1. Fassung) ein Klangband der Hörner mit rhythmischen Impulsen aus dem Hauptthema breitet, eine Stringenz der Ereignisfolge, die ihre eigene lapidare und darin neuartige Ausdruckskraft entfaltet. An solchen Stellen bestätigt sich wohl die Auffassung Manfred Wagners, beide Fassungen der *Achten Sinfonie* als »gleichwertig« zu betrachten (Wagner 1980, 52).

Ein letztes Beispiel: Im Finale spielen choral-

hafte Motivik/Thematik und Klangcharaktere eine andere, ungewöhnlichere Rolle als in früheren Sinfonien. Nun dienen sie weniger der hymnischen Überhöhung an Kulminationspunkten als vielmehr zur durchgängigen Markierung von Formabschnitten und thematischen Komplexen. Dadurch gewinnen die choralartigen Passagen an formbildendem Gewicht, werden sie flexibler im Ausdruck, wandelbarer in ihrer Gestalt. Zugleich kommt ihnen ein höheres Maß an Funktionalität zu, indem sie während des gesamten Satzes eben formakzentuierende, ja formsteuernde Impulse geben, die übergreifendere Abläufe berühren. Ein kleines Detail in der Änderung von der 1. zur 2. Fassung könnte auf diese Doppelrolle der Choralthematik verweisen. Sie erscheint erstmals im Anschluss an das dritte Thema (T. 171 ff., 1. Fassung; 159 ff., 2. Fassung). In der 1. Fassung bleibt unterhalb des »Chorals« in den Violoncellos ein Pendel von Viertelnoten in wechselnder Intervallfolge erhalten, das dergestalt die gesamte Passage vom dritten Thema (T. 147 ff., 1. Fassung) bis zum Beginn der Durchführung (T. 259 ff., 1. Fassung) wie ein roter Faden durchzieht. In der 2. Fassung unterbricht Bruckner dieses Pendel mit dem Eintritt des »Chorals«, betont er also stärker seinen Eigencharakter, ohne allerdings den mit ihm verbundenen Formsinn aufzugeben. Durch die Ausblendung der »bewegten« Streicherstimme tritt der geheimnisvolle, mystische Charakter des nun in ruhigen Akkordschritten abwärts gerichteten »Chorals« deutlicher hervor – und bleibt doch in seiner formbildenden Rolle. Auch dieser Eingriff dürfte auf das grundlegende Bearbeitungsziel – stärkere Betonung von Stringenz und Deutlichkeit – hinweisen.



## Die Neunte Sinfonie

»Seine *Neunte* ist höchst merkwürdig [...] Es scheint, die *Neunte* ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort [...] Die eine *Neunte* geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe. Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer von denen, die sie wissen, die *Zehnte* schriebe. Und das soll wohl nicht so sein« (Schönberg 1976, 23). Die Worte Arnold Schönbergs galten nicht Bruckners, sondern Gustav Mahlers letzter Sinfonie. Doch Schönberg dachte an dieser Stelle seiner Gedenkrede auf Mahler neben Beethoven zweifellos auch an Bruckner. Dessen Sinfonie hat mit der Mahlers vieles gemeinsam – nicht nur in den beiden Adagios, die bei Mahler absichtlich, bei Bruckner durch alters- und krankheitsbedingten Arbeitsabbruch zum Schlusspunkt ihres Gesamtwerkes geworden sind. Es gilt weiterhin zu bedenken, dass Mahler seine *Neunte* in einer unaufgeführten ›Erstfassung‹ zurücklassen musste, die – nach allem, was wir über vorangegangene Uraufführungen und darüber hinaus von nachfolgenden Aufführungen wissen – noch Änderungen, auch einschneidender Art, erfahren haben dürfte. So ist also auch diese seine Sinfonie in gewissem Sinn und Umfang ein Fragment, ein Torso.

Die *Neunte Sinfonie* ist unabweislich Bruckners letztes Wort. Es gibt sogar Hinweise darauf, dass den Komponisten, wie wenig später Gustav Mahler, eine Art Trauma der Neunzahl verfolgte. Einem Bericht Josef Grubers zufolge bekannte Bruckner in einem Gespräch: »I mag dö Neunte gar nôt anfangen, i' trau mi' nôt, denn', sagte er feierlich in Schriftdeutsch fortfahrend, »auch Beethoven machte mit der Neunten den Abschluß seines Lebens« (Göll.-A. 4/3, 457). Dennoch ist denkbar, dass Bruckner die kompositorischen Funde in diesem Werk zu weiteren neuen sinfonischen Konzeptionen motiviert haben könnten. Und erst die immer häufiger auftretenden und bedrohlicher werdenden Krankheitsphasen im Lauf der 1890er Jahre dürften ihm die Erkenntnis aufgedrängt haben, nunmehr an seinem künstlerischen Testament zu arbeiten. Die hierauf verweisende Widmung der Sinfonie (»dem lieben Gott«) taucht denn auch erst 1895 – wiederum gesprächsweise – auf, zu einer Zeit, da Bruckners Arbeits-

kraft nunmehr dauerhaft eingeschränkt ist und er sich jedoch vor die Aufgabe gestellt sieht, ein Finale zu komponieren, das die Dimensionen und den Gehalt der vorausgehenden Sätze zu krönendem Abschluss bringt. Seinem Arzt Dr. Richard Heller vertraute er an: »Sehen Sie, ich habe bereits zwei irdischen Majestäten Symphonien gewidmet, dem armen König Ludwig als dem königlichen Förderer der Kunst [7. Sinfonie], unserem erlauchten, lieben Kaiser als der höchsten irdischen Majestät, die ich anerkenne [8. Sinfonie], und nun widme ich der Majestät aller Majestäten, dem lieben Gott, mein letztes Werk und hoffe, dass er mir so viel Zeit schenken wird, dasselbe zu vollenden und meine Gabe hoffentlich gnädig aufnehmen wird« (Göll.-A. 4/3, 525 f.).

### 1. Satz

Wolfram Steinbeck trifft zweifellos das Richtige, wenn er über das Hauptthema im ersten Satz schreibt: Es ist, »anders als die beiden anderen Themen, eben keine fertige, wiederholbare Gestalt wie früher. Das Werden gehört zu ihm, und der erste Teil der Durchführung ›lebte‹ davon« (Steinbeck 1993, 81). Diese Feststellung trifft allerdings in ähnlicher Weise bereits auf das Hauptthema des ersten Satzes der *Achten Sinfonie* zu (siehe oben Beispiel 1). Auch hier werden wir mit einem ›Werden‹ konfrontiert, das in motivisch geprägten ›Schüben‹ verläuft und zu keiner endgültigen Gestalt findet. Darin geht Bruckner mit diesem Thema weiter als mit dem Hauptthema der *Neunten Sinfonie*, das seinen Zielpunkt hat in dem abgeschlossenen, auf der Grundtonart d-Moll auskadenzierten Schlussabschnitt. Andererseits wiederum ›radikalisiert‹ er in der *Neunten* das ›Werden‹ zu diesem erfüllenden Abschluss, indem die Eröffnung des Hauptthemas bzw. des motivisch-thematischen Komplexes in einer Art Materialfindung erfolgt, durch die Motive und deren zusammenhangbildende Elemente überhaupt erst gewonnen werden. Es gibt kein definitives Hauptthema, sondern eine Entfaltung von Motiven bis hin zur Dimension eines Teil-Themas, die insgesamt und als solche die Charakterzüge eines Hauptthemas enthält und vermittelt. Doch eben bei aller Differenz stimmen die beiden letzten Sinfonien darin überein, dass in ihnen die Heraus-

bildung des Hauptthemas bzw. eines entsprechenden ›Charakters‹ vorgeführt wird – im Unterschied zu den vorangegangenen Sinfonien, in denen stets nach einem klanglich und/oder rhythmisch grundierenden Vorspann ein Hauptthema erscheint, nach dessen oder auch bereits in dessen Abschluss sich weiterführende Impulse regen.

Auf diese Weise wird ein Moment von Instabi-

lität zwischen den Motiven wirksam, das in der *Achten Sinfonie* als permanente Ausweichbewegung gegenüber der Tonika erscheint. In der *Neunten Sinfonie* zeigt es sich am Beginn als gleichsam ungeordnete, scheinbar willkürlich gesetzte Folge von Farb- und Tonhöhenkontrasten, die sowohl gegenübergestellt als auch durch Überlappung von Instrumentengruppen verhakt werden:

Beispiel 11: *Neunte Sinfonie*, 1. Satz, T. 1–12 und 19–26

Feierlich, Misterioso

Dem Erstasten von motivisch-thematischen Konturen (T. 1–18) sucht ein erster thematisch ausgeformter Ausbruch eine klare Richtung zu geben (T. 19–26): Dem gleichsam sprachlosen Erstasten des Tonraumes antwortet eine hymnische Geste, die allerdings sofort wieder in sich zusammensinkt und einer zwar fortspinnenden, doch mehr noch vom geschehenen Ausbruch sich entfernenden

Überleitung weicht. Diese Überleitung führt nicht nur zur Grundtonart d-Moll zurück (T. 39), sondern verbindet mit ihr auch durch die Herausstellung des Oktavsprungs eine motivisch überdeutliche Vorbereitung des Schlussteils des motivisch-thematischen Hauptkomplexes, durch den gewissermaßen seine ›thematische‹ Qualität gefunden und ausgestellt wird:

Beispiel 12: 1. Satz, T. 63–70

Freilich verhält dieser monumentale Zielpunkt umgehend in einer nur von der Pauke grundierten Generalpause. An sie schließt sich eine neuerliche Überleitungspassage an, in der isolierte Intervalleinwürfe der Holzbläser von der Sext bis zur Oktave ein Echo sowohl der eingangs gebotenen

Materialausbreitung wie des vom Oktavsprung geprägten monumentalen Schlussabschnittes nachklingt. Zugleich nehmen die Einwüfe ein wesentliches Moment des nachfolgenden zweiten Themas (T. 97 ff.) vorweg:

## Beispiel 13: 1. Satz, T. 97–100



Es ist die Sext, die an das Intervallspiel im Hauptthemenkomplex erinnert und außerdem vor Ort den ausdrucksstarken Einschub der Obermediante Cis-Dur zur neuen Tonika A-Dur bewirkt. Auch dieses Thema, das als durchaus traditionell ausgeführtes ›Seitenthema‹ über eine am stärksten ausgeprägte lyrisch-kantabile Kontur verfügt, mündet in eine wiederum breit angelegte Überleitung, deren Schlusspassage naturlautartige Einwüfe von Holz- und Blechbläsern enthält. Diese um Quart und Quint pendelnden Figuren bereiten deutlich auf das anschließende dritte Thema (T. 167 ff.) vor, das in seiner Unisono-Grundstruktur ebenfalls auf Vorgänger in Bruckners Sinfonien verweist. Mit seiner dynamisch verhalteneren Anlage reagiert es offensichtlich auf die beherrschende Rolle des Unisono-Abschlusses des Hauptthema-Komplexes – es steigert sich gewissermaßen vorsichtig zu einem Fortissimo (T. 207 ff.), das es nach nur kurzer Dauer wieder zugunsten einer Pianissimo- bzw. Piano-Passage verlässt. Sie ist zugleich der Ausklang der Exposition, in dem ein Intervallspiel herrscht, das Elemente oder auch nur Partikel aus den aufgebauten drei Themen zu einem vorübergehenden Stillstand zu bringen scheint.

Wenn von ›Exposition‹ die Rede ist, setzt dies voraus, dass die Form des Satzes nach dem Prinzip des Sonatensatzes gestaltet ist. Das ist bei Bruckner bekanntlich in allen seinen Sinfonien der Fall. Und nicht minder selbstverständlich ist, dass nach Beethoven jeder traditions- und metierbewusste Komponist von Sinfonien besondere Anstrengungen, ja Strategien darauf zu richten hatte, Sonatenform und authentische kompositorische Gestaltung weiterhin in Einklang zu bringen. Die harsche Kritik an diesen Bemühungen, voran die Richard Wagners, ist ebenso bekannt. Bruckner scheint, zumindest nach außen hin, dieses von Schubert bis Mahler nachdrücklich artikulierte Problem nicht berührt zu haben. Bei ihm gilt das Prinzip, bestimmte, in strukturellen Eckpunkten

für alle Sinfonien und ihre Sätze verbindliche Formen im jeweils konkreten Werk mit individuellem Leben zu erfüllen.

In der *Neunten Sinfonie* zeugt davon besonders eindringlich die Durchführung und die Art und Weise, wie an sie die Reprise anschließt. Es wurde hier gesagt, dass am Ende der Exposition eine Art Stillstand eintritt, und zwar auf dem Ton *f*, dem ›Rest‹ der den Formteil abschließenden Tonart F-Dur. Nahtlos setzt auf diesem Ton in Takt 227 die Durchführung ein – der Stillstand wird gewissermaßen zum ›Nullpunkt‹, von dem aus sich ein neuerlicher Ansatz zur Entfaltung des ersten Teils des Hauptthemenkomplexes löst, untersetzt von einem zunächst diatonischen, dann chromatischen Unisonogang der Streicher über dem gehaltenen Bassgrundton *f*. Unter Einbeziehung von Varianten des Blechbläserausbruchs (T. 19 ff.) bestreitet dieser erste Teil des Komplexes allein die Durchführung bis Takt 276. Auf eine abschließende Fermate, die als ›Einhalt‹ wiederum ›Stillstand‹ signalisiert, folgt ein seltsam fremd wirkender Abschnitt, der im Gegensatz zum ersten Abschnitt der Durchführung eine klanglich weitaus geschlossener Fläche bildet und motivisch sich auf den B-Teil des dritten Themas (T. 191 ff.) bezieht. Doch auch dieser Abschnitt führt gewissermaßen nicht weiter, bricht vor einer Generalpause ab (T. 302), um einem weiteren Neuansatz Raum zu geben. Motivisches Material entnimmt Bruckner hierbei dem zweiten Thema, das bislang völlig ausgespart blieb und nun wie durch eine Hintertür eingelassen wird. Diese Beiläufigkeit des Thematischen hält nicht nur an, sondern lässt alsbald auch seinen eigentlichen Sinn erkennen: Mit diesem Abschnitt beginnt der letzte der Durchführung, der als dynamische Steigerung und damit zugleich als Überleitung zur Reprise angelegt ist.

Wo in dem Satz der Eintritt der Reprise erfolgt, wird freilich nach wie vor unterschiedlich beurteilt. So fallen für Ernst Kurth mit dem Wiederer-

reichen des Unisonothemas (T. 333) Durchführungshöhepunkt und Reprisebeginn zusammen (Kurth 1925, 695), während für Steinbeck eine Reprise überhaupt nicht stattfindet, denn, wie oben bereits zitiert, das Hauptthema ist »eben keine fertige, wiederholbare Gestalt wie früher«. Mit Blick auf die Gesamtform des Satzes erscheint Kurths Auffassung plausibler zu sein. Denn nicht die Abwesenheit eines geschlossenen Hauptthemas ist entscheidend, sondern die Tatsache, dass mit der Reprise der geschlossenste Teil des Hauptthematikomplexes mit dem Oktavsprung-Motiv in den Vordergrund rückt, an diesem Ort erst seine eigentliche, beherrschende Stellung erhält und dass damit zugleich die Reprise innerhalb des Formverlaufs eine neue, einzigartige Bedeutung erlangt, die sie jeglichem »Formalzwang« entzieht. Bestärkt wird dies dadurch, dass im Anschluss an den dynamischen Höhepunkt des Satzes, den der Zusammenfall von Durchführungsschluss und Reprisebeginn auslöst (T. 333–354), nicht sogleich wieder eine Überleitungspassage einsetzt, sondern bis Takt 397 eine ununterbrochene Bewegung anschließt, in der sich weiterhin Durchführungs- und Reprisecharaktere überlagern. Erst Takt 400 setzt eine Mischung von Zwischenspiel und Überleitung ein, die dann in »regelgerechte« Reprise des zweiten und dritten Themas mündet.

Die Coda schließlich gibt einen letzten Hinweis auf die beherrschende Rolle sowohl des Teilthemas mit dem Oktavsprung-Motiv als auch

des »Ausbruch«-Motivs aus dem ersten Teil des Themakomplexes: Die Figuration des Zwischenspiels/der Überleitung aufnehmend, erhebt sich aus dem Pianissimo eine Kombination von Oktavsprung-Motiv und dem »Ausbruchs«-Motiv, die nun auf eine letzte dynamische Steigerung hin angelegt ist. Sie lässt den Satz in einem Klangstrom enden, der seine Akzentuierung durch den punktierten Rhythmus beider Motive sowie durch den wiederholten chromatischen Harmoniesprung d-Moll → Es-Dur → d-Moll erhält. Die Kernpunkte des Hauptthematikomplexes setzen auch den Schlusspunkt.

## 2. Satz

Das Scherzo als zweiter Satz ist ein bemerkenswertes Beispiel für Bruckners eigen- und neuartigen Umgang mit Klangfarben als einem kompositionstechnischen Element, das er nun aus der bislang vorherrschenden Einbindung in Klangvorstellungen der Orgelregistrierung löst und als selbstständiges Darstellungsmittel einsetzt. Dieses Scherzo ist ein Stück »Neue Musik«, vergleichbar etwa den zweiten Sätzen aus Mahlers *Vierter* und *Sechster* oder den beiden *Nachtmusiken* aus dessen *Siebter Sinfonie*. Dem eigentlichen Thema des Satzes, das erst Takt 43 erscheint, geht ein formal durchaus nicht ungewöhnlicher Vorspann voraus. Am Beginn steht ein irritierender vierstimmiger Akkord, den funktional zu deuten nicht recht gelingen will:

### Beispiel 14: 2. Satz (Scherzo), T. 3–8

Handelt es sich um »A-Dur« als Dominante zur Tonika d-Moll? Dann hätte man sich mit der Tatsache abzufinden, dass der Grundton fehlt und statt seiner die beiden Leittöne *gis* und *b* erklingen. Oder »cis-Moll«, das sich ab Takt 6 im horizontalen Aufklappen des Akkords einstellt? Der folgende Akkord (Takt 13) enthält »D-Dur«, wodurch ein funktionaler Bezug zu cis-Moll fragwürdig wird. Der vierstimmige Akkord entwickelt jedoch eindeutig eine funktionale, nämlich dominantische

Wirkung nach »d (-Moll)«. Sie gründet allerdings in der »synthetischen« Zusammensetzung des Akkords: Er besteht aus vier Leittönen (*cis-gis-b-e*) zum d-Moll-Dreiklang. Doch diese formale Bestimmung wiederum (eine »Leiton-Kombination« als modifizierte Dominante A-Dur zu d-Moll) erfasst nur eine Seite, und nicht die entscheidende. Eine andere weist auf die eigenständige, eben »synthetische« Qualität des Akkords, die vor allem als relativ funktionsunabhängiges Klangereignis

zur Geltung kommt. Diese Seite des synthetischen Charakters wird noch ergänzt durch farbliche Differenzierungen auf mehreren Ebenen. 1. Oboe und Klarinette, ab Takt 13 mit Trompete, bringen den Akkord im Klangband, wobei die 1. Oboe und dann auch die Trompete durchgehend auf den ›Hauptleitton‹ *cis* fixiert sind. Die Streicher (ohne Kontrabässe) teilen sich in die Aufgabe, den Akkord als vertikalen wie horizontalen Impuls (einschließlich Gegenbewegungen) vorzuführen. Die ab Takt 13 folgenden Akkordveränderungen ordnen sich dem ›Leittondiktat‹ unter – auch das ›D-Dur‹ (T. 13 ff.) ist weniger funktionsbestimmte

Tonart denn Farbtonung um die Leitöne *cis-gis* herum. Und nicht anders ist es um die noch folgenden Zusammenklänge (verminderter Akkord, *fis*-Moll, Dis-Dur) bestellt.

Der Einsatz des Hauptthemas Takt 43 schafft dann, freilich eigenwillige, Klarheit: Dem auftrumpfenden d-Moll in Hörnern, Pauken und Streichern wird umgehend der Leittonakkord aufgepfropft, um die bis dahin verborgene Funktion des synthetischen Klangs zu enthüllen (T. 43–50). Sie besteht darin, farbliche Intensitäten eines Zwitterklangs zu erzeugen und auszuspielen.

#### Beispiel 15: 2. Satz (Scherzo), T. 43–50

Die funktionalen Irritierungen durch Zwitterklänge bleiben nicht nur für den gesamten Satz erhalten, sie greifen dann auch auf das Adagio über. Im B-Teil des Scherzos scheint die harmonische Labilität etwas zurückgenommen zu sein durch eine tonal eindeutige, volksliedartige Melodik, die, relativ breit entfaltet, wie die Vorwegnahme eines Trios anmutet. Doch unmittelbar aus dieser Melodik heraus regen sich wieder Kräfte, welche auf die Wiederherstellung harmonischer Mehrdeutigkeit zielen und eine Reprise des Hauptthemas herbeiführen.

Nicht minder überraschend ist das Trio des Satzes. Es hat, als einziges im Gesamtwerk, schnel-

les Tempo, huscht über einer ostinaten Achtel-Bewegung geisterhaft vorüber. Die thematischen Dreiklangsbrechungen in *Fis*-Dur werden von Leitönen (*eis-his*) sowie durch motivische Einwürfe gefärbt, welche an den Zwitterklang des Hauptteils erinnern. Das Intervall der großen Sext, das den ›Leittonakkord‹ begrenzt (*e-cis*), gewinnt im zweiten Teil des Trios immer stärker motivische Bedeutung. Zusammen mit dem harmonischen Einschluss des Zwitterakkords und einer rhythmischen Stauung (Triolen werden zu Duolen) bildet dieser Teil einen merklichen Binnenkontrast zum rahmenden ersten Teil.

#### Beispiel 16: 2. Satz (Scherzo), Trio, T. 53–55

Diese Konstellation wird, stets variiert, mehrmals durchgespielt, so dass sich ein ungewöhnlich vielgliedriger Aufbau des Trios ergibt.

### 3. Satz

Das weihevollte Adagio hat zahllose, seiner Stimmung zu entsprechen suchende Deutungen erfahren und wird diese zweifellos auch künftighin erfahren. Man kann sich allerdings nicht dem Eindruck verschließen, dass so manche Deutung ihre Ratlosigkeit angesichts der wohl unauflösbaren Rätselhaftigkeit zumal dieses Satzes eher hinter

übersteigerten Metaphern zu verbergen sucht, als dass sie von der Gewissheit getragen ist, wenigstens ein wenig von dem Geheimnisvollen zu lüften, das diese Musik umgibt. Vielleicht kommen wir etwas weiter, wenn wir auch hier nach neuen Aspekten, nach innovatorischen Zügen in diesem Satz fragen. Sie scheinen vor allem an seine beiden Hauptthemenkomplexe gebunden zu sein. Im Gegensatz zu früheren Sinfonien ist das erste Thema, obwohl es im weiteren Verlauf erhebliche durchführungsartige Erweiterungen erfährt, ein in sich geschlossener Komplex aus vier Motiven (a–d):

Beispiel 17: 3. Satz (Adagio), T. 1–3 (= a), T. 5 (= b), T. 7–9 (= c), T. 17 (= d)

**Langsam, feierlich**

T. 1–3 (=a) T. 5 (=b)

1. Vl. *f* markig, breit Str., Tb. Tp., 1. Vl. *ff marc.*

T. 7–9 (=c) T. 17 (=d)

Vc., Kb. Vl. Ob. Fl., Vl. Kl., Va. Hr. *ff*

*pp*

Das vierte Motiv (d) erinnert durch die Überlagerung mehrerer Dreiklänge bzw. Dreiklangsfragmente (fis/Fis-cis-E) an den Zitterklang des Scherzos und bindet hierin eine harmonische Sprengkraft, deren Entladung schubweise vorbereitet wird. Das eigentliche Novum aber ist das

zweiteilige zweite Thema (T. 45 ff.), genauer: seine dramaturgische Funktion. Es drängt nach variativer Ausweitung, trägt dergestalt auch vorrangig die epischen Dimensionen des Satzes und verweist mit seiner quasi singenden Prosa auf Themenbildungen des späten Beethoven:

Beispiel 18: 3. Satz (Adagio), T. 45–46

**Sehr langsam**

45 Vl. *mf*

An diese Themenexposition schließen sich nun schichtenartig variative Erweiterungen des Themenmaterials an, die schließlich in die entscheidende Phase des Satzes münden, in seinen »Ernstfall«, dem ein Selbstzitat vorausgeht – des »Miserere« aus der *d-Moll-Messe* (T. 181 ff.). Hier ist zweifellos

der Fall einer semantischen Aufladung durch Zitatbezug gegeben: Das zweite Thema dehnt sich zu einer machtvollen Steigerung aus, auf deren Höhepunkt das Kopfmotiv des ersten Themas einbricht (T. 199 ff.), das wiederum in eine gellende Dissonanz ohne Auflösung mündet (T. 206, 3. Viertel).

### Beispiel 19: 3. Satz (Adagio), T. 199 f. und 206 (3. Viertel)

In dieser Klimax fallen also beide Hauptthemen ineinander, bleiben sie nicht länger mehr relativ isolierte Ausdrucksbereiche, die wechselseitig sich ergänzend, zur Entfaltung gelangen. Die Sprengkraft der Klimax erfasst und zerstört den gesamten musikalischen Organismus, er detoniert gleichsam. Das aber erinnert an den langsamen Satz aus Franz Schuberts großer *C-Dur-Sinfonie*, der einen vergleichbaren Gang in die Katastrophe einschlägt. Anders aber als Schubert, bei dem nach diesem zerstörenden Ereignis die Musik keine »geordneten« Bahnen mehr findet, der die Auflösung auskomponiert und hierin einen Aspekt von Desillusionierung vermittelt, lässt Bruckner aus Relikten des ersten Themas und aus dem »Miserere«-Zitat eine verklärende Coda erwachsen, welche die vorangegangenen Erschütterungen zu schlichten sucht. Dass dieses Ende aber nur Bruckners letztes Wort und nicht sein letzter Wille ist, hätte nun das Finale zum Ausdruck bringen können, sollen, vielleicht sogar müssen ...

### Die Finale-Fragmente (WAB 143)

In seiner letzten Vorlesung an der Wiener Universität am 12. November 1894 sagte Bruckner:

»Drei Sätze meiner 9. Symphonie sind schon fertig, die beiden ersten schon vollständig, nur im 3. Satze muß ich noch etwas nuancieren. Mit der Symphonie habe ich mir noch eine starke Arbeit auferlegt. Ich hätte es nicht tun

sollen, bei meinem hohen Alter und meiner Kränklichkeit. Zum Spielen wird die Symphonie nicht leicht werden. Das Adagio, das d'rinnen vorkommt, soll das schönste sein, das ich geschrieben habe. Mich ergreift es immer, wenn ich es spiele. Sollte ich vor der Vollendung der Symphonie sterben, so muß mein Te Deum dann als 4. Satz dieser Symphonie verwendet werden. Ich habe es schon so bestimmt und eingerichtet.« (Göll.-A.4/3, 445)

Seinem letzten behandelnden Arzt zufolge sollte die Sinfonie »mit einem Lob- und Preislied an den lieben Gott« enden. Und deshalb habe er auch mit Gott gewissermaßen einen Kontrakt geschlossen, der da lautete: »Wenn der liebe Gott will, daß er die Symphonie, die ja ein Preislied Gottes sein sollte, fertig mache, so müsse er ihm eben solange das Leben schenken, stürbe er früher, so hat sich das der liebe Gott selber zuzuschreiben, wenn er ein unvollendetes Werk bekommt« (zit. nach Phillips 1994/99, 142).

Vorausgesetzt, dass die in Göll.-A. und von Max Auer 1924 nochmals in leicht variiert Form publizierten Aussagen Bruckners authentisch sind, zeugen sie nicht nur von einem bemerkenswerten Selbstbewusstsein, sondern auch von einer ebensolchen Gelassenheit gegenüber der Bedeutung dieses Werkes. Hier ist weder geheimniskrämerische Versunkenheit noch an Hysterie grenzende Glaubensbeschwörung zu erkennen – ganz anders als das, was dann in der Wirkungsgeschichte nach dem Tod Bruckners geschieht. Sie gerät zunächst in ein Gewirr von Gerüchten und

Mythen um die Fragmentgestalt der Sinfonie, das heutigentags durch neue Mythen um deren Vervollständigungsmöglichkeit, ja um die Notwendigkeit solcher Vervollständigung erweitert und – so ist zu befürchten – ad infinitum fortgeführt wird.

Anders als die Autographe der ersten drei Sätze der Sinfonie, die nach Bruckners Tod in den Bestand der Hofbibliothek und nachmaligen Österreichischen Nationalbibliothek gelangten, ging man mit den Skizzen und Entwürfen zum Finale außerordentlich sorglos um. Zwar heißt es in einem »Protokoll« über die künstlerische Hinterlassenschaft Bruckners vom 18. Oktober 1896:

»Die Herren Professoren Ferdinand Löwe und Josef Schalk haben sich über Ersuchen des Testamentsexekutors zur Sichtung des musikalischen Nachlasses des Meisters Anton Bruckner bereit erklärt und haben dieselben am heutigen Tage die Skizzen für den 4. Satz der IX. Symphonie sorgfältig durchgesehen, wonach sich ergab, daß 75 Partiturbogen vorhanden sind, welche die Paginierung 1.) bis 36.) aufweisen. Darunter beispielsweise P. 1–10 und P. 2–8 etc. und übernimmt Joseph Schalk diese 75 Bogen, um den Zusammenhang dieser Fragmente zu erforschen. Dr. Reich mp. Ferdinand Löwe mp. Joseph Schalk mp« (Göll.-A. 4/3, 608)

Doch diese »Sorgfalt« hat nicht verhindert, dass Teile des Nachlasses – etwa als »Andenken« für Freunde und Schüler – verschwanden. »Die erhaltenen Quellen [...], die erst nach und nach wieder auftauchten, sind heute unter etwa 30 Signaturen verschiedenster Herkunft in sieben Bibliotheken bzw. Museen [...] sowie auch in Privatbesitz zu finden« (Phillips 1994/99, VII). Nach der von Ferdinand Löwe geleiteten Uraufführung der vor allem in der Klanggestalt stark überarbeiteten dreisätzigen *Neunten Sinfonie* mit dem *Te Deum* als Abschluss am 11. Februar 1903 in Wien blieb die Kenntnis der Finale-Fragmente trotz der Veröffentlichung der *Entwürfe und Skizzen* durch Alfred Orel 1934 noch lange Zeit lückenhaft. Obwohl Orels Übertragung zahlreiche Irrtümer enthält, kam in den nächsten Jahrzehnten (!) keine Korrektur dieser Ausgabe zustande. Diese missliche Lage endete erst 1996 mit der Faksimile-Ausgabe sämtlicher autographischer Notenseiten des Finales im Rahmen des NGA.

Parallel zu den quelleneditorischen Arbeiten setzten Bemühungen ein, aus den überlieferten Skizzen und Fragmenten zum Finale der *Neunten*

*Sinfonie* – ähnlich wie im Fall der *Zehnten Sinfonie* Gustav Mahlers – eine aufführbare Fassung zu erstellen. Diese Bemühungen gingen zunächst noch von Orels Publikation der *Entwürfe und Skizzen* aus. Im Oktober 1940 fand eine weitere »Uraufführung« in Leipzig statt: Hans Weisbach dirigierte eine Bearbeitung der Exposition des Finales als eine Art Einleitung zum *Te Deum*. 1969 führte Ernst Märzendorfer eine eigene, 670 Takte umfassende »Kompilation« auf und 1985 wurde eine weitere, 705 Takte umfassende Bearbeitung von William Carragan bereits als »Vollendung« feilgeboten (Bruckner-Handbuch 1996, 434). Daneben gab es zumal in den 1970er Jahren mehrere Rundfunkproduktionen von Fragmenten selbst. »Erst Nicola Samale und Giuseppe Mazzuca revidierten für ihre 1986 bei Ricordi, Mailand, erschienene Ricostruzione Orels Arbeit und überprüften mehrere Wiener Originalmanuskripte. Eine erschöpfende Analyse des noch vorhandenen Materials sowie aller Primärliteratur wurde erst 1990 vom Herausgeber [John A. Phillips] vorgenommen« (Phillips 1994/99, VII f.).

Als Ergebnisse dieser Analyse erschienen bislang in der NGA als Teilbände zu deren Band IX, sämtlich herausgegeben von Phillips:

- Anton Bruckner, IX. Sinfonie d-moll, Finale (unvollendet), Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen, Studienpartitur, Wien 1994/99;
- Anton Bruckner, IX. Sinfonie d-moll, Finale (unvollendet), Dokumentation des Fragments, Partitur, Wien 1999/2002.
- Angekündigt sind weiterhin ein »Studienband« sowie ein »Textband zu allen vier Sätzen«.

Im Vorwort zu der hier bereits mehrfach zitierten »Studienpartitur« schreibt Phillips:

»Nach seiner Übersiedlung in das Kustodenstöckl des Wiener Belvedere-Schlusses besserte sich Bruckners Gesundheit [...] zusehends, und der Komponist muß, wie neueste Forschungen ergeben haben, innerhalb etwa eines Jahres (ca. Juni 1895–Juni 1896) die Niederschrift bis weit in die Coda hinein oder sogar bis zum Ende geführt haben, zum Teil fertig ausinstrumentiert, zum Teil in durchgehendem Streichersatz. Danach scheint Bruckner die Fertigstellung der Instrumentation des Satzes begonnen zu haben, erkrankte jedoch Anfang Juli 1896 an einer schweren Lungenentzündung und konnte in den verbleibenden Monaten seines Lebens auch geistig kaum mehr ernsthaft an der Partitur weiterarbeiten, obgleich er noch



einige Revisionen im Satzverlauf versuchte.« (Phillips 1994/99, VII)

Im Anschluss daran macht Phillips sieben Gesichtspunkte für seine »Rekonstruktion« geltend, von denen hier einige kurz zusammengefasst seien: Die Tatsache, dass Bruckner für den Fall, dass er die Sinfonie nicht mehr vollenden kann, das *Te Deum* als Schluss-Stück bestimmte, zeugt davon, dass der Komponist sich »über die künstlerische Notwendigkeit eines Finales« im klaren war. Die Intensität, mit der Bruckner ab etwa Juni 1895 bis zum Tod am Finale arbeitete, und der ungewöhnlich große Umfang an (erhaltenen, bislang verschollenen, verloren gegangenen) Entwürfen deuten darauf hin, dass sich Bruckner der Dimensionen und der Bedeutung des Werkes und insbesondere des Finales bewusst gewesen ist. Das Material stellt

»keineswegs eine zusammenhanglose Anhäufung von Skizzen dar. Es handelt sich vielmehr a.) um eine stichhaltige, kontinuierlich niedergeschriebene Orchesterpartitur auf durchgehend nummerierten Bogen, der b.) eine Serie von Particell-Entwürfen vorausging [...] Die bereits weitgediehene Partitur des Finales ist deshalb weder Skizze noch Entwurf; sie muß vielmehr, ungeachtet ihrer fragmentarischen Überlieferung, als ein im Entstehen begriffenes Autograph bewertet werden.«

Die Konzeption des Satzes könnte Bruckner »bereits einige Monate vor seinem Tode beendet [haben, da] die Handschrift des Komponisten [...] bis in die letzten erhaltenen Bogen der Partitur deutlich und konsistent bleibt« (Phillips 1994/99, VIII ff.).

»Fertig ausinstrumentiert«, »durchgehender Streichersatz«: Diese Formulierungen suggerieren einen Stand der Arbeit an dem Finale der Sinfonie, der vielleicht stellenweise rein optisch, aber in keinem Fall in einem künstlerischen Sinn der Niederschrift entspricht. Eine solche »euphemistische« Wahrnehmung aber wird nun zum Ausgangspunkt für eine »Rekonstruktion«, die recht eigentlich eine »Konstruktion« ist. Denn »Rekonstruktion« setzt doch wohl voraus, dass es ein einmal existierendes »Gebäude« gegeben hat, das »wiederherzustellen« sei; der Begriff wird aber abwegig angesichts eines Klangbildes, das gewissermaßen noch ungeboren im Kopf seines Autors verblieben ist. Die Zeichen, die Bruckner von diesem Gebilde noch zu Papier brachte, als verständlich in dem Sinne zu bezeichnen, dass aus

ihnen die Geburt des Werkes als »Rekonstruktion« erfolgen kann, ist ein Unterfangen, das angesichts seiner realen Ergebnisse nur als Manipulation oder, etwas deutlicher, als (gut gemeinte) Irreführung bezeichnet zu werden verdient. So erscheint es denn zweifelhaft zu sein, im klingenden Ergebnis, etwa in der Aufführung vom 22. April 2001 durch die Philharmonia Hungarica unter Leitung von Benjamin-Gunnar Cohrs, den kompositorischen Geist Bruckners vernehmen zu wollen – und nicht den zwar wohlgemuten, doch hilflosen Bastlerehrgeiz der Redaktoren. Besonders deutlich wird dies etwa mit Beginn der Durchführung: Der musikalische Verlauf gerät in ein Labyrinth ohne erkennbaren Faden, seine klanglichen Ereignisse folgen bloßer Beliebigkeit und verraten bestenfalls etwas von den eben gut gemeinten, doch Bruckner niemals vernehmbar machenden Absichten der Bearbeiter. Übertroffen wird die Dürftigkeit dieser Passage nur noch von dem Schlussteil, in dem mit Gesten von Ausbrüchen und Höhepunkten bzw. von geheimnisvollen Zurücknahmen gleichsam gewürfelt wird. Dass dann die Schluss-Steigerung an eine Parodie auf diejenige des *Rheingold* erinnert, erscheint wohl lediglich als unfreiwillige, doch unausweichliche Konsequenz solcher unauthentisch-inspirationsfernen Bemühungen.

Um es deutlich zu sagen: Als Dokumentation der noch erhaltenen bzw. bislang bekannt gewordenen autographen Skizzen und Fragmente Bruckners zum Finale seiner *Neunten Sinfonie* ist die Arbeit von Nicola Samale, John A. Phillips und Benjamin-Gunnar Cohrs nicht hoch genug zu bewerten – das Problem aber entsteht mit jedem Versuch, aus diesem Material etwas schaffen zu wollen, das trotz aller einschränkender Beteuerungen den Anspruch erhebt und auch erheben muss, einen Eindruck von dem zu vermitteln, was Bruckner in diesem Finale gestaltet hätte.

Die Versuche, aus den Entwürfen einen ausführbaren Satz zu konstruieren, verfehlen nicht nur ihr Ziel, sondern befestigen, ja vergrößern durch deren willkürliche Ausführung, Erweiterung, Zusammensetzung nur unsere Unkenntnis. Hätte nicht z. B. noch der Fall eintreten können, dass Bruckner sich der neuartigen Gestaltung des Adagios in der Weise bewusst geworden wäre, dass die klanglichen Erschütterungen, die zu dessen

Schluss hin zu vernehmen sind, ihr Echo dann auch im Finale finden? Daß er noch gesprächsweise bekannte, die Sinfonie »mit einem Lob- und Preislied an den lieben Gott« (Phillipps 1994, 142) bzw. ersatzweise mit dem *Te Deum* enden zu lassen, muss nicht dagegen sprechen. Ein solches ›Ende‹ hat der physisch und geistig geschwächte, nicht der seiner kompositorischen Kräfte sich bewusst seiende Bruckner erwogen. Jede ›Rekon-

struktion‹ verkörpert, ja zelebriert diese Schwäche und gibt sie als Gelingen aus.

Wir stehen mit Bruckners *Neunter Sinfonie* vor einem der großen Rätsel der Musik. Aber gerade dieses Rätselhafte, das beständig gleichermaßen beunruhigt und fasziniert, gehört doch – wie ein Torso Michelangelos oder Mahlers *Zehnte* – zum Schönsten und Tiefsten, was die Kunst zu bieten hat.

## Werkausgaben und Kritische Berichte

### a) *Achte Sinfonie*

Erstdruck. Hrsg. von Josef Schalk. Verlag Haslinger-Schlesinger-Lienau, Berlin 1892.

AGA VIII. Hrsg. von Robert Haas. Musikwissenschaftlicher Verlag, Leipzig 1939.

NGA VIII/1 (1. Fassung 1887). Hrsg. von Leopold Nowak. Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1972.

NGA VIII/2 (2. Fassung 1890). Hrsg. von Leopold Nowak. Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1955.

### b) *Neunte Sinfonie*

Erstdruck. Hrsg. von Ferdinand Löwe. Verlag Doblinger, Wien 1903.

AGA IX. Hrsg. von Alfred Orel. Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 1934.

NGA IX. Hrsg. von Leopold Nowak. Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien 1951.

Hrsg. von Hans Ferdinand Redlich. Wien 1963.

1. Satz – Scherzo & Trio – Adagio, kritische Neuausgabe unter Berücksichtigung der Arbeiten von Alfred Orel und Leopold Nowak von Benjamin-Gunnar Cohrs, Partitur und Stimmen. Wien 2000, <sup>2</sup>2005.

1. Satz – Scherzo & Trio – Adagio, kritischer Bericht zur Neuausgabe von Benjamin-Gunnar Cohrs. Wien 2001.

Scherzo & Trio, Studienband zum 2. Satz. Hrsg. von Benjamin-Gunnar Cohrs. Wien 1998.

2 nachgelassene Trios, Aufführungsfassung, Partitur incl. kritischer Kommentar und Stimmen. Hrsg. von Benjamin-Gunnar Cohrs. Wien 1998.

Finale (unvollendet), Faksimile-Ausgabe sämtlicher autographen Notenseiten. Hrsg. von John A. Phillips. Wien 1996.

Finale (unvollendet), Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen, Studienpartitur. Hrsg. von John A. Phillips. Wien 1994/99.

Finale (unvollendet), Dokumentation des Fragments, Partitur einschl. Kommentar & Stimmen. Hrsg. von John A. Phillips. Wien 1999/2002.

Finale, vervollständigte Aufführungsfassung. Hrsg. von Nicola Samale und Benjamin-Gunnar Cohrs. Neuausgabe mit kritischem Kommentar von Benjamin-Gunnar Cohrs. München 2005 (revidierter Nachdruck 2008, Repertoire Explorer Study Score 444).

## Literatur

Dahlhaus, Carl: Bruckner und die Programmusik. Zum Finale der Achten Symphonie. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 7–32.

Floros, Constantin: Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden 1980.

Geck, Martin: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus. Stuttgart 1993.

Goldmann, Friedrich: Probleme der Materialstruktur in Bruckners 8. Sinfonie. Diplomarbeit am Musikwissenschaftlichen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 1968, Ms.

Grasberger, Franz (Hrsg.): Die Fassungen (= Bruckner-Symposion 1980). Linz 1981.

Gülke, Peter: Über die Zeitgenossenschaft Bruckners. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Barbara Karl/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposion 1987). Linz 1989, 15–22.

–: Die mögliche und die unmögliche Vollendung. Bruckners Fassungen oder: kein Ende. In: Österreichische Musikzeitschrift 5 (1996), 330–335.

Hanslick, Eduard: Bruckners III. In: ders.: Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der Modernen Oper VI.

- Teil). Kritiken und Schilderungen. Berlin 1892, 307.
- Hawkshaw, Paul: »Meine Achte ist ein Mysterium!«. Zwischenbericht über die Quellen zu Anton Bruckners 8. Symphonie. In: Österreichische Musikzeitschrift 64 (2009), 14–23.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Anton Bruckner, VIII. Sinfonie c-Moll. Reductio ad abstractum oder die Konzeption sinfonischer Monumentalität. In: Hans-Joachim Hinrichsen/Laurenz Lüttken (Hrsg.): Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts. Kassel u. a. 2004, 220–237.
- Korstved, Benjamin M.: Bruckner, Symphony No. 8 (= Cambridge Music Handbooks). Cambridge 2000.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Notter, Werner: Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 14). München 1983.
- Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften 1). Hrsg. von Ivan Vojtech. Frankfurt a. M. 1976.
- Steinbeck, Wolfram: Anton Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll (= Meisterwerke der Musik 60). München 1993.
- Wagner, Manfred: Der Wandel des Konzepts. Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Vierter und Achter Sinfonie. Wien 1980.

# Geistliche Vokalmusik

von Melanie Wald-Fuhrmann

## Einleitung

Die für den liturgischen und religiösen Gebrauch bestimmten Werke sind der einzige Gattungssektor, mit dem sich Bruckner sein ganzes Leben hindurch auseinandergesetzt hat: Als sein erster dokumentierter Kompositionsversuch gilt ein vierstimmiger Satz des Hymnus *Pange lingua* (WAB 31, entstanden zwischen 1835 und 1837 unter der Obhut seines Veters in Hörsching). Zu seinen letzten Werken zählen der 150. *Psalm* (WAB 38) und der Karfreitagshymnus *Vexilla regis* (WAB 51) von 1892. Auch bei den für seine kompositorische Entwicklung so bestimmenden Brüchen und Neuanfängen standen kirchenmusikalische Werke stets im Zentrum der künstlerischen Selbstbesinnung. Die dadurch gerahmte Schaffensspanne ist denkbar groß und von so vielen radikalen äußeren und inneren Veränderungen durchzogen, dass sich – rein kompositionsgeschichtlich betrachtet – kaum Verbindungslinien herstellen lassen, sofern man nicht erneut auf die rein intrinsische Motivation zielen oder eine Teleologie bemühen will, die in den frühesten Werken schon deutliche Spuren des Brucknerschen Personalstils zu erkennen meint und die reiferen kirchenmusikalischen Werke nahtlos in den Sinfonien zur Vollendung gelangen sieht. So machte Max Auer vor dem Hintergrund der Ideologie absoluter Musik Bruckners Beschäftigung mit vokaler und kirchlicher Musik für dessen verzögerte kompositorische Entwicklung verantwortlich und konnte daher – bei aller Detailkenntnis und auch Bewunderung für viele der Werke – das entsprechende Corpus nur als Vorstufe für das eigentliche, »von jeder

Textfessel freie symphonische Schaffen« sehen (Auer 1927, 11 f.). Einem Verständnis als einheitliche Werkgruppe stehen überdies die ganz disparaten institutionellen und funktionellen Bindungen der Stücke entgegen, die vom Studienstück über das zeitverhaftete und politisch eindeutige Auftragswerk bis hin zum konzertanten Bekenntnis reichen. Damit ist allerdings nur bedingt eine chronologische Reihe abgeschritten, so dass ein narrativer Ansatz, der ganz auf Entwicklung und das künstlerische Zu-sich-selbst-Kommen ausgerichtet ist, ebenfalls verfehlt wäre.

Will man diese Werkgruppe aber jenseits biographischer Klischees ernst nehmen, rücken vor allem Aspekte des Lebensweltlichen und der musikalischen Funktionsvielfalt in das Zentrum eines angemessenen Verständnisses. Orte, an denen bestimmte Werke entstanden, das Publikum, an das sie sich richteten, musikalische Zweckbindungen an Fest, Andacht oder Liturgie, kirchenpolitische Konstellationen, theologische Haltungen, kurz: die damalige eminent gesellschaftliche Funktion von Kirchenmusik in Österreich vermögen die Textwahl, Besetzung und kompositorische Faktur in vielen Fällen besser zu erklären als der stereotype Verweis auf die tief empfundene Frömmigkeit oder den sinfonischen Habitus Bruckners.

Kirchenmusik ist gleichsam Bruckners musikalische Muttersprache. Er selber sprach in einem freilich mit einer spezifischen Laufbahnabsicht verbundenen Schreiben davon, dass er »bei der Kirchenmusik aufgewachsen« sei (Briefe 1, 167): Sie war es – und eben nicht die bürgerlichen Gattungen des häuslichen Musizierens –, die den Großteil der musikalischen Welt sowohl für den

Lehrerssohn als auch für den Chorknaben ausmachte. Kirchenlieder, Choralgesang und – teils improvisierte – Orgelmusik prägten Bruckner ebenso von frühester Jugend an wie mehrstimmige liturgische Kompositionen in ihrer ganzen Breite von der klein und flexibel besetzten »Landmesse« bis hin zum chorsinfonischen Großwerk. Die Kirche bestimmte, in enger institutioneller Verknüpfung mit der Schule, auch im 19. Jahrhundert das musikalische Leben auf dem Lande und in kleineren Städten. Lehrer fungierten immer auch als musikalische Funktionsträger in den Pfarrkirchen. Sie amtierten an der Orgel, sangen – bisweilen zusammen mit ihren Frauen oder weiteren Familienangehörigen – das Ordinarium, leiteten kleinere vokal-instrumentale Ensembles oder schrieben auch einmal ein Stück selbst, Aufgaben, auf die sie an den Lehrerausbildungsstätten entsprechend intensiv vorbereitet wurden. Für solche beschränkten musikalischen Verhältnisse existierte ein nicht unerheblicher Markt an aktuellen Kompositionen: Messen für ein bis zwei Gesangsstimmen, Orgel und verschiedene andere Instrumente ad libitum (etwa je zwei Violinen und Hörner), deren leichte Ausführbarkeit als charakteristisches Merkmal jeweils bereits auf dem Titel vermerkt wurde, sind in weit größerem Maße entstanden als Chor-Orchester-Messen in der Nachfolge von Haydn, Beethoven und Schubert. Dass sich Bruckners eigene musikalische Entwicklung so lange weitgehend reibungslos in den Rahmen einer Lehrerlaufbahn einfügte und auch mit Blick darauf gefördert wurde, sollte daher nicht verwundern. Etliche Zeitgenossen blieben sogar ihr Leben lang Lehrer und schufen dennoch teils ehrgeizige kirchenmusikalische Kompositionen. So haben sich im Archiv des Linzer Domes Mess- und Propriumskompositionen von Jordan Habert, Lehrer in Linz und teilweise Aushilfe in Hörsching, Peter Piel (1835–1804), Seminarlehrer in Boppard am Rhein, oder Bruckners Linzer Kollegen Engelbert Lanz (1820–1904) erhalten. Aus dem Lehrermilieu stammten auch Bruckners Wiener Kollegen Gottfried Preyer und Franz Krenn, was bei beiden offenbar völlig friktionsfrei in eine Karriere als Musiker fortsetzbar war.

Und doch sind die kirchenmusikalischen Werke Bruckners – einige der kleineren Motetten vielleicht ausgenommen – zu Lebzeiten nur be-

dingt ins Repertoire eingegangen. Auch postum entwickelte sich keine nennenswerte Aufführungstradition. Das liegt einerseits an der generell sehr regional diversifizierten und nur selten repertoirebildenden Praxis der damaligen Kirchenmusikpflege, andererseits aber wohl auch an der in Linz erfolgten bewussten Abkehr Bruckners von der so lange eingeübten musikalischen Haltung. Bei aller Treue gegenüber der religiös-liturgischen Funktion entsprechender Kompositionen entwickelte Bruckner eine derart avancierte musikalische Sprache, dass er die Überforderung der ausübenden Kräfte ebenso wie des Publikums billigend in Kauf nahm und sein Schaffen damit von vornherein aus dem Repertoire ausschloss. Damit ging die zunehmende Konzentration auf ein emphatisch als solches verstandenes eigenes Œuvre einher, das Bruckner indes über die für eine spätere Einteilung so wichtigen Zäsuren hinweg konstruierte. So unterzog er zwischen 1876 und 1890 die Messen ähnlichen Umarbeitungsprozessen wie die Sinfonien und nahm ab den späten 1880er Jahren durch Revisionen und Publikationen auch früheste, ebenso simple wie funktionale Werke in die Gruppe des autorisierten und endgültig anerkannten Werkbestands auf.

Gerade an der Kirchenmusik kann daher deutlich werden, dass gängige Trennungen von funktionaler – und darum für ästhetisch geringerwertig gehaltenen – und künstlerisch autonomer Musik bei Bruckner nicht greifen, so sehr seine Biographie ihnen zuzuarbeiten scheint. Die Kirchenmusik ermöglicht vielmehr die in Bezug auf das 19. Jahrhundert scheinbar fremde Betrachtungsweise, dass die ästhetische Anmutung eines Kunstwerks unmittelbar aus verschiedenen lebensweltlichen und funktionalen Parametern entsteht, auf diese reagiert und mit ihnen unauflösbar verflochten ist. Dass diese Zusammenhänge nicht nur für kirchliche und vokale Musik gelten, wäre ein Fokus, der sich aus dem genannten Umstand der Kirchenmusik als kompositorische Muttersprache leicht ableiten lässt.

## Kirchenmusik und Lebenswelt

### Im ländlichen Lehrermilieu (Windhaag und Kronstorf 1841–1845)

#### Werke

erhalten: WAB 25: *Messe* in C (»Windhaager Messe«), um 1842 · WAB 32: *Tantum ergo* in D, 1843 · WAB 21: *Libera me* in F, zwischen 1843 und 1845 · WAB 3/1 f. und 4: 3 *Asperges*, zwischen 1843 und 1845 · WAB 9: *Messe für den Gründonnerstag* in F ohne Kyrie und Gloria, mit Graduale (*Christus factus est I*) und Offertorium (*Dextera Domini*), 1844 · WAB 12: *Dir, Herr, dir will ich mich ergeben*, um 1844/45 · WAB 43: *Tantum ergo* in A, 1844 oder 1845 verschollen: WAB 132: *Litanei*, um 1844 · WAB 134: *Salve Maria* bzw. *Salve Regina*, um 1844 · WAB 133: *Requiem*, 1845 · WAB deest: *Kyrie und Gloria*, 1845  
Entwürfe und Fragmente: WAB 146: *Messe* ohne Gloria und Credo (»Kronstorfer Messe«) in d, 1844 · WAB 140: *Missa pro Quadragesima* in g, 1845 oder 1846 in Kronstorf oder St. Florian

Die frühesten bekannten und auf eine Aufführung hin geschriebenen Werke Bruckners entstanden nach dem Abschluss der Präparandie auf seinen zwei ersten Posten als Schulgehilfe in Windhaag, einer Stiftspfarr von St. Florian, und Kronstorf. Sie sind somit ein Zeugnis für die typische Verknüpfung des Lehrerberufs mit dem Kirchendienst – zu dem auch das Glockenläuten und Ministrieren gehörte – und lassen noch nicht auf einen darüber hinausgehenden künstlerischen Ehrgeiz schließen. Das musikalische Hauptgeschäft Bruckners bestand hier – wie noch in Linz – im eigenen Musizieren auf Klavier, Orgel oder Geige. Kompositionen entstanden nachgeordnet, entsprechend unregelmäßig und unsystematisch. Neben verschiedenen Versuchen in der Gattung der Messe stehen Stücke des liturgischen Grundbedarfs. So begleitete das *Asperges me* das Besprengen der Gläubigen mit Weihwasser zu Beginn einer Messe, vor allem die Fastenzeit hindurch, während das *Tantum ergo* (die fünfte und sechste Strophe des eucharistischen Hymnus *Pange lingua*) regelmäßig zur Aussetzung des Allerheiligsten nach der Messe oder zu einem sakramentalen Segen gesungen wurde. Das *Libera me* war die übliche Antiphon im Rahmen des Totengedächtnisses, und mit dem *Salve Maria* ist auch die Sphäre des so wichtigen marianischen Kultes abgedeckt.

Besetzung und Faktur all dieser Werke sind denkbar einfach und auf die jeweiligen (geringen) musikalischen Kräfte abgestimmt. So verlangt die

*Windhaager Messe* lediglich einen Alt mit dem für Kirchenlieder typischen geringen Ambitus *c'-d''* – gesungen von der Windhaager Bürgerstochter Anna Maria Jobst (1815–1891), Solistin des Kirchenchores –, zwei Hörner und Orgel. Die Hörner bewegen sich zwischen dem leicht spielbaren dritten und zehnten Partialton und dienen lediglich der klanglichen Füllung und Markierung von Höhepunkten. Die Sätze sind knapp gehalten (je rund 20 bis 30 Takte für die textarmen, 60 für die beiden textreichen Sätze), doch finden sich einige Stellen, die Achtsamkeit für den Text und eine gewisse Vertrautheit mit der Tradition der Messvertonungen erkennen lassen: etwa die bewusste Unterscheidung zwischen melodischer und deklamatorischer Führung der Singstimme, der Einsatz der Mollvariante im »Christe«-Abschnitt des *Kyrie*, Oktav- und Quintsprünge im *Gloria*, der Dreiertakt im *Credo*, die mediantische Rückung nach E-Dur bei »Dominus Deus« im *Sanctus*, die äußerst kantable Anlage des *Benedictus* oder das sich mit jedem Textdurchlauf intensivierende *Agnus*, das tatsächlich bereits an das spätere Formprinzip der sich steigernden Ableitung und Variierung denken lässt. Die Choralzitate, die Leopold Nowak zu Beginn und Ende des *Credo* zu erkennen meinte (Nowak 1988, 88), sind zwar nicht mehr als eine vage Anspielung auf die ersten drei Töne der Intonation, dafür verwendet Bruckner für das abschließende »Et vitam venturi saeculi. Amen« die Melodie des Anfangs wieder und zeigt damit ein gewisses Interesse für die zyklische Rundung.

Anderen Möglichkeiten der schlichten Landmesse folgen die Kronstorfer Werke: Die Messen in d und F sind für vierstimmigen Chor a cappella gesetzt, was generell auch als ein Reflex des Unterrichts bei Leopold von Zenetti und der Auseinandersetzung mit Bachs Choralätzen gedeutet wird. Bei der Fragment gebliebenen Fastenmesse sollten Gesang und Orgel anlassgerecht durch einen Posaunenchor ergänzt werden, während für das *Requiem* eine Besetzung nur mit Männerstimmen und somit eine dunkle Klangfarbe vorgesehen war.

Die Gründonnerstagsmesse WAB 9 ist ein Beispiel dafür, wie auch mit geringen Kräften ein besonderer kirchlicher Feiertag festlich begangen werden konnte: Kyrie und Gloria sind zwar ausgespart (bzw. wurden nur choraliter gesungen; das

*Kyrie* hat Bruckner 1845 in fugierter Weise nachkomponiert, doch ging es verloren), dafür hat Bruckner die liturgisch vorgegebene Option ergriffen und das Graduale (*Christus factus est*) und das Offertorium (*Dextera Domini*) vertont, wodurch herausgehobene Festtage musikalisch markiert wurden. Zu diesen liturgischen Propriengattungen zählen denn auch die meisten späteren Kirchenwerke Bruckners.

Eine Auffälligkeit der beiden frühen Messen sind die Textauslassungen in Gloria und Credo. Offenkundig wurde hier – wohl vorwiegend aus pragmatischen Gründen – in Anlehnung an die übliche antiphonale Vortragspraxis mancher Ordinariumssätze mit dem einstimmigen Vortrag des Vorsängers alterniert. Die Textaufteilung entspricht dabei freilich nicht dem Üblichen, sondern ist erkennbar auf größtmögliche musikalische Wirksamkeit bzw. die jeweiligen Hauptaffekte berechnet. So ist im *Credo* der *Windhaager Messe* (WAB 25) nur der erste, Gott bekennde Abschnitt komplett vertont. Dann geht es erst wieder mit dem ›dramatischen‹ Abschnitt von Passionsgeschichte und Auferstehung weiter (ab »Qui propter nos homines«), ehe das »Et vitam venturi saeculi« den Beschluss macht. Noch knapper ist das *Credo* in der Gründonnerstagsmesse angedeutet: Dem Bekenntnis des Vaters und des Sohnes (bis »ex Patre natum ante omnia saecula«) folgt nur noch der vor dem »Et incarnatus« stehende Satz.

Dass Bruckner in der sogenannten *Kronstorfer Messe* (WAB 146) sogar ganz auf Gloria und Credo verzichtete, mag auch als Eingeständnis künstlerischen Ungnügens zu werten sein, bereitete ihm die große Form und inhaltliche Vielfalt dieser beiden Sätze doch offenbar noch erhebliche Probleme. Die anderen, affekteinheitlichen Sätze hingegen sind durchaus gediegene kleine Chorstücke. So weist das Graduale *Christus factus est* beispielsweise eine etwas aufgelockertere Homophonie und Rhythmik auf, eine flexible Harmonik, die sich auf »(obediens usque ad) mortem« durch Rückungen und Vorhaltsballungen intensiviert und erst über »crucis« wieder auflöst.

Auch die kleineren liturgischen Werke sind sämtlich für vierstimmigen Chor gesetzt, meist unter Hinzuziehung der Orgel. Die beiden *Aperges me* WAB 3/1–2, wohl für die Fastenzeit 1845, dokumentieren einen merklichen künstlerischen

Fortschritt: Durch den gezielten Einsatz verschiedener musikalischer Schreibweisen gelingt Bruckner, der sich unter Zenetti nicht nur mit Choral-sätzen, sondern auch mit dem Bachschen Kontrapunkt beschäftigte, auf engem Raum eine planvolle, individuelle Abschnittsgestaltung. Ist der imitatorisch komponierte Kerntext im ersten *Asperges* um die unisono Deklamation von »Miserere« und »Gloria patri« erweitert, das sich ab »Sicut erat« zur Andeutung eines quasi doppelchörigen (S/A vs. T/B) Satzes verwandelt, rahmen im zweiten zwei einander ähnliche, homophone Textdurchläufe das choraliter zu singende »Miserere« und »Asperges me« ein. Im zweiten Fall ist das chorale Vorbild eines von einer Antiphon gerahmten Psalmverses mithin deutlicher zu erkennen als im ersten.

Bruckner hat durchaus überdurchschnittlich viel Interesse an dem musikalischen Teil seiner Aufgaben als Hilfslehrer bewiesen, ein Interesse, das in Windhaag zu Konflikten führte, in Kronstorf jedoch freundliche Aufnahme und Ermunterung fand. Das kompositorische Bemühen war dabei ganz auf den Gottesdienst gerichtet, auf den Ordinariumszyklus ebenso wie auf häufig wiederkehrende, populäre Einzelstücke, die Handlungen des Priesters begleiteten. Die melodischen Erfindungen sind dabei teilweise an den Choral angelehnt, was Wiedererkennbarkeit ebenso garantiert, wie es ein Reflex der musikalischen Prägung durch dieses Repertoire sein dürfte. Dennoch ist an keiner Stelle zu erkennen, dass das kompositorische Schaffen in einen Querstand zur eingeschlagenen Lehrerlaufbahn gerät. Sie scheint Bruckner – auch mit dem in Aussicht gestellten Wechsel nach St. Florian – noch immer der geeignete Rahmen für die Verfolgung seiner musikalischen Ambitionen.

### St. Florian: Schulgehilfe und Organist an einer traditionsreichen Institution (1845–1855)

#### Werke

erhalten: WAB 41: 4 *Tantum ergo* in B, As, Es, C, 1846 · WAB 42: *Tantum ergo* in D, 1846 · WAB 17: »In jener letzten der Nächte«, 1848 · WAB 39: *Requiem* in d, 1849 · WAB 14: Kantate *Entsagen*, 1851 · WAB 34: 22. Psalm, 1852 · WAB 36: 114. Psalm, 1852 · WAB 24: *Magnificat* in B, 1852 · WAB 47 f.: zwei Totenlieder in Es und F, 1852 · WAB 22: *Libera me* in f, 1854 · WAB 44: *Tantum ergo* in

B, 1854 · WAB 29: *Missa solennis* in b, 1854 · WAB 5: *Ave Maria* 4st., 1856 · WAB 37: 146. Psalm »Alleluja! Lobet den Herrn«, wohl nicht nach 1856

Skizzen: WAB 139: *Messe* in Es

Biographische Zäsuren markieren bei Bruckner immer auch künstlerische Neuansätze oder Umorientierungen. So zeigt sein Übertritt in den Dienst des Stiftes St. Florian – als Hilfslehrer an der dortigen Volksschule und Musiklehrer der Sängerknaben – das teilweise schon in Windhaag und Kronstorf zu beobachtende, in Linz dann geradezu planvoll wiederholte Muster aus anfänglicher kompositorischer Zurückhaltung, allmählichem Einstieg mit kleineren Werken und daraufhin zunehmender Schaffensdichte. Selbst auf den Neuanfang in Wien reagierte Bruckner noch mit einer Schaffensunterbrechung. Die musikalischen Anregungen und Entfaltungsmöglichkeiten waren in St. Florian – zusammen mit dem nahe gelegenen Linz das musikalische und intellektuelle Zentrum Oberösterreichs – natürlich ungleich größer als auf dem Land. Das Stift verfügte über eine bedeutende Bibliothek (für 1835 werden mindestens 40.000 Bände genannt), Sammlungen von Gemälden, Kupferstichen und antiken Münzen sowie ein sogenanntes naturhistorisches Kabinett mit Mineralien, Vögeln, Insekten und Muscheln (zur Stiftsgeschichte bis in die 1830er Jahre vgl. Stülz 1835). Die Chorherren traten auch im frühen 19. Jahrhundert noch als Geschichtsforscher und Naturhistoriker in Erscheinung. Und während Bruckners Amtszeit erweiterten sich die pädagogischen Tätigkeiten, indem eine hauseigene Ausbildungsstätte für den theologischen Nachwuchs gegründet wurde, nachdem im späten 18. Jahrhundert auf Initiative St. Florians bereits in Linz eine theologische Lehranstalt eröffnet worden war. Die oft wiederholte Auffassung, St. Florian sei Bruckners »geistige Heimat« gewesen, ließe sich – lägen Studien zum intellektuellen und kulturellen Profil des Stiftes im 19. Jahrhundert vor – also gewiss noch über das Religiöse hinaus spezifizieren.

Zu den geistigen Stimulationen kam die Begegnung mit neuen, genuin musikalischen Berufsbildern sowie mit der bürgerlich-städtischen Musikpraxis und der damit verbundenen, von der Religion entkoppelten Kunstauffassung von Musik. In verschiedenen privaten bürgerlichen und

aristokratischen Haushalten wirkte Bruckner als Klavier- und Musiklehrer. In Linz machte er nähere Bekanntschaft mit dem geselligen, vereinsmäßig verfassten Chorwesen und bürgerlichen Konzertformen: Anregungen, die für Bruckners in diese Jahre fallende allmähliche musikalische Identitätsbildung nicht ohne Einfluss gewesen sein dürften. Umgekehrt stand in St. Florian ein umfangreiches, qualitätvolles kirchenmusikalisches Repertoire zur Verfügung (Ausführungen dazu bei Praßl 2001 sowie zum Handschriftenbestand bei Lindner 2007), dem Bruckner gerade anfangs nichts gleichwertiges Eigenes entgegensetzen konnte. Pfeiler der regelmäßigen liturgischen Musikpflege – die in Werkauswahl und musikalischem Habitus durchaus auch von politisch-restaurativen Absichten im Sinne der Metternichschen Ära bestimmt war – waren das vokal-instrumental vertonte Messordinarium sowie aus dem Proprium Graduale und Offertorium, selten auch der Introitus.

Bruckner half zwar immer wieder an der Orgel aus, erhielt aber erst mit der Ernennung zum provisorischen Stiftsorganisten (zunächst 1848, bestätigt 1851) auch ein direkt musikalisches Amt. Erst von diesem aus unternahm er regelmäßige Vorstöße ins kompositorische Fach, freilich nicht ohne zuvor vom bisherigen Domorganisten Kattinger und vom Seitenstettener Organisten und Komponisten Joseph Pfeiffer entsprechende Zeugnisse eingeholt zu haben. Das weiterhin betriebene theoretische Musikstudium, sein schon früh allenthalben hoch gelobtes Orgelspiel und letztlich auch das gelegentliche Komponieren sind daher noch immer vornehmlich als Qualifikationen zu verstehen, die seinem pädagogischen Hauptberuf nicht entgegenstanden, sondern ebenso wie die Weiterbildungen zum Ober-, später Hauptschullehrer Karrierechancen bedeuteten. Dafür spricht auch, dass Bruckner bis 1855 nichts unabhängig von seinen verschiedenen Schulstellungen und sozialen Bindungen komponiert zu haben scheint. Bruckner verhielt sich somit ganz wie zahlreiche andere Lehrerkomponisten und schrieb Werke *ad hoc*, nach Bedarf und zu gegebenen Anlässen, also vornehmlich äußerlich, nicht innerlich motiviert und mit klar erkennbarem liturgischen oder geselligen Bezug.

Es ist die Bruckner schon vertraute Form des



*Tantum ergo*, mit dem er in einer kleinen Serie 1846 erstmals in St. Florian als Komponist in Erscheinung trat. Verrät die Vierergruppe bei schlichter choralhafter Vertonung vielleicht so etwas wie das Bestreben, einen festen Repertoirebestand zu bilden, ist das *Tantum ergo* WAB 42 nicht nur das erste fünfstimmige Werk Bruckners, sondern exponiert auch eine größere harmonische Breite inklusive chromatischer Reibungen (*a-gis-a* im Sopran II gegen *fis-f-fis* im Alt gleich zu Beginn), wodurch die Stützung der Sänger durch die Orgel nötig wurde. Mehr und mehr gibt es dynamische Angaben in den Texten, die den Versuch erkennen lassen, den musikalischen Verlauf deutlicher zu modellieren (nach Piano-Beginn im *Tantum ergo* WAB 42 wird Takt 12 ein Höhepunkt angesteuert – mediantische Rückung nach Fis-Dur mit Hochton *fis*'' im Sopran – und durch ein Fortissimo akzentuiert). Dass damit keine Textausdeutung im geläufigen Sinne verbunden ist, zeigt zum einen die von Stück zu Stück wechselnde Dynamik, besonders deutlich aber auch der schematische Forte-Piano-Wechsel alle zwei Takte (und damit halben Verse) im dritten der *Vier Tantum ergo* WAB 41.

Ganz anders als später bei den Messen, oder, noch deutlicher, bei den Sinfonien ging es Bruckner hierbei also nicht um ein stets raffinierteres Feilen an einem imaginierten Ideal-Modell. Vielmehr scheinen ihm die *Tantum-ergo*-Sätze und ähnlichere kleine Formen willkommene Gelegenheit zur Übung im vierstimmigen Satz gegeben zu haben. Dafür spricht auch die Aneignung komplizierterer Tonarten wie Es- und As-Dur, während die Bereiche der Melodieführung oder Rhythmik deutlich weniger Aufmerksamkeit erfahren (man sehe etwa die schematische musikalische Umsetzung des daktylischen Rhythmus im Passionslied *In jener letzten der Nächte*, WAB 17).

Dass Bruckners gelegentliches Komponieren in St. Florian durchaus Aufmunterung erfuhr – und dieser Aufmunterung offenbar auch bedurfte –, zeigt die häufige Bindung von Werken an Stiftsangehörige und die Rechtfertigung des Komponierens aus einem bestimmten Anlass heraus. So sind die beiden ehrgeizigsten Werke der St. Florianer Zeit, das *Requiem* und die *Missa solennis*, mit Personen seines direkten Umkreises verknüpft, nämlich dem Stiftsschreiber und väterlichen

Freund Franz Sailer (der Bruckner testamentarisch seinen Flügel vermachte) respektive dem neuen Abt Friedrich Mayr, für den er schon in Kronstorf den »Versuch im Kammer-Style« *Vergißmeinnicht* geschrieben hatte und zu dessen Namenstag er 1855 die Kantate »*Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand!*« komponierte. Eine weitere Kantate mit Rezitativen, Arien und zwei Chören aus demselben Jahr war an den Dechant Jodok Stülz gerichtet (»*Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme*«), Verfasser einer Geschichte von St. Florian bis auf das Jahr 1835. Das *Magnificat* WAB 24 und das freilich schon nach Linz gehörige *Ave Maria* WAB 5 sind dem Regens chori Ignaz Traumihler zugeeignet, Bruckners musikalischem Dienstvorgesetzten seit 1852. Die Zentralgestalt für Bruckner in St. Florian war indes Prälat Michael Arneth, von 1823 bis 1854 Abt von St. Florian. Er nahm Bruckner 1837 als Chorknaben auf, verschaffte ihm zusammen mit Mayr 1845 die Anstellung als Lehrgehilfe und bewirkte seine Ernennung zum Stiftsorganisten. Arneth war eine wichtige Gestalt des österreichischen Katholizismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der insonderheit mit Schriften zur Schulbildung (*Bemerkungen über die Mängel der österreichischen Gymnasial-Einrichtung und Vorschläge zur Verbesserung derselben*, 1849) und zur Schriftauslegung (*Die Unterschiede zwischen der bloß rationellen und der katholischen Schriftauslegung*, 1816) an die Öffentlichkeit trat.

Die zwei Kantaten für Arneths Namenstag (*Entsagen* WAB 14 und »*Heil, Vater! Dir zum hohen Feste*« WAB 61b, recte a) scheinen dann auch direkt nach der 1851 erfolgten Bestätigung im Stiftsorganistenamte gleichsam den Auftakt zu regelmäßigeren, nicht ausschließlich mehr anlassgebundenen Produktionen und Aufführungen gegeben zu haben. Wenngleich man über das Zustandekommen dieser Festkompositionen nicht im Detail informiert ist, lässt sich doch vermuten, dass Bruckner hierbei auf die eine oder andere Weise initiativ gewirkt und die außerliturgische Gelegenheit zu einer mit einer Huldigungsadresse verbundenen Vorstellung des kompositorisch bislang Erreichten genutzt hat. Zugleich dürfte er mithilfe der Widmungen auch versucht haben, seine kompositorischen Vorstöße, die er vermutlich als teilweise heikel empfand, von höherer Stelle legitimieren und autorisieren zu lassen; eine

Entlastungs-Praxis, die an sein häufiges Einholen von Zeugnissen erinnert.

Die mehrsätzigen Werke, dazu bei WAB 61b die üppige Blechbläserbegleitung (die wohl der Aufführungssituation »im Garten« geschuldet war, wie sie wenigstens für die Bearbeitung dieses Stückes für Mayrs Namenstag 1857 bezeugt ist) weisen rein künstlerisch ebenso wie die ebenfalls auf den Sommer 1852 zu datierenden Vertonungen von Psalm 114 und *Magnificat* überdies auf eine erneute allmähliche Annäherung an die Gattung Messe hin. Die wechselnden solistischen und chorischen Teile, die variable, selbstständige und idiomatische Instrumentalbegleitung sowie die flexible Beherrschung harmonisch-homophoner und polyphoner Satzarten gleichermaßen beweisen, dass Bruckner mittlerweile auch größere formale Anforderungen zu bewältigen gelernt hat. Immerhin gelangen Bruckner mit diesen Stücken erste kleine Repertoire-Erfolge, sind doch für sie mindestens bis 1855 wiederholte Aufführungen in St. Florian dokumentiert. Die Auszeichnung, die darin lag, mit einem Werk wie dem *Magnificat* musikalisch zu einem kirchlichen Hauptfest beitragen zu können, wiederholte sich dann beim Abtswechsel: Bruckner durfte nicht nur das Begräbnis des verehrten Arneth mit einem *Libera me* und dem Männerchor *Vor Arneths Grab* ausschmücken, sondern erhielt die Erlaubnis, zur Amtseinsetzung (Infulierung) von Mayr eine eigene Messe aufzuführen. Die *Missa solennis* in b-Moll WAB 29 wurde sein bis dahin größtbesetztes und – neben dem *Requiem* – umfangreichstes Werk, mit dem er geradezu einen Schluss-Stein unter sein Schaffen in St. Florian setzte. *Messe* und *Psalm 114* sind es denn auch, mit denen er sein Weiterkommen als Komponist einzuleiten versuchte, indem er sie mit Simon Sechter und Ignaz Aßmayr wichtigen Personen des österreichischen, speziell des Wiener Musiklebens vorlegte.

Dass Bruckner sich trotz dieser untrüglichen Zeichen der Wertschätzung und Unterstützung durch die Stiftsleitung schließlich in den Habitus des Unverstandenen hineinsteigerte, mag absurd scheinen. Ein Satz wie der folgende von 1852 an Ignaz Aßmayer in Wien: »Unser Stift behandelt Musik und folglich auch Musiker ganz gleichgültig« (Briefe 1, 2), entbehrt schlichtweg jeder faktischen Grundlage. Was Bruckner damit aber erst-

mals erkennbar entwickelt und wenigstens brieflich auch kommuniziert, ist eine künstlerische Persönlichkeit. Es zeugt von Bruckners lange anhaltenden Schwierigkeiten mit der erst nach und nach erkannten »Berufung«, wenn er sich diese zunächst nur mithilfe der für das Künstlertum seit dem beginnenden 19. Jahrhundert typischen Rollenbestandteile Verkanntheit, Einsamkeit, gar Melancholie (siehe auch den Brief vom März 1852 an Josef Seiberl; Briefe 1, 1) anzueignen vermochte, sich aber gleichzeitig weiter an seine Lehrerkarriere klammerte.

In der *Missa solennis* scheinen die Anforderungen des zeremoniell-liturgischen Festanlasses noch mit Bruckners Bestreben, einen ehrgeizigen künstlerischen Habitus zu demonstrieren, verbunden. Anders steht es um die wohl gänzlich anlasslosen *Psalmen 22* und *114*, für die man keinen liturgischen Ort ausmachen kann. Vielleicht entstanden sie im Hinblick auf die durch zahlreiche Programmzettel dokumentierten Konzerte des Stifts (zum Konzertwesen in St. Florian Lindner 2007). Es ließe sich fragen, ob die Wahl der Texte, noch dazu in deutscher Übersetzung (Ps. 22: »Der Herr regieret mich, und nichts wird mir mangeln« resp. Ps. 114: »Liebe erfüllt mich, weil der Herr die Stimme meines Flehens erhört hat«) in irgendeiner Weise schon als persönliches Bekenntnis in Musik zu werten ist. Immerhin findet sich in ihnen eine eminent ich-bezogene und ekstatische Gottesbeziehung sowie eine ähnliche Rhetorik von Anfechtung und Unglück, wie Bruckner sie zeitgleich in Briefen erprobte. Auch die besonders intensive Auseinandersetzung mit und stilistische Annäherung an Felix Mendelssohn Bartholdy (besonders hörbar in *Psalm 22*) – zu der der kuriose Umstand gehört, dass das Archiv von St. Florian ausgerechnet den 22. und 114. *Psalm* von Felix Mendelssohn Bartholdy besaß, die freilich mit Bruckners Arbeiten wegen der abweichenden Psalmzählung textlich nichts gemein haben – könnte vielleicht als ein nachdrücklich gesetztes Zeichen erwachten kompositorischen Selbstverständnisses und einer Emanzipation vom geltenden katholisch-klassischen Stilideal gedeutet werden. Mendelssohn repräsentierte hier dann wohl so etwas wie die musikalische Moderne und die bürgerliche Unabhängigkeit. Aufschlussreich für diese Zusammenhänge ist auch ein Brief des Freiherrn und Beamten Franz

Scharschmid an Bruckner aus dem Jahre 1853 (Briefe I, 4), da es hier sowohl um Bruckners offenbar eklatante Orientierung an Mendelssohn wie um die Unsicherheiten in der Laufbahnplanung zwischen Broterwerb und innerer Berufung geht.

Lange Zeit war es in der Bruckner-Forschung in Anlehnung an die Deutungen von Göllicher-Auer üblich, Bruckners »Genius« in dieser Zeit durch äußere Fesseln gebunden zu sehen, nämlich durch die katholisch-liturgische Tradition auf der einen, durch die Mittelmäßigkeit der weltlichen Texte auf der anderen Seite. Doch wenn man sich die intellektuellen und künstlerischen Möglichkeiten vor Augen führt, die ein Ort wie St. Florian einem aufstrebenden jungen Künstler in Wirklichkeit bieten konnte, dann dürfte Mathias Hansen mit seiner Idee, Bruckners verzögerte Entwicklung sei vor allem durch selbstauferlegte Zwänge, Verdrängungshandlungen und eine lang andauernde Unklarheit über den einzuschlagenden Weg begründet, wohl näher an der Wahrheit sein (Hansen 1987). Dass Bruckner sich dennoch im Laufe der St. Florianer Jahre zu dem Wagnis einer primär musikalischen Laufbahn durchrang, war – so wäre immerhin zu vermuten – eben nicht trotz, sondern wegen des besonderen Klimas dort möglich.

### Linz: Domorganist für eine Diözese im Aufbruch (1856–1868)

#### Werke

WAB 6: Offertorium *Ave Maria* 7st., 1861 · WAB 1: Offertorium *Afferentur regi*, 1861 · WAB 16: Festkantate »Preis den Herrn«, 1862 · WAB 35: 112. Psalm »Alleluja! Lobet den Herrn ihr Diener«, 1863 · WAB 26: Messe in d, 1864 · WAB 27: Messe in e, komponiert 1866, aufgeführt 1869 · WAB 28: Messe in f, komponiert 1867 f., aufgeführt Wien 1872 · WAB 33: Hymnus *Pange lingua et Tantum ergo*, 1868 · WAB 19: Offertorium *Inveni David* (I), 1868 · WAB 18: Hymnus *Iam lucis orto sidere*, 1868 für Wilhering

Der Gang nach Linz als Domorganist scheint in jeder Hinsicht folgerichtig zu sein: Die Entscheidung für eine Existenz als Musiker wurde dadurch gleichzeitig öffentlich und verwirklicht, die Tätigkeit als Organist schließt nahtlos an die provisorische Stelle in St. Florian an und der Umzug in die Landeshauptstadt intensivierte trotz der beibehal-

tenen Bindung an eine geistliche Institution Bruckners Kontakte zu einem städtisch-bürgerlichen Umfeld merklich und ermöglichte ihm die regelmäßige aktive wie passive Teilnahme an einem abwechslungsreichen Musikleben (ein Überblick über die Linzer Musikpflege bei Harrandt 2008). Der Statuszugewinn für Bruckner darf als beträchtlich eingeschätzt werden. Freilich gibt es nach wie vor kaum Hinweise auf einen kompositorischen Hauptberuf. Bruckner behandelte ein eventuelles Interesse daran weiterhin diskret. Stattdessen vertraute er seine materielle Sicherheit und seinen sozialen Status – und zwar offenbar mit einer gewissen biographischen Weitsicht – konventionellen musikalischen Betätigungsfeldern an: in erster Linie natürlich dem Orgelspiel und der kirchlichen Musizierpraxis. Bruckners Wirkungsstätte war einerseits der Alte Dom von Linz, die ehemalige Jesuitenkirche, deren Inneres Anfang der 1850er Jahre umgestaltet wurde. Die Orgel von Franz Xaver Chrismann war bereits 1790 dorthin transferiert worden. Bruckner initiierte umfassende Reparatur- und Umbauarbeiten. Andererseits hatte er den Orgeldienst an der Stadtpfarrkirche zu verrichten, wo ihm eine 1852 neu erbaute zweimanualige Orgel von Ludwig Moser zur Verfügung stand. Kapellmeister beider Institutionen war Karl Zappe, der darüber hinaus auch an der Schule des Musikvereins sowie am Theater tätig war. Als Leiter der Liedertafel »Frohsinn« gewann Bruckner außerdem Erfahrungen mit den üblichen Formen städtischer Musikpraxis, indem er öffentliche vokale wie instrumentale Konzerte einstudierte und dirigierte. Der vordergründige Zweck der Studien bei Simon Sechter war schließlich die letztlich auf Wien zielende Idee, das Organistendasein irgendwann gegen eine Stellung als Lehrer, gar Professor für Tonsatz einzutauschen.

Die Stadt Linz und die zu ihr gehörige Diözese prägte zu dieser Zeit eine beträchtliche gesellschaftliche Dynamik, die nicht zuletzt unter den Zeichen des Kulturkampfes stand (zur historischen Situation Haider 1987 und Heilingsetzer 2008). Einerseits spiegelte sich im Chorverein, den Sängerkreisen und der bürgerlichen Konzertpflege die vornehmlich national-liberale Politisierung der bürgerlichen Schichten während der Revolutions- und Restaurationszeit, die mit der Verfassung von 1861 (dem *Februarpatent*) und den daraufhin ein-

gerichteten Landtagen eine politische Stimme erhielten. Andererseits stand die Diözese für die wiedererstarke Macht der Kirche über die Gesellschaft, und gerade in das Jahr 1855 fallen zwei dafür signifikante Ereignisse: Die österreichische Regierung schloss mit Papst Pius IX. das Konkordat ab, das in der endgültigen Aufhebung der josephinischen Reformen und in Reaktion auf die Erschütterungen durch die Revolution ein Instrument gesellschaftlicher und geistiger Erneuerung und Stabilisierung sein sollte. Der Linzer Bischof Franz Josef Rudigier veranlasste in Reaktion auf das im Jahr zuvor erlassene Dogma von der unbefleckten Empfängnis Mariens den Bau eines neuen, diesem Glaubenssatz geweihten Domes: ein Vorhaben, das sich zum größten damaligen Dombauprojekt in Europa ausweitete und erst 1924 mit der Weihe des Mariä Empfängnis-Doms abgeschlossen wurde. Bruckner erlebte daher lediglich die Grundsteinlegung 1862 und – 1869 kurz nach seiner Übersiedelung nach Wien – die Fertigstellung des ersten Bauabschnitts mit der Votivkapelle. Rudigier (1811–1884), Bruckners Dienstvorgesetzter, war einer der profiliertesten katholischen Theologen Österreichs. Streitbarer Fechter für die Freiheit der Kirche vom Staat, hatte er in diesem Sinne bereits als Professor für Kirchengeschichte und Kirchenrecht im antijosephinischen Priesterseminar in Brixen gewirkt. Zu politischem Einfluss gelangte er, als er in den 1840er Jahren kurzzeitig der geistliche Erzieher des jungen Franz Joseph wurde, der ihn 1852 für das Bistum Linz vorschlug.

In seiner erst 1785 gegründeten Diözese suchte Rudigier die Möglichkeiten des Konkordats umfassend umzusetzen, wofür er sich struktureller und legislativer Mittel ebenso bediente wie gezielt eingesetzter Predigten, Reden und Hirtenschreiben. Er förderte die Volksfrömmigkeit, suchte die kirchlichen Bindungen des Volkes zu intensivieren, gründete eine katholische Tageszeitung (das *Linzer Volksblatt*) und sorgte für die Neuansiedelung verschiedener klösterlicher Gemeinschaften. Und als Mitglied im Landtag qua Amt bemühte er sich ebenfalls um die Wahrung und Stärkung kirchlicher Interessen, was immer wieder zu Konflikten mit den liberalen politischen Kräften Oberösterreichs führte, Konflikten, die auch publizistisch in den verschiedenen Linzer Zeitungen

ausgetragen wurden und deren Spuren sich noch in den teilweise sehr verschiedenen Besprechungen von Bruckners Werken in den liberalen und kirchennahen Blättern finden. Mit seinem Kathedralamt und den schon früh aufgenommenen bürgerlichen Tätigkeitsfeldern geriet Bruckner folglich durchaus in die Mitte der damaligen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen.

Von großer Bedeutung waren darüber hinaus die sozialen Vernetzungen, die Bruckner in Linz einging: Dazu gehören Freundschaften, vor allem aber kollegiale Kontakte und mäzenatische Unterstützungen. Auffällig dabei ist die erstmals große Rolle, die Gleichaltrige, gar Jüngere in Bruckners Umgebung spielen. Die Generationsgenossen Engelbert Lanz, 1845 und dann wieder ab 1855 Leiter der Liedertafel, und Alois Weinwurm, 1857 Begründer eines zweiten Linzer Chorvereins (des Sängerbunds), repräsentieren ähnliche Lebensläufe wie Bruckner. Vor allem Lanz hatte ebenfalls eine Lehrerausbildung durchgemacht, zeitweise für ein Stift gearbeitet und wusste die pädagogische, bürgerliche Laufbahn mit musikalischer und kompositorischer Tätigkeit zu verbinden. Mit anlassbezogenen liturgischen Stücken, Messen, Motetten, Kantaten, Liedern und Chören und unter Aussparung der Instrumentalmusik war er in einem Repertoirebereich tätig, das dem Bruckners zu dieser Zeit aufs Haar gleicht. Alois' Bruder Rudolf Weinwurm dagegen versuchte seine zunächst unentgeltliche Tätigkeit als Leiter des Akademischen Chorvereins in Wien in eine reguläre und besoldete Position umzuwandeln, was ihm schließlich auch gelang. Damit bot er Bruckner offenkundig ein Vorbild für dessen spätere ähnliche Versuche. Otto Kitzler, Anton Storch und Ignaz Dorn hingegen repräsentierten eine professionelle Musikkarriere an der neben Dom- und Stadtpfarrkirche zweiten öffentlichen musikalischen Institution, dem Stadttheater, sowie einen musikalischen Horizont, der über Österreich hinausging. Mit Mendelssohn, Schumann und Wagner stand namentlich Kitzler undogmatisch für die neueren musikalischen Strömungen seiner sächsischen Heimat ein.

Ein wichtiger Förderer Bruckners neben dem Bischof war der einflussreiche und ausgesprochen musikinteressierte Linzer Beamte Moritz von Mayfeld. Er führte die Gruppe der örtlichen

Wagner-Enthusiasten an und veranstaltete private Musikabende bei sich, zu denen auch Bruckner regelmäßig geladen war. Bruckners erstes entscheidendes Auftreten als Komponist (im Rahmen der Erstaufführung seiner ersten Messe WAB 26 1864) begleitete er publizistisch, beschrieb ihn als ausgesprochen eigenständigen Komponisten und schürte in der Öffentlichkeit Erwartungen auf eine erste Sinfonie. Inwiefern er hierbei auf Aussagen Bruckners zurückgriff oder eher seinen eigenen Ideen Ausdruck gab, ist schwer abzuschätzen. In jedem Falle konnte er Bruckner damit in der öffentlichen Wahrnehmung als Komponisten etablieren und dürfte damit auch die Identitätsfindung Bruckners unterstützt haben (zu einigen dieser Personen und zu Bruckners sozialen Netzwerken vgl. Bruckner-Symposium 1994).

Ähnlich wie Bruckner von St. Florian aus regelmäßige Besuche in Linz unternommen hatte, die vor allem dem dortigen Musikleben galten, reiste er nun immer wieder nach Wien. Das systematische Tonsatzstudium bei Simon Sechter, mit dem Bruckner auf sein neues Selbstverständnis als Musiker reagierte, brachte ihm neben der Fundierung und Erweiterung seiner satztechnischen Kenntnisse auch intensivere Kontakte in die Hauptstadt, zu dort wirkenden Persönlichkeiten des Musiklebens und zum dortigen Konzertrepertoire. Bei alledem ist auffällig, dass Bruckner sich offenkundig weder in Linz noch in Wien erkennbar für das Schaffen in seinem eigenen, kirchenmusikalischen Bereich interessiert zu haben scheint. Stattdessen galten seine Konzertbesuche Gattungen, die er selbst (noch) nicht pflegte: Oratorien, Opern und vor allem der Kammer- und Orchestermusik.

Der merkliche Ehrgeiz, mit dem Bruckner sein Linzer Amt versah, dürfte sich mit Rudigiers Kirchenpolitik gedeckt haben. Die Dommusik an Festtagen bestand regelmäßig aus einer Chor- und Orchestermesse sowie eingelegtem Graduale und Offertorium von anderen Komponisten. Bruckner kam neben der Begleitung die Aufgabe zu, vor allen Stücken zu präludieren, sowie zum Ein- und Auszug zu spielen. Das Repertoire der aufgeführten Musiken speiste sich wie in St. Florian vor allem aus der klassischen österreichischen Kirchenmusik und ihren Nachfolgenerationen (beide Haydn-Brüder, Mozart, Diabelli, Beethoven,

Vanhal, Tomaschek, Gänsbacher, Cherubini, Preindl, Eybler, Hummel) und wies einen typischen regionalen Einschlag auf (Glöggel, Schiedermayr, Haslinger, Führer). Uraufführungen von örtlichen Komponisten fanden ebenfalls zuweilen statt (1859 Messe von Kirchberger, 1862 Graduale von Lanz, 1865 Messe von Dorn, dazu seit 1861 Werke von Bruckner selbst) und wurden in der Presse generell wohlwollend wahrgenommen (zahlreiche Dokumente zur Linzer Kirchenmusikpflege zu Bruckners Zeiten bei Maier 2009, zum Repertoire und den Quellen siehe Kaiser/Jahn 2008). Von einer gewissen auch musikalischen Aufbruchsstimmung zeugt die Argumentation, mit der Bruckner 1858 um die Trennung der Organistenämter an Stadtpfarr- und Domkirche bat: Er verweist auf eine seit kurzem merkliche »Dienstesvermehrung«, führt »das neu erwachte, kirchliche Leben« an und hebt besonders auf den Gemeindegesang ab: »Vielleicht könnte so manches längere Zeit verborgen gelegene Kirchenlied wieder aus dem großen Schatze der katholischen Kirchenlieder hervorgezogen und das Gemüth der Gläubigen dadurch erbaut werden« (Briefe 1, 12 f.).

Rasch erwarb sich Bruckner eine besondere Aura als Organist, wie sie prototypisch etwa in einer Zeitungsnotiz von 1858 benannt wurde: »Bruckner erhebt durch sein seelenvolles Spiel das Herz zur wahren brünstigen Andacht« (so der *Linzer Abendbote* am 6.4.1858 über Bruckners Orgelspiel während einer Aufführung von Haydns *Nelsonmesse*). Als Auszeichnung ist es zu werten, dass Rudigier ihn offenbar wiederholt zu einer »klingenden Andachtsübung« in die Kirche bestellte: »Er ließ sich von Bruckner erheben und erschüttern, das war für ihn eine Herzenskur«, berichtete das *Wiener Fremdenblatt* retrospektiv in einem Artikel zu Bruckners 70. Geburtstag 1894. Dass Bruckner für Rudigier ein repräsentativer Pfeiler seiner geistlichen Herrschaft war, zeigt sich auch auf andere Weise: So unterstützte er Bruckners weitreichende und teure Pläne für den Umbau der Orgel im Dom, stellte ihn wiederholt zur kompositorischen Weiterbildung in Wien frei und setzte sich schließlich sogar persönlich dafür ein, dass Bruckner seine Organistenstelle nach seinem Weggang nach Wien noch für einige Zeit reserviert wurde.

Den Gegebenheiten der Linzer Kirchenmusik entsprach es, dass Bruckner nach Abschluss seiner Studien bei Sechter zunächst mit kleinen liturgischen Werken kompositorisch in Erscheinung trat: Sie gehörten zu den üblichen Beiträgen dilettierender Komponisten und verraten generell noch keinen emphatischen musikalischen Werkanspruch, sondern passen sich dem liturgischen Ort an. Vor der ersten Messe stehen daher zwei Marien-Offertorien, ein weiterer Psalm sowie die Kantate zur Grundsteinlegung des neuen Domes. Signifikant ist der gewissermaßen autobiographische Verweis des siebenstimmigen *Ave Maria* (WAB 6), schlägt es doch den Bogen von der Zeit in St. Florian und vor dem Unterricht bei Sechter, die mit dem Trauermähler gewidmeten vierstimmigen *Ave Maria* (WAB 5) beendet wurde, zu seinem kompositorischen Neuanfang. Dieser Verweis war allerdings höchstens für enge Bekannte zu bemerken, hielt Bruckner doch alles zuvor Komponierte unter Verschluss und trat in Linz gleichsam als kompositorischer Debütant auf. Die rein chorischen Offertorien schließen stilistisch an die bereits früher geübte, für die Kirchenmusik der Zeit noch immer typische Gattung der a-cappella-Motette an und ließen sich offenbar mit dem bei Sechter Gelernten zufriedenstellend gestalten. Die Lancierung 1861 bei der jährlichen Messe zur Gründungsfeier der Liedertafel, die Bruckner zu der Zeit gerade leitete, lässt das *Ave Maria* wie eines der gängigen Gelegenheitswerke erscheinen und kaschiert weiterhin den doch längst entwickelten kompositorischen Ehrgeiz. Zum selben Anlass wurde während Bruckners zweiter Periode als Chorleiter 1868 am St. Antonius-Tag das zur Missa de confessore pontifice gehörige Offertorium *Inveni David* (WAB 19) aufgeführt und der Liedertafel gewidmet.

Der doppelchörige *Psalm 112* hingegen, mit seiner Vielfalt an Satztechniken und dem unabhängigen Orchesterpart, markiert zusammen mit der *Ouvertüre* g-Moll (WAB 98) und der *Studien-sinfonie* (WAB 99) den Abschluss der zweiten Studienphase und ist offenbar nie aufgeführt worden. Auch Bruckners späte Kompositionen für Linz, die als Propriums-Einlagen in die 2. Messe (WAB 27) geplanten *Pange lingua* mit *Tantum ergo* WAB 33 und *Locus iste* WAB 23 sowie das *Inveni David*, bewahren die motettische a-cappella-Anlage. Für einen ungewöhnlichen Akzent sorgen

freilich die dem letzten Werk beigegebenen und nicht ausschließlich *colla parte* geführten vier Posaunen.

Einen interessanten Brennpunkt für den Charakter und Anspruch der Linzer Kirchenmusik bieten die Feierlichkeiten zur Grundsteinlegung des Doms am 30. April 1862: Zum Akt der Grundsteinlegung selbst erklang eine bei Bruckner in Auftrag gegebene Festkantate mit Chören und Soli (WAB 16). Den an die Freiluftaufführung angepassten Bläuersatz übernahm die Militärmusikkapelle. Das Musikprogramm des sich daran anschließenden Gottesdienstes brachte die Aufführung einer Messe von Antonio Lotti aus den 1730er Jahren (die in den nächsten Jahren im Repertoire blieb) durch die Liedertafel, die durch ein neu komponiertes achtstimmiges Graduale von Lanz (*Misit Dominus*) sowie »das würdige, fromme Offertorium *Ave Maria*« (so im Bericht der *Katholischen Blätter* vom 3. Mai) von Bruckner ergänzt wurde. Zur abendlichen Nachfeier erklang Haydns *Schöpfung*. Die Entfaltung kirchlichen Prunks ging hier einher mit der programmatischen Einbindung der verschiedenen historischen und stilistischen Traditionen katholischer Kirchenmusik sowie einem starken lokalen Bezug. Für die theologische Bedeutung des Anlasses steht der Kantatentext von Maximilian Pammesberger, Professor an der örtlichen theologischen Lehranstalt und Redakteur der immer wieder wichtige Debattenbeiträge liefernden *Katholischen Blätter* und *Christlichen Kunstblätter*. Dass hier wie üblich die Liedertafel die vokalen Anteile übernahm, dokumentiert Rudigers Versuch, die tendenziell bürgerlichen Kräfte in die episcopale Repräsentation einzubinden und die Sache des Dombaues zu einem Gemeinschaftsprojekt zu machen. Ferner stellt die Aufführung einer Messe im »alten« Stil ein musikalisches Pendant zum neogotischen Stil des Domes (Baumeister war der auch für die Fertigstellung des Kölner Doms zuständige Vinzenz Statz) und der damit verbundenen ideologischen Positionierung in einer lebendigen, doch kontinuierlichen kirchlichen Tradition dar. Die Beschäftigung mit der alten Kirchenmusik hatte 1859 mit der wohl ebenfalls programmatisch zu verstehenden Einstudierung von Palestrinas *Missa Papae Marcelli* begonnen, die durch eine Artikelserie in der *Linzer Zeitung* begleitet worden war (abge-

druckt bei Maier 2009, 164–168). Lottis Messe war zusammen mit Bruckners *Ave Maria* erstmals zum Gründungsfest der Liedertafel am 12. Mai 1861 erklingen und wurde zusammen mit dem Offertorium von Lanz bzw. ebenfalls Bruckner auch noch zur Grundsteinlegung des Allgemeinen Krankenhauses im September 1862 sowie zum Gründungsfest der Liedertafel 1868 gespielt, einen Tag nach der Uraufführung von Bruckners *Erster Sinfonie*.

Mit der Komposition seiner *d-Moll-Messe* überschritt Bruckner erstmals den Bereich des Gängigen und direkt Orts- und Funktionsbezogenen. Zwar ist das Komponieren einer Messe für einen Organisten an sich noch nichts allzu Ungewöhnliches, doch die Dimensionen der Besetzung und der Formgestaltung sowie der hohe technische Schwierigkeitsgrad, darüber hinaus die offenbar allein intrinsische Motivation (der zweiten und dritten Messe lagen dann wieder Aufträge zugrunde) sprechen eine eindeutige Sprache. Nach allem, was bislang über das Linzer Musikleben bekannt ist, war auch die Wiederholung als, so Bruckner, »*Concert spirituel*« (Briefe I, 47) im Konzertsaal gänzlich vorbildlos und ist ein aussagekräftiges Dokument für Bruckners zunehmende Hinwendung zur außerkirchlichen Musikpraxis.

Dass Bruckner mit diesem Werk vor allem auch die Beförderung seiner Karriere im Auge hatte, zeigt eine Äußerung gegenüber Weinwurm aus dem Jahre 1862, als er verschiedene taktische Schritte überlegte, um im Anschluss an seine Prüfung durch das Wiener Konservatorium dort eine Stelle zu erhalten. Die Lancierung eigener Kompositionen in Wien spielt dabei eine entscheidende Rolle, Bruckner kann aber lediglich sein *Ave Maria* vorweisen und fügt dann an: »Am meisten würden mir vielleicht Messen helfen. Später, künftiges Jahr werde ich wohl fleißig *componiren*« (Briefe I, 32). Und kaum, dass die beiden Aufführungen in Linz stattgefunden haben (am 20. November im Dom und am 18. Dezember im Redoutensaal) schreibt er Weinwurm von seinen Überlegungen, eine Reinschrift an Eduard Hanslick und den Hofkapellmeister Johann Herbeck zu schicken mit der Idee einer Aufführung »in einem Musikvereins-Conzerte«: »Denn in der Kirche glaube ich, dass sie zu viel Proben« (Briefe I, 47 f.). Bruckner, dem erfahrenen Kirchenmusiker, war also

vollauf bewusst, dass er seine Messe eigentlich an den Bedingungen der Linzer Dommusik vorbei geschrieben hatte. Auf Weinwurms Vorschlag, die Messe zum 500-Jahr-Jubiläum der Wiener Universität aufzuführen, reagierte er entsprechend enthusiastisch. Freilich kam es erst im Februar 1867 tatsächlich zu einer Aufführung der Messe in Wien, und zwar unter der Leitung von Herbeck in der Hofkapelle, der auch das *Afferentur* und *Ave Maria* als Graduale und Offertorium spielen ließ: ein Brucknersches Porträtkonzert, sozusagen. Die Besprechung durch Ludwig Speidel im *Wiener Fremdenblatt* war weitgehend positiv und endete vor allem mit einem nachdrücklichen Plädoyer für eine Anstellung Bruckners in Wien. Im Ergebnis ergeht an Bruckner der Auftrag der Hofkapelle für eine weitere Messe. Auch das zeigt noch einmal die Laufbahnfunktion dieses Werks. Als ähnlich strategisch dürfte auch die Annahme eines Kompositionsauftrags des Stiftes Wilhering zu bewerten sein, fällt er doch in Bruckners letztes Linzer Jahr und mithin in die Zeit seiner nachdrücklichen Bemühungen um eine andere Stelle. Der vierstimmig gesetzte Schutzengelhymnus *Iam lucis orto sidere* ist dem Abt von Wilhering gewidmet und wurde noch im selben Jahr als überhaupt erst zweites Werk von Bruckner in Linz gedruckt.

Wegen der Verzögerungen der Dombauarbeiten kam es erst nach Bruckners Fortgang 1869 zur Uraufführung der bereits 1866 fertiggestellten zweiten *Messe* in e-Moll, die die Einweihung der Votivkapelle begleiten sollte. Bruckner, und nicht der Kapellmeister Zappe, war es somit, der mit repräsentativen Werken für wichtige diözesane Ereignisse betraut wurde und das musikalische Profil des neuen Domes verkörpern sollte, was angesichts der stilistischen Richtung, in die er sich entwickelte und die in Linz durchaus wahrgenommen wurde, immerhin erstaunt.

Linz ist – mit allen seinen musikalischen Möglichkeiten, Foren und Persönlichkeiten – der Ort, an dem sich schließlich Bruckners musikalische Persona ausbildete, und zwar so nachdrücklich, dass der Mensch dahinter mehr und mehr verschwinden konnte. Entscheidend dafür war nicht zuletzt die regelmäßige öffentliche und erstaunlich detaillierte Berichterstattung in Linz, in der sich zur Charakterisierung Bruckners und seiner Musik bald ein festes Vokabular einbürgerte, das so dann

auch auf den Sinfoniker in Wien Anwendung fand. Schon die Berichte über sein Orgelspiel konzentrieren sich von Anfang an auf den überwältigenden Eindruck, die affektive Macht und die erbauende und vor allem erhebende Wirkung und schrecken auch vor einem emphatischen »genial« nicht zurück. Das *Ave Maria* wird aufgrund der Kenntnis von seinen Kontrapunktstudien zwar vor allem noch als klassizistische Komposition wahrgenommen (»Reinheit des Satzes«, »Gediegenheit der Komposition«, »Schönheit«; Abendbote, 14.5.1865), doch zielen Attribute wie würdig und fromm bereits auf die spezifische Ausdruckshaltung. Die Kantate (WAB 16) gibt Anlass zu Charakterisierungen wie prachtvoll, kräftig und majestätisch (Linzer Zeitung, 3.5.1862), mit denen an die Wahrnehmung von Bruckners Orgelspiel angeknüpft wird. Im Mittelpunkt der vielen Besprechungen der Messen steht dann die »Auffassung«, die gelungene Verbindung von avancierter, durchaus neudeutsch und wagner-nah ausgerichteter Schreibweise und dem affektiven Anspruch einer liturgischen Komposition, womit Verweise auf Bruckners religiöses Empfinden sowie auf die originelle und einfühlungsreiche Textbehandlung verbunden werden. Dabei spielen die Affekte der Zerknirschung im Bewusstsein der eigenen Schuld und auf der anderen Seite des Spektrums Gottvertrauen und Dankbarkeit die entscheidenden Rollen, sowie die aus ihnen entspringende Haltung des Lobens und Preisens, wofür in Reaktion auf den massiven Eindruck der Werke ausgesprochen intensive Formulierungen gebraucht werden. Besonders kann Bruckner mit seiner Ausdeutung der narrativ-dramatischen Passagen in *Gloria* und *Credo* interessieren, denen u. a. »plastische Anschaulichkeit«, zugleich aber auch »Tiefe und Kraft der Charakteristik« bescheinigt wird (Linzer Zeitung, 29.12.1864). Als ein Kondensat dieser Haltungen sei ein Gedicht von Mayfeld zitiert, das Bruckner noch im Dom zusammen mit einem Lorbeerkranz überreicht wurde, auf dem dessen erste und letzte Zeile auf einem Band zu lesen waren: »Von der Gottheit einstens ausgegangen,/ Muß die Kunst zur Gottheit wieder führen« (ebd.).

Das Interesse an der geistlichen Musik in Linz war also ausgesprochen lebendig und dokumentiert sich außer im reichen Repertoire und den

Neuproduktionen auch in der gleichzeitigen Begeisterung für alte und neue Werke sowie die sich bisweilen in ganzen Artikelreihen niederschlagende publizistische Resonanz auf besondere kirchenmusikalische Ereignisse. Bruckner stand dabei – und das verdeutlicht zugleich seinen kontinuierlichen Aufstieg und den wachsenden Erfolg – immer wieder im Mittelpunkt intensiver und zumeist sehr wohlwollender bis enthusiastischer Besprechungen und wurde gerade mit seiner ersten Messe zu einem Leitstern des anspruchsvollen modernen Komponierens für die Kirche erhoben. Seine Verlängerung des Wagnerschen Stils in die Kirchenmusik wurde dabei allgemein nicht als Problem wahrgenommen, sondern ausdrücklich begrüßt. Bruckners mit den 1860er Jahren – also zeitgleich mit der »Freisprechung« als Komponist – wiederholt geäußerte Klagen über die Provinzialität und das mangelnde Kunstinteresse der Linzer sind somit wiederum vor allem als Dokumente einer biographischen Krise zu lesen, wie sie schon am Ende der St. Florianer Zeit zu bemerken war. Angesichts der im Grunde lückenlosen lebensweltlichen und funktionellen Zuordnungen der geistlichen Werke (Auftrag des bischöflichen Konsistoriums, Komposition für die Liedertafel, Studienwerk oder Karrieremittel) wäre überdies die immer wieder kolportierte Auffassung, Bruckners Frömmigkeit sei im Grunde der einzige, zutiefst intrinsische Motivationsfaktor für diese Werke gewesen, zumindest zu relativieren. Auch die marianische Thematik vieler Motetten erklärt sich direkt aus Rudigers Diözesanpolitik und dem der Gottesmutter geweihten Neuen Dom. In letzter Konsequenz stellt sich sogar die Frage, ob Bruckner geistliche Vokalmusik überhaupt als das geeignete Medium seines künstlerischen Ausdruckswillens betrachtet hat, oder ob er die entsprechenden Formen und Genres – wie einst das *Tantum ergo* – nicht zu einem großen Teil als Gelegenheit zum praktischen Studium und kompositorischen Experiment benutzt hat.

Genau, wie Bruckner lebenslang St. Florian verbunden blieb und auch weiterhin für die dortige Kirche komponierte, brachen auch die Kontakte nach Linz 1868 nicht ab: Bruckner nahm an der Uraufführung seiner zweiten Messe teil, wofür er vorab auch noch ein Graduale und Offertorium komponiert hatte. 1878 erging an ihn ein Auftrag



für Rudigiers silbernes Bischofsjubiläum (Mariengebete *Tota pulchra es*). Und auch der neue Bischof Ernest Maria Müller wollte die Einhundertjahrfeier des Bistums nicht ohne Brucknersche Musik feiern und ließ ihn ein Proprienpaar (*Virga Jesse floruit* und *Ecce sacerdos*, beide freilich dann zu dieser Gelegenheit nicht aufgeführt) komponieren und nahm die revidierte Fassung der *e-Moll-Messe* ins Programm.

### Wien: Für Konzertsaal und Nachwelt (1868–1896)

#### Werke

WAB 23: Graduale *Locus iste*, 1869, für Linz · WAB 10: Graduale *Christus factus est* II, 1873 · WAB 46: Litanei *Tota pulchra es*, 1878, für Linz · WAB 20: Offertorium *Inveni David* II, 1879, für St. Florian · WAB 30: Graduale *Os justi*, 1879, für St. Florian · WAB 45: *Te Deum*, 1883 f. · WAB 7: *Ave Maria*, 1882 · WAB 11: Graduale *Christus factus est* III, 1884 · WAB 40: *Salvum fac*, 1884 · WAB 50: Hymnus *Veni creator spiritus*, um 1884 · WAB 13: Responsorium *Ecce sacerdos magnus*, 1885, für Linz · WAB 52: Graduale *Virga Jesse floruit*, 1885, für Linz · WAB 8: Choral *Ave Regina coelorum*, um 1886 · WAB 38: 150. Psalm *Halleluja! Lobet den Herrn in seinem Heiligtum*, 1892 · WAB 51: Hymnus *Vexilla regis*, 1892, für St. Florian

Revisionen: WAB 26: *Messe* in d, 1876 und 1881 f. · WAB 27: *Messe* in e, 1876, 1882, 1885 und 1896 · WAB 28: *Messe* in f, 1876 f., 1881, 1890–93 · WAB 18: Hymnus *Iam lucis orto sidere*, 1886 · WAB 41: *Vier Tantum ergo* und WAB 42: *Tantum ergo*, 1888 · WAB 31: *Pange lingua*, 1891 · WAB 39: *Requiem*, 1892

Trotz Hofkapelle, Erzbischofssitz, der Bedeutung der Religion für das monarchische System des Vielvölkerstaates und überhaupt der führenden kulturellen Rolle in der nunmehrigen k.u.k.-Monarchie war Wien im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts alles andere als ein Zentrum der geistlichen Musik (zur Situation Antonicek 1987 und anhand zeitgenössischer Quellen Litschauer 1988). Zwar komponierten die ansässigen Kapellmeister und Organisten wie Rudolf Bibl, Gottfried Preyer, Herbeck und Bruckners Konservatoriums-Kollege Franz Krenn regelmäßig, teilweise sogar in beträchtlicher Anzahl kleinere und größere kirchenmusikalische Werke, doch konnte nichts davon den Kirchenraum und den usuellen Entstehungskontext verlassen, und nur ganz wenig wurde gedruckt. Der sich in den 1860er Jahren konstituierende Cäcilianismus fand in Österreich nur wenige

Anhänger (etwa den Regens chori von St. Florian, Ignaz Traumihler), andere gattungsgeschichtliche Impulse gingen nur von Einzelwerken aus (vor allem von den Messen Liszts und Bruckners), blieben aber ohne Resonanz. Die gesellschaftlichen und kulturellen Innovationen fanden im Wien der Ringstraßenzeit anderswo statt, und nach und nach erreichte Bruckner, dass man seinem sinfonischen Schaffen einen wichtigen Anteil daran zumaß. Freilich begleiteten seine Sinfonien erbitterte Kontroversen, da sie – im Positiven wie Negativen – vor allem unter den Auspizien der Wagner-Nachfolge verstanden wurden. Während sich der Wiener Akademische Wagner-Verein also immer wieder nachdrücklich für Bruckner einsetzte, hatte er bei den Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde lange einen recht schweren Stand.

Obwohl Bruckner in Wien als Professor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde nun erstmals eine rein bürgerliche, dem kirchlichen Zugriff entzogene Stellung innehatte, blieb er der geistlichen Sphäre durch seine gleichzeitig angetretene Position als unbesoldeter, ab 1878 dann besoldeter Hoforganist wenigstens lose verbunden. Freilich ergaben sich aus diesem Amt, das Bruckner vor allem als Statusinstrument gedient haben dürfte, keinerlei Kompositionsverpflichtungen. Und Bruckner, nun auf die Sinfonie konzentriert, scheint auch nur bedingt Anstrengungen unternommen zu haben, die Hofkapelle systematisch zur Pflege oder gar Erweiterung des eigenen Repertoires zu nutzen. Immerhin führte er seine Messen wiederholt dort auf (siehe etwa Briefe I, 280 f.). Doch insgesamt wurde die geistliche Musik radikal zu einem Nebenschauplatz seines Schaffens abgewertet: Während die Sinfonien in steter Folge entstanden, widmete sich Bruckner kirchlichen Werken ein Jahrzehnt lang fast gar nicht, dann nur sporadisch und – von wenigen, dann aber spektakulären Ausnahmen abgesehen – infolge eines Auftrags von außerhalb, aus Linz oder St. Florian. Neue Messen entstanden keine mehr, Bruckner blieb bei kleineren Propriengattungen wie Antiphon, Graduale und Offertorium und Hymnus. Dennoch machte er zu Beginn der 1870er Jahre noch einmal als Messenkomponist von sich reden: 1869 wurde die Linzer Votivkapelle endlich mit seiner 2. *Messe* (e-Moll) geweiht, in

Salzburg führte man ein Jahr darauf die 1. *Messe* (d-Moll) wieder auf, und im Juni 1872 kam es endlich zur erfolgreichen Uraufführung seiner 3. *Messe* (f-Moll) in Wien, zunächst in der auch für die Öffentlichkeit zugänglichen Augustinerkirche, anschließend in der Hofburgkapelle. Immerhin versuchte Bruckner aus der positiven Aufnahme dieses Werks und besonders aus der Resonanz bei Hofe Kapital zu schlagen: So erinnerte er in seinem an das Unterrichtsministerium gerichteten Gesuch um die Verleihung einer Universitätsprofessur an den Beifall, den der Minister, Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst, der Messe gezollt hatte, und legte seinem zweiten, nun direkt an die Universität gerichteten Schreiben außer Teilen der *Zweiten* und *Vierten Sinfonie* auch die *f-Moll-Messe* zur Begutachtung bei.

Erst im Dezember 1873 stand ein neu komponiertes geistliches Werk auf dem Programm der Hofkapelle, sein *Christus factus est* (II) für achttimmigen Chor, Streicher und Posaunen. Im November 1879 probierte Bruckner sein für Trauermihler geschriebenes *Os justi* dort aus. Die einzigen weiteren bekannten Erstaufführungen in der Hofburgkapelle betreffen das dritte *Christus factus est*, welches – liturgisch ebenso ungewöhnlich, da der Text eigentlich zum Gründonnerstagsritus gehört – am 9. November 1884 als Einlage zu seiner *f-Moll-Messe* gegeben wurde, sowie an Mariä Empfängnis 1885 das im Frühherbst beendete *Virga Jesse*.

In die kompositorische Besinnungsphase nach der ersten Sinfonienreihe zwischen 1876 und 1879, die Bruckner auf Revisionen verwandte, bezog er auch seine drei Messen mit ein. Sein zunehmendes Bewusstsein für ein eigenes Œuvre im emphatischen Sinne, für ein in seinen Teilen miteinander in Beziehung stehendes und als Corpus der Nachwelt zu überlieferndes Werk richtete sich nun also auch auf die großen kirchenmusikalischen Kompositionen der Linzer Zeit. Aus den einstigen Auftragswerken wurden so sukzessive (die Revisionen wurden in den 1880er und 1890er Jahren fortgesetzt) eigenständige Kunstwerke. In dieselbe Zeit fielen zudem Aufträge aus Linz und St. Florian, die Bruckner wohl auch wegen der illustren Anlässe und der für ihn damit verbundenen Ehre erfüllte: In Linz wollte man eine marianische Antiphon zu Rudigiers silbernem Bischofsjubi-

läum, das bereits in der Votivkapelle des Neuen Doms gefeiert wurde. In St. Florian galt es, das Fest des Ordensheiligen Augustinus mit einem neuen Graduale und Offertorium zu schmücken und dabei auf die mittlerweile entwickelten cäcilianischen Tendenzen Trauermihlers Rücksicht zu nehmen. An seinen alten Wirkungsstätten blieb Bruckner mithin ein Komponist, den man gerne zu herausragenden, das Selbstverständnis der jeweiligen Institutionen dokumentierenden Ereignissen aufführte, was eine Reaktion auf seinen wachsenden Ruhm und die Stilistik seiner geistlichen Musik gleichermaßen gewesen sein dürfte.

Aus eigenem Antrieb hat sich Bruckner der geistlichen Musik erst wieder im Zuge seiner zweiten intensiven Wiener Schaffensspanne angenommen: Noch während der Arbeit an der *Sechsten Sinfonie* begann Bruckner mit dem Entwurf seines *Te Deum*, das er, wie er später in einem Brief an Hermann Levi zu Protokoll gab, »Gott widmete zur Danksagung für so viel überstandene Leiden in Wien« (Briefe I, 259), führte es aber erst 1884 nach Abschluss der *Siebten* weiter: ein Zeugnis dafür, dass das sinfonische Schaffen für ihn höchste Priorität hatte. Dennoch ist das Werk keine Kirchenmusik, sondern ebenso wie der 1892 folgende *150. Psalm* von Anfang an für den Konzertsaal gedacht. Es ist der Wagner-Verein mit Bruckners Schülern Josef Schalk und Ferdinand Löwe, die Bruckner 1885 zu dessen Ehrenmitglied gemacht hatten, der sich für das Werk einsetzt: Eine erste Aufführung durch den Verein mit zwei Klavieren statt des Orchesterparts im Mai 1885 hatte als Werbeveranstaltung tatsächlich Erfolg. Im Oktober 1886 fand in einem Gesellschaftskonzert der Musikfreunde unter Hans Richter die reguläre Uraufführung statt. Dem *Te Deum* kommt ein großer Anteil an der wachsenden Popularität des Brucknerschen Schaffens ab den 1880er Jahren zu. Das Werk verbreitete sich umgehend und fungierte oftmals als eine Art ›Türöffner‹ für andere Arbeiten Bruckners. Der Wagner-Verein nahm daraufhin auch andere geistliche Werke Bruckners in seine Programm auf: 1888 führte Schalk das siebenstimmige *Ave Maria* auf, 1893 die *f-Moll-Messe*. So etwas war zwar seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nichts völlig Ungewöhnliches mehr, und auch in Wien nahmen die verschiedenen Konzertveranstalter hin und wieder einzelne

geistliche Stücke in ihre Programme auf, doch scheint sowohl die Aufführung kompletter Messen in einem Konzert als auch das Komponieren geistlicher Werke direkt für den Konzertsaal eher ein Phänomen des protestantischen Raums gewesen zu sein. Für die Jahre 1848 bis 1868 verzeichnet Hanslick etwa nur drei konzertant aufgeführte Messen, und zwar Beethovens *Missa solennis*, Liszts *Graner Festmesse* sowie die *b-Moll-Messe* von Bach (Hanslick 1870/1979). Und die bis 1848 bestehende Reihe von *Concerts spirituels*, die überdies vorwiegend Sinfonien brachten, scheint keine kompletten Messen auf ihre Programme gesetzt zu haben. Wenn Bruckner also bereits für seine erste Messe in Linz eine konzertante Aufführung durchsetzte (und die Messe vielleicht überhaupt mit Blick darauf konzipierte) und mit *Te Deum* und *150. Psalm* daran anschloss, dann muss man das als ein bedeutungsvolles Dokument seines künstlerischen Selbstverständnisses und wohl auch als ein Anknüpfen an Beethoven interpretieren. In den 1890er Jahren etablierten sich dann sogar alle drei Messen im Wiener Konzertleben: 1897 wurde zum Gedächtnis an Bruckner die *d-Moll-Messe* konzertant gegeben, 1899 auch die *e-Moll-Messe*.

Im Umfeld des *Te Deum* begannen geistliche Kompositionen überhaupt wieder eine größere Rolle zu spielen: 1884/85 entstand eine Reihe entsprechender Werke, und zugleich gab Bruckner die Distanz zu seinen älteren Kirchenwerken auf. In einem weiteren Akt der *Ceuvre*-Sicherung und -Konstituierung sichtete er sein Schaffen, unterzog einige Werke – meistens im Hinblick auf Aufführungen oder Drucklegungen – einer oder mehreren Revisionen und ließ eine ganze Reihe von Publikationen zu (um Verhandlungen und gegebenenfalls Vorfinanzierungen kümmerten sich freilich Freunde und Förderer, dazu Hilscher 1997): 1885/86 erschienen bei Rättig in Wien das *Te Deum* sowie die vier Graduale *Locus iste*, *Virga Jesse*, *Os justi* und *Christus factus est* (III). 1887 brachte Wetzler, ebenfalls in Wien, die zwei Marienstücke *Ave Maria* und *Tota pulchra es* heraus, ehe der Innsbrucker Verlag Gross 1892/93 die *d-Moll-Messe* sowie als einzige St. Florianer Werke die *Tantum ergo* WAB 41 und 42 sowie das frühere *Ave Maria* druckte und 1895 das schon zweimal in Zeitschriften der Cäcilianer publizierte *Pange lingua et Tantum ergo* folgen ließ. Wie das *Te Deum*

wurden auch der *150. Psalm* und *Vexilla regis* unmittelbar nach ihrer Erstaufführung publiziert. Die beiden anderen Messen folgten 1894 und 1896 bei Doblinger, nachdem ein entsprechender Vertrag schon 1892 geschlossen worden war. Bruckners geistliche Musik wurde also insgesamt recht früh und – was die autorisierten, aufgeführten Werke betrifft – noch zu Lebzeiten weitgehend vollständig gedruckt: ein Vorgang, der im Vergleich mit den anderen damaligen Wiener Komponisten von Kirchenmusik als ausgesprochen ungewöhnlich zu bezeichnen ist. Nicht weniger aufmerken lässt auch der Umstand, dass Bruckner sich unabhängig von Wiederaufführung oder Drucklegung 1891/92 zwei weiteren frühen Werken zuwendet: Indem er das *Requiem* und das *Pange lingua* (WAB 31), seine allererste Komposition, noch einmal vornahm, konstruierte er im Rückblick eine biographische Folgerichtigkeit und kontinuierliche kompositorische Entwicklung, die so wohl in Wirklichkeit nie gegeben war.

Hatte die Wiener Wagner-Partei Bruckner von Anfang an als einen der Ihren betrachtet und entsprechend für ihre Gefechte zu instrumentalisieren gesucht, so machte die Präsenz seiner geistlichen Kompositionen Bruckner ab den 1880er Jahren auch zu einer geeigneten Projektionsfläche für die verschiedenen christlich-sozialen und katholischen gesellschaftlichen und politischen Strömungen. Das zeigt noch *ex negativo* die im Brahms-Kreis verbreitete Assoziation von Bruckner mit den »Pfaffen von St. Florian«, obwohl sich Bruckner selbst in Wien mit seinem Konservatoriumsamt und der recht weitgehenden kompositorischen Abstinenz von Kirchenwerken auffällig kirchenfern einzuführen gesucht hatte. Umgekehrt dokumentiert das Ansinnen, den *150. Psalm* zur Eröffnung der Wiener Musik- und Theaterausstellung von 1892 aufzuführen, wie diese Art von ins Öffentlich-Weltliche gewendeter geistlicher Thematik einen Nerv der Zeit getroffen hat. Wenn Bruckners Sinfonien ästhetisch auch lange eine von den Hörern nicht immer bewältigte Herausforderung blieben, so erwiesen sich doch seine Männerchöre und dann vor allem seine geistliche Musik als zeit- und gesellschaftspolitisch ausgesprochen anschlussfähig. Bruckners geistliches Werk dürfte damit, ganz unerachtet des komplizierten und gebrochenen Verhältnisses, das sein

eigener Schöpfer zu ihm hatte, entscheidend zur Vermittlung und Kenntlichmachung seiner ästhetisch-ideologischen Haltung beigetragen haben, worauf nicht zuletzt die früh einsetzenden Erklärungen der Sinfonien mithilfe der großen Kirchenwerke deuten.

## Messen und Requiem

### Theologie und Liturgie der Messe im 19. Jahrhundert

Die Messe in ihrem lateinischen Ritus war auch im 19. Jahrhundert die zentrale Form des katholischen Gottesdienstes und stand in ihrer Durchführung wie Auslegung in einer langen und – unerachtet aller innerkirchlichen Reformen – kontinuierlichen Tradition. Sie galt in erster Linie und in mehrfacher Hinsicht als Opfer: als Erinnerung an das Selbstopfer Jesu zur Versöhnung der Menschen, ja, als seine performative Nachahmung in der Symbolsprache der zeremoniellen Handlungen und Gebete mit dem zentralen Ereignis der Kommemoration und Gegenwart verschmelzenden Eucharistie und als darauf reagierendes geistliches Opfer der anwesenden Gläubigen. Während die Gründonnerstagsgeschichte gleichsam die äußere Form des Opfers vorgab und als seine Einsetzung verstanden wurde, vergegenwärtigte der Ablauf das Passionsgeschehen, das die allegorische Auslegeordnung und den Fokus für die Bedeutung der Messe zugleich vorgab. Im Mittelpunkt der Empfindungen der Gläubigen sollten dabei die vier Haltungen Anbetung, Versöhnung, Bitte und Dank stehen.

Es war eine Folge sowohl der Aufklärung als auch der konservativen Initiativen zur Intensivierung des religiösen Lebens, dass man seit dem 18. Jahrhundert nicht nur verstärkt Wert auf die Anwesenheit der Gläubigen bei der Messe legte, sondern diese auch durch katechetische Unterweisung und religiöse Literatur über das rechte Messverständnis und die beste Weise, der Messe beizuwohnen, zu unterrichten suchte. So entstand eine Vielzahl von teils immer wieder aufgelegten Messbüchern und -erklärungen für alle Altersgruppen und Bevölkerungsschichten, die ein deutliches Bild damaliger Messpraxis aus der Perspektive der

Gottesdienstbesucher vermitteln und hier in ihren wesentlichen Punkten vorgestellt seien.

So galt es zunächst klarzustellen, dass der Gläubige mit dem Priester zusammen das Messopfer verrichtete, seine Passivität also nur eine scheinbare war. Entscheidend für diesen »inneren Gottesdienst« in Ergänzung zum äußeren der kirchlichen Riten war einerseits die Herstellung und Erhaltung einer wahrhaften Andacht, andererseits das richtige Verständnis für den Ablauf des Rituals. Letzterem Zweck dienten die Messerklärungen. Sie unterrichteten über die Teile der Messe (Vormesse mit Gebeten und Belehrungen durch Lesungen; eigentliche Messe mit Opferung, Wandlung und Kommunion, so etwa bei Brugier 1869) und deren einzelne Bestandteile aus Proprium und Ordinarium. Das Kyrie wurde als an alle drei göttlichen Personen gerichteter »Ruf zu Gott um Erbarmen« beschrieben, das Gloria als »Jubelgesang einer Seele, die im Rufen zu Gott den Trost und die Hoffnung des Heiles geschöpft«, als »ein Lobgesang, der uns mit freudigem Vertrauen zu Gott erfüllt«, das Credo als geistiges »Opfer des Glaubens«, das Sanctus als Erinnerung an den Einzug Jesu in Jerusalem, als Lobgesang der Seraphim sowie als der durch ein Glockenzeichen markierte heilige Moment, »in dem sich uns der Herr voll Gnade naht«, das Agnus Dei als erstes Anreden des nun im Opfer anwesenden Christus und als eindringliche Friedensbitte, da nur versöhnt mit Gott die wahre Begegnung im Genuss der Kommunion gelingen kann (zusammengestellt aus Brugier 1898, 24–52, und Walter 1895, 2. Teil). Auch die einzelnen rituellen Handlungen fanden Berücksichtigung, vor allem das Verneigen des Hauptes als Zeichen der Ehrfurcht vor heiligen Bildern, beim Aussprechen heiliger Namen und vor dem Crucifix, und die Kniebeuge vor dem »im Altarsakramente gegenwärtigen Heilande« (Brugier 1898, 16 f. und 30 f.).

In Ergänzung dazu setzten die Messbücher auf eine Anleitung zum »andächtigen Zugehenseyn bey der heil. Messe« (so der Text einer gedruckten Wiener Predigt, Rummelsberger 1822) und stellten den Gläubigen eine Folge von Gebeten und (Passions-)Betrachtungen zur Verfügung, die an den einzelnen Punkten des Messgeschehens zur Vergegenwärtigung des Kreuzestodes anzuwenden waren (z. B. Erhard 1891). Hierbei ging es um die

Messe als »Gnadenquelle« (Rummelsberger 1822, 6) und »Inbegriff aller Geheimnisse unserer Erlösung« (Walter 1895, 73). Der gläubige Messbesucher wurde dazu angehalten, sich selbst geistig auf dem Altar mitzuopfern, indem er das vierfache »Opfer zur Ehre des unendlichen Wesens«, »zur Versöhnung unserer Sünden«, das »Dankopfer für die empfangenen Wohlthaten« und das »Bittopfer, wodurch wir alles das erhalten können, was wir an Leib und Seele bedürfen«, darbrachte (Rummelsberger 1822, 8). Wichtig dabei war der affektive Bezug auf die eigene Innerlichkeit, die »fromme Rührung«: Die Betrachtung der eigenen Sünden sollte Empfindungen der Reue und Wehmut erwecken und direkt in die aufrichtig geäußerte Bitte um Vergebung und Versöhnung einmünden, deren Einlösung dann in der »andächtigen Geisteserhebung« vorweggenommen wurde, in der sich die Seele »auf den Flügeln der Andacht zum Throne des Allgütigen« aufschwingen sollte (Rummelsberger 1822).

Die immer wieder unterstrichene Rolle der Andacht sowie der verschiedenen affektiven Momente in diesem geistlichen Passionsschauspiel der Messe stellen nun den entscheidenden Kontext für die Kirchenmusik dar: Sie sollte in erster Linie eben der Erzeugung der heilsnotwendigen Andacht dienen und im stillen Beter die je angemessenen geistlichen Empfindungen erzeugen. Der eigentlich offizielle Charakter des althergebrachten liturgischen Textes wurde durch eine individuelle kompositorische Behandlung ebenfalls bis zu einem gewissen Grade individualisiert und stellte so ein Identifikationsangebot für die Gläubigen dar. In diesem Sinne heißt es in Joseph Walters Buch *Die Heilige Messe der größte Schatz der Welt* (erstmalig 1882), dass die heute dem Chor überantworteten Teile »ehemals vom ganzen Volke« gesungen worden seien. Und er offenbart auch gleich den Effekt des gemeinsamen Singens: »wie muss sich da jeder mit dem hl. Opfer aufs engste verbunden gefühlt haben?« (Walter 1895, 123). Die gereimten Lieder der deutschen Singmesse, die Caspar Erhard seinem *Katholischen Meßbüchlein* anfügte, setzen genau das um, wenn es zum Agnus beispielsweise heißt: »Betrachtet ihn mit Schmerzen,/ Wie er sein Blut vergießt!/ Seht, wie aus Jesu Herzen,/ Der letzte Tropfen fließt!/ Er nimmt all unsre Sünden,/ Er trug all uns're Schuld;/ Bei Gott läßt

er uns finden/ Den Frieden, seine Huld« (Erhard 1891, 70).

Dass sich daraus ganz konkrete Anweisungen an Kapellmeister und Komponisten ableiten ließen, dokumentieren die der Kirchenmusik gewidmeten Abhandlungen Franz Xaver Glöggl's, von 1798 bis zu seinem Tode 1839 Kapellmeister am Linzer Dom. Seine *Kirchenmusik-Ordnung* hebt mit folgender Bestimmung an: »Den echten innern Gottesdienst und die Andacht zu erheben, trägt die Behandlung des äußern Kirchengebrauchs viel bei, wozu vorzüglich die Tonkunst als zweckmäßig in dem heiligen Tempel des Herrn schon in den frühesten Zeiten eingeführt wurde, welche auch gegenwärtig einen Theil des äußern Gottesdienstes ausmacht« (Glöggl 1828, II). Der dreifache Charakter der Kirchenmusik, den er anführt, stellt dann offenkundig einen Reflex der geistigen Haltungen dar: »1. Lob, Triumph oder Freude; 2. Bitte; 3. Trauer« (ebd., 8).

Dieser Zusammenhang von Geheimnis, Andacht, Gotteslob, zerknirschter Bitte, Versöhnungshoffnung und Präsenz der göttlichen Majestät nun stellt einen religiös-affektiven Rahmen dar, der ganz offenkundig von hohem Aufschluss für Bruckners Messen und geistliche Musik ist. So ungewöhnlich und emphatisch manches kompositorische Detail auch anmutet, Bruckner schuf damit geistliche Werke, die ausgesprochen genau auf die liturgischen Vorgaben des Messrituals reagierten und sich dessen Zweck auf besonders nachdrückliche Art und Weise zu eigen machten. Die Innigkeit, Intensität und Unmittelbarkeit der hier ausgedrückten Empfindungen sind insofern alles andere als subjektivistisch, sondern tragen in erster Linie einer institutionell gestützten und angeleiteten, zwar persönlichen, aber nicht individuellen Empfindungshaltung Rechnung.

### Bruckners Messenmodell: Gliederung, Formbildung und Topoi

Die mit Chor, Solisten und Orchester besetzte Ordinariumsmesse ist eine Gattung mit dichter Tradition und einem relativ hohen Grad an formaler Einheitlichkeit und tonsprachlicher Typik, freilich auch mit funktionalen Binnendifferenzierungen. An Bruckners fünf Gattungsbeiträge aus St. Florian und Linz ist wegen ihrer Besetzung,

Ausdehnung und Festgebundenheit der Maßstab der »Missa solemnis« anzulegen, wie ihn für das Österreich des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts etwa die Orchestermessen von Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert dokumentieren. Momente direkter Textausdeutung und -illustration, liturgischen Handlungsbezugs, textgezeugter Formgebung und zyklischer, also absolut-musikalischer Überformung gehen dabei eine für die Gattung charakteristische Allianz ein. Freilich tendiert die Forschung dazu, die rein musikalischen Gestaltungselemente gegenüber den liturgiebezogenen deutlich überzubetonen und die Werke damit im Sinne einer autonomen Kompositionsgeschichte aus ihrem gottesdienstlichen Bezug herauszulösen, was in einem verstärkten Maß auch für die Messen Bruckners gilt (eine rein formalästhetische, nichtsdestoweniger aufschlussreiche Auseinandersetzung mit den drei reifen Messen bei Scholz 1961). So war Ernst Kurth davon überzeugt, es leite »stets ein absolut-musikalischer Formgrundzug die Anlage seiner vokalen Werke, schließt die verborgenen und meist vieldeutigen Formforderungen der Texte mit ein und überwältigt sie als die umfassende Gestaltungskraft« (Kurth 1925, 1189; ähnlich auch Kirsch 1958). Dabei ließe sich umgekehrt leicht zeigen, dass gerade auch die formbildenden Maßnahmen der meisten Messkompositionen – also in erster Linie Abschnittsgliederung und Herstellung von Zyklizität – genuin mit dem theologischen Verständnis des Messtextes und des Messrituals verbunden sind.

Die wichtigsten kompositorischen und gestalterischen Merkmale von Bruckners Messen können folgendermaßen zusammengefasst werden: Er vertont ab 1854 den vollständigen Text der Ordinariumssätze unter differenziertem Einsatz des Chores, der Solisten und des Orchesters und im Sinne der sinfonischen Vertonungstradition. Die sechs Sätze *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* werden nicht in Nummern untergliedert, eigenständige solistische Sätze fehlen. Lediglich der *Missa solemnis* (WAB 29) liegt bei *Gloria* und *Credo* noch die Anlage als Nummernmesse zugrunde. Stattdessen werden die Sätze, teils in Anlehnung an das Sonatenprinzip (Hauptsatz, Seitensatz, veränderte Reprise, Coda), durchkomponiert, dabei intern jedoch auf vielfäl-

tige, textbezogene Art und Weise ausdifferenziert. Auf die durch die Choralversionen etablierten Zäsuren rekurriert Bruckner dabei genauso wie auf die Traditionen der Messenvertonung. Die dadurch entstehenden Gruppen zeichnen sich durch verschiedene Verlaufsgestaltung aus, wobei die Steigerung ein häufiges und für Bruckners Personalstil generell typisches Moment ist. Den kontrastierenden, langsamen Seitensatz kennzeichnet meist ein Bezug auf Christus. Parataktische, semantisch motivierte Reihung, punktuelle Höhepunkte, allgemeine Steigerungsanlage und zyklische Rundung überlagern sich folglich im Sinne des von Ernst Kurth so bezeichneten »dynamischen Formprinzips« (Kurth 1925, 1197). Typische Binnenzäsuren erfolgen im *Gloria* bei »Gratias agimus«, »Domine deus agnus dei« bzw. »Qui tollis« und »Quoniam tu solus«, im *Credo* ebenso traditionsgemäß beim »Et incarnatus est«, »Et resurrexit«, »Et in spiritum« oder »Et vitam« (zu Bruckners *Credo*-Sätzen vergleichend Gruber 1988). Die Zäsuren zum »Quoniam« im *Gloria* und »Et in spiritum« im *Credo* haben dabei zumeist einen reprisenähnlichen Effekt: Nach einem langsameren Mittelteil kehrt hier das Tempo I zurück, das Kopfmotiv wird wiederaufgenommen und zu einer Schluss-Steigerung geführt. Eine besonders große motivische Einheitlichkeit liegt zumeist im *Credo* vor, wo die meisten der Glaubenssätze, mindestens aber die Bekenntnisse zur Dreieinigkeit auf dasselbe Motiv vorgetragen werden. Darüber hinaus sucht Bruckner die plastische Gestaltung gerade der textreichen und inhaltlich disparaten *Gloria*- und *Credo*-Sätze durch abschnittsweise wechselnde, zu ähnlichen Passagen wiederaufgenommene Kennmotive im Orchester zu gewährleisten. Diese in ähnlicher Weise später auch in die Sinfonik übernommenen ostinaten Begleitmotive haben häufig eine ausgesprochen dynamisch-bewegte Anmutung und ein hohes Erregungspotenzial. Neben diesen Momenten satzinterner Zyklusbildung, die seltener auch im *Kyrie* und *Sanctus* anzutreffen sind, konstruiert Bruckner in den drei großen Messen durch die regelmäßige, doch immer anders gelöste motivische Bezugnahme des »Dona nobis pacem« auf das *Kyrie* sowie durch ein dichtes Netz von Motivbezügen innerhalb der Sätze einen großformalen Zusammenhang, der aber traditionell auch und in

erster Linie eine theologische Grundaussage der Messliturgie zur klingenden Erscheinung bringt.

In der konkreten musikalischen Umsetzung ist die klar konturierte und periodisierte Melodie als Idee weitgehend suspendiert zugunsten von akkordischer Deklamation bzw. kurzen Motiven, die einen basalen rhythmischen und/oder melodischen Kern exponieren und dann Gegenstand motivischer Arbeit werden. Darin wie in der zunehmend selbstständigeren, motivisch prononcierten Rolle der Instrumente hat man wohl zu recht eine Orientierung an Wagner gesehen (etwa Auer 1927, 88). Zentral für Bruckners motivische Arbeit in seinen Messen ist aber auch die symbolische Ebene: Auf- und absteigende Linien, verminderte Akkorde, harmonische Rückungen oder bestimmte Intervalle wie Quarte und Oktave verwendet er ganz offenkundig im Sinne der traditionellen, von ihm neu intensivierten und zu enormer theologischer Bedeutungshaltigkeit geführten imitativen Bedeutung und gelangt gerade durch die verschiedenen Stadien ihrer Weiterführung und Verarbeitung (besonders Umkehrung und Dur-Moll-Wechsel) zu symbolischen Aussagen. In deren Zentrum stehen trinitarische Glaubensinhalte (etwa Christe-Motiv als Umkehrung des Kyrie-Motivs, selbes Motiv zu den *Credo*-Bekenntnissen zu Vater, Sohn und Heiligem Geist), das Geheimnis von Menschwerdung und Passion sowie Schuld und Sühne (Umkehrung und/oder Dur-Verwandlung im »Dona nobis pacem« von flehenden Motiven aus dem *Kyrie*). Ein auffälliges und wohl ebenfalls symbolisch zu verstehendes kompositorisches Merkmal sind auch punktuelle und großformale Kontraste: Der im *Gloria* und *Credo* je mehrmals ausgespielte fundamentale Gegensatz von triumphalem Gotteslob und Passion liegt etwa auch dem kontrastierenden Verhältnis von *Kyrie* und *Gloria* – die ja in der Messe unmittelbar hintereinander erklingen – zugrunde. Er ist zu verstehen als die musikalische Evokation von Himmelsvision und Erdenleid, erhabener Überwältigung und inniger Andacht, Ewigkeit und Zeitlichkeit.

Viele Sätze oder Satzabschnitte haben einen immer wiederkehrenden, typischen Ausdruck und schließen so an die gängigen Messerklärungen an: So exponiert Bruckner in allen *Kyrie*-Sätzen einen verhaltenen, flehenden, nur sporadisch ins Groß-

artige ausbrechenden Charakter und eint sie auch durch den gemeinsamen Moll-Ton. Damit weicht er vom klassischen Typus der Festmesse ab und orientiert sich an der theologischen Funktion des *Kyrie*, das zuallererst Einsicht in die Schuldhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit des Menschen ist. Intensive, dringliche Aufmerksamkeit erfahren außerdem die verschiedenen Erinnerungen an die Passion, vor allem die entsprechenden Passagen in *Gloria* und *Credo*, sowie die Bitten um Erbarmung in *Kyrie*, *Gloria* und *Agnus Dei*. Während die auf Gott Vater und in erster Linie seinen Ruhm, seine Majestät und Herrlichkeit bezogenen Textabschnitte durch eine ganze Reihe immer gleicher musikalischer Mittel vertont sind (homophone Deklamation, Unisoni, plötzlich ausbrechendes Fortissimo, Einsatz des gesamten Orchesters, Oktavsprünge), werden die Christus-Passagen charakterlich davon deutlich abgesetzt und erhalten einen intimeren, innigeren Ausdruck. Überhaupt eint insbesondere die drei großen Messen Bruckners eine besondere Betonung der christologischen Abschnitte, was zweifellos ein Reflex auf das typische Verständnis der Messe als symbolische Imitatio und rituelles Wirksam-Machen des Passionsgeschehens ist. Einen traditionell geheimnisvoll-heiligen Habitus teilen die *Sanctus*-Sätze als der liturgische Moment, in dem sich die himmlische Liturgie mit der irdischen in Vorbereitung des Messopfers vereint. Meditatives Kernstück ist jeweils das ungeachtet seines knappen Textes breit ausgeführte *Benedictus*, mit dem unmittelbar nach (oder vor, hier weichen die Erklärungen voneinander ab, was für eine von Ort zu Ort leicht unterschiedliche Praxis spricht) der Wandlung auf die Realpräsenz Gottes reagiert wurde.

Die auffälligsten kompositorischen Mittel wie Homophonie, Deklamation, Polyphonie, harmonische Ausweichungen und der Einsatz von Solisten werden durch typische Textmarken erzeugt: Homophonie und Deklamation reagieren auf die Verherrlichung und Darstellung von Gottes Ruhm und Erhabenheit, die Polyphonie dient der betrachtenden Versenkung oder dem heilsgewissen Bekenntnis, Solisten färben die wiederum vor allem auf Christus, sein Leiden und Erbarmen bezogenen Aussagen individueller. Besondere harmonische Abläufe finden sich vor allem bei den Momenten der Menschwerdung, des Marienbe-

zugs und der zweimaligen Erwähnung der »mortuorum«.

Viele immer wiederkehrende und daher schematisch anmutende Formlösungen stehen zudem in einem unmittelbaren Bezug zum liturgischen Ablauf: Die *subito piano*- und Längungs-Effekte bei »Adoramus te« und »Jesu Christe« im *Gloria*, »Jesum Christum«, »ex Maria virgine« und »adoratur« im *Credo* verweisen musikalisch auf die hier jeweils geforderte Verneigung. In einer der ersten Besprechungen zur *d-Moll-Messe* ist das eigens betont: »Die Worte gratias agimus tibi, Jesu Christe, suscipe deprecationem nostram, bei welchen der fungierende Priester nach Vorschrift der Liturgie das Haupt neigt oder entblößt, da ihnen eine hohe Bedeutung zukommt, sind gebührend hervorgehoben« (Christliche Kunstblätter, 4.1.1865, zit. nach Maier 2009, 245 f.). Die traditionellen Fugen bei »In gloria dei patris. Amen« (*Gloria*) und »Et vitam venturi saeculi. Amen« (*Credo*) – mit denen Bruckner freilich sehr flexibel umgeht, in jedem Fall gestaltet er jedoch eine durch Imitation gekennzeichnete Zäsur – begleiten das dazu zu machende Kreuzzeichen. Der eigene, langsamere Abschnitt des »Et incarnatus est« erinnert nicht nur an das tropologische Urbild des Messopfers, nämlich die Passion, sondern auch an die hierbei einzunehmende knieende Haltung, wie ähnlich auch der innige Ton des *Agnus* die gewünschte gebeugte, gar ebenfalls knieende Haltung, das bußfertige Schlagen an die eigene Brust begleitet. Ein nicht unwesentlicher Teil der plötzlichen, kleiner- oder weiterräumigen Veränderungen im Gewebe des Tonsatzes muss daher auch als komponierte Handlungsanweisung für den Messbesucher sowie als Hörbachmachung priesterlicher Handlungen verstanden werden.

Bruckners Messen sind zwar auf ihrer klanglichen Ebene ein ausgesprochen individueller Gattungsbeitrag, doch stellen sie dezidiert keine subjektivistischen Auslegungen dar, sondern bleiben in der Auslegung des Messtextes unbedingt zeitkonform und von großer theologischer Präzision. Bruckners Anknüpfung an die süddeutsch-österreichische Messentradition ist damit zwar offenkundig, doch intensiviert er einige Momente auf eine den Zusammenhang nachgerade gefährdende Art und Weise, während er andererseits in mancher Hinsicht von dieser Tradition abweicht.

Dennoch kann das Kapitel über mögliche Einflüsse auf Bruckners Messenverständnis noch kaum als eröffnet gelten, da ein profunder Überblick über die Messenkomposition zwischen Schubert und Bruckner noch immer fehlt. Aufgrund der reichhaltigen, regional geprägten und nicht primär vom später von der Musikgeschichte definierten Kanon zehrende Pflege der Gattung um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist es aber zumindest zu bezweifeln, dass der Weg ausschließlich und direkt von Haydn, Beethoven oder Mozart zu Bruckner führte. Die offenkundigen Anregungen durch Schuberts späte Messen (As-Dur, D 678, und Es-Dur, D 950) sind wegen der Unsicherheit über Bruckners Repertoirekenntnis noch nicht systematisch in den Blick genommen worden, von den Gattungsbeiträgen unmittelbarer Zeitgenossen ganz zu schweigen.

Schon bei den ersten Besprechungen in Linz fielen die Schlagwörter, mit denen man auch weiterhin einen Zugang zu Bruckners als neuartig und zukunftsweisend verstandenem Mess-Schaffen suchte: Wagnerismus und poetisch-dramatische Auffassung. Besonders *Gloria* und *Credo* gaben Anlass zu grundsätzlichen Überlegungen, die das Verhältnis von auch tonmalerisch gestützter Nacherzählung und -gestaltung der disparaten Affekte (*Gloria*) und reichen Ereignisketten (*Credo*), von harmonischer, polyphoner und instrumentaler Avanciertheit zum erhaben-ernsten Grundcharakter der Messe betrafen. Die Haltung gegenüber Bruckners Messen ist dabei überwiegend wohlwollend, gar enthusiastisch.

### Diskussionen über die Kirchenmusik

Die Geschichte der Messkomposition im 19. Jahrhundert wird überwiegend als eine durch Beharrung und Traditionsbezug geprägte erzählt, aus deren Kontinuum nur wenige Werke solitär und folgenlos herausragen, wozu neben Liszts beiden Festmessen für die Habsburger in erster Linie auch Bruckners Messen gerechnet werden. In der zweiten Jahrhunderthälfte finden vor allem die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen, die schließlich in den Cäcilianismus mündeten, Erwähnung (Überblicke bei Seidel 1976 und Lodes 1998). Wie lebhaft und vielstimmig das Thema aber in Wirklichkeit diskutiert wurde, wie dyna-



misch die Gattungsentwicklung war, zeigen neben der Vielfalt der neu komponierten Werke besonders die zahlreichen als Monographien oder Zeitschriftenartikel entstandenen publizistischen Stellungnahmen. Die Kirchenmusik stand nicht weniger im Zentrum der Debatten um den musikalischen Fortschritt als Sinfonie und Oper. Dabei wird zugleich deutlich, wie zentral die Frage nach Ritual und Kunst im Rahmen der innerkatholischen Erneuerungsbestrebungen war, die gleichermaßen von innen und durch den Druck der (katholischen) Liberalen und der als ästhetische Meinungsführer agierenden Protestanten angeregt wurden.

Es ist der von allen (Katholiken) geteilte Konsens, dass die Kirchenmusik dem liturgischen Ritual auf selber Anspruchshöhe begegnen und dessen Segnungen und Erbauungspotenzial einlösen muss: Die entscheidenden Begriffe dafür sind Größe, Würde, Hoheit, erhabener Ernst, Sammlung, Andacht, Erhebung, aufrichtige religiöse Empfindung und Weihe. Der Dissens setzt erst bei der Frage nach den dafür geeignetsten musikalischen Mitteln sowie bei der Stellung der Kirchenmusik innerhalb des Rituals ein. Die Haltungen reichten hier von der absoluten Präferenzierung des Chorals und der alten Vokalphonie über einen gemäßigten Konservatismus und die Idealisierung der zwischen Fux und Beethoven entstandenen Kirchenmusik bis hin zu einer emphatischen Unterstützung neuer Auffassungen und Kunstmittel auch in der Kirche. Entsprechend wurde der »Beruf, eine neue Kirchenmusik zu schaffen« (Hanslick 1870, 155), der eigenen Gegenwart ab- oder zugesprochen.

Ein Gegenstand besonderer Kontroversen war die österreichische Kirchenmusik um 1800, namentlich Haydns Messen, die wahlweise als völlige Dekadenz des kirchenmusikalischen Gedankens oder als sein würdiger Höhepunkt gehandelt wurden: Ein interessantes Dokument dafür ist die in Wiener Neustadt verfasste, 1866 erschienene Abhandlung *Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner* des promovierten Musikpublizisten Franz Lorenz. Zwar sah sich Lorenz als einsamer Rufer gegen eine starke Phalanx von Verächtern des entsprechenden Repertoires, doch spiegeln seine Ausführungen durchaus das pragmatische Kir-

chenmusikverständnis derer, die – wie Bruckner – in Österreich aktiv an der Aufführung älterer und der Schaffung neuer Werke beteiligt waren. Die klassischen Werke repräsentieren für Lorenz sowohl formal als auch inhaltlich das Ideal katholischer Kirchenmusik. So seien in Mozarts *Requiem* »die strengsten kirchlichen Typen mit der gewaltigsten dramatischen Wirkung, die schönste äußere Rundung der Formen mit der tiefsten, wahrhaftigsten religiösen Empfindung« vereint, während es Haydn in seinen Messen gelungen sei, die »Herrlichkeit seines Schöpfers jubelnd zu preisen, ihm gerührt zu danken, in Demuth und Reue Vergebung von ihm zu erleben« (Lorenz 1866, 27 und 30). Auch dem immer wieder kritisch diskutierten Phänomen der Tonmalerei und musikalischen Narration steht er positiv gegenüber, da der liturgische Text selber die »Mannigfaltigkeit der Objekte« vorgebe (ebd., 39). In der Summe plädiert Lorenz – ausgehend von der deeskalierend gemeinten Idee, die Kirchenmusik sei nicht so sehr ein »integrierender Theil der heiligen Handlungen selbst« als ein »schöner, aber für die Religion nicht unbedingt wesentlicher Schmuck derselben« (ebd., 72) – für eine von aufrichtiger Frömmigkeit geleitete, dann jedoch ästhetisch freie und mit der Geschichte fortschreitende Kunst (ebd., 75 f.) sowie die Bewahrung des pluralistischen Erbes (ebd., 80 f.).

Dieser undogmatische Zugang war in Österreich als kirchenmusikalische Alltagspraxis offenbar weithin verbreitet. Ein besonders deutliches Zeugnis hierfür legt Linz ab, wo während Bruckners Amtszeit mit derselben Neugierde und Offenheit a-cappella-Messen von Palestrina und Lotti, das klassische Repertoire der Orchestermessen und neue Werke mit ausgesprochen moderner Tendenz aufgeführt werden konnten. Bruckners erste Messe wurde in diesem Zusammenhang als ein origineller und Neues in Gang setzender Wurf bei gleichzeitiger Einlösung des religiösen Anspruches akklamiert. Und es war offenbar gerade die Verbindung traditioneller mit modernen Mitteln, die die Attraktivität des Werkes begründeten. Jedenfalls wird die Rolle der Polyphonie, die allein »der höchsten Ideen würdig« sei, ebenso gelobt wie die »plastische Anschaulichkeit«, »Tiefe und Kraft der Charakteristik« oder das »Erhabene, Edle, Interessante« (Zitate bei Maier 2009). Ein

Bewusstsein für die verschiedenen Charakteristiken der einzelnen Stile sowie das Ringen um den angemessenen Kirchenmusikstil verrät auch eine Besprechung einer Ende November 1865 uraufgeführten Messe des Theaterkapellmeisters und erklärten Wagnerianers Ignaz Dorn in den *Christlichen Kunstblättern*. Dort heißt es, dass der neu-deutsche Stil, den diese Messe viel unmittelbarer als die erste Brucknersche exponierte, der »unter allen am wenigsten kirchliche Stil sei und sein könne« (zitiert nach Maier 2009, 271).

Ein Phänomen wie die Brucknersche Kirchenmusik muss für ein historisches Modell, das einerseits auf wenige kompositionsgeschichtlich herausragende Solitäre, andererseits auf die cäcilianischen Reformbestrebungen fixiert ist, als geschichtlich nicht anschlussfähig erscheinen. Doch aus der Kenntnis der breiten österreichischen Diskussion um die Kirchenmusik in der zweiten Jahrhunderthälfte ergeben sich Anknüpfungspunkte und Kontexte, auf die Bruckner offenbar – freilich mit enormem Ehrgeiz und Innovationswillen – reagierte und die ihm öffentliche Wahrnehmung garantierten.

### *Requiem d-Moll (WAB 39)*

Das in Reaktion auf den Tod seines Bekannten und Förderers Franz Sailer, Aktuar und Schreiber in St. Florian, komponierte *Requiem* ist Bruckners erster Versuch in der zyklischen Messkomposition seit seinem Weggang aus Kronstorf und überdies sein umfangreichstes Werk bis zu dieser Zeit überhaupt. Es spiegelt das neue Lebensumfeld in Umfang, Besetzung und Anspruch gleichermaßen und zeigt sich in der Idee einer persönlichen Motivation durchaus als zeittypisch. Erstmals aufgeführt wurde das Werk 1849 am ersten Jahrestag von Sailers Tod, dann wieder 1852 und 1854 zu Ehren weiterer verstorbener Funktionsträger des Stiftes, an Allerseelen 1887 und 1896 am Tag nach Bruckners Beisetzung. Aufführungen außerhalb von St. Florian sind für Kremsmünster (Dezember 1849) und Steyr (Dezember 1895) bezeugt.

Ein Requiem war ein Stück liturgischer Musik, das relativ häufig Verwendung finden konnte: Bei den drei Exequientagen für verstorbene Stiftsangehörige, anlässlich des Todes von Würdenträgern von Kirche und Reich, an Allerseelen und allge-

meinen Totengedächtnissen. Entsprechend umfangreich war der Florianer Bestand. Manfred Schuler hat für die Jahre von 1845 bis 1849 die Aufführung von mindestens 17 verschiedenen Werken meist regionaler Komponisten nachweisen können, bis 1855 kamen zehn weitere hinzu (Schuler 2001, 127 f.). Dabei existierte wie bei der normalen Messe eine sich auch im musikalischen Aufwand niederschlagende Hierarchie. Bruckners *Requiem* gehörte dabei eher in die untere Hälfte, wie etwa der Umstand zeigt, dass es beim Tod von Propst Arneth nur am zweiten Tag der Exequien aufgeführt wurde.

Die Wahl der Tonart d-Moll ist völlig normkonform, wenngleich Bruckner sie viel später im Zusammenhang mit seiner *Neunten Sinfonie* als seine Lieblingstonart bezeichnet und ihr Ausdrucksspektrum als »feierlich, mysteriös« beschreibt (Göll.-A. 4/3, 458 und 4/2, 691). Auch sonst ist der Bezug zu dem ihm im Grunde nur aus St. Florian bekannten Repertoire der Gattung überdeutlich, doch ist die Anlehnung an Mozarts *Requiem*, die immer wieder behauptet wurde, zu relativieren: Zwar schätzte Bruckner das Werk außerordentlich, doch erreicht er selbst an keiner Stelle Mozarts Niveau in Ausdruck und kompositorischer Beherrschung auch nur annähernd, motivische Anklänge oder parallele formale Gestaltungen finden sich ebenfalls nicht. Von einer subjektiven Auffassung oder einer individuellen Auseinandersetzung mit den Themen Tod und Erlösung kann kaum die Rede sein. Bruckners *Requiem* ist damit in erster Linie ein Zeugnis für die kompositorische Alltagspraxis der Zeit in der Fortführung der klassizistischen Tradition und sollte entsprechend verstanden werden. Dennoch wahrte Bruckner diesem Werk gegenüber eine gewisse Anhänglichkeit, überarbeitete es in den 1890er Jahren leicht und nahm es in sein autorisiertes Œuvre auf.

Die Besetzung ist mit Streichern, drei Posaunen und B-Horn (dieses nur im *Benedictus*) relativ schlicht und erinnert beispielsweise an die von Michael Haydn bekannte Salzburger Praxis. Von den liturgischen Teilen einer Totenmesse vertont Bruckner Introitus, Kyrie, Sequenz, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Communio. Graduale und Tractus lässt er, wie es meist geschieht, aus. Introitus und Kyrie sowie Agnus und

der Beginn der *Communio* werden zusammengezogen, Offertorium und *Communio* je in drei Einzelsätze aufgespalten. Die umfangreichen Texte sind relativ knapp vertont, was ebenso wie die nur gelegentliche Abtrennung von Einzelsätzen auf die Pragmatik der Aufführung innerhalb einer nicht allzu solennen Messe zu beziehen ist. Eben dieser pragmatischen Haltung dürfte es auch geschuldet sein, dass sich eine dezidierte Anlehnung an die beiden künstlerisch profiliertesten Formen der Messkomposition – Nummernmesse und sinfonische Messe – nicht feststellen lässt.

Erstmals begegnet hier Bruckners später geradezu zum Personalstilistikum avancierende Technik, die Identität eines Satzes mittels eines durchlaufenden ostinaten Begleitmotivs herzustellen; eine Technik, für die es durchaus klassische Vorbilder gibt: Im *Introitus/Kyrie* ist dies etwa ein synkopisches Streichermotiv, in der Sequenz auf- und abwärts gerichtete Sechzehntelläufe, die nur während der solistisch vorgetragenen Strophen 4–7 und 11–14 und gegen Ende bei den Strophen 17 und 20 zugunsten anderer Begleitmotive unterbrochen werden. Auch die »Quam-olim-Abrahae«-Fuge wird durch nicht am thematisch-kontrapunktischen Geschehen beteiligte Achtelketten in den Streichern grundiert, während zum *Agnus* die beiden Violinen mit einem aus einer Sextole, einer Triole und drei repetierten Achteln gebildeten Motiv dialogisieren. Der zentrale Effekt dieser Technik ist einerseits die musikalische Vereinheitlichung eines textlich und gesangsmotivisch durchaus disparaten Abschnitts, aber auch eine gewisse Dynamisierung des Verlaufs durch den Perpetuum mobile-Charakter, der diesen Begleitfiguren zumeist anhaftet.

Die Bandbreite von Satzarten, die Bruckner in diesem Werk vorführt, ist durchaus vielfältig, ja geradezu buntscheckig: Neben vollen Chor-Orchester-Passagen mit selbstständiger Instrumentenführung stehen reduzierte Besetzungen, akkordische oder melodische Begleitungen, lied- und arienhafte Melodiebildungen, Solo-Abschnitte in verschiedenen Stimmkombinationen und – durchaus altmodisch – mit obligatem Solo-Instrument und selbst a-cappella-Sätze (*Hostias*, zweites *Osanna*, Requiem-Abschnitt in der *Communio*). Die Gestaltung der Chorpasagen ist normalerweise homophon, mit einer gewissen Tendenz zur

blockhaften Deklamation. Zu besonderen Momenten wird entweder in die Polyphonie oder ins Unisono gewechselt: Die erste polyphone Auffächerung im *Introitus* bei »Exaudi orationem meam« scheint ein Reflex auf die Ich-Perspektive der Bitte, während der nach einer Zäsur anschließende Ruf »ad te« durch seine unisone Ausführung Gott als den alleinigen Adressaten aller menschlichen Bitten vorstellt. Der Unisono-Einsatz des *Kyrie* hingegen ist ein kompositorisches Mittel, das sich bei fast allen für St. Florian bezeugten Requiemwerken findet. Das beinahe komplett unisono gesetzte »Cum sanctis tuis« (sonst durchaus eine Stelle für eine zweite Fuge) dient offenkundig einer emphatischen Schlussgestaltung im Sinne der vom Text evozierten Einheit der Seligen vor Gott in der Ewigkeit.

Eine große formale Herausforderung stellt die strophenreiche Sequenz *Dies irae* dar. Bruckner entscheidet sich nicht für eine Unterteilung in Einzelnummern, sondern komponiert einen fortlaufenden, wenngleich im Inneren ausdifferenzierten Satz. Einheit stiftet, abgesehen von dem Streichermotiv, auch der musikalische Aufgriff der vom Text und der Choralvorlage exponierten Strophenform in den Chorabschnitten: Parallel zum Choral teilen sich die Strophen 1, 2, 8 und 20 dasselbe musikalische Modell. Zu einer weiteren Melodie sind die 3. und 4. Strophe gesetzt. Im Weiteren überwiegen dann allusive Strophengestaltungen, wobei die solistischen Passagen freier gesetzt und teils durch Melismen geläufiger gemacht sind. Auffällig ist hier und an anderen Stellen Bruckners Schwierigkeit, längere melodische Bögen zu entwerfen. Stattdessen arbeitet er mit der Addition, Sequenzierung, Rekombination und Fortspinnung von relativ unprägnanten Ein- und Zweitaktgruppen. Und solange Bruckner noch mit einem selbstständigen mehrstimmigen Satz Probleme hat, überträgt er das Verfahren auch in die Vertikale und generiert Polyphonie und Abwechslung durch Stimmvertauschungen. In der Sequenz lässt sich dieses additiv-kombinatorische Verfahren freilich auch als Verweis auf die im Grunde ähnlich verfahrenende Chormelodie lesen, deren schlichtem Charakter auch die stereotype Bauweise aller Brucknerscher Strophen nach dem Prinzip aa-bb-c entspricht. Zu dieser choralnahen und dadurch überindividuellen Haltung passt

auch die Beobachtung, dass bei der Verteilung des Textes auf Chor und Soli offenbar nicht die Sprecherperspektive – und damit eine zur Identifikation anregende Vertonungsidee – ausschlaggebend war: Aussagen in der ersten oder dritten Person werden unterschiedslos sowohl dem Chor als den Solisten anvertraut.

Der Binnengliederung und Textverdeutlichung dienen abrupte Wechsel der Satztechnik ebenso wie markante Umschläge in der Dynamik: So steigert sich etwa die imitatorisch gesetzte Strophe »Oro supplex« vom Piano ins Forte, ehe der Chor bei »Lacrimosa dies illa« *fortissimo* zur akkordischen Deklamation über einen verminderten Septakkord auf *b* anhebt, wozu gleichzeitig die Sechzehntelläufe der Violinen und Posaunenakkorde einsetzen. Überhaupt dienen die Posaunen in erster Linie zur Markierung der direkt mit dem Tod und seinem Schrecken assoziierten Textabschnitte, wie sie überhaupt die etablierten Instrumente für Totenriten sind (vgl. von Bruckner etwa auch die zwei *Aequale* WAB 114 und 149 für Posaunen, das *Libera me* WAB 22 und den Chor *Vor Arneths Grab* WAB 53). Andere Momente punktueller Textausdeutung stellen etwa die Dezimensprünge zu »Rex gloriae«, kurz danach der chromatische Abstieg von *d* bis *a* zu »defunctorum de poenis inferni« oder die *ff* markierten Hochtöne bei »lux« oder »luceat« dar.

Die einer zyklischen formalen Gestaltung eigentlich hilfreich entgegenkommenden Angebote einzelner Abschnitte (*Introitus*, *Kyrie*, *Osanna*) greift Bruckner bezeichnenderweise nicht auf. Auch aus liturgischen Vorgaben wie etwa rahmende chorische Antiphon und eingelagerter solistischer Psalmvers bei *Introitus*, *Offertorium* und *Communio* gewinnt er keine Formideen, abgesehen vielleicht davon, dass die Psalmverse in den beiden letztgenannten Fällen durchaus ungewöhnlich als selbstständiger a-cappella-Satz in Erscheinung treten.

Während Bruckner offenkundig noch kaum ein Bewusstsein für die formale Ebene beim Komponieren entwickelt hat, richtet er seinen künstlerischen Ehrgeiz zur Gänze auf die Ausstellung seiner Tonsatzkenntnisse, wofür ihm die homophonen Chorphassagen, Orchesterkontrapunkte, vor allem aber die groß angelegte Doppelfuge auf »Quam olim Abrahae« zum Abschluss des *Offerto-*

*rium* dienen. Diese zeigt – bei allen feststellbaren Inspirationen etwa durch Haydn, Mendelssohn oder Schubert – durchaus einen Überbietungswillen. Doch insgesamt lässt sich aus den Beobachtungen zu Anknüpfungen an die Tradition und originellen Einfällen kein kohärentes Bild gewinnen. Die Frage, ob Bruckner mit seinem *Requiem* überhaupt schon einen über die bloße Normerfüllung hinausreichenden Kunstanspruch verband, ist kaum zu beantworten.

### *Missa solennis* b-Moll (WAB 29)

Die frühen, vor Bruckners Wechsel nach St. Florian entstandenen Messen sind durch innere und äußere Beschränkungen derart disparat, dass sie kaum als Dokumente eines konkreten Kunstwillens gelten können. Vielmehr sind sie in erster Linie lebensweltliche Zeugnisse der in den österreichischen Dörfern und Kleinstädten üblichen und durchaus reich gepflegten Messformen einfachen Typs wie der Land-, Pastoral- oder Orgelmesse in ganz verschiedenen Besetzungen und textlichen Verkürzungen.

Demgegenüber entfaltet die *Missa solennis* von 1854 erstmals einen nachdrücklichen Anspruch und ist zurecht als »summa musices« des Dreißigjährigen vor dem Unterricht bei Sechter apostrophiert worden (Nowak, Vorwort zu NGA XV). Das Werk wurde am 14. September 1854 zur Amtseinführung des neuen Abtes von St. Florian, Friedrich Mayr, uraufgeführt, ihm auch gewidmet und in St. Florian wenigstens noch am Florianstag 1886 und 1898 gespielt. Es ist Bruckners erste vollständige Vertonung des Messordinariums und wartet mit der – nach Glöggl's *Kirchenmusik-Ordnung* – den höchsten Festcharakter markierenden Besetzung Chor, vier Solisten, zwei Oboen, zwei Fagotte, drei Posaunen, zwei Trompeten und Pauken, Streicher und Orgel auf. Mit einer Ausführungsdauer von einer guten halben Stunde fügt sich das Werk angemessen in einen entsprechenden Gottesdienst ein. Insgesamt ist es charakterisiert durch eine weitgehend am klassischen Standard orientierte Tonsprache, merklichen kompositorischen Ehrgeiz sowie immer wieder zu bemerkende Beschränkungen in Satztechnik und selbstständiger Stimmführung. Dennoch stellt die Messe für Bruckners damaligen Ausbildungsstand

eine beeindruckende Leistung dar und zeugt so für die ausgesprochen intensiven und fruchtbaren Anregungen, die die Florianer Musikpflege zu bieten hatte.

Zu den traditionsverbundenen Momenten gehören die formale Gliederung, die instrumentale und vokale Melodieerfindung (geradezu arienhaft ist etwa das melismenreiche Sopran-Solo bei »Et in spiritum sanctum«), die weitgehend diatonische Harmonik und die musikalische Charakterisierung bestimmter Textpassagen. Die Hervorhebung der Wörter »mortuos« und »mortuorum« im *Et resurrexit* beispielsweise mutet geradezu muster-schülerhaft übertrieben an.

Ein erstes Indiz für kompositorischen Ehrgeiz bietet gleich die ungewöhnliche Anfangstonart b-Moll, die sich dann im Verlaufe der Messe zu B-Dur aufhellt. Von künstlerischem Anspruch zeugen auch die beiden Fugen: Die *Gloria*-Fuge exponiert vier Durchführungen des Themas und einen frei polyphonen, vom Solisten-Quartett angestimmten Amen-Schluss. Die Instrumente laufen dabei, abgesehen von den Trompeten, weitgehend *colla parte* mit einer der Vokalstimmen. Die letzte Durchführung erhält durch die Kopplung des Hauptthemas mit seiner Umkehrung und das Einmünden in den homophonen Vortrag von »Dei patris« besonderes Gewicht. Das *Credo* wird dann von einer sicherlich symbolisch zu verstehenden Tripel-Fuge beschlossen. In der dritten Durchführung wird das erste der drei Themen mit seiner Umkehrung enggeführt, das zweite Thema verkürzt und sequenziert und schließlich in den Amen-Teil übernommen. Der wiederum frei polyphone Schluss beginnt mit einer Diminution und Engführung des ersten Themas, ehe Motivteile aus den anderen Themen in freier Kombination und Weiterführung (und wiederum durch einen solistischen Passus getrennt) zu lang ausschwingenden Amen-Akkorden führen.

Die zwei textreichen Teile sind in drei (*Gloria*) bzw. vier (*Credo*) Einzelsätze aufgespalten. Wie schon im *Requiem* greift Bruckner auch hier zu dem Mittel, die einzelnen Sätze durch ein ostinates Begleitmotiv musikalisch sowohl zu charakterisieren als auch zusammenzubinden. Aufmerksamkeit erregt das durchlaufende und ebenfalls analog zum *Requiem* synkopische Streichermotiv im *Kyrie*, während im *Gloria* punktierte Akkord-

brechungen die Gott lobenden und verherrlichenden Passagen begleiten. *Qui tollis, Et incarnatus* sowie *Sanctus* entfalten sich über einem langsam pulsierenden Streichergrund, den Bruckner hier und auch später noch als Symbol des Geheimnisvollen und der innigen Versenkung einsetzt (siehe auch das *Sanctus* im *Requiem*). Allenthalben ist der Wille zu spüren, im Textausdruck nicht hinter die Standards zurückzufallen: Der Glaubenskern der Dreifaltigkeit beispielsweise ist durch die polyphone Auffächerung des bislang homophonen Satzes bei »ex patre natum« und die Rückkehr zu homophoner Dreiklangsmelodik bei »Deum de Deo« angedeutet. Und die auffällige chromatische Gesangslinie zu Beginn des *Resurrexit* wird bei »et exspecto resurrectionem mortuorum« sinnvoll wieder aufgenommen. Harmonische Effekte zur Darstellung von Heiligkeit und göttlicher Präsenz erzielt Bruckner in erster Linie durch plötzliche Umschläge nach Moll (so bei »Dominus Deus« im *Sanctus*, wo statt bislang F-Dur unvermittelt f-Moll erklingt, oder bei »qui venit« im *Benedictus*, wo das Pendel von Es-Dur und As-Dur nach as-Moll verfärbt wird). Der a-cappella-Beginn des *Agnus Dei* ist eine weitere Reminiszenz an Bruckners großes Interesse für den reinen Chorsatz, zeichnet sich aber gegenüber seinen früheren Versuchen in diesem Stil durch eine flexiblere, mit Durchgängen arbeitende Stimmführung aus und fungiert zugleich als klangliches Zeichen für diesen besonders zur Einkehr ladenden Moment der Messe.

Bruckners technische Grenzen zeigen sich einerseits immer dann, wenn er aus einem rein homophonen oder als Figur-Grund-Kontrast gestalteten Stimmgefüge zur polyphonen Differenzierung ansetzt: Statt selbstständiger Linienführung gelingt ihm dann noch immer kaum mehr als die stimmvertauschte Repetition eines eintaktigen Modells. Das gilt gerade für die ambitionierten Fugen, aber etwa auch zu Beginn des *Credo*, wo Bruckner sich um ein besonders charakteristisches Ostinato-Motiv bemüht, das aus einem eintaktigen Motiv in der ersten Violine besteht, dem ein obligater Kontrapunkt in der zweiten Violine beigegeben ist. Wie sehr ihm die selbstständige Stimmführung jenseits eines akkordisch-harmonischen Zusammenhangs noch Probleme bereitet, zeigt sich auch in den oft parallel laufenden Stimmen, was

hier ganz offenkundig noch nicht im Sinne der späteren Klangfarbenmixturen zu verstehen ist.

Auch im Bereich der Formgestaltung kann Bruckner noch nicht an Haydn, Beethoven oder Schubert anschließen. Besonders auffällig wird dieser Umstand angesichts des völligen Mangels an zyklischer Vereinheitlichung (einige Skizzen zeugen indes von der anfänglichen Idee, *Kyrie* und *Dona nobis pacem* in Beziehung zueinander zu setzen; Wessely 1987, 17). Doch gilt das auch für die Einzelsätze, deren Formbildung eher assoziativ abläuft, als dass sie distinkt zu fassen wäre. Die sich beim *Kyrie* anbietende A-B-A-Form beispielsweise wird durch einen zunächst kontrastierenden Christe-Teil und die verkürzte Reprise des *Kyrie* lediglich angedeutet, dabei zugleich durch die Ineinanderblendung von *Kyrie*- und Christe-Text, durch Fortspinnungseffekte und Motivaustausch zwischen *Kyrie*- und Christe-Rufen überlagert. Dass das als unbefriedigend wahrgenommen wurde, zeigen entsprechende Eingriffe bei der Textunterlegung im Klavierauszug von 1934 von Ferdinand Habel. Die für *Gloria*-Sätze typische Wiederaufnahme eines Anfangsmotivs erscheint bei Bruckner relativ zufällig: So wiederholt sich einzig die Melodie von »factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium« am Ende des ersten *Credo*-Satzes zu »et propter nostram salutem«, wohl höchstens annäherungsweise im Sinne einer Rundung. Weitere motivische Bezüge zwischen den *Credo*-Abschnitten gibt es dann nicht, sie sind gleichsam wie musikalische Prosa am Text entlang durchkomponiert. Das einheitsstiftende Momentum ist zur Gänze den instrumentalen Begleitfiguren aufgetragen.

### 1. Messe d-Moll (WAB 26): Beginn des eigentlichen Komponierens

Nach der *b-Moll-Messe* vergingen genau zehn Jahre, ehe Bruckner sich dieser Gattung erneut zuwandte. Dazwischen lag die intensiv genutzte Lehrzeit bei Simon Sechter und Otto Kitzler, in der er nicht nur über jeden Zweifel erhabene Kenntnisse in Harmonielehre und Kontrapunkt vermittelt bekam, sondern wohl auch erstmals für die Modellierung größerer, im Grunde sinfonischer Formzusammenhänge mit den Mitteln von Struktur und Instrumentation gleichermaßen

sensibilisiert wurde. Man darf überdies annehmen, dass die Beschäftigung mit dem ihm von Kitzler vorgelegten Repertoire und dann vielleicht auch die beginnende Pflege von a-cappella-Werken in Linz bei Bruckner ein Bewusstsein für die Geschichtlichkeit von Musik sowie die Bedeutung von Personalstil und künstlerischer Originalität hat entstehen lassen. Jedenfalls sind es genau diese Aspekte, die den Qualitätsunterschied zwischen der *d-Moll-Messe* und ihren Vorgängerwerken ausmachen, und in Bruckners Selbstwahrnehmung begann nicht zufällig erst hier seine eigentliche »Kompositionszeit« (Göll.-A. 3/I, 203). Mit der an Bruckners Entwicklung immer wieder frappierenden Plötzlichkeit ist hier in diesem »Lebensereignis« (Kurth 1925, 1197) der Weg zur sinfonischen Messe im Gewande eines ausgesprochen eigenwilligen musikalischen Tonfalls gefunden. Formgebung, Harmonik, Gesangs- und Instrumentalstil werden souverän beherrscht und der Gestaltungsabsicht dienstbar gemacht. Das etwas schülerhafte Übermaß stilistischer Ansätze ist zugunsten einer charakteristischen Erscheinung reduziert. Klassische Harmonik und Melodiebildung, Arienhaftigkeit und Allerweltsverzierungen werden zu den Akten gelegt. Und vor allem findet Bruckner damit zu seiner ureigensten Auffassung von festlicher geistlicher Musik, die er bei allen Unterschieden im Detail und in der Grundstimmung nicht nur in den beiden folgenden Messen, sondern auch in den ebenfalls chor-sinfonischen Werken *Te Deum* und *150. Psalm* beibehalten wird. Zwar lassen sich weiterhin Anknüpfungspunkte aus der klassischen ebenso wie nun auch aus der älteren Tradition benennen, doch werden sie nicht länger patchworkhaft zusammenaddiert, sondern durchlaufen einen assimilierenden Transformations- und Aneignungsprozess.

Die Messe wurde 1864 komponiert und am 20. November zum Cäcilienfest im Linzer Dom unter Bruckners Leitung aufgeführt. Einen Monat später folgte die Wiederholung in einem *concert spirituel* im Linzer Redoutensaal, ebenfalls mit dem Dirigenten am Pult. 1867 erklang sie als erstes Werk Bruckners überhaupt in Wien in der Hofburgkapelle und diente in einer von Bruckners Wiener Förderern initiierten Kampagne, ihn nach Wien zu holen, als zentrales Argument. Bruckner führte das Werk dann ab 1879 wiederholt in der

Hofburgkapelle auf, und der Briefwechsel gibt Hinweise auf geplante und tatsächliche Aufführungen in Linz, Salzburg, Steyr, Preßburg, Hamburg (durch Mahler 1893) und Berlin. Dabei häufen sich ab Ende der 1880er Jahre Aufführungen im Konzertsaal (besonders in den protestantischen Orten Hamburg und Berlin, aber auch in Wien und Preßburg). Die Verbreitung über den österreichischen Raum hinaus wurde dabei durch die 1892 erfolgte Drucklegung erleichtert. Soweit es der bislang nur sehr lückenhafte Überblick über die Aufführungsgeschichte von Bruckners geistlicher Musik zulässt, dürfte die erste Messe neben dem *Te Deum* das erfolgreichste größere Werk Bruckners gewesen sein, wohl auch, weil sich technische Anforderung und klangsinnliche Attraktion hier eher die Waage halten, als das bei der sinnlich weniger extrovertierten zweiten oder der technisch ausgesprochen anspruchsvollen dritten Messe der Fall ist.

Aufgrund der verschiedenen erhaltenen Hinweise ist anzunehmen, dass Bruckner ungefähr im Mai 1864 mit der Komposition der Messe begann. Er nahm sich die Sätze nicht in der liturgischen Reihenfolge vor, sondern schrieb zunächst das *Gloria*, dem *Kyrie* und *Credo* folgten. Im September wurden dann nacheinander auch das *Sanctus*, das *Agnus* und das *Benedictus* fertig. Jeder liturgische Teil wird in einem zusammenhängenden musikalischen Satz aufgefangen, eine Unterteilung in Nummern gibt es nicht mehr. Die Instrumentierung entspricht erstmals der vollen sinfonischen Orchesterbesetzung der späten Wiener Klassik, also zusätzlich zum Streichersatz doppelte Holzbläser inklusive Flöten, dazu im Blech zwei Hörner und Trompeten sowie drei Posaunen. Das bemerkenswerteste Moment dieser Messe ist wohl die geglückte Verbindung von detailliertem, symbolischen wie affektiven Textbezug, motivischer Arbeit und sinfonischer Durchgestaltung.

### *Kyrie*

So werden im *Kyrie* einige gradezu archaische motivische Elemente exponiert, die auch im weiteren Verlauf der Messe eine Rolle spielen und schließlich im »Dona nobis pacem« zu einer zyklischen Erfüllung finden (siehe hierzu die nachstehende Zusammenstellung der Motive).

Da ist zunächst das im Vorspiel anhebende, sukzessive imitatorisch in den drei oberen Streichern vorgestellte *Kyrie*-Motiv aus Tritonussprung aufwärts und verzögerter Auflösung durch einen kleinen Sekundschritt abwärts, wobei je nach Anfangsstufe mindestens einer der Töne eine Dissonanz zum darunter liegenden Orgelpunkt auf *d* bildet. Noch während des Vorspiels spaltet sich daraus die fallende kleine Sekunde als eigenes motivisch behandeltes Element ab und gemahnt vor allem wegen des länger ausgehaltenen ersten Tons deutlich an den Topos des Seufzermotivs, wie ja auch das Tritonus-Motiv aus dem Fundus der musikalischen Klagefiguren schöpft. Das Seufzermotiv erscheint auch in seiner aufwärts gerichteten Umkehrung, und schließlich stimmt auch der Bass in das Um- und Umwenden des Seufzers ein. So entsteht mit den sparsamsten, doch präzisesten Mitteln ein motivisch ausgesprochen dichter und zugleich ungemein ausdrucksstarker Satz, der die für den Messbeginn und die im *Kyrie* ausgesprochene Bitte um Erbarmen so notwendige Einkehr und die Empfindung wahrer Buße und Zerknirschung evoziert.

Wenn dann Takt 21 der Chor (im *unisono* von Sopran und Alt sowie, einen Takt später einsetzend, Tenor und Bass) im Piano mit dem Tritonus-Motiv anhebt, ist es, als würde hier nachträglich das Vorspiel zu Sprache. Das Seufzermotiv wird über »eleison« gelangt zu einem chromatischen Abstieg von *g* zu *e*. Die drei oberen Streicher begleiten den Chor mit einem zweistimmigen und (wiederum) synkopischen Kontrapunkt. Der zweite *Kyrie*-Ruf ist gegenüber dem verhaltenen ersten deutlich emphatischer: Im Forte und *unisono* ruft der Chor nun dreimal sein »*Kyrie*«, zunächst wiederum in Verwendung des Sekundmotivs, ehe mit dem dritten Ruf ein crescendoer Aufstieg in halben Noten von *f* bis *es* beginnt, wozu die Streicher auf- und abrauschende Dreiklangsbrechungen in Triolen spielen, ehe alles in ein strahlendes Es-Dur mündet (T. 32), das durch den Basston *g* jedoch als neapolitanischer Sextakkord im Zusammenhang von d-Moll zu verstehen ist und sich so in die Schmerzenstopik fügt.

Dem Septanstieg antwortet ein entsprechender Abstieg in den Oboen durch die Oktave von Es-Dur, und damit ist neben Tritonus/Quarte und kleiner Sekunde das dritte motivische Element der

## Motivtabelle 1: 1. Messe d-Moll

**1. Kyrie**

Vorspiel

T. 2f.: Tritonus-Motiv

T. 11ff.: Seufzermotiv

(= 1. Kyrie - Motiv)

VI. 2

T. 25f.: 2. Kyrie-Motiv

T. 29ff.: Septaufstieg

S.

T. 43f.: Umkehrung des Tritonus-Motivs

S.

T. 100f.: Oktavsprung und Seufzermotiv gekoppelt

S.

T. 114ff.: Übernahme des Oktavabstiegs der Holzbläser in den Gesang

S.

T. 124f.

VI. 2

**3. Credo**

T. 1f.

T. 13f.

T. 215f.

S.

T. 280ff.

poco a poco cresc.

A.

T. 307ff.: Vgl. 1. Kyrie-Motiv

S.



**5. Benedictus***T. 1f.:* Hauptmotiv (Ableitung aus dem Kyrie)

VI. 1

*T. 10:* rhythmische Halbierung

Ob. 1, 2

*T. 22ff.:* Übernahme in den Gesangspart

S.

*T. 38f.:* veränderte Umkehrung*T. 41f.**T. 48f.*

S.

*T. 65ff.:* Oktavabstieg

S.

*T. 83f.:* Oktavaufstieg

S.

**6. Agnus Dei***T. 2ff.**T. 12ff.*

S.

*T. 80ff.:* vgl. »Et vitam« im Credo*T. 82ff.:* vgl. Kyrie-Nachspiel T. 124f.

A.

*T. 93ff.*

S.

*T. 96ff.:* Umkehrung des zweiten Kyrie-Motivs; Oktavanstieg

A.

*T. 110ff.:* Oktavabstieg

S.

*T. 130f.:* vgl. Kyrie-Nachspiel

VI. 2

Messe eingeführt, nämlich die Oktave, und genau wie die Quarte tritt es im weiteren Verlauf sowohl als Sprung wie als ausgefüllter Gang auf. Über einem verminderten Septakkord auf *e* setzt ein zweiter – um eine Sekunde von *d* nach *e* heraufgerückter unisoner Kyrie-Komplex ein, der die Sekundfigur umkehrt, zum dritten Ruf wiederholt sich der Septanstieg (diesmal von *g* bis *f* unter Einschluss der übermäßigen Quarte *cis*), das Einmünden in den Neapolitaner und die Beantwortung durch die Oboen.

Das Takt 43 anhebende »Christe« scheint eine andere Welt: Der Basston ist um eine Duodezime hinaufgehoben, statt des weitgehend unisono geführten Chors singen die Solisten imitierend und sukzessiv einsetzend und werden von Akkorden der hohen Holzbläser umhüllt, während die Streicher erstmals schweigen. Doch das Christe-Motiv ist erkennbar eine Ableitung aus dem Tritonus-Motiv des Kyrie: Statt der verminderten Quinte erscheint hier jedoch eine reine, zugleich ist das Motiv zuerst umgekehrt, beim Alteinsatz fehlt dann die angehängte Sekunde, während der Tenor die Quinte zu einer kleinen Terz verkürzt. Daraufhin setzt der Chor wieder ein, mit ihm die Streicher (wobei die Bratsche erneut das Tritonus-Motiv in seiner Originalgestalt bringt), während die Bläser erneut pausieren. Das »eleison« wird wieder als chromatischer Abwärtsgang gesungen und auch die weiteren Christe-Rufe exponieren die fallende, dann auch die aufsteigende Sekunde. Die Dynamik wird immer verhaltener, die Einsatzdichte verringert sich, der harmonische Verlauf kommt auf einem Pendel zwischen einem durch Vorhalte zusätzlich dissonant geschärften verminderten Dreiklang auf *a* und Es-Dur zum Stehen, wobei der Bass erneut die kleine Sekunde exponiert. Eine hoch registrierte instrumentale Überleitung führt schließlich in die Reprise des *Kyrie* ab Takt 71. Der auch motivischen Reprise ab Takt 82 sind jedoch zwei Kyrie-Rufe vorgeschaltet, die mit einem unisonen Oktavsprung aufwärts beginnen, der mit zwei fallenden Terzen sowie einem leittönigen kleinen Sekundschritt aufwärts beantwortet wird. Die Wiederholung der Kyrie-Motivik erfolgt in intensivierender und ausgedehnter Weise, wobei dynamisch weitgehend zwischen kräftigen Kyrie-Rufen und der verhaltenen Bitte unterschieden wird. Auf ein solches *pianissimo*

verklingendes »eleison« folgt ab Takt 100 der Höhepunkt des Satzes: Im Fortissimo setzt in Es-Dur (wiederum als Sextakkord mit *g* im Bass) eine neue Serie von Kyrie-Rufen an, zunächst als Oktavsprung abwärts, verlängert durch die kleine Sekunde, dann beim dritten, nun *pianissimo* beginnenden Kyrie der Septaufstieg von *e* aus in der Dur-Skala mit Abschluss in G-Dur, wiederholt in As- mit Kadenz in Es-Dur (erstmal mit dem Grundton im Bass). Diesen Höhepunkt führt die Verlagerung des als Oboenlinie eingeführten Oktavabstiegs in die Frauenstimmen, erweitert zu einer kleinen Dezime von *es* bis *c* und, unterlegt von Oktavsprüngen abwärts in den Männerstimmen, sowie eine Antwort, die motivisch auf Quarte, Quinte und Sekunde zurückgreift, zu einem rundenden Abschluss.

Dieser motivisch so ausgesprochen dicht gearbeitete Satz stellt einerseits eine völlig überzeugende zyklisch gerundete A-B-A'-Form dar, bei der der B-Teil gleichsam als heller gestimmter lyrisch-geheimnisvoller Mittelteil fungiert und die Wiederkehr von A als Steigerung angelegt ist. Zugleich scheint Bruckner hier aber auch die theologische Bedeutung dieser drei Abschnitte im Sinn zu haben, deutet man doch den ersten Teil üblicherweise als an Gott Vater gerichtet, den zweiten an Gott den Sohn und den dritten an Gott den Heiligen Geist. Sowohl die Demutshaltung des ersten *Kyrie* als auch die lieblichere Haltung des *Christe* folgen dieser Unterscheidung der Personen deutlich. Vielleicht lässt sich die Exposition der auf- und abwärts gerichteten Oktave im zweiten *Kyrie* daher verstehen als die zwischen Himmel und Erde vermittelnde Kraft des Heiligen Geistes. In jedem Fall gelingt Bruckner hier zugleich mit der Evokation einer demütig-bittenden Haltung durch die enge Verflechtung von motivischer Kohärenz und kontrastierender Ableitung eine musikalische Darstellung des theologischen Verständniskerns der Dreifaltigkeit, ein Ergebnis, das quasi auf einen Punkt gebannt Bruckners fromme Haltung, seine neu gewonnenen stupenden Einsichten in die Möglichkeiten modernen Komponierens sowie ein theologisches Verständnis beweist, die alles andere als durchschnittlich sind.

### *Sanctus*

Ein ähnlicher Grad an motivischer Vereinheitlichung und zugleich ausgesprochen charakteristischer Gestaltung kennzeichnet auch die anderen textarmen Sätze: Das *Sanctus* (D-Dur) ist in einen langsamen, leise beginnenden *Maestoso*-Teil (die Engelsrufe) und ein weitestgehend *fortissimo* gesetztes *Allegro moderato* (»Pleni sunt« und »Hosanna«) gegliedert, doch prägen beide Teile auf- und absteigende Oktavskalen, Quint- und Oktavsprünge sowie diatonische und chromatische Sekundketten. Auch die Orchesterstimmen nehmen an der motivischen Vereinheitlichung teil. Das klanglich aufgehellte und zunächst von den Solisten vorgetragene *Benedictus* (G-Dur) entfaltet in der langen instrumentalen Einleitung eine Neuinterpretation der Grundmotive: Oktavskalen (siehe etwa die Flöten ab Takt 8) und Sekundverbindungen liegen in den Nebenstimmen, in der ersten Violine kommt ein punktiertes Motiv aus auf- und abspringender Quarte und angehängtem großen Sekundschrift abwärts hinzu, wird ab Takt 10 in seinen Notenwerten halbiert, dann als rhythmisches Motiv abgespalten und von einzelnen Holzbläsern und den Hörnern präsentiert, ehe es auch in die Gesangsmelodie eingebettet wird. Die für das *Benedictus* liturgisch so zentrale Präsenzerfahrung Christi nach (oder direkt vor) der Wandlung wird hier musikalisch mittels eines Motives umgesetzt, das die Auflösung der Schmerzens- und Sehnsuchtsintervalle des *Kyrie*-Beginns präsentiert und durch die Textierung dann explizit als das Kommen Christi im Namen Gottes offenbart wird. Auch hier geht ein rein instrumentales Empfindungsbild dem Textvortrag voran: Zunächst geht es also um die Kontemplation, das Einstimmen in die liturgisch gebotene Empfindung, ehe Erklärungen und die Aktivierung der Ratio folgen. Der weitere Verlauf dieses ausgedehnten Satzes führt die Kontemplation fort: Die wenigen Textbestandteile werden verschiedenen Motiven unterlegt, die allesamt auf die Grundmotive Bezug nehmen (Sept- und Oktavsprünge, kleine Sekunden, Skalengänge) und gleichsam eine andächtige Gedankenreihe bilden. Die motivische Vielfalt ist eingebettet in einen zyklischen Formverlauf: Mit Takt 36 beginnt ein B-Teil, gekennzeichnet durch die intervallisch und rhythmisch etwas exponier-

tere Umkehr des Anfangsmotivs. Bei Takt 63 kommt es zu einem homophon deklamierten *Fortissimo*-Höhepunkt auf D-Dur mit anschließendem abwärts gerichteten Oktavgang, akzentuiert lediglich durch Akkorde der Blechbläser. Diesem Moment folgt ab Takt 70 eine Art Reprise, freilich mit neuer Begleitmotivik in den Streichern, bei der das Seufzermotiv eine entscheidende Rolle spielt. Durch die dichte motivische Arbeit des Streicher- und Holzbläserchors sowie der Hörner, dann auch der Gesangsstimmen erhält der Passus einen bewegteren, emotionaleren Charakter. Nach einem ruhigen, die Kontemplation rundenden Klangbild von Streichern und Hörnern folgt – erstmals in Bruckners Messen – die identische Wiederholung des »Hosanna«.

### *Agnus Dei*

An den hohen Schlussklang des »Hosanna« anknüpfend beginnt das *Agnus Dei* mit einem unisonen Abwärtsschreiten der Streicher durch mehr als zwei Oktaven: eine Erweiterung des Oktavmotivs und zugleich ein Mittel, den ungeheuren Abstand zwischen Gott in seiner himmlischen Herrlichkeit und den Leiden Jesu erfahrbar zu machen. Im unisono hebt auch der Chor mit seinem ersten *Agnus*-Ruf an und exponiert dabei den zu den Motivelementen gehörenden Quintsprung aufwärts. Die drei oberen Streicher nehmen dann motivisches Material u. a. aus *Kyrie* und *Sanctus* auf und transformieren es weiter, während die »Miserere«-Bitten ebenso wie das folgende Streicherzwischenspiel an die Sekundmotivik anknüpfen. Das zweite *Agnus* steht in der Dominante und ist eine Fortspinnung des ersten. Wieder beginnt der Solo-Bass mit dem »Miserere«. Nach einem weiteren Zwischenspiel setzt *fortissimo* und zusammen mit dem gesamten Orchester das dritte *Agnus* ein, wieder in der Grundtonart d-Moll und insgesamt in bedrängterer, düsterer und verzweifelterer Anmutung. Ein Paukenwirbel leitet zum »Dona« über, in dem es zu einer musikalisch vorweggenommenen Einlösung der Bitte um Frieden und Versöhnung kommt. Das geschieht in Anknüpfung an die traditionelle Dona-ut-Kyrie-Regel durch motivische Rückgriffe auf das *Kyrie* und die Auflösung der dort gebündelten Topoi von Angst, Schmerz und Verzweiflung in eine weitgehend

reine Dur-Sphäre: An seiner musikalischen Oberfläche ist der Satz freilich zunächst eine in einen geraden Takt übertragene weitestgehend identische Wiederkehr des »Et vitam venturi saeculi«; eschatologischer Heilsglaube und die Friedensbitte werden also verknüpft. Zugleich ließe sich der Motiv-Kopf des »Dona« mit seinen zwei absteigenden Terzen aber auch als diatonische Entspannung der vielen vorherigen chromatischen Gänge hören; der synkopische Quartsprung aufwärts im Sopran (T. 83) ist eine Reminiszenz an das instrumentale Motiv aus dem *Kyrie*-Nachspiel (T. 124 ff.), das seinerseits mit dem *Kyrie*-Thema verwandt ist. Durch ein Fortissimo und die sich teilenden Soprane ist dann der Durchbruch zu einem strahlenden D-Dur herausgehoben, der in den erstmals im *Kyrie* eingeführten Oktavgang abwärts in Sopran und Tenor mündet (T. 93). Der nächste Vortrag des »Dona« rekurriert auf den zweiten *Kyrie*-Ruf und treibt dann hintereinander zwei Septimenanstiege in Halben aus sich heraus, die genau wie im *Kyrie* mit einer absteigenden Viertelnoten-Skala im Holz (nun statt der Oboen die erste Flöte) beantwortet werden. Im bestätigenden unisonen Fortissimo nehmen die Chorstimmen diesen Abstieg auf (T. 110 ff.), ehe in den Holzbläsern noch einmal das Anfangsmotiv des »Dona« erscheint und der Satz in der Kombination von Oktavauf- und -abstieg, reiner Quinte und Sekunde und schließlich in der Wiederkehr des Themas aus dem *Kyrie*-Nachspiel leise und versöhnt verklingt.

Die zyklische (und zugleich theologisch bedingte) Idee dieser Messe ist es also, die im *Kyrie* eingeführten Motivelemente der menschlichen Zerknirschung, Verzweiflung, Angst, kurz: Erlösungsbedürftigkeit im »Dona« im wahrsten Sinne aufzulösen: Aus verminderten Intervallen (Tritonus, Septime) werden vollständige (Quinte, Oktave), aus Dissonanzen Konsonanzen, aus Mollklängen solche friedlichen Durs. Ganz offensichtlich liegen der hier so überaus auffälligen und vernetzten Motivarbeit auch Ideen von Intervallsymbolik zugrunde. Absolut-musikalische Mittel eines großformalen zyklischen Zusammenhangs sind damit zugleich auch Vokabeln einer musiko-religiösen Semantik.

Die bis hierhin vorgestellten textarmen Sätze unterliegen also vergleichbaren Formbildungsprinzipien. Zumeist sind sie dreiteilig, wobei der

dritte als veränderte Wiederkehr des ersten komponiert ist: Erstmals gewinnt Bruckner die musikalische Form von Mess-Sätzen konsequent aus der textlichen. Andere Gestaltungsmittel wendet er indes in *Gloria* und *Credo* an, die durch ihre Texte einen disparateren und teilweise geradezu dramatischen Charakter haben, den Bruckner kaum zu nivellieren versucht.

### *Gloria* und *Credo*

Bruckner nimmt die Herausforderungen der mannigfaltigen Textideen an und gestaltet jede einzelne in Gesangsvortrag und instrumentaler Begleitung charakteristisch. Dabei gibt es starke emphatische Gesten: Abrupte Kontraste nicht scheuend, ist klar zwischen Lob (Fortissimo-Deklamation in hoher Lage und Blechbläserinsatz) und Anbetung (tiefe Lage, verhaltene Dynamik, Einsatz der Solisten) unterschieden. Die Nennung des Namens Jesu wird jeweils als Noema in langen Notenwerten und entrückten Harmonien hervorgehoben (wiederum ein Mittel, das den Satzzusammenhang eigentlich gefährdet). Zu einem Mittelteil im langsameren Tempo wird der Passus ab »Agnus Dei« ausgebaut, ehe mit »Quoniam« eine Reprise einsetzt. Auch hier wirkt also übergeordnet eine dreiteilige Bogenform als Strukturprinzip. In seiner erneuten Bitte um Erbarmen an Christus durchziehen diesen Teil, besonders die »Miserere«-Rufe, Anklänge an die Thematik von *Kyrie* und *Christe*. Die Reprise ist nicht musikalisch exakt. Die Verbindung zum ersten Teil stellen insonderheit der chromatisch abwärts schreitende Instrumentalbass und andere Instrumentalmotive, kaum jedoch die Gesangsparts her. Den codaartigen Beschluss macht eine Fuge auf das »Amen« (»in gloria Dei patris« war unisono auf *d* durchdekklamiert worden), der ein selbstständiger polyphoner Satz der drei oberen Streicher beigegeben ist. Der Kopf des Fugenthemas wird aus einem Sekundschritt abwärts gebildet (*e-d g-fis*), rekurriert also wiederum auf die Elementarmotive dieser Messe. Im Anschluss an die zweite Durchführung wird auch die Umkehrung des Motivs eingeführt. Nach einer Generalpause hebt im Piano der als großes Crescendo komponierte Schlußabschnitt mit einer Engführung des Motivs an, Oktav- und Quintsprünge werden eingebaut, ehe der Chor in langen

Akkorden zusammenfindet und zum Orchester-tutti noch einmal das Kopfmotiv singt.

Ähnlich funktioniert auch das *Credo*: Bruckner lässt wie üblich beim »Et incarnatus est« einen langsamen Mittelteil beginnen, dem sich zum »Resurrexit« ein ausgesprochen bildhaft-dramatischer anschließt, ehe das Bekenntnis des Heiligen Geistes zu einer freien Reprise führt. Die Coda bildet das »et vitam«, das hier allerdings gegen die Tradition keine Fuge ist, sondern nur frei polyphon gestaffelt beginnt. Unterhalb dieser fünfteiligen Form laufen wiederum kleinteilige Prozesse der musikalischen Wort- und Satzdarstellung ab, die – bei einem theologisch so zentralen Text wie dem Credo kaum anders zu erwarten – ausgiebig Gebrauch von musikalischen Symbolen machen.

Der grundsätzliche Ton dieses *Credo* ist der der Herrscherakklamation und Verherrlichung: Dieser wird durch einen weitgehend deklamatorischen, oft zum *unisono* gesteigerten Chorsatz, bewegte Instrumentalbegleitung und den reichen Einsatz von Trompetenfanfaren erreicht. Das Bekenntnis zu den drei göttlichen Personen wird durch die Verwendung desselben Deklamations- und Begleitmodells zugleich zu einem Bekenntnis zur Dreifaltigkeitslehre. Dieselbe Absicht leitet auch die lange unisono Deklamation zu »genitum, non factum, consubstantialium Patris«. Die Allmacht und die Schöpfung der ganzen Welt werden durch Oktavsprünge bzw. einen Oktavgang symbolisiert.

Ist dieser erste, theologisch-abstrakte Teil des *Credo* vorwiegend mit den Mitteln musikalischer Symbolik und der Evokation von Majestät und Herrlichkeit vertont worden, beginnt mit der Lebensgeschichte Jesu ein narrativ-mimetischer Abschnitt: Schon das »descendit de coelis« wird von den Streichern in der Überleitung zum Mittelteil gleichsam nachgezeichnet, wenn sie zu einem *ritardando* und *diminuendo* in Stufen zwei Oktaven herabsteigen. Dieses Motiv grundiert dann auch das »Et incarnatus«, das durch die Rückung nach Fis-Dur freilich einer völlig anderen Sphäre zugeordnet ist. Für ein anderes Klangbild sorgen auch der Einsatz der Solisten sowie – meist zwischen den Textpassagen – einzelne Tonfolgen in den Holzbläsern. Nicht nur an der Wiederholung des ersten Satzes, die zugleich zu einem emphatischen Höhepunkt zu »ex Maria virgine« (über einen Septimabstieg) führt, zeigt sich, dass Bruckner

dem Text hier viel mehr Raum gibt als zuvor. Auch die instrumentalen Weiterführungen am Ende der einzelnen Abschnitte geben den Gläubigen gleichsam Zeit zum andächtigen Nachsinnen über das zentrale Geheimnis des Christentums. Dies Geheimnis der Menschwerdung wird überdies symbolisiert durch die Verwandlung der Harmonik nach C-Dur bei »homo factus est«: Wie zwischen Fis-Dur und C-Dur der denkbar größte Abstand auf dem Quintenzirkel liegt, sind die zwei Naturen Jesu vorzustellen. Das C-Dur bringt hier auch die Assoziation des absolut Reinen mit ein.

Das »Cruxifixus« wird dann als unruhiger und affektiv aufgewühlter Abschnitt vertont, dem das »passus et sepultus est« als a-cappella-Satz mit chromatischer Motivik entgegengestellt ist. Ihm folgt ein Nachspiel der Orgel und dann der Blechbläser, das noch einmal auf das Motiv des Oktavabstiegs zurückgreift. Der dramatische Höhepunkt des Satzes ist zweifellos das »Resurrexit«, das die Szenerie von Auferstehung und Himmelfahrt geradezu filmmusikalisch umsetzt: Nach und nach baut sich aus Bass und Paukenwirbel ein vibrierender Orchesterklang auf, bis mit dem gestaffelten Choreinsatz die Violinen in Sechzehnteln chromatisch zwei Oktaven durchlaufen. Auch das »Ascendit« wird mit entsprechenden Mitteln (Dreiklangsaufstieg im Chor, Oktavsprünge in den Violinen) nachgemalt, ehe zu »sedet ad dexteram patris« die Musik der göttlichen Majestät zurückkehrt, die bei »cum gloria« einen weiteren Höhepunkt erreicht. Zum Verweis auf das jüngste Gericht ändert sich die Szene ins Bedrohliche, mit »cuius regni« kehrt der Jubelton zurück und das »non erit finis« erhält den üblichen Akzent.

An der Reprise fallen bei allen Abweichungen vom Beginn des *Credo* einige programmatisch gemeinte motivische Reminiszenzen auf: So ist das »qui cum patre« ein Solo-Abschnitt und verwendet die fallende Quinte aus dem Christe-Motiv des *Kyrie*, aus dem auch das Streichernachspiel entwickelt wird. Die restlichen Glaubenssätze werden bis zum Beginn der Coda unisono und *forte* durchdekliniert. Diese erhält ihren besonderen Charakter u. a. durch die geteilten Soprane, einen flirrenden Streicherteppich und Bläserklänge, die miteinander ein großes Crescendo bilden, das nach aus einem Hochton fließendem Septimabstieg – wie so oft bei Bruckner – abbricht

und nach einer Generalpause im *p(p)* erneut ansetzt. Die Amen-Rufe nehmen dabei wiederum das Sekundmotiv der Amen-Fuge aus dem *Gloria*, aber auch die zweite Kyrie-Motivik wieder auf.

### Wirkung

Diese theologisch wie musikalisch hoch anspruchsvolle Messe wurde, wie erwähnt, in Linz als »ungewöhnliche Sensation« ausgesprochen positiv aufgenommen. In der *Linzer Zeitung*, dem *Abendboten* und den *Christlichen Kunstblättern* erschienen sowohl nach der kirchlichen als auch der konzertanten Aufführung Besprechungen. Die *Linzer Zeitung* widmete der Messe sogar eine fünfteilige Artikelserie, in der auch die grundlegende Frage nach Tradition und Zukunft der Kirchenmusik angesprochen wurde. Der Rezensent der *Christlichen Kunstblätter* lobte vor allem die liturgisch-theologische Angemessenheit der Messe, deutete kompositorische Details symbolisch aus, wies aber auch auf hohem analytischem Niveau auf Motivbezüge und Formbildung hin. Immer wieder wurden der Ernst, der majestätische Jubel, die innige Andacht einzelner Passagen sowie die Behandlung der Instrumente und die insgesamt neue »Auffassung« gepriesen. Die Kritik an der bisweilen »vielleicht zu wörtlichen Auslegung der Worte« (*Linzer Zeitung* zum Credo, zitiert nach Taub 1987, 52) bleibt punktuell. Moritz von Mayfeld – Bruckners Förderer und Initiator der Konzertaufführung – schrieb im *Linzer Abendboten* vom 20. Dezember: »Die ganze Messe ist in so großartigen Proportionen angelegt, die dramatischen Elemente des Textes sind in so würdiger und dabei hochwirkungsvoller Weise behandelt (...), und namentlich die Polyphonie des ganzen Werkes ist eine so außerordentlich ausgezeichnete, daß der Schöpfer desselben zu den höchsten Erwartungen für die Zukunft berechtigt.« Ludwig Speidel, der Kritiker des *Wiener Fremdenblattes*, der über die Wiener Erstaufführung von 1867 berichtete, konstatierte zwar einige zu neudeutschpoetische Effekte, »grelle Instrumentaleffekte« und »harte harmonische Fortschreitungen« (zitiert nach Maier 2009, 281), würdigt aber die Gesamterscheinung und nimmt seine Besprechung zum Anlass, für Bruckner eine Anstellung in Wien zu fordern. Und auch viele Jahre später noch, im

Zuge vermehrter Aufführung und der Drucklegung, riss sie zu Bewunderung hin. So schrieb Theodor Helm am 5. Januar 1893 an Bruckner: »ihr hoher Ernst, ihre inbrünstige Frömmigkeit und die wunderbare technische Meisterschaft, dies Alles musikalisch auszusprechen! Manchmal bin ich wirklich im Zweifel, wer an unserem Bruckner größer: der Meister der Symphonie oder der Meister der Kirchenmusik. Preisen wir uns glücklich, daß wir beide besitzen!« (Briefe 2, 201)

### 2. Messe e-Moll (WAB 27): Ein Gegenmodell

Nachdem sich Bruckner mit seiner Kantate *Preiset den Herrn* (WAB 16) und vor allem seiner ersten Messe als Komponist festlich-repräsentativer Kirchenmusik empfohlen hatte, lag es für Bischof Rudigier offenbar nahe, ihm auch den Auftrag für die Messe zur Weihe der Votivkapelle des Neuen Domes zu erteilen. Bruckner komponierte das Werk von August bis November 1866, doch kam seine Aufführung unter Bruckners Leitung aufgrund von Verzögerungen bei den Bauarbeiten erst am 29. September 1869, dem Michaelistag, zustande. Nach der Aufführung erwies der Bischof Bruckner eine besondere Auszeichnung, indem er ihn zur anschließenden Festtafel einlud. In Vorbereitung der zweimaligen Wiederaufführung zum hundertjährigen Diözesan-Jubiläum 1885 (am 26. September und 4. Oktober) erinnerte sich Bruckner in einem Brief an den Linzer Chorherren und Chordirigenten Johann Baptist Burgstaller an die Erstaufführung »an dem herrlichsten meiner Lebenstage [...] Bischof u. Statthalter toastirten auf mich bei der Bischöfl. Tafel« (Briefe 1, 264). Rudigier ist auch der Widmungsträger des Werks.

Die Feier vor dem unfertigen Bauwerk brachte es mit sich, dass die Messe unter freiem Himmel stattfand. Aus diesem Umstand erklärt sich auch die Besetzung mit achttimmigem Chor ohne Soli und reiner Bläserbegleitung (je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten und 3 Posaunen), die ein Vorbild in den sogenannten Militärmessen hat, aber natürlich ein radikal anderes Klangbild als die erste (WAB 26) und dann auch dritte (WAB 28) Messe Bruckners zur Folge hat. Und so war es gerade die Besetzung mit ihren langen a-cappella-Passagen sowie die weitgehend polyphone Durchgestaltung, die für Allusio-

nen mit der klassischen Vokalpolyphonie sorgte und dem Werk das Etikett des cäcilianistischen Einflusses eintrug. Ernst Kurth nahm eine »Durchgeistigung der Form« wahr (Kurth 1925, 1235), während Max Auer äußerte, die Messe rage »über alle Gipfel neuzeitlicher Meßkomposition gigantisch hinaus« (Auer 1927, III).

Tatsächlich ist das Werk ein durch und durch modernes in der zyklischen Durchgestaltung der Sätze und des Gesamtverlaufs sowie in der chromatisch erweiterten Harmonik. In den einzelnen Momenten der Textgestaltung knüpft es an die Tradition der Messenvertonung ebenso an wie an das bereits in der ersten Messe prototypisch Umgesetzte. Dennoch treffen die Aussagen zur Besonderheit dieser zweiten Messe ins Zentrum der Werkkonzeption.

### *Kyrie*

Maßstäbe setzt gleich das *Kyrie*, jedoch weniger in formaler als in klanglicher Hinsicht: Der Satz ist wiederum in A-B-A'-Form komponiert, wobei die A-Teile jeweils aus zwei Unterabschnitten bestehen. Im ersten folgen ein Abschnitt für Frauenchor und ein gleich beginnender, dann jedoch anders endender für Männerchor aufeinander. Hörner kommen nur an den jeweiligen Forte-Punkten hinzu. Frei polyphone Anfänge werden in weitgehend homophonem Vortrag aufgefangen. Nachdem auch das *Christe* mit einem imitatorischen Abschnitt des Frauenchores begonnen hat, treten nach und nach die Männerstimmen hinzu, bis Takt 66 erstmals alle acht Stimmen, verstärkt durch die Posaunen, zusammen erklingen und einen Höhepunkt bilden, von dem aus die drei obersten Frauenstimmen in einer diatonischen Skala abwärts gleiten. Das zweite *Kyrie* besteht aus einem polyphonen, teilweise imitatorischen Teil, der an das erste *Kyrie* anschließt, und einem weitgehend homophonen zweiten. Dessen Beginn (T. 92) ist durch Fortissimo-Vorschrift und Einsatz von Hörnern und Posaunen als wichtigster und letzter Höhepunkt dieses ersten Satzes gestaltet.

Seine genuine, eigentümlich schwebende Charakteristik erhält dieses *Kyrie* aber eben nicht nur durch diese wellenförmige Höhepunktfolge, sondern mehr noch durch klangliche Effekte: Die Motivik ist melodisch und rhythmisch unspezi-

fisch und verdichtet sich – von einem erstmals Takt 35 ff. eingesetzten kleinen Melisma abgesehen – nie zu wiedererkennbaren Gestalten. Taktschwerpunkte werden verschleiert. Die einzelnen Passagen sind dynamisch variabel gestaltet und stellen zumeist Crescendo-decrescendo-Bögen vor. Dabei nimmt die Intensität der *f*-Höhepunkte von Mal zu Mal zu; der letzte Höhepunkt kommt dann ohne ein vorbereitendes Crescendo aus.

Eine besondere Behandlung wird auch der Harmonik zuteil: Die meisten Akkorde erscheinen nicht in ihrer Grundform, sondern in einer Umkehrung, auch betonte Silben erhalten dissonante Harmonien, der funktionale Zusammenhang der Klänge hat nur noch vage Gültigkeit. Auch harmonisch sind also Aspekte folgerichtiger musikalischer Entwicklung außer Kraft gesetzt. Zugleich dient die Harmonik aber auch der affektiven Gestaltung des *Kyrie* und seines angstvoll-flehenden Gestus. Höhepunkt sind auch hier die mit Takt 92 neu ansetzenden homophonen »Kyrie«-Rufe, denen eine dissonante, mehr chromatisch als funktional vermittelte Akkordfolge zugrunde liegt (z. B. verminderter Septakkord auf *fi*s statt Fis<sup>7</sup> vor H-Dur oder Quintfallfolge verminderter Akkorde über einem chromatischen Bassgang, teils mit verminderter Septime).

### *Gloria*

Auf diesen verhaltenen, schmerzvoll-intensiven a-cappella-Satz folgt ein deutlich dynamischeres, zügig durchlaufendes *Gloria* in C-Dur. Ebenfalls dreiteilig mit einem langsamen, sparsamer instrumentierten Abschnitt zu »Qui tollis ... miserere nobis« und einer Fugen-Coda stellt den Zusammenhang hier neuerlich ein durchlaufendes instrumentales Begleitmotiv her, und zwar abwechselnd auf- und abwärts geführte gebrochene Drei- und Vierklänge (oft mit plagalem Bezug). Der Vokalsatz alterniert je nach Textphrase zwischen Piano-, Mezzoforte- und Forte-Passagen, polyphonem und deklamatorischem Stil, charakteristische motivische Gestalten gibt es auch hier nicht. Das permanente An- und Abschwollen des Klangs aus dem *Kyrie* ist durch blockhafte Kontraste ersetzt. Der Mittelteil lässt Zeit zur Betrachtung: Eingeleitet durch ein neues Begleitmotiv in den Hörnern wird das »Qui tollis« jeweils *piano*

und mit dissonanten Akkordbildungen vom Frauenchor vorgetragen, *pianissimo* schließen der Männerchor allein, bzw. Männer- und Frauenchor gemeinsam ihre Bitten an. Das »Qui sedes« wird dann entsprechend der Herrschaft *fortissimo* vom Tutti deklamiert. Ihm folgt, wiederum in der Demutsgeste dissonanter, leiser Klänge, das letzte »miserere«, das in E-Dur mündet. Markiert durch die Wiederaufnahme des ersten Begleitmotivs im Fagott, setzt im Tempo primo der A'-Teil bei »Quoniam tu solus sanctus« ein. Der kräftige, zügige Duktus wird nur bei »Jesu Christe« unter-

brochen, das nach Fis-Dur entrückt wird. Zum Amen erklingt die Exposition einer Doppelfuge mit Motivverkürzungen, -umkehrungen und freier polyphoner Fortführung, zu der nach und nach *colla parte* die Bläser hinzutreten, bis sie homophon in C-Dur endet.

*Credo*

Ein Satz mit geradezu monothematischer Anlage ist das *Credo* (siehe nebenstehende Zusammenstellung der wichtigsten Motive):

Motivtabelle 2: 2. Messe e-Moll

**3. Credo**  
T. 1f. T. 11ff.

S. Pa - trem o - mni - po - ten - tem Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum

T. 20ff.

an - te o - mni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne (etc.)

T. 155f. T. 163f.

Et in Spi - ri - tum sanc - tum qui cum pa - tre

T. 55f.

S. Et in - car - na - tus est

**5. Benedictus**  
T. 1ff. (vgl. T. 19ff., 43 - 52, 61 - 69)

Hr. 1

**6. Agnus Dei: Kyrie-»Dona«-Kongruenz**  
Kyrie, T. 33ff. *ff.* *decresc.*

T. 1/2

Agnus Dei, T. 60ff.: Beginn des »Dona«

Ob. 1, 2; Klar. 1, 2 *pp* *mf* hervortretend *pp*

Fag. 1, 2 *mf* hervortretend



Zum »Patrem omnipotentem« wird im Unisono eine diastematisch und rhythmisch charakterisierte Drehfigur eingeführt, die auch ein instrumentales Echo erhält und von nun an als Emblem jeden Glaubensartikel begleitet. Dabei fungiert diese Figur nicht nur als Kopfmotiv. Streckenweise ergeben sich ganze Sätze aus ihrer Addition und Sequenzierung, wobei genauso wie beim instrumentalen Echo das Unisono weitestgehend beibehalten bleibt. Wie sehr das als trinitarisches Zeugnis gemeint ist, zeigt sich bei der Phrase »Genitum, non factum...«, wo die Holzbläser ebenso im Unisono wie der hier nur vierstimmige Chor neun Takte hindurch im Fortissimo dasselbe Motiv repetieren (T. 32–40) und so dem Hörer die substanzielle Einheit zwischen Gott, Vater und Sohn geradezu einhämmern – eine ausgesprochen Brucknersche Stelle. Beim »Qui propter nos homines« kommt die Drehfigur in einem dissonanten, in Achteln repetierten Akkord zum Stehen. Das Herabsteigen vom Himmel ist durch ein instrumentales Nachspiel musikalisch vorgestellt.

Als langsamer Seitensatz fungiert das »Et incarnatus est«: A cappella setzt der wieder achttimmig aufgefächerte Chor ein, wobei die Soprane eine Variante der Drehfigur in Terzparallelen vortragen. Der Passus bis »et homo factus est« wird zweimal hintereinander identisch vorgetragen. Zum harmonischen Ereignis wird indes das »Maria«, verwandelt sich doch das lang gehaltene F-Dur hier erst unvermittelt und diminuendo zu A-Dur, dann beim zweiten Mal zu As-Dur. Eine weitgehend aus sehr langsam schrittweise herauf- und wieder herabsteigenden Halben bestehende Gesangslinie zu einem synkopischen Begleitrhythmus in den tiefen Holzbläsern erklingt dann zum »Cruxifixus«, beide Gestalten folgen bei »etiam pro nobis« bzw. »passus et sepultus« in leicht veränderter Harmonik und Diastematik noch einmal aufeinander. Die Posaunen beenden den Mittelteil mit einer absteigenden Sextakkordkette, die deutlich an die Gattung des Begräbnis-Aequals erinnert. Wie das *Kyrie* ist auch der Mittelteil des *Credo* durch Crescendi und Decrescendi durchformt.

Im Allegro und in F-Dur hebt der zweite Teil des Christus-Bekenntnisses an. Im Gegensatz zur ersten Messe ist hier nicht die Auferstehung als mühsamer Prozess nachgeahmt, sondern der Teil setzt nach einem knappen Crescendo sogleich

hochgestimmt und deklamatorisch ein und hält diese Höhe bis zum »Judicare«. Das »Et ascendit« wird tonmalerisch durch den unisonen Oktavaufstieg der Chorstimmen wesentlich knapper ausgemalt als in der ersten Messe, worin man vielleicht eine Reaktion Bruckners auf entsprechende kritische Stellungnahmen sehen könnte.

Die Reprise des ersten Teils setzt mit dem nächsten Glaubensartikel zum »Et in spiritum sanctum« ein. Das Bekenntnis zur katholischen Kirche ist neuerdings unisono in taktweise aufsteigendem Duktus vertont, während zum »Confiteor unum baptisma«, »et exspecto« und »Et vitam venturi saeculi« jeweils das Hauptthema wiederkehrt. Zum Schluss wird es allerdings verlangsamt und mit einem pulsierenden Akkordteppich unterlegt, der sich dann zu den zwei akkordischen Amen-Rufen wieder beschleunigt. Zum ersten Ruf zielt die Harmonik noch einmal auf eine Dissonanz (die zwei Silben erklingen zu f-Moll und einem f-Moll-Septakkord), ehe sie beim zweiten nach C-Dur findet.

### *Sanctus*

Das relativ kurze, zweiteilige *Sanctus* besteht aus einem polyphonen, als allmähliches Crescendo angelegten a-cappella-Satz und – ab »Dominus Deus« – homophon-unisonen Fortissimo-Deklamation mit Blechbläserbegleitung. Die »Sanctus«-Rufe werden als ein besonders heiliger Moment der Messe in frei auf- und niederschwebender, motivisch kaum festgeprägter Polyphonie zu suspendierten Taktschwerpunkten und weitgehend konsonanten Klängen besonders hervorgehoben: Die Menschenzeit scheint bei dieser Himmelsmusik aufgehoben. Eine entsprechende Assoziation stellte sich auch bei dem österreichischen Cäcilianer Johann Evangelist Habert ein, der in seiner dreiteiligen Besprechung des Werks im *Linzer Volksblatt*, die auch in der *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* abgedruckt wurde, notierte, man würde im *Sanctus* »unwillkürlich an die Töne der Engel erinnert« (zitiert nach Taub 1987, 83).

Wie üblich, ist die Besetzung beim *Benedictus* reduziert und der kurze Text wird mehrmals, in diesem Falle: fünf Mal, hintereinander auf je anderen harmonischen Stufen vorgetragen und dabei musikalisch verschieden beleuchtet. Als motivi-

sche Klammer fungiert eine zuerst im Horn erklingende chromatisch-aufaktige Figur, die jeweils zu scharfen Vorhaltsdissonanzen auf der Takt-Eins führt. Die Figur wiederholt sich mehrere Male aufwärts sequenziert und erklingt mit Einsatz des Chors auch im ersten Sopran. In den Abschnitten 2 bis 4 spielt sie ebenfalls eine Rolle. Und wenn gleich die Abschnitte in eine gewisse Steigerungs-dramaturgie eingebunden sind (Vergrößerung der Besetzung, stufenweise Anhebung der Dynamik), sind sie in sich als dynamischer Bogen angelegt, der im Laufe des »Benedictus« jeweils einen Höhepunkt erreicht und beim »qui venit« zur Homophonie findet und wieder herabsinkt. Im Laufe des zweiten Abschnitts tritt in den Holzbläsern eine neue Begleitfigur hinzu, die als gebrochener Dreiklang in Sechzehnteln die Intensität erhöht. Am Ende des dritten Abschnittes (T. 54 ff.) verlangsamt sich die Begleitung, während der Chor das »Benedictus« auf der stehenden es-Moll-Terz deklamiert. Zu »Domini« erfolgt im Pianissimo die Verwandlung zu einem G<sup>7</sup>-Klang ohne Terz. Die Auflösung nach C-Dur geschieht dann textlos in einem Echo-Klang der Bläser. Wie in entrückter Anbetung vor dem Wunder der Präsenz Gottes ist der vierte Abschnitt sehr verhalten vertont, ehe der knappe fünfte nach einem kurzen Crescendo in einen dreimaligen »Hosanna«-Ruf ausbricht.

Im Sinne der grundsätzlich geringeren zyklischen Motivbildungsstrategien dieser Messe sind beide »Hosanna«-Passagen weder deutlich abgesetzt noch musikalisch miteinander verwandt.

### *Agnus Dei*

Das *Agnus Dei* überformt den textlichen Aufbau AAA' mit einer musikalischen Fortstpannungsform im Sinne von AA'A" auf den Stufen I, V, I. Anrufung und Bitte sind dabei jeweils musikalisch unterschieden. Homophone Deklamation in gedämpfter Dynamik dominiert. Harmonisch hellt sich der Satz von einem dissonant geschärften e-Moll zu einem friedlich-lichtvollen E-Dur auf. Die ersten beiden »Agnus« teilen eine Begleitfigur in den Bläsern, die bei dem »miserere« schweigt. Die beiden »miserere« sind ihrerseits in einen dissonant crescendierenden Vorder- und einen *a cappella* ausschwingenden, harmonisch helleren Nachsatz geteilt.

Das »dona« beginnt *subito pianissimo* im ersten C-Dur-Klang dieses Satzes, der sich sogleich mediantisch nach E-Dur verschiebt. Nach der ersten der insgesamt vier Bitten erklingt in den Holzbläsern das kurze Melisma-Motiv aus dem *Kyrie*, das den Satz bis zum Ende begleitet und so doch eine zyklische Rundung bewirkt. Weitere harmonische Stufen durchschreitend klingt der Satz mit einem finalen Decrescendo über der plagalen Kadenz zu »pacem« aus.

### Wirkung

In ihrem teilweise geradezu asketischen Klangbild, der dissonanzenreichen, aus ihren funktionalen Zusammenhängen recht weitgehend gelösten Harmonik und ihrem großräumigen Verzicht auf konkrete Themenbildung ist die *e-Moll-Messe* von ausgesprochener Eigenständigkeit und Avanciertheit. Der Verweis auf die klassische Vokalpolyphonie erklärt diese Besonderheit nur unzureichend. Und auch eine Festmesse würde man sich eigentlich anders vorstellen. Auf einer höheren Ebene könnte aber doch ein Bezug zwischen der herausragenden Faktur mit der Bestimmung der Messe bestehen: Das Bekenntnis zur katholischen Tradition und Zukunft gleichermaßen sowie zu einer großartigen Raumwirkung, das im neugotisch geplanten Dom zu Stein werden sollte, scheint durchaus einen ideellen Hintergrund auch für diese Messe zu bieten. Das bedeutete, dass Bruckner offenbar über die ideologischen Intentionen des Projekts nicht nur informiert war, sondern sie auch verstand und so verinnerlichte, dass er ein überzeugendes musikalisches Stilpendant dafür finden konnte. Der Kontext für diese Messe wäre also nicht im Cäcilianismus und den kirchenmusikalischen Reformanstrengungen zu suchen, sondern in der unmittelbaren Linzer Situation. Dafür spricht auch, dass der Linzer Diözesan-Kunstverein – Herausgeber der *Christlichen Kunstblätter*, die den Dombau mit zahlreichen Artikeln kunstgeschichtlicher Art begleiteten – Bruckner am 21. Oktober 1869, also wohl in direkter Reaktion auf die Erstaufführung der *e-Moll-Messe*, zum Ehrenmitglied ernannte (Briefe I, 113).

Wiederum waren die Besprechungen in *Linzer Zeitung* und *Linzer Volksblatt* ausgesprochen positiv. Der besondere Eindruck, den die Musik auf

alle Anwesenden gemacht habe, wurde ebenso hervorgehoben wie die besondere religiöse Intensität. Habert stand auch von persönlichen Aussagen nicht ab und berichtete: »Als die letzten Akkorde [des *Gloria*] verklungen waren, stand ich da, und hätte gerne so recht von Herzen geweint, denn diese zwei Sätze, Kyrie und Gloria hatten mich mächtig ergriffen. Ich sehnte mich allein, ungesehen zu sein, um meinen Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Das muß eine gute Musik sein, die eine so mächtige Wirkung, so edle Gefühle hervorzubringen imstande ist. Mit Verehrung sah ich auf den Kompositeur, der die Aufführung leitete, von dem ich bei dieser Gelegenheit das erste Werk hörte« (zitiert nach Taub 1987, 83). Der Kritiker des *Volksblattes* teilte diese Empfindung implizit, wenn er als das flehende Subjekt im *Agnus* ein »gegen die unendliche Gottheit in Nichts zerfallende[s] Ich«, die zerknirschte, andächtig betrachtende Seele bestimmte (ebd., 88f.).

### 3. Messe f-Moll (WAB 28): Sinfonie mit Gesang

Wie die zweite ging auch die dritte Messe aus einem Auftrag hervor: Nach der erfolgreichen Wiener Erstaufführung der *d-Moll-Messe* 1867 bestellte der Hofkapellmeister Herbeck bei Bruckner ein neues Werk für seine Institution. Bruckner komponierte noch in Linz ab September 1867 für ein gutes Jahr an dem Werk, das dann freilich erst am 16. Juni 1872 uraufgeführt wurde. Die Widmung wurde Anton Ritter Imhof von Geißlinghof, einem Förderer im Obersthofmeisteramt, angetragen. In dem entsprechenden Brief an Imhof kündigte Bruckner an, die Messe sei »großartig angelegt« und er gebe sich mit ihr »höchste Mühe« (Briefe 1, 75). Die orchestral-sinfonische Anlage und die enorme Dauer von ungefähr einer Stunde müssen also wohl als »imperial« verstanden werden. Das Werk stellt den Höhe- und Endpunkt von Bruckners Messenschriften dar und knüpft in Stillage, Formgebung und der sinfonischen Eigenständigkeit der Instrumentalstimmen an das mit der *d-Moll-Messe* erprobte Modell an.

Die Entstehungsgeschichte der dritten Messe ist untrennbar verbunden mit wichtigen Lebensereignissen: Zwischen den Auftrag aus Wien und den Beginn der kompositorischen Arbeiten traten

der Nervenzusammenbruch und Bruckners Kuraufenthalt in Bad Kreuzen. In den September 1867 fiel überdies Sechters Tod, der Bruckners Anstrengungen, eine Anstellung in Wien zu finden, ein konkretes Ziel und offenbar auch den Anstoß gab, mit der Komposition zu beginnen. In die Zeit der Fertigstellung der Messe fallen dann die Berufungen zum Nachfolger Sechters am Konservatorium (Juli 1868) und zum unbesoldeten Hoforganisten (Anfang September). Es ist folglich kein Wunder, dass der zuerst bei Göllicher-Auer hergestellte Zusammenhang zwischen Bruckners Genesung und dem Beginn der Arbeiten an der Messe immer wieder zitiert und gar zum eigentlichen Antrieb für die Komposition überhöht wird. Dazu fügt sich auch die häufig zitierte Anekdote, Bruckner habe die Idee zum *Benedictus* in der Weihnachtsnacht empfangen. Doch mit Blick auf Bruckners Messenschriften (und für die Sinfonien gilt das letztlich auch) fungierte die tiefe psychische Krise weniger als eine Zäsur denn als ein retardierendes Moment, nach dem Bruckner den eingeschlagenen Weg nur umso konsequenter fortsetzte.

Erstmals ist mit dieser Messe das Problem der Fassungen und Revisionen verbunden, das für Bruckners Sinfonik dann so erhebliche Auswirkungen zeitigen sollte: Wohl aufgrund von Kritik und Verständnisproblemen, die bei ersten Proben im Winter 1868/69 geäußert worden waren, entschied sich Bruckner noch vor der Erstaufführung für Kürzungen und Umarbeitungen. Zu einer Aufführung kam es dann erst nach Bruckners Orgelreisen und den weit fortgeschrittenen Arbeiten an der *Zweiten Sinfonie*. Er mietete 1872 für die Aufführung in der Augustinerkirche das Wiener Opernorchester und dirigierte ebenso wie bei der Folgeaufführung in der Hofkapelle selbst. Weitere Revisionen folgten 1876 (Bruckner verbesserte die Periodisierung aller drei großen Messen), sowie 1877 und 1881 im Zusammenhang mit weiteren Aufführungen in der Hofkapelle, wobei es jeweils um die Instrumentierung bzw. Faktur des *Credo* ging. Die Version von 1881 gilt als zweite und authentische Fassung, während spätere Überarbeitungen der Instrumentation zumeist von Bruckners Schüler Josef Schalk durchgeführt wurden und auch – ohne dass Bruckners Zustimmung dazu als gesichert gelten kann – in den Partiturdruk der Messe von 1894 einfließen.

Die einzelnen Sätze der Messe wurden ausweislich der autographen Datierung weitgehend in ihrer üblichen Reihenfolge komponiert – besonders lange dauerte lediglich die Fertigstellung des *Gloria* –, allerdings wurde das *Credo* als erstes in Angriff genommen. Erstmals vertonte Bruckner auch die Intonationen des Priesters im *Gloria* und *Credo*, was u. a. Auer als Hinweis auf eine von Anfang an in Erwägung gezogene Konzertdarbietung verstand (Auer 1927, 143).

Der Umstand, dass Bruckner die Komposition mit dem *Credo* begann, ist nicht nur ein Detail der Entstehungsgeschichte, sondern der Schlüssel zur Anlage des ganzen Werks, das in der Tat als eine Credo-Messe bezeichnet werden kann. Dafür sprechen nicht nur die in die »Et vitam«-Fuge einmontierten »Credo«-Rufe, die ein eher konventionelles Moment von Credo-Messen darstellen, oder der ein Drittel der ganzen Messe einnehmende Umfang des Satzes, sondern besonders die motivischen Vor- und Rückbezüge, die sich aus dem *Credo* durch das gesamte Werk ziehen (dazu erstmals Kurth 1925, 1236–1262). Im Mittelpunkt stehen dabei die Terz und vor allem die Quarte.

### Kyrie

Das *Kyrie* beginnt mit einem Streichervorspiel, das bereits das Hauptmotiv der Messe, eine von einem gelangten Anfangston absteigende Quarte (mit dem Halbton zumeist vor dem letzten Ton), vorträgt und durch die Umkehrung sogleich in einen motivischen Entwicklungs- und Ableitungsprozess verwickelt (siehe Motivtabelle).

Mit Blick auf das *Credo* haben wir es hier mit dem Krebs oder der Umkehrung des zweiten Themen-Motivs zu tun. Besonders das »Christe«

und der zweite »Kyrie«-Abschnitt des in A-B-A'-Form vertonten Satzes verlaufen in mehreren Steigerungsbögen, die zusammen auf den gehaltenen Höhepunkt ab Takt 113 zulaufen. Das erste *Kyrie* nimmt mit seinen drei dynamisch an- und wieder abschwellenden Anrufungen formal deutlich Bezug auf den liturgischen Textvortrag. Der zweite Ruf bringt die bislang nur im Bass erklangene Umkehrung des Quartmotivs erstmals in der Oberstimme. Die Begleitmotivik ist flexibel, eine selbstständige Rolle spielen vor allem Figurationen in den Violinen. Der Ausdruck changiert zwischen Demut, Dringlichkeit und der Hoffnung auf Erhörung.

Beim »Christe« findet die übliche Charakterveränderung und Subjektivierung der Bitte statt: Zu einem Violinsolo und Holzbläserlinien tragen die ersten zwei Rufe nur Sopran und Alt unisono, dazu Solo-Bass und -Sopran vor. Die Harmonik ist vor allem am Anfang nach C-Dur aufgeheilt. Das Hauptmotiv besteht aus einer fallenden kleinen Terz und einem Sekundschrift aufwärts. Erst beim dritten »Christe«-Ruf ab Takt 49 wird die melodische Richtung aufwärts gewendet, und zwar mit einer rhythmisch variierten Version des Quartmotivs und zu aufwärts gerichteten Skalenfigurationen der Streicher. Der vierte »Christe«-Ruf bildet den Höhepunkt des B-Teils, der mit Takt 67 eine Art Plateau erreicht, das durch gleich bleibende bewegte Begleitfigurationen und Taktwiederholungen gehalten wird, ehe es nach und nach ausläuft und Takt 74 im Pianissimo die veränderte Reprise des *Kyrie* einsetzt. Für den gegenüber dem A-Teil intensivierte Ausdruck sind zunächst die Achtelfigurationen der Violinen sowie eine synkopische Figur in den Holzbläsern verantwortlich. Beim zweiten »Kyrie«-Ruf kehrt

Motivtabelle 3: 3. Messe f-Moll

**1. Kyrie**

T. 13f. *p*

S. Ky - ri - e Ky - ri - e

T. 25f. *f*

T. 38f. *pp* Solo

S. Chri - ste Chri - ste Chri - ste

T. 49ff. *f* *mf dim.* *p*

T. 97ff. *ff* *dim.* *p*

S. 1 Ky - ri - e, e - lei - - i - son

**2. Gloria**

T. 1ff.: Gloria-Motivik

T. 13ff.

S. 1 *ff* Glo - ri-a in ex-cel - sis De - o Lau - da - - muste be-ne-di - ci-mus te

T. 238ff.: Fugenthema und obligate Kontrapunkte

S. A - men, a - men

A. A - men

T. In glo - ri-a De - i Pa - tris a - men

**3. Credo**

Choral-Credo I

T. 1ff.

S. Et in u (num Dominum) Cre - do, cre - do in u - num De - um

T. 438ff.: Thema der Credo-Fuge

S. et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

**4. Sanctus**

T. 2f.

T. 12ff.

S. *p* Sanc - tus *ff* Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth!

**6. Agnus Dei**

T. 1ff.

VI. I

T. 9ff.

T. 19ff.

Solo

S. Ag - nus De - - i mi - se - re - re mi - se - re - re

T. 67: Beginn des »Dona«

T. 107ff.: Schluss der Messe

Ob. 1.

Ob. 1, 2 *p* *a<sub>2</sub>* *decresc. >*

Ob. 1. *pp*

T. 75f.

*p decresc.*

S. Do - na

S. do - na - no-bis pa - cem.

sich das Quartmotiv wiederum um (mit phrygischem ersten Sekundschritt), ein Crescendo setzt ein, und nach und nach schrauben sich die Rufe vom *f* bis zum *gis* zum Fortissimo-Höhepunkt hinauf, bei dem die Geigen zu Sechzehntel-Skalen übergehen. Das »eleison« bringt eine Kadenz nach H-Dur, von der aus ab *fis* ein zweiter Anstieg beginnt und bis zum *as* reicht, ehe das »eleison« nach As-Dur einmündet. Der dritte Steigerungsbogen nimmt die *Kyrie*-Motivik des vorangegangenen Abschnitts auf (der vierte Ton stellt statt eines weiteren Abwärtsschritts einen Quartsprung aufwärts dar). Bass- und Sopransolo treten erneut zum Chor hinzu, bis ein durch vor allem durch Quartaufsprünge dynamisiertes weiteres Höhepunkts-Plateau erreicht ist (auf Ces-Dur). Ein weiterer *Kyrie*-Passus bildet eine Art Nachklang und führt über Anklänge in den Singstimmen zum absteigenden Quartmotiv zurück, das über unisonen c-Deklamationen durch die Streicher wandert.

### *Gloria*

Das *Gloria* beginnt im Chor mit einer wörtlichen Vorwegnahme des *Credo*-Anfangs, während der gleichzeitig erklingende Quartabstieg in den Oboen auf die zweite Themenhälfte bezogen ist, und weist die übliche vierteilige Anlage auf: Zwei im Duktus und der Motivik ähnliche schnelle Teile in C-Dur umrahmen das breit ausgeführte, langsame »Qui tollis« in d-Moll. Coda-artig schließt sich eine Fuge über »In Gloria dei patris. Amen« an. Im A-Teil baut Bruckner die Unterscheidungen zwischen Lob/Ruhm und Anbetung/Dank geradezu systematisch aus, indem er beiden Aspekten ein in Deklamationsart, Lage, Dynamik und Begleitmotivik unterschiedliches musikalisches Modell beigibt und diese dann entsprechend den Textmarkierungen alternieren lässt. Beim »Gratias« tritt dabei erstmals eine Solo-Passage hinzu. Der Chorvortrag ist weitgehend homophon-deklamierend, das erste Unisono zu »unigenite« eindeutig wortbezogen. Wiederum entstehen so, namentlich durch die Multiplikation eintaktiger Begleitmuster, relativ statische Expressions-Plateaus. Der facettenreiche Text wird in einzelne Bilder unterteilt, die dann eins nach dem anderen musikalisch vorgestellt werden. Für musikalischen Zusammenhang sorgt vor allem der zumeist in

Achteln durchlaufende Bewegungspuls. Das »Qui tollis« ist dem Text entsprechend dreiteilig nach dem Schema AA'B angelegt und durchmisst – wie die kontemplativen Abschnitte zumeist – verschiedene Intensivierungsphasen. Die Harmonik ist, insbesondere bei theologischen Schlüsselwörtern, chromatisch-expressiv. »Peccata« und »miserere« werden durch ein ähnliches, in Achteln absteigendes Melisma hervorgehoben, bei »suscipe« kommt es zu einem ersten Höhepunkt, der bis auf das folgende »Qui sedes« ausgeweitet wird. Das letzte »miserere« knüpft in der Motivik (kleiner Sextsprung abwärts, absteigende Achtelkette) an das erste an, ist aber affektiv vom verhaltenen Flüstern bis zum emphatischen Aufschrei geweitet. Die Reprise wird vom Solo-Sopran im Aufgriff des »Gratias«-Modells angestimmt, womit erneut das Wechselspiel von gedämpften und lauten Passagen mit ihren eigenen Begleitfiguren beginnt, obwohl dem Text nun entsprechende Hinweise fehlen. Ein emphatisches Mittel der Textdeklamation ist das Unisono bei »in gloria dei patris«, wo die Silbe »glo-« fünf Takte lang in hoher Lage ausgehalten wird.

Die großartig angelegte Fuge verläuft neuerlich weitgehend auf einem expressiven Plateau, lediglich der zweite thematische Ansatz ab Takt 292 führt zu einer Schluss-Steigerung, die sich in einem dreifachen Forte, unisoner Deklamation in langen Notenwerten sowie unisonem Vortrag weniger, taktweise wiederholter Begleitfiguren im Orchestertutti Bahn bricht. Das viertaktige Hauptthema, das von Anfang an mit zwei verschiedenen Amen-Motiven (Oktavsprung abwärts bzw. Septsprung aufwärts und Rückführung in die Quarte) kontrapunktiert wird, exponiert in seiner ersten Hälfte einen Oktav-, Quint- und Septsprung, in der zweiten Hälfte folgen zwei aufsteigende große Terzen, deren wichtige kontrapunktisch-motivische Funktion sie als weiterer Anklang an die *Credo*-Thematik ausweist. Die unablässige Einsatzfolge verdichtet sich nach einiger Zeit, Umkehrungen, Abspaltungen und Engführungen treten als weitere Momente der Steigerung hinzu. Bemerkenswert ist der Amen-Schluss des ersten Durchlaufs, der als absteigende Sequenzfolge kleiner Sekunden vertont ist, woraus sich eine Kette dissonanter und in keiner funktionalen Beziehung stehender Akkorde ergibt (T. 283 ff.).

### *Credo*

Im *Credo* erklingt dann endlich das Haupt-Motiv der Messe in seiner Grundgestalt, und zwar bereits zur eigentlich dem Priester vorbehaltenen Intonation. Im Terzaufstieg, mit dem das Motiv beginnt, mag man zudem eine Reminiszenz an das beinahe in allen Strophen des gregorianischen Credo I präsenste Kopfmotiv sehen. Damit ist die zentrale, Inhalt und Anlage der gesamten Messe bestimmende Bedeutung dieses Satzes nachdrücklich herausgestellt. Die Konzeption des ebenfalls in C-Dur stehenden Satzes ist offenkundig an die in der *e-Moll-Messe* gefundene Lösung angelehnt: Das Hauptmotiv passt sich dem jeweiligen Text flexibel an und dient so zum Vortrag sämtlicher Bekenntnisinhalte, auch dies in gewissem Sinne ein Choralelement. Durch die aufwärtsstrebende Melodik, Paukenschläge, parallel geführte Trompeten und das Orchestertutti wird es triumphal überhöht. Im Bass laufen ununterbrochene Viertel als einigendes Band durch den gesamten Allegro-Teil. Gleichzeitig bleibt Platz für individuellen Wortausdruck: Bei »factorem coeli et terrae« schert die Standardmelodie zunächst nach oben aus (»coeli«), um dann bei »terrae« in die Unteroktave zu fallen. Zu »Filius dei« erscheint das Motiv nach Moll verfärbt und bringt so einen für Bruckner typischen Akzent. Kontrastierende, wiederum wortdarstellende Formulierungen etwa zu »visibilium omnium...« und »ex Patre natum...« fungieren zudem als strukturelles Decrescendo, von dem sich der Fortissimo-Neuansatz des Kopfmotives umso strahlender und formal klarer abhebt. Bei »Deum de deo« wird der Chor geteilt. Der erste trägt im Fortissimo die christologische Aussage vor, der zweite wiederholt den Passus als Echo im Pianissimo. Das Unisono zu »consubstantialium patris« und der mehrere Takte lang ausgehaltene Ton zu »omnia« stellen weitere regelmäßig bei Bruckner zu findende Mittel der Wortillustration dar. Das »descendit de coelis« wird als Überleitung zum langsamen Mittelsatz breit und durch die unisono auf-, dann absteigenden Skalen im Orchester geradezu imitativ auskomponiert.

Das mit E-Dur terzverwandte und *Moderato misterioso* überschriebene »Et incarnatus« ist eine ausgesprochen feinsinnige Gestaltung des christlichen Glaubensgeheimnisses der Menschwerdung:

Die Holzbläser sorgen mit leise gestoßenen Akkorden für einen Klanguntergrund, über dem sich Soli von erster Violine, Bratsche und Sängern entfalten. Der instrumentale Bass schweigt bis zum »et homo factus est«. Der Tenor trägt den Satz bis »Maria virgine« zunächst allein in einer empfindungsvollen Melodie vor, wiederholt ihn dann, wozu der Frauenchor hinzutritt. Bei »Maria virgine« – zu dem der Chor gleichzeitig »de spiritu sancto« singt, was eine schöne Andeutung der Verkündigungsszene ist – blüht die Harmonik auf, ehe sie beim »incarnatus« kurz in die Sphäre der B-Tonarten wechselt. Mit dem »incarnatus« beginnt überdies eine synkopische Achtelfigur in den beiden Solo-Streichern, die auch die mehrmaligen Wiederholungen des »homo factus est« und den Kreuzigungs-Passus begleiten. Das »Crucifixus« beginnt in Es-Dur, dunkelt dann aber zunehmend ein. Besonders das »passus« wird im Wechsel von Solo-Bass und Chor mehrfach wiederholt, dabei orchestral und melodisch zunehmend reduziert, bis es in einem zum Largo verlangsamten a-capella-Satz ausklingt, dem – wie schon in der *e-Moll-Messe* – aequalartige Posaunentakte folgen.

Wiederum komponiert Bruckner das Herzstück des *Credo* als ein affektives Andachtsbild aus, das den Gläubigen die Versenkung in die Erniedrigung und das Leiden Christi erlauben soll. Zugleich strebt er aber den musikalischen Nachvollzug der geschilderten Ereignisse in ihrer Prozesshaftigkeit, vor allem der Menschwerdung selbst und des Leidens und Sterbens an, wozu er kompositorische Effekte wie harmonische Umfärbungen, auf- und abschwingende Begleitmotivik sowie auskomponierte Decrescendi symbolisch auflädt.

Die Auferstehungsepisode in E-Dur ist dann weniger prozessual – das orchestrale Crescendo zu Beginn ist wiederum knapp gehalten – denn als neuerliche Plateaubildung entworfen. Akkordische Deklamation, Pauken, Blechbläser und besonders der inneren Bewegtheit der statischen Akkorde dienende Figurationen in Streichern und Holzbläser suchen einmal mehr den Hörer mit dem Eindruck des Wunderbaren und der Majestät Gottes zu überwältigen. Die Wiederkehr Jesu lässt durch Rückung nach d-Moll und eine unisone Drehfigur der Holzbläser das Majestätisch-Strahlende ins Schreckliche kippen (verminderter Septakkord über *as* beim letzten »Venturus« T. 247 f.), wo-

durch bereits auf das Weltgericht gedeutet wird. Das »Judicare« ist in Rufe der einzelnen Chorstimmen aufgefächert und wird von wiederholten Bläserfanfaren in Anspielung auf die Posaunen des jüngsten Tages begleitet.

Wie gewohnt setzt die Reprise mit »Et in spiritum sanctum« ein. Davon abgesetzt wird der Abschnitt ab »qui cum patre et filio«, wodurch dieses *Credo* einen besonderen Akzent auf den Heiligen Geist setzt: Verlangsamt zum *Moderato* setzt zu einer reinen Streicherbegleitung sukzessive das Solisten-Quartett mit derselben melodischen Phrase ein. Das »simul adoratur« trägt der Chor *pianissimo* in zwei unisonen Strängen zu einem Streichtremolo vor. Ein Crescendo führt zum »conglorificatur«, das die Solisten – wieder *piano* – übernehmen und bis zum »locutus est per prophetas« fortführen. Das nächste Fortissimo-Plateau beginnt mit dem Bekenntnis zur katholischen Kirche, wiederum weitgehend unisono und zu lebhaften Instrumentalfigurationen gesetzt. Mit »et exspecto« kehrt Bruckner zur Satztonika zurück und knüpft in der Instrumentation und der majestätischen Haltung wiederum an den ersten Motivkomplex an. Das »mortuorum« ist diesmal besonders stark abgesetzt, da der Klangstrom unvermittelt abbricht, zwei Takte lang nur ein leises Paukentremolo erklingt, ehe die vier Silben unisono *a cappella* in ganzen, chromatisch von *c* nach *as* absteigenden Noten gesungen werden.

Der fugierte Schlussabschnitt zum »Et vitam venturi saeculi. Amen« ist als groß angelegter Steigerungsprozess entworfen: Die einzelnen, das *Credo*-Thema melodisch wiederaufnehmenden Vorträge des Textes fügen zunächst jedes Mal eine Stimme mit einem neuen Kontrapunkt hinzu, ehe ein erster Teil mit mehreren thematischen Einsätzen kommt, dem sich andere Variantenbildungen anschließen. Dazwischen treten jeweils homophon und im Fortissimo vorgetragene doppelte »Credo«-Rufe, die in Rhythmus, Habitus und der Begleitung wiederum auf das Haupt-Motiv zurückgreifen: eine ausgesprochen eigenständige Bezugnahme auf die Tradition der sogenannten Credo-Messen. Nach einer Zäsur beginnt mit einem kurzen Duett von Sopran- und Bass-Solo der Schlussteil, der noch einmal unisono und eingehüllt in einen aus dem »Resurrexit« übernommenen Tutti-Klang das »Credo. Amen« zum Erklin-

gen bringt. (Über Unterschiede der Fassung von 1881 gegenüber dem Autograph und der Erstaufführungsversion von 1872 informiert das Vorwort der Eulenburg-Ausgabe von Hans Redlich.) Sowohl Kurth (Kurth 1925, 1247) als auch Auer (Auer 1927, 160) standen nicht davon ab, diesen Satz als den Höhepunkt der Geschichte der katholischen Kirchenmusik zu bezeichnen.

### *Sanctus*

Das ebenfalls in C-Dur gesetzte *Sanctus* schlägt zunächst einen Ton entrückter, lichtvoller Heiligkeit und Transzendenz an: Die Bässe schweigen, das Akkordfundament bieten Oboen und Klarinetten, während die Violinen und Flöten verschiedene Motivlinien ineinanderweben. Getrennt voneinander fügen die Frauen- und Männerstimmen unisono je drei stets um eine Sekunde heraufversetzte »Sanctus«-Rufe über basaler Quart- bzw. Oktavmotivik hinzu, die an den »Christe«-Teil des *Kyrie* erinnert. Taktschwerpunkte bleiben unbeachtet, so dass neuerlich ein schwebender, der Zeit enthobener Duktus entsteht. Das »Dominus Deus« ist ein plötzliches, geradezu epiphanieartiges Fortissimo-Ereignis mit Akkord-Deklamation, parallelen Blechbläsern und aufwärtsrauschenden Streicherskalen, das wiederum die *Credo*-Terz in sich fasst. Homophon-prächtig ist auch das »Pleni sunt coeli« in F-Dur aufgefasst, aus dem unmittelbar, durch ein Sopran-Solo eingeleitet, das »Hosanna« hervorgeht. Durch den Wechsel zum Dreiertakt und die gehende Achtel-Begleitung erhält dieser Passus einen regelmäßigen, rasch bewegten Rhythmus.

Mit einem Streichervorspiel, in dem die empfindungsvolle Melodie bei den Celli liegt, beginnt das zunächst in der Tonika-Parallele As-Dur stehende, dann in einem weiten Bogen nach F-Dur leitende *Benedictus*. Mit der Cello-Melodie heben auch nacheinander die Solisten an, bis zum Bass-Solo der Frauenchor mit einem Wechselnoten-Gegenmotiv einsetzt. Ein drittes sich durch den Satz ziehendes Motiv erklingt erstmals Takt 41 in der ersten Violine und wird unmittelbar danach dem Solo-Sopran übertragen. In Takt 59 beginnt mit ihm ein zweiter Abschnitt des Satzes, wenig später tragen es die allein spielenden Violinen mehrmals sequenziert hintereinander in seiner



Umkehrung vor, das harmonische Fundament wird durch zahlreiche Alterationen verfremdet, bis Takt 75 die ohne Solisten auskommende Reprise einsetzt, die von einem Streichernachspiel beschlossen wird. Das folgende *Hosanna* stellt neuerlich eine exakte Wiederholung des ersten dar.

### *Agnus Dei*

Das *Agnus Dei* schließlich fasst die christliche Kernthematik von Schuld, Passion und Erlösung – abgesehen von den üblichen Mitteln wie Wandel von Moll nach Dur und thematischen Rückgriffen auf die vorhergegangenen Sätze – in eine Art musikalischen Essay über die Quarte und andere Tonsymbole. Erste Violine und Flöte tragen einzeln und insgesamt dreimal ein eintaktiges Motiv vor, das aus einem Quartsprung und einem anschließenden (verminderten) Quartgang abwärts besteht. Mit Takt 4 geht das Motiv für einige Zeit in den Bass über, wo es diastematisch zwar verändert wird, doch Rhythmus und Quartabstieg erhalten bleiben. Auch die beiden Schlusstakte des Vorspiels exponieren in der Oberstimme die absteigende Quarte. Wenn dann der Chor – getrennt in die unisono gesetzten Frauen- und Männerstimmen – einsetzt, bewegt sich die Melodik zunächst zwar eher im Terz- und Quintraum, auffällig sind dann vor allem die kleinen Terzen zu »Qui tollis«, doch das den Solisten übertragene »Miserere« ist ein harmonisierter Quartaufstieg, wobei die erste Quarte nur vermindert, die zweite rein ist. Die aufsteigende Quarte findet sich auch zu Beginn des *fortissimo* gesetzten Chor-Abschlusses des ersten Rufes. In c-Moll (bei Verrückung der Gesangspartien um eine Sekunde herauf oder herab) folgt eine Wiederholung des Abschnitts. Der dritte Ruf intensiviert die Bitte durch Forte-Beginn, die polyphone Auffächerung des *Agnus*-Motivs, Textwiederholung und Sechzehntelfiguren der Streicher und Durchbruch zu C-Dur beim letzten »Agnus Dei« (T. 63).

Mit dem nach Dur verwandelten ersten *Kyrie*-Motiv des Quartabstiegs hebt dann der »Dona«-Abschnitt in den Holzbläsern an. Bereits Takt 71 erscheint das Motiv ebendort in seiner aufwärts strebenden Umkehrung und wird danach auch in die Vokalstimmen eingeführt. Ein emphatischer Abschnitt mit Orchestertutti und Solo-Sopran

zusätzlich zum Chor kommt bei Takt 87 zu einem Halt auf Es-Dur. Ein a-cappella-Einschub fungiert als retardierendes Moment, bis drei sich dynamisch steigernde »Dona«-Rufe einen letzten Fortissimo-Höhepunkt zur Streicherfigurationen und Bläserakkorden erreichen, der in einem weiteren Ruf ausklingt. Das letzte Erscheinen des absteigenden Quartmotivs in der ersten Flöte und ungetrübtem F-Dur ganz zum Schluss der Messe – nachdem es aufsteigend im Chor zur Bitte von »dona« und »pacem« erklingen war – mutet nachgerade wie eine himmlische Antwort und die gnädige Gewährung der so innig vorgetragenen Bitte an, wobei Bruckner sich die sphärische Konnotation der Flöte ebenso zunutze macht wie den Gestus der herabschwebenden melodischen Linie und der Dur-Auflösung.

Der besondere, sinfonische Charakter dieser Messe, aber auch ihre enorm hohen technischen Anforderungen prädestinierten das Werk geradezu für eine Konzertaufführung. Dennoch blieb das Stück zunächst weitgehend auf die Hofkapelle beschränkt (Bruckner führte es, je mit eigenen Einlagen, zwischen 1872 und 1884 mindestens achtmal dort auf; für 1877 ist eine Aufführung in Ofen bezeugt). Ab 1890 engagierten sich Bruckners Bewunderer im Wiener Wagner-Verein für das Werk und brachten zunächst, zum Jahreschluss 1890, eine konzertante Aufführung mit zwei Klavieren zustande. 1893 folgten dann gleich zwei Aufführungen mit Orchester (am 25. März und am 28. Dezember) und ein Jahr später setzte der Dirigent Wilhelm Gericke das Werk für das erste Gesellschaftskonzert der Philharmoniker auf den Spielplan, als Ehrung zu Bruckners 70. Geburtstag. 1894 erschien der Erstdruck der Messe in Partitur, der freilich etliche Eingriffe Josef Schalks, des Dirigenten von 1893, konserviert.

### Zum Verhältnis von Messe und Sinfonie bei Bruckner

»Bruckners Messen sind die Vorhallen zu dem unendlich sich weitenden Freilichtdome seiner Symphonien.« Mit dieser Aussage eröffnete Auer seine Besprechung der drei großen Messen Bruckners (Auer 1927, 85) und gab damit einer Überzeugung Ausdruck, die in der Bruckner-Forschung omnipräsent ist. Kaum ein Text über seine Sinfo-

nien kommt ohne mehr oder minder ausführliche Hinweise auf motivische, harmonische oder habituelle Verwandtschaften zu den Messen aus. Umgekehrt werden Auseinandersetzungen mit den Messen grundiert von der Idee, hier die Wurzeln von Bruckners ganzem späteren Schaffen, ja, gleichsam die textierten Urformen seiner sinfonischen Themen vor sich zu haben. Freilich werden Diagnosen von Motiv-Übernahmen wohl etwas zu übereifrig gestellt. Und kaum je fragt man genauer nach dem Status eines solchen »Zitats«: Ist es ein intentionaler, semantisch oder *œuvre*konstituierend gemeinter Bezug oder eher ein Reflex personalstilistischer Einheitlichkeit?

Für ein solches Verständnis leitend ist zum einen der tatsächlich ungewöhnliche schaffensbiographische Umstand, dass Bruckner wohl der einzige Komponist sein dürfte, bei dem eine beinahe ausschließlich und zum Schluss ambitioniert der geistlichen Musik gewidmete Phase von einer beinahe ebenso ausschließlich auf die Sinfonik konzentrierten abgelöst wurde. Zum anderen ist das Bild des überfrommen Bruckner, zumindest in der älteren Forschung, derart dominant, dass man sich seine Hinwendung zur weltlichen Instrumentalmusik im Grunde genommen nicht erklären konnte und daher bereitwillig Zuflucht nahm zu der Idee, die Sinfonien seien nichts anderes als textlose Messen und die Fortführung des geistlichen Komponierens mit den Mitteln der absoluten Musik. Je nach der ideologischen oder ästhetischen Verankerung eines Autors wird der grundsätzlich teleologisch gedeutete Übergang vom Messen- zum Sinfonischschaffen entweder als Befreiung von der Textfessel, als Ablegen der religiösen Zwangsjacke und als Offenbarung des eigentlichen Selbst oder aber umgekehrt als religiöse Überhöhung der Sinfonie interpretiert. Die ästhetische Überzeugung vom Primat der absoluten Musik hat an den entsprechenden Konzepten keinen unerheblichen Anteil.

Tatsächlich ist es unleugbar, dass Bruckner seinen Personalstil wesentlich in den Messen entwickelte und sich hier zum ersten Mal die zentralen Grundgestalten seines musikalischen Ausdrucksspektrums finden: die Gegensatzpole von ekstatischem Ausbruch, lyrisch-innigster Versenkung und Schmerzenskontemplation, das Mittel des pulsierenden, durch repetitive, ostinate Motive innerlich

bewegten Ereignisplateaus, das Denken in immer höher wogenden Steigerungsbögen, der plötzliche Abbruch und Neuanfang, überhaupt der Uranfang aus einer minimalen musikalischen Keimzelle und die Prinzipien der Motivbildung und Instrumentation. Andere Merkmale teilen beide Gattungen, ohne dass in jedem Falle die Spender- und die Empfängergattung sicher zu bestimmen wären: Dazu gehört vor allem die motivische Verknüpfung der einzelnen Sätze im Sinne einer zyklischen Großform, besonders der Rückbezug des Finales auf den Kopfsatz, eine formale Strategie, die in Bruckners Messen-Lösungen freilich eine unmittelbare religiöse Evidenz entfaltet. Und was eine Beschäftigung mit den Messen tatsächlich lehren kann, ist Bruckners ausgeprägtes tonsymbolisches Denken, das sicherlich auch in seinen Sinfonien eine Rolle spielt und somit ein sicherer Hinweis darauf ist, dass Bruckner sein Komponieren nicht auf rein musikalische Strukturprozesse um ihrer selbst willen reduziert wissen wollte, sondern sein Gestaltungsinteresse auf die musikalische Epiphanie ideeller Gehalte – auf Sinnstiftung im weitesten Sinne also – konzentrierte.

Offenkundig nahm Bruckner beide Gattungen in ihrem kompositorischen Anspruch und ihrem Gehalt als ähnlich wahr. Immerhin scheint er nie versucht zu haben, für beide getrennte stilistische Haltungen zu entwickeln. Die mehrsätzige monumentale Großform zeugt ebenso dafür wie das große, geradezu Alles umspannende Spektrum der expressiven Charaktere und die enorme Ernsthaftigkeit. Es darf auch nicht vergessen werden, dass Bruckners zunächst in den Messen Gestalt gewinnender kompositorischer Neubeginn nicht zuletzt durch die sinfonischen Studien bei Kitzler vorbereitet wurde, wie überhaupt die Kompositionsgeschichte beider Gattungen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert miteinander verbunden war. Man könnte also überlegen, ob die Konzeption dreier groß angelegter sinfonischer Messen und die dabei nötige Orientierung an religiöser Semantik, theologischer Symbolik und zeitlicher Suspendierung ebenso wie dramatisch-narrativer Prozessualität Bruckner dabei half, für ihn grundsätzlich gültige Motiv- und Formbildungsprinzipien sowie expressive Modelle zu entwickeln. Immerhin war die Formbildung vor dem Unterricht bei Kitzler sein kompositorisches Hauptproblem gewesen.

Wenn Bruckner sich aber letztlich doch mit allergrößtem Nachdruck der Sinfonie zuwandte, so wohl auch darum, weil das hier zur Verfügung stehende viersätzliche Verlaufsmodell seinem musikalischen Gestaltungswillen eher entgegen kam als das einer sechssätzigen, relativ buntscheckigen und teilweise redundanten Messe. Das kyriehafte Anfangen erscheint ihm dabei auch in der Sinfonie als plausibel. Ebenso ist der Themenkontrast des Kopfsatzes im *Gloria* mit seinen zwei gegensätzlichen Gestalten vorgeprägt. Die so typische Überlagerung von Gruppenbildung und einem alles überziehenden dynamischen Formverlauf scheint dabei vor allem an *Gloria* und *Credo* erprobt. Die auch in Bruckners Sinfonik nicht unzutreffend als Verklärung benannten Momente entspringen ideell aus dem »Dona nobis pacem«. Im Adagio finden sich Haltungen aus den Christus-Passagen von *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* und *Benedictus* verbunden. Was ihm die Messe jedoch nicht gestattete, war ein Charakter wie der in seinen Scherzo-Sätzen jeweils pointiert explizierte sowie ein triumphaler Tutti-Schluss. Beides war ihm aber offenbar, so legen es jedenfalls die Sinfonien nahe, ein fundamentales kompositorisches Bedürfnis.

Wie konkret Motivübernahmen oder allgemeinere musikalische Verwandtschaften in diesem veränderten Kontext noch als semantisch aufgeladen verstanden werden müssen, oder ob sich der eindeutig christlich-katholische Bezugsrahmen zu einem weltanschaulich allgemeineren und abstrakteren Bekenntnisgestus im Sinne von an beiden Orten vorkommenden Satzüberschriften wie »misterioso«, »feierlich«, »majestoso« erweiterte, kann kaum abschließend geklärt werden (zum Religiösen in Bruckners Sinfonik vgl. Wiora 1988 und Steinbeck 1999). Zudem darf nicht vergessen werden, dass in den frühen Sinfonien die zitathaften Anklänge an die neue Erfahrungswelt von Wagners Musikdramatik den Motivanleihen aus der eigenen Kirchenmusik an Quantität kaum nachstehen. Da aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Sinfonie, und zwar gerade auch als »absolute« Musik, ohnehin zu einem zentralen Medium für weltanschauliche Bekenntnisse und staatspolitische Stellungnahmen geworden war, würden entsprechende Gehalte die Gattung wohl kaum überstrapazieren.

## Liturgische Einzelwerke

### Gradualien und Offertorien: musikalische Andachtsbilder

Den wichtigsten Anteil liturgischer Musik neben der Messe stellten die Proprienkompositionen dar. Von den vier möglichen Stücken wurden im 19. Jahrhundert im Grunde ausschließlich nur Graduale und Offertorium polyphon vertont. Während das Graduale als genetisch ältester Proprientext seinen Platz nach der Epistellessung bzw. vor dem Alleluja hat, begleitet das Offertorium die Gabenbereitung. Beide schaffen im Rahmen des Messablaufs Raum für Betrachtung und Gebet. Beim Offertorium spielt zudem der Aspekt, einen relativ umfangreichen stillen Handlungsvollzug musikalisch zu überbrücken, eine Rolle. In Bezug auf die musikalischen Abläufe vermittelt das Graduale zwischen Gloria und Credo, während das Offertorium direkt vor dem Sanctus steht.

Zwar hätte auch das Stundengebet, insbesondere die Vesper Gelegenheit für die Aufführung ambitionierter und groß besetzter mehrstimmiger Werke gegeben, doch hat Bruckner daran entweder kaum ein Interesse gehabt oder keine Aufträge erhalten. Das einzige größere Vesper-Stück ist sein noch in St. Florian entstandenes *Magnificat* WAB 24, das Traumihler gewidmet wurde und zwischen 1852 und 1855 mehrmals, hauptsächlich an Marientagen, aufgeführt wurde. Die Besetzung mit Trompeten, Pauken und Streichern, Chor und Solisten, sowie das Fugen-Finale dokumentieren den solennen Charakter des Werks.

Bruckner komponierte Proprienstücke – von den Einlagen in seine Kronstorfer *Messe für den Gründonnerstag* WAB 9 und dem vierstimmigen *Ave Maria* WAB 5 einmal abgesehen – nur in Linz und Wien, wenngleich einige der Stücke als Aufträge für St. Florian entstanden. Zu den Gradualien gehören die drei *Christus factus est* (für Gründonnerstag und das Fest der Kreuzerhöhung; 1844, 1873 und 1884), *Locus iste* (Kirchweih und für ein Patrozinium der Jungfrau Maria; 1869), *Os justi* (Fest für einen Kirchenlehrer; 1879) und das *Virga Jesse floruit* (anstelle des Graduale an einem Marienfest in der Osterzeit; 1885). Oft ist das Alleluja in die Komposition mit einbezogen. An Offertorien wären zu nennen *Affertur regi* (am Fest einer Jungfrau und Märtyrerin; 1861), zwei *Inveni David*

(für einen Bekenner und Papst; 1868 und 1879). Die drei ebenfalls als Offertorien verwendeten *Ave Maria* (zu Marienfesten; 1856, 1861 und 1882) stellen eine Besonderheit dar, insofern sie jeweils den vollen Gebetstext präsentieren – das liturgische Proprium hingegen endet bereits nach »fructus ventris tui« – und zwei von ihnen Geschenke Bruckners an ihm nahestehende Personen waren. Das stellte aber offenbar kein zeremonielles Problem dar. Überhaupt ist für das 19. Jahrhundert von einer ziemlich weitgehenden Flexibilität in Bezug auf die Textauswahl für das Proprium auszugehen; die entsprechenden Stücke waren tatsächlich oft nichts weiter als »Einlagen« (siehe als einzige umfangreiche Studie zur Proprienkomposition im 19. Jahrhundert Krombach 1986). Bei Bruckner gilt das freilich nicht für seine Wirkungsorte St. Florian und Linz: Soweit rekonstruierbar, standen die gewählten Einlagen hier in einem unmittelbaren Bezug zum jeweiligen Tag. Erst bei den Aufführungen von Bruckners Messen samt eigenen Einlagen in Wien erscheint der Bezug bisweilen gelockert, etwa, wenn zusammen mit der *d-Moll-Messe* 1867 mit *Afferentur* und *Ave Maria* eigentlich zwei Offertorien erklangen, oder am 9. September 1884 zur *f-Moll-Messe* auch das *Christus factus est* und *Os justi* gespielt wurden. Hier überwog offenbar bereits die konzerthafte Anmutung eines reinen Bruckner-Programms die konkrete liturgische Funktion der Musik.

Neben ihrer liturgischen Funktion scheint Bruckner die entsprechenden Werke immer wieder auch als persönliche Aussage oder Widmung verwendet zu haben: So markiert das vierstimmige *Ave Maria* als Geschenk an Traumihler seinen Abschied von St. Florian, während sein siebenstimmiges Pendant das Erstlingswerk seiner Rückkehr ins freie, selbstbestimmte Komponieren ist. Das dritte *Christus factus est* schenkte er seinem Schüler Oddo Loidol zu dessen Primiz am 2. Mai 1885 in Kremsmünster (Briefe I, 275).

Ähnlich wie für die Messen und die Sinfonien etablierte Bruckner eine Art Normalform für seine kleineren geistlichen Chorwerke, die Parameter der Formbildung ebenso umfasst wie solche der Textdarstellung, Harmonik und des dynamischen Verlaufs. Die auffälligste, in ihrer kompositionsgeschichtlichen Querständigkeit allerdings noch gar nicht zur Kenntnis genommene musikalische Be-

sonderheit von Bruckners kleineren liturgischen Einzelwerken ist ihre – mit ganz wenigen Ausnahmen – rein chorische Anlage. Dabei hatte die Proprienkomposition seit dem 18. Jahrhundert denselben Weg wie die Messkomposition beschritten, war also eine genuin instrumentenbegleitete, konzertierende Form. Die Aufführung unbegleiteter Stücke war weitgehend auf die Fastenzeiten beschränkt und auch dort nicht bindend. Die verschiedentlich zu findende Erklärung mit einer Nähe zu den Cäcilianern trifft weder ideologisch noch sachlich zu. Bruckners persönliche Abneigung gegen die ästhetischen Prämissen der Cäcilianer ist bekannt. Überdies pflegte Bruckner die a-cappella-Motette von Anfang an und somit schon lange bevor vom Cäcilianismus überhaupt die Rede war. Und sein weitgehend homophoner, dabei harmonisch avancierter und ausdrucksstarker Chorsatz erinnert höchstens in der Anlehnung an die alten Tonarten und nicht-funktionalen Akkordfolgen an das vokalpolyphone Ideal der entsprechenden Reformer.

Ähnlich wie die Messen werden auch Bruckners Motetten immer wieder als klingende Zeugen seiner besonderen, sich in der Musik subjektiv äußernden Frömmigkeit angerufen. Doch scheint es durchaus möglich, die Parameter des sich hier niederschlagenden religiösen Empfindens in der allgemeinen Frömmigkeitshaltung der Zeit und anderen religiösen Kunstformen wiederzufinden. Lieblichkeit versus Überwältigung, historisierende Traditionsanspielungen, Personalisierung von Gebet und Gottesdienst sind nur einige der Schlagworte, die hier Aufschluss geben könnten (erste Gedanken dazu bei Kirsch 2001). Auch die für Bruckners geistliche Musiksprache immer wieder in Anschlag gebrachte Kennung »mystisch« müsste wohl auf ihre Bedeutung und Relevanz im 19. Jahrhundert allgemein befragt werden, ehe man sie als rein subjektivistisches Stilmerkmal einordnet.

#### *Ave Maria* WAB 5, 6 und 7

Erhellend für Bruckners reifes Motetten-Ideal ist ein Vergleich der beiden seine Studienzeit umrahmenden *Ave Maria* WAB 5 und 6: Beide haben die Tempobezeichnung »Andante« und sind in F-Dur gesetzt. Das frühere ist vierstimmig. *Colla parte*

läuft die Orgel mit. Das Satzbild ist bewegt polyphon. Im Abstand von anderthalb Takten setzen die Stimmen mit einem viertaktigen, rhythmisch und melodisch bewegten Thema auf den Text der Anrufung ein. Jeweils im zweiten Thementakt tritt in zwei anderen Stimmen eine homophone Deklamation desselben Textes in Achteln als Gegenfigur hinzu. Die folgenden Zeilen von »gratia plena« bis »ventris tui« sind einem Alt- und einem Sopran-Solo anvertraut. Zum »Jesus«, das dreimal vorgetragen wird, verlangsamt sich das Tempo und der Chor singt (ohne die Orgel) plagale akkordische Fortschreitungen mit einem emphatischen Höhepunkt auf dem dritten Ruf, der das Stück in die tonartlich ferne Sphäre von Es-Dur und As-Dur entrückt. Im normalen Tempo schließen sich dann unter Binnenwiederholungen zwei Durchläufe der das Gebet abschließenden Bitte im gesamten Chor an, wobei die Oberstimme zunächst selbstständig über dem homophonen Satz verläuft. Im Bereich von »nobis peccatoribus« kommt es zur Einrückung nach c-Moll.

Die noch um zwei Takte kürzere siebenstimmige Vertonung mutet demgegenüber auf den ersten Blick wie ein künstlerischer Rückschritt an: Der Satz ist fast durchweg homophon deklamierend, mit Generalpausen nach einzelnen Textphrasen und ohne jede rhythmisch-melodische Prägnanz. Stattdessen geht es Bruckner – und das wird für alle seine folgenden geistlichen Chorstücke gelten – um eine ausgesprochen klare Art der Textdarstellung und um die Verlagerung des Ausdrucks in Dynamik und Harmonik: So beginnen die drei Frauenstimmen mit den drei Phrasen des Engelsgrußes in nur sanft dynamisch moduliertem Piano. Der Klang bleibt auf F-Dur liegen, lediglich die halben Noten erhalten eine d-Moll-Farbe, damit aber eben keinen harmonischen Entwicklungsimpuls. Bei »benedicta tu in mulieribus« brechen sie plötzlich, zu dem ersten Dominantakkord und zur ersten betonten Dissonanz, ins Forte aus. Die Phrase endet in der reinen Oktave c–c, womit harmonisch die Dominante, symbolisch aber vor allem der Grund für das »benedicta« enthüllt ist, nämlich Mariens Reinheit. Nach dieser Darstellung der weiblichen Sphäre Marias (wobei man den Frauenchor natürlich auch als klangliche Evokation der Engelsstimme verstehen kann), präsentiert der vierstimmige Männerchor

in derselben kurzgliedrigen Phrasierung die männliche Sphäre Jesu (»et benedictus fructus ventris tui«). Wiederum gibt es – wie auch im letzten, Luise Hochleitner gewidmeten *Ave Maria* WAB 7 für Altstimme und Tasteninstrument von 1882 – drei Jesus-Rufe in langen Notenwerten, der erste nur in den Männerstimmen, der zweite klanglich heraufgerückt in den vier Alt- und Tenor-Stimmen, der dritte im Fortissimo und vollstimmig. Die Seligpreisung Mariens wird so von derjenigen Christi übertroffen. Und auch die Harmonik – zu »Jesus« wird ausschließlich A-Dur gesungen – ist ein Symbol der Menschen- und Gottesnatur zugleich: Bei »fructus« beginnt eine durch minimale chromatische Verschiebungen verlaufende Modulation, die den verminderten Akkord der siebten Stufe mit noch dem C-Dur zugehörigen Quart- und Sekundvorhalt in einen nur durch die Terz *dis* angedeuteten H-Dur-Akkord verwandelt (dessen Grundton an dieser Stelle schon wieder in die tonartfremde kleine Septime und Sekunde aufgespalten ist), dem ein E-Dur-a-Moll-Pendel folgt, bis das über einen regulären Quintfall im Bass erreichte A-Dur das Ziel dieser Verwandlungen offenbart. Die funktionsharmonische Verbindung zwischen der Marien- und der Christus-Tonart fasst symbolisch das Mutter-Sohn-Verhältnis, während der mediantische Bezug zugleich die überhöhte, göttliche Natur Jesu andeutet. Das klangfarbliche und melodische Aufsteigen der Rufe und der plötzliche Fortissimo-Ausbruch fungieren zugleich als musikalisch vermittelte Schau Gottes, die blitzhafte Vision seiner herrlichen Präsenz.

Die zweite Texthälfte – wiederum zweimal vorgetragen – bringt zunächst eine doppelchörig vorgetragene, sich vom Mezzoforte zum neuerlichen Fortissimo steigernde Anrufung Mariens, die harmonisch nach F-Dur zurückführt und auf »Dei« über B-Dur, verminderte Sept-Non-Klänge und C-Dur lang ausschwingt. Die Bitte um Fürsprache ist im Piano gehalten, beginnt allein in den Bässen und entfaltet sich dann in aufgelockerter Homophonie über einem Orgelpunkt auf c. Die Todesstunde und die dann eintretende Fürbitte Mariens werden besonders durch eine chromatisch von a bis c aufsteigende Basslinie sowie die damit verbundene Aufhellung der Harmonik um zwei Grade auf dem Quintenzirkel (B-Dur zu

C-Dur) ausgedeutet. Die verkürzte Wiederholung der Bitte legt eine besondere Emphase auf das ausgefaltete »nobis«. Das »Amen« ist als plagale Kadenz gesetzt und betont damit noch einmal die eigentümlich bedeutungsvolle Harmonik.

In diesem kurzen Stück sind, ähnlich wie in der drei Jahre später entstandenen ersten Messe, alle von nun an für Bruckners Motetten charakteristischen Stilmomente enthalten: die äußerste Reduktion der musikalischen Mittel, der klare, geradezu blockhafte Aufbau, die Verwendung der Harmonik zur Ausdeutung des Wunderbaren und Geheimnisvollen, das unvermittelte Nebeneinander von kontemplativer Versenkung, andächtiger zeitenthobener Schau eines heiligen Bildes und plötzlicher Ekstase (zu den beiden Polen Versenkung und Ekstase als Darstellungsziele von Bruckners Motetten siehe Kirsch 2001). Im Fokus von Bruckners musikalischen Betrachtungen stehen dabei im Grunde ähnlich wie in den Messen das Geheimnis des Wesens Jesu und die besondere Rolle Marias, sowie – je nach Text – das Heilige überhaupt. – Bruckner hat das Stück außerordentlich geschätzt, es z. B. bei seiner Bewerbung um den Posten am Mozarteum einstudiert und wiederholt seiner ersten Messe als Einlage beigelegt.

*Afferentur regi virgines* WAB 1 und  
*Inveni David* I WAB 19

Ein zugleich mit dem *Ave Maria* (WAB 6) 1861 entstandenes Werk, das Offertorium *Afferentur regi*, ist auf einen weiteren Marien-Text komponiert und insofern ein für das Linzer Marien-Patrozinium bestimmtes Werk. Seine Erstaufführung fand allerdings am 13. Dezember 1861 in St. Florian statt. Wiederum im marianischen F-Dur exponiert dieses Stück jedoch einen imitatorischen Stil und setzt an Phrasenhöhepunkten und generell zur Verstärkung *colla parte* einen Posaunenchor ein. Das Kopfmotiv (Quintsprung abwärts, Quartsprung aufwärts) dient zur Abschnittsbildung, indem es auch die Phrasen ab »proximae eius« und »adducentur« sowie die Schlussphrase prägt. Dazwischen ist – nach dem einzigen Fortissimo-Höhepunkt zu »afferentur tibi in laetitia«: eine kurze Vision der himmlischen Freuden – ein kontraintuitiv zurückgenommener, thematisch freier Passus zu »exultatione« eingefügt. Die ekstatische Vor-

wegnahme himmlischen Jubels, und dann auch die Einführung Mariens in den Tempel Gottes, des Königs, bleibt hier in der Ferne der Ankündigung und gewinnt keine klingende Präsenz.

Das *Inveni David* ist ein Stück nur für Männerchor und Posaunenunterstützung und wurde von Bruckner der Liedertafel »Frohsinn« 1868 für die jährliche Messe zu ihrem Gründungsfest gewidmet. Der Text entstammt dabei dem für diesen Tag – 10. Mai als Gedenktag des heiligen Bischofs Antonius – vorgesehenen Messformular. Das dem Graduale folgende Alleluja ist hier *fortissimo* als ausgedehnter Schlussteil mitvertont.

*Locus iste* WAB 23

Das *Locus iste* – ein Kirchweih-Graduale – wurde als Einlage zur 2. Messe und somit ebenfalls für die Einweihung der Votivkapelle des Neuen Domes in Linz komponiert. Es kam in Linz aber erst einen Monat später, am 29. Oktober 1869, zur Aufführung. Bruckner hat es mindestens 1876, 1877 und 1881 zusammen mit dem *Ave Maria* und seiner dritten bzw. ersten Messe auch in der Hofburgkapelle aufgeführt. Zusammen mit dem dritten *Christus factus est*, *Virga Jesse floruit* und *Os justi* nahm es Rättig 1886 in seinen Druck mit vier Gradualien Bruckners auf.

Vierstimmig a cappella und in der kurzgliedrigen homophonen Setzweise des *Ave Maria* beginnt es mit dem mehrmaligen, sich steigernden und wieder beruhigenden Vortrag des Kerngedankens: »Dieser Ort ist von Gott gemacht«. Kadenz fallen auf d-Moll, G-Dur, C-Dur, G-Dur. Die Oberstimme lockert die akkordische Deklamation durch eine fließend-melodiöse Führung auf. Wie meist sind Wiederholungen, zumal steigernde, als Sequenz angelegt. Der emphatische Höhepunkt des Stückes liegt bei »inaestimabile sacramentum«, also dem »unschätzbaren Geheimnis«: Hier gestaltet Bruckner eine um mehr als eine Oktave aufsteigende, harmonisch von g-Moll über B-Dur nach A-Dur führende viertaktige Forte-Phrase, die um eine große Sekunde heraufversetzt im Fortissimo wiederholt wird. Die Hinführung in fremde harmonische Sphären dient hier wiederum der Darstellung göttlicher Geheimnisse. Die mehrmalige Wiederholung von »irreprehensibilis est« (»er ist ohne Tadel«) stellt durch Pianissimo-Vorschrift,

tieferer Lage, engen Ambitus, Dreistimmigkeit und harmonische Auflösungen erst in der zweiten Takthälfte nicht nur einen Kontrast zum Vorhergehenden dar, sondern expliziert einmal mehr die bei Bruckner häufig zu findende Idee, dass sich das Heilige nicht einfach nur triumphal oder in fast tonloser Anbetung erschließt, sondern in der dialektischen Verbindung beider Ausdruckswerte und gerade auch dem durch den plötzlichen Umschlag ausgelösten Schock. Der Passus ist über eine chromatisch absteigende Unterstimme gesetzt, was zur nicht-funktionalen Alternation von terzverwandten Dur- und Moll-Akkorden führt (H-Dur, g-Moll, A-Dur, f-Moll). Danach schließt sich eine am Ende verlängerte Reprise des ersten Teils an. Den eigentlich vor der Wiederholung stehenden Fürbitten-Vers hat Bruckner nicht vertont.

#### *Christus factus est* II und III WAB 10 und 11

Der Text des *Christus factus est* scheint Bruckner in besonderer Weise zur Beschäftigung mit der Erlösungstat Christi herausgefordert zu haben (zu seinen drei Vertonungen dieses Textes Fellinger 1988). Dasjenige von 1873 (WAB 10) – es erklang erstmals zu Mariä Empfängnis in der Hofburgkapelle – gibt dem Chor einen Streicher- und Posaunensatz hinzu, wenngleich Bruckner die Weglassung der Violinen empfiehlt. Das Stück durchläuft eine grandiose Steigerung in den vier Abschnitten, in die Bruckner den Text geteilt hat. Auf den unisonen *p*-Vortrag des ersten Gedankens in d-Moll (»Christus ist um unseretwillen bis zum Tode am Kreuz gehorsam gewesen«) in Sopran und Alt folgt ein vierstimmig imitatorischer und nach A-Dur modulierender Passus (»Deshalb hat Gott ihn erhöht«) mit *forte*-Markierung und aufsteigender Linie beim letzten »exaltavit«. Wiederum *piano*, homophon in Chor und Streichern setzt der dritte Teil ein (»und er gab ihm einen Namen«) und führt über eine chromatische Basslinie zu einem ersten Chor-Orchester-Tutti – die Posaunen erklingen nur hier – in einem nicht voll bestätigten Des-Dur unter Verdoppelung der Chorstimmen. Der vierte Teil, das breit ausgeführte »der über allen Namen ist«, beginnt genau in der Mitte des Stücks. Unter Streicherbeteiligung baut es sich dreimal sukzessive von unten nach oben zu voller

Klanggewalt auf. Orgelpunkte auf *as*, *b*, dann eine Basslinie von *fis* bis *d* führen in großem Bogen zur Zieltonart D-Dur, in der das Stück nach einer wieder nur vierstimmig a cappella gesungenen, decrescendierenden Wiederholung des letzten Gedankens schließt. Diese Steigerungsverläufe sind gleich in mehrfacher Hinsicht symbolisch aufgeladen: Schon die schiere Länge des Abschnitts stellt die Bedeutung der Erhöhung aus demütiger Selbsterniedrigung und Tod heraus. Der Klangaufbau bei gleichzeitigem Streben in die Höhe (*e*, *fis*, beim dritten Mal *a* als absoluter Hochtton des Werks) ahmt die Erhabenheit Christi nach, die harmonischen Ausweichungen verweisen auf die Unfassbarkeit des göttlichen Wesens. Schließlich entfaltet dieser Passus auch eine pastorale Funktion, indem er durch die dem Hörer geradezu aufgezwungene besondere Beschäftigung mit der Textpassage die Kontemplation und somit ein gedankliches wie affektives Realisieren des Vorge-tragenen ermöglicht.

Auch in Bruckners letztem *Christus factus est* WAB 11, das am 9. November 1884 in der Hofburgkapelle uraufgeführt und 1886 in den bei Rüttig erschienenen Gradual-Druck aufgenommen wurde, macht das »super omne nomen« mehr als die Hälfte der Komposition aus. Davor sind insonderheit das »oboediens usque ad mortem« (Textwiederholung, Synkopatio, schrittweisendes Fallen des Basses, Decrescendo, Absinken in die untersten B-Tonarten) und das »exaltavit« (aufsteigende Melodik, Erhebung in die Kreuztonarten) bedeutungsvoll auskomponiert. Das »super omne nomen« wird zunächst in drei Anläufen machtvoll bis zum Hochtton des ganzen Stückes (*a*) und dreifachen Forte gesteigert. Das an dieser Stelle erreichte A-Dur dient dann als Ausgangspunkt für ein allmähliches Verklängen des Stückes im dreifachen Piano und der das anfängliche d-Moll auflösenden Zieltonart D-Dur. Auch hier ist der Ausdrucks-Bogen wieder ausgesprochen weit gespannt, dienen ekstatische Überwältigung und stillste Einkehr gleichermaßen der Evokation des Heiligen. Zugleich durchläuft das Stück damit aber auch eine Betrachtungsfolge von allmählicher Einfühlung, Vision des Erhabenen und anbetender Betrachtung, wie sie wohl als prototypisch für die Andachtspraxis der Zeit gelten kann.

### *Os justi* WAB 30

Eine gewisse Sonderstellung unter Bruckners liturgischen a-cappella-Werken nimmt das *Os justi* ein: Einem Brief Bruckners an den Widmungsträger Ignaz Traumihler lässt sich entnehmen, dass es offenbar auf einen Auftrag seines ehemaligen Vorgesetzten zurückgeht. Traumihler war einer der wenigen österreichischen Kirchenmusiker, die sich relativ weit auf den Cäcilianismus eingelassen hatten, und darauf wollte Bruckner Rücksicht nehmen. So erläuterte er Traumihler in seinem Brief: »Wenn ich nicht irre, so wünschten H Regens von mir ein »*Os justi*«. Ich erlaube mir, solches zu übersenden, u war so keck, Euer Hochwürden es zu *dediciren*; (d. h. wenn Sie es annehmen.) [...] Sehr würde ich mich freuen, wenn *E H* ein Vergnügen daran finden sollten. Ohne # u b; ohne Dreiklänge der 7. Stufe; ohne 6/4 Akkord, ohne Vier- u Fünfklänge. Ich will es in der Hofkapelle Ende Oktober bei Gelegenheit der Aufführung meiner D Messe *executiren*« (25.7.1879; Briefe I, 182 f.). Aufgeführt wurde das Werk dann zuerst am 28. August, dem Festtag des heiligen Augustinus, der im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian einen Höhepunkt im jährlichen Festkalender bezeichnete.

Das überwiegend vierstimmige Stück weitet sich an besonderen Höhepunkten zur Achtstimmigkeit aus und folgt mehr als die anderen geistlichen Chorwerke Bruckners einer tatsächlich motettischen, also abschnittsweise verschieden komponierten Anlage: So ist der erste Satz zunächst akkordisch und melodisch wie harmonisch statisch gesetzt, zu seiner Wiederholung findet die erste Aufspaltung in die Achtstimmigkeit sowie – als gleichzeitiges Melisma zu »meditabitur« und »sapientiam« – in die Polyphonie statt. Mit »et lingua eius loquebatur iudicium« setzt ein ausgedehnter imitatorisch-polyphoner und insofern primär melodisch geprägter Abschnitt ein, der mit Achtelketten und sogar Sechzehnteln für eine Dynamisierung des Verlaufs sorgt. Wiederum homophon-akkordisch schließt sich der dritte Abschnitt an – der zu diesem Graduale gehörige Psalmvers »Lex dei eius in corde ipsius« –, der sich zu dem vielfach wiederholten »corde« polyphon auffaltet, um zur statischen Deklamation zurückzufinden, der in knapper Deklamation der Schluss-Satz folgt. Die ersten drei der vier Abschnitte durch-

messen je einen Crescendo-Decrescendo-Bogen. Das relativ längste Verweilen im Forte beim zweiten Abschnitt sowie das nochmalige Anschwellen zu dessen Schluss-Wort (»iudicium«) setzt hier zudem den Haupthöhepunkt des ganzen Stücks, was insgesamt zu einer ausgewogenen und in sich ausdifferenzierten Bogenform führt. Choraliter schließen sich eine Alleluja-Kadenz sowie der zum Tag gehörige Psalm-Vers *Inveni David* WAB 20 an, dem noch einmal das *Alleluja* folgt.

Als Reverenz gegenüber Traumihler ebenso wie als persönliche Vorliebe kann die Wahl des Lydischen als Tonart gelten. Sie ist freilich nur insofern verwirklicht, als *b* statt *b* erklingt. In der jeweiligen Ambitusgestaltung der Stimmen jedoch ist das modale Moment nurmehr vage erkennbar.

### *Virga Jesse floruit* WAB 52

Die letzte Gradual-Komposition, die Bruckner schrieb, ist wiederum ein Marienstück und war zusammen mit dem unmittelbar davor entstandenen *Ecce sacerdos magnus* WAB 13 als Einlage zur Wiederaufführung seiner *e-Moll-Messe* am 4. Oktober 1885 anlässlich des 100. Diözesan Jubiläums von Linz gedacht. Die erste Aufführung fand dann aber doch erst an Mariä Empfängnis in der Wiener Hofburgkapelle statt. Auch dieses Stück wurde 1886 in dem bei Rüttig erschienenen Gradual-Druck veröffentlicht.

Es weist noch einmal die üblichen Charakteristika des Brucknerschen a-cappella-Stils auf: Piano-Beginn in Moll (hier e-Moll), weitgehend homophoner Satz, klare Gliederung anhand der Textzäsuren, Heraufsequenzierung ganzer Textabschnitte, Steigerungsbögen mit einem Haupthöhepunkt, bei dem der dynamische und der melodische Höhepunkt mit einem besonderen harmonischen Ereignis zusammenfallen, weiter harmonischer Ambitus mit Passagen im B- und solchen im Kreuz-Tonartenbereich, plötzliche und eklatante dynamische Kontraste, Schluss in der gleichnamigen Dur-Tonart. Momente der Textausdeutung fallen hier etwa auf das »floruit« (Melismenbildung, aufsteigender Melodieverlauf, *crescendo* und Wendung nach Dur als Zeichen des Aufblühens), das die doppelte Natur Christi benennende »Deum et hominem« (weite Lage, auf- und absteigende Oktavlinien zu »Deum«, unisono in Mittel-



lage auf »hominem«), das die Zentralidee des Stückes benennende »pacem Deus reddidit« (lange Steigerung, von C-Dur aus erste Hinführung in die Kreuztonarten, dreifaches Forte bei der letzten Wiederholung von »pacem«). Ausgesprochen festlich-hymnisch ist das gut ein Drittel des Werks ausmachende finale »Alleluja« gestaltet, mit teilweiser polyphoner Auffächerung, mehreren dynamischen Höhepunkten, punktiertem Kopfrhythmus und schließlich dem befriedeten Verklängen im dreifachen Piano.

### Liturgische Stücke für Linzer Diözesanfeste

#### *Tota pulchra es, Maria* WAB 46

Das Werk ist, wie die meisten Marien-Stücke Bruckners, für Linz komponiert. Die Erstaufführung fand am 4. Juni 1878 in der Votivkapelle des Linzer Neuen Domes zur Feier von Bischof Rudigiers 25-jährigem Amtsjubiläum statt. Das schön ausgestattete und geschriebene Widmungsexemplar mit goldenem Widmungsaufdruck an Rudigier hat sich im Linzer Domarchiv erhalten. Als Textgrundlage fungiert das litaneiartige Gebet (und nicht die nur zwei Verse daraus verwendeten zwei Vesperantiphonen, wie in WAB und NGA zu lesen, die auch als Verse zu Graduale und Tractus in der Messe Verwendung finden) zur vorbereitenden Novene und dem Fest der unbefleckten Empfängnis, dem Patrozinium des Baus. Dieser Litaneibezug erklärt auch das Alternieren von Solo-Tenor und vierstimmigem Chor, zu denen an wenigen Stellen die voll registrierte Orgel hinzutritt; die Textaufteilung entspricht exakt derjenigen der Litanei.

Tragen Vorsänger und Chor denselben Text vor, schreibt Bruckner auch eine musikalische Wiederholung. Der erste Abschnitt, der auch in der Mitte des Werks zu »O Maria« wieder erklingt und eine veränderte Reprise einleitet, zitiert – diastematisch leicht verändert – die entsprechende Chormelodie in der Version der *Editio Medicea* (Graduale 1871, 355), auch der Quartsprung auf »et ma(cula)« zu Beginn der zweiten Zeile ließe sich als Allusion an den Choral verstehen. Auch die Zeilen »Tu gloria Jerusalem« und »tu laetitia Israel« beginnen auf demselben Ton wie der Choral und folgen ihm in den zwei, drei ersten Tönen. Weitere

direkte Anklänge an Chormelodik sind nicht zu finden, wenngleich der melodische Duktus und die modale Anlage namentlich der Solo-Phrasen hier ihr typologisches Vorbild haben.

Das »tota pulchra« ist musiksymbolisch repräsentiert in der gerundeten Melodik des Tenor-Solos, den reinen Dreiklängen, vor allem dem schön klingenden Sextakkord zu »pulchra«, und dem Wechsel vom auf zwei Oktaven gespreizten reinen *g*-Klang nach F-Dur über »Tota«, wobei die Mittelstimmen die Oktave *g-g* in der Mitte zu einem unisonen *c* schließen. Zur Apostrophierung Marias als »gloria Jerusalem« und »laetitia Israel« schwillt die Dynamik unvermittelt an, die Orgel setzt in vollen Akkordgriffen in strahlendem C-Dur ein und der Chor vervielfacht sich kurzzeitig bis zur drei Oktaven umfassenden Neunstimmigkeit – vielleicht eine aufblitzende Reverenz an die neun Engelschöre. Innig leise wird der Gesang bei der Anrede Marias als Anwältin der Sünder (Mollklänge und im Sopran eine absteigende, Dissonanzen erzeugende Synkopatio), mit dem der zweite, um Fürsprache bei Christus bittende Teil vorbereitet wird. Dieser bringt trotz der Aufgriffe aus dem ersten harmonische Versetzungen und Schärfungen, besonders in Richtung der B-Tonarten (Des-Dur bei »Mater clementissima«). Der Fortissimo-Höhepunkt hier fällt auf das erste »intercede pro nobis«. Die letzte Erwähnung Christi ist dann eine in sich kaum bewegte leise Deklamation auf E-Dur.

#### *Ecce sacerdos magnus* WAB 13

Diesem Werk liegt der Text des Responsoriums zum Empfang eines Bischofs zugrunde. Es ist also entgegen WAB und MGG<sub>2</sub> keine Antiphon. Mit Hinblick auf das hundertjährige Jubiläum der Diözese Linz wurde es vom dortigen Regens chori, Johann Baptist Burgstaller, bei Bruckner in Auftrag gegeben, der ihm das fertige, für Chor, Posaunen und Orgel gesetzte Stück am 18. Mai zusammen mit einigen Hinweisen auf Revisionen an der zu diesem Anlass wiederaufgeführten *e-Moll-Messe* zuschickte (siehe Briefe 1, 264). Zu einer Aufführung kam es jedoch nicht.

Die Textstruktur ist bindend für den musikalischen Aufbau: Am Anfang stehen zwei selbstständige, je zweiteilige Verse. Der zweite (»Ideo jureju-

rando») wird auch als vierter und sechster Teil vorgetragen, was Bruckner durch identische musikalische Wiederholungen aufgreift. Die an fünfter Stelle stehende Doxologie setzt er syllabisch-choraliter und in Anlehnung an eine schlichte Choralmelodie, jedoch unter Umgehung der melodisch viel ausgreifenderen und melismenreichen Melodie des Responsoriums.

Dem Festcharakter und der Huldigungsfunktion des Stücks entsprechend beginnt es im Gegensatz zu fast allen anderen liturgischen Chorwerken Bruckners im dreifachen Forte. Die zunächst auf a-Moll einsetzende Deklamation wird zweimal heraufsequenziert und zielt in einem Paenultima-Melisma über c-Moll und f-Moll nach C-Dur. Der zweite Versteil ist durch Piano-Dynamik, imitatorisch-sukzessive Einsätze und das Schweigen der Posaunen charakterlich vom ersten abgesetzt, um den Inhalt – »der in seinen Tagen Gott gefiel« – hervorzuheben.

Der Refrainteil »Ideo jurejurando« dürfte eine der ekstatischsten Chorschöpfungen Bruckners außerhalb seiner Messen sein: Frauen- und Männerstimmen werden zu zwei Chören geteilt und zur Drei- bzw. Vierstimmigkeit aufgefächert. Jeder Chor deklamiert die Phrase für sich viermal in einem zweitaktigen Modell, wobei der Männerchor einen Takt später einsetzt und von den Posaunen begleitet wird, so dass man den Textbeginn insgesamt achtmal hintereinander hört. Die Textwiederholungen erfolgen zudem jeweils um eine Terz herauftransponiert, was einen jeder harmonischen Logik entkleideten (die Harmonien sind terzverwandte Moll-Dur-Folgen und enden wiederum auf C-Dur), überwältigenden Steigerungseffekt hervorruft. Der zweite Versteil bringt eine kurze Entspannung in nur vierstimmigem a-cappella-Gesang, dessen an das damals freilich noch gar nicht komponierte Gralsmotiv aus Wagners *Parsifal* erinnernde Schlusswendung häufig bemerkt worden ist, ehe das »in plebem suam« im lautesten Unisono beginnt und zu »su(-am)« in Sopran und Bass einen ekstatisch-synkopischen Oktavsprung aufwärts in das von Bruckner sonst nie geforderte *b* herauschleudert, von dem aus eine entspannende Abwärtsbewegung nach A-Dur einsetzt, auf dem der Vers ausklingt. Der dritte Vers ist vergleichsweise verhalten und wiederum unter Verwendung des »Grals«-Aufstiegs gestaltet,

jedoch mit der Betonung des »dedit illum«, so dass sich das wiederkehre »Ideo jurejurando« umso prächtiger davon abhebt.

In diesem Stück stehen für einmal nicht die Herrlichkeit Gottes oder das Geheimnis des Wesens von Christus oder Maria im Vordergrund, sondern die Verherrlichung eines Kirchenfürsten. Man kommt kaum umhin, es als ein Propagandawerk für den Linzer Bischof (zu dieser Zeit schon nicht mehr Rudigier, sondern der gerade inthronisierte Ernest Maria Müller) und die Diözese an sich zu hören und Bruckner einmal mehr in der Rolle des bischöflichen Linzer Festkomponisten zu finden.

### Hymnen und Choräle

Zu Bruckners kirchlichen Werken gehören schließlich noch etliche kleine, usuelle Stücke aus dem Randbereich der Liturgie. Die in der Mehrzahl sehr frühen *Tantum ergo*- bzw. *Pange lingua*-Vertonungen begleiteten als strophisch vierstimmig gesetzte Hymnen die Sakramentsverehrung. Der Schutzengelhymnus »*Iam lucis orto sidere*«, von dem Fassungen ohne und mit Orgel sowie eine späte, transponierte und für Männerchor eingerichtete existieren, wurde im letzten Linzer Sommer für die Schutzengelbruderschaft des Stiftes Wilhering komponiert, später aber auch den Schülern im Stift Kremsmünster zugeordnet und 1886 in der Familienzeitschrift *An der schönen blauen Donau* gedruckt. Zu den Hymnen zählen auch der Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* WAB 50 (um 1884) und Bruckners letztes geistliches Werk, *Vexilla regis* WAB 51 (1892). Der im Stil seiner a-cappella-Motetten stehende und St. Florian gewidmete dreistrophige Vesperhymnus zu Palmsonntag wurde ausweislich eines Briefes von Bruckner »nach reinem Herzensdrange komponiert« (7.3.1892; Briefe 2, 170) und ist ein letztes Beispiel für die oft als »mystisch« bezeichnete Verhaltenheit und Versenkung in Bruckners geistlichen Chorwerken.

Wenn Bruckner die meisten dieser Stücke auch nie zu seinen Werken im emphatischen Sinne gerechnet hat, so zeigen doch die teils mit dem Blick auf eine Veröffentlichung in den späten 1880er Jahren vorgenommenen Bearbeitungen und Neufassungen sowie die in das letzte Linzer Jahr fallende neuerliche Vertonung des *Pange lingua*

(WAB 33), dass Bruckner immerhin ein gewisses persönliches Interesse an ihnen hatte.

Mit dem *Pange lingua* ist überdies ein weiterer cäcilianischer Bezug verbunden, entschied sich Bruckner doch einmal mehr für eine modale Anlage (in diesem Falle für phrygisch), was die Aufmerksamkeit der Cäcilianer erregte. Franz Xaver Witt gab das Werk dann auch, wohl ohne Bruckners Wissen und Zustimmung, 1885 als Musikbeilage seiner Zeitschrift *Musica sacra* bei (S. 44), allerdings nicht ohne einige Eingriffe in Harmonik, Stimmführung und metrischen Verlauf vorzunehmen (beschrieben in NGA XXI, Revisionsbericht, 75), die Bruckner sehr ärgerten. 1888 veröffentlichte Witt das Stück noch einmal.

Doch auch die choralnahe Einstimmigkeit hatte für Bruckner eine gewisse Attraktivität (zu Bruckners kompositorischer Beziehung zum Choral vgl. Maier 1987 und Maier 1988). So entstand 1884 das *Salvum fac populum tuum* WAB 40 auf die Schlussverse des *Te Deum*, bei dem sich solistisch vom Bass vorzutragende, als »Choral« bezeichnete, doch frei komponierte Versanfänge mit Psalmtongeharmonisierungen im Falso-bordone-Stil und homophonen Abschnitten abwechseln. Über eine eventuelle Aufführung dieses seltsamen Stückes oder über einen möglichen (para-)liturgischen Kontext ist nichts bekannt.

Das wohl zur selben Zeit entstandene *Veni creator spiritus* WAB 50, dem im Autograph kein Text unterlegt und die irrtümliche Überschrift *Veni sancte [spiritus]* (das ist die Pfingstsequenz) beigegeben ist, hat in der Solo-Stimme die in F-(Dur) gesetzte und an den Verschlüssen leicht ausgezierte Chormelodie in ganzen Noten. Dazu tritt eine Orgelharmonisierung in Drei- und Vierklängen, wobei der Grundton des jeweiligen Akkordes fast immer auch im Bass liegt, was für Bruckner sonst nicht selbstverständlich ist. Auch hier herrscht über Intention oder mögliche Aufführungen völlige Unklarheit.

Einen Choralvortrag in gleich langen Notenwerten zu einer selbst erfundenen Melodie mit Orgelharmonien bringt auch das zwischen 1885 und 1888 entstandene *Ave Regina coelorum* WAB 8, die in der Fastenzeit zum Abschluss der Vesper oder Komplet zu singende Antiphon. Wiederum ist keine Aufführung zu Lebzeiten des Komponisten dokumentiert.

## Nicht-liturgische Werke

Bruckners geistliche Werke erschöpfen sich nicht in einem konkreten Bezug zu den liturgischen Ritualen von Messe und Stundengebet, sondern greifen immer wieder auch in die Sphäre des weltlichen Konzertes aus. Das gilt in besonderem Maße für die insgesamt fünf deutschen Psalmversionen und das *Te Deum*, das zu seinen erfolgreichsten Kompositionen überhaupt gehört. Die relativ große Präsenz geistlicher bzw. religiöser Werke in der außerkirchlichen Sphäre hängt mit der auch im 19. Jahrhundert und trotz allen liberalen und antikirchlichen Strömungen in Österreich noch immer ausgesprochen großen Rolle der Religion für Staat und Gesellschaft zusammen, die in der politisch propagierten Idee einer supranationalen, rein christlichen Monarchie gipfelte.

### Psalmen

Die christliche Tradition der mehrstimmigen Psalmversion hängt eigentlich mit dem Stundengebet und besonders mit dem Jahrhunderte hindurch ähnlich festlich wie die Messe gestalteten Vesper-Offizium zusammen. Das gilt auch für das 19. Jahrhundert noch, wie entsprechende Werke von Bruckners Zeitgenossen Robert Führer und Johann Baptist Schiedermayr belegen. Vor allem im protestantischen Raum etablierte sich aber auch die Vertonung deutscher Psalmen als liturgisch nicht konkret festgelegte geistliche Komposition. Als Beispiele wären hier Felix Mendelssohn Bartholdy oder Friedrich Schneider zu nennen.

Dass Bruckners Psalmen keine Offiziumskompositionen sind, zeigt sich in ihrer deutschen Textgrundlage, entnommen der päpstlich approbierten Vulgata-Übersetzung von Franz Allioli (zuerst Landshut 1851). Die Aufführungskontexte sind, soweit dies rekonstruiert werden kann, durchaus verschieden: Für die drei ab 1852 in St. Florian entstandenen *Psalmen* 22, 114 und 146 kann man vielleicht von einer Aufführung in den dort regelmäßig stattfindenden Stiftskonzerten ausgehen. Kurios ist der Umstand, dass zu den musikalischen Beständen von St. Florian eben der 22. *Psalm* op. 78 und der 114. *Psalm* op. 51 von Felix Mendelssohn Bartholdy gehörten, denen aber wegen der von der Vulgata abweichenden

Zählung der Luther-Bibel andere Texte zugrunde liegen. Bruckners *112. Psalm* entstand 1863 als letztes Studienwerk unter den Augen Otto Kitzlers und war entsprechend nie primär auf eine klangliche Realisierung hin geschrieben worden. Der nächste, erst 1892 folgende *150. Psalm* wurde mit Blick auf eine internationale Wiener Ausstellung geschrieben und am 13. November in einem Gesellschaftskonzert des Wiener Musikvereins uraufgeführt und stellt somit ein Werk dar, das dezidiert für die breiteste Öffentlichkeit bestimmt war.

Die beiden frühesten *Psalmen* 22 und 114 sind abschnittsweise durchkomponiert. Der *22. Psalm* (»Der Herr regieret mich, und nichts wird mir mangeln«) ist für vierstimmigen Chor und Solistenquartett mit Klavierbegleitung gesetzt, der *114. Psalm* (»Alleluja, Liebe erfüllt mich«) für fünfstimmigen Chor und drei Posaunen, die an besonderen Stellen eingesetzt werden und den insgesamt archaischen Charakter des Werkes unterstreichen. Beide Werke enden wie das zur selben Zeit entstandene *Magnificat* mit einer Fuge.

Dieselbe Formidee liegt auch dem *146. Psalm* (»Alleluja, lobet den Herrn, denn lobsingens ist gut«) zugrunde, doch erscheint dieser – dessen Datierung wegen fehlender autographischer Einträge und Aufführungsdokumente unsicher ist, aber wohl auch noch auf die St. Florianer Jahre angesetzt werden muss (Hawkshaw 1999 und NGA XX) – in einer ungleich umfangreicheren Ausführung und ist zu einer veritablen Psalmkantate mit selbstständigen Chor-, Rezitativ- und Arioso-Sätzen sowie einer ambitionierten Schluss-Fuge ausgebaut. Bruckner scheint hier ähnlich wie mit der *Missa solemnis* in einem Akt des Ehrgeizes versucht zu haben, umfangreich Zeugnis für seine mittlerweile erreichte Fähigkeit als Komponist abzulegen.

Der *112. Psalm* (»Alleluja, lobet den Herrn, ihr Diener, lobet den Namen des Herrn!«) ist das Abschlusswerk der Studien in Instrumentation und Formenlehre bei Otto Kitzler und wurde im Sommer 1863 abgeschlossen. Der Psalm ist doppelchörig angelegt und mit einem vollen Orchestersatz versehen. Die abschnittsweise Vertonung, bei der sich Bruckner teilweise wiederum des Mittels ostinat durchlaufender Begleitfiguren bedient, wird überwölbt von einer A-B-A-C-(A)-Form. Den dynamisch zurückgenommenen, leichter instrumentierten und die Doppelchörig-

keit zugunsten einer Trennung von Frauen- und Männerstimmen abändernden B-Teil machen dabei die je mit »Wer ist wie der Herr, unser Gott« beginnenden Verse aus, in denen Bruckner Raum für die musikalische Ausdeutung einzelner Wörter und Phrasen findet. Der C-Teil ist wiederum eine Fuge über das Alleluja mit eigenständigem Kontrapunkt in den Violinen.

Der Duktus des ausgesprochen klangschönen, zwischen vokalen und instrumentalen Stimmen idiomatisch unterscheidenden Werkes ist ganz offenkundig an Mendelssohn angelehnt, der Bruckner schon in St. Florian beschäftigte und einen wichtigen Platz im Unterricht von Kitzler einnahm (zu Bruckners Mendelssohn-Kenntnis vgl. Wessely 1975).

#### *150. Psalm* WAB 38

Der Komposition von Bruckners letztem Psalm liegt ein Auftrag des Dirigenten, Komponisten und Musikkritikers Richard Heuberger für eine Kantate oder Hymne zur Eröffnung der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien im Jahr 1892 zugrunde. Bruckner entschied sich von den zwei ihm angebotenen Texten für den *150. Psalm* (in der Luther-Übersetzung) »wegen seiner besonderen Feierlichkeit« (Göll.-A. 4/3, 231). Tatsächlich sind im Laufe der Musikgeschichte Vertonungen des letzten Psalms immer wieder zu besonders prächtigen und geradezu apologetisch gemeinten Verherrlichungen der jeweils modernsten Musik im Dienste des Gotteslobs geworden. Der Festcharakter wird durch die Tonart C-Dur, die große Orchesterbesetzung (doppelte Holzbläser, vier Hörner, drei Trompeten und Posaunen, Kontrabasstuba, Pauke und Streicher) sowie die gut ein Drittel des Stückes ausmachende Schluss-Fuge unterstrichen. Da das Werk nicht rechtzeitig zur Ausstellungseröffnung fertig wurde, das dann für die Uraufführung in den Blick genommene Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikereins abgesagt wurde, setzte der Dirigent Wilhelm Gericke das Werk auf das Programm eines Gesellschaftskonzertes der Philharmoniker, wo es am 13. November 1892 neben Werken von Schubert, Liszt, Strauss und Mendelssohn zur Aufführung gelangte. Aus der Entstehungsgeschichte ergibt sich mithin ein Kontext

für den erhabenen, geradezu bombastischen Ton des Stückes, der in die Sphäre spätgründerzeitlicher Wiener Selbstdarstellung und politisch gefärbter Männerchor-Bewegung führt, wie sie ein Jahr später auch den sozio-ideologischen Hintergrund für *Helgoland* (WAB 71) abgab.

Das Werk ist in seinem Stil, in Harmonik, Formaufbau, Höhepunktbildung und Instrumenteneinsatz ganz offenkundig an Bruckners spätem sinfonischem Schaffen (er arbeitete damals gerade am Beginn der *Neunten Sinfonie*) orientiert und ähnelt darin dem *Te Deum* (zu wichtigen Aspekten des Werks siehe Kirsch 1988). Die Form weist wegen der abschnittswisen Orientierung an den Textversen einerseits eine klare Gliederung auf. Andererseits verbindet Bruckner hier eine alle Teile überwölbende großartige Steigerungsanlage mit einer Bogenform. Das eröffnende 22-taktige *Halleluja* kehrt nach dem letzten Psalmvers Takt 143 wieder. Ab Takt 165 folgt eine Fuge über die Schlusszeile und ab Takt 229 beschließt eine nun wieder dem Text entsprechende weitere Reprise des *Halleluja* das Werk. Dazwischen gruppiert Bruckner den Rest des ersten mit dem zweiten Psalmvers zu einem lyrisch-innigen Abschnitt mit abschließender Steigerung, die zu den nächsten gemeinsam vertonten Versen 3 bis 5 führt. Damit reagiert Bruckner einerseits auf die Formvorgaben des Psalms: Das »Halleluja« ist gleichsam ein Vorspann vor den pro Vers je zwei Aufforderungen »Lobet ihn«, während der letzte Vers aus diesem Reihungsmuster ausbricht. Andererseits realisiert Bruckner hier aber auch den rhetorisch-inhaltlichen Verlauf des Textes: Denn während die Verse 1 und 2 jeweils »lobet ihn in ...« lauten, wechselt der Fokus ab Vers 3 zu »lobet ihn mit ...«. In der ersten Hälfte steht also die Vision Gottes in seiner himmlischen Herrlichkeit im Mittelpunkt und wird u. a. durch eine C-Dur-Fläche symbolisiert. In der zweiten richtet sich der Fokus dann auf die Gott mit den Mitteln der Musik lobpreisenden Menschen; Abschnitte, die Bruckner tonartlich äußerst bewegt und beständig modulierend vertont. Das »Halleluja« ist dabei zugleich eine Art Kürzestformel für den Inhalt, da es ja selber nichts anderes bedeutet als »Lobet Gott«. Der letzte Vers »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn« bringt eine bestätigende Zusammenfassung des Ganzen.

Die wichtigsten Motive des Werks finden sich

folglich gleich im Halleluja (siehe Motivtabelle): eine übergebundene halbe Note auf einem Hochtönen wird von drei tief(er) ansetzenden Achteln gefolgt. Dieser Motivkern prägt sowohl den Orchester- als auch den Chortext, die es alternierend, jedoch in verschiedener Konkretisierung und Fortführung vortragen, wobei in allen Fällen auch eine doppelte Punktierung eine Rolle spielt. Dass das Orchester und der Chor je im Unisono gesetzt sind, begründet nicht nur die Durchschlagskraft dieser Stelle, sondern ist wohl auch als Evokation des panharmonischen Weltenklangs zu verstehen: Instrumente und menschliche Stimmen tragen beide denselben Lobpreis vor. Der Rest des ersten Verses ist dynamisch deutlich zurückgenommen, zunächst in den Frauenstimmen imitatorisch eingeführt und mit verschiedenen selbstständigen Instrumental-Motiven begleitet. Dabei wird zum »Lobet« ein Quartsprung-Motiv eingeführt, das in transformierter Weise auch weitere Zeilenanfänge prägen wird: Vers 3 etwa bietet eine Umkehrung und in der zweiten Zeile eine Spreizung auf eine kleine Sexte.

Im selben verhaltenen Duktus wie Vers 1 beginnt auch der zweite Vers. Die erste Zeile wird vom hier dreistimmigen Frauenchor vorgetragen, die zweite, zurückgenommen ins Pianissimo, vom vierstimmig geteilten Männerchor. Bei dem Schlüsselwort »Herrlichkeit« bricht sich zu einem Dominantseptakkord ein Fortissimo Bahn, in dem sich beide Chöre zu einer achttimmig a cappella deklamierten Wiederholung der Zeile vereinen. Der nächste Abschnitt hat wieder ein bewegteres Tempo, setzt das Fortissimo fort und ist durch einen Orgelpunkt auf *g* sowie durchlaufende Achtelfiguren der Violinen musikalisch zusammengebunden. Weitere Motive kommen in den Holz- und Blechbläsern hinzu, vor allem ein auftaktiges Motiv mit einer Achtel-Triole und anschließender langer Note. Der wieder vierstimmige Chor deklamiert die Zeilen weitestgehend homophon. Der vierte Vers ist harmonisch durch zwei chromatisch aufsteigende Linien im Sopran deutlich bewegter und durchläuft ein Crescendo. Auf dieses antwortet der fünfte Vers und sinkt in einem langen Decrescendo zweimal vom Hochtönen *a* herab, am Ende ganz ohne begleitende Instrumente, und schließt mit einer Kadenz in E-Dur.

Der sechste Vers folgt hier zunächst als weiterer

## Motivtabelle 4: 150. Psalm

Varianten des Hauptmotivs

*T. 1ff.*  
Orch.

*T. 2ff.*  
Chor.

*T. 10ff.*  
Chor.

Hal - le - lu - - - ja!

Hal - le - lu - - - - - ja!

»Lobet«-Motive

*T. 23ff.* *p*  
A.

Lo - bet den Herrn Lo - bet ihn in der Fe - ste

*T. 37ff.* *mf*

*T. 77ff.* *ff*  
S.

Lo - bet ihn mit Po - sau - - - nen lo - bet ihn mit Psal - ter und Har - fen

*T. 83ff.*

*T. 109*  
A.

Al - les, was O - dem hat

lyrisch-polyphoner Kontrastabschnitt: Ohne Bass und mit einer Kantilene der Solo-Violine fächert sich zweimal hintereinander der Vers auf, beim zweiten Mal um eine verminderte Terz heraufversetzt. Beim dritten Mal tritt noch ein Sopran-Solo mit melismenreicher Melodieführung hinzu, die ab dem zweiten Takt bereits auf die Streicherversion des Halleluja-Motivs Bezug nimmt. Auch dieser Abschnitt verklingt im A cappella, zum Schluss im Unisono auf einem *e*. Mit der folgenden Reprise des Halleluja ist der Psalmtext vollständig vertont. Die Wiederholung des letzten Verses in Fuge und Halleluja-Reprise ist eine rein ästhetisch begründete Zugabe, in der sich die Aussageabsicht und der hochgestimmte Ton des Lobpreisens noch einmal bündeln und zum ekstatischen Höhepunkt steigern.

Das Fugenthema ist ausgesprochen unsänglich erfunden: Auf einen Oktavsprung abwärts folgen ein um eine kleine Sekunde hinaufverrückter Oktavsprung nach oben und eine kurze Kadenzformel. Einige Instrumente laufen mit den Stimmen mit. Die beiden Violinen tragen selbstständige, intern aufeinander bezogene Kontrapunkte vor. Bereits mit der zweiten Durchführung werden

auch Diminutionen und Umkehrungen exponiert. Mit der dritten Durchführung ist der volle Orchesterklang erreicht, und die Stimmen setzen zusammen mit obligaten Kontrapunkten in engen Abständen ein. Der fünfte Themenansatz Takt 203 führt zu einer sich chromatisch heraufschraubenden Streicherfigur – eine in sich kreisende Quint-Quart-Brechung der Oktave, wie sie in Bruckners Sinfonik zu der Zeit üblich ist – rasch in die Homophonie. Und die motivischen Oktavsprünge werden ebenfalls in Orchester und Chor chromatisch bis zum Höhepunkt *b* hinaufsequenziert. Auf dem Hochtönen entlädt sich ein dreifaches Forte, von dem aus der Chor in einen D-Dur-Akkord herabsinkt. Immer noch erklingt die Streicherfigur, während sich im Bass, nun verkürzt auf Viertel, die Oktavsprünge fortzeugen.

Die nochmalige Wiederholung des Textes Takt 219 ff. erfolgt dann zu einem musikalischen Wiederaufgriff des fünften Verses Takt 97 ff., führt in einer noch einmal um eine kleine Sekunde heraufversetzten Wiederholung aber zur triumphalen Rückkehr nach C-Dur, auf dem der letzte Halleluja-Teil einsetzt. Hier ist der motivische erste Teil verkürzt zugunsten zweier lang gehaltener, in die

sich immer wiederholenden Orchestermotive eingebetteten Rufe, die Takt 239 sogar das hohe *c* erreichen. Zu Trompetenfanfaren, die aus dem Triolenmotiv hervorgehen, und dem unisonen Achtel-Motiv in Klarinetten, Fagotten und Streichern endet das Stück in einem pulsierenden C-Dur, eine ausgesprochen sinfonische Schlussgestaltung.

### *Te Deum* WAB 45

Das *Te Deum* wurde ausweislich der in Kremsmünster erhaltenen Skizzen im Mai 1881 entworfen und dann im September 1883 bis März 1884 vollständig ausgearbeitet. Damit fügt es sich zeitlich in den Beginn des letzten Schaffensschubs ab der *Sechsten* und besonders der *Siebten Sinfonie* ein, für die er die weitere Beschäftigung mit dem Werk zurückstellte.

Bruckners Freunde beim Wiener Akademischen Wagner-Verein setzten sich nachdrücklich für das Werk ein und initiierten eine Erstaufführung mit zwei Klavieren für den 2. Mai 1885. Bruckner dirigierte selbst. Bereits Ende des Jahres lag das *Te Deum* dann gedruckt vor. Und am 10. Januar 1886 fand die sinfonische Uraufführung durch die Philharmoniker statt. Dem Werk war ein unmittelbarer, internationaler Erfolg als Konzertstück beschieden und verschiedentlich fungierte es als »Türöffner« für den Sinfoniker Bruckner. Dennoch spielten die religiösen Assoziationen eine Rolle: Richard Hellmesberger plante, es bereits im November 1884 zur Feier der Erhebung des Wiener Erzbischofs Cölestin Josef Ganglbauer – 1876 bis 1881 Abt des Stifts Kremsmünster – in den Kardinalsstand in der Hofburgkapelle aufzuführen. Auf das offenkundige Interesse des Salzburger Domchordirektors Johannes Peregrin Hupfauf an dem Werk reagierte Bruckner mit dem Nachsatz: »Die größte Freude hätte ich, würde ichs einmal im herrlichen Dome *Salzburgs* ertönen hören!« (11.5.1885; Briefe 1, 262). Und Mahler setzte die erste und zweite Aufführung des Werks in Hamburg 1892 und 1893 je für den Karfreitag an.

Das *Te Deum* hat als liturgischer Gesang »pro gratiarum actione« – für Dankgottesdienste – eine bis ins Mittelalter zurückreichende Tradition als Herrschaftsmusik. Es erklang am Schluss von Messen für Siege, Krönungen, fürstliche Hochzeiten und andere politisch-dynastische Ereignisse,

also, wie der Kritiker der Orchester-Aufführung von 1886 schrieb, »in einem Moment, wo die öffentliche Meinung freudig erregt ist, etwa nach einem großen Staatsakte oder einem siegreich beendigten Feldzug« (*Wiener Fremdenblatt* vom 19.1.1886; zitiert nach Göll.-A. 4/2, 401). Aufgrund der habsburgischen Politik des Gottesgnadentums spielte das *Te Deum* auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine eminente Rolle in den politischen Zeremonien. 1881 konnte Bruckner das *Te Deum* von Hector Berlioz in Wien hören und schöpfte daraus vielleicht die Anregung für eine eigene Version, so jedenfalls der Bericht Göllicherichs (Göll.-A. 4/2, 141 f.). Ein äußerer Anlass zur Komposition scheint nicht vorgelegen zu haben; vielmehr ist zu vermuten, dass das *Te Deum* als eine religiös-politische, musikalisch traditionell ausgesprochen großartig angelegte Gattung Bruckner ganz grundsätzlich interessierte und seiner Ästhetik entgegenkam. Und bedenkt man, dass Bruckner in den 1870er und 1880er Jahren am Schluss seiner Orgeldienste in der Augustinerkirche verschiedentlich über das »Gott erhalte« improvisierte – den zweiten, nun direkt österreichischen monarchistischen Bekenntnisgesang also –, dann dürfte auch das Moment der politischen Demonstration eine Rolle dabei gespielt haben.

Bruckner indes hat das Werk verschiedentlich als weitgehend privates Frömmigkeitszeugnis zu etablieren versucht. So schrieb er an Hermann Levi über den Erfolg der Erstaufführung des *Te Deum*, »welches ich Gott widmete zur Danksagung für so viel überstandene Leiden in Wien« (10.5.1885; Briefe 1, 259). Wie auch immer die Authentizität oder die rhetorische Funktion solcher Aussagen zu werten ist, deutlich wird immerhin, dass Bruckner den Beginn der 1880er Jahre als eine Zäsur wahrnahm, nach der ihm deutlich mehr öffentliche Anerkennung zuteil wurde.

Bruckner zerlegt den langen und facettenreichen Text, der den Habitus des Gloria mit Textanklängen aus Sanctus, Credo, Requiem und Kyrie verbindet, in fünf separate Sätze: »Te Deum« bis »Judex crederis esse venturus«, »Te ergo«, »Aeterna fac«, »Salvum fac« bis »speravimus in te« und »In te, Domine«. Die größte Textmenge wird im ersten Satz vertont, den Sätzen 2, 3 und 5 liegt je nur ein Choralvers zugrunde. Folglich gestaltet Bruckner in den textreichen Sätzen 1 und 4 mit den

Mitteln musikalischer Formbildung weitere Unterabschnitte.

### *Te Deum*

Die ersten zwei Verse formt Bruckner zum musikalischen Kennbild des Werks: Liegende Akkorde in den Holzbläsern und der Orgel sowie eine permanent auf derselben Stufe wiederholte halbtaktige Ostinatofigur unisono in allen Streichern »wie ein festliches Geläute« (Auer 1927, 167) bilden den Klanggrund, vor dem sich der Chor, ebenfalls im unisono und verdoppelt von den Blechbläsern, deklamierend abhebt. Bis auf die in die Dominante leitende Kadenz ist der ganze Abschnitt nichts als ein in sich pulsierender Quintklang über *c*. Der archaische Charakter der Harmonik, der diese und parallele Stellen kennzeichnet, verdankt sich nämlich nicht nur der psalmtonähnlichen Deklamation, sondern insbesondere der Aussparung der Terz. Die nächsten zwei Verse haben nicht mehr den Lobpreis der ganzen Erde, sondern den der Engel zum Thema und sind den Solisten in Sopran, Alt und Tenor anvertraut. Die Begleitung ändert sich im Duktus kaum, jedoch in der Dynamik, da der Klang auf die drei Streicher (wobei die zweite Violine und die Bratsche nicht mehr unisono mit der ersten Violine mitspielen, sondern eine Umkehrung der Hauptfigur bieten) und liegende Akkorde in Oboen und Klarinetten reduziert ist. Das Alternieren von Sopran und Tenor, das der Alt nur am Zeilenende ergänzt, ist eine Vorwegnahme des bei Jesaja 6, 2 f. beschriebenen Sanctus-Gesangs der zwei Seraphim (»clamabant alter ad alterum«), der dann in den nächsten Versen folgt, von Bruckner indes als Chor-Crescendo vertont wird, das mit dem dritten Sanctus-Ruf das Fortissimo und C-Dur erreicht. Der zweite Teil des Rufes (»Pleni sunt coeli et terrae«) steigert den Preischarakter des Abschnittes durch das dreifache Forte, das Orchestertutti und die Doppelchörigkeit (unisono Frauenstimmen gegen geteilte akkordische Männerstimmen) noch einmal und führt zwischenzeitlich in die Sphäre der B-Tonarten. Aus der erfolgt über einen sekundweisen Abstieg der Begeitfigur in den Violinen die Rückführung nach C-Dur.

In Takt 71 hebt zum Vers »Te gloriosus Apostolorum chorus« eine musikalische Reprise des An-

fangs an, die auf die nächsten Verse ausgedehnt wird. Der C-Dur-Bereich wird in der Folge davon neuerlich verlassen. Die zunächst nur die Quint- und Oktavtöne berührende Begleitfigur markiert ab Takt 88 wiederholt auch Sext- und Septakkorde und führt über Es- und As-Dur nach G- und F-Dur. Das trinitarische Bekenntnis des Te Deum ab »Patrem immensae majestatis« schließt Bruckner direkt an den vorherigen Passus an, reduziert aber mit der Dynamik auch die Besetzung auf unisono Streicher (weiterhin mit der ostinaten Figur) und unisono deklamierenden Chor. Die fünf Christus gewidmeten, je mit dem Pronomen »tu« beginnenden Verse lässt Bruckner im dreifachen Forte und Orchestertutti (Streicherostinato, Blechbläser *colla parte* und liegende Akkorde in den Holzbläsern). Beim »Tu ad liberandum« – der Erinnerung an die Menschwerdung – pausiert das Orchester erstmals wieder, aus dem Unisono wird homophon-akkordische Klangführung und die Sänger tragen zweimal eine absteigende Linie als Symbol für die Herabkunft Gottes vor. Der dritte mit »tu« beginnende Vers bringt erstmals wieder die polyphone Auffächerung des Satzes über einem Orgelpunkt auf *g*, dem *pianissimo* zu intonierenden und diastematisch abgeänderten Streicherostinato und der *colla parte* spielenden Klarinette und Tenorposaune. Die zweite Vershälfte (»aperuisti credentibus regna coelorum«) wird breit auskomponiert: zunächst *a cappella*, dann ausgedünnt polyphon unter Hinzutritt freier Holzbläserlinien und in fremdartiger Harmonisierung.

Ein Paukenwirbel leitet einen diesen ersten Satz beschließenden musikalischen Repräsentteil zum »Tu ad dexteram Dei sedes« ein, der indes im Gegensatz zum Anfang in der Mitte aus dem C-Dur ausweicht. Das ostinate Streichermodell erscheint zum Ende nicht mehr als Quart-Quint-Sprung abwärts, sondern als Oktavsprung abwärts und aufwärts.

### *Te ergo*

Die Absetzung des Verses »Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni« in einem eigenen musikalischen Satz ist liturgisch dadurch begründet, dass an dieser Stelle ein Kniefall zu erfolgen hat. Ähnlich wie im »Et incarnatus« der Messe fungieren die musikalische Zäsur und der Charakterwechsel



hier als eine Handlungsanweisung für die anwesende Gemeinde. Die Bitte um den Beistand für die Menschen, die Jesus mit seinem Blut erlöst hat, rührt zudem einmal mehr an das Mysterium des Christentums.

Bruckner entscheidet sich für einen reinen Solo-Satz mit kammermusikalischer Instrumentation, der in f-Moll anhebt und in F-Dur endet. Aus den drei Versteilen macht Bruckner durch die Wiederholung des letzten eine vierteilige Form nach dem Modell aa'bb'. In allen vier Abschnitten fungiert der Tenor als Vorsänger, dessen Gesang die anderen drei Solisten nur am Versende in einem a-cappella-Satz verstärken. Die Wiederholung der Strophen erfolgt je um eine Sekunde heraufversetzt (also *f, g, cis, es*). Neben einem in gestoßenen Achteln von den Bratschen vorgetragenen Orgelpunkt verdoppeln in den a-Teilen die Klarinette und die Bässe den Sänger an einigen wenigen Stellen. Zum b-Teil erklingen auch die Violinen wieder und bilden mit den Celli und dem Tenor einen homophonen Chor, der durch den Bratschen-Orgelpunkt und ein Violinsolo ergänzt wird. Wie in Erinnerung an die »Et incarnatus est«-Sätze seiner Messen lässt Bruckner auf den a-cappella-Ausklang vier Posaunen-Akkorde folgen.

### *Aeterna fac*

Der dritte Satz nimmt im Habitus den ersten auf, steht allerdings in d-Moll und bringt außer der veränderten ostinaten Streicherfigur eine weitere repetitive Ostinatofigur mit absteigenden Vierteln in je der Hälfte der Holz- und Blechbläser sowie Trompetenfanfaren. Erstmals unterteilt Bruckner den Text hier anders als in der Choralvorlage: Er exponiert ein zweitaktiges unisones Deklamationsmodell zu »Aeterna fac cum sanctis tuis«, das direkt wiederholt wird. Dieser Ablauf wird dann zweimal je um eine Sekunde herauftransponiert. Zum Schluss werden die Soprane und Tenöre geteilt, was einen ebenso großartigen wie brachialen Eindruck macht. Der zweite Versteil »in gloria numerari« schließt auf dem erreichten Hochtönen an und steigt dann in Vierteln abwärts, eine Bewegung, die zu einem neuen zweitaktigen unisono-Belgeitmotiv wird. Nach der zweiten Wiederholung dieses Textteils schweigen die Bläser, und das Streichermotiv verändert sich wiederum, um dann

bei den folgenden drei hinauf-, dann wieder herabschwingenden Melodiebögen nahe an den Chorstimmen mitzulaufen. Diese Auf- und Abwärtsbewegung (T. 237–248) wird durch ein Crescendo und Decrescendo plastischer moduliert. Nach einer kurzen Generalpause beginnen im dreifachen Forte unvermittelt Orchester und Chor noch einmal nahezu in einem totalen Unisono, ehe der Satz mit einigen a-cappella-Takten in A-Dur schließt.

### *Salvum fac*

Dieser Satz bringt zunächst eine in einigen Details veränderte Version des *Te ergo*. Durch den Einsatz des Chores an den Versschlüssen entsteht hier allerdings ein etwas intensivierter Charakter. Mit dem zweiten Vers (»Et rege eos«) geht die Funktion des Vorsängers vom Tenor auf den Bass über, der Orchestersatz ist weiter ausgedünnt und verstummt ganz, ehe mit »in aeternum« der Satz durch sukzessive, von Flöte, Violinen und Oboe aufgenommene Einsätze der Chorstimmen sanft aufblüht, ein Eindruck, zu dem auch eine durch alle Stimmen wandernde Achtel-Umspielung und die Rückkehr nach Dur beitragen.

Mit dem Vers »Per singulos dies« erklingt nach einer Generalpause eine weitere musikalische Reprise des *Te-Deum*-Blocks, die diesen und den nächsten Vers (»Et laudamus nomen tuum«) umschließt, die beide einen Wiederaufgriff der Lobpreisungs-Idee bringen. Zu »Dignare Domine« wird der Satz leicht modifiziert und ins Piano heruntergestimmt. In der Mitte der hier folgenden »Miserere«-Passage erklingt wiederum nur der a-cappella-Chor. Der letzte Vers »Fiat misericordias tua Domine super nos« ist dynamisch eine Antiklimax, musikalisch durch die Ausfaltung in längere polyphone Linien und das Hinzutreten von Klarinette und Posaunen, schließlich gar eines Paukenwirbels zu den Streichern eine Intensivierung. Der Schlussklang dieses in sich sehr vielgestaltigen Satzes fungiert daher als Doppelpunkt, der zum Finalsatz überleitet.

### *In te Domine speravi*

Dem letzten Satz liegt wiederum nur ein einziger Vers des *Te Deum* zugrunde. Dessen zwei Kern-

Gedanken – das absolute Vertrauen auf Gott und die Gewissheit, nicht zuschanden zu werden – werden zunächst als vierstimmiger solistischer Satz vorgetragen, den eine homophone Antwort von Chor und Orchester rundet. Dieser Introduction folgt, wie typisch für die mehrteiligen und groß besetzten geistlichen Chor-Orchester-Werke Bruckners, eine ausladende, in diesem Falle recht freie Fuge mit Coda.

Die zwei Hauptthemen der Fuge – eines für jeden Gedanken – entsprechen rhythmisch den im Solo-Vorspann exponierten und sind auch melodisch an sie zumindest angelehnt. Zugleich steht das »non confundar«-Thema mit dem Adagio der *Siebten Sinfonie* in Beziehung (vgl. dort T. 4f., T. 160–177). Dazu erklingen in den Streichern selbstständige Gegenmotive, wie auch die thematisch nicht gebundenen Chorstimmen weitere Kontrapunkte beifügen. In der sukzessiven Vergrößerung der Stimmenanzahl, dem Einsatz kontrapunktischer Kunstmittel wie Umkehrung (Bass ab T. 424) und der zunehmenden chromatischen Stimmengestaltung liegen weitere Momente, die zur Steigerungsanlage dieses Abschnittes beitragen. Textlich erhält das »non confundar« gegenüber dem »In te Domine« zunehmend die Überhand. Und wenn nach dem Verebben der Fuge mit Takt 449 ein neuer Formteil beginnt, wird nur noch das »non confundar« vorgetragen.

Waren die Abschnitte bis hierhin Zeugnisse festen Bekenntnisses, wird die Überzeugung von der eigenen Rettung in Ewigkeit hier in einem der für Bruckner typischen, ganz unten ansetzenden und sich bis zur Ekstase steigernden Entwicklungsprozesse gleichsam erst erarbeitet. Nacheinander und leise tragen die einzelnen Chorstimmen das »non confundar« vor, wie überlegend und seine Bedeutung prüfend. Es ist dann Takt 456 der Bass, der als Erster das »in aeternum« singt und dabei durch ein Forte und den Oktavsprung abwärts als sicher bestätigt. Diese hier aufblitzende Gewissheit setzen die Solisten, die hier ein letztes Mal zum Einsatz kommen, fort, indem sie den gesamten Teilsatz zweimal hintereinander in einer Linie aufsteigender Halben präsentieren und in As-Dur enden. Das überbietet nun der Chor, also das antwortende, kollektive Wir, der zusammen mit dem Orchester eine harmonisch freilich noch instabile und noch nicht unisono, auf *dis* begin-

nende Variante der Te-Deum-Passage anstimmt. Kurz bricht der Satz zu einem Piano zusammen, doch erhebt sich daraus ein weiterer Crescendo-Bogen, der in ein dreifaches Forte mündet. Dieses aufnehmend, doch a cappella zelebriert der Chor Takt 491 seine Rückkehr ins Unisono geradezu. Darauf antwortet ein Fanfarenmotiv in den Trompeten und mit Takt 499 ist dann die Schlussreprise in C-Dur erreicht, das bis zum Ende Takt 513 nicht mehr verlassen wird. Der Anfang ist hier also durch die Trompetenfanfaren, das auch an Versenden nicht mehr verlassene C-Dur und die Verdoppelung von Tenor und Sopran, die die Terz- und Quinttöne des Klanges ergänzen, noch einmal final gesteigert.

Vergleichbar dem 150. *Psalm* erreicht Bruckner die höchste musikalische Überwältigungswirkung gerade durch die weitgehende Reduktion der musikalischen Kunstmittel: Unisono Deklamation, Fortissimo-Abschnitte, Wiederholungs- und Sequenzierungsverläufe, wenige Begleitmotive prägen das Werk über weite Strecken. Max Kalbeck äußerte in seiner Besprechung das Dictum, das Stück sei »bald keine [Musik] mehr« (*Neue Freie Presse* vom 7.1.1886; zitiert nach Göll.-A. 4/2, 404). Für Tiefe des Ausdrucks sorgen außer den wenigen kontrastierenden (Solo-)Passagen insbesondere die sich funktionsharmonischen Gefügen mehr denn je verweigernden Akkordfortschreitungen.

## Wirkung

Es ist kein Wunder, dass angesichts einer solchen musikalisch-klanglichen Faktur die zeitgenössischen Reaktionen auf dieses Werk alle dasselbe Vokabular aufweisen: So schrieb sein Freund Rudolf Weinwurm nach der Uraufführung mit Orchester an Bruckner von dem »mächtigen Eindruck« des »großartigen Werks« und nahm Bezug auf »grandiose und zugleich erhabene Effekte«, die in ihm »Begeisterung [...] entflammt« hätten (13.1.1886; Briefe 1, 283f.). Ähnlich klang auch Bruckners Linzer Bekannte Betty von Mayfeld, die Bruckner schrieb: Es »überlief mich gleich bei den ersten Tönen des *Te Deum's* ein Gruseln über den Rücken, und mit Macht wirkte es auf mich u. Moritz ein, riß uns zu wahrer Begeisterung hin« (23.1.1886; Briefe 1, 285). Im *Wiener Fremdenblatt* besprach Ludwig Speidel das Konzert. Wie es

häufig geschah, nannte auch er Bruckner den Erben Beethovens in Bezug auf kompositorischen »Enthusiasmus«. Aufschlussreich ist seine Deutung der zwei Grundcharaktere des Stückes: Die Tutti-Passagen versteht er als das musikalisch bis aufs Äußerste getriebene Lob Gottes. Bei den instrumental zurückgenommeneren, sanglicheren Abschnitten hingegen »öffnen sich die Tiefen des Himmels, die Tiefe des Gemütes. Es ist ein entzückendes Schauen und Hören der Geheimnisse des Glaubens, ihrer Höhen und Abgründe. Da rückt die menschliche Stimme in den Vordergrund als das beseelte Organ, das allein solche Mysterien zu tragen imstande ist« (19.1.1886; zitiert nach Göll.-A. 4/2, 401). Auch im *Te Deum* greift Bruckner mithin auf den in den Messen entwickelten doppelten Zugang zum Heiligen und Unsagbaren zurück, die Überwältigung durch Gottes Majestät und die Epiphanie der himmlischen Herrlichkeit einerseits, die religiöse Empfindung des einzelnen Menschen und die innige Verbindung, die Gott mit den Menschen eingegangen ist, andererseits. »Enthusiasmus« und »Mysterium« (so die Begriffe Speidels) sind insofern dialektisch verknüpfte Modi der Annäherung an das Göttliche und als diese den Zeitgenossen offenbar leicht verständlich gewesen.

Diese Begeisterung für das Grandiose, Mitreißende und bis zum Gewaltsamen Erhabene ist ein Charakteristikum des späten 19. Jahrhunderts und ein Erfahrungsbereich, den Bruckner in seinen Messen, Sinfonien und den späten Chor-Orchester-Werken immer wieder ansprach, der also nicht aufs Religiöse beschränkt war. Doch haben wohl gerade die Bindung an den Text und die allgemein mit diesem assoziierten Affektlagen und lebensweltlichen Bezüge – und das zeigt der unmittelbare Erfolg des *Te Deum* auch bei Personen, die Bruckners Sinfonik zu diesem Zeitpunkt noch mit Vorbehalten begegneten – diesem Habitus in seinen befremdlichen und über die tonsprachlichen Standards der Zeit hinausragenden Aspekten ein größeres Verständnis verschafft. Jedenfalls übertraf der Erfolg des *Te Deum* noch denjenigen seiner populärsten Sinfonien bei weitem. Diese im *Te Deum* wie im 150. Psalm ziemlich weitgehende Verschränkung des ›Weltlichen‹ mit dem ›Geistlichen‹ ist schließlich auch insofern bezeugt, als die von Bruckner vorgeschlagene Verwendung des Werkes als Schluss-Satz der unvollendeten *Neunten Sinfonie* – wobei die Authentizität dieser Lösung freilich auf sehr wackligen dokumentarischen Belegen beruht – immer wieder als äußerst plausibel angesehen wurde.

## Literatur

- Andorfer, Stefanie: Wissenschaft und Kunst im Stifte St. Florian zur Zeit des Propstes Michael Arneth. In: Leopold Bartak (Hrsg.): Festschrift zur Eröffnung des Neubaus des Bundesgymnasiums Vöcklabruck. Vöcklabruck 1969.
- Antonicek, Theophil: Anton Bruckner, die Kirchenmusik und die k.k. Hofmusikkapelle. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner Vorträge 1986). Linz 1987, 39–44.
- Auer, Max: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg 1927.
- Brugier, Gustav: Kurze liturgische Erklärung der heiligen Messe. Für Schule und Christenlehre. Freiburg i. Br. 1898.
- Erhard, Caspar: Katholisches Meßbüchlein oder nützliche Weise, der hl. Messe in Betrachtung des bitteren Leidens und Sterbens Jesu Christi beizuwohnen. Winterberg 1891 (erstmal Passau 1858).
- Fellerer, Karl Gustav: Bruckner und die Kirchenmusik seiner Zeit. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 41–62.
- (Hrsg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Bd. II: Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Kassel 1976.
- Fellinger, Imogen: Die drei Fassungen des »Christus factus est« in Bruckners kirchenmusikalischem Schaffen. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, 145–154.
- Glöggel, Franz Xaver: Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes für Kapellmeister, Regenschori, Sänger und Tonkünstler. Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staates gehalten werden soll. Wien 1828.
- : Der musikalische Gottesdienst, oder: Anleitung, wie dieser nach höchster Vorschrift sollte gehalten werden. Linz 1822.

- Graduale de tempore et de sanctis juxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Regensburg 1871.
- Grasberger, Renate (Hrsg.): Bruckner-Freunde, Bruckner-Kenner (= Bruckner-Symposion 1994). Linz 1997.
- Gruber, Gerold Wolfgang: Die Credo-Kompositionen Anton Bruckners. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, 129–144.
- Haider, Siegfried: Geschichte Oberösterreichs. Wien 1987.
- Hansen, Mathias: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien. Zweiter Theil: Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens. Wien 1870 (Repr. Hildesheim 1979).
- Harrandt, Andrea: Theater und Musikleben in Linz zur Zeit Bruckners. In: Theophil Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.): Der junge Bruckner (= Bruckner-Tagung 2005). Linz 2008, 137–148.
- Hawshaw, Paul: Die Psalmkompositionen Anton Bruckners. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 71–84.
- : Bruckner's Large Sacred Compositions. In: John Williamson (Hrsg.): The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge 2004, 41–54.
- Heilingsetzer, Georg: Vom Biedermeier zur Gründerzeit. Politik, Kultur und Gesellschaft in Linz zur Zeit des jungen Bruckner. In: Theophil Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.): Der junge Bruckner (= Bruckner Vorträge 2005), 77–88.
- Helfgott, Maria: Die Orgelmesse. Eine Untersuchung der orgelbegleiteten Messen vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert. Diss. Univ. Wien 2009.
- Hilscher, Elisabeth Th.: Genie versus Markt. Anton Bruckner und seine Verleger. In: Renate Grasberger (Hrsg.): Bruckner-Freunde, Bruckner-Kenner (= Bruckner-Symposion 1994). Linz 1997, 139–150.
- Howie, A. Crawford: Bruckner and the Motet. In: John Williamson (Hrsg.): The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge 2004, 54–64.
- Kaiser, Ikarus/Jahn, Michael: Das historische Notenarchiv des Linzer Doms (= Veröffentlichungen des RISM Österreich A/10). Wien 2008.
- Kirsch, Winfried: Studien zum Vokalstil der mittleren und späten Schaffensperiode Anton Bruckners. Frankfurt a. M. 1958.
- : Anmerkungen zu einem Spätwerk: Anton Bruckners 150. Psalm. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 81–100.
- : Versenkung und Ekstase: Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners. In: Friedrich Wilhelm Riedel (Hrsg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, 339–360.
- Krombach, Gabriela: Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof. Ein Beitrag zur katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert. München/Salzburg 1986.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Lindner, Andreas: Die Musikhandschriften des Augustiner-Chorherrenstifts St. Florian. Bd. 2: Die geistlichen Werke (= Veröffentlichungen des RISM-Österreich A/2b). Wien 2007.
- Litschauer, Walburga: Bruckner und die Wiener Kirchenmusiker. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, 95–102.
- Lodes, Birgit: Das 19. Jahrhundert. In: Horst Leuchtmann/Siegfried Mauser (Hrsg.): Messe und Motette (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9). Laaber 1998, 270–332.
- Loos, Helmut: Zu Bruckners Kirchenmusik. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 64–70.
- Lorenz, Franz: Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Breslau 1866.
- Maier, Elisabeth: Bruckner und der gregorianische Choral. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Anton Bruckner e la musica sacra (= Bruckner Vorträge 1986). Linz 1987, 25–38.
- : Der Choral in den Kirchenwerken Bruckners. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik (= Bruckner-Symposion 1985). Linz 1988, 111–122.
- : Anton Bruckner als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist. Aspekte einer Berufung (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 15). Wien 2009.
- Mitterschiffthaler, Karl: Die Kirchenmusik in Oberösterreich bis 1868. Voraussetzungen, Entwicklungen, Ausprägungen. In: Theophil Antonicek/Andreas Lindner/Klaus Petermayr (Hrsg.): Der junge Bruckner (= Bruckner Vorträge 2005), 201–234.
- Nowak, Leopold: Studien zu den Formverhältnissen in der E-Moll-Messe von Anton Bruckner. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, 249–270.
- Overath, Johannes (Hrsg.): Musicae sacrae ministerium. Beiträge zur Geschichte der kirchenmusikalischen Erneuerung im 19. Jahrhundert. Festgabe für Karl Gustav Fellerer. Köln 1962.
- Praßl, Franz Karl: Anton Bruckner und der gregorianische Choral seiner Zeit in Österreich. In: Friedrich Wilhelm Riedel (Hrsg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhun-

- derts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001, 77–89.
- Riedel, Friedrich Wilhelm (Hrsg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (= Kirchenmusikalische Studien 7). Sinzig 2001.
- Rummelsberger, Maximilian: Predigt von dem andächtigen Zugesehyn bey der heil. Messe. Wien 1822.
- Scholz, Horst-Günther: Die Form der reifen Messen Anton Bruckners. Berlin 1961.
- Schuler, Manfred: Bruckners Requiem und das St. Florianer Repertoire musikalischer Totenmessen. In: Friedrich Wilhelm Riedel (Hrsg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts. Sinzig 2001, 125–138.
- Seidel, Elmar: Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik. In: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Bd. 2. Kassel 1976, 237–252.
- Steinbeck, Wolfgang: »Dona nobis pacem«: Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 87–96.
- Stülz, Jodok: Geschichte des regulirten Chorherrnstiftes St. Florian. Ein Beitrag zur Geschichte des Landes Oesterreich ob der Enns. Linz 1835.
- Taub, Susanne: Zeitgenössische Bruckner-Rezeption in den Linzer Printmedien (1855–1869). Diplomarbeit Salzburg 1987.
- Walter, Joseph V.: Die heilige Messe der größte Schatz der Welt, und die Weise, ihn zu benützen. Ein Belehrungs- und Erbauungsbuch für das christliche Volk. Brixen 1882, '1895.
- Wessely, Othmar: Bruckners Mendelssohn-Kenntnis. In: Othmar Wessely (Hrsg.): Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner. Wien 1975, 81–112.
- (Hrsg.): Anton Bruckner e la musica sacra. Linz 1987.
- Wiora, Walter: Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien. In: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 235–275.

## Weltliche Vokalmusik

von Ivana Rentsch

Bruckners Ruf als Komponist weltlicher Vokalmusik ist keineswegs über alle Zweifel erhaben. So zeigte sich beispielsweise Rudolf Louis an der Wende zum 20. Jahrhundert davon überzeugt, dass Bruckner »auch mit dem besten Willen kein wertvolles Lied« zustande bringen konnte (Louis 1905, 170). Louis rekurrierte in diesem Zusammenhang auf eine Anekdote, derzufolge »die berühmte Sängerin Rosa Papier« angeblich Bruckner gefragt habe, »warum er denn keine *Lieder* schreibe wie »der Doktor Brahms««, worauf der Komponist – überliefert in der unvermeidlichen Dialektumschrift der Bruckner-Rezeption – geantwortet haben soll: »I könnt's schon, wenn i wollt', aber i will nit« (Louis 1905, 170). Wie bereits zuvor Max Graf war sich jedoch auch Louis sicher, dass »der Meister sich darin sehr täuschte«, denn:

»Was von derartigen Versuchen erhalten ist, macht einen höchst kindlichen, um nicht zu sagen: kindischen Eindruck. Es entbehrt nicht nur jeglicher höheren Originalität, sondern ist auch so unbeholfen und ungeschickt in der Mache, daß man sich erstaunt fragen muß, ob das denn wirklich derselbe Mann geschrieben habe, dem wir Symphoniesätze wie das Adagio der Siebenten oder das Scherzo der Neunten verdanken.« (Louis 1905, 170 f.)

Dieses von Louis formulierte Urteil wirkt in einem Maße vernichtend, dass sein – im Rahmen einer insgesamt apologetischen Monographie erforderlicher – Versuch, auch diesen Kompositionen noch irgendetwas Positives abzugewinnen, nur kläglich ausfallen konnte: »[J]edenfalls gibt es keinen schlagenderen Beweis für die künstlerische *Ehrlichkeit* Bruckners als diese erstaunliche Tatsache, daß er geradezu zum Stümper wurde, wenn er auf ein seinem innersten Wesen fremdes Gebiet

sich begab« (Louis 1905, 171). Der dem Liedschaffen unterstellte Dilettantismus basierte laut Louis auf Bruckners Unfähigkeit, sich musikalisch in eine »fremde dichterische Individualität« einzufühlen (ebd.). Entsprechend konstatierte auch Max Morold, dass Bruckner »der literarische Zug« gefehlt habe – ein Topos, der sich in neuerer Zeit bei der von Wolfram Steinbeck ganz selbstverständlich verwendeten Formel vom »unliterarische[n] Komponist[en]« wiederfindet (Morold 1912, 40; Steinbeck 2000, 1094).

Als Stein des Anstoßes kristallisiert sich in der Regel das Wort-Ton-Verhältnis von Bruckners weltlichen Vokalwerken heraus, das den Erfordernissen einer adäquaten Vertonung nicht genüge. Während die geistlichen, zu »stereotypen Formeln« erstarrten Texte dem gläubigen Katholiken entgegengekommen seien, gebrach es Bruckner bei literarischen Vorlagen angeblich am dichterischen Verständnis. Schließlich sei er nicht in der Lage gewesen, den »in Worten ausgesprochenen, begrifflich fest umgrenzten Inhalt«, den »der Text dem Vokalkomponist aufdrängt«, für seine »musikalische Phantasie« fruchtbar zu machen (Louis 1905, 169). Die Einschätzung, dass die Vertonungen – auch unabhängig von genuin musikalischen Qualitäten – dem dichterischen Potenzial der Vorlagen tendenziell nicht gerecht würden, zieht sich im 20. Jahrhundert als Tenor durch die spärliche Literatur zu Bruckners weltlichem Vokalschaffen. Immerhin scheinen für eine defizitäre Textbehandlung sowohl die zurückhaltende Verwendung von Lautmalereien zu sprechen, als auch die offenkundige Tendenz zu einer vom Gedicht vergleichsweise unabhängigen musikalischen

Formbildung: Demzufolge hätte sich der Komponist im Kleinen über den Wortsinn hinweggesetzt und zugleich im Großen die poetologische Architektur ignoriert. Trotz der leicht nachzuprüfenden Richtigkeit dieses Befundes scheint es freilich geboten, den daraus resultierenden Schluss vom »unliterarischen Komponisten« kritisch zu hinterfragen. Zum einen verfasste Bruckner zwischen 1843 und 1892 fast durchgehend weltliche Vokalwerke, und dies in der Regel für konkrete Anlässe: Er war in den betreffenden Gattungen folglich nicht nur routiniert, sondern orientierte sich aufgrund des von vornherein festgelegten Aufführungszweckes zweifellos an der Erwartungshaltung seiner Zeitgenossen. Und zum anderen spricht insbesondere der unbestreitbare Erfolg seiner Chorwerke in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegen ein liedästhetisches Versagen: Als Komponist weltlicher Vokalmusik im Allgemeinen und patriotischer Männerchöre im Besonderen genoss Bruckner zu Lebzeiten höchste Popularität. Der *Germanenzug* (WAB 70) des gefeierten Chor komponisten erschien sogar in zwei unterschiedlichen Verlagen: 1864 bei Josef Kränzl (Ried) und 1892 bei Adolf Robitschek (Wien).

Die Diskrepanz zwischen der positiven Rezeption von Bruckners weltlichem Vokalwerk im 19. Jahrhundert einerseits und dessen tendenziell kritischer Bewertung im 20. Jahrhundert andererseits lässt im Grunde keinen Zweifel daran, dass die jeweils geltenden liedästhetischen Prämissen nicht deckungsgleich sind. Es liegt auf der Hand, dass Bruckners Vertonungen, die aufgrund ihrer Entstehung dem deutschen Chorwesen und dessen gesellschaftspolitischen Ausrichtung verpflichtet waren, nur begrenzt den späteren Erfordernissen eines ästhetisierten Kunstliedes für den Konzertsaal Genüge leisten können. Vor diesem Hintergrund sind seine weltlichen Vokalkompositionen denn auch weniger unter absolut ästhetischen Gesichtspunkten »als frappante Belege für die Schranken seiner Begabung« zu werten (Louis 1905, 171), sondern vielmehr auf der Folie der bestimmenden funktionalen Intention zu betrachten. Damit rücken Kriterien in den Blick, die zwar dem Liedbegriff des späten 18. Jahrhunderts zu entstammen scheinen und in der Kompositionspraxis spätestens seit den Balladen von Johann Friedrich Reichardt oder Johann Rudolf Zumsteeg

unterlaufen wurden, als theoretische Bezugspunkte jedoch die Lieddefinition des ganzen 19. Jahrhunderts nachhaltig bestimmen sollten: »Popularität« und »Sangbarkeit« (Schwab 1965). Vor diesem Hintergrund erscheint auch die »unleugbare Tatsache«, dass Bruckner »wiederholt zweit- oder drittrangige Dichtungen wählte« (Ringer 1999, 28), in einem veränderten Licht. Inhaltlich lässt sich das irritierende Moment insofern auflösen, als die Vorliebe für patriotische Texte und vor allem für die Gedichte August Silbersteins im Einklang mit der deutschnationalen Stoßrichtung der österreichischen Männerchorbewegung stand – ein Phänomen, auf das in letzter Zeit mehrfach hingewiesen worden ist (Ringer 1999, 28–31; Lütteken 2002, 342–345; Howie 2004, 64 f.; Harrandt [i. Dr.]). In kompositionspraktischer Hinsicht erscheint hingegen maßgebend, dass auch eine künstlerisch »zweitrangige« Vorlage durchaus die entscheidende Anforderung liedhafter Simplizität erfüllen konnte. Und nicht zuletzt dürften literarisch minder elaborierte Gedichte demjenigen Verfahren entgegengekommen sein, das sich für Bruckners weltliche Vertonungen als charakteristisch erweist: Sie dienten gleichsam als variables Ausgangsmaterial, dessen großformale Struktur zugunsten der gezielten Hervorhebung zentraler Textpassagen an Verbindlichkeit einbüßte.

Ganz im Sinne des traditionellen Liedverständnisses scheint Bruckner nicht den Fokus auf eine kleinteilige Wortausdeutung gerichtet, sondern vielmehr nach einer übergeordneten Einheit des Affektes gesucht zu haben. Während sich jedoch seine Zurückhaltung bei Tonmalereien durchaus im ästhetischen Rahmen des klassischen Liedbegriffs bewegte, so erweist sich ein weiteres gattungstypisches Moment als trügerisch: die Dominanz zwei- und viertaktiger Phrasen. Weder ergeben sich in der Addition notwendigerweise geschlossene achttaktige Perioden, noch sind die musikalischen Phrasen mit den Zäsuren der Strophen unbedingt deckungsgleich. Es offenbart sich ein kompositorisches Verfahren, in dessen Verlauf die zugrunde liegende Dichtung mithilfe von instrumentalen Zwischentakten, Wort- und Verswiederholungen ihrer ursprünglichen Form entäußert wird, um sie schließlich in eine scheinbar ungebrochene Viertaktigkeit zu gießen. Unter der liedhaften Oberfläche wird in Bruckners weltlicher

Vokalmusik ein Wort-Ton-Verhältnis greifbar, das weder die Vertonung eindeutig in den Dienst des Textes stellt, noch umgekehrt die Gedichtstruktur rhapsodisch in der Komposition auflöst. Vielmehr zeigt sich eine dramaturgisch wirksame Tendenz zu gezielten Steigerungsabschnitten, die einerseits unmittelbar mit dem Textinhalt zusammenhängen, andererseits weitgehend an einer regelmäßigen Phrasenlänge festhalten. Dass die gattungstypische Simplizität, die durch die grundlegende Viertaktigkeit suggeriert wird, oft eine nur vorgebliche ist, offenbart sowohl die harmonische Konzeption vieler Vokalwerke als auch die Tendenz zu Steigerungsabschnitten, die in der gezielten Hervorhebung einzelner Formulierungen gipfeln. Während die vorgegebene Gedichtstruktur nur bedingt für formale Gestaltung nutzbar gemacht wird und der Rahmen harmonischer Geschlossenheit stark strapaziert erscheint, verdankt sich der liedhafte Eindruck der meisten Vertonungen einer paartaktigen Satzanlage. Die metrische Struktur eines musikalischen ›Rhythmus im Großen‹ entspricht jedoch nicht nur ganz unmittelbar dem Simplizitäts-Gebot der Gattung, sondern lässt darüber hinaus auch unweigerlich an die grundlegende Bedeutung der metrischen Ordnung für Bruckners Œuvre denken. Immerhin eignet der zunehmenden Konsequenz, mit der Bruckner seit den 1870er Jahren nach metrischen Gesetzmäßigkeiten suchte, im weltlichen Vokalschaffen insofern eine greifbare Dimension, als die satztechnische Ordnung bereits im Liedideal vorgeprägt war. Mit anderen Worten: Was im sinfonischen Schaffen in die Sphären musikalischer Naturgesetze und damit in geradezu mystische Dimensionen entrückt scheint, bleibt in Chören und Liedern durch den Gattungs- und Textbezug weitaus transparenter. Auch wenn der ästhetische Anspruch der Sinfonien nicht mit der funktionalen Ausrichtung der Vokalwerke übereinstimmt und die beiden Gattungen in künstlerischer Hinsicht bloß bedingt vergleichbar sind, findet sich in der ausgeprägten Suche nach einem metrischen Gleichgewicht ein entscheidender kompositionspraktischer Konnex. Und so dürfte es kein Zufall sein, dass es im »Kitzler-Studienbuch« ausgerechnet Lieder waren, mit denen Bruckner in der Formenlehre nicht nur die Periodik übte, sondern auch erstmals die Verwendung metrischer Ziffern

erprobte – ein Verfahren, das in der Sinfonik ab den mittleren 1870er Jahren geradezu notorisch werden sollte (vgl. Grandjean 2001; Hawkshaw [i. Dr.]). Damit aber erweist sich das weltliche Vokalwerk nicht nur als dezidiert traditionsbewusster Gattungsbeitrag, der genau den Chorgeist seiner Zeit traf, sondern durchaus auch als Fenster zu den Grundlagen von Bruckners musikalischem Denken überhaupt.

## Lieder

### Werke

WAB 138: »*Mild wie Bäche*« [Skizze], 1845 · WAB 137: »*Wie des Bächleins Silberquelle*« [Skizze], 2 Soprane, 1845 · WAB 68: »*Frühlingslied*« (Heinrich Heine), 1851 · WAB 58: »*Wie bist du, Frühling, gut und treu*« (Oskar von Redwitz, aus: *Amaranths Waldeslieder*), 1856 · WAB 72: »*Herbstkummer*« (evtl. Ernst Marinelli), 1864 · WAB 79: »*Mein Herz und deine Stimme*« (August von Platen), [1860er Jahre] · WAB 75: »*Im April*« (Emanuel Geibel), [vor September 1865] · WAB 94: »*Volkslied*« (Josef Winter), 1882 [auch in Chorfassung]

Nur wenige Sololieder von Bruckner sind bekannt – auch ist fraglich, ob es überhaupt mehr gab. Das schmale Œuvre umfasst bloß einen Lied- und einen Duett-Entwurf sowie sechs vollständige Lieder, die mit einer einzigen Ausnahme zwischen 1851 und Mitte der 1860er Jahre vertont wurden und entsprechend zum Frühwerk gehören. Aus späterer Zeit ist nur das *Volkslied* (WAB 94) überliefert, das Bruckner 1882 für einen Wettbewerb der österreichischen *Deutschen Zeitung* sowohl in einer Version für Solostimme und Klavier als auch vor allem in einer Chorfassung setzte – entsprechend ist die choralartige Vertonung stilistisch der Männerchortradition verpflichtet. Zu Bruckners Liedschaffen zählen außerdem im weiteren Umfeld die zu Studienzwecken verfassten Fragmente und sieben vollständigen Vertonungen im sogenannten »Kitzler-Studienbuch«, das Bruckners Unterricht bei Otto Kitzler zwischen Herbst 1861 und Frühjahr 1863 dokumentiert: *O hab die Tränen, Nachglück, Herzeleid, Von der schlummernden Mutter, Des Baches Frühlingsfeier, Wie neid' ich dich, du stolzer Wald, Last des Herzens, Es regnet, Wunsch und Der Trompeter an der Katzbach* (vgl. Pachovsky in: NGA XXIII/1, 49–52).



Einen seltenen Eindruck von Bruckners musikalischem Dasein in St. Florian vermitteln die mutmaßlich 1845 entstandenen beiden Skizzen »Mild wie Bäche« (WAB 138), »Wie des Bächleins Silberquelle« (WAB 137) und das vollständige *Frühlingslied* (WAB 68) aus dem Jahr 1851. Insbesondere der Duett-Entwurf »Wie des Bächleins Silberquelle« scheint deutlich von Mendelssohn beeinflusst, und zwar sowohl in der auf Akkordbrechungen und einfachen Durchgängen basierenden Melodieführung als auch in der typischen Abfolge von variiertem Wiederholung des ersten solistischen Einsatzes durch die andere Stimme und anschließender Parallelführung in Terzen. Das annähernd zeitgleich skizzierte »Mild wie Bäche« ist dem Duett zwar insofern verwandt, als es ebenfalls auf einer A-B-A'-Form basiert. Während Bruckner jedoch in »Wie des Bächleins Silberquelle« eine klare Gliederung in Viertaktphrasen beibehält und Textwiederholungen auf eine Echo-Wirkung zwischen den beiden Stimmen im B-Teil und eine emphatische Repetition der allerletzten Zeile zum Schluss beschränkte, griff er in »Mild wie Bäche« markant in die Struktur der Gedichtvorlage ein. Der musikalischen Bogenform liegt ein zweistrophiges Gedicht (womöglich von Ernst Marinelli) zugrunde, auf dessen erste Strophe der A-Teil, auf die zweite hingegen der B- und A'-Teil entfallen. In diesem großformalen Rahmen erprobte Bruckner nun eine Phrasenbildung, die zwar durch die ständigen Wechsel von trochäischen Fünf- und Vierhebern der Vorlage provoziert wurde, deren einkomponierte Ambivalenzen jedoch zweifellos vorsätzlich erfolgten. Bruckner war nicht einmal ansatzweise darum bemüht, die fünfhebige Anfangszeile durch rhythmische Stauchung in einen zweitaktigen Vordersatz einzupassen, um ihm die zweitaktige nächste Zeile als gleichlangen Nachsatz gegenüberstellen zu können.

Bei diesem frühen Vertonungsversuch ist ein ausgeprägtes Bewusstsein für sprachliche Betonungsmuster ersichtlich, das schwerlich mit den späteren Unkenrufen vom angeblich unbeholfenen Wort-Ton-Verhältnis in Einklang gebracht werden kann. Die Hebungen liegen zumeist auf schweren Taktzeiten, wobei die Betonungen tendenziell nach inhaltlichen Gesichtspunkten hierarchisiert erscheinen, wenn die zentralen Worte

»Mild«, »wallen«, »Vater« und »Glück« auf erste Zählzeiten fallen (T. 1–5), oder das an sich metrisch gewichtete »die« musikalisch unbetont hinter den exponierten »Blumen« zurückstehen muss (T. 2). Bemerkenswert mutet vor allem die Fortsetzung des A-Teils an: So verweist die einzige Angabe für die rechte Hand in der ganzen Skizze auf die Absicht, die melodische Schlusswendung des Vordersatzes, »stets dein Glück«, instrumental aufzugreifen und damit zur nächsten Gedichtzeile überzuleiten (T. 5f.). Durch diesen verbindenden Zwischentakt wird insofern eine formale Balance erzeugt, als er den nachfolgenden Viertakter zu einer – dem Beginn entsprechenden – (Pseudo-) Fünftaktphrase verlängert. Zugleich bildet der genuine Viertakter aber auch das Gegenstück zum letzten Viertakter des A-Teils (T. 11–14). In musikalischer Hinsicht ergibt sich folglich eine klare dreiteilige Struktur von  $5 + (1 + 4) + 4$  Takten, die erstens As-Dur exponiert, zweitens in die Medianttonart C-Dur moduliert und drittens die neue Tonart bestätigt. Dass diese Gliederung nicht ohne textliche Eingriffe mit einer vierzeiligen Strophe in Einklang gebracht werden kann, liegt auf der Hand. Und obwohl im Kleinen durchgehend das Bemühen um eine prosodisch adäquate, taktmetrische Rhythmisierung ersichtlich ist, setzt sich die Vertonung im Großen bereits ab der dritten Zeile über die dichterische Struktur hinweg. Bruckner spielte geradezu mit liedästhetischen Erwartungshaltungen, wenn er zwar einen musikalischen Viertakter präsentierte (T. 7–10), dieser jedoch nicht mit einer textlichen Zäsur zusammenfiel. Um aus der fünfhebigen dritten Zeile einen Viertakter zu gewinnen, setzte er jene dreitaktig und gewann den vierten Takt aus einem – das Versmaß sprengenden – Vorgriff auf das erste Wort der nächsten Zeile. In der letzten Zeile bricht sich schließlich die für Bruckners weltliches Vokalschaffen so charakteristische Textwiederholung inklusive Wortumstellung Bahn, wenn aus »sonne immer sich dein Blick« nun »sonne immer, immer sich dein Blick, immer sonne sich dein Blick« wird (T. 10–14). Die Musik gewinnt in dem abschließenden Viertakter, der mit variierenden melismatischen Floskeln an den vorangegangenen anknüpft, eindeutig die Oberhand über einen seiner Struktur weitgehend enthobenen Text – und dies mit einer Melodik, die gerade in dieser

Passage unverkennbar an das Liedideal Mozarts oder Haydns erinnert. Gewiss wirkt der Gesangspart in mancherlei Hinsicht ungenau, so etwa beim Höhepunkt über der Schlusskadenz, wenn die Singstimme das »Glück« (nach einem Unisono-Abgang mit dem Klavierbass) mit einem abrupten Undezimensprung hervorkehren muss. Dennoch zeigen sich in dieser frühen Skizze Momente, die bereits auf spätere Vertonungen vorauszuweisen scheinen: So mutet der Beginn, an dem die Grundtonart unmissverständlich exponiert wird und sich die Phrasenbildung eng an den Text anschließt, ebenso typisch an wie die Neigung, die Gedichtstruktur im weiteren Verlauf auf der Folie einer musikalischen Paartaktigkeit in eine Steigerungsdramaturgie zu überführen.

Angesichts der Fragment gebliebenen Vertonung von »*Mild wie Bäche*« liegt die Vermutung nahe, dass Bruckner in der Mitte der 1840er Jahre nicht über die kompositionspraktischen Voraussetzungen dafür verfügte, die ambitionierte Skizze tatsächlich auszuarbeiten. Ob die deutlich übersichtlichere Faktur des 1851 ebenfalls in St. Florian verfassten, allerdings vollständigen *Frühlingsliedes* auch als Reaktion auf das faktische Scheitern von 1845 verstanden werden kann, lässt sich schwerlich erhärten. Dass Bruckner (aus welchen Gründen auch immer) sich tatsächlich auf eine weniger ambivalente Liedform besann, dafür sprechen nicht zuletzt seine damals für Aloisia Bogner angefertigten Volksliedtranskriptionen. Der Tochter des St. Florianer Schulmeisters Michael Bogner widmete Bruckner auch sein *Frühlingslied*, verfasst über Heinrich Heines *Frühlingsbotschaft*. Die Gemeinsamkeiten mit »*Mild wie Bäche*« sind offenkundig: Auch das *Frühlingslied* basiert auf einer harmonisch geschlossenen Bogenform und widersetzt sich insofern der Gedichtstruktur, als der Mittelteil durch Abspaltungen von beiden Strophen gewonnen wird. Während der unter liedästhetischen Gesichtspunkten melismatisch gesetzte Gesangspart an die früheren Versuche erinnert, beschränkt sich das *Frühlingslied* neu auf eine dezidiert einfache Kadenzharmonik (mit einer kurzen Modulation zur Dominanttonart im B-Teil) in A-Dur. Und nicht nur harmonisch, sondern auch formal stellte Bruckner die Vertonung des ohne jede Wortwiederholung übernommenen Textes ganz in den Dienst liedhafter Simplizität:

Die drei Teile der 24-taktigen Vertonung bestehen aus je einer achttaktigen Periode, die sich ihrerseits aus einem ungebrochen viertaktigen Vorder- und Nachsatz zusammensetzt.

So einfach das *Frühlingslied* gebaut ist, so deutlich stellt es Bruckners Wissen um die liedästhetischen Grundsätze bereits in St. Florian unter Beweis. Dass er jene als bindend erachtet haben dürfte, davon zeugt selbst das weitaus eigenwilligere »*Wie bist du, Frühling, gut und treu*«, aus *Amaranths Waldesliedern* (WAB 58), das 1856 in Linz entstand. Mit einer bemerkenswerten Vorsicht deklarierte Bruckner diese – Friedrich Mayr, dem Prälaten von St. Florian, gewidmete – Vertonung im Autograph als »Ein[en] Versuch aus Amaranths Waldesliedern«. Dass er sich bei dem »Versuch« am Gattungsmodell der durchkomponierten Ballade orientierte, entspricht der Vorlage zwar insofern, als es sich um einen Ausschnitt aus Oskar von Redwitz' Versepos *Amaranth* handelte. Nur wählte Bruckner ausgerechnet die lyrischen drei »Waldeslieder« aus, deren einziges handlungsbezogenes Moment er zudem tilgte, indem er diejenige Strophe, in der sich Amaranths Lob der Natur zu ihrer irdischen Liebe konkretisiert, ausließ – womöglich aus Rücksicht auf den geistlichen Widmungsträger (Pachovsky, [i. Dr.]). Einerseits folgte Bruckner der gattungstypischen Eigenheit der Ballade, den Stimmungsumschwüngen der Textvorlage mit einer stilistisch vielfältigen Vertonung zu entsprechen: Es finden sich sowohl liedhafte Passagen als auch ein explizites Rezitativ (T. 35–37), exaltierte Sprünge in der Singstimme sowie Steigerungspassagen mit harmonisch wenig liedhaften Zuspitzungen (etwa auf dem Höhepunkt Takt 91–92, der nach einer As-Dur-Kadenz mit einem übermäßigen Sextakkord nach C-Dur führt, um bei *Tempo I* über einen H<sup>7</sup>-Akkord ebenso plötzlich nach e-Moll zu münden). Andererseits ist durchaus ein Bestreben erkennbar, die großformalen Konsequenzen einer balladenartigen Vertonung – die den einzelnen Moment letztlich auf Kosten übergeordneter Geschlossenheit herausstellt – zu mildern. Die textliche Fokussierung auf die lyrischen »Waldeslieder« wirkt dabei einer dramatischen Zersplitterung ebenso entgegen wie die musikalische Wiederkehr der ersten Strophe zu Beginn der vierten oder die emphatische Bestätigung der Anfangstonart G-Dur am Ende.

Obwohl sich angesichts des geringen Umfangs von Bruckners Lied-Ceuvre nur unter Vorbehalten allgemeine Prinzipien – geschweige denn stringente Entwicklungslinien – bestimmen lassen, so zeichnen zumindest die letzten drei Sololieder ein vergleichsweise kohärentes Bild für die Zeit um 1865. *Herbstkummer* (WAB 72), das seiner Klavierschülerin Pauline Hofmann gewidmete *Mein Herz und deine Stimme* (WAB 79) sowie das deren Schwester Helene Hofmann zugeeignete *Im April* (WAB 75) entstanden noch in Linz, wobei sich außer *Herbstkummer* von 1864 keines der Lieder eindeutig datieren lässt (Pachovsky in: NGA XXIII/1, Vf.). Gemeinsam ist den drei Vertonungen eine großformale Ordnung, auf deren Grundlage sich die einzelnen Abschnitte ganz in den Dienst von Stimmungsbildern stellen. Bruckner scheint bei der Textauswahl nicht zuletzt auf eben diese Qualität geachtet zu haben, beschreiben die betreffenden Gedichte doch entweder die jahreszeitlich charakterisierte Natur (*Herbstkummer* und *Im April*, vgl. auch *Frühlingslied*) oder die Gemütsverfassung eines lyrischen Ich (*Mein Herz und deine Stimme*). Während die Suche nach übergeordneten Stimmungen anstelle balladesker Wechselhaftigkeit einem traditionellen Liedideal entsprach, kam dieses Moment bei Bruckner allerdings keiner gattungstypischen Unterordnung der Musik unter das Gedicht gleich. Im Gegenteil: Wie bereits in seinen früheren Liedern stützte Bruckner zwar die musikalische Umsetzung auf das Wort, nicht jedoch auf dessen lyrischen Zusammenhang. Davon zeugen nachdrücklich die zahlreichen Textwiederholungen, die der musikalischen Steigerung hin zu einem dramaturgischen Höhepunkt dienen und notgedrungen auf Kosten der dichterischen Vers- und Strophenform erfolgen. Die aus lyrischer Perspektive durchaus problematischen Repetitionen bedeuten allerdings in kompositorischer Hinsicht einen erheblichen Gewinn an musikalischer Zeit. Dieser wiederum bereitet den Boden für die charakteristischen, harmonisch geschärften Crescendi und Decrescendi, die meist in Verbindung mit exponierten Zäsuren – häufig inmitten der Gedichtstrophen – die Spannung für die nachfolgenden Worte schüren. So erfährt etwa zu Beginn des in e-Moll stehenden *Herbstkummers* die Wiederholung von »die Blätter verwehen« insofern eine musikalische

Steigerung, als der Tonika-Subdominant-Wechsel wider Erwarten nicht über die Dominante zu einer kadenzialen Auflösung führt, sondern nach einem doppeldominantischen übermäßigen Quintsextakkord auf der Subdominante mit *sixte ajoutée* verharrt (T. 10) – erst nach weiteren vier Takten wird der Gang zur Tonika fortgesetzt, die allerdings in offenkundiger Analogie zum »getrübbten Sinn« des lyrischen Ich nunmehr auf die »vermollte« Dominanttonart h-Moll zu stehen kommt. Problemlos ließen sich in den Sololiedern zahlreiche weitere Beispiele für eine harmonische Gewichtung einzelner, meist durch Textrepetitionen zeitlich suspendierter Passagen finden, die den Fokus auf die punktuelle Aussage der Verse rückt – ein Verfahren, das insbesondere für Bruckners Chorwerk in hohem Maße charakteristisch ist. Zusätzlich verstärkt wird die Wirkung außerdem durch wenig sangliche Sprünge, die der Komponist bewusst als Mittel zur Emphase einsetzte, wie Angela Pachovsky mit einer entsprechenden Notiz zu *Der Trompeter an der Katzbach* im »Kitzler-Studienbuch« belegen konnte: »Sprünge im Gesange deuten auf Wichtiges hinsichtlich des Deklamatorischen« (Kitzler-Studienbuch, S. 210, zitiert nach Pachovsky [i. Dr.]).

Auf der Ebene des Wort-Ton-Verhältnisses erscheint Bruckners Art der Liedkomposition gleichsam als musikalische Dramatisierung der Lyrik aus dem Geiste des inhaltlichen Moments. Er wirkte dabei der potenziellen Gefahr einer Zersplitterung des Liedganzen, die mit der Konzentration auf einzelne herausgestellte Momente notgedrungen einher ging, in doppelter Hinsicht entgegen. Erstens wählte er ausnahmslos dezidiert lyrische Gedichte, deren Stimmungsbilder trotz der »dramatisierenden« Vertonung eine liedhafte Grundhaltung bewahrten. Und zweitens wird in den drei letzten Liedern der Linzer Zeit die weiter verstärkte Tendenz zu einer großformalen Ordnung deutlich, die ebenso wenig wie bei den früheren Vertonungen auf einer ungebrochenen Adaption der Gedichtstruktur basiert. Auffallend symmetrisch gebaut ist *Im April*: Bruckner überführte die drei Strophen in eine zweiteilige Liedform, wobei die beiden Teile je eine Bogenform ausprägen. Die erste Strophe bildet die textliche Basis des A-Teils in As-Dur, wobei die Bogenform von einer melodisch leicht variierten Reprise der

ersten beiden Zeilen herrührt; analog dazu rekurriert der (aus der zweiten und dritten Strophe gewonnene) B-Teil in Es-Dur abschließend nochmals auf die dritte und vierte Zeile der zweiten Strophe, nun mit einer emphatischen Es-Dur-Kadenz: »es steigt aus allen Tälern/ ein warmer Veilchenduft«. Bruckner deutete die dreiteilige Vorlage nicht nur zu einer zweiteiligen Vertonung, zusammengesetzt aus zwei bogenförmigen Abschnitten, um, sondern er entschied sich mit der variierten Reprise der »Veilchenduft«-Passage zudem für ein ungleich versöhnlicheres Ende, als es der Dichter Emanuel Geibel vorgegeben hatte. Geringer, jedoch mit einem ähnlichen Ergebnis erscheinen Bruckners Eingriffe in die Struktur von *Herbstkummer* eines pseudonym mit »Ernst« bezeichneten Autors: Aus den acht Strophen generierte Bruckner eine zweiteilige variierte Liedform, die er (mit Ausnahme der zweiten und sechsten Strophe) dank vergleichbarer Stimmungen in den betreffenden Strophen in eine symmetrische Anlage mit A-Teil (a-b-c-d) und A'-Teil (a'-e-c'-d') überführen konnte. Wie stark sich Bruckner bei der Suche nach einer symmetrischen Großform am Textinhalt orientierte, dokumentiert schließlich *Mein Herz und deine Stimme*: Die erste und dritte Strophe, die von der innigen Verbundenheit zweier Liebenden handeln, sind strophisch identisch in unverrückbarem A-Dur vertont, wohingegen die störenden Worte der Umwelt im dazwischen liegenden B-Teil nach fis-Moll und cis-Moll abfallen (vgl. Dürr 1989). Dass hingegen die letzte Strophe mit einem Cis-Dur im Fortissimo auftrumpft (»ich bebe dann, entglimme von allzu rascher Glut«), entspricht dem Text ebenso, wie das nach einer Generalpause im Pianissimo verklingende Fazit, aus dem Bruckner die Überschrift des bei August von Platen nicht betitelten Gedichtes gewann: »Mein Herz und deine Stimme versteh'n sich allzu gut«. Die ohrenfällige A-B-A-Form der ersten drei Strophen festigt die Liedanlage so deutlich, dass die Vertonung trotz des (durch die Generalpause zusätzlich) herausgestellten Gegensatzes zwischen dynamischem Ausbruch und lyrischer Einkehr im abschließenden C-Teil nicht Gefahr läuft, auseinanderzufallen.

## Kantaten

### Werke

WAB 93: *Vergißmeinnicht* (Textdichter unbekannt), 3. Fassung [1. und 2. Fassung überschrieben mit: »Musikalischer Versuch im Kammerstyl«], 1845, gemischter Chor, Sopran, Alt, Tenor und Bass solo, Klavier · WAB 14: *Entsagen* (Oscar von Redwitz), 1851, gemischter Chor, Sopran oder Tenor solo, Orgel oder Klavier · WAB 61b (recte a): »*Heil, Vater! Dir zum hohen Feste*« (Ernst Marinelli), 1852, fünfstimmiger gemischter Chor, 3 Hörner, 2 Trompeten, Bassposaune · WAB 61a (recte b): »*Auf Brüder! auf zur frohen Feier*« (Ernst Marinelli), 1857, sechsstimmiger gemischter Chor, 3 Hörner, 2 Trompeten, Bassposaune · WAB 15: Festgesang »*Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme*« (Textdichter unbekannt), 1855, gemischter Chor, Sopran, Tenor und Bass solo, Klavier · WAB 60: »*Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand*« (Textdichter unbekannt), 1855, gemischter Chor, Männerchor, Soloquartett, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner und Horn solo, 2 Trompeten und 3 Posaunen · WAB 16: *Festkantate* (Maximilian Pammesberger), 1862, Männerchor, Männerquartett, Bass solo, 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken · WAB 61c: »*Heil Dir zum schönen Erstlingsfeste*« (Beda Piringer), fünfstimmiger gemischter Chor, 3 Hörner, 2 Trompeten, Bassposaune

Bemerkenswert früh gab Bruckner die Komposition von Kantaten wieder auf: Mit Ausnahme der *Festkantate* (WAB 16) von 1862 handelt es sich bei sämtlichen Kantaten um Ehrengaben zu den Namenstagen von Pfarrern, Dechanten und Prälaten aus den St. Florianer Jahren von 1845 bis 1855. Dass das Verfassen solcher »Gebrauchsmusik« Bruckner selbst »meistens wenig Freude bereitete« (Nowak in: NGA XXII/I, IX), schlug sich in einer tendenziell stereotypen Kompositionsweise nieder, die ganz dem damaligen Erwartungshorizont festlicher Namenstagskantaten verpflichtet blieb. So entsprach bereits das Friedrich Mayr, dem Kanzleidirektor und späteren Propst von St. Florian gewidmete *Vergißmeinnicht* (WAB 93, Textdichter unbekannt) ganz den gattungsspezifischen Erfordernissen – die beiden früheren aus demselben ersten Halbjahr 1845 stammenden Fassungen der Kantate galten dem Komponisten denn auch als »Musikalischer Versuch nach dem Kammer-Styl«. Für vierstimmigen gemischten Chor, Solistenquartett und Klavier gesetzt, fügt sich die Vertonung aus kurzen homophonen Chorsätzen, einem Rezitativ, einer einfachen Sopranarie, zwei Duetten im Terz- beziehungsweise Sextabstand, einem Solistenensemble mit Oberstimmenmelodik und

einem knappen doppelchörigen Schluss-Satz zusammen. Das begleitende Klavier übernimmt fast durchgehend harmonische Stützfunktion und greift höchstens gelegentlich – wie im Eingangschor – die Melodik der Chorstimmen auf. Im Umfang deutlich bescheidener zeigt sich das um 1851 zu Ehren des Prälaten Michael Arneth über eine geistliche Dichtung Oscar von Redwitz' verfasste *Entsagen* (WAB 14) für gemischten Chor, Sopran- oder Tenorsolo und Orgel: Ganz der Marienverehrung verpflichtet, beginnt die Kantate mit einem »Bittend und mit Andacht« vorgetragenen vierstimmigen Choral, der nach einem »langsam, betend« intonierten Solo nochmals erklingt, allerdings der Schlusswirkung wegen nun vollständig in B-Dur und ohne Modulation in die Dominanttonart im zweiten Teil.

Wie prekär der künstlerische Status von Bruckners Kantaten im Grunde ist, dokumentiert nachdrücklich seine zweite Komposition für Michael Arneth (WAB 61b, recte a) über »Heil, Vater! Dir zum hohen Feste« des Stifts-Chorherrn Ernst Marinelli aus dem Jahre 1852. Die für fünfstimmigen gemischten Chor, 3 Hörner, 2 Trompeten und Bassposaune gesetzte Vertonung bleibt einem ebenso feierlichen wie floskelhaften Idiom verpflichtet, dessen kompositorische Pragmatik und damit verbundene musikalische Austauschbarkeit von Bruckner gleich selbst unter Beweis gestellt wurden: Bei der im Jahr 1857 zu Ehren von Prälat Friedrich Mayr erklangene Namenstagskantate »Auf, Brüder! auf zur frohen Feier« (WAB 61a, recte b) beschränkte sich der Komponist nämlich darauf, eben diese, vormals für Arneth verfasste Kantate mit einem neuen Text von Marinelli zu unterlegen. Abgesehen von gelegentlichen rhythmischen Anpassungen besteht die auffälligste Differenz darin, dass die Reprise des ersten Männerquartetts vor dem zweiten Quartett fehlt – neues musikalisches Material findet sich bezeichnenderweise ebenso wenig wie in der zweiten Neutextierung als »Heil Dir zum schönen Erstlingsfeste« (WAB 61c) von 1870. Kompositorisch ambitionierter wirkt hingegen die zwei Jahre zuvor 1855 verfasste erste Kantate für Mayr, »Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand« (WAB 60), für gemischten Chor mit geteilten Männerstimmen und repräsentativem Bläserensemble. Zwar erfüllt auch diese dreiteilige Vertonung (Männerchor – Män-

ner-Ensemble a cappella – gemischter Chor mit Bläserorchester) die gängigen Erwartungen einer Namenstagskantate, deren Chorpartien und festliche Bläserklänge ganz den Prinzipien des vierstimmigen Satzes verpflichtet sind. Die Kantate weist jedoch zwei gleichsam vorausweisende Momente auf: Erstens kommt es im Eröffnungssatz zu einer metrischen Aufweichung des *Alla-breve*-Taktes durch prägnante Triolenbildungen, zweitens beschränken sich die Blasinstrumente im Schlusschor nicht mehr auf ihre harmonische Stützfunktion und die Verdoppelung von Chorstimmen, sondern sie zielen auch verstärkt auf fanfarenartige Einwüfe – Signalwirkungen, die in ähnlicher Weise den 1864 vollendeten *Germanenzug* (WAB 70) oder auch den *Deutschen Gesang* (WAB 63) und *Helgoland* (WAB 71) aus den 1890er Jahren prägen sollten. Als Abschiedsgeschenk verfasste Bruckner kurz vor seinem Umzug nach Linz im Winter 1855 für den Dechanten und Pfarrer des Stifts St. Florian, Jodok Stülz, zudem die im Autograph als »Festgesang« titulierte Vertonung von »Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme« (WAB 15), eine analog zum früheren *Vergißmeinnicht* aus Chören, kurzen Rezitativen und Arien bestehende Kantate für gemischten Chor, Solistenquartett und Klavier.

Mitten in der Phase seines Unterrichts bei Kitzler schrieb der Linzer Domorganist Bruckner schließlich 1862 im Auftrag des Diözesanbischofs Franz Joseph Rudigier seine letzte Kantate. Die Uraufführung der am 25. April fertiggestellten *Festkantate* (WAB 16) erfolgte bereits am 1. Mai im Rahmen des Festaktes zur Grundsteinlegung des Mariä-Empfängnis-Domes: unter freiem Himmel, mit den Tenören und Bässen der erweiterten Liedertafel »Frohsinn« und Bläsern der Militärmusikkapelle des 13. Infanterie-Regiments. Obwohl bei der Komposition die Zeit gedrängt haben dürfte, wie zumindest die knappe Probezeit vermuten lässt, handelt es sich bei der *Festkantate* auf einen Text des Theologieprofessors Maximilian Prammesberger zweifellos um Bruckners ambitionierteste Kantatenkomposition. Der Eröffnungsschor beginnt mit einer homophonen rhythmischen Formel des groß besetzten Blasorchesters (mit Pauken), die sogleich im nächsten Takt vom vierstimmigen Männerchor a cappella übernommen und mit »Preiset den Herrn« textiert wird. Die im

alternierenden Beginn exponierte musikalische Ebenbürtigkeit von Männerchor und Orchester geht in der folgenden Fuge (»Grund und Eckstein bist du, o Herr«) in eine Verdoppelung der Chorstimmen durch einzelne Instrumente über. Gliedert wird die Folge von Chören, Soloquartett, instrumentalem Praeludium und Choral durch eine variierte Reprise des Eröffnungschors in der Mitte sowie am Ende der Kantate: In strahlendem D-Dur erklingt die prägnante Wendung über »Preiset den Herrn«, die bei der ersten Wiederkehr sogleich in ein entsprechend vertontes Marienlob (»Maria preiset«, T. 91 ff.) mündet, beim Schlusschor hingegen die ersten 20 Takte des Eröffnungschors mit identischer Textierung aufgreift, an die sich als finale Wendung wiederum der Topos des Mittelchores (»Maria preiset«, T. 215 ff.) fügt. Die Tendenz zu einem übergreifenden musikalischen Zusammenhang zeigt sich außerdem auf der motivischen Ebene, wenn allgemeine und für sich genommen wenig originelle Momente im Lauf der Kantate zu strukturbildenden Prinzipien avancieren: Dies gilt ebenso für die »Preiset den Herrn«-Rhythmik (Halbe – punktiertes Viertel – Achtel – Halbe oder davon abgeleitet: Halbe – Viertel – Viertel – Halbe) wie für die pochenden Achtel-Repetitionen, die im Eröffnungschor als zweiter musikalischer Gedanke exponiert werden (T. 10 ff.), um im einzigen Solo der Kantate den eindringlichen instrumentalen Rahmen für den Bassisten zu bilden (T. 112 ff.).

Bruckners *Festkantate*, die ein Jahr vor der »Freisprechung« durch Kitzler (Graf 1901/02, 300) und dem Arbeitsbeginn des frisch gebackenen »Komponisten« am *Germanenzug* entstand, erweist sich in mehrfacher Hinsicht als Angelpunkt seines weltlichen Vokalschaffens. Es zeigt sich darin eine verstärkte Fokussierung auf den vierstimmigen Satz, aus dem sich die weiteren Charakteristika gleichsam von selbst ergeben. So kommt der Oberstimmenmelodik eine nur sekundäre Bedeutung zu, was sich zum einen in der Reduktion kantatentypischer Rezitative und Arien auf ein einziges kurzes Bass-Solo widerspiegelt und zum anderen einen Hinweis darauf geben dürfte, weshalb Bruckner zwar zeitlebens Chorwerke schreiben, die Gattung Kantate jedoch bereits 1862 endgültig aufgeben sollte. Wie in allen folgenden Vokalkompositionen sind die Chöre zumeist ho-

mophon und als Kontrast dazu gelegentlich imitierend gesetzt, wobei die tendenzielle Relativierung der Melodik durch die Aufwertung harmonischer Mittel – zur Hervorhebung und Steigerung einzelner Textpassagen – und signalartiger Rhythmen kompensiert wird. Dass der Komponist dem Denken im vierstimmigen Satz zutiefst verpflichtet war, zeitigte schließlich für das Verhältnis zwischen Chor und Orchester eine ebenso weitreichende wie charakteristische Folge: Die vokalen unterscheiden sich nicht grundsätzlich von den naturgemäß untextierten instrumentalen Stimmen, gründen doch sämtliche Partien letztlich in demselben Kernsatz.

## Weltliche Chöre

### Werke

WAB 59: »*An dem Feste*« (Alois Knauer), 1843, Männerchor · WAB 78: »*Das Lied vom deutschen Vaterland*« (Textdichter unbekannt), vermutlich 1845, Männerchor · WAB 84: »*Ständchen*« (evtl. Ernst Marinelli), um 1846, Männerchor · WAB 77: »*Der Lehrerstand*« (evtl. Ernst Marinelli), um 1847, Männerchor · WAB 85: »*Sternschnuppen*« (Ernst Marinelli), um 1848, Männerchor · WAB 83/1: »*Ein jubelnd Hoch in Leid und Lust*« (Motto), 1851, Männerchor · WAB 83/2: »*Lebt wohl, ihr Sangesbrüder*« (Motto), 1851, Männerchor · WAB 65: »*Das edle Herz*« (Ernst Marinelli), 1. Vertonung, um 1851, Männerchor · WAB 69: »*Die Geburt*« (Textdichter unbekannt), 1852, Männerchor · WAB 53: »*Vor Arneths Grab*« (Ernst Marinelli), 1853, Männerchor, 3 Posaunen · WAB 76: »*Laßt Jubeltöne laut erklingen*« (Textdichter unbekannt), [1854], Männerchor, 2 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen · WAB 62: »*Des Dankes Wort sei mir vergönnt*« (Ernst Marinelli), vermutlich zwischen 1845 und 1849, spätestens 1855, Männerchor, Tenor und Bass solo · WAB 66: »*Das edle Herz*« (Ernst Marinelli), 2. Vertonung, 1857, gemischter Chor · WAB 2: »*Am Grabe*« (Ernst Marinelli), 1861, Männerchor · WAB 64: »*Du bist wie eine Blume*« (Heinrich Heine), 1861, gemischter Chor · WAB 55: »*Der Abendhimmel*« (Joseph Christian von Zedlitz), 1. Vertonung, 1862, gemischter Chor · WAB 73: »*Herbstlied*« (Friedrich von Sallet), 1864, Männerchor, 2 Soprane, Klavier · WAB 89: »*Um Mitternacht*« (Robert Prutz), 1. Vertonung, 1864, gemischter Chor, Alt solo, Klavier · WAB 49: »*Trauungs-Chor*« (Franz Isidor Proschko), 1865, Männerchor, Soloquartett, Orgel · WAB 56: »*Der Abendhimmel*« (Joseph Christian Freiherr von Zedlitz), 2. Vertonung, 1866, Männerchor · WAB 92: »*Vaterlandslied*« (August Silberstein), 1866, Männerchor, Tenor und Bariton solo · WAB 91: »*Vaterländisches Weinlied*« (August Silberstein), 1866, Männerchor · WAB 95/2: »*Des Höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm*« (Motto, Andreas Mitter-

mayr), spätestens 1868, Männerchor · WAB 95/1: »*Das Frauenherz, die Mannesbrust*« (Motto, Karl Kerschbaum), spätestens 1868, gemischter Chor · WAB 148/1: »*Im Wort und Liede wahr und frei*« (Motto, Johann Kajetan Markus), 1869, Männerchor · WAB 148/2: »*Wir alle jung und alt*« (Motto, Johann Kajetan Markus), 1869, Männerchor · WAB 80: *Mitternacht* (Joseph Mendelssohn), 1869, Männerchor, Tenor solo, Klavier · WAB 147: »*Freier Sinn und froher Mut*« (Motto), 1874, Männerchor · WAB 74: *Das hohe Lied* (Heinrich von der Mattig), 1876 Männerchor, 2 Tenöre und Bariton solo; Orchesterfassung mit Streichorchester, 4 Hörner, 3 Posaunen, Basstuba · WAB 81: *Nachruf* (Heinrich von der Mattig), 1877, Männerchor, Orgel · WAB 88: *Trösterin Musik* (August Seuffert), Neutextierung von *Nachruf*, 1877 · WAB 57: *Abendzauber* (Heinrich von der Mattig), 1878, Männerchor, 3 Jodlerstimmen, 4 Hörner · WAB 54: *Zur Vermählungsfeier* (Heinrich von der Mattig), 1878, Männerchor · WAB 82: *Sängerbund* (evtl. Heinrich von der Mattig/Karl Kerschbaum), 1882, Männerchor · WAB 94: *Volkslied* (Josef Winter), 1882, Männerchor; auch als Sololied mit Klavier überliefert · WAB 90: *Um Mitternacht* (Robert Prutz), 2. Vertonung, 1886, Männerchor, Tenor solo · WAB deest: »*Heut kommt ja Freund Klose*« (Anton Bruckner), 1889, Kanon für 4 Stimmen · WAB 87: *Träumen und Wachen* (Franz Grillparzer), 1890, Männerchor · WAB 63: *Der deutsche Gesang. Das deutsche Lied* (Erich Fels), 1892, Männerchor, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrabasstuba · WAB 86: *Tafellied* (Karl Ptak), 1843/1893, überarbeitete Fassung von WAB 59, Männerchor

Bruckners weltlichen Chören kommt nicht zuletzt durch den praktischen Umstand eine weitaus größere Bedeutung als den Sololiedern oder Kantaten zu, dass sich deren Entstehung über ein halbes Jahrhundert erstreckte. Zwar verdanken sich die meisten Chöre im Sinne von Gelegenheitswerken konkreten Anlässen, dies relativiert jedoch weniger Bruckners Interesse an der Gattung, sondern entspricht vielmehr der Liedertafel-Praxis des 19. Jahrhunderts. Insbesondere Bruckners eigene Sängertätigkeit sowohl in St. Florian, wo er gleich ein eigenes Männerquartett ins Leben rief, als auch im Rahmen des Linzer »Frohsinns«, dessen Chormeister er zudem von Mai 1860 bis Mai 1861 war, zeugt von einer bewussten Teilnahme am Chorleben. Selbst sein plötzlicher Austritt aus der Liedertafel im September 1858, der aus bislang ungeklärten Gründen (Heiserkeit?) erfolgte, bedeutete weder einen Bruch mit der Gattung noch mit dem »Frohsinn«. Im Gegenteil: Bruckner nahm im Januar 1868 die Wahl zum Chormeister erneut an, wobei er als Höhepunkt seiner Amtszeit die ihm von Richard Wagner

überlassene Uraufführung des Schlusschors aus den *Meistersingern von Nürnberg* am 4. April 1868 erachtet haben dürfte. Anlässlich seines Umzugs nach Wien wurde Bruckner 1869 zum Ehrenmitglied der Liedertafel »Frohsinn« gekürt, der er 1870 zur Feier des 25-jährigen Bestehens *Mitternacht* (WAB 80) zueignen sollte. Der Komponist beschäftigte sich jedoch keineswegs nur im Rahmen des »Frohsinns« mit dem florierenden Chorwesen seiner Zeit, sondern besuchte etwa während eines Kuraufenthaltes in Bad Kreuzen eine Probe des Greiner »Liederkränzes«, dem er 1874 das erbetene Motto »*Freier Sinn und froher Mut*« (WAB 147) persönlich überbrachte. Und nicht zuletzt dokumentieren Bruckners entsprechende Widmungen seine Verbundenheit mit der »Liedertafel Eferding« (Motto WAB 83/1 und 83/2), dem Linzer Männergesangsverein »Sängerbund« (»*Du bist wie eine Blume*« WAB 64, *Um Mitternacht* WAB 89), dem Niederösterreichischen Sängerbund (*Der Abendhimmel* WAB 56, *Vaterlandslied* WAB 92), der Sierninger Liedertafel (Motto WAB 95/2), dem Straßburger Männergesangsverein (*Um Mitternacht* WAB 90), dem Wiener Akademischen Gesangsverein (*Das hohe Lied* WAB 74) und dem Wiener Männergesangsverein (*Helgoland* WAB 71).

Während fünf Jahrzehnten verfasste Bruckner immer wieder Chorwerke, vornehmlich Männerchöre a cappella, je drei mit Klavier und Orgel, vier mit Bläserbegleitung, zwei Soloquartette, manche mit zusätzlichen Solostimmen, jedoch nur drei für gemischten Chor a cappella sowie ein gemischtes Vokalquartett. Umrahmt wird Bruckners Chorschaffen von dem 1843 in Kronstorf vertonten »*An dem Feste*« (WAB 59) einerseits sowie dem in Wien 1893 niedergeschriebenen *Tafellied* (WAB 86) andererseits, bei dem es sich bemerkenswerterweise um nichts anderes als um eine bloße Überarbeitung des Erstlingschors handelt. Dabei überrascht weniger die Tatsache, dass Bruckner auf einen bereits verwendeten Text zurückgriff, liegen doch auch von *Das edle Herz* (WAB 65 und 66), *Der Abendhimmel* (WAB 55 und 56), *Vor Arneths Grab* bzw. *Am Grabe* (WAB 53 und 2) und von *Um Mitternacht* (WAB 89 und 90) mehrere Fassungen vor. Bei jenen lässt sich tatsächlich von Neuvertonungen sprechen, bei denen allerdings – auffallend genug – jeweils die

zweite Version mit einer einzigen Ausnahme (*Der Abendhimmel* in As-Dur bzw. F-Dur) in derselben Tonart wie die erste steht, eine weitgehend identische Vortragsbezeichnung aufweist und sich selbst in der Rhythmisierung an der früheren Vertonung orientiert. Behielt Bruckner bei den betreffenden Neukompositionen eine nicht zuletzt harmonisch geprägte Stimmung bei, so muten die Unterschiede zwischen »*An dem Feste*« und dem *Tafellied* endgültig marginal an. Die revidierte, neu mit »Feierlich« überschriebene Fassung enthält nun kleingliedrige dynamische Angaben, die einen Höhepunkt auf »Weiht dem Licht« (T. 9) im Fortissimo vorsehen; außerdem zeigt sich die Tendenz zu deutlicheren Kadenzten, wodurch die Zäsurbildung nach jeder viertaktigen Phrase zusätzlich hervorgehoben wird: Die vor allem für Bruckners späteres weltliches Vokalschaffen typischen Charakteristika einer Steigerungs-dramaturgie und klaren Phrasenbildung wurden unterstrichen, ohne dass sich am Satz selbst etwas ändern würde. Unabhängig von der Frage, mit welchen Ambitionen Bruckner 1893 – inmitten seiner Arbeit an der *Neunten Sinfonie* – die Überarbeitung seiner allerersten Chorkomposition vornahm, ergibt sich daraus eine weitreichende Konsequenz: Bruckner blieb in seinem Chorschaffen zeitlebens denselben kompositionspraktischen Grundsätzen verpflichtet. Damit entsprach er direkt den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts faktisch unveränderten Anforderungen an das Repertoire von Liedertafeln, die primär nach funktionaler »Gebrauchsmusik« und nicht nach einer ständigen künstlerischen Neubestimmung verlangten. Ganz im Zeichen der damaligen Chorbewegung standen entsprechend auch die von Bruckner vertonten Gedichte, die den typischen Topoi von Natur- und Liebesliedern, geselligen Trinkliedern, patriotischen Gesängen sowie Trauer- und Hochzeitsliedern für Chorangehörige zugeordnet werden können.

Als gleichsam auf den satztechnischen Punkt gebracht erweist sich Bruckners Chorideal in denjenigen kurzen Wendungen, die verschiedenen Chorvereinigungen als Motto dienten. Während »*Ein jubelnd Hoch*« (WAB 83/1) von 1851 noch einen einfachen Viertakter ausbildet, dessen Vordersatz zur Dominante und dessen Nachsatz zum erforderlichen »offenen« Schluss auf der Tonika in

Terzlage (seltener in Quintlage) führt, weisen alle anderen Motti eine auffällige harmonische Ausweichung im Nachsatz auf: sei es die »verdurte« Mollparallele Fis-Dur im A-Dur-Motto »*Lebt wohl, ihr Sangesbrüder*« (WAB 83/2), sei es die Wendung von A-Dur nach B-Dur in »*Das Frauenherz, die Mannesbrust*« (WAB 95/1), deren knappe Rückmodulation durch eine Augmentation der Schlusskadenz nur teilweise aufgefangen wird; das mit 17 Takten längste Motto, »*Des Höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm*« (WAB 95/2), weicht von C-Dur nach d-Moll aus, um im Fortissimo bei der Textstelle »der deutschen Männer Sang« emphatisch nach C-Dur zurückzufinden. Der achttaktige Wahlspruch »*Im Wort und Liede wahr und frei*« (WAB 148/1) befestigt ab dem dritten Takt d-Moll, das erst ab dem drittletzten Takt mit einer Kadenz über die Doppeldominante (als übermäßiger Terzquartakkord) zur Ausgangstonart C-Dur zurückkehrt; das ebenfalls achttaktige »*Wir alle jung und alt*« (WAB 148/2) zeichnet sich mit einer *dolce* und »Etwas langsamer« hervorgehobenen Aufhellung des ursprünglichen d-Moll durch eine ungebrochene D-Dur-Kadenz aus; am weitesten ging Bruckner zweifellos bei dem nur viertaktigen »*Freier Sinn und froher Mut*« (WAB 147) von 1874, wenn er auf einen D-Dur-Vordersatz einen Es-Dur-Nachsatz folgen ließ und diesen im letzten Takt (nur durch eine Fermate abgefedert) über einen im Tritonus-Abstand stehenden A-Dur-Dreiklang nach D-Dur zurückführte.

Bruckners Chorwerke basieren in der Regel auf einem harmonisch begründeten vierstimmigen Satz, der hauptsächlich homophon erklingt, in der Phrasenbildung zumeist zwei- oder viertaktig angelegt ist und gelegentlich durch imitatorische Passagen durchbrochen wird. Sucht man unter dieser Voraussetzung nach den Eigenheiten des Wort-Ton-Verhältnisses, so kann jenes zwar von der Warte des Kunstliedes als Beweis für Bruckners Dasein als »unliterarischer Komponist« erscheinen, entspricht jedoch genauso wie seine oftmals kritisierte Wahl zweitklassiger Texte durchaus der damaligen Chortradition. Während die Gedichte inhaltlich die einschlägigen Funktionalisierungen im Rahmen der geselligen Gattung zu leisten hatten, verdankte sich ihre kompositorische Eignung für die charakteristischen kurzen Phrasen- und häufigen Zäsurbildungen einer metrischen



Regelmäßigkeit. Auch war Bruckner, wie bereits seine Vertonungen aus Kronstorf deutlich machten, von Beginn an darum bemüht, der prosodischen Qualität der Gedichte rhythmisch gerecht zu werden. Und allen ästhetischen Verdikten zum Trotz zeigt sich jenseits formaler Aspekte ein gezieltes Eingehen Bruckners auch auf die semantische Ebene der Texte – eine an sich wenig überraschende Erkenntnis bei einem Komponisten von Vokalmusik. Der entscheidende Punkt dabei ist allerdings, dass er sich nur selten eigentlicher Tonmalereien bediente, wie sie etwa bei dem melodisch bewegten »Bächleins Silberquelle« im *Ständchen* (WAB 84) oder dem Rauschen der Mühle in *Das hohe Lied* (WAB 74) vorliegen. Vielmehr handelt es sich um eine gezielte Hervorhebung ausgewählter Textstellen oder Schlüsselworte, wobei die Dramaturgie in der Regel mit einer musikalischen Steigerungspassage – über repetierten kurzen Textausschnitten – ansetzt, die Erwartung mit einer harmonisch offenen Zäsur weiter schürt und schließlich mit der überhöhten Wirkung eines Fazits die zentrale Aussage zur Geltung bringt. Bereits voll ausgebildet zeigt sich dieses Verfahren in dem Michael Bogner, dem Schullehrer von St. Florian, zugeeigneten *Der Lehrerstand* (WAB 77). Der um 1847 vermutlich auf einen Text Ernst Marinellis entstandene Chor exponiert in einem halbschlüssig endenden viertaktigen Vordersatz den eigentlichen Inhalt des Textes, nämlich die Frage nach einem wenig geachteten Stand (T. 1–4), mündet in ein auskomponiertes Crescendo des über »weder ehret, noch unterstützt« kreisenden Textes (T. 5–10), lässt auf die in c-Moll endende Steigerungspassage als Zwischentakt eine zur Dominante G-Dur führende Frage im Piano folgen (T. 11: »ist jener Stand euch nicht bekannt?«), um nach einer nochmals verzögernden Fermate eine – durch die unerwartete Rückung zum B-Dur-Septakkord zusätzlich herausgestellte – ungebrochene Kadenz in der Grundtonart Es-Dur und mit strahlendem Fortissimo zu verkünden: »Es ist der wackre Lehrerstand« (T. 12 f.). Bereits die Chorwerke der 1840er- und 1850er Jahre zeugen von der Absicht, Phrasen auf der Grundlage einer Steigerungs-dramaturgie unterschiedlich zu gewichten, wobei je nach Gedichtlänge mehrere Kulminationspunkte erforderlich waren. Dass diese wiederum ihre Wirkung

nur entfalten konnten, wenn sie nicht strophisch wiederkehrten, sondern auf immer neuen, tendenziell kontrastierenden musikalischen Wegen erreicht wurden, zog wie bei *Der Lehrerstand* oder »Des Dankes Wort sei mir vergönnt« (WAB 62) eine additive mehrteilige Großform nach sich, deren Kohärenz durch die chortypischen kleingliedrigen Zäsurbildungen zusätzlich geschwächt wurde und die in *Das edle Herz* (WAB 65) gar zur Integration eines Chorals führte.

Sowohl der Hang zu dramaturgisch motivierten Textrepetitionen als auch der hervorragende Stellenwert harmonischer Mittel zur Höhepunktbildung prägten in zunehmendem Maße das Wort-Ton-Verhältnis in Bruckners gesamtem Chorschaffen. Dass folglich der semantische Gehalt weitaus enger an die Harmonik als an eine ausdeutende Melodik gekoppelt erscheint, könnte zudem die Erklärung für eine notationstechnische Eigenart bieten, die mit dem kompositorischen Primat der Oberstimme unvereinbar wäre: In fast allen Autographen textierte Bruckner als einzige Stimme ausgerechnet den Bass und nicht, wie üblich, den Tenor beziehungsweise den Sopran. Allerdings wusste Bruckner durchaus auch die Kontrastwirkung zwischen vierstimmigem Chorsatz und figurierter Oberstimmenmelodik (im Stile seiner Sololieder) zu nutzen, wobei er Letztere in der Regel über einen homophonen Satz von sogenannten »Brummstimmen« legte – eine im Chorrepertoire des 19. Jahrhunderts beliebte Praxis untextierter gesummter Partien. So besingt etwa der Tenor I im *Ständchen* (WAB 84) über einem Klangteppich der übrigen drei Stimmen ein sprudelndes Bächlein, um im zweiten Teil in einem homophonen vierstimmigen Satz das Fazit des Liedes nochmals mehrfach zu bekräftigen. In dem nur wenig später vertonten »Des Dankes Wort sei mir vergönnt« (WAB 62) greift dasselbe Prinzip, wenn die einzelnen Abschnitte durch den prägnanten Wechsel von Solostimme über einem Brummchor mit homophonen und bisweilen gar unisono gesetzten Passagen markiert werden. Auch das 1876 für den Wiener Akademischen Gesangsverein vertonte *Hohe Lied* (WAB 74) zeichnet sich durch ein Tenor-Solo aus, das allerdings durch einen zweiten Solo-Tenor und -Bariton mit Echo-funktion verstärkt wird und über Brummstimmen gesetzt ist, die ihrerseits nun (außer dem harmo-

nisch stützenden Bass) der besungenen rauschenden Mühle entsprechend in tremolierenden Sechzehntelketten verlaufen. Und erneut bildet ein homophoner Chorsatz das dramaturgische Gegenstück, das im letzten Abschnitt gar doppelchörig in einer eigentlichen Apotheose der emphatisch repetierten Formel »jetzt ist das Lied allein« gipfelt (T. 65 ff.), um ähnlich kontrastreich in einem abschließenden Pianissimo des »Abendrots« zu verklingen. Es zeugt nicht nur von der begrenzten akustischen Tragfähigkeit der Brummstimmen, dass Bruckner *Das hohe Lied* zu einer Orchesterfassung überarbeitete (Howie 2004, 70), sondern vermittelt zudem einen Eindruck von der weitgehenden kompositionspraktischen Gleichwertigkeit vokaler und instrumentaler Partien: Im ersten Teil gesellt sich zu den Brummstimmen ein identisch gesetztes Streichorchester ohne Geigen, das die Tenöre durch Bratschen, den Bass I durch die ersten Violoncelli, den harmonisch stützenden Bass II durch die zweiten Celli und Kontrabässe verstärkt; und in starkem klanglichen Gegensatz dazu erleichtern im doppelchörigen Schlussteil die zu Chor I und II parallel geführten Horn- und Posaunenquartette die vorgezeichnete dynamische Steigerung bis zum dreifachen Forte. Der Umstand, dass die Instrumente beim finalen Decrescendo verstummen, ohne einen einzigen unabhängigen musikalischen Gedanken exponiert zu haben, erscheint als praktische Konsequenz einer Orchesterbehandlung, die allein akustischer Verstärkung dienen sollte – die musikalische Substanz erschöpfte sich im Chorsatz. Noch in der Vertonung von Franz Grillparzers *Träumen und Wachen* (WAB 87) aus dem Jahr 1890 griff Bruckner auf einen vierstimmigen Brummchor als musikalisches Fundament einer Solostimme zurück, nun allerdings der in den späten Vokalwerken allgemeinen Tendenz zu großformaler Symmetrie entsprechend, im Rahmen des kontrastierenden Mittelteils einer A-B-A-Form.

Wie eng in Bruckners chorischem Denken die Instrumentalstimmen mit dem Chorsatz verflochten erscheinen und dass es Letzterer war, der für die musikalische Faktur bestimmend wirkte, macht der *Abendzauber* (WAB 57) von 1878 deutlich. Erneut setzte Bruckner dabei eine Solostimme über einen Brummchor, erweiterte die Klangpalette jedoch zusätzlich durch ein Hornquartett,

dem außerdem exklusiv ein leises Fanfarenmotiv mit Doppelpunktierungen und Sechzehntel-Sextolen vorbehalten bleibt. Während die Solostimme im Stile von Bruckners Sololiedern geführt wird und die Brummstimmen gleichsam im Graubereich instrumentaler Vokalmusik angesiedelt sind, erfährt das Hornmotiv eine bezeichnende Transformation, erschallt es doch plötzlich als Ferngesang von Jodlerstimmen (ab T. 28). Die Verwischung zwischen instrumentalen und vokalen Klangwelten erscheint als unmittelbare Konsequenz eines dem vierstimmigen Satz verpflichteten Chorideals, das sich mit orchestralen Mitteln wirkungsvoll dynamisch steigern ließ, ohne substanziell darauf angewiesen zu sein. Der Kern von Bruckners Chorverständnis blieb unter allen Umständen der vierstimmige Satz – ein Ideal, das im *Volkslied* (WAB 94) ganz ungebrochen zum Ausdruck kommen sollte: 1882 hatte die *Deutsche Zeitung* einen Wettbewerb für eine »Hymne für das deutsche Volk in Österreich« (der unter 1320 Einsendungen keinen Preisträger hervorbrachte) ausgeschrieben. Bruckner sandte ein *Volkslied* ein, das trotz viertaktiger Phrasenbildung und dezidierter Kadenzharmonik weniger liedhaft klingt als vielmehr an einen Choral erinnert. Vor diesem Hintergrund fügt sich schließlich auch *Der deutsche Gesang* (WAB 63) mit der Zusatzbezeichnung *Das deutsche Lied* – laut Bruckner »ein Kracher« (2.8.1892; Briefe 2, 184) – nahtlos in sein Vokalschaffen; entstanden ist das Werk im Auftrag des Wiener Akademischen Gesangvereins für das Deutschakademische Sängerfest in Salzburg von 1892. Im Allgemeinen verdeutlicht dieses 1892 verfasste »Lied« für Männerchor und Blasorchester nachdrücklich, in welchem Maße sich die »deutsche« Chorbewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einem musikalischen Pathos verschrieben hatte. Im Besonderen aber rekurriert *Der deutsche Gesang* unverkennbar auf kompositorische Mittel, die Bruckner im Lauf seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Chormusik vielfach erprobt hatte: So beginnt das Stück mit einem feierlich punktierten Bläserinsatz in d-Moll, der alternierend mit dem Chor weitergeführt wird, zudem ändern die besungenen tosenden Meeresfluten außer am Ambitus der Singstimmen nichts an der Melodik (T. 13–18), hingegen werden die Gefahren harmonisch mit einem wirkungsvol-

len Gang unterstrichen (von der Tonika d-Moll zum verselbstständigten Neapolitaner Es-Dur und über eine kurze Sequenz wieder zurück nach Es-Dur). Ebenfalls charakteristisch erscheint der Einsatz des Blasorchesters, das erstens als Pendant zum Männerchor den Chorsatz im Wechsel übernimmt, zweitens wie in *Vor Arnets Grab* oder *Das hohe Lied* die Singstimmen verdoppelt und drittens wie bereits im frühen »*Laßt Jubeltöne laut erklingen*« (WAB 76) fanfarenartige Einsätze ergänzt. So exponieren die Hörner in Takt 12 ein feierliches rhythmisch determiniertes Triolen-Motiv, das als einziger musikalischer Gedanke dem Orchester vorbehalten bleibt und zunehmend den Bläsersatz prägt, um die abschließende Apotheose des »deutschen Gesangs« klanglich zu überhöhen. Auch in formaler Hinsicht verfuhr Bruckner bei *Der deutsche Gesang* keineswegs nach neuen Prinzipien, erreichte er doch die dramaturgische Hervorhebung der Kernaussage »der deutsche Gesang« durch die Aneinanderreihung mehrerer Steigerungsabschnitte, die in sprachlicher Hinsicht durch ein charakteristisches Kreisen um die immergleichen Textpassagen gestützt werden. Der Steigerungsverlauf beginnt sogleich nach der repräsentativen Einleitung mit einem plötzlichen Wechsel ins Piano (ab T. 29), wobei der kurz aufblitzende D-Dur-Akkord im Fortissimo auf »der deutsche Gesang« (T. 39) harmonisch nochmals getrübt wird, um nach einer dynamischen Steigerung zum dreifachen Forte, ebenfalls auf »der deutsche Gesang« (T. 55), nun als höchste Steigerungsstufe und nach wie vor in dreifachem Forte, den Durchbruch in ungetrübtem D-Dur zu ermöglichen (ab T. 63) – mit der Textstelle »der deutsche Gesang« verbunden. Und während die Bläser den apotheotischen Schlussabschnitt mit repetitiven Fanfarenstößen prägen, rückt der Charakter des Chorsatzes endgültig in den Stilbereich des Chorals.

Wie bereits das *Volkslied* für »das deutsche Volk in Österreich« unter Beweis stellte, ist das in *Der deutsche Gesang* zelebrierte »deutsche Lied« in seinem Kern der religiösen Sphäre verbunden. Mochte dieses Phänomen bei Liebes- und Naturgedichten wie »*Du bist wie eine Blume*« (WAB 64) oder dem *Herbstlied* (WAB 73) infolge zurückhaltender Dynamik und rhythmisch aufgelockertem Chorsatz in den Hintergrund rücken, so brach

sich seit dem frühen St. Florianer *Lied vom deutschen Vaterland* (WAB 78) bei patriotischen Texten der choralartige Ton Bahn. Mit dem vierstimmigen Satz als Bezugspunkt erübrigt sich zudem die Frage nach einer adäquaten »Liedhaftigkeit« von Bruckners Vertonungen – eine anachronistische Frage, die am pathetischen Chorideal der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts letztlich ebenso vorbeizieht wie diejenige nach dem »literarischen Komponisten«: Textausdeutende melodische Freiheiten, wie sie im solistischen Kunstlied zur Verfügung standen, waren mit der Gattung letztlich inkompatibel. Betrachtet man hingegen Bruckners Chöre vor dem Hintergrund des deutschen (Männer-)Chorideals, so erfüllte er die Erwartungen, die an einen »literarischen« Chorkomponisten gestellt wurden, fraglos. Zu suchen ist entsprechend nach dramaturgischen Steigerungsformen über oftmals statisch kreisenden Texten mit fazitartigen Durchbrüchen, nach dem Einsatz kontrastierender Dynamik und Tempowahl sowie nach einer gleichsam rhetorischen Verwendung harmonischer Mittel.

### **Germanenzug (WAB 70) und Helgoland (WAB 71)**

WAB 70: *Germanenzug* (August Silberstein), 1863–64, Männerchor, Männer-Soloquartett 2 Klarinetten, Euphonium, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba · WAB 71: *Helgoland. Symphonischer Chor* (August Silberstein), 1893, Männerchor, Streichorchester, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrabasstuba, Pauken, Becken

Der *Germanenzug* war nicht nur die zu Lebzeiten mit Abstand erfolgreichste Komposition Bruckners, sondern seinem eigenen Verständnis gemäß überhaupt die allererste gütig gelungene. Nach dem abgeschlossenen Unterricht bei Kitzler sollte die Vertonung im Sinne eines Initialwerkes den Beginn der eigentlichen »Kompositionszeit« markieren (Göll.-A 3/1, 203). Obwohl angesichts ebenfalls früher Werke wie der *Messe* in d-Moll (WAB 26) oder der *Festkantate* (WAB 16) die Stilisierung des in den Jahren 1863 und 1864 entstandenen *Germanenzugs* zum tatsächlichen Erstlingswerk zu relativieren ist, so macht doch das nach jahrelangen Studien endlich errungene künstlerische Selbstverständnis zumindest Bruckners Er-

wartung eines geradezu triumphalen Erfolges erklärbar. Der frischgebackene Komponist verfasste das Chorwerk im Sommer 1863 für einen Wettbewerb im Rahmen des (ursprünglich für 1864 geplanten) 1. Oberösterreichisch-Salzburgischen Sängerbundfestes in der Überzeugung, dass er den Sieg verdient habe: Als dem *Germanenzug* unter 331 eingereichten Chören, aus denen er gemeinsam mit sieben weiteren für das Sängerbundfest in die engere Wahl gekommen war, hinter Rudolf Weinwurms *Germania* immerhin der zweite Preis zugesprochen wurde, zeigte sich Bruckner zunächst enttäuscht (Führer in: NGA XXII/7, VIII). Entschädigt wurde der Komponist allerdings durch den überwältigenden Publikumserfolg der Linzer Uraufführung im Rahmen des Sängerbundfestes, das infolge der einjährigen Verschiebung erst im Juni 1865 stattfand, sowie durch die bemerkenswerte Rezeption des äußerst beliebten Chorwerkes, das fortan nahezu jährlich in einem größeren öffentlichen Rahmen programmiert wurde. Zudem gelangte das Werk im Sommer 1864, gemeinsam mit den anderen der insgesamt acht für das Sängerbundfest nominierten Chöre, als erste Komposition Bruckners zum Druck (bei Josef Kränzl, Ried im Innkreis; vgl. Briefe I, 40 und 43). Angesichts des besonderen Stellenwerts der Komposition im damaligen Chorrepertoire sowie Bruckners eigener Wertschätzung für sein »erstes« Werk überrascht es wenig, dass der Wiener Akademische Gesangverein unter Eduard Kremser für Bruckners Begräbniszug zur Karlskirche ausgerechnet den Mittelteil des *Germanenzugs*, also das Walkyren-Quartett »In Odins Hallen«, wählen sollte (Ringer 1999, 27).

Wie das patriotische Chorrepertoire im Allgemeinen so lässt auch der Titel von Weinwurms Siegerkomposition (*Germania*) im Besonderen keinen Zweifel daran, dass die affirmativ deutsch-nationalistische Thematik des *Germanenzugs* genau den Erfordernissen eines österreichischen Sängerbundfestes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprach (vgl. Harrandt, [i. Dr.]). Zudem gibt es keinen Grund zur Annahme, dass Bruckner selbst, der jahrzehntelang am damaligen Chor- und hauptsächlich Männerchorleben praktisch teilhaben sollte, die Vorliebe für patriotische Gesänge nicht teilte. Folglich konnte auch sein Dankesbrief für den *Germanenzug*-Text an

August Silberstein nur euphorisch ausfallen: »Ihr über alle Maßen gelungenes, prachtvolles ausgezeichnetes Gedicht habe ich bereits in Händen und statte hiemit meinen tiefsten, innigsten Dank ab« (29.7.1863; Briefe I, 36). In formaler Hinsicht hatte sich Silberstein beim *Germanenzug* offensichtlich nicht nur bei der Textgliederung nach den Wünschen des Komponisten gerichtet, sondern er scheint seine Verse (mindestens teilweise) gar auf bereits komponierte Abschnitte verfasst zu haben, schrieb er doch am 27. Juli 1863 an Bruckner: »Ich habe auf den Gang ihrer Composition Rücksicht genommen, so daß die Zeilen wie ich hoffe trefflich passen werden. Ebenso ist die Intention eines Soloquartetts, einfach oder dopp.) durch den Gesang der Walkyren berücksichtigt« (Briefe I, 35; zur Entstehungsgeschichte vgl. Hawkshaw 1990). Besagtes Quartett bildet den Mittelteil eines klar strukturierten Chorwerkes, dessen drei Teile aus je zwei Strophen bestehen, die im chorischen A- und im solistischen B-Teil einer variierten Zweiteiligkeit verpflichtet sind, wohingegen der A'-Teil erneut auf den Beginn rekurriert und in einen gesteigerten Schlussabschnitt übergeht (aa'-bb'-a''c).

Obwohl sich der *Germanenzug* stilistisch durchaus in die Reihe von »*Laßt Jubeltöne laut erklingen*« (WAB 76) oder der nur ein Jahr zuvor verfassten *Festkantate* (WAB 16) fügt, zeigt sich im Vergleich dazu die Tendenz zu einer musikalischen Aufwertung des Orchesters. Der vierstimmige Chorsatz bildet, wie für Bruckners Chorschaffen charakteristisch, zwar unverändert den kompositorischen Kern des *Germanenzugs*, die Instrumente finden jedoch im Vorspiel zum Eingangschor – sowie der Reprise im dritten Teil – zu einer temporären Eigenständigkeit. Denn die typische Brucknersche Eröffnung mit punktierten Fanfarenklängen ist nicht wie in der *Festkantate* oder noch in dem viel späteren *Deutschen Gesang* (WAB 63) alternierend mit dem Chor gesetzt, sondern wird allein von den Bläsern, der »Militärmusik«, bestritten (25.2.1864; Briefe I, 40). Freilich tritt die charakteristische Substanzgemeinschaft von Orchester und Chor sogleich nach dem feierlichen Vorspiel in Erscheinung, wenn das Sopran-Kornett den ersten Choreinsatz – das programmatische »Germanen durchschreiten des Urwaldes Nacht« – solistisch antizipiert (T. 7–9). Im Zusammen-

spiel mit dem Chor konzentriert sich schließlich die Funktion der Instrumente erstens auf die dynamische Verstärkung des vokalen Gerüstsatzes sowie zweitens auf die punktuelle Ergänzung durch instrumentale Fanfarenmotive, deren Rhythmik sich ebenfalls aus Chorstellen speist. Diese markigen Bläsereinsätze finden bereits im *Germanenzug* zu Steigerungszwecken Verwendung, wie sie für Bruckners spätere Chorwerke prägend werden sollte, dort jedoch – etwa im *Abendzauber* oder *Dem deutschen Gesang* – rhythmisch nicht mehr notwendigerweise dem Chorsatz entlehnt. So gipfelt die erste Strophe des *Germanenzugs* in einem förmlich im letzten Moment erreichten D-Dur-Akkord, der durch das triolische Pochen der Bläser als erster Höhepunkt inszeniert wird – kurz nach dem erstmaligen Erklängen eines Triolen-Rhythmus im Chor (T. 18–23). Auch die darauf folgende verkürzte Reprise über der zweiten Gedichtstrophe ist einem Spannungsaufbau verpflichtet, der seinerseits in einem deutlich herausgestellten Halbschluss auf A-Dur gipfelt – der Tonart des Walkyren-Mittelteils. Trotz der deutlichen Tendenz zu einer Steigerungs-dramaturgie, der im kontrastierenden Soloquartett eine kleinteilige dynamische Differenzierung vom Pianissimo bis zum Forte entspricht, erlangte dieses Prinzip im *Germanenzug* noch keine – wie in den späteren orchestral begleiteten Chorwerken – substanzielle Bedeutung. Konterkariert wird das dramaturgische Verfahren eines übergeordneten Spannungsaufbaus durch Momente, die ganz dem Chorlied verpflichtet bleiben: Die klare strophische Gliederung im Rahmen einer Bogenform sowie der weitgehende Verzicht auf Wortwiederholungen widersetzen sich einer inhaltlichen Höhepunktbildung jenseits textformaler Einschnitte in erheblichem Maße. Obwohl Bruckner hier bereits Steigerungsprinzipien einsetzte, waren sie in formbildender Hinsicht nicht wesentlich. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Tonartendramaturgie, die einerseits auf den harmonischen *per-aspera-ad-astra*-Topos rekurriert, andererseits aber die Wirkung der Aufhellung von d-Moll nach D-Dur dadurch empfindlich stört, dass eben dieser Durchbruch aus großformalen Gründen gleich dreimal erfolgt. Nachdem bereits der Steigerungsabschnitt am Ende der ersten Strophe in einem D-Dur-Akkord gipfelte – um in der zweiten Stro-

phe wieder nach d-Moll zurückzufallen –, ereignet sich exakt dieselbe Wendung nochmals in der musikalischen Reprise über der fünften Strophe. Selbst im neu vertonten zweiten Teil des Schlussschores (ab T. 99), der nun auch in der Vorzeichnung eine nachdrückliche Bestätigung in der Art einer D-Dur-Coda erwarten ließe, bleibt der erungene Durchbruch zweifelhaft: »Teutonias Söhne« erstrahlen zwar zunächst in D-Dur, erleiden jedoch nur fünf Takte vor Schluss einen erneuten Rückfall nach d-Moll (mit einem gänzlich »unheroischen« neapolitanischen Es-Dur-Akkord auf der Fermate Takt 114). Erst der allerletzte Akkord bringt (nach einem in d-Moll angelegten Kadenzgang über dessen Doppeldominante und Dominante) eine Rückkehr nach D-Dur, weshalb sich das »Durchbruchs«-Potenzial auf das geringe Maß einer picardischen Terz beschränkt. Bruckners kompositorisches Initiationswerk entpuppt sich trotz eines Instrumentariums, dessen Funktion gegenüber *Vor Arneths Grab*, »*Laßt Jubeltöne laut erklingen*« oder der *Festkantate* deutlich aufgewertet erscheint, in seinem Kern als ein vom vierstimmigen Vokalsatz her konzipiertes Werk – gleichsam ein instrumental gesteigerter Chor.

Komplizierter liegen die Dinge bei dem dreißig Jahre später, zwischen April und August 1893, verfassten *Helgoland*. Das Werk entstand im Auftrag des Wiener Männergesangsvereins, der sich von Bruckner eine Komposition für die Festlichkeiten zum fünfzigjährigen Jubiläum erbeten hatte. Obwohl *Helgoland* nach der äußerst erfolgreichen Uraufführung in der Winterreitschule der Wiener Hofburg kaum Eingang ins allgemeine Männerchorrepertoire fand, war der Komponist von dessen besonderer Bedeutung für sein Œuvre überzeugt: Es war das einzige weltliche Vokalwerk, das er neben den neun Sinfonien, dem *Streichquintett*, den drei großen Messen, dem *Tē Deum* und *Psalm 150* testamentarisch der Hofbibliothek vermachte. Der singuläre Stellenwert, den Bruckner von seinen zahlreichen Chorkompositionen gerade *Helgoland* zugestand, dürfte von der darin angestrebten Überlagerung der vokalen Gattung mit sinfonischen Prinzipien herrühren – wie es bereits die eigenhändige Bezeichnung der Partiturreinschrift, die Bruckner (allerdings erfolglos) auch für den Druck einforderte, nahelegt: *Helgoland. Symphonischer Chor*. Gerade im Vergleich

mit dem *Germanenzug* scheint die Hervorhebung der instrumental Dimension treffend, und dies, obwohl *Helgoland* mit dem frühen Vokalwerk nicht nur die deutschnationalistische Thematik desselben Textdichters August Silberstein (vgl. Lütteken 2002, 339–344), sondern auch die Besetzung für Männerchor und Orchester (nun allerdings ein Sinfonieorchester) und sogar die großformale Dreiteiligkeit verbindet. Freilich: So plausibel das Epitheton »symphonisch« wirkt, so problematisch ist es, die kompositorische Konsequenz daraus konkret zu benennen. Im Gegensatz zum *Germanenzug*, dessen strukturelle Verwurzelung im Vokalsatz dem Instrumentarium eine formal nachrangige Funktion zuweist, besteht die analytische Schwierigkeit bei *Helgoland* nicht zuletzt darin, dass das Verhältnis zwischen Orchester und Chor ein variables ist. Es scheint, als befände sich der »Symphonische Chor« gleichsam in einem Schwebezustand zwischen den Polen Sinfonik und Chor. Dabei liegt einerseits als Bezugspunkt für das »Symphonische« die *Neunte Sinfonie* insofern nahe, als die Arbeit an *Helgoland* genau in deren Entstehungsphase fiel, nämlich unmittelbar in die Monate nach der ersten Partiturniederschrift des Kopfsatzes der *Neunten*. Und für den zweiten Teil des Begriffspaares – den »Chor« – bietet sich andererseits ein Blick auf den nur ein Jahr zuvor verfassten und nicht minder patriotischen *Deutschen Gesang* (WAB 63) an, der wie *Helgoland* einen Männerchor mit Orchester (jedoch in reiner Bläserbesetzung) vorsah.

Wie Wolfgang Grandjean erstmals dargelegte, ließ Bruckner bei der formalen Anlage von *Helgoland* die strophische Gliederung von Silbersteins Gedicht weitgehend intakt: Die ersten drei Strophen ergeben einen ersten Teil (bestehend aus drei Abschnitten); der zweite Teil umfasst die (ebenfalls in drei Abschnitte untergliederte) neunzeilige Gebetsstrophe; im dritten Teil erklingen in einem ersten Abschnitt die fünfte und sechste Strophe sowie im zweiten Abschnitt die ersten drei Zeilen der siebten Strophe – aus der allerletzten Zeile gewann Bruckner schließlich die gewichtige Coda. Zugleich fügt sich diese textlich gestützte Struktur durchaus der zyklischen Idee einer einsätzigen Sonate: Übernimmt der erste Teil die Funktion einer Exposition mit lyrischem zweitem Abschnitt, so erscheint der zweite Teil als eingefügter langsa-

mer Satz, auf den im dritten Teil zunächst eine Art Durchführung (mit motivischem Material aus dem dritten Abschnitt des ersten Teils) folgt, die in eine Reprise der Anfangsstrophe in der Grundtonart g-Moll übergeht, wohingegen der vierte Teil den Satz mit einer hymnischen Coda in G-Dur beschließt (Grandjean 1995, 353 f.). Jenseits großformaler Prinzipien fällt ferner die in *Helgoland* zutage tretende Motiv- und Thementeknik auf, die sich weitgehend aus dem eröffnenden Gang durch den g-Moll-Dreiklang (mit Durchgangsnote *a*) der ersten vier Takte speist und an diejenigen substanziellen Verknüpfungsmechanismen erinnert, die Werner Korte für Bruckners sinfonisches Schaffen herausgearbeitet hat (Grandjean 1995, 358; Korte 1963, 28 ff.). Und selbst das viel zitierte, von Wolfgang Steinbeck für die *Neunte Sinfonie* diskutierte Prinzip des »Durchbruchs« sucht man in *Helgoland* nicht vergebens (Steinbeck 1993, 24): Mit dreifachem Forte, in augmentierter Rhythmisierung und mit dem einzigen Beckenschlag des gesamten Chorwerks »bricht« sich das Textwort »Helgoland« in der letzten Steigerung der Coda in strahlendem G-Dur (T. 309) endgültig Bahn (Grandjean 1995, 355; Lütteken 2002, 349). Bruckners langjährige sinfonische Erfahrungen schlugen sich zweifellos in *Helgoland* nieder – und angesichts einer formalen Disposition, die sich als Verschränkung zyklischer Viersätzigkeit mit einem Sonatensatz und damit als »Formidee der symphonischen Dichtung Lisztscher Prägung« deuten lässt, liegt Laurenz Lüttekens These gleichsam auf der Hand: der »Symphonische Chor« als Analogon zur Sinfonischen Dichtung (Lütteken 2002, 350). Das Programm wäre demzufolge dem Instrumentalsatz nicht nur immanent, sondern durch den Gesangstext vollständig denotiert. Dass dies dem Wesen einer Lisztschen Sinfonischen Dichtung zutiefst widerstrebt, spricht nicht notwendigerweise gegen eine entsprechende Intention Bruckners, zumal sich in *Helgoland* die Funktion des Gedichts laut Lütteken im Prinzip darauf beschränke, »Stichwörter zur Freisetzung semantischer Assoziationsfelder, die ebenso weit wie unkonkret sind«, bereitzustellen (Lütteken 2002, 352). Der besondere Stellenwert der Sinfonik für Bruckners kompositorisches Selbstverständnis lässt es durchaus plausibel erscheinen, die Bezeichnung »Symphonischer Chor«

dahingehend zu gewichten, dass das »Symphonische« dem Werk wesentlich sei, mit einem programmatischen »Chor« als sekundärem Moment.

Eine solche Lesart erfordert allerdings, diejenigen Aspekte auszublenden, die genau umgekehrt das Substantiv »Chor« in den Mittelpunkt rücken und das Adjektiv nicht nur grammatikalisch nachrangig erscheinen lassen. Dazu zählt hauptsächlich die von Grandjean anhand der Skizzen herausgearbeitete Entstehungschronologie, der zufolge Bruckner im Particell ab der zweiten Strophe nur die Chorpartien (mit höchst vereinzelt Einträgen in den Orchesterstimmen) festgehalten hatte und selbst in der Partitурphase zunächst den Chorsatz vollständig notierte, bevor er die Instrumentation vornahm (Grandjean 1995, 365). Zudem zeigen die Skizzen, dass Bruckner im Particell offenbar nur die ersten zwei Hauptteile (Buchstaben A-G) auf Anhieb entwarf, den dritten Teil hingegen in einer späteren zweiten Phase konzipieren sollte. Da es sich bei Letzterem ausgerechnet um denjenigen Abschnitt handelt, der sich im Sinne einer Durchführung verstehen lässt, gelangt Grandjean zu dem Schluss, dass sich der »symphonische Anspruch« erst im Lauf des Kompositionsprozesses herausbildet haben dürfte (Grandjean 1995, 365f.). Eine mutmaßliche konzeptionelle Wende würde zudem eine Erklärung bieten für die auffällige Diskrepanz zwischen dem für Bruckners Chorschaffen typischen (überwiegend homophonen und bisweilen fugierten) vierstimmigen Vokalsatz in den ersten beiden Teilen sowie der Coda einerseits und einer ungewöhnlichen, sinfonisch »durchbrochenen« Satzweise (kulminierend bei Buchstabe H) im dritten Teil andererseits. Mit Blick auf die erst in einem zweiten Arbeitsgang konzipierte »Durchführung« stellt sich gar die Frage, ob Bruckner nicht zunächst eine dreiteilige Form beabsichtigt hatte, die wie im *Germanenzug* einen kontrastierenden lyrischen Mittelteil (mit einem Gebet analog zu »Odins Hallen«) aufgewiesen hätte. Bedenkt man zudem, dass die »Reprise« auch auf der Folie einer vokalen Bogenform verstanden werden könnte, so wirkt der »Symphonische Chor« durchaus »chorisch« geprägt – ein Eindruck, der allerdings seinerseits durch die sinfonische »Durchführung« konterkariert wird. Schließlich lässt sich *Helgolands* formale Konzeption genauso wenig befriedigend auflösen wie

seine Bezeichnung als »Symphonischer Chor«: Die mit der Entstehungsgeschichte aufs Engste verflochtene Ambivalenz entzieht sich einer eindeutigen Zuordnung und trägt damit erheblich zum Sonderstatus des Werks in Bruckners Chorschaffen bei. Und dessen ungeachtet, dass das »Symphonische« des »Chors« wohl nicht von Beginn an beabsichtigt war, dürfte die Aufnahme von *Helgoland* in den eigenen testamentarischen Kanon zu großen Teilen dieser sukzessiven sinfonischen Nobilitierung zu verdanken sein.

Die zwar verzögerte, jedoch bewusste Annäherung von *Helgoland* an die Sinfonik wirft eine ganze Reihe von Fragen auf, die neben der Gattungshierarchie vor allem die späten Sinfonien betreffen. Sei es ein möglicher Zusammenhang zu Bruckners programmatischen Erläuterungen zur *Achten* (Lütteken 2002, 353) oder seien es motivische Verbindungen zur *Neunten* (Grandjean 1995, 359) – die tendenzielle »Sinfonisierung« des Chores erscheint gleichsam als Pendant zu einer latenten »Verbalisierung« der Sinfonie. Bei dem ästhetischen Gewicht dieses Phänomens droht allerdings aus dem Blick zu geraten, dass Bruckners *Helgoland* trotz des gesteigerten kompositorischen Anspruchs keinen Bruch mit seinem jahrzehntlang erprobten Chorideal bedeutete. Ganz im Gegenteil: Die Verwurzelung in Bruckners Chorschaffen ist trotz aller sinfonischen Anleihen evident. So weist *Helgoland* nicht nur wie alle anderen seiner instrumental begleiteten Chorwerke einen Beginn auf, in dem die eröffnenden Orchestertakte den ersten Choreinsatz antizipieren. Das Orchester verdoppelt den vierstimmigen Chorsatz nachdrücklich und findet erst am Ende der ersten Strophe in den Hörnern überhaupt zu einem ersten genuin instrumentalen Motiv (T. 30–32) – bezeichnenderweise ein Motiv, das sich vergleichbar mit »*Laßt Jubeltöne laut erklingen*«, dem *Germanenzug* oder dem *Deutschen Gesang* durch fanfarenartige Kürze und Punktierung auszeichnet und im weiteren Verlauf zur emphatischen Hervorhebung einer zentralen Textstelle dienen wird (bei der feierlichen Anrufung »*Allvater!*«, Buchstabe F). Die Orchesterbehandlung in *Helgoland* unterscheidet sich allerdings dahingehend von Bruckners übrigen instrumentierten Chorwerken, dass neben die dort üblichen zwei Funktionen – Verdoppelung des Chorsatzes und Ergänzung mit Fanfaren – eine

weitere tritt. Ab der dritten Strophe (Buchstabe B) schieben sich zunehmend Instrumentengruppen ein, die einen Klangteppich mit bereits exponierter Motivik ausbreiten, ohne melodische Unterordnung unter den zeitgleichen Vokalsatz. Daraus ergibt sich eine horizontale Schichtung motivischen Materials, die dem Orchester eine weitaus gewichtigere Rolle gewährt, als dies bei den früheren Chorwerken möglich war. Das zweifellos sinfonische Charakteristikum vermag jedoch wenig daran zu ändern, dass es sich bei dem instrumentalen ›Kontrapunkt‹ (mit Ausnahme des durchführungsartigen Abschnitts im dritten Teil) nicht um eine tatsächliche Emanzipation des Orchesters handelt, sondern vielmehr – und darin den Fanfarenstößen durchaus vergleichbar – um eine sekundäre klangliche Ergänzung zum primären viertimmigen Chorsatz.

Als dessen Kern erweist sich eine für Bruckners Spätwerk charakteristische viertaktige Phrasenbildung, die infolge der Koppelung an entsprechend skandierte Verse deutlich prägnanter als in den Sinfonien zutage tritt. Die seltenen Abweichungen von der Viertaktigkeit erfolgen typischerweise auf – emphatisch um einen Takt – erweiterten Kadenzen unmittelbar vor musikalischen Zäsuren (u. a. T. 25–29, T. 77–81) oder auf einem inhaltlich gestützten Kulminationspunkt, etwa bei dem gewichtigen Fazit »dich preiset frei Helgoland« im zweitletzten Steigerungsabschnitt der Coda (T. 263–267, T. 283–287). Besonders deutlich zeigt sich die formbildende Dominanz des Chorsatzes ausgerechnet im durchführungsartigen dritten Teil (ab Buchstabe G): Zwar gewinnt das Orchester ein Maß an Eigenständigkeit, das für Bruckners weltliches Chorschaffen einmalig ist und sich in der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Klangflächen niederschlägt, das Fundament bildet jedoch nach wie vor ein strikt viertaktig konzipierter Chorsatz. Erst im zweiten ›Durchführungs‹-Abschnitt (Buchstabe H) greift die orchestrale Steigerung auf eine – äußerst kurze – metrische Verschiebung zwischen den einzelnen Gruppen über. Diese resultiert daraus, dass einerseits die Hörner das viertaktige ›Gebetsthema‹ (aus dem Mittelteil, exponiert Takt 87–90) intonieren, die Chorbässe jedoch dessen Ende nicht abwarten und bereits im dritten Takt (T. 187 mit Auftakt) mit einem eigenen viertaktigen Motiv das Metrum

stören. Obwohl nach nur zwei Takten die Chortöne nun gegenüber den Bässen verfrüht einsetzen (T. 188) und der Eindruck metrischer Konfusion weiter aufrecht erhalten wird, bereitet die strikte Viertaktigkeit der Chorbässe bereits den Ausweg vor. Nach insgesamt nur zehn Takten setzt sich die Abschnittsbildung der Bässe durch, bekräftigt durch einen Unisono-Gang von Chor und Orchester (ab T. 195). Und im anschließenden Sieg über die Feinde in der musikalischen ›Reprise‹ (Buchstabe J) erstrahlt die eröffnende achttaktige Periode des Chores nun endgültig als Sinnbild einer göttlich beglaubigten Ordnung (T. 209–216). Als Folge davon, dass die ›Durchführung‹ streng an die Textstelle des Kampfes geknüpft bleibt, erhält die satztechnische Diskrepanz zum ansonsten vorherrschenden Chorstil eine inhaltliche Begründung: Der sinfonische Freiraum des Orchesters wird durch den Ausnahmezustand des Kampfes bedingt. Damit bleibt jedoch die Fokussierung auf den positiv konnotierten Chorsatz – im Kontrast zu der negativ begründeten ›Durchführung‹ als Sonderfall – selbst im »Symphonischen Chor« *Helgoland* die Regel.

Grundsätzlich lassen sich die Steigerungs-dramaturgie, deren Spannungsverläufe zumeist durch emphatische Textrepetitionen gestützt werden, die harmonischen Markierungen von Textstellen, der ›Durchbruch‹ im abschließenden Choral und der Choral überhaupt für Bruckner als chortypisch charakterisieren. Wird etwa im *Deutschen Gesang* der Choral nur von den Singstimmen getragen, so fügen sich ihm hier sogar große Teile des Orchesters. Bruckner machte dabei die Zugehörigkeit zu ein und demselben vokalen Satz für die Instrumente durch die Angabe *Choral* explizit (T. 247 und T. 295) – eine Bezeichnung, die sich für den Chor genauso wie bereits im *Deutschen Gesang* erübrigte. Es greift an dieser Stelle der choralartige Ton patriotischer Männerchöre, wobei das inhaltliche Bekenntnis zum symbolträchtigen »frei Helgoland« durch eine Anspielung an Joseph Haydns Kaiserhymne »*Gott erhalte Franz, den Kaiser*« musikalisch bekräftigt wird (T. 252–254, vgl. Kaiserhymne T. 2 f.). So chortypisch die genannten Charakteristika von *Helgoland* sind, so bedeutsam erscheint, dass sich vergleichbare Prinzipien auch in der Sinfonik als zentrale Merkmale herauskristallisieren. Dies erklärt nicht nur die



unauflösliche Ambivalenz zwischen chorischer und sinfonischer Wirkung, die es erlaubt, *Helgoland* sowohl als instrumental gesteigertes Chorwerk als auch (von der entgegengesetzt instrumentalmusikalischen Warte aus) im Lichte der Sinfonik, ja sogar im Lichte der Sinfonischen Dichtung zu deuten. Obwohl *Helgoland* sich klar in Bruckners Chorschaffen einfügt und obgleich die kompositorischen Techniken in genau derselben Weise einer dramaturgischen Gewichtung des Textes dienen, bleibt die Übereinstimmung mit instrumentalmusikalischen Techniken markant.

Vor dem Hintergrund von Bruckners lebenslanger Auseinandersetzung mit dem Chorideal wäre dennoch die These einer einseitigen Einflussrichtung im Sinne einer ›Sinfonisierung‹ des Chorideals zweifellos unhaltbar. Vielmehr scheint

die satztechnische und dramaturgische Kompatibilität des vokalen und des sinfonischen Verfahrens auf gleichsam allgemeingültige Grundsätze von Bruckners Musikverständnis zu verweisen, deren Ausgangspunkt nicht nur instrumentalmusikalisch begründet sein dürfte. Die Erprobung von Formmodellen anhand von Liedern im Kitzler-Studienbuch lässt ebenso wie die Wahl ausgerechnet eines Chorwerks (*Germanenzug*) als ›Initiationswerk‹ darauf schließen. Die Aporie allerdings, dass sich die Einflussrichtung nicht eindeutig bestimmen lässt und diese je nach Blickwinkel entweder genuin vokal oder – genau umgekehrt – rein instrumental determiniert erscheint, liegt in der Natur von Bruckners Musikideal. Und unmittelbarer kompositorischer Ausdruck davon ist der »Symphonische Chor« *Helgoland*.

## Literatur

- Dürr, Walther: Das romantische Lied. In: Renate Graberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Barbara Karl/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Bruckner und die Musik der Romantik (= Bruckner-Symposium 1987). Linz 1989, 153–165.
- Graf, Max: Anton Bruckner. Ein Entwicklungsgang. In: Die Musik 1 (1901/02), 27–35, 294–302, 580–585.
- Grandjean, Wolfgang: Anton Bruckners »Helgoland« und das Symphonische. In: Die Musikforschung 48 (1995), 349–368.
- : Metrik und Form. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 25). Tutzing 2001.
- Harrandt, Andrea: »Germanenzug« und »Helgoland«. Markante Eckpunkte im Vokalschaffen Bruckners. In: Roland Bachleitner/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Anton Bruckner – vokal. Sonderthema: Musikgeschichte Steyrs. Bruckner-Tagung Steyr, Stadtpfarrhof, 23.–25. Oktober 2009. Wien [i.Dr.].
- Hawshaw, Paul: From Zigeunerwald to Valhalla in Common Time. The Genesis of Anton Bruckner's Germanenzug. In: Bruckner-Jahrbuch 1987/88. Linz 1990, 21–30.
- : Lied als Lehrmittel. Lieder in den Formenlehren Anton Bruckners während seiner Studienzeit bei Otto Kitzler 1861–1863. In: Roland Bachleitner/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Anton Bruckner – vokal. Sonderthema: Musikgeschichte Steyrs. Bruckner-Tagung Steyr, Stadtpfarrhof, 23.–25. Oktober 2009. Wien [i.Dr.].
- Howie, A. Crawford: Bruckner and Secular Vocal Music. In: John Williamson (Hrsg.): The Cambridge Companion to Bruckner. Cambridge 2004, 64–76.
- Korte, Werner F.: Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption. Tutzing 1963.
- Louis, Rudolf: Anton Bruckner. München/Leipzig 1905.
- Lütteken, Laurenz: Unbehagen am Spätwerk. Zur Problematik von Bruckners »Helgoland«. In: Michael Märker/Lothar Schmidt (Hrsg.): Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag. Laaber 2002, 339–355.
- Morold, Max: Anton Bruckner. Mit einem Bildnis. Leipzig 1912.
- Pachovsky, Angela: Anton Bruckners Lieder mit Klavierbegleitung. In: Roland Bachleitner/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): Anton Bruckner – vokal. Sonderthema: Musikgeschichte Steyrs. Bruckner-Tagung Steyr, Stadtpfarrhof, 23.–25. Oktober 2009. Wien [i.Dr.].
- Ringer, Alexander L.: »Germanenzug« bis »Helgoland«. Zu Anton Bruckners Deutschtum. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 25–34.
- Schwab, Heinrich W.: Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 3). Regensburg 1965.
- Steinbeck, Wolfram: Anton Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll (= Meisterwerke der Musik 60). München 1993.
- : Art. »Bruckner, (Joseph) Anton«. In: MGG<sub>2</sub>. Personenteil, Bd. 3 (2000), Sp. 1037–1105.

# Die Kammermusik

von Wolfgang Rathert

## Kompositionsgeschichtlicher Ort

Bruckners Kammermusik hat aufgrund ihrer quantitativ marginalen Rolle im Gesamtwerk bei Hörern und Interpreten nur eine vergleichsweise geringe Popularität erlangt und in der Musikwissenschaft sogar eine gewisse Verlegenheit ausgelöst. Noch der 2004 erschienene *Cambridge Companion to Bruckner* widmet der Kammermusik kein eigenes Kapitel, sondern behandelt die dazugehörigen Werke *en passant*, d. h. in Relation zur geistlichen und sinfonischen Musik. Die Rechtfertigung dafür fällt nicht schwer, denn Bruckners kammermusikalische Produktion beschränkt sich auf lediglich sechs Werke: drei für Streichquartett-Besetzung (unter ihnen zwei Einzelsätze), die jedoch für den Unterricht entstanden sind; ein sehr kurzes Gelegenheitswerk für Violine und Klavier; schließlich zwei Kompositionen für Streichquintett-Besetzung, von denen eine als Ersatz für einen Satz des mehrsätzigen Werks gedacht ist. Letzteres stellt das einzige »gültige« Werk dar, das *Streichquintett* F-Dur (WAB 112) aus dem Jahr 1879. Es ist zwar ohne Frage ein Hauptwerk Bruckners sowie der Streicherkammermusik des 19. Jahrhunderts, zugleich aber ein Solitär inmitten der geistlichen Musik und Sinfonien. Entsprechend selten wird es aufgeführt, wenngleich es im relativ schmalen Repertoire, das für diese Besetzung existiert, fest verankert ist.

Eine solche Konstellation erscheint vor dem Hintergrund der Bedeutung und des Reichtums an Kammermusik speziell in der deutsch-österreichischen Tradition seit der Wiener Klassik eigenartig. Ein Komponist, dessen überragende satz-

technische Begabung ihn für das Genre prädestiniert, verweigert ihr sich geradezu. Der eigentümliche Sachverhalt provoziert eine Reihe von Fragen und Überlegungen: Stand dahinter Bruckners Furcht, den von der österreichischen bzw. Wiener Tradition – also in der Kammermusik Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts und schließlich auch Brahms' – gesetzten Maßstäben nicht zu genügen? Oder zeigte sich darin Bruckners frühe musikalische Sozialisierung, in der die geistliche Musik omnipräsent war und kein bürgerliches Milieu existierte, das Aufführungs- und damit auch Produktionsanlässe für Kammermusik hervorbrachte? Man könnte mutmaßen, Bruckner sei der Auffassung gewesen, dass das Modell, das er für seine Sinfonien entwickelt hatte, sich auf die intimeren Verhältnisse der Kammermusik nicht übertragen lasse. Und schließlich rückt ihn seine Abstinenz in eine eigentümliche Nähe zu jenen Komponisten des 19. Jahrhunderts, welche die Kammermusik – die Königsdisziplin der »absoluten« Musik – zugunsten anderer ästhetischer Ziele ignorierten. Weder Berlioz noch Liszt, weder Wagner noch Mahler haben zur Kammermusik maßgebliche Werke beige-steuert, und es ist *communis opinio*, dass ihnen die Gattung für das ihnen vorschwebende Ausdrucksbedürfnis und die programmatische, literarische wie philosophisch ambitionierte Erweiterung von Musik zu eng geworden war. Dem widerspricht aber wieder die Erscheinung Bruckners: Zwar war er von der Kritik als »Neu-Töner« in der Nachfolge Wagners attackiert worden, gleichzeitig galt er aber als Repräsentant einer musikalischen Welt, die sich kaum in die Fortschrittskategorien der neudeutschen

Schule einspannen ließ. Eine letzte Erklärungsmöglichkeit deutet sich durch die viel diskutierte These an, dass es sich bei dem *Streichquintett* in F-Dur um eine verkappte sinfonische Konzeption und um ein »getreues Echo« der Sinfonien handele, »gespielt von einem Mahlerschen Fernorchester« (Hansen 1987, 230). Dann wäre das *Streichquintett* als Werk eines Übergangs zu sehen, ein Nebenprodukt der intensiven Kompositions- und Revisionstätigkeit an den Sinfonien Nr. 2 bis 7 und ein Zwischenschritt zu den beiden späten Sinfonien Nr. 8 und 9.

Wie bewertete Bruckner selbst seine Kammermusik? Seine testamentarische Verfügung vom 10. November 1893 gibt eine eindeutige Auskunft: Das *Streichquintett* zählt zusammen mit den Sinfonien, den drei Messen, dem *Te Deum*, dem 150. Psalm und dem Chorwerk *Helgoland* zu jenen Werken, deren Manuskripte er der Hofbibliothek vermacht. Damit wird deutlich, dass Bruckner das Quintett zum Kern seines kompositorischen Oeuvres zählte. Indes bleibt es offen, ob Bruckner mit der Begrenzung auf ein kammermusikalisches Werk eine bewusste Entscheidung traf. Denn der Erfolg des *Streichquintetts* und der neue – auch außerhalb des deutschsprachigen Raums und vor allem in Frankreich stattfindende – Aufschwung der Kammermusik in den 1880er Jahren hätte eine Fortsetzung durchaus plausibel erscheinen lassen. Man mag bedauern, dass Bruckner der Arbeit am Lebensprojekt der Sinfonien alle anderen Pläne nachordnete, doch tritt auf der anderen Seite der Nimbus des Quintetts sowohl in Bruckners eigenem Werk wie in der Kammermusik des 19. Jahrhunderts dadurch umso deutlicher hervor. Seine kompositorische Qualität erlaubt ohne Frage den Vergleich mit den bedeutendsten Werken der Gattung, also den Quintetten Mozarts und Schuberts. In jedem Fall wirft das Quintett auf Bruckners musikalisches Denken ein spezifisches Licht, denn es ist offensichtlich weder eine defizitäre Sinfonie noch ein kammermusikalischer Hybrid, sondern eine einmalige und eigentümliche Leistung *sui generis*.

## Kammermusik vor dem *Streichquintett*

Bruckners frühe Kammermusikwerke entstammen sämtlich seiner Linzer Zeit (1855–68): Das viersätzigige *Streichquartett* c-moll (WAB 111) und die beiden Einzelsätze *Scherzo* g-Moll und *Rondo* c-Moll (beide WAB deest) komponierte Bruckner 1862 in Linz während seiner privaten Studien bei Otto Kitzler, die *Abendklänge* für Violine und Klavier (WAB 110) entstanden aus privatem Anlass 1866. Das Komponieren von Streichquartettsätzen gehört selbstverständlich zum Curriculum angehender Komponisten im 19. Jahrhundert. Erstaunlich im Falle Bruckners ist die Tatsache, dass sich ein fast vierzigjähriger Komponist, der bereits über ein beeindruckendes theoretisches Fundament verfügte, dieser Aufgabe – überdies noch bei einem zehn Jahre jüngeren Lehrer – unterzog. Bruckner hatte seit seinem sechzehnten Lebensjahr intensive musiktheoretische Studien betrieben, zuletzt bei Simon Sechter Kontrapunkt studiert und die anspruchsvollen Prüfungen im März 1861 mit größtem Erfolg abgeschlossen. Ein wesentlicher Grund dafür, dass Bruckner sich erst jetzt der Kammermusik zuwandte, lag in ihrem Status einer »freien Komposition«, die sie – wie die Instrumentalmusik überhaupt – gegenüber harmonischen und kontrapunktischen Exerzitien besaß, aber auch im Verhältnis zur Kirchenmusik, für die Bruckner in den 1840er und 1850er Jahren bereits eine Reihe gediegener Werke (Psalmvertonungen, *Requiem* d-Moll WAB 39 und *Missa Solennis* b-Moll WAB 29) komponiert hatte. Jetzt ging es um andere kompositorische Ansprüche der autonomen Formbeherrschung, ausgehend von einfachen und zusammengesetzten formalen Modellen. Entsprechend systematisch weist Bruckners Studienbuch bei Kitzler die intensive Beschäftigung mit der Lied-, Rondo- und Sonatenform auf, deren folgerichtiger Abschluss im Frühjahr 1863 die sogenannte *Studiensinfonie* f-Moll (WAB 99) bildete.

In der Kammermusik stellt das am 7. August 1862 abgeschlossene *Streichquartett* einen Vorläufer im kleinen Maßstab dar, denn Bruckner wagte sich hier mit der Folge von Sonatenhauptsatz (1. Satz: Allegro moderato), Lied- (2. Satz: Andante) bzw. Scherzoform (3. Satz) und Rondo (Finale)

erstmal an eine vollständige zyklische Form in der Instrumentalmusik. Das im Frühjahr 1862 konzipierte *Scherzo* ist demgegenüber noch eine isolierte Einzelstudie, während das eine Woche nach dem *Streichquartett* entstandene *Rondo* durch die Identität von Ton- und Taktart eine erweiterte Variante des Schluss-Satzes ist.

Über die während der Zeit bei Kitzler entstandenen Werke und Entwürfe und damit auch über das *Streichquartett* ist unterschiedlich geurteilt worden: »Bruckners Studienwerke kommen von ihrer Funktion, Erfüllung gestellter Aufgaben zu Studienzwecken zu sein, nicht los. Ihnen eignen eine gewisse Unfreiheit und ein selbstaufgelegter Zwang unter die als Gesetz empfundenen Lehrbuch-Schritte. Für Bruckners kompositorisches Selbstverständnis aber waren diese Arbeiten, wie schon die früheren Theorieübungen, von großer Wichtigkeit« (Steinbeck 2002, 125). »Das Streichquartett [...] ist [...] sicherlich kaum mehr als eine ›Schülerarbeit‹, in erster Linie als Übung für die Lösung von Form- und Satzproblemen gedacht. Gleichwohl trägt es einige Züge, die man – aus der Retrospektive betrachtet – als ›brucknerisch‹ ansprechen möchte« (Floros 1994, 9). Während die eine Sicht mehr das psychologische Moment der durch gelungene Selbst-Disziplinierung erlangten inneren Unabhängigkeit im Blick hat, weist die andere auf die Ausprägung personalstilistischer Züge hin, die Bruckner im Unterricht – vielleicht mehr unbewusst als bewusst – angestrebt habe. Gemeinsam ist beiden Positionen die primäre Bedeutung von Metier und Modell. Unabhängig davon, ob in der Befolgung handwerklicher Maßstäbe eine autoritäre Fesselung oder eine Inspiration liegt, bot das Modell für Bruckner den festen Rahmen für kompositorische Erprobungen. Insofern lässt sich am *Streichquartett* tatsächlich Wegweisendes finden, aber vielleicht eher jenseits der von Floros benannten inhaltlichen Merkmale, die er im »elegische[n] Charakter« des Hauptthemas, dem »überaus kühne[n] Modulationsplan der Durchführung des Kopfsatzes«, der »Innigkeit des zweiten Satzes, dessen Kopfmotiv eine ›Miserere-Wendung aus dem Gloria der [...] d-moll-Messe vorwegnimmt« und den »ländlerartige[n] Motivlinien im Trio« fand (Floros 1994, 9f.). Denn vor allem bahnt sich hier eine bestimmte kompositorische Denkform der Ausgestaltung von Ton- und

Klangkonstellationen in zeitlicher und tektonischer Konkretisierung an, die sich von den Bindungen an das Wort lösen. In der Zeit bei Kitzler machte sich Bruckner endgültig anhand des Studiums der Kompositionslehren von Johann Christian Lobe und Adolph Bernhard Marx mit der freien Komposition vertraut (vgl. seine Mitteilung an Rudolf Weinwurm vom 8.II.1863; Briefe I, 37f.). »Freie Komposition« bedeutete in diesem Sinn nicht nur das Erlernen einer selbstständigen kompositorischen Handschrift, mithin die Legitimation zum Regelbruch, sondern im Sinne von Marx die eigentliche künstlerische Tätigkeit: Erst mit den hier zu lösenden Aufgaben »bethätigen wir uns durchaus in der Weise freier Kunst, die nämlich ihr Werk ganz aus sich selber nach ihrem Gesetz allein hervorbringt, nicht bloß zu einem schon Gegebenen herantritt, um es zu schmücken, zu unterstützen, oder sonst zu mehr und zu ändern« (Marx 1838/1890, 3). Der Unterschied zwischen Kirchen- und Instrumentalmusik, seit Athanasius Kircher als Gegensatz von »stylus ecclesiasticus« und »stylus phantasticus« ein technisch-rhetorischer, rückt damit in ein anderes Licht. Erst in der Instrumentalmusik zeigt und artikuliert sich der Komponist als aktiv handelndes »Subjekt«, während er in der Kirchenmusik gewissermaßen noch indirekt spricht: einerseits dominiert, andererseits aber auch entlastet von den Anforderungen einer ehrwürdigen Tradition. Das »umfassendste, hellste Bewusstseyn aller Kunstmittel«, das Johann Christian Lobe als Kennzeichen der Meisterschaft fasst (Lobe 1850/1988, 57), demonstriert er überwiegend an Beispielen aus den Streichquartetten Haydns und der Sinfonik Beethovens.

Vor dem Hintergrund von Bruckners musikalischer und kultureller Sozialisation um 1860 kam seiner Haltung zur Instrumentalmusik – und der Kammermusik als dem anspruchsvollsten Gebiet kompositorischer Gestaltung – also eine entscheidende Rolle seiner künftigen Orientierung zu. Denn die Antwort darauf bedeutete, sich in ein Verhältnis zu Klassikern wie Mozart, Beethoven und Schubert, aber auch zu den Zeitgenossen Liszt und Brahms zu setzen, in deren Œuvre das Bewusstsein der neuen Stufe kompositorischen Handelns in der Instrumentalmusik und die daraus resultierenden Möglichkeiten überall spürbar ist. (Dass zudem der Schatten Wagners auch auf

das Quintett fiel, wie schon Eduard Hanslick bemerkte, gehört eher in den Kontext der Persönlichkeit Bruckners als einer tatsächlichen kompositorischen Orientierung. Immerhin ist anzumerken, dass der Streichersatz des *Siegfried-Idylls* mit seinem obligaten Kontrabass fünfstimmig ist und dessen Erstdruck 1878 in das Jahr vor der Entstehung des Quintetts fällt.)

### *Streichquartett und Rondo c-Moll*

Es wäre zwar stark übertrieben, in dem *c-Moll-Streichquartett* von 1862 (WAB III) eine Richtungsentscheidung sehen zu wollen. Immerhin aber ist das Bemühen und die Beherrschung einer der Instrumentalmusik eigenen Idiomatik erkennbar, die Bruckner unter Rückgriff auf die Sprache der frühen und mittleren Quartette Haydns zu lösen versucht. Das Empfinden für die Spannung von Rahmen und Füllung, aus der sich die Form zu konstituieren hat, ist unverkennbar. Dies wird belegt durch die im Skizzenbuch dokumentierten Äußerungen Bruckners zur Ausarbeitung der Modelle und die verworfenen Alternativen, die ein Einblick in die Überlegungen, Strategien und Kriterien der Formwege geben (vgl. den Revisionsbericht zum *Streichquartett*: NGA XIII/1 [1956]). Die relative Sparsamkeit des motivischen Haushalts zeigt das Bestreben, den von Liebe geforderten Ausgleich von »Einheit« und »Mannigfaltigkeit« mithilfe streng kontrollierter, begrenzter und aufeinander aufbauender Elemente von Motiv, Abschnitt, Satz und Periode zu lösen und aus ihnen die gegebene Form zu generieren. Schon hier fällt aber auf, dass eine diskursive, die Beziehungen verschleiende motivisch-thematische Arbeit – also das von Bruckner später an Brahms' Musik bewunderte und unter der Vorstellung der »entwickelnden Variation« oder »kontrastierenden Ableitung« bekannte Verfahren – kaum eine Rolle spielt. Stattdessen geht es Bruckner in strenger Immanenz um das »Musikalisch-Gegenständliche« (Nowak 1955, Vorwort), etwa wenn er zum dritten Satz die Frage notiert, ob in der hier zugrunde gelegten Liedform der mittlere Teil als selbstständig angesehen werden kann, sobald er (durch Repetition) dieselbe Ausdehnung wie der erste Teil besitzt (vgl. Revisionsbericht zu NGA XIII/1, 7).

Typisch ist die Arbeit an der unscheinbaren

Seitengruppe (T. 30 ff.), deren Harmonik Bruckner so verändert, dass es erst mit Erreichen der Schlussgruppe zur Bestätigung der Tonart Es-Dur kommt. Demgegenüber bleiben Diastematik und Rhythmik eigentümlich passiv. Die proportional sehr viel längere, wenngleich thematisch unspezifische Schlussgruppe behauptet eine Selbstständigkeit, die das Reihungsprinzip unterstreicht. Lediglich in der Durchführung des Kopfsatzes deutet sich eine Prozesslogik an, die aus dem Detail entwickelt wird. Bruckner kombiniert hier zunächst den Themenbeginn des Seitenthemas mit der Fortspinnung des Hauptthemas in Sechzehnteln und Akkordbrechungen (T. 8, Violine I). Dann folgt eine Variante des Themenkopfs, die sich mit der weiterentwickelten, nun raumgreifenden Sechzehntelfigur verbindet. Harmonischer Wendepunkt ist die enharmonische Modulation des Hauptthemas von as-Moll über fis-Moll (T. 88/90) zum Orgelpunkt auf der Dominante G, vollzogen über eine Sequenzierung. Veränderung entsteht also aus dem Wechsel zwischen (durch chromatische Anreicherung erzielter) harmonischer Progression und motivischer Abspaltung. Wiederum ist aber nicht die Verflüssigung der Faktur das Ziel, sondern das funktionale Gefüge der einzelnen Schichten. So bleiben die rhythmischen Motive stets klar identifizierbar, um dadurch im Gegenzug die Kompliziertheit der Harmonik hörbar zu machen. Sie »erleiden« gewissermaßen Veränderungen, ohne sie aber selbst anzustoßen oder zu beeinflussen. Die Reprise modifiziert Bruckner zwar durch weitere chromatische Anreicherung in den Durchgängen des Basses, aber auch hier geht es ihm nicht um dramatische oder narrative Transformationen.

Das gleichsam »vorklassische« kompositorische Bewusstsein gilt auch im langsamen Satz, der insgesamt vielschichtiger ist. Der Beginn zeigt Ansätze zur kontrapunktischen Auffächerung der Stimmen, die Chromatik ist von Anfang an präsent, und es wird sogleich eine asymmetrisch erweiterte Anlage des Vordersatzes erprobt, der 11 Takte umfasst. Vor allem an den Satzschlüssen fällt die Schreibweise wieder in stereotype, »altväterliche« Kadenzierungen zurück, die freilich auch beim späteren Bruckner immer wieder auftauchen können. Dagegen zeugt die harmonische Disposition des Mittelteils, die – Modellen Beethovens

und Schuberts folgend – von einem Terzfall bestimmt ist, von einer gewissen Ambition. Von der Ausgangstonart As-Dur geht der Mittelteil über die vermollte Tonika as-Moll zu deren Medianten E-Dur, die damit zur Achsen-Tonart des Satzes wird. (Im *Streichquintett* greift Bruckner diese Konstellation in weitaus komplexerer Ausführung wieder auf.) Dieser Dynamisierung steht der archaisierende, »gespreizte« Charakter des punktierten Hauptmotivs wieder entgegen. Auch im Scherzo, dessen Haydn-Bezüge am offensichtlichsten sind und das durch die Wahl des Ländlers im Trio stark volkstümliche Züge trägt, fällt die Wahl der Tonart auf. Statt der zu erwartenden Tonika steht es in der Dominante G-Dur, um ein harmonisches Gefälle zum abschließenden Rondo zu erzeugen. Dieses gibt sich ausgesprochen spielfreudig und neigt sogar zu einer gewissen klanglichen Brillanz. Gleichwohl knüpft es durch seine Anlage als Sonatenrondo mit den Formteilen A-B-A-C-A-B-A-Coda, die Bruckner als »mittlere Form« bezeichnet, an die schon im Kopfsatz zu beobachtende Konzentration der thematisch-motivischen Organisation an: Die zweite Themen-Gruppe ist nichts anderes als die in die Tonikaparallele gesetzte Vergrößerung der ersten, und die Coda (»Anhang«) tendiert zur zweiten Durchführung. Damit wird deutlich, dass es Bruckner in diesem Studienwerk bereits um die Verbindung von hypo- und parataktischen Formmodellen ging, er sich also die Möglichkeiten vor Augen führte, die aus der Verbindung zwischen einer zielgerichteten und einer zyklischen Anlage resultierten. Wenn auch im *Streichquartett* ein über weite Strecken unpersönlicher, gleichsam gebogener Tonfall vorherrscht, so ist doch der neu erlangte Stand der Reflexion und die davon ausgehende genaue Planung unverkennbar. Dies zeigt sich auch im unmittelbar im Anschluss an das *Streichquartett* komponierte *Rondo c-Moll* (WAB deest), das demselben Formmodell verpflichtet ist. Hier widmet sich Bruckner stärker den modulierenden Übergangsgruppen, die starke harmonische Reibungen enthalten.

Das *Streichquartett c-moll* wurde erstmals im Februar 1951 durch das Münchner Koeckert-Quartett im Berliner RIAS aufgeführt und 1955 im Rahmen der Gesamtausgabe durch Leopold Nowak herausgegeben.

## Abendklänge

Die 1866 im Umkreis der *Ersten Sinfonie* und der *e-Moll-Messe* entstandenen *Abendklänge* für Violine und Klavier (WAB 110) bieten ein weiteres Beispiel für Bruckners Suche nach einem eigenen Stil in der Instrumentalmusik. Die einleitenden Takte des Klaviers könnten einem Chopin-Walzer entsprungen sein, die Fortsetzung schlägt die Richtung eines sehnsuchtsvoll-sentimentalischen Salontons ein, der aber auch nicht zur vollen Entfaltung kommt. Wieder sind die Starrheit der rhythmischen Formulierung und die eigentümlichen harmonischen Wendungen auffällig. Das lediglich anderthalb Minuten dauernde und 36 Takte lange, in der Tonart der Messe stehende Stück wurde am 7. Juni 1866 komponiert und ist dem Landgerichtsbeamten Hugo von Grienberger gewidmet. Immerhin: Der warme, fast elegische Ton deutet vielleicht eine andere Seite von Bruckners Persönlichkeit an, doch lässt das Stück sicherlich keine autobiographischen Rückschlüsse zu – der Titel ist, wenngleich gefühlsbetont, vor allem ein bürgerlicher Topos.

## Das Streichquintett

### Entstehung und erste Aufführung

Mit dem *Streichquintett F-Dur* (WAB 112) schuf Bruckner eine Komposition, die unbeschadet der Diskussionen um ihre Intention und die Sperrigkeit ihrer Form heute unbestritten als Meisterwerk gilt. Dies stimmt auch für die zeitgenössische Rezeption insofern, als sie zumindest dem langsamen Satz beinahe einhellig – mit der Ausnahme Eduard Hanslicks – einen Ausnahmerang zuerkannte. Die Geschichte der Entstehungsumstände des Quintetts ist verwickelt, da sie auf der persönlichen Beziehung zwischen Bruckner und Joseph Hellmesberger (sen.) fußt. Hellmesberger war nicht nur Primarius des gleichnamigen berühmten Quartetts, sondern als Direktor des Konservatoriums auch Bruckners Vorgesetzter. Bereits 1861 soll Hellmesberger Bruckner unter dem Eindruck der Prüfung, die dieser vor der Kommission der Gesellschaft der Musikfreunde ablegte, um ein Streichquartett gebeten haben. Die Frage, warum

Bruckner dann 17 Jahre wartete und warum er statt eines Quartetts ein Quintett mit hinzugefügter zweiter Bratsche schrieb, ist seitdem Gegenstand verschiedener Spekulationen gewesen, ohne dass sich eine abschließende Antwort finden lässt. Bruckner äußerte sich erstmals im Dezember 1878 gegenüber dem Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Tappert, dass er ein Streichquintett schreibe, »da mich Hellmesberger wiederholt und eindringlichst ersucht hat, der bekanntlich für meine Sachen schwärmt« (Briefe I, 181). Dies klingt, als hätte sich für Bruckner vor allem die Möglichkeit einer Profilierung ergeben, die den Unterschied in der beruflichen Hierarchie zu überwinden half. Nach Beendigung der Komposition, die sich über ein halbes Jahr – vom Kopfsatz (Dezember 1878 und Januar 1879) über den langsamen Satz (10. März bis 6. April), das Finale (23. Mai bis 25. Juni) und Scherzo (Fertigstellung am 12. Juli) – erstreckte, teilte Bruckner dem befreundeten Priester Ignaz Traumihler in St. Florian am 25. Juli den Vollzug mit: »Mein Quintett ist fertig. Hofkapellm. Hellmesberger ist ganz aus den Fugen vor Freude, u wills aufführen. Er ist total umgeändert, u zeichnet mich riesig aus« (Briefe I, 183).

Doch dieser Eindruck erwies sich als voreilig. Nachdem die ersten Proben stattgefunden hatten, befürchteten die Musiker eine Blamage, und Hellmesberger verlangte als Ersatz für das Scherzo einen neuen Satz, das am 21. Dezember 1879 fertiggestellte *Intermezzo* (WAB 113). Dennoch entzog er sich weiterhin der Uraufführung, so dass schließlich ein ad hoc gebildetes Ensemble mit den Geigern Julius Winkler und Carl Lillich, den Bratschern Hans Kreuzinger und Julius Desing sowie dem Cellisten Theodor Lucca das Werk teilweise uraufführte. Das Finale, das geprobt worden war, wurde nicht gespielt, und in der Satzfolge stand der langsame Satz noch an zweiter Stelle. Dieses Konzert fand als der »3. Interne Abend« des Akademischen Wagner-Vereins am 17. November 1881 im Bösendorfer-Saal statt, während Hellmesberger eine »offizielle« (und vollständige) Aufführung erst vier Jahre später realisierte. Nach den in der Wohnung von Josef Schalk absolvierten Vorproben fand eine halböffentliche Generalprobe im Foyer des Börsendorfer-Saales in Anwesenheit von Freunden und Anhängern Bruckners wie auch geladenen Kritikern, an erster

Stelle Hanslick, statt. Ihr Verlauf ist durch den Bericht des Cellisten Lucca dokumentiert worden, der Bruckners Verhalten gegenüber Hanslick folgendermaßen schilderte:

»Ängstlich suchte sein Auge, während wir spielten, die Mienen des Gewaltigen zu erforschen. Dieser blieb ziemlich kühl und zugeknöpft und verließ bald, nachdem die letzten Töne verklungen waren, das Foyer. Bruckner erschöpfte sich in Danksagungen »für die hohe Ehre« und machte, sehr zum Ingrimm seiner Freunde, [...] den Versuch, Hanslick die Hand zu küssen! Auch diese Szene wird mir unvergesslich sein. Weit entfernt, sie komisch zu finden, hatte ich den Eindruck des Rührenden, Ergreifenden.« (Göll.-A. 4/1, 677 f.)

Bei der Aufführung selber waren weder Hanslick noch Hellmesberger zugegen, wohl aber Theodor Helm, der in seiner Kritik in den *Wiener Signalen* in dem »bis zum Abenteuerlichen gewagten polyphonen Tonsatz« das Vorbild der letzten Beethoven-Quartette zu erkennen glaubte und erneut Bruckner enthusiastisch als den »Mann der Zeit« für die Instrumentalmusik empfahl (Abdruck der Kritik bei Gruber 1997, 126). Das Ensemble um Winkler führte das Quintett noch mindestens zwei weitere Male auf, erst im April 1884 aber mit dem Finale, mit dessen Gestalt oder Einstudierung Bruckner möglicherweise zunächst nicht zufrieden war (Blaich 2009, 58 f.).

### Quellenlage und Drucklegung

Auch die Drucklegung des Quintetts – das Bruckner dem bayerischen Herzog Max (Maximilian) Emanuel widmete, der es vermutlich im Oktober 1884 in der Wiener Votivkirche hörte und Bruckner zum Dank eine Anstecknadel schenkte – zog sich längere Zeit hin. Sie wurde von Josef Schalk betrieben, der seit 1883 den Wiener Verleger Alfred Gutmann aggressiv (und mit antisemitischen Untertönen) zu einer Publikation drängte, die zusätzlich Schalks eigene vierhändige Bearbeitung des gesamten Quintetts und einer zweihändigen des langsamen Satzes für Klavier vorsah. Partitur und vierhändige Klavierfassung erschienen im August 1884, die Stimmen vermutlich Anfang 1885 und die Klavierfassung des langsamen Satzes im weiteren Verlauf des Jahres (vgl. die Dokumentation der Drucklegung in der Korrespondenz der Brüder Schalk bei Gruber 1997, 118 ff.). Das *Intermezzo* wurde dagegen erst postum 1913 veröffent-

licht. Zwischen den einzelnen Quellen des Werkes – Autograph, Stichvorlage, Druck von Partitur und Stimmen – gibt es eine Fülle von Abweichungen und Widersprüchen, die mehrere Ursachen haben. Das Autograph, das keine Reinschrift, sondern eine Arbeitspartitur ist, weist auf ein hohes Maß an Detailarbeit hin, die Bruckner in das Werk investierte, vergleichbar der vorangegangenen Überarbeitung der *Vierten Sinfonie*. So tauschte er das »Gesangsthema« samt Reprise durch ein anderes Thema aus, erwog (dann nicht realisierte) Kürzungen und ergänzte – offenbar unter dem Eindruck der Aufführungen des Winkler-Quartetts – zahlreiche Ausführungsanweisungen und Vortragsbezeichnungen. Auch die metrischen Ziffern zur Kennzeichnung der Taktgruppen-Gliederung, die Bruckner seit 1876 für eigene (und fremde) Werke vornahm, finden sich nahezu durchweg im Autograph. Ähnlich kompliziert ist die Sachlage in der Stichvorlage, an deren Erstellung im Jahr 1883 mindestens drei Kopisten beteiligt waren. Die Stichvorlage verfügt über Metronom-Angaben und an einzelnen Stellen, vor allem Orgelpunkten, über Taktzählungen, die Bruckner dann allerdings teilweise durch seine metrischen Bezifferungen ersetzte. Der Komponist fügte überdies agogische Angaben hinzu und änderte erneut an einzelnen Stellen, vor allem im Seitensatz und am Schluss des Finales, die kompositorische Substanz. Wahrscheinlich von Josef Schalk, zu diesem Zeitpunkt bereits Bruckners einflussreichster Berater, stammt eine gravierende Änderung von Tempo und Charakter des langsamen Satzes: Die ursprüngliche Angabe »Andante quasi Allegretto« wurde durch »Adagio« ersetzt, die auch in der Druckfassung bestehen blieb (Blaich 2009, 88).

Die folgenreichste Änderung ist die Umstellung der Satzfolge der beiden inneren Sätze, zu der sich Bruckner erst nach Fertigstellung der Stichvorlage entschloss, was entsprechenden Korrekturbedarf nach sich zog. Diese Änderungen übertrug Bruckner jedoch nicht in das Autograph zurück, an dem er selbst noch gelegentlich Ergänzungen vornahm; auch wurden die Lesarten der Stichvorlage nicht vollständig in den Druck übernommen bzw. durch andere ersetzt, so dass eine relativ komplexe Quellenlage mit entsprechenden Problemen für eine kritische Edition des Quintetts vorliegt. Als inter-

essante Ausführungsquelle ist weiterhin der handschriftlich ausgeschriebene Stimmensatz des Hellmesberger-Quartetts zu berücksichtigen, dessen – teils von Hellmesberger stammende, teils auf Bruckner selbst zurückgehende oder wiederum von Schalk vorgenommene – Ergänzungen der Vortragsbezeichnungen eine Rekonstruktion des Vortragsstils zulassen. Es wirft wiederum ein Licht auf die Beziehung von Hellmesberger und Bruckner, dass die Mitwirkung des Komponisten an der Einstudierung offenbar keineswegs selbstverständlich war: »Damals berichtete Bruckner mit Stolz seinen jungen Freunden, dass er bei den Proben manches, was Ausführung und Auffassung betrifft, z.B. Tempi und Hervorhebungen, habe sagen dürfen« (Göll.-A. 4/2, 248). Die zahlreichen und minutiösen Angaben zu Stricharten, Phrasierungen, Dynamik und Ausdruck, die sich im langsamen Satz finden, deuten eine Emanzipation der bislang sekundären Schicht der Vortragsbezeichnungen und eine starke Beachtung der Kategorie des *Espressivo* an, die das Quintett in die Tradition der Wiener Klassik, vor allem der Kammermusik Schuberts und des späten Beethoven stellt.

#### Offizielle Uraufführung, Kritiken und weitere Aufführungen

Erst am 8. Januar 1885 führte das erweiterte Hellmesberger-Quartett – Joseph sen. und jun. (Violine), Ferdinand Hellmesberger (Cello) sowie die beiden Bratschisten Maxintsak und Kupka – das Quintett in der 3. Kammermusik-Soirée im Großen Musikvereinssaal Wien auf; im ersten Teil erklangen ein Streichquartett von Mozart und Beethovens *Streichtrio* D-Dur op. 9,2. Entgegen Hellmesbergers Veto von 1879 wurde das Scherzo anstelle des Intermezzos gespielt, jedoch weiterhin entsprechend dem Autograph als dritter Satz; der Satztausch in der Stichvorlage blieb unbeachtet. Nach den wechselhaften Reaktionen auf die Uraufführung der *Dritten Sinfonie* (1877), die ein Desaster war, der erfolgreichen Premiere der *Vierten Sinfonie* (1881) und den verhaltenen Reaktionen auf die Uraufführung der Mittelsätze der *Sechsten Sinfonie* (1883) bedeutete die Aufführung des Quintetts einen Durchbruch für Bruckner in der Anerkennung des Wiener Publikums. Der Komponist selbst sprach von »einem Erfolge, den



ich nicht beschreiben kann. Nach jedem Satze öfters gerufen, am Schlusse 6 bis 10 mal, u der Applaus *allgemein*, selbst die *Conservativen* applaudirten heftig. Hellmesberger nennt das Quintett ›Offenbarung‹ u will es schon im November auf Verlangen wiederholen« (Briefe I, 235). Auch das öffentliche Echo auf dieses Konzert war enorm, da sich alle maßgeblichen Wiener Kritiker zur der Uraufführung äußerten. Die Reaktionen der Gegner Bruckners waren stark, aber durch die Wirkung des Adagio-Satzes ambivalent. Gustav Dömpcke sprach in der *Wiener Volkszeitung* von einem »krankhaften Eröffnungssatz« und »scurillen Frechheiten« des Finales, attestierte dem Adagio jedoch, dass in ihm »etwas von dem göttlichen Funken« stecke (Gruber 1997, 126 ff. zusammen mit weiteren Konzertkritiken). Für Hanslick wurde »dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen [...] im Moment des Componierens zum Anarchisten [...], der unbarmherzig Alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heißt. Wie eine unförmliche glühende Rauchsäule steigt seine Musik auf, bald diese, bald jene groteske Gestalt annehmend.« Die Ursache dafür sahen Hanslick wie Dömpcke in der Orientierung am »reinen Wagner-Styl«, dessen Anwendung zwangsläufig zur »Emancipation von allen natürlichen Modulationsgesetzen« führe (ebd.). Kalbeck kam zum selben Schluss, allerdings verraten seine Metaphern eine gewisse Irritation und Faszination: »Seine Musik duftet nach himmlischen Rosen und stinkt nach höllischem Schwefel – noch ein wenig verbindender Weihrauch dazwischen, und der Mystiker wäre fertig. Auch das F-Dur-Quintett ist nur eine gemischte Reihenfolge musikalischer Hallucinationen, eine Apokalypse in vier Capiteln [...]. Die Harmonie verleugnet jede Verbindlichkeit des tonalen Grundcharakters, und die Tonart legitimiert sich nur durch die Vorzeichnung und den Schluss« (zitiert bei Blaich 2009, 64 ff.). Wieder ist es das »direct aus dem Paradies« (ebd.) stammende Adagio, das Kalbeck von seiner Fundamentalkritik ausnimmt, die aus heutiger Sicht gerade das innovative und neuartige Klangbild des Quintetts betont. Demgegenüber sahen Bruckners Verteidiger, unter ihnen Theodor Helm und Ludwig Speidel, die Originalität des Quintetts in der Fortsetzung des Wegs, den Beethoven mit seinen

späten Quartetten eingeschlagen habe. Deren satztechnische und expressive Möglichkeiten habe Bruckner als einziger Komponist der Gegenwart konsequent ausgeschöpft. (Ob Bruckner diese Quartette zum Zeitpunkt der Entstehung des Quintetts gekannt hat, ist allerdings umstritten.)

Die (relative) Popularität des Quintetts spiegelt sich in den Aufführungszahlen und -orten: Bis 1900 wurde das Quintett in vielen deutschsprachigen Städten, aber auch im Ausland (Kopenhagen und Boston) von führenden Quartett-Vereinigungen wie dem Duesberg-, dem Prill-, dem Rosé- und dem Böhmischem Quartett gespielt, öfter auch nur das Adagio alleine. Das Rosé-Quartett besorgte am 23. Januar 1904 schließlich die Uraufführung des *Intermezzo* in einem Konzert des Wiener Wagner-Vereins. Bemerkenswert ist das Urteil Hugo Wolfs nach einer Aufführung des Hellmesberger-Quartetts von 1886. Er sieht die thematische Erfindung als »Ergebnis einer ungemain fruchtbaren Phantasie und glühender Empfindung, daher die bildhafte Anschaulichkeit der musikalischen Sprache. Der Satzbau allerdings [...] erinnert zuweilen an den Lapidar-Styl des Victor Hugo. Gewiß kann man in abgehackten Sätzen einen Gegenstand ebenso gut und erschöpfend aussprechen, als in einer langen Wagenreihe der wohlgesetztesten Perioden. Epigrammatische Kürze in der Form kann den Gedanken kräftiger, plastischer hervortreten lassen, aber andererseits auch einseitiger und gar häufig unklarer. Hier ist jedenfalls der Mittelweg den beiden Extremen vorzuziehen« (zitiert bei Gruber 1997, 132). Die Kritik, die er an Bruckners »lapidarem« Stil übt, setzt diesen ausdrücklich in Kontrast zur musikalischen Prosa Brahms' und Wagners.

### Musikalische Aspekte

Die Besetzung als Quintett, mit der sich Bruckner gegen Hellmesbergers Wunsch nach der Anfertigung eines Streichquartetts stellte, ist viel diskutiert worden: Sollte dadurch eine orchestrale Tendenz ins Spiel kommen oder entsprach sie einer klanglichen Vorliebe Bruckners? Durch die zweite Bratsche, mit der Bruckner sich auf die sechs Quintette Mozarts bezog, wird der Bereich der Innenstimmen gestärkt und der satztechnische Anspruch gesteigert; anders als bei Werken mit

zwei Celli steht die Binnendifferenzierung im Mittelpunkt. Die Expansion geht nicht nach ›außen‹, sondern nach ›innen‹, doch wird sie von als objektiv erkannten Formbildungs-Gesetzen getragen, die Bruckner in der Arbeit an den Sinfonien seiner eigenen Vorstellungswelt angepasst hatte. Bis heute ist die Frage nach der Nähe oder Ferne des Quintetts zu den Sinfonien in der musikwissenschaftlichen Interpretation des Quintetts relevant. Am nächsten kommt einer Antwort wohl die Vorstellung einer metaphorischen (statt einer realen) Beziehung. Das Quintett wäre dann ein hoch ambitioniertes, vielleicht sogar einmaliges Unterfangen, die an der Sinfonie entwickelte Idee des »Musikalisch-Sublimen« (Seidel 1985, 184) auf das Gebiet der Kammermusik zu übertragen; damit wäre Brahms' – trotz jeweils ganz unterschiedlicher Ausdrucksbereiche – stets inhaltlich bestimmter Idee von Kammermusik eine andere Position entgegengesetzt. Bruckners Auffassung des Erhabenen ist im Unterschied zu derjenigen der romantischen Generation hier aber nicht mit metaphysisch-weltanschaulichen oder literarisch-poetologischen Konzepten verknüpft, sondern verbleibt in der strengen Immanenz des musikalischen Denkens. Die Formerfüllung, um die es Bruckner im Quintett gegangen sein könnte, speist sich aus abstrakten ästhetischen Vorstellungen: der von Lobe geforderten Entsprechung von Teil und Ganzem, der Vermittlung der organistischen Formteleologie Marx' mit der älteren, architektonisch-symmetrischen Konzeption der zweiteiligen Sonatenform. Dadurch aber verliert das *Streichquintett* seine Randstellung: Es ist nicht mehr ein rätselhafter Monolith, sondern Folge eines Verinnerlichungs- und Konzentrationsprozesses in der Kammermusik, der von Schubert und dem späten Beethoven seinen Ausgang nimmt und bei Brahms und César Franck zu innovativen Konzeptionen führt: bei jenem zur »entwickelnden Variation«, bei diesem zur »sonate cyclique«.

Auch Bruckner formuliert einen neuen Anspruch an die Kammermusik, der aber von ihm selbst nur ein einziges Mal und in seinen Augen offensichtlich exemplarisch, in dieser Art nicht wiederholbar, eingelöst wurde. Die eigenständige kompositorische Lösung liegt nicht nur in der Art der Verbindung der großformatigen Architektur einer Sinfonie mit der zisierten durchbrochenen

Arbeit der Kammermusik, sondern in dem Verzicht auf eine traditionelle, also narrative Entwicklungslogik. Mit der Einzellösung des Quintetts befreite sich Bruckner paradoxerweise von den enormen Ansprüchen der Streicherkammermusik nach Beethoven, wenngleich Schuberts *Streichquintett* C-Dur zweifellos das Vorbild für die episch ausgreifende Anlage seines eigenen Quintetts ist. Aber die Komplexität von Bruckners Verfahren reicht weit über diejenige von Schubert hinaus. Damit geht offensichtlich ein Verlust an Geschlossenheit und Unmittelbarkeit einher, der jedoch durch die »außergewöhnliche Struktur« (Gruber 1997, 100) des Werkganzen, die Kühnheit und Souveränität der klanglichen und kontrapunktischen Gestaltung sowie die eigentümliche – gewissermaßen hinter dem Rücken des Komponisten sich einstellende – Suggestivität der musikalischen Verlaufskurve mehr als kompensiert wird. So kommt es zu einer unauflösbaren Verschränkung von Dramatik und Kontemplation, Be- und Entschleunigung jenseits offener oder latenter programmatischer Implikationen. Da das Quintett nicht den klanglichen Überbau und das damit verbundene kumulative oder Schichtungsprinzip der Sinfonie besitzt, tritt umso deutlicher die Auseinandersetzung mit Grundfragen der Gestaltung musikalischer Zeit als ›Strahl‹ (Telos) oder ›Kreis‹ (Zyklus) hervor, die Beethoven und Schubert den nachfolgenden Komponisten des 19. Jahrhunderts als zentrale Problemstellung hinterlassen hatten. Der nachdenkliche, im Adagio zu höchster lyrischer Intensität sich steigernde Grundton, der auch in Scherzo und Trio eindringt, deutet an, dass Bruckner hier den sinfonischen Konzeptionen mit ihren charakteristischen »Durchbrüchen« eine andere Haltung entgegensetzen wollte; dem ›al fresco‹ der Sinfonie steht im Quintett eine – in Bruckners Œuvre in gewisser Weise einzigartige – Feinheit und Freiheit des Ausdrucks gegenüber. Hanslicks Ablehnung des Quintetts erscheint von dieser Warte aus retrospektiv zunächst wenig nachvollziehbar: Erfüllte Bruckner nicht gerade im Quintett alle Forderungen nach einer reinen, »tönend bewegten« Form? Aber die musikalische Logik, die Hanslick vor Augen hatte, entsprang einem Ideal der Homöostase, des organischen und die Extreme meidenden Ausgleichs der Mittel und Stimmungen, sowie der

möglichst bruchlosen Erzählung. Bruckner verletzte (oder missachtete) diese Kriterien in einer Weise, die Hanslick als Anarchie empfand.

Am Quintett können daher nahezu sämtliche Aspekte des Brucknerschen Komponierens wie in einem Kunstbuch studiert werden (vgl. Gruber 1997 und Blach 2009): die von komplexen Transformationen melodisch-rhythmischer »Keime« geprägte motivisch-thematische Arbeit; die kunstvollen Alternativen von »zielgerichteten« Hauptthemengruppen und »rotierenden« Gesangsperioden; die metrische Verschränkung regulärer und irregulärer Periodenbildungen; das von quasi-orchesterlicher Vollstimmigkeit über zahlreiche Stimmkreuzungen (Abert 1940/41, 134 f.) bis zu einem Art »Hoquetus«-Satz (Hansen 1999, 100) reichende Spektrum des Streichersatzes; die strukturellen Vernetzungen und Entsprechungen von Formteil, Satz und Werk; und schließlich die ausgefeilte, im Fugato des Finales gipfelnde Polyphonie, die immer wieder an die Grenzen der Tonalität stößt und doch archaisierende Züge trägt. Diesem Reichtum entspricht die komplizierte und eigentümliche tonale Disposition des Werkes: Kopfsatz und Finale beginnen bzw. enden in F-Dur, der langsame Satz steht in Ges-Dur, Scherzo und Trio (bzw. *Intermezzo* und Trio) in d-Moll und Es-Dur. Deutlich dominiert hier die »neapolitanische« Beziehung der Tonarten: explizit von d-Moll und Es-Dur im Scherzo und implizit von F-Dur und Ges-Dur in Kopfsatz und Adagio. F-Dur ist also als ein verkapptes Moll deutbar, das im Finalsatz über weite Strecken tatsächlich auch realiter vorgezeichnet ist. Denkbar ist andererseits die Vorstellung einer doppelten Besetzung der ersten Stufe, wenn man Ges enharmonisch als Fis (Dur/Moll) deutet – F wäre dann die diatonische, Fis die chromatische Ausprägung. Die Nutzung der tonalen Doppeldeutigkeit des übermäßigen Quintsextakkords, der Auflösungen in beide Richtungen erlaubt (Blach 2009, 257), überraschende Verschiebungen der harmonischen Basis und enharmonische Modulationen spielen in der Tat in allen Sätzen eine strukturell und expressiv so bedeutende Rolle, dass sie auch Funktionen und Grenzen von Satzteilen verschleiern; harmonisch herrscht unabhängig von einer thematischen oder überleitenden Situation der Eindruck einer permanenten Durchführung. Dies zeigt sich am

deutlichsten in der Schlussgruppe der Exposition des Kopfsatzes, die in Fis-Dur einsetzt, also harmonisch einer enormen Dynamik unterliegt, während sie formal eine abrundende Aufgabe hat. (Diese Trennung von harmonischen und thematischen Aspekten übernahm Bruckner vor allem von Schubert, in dessen Kammermusik sich zahlreiche Beispiele für ein solches Verfahren finden. Bruckner geht über Schubert indessen hinaus, indem er es nicht für den Eintritt der Reprise, sondern innerhalb eines einzelnen, zudem noch eröffnenden Formteils verwendet.)

Aus der Tonarten-Disposition, deren Bedeutung als Schlüssel des Werkes als Erster Hans F. Redlich betonte (Redlich 1955) lässt sich schließlich eine satzübergreifende, von der F-Tonalität umschlossene Großterzbewegung der Tonarten Ges/Fis, B und d herauslesen, die eine erst am Werkschluss zur »Erlösung« führende tonale Odyssee umschreibt (Blach 2009, 249 ff.). Anfang und Schluss des Werkes verdeutlichen dies: Das rhythmisch mit den »Bruckner-Triolen« operierende und dadurch wie eine Signatur des Komponisten anmutende Hauptthema verschränkt F-Dur mit der Medianten Des-Dur, so dass ein luzider Clair-Obscure-Effekt entsteht, der gewissermaßen den Ton des ganzen Werkes bestimmt. In der Coda des Finales ist dann ein reines Dur erreicht, das durch die geklärte, von einem ostinaten Bass gestützte Metrik und die klangliche Expansion der hohen Streicher (einschließlich der ersten Bratsche) zu apotheotischer Wirkung gesteigert wird. Dieser Spannungsbogen, der Hanslicks kritischen Wagner-Vergleich als höchste Auszeichnung erscheinen lässt, ist auf allen einzelnen Ebenen der Satz- und Periodenbildung greifbar und verändert selbst die am stärksten von einem traditionellen Gestus bestimmten Tonfälle von Scherzo und Trio; auch das nachkomponierte *Intermezzo* ist hiervon nicht ausgenommen. Wie sehr ein solches Verfahren zu einer Autonomie der einzelnen Tonart (oder Stufe) und zum Verlust des Gefühls einer tonalen Gravitation tendiert, zeigt der kühne, tonal zunächst ortlose Beginn des Finales. Der Orgelpunkt Des (mit hinzugefügter kleiner Sept Ces) bezieht sich noch dominantisch auf das Ges-Dur des langsamen Satzes, so dass die sich erst 170 Takte später offenbarende Zieltonart F-Dur gewissermaßen spiegelbildlich angesteuert wird.

Ähnliches lässt sich für die Taktarten sagen: Dem für einen Kopfsatz ungewöhnlichen ungeraden 3/4-Takt steht der 4/4-Takt des Finales als Wiederherstellung der Symmetrie gegenüber. Hier aber verschärfen die Binnensätze den Gegensatz: Das Scherzo forciert den tänzerisch-rhythmischen Gestus, das ›Schlagen‹ der Zeit und die plastisch-körperhafte Zusammendrängung der Ereignisse auf engstem Raum, während das Adagio demgegenüber einen entmaterialisierten Stillstand und geradezu eine Aufhebung der Zeit (und damit auch thematischer Arbeit als solcher) zelebriert; Kopfsatz und Finale verhalten sich zu diesen beiden Extremen wiederum vermittelnd.

Eine andere Perspektive eröffnen die Satzcharaktere. Der Kopfsatz (»Gemäßigt«) und der langsame Satz (»Adagio«) sind durch Länge (Dauer ca. 13 bzw. 14 Minuten), formale Komplexität, episches Gewicht und dem in großen Bögen verlaufenden und meist fallend ansetzenden melodischen Duktus ihrer Themen deutlich aufeinander bezogen, während sich umgekehrt Scherzo (»Schnell«) und Finale (»Lebhaft«) ebenfalls in der Länge (Dauer ca. 8 bzw. 10 Minuten) und teilweise im Duktus einander annähern. Auch erinnert die Agilität und Nervosität der Thematik des Scherzos, das ja als letzter Satz des Werkes komponiert wurde, an den Beginn des Finales, das dann allerdings andere Wege einschlägt. Die alternativen Anordnungen der Binnensätze ergeben daher zwangsläufig unterschiedliche dramaturgische Gewichtungen. Folgt, wie ursprünglich intendiert, der langsame Satz auf den Kopfsatz, wird deren innere Verwandtschaft sowie die Idee der doppelten Haupttonart (F/Ges) betont. Im Hinblick auf die zeitlichen Proportionen und die sich wiederholende Abfolge von 3/4- und 4/4-Takt ergibt sich sogar eine latente Zweiteiligkeit des Quintetts. Rückt das Scherzo dagegen an die zweite Stelle, gleichen sich Tempi und Proportionen in der gleichsam organischen Folge »Langsam-Schnell-Langsam-Schnell« aus, und der langsame Satz wird – vergleichbar übrigens Beethovens letztem *Streichquartett* F-Dur (!) op. 135 – zum absoluten Höhe- und Ruhepunkt des Werks. Die Ambivalenz der Satzfolge zeigt an, dass die Einzelsätze ein größeres Eigengewicht besitzen als der Zyklus-Gedanke. Bei den Sinfonien geht Bruckner erst ab der im Anschluss an das Quintett komponierten

*Achten Sinfonie* dazu über, den langsamen Satz an die dritte Stelle zu rücken, ohne die Priorität des Zyklusgedankens in Frage zu stellen. Im Quintett verzichtet er dagegen auf eine offengelegte, d. h. unmittelbar hörbare Apotheose mittels des Rückgriffs auf das Hauptthema des Kopfsatzes. Geschlossenheit wird also nicht durch eine andere Spielart »substantielle[r] Assoziierung« (Korte 1963, 31), nicht über thematische Bezüge, sondern durch die harmonische Architektur des Quintetts garantiert. Die Subtilität dieses Verfahrens weist auf die Adressierung des Quintetts an Kenner hin und reflektiert Bruckners Auffassung der unterschiedlichen symbolischen Repräsentanzen der Gattungen von Sinfonie und Kammermusik.

Nicht nur hinsichtlich der Gesamtanlage, sondern auch der Form der einzelnen Sätze zeigt das *Streichquintett* eine Individualität, in der sich die Ambition von Bruckners Komponieren zeigt, die von einem zum Zeitpunkt der Entstehung des Quintetts immerhin bereits 55-jährigen Komponisten auch erwartet werden durfte. Die in den Unterrichtswerken der 1860er Jahre noch eindeutige Beziehung von Rahmen und Füllung oder Allgemeinem und Besonderem tritt in den Hintergrund. Zwar lassen sich, bedingt durch das Festhalten an der Tonalität, weiterhin Modelle und Schemata finden: für den Kopfsatz eine trithematisch angelegte Sonatenhauptsatzform, für Scherzo und Trio (sowie das *Intermezzo*) die dreiteilige Liedform, für das Adagio eine modifizierte Strophenform und für das Finale eine Sonatenrondoform (mit der Umkehrung von Ritornell und Couplet nach der Durchführung zur Erzielung einer achsensymmetrischen Form). Doch schon im Kopfsatz bleibt es – abhängig von einer thematischen oder harmonischen Perspektive der Analyse – offen, ob Bruckner in der Exposition mit drei oder vier Formgliedern operiert: Man kann entweder eine A-Gruppe (T. 1–20), eine motivisch geschlossene B-Gruppe (T. 21–72) und eine C-Gruppe (T. 73–98) unterscheiden (vgl. Hansen 1987, 230 f.) oder eine 1. Gruppe (T. 1–20), eine modulierende Überleitung (T. 21–28), eine »regulär« dominantisch einsetzende 2. Gruppe (T. 29–56), eine 3. Gruppe (T. 57–72) und eine 4. Gruppe (T. 73–98) (vgl. Nowak 1985, 61). So wird durch das Ineinandergreifen von thematischer Physiognomie, harmonischer Konstruktion und »inneren

Formwege[n]« (Ernst Kurth, zitiert nach Blaich 2009, 22) jenseits der formalen Zwänge eine poetische Konzeption sichtbar, die sich auf die Vorstellung und den Vollzug musikalischer Zeit bezieht. An die Stelle der Überbietungsstrategie der Sinfonien treten Rückblick und Rückgriff (aber nicht, wie bei Beethoven, primär thematisch, sondern formal, d. h. über harmonische Stationen organisiert) und der Bau einer prismatisch wahrnehmbaren Formenlandschaft gleichwertiger und in bestimmter Hinsicht auch gleichzeitiger musikalischer Ereignisse. Dies gilt nicht nur im Hinblick auf die Verwischung der Unterschiede zwischen thematischen Haupt- und Nebenereignissen, sondern auch auf das Changieren der konkreten Formen zwischen Finalität (Kopfsatz) und Bogenform (Finale). Die Koexistenz von komplexer Alterationsharmonik (Adagio) und harscher tonaler Dissoziation (Scherzo) bildet dazu ein Analogon.

So findet man im Einzelnen, d. h. auf allen Ebenen von Motiv, Thema, Glied und Periode wie auch in harmonischen Progressionen, eine Fülle von Übergängen und Verwischungen, die als Phänomen zugleich etwas Prinzipielles aussagen. Die paradox »schwebende« Fokussiertheit des Quintetts, die Hugo Wolf an den Stil Victor Hugos erinnerte, lässt in der darin sich entfaltenden kontemplativen Zeit- und Klangvorstellung eher den Vergleich mit der Sprache und dem Duktus Stifters zu. Die starken idiomatischen, klanglichen und satztechnischen Kontraste des Quintetts verkünden zweifellos jenseits aller kompositionstechnischen Meisterschaft eine metaphorische Botschaft. Doch sie bleibt, wie in aller großen Kammermusik seit Beethoven, in einer Monade gefangen. Bruckners Quintett hat daher, seiner Bedeutung zum Trotz, auch keine wirkliche Nachfolge gefunden.

## Literatur

- Abert, Anna Amalie: Die Behandlung der Instrumente in Bruckners Streichquintett. In: *Deutsche Musikkultur* 5 (1940/41), 133–137.
- Blaich, Torsten: Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur. Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Sinfonik Bruckners. Hildesheim 2009.
- Cadenbach, Rainer: Versuch einer Wahrnehmung von Bruckners Streichquintett als »sinfonische Kammermusik« auf der Ebene eines Vergleichs mit César Franck. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 104–114.
- Floros, Constantin: Zu Anton Bruckners Kammermusik [Booklet-Text]. CD Sony SK 66251. 1994, 9–12.
- Gruber, Gernot W.: Anton Bruckner, Streichquintett in F-Dur (WAB 112). In: *Bruckner-Jahrbuch 1994/95/96*. Linz 1997, 97–133.
- Hansen, Mathias: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- : Bruckners Ton: Das Streichquintett im Umfeld der Sinfonien. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 97–103.
- Korte, Werner F.: Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption. Tübingen 1963.
- Lobe, Johann Christian: *Compositions-Lehre*. Leipzig 1850 (Repr. 1988).
- Marx, Adolph Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Bd. 2 [1838]. Leipzig 1890.
- Nowak, Leopold: Vorwort. In: *NGA XIII/1*. Wien 1955.
- : Form und Rhythmus im ersten Satz des Streichquintetts von Anton Bruckner. In: ders.: *Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze 1936–1984*. Wien 1985, 60–70.
- Redlich, Hans F.: Bruckner and Brahms Quintets in F. In: *Music & Letters* 36 (1955), 253–258.
- Seidel, Wilhelm: Das Streichquintett in F-Dur im Œuvre von Anton Bruckner und Johannes Brahms. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Johannes Brahms und Anton Bruckner* (= Bruckner-Symposion 1983). Linz 1985, 183–189.
- Steinbeck, Wolfram: Bruckner. In: Christian Martin Schmidt/Wolfram Steinbeck: *Brahms/Bruckner*. Kassel u. a. 2002.

# Die Klavier- und Orgelwerke

von Andreas Jacob

## Klavierstücke

Sowohl vom Umfang wie von der Bestimmung her tragen Bruckners Klavierwerke den Charakter der Gelegenheitskompositionen mit oft klar hervortretender Zweckgebundenheit. Dies wird bereits durch den Entstehungszeitraum der tradierten und in der Gesamtausgabe vertretenen Kompositionen nahegelegt, da diese alle vor Bruckners Wiener Jahre datieren.

So wurde der Großteil der betreffenden Stücke für den Klavierunterricht geschrieben, den Bruckner als Professor für »Generalbaß, Kontrapunkt und Orgel« am Konservatorium in Wien nicht mehr erteilen musste. Dass die Kompositionen nicht selten den Klavierschülerinnen gewidmet wurden, stellt ebenfalls einen aussagekräftigen Umstand dar.

### Tanz- und Unterrichtsstücke in St. Florian

Ganz in diesem Sinne ist die Widmungsträgerin der ersten Klavierstücke (zu datieren um das Jahr 1850) Aloisia Bogner, die Tochter des Lehrers Michael Bogner, der in St. Florian Bruckners Vorgesetzter wie auch Quartiergeber war: Die junge (sechzehnjährige) Frau war laut einer bei Gölle- rich-Auer kolportierten Äußerung Bruckners seine »erste richtige Flamme« (Göll.-A. 2/1, 43). Für sie schrieb der Stiftsorganist von St. Florian neben einigen Liedern (so dem *Frühlingslied* WAB 68) auch zwei tanzartige Stücke für Klavier: eine *Lancier-Quadrille* in C-Dur (WAB 120) sowie einen *Steiermärker* in G-Dur (WAB 122).

Quadrillen waren im 19. Jahrhundert nicht al-

lein beliebte Gesellschaftstänze, sondern fungierten auch als Vehikel, um bekannte Melodien aus Oper bzw. Operette potpourriartig zusammenzubinden. Derart verwendet auch das vorliegende Stück Zitate aus Werken, die zu jener Zeit in Linz auf der Bühne zu sehen waren (vgl. Harrandt 2005), namentlich aus Albert Lortzings *Zar und Zimmermann* (Leipzig 1837) und *Wildschütz* (Leipzig 1842) sowie aus Gaetano Donizettis *Regimentstochter* (*La fille du régiment*, Paris 1840). Walburga Litschauer identifizierte einige der zitierten Themen (NGA XII/2, 3): Im ersten und zweiten Satz seiner Quadrille verarbeitete Bruckner Motive aus dem *Wildschütz* (zum einen Nr. 3, die Arie der Baronin »*Auf des Lebens raschen Wegen*«; zum anderen das Thema der Tanzszene aus Nr. 14, das Ensemble »*Um die Lauben zu schmücken*«. Dem vierten Satz hingegen liegen zwei Themen aus *Zar und Zimmermann* zugrunde (Nr. 7, das Finale des ersten Aktes: »*All diese bangen Zweifel*«; sowie Nr. 9, das Lied des Chateauf neuf »*Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen*«).

Entgegen der Konvention beinhaltet die *Lancier-Quadrille* nicht fünf Sätze, sondern lediglich vier. Die in Deutschland auch als »Quadrille à la Cour« bis ca. 1870 gepflegte Sonderform der Quadrille wurde üblicherweise in fünf Touren getanzt: *La Dorset* (*Les Tiroirs*), *La Victoria* (*Les Lignes* bzw. *La Lodoisca*), *Les Moulinées* (*La Native*), *Les Visites* (*Les Graces*) sowie schließlich *Finale à la Cour* (*Les Lanciers*). Die Bezugnahme auf die namengebenden *Lanciers* wurde in Theateraufführungen durch den Tanz im Kostüm von Lanzenreitern mit Waffen und Fahnen hergestellt (womit eine Art Schwerttanz vorliegt).

In Bruckners Vertonung fallen jedoch Titel bis auf die Bezeichnung der Einleitung zu Beginn des ersten Satzes mit »Eingang« weg. Die formale Gesamtanlage lässt sich durch die Abfolge der Taktarten einerseits (2/4, 6/8, Allabreve, 2/4), den zunehmenden Umfang der sämtlich in C-Dur stehenden Einzelsätze andererseits bestimmen: Umfasst der erste Satz 80 Takte (64 Takte zuzüglich 16 Wiederholungstakte), so sind es beim zweiten Satz 109 (57 plus 52 Wiederholungstakte), beim dritten Satz 188 (92 plus 96 Wiederholungstakte) und beim vierten Satz schließlich 236 (108 Takte zuzüglich 128 Wiederholungstakte). Typischerweise herrscht fast durchgängige Unterteilung in achttaktige Phrasen vor. Die Sätze haben jeweils kurze Einleitungen, die drei (Satz Nr. 2), vier (Sätze Nr. 3 und 4) bzw. acht (Satz Nr. 1) Takte lang sind. Bei schlichter Harmonik, bei der kaum andere Stufen ausgeführt werden als – hauptsächlich – die I. sowie V. und IV. Stufe, ist die *Lancier-Quadrille* der unterhaltenden, geselligen Sphäre häuslicher Musikausübung zuzurechnen.

Der ebenfalls Aloisia Bogner zugeignete *Steiermärker* WAB 122 dürfte im gleichen Zeitraum um 1850 entstanden sein. Das kurze Stück von 32 Takten (zuzüglich der Wiederholung aller vier achttaktigen Phrasen) rekurriert auf den Steirischen Ländler, neben Formen wie Ländler oder Schuhplattler einer der Grundtypen dieses Volkstanzes. Typisch für den volkstümlichen Charakter des Satzes im Dreivierteltakt sind der Halt auf der zweiten Zählzeit und die melodischen Sprünge bis hin zu jodelartigen Wendungen. Die erste und vierte Achttaktgruppe sind identisch, stehen in G-Dur und sind *piano* zu spielen (nur von einem kurzen Crescendo aufgelockert). Die dazwischen liegenden beiden Achttaktgruppen sorgen nicht allein in motivischer Hinsicht für Abwechslung: Der zweite Abschnitt (in D-Dur) ist mit der dynamischen Bezeichnung *forte* versehen und führt die erwähnten Jodlerfiguren ein; der dritte Abschnitt (mit Fortführung dieser Figuren) bringt – zunächst im Piano – einen Tonart- und Vorzeichenwechsel nach B-Dur, um in den letzten drei Takten – mit *forte* bezeichnet – nach D-Dur zurückzuführen.

In St. Florian komponierte Bruckner auch seine Werke für Klavier zu vier Händen: die *Drei kleinen Stücke* WAB 124 sowie eine weitere *Quad-*

*rilie* WAB 121. Klaren Bezug auf die Unterrichtspraxis zeigen die *Drei kleinen Stücke*. Diese wurden für die Kinder des Notars Josef Marböck komponiert, von denen Bruckner drei (Marie, Josef und Moritz) im Klavierspiel unterrichtete: Zu den Namenstagen des Vaters 1853 und 1854 sowie zum Namenstag der Mutter 1855 führten Marie und Josef Marböck (von der Mutter auf dem Manuskript als »Mari und Pepi« apostrophiert) jene einfachen Stücke auf. Fingersatzeintragungen zeugen von der Unterrichtssituation, gelegentliche Kollisionen zwischen Primo- und Secondo-Part davon, dass Bruckner diese Gelegenheitskompositionen offenbar direkt in Stimmen niederschrieb (vgl. NGA XII/2, 3). Der wachsende spieltechnische wie musikalische Anspruch der drei Kompositionen spricht für den pianistischen Fortschritt der Kinder im Laufe der Jahre: War im ersten Stück der Primo-Part weitgehend einstimmig bzw. unisono notiert und der Secondo-Part in einfachster Zweistimmigkeit gehalten (beides ohne Angabe von Tempo und Dynamik), so findet sich im zweiten Stück bereits ein differenzierteres Satzbild einschließlich Tempobezeichnung (*Allegro moderato*) und Dynamik. Das dritte Stück schließlich ist nicht allein in pianistischer Hinsicht komplexer geworden, sondern auch in formaler: Sind die beiden ersten Stücke (jeweils in G-Dur und im Dreivierteltakt) in einfacher a-b-a-Form angelegt und lediglich 24 bzw. 20 Takte lang, so besteht das dritte (in F-Dur und im Zweivierteltakt) aus zwei Teilen: einem mit »Langsam, feierlich« bezeichneten Satz von 30 Takten in zweiteiliger Liedform und einem weiteren, »Schneller« zu spielenden Abschnitt von 24 Takten in a-b-a-Form. Auch kommt mit der Paralleltonart d-Moll hier erstmals eine zusätzliche ausgeführte harmonische Stufe neben der Grundtonart (bzw. deren Dominante) vor. Die drei Stücke sind somit ein Beispiel für didaktisch ausgerichtete Unterrichtsliteratur des 19. Jahrhunderts, die sukzessiv höhere Anforderungen stellt, ohne Präntentionen über den selbst gesteckten Rahmen hinaus zu erheben.

Anspruchsvoller, aber ebenfalls kaum über den Bereich der gefälligen Gebrauchsmusik hinaus gehend, ist die *Quadrille* für Klavier zu vier Händen WAB 121, komponiert um 1854 und gewidmet dem Stiftsrichter Georg Ruckensteiner (zugedacht

aber wohl eher dessen Tochter Marie). In ihrer sechssätzigen Anlage folgt sie dem Wiener Standardtypus der Quadrille: Zu den im 19. Jahrhundert üblichen fünf Touren: *Pantalon*, *Été*, *Poule*, *Pastourelle* sowie *Finale* tritt – an vierter Stelle eingefügt – die nach deren Erfinder Trenitz benannte Figur *Trénize* (bei Bruckner als *Trenis* bezeichnet). Weitgehend der Konvention verpflichtet ist auch der Aufbau der einzelnen Sätze in achttaktigen Phrasen sowie deren Metrum: Der *Pantalon* in A-Dur steht im 6/8-Takt, der anschließende Kontertanz *Été* (in D-Dur) im 2/4; analog ist die Abfolge von 6/8- und 2/4-Takt beim folgenden Satzpaar von *Poule* (in A-Dur) und *Trenis* (in F-Dur); die *Pastourelle* (in d-Moll) steht wiederum im 2/4-Takt, wohingegen der 6/8-Takt im Finale (in E-Dur) eher weniger typisch ist, als es ein erneuter 2/4-Takt wäre.

Nur geringe Abweichungen vom Standardmodell zeigen auch die Abfolgen der motivisch gebundenen achttaktigen Phrasen. So prägen etwa die 40 Takte des *Pantalon* in A-Dur eine charakteristische rondoartige Reihungsform der fünf Abschnitte (a-b-a-c-a) aus. Neben Grund- und Dominanttonart wird hier (im vierten Abschnitt) auch die Paralleltonart fis-Moll ausgeführt. Vergleichbare tonartliche Ausweichungen zeigen auch der jeweils vierte Abschnitt der beiden anderen 40 Takte langen Sätze, des dritten Satzes *Poule* (in A-Dur: nach Moll gewendete Subdominante d-Moll) sowie des fünften Satzes *Pastourelle* (in d-Moll: Durparallele F-Dur). Eine Besonderheit zeigt der mittlere Abschnitt des 48 Takte langen *Finale* (nach üblichem Schema aufgebaut als Bogenform a-a-b-b-a-a, jedoch ohne die bei Finales häufig vorangestellte Introduktion): Nicht allein, dass diese 16 Takte in der Medianttonart C-Dur beginnen, auch ist die Binnengliederung eher ungewöhnlich (II = 6+4+1 Takte in C-Dur, gefolgt von 5 Takten in der Ausgangstonart E-Dur). Die beiden 32 Takte langen Sätze *Été* und *Trenis* verlassen dagegen den harmonischen Bereich von Tonika und eingestreuter Dominante nicht.

### Salonstil der Linzer Werke

In Linz, wo Bruckner neben seiner kirchenmusikalischen Tätigkeit als Domorganist ja auch als Pianist und Liedbegleiter an Konzerten mitwirkte,

erfolgte die Komposition einiger weiterer Klavierwerke. Die Anspruchshaltung jener Stücke wurde allmählich angehoben, ohne jedoch den Skopus der Salon- bzw. Albummusik zu verlassen. So zeigt ein mit 18 Takten relativ kurzes *Klavierstück* in Es-Dur (WAB 119, komponiert um 1856) deutliche Anklänge an Mendelssohns Werke etwa vom Typ der *Lieder ohne Worte*. Diese Ähnlichkeit bezieht sich nicht allein auf die gesangliche Melodieführung, sondern auch auf das scheinpolyphone, meist dreistimmige Satzbild der ersten Hälfte (T. 1–8). Charakteristisch sind weiterhin die reichhaltigen dynamischen Anweisungen, mit denen jenes eigentlich schlicht auftretende Stück im 6/8-Takt vor allem im zweiten Teil (T. 9–18) versehen wurde. Deutlich tritt die formale Zweiteilung in einen dynamisch und harmonisch eher zurückhaltenden ersten Teil und einen in dieser Hinsicht ausladenderen zweiten Teil hervor. Hierbei wird auch die sorgfältige Stimmführung des ersten Abschnitts zugunsten akkordischer Begleitfiguren aufgegeben. Bei äußerst regelmäßiger, geradtaktiger Phrasenbildung wird so das Bemühen sichtbar, auf engem Raum unterschiedliche Spezifika eines selbstgewählten musikalischen Idioms hervortreten zu lassen.

Ebenfalls Assoziationen an den populären Klavierstil Mendelssohns evoziert die *Stille Betrachtung an einem Herbstabend* (WAB 123), die das Kompositionsdatum 10. Oktober 1863 trägt und die mit Emma Thanner einer weiteren von Bruckner verehrten, sehr jungen Frau gewidmet wurde. In diesem Fall lässt sich das Vorbild noch weiter eingrenzen, da einige auffällige Gemeinsamkeiten des Stücks mit Mendelssohns *Venetianischem Gondellied* op. 30/6 bemerkt wurden. Diese betreffen die Tonart (fis-Moll), die Taktart (6/8), die Form und die lyrische Grundstimmung. Das 58 Takte lange Stück ist insgesamt dreiteilig (a-b-a'). Der erste Teil (Vortragsanweisung »Feierlich ruhig«, vor allem die Grundtonart ausführend) von 26 Takten wiederum ist in sich zweiteilig angelegt (12 + 14 Takte), wovon der zweite Abschnitt (T. 13–26) als Schlussteil (T. 45–58) wörtlich wiederholt wird. Der 18 Takte umfassende Mittelteil bringt nicht nur hinsichtlich Satzart, Motivik und Tonart Abwechslung, sondern vor allem im Hinblick auf die Metrik: Entgegen der sonst gewohnten zweitaktigen Gliederung treten hier Phrasenlängen von 3,



3, 5 und 7 Takten auf. Die letztgenannte siebentaktige Phrase (T. 38–44) mit der Retablierung der Ausgangstonart verdient eigene Erwähnung: Zunächst findet sich eine abwärtsgerichtete Skalenbewegung über fast zwei Oktaven (*dolce* zu spielen) – bei insistierendem Orgelpunkt *d'* der Mittelstimme. Diese mündet in statisch kreisende viertönige Achtelfiguren der Oberstimme, die versetzt auch in der Unterstimme auftauchen und die (*morendo*) das sonst so stark idiomatische Metrum des 6/8-Takts auflösen. Erkennbar wird hier das kompositorische Interesse am vorübergehenden Aussetzen eines stringenten zeitlichen Verlaufs. Denn innerhalb des immer noch knapp bemessenen und ansonsten sehr formstreng konzipierten Gefüges des Stücks wirkt das hier enthaltene Retardierungsmoment besonders stark.

In die Jahre zwischen 1861 und 1863 fallen jene Kompositionsstudien beim Linzer Kapellmeister Otto Kitzler, durch die Bruckner auch zum Anfertigen einiger Versuche für Klavier veranlasst wurde: Verschiedene Entwürfe für erste Sätze von Klaviersonaten (in F-Dur, f-Moll und g-Moll) sowie ein Adagio (F-Dur) in Variationsform sind erhalten. Davon fand der immerhin fast 200 Takte lange Entwurf eines Sonatensatzes in g-Moll (komponiert laut Datierung im Studienbuch am 29. Juni 1862) den Weg in den Anhang der NGA und kann einen Eindruck von Bruckners vorsinfonischer Auseinandersetzung mit der Sonatenhauptsatzform vermitteln. Dabei bestehen die Überleitungspassagen fast sämtlich lediglich aus arpeggierten Akkorden und wurden teilweise auch nicht vollständig ausgeführt, so dass zeitweilig bei großer Flächigkeit der Eindruck bloßer harmonischer Platzhalter innerhalb vorrastrierter formaler Verläufe entsteht. Ausgearbeitet sind dagegen die Themen, das erste in der Exposition erwartungsgemäß in g-Moll, das zweite jedoch in F-Dur (T. 29–36) sowie ein kontrapunktisches Schlussgruppenthema in b-Moll (T. 62–65). Dazu kommt ein weiteres, im modulierenden Verlauf erscheinendes Motiv, das Takt 45 in Des-Dur (der Tonart des Neapolitaners zu dem kurz vorher erreichten C-Dur) und in der Reprise Takt 156 in Es-Dur wieder einsetzt (dort mit konventioneller Vorbereitung durch B-Dur). Mit solchen Erweiterungen der harmonischen Spannbreite sowie den vielfach auftretenden unisono-Passagen treten nunmehr

Elemente in Erscheinung, wie sie für den späteren Stil Bruckners charakteristisch sind.

Derartige Momente, die auf das bekanntere Schaffen des reifen Komponisten Bruckner hindeuten, finden sich auch im ersten Satz der zweisätzigen *Fantasie* in G-Dur WAB 118. Diese wurde – datiert auf den 10. September 1868 – wohl zum Abschied von Linz der Klavierschülerin Alexandrine Soika (der Tochter eines höheren Offiziers) gewidmet. Formal ist jener »Langsam und mit Gefühl« zu spielende Satz im Viervierteltakt recht konventionell: Innerhalb der dreiteiligen Anlage (a-b-a) wird der zwölftaktige Anfangsteil am Schluss (T. 22–33) wörtlich wiederholt. Der Mittelteil umfasst neun Takte, der (im Vergleich zur geradtaktigen Norm) überzählige Takt kommt durch die Rückmodulation von der Medianttonart Es-Dur des Mittelsatzes zur Ausgangstonart G-Dur zustande. Daneben lassen sich jedoch einige Aspekte dingfest machen, die als »typisch« für die entwickelte Klangsprache Bruckners gelten können: Die Melodie ist geprägt von großen Intervallsprüngen einerseits, zum Teil langgezogenen Skalen andererseits; die Harmonik beinhaltet nunmehr Bildungen wie Moll-Sept- oder Nonenakkorde; Akkordfortschreitungen können über die (chromatische) Veränderung einzelner Akkordtöne geschehen, so etwa, wenn T 3 ff. von einem D-Dur-Septakkord über H-Dur zu einem auf F-Dur zielenden verminderten Dreiklang übergegangen wird; auch tritt (im Mittelteil der dreiteiligen Anlage) ein Satztyp auf, der seit dem *Et incarnatus* der *f-Moll-Messe* immer wieder in Bruckners Œuvre Verwendung findet – eine von großen Intervallen geprägte Melodik in der Unterstimme eines bassfreien Tonsatzes. Thomas Röder interpretiert diese Satzweise übrigens als »in vitalem konnotativen Konnex mit der Sphäre des Weiblichen« stehend (Röder 1999, 60).

Dagegen orientiert sich der zweite Satz (*Allegro*) an Vorbildern der Wiener Klassik. Insbesondere lässt das Satzbild des 86 Takte langen Stücks im 2/4-Takt an verschiedene Klavierstücke von Joseph Haydn denken. Auch hier liegt eine dreiteilige Form a-b-a mit am Schluss wörtlich wiederholtem Anfangsteil von 32 Takten vor. Jene 32 Takte wiederum sind regelmäßig in zweimal 16 Takte unterteilt: Ein Hauptthema wird zweimal vorge stellt, bevor ein weiteres, auf Skalenbewegung be-

ruhendes Thema erklingt. Beide Themen bestehen aus zwei viertaktigen Gruppen und stehen in der Grundtonart G-Dur. Es folgen zwei weitere Viertaktgruppen, die erste mit einer harmonisch etwas erweiterten Kadenz, die zweite mit einer kleinen Schlussgruppe (alles in G).

Ungewöhnlicher als dieser sichtlich auf Symmetrie und harmonische Transparenz abzielende Rahmensatz ist der durchführungsartige, 22 Takte umfassende Mittelsatz des *Allegro*. Notiert in C-Dur und beginnend im Pianissimo (*con sordino*) wird zunächst vor allem der Hauptsatz verarbeitet, wobei nach wie vor regelmäßige viertaktige Bildungen vorherrschen. Nach zwölf Takten C-Dur wird im Rahmen eines großen Crescendo die Tonart des Neapolitaners Des-Dur erreicht und befestigt. Eine zweitaktige Wiederholung einer Abspaltung des Nachsatzes in Des – nunmehr bis ins Fortissimo geführt – steht vor einer letzten Viertaktgruppe mit abrupten (en)harmonischen Umdeutungen: Eine Variante des Nachsatzes in cis-Moll (durch erneutes Piano und Versetzung um eine Oktave nach oben vom Vorangehenden deutlich abgehoben) wird weiter verlangsamt und dynamisch zurückgenommen. Vom mittlerweile etablierten cis-Moll wird am Schluss über A-Dur nach D-Dur weggeleitet. Wenngleich der Effekt dieser Modulation nicht besonders überzeugend ist, wird die Intention Bruckners deutlich, mit dem Mittelsatz und insbesondere dessen Ausklang einen »zeitgenössischen« harmonischen Gegenpol zum klassizistischen Rahmenteil aufzubauen.

### *Erinnerung* WAB 117

Als das seiner »reifen« Klangsprache am nächsten stehende Klavierwerk Bruckners gilt vielfach das programmatische Stück *Erinnerung* in As-Dur WAB 117. Ging Bruckners Schüler August Stradal bei seiner Erstausgabe des Werks (Wien 1900) aufgrund einer Äußerung seines Lehrers (eventuell also trügerischer Erinnerung) noch davon aus, es sei während der frühen Linzer Jahre des Komponisten entstanden, so folgt man mittlerweile zu meist der Einschätzung, die Walburga Litschauer in die Worte fasste: »Stil und Kompositionstechnik des Werkes, in welchem sich bereits orchestrale Einflüsse bemerkbar machen, lassen eher auf eine Entstehung um 1868 schließen« (NGA XII/2, 3).

Auch dieses Stück ist mit 52 Takten nicht sehr lang. Im Viervierteltakt stehend und »Langsam, innig« vorzutragen, verwendet es die zweiteilige Liedform zuzüglich Schlussteil (mit einer Anlage von 28 + 16 + 8 Takten). Durchgängig findet sich eine geradtaktige Binnengliederung in Vier- bzw. Zweitaktgruppen. Das Hauptmotiv besteht in diastematischer Hinsicht aus einer Halbton-Umspielung des zentralen Melodietons. Dabei stellt sich die Assoziation an Chopin ein, aufgrund des Zusammenspiels jener dichten Melodieführung mit der vergleichsweise weitausgreifenden Harmonik der Begleitung. Letztere behandelt den Zentralton der Melodie als Terz oder als Prim zum Grundton des Akkords, so dass sich bereits für die ersten vier Takte (mit der wiederholten zweitaktigen Melodiephrase von *c* bzw. *f* aus) die Harmoniefolge: As-Des-G<sup>7</sup>-c; f-Ges-C-F ergibt. Besonders aber die auf dieses gliedernd eingesetzte »Erinnerungsmotiv« folgenden Abschnitte mit Sequenzen und charakteristischen Intervallsprüngen dürften den Hörer an ähnliche Situationen im sinfonischen Schaffen Bruckners erinnern. Einerseits (Takte 5/6, 33/34) handelt es sich dabei um abwärtsgerichtete Sext- und Septsprünge in dichter Abfolge, andererseits (T. 13–22) um kleingliedrige kanonartige Bildungen (teilweise unter Einbindung von Quartsprüngen). Insbesondere »die Sequenztechnik und die Neigung zu enharmonischen Rückungen« (Dehnert 1958, 147) einer Passage wie Takt 13 ff. wurden bereits vermerkt: In halbtaktiger Folge findet sich hier die quintbezogene Harmoniefolge B-F-C-G-D-A-E-H (womit ganztaktig eine ganztönige Skala beschrieben wird). Mit der Abfolge Ges-Des wird diese Quintsequenz Takt 17/18 zunächst fortgesetzt, um Takt 19/20 wieder die Bewegungsrichtung zu ändern (E-H). Das melodische Motiv aus Takt 16–20 wird zunächst (T. 21/22) in ganztönigen Sequenzen fortgeschrieben. Daraufhin verharrt die harmonische Bewegung Takt 23–26 bzw. 27/28 unter Weiterverwendung bzw. Abspaltung dieses Motivs harmonisch auf dem Dominantseptakkord zu As-Dur, um das Wiedereintreten des Hauptmotivs vorzubereiten.

Im zweiten Teil des Stücks (T. 29 ff.) wird zu der nunmehr oktaviert auftretenden Melodiestimme ein bewegter und teilweise vom Umfang her weit ausgreifender, bis hin zu Stimmkreuzun-

gen über die Melodiestimme hinweg reichender Begleitpart gesetzt. Ab Takt 35 weicht die Melodieführung vom ersten Teil ab, wobei auch in der melodieführenden rechten Hand zunehmend vollgriffige Akkorde auftreten. Die Grundtonart As und ihr Oberquintbereich werden mit der Sphäre der Mollparallele kontrastiert (etwa beim Auftreten der melodischen Skala  $f^{\flat}-f$  T. 39/40). Das »Erinnerungsmotiv« tritt Takt 41–44 in abgespaltener wie gesteigerter Form in Erscheinung: Nach einer großen dynamischen Steigerung erklingt es nun im dreifachen Fortissimo, harmonisch wird eine Folge absteigender kleiner Terzen beschrieben (Ges-Es-C).

Der »langsamer« zu spielende Schluss (T. 45–52) enthält fallende Skalenteile mit Abspaltungen des Erinnerungsmotivs, dynamisch ins Pianissimo bzw. dreifache Pianissimo zurückgeführt, harmonisch auf die Hauptstufen von As-Dur reduziert, von der Bewegung her sich stetig verlangsamen. Vom harmonischen und dynamischen Umfang wie vom schieren Ambitus her erreicht dieses kurze und formal einfach gehaltene Klavierstück tatsächlich orchestrale Dimensionen und kann daher als ein originärer Beitrag Bruckners zum musikalischen Salon des 19. Jahrhunderts angesehen werden.

## Die Orgelwerke

Bedenkt man, dass Bruckner fast während seiner gesamten musikalischen Laufbahn – von den ersten Unterrichtsjahren in Ansfelden bis zu seiner Professorentätigkeit in Wien – mit dem Instrument Orgel befasst war, so mag der schmale überlieferte Bestand an Orgelkompositionen Anlass zu Verwunderung geben. Als zweifelsfrei authentische Orgelwerke Bruckners können lediglich fünf Stücke gelten: *Nachspiel* d-Moll WAB 126 und *Andante* d-Moll WAB 130, beide wahrscheinlich vor 1847 zu datieren; *Vorspiel und Fuge* c-Moll WAB 131, entstanden 1847; eine 1861 geschriebene *Fuge* d-Moll WAB 125; schließlich als einziges Werk der Wiener Zeit das *Präludium* C-Dur WAB 129 aus dem Jahr 1884 (das sogenannte *Perger Präludium*). In der Zählung des Werkverzeichnis tauchen noch fünf weitere Orgelstücke auf, die

früher als Jugendwerke klassifiziert wurden (*Präludium* Es-Dur WAB 127 sowie *Vier Präludien* Es-Dur WAB 128, die sogenannten *Hörschinger Präludien*). Diese sind aber nicht in der Handschrift Bruckners, sondern nur in Abschriften überliefert; nach neueren Erkenntnissen sprechen mehr Gründe gegen eine Autorschaft Bruckners als für eine solche.

Ein kurzer Blick auf diese mittlerweile als nicht authentisch eingestuft Werke eröffnet Erkenntnisse über das organistische Umfeld, in dem sich der junge Bruckner bewegte. Die Stücke liegen sämtlich nur in Abschriften vor – von Alfons Berger (WAB 128, 1–4) bzw. Joachim Berger (WAB 127; WAB 129, 1–3) – wobei jeweils Bruckner als Autor angegeben wird. Wenn aber beispielsweise Bruckners Lehrer Johann Baptist Weiß das erste Stück aus WAB 128 mit dem Hinweis »v. Rink« (wahrscheinlich Johann Christian Heinrich Rinck, eventuell aber auch der in Kremsmünster und St. Florian wirkende Ferdinand Rink) versah, so spricht dies klar gegen eine Autorschaft des jungen Bruckner. Da sich bei Weiß auch Stücke bzw. Passagen finden, die nahezu identisch mit den Es-Dur-Präludien sind, so kann wohl kaum von eigenständigen Kompositionen, sondern höchstens von Studienadaptationen Bruckners ausgegangen werden.

Das mit *Andante* gekennzeichnete Präludium WAB 127 wird mit einer Abfolge vollgriffiger Akkorde eröffnet, um daraufhin in schnelle Läufe und arpeggierte Akkorde überzugehen. Wie Othmar Wessely zeigte, lassen sich für derartige Formanlagen eine Fülle von Beispielen im süddeutsch-österreichischem Raum seit dem späten 18. Jahrhundert nachweisen (Wessely 1994, 66 ff.). Insbesondere bei Johann Georg Albrechtsberger und Michael Haydn könnten direkte Vorbilder hierfür gefunden werden. Noch anspruchloser in der Anlage sind die kurzen Präludien aus WAB 128, denen auch zwei kurze, fünf- bzw. sechstaktige Kadenzmodelle (das erste Mal mit »Cadenze« gekennzeichnet) beigegeben sind. Gelegentliche Ligaturen oder in Terzparallelen geführte Stimm-paare sind hier die einzigen Merkmale, die auf eine etwas angehobene tonsetzerische Anspruchshaltung hindeuten. Als Anregung für derartige Präludien wurde von Wessely die 1825 erschienene Sammlung des Wiener Domorganisten Joseph

Preindl (1756–1823) benannt: Diese – adressiert an technisch weniger versierte Organisten – war durch die Hofverordnung von Kaiser Franz I. autorisiert; und so wurde sie vom jungen Bruckner in St. Florian abgeschrieben und noch von Simon Sechter wieder herausgegeben. Insgesamt sind die fünf Präludien WAB 127 und 128 also kompositorisch kaum von Interesse, sie vermitteln aber – in Wesselys Worten – »ein glaubhaftes Bild von der Art und Weise des Orgelspiels in kulturellen Rückzugsgebieten« (Wessely 1994, 62).

Die als echt eingestuften Kompositionen für Orgel (bzw. Tasteninstrument mit Pedal) tragen ihrerseits ebenfalls deutlich den Charakter von Studien- bzw. Gelegenheitskompositionen und nehmen in der NGA (Bd. XII/6) abzüglich der mitabgedruckten Skizzen einen Umfang von nicht mehr als zwölf Seiten ein. Die prominente Rolle des Instruments Orgel in Bruckners Leben wird also auf seltsame Weise durch den peripheren Rang seines Orgelwerks konterkariert. Dies hängt wohl vor allem damit zusammen, dass Bruckner die Orgel eher im liturgischen Rahmen oder im Zusammenhang mit Improvisationen einsetzte und nicht als autonomes Medium ansah, um seine Ambitionen als Komponist zu realisieren (siehe oben das Kapitel *Bruckner und die Orgel*). In der katholischen liturgischen Tradition spielte – worauf Otto Biba hinwies – die Gattung des Choralvorspiels auch nicht die Rolle wie in der protestantischen, so dass Bruckner (anders etwa als sein Zeitgenosse Brahms) selbst im kirchenmusikalischen Kontext keinen Anlass erblickte, Orgelwerke zu komponieren (Biba 1985).

#### Studienwerke in St. Florian: WAB 126, 130 und 131

*Nachspiel* sowie *Andante* d-Moll WAB 126 bzw. 130 zeigen ihre Bestimmung als Studienwerke durch die eingefügte Generalbassbezeichnung sowie ihre Anlehnung an frühbarocke Vorbilder. Gewidmet wurden sie laut einer Eintragung auf dem Notenblatt der Reinschrift dem Chorregenten Ignaz Traumihler, der seinen Dienst in St. Florian im Jahr 1852 antrat. Aufgrund der klaren Orientierung an älteren Normen des Tonsatzes datiert Erwin Horn sie jedoch »aus stilistischen Gründen« auf vor 1847 (NGA XII/6, V), wohingegen *Vorspiel*

und *Fuge* c-Moll WAB 131 (datiert auf den 15. Jänner 1847) schon einige Züge der späteren Diktion Bruckners aufweisen. Mit 82 Takten ist das *Nachspiel* d-Moll das umfangreichste Orgelwerk Bruckners. Ebenso wenig wie beim *Andante* ist eine Bestimmung für Orgel explizit angegeben, doch verlangen mindestens Anfang und Ende des Stücks den Einsatz von Pedal (fast durchweg als Orgelpunkte). In seinem umfassenden Revisionsbericht zu den Orgelwerken liefert Erwin Horn auch Analysen einzelner Kompositionen, wobei die formale Anlage des *Nachspiels* besonderes Interesse beanspruchen kann (vgl. Rev.-Ber. zu NGA XII/6): Beginnend und endend mit akkordischen Teilen über Orgelpunkten unter Einsatz von verminderten Septakkorden, nimmt den größten Teil des Stücks eine Fuge ein, deren Thema stark an süddeutsch-österreichische Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert erinnert (namentlich Pachelbel oder Murschhauser). Der Einleitungsteil (der zur Dominanttonart A-Dur hinführt) nimmt zwölf Takte ein, die Fuge ist durch Doppelstrich von ihm getrennt. Am Ende hingegen läuft die manualiter auszuführende Fuge auf eine Kadenz in A-Dur zu, worauf Takt 68 (»tasto solo«) Pedal-Orgelpunkte einsetzen. Zunächst finden sich Takt 68–71 nach Art einer finalen Themenphase Elemente des Themas (die markante Synkope des Themenkopfes sowie die Achtelbewegung) mit chromatischen Gängen überlagert, bevor Letztere (T. 72–75) zu chromatischen Vorhaltsketten ausgebaut werden. Der Schluss (T. 76–82) bringt ausgehalten notierte Akkorde ähnlich wie im Einleitungsteil. Dieser Schlussabschnitt sowie weite Teile der Fuge (T. 23–42) tragen Generalbassziffern, wobei diese nicht immer ganz akkurat gesetzt sind (vgl. T. 33 und 55).

Das Einsatzschema der vierstimmigen, meist jedoch mit drei Stimmen operierenden Fuge mit tonaler Themenbeantwortung wirkt ebenfalls relativ studienartig: Die Exposition der Fuge (T. 13–32) bringt vier Einsätze auf der I. bzw. V. Stufe von d-Moll (*dux-comes, comes-dux*) und endet mit einer Kadenz in a-Moll. Der folgende Abschnitt (T. 32–44), der vor allem die Achtelbewegung des Themas fortspinnt, wird durch verkürzte bzw. variierte Themeneinsätze auf der I. (T. 32) bzw. IV. (T. 35) Stufe gegliedert, womit nach der Oberquinte auch die Unterquinte be-

rührt wird. Nach einer Kadenz in d-Moll folgt Takt 44–56 ein Abschnitt mit weiteren aus dem Thema gewonnenen Varianten unter Verwendung der markanten Synkope des Themenkopfes, wobei jedoch tonartlich nur wenig Bewegung anzutreffen ist. Eine weitere Themenphase Takt 57–68 führt mit den beiden letzten Themeneinsätzen in *dux-* bzw. *comes-*Form (T. 57 bzw. 60) wiederum die I. bzw. V. Stufe aus, harmonische Anreicherung erfolgt schließlich durch das zunehmende Eindringen chromatischer Alterationen. Nicht zuletzt durch das gelegentliche Verwenden des Tenorschlüssels im unteren Liniensystem zeigt sich der historisierende Charakter des Satzes. An dieser Stelle tritt die oben beschriebene, letzte auf das Thema bezogene Phase ein, in der das Thema zunehmend zugunsten akkordischer Bildungen über Orgelpunkten suspendiert und der Schluss vorbereitet wird. Neben der deutlich hervortretenden Intention, eine regelgerechte Fuge zu schreiben, lassen sich in der Verwendung von Alterierungsharmonik und chromatischen Gängen vor allem in den Rahmenteilern auch das Bemühen erkennen, ein gleichermaßen abgerundetes wie wirkungsvolles Stück vorzulegen.

Wurde im *Nachspiel* bereits auf barockisierende Schemata zurückgegriffen, so zeigt das *Andante* d-Moll WAB 130 (ebenfalls mit nicht endgültig zu bestimmendem Kompositionsdatum) seinerseits alle Merkmale einer Generalbass-Studie: Die rechte Hand des in zwei Liniensystemen notierten Tonsatzes von 25 Takten Länge ist durchgängig in dreistimmigen Akkorden notiert, wobei jedoch durchaus Ligaturen vorkommen können (jedoch mit der Ausnahme von Takt 6/7 nie über Taktgrenzen hinweg). Die linke Hand hingegen spielt die Generalbass-Stimme und prägt häufig Achtelketten aus. Die Generalbassbezeichnung findet sich durchgängig. In dichten Abständen gliedern Kadenz den Satz, wobei neben der I. Stufe (zu Anfang und Ende) vor allem die III. und IV. Stufe ausgeführt werden. Weitere Stufen werden zwar berührt, jedoch durch Ausweichungen oder Vorhalte verschleiert.

Gegenüber jenen mitunter schülerhaft wirkenden Übungen im historischen Stil weisen *Vorspiel* und *Fuge* c-Moll WAB 131 in größerem Maße Merkmale auf, welche die Komponistenpersönlichkeit Bruckner als ihren Autor erkennen lassen.

Dass es sich gleichwohl um Studien handelt, belegen zum einen die skizzenhafte Notierung insbesondere des *Vorspiels*, zum anderen der zu Beginn der *Fuge* angebrachte Vermerk: »Nota bene. Versuchen versch[iedener] Contr[apunkte]«. Das zwölf Takte kurze *Vorspiel* beginnt zunächst marschartig, wobei die kleine Terz aus dem späteren Fugenthema bereits vorgestellt wird, bevor Takt 5 die Harmonik durch Chromatisierungen erweitert und der Rhythmus des Fugenthemas eingeführt wird. Das Kopfmotiv des Fugenthemas erklingt Takt 7 dann auch wörtlich, wenn auch versteckt in Tenorlage. Die Wirkung dieses (im Anschluss an die *Fuge* niedergeschriebenen) Satzes als Einleitungstück wird durch chromatische Gänge in der Oberstimme, eine Folge von alterierten Akkorden und das teilweise in Terzen geführte rhythmische Motiv des Fugenthemas gesteigert, um in der Dominante G-Dur zu enden.

Die 63 Takte lange *Fuge* zeigt sich in kontrapunktischer wie harmonischer Hinsicht sowie vom tonartlichen Verlauf her als wesentlich anspruchsvoller als der fugierte Satz aus dem *Nachspiel* WAB 126. Bereits das Kopfmotiv mit Terz- und Sextsprüngen wirkt avancierter als das historisierende Thema jenes Satzes. Zur tonalen Antwort des *comes-*Einsatzes Takt 3 gesellt sich ein chromatisch angereichertes erstes Kontrasubjekt, das bis Takt 22 beibehalten wird und auch im zweiten Abschnitt der Fuge wieder erscheint (dort T. 46–49). Ein weiteres Subjekt wird aus der Achtelkette am Ende des Themas gewonnen und zunächst (T. 12–14) zur Gestaltung von Fortspinnungspassagen verwendet. Im zweiten Teil der *Fuge* (T. 27–53) tritt dieses Subjekt selbstständig in Erscheinung und wird über weite Strecken in Terz- oder Sextparallelen geführt. Auch dieses obligate Subjekt wird (T. 40 ff.) mit dem Thema kombiniert. Das Thema schließlich wird im letzten Abschnitt der Fuge (T. 53 ff.) in Engführung gebracht, wobei ab Takt 58 Orgelpunkte mit klarem Bezug auf die Ausgangstonart c-Moll die Schlussfunktion dieser weiteren kontrapunktischen Verdichtung verdeutlichen.

Der tonartliche Verlaufsplan dieses weitgehend dreistimmigen kontrapunktischen Satzes bezieht auch entferntere harmonische Regionen mit ein. Führt die Exposition (T. 1–14) erwartungsgemäß die I. und V. Stufe aus (mit den Einsätzen der vier

insgesamt beteiligten Stimmen sowie einem zusätzlichen Themeneinsatz im Bass Takt 11), so erweitert sich der harmonische Skopus daraufhin auf unerwartete Weise: Auf einen Themeneinsatz auf der V. Stufe g-Moll (T. 15) folgt Takt 17 eine wenig vorbereitete Modulation nach a-Moll, eine Tonregion, die – nachdem e-Moll kurz gestreift wurde (T. 22) – bald wieder verlassen wird, um über c-Moll nach F-Dur zu gelangen (T. 24–26).

Der zweite Formabschnitt der *Fuge* (T. 27 ff.) bewegt sich vor allem in den Bereichen von F-Dur bzw. (ab T. 34) f-Moll. Nach dem Wiedereintritt des Fugenthemas Takt 40 (in f-Moll) erfolgt Takt 43 auch ein Themeneinsatz in b-Moll. Diese Tonregion wird aber ebenso bald wieder zu Gunsten von f-Moll verlassen, woraufhin der Satz Takt 52 f. zur I. Stufe bzw. deren Dominanttonart G-Dur zurückkehrt. Immerhin werden auf diese Weise neben c-Moll, g-Moll/Dur und f-Moll/Dur auch Bereiche berührt, die wohl bewusst weit voneinander entfernt positioniert sind, denn zwischen e-Moll und b-Moll liegen sechs Quintschritte. Dies wird aber nicht durch ein durchgängiges Auffüllen des dazwischen liegenden tonartlichen Raumes erreicht (durch kontinuierliche Modulation), sondern durch teilweise forciert wirkende harmonische Mittel, wie plötzlich auftretende enharmonische Umdeutungen und chromatische Rückungen, wie sie sich in kontrapunktischen Sätzen des 19. Jahrhunderts zunehmend finden. Die zahlreichen Bearbeitungsspuren des Autographs (vgl. NGA XII/6, VI; Rev.-Ber. zu NGA XII/6, 17–27) deuten auf die Mühe hin, die Bruckner bei der Ausarbeitung des Satzes aufgewendet hat. Damit dürfte diese *Fuge* ein gutes Beispiel für die Erarbeitung kontrapunktischer Techniken darstellen, mit denen sich Bruckner in St. Florian beschäftigte.

#### Kontrapunktische Habilität und ausgeprägter Personalstil: WAB 125 und 129

Die Sorgfalt, mit der Bruckner die *Fuge* d-Moll WAB 125 komponierte, ist durch ihre Bestimmung als kontrapunktischer Fertigkeitsschein zu erklären: Bruckner unterzog sich im November 1861 auf eigenen, beim »Direktorium des Conservatoriums der Musik« (dem Konservatorium der Ge-

sellschaft der Musikfreunde Wien) gestellten Antrag hin einer Prüfung in Komposition und Kontrapunkt, für die er einige Probestücke beizubringen hatte. In einem Anschreiben der Gesellschaft der Musikfreunde vom 8. November 1861 – unter anderem den avisierten Prüfungstermin (19. November) betreffend – wurden die gegenüber der eingesetzten Prüfungskommission beizubringenden Leistungen folgendermaßen definiert: »Um diese Kommission in den Stand zu setzen, über Ihre praktischen Leistungen im Kompositionsfache zu urtheilen, wollen Sie einige schriftliche Versuche im Kontrapunkte so wie in der freien Komposition mit thunlicher Beschleunigung an die Direktion gelangen lassen« (Briefe 1, 29). Zu diesem Zeitpunkt wusste Bruckner wahrscheinlich von den gestellten Anforderungen: Die *Fuge* d-Moll wurde in Skizze am 6. bzw. 7. November 1861 niedergeschrieben, die Reinschrift folgte am 8. November und wurde als vorletztes Stück in ein Studienbuch eingetragen, das 1860/61 im Unterricht bei Simon Sechter entstand. In diesem Konvolut, das heute in der Diözesanbibliothek Münster liegt, wurde der *Fuge* überdies der Entwurf einer Exposition mit alternativen Kontrasubjekten vorangestellt.

Der Unterricht selbst war laut dem auf den 26. März 1861 datierten Zeugnis von Sechter über die abgelegte Kontrapunktprüfung im November bereits abgeschlossen. So scheint es mehr als naheliegend, dass jene *Fuge* wie das ganze Studienbuch als Leistungsnachweise vorgelegt wurden – mit gewünschtem Erfolg, denn auf die eingereichten Arbeiten hin wurde Bruckner die theoretische Prüfung erlassen. Lediglich eine (ebenfalls erfolgreiche) praktische Prüfung an der Orgel wurde am 21. November 1861 in der Piaristenkirche in Wien abgehalten, bei der Bruckner eine improvisierte Introduktion und *Fuge* über ein Thema von Simon Sechter sowie eine freie Improvisation spielte.

Der vierstimmige Satz zeigt verschiedene Merkmale, die bereits bei Bruckners c-Moll-*Fuge* zu beobachten waren; doch ist die Komposition ausgearbeiteter und deutlicher um »klassisches« Ebenmaß bemüht (was sich bereits in der Verwendung des Allabreve-Takts ausdrückt). Die Exposition (T. 1–22) beginnt mit dem Themeneinsatz im Bass und endet (nach Einsatz der drei anderen

Stimmen) erneut mit einem derartigen Basseinsatz des Themas auf der I. Stufe. Das Kontrasubjekt wird weitgehend obligat behandelt. Die nach einem kurzen sequenzierenden Zwischenspiel (T. 23–26) erfolgenden weiteren vollständigen Einsätze des Themas bringen gewisse tonartliche Ausweitung und zeigen eine lehrbuchartige Abfolge von der IV., VI., III. und VII. Stufe aus.

Abspaltungen des Themenkopfes bestimmen den Beginn des nächsten Abschnitts (T. 43–62). Diese führen das Prinzip der Umkehrung in den Satz ein, welches mit zwei vollständigen Themeneinsätzen in Umkehrungsform (T. 47 bzw. 54) weiter vertieft wird. Diese gehen beide vom Einsatzton *a* aus, liegen aber das eine Mal im Bass, das andere Mal im Tenor und werden im ersten Fall nach F-Dur, im zweiten Fall nach d-Moll gewendet. Der letzte vollständige Einsatz des Themas in Originalform und auf der I. Stufe erfolgt Takt 58 im Bass, dort begleitet von einem in parallelen Dezimen geführten Einsatz einer Variante des Themenkopfes in den Oberstimmen. In typischer Weise wird der Schlussabschnitt von einem ausgedehnten Orgelpunkt auf *A* (T. 63–68) eingeleitet, über dem verschiedene diminuierte Themenvarianten in Engführung angebracht sind. Abschließend setzt Takt 69 das augmentierte Thema gleichzeitig mit einer diminuierten Variante ein (Bass und Alt, jeweils I. Stufe), wobei der Begleitsatz von g-Moll zur Ausgangstonart d-Moll zurückleitet.

Die 76 Takte lange Fuge zeigt neben der zu erwartenden kontrapunktischen Gründlichkeit weitere, verarbeitende Techniken. So werden im Sinne der motivisch-thematischen Arbeit im Laufe des Stücks verschiedene Varianten des Themas angebracht. Daneben wird aber auch auf äußerst ausbalancierte Disposition geachtet: Zwölf vollständigen Themeneinsätzen stehen eben so viele diminuierte Varianten gegenüber, dazu tritt der erwähnte augmentierte Themeneinsatz im Bass. Aufgrund dieser aufgewandten kompositorischen Mühe resultierte ein Werk, das auch im praktischen Gebrauch gewinnbringend eingesetzt werden konnte, wovon eine Reihe von angefertigten Abschriften Zeugnis ablegt. Eine davon trägt auch die Widmung anlässlich der Primiz des Alumnus Ferdinand Kerschbaum am 23. Juni 1862 in der Stadtpfarrkirche Linz, zu welcher Gelegenheit

Bruckner die Fuge auch gespielt haben soll (vgl. Horn 2000, 24).

Nicht in erster Linie für Orgel, sondern für Harmonium gedacht, ist das sogenannte *Perger Präludium* das letzte und bekannteste Stück für Tasteninstrument mit Pedal von Bruckner. Dieses *Präludium* C-Dur (WAB 129) wurde im August 1884 auf Bitte des Lederhändlers Josef Diernhofer aus Perg komponiert, der Bruckner bei dessen Fahrt zu den Festspielen in Bayreuth im Sommer des Jahres begleitet hatte. Die Komposition des mit 27 Takten relativ kurzen »Stückchens« erfolgte Bruckners Angaben zufolge in St. Florian und wurde in Kremsmünster in Reinschrift gebracht (vgl. das Begleitschreiben vom 20.8.1884: Briefe 1, 219).

Die stilistische Nähe des Werks zu den in etwa zur gleichen Zeit komponierten Sinfonien Bruckners (dies sind die *Siebte* sowie insbesondere die *Achte*) wurde verschiedentlich bemerkt. In seiner avancierten Harmonik mit intensiver Verwendung von chromatischen Stimm- und Akkordfortschreitungen steht das *Präludium* näher an der Klangsprache der großen Werke Bruckners als irgendein anderes Orgelwerk von ihm. Dies ist bereits an der harmonischen Fortschreitung der ersten Akkorde dieses »feierlich langsam« sowie »sempre legato« auszuführenden Stücks zu ersehen, die von C-Dur über B-Dur und F-Dur zu Ges-Dur führt. Die Oberstimme ist dabei als chromatischer Gang geführt. Über die charakteristische Akkordverbindung eines mit Sextvorhalt angereicherten Septakkords (T. 4, hier auf *A*), die analog Takt 12 und Takt 22 wiedererscheint (dort jeweils auf *G*), und einen verminderten Septakkord erreicht die sechstaktige erste Phrase schließlich wieder B-Dur. (Die Binnengliederung wurde in der Skizze zum Präludium mit eingefügten Taktzahlen kenntlich gemacht.) Die nächste Phrase beginnt – chromatisch nach H-Dur gerückt – mit der Eingangsmotivik der Oberstimme. Emphatisch tritt Takt 9 E-Dur auf (mit *fortissimo* den dynamischen Höhepunkt des Stücks bildend), jene Tonart, in welcher der erste Abschnitt des Stücks auch endet (T. 15). Nach einem Takt Generalpause setzt der Satz Takt 17 wieder mit dem Anfangsmotiv und erneut in C-Dur ein. Orgelpunkte auf *Ges* (T. 19/20, dabei *Ges* enharmonisch zu *Fis* umdeutend) bzw. *G* (T. 21–24) berei-

ten den drei Takte lang ausgehaltenen Schlussakkord vor.

Die sehr getragene Bewegung bei gleichzeitig äußerst intensiver harmonischer und dynamischer Spannung evoziert in diesem knappen Werk die Sphäre des Sinfonischen. Geradezu als Ironie mag es anmuten, dass dieses »sinfonischste« Werk Bruckners für Pedal-Tasteninstrument eben nicht in erster Linie für große Orgel geschrieben wurde, sondern für Harmonium. Zur Zeit der Komposition des Stücks fanden jedoch auch im Orgelbau

jene Spielhilfen zunehmend Verwendung, die eine Ausführung der harmoniumstypischen Merkmale – vor allem die reichhaltigen dynamischen Angaben, die An- und Abschwellen ebenso beinhalten wie jähe Wechsel der Lautstärke – an der Orgel erleichtern. So spielte Bruckner das Werk auch selbst auf der Orgel, dem Zeugnis von P. Oddo Loidol zufolge am 21. August 1884 im Rahmen eines Konzerts in Kremsmünster, wobei es auch als Ausgangspunkt für Improvisationen Bruckners diente.

## Literatur

- Biba, Otto: Brahms, Bruckner und die Orgel. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Johannes Brahms und Anton Bruckner* (= Bruckner-Symposion 1983). Linz 1985, 191–196.
- Dehnert, Max: *Anton Bruckner. Versuch einer Deutung*. Leipzig 1958.
- Frisch, Wolfgang: Bemerkungen zu Bruckners Nachspiel d-Moll für Orgel. In: *Musik und Kirche* 53 (1983), 298.
- Harrandt, Andrea: Anton Bruckner als Klavierkomponist. In: Programmheft *Anton Bruckner am Klavier*. Wien 14.12.2005, 4 f.
- Horn, Erwin: Orgelgemäße Strukturen in der Sinfonik Anton Bruckners. In: Steffen Lieberwirth (Hrsg.): *Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium »Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption«* anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988, 74–89.
- : Die Orgelwerke von Anton Bruckner in neuem Licht. Präludium Es-Dur (WAB 127) – Vier Präludien Es-Dur (WAB 128). In: *Singende Kirche* 43 (1996), 78–85.
- : Vorwort zu: NGA XII/6. Wien 1999.
- : Anton Bruckners Orgelwerke. In: Elisabeth Maier/Andrea Harrandt/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner-Tagung. Bericht*. Wien 2000, 21–34.
- : Anton Bruckner. Werke für Orgel. Revisionsbericht zu NGA XII/6. Wien 2001.
- Kropfreiter, Augustinus Franz: Die Orgelwerke von Anton Bruckner. In: Steffen Lieberwirth (Hrsg.): *Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium »Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption«* anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988, 68–69.
- Litschauer, Walburga: Vorwort und Revisionsbericht zu: Anton Bruckner. Werke für Klavier zu vier Händen. Wien 1988 (NGA XII/3).
- : Vorwort und Revisionsbericht zu: Anton Bruckner. Werke für Klavier zu zwei Händen. Wien 1994 (NGA XII/2).
- Röder, Thomas: Bruckners Glaube. In: Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.–9. Oktober 1996 in Berlin* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45). Stuttgart 1999, 50–64.
- Wessely, Othmar: Der junge Bruckner und sein Orgelspiel. In: Harry Slapnicka/Rudolf Zinnhobler/Othmar Wessely/Franz Zamazal (Hrsg.): *Staat – Kirche – Schule in Oberösterreich. Zu Anton Bruckners sozialhistorischem Umfeld* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 10). Wien 1994, 59–96.



# Die Musik für Bläser

von Wolfgang Suppan

Als Anton Bruckner sich in den 1860er Jahren dem Orchesterklang zuwandte, standen ihm bereits die voll entwickelten Register der Holz- und Blechblasinstrumente zur Verfügung, wie sie Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner in Zusammenarbeit mit den Musikinstrumentenherstellern und Militärkapellmeistern konstruiert hatten. Klappensysteme auf den Holzblasinstrumenten und Ventile auf den Blechblasinstrumenten ermöglichten eine weitgehende Annäherung der Intonation an die seit dem Hochbarock dominant werdende »temperierte« Stimmung. Als letztes der Blechblasinstrumente konnte seit der Mitte der 1840er Jahre die Tuba zum Einsatz kommen und damit die Akkorde von der Tiefe her in angemessener Lautstärke abstützen (vgl. die einschlägigen Musikinstrumentenartikel in: MGG/2; NGrove/2; sowie: Maierhofer 2008).

Das kompositorische Frühschaffen Bruckners konnte sich vor allem auf die im Stift St. Florian blühende Tradition geistlicher Bläsermusik stützen, wobei ihm neben drei verlässlichen Posaunisten auch Oboisten, Fagottisten, Hornisten und Trompeter zur Verfügung standen, die er in geistlicher, aber ebenso in weltlicher Vokalmusik verwendete. Sind es bei frühen Werken Bruckners noch einzelne Blechbläser, die als Ensemble oder in Verbindung mit Vokalstimmen (z. T. auch Orgel) zum Einsatz kommen:

WAB 25: *Messe C-Dur (Windhaager Messe)*, um 1842, für Alt, 2 Hörner und Orgel,

WAB 114 und 149: [Zwei] *Aequale*, 1847, für 3 Posaunen, WAB 36: *Psalm 114. »Alleluja! Liebe erfüllt mich, weil der Herr die Stimme meines Flehens erhört hat«*, 1852, für fünfstimmigen gemischten Chor und 3 Posaunen,

WAB 61: *»Auf, Brüder! auf zur frohen Feier«* (WAB 61a,

recte b), 1852, Umarbeitung und Neutextierung (*»Heil, Vater! Dir zum hohen Feste«*, *»Heil Dir zum schönen Erstlingsfeste«* [WAB 61b, recte a]), 1857, für Vokalstimmen, 3 Hörner, 2 Trompeten und Bassposaune, WAB 53: *Vor Arneths Grab. »Brüder, trocknet eure Zähnen, stillt der Schmerzen herbes Leid«*, 1854, für vierstimmigen Männerchor und 3 Posaunen, WAB 76: *»Laßt Subeltöne laut erklingen«*, 1854, für vierstimmigen Männerchor und Bläser (2 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen), WAB 1: *Afferentur regi*, Offertorium, 1861, für vierstimmigen gemischten Chor und 3 Posaunen ad lib.,

mit einem späteren Nachzügler,

WAB 19: *Inveni David* (I), 1868, für vierstimmigen Männerchor und 4 Posaunen,

so wagt er sich seit 1855 an die Verbindung von Holz- und Blechbläsern sowie an die damals übliche Besetzung einer städtischen Blaskapelle:

WAB 60: *»Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand«*, 1855, für Männersoloquartett, vierstimmigen Männerchor, vierstimmigen gemischten Chor und Bläser (2 Oboen, 2 Fagotte, 3 Hörner, 2 Trompeten und 3 Posaunen),

WAB 16: *Festkantate. »Preiset den Herrn, lobsingt seinem heiligen Namen«*, 1862, für vierstimmigen Männerchor, Bass-Solo, Blasorchester und Pauken,

WAB 70: *Germanenzug*, 1863, für vierstimmigen Männerchor, Männer-Soloquartett und Bläser (2 Cornetti, Tenorhorn, 4 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Bass-tuba),

WAB 116: *Marsch* (in Es-Dur), 1865, für Militärmusik (Flöte in Des, Klarinette in As, 2 Klarinetten in Es, 3 Klarinetten in B, 2 Flügelhörner in B, 3 Euphonien, 3 Hörner in F, 5 Trompeten in Es, 1 Trompete in B, 2 Posaunen, Basso [notiert werden ein hoher und ein tiefer Bass], Casse [kleine und große Trommel/Becken]).

Der Höhepunkt dieser Entwicklung liegt 1866 vor, und zwar mit:

WAB 27: *Messe e-Moll*, 1866, Überarbeitungen 1876, 1882, 1885 und 1896, für achtsimmigen gemischten Chor

und Bläser (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen).

Zuletzt folgen:

WAB 57: *Abendzauber*. »Der See träumt zwischen Felsen, es flüstert sanft der Hain«, 1878, für vierstimmigen Männerchor, Tenorbariton-Solo, 3 Fern-Frauenstimmen und 4 Hörner,

WAB 13: *Ecce sacerdos*, 1885, für achttimmigen gemischten Chor, 3 Posaunen und Orgel,

WAB 63: *Der deutsche Gesang (Das deutsche Lied)*, 1892, für vierstimmigen Männerchor und Blechbläser (4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Basstuba).

Es sind demnach bei Bruckner drei Möglichkeiten des Bläsereneinsatzes zu unterscheiden:

(1) Bläser unter sich, (2) Bläser kombiniert mit Vokalstimmen/Chor (und evtl. Orgel), (3) Bläser im Sinfonieorchester.

## Werke für Bläser unter sich

In der Besetzung und formalen Gliederung des *Marsches* in Es-Dur WAB 116 hält sich Bruckner an die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Donaumonarchie übliche vierteilige Anlage eines Militärmarsches, wobei melodisch geführtes weimensuriertes und fanfarenartig eingesetztes engmensuriertes Blech klanglich reizvoll kontrastieren, die Holzbläser in den höheren Lagen, die Bassflügelhörner und Euphonien in der Tenor-Bariton-Lage Gegenmelodien einführen, die Tuben (sofern sie nicht zusammen mit den Posaunen und Waldhörnern in Bass-Soli in Erscheinung treten) den Vorschlag, die Es-Trompeten, Posaunen und teilweise auch die Waldhörner den Nachschlag besorgen und so mit dem Schlagwerk den Marschrhythmus angeben.

Orientiert hat sich Bruckner bei der Komposition von WAB 116 offensichtlich an einem Marsch, der ihm vielfach zugeschrieben wurde: dem *Apollo-Marsch* (WAB 115). Doch handelt es sich bei diesem Marsch um eine Kopie der Partitur des 1857 für das altösterreichische Infanterie-Regiment Nr. 10 komponierten und erfolgreich aufgeführten *Mazzuchelli-Marsches* von Kéler Béla (Adalbert Paul von Keler, 1820–82; vgl. Probst 1984, Hawkshaw 1988/89, Suppan 2009). Schon Max Auer hat Bruckners Autorschaft am *Apollo-Marsch* angezwei-

felt und die Vermutung ausgesprochen, dass Bruckner die Partitur benutzt habe, um sich in die Marsch-Komposition einzuarbeiten und um »sich die Technik des Blechblätersatzes« anzueignen (Auer 1947, 132). Wie und warum es allerdings zur Namensänderung gekommen ist, bleibt fraglich. Bruckner wie Kéler Béla waren Schüler von Simon Sechter in Wien, wo sie sich 1855/56 getroffen haben dürften.

Eine weitere Marschkomposition, WAB 96, ist von Bruckner für großes Orchester instrumentiert und erst nach seinem Tod dem Blasorchester zugänglich gemacht worden (siehe unten: Bearbeitungen). Hier tritt uns 1862 auch jener hüpfende Rhythmus in der Melodie entgegen, der dann 1865 sowohl im *Es-Dur-Marsch* wie am Beginn des ersten Satzes in der zeitgleich entstandenen *Ersten Sinfonie* sich wieder findet. *Es-Dur-Marsch* und *Erste Sinfonie* (sowie *Germanenzug*) sind zudem durch das absteigende Oktav-Motiv miteinander verbunden. Bruckners Melodik entsprach damit nicht den Vorstellungen der traditionellen altösterreichischen Marschkomposition, die Aufführungschancen des *Es-Dur-Marsches* erschienen zu seiner Zeit gering.

Das Posaunen-Trio hat Bruckner aufgrund seiner sakralen Würde lebenslang fasziniert, sowohl als eigenes Ensemble (WAB 114 und 149) wie im Verbund mit dem Chorklang (z. B. WAB 10, 22, 26, 28, 29, 35, 39). Seit 1863, dem *Germanenzug* WAB 70, vor allem aber seit den 1870er Jahren wird das Posaunen-Trio durch die Hinzufügung der Basstuba zum Quartett erweitert (in WAB 38, 45, 63, 70, 71, 74) und in der *Vierten Sinfonie* (2. Fassung) sowie der *Fünften* bis *Neunten* zum eingepreßten Register im großen Orchester (Fuchs 1986, 114).

## Bläser kombiniert mit Vokalstimmen/Chor

Die Verknüpfung des Chorklages mit Bläserstimmen oder dem Blasorchester ist mit dem Aufkommen der deutschen Sängerbünde und der Veranstaltung großer Sängerbünde im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in Mode gekommen. »Gesamtchöre« (d. h. die Zusammenfassung vieler

Chorvereinigungen) mit bis zu tausend und mehr Sängern konnten im Freien nur von Bläserchören entsprechend lautstark begleitet und angesichts ihrer Neigung zu Intonationsschwankungen gestützt werden. Neben vielen Kleinmeistern haben vor allem Felix Mendelssohn Bartholdy (A. Suppan 1987) und Franz Liszt (Kinder 1996) entsprechende Aufträge gern angenommen und ausgeführt.

Doch Bruckner hat sowohl den weltlichen wie – als einer der wenigen katholischen Meister (zum Umfeld siehe Brixel 2000) – den geistlichen Bereich mit Kompositionen dieser Gattung bereichert. Die Behandlung der Bläser zeigt, dass Bruckner deren Begleit- und Stützfunktionen dazu nutzt, um mithilfe musikalisch-rhetorischer Figuren und Tonsymbole »die Semantik musikalischer Erscheinungen zu konkretisieren« (Floros 1980, 167). Deutlicher als in den Sinfonien zeigen sich in den Chor-Bläserwerken Bruckners jene außermusikalischen Visionen, die Form und motivische Verklammerungen, vor allem aber die Orchestration des innermusikalischen Gewebes bestimmen. Hier bestätigt sich die Korrektur des Bruckner-Bildes durch Constantin Floros (Floros 1980, 156f.), was die Nähe zu Berlioz und zu Liszt betrifft, aber auch zu den kunsttheoretischen Maximen Richard Wagners. Es sind primär die Blechbläser, die Dramatik in das Geschehen einbringen und die über den gesungenen Text hinaus die Musik in den Dienst des (emotionalen) Mitteilens stellen. Ein frühes Beispiel dafür begegnet uns im *Psalm 114* WAB 36, wo in den Takten 40–49 zunächst die drei Posaunen im feierlich-strahlenden Fortissimo den Chor stützen: »Es umgaben mich die Schmerzen des Todes, es trafen mich die...«, wonach aufgeregte Achtelbewegungen in den Instrumenten dem weiteren Text: »...Gefahren der Hölle«, unterlegt werden. Von besonderer Aussagekraft erscheint das von Liszt so genannte und vielfach zitierte »tonische Symbol des Kreuzes« (Floros 1980, 167), das Initium des dritten/achten Psalmtones (*g-a-c'* bzw. entsprechende Transpositionen), das Bruckner mehrfach an exponierten Stellen einsetzt, so u. a. in der *e-moll*- und der *f-Moll*-Messe, in der Litanei *Tota pulchra es* WAB 46, aber auch in der *Dritten* und *Neunten Sinfonie* und in dem weltlichen Chor-Bläserwerk *Helgoland*; in der letztgenannten Komposition im Tenor-Solo zu

den Worten »Der du in den Wolken thronest« (Floros 1980, 168).

## Bläser im Sinfonieorchester

Wie die Kombination von Bläsern mit Chor so wird auch der Aspekt der Bläser im Sinfonieorchester an anderer Stelle dieses Handbuches ausführlicher behandelt. Im Zusammenhang mit dem Blick auf die Verwendung der Bläser ist jedoch zu sagen: In den seit 1866 entstehenden Sinfonien nutzt Bruckner mehr und mehr die harmonischen und melodischen Möglichkeiten der Holz- und Blechblasinstrumente, so dass der Bläserklang vielfach als Nukleus des Gesamtwerkes und der kontrapunktischen Entwicklung der Komposition gestaltbildend wirkt. »Für sein [Bruckners] Orchester ist im weiten Umfange das Ensemble der Blechbläser kennzeichnend. Sowohl als akkordliche Grundlage des Klanggebäudes wie als führender Komplex tritt es stark in den Vordergrund«, lesen wir dazu bei Alfred Orel (Orel 1925, 68). Eine solche Einschätzung beschränkt sich jedoch nicht auf Formalismen des musikalischen Satzes und der Orchestration. Es sind darüber hinaus die oben schon genannten außermusikalischen Visionen und programmatischen Intentionen, die mithilfe der Bläser, vor allem der Blechbläser einschließlich der Wagner-Tuben, realisiert werden. Bruckner selbst hat auf solche hermeneutischen Erläuterungen hingewiesen, die sich auf konkrete Passagen seiner Werke beziehen. So lesen wir in seinem Brief an Felix Weingartner vom 27. Januar 1891 über den Beginn und über den Schluss des Finales der *Achten Sinfonie*: »Unser Kaiser bekam damals den Besuch des *Czaren in Olmütz*; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; *Trompeten*: Fanfare, wie sich die Majestäten begegnen [...]. Im *Finale* ist auch der Todtenmarsch u dann (Blech) Verklärung« (Briefe 2, 114; Faksimile-Abbildung bei Floros 1980, 227). Floros weist darauf hin, dass Bruckner »bezeichnender Weise die Programmusik höher als die »absolute Musik« ein[schätzte. Er] konnte sich freilich nicht dazu entschließen, diese Programme der Öffentlichkeit mitzuteilen: zum einen aus Angst vor seinen Kritikern, zum anderen, weil er

sich dessen bewußt war, daß seine Programme mehr aus Folgen einzelner Bilder bestanden, als daß sie eine streng logisch fortschreitende ›Handlung‹ konstituierten« (Floros 1982, 211 und 218).

Blechbläserklänge tragen nicht unwesentlich dazu bei, dass dem Hörer solche Bilder(folgen) bewusst werden.

## Blasorchester-Bearbeitungen

Abschließend zur Frage, wie weit (Blasorchester-)Bearbeitungen Brucknerscher Werke legitim seien. In der Beantwortung dieser Frage scheiden sich die Fachleute. Der Verfasser vorliegender Zeilen hat dazu grundsätzliche Bemerkungen zur Diskussion gestellt (Suppan 1985/1988; Bruckner-Symposium 1996, 135–138; zur Technik der Bearbeitung Brucknerscher Werke vgl. Dondeyne/Robert 1969, 105 u.ö.). Vor allem im Hinblick darauf, dass Bruckner den Bläserklang offensichtlich in allen seinen Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten in besonderer Weise genutzt hat, darf dazu Ferruccio Busonis Wort zitiert – und diesem Beitrag eine Liste von Bearbeitungen Brucknerscher Werke für das sinfonische Blasorchester beigegeben – werden: »Bei schwachen Persönlichkeiten wurden solche Bearbeitungen zu schwachen Bildern ei-

nes kräftigen Originals, und die zu allen Zeiten bestehende Mehrheit des Mittelmäßigen brachte zur Virtuosenzeit auch eine Überzahl mittelmäßiger, ja geschmackloser und entstellender Bearbeitungen zutage, durch welche diese Gattung der Literatur in Verruf und in eine ganz untergeordnete Stellung geriet [...] Von ihm (Johann Sebastian Bach) lernte ich die Wahrheit erkennen, daß eine gute, große ›universelle‹ Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel sie auch ertönen mag« (Busoni 1922, 147–153). Angesichts der weiten Verbreitung des Blasorchesters in der westlichen Welt, vorzüglich im Amateurmusikbereich, erhalten mehr musizierende Menschen die Chance, in die Welt Bruckners durch Bearbeitungen seiner Werke als durch die Originale einzudringen und diese schätzen zu lernen.

## Ausgaben (Blasorchester-Bearbeitungen)

(Auswahl; Erscheinungsjahre werden angegeben, soweit sich diese in den Ausgaben finden. Weitere Belege in Rehrg 1991–1996; Suppan 2009):

- Antiphon, bearb. Philip Gordon, New York, Fischer.  
 Antiphon [recte: Litanei] »*Tota pulchra es*«, bearb. J.F. Baumgartner, Zürich-Adliswil 1964, Ruh.  
*Ave Maria*, bearb. Willy Müller-Medek, München, Grosch (Das Bläterschiff 478); bearb. Barbara Buehlman, Chicago, Ludwig; bearb. Franz Cibulka, Selbstverlag Art of Cibulka.  
 Antiphon [recte: Graduale] »*Christus factus est*«, bearb. Philip Gordon, Bryn Mawr, USA 1976, Presser.  
*Drei Orchesterstücke und Marsch*, bearb. Franz Burkhart, Wien, Doblinger; bearb. Armin Suppan, Bad Aussee 1991, Adler.  
*Ecce sacerdos! Hymn of Praise*, bearb. Philip Gordon, New York 1969, Carl Fischer.  
*Erinnerung*, bearb. Max Villinger, Mainz 1939, Schott.  
 Festliche Musik über Themen von A. Bruckner, bearb. Tanzer, Innsbruck 1979, Helbling.  
*Gloria* aus der *Messe* Nr. 2, für gemischten Chor und Blasorchester, bearb. Elmer Schoettle, New York 1958, Marks.  
*Marsch in Es-Dur*, bearb. Erik Leidzén, Bryn Mawr,

- USA 1951, Presser; bearb. D. Whitwell, Northridge, Kalifornien, Winds.  
*Ouvertüre in g-Moll*, bearb. Max Villinger, Mainz 1937, Schott; bearb. Otto Zurmühle, Rothenburg 1970, Rhythmus; bearb. M. Koekelkoren, Sittard, Niederlande 1989, Leymborgh.  
*Phrygischer Choral* (= *Pange lingua und Tantum ergo*), bearb. J.F. Baumgartner, Zürich-Adliswil 1966, Ruh.  
*Sacred Music*, bearb. Henk van Lijnschooten, Wormerveer 1982, Molenaar.  
*Symphonie Nr. 4*, 1. Satz, bearb. P. Schmalz, Oshkosh, Wisconsin, USA, Phoebus; *Jagd-Scherzo* (*Hunt Scherzo*), bearb. Lee Dytrt, hrsg. von Leopold Nowak, New York u. a. 1979, Peters; bearb. Fülling, Wormerveer, Molenaar.  
*Symphonie Nr. 7*, Adagio, bearb. Ph. Gordon, Toronto 1976, Kerby; Trio, bearb. von Martin Schröder, Hannover, Oertel.  
*Symphonie Nr. 9*, Scherzo und Trio, bearb. Bruce McIntyre, Opa-Locka, USA 1977, Kalmus.  
*Three Little Pieces*, bearb. Jeffrey Bishop, Oxford u. a., Oxford University Press.  
*Two Bruckner Miniatures*, bearb. Ph. Gordon, New York 1970, Alfred Music.

## Literatur

- Auer, Max: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. Wien 1923 (mit weiteren Auflagen bis 1947).
- Brixel, Eugen: Die Tradition der liturgischen Bläsermusik im Umfeld Anton Bruckners. In: *Alta musica* 22 (2000), 99–123.
- Busoni, Ferruccio: Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen (= Max Hesses Handbücher 76). Berlin 1922.
- Dondeyne, Désiré/Robert, Frédéric: *Nouveau Traité d'Orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musique militaire [...]* de Parès. Paris/Brüssel 1969.
- Floros, Constantin: Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden 1980.
- : Verschwiegene Programmmusik. In: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 119 (= Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 34). Wien 1982, 204–225.
- Fuchs, Ingrid: Klingt Bruckner »wagnerisch«? Eine Studie zum orchestralen Klangbild Bruckners und Wagners. In: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich* (= Bruckner-Symposium 1984). Linz 1986, 111–122.
- Hawkshaw, Paul: Anton Bruckner and the »Apollo-March« for Band. In: *CBDNA- [College Band Directors National Association-] Journal* No. 6 (1988/89), 8–10.
- : From Zigeunerwald to Valhalla in Common Time. The Genesis of Anton Bruckner's Germanenzug. In: *Bruckner-Jahrbuch* 1987/88, 21–30.
- Kinder, Keith William: Franz Liszt's Music for Chorus and Winds – The Important Works. in: *Alta musica* 18 (1996), 293–310.
- : Anton Bruckner's Music for Chorus and Winds. In: *Alta musica* 22 (2000), 239–262 (= Kinder 2000/a).
- : The Wind and Wind-Chorus Music of Anton Bruckner. Westport, Connecticut/London 2000 (= Kinder 2000/b).
- Maierhofer, Josef: Die Basstuba und ihre Vorläufer im Sinfonie- und Opernorchester seit Mozart. Diss. Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz 2008.
- Orel, Alfred: Anton Bruckner. Das Werk – Der Künstler – Die Zeit. Wien/Leipzig 1925.
- Probst, Werner: Der »Apollomarsch« – wirklich von Bruckner? In: *Österreichische Blasmusik* 32 (Juni 1984), H. 5, 6.
- Rehrig, William H.: *The Heritage Encyclopedia of Band Music*. 3 Bde. Westerville, Ohio 1991–1996.
- Suppan, Armin (Hrsg.): Felix Mendelssohn Bartholdy, Festgesang an die Künstler, für Soli, Chor und Blasorchester (= *Aulós* 233). Wolfenbüttel 1987.
- Suppan, Wolfgang: Anton Bruckner und das Blasorchester. In: *Alta musica* 8 (1985), 189–219; desgl. in: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986. Tutzing 1988, 189–217.
- : Art. »Bläsermusik«. In: *Bruckner-Handbuch* 1996, 97f.
- : Art. »Marsch für Militärmusik in Es-Dur (WAB 116)«. In: *Bruckner-Handbuch* 1996, 272 f.
- /Suppan, Armin: *Das Neue Lexikon des Blasmusikwesens*. Kraichtal 2010.

---

# DIE BRUCKNER-REZEPTION

von Erich Wolfgang Partsch

## Bruckner-Bilder

Das mentale »Bruckner-Bild« als konturierte Gesamtheit von Sachwissen, Bilderwelt, musikalischen Erfahrungen sowie indirekt vermittelten Vorstellungen und Vermutungen wurde (und wird größtenteils noch immer) von zwei zentralen Topoi beherrscht: Auf der einen Seite steht der »Musikant Gottes«, auf der anderen der bäuerliche Sonderling, der »typisch« (ober)österreichische Künstler, der – in einen übergeordneten ideologischen Zusammenhang gezwängt – unschwer auch in faschistischen Systemen zum Nationalkünstler hochstilisiert werden konnte.

Die Topoi sind hierbei keineswegs als isoliert zu betrachten, sondern haben zu diversen Kreuzungen und Varianten geführt. Grundsätzlich belegt ein genaueres Studium der Sekundärliteratur, dass die beiden biographischen Faktoren »ländliche Herkunft« und »katholischer Glaube« Eckpfeiler sind, auf denen das herrschende Bruckner-Bild basiert (Partsch 1994, 21–25, bzw. 1998, 93–100). Die in relativ großer Anzahl begegnenden Erscheinungsformen bzw. Begriffsfelder sind bloß Ableitungen davon. So konnte beispielsweise der »Musikant Gottes« in abgeschwächt allgemeinerer Form zum »mystischen Bauersmann« – und damit zur Galionsfigur deutschnationaler Musikauffassung – werden bzw. der »berühmte oberösterreichische Landsmann« später verallgemeinernd zum »deutschen Tonheros«. Semantische Felder wie »Natürlichkeit«, »Naivität« (im Gegensatz zu Überzivilisation) oder wilde »Urwüchsigkeit« sind der ländlichen, »heimatlichen« Sphäre zuzurechnen; Numinoses, Heiligmäßiges (im katholischen Sinne) bzw. alles Transzendente der anderen.

Mit den genannten Faktoren trat eine neue Kopplungsvariante in die alte Tradition des Künstlerbildes, und es stellt bei Bruckner geradezu ein Paradox dar, dass der (in Österreich) an sich völlig selbstverständliche Konnex ländliche Herkunft – katholischer Glaube jene Normabweichung bot, die Bruckners spezifischen, ja einmaligen Künstlertypus auszeichnete. Und es ist durchaus nicht übertrieben zu behaupten, hierin eine Nische im Rahmen offizieller Künstlerrepräsentationen des 19. Jahrhunderts zu sehen.

Ohne Frage haben beide Rezeptionsmuster samt ihren Varianten dem Protagonisten mehr

geschadet als genützt, indem sie an die Nachwelt stark verkürzte, griffige Stereotypen geliefert haben, die in unterschiedlichen Zeiten beliebig für externe Zwecke instrumentalisiert werden konnten. Wie bei derartigen sozialpsychologischen und soziologischen Mechanismen immer, erweisen sich die kursierenden Einschätzungen weit eher als spannende Dokumente der Rezeptionsgeschichte und kaum als reale Deutungsmodelle der Künstlerpersönlichkeit. Dennoch wäre es falsch, dahinter lediglich Manipulationen von Mit- und Nachwelt anzunehmen, denn die Ausbildung der Stereotypen vollzog sich im Wesentlichen in drei Phasen: biographische Prämissen – Selbststeuerung bzw. Inszenierung durch Bruckner – ideologische Vereinnahmung.

### Wie Bruckner zum »Musikanten Gottes« wurde

Die Vorstellung einer Verbindung des Künstlers mit dem Numinosen lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen; in der Renaissance wurde die Idee von einem »Schöpfergott« auf den kreativ Schaffenden übertragen bzw. dieser weiterhin als ein »göttliches Werkzeug« betrachtet. Noch viel später heißt es:

»Allmählich war er nun ganz und gar der Überzeugung, daß er von Gott deshalb auf die Welt gesetzt sei, um ein recht vorzüglicher Künstler in der Musik zu werden; und zuweilen dachte er wohl daran, daß der Himmel ihn aus der trüben und engen Dürftigkeit, worin er seine Jugend hinbringen musste, zu desto höherem Glanze hervorziehen werde.« (Wackenroder 1797/1984, 236)

Dies ist nun kein Zitat aus der sentimental gefärbten Bruckner-Belletristik, sondern ein Ausschnitt aus Wilhelm Heinrich Wackenroders fiktiver Biographie des Tonkünstlers Joseph Berglinger, die die kunstreligiöse Vermischung ästhetischer und religiöser Bereiche in der Frühromantik illustriert und damit manche spätere Bruckner-Darstellung in erstaunlicher Weise vorwegnimmt.

Im Leben des Tonkünstlers Bruckner lag der Fall jedoch anders, denn dort bedurfte es keiner Distanzierung des Erzählers: Eine reale (katholische) Gläubigkeit und ein damit verbundenes natürliches Verhaltensrepertoire sowie spezifische Äußerungen darüber waren einfach zu handhabende biographische Fakten, die sich für jeder-

mann als nachvollziehbar erwiesen. Eine Verbindung zum Göttlichen musste also gar nicht mühsam konstruiert werden, und das viel später entstandene Theaterstück *Der Musikant Gottes* von Victor Léon und Ernst Decsey (1924) lieferte lediglich mit dem Titel eine bequeme Formel, die sich langsam zum geflügelten Wort weiterentwickeln konnte.

Hier nur eine kleine Auflistung zum Begriffsfeld »Religion/Glaube« aus der Biographie des Komponisten:

- Widmung der *Neunten Sinfonie* »dem lieben Gott« (nur mündlich überliefert);
- Verwendung der Devise des Jesuitenordens »O.a.m.D.g.« (= »Omnia ad maiorem Dei gloriam«) als persönlicher Zusatz in Partituren;
- penible Gebetsaufzeichnungen in den Taschennotizkalendern;
- Unterbrechung des Theorie-Unterrichts während des Angelus-Läutens;
- lebenslang enge biographische Bezüge zu Kirche und Klerikern.

Hinzu kommen noch überlieferte markante Aussprüche, von denen nur ein einziger als typisches Beispiel zitiert werden soll:

»Die wollen, daß ich anders schreibe. Ich könnt's ja auch, aber ich darf nicht. Unter Tausenden hat mich Gott begnadigt und dies Talent mir, gerade mir gegeben. Ihm muß ich einmal Rechenschaft ablegen. Wie stünde ich dann vor unserem Herrgott da, wenn ich den anderen folgte und nicht ihm!« (Göll.-A. 4/3, 115)

Der Komponist – und damit ist die zweite Phase der Bildentwicklung erreicht – verstärkte somit den Eindruck seines »Gottesmusikantentums« durch eigene Aussagen. Oder anders formuliert: Er steuerte gewünschte Bildkonstituenten durch angesprochene Themen wie »Armut«, »Leid«, »Verfolgung« sowie durch eine gewisse »Theatralik« aktiv mit (Kantner 1980, 256–264, bes. 258; Partsch 1991/1996, 239–243). So soll er laut einer Schüler-Erinnerung einmal geäußert haben: »Wenn i' amol nimmer bin, dann derzählt's der Welt, wos i' g'litt'n hob' und wia i' v'rfolgt word'n bin!« (Hruby 1901, 26). Die Herkunft der Formulierungen aus dem christologischen Begriffsvokabular ist evident, ebenso die Absicht einer offen-

sichtlichen Selbstinszenierung. Bruckner verstand sich also – bewusst oder unbewusst – durchaus in der Tradition einer Auffassung des Künstlers als göttliches Werkzeug und vertrat seinen katholischen Glauben mit Überzeugung, auch und gerade in der liberalen Residenzstadt Wien, was gesellschaftspolitisch zu Reibungspunkten führen musste.

Mit dem Bilde des »Musikanten Gottes« wurde zugleich dem irrationalen Schöpfungsvorgang ein – nicht minder irrationaler – Erklärungsversuch zugeordnet. Dies war für die Mitwelt umso mehr bedeutsam, weil Bruckner in seiner Privatsphäre ja durchaus zugänglich und direkt »erfahrbar« war: Er umgab sich bekanntlich gerne mit größtenteils jungen Menschen – mit seinen Schülern und Studenten –, für die er als ein gewöhnlicher Alltagsmensch mit zuweilen rauer Freundlichkeit erschien. Und auch dies gehört zu den Rätseln und Unstimmigkeiten, die in der Rezeptionsgeschichte immer wieder thematisiert wurden: Wie konnte denn ein »derartiger« Mensch solche Messen und – vor allem – diese monumentalen Sinfonien komponieren?

Die Blickpunkte, die die altvertraute Vorstellung einer Harmonie zwischen Persönlichkeit und Werk irritierend aufbrachen oder zumindest in Frage stellten, führten manchmal zu ganz eigentümlichen Bildkonstruktionen, ja richtiggehenden Spaltungen der imaginierten Persönlichkeit: das naive Kind, der biedere Dorfschullehrer einerseits, der schöpferische Titan andererseits. Schärfer wurde es einmal von Hans von Bülow auf den Punkt gebracht: »halb Genie – halb Trottel« (vgl. das Kapitel *Bruckner als Sinfoniker* im vorliegenden Band), eine Formel, die später fälschlich Gustav Mahler in den Mund gelegt wurde.

Sicher gehört die unmittelbare Erlebbarkeit Bruckners, etwa im Schüler- und Studentenkreis, zu den Hauptgründen für seine unglaubliche Trivialisierung und Verkitschung, die jedoch zugleich das künstlerische Schaffen in noch fernere, unerklärliche Höhen rückten. Hinzu kam noch seine prinzipielle Offenheit gegenüber Weltanschauungen und Meinungen, die eine Vereinnahmung durch Freundes- und Verehrerkreise von Anfang an begünstigte.

So konnte in einer dritten und letzten Phase des Rezeptionsprozesses schließlich die ideologi-





Abbildung 11: Otto Böhlér: Bruckner mit seinen Kritikern Eduard Hanslick, Max Kalbeck und Richard Heuberger (IKO 79), um 1895. Die »Tintebuben« sind aus dem »Struwelpeter« entlehnt (Wien, ÖAW, Arbeitsstelle Anton Bruckner, Archiv).

sche Instrumentalisierung einsetzen: Gezielt wurde Bruckner von oberösterreichisch-katholischer Seite her als Vorbild (und damit stillschweigend als Gegenfigur zum Protestanten Johann Sebastian Bach) hochstilisiert. Nicht zufällig reüssierte das oben erwähnte Theaterstück *Der Musikant Gottes*, in dem durch eine gezielte Inszenierung der Persönlichkeit eine volkstümlich orientierte Verbreitung Bruckners angestrebt wurde, in den christlich-sozial geprägten 1920er Jahren (Partsch 1988). Im Entstehungsjahr 1924 wurde in der katholischen Fachzeitschrift *Musica Divina* ein Gedicht mit dem bezeichnenden Titel *Die Gottes-Sinfonie* veröffentlicht, in dem es u. a. heißt:

»Was scherte ihn der Welt Getümmel  
Mocht' Gottes Wille nur geschehn:  
Den Bruckner würden bald im Himmel  
Die droben besser wohl verstehn!« (Moißl 1924, 94)

Der im Diesseits abgelehnte, verkannte Künstler findet also Trost im Jenseits – in jener Sphäre, zu der er immer schon eine besondere Verbindung

besaß, ja die seine Kunst auf Erden überhaupt erst ermöglichte.

Doch dieses gefährlich kompakte Vorstellungsbild, in zahlreichen Graphiken auch einprägsam visualisiert (z. B. in Otto Böhlérs originellen Scherenschnitten; siehe Abbildung 11), reichte nicht für die gewöhnliche Kommunikation über den Künstler aus – Bruckner wurde von seinen Anhängern als Leitfigur auch in ästhetischen und ethischen Bereichen reklamiert. Schon recht früh setzten Vergleiche mit rituellen Handlungen ein, bis von manchen Rezipienten überhaupt das gesamte musikalische Werk gleichsam »heiliggesprochen« wurde. Das Faktum, dass der »Musikant Gottes« nach eigener Aussage seinen Lebensberuf jedoch eindeutig als Sinfoniker sah, führte zu abstrusen Deutungen: etwa der, die Sinfonien als »Sprossen einer Himmelsleiter« zu deuten (Göll.-A. 4/1, 565). Noch vor rund zwanzig Jahren wurde im *Osservatore Romano*, der amtlichen Zeitung des Apostolischen Stuhls, das Bild eines

»heiligmäßigen Künstlers« offiziell bekräftigt (29. Mai 1987).

Die Okkupation Bruckners für die Unterstreich- und Legitimation eigener weltanschaulicher Ziele ist evident. Aber selbst diesbezüglich unverdächtige Forscher wie Georg Knepler saßen offenbar der Wirkung des Stereotyps auf, wenn Knepler das Finale der *Fünften Sinfonie* mit einer Gottessuche des Zweiflers verband (Knepler 1961, 698). Folgeschwer war jedenfalls die Übertragung derartiger unreflektierter Muster auf das musikalische Werk: Denn »Cherubstimmen«, »Ewigkeit«, heilige Wandlung oder Mystik in die Partituren des »Musikanten Gottes« hineinzugeheimnissen, bedeutete nicht weniger als die selbstredend subjektive Note im Erkenntnisprozess noch drastisch zu verstärken und eigene Intentionen zu favorisieren (Partsch 1991/1996, 250–255).

Auch der Rekurs auf ethische Werte – auf Bruckner als Erzieher und Vorbild – gehört in diesen Zusammenhang. So wurde in der Zwischenkriegszeit von verschiedenen Seiten her versucht, Bruckners Musik polemisch gegen die zeitgenössische zu setzen, ja sie als Idealbild in einer Zeit der moralischen und künstlerischen Verirrungen zu etablieren. Georg Gräners Aufsatz *Bruckner und der Geist des »Jonny«* (auf Ernst Krenek's Oper gemünzt) von 1927 dokumentiert dies in manifester Weise; so heißt es appellativ am Schluss: »Das Ganze des Lebens und der Kunst spitzt sich heut, wenn ihr's recht bedenkt, auf die ganz undoktrinäre, vielumfassende, vielbedeutende Formel zu: hie Bruckner – hie Jonny! Die Wahl steht einem jeden hinlänglich frei, zu seinem Glück und Unglück« (Gräner 1927, 1217). Schon hier tauchen also Strategien ästhetischer Abwertung auf, die im Ständestaat und in der nationalsozialistischen Ära auf diese Art Bruckners Bedeutung festigten und sogar noch überhöhten. Selbst bedeutende Forscher aus der Frühzeit wie August Halm oder Ernst Kurth verbanden ihre ernsthaften analytischen Ansätze mit ethisch normativen Ansprüchen.

Diese Vereinnahmungsprozeduren brachten aber eine noch weitere, folgeschwere Konsequenz mit sich: Die eindimensionale Festlegung, die ein allfälliges Werkverständnis auf die Akzeptanz konstruierter weltanschaulicher Inhalte reduzierte, führte zu Ressentiments und Ablehnung, die der

Verbreitung von Bruckners Musik – im Grunde bis heute – geschadet haben. Und manches negative Urteil galt und gilt demnach keineswegs sachlich dem Sinfoniker und Kirchenmusiker, sondern dem Erzkatholiken, mystischen Bauersmann oder dem von den Nationalsozialisten installierten Konstrukt.

### Vom »oberösterreichischen Bauern« zum »deutschen Tonheros«

Zunächst soll nochmals betont werden, dass der Komponist zwar aus einer kleinen oberösterreichischen Landgemeinde stammte, aber keineswegs aus bauerlichem Milieu. Dennoch taugte das Bild des schöpferischen, naiven Bauern viel besser zur Akzentuierung (ober)österreichischen Volksgeistes sowie für patriotische Kundgebungen. Schon zu Lebzeiten war man verständlicherweise auf den berühmten »Landsmann« stolz und verfolgte seine Aktivitäten mit Neugierde. Bruckner wiederum stand sein ganzes Leben lang zu seiner ländlichen Herkunft und behielt deshalb auch viele alte Verhaltensweisen bei. In diesem Sinne trat er in Wien – schon rein äußerlich – als durchaus markante, bemerkenswerte und unangepasste Persönlichkeit auf.

Das Wissen um die ländliche Herkunft ging nun wieder mit einer unerhörten Trivialisierung seiner Persönlichkeit einher: Naivität, Bauernschläue, Unterwürfigkeit, Tolpatschigkeit u. a. wurden zu relevanten Begriffsfeldern (Wagner 1978, 28 f.). Diese eigentümliche Extrapolation von wenigen Fakten auf eine (angeblich) differenzierte Persönlichkeitsstruktur schuf auf diese Weise eine plastisch erlebbare Figur, die schon lange vor ihrer tatsächlichen Bühnenexistenz theatralische Qualitäten aufwies.

Eng verbunden mit diesem Topos ist der überlieferte Dialekt. Handelt es sich in den gängigen Aufzeichnungen – etwa in der Monographie von Göllicher und Auer – sicher um eine »Transkription« im Sinne eines Kunstdialekts, ist dennoch in der Realität von einem oberösterreichisch »gefärbten« Hochdeutsch auszugehen. Aber natürlich stellten Bruckners Beharrlichkeit in diesen alten Traditionen, auch seine stete Verbundenheit mit Oberösterreich – nicht zuletzt durch seine regelmäßigen Sommerurlaube in Steyr, Besuche in St.

Florian u. a. – willkommene Angelpunkte für lokalpatriotische Vereinnahmungen dar.

Von diesen Zielsetzungen bestimmter Gruppierungen war es dann nur mehr ein kleiner Schritt zum »Österreichertum«, das vor allem in der ständestaatlichen Kulturpolitik hervortrat. Programmmatische Erläuterungen zu groß angelegten Festen dokumentieren, dass es hierbei gar nicht besonders um den Komponisten und dessen Werk ging, sondern um ein nationales Bekenntnis und darüber hinaus schlicht um eine geschickt arrangierte Österreich-Werbung. So sollte gewissermaßen das Heimatland mit seinen Schönheiten den Schlüssel zum Werkverständnis liefern (Partsch 2010). Einige Autoren bemühten sich allen Ernstes im Weiteren darum, in Bruckners Sinfonien konkret landschaftliche Merkmale hineinzu projizieren. (Dieser Ansatz sollte im Übrigen auch nach 1945 bei der neuerlichen österreichischen Identitätsfindung eine nicht unwesentliche Rolle spielen.) Stellvertretend sei hier Ernst Decsey zitiert, der bereits zu Beginn der 1920er Jahre schrieb:

»Bruckner war ein Sohn, nicht nur ein Enkel der Erde. Es gibt eine berühmte Stelle in seinem Werk, die er von Finken und Meisen gelernt hat: der Seitensatz in der Romantischen Sinfonie, dessen Oberstimme er als den ›Vogel Zizibe‹, d.i. die oberösterreichische Waldmeise [!] zu bezeichnen pflegte. [...] Hier [in den Scherzo-Sätzen] erscheint sein geliebter Landsmann, der Oberösterreicher, als Tänzer mit allen grobgenagelten Schleifern und Stampfern. [...] Ja, ein Rest von heidnischer Naturkraft bricht bei dieser Gelegenheit hervor und poltert und tobt sich aus, als wolle er mit dem Erdball Kegel spielen. Aber zuletzt ist doch auch der Herrgott dabei. So finden sich in diesen Sätzen alle Bestandteile des künstlerischen Ethos.« (Decsey 1921, 129 f.)

Diese Form der ideologischen Konstruktion eines »ländlichen«, »heimatlichen« Künstlers gipfelte schließlich im nationalsozialistisch geprägten Bild des »deutschen Tonheros« mit Rückverweis auf urgermanisches Menschentum. Die Begeisterung wurde durch Bruckners streng katholische Einstellung nicht getrübt, konnte diese doch leicht durch heidnischen Kult und germanischen Mythos überformt werden. Im Fahrwasser von Richard Wagner (weit weniger von Franz Liszt) wurde Bruckner schließlich zum Parade-Künstler typisch deutschen Wesens stilisiert, eine Auffassung, die in der Aufstellung einer Büste in der Walhalla bei Regensburg ihren ikonisch-repräsentativen Niederschlag

fand (1937): Der Künstler »aus österreichischem Bauernblut« zählte ab diesem Zeitpunkt durch seine Präsenz im »Tempel des gesamten Deutschtums« zu den musikalischen Heroen (Auer 1937, 1).

Wiederum waren es also zunächst nachvollziehbare biographische Prämissen (Herkunft, Nähe zu deutschnationalen Studentenkreisen – den »Gaudeamusern« –, Wagner-Begeisterung), aber ebenso einzelne musikalische Merkmale (Monumentalcharakter, hymnischer Ton, Steigerungsdynamik), die die Machthaber für ihre eigenen Interessen zu nutzen wussten – Joseph Goebbels' Einschätzung der Werke Bruckners als »grandiose« Parteitagsmusik spricht dafür (Brüstle 1998, 224).

Dieser extreme Missbrauch im Rahmen der faschistischen Kulturpolitik zeitigte insofern weitreichende Folgen, als die damit erreichte ideologische Stigmatisierung von Bruckners Musik noch vor nicht allzu langer Zeit Debatten in der amerikanischen Forscherszene um die Notwendigkeit politischer »Entlastung« ausgelöst hat (vgl. dazu etwa Gilliam 1994).

### Die »österreichische Linie« in der Sinfonik: eine Identitätskonstruktion

Die Auseinandersetzung mit einer spezifisch österreichischen Musik datiert nicht zufällig aus einer Zeit politischer Instabilität. In der Spätphase Österreich-Ungarns und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg ging es konkret um eine Fundierung des Österreichischen, das nach dem Zusammenbruch der Monarchie überhaupt erst zu konstituieren war. Die Suche nach einer spezifisch österreichischen Musikkultur diente somit primär einer nationalen Selbstfindung, der grundlegenden Bestätigung gegenüber aufkommenden Selbstzweifeln in einer politisch und geographisch völlig neu strukturierten Welt.

Max von Millenkovich-Morold war einer der Ersten, der sich der Frage in seiner kleinen Schrift *Die österreichische Tonkunst* (1918) widmete, ein Unternehmen, das prinzipiell höchst problematisch war. Denn weder stand ein klar definierter Österreich-Begriff hinter dem Vorhaben, noch taugten einzelne ausgewählte außermusikalische Parameter zur Fundierung der gesuchten Wesens-

merkmale. Statt kritischer Historie und Analyse stand deshalb häufig ein unreflektierter Patriotismus, der auch auf Oberösterreich als Heimatland des Komponisten bezogen auftrat: »Sein [Bruckners] Schaffen ist monumentales, musikalisch widergespiegelter obderennsisches Land. Dies zu fühlen, zu beweisen, braucht man nicht Musiker, muß man Oberösterreicher sein« (Gräflinger 1921, 391 f.).

Paul Bekker war der Erste, der in seiner These über den Zerfall der Sinfoniegeschichte in nationale Gruppen explizit von einer Sondertradition sprach. Unter der Prämisse, dass die sinfonischen Werke der Komponisten nach Beethoven ihrer eigenen Nation gelten, unterschied er drei Gruppen: eine mitteldeutsche (Mendelssohn Bartholdy, Schumann, Brahms), eine neudeutsche (Berlioz, Liszt, Wagner) und eben eine österreichische (Schubert, Bruckner, Mahler), die als letzte zur Wirksamkeit gekommen sei (Bekker 1918, 37 f.). Ein Jahr später bezeichnete Hans Ferdinand Redlich, allerdings auf wenige Faktoren eingeschränkt, die Linie Schubert – Bruckner – Mahler als die »großartigste und überzeugendste Manifestation totalösterreichischen Geistes«, allerdings wieder ohne nähere Argumente vorzulegen (Redlich 1919, 33).

Der Versuch Bekkers, die komplexe Geschichte der Sinfonie nach Beethoven unter nationalen Gesichtspunkten zu ordnen, ist bloß die eine Seite der Medaille. Die andere betrifft Mahlers umstrittene ästhetische Position, die es in einen organischen Traditionszusammenhang einzugliedern galt. Bekkers Rechnung ging nicht auf, sein Grundgedanke wurde aber trotz gewichtiger Gegendarstellungen von einigen Autoren weiter tradiert, teils auch unter Aufnahme neuer Komponisten (Joseph Haydn, Franz Schmidt). Die Argumentationen beriefen sich teils auf biographische Parallelen, teils auf (angebliche) musikalische Übereinstimmungen bzw. gemeinsame »Töne« (Grasberger 1967/68, 112–116). Ohne Zweifel lassen sich bestimmte musikalische Kongruenzen festhalten, und es wäre durchaus ergiebig, einzelne Phänomene komparatistisch in einem umfassenderen Kontext zu untersuchen. Nur wären dann wohl derlei Kongruenzen nicht simpel aus rein nationalen Gegebenheiten zu erklären, sondern wohl vielmehr aus territorial mitgeprägten kom-

positorischen Traditionen und individuellen Lernprozessen heraus (Partsch 1994).

Der typisch »österreichische« Bruckner, in dessen Scherzi sich (ober)österreichischer Kulturgeist, Tanzboden oder Landschaft manifestieren, bleibt nach wie vor eine extern motivierte Konstruktion und kann heute bestenfalls Gültigkeit als historisch gewordenen Rezeptionsdokument und Wunschenken (ober)österreichischer Kultur- und Tourismusplaner beanspruchen.

## Musikalische Bruckner-Rezeption

Die schöpferische Rezeption Bruckners ist bisher noch wenig erforscht; der folgende Abschnitt beschränkt sich daher auf einen ersten Überblick. – Obwohl Bruckner mehrere hundert Schüler in unterschiedlichen musikalischen Fächern hatte, wirkte er im engeren Sinne nicht schulbildend. Dies hängt einerseits damit zusammen, dass nur höchst wenige Studenten von ihm längerfristig Kompositionsunterricht erhielten bzw. auch später die Komponistenlaufbahn ergriffen, zum anderen mit Bruckners erratischer Künstlerpersönlichkeit, deren Konzept nicht mit jenen der Repräsentanten der Moderne um 1900 stimmig war. Auch forderten in der musikalischen Tiefenschicht verborgene Innovationen Nachschaffende kaum zur Auseinandersetzung heraus (Hansen 1987, 322 ff.). Dennoch gab es einige Studenten – unter ihnen der jung verstorbene Hans Rott, Max von Oberleithner, Eugen Megyesi-Schwartz oder Mathilde Kralik von Meyrswalden –, die kompositorische Elemente später in ihrem eigenen Schaffen reflektiert haben.

Eine Reihe von Musikern verfasste schon früh Hommage-Kompositionen für Bruckner. So schrieb bereits 1886 Wilhelm Floderer anlässlich eines Festkommerses den Chor *An Meister Bruckner*, der an den beliebten Männerchor-Komponisten gerichtet war. Manche Werke tragen eindeutigen Gedenkcharakter wie etwa die Trauermusik *Dem Andenken Anton Bruckners* des ehemaligen Lehrers Otto Kitzler oder die Doppelfuge für Orgel und Blasinstrumente *Meister A. Bruckner in treuem Gedenken* von Friedrich Klose, die auf einem originalen Improvisationsthema für Orgel basiert.

Auch noch im 20. Jahrhundert wurden einzelne Gedenkmusiken geschrieben, die – zumeist in Jubiläumsjahren – bewusst auf eine lebendige (Bruckner)-Tradition und geistige Verbundenheit hinweisen: die *Missa Anton Bruckner* von Hermann Kronsteiner, der *Bruckner Dialog* op. 39 von Gottfried von Einem oder der *Bruckner Essay* von Martin Christoph Redel. Die Werke dieser Kategorie bewegen sich in einem Rahmen, der von subjektiv getönten musikalischen Bekenntnissen bis hin zum Aufgriff kompositorischer Strukturen oder konkreter Werkteile reicht. So zeigt sich beispielsweise Einems Werk auf das Finalfragment der *Neunten Sinfonie* bezogen. In der Komposition *Turnus* für einen Dirigenten, einen Inspizienten, Sinfonieorchester und Tonband verwendete Klaus Huber ausgewählte Bruckner-Zitate original und verfremdet.

Spuren schöpferischer Auseinandersetzung unterschiedlichster Art finden sich in sinfonischen Werken von Gustav Mahler, Franz Schmidt, Jean Sibelius, Dimitri Schostakowitsch und Johann Nepomuk David bis hin zu Wilhelm Furtwängler. Mahler, der bekanntlich kein Schüler Bruckners war, zeigte zwar absolutes Unverständnis für dessen Formkonzeption, bezog sich jedoch weiterentwickelnd auf manche Ausdruckscharaktere (Choral, Ländler). In Sibelius' Tondichtung *Kullervo* und ebenso in einigen Sinfonien sind beispielsweise während seines Wien-Aufenthaltes empfangene Bruckner-Eindrücke in formaler Gestaltung, rhythmischer Gestik und Klangdramaturgie reflektiert; Schmidts *Erste Sinfonie* wiederum weist deutliche Rückbezüge hinsichtlich Choral- und Satztechnik auf. Paul Hindemith, der auch als Bruckner-Dirigent in die Konzertöffentlichkeit trat, hat sich ab den 1940er Jahren mit dessen musikalischer Architektur und Kontrapunktik beschäftigt. Zu diesem Kreis kreativ Nachschaffender zählt nach 1950 ebenso Krzysztof Penderecki, der – nach eigener Aussage – Bruckner wichtige Impulse, wohl auch im weltanschaulichen Bereich, verdankt. Sowohl im *Ersten Violinkonzert* als auch in der *Zweiten Sinfonie* (*Weihnachts-Sinfonie*) sind Spuren einer künstlerischen Auseinandersetzung evident (Penderecki 1997).

Der St. Florianer Stiftsorganist Augustinus Franz Kropfreiter als später Nachfolger ließ sich im Laufe seines Lebens immer wieder von Bruck-

ner inspirieren: in seinen groß angelegten Orgel-Improvisationen, in denen er dem Stil und Geist des Vorbildes nachspürte, aber auch in instrumentalen Werken, wo markante Scherzotypik, registerartige Instrumentationstechnik oder rhythmische Formeln Brucknersche Einflüsse verraten. Eine eher beklemmende Kuriosität stellt das *Festpräludium für Orgel in memoriam Anton Bruckner* dar, das der Südtiroler Vincenz Goller über Motive aus der *Fünften Sinfonie* zur nationalsozialistischen Bruckner-Ehrung im Juni 1937 als »Festgabe anlässlich des Einzuges Anton Bruckners in die Walhalla« beisteuerte (Abbildung des Beginns bei Brüstle 1998, 119). Die organistische Bruckner-Rezeption hat freilich auch Resultate ganz jenseits ideologischer Belastungen gezeitigt. Erst kürzlich (2009) erweiterte Enjott (Norbert Jürgen) Schneider das Orgelrepertoire durch seine *Orgel-Sinfonie Nr. 8 In memoriam. Variationen zu Anton Bruckners 8. Sinfonie*.

Bis jetzt ist eine einzige Oper dem oberösterreichischen Komponisten gewidmet: *Geschnitzte Heiligkeit – Bruckner und die Frauen* von Peter Androsch nach einem Libretto von Harald Kislinger. Für das Bruckner-Jubiläumsjahr 1996 komponiert, stellt dieses Werk insofern einen Spezialfall dar, als der Komponist selbst im Mittelpunkt der provokanten Handlung steht. Dementsprechend hat auch die Uraufführung in Linz einen kleinen Skandal ausgelöst.

Bruckners Musik hat ebenso in ganz anderen Stilbereichen Spuren hinterlassen, für die es mittlerweile eine Reihe von Dokumenten – vor allem aus Oberösterreich – gibt. Bezeichnenderweise ist hier der Kirchenmusiker häufig ein Thema. Im Umfeld des Jubiläumsjahres 1974 hat die oberösterreichische Rockband Eela Craig die *Missa Universalis* präsentiert. Die mit Jazz- und Rockelementen ausgestattete Vertonung des Ordinariums in vier Sprachen wurde teils von Brucknerscher Kirchenmusik inspiriert, was auch durch das Plattencover (mit dem Bruckner-Kopf als Silhouette) bekräftigt wird. Erst kürzlich stellte Ohad Talmor seine *Mass Transformation*, die Auseinandersetzung eines Jazzers mit der *f-Moll-Messe*, vor. Seit der Mitte der 1980er Jahre trat eine oberösterreichische Band unter dem Namen »Bruckner's Unlimited« mit diversen Crossover-Projekten hervor. Die Symphonic Rock-Formation »Ekseption« nahm

in den 1960er und 1970er Jahren den Komponisten in ihre Klassik-Bearbeitungen auf. Thomas Mandel, ein oberösterreichischer Saxophonist und Komponist, beschäftigte sich in den letzten Jahren intensiv mit der *Fünften* und *Siebten Sinfonie* und konfrontierte sie in Form von »Translationen« mit Jazzsound und -strukturen. Sogar die Technoszene hat Bruckner aufgrund einzelner Kompositionsmerkmale (additive Anordnung kleiner Motive, rhythmische Strukturierung) in den letzten Jahren für sich entdeckt. So hat Pierre Henry, Mitbegründer der *Musique concrète* und anerkannter Vorläufer der Technomusik, in seinem Werk *Comme une Sinfonie, envoi à Jules Verne* (2005) fragmentierte Bruckner-Ausschnitte als kreatives Potenzial herangezogen. Ebenfalls aus der Technoszene kommt Wolfgang Voigt, für dessen vielbeachtetes Sampling-Projekt *Gas* (2008) gewissermaßen atomisierte Bruckner- und Wagner-Passagen als künstlerisches Referenzmaterial dienen.

Einen Sonderfall stellt das Finale der *Neunten Sinfonie* dar, das immer wieder zu schöpferischen Auseinandersetzungen angeregt hat. Der große Umfang des autographen Materials (mehr als 200 Blätter) erlaubt ja philologisch eine relativ weitgehende Annäherung an Bruckners kompositorische Vorstellungen. Im Umfeld der Alten Gesamtausgabe kam eine erste Klaviervorführung des Fragmentes 1934 in München durch die Bearbeiterin Else Krüger und Kurt Bohnen zustande. 1940 stellte Hans Weisbach in Leipzig die Exposition in einer Bearbeitung von Fritz Oeser vor. Weitere Vervollständigungsversuche in unterschiedlichen Freiheitsgraden unternahmen Ernst Märzendorfer, William Carragan, Edward D.R. Neill/Giuseppe Gastaldi, Hein 's Gravesande und Marshall Fine. Auf eine philologisch neue Ebene – in erster Linie durch das genaue Studium der Originalquellen erreicht – traten 1983 Nicola Samale und Giuseppe Mazzuca, an deren grundlegende Arbeiten John A. Phillips und Benjamin-Gunnar Cohrs angeschlossen. 1992 legten alle vier Autoren eine akribisch recherchierte Aufführungsfassung vor, die in der Zwischenzeit von den beiden letztgenannten weiter revidiert worden ist.

## Rezeption zu Lebzeiten

### Frühe Erfolge in Oberösterreich

Aufgrund seines spezifischen künstlerischen Werdegangs trat Bruckner zunächst lokal auf Oberösterreich begrenzt als Musiker und Komponist von Gebrauchsmusik in Erscheinung. Typische Beispiele sind die während der Dienstzeit als Schulgehilfe in Windhaag entstandene *Messe* in C-Dur, das in St. Florian komponierte *Requiem* in d-Moll oder Männerchöre aus der Linzer Zeit. Als Organist und Chormeister eignete er sich das gängige Repertoire an, um es anlassbezogen selbst in eigenen Werken zu reflektieren. Der handschriftliche Vermerk »Anton Bruckner m.p.ria Comp[onist]« auf dem Titelblatt der *Zwei Asperges* aus der Kronstorfer Zeit (1843–45) dokumentiert ein erstes künstlerisches Selbstbewusstsein.

Als Dom- und Stadtpfarrorganist in Linz konnte er seine künstlerische Existenz als Berufsmusiker festigen. Gesellschaftlich integriert trat er bei kirchlichen und weltlichen Anlässen erfolgreich an die Öffentlichkeit, was auch auf sein kompositorisches Schaffen einwirkte. So erhielt er den Auftrag, für die Grundsteinlegung des Mariä Empfängnis-Domes in Linz (1862) gegen eine »Remuneration« von 50 Gulden eine Festkantate zu schreiben. Wenig später erschien der groß angelegte Männerchor *Germanenzug*, während des 1. Oberösterreichisch-Salzburgischen Sängerfestes in Linz uraufgeführt, im Verlag Josef Kränzl als erstes Werk im Druck.

Ohne Übertreibung kann der 20. November 1864 als entscheidendes Datum in der Komponistenkarriere bezeichnet werden, denn an diesem Tag wurde im Alten Dom die *d-Moll-Messe* uraufgeführt. Der große Erfolg dokumentierte einen entscheidenden Schritt des Kirchenmusikers zum Komponisten und – wie besonders der Rezension des Gönners Moritz von Mayfeld zu entnehmen ist – einen Schritt in Richtung Sinfonie. Zu Recht war den Zeitgenossen das orchestrale Gewicht und der »neue Stil« dieser Messe aufgefallen; eine wiederum erfolgreiche Wiederholung des Werkes durch eine Gesellschaft von Musikfreunden im Redoutensaal – also in weltlichem Rahmen – bestätigte geradezu diese Wegrichtung des Komponisten. Im *Linzer Abendboten* vom 20. Dezember 1864 schrieb Moritz von Mayfeld für zukünftige Biographen:

»Der 18. Dezember 1864 kann als der Tag bezeichnet werden, an welchem Bruckner's Gestirn zum ersten Male in vollem Glanze leuchtend am Horizonte emporstieg. An diesem Tage brachte die Intelligenz der ganzen Stadt dem gewaltigen musikalischen Feuergeiste, welcher bei ihm, wie bei Beethoven und Schubert, unter einer den oberflächlichen Beobachter wenig anziehenden Hülle sich verbarg, ihre Huldigung dar. Nun folgte (wird hoffentlich der Biograf fortfahren können) Werk auf Werk, und jedes derselben war ein Fortschritt auf der kühn betretenen Bahn. [...] Ist es erlaubt, eine Messe in dem Style zu schreiben, wie Bruckner es gethan? Auf diese Frage lautet die Antwort: nicht nur erlaubt, sondern unerlässlich geboten, wenn überhaupt ein Werk von wirklicher Bedeutung zu Stande kommen soll.«

Es ist bezeichnend, dass eine erfolgreiche Aufführung dieser Messe wenige Jahre später in der Wiener Hofburgkapelle zum Auftrag für eine weitere bedeutende Komposition führen sollte – nämlich zur *f-Moll-Messe* (deren Uraufführung allerdings in der Praxis gewaltige Probleme mit sich brachte).

Damit galt Bruckner vor seinem Weggang aus Linz als ein anerkannter Organist, Messenkomponist und beliebter Chormeister, der auch für diesen populären Bereich passende Gelegenheitswerke geschaffen hatte. Durch intensive Studien – sogar in einem aufwändigen Fernunterricht bei Simon Sechter – hatte er seine musiktheoretischen Kenntnisse verbreitert und dadurch weitere mögliche Karriereschritte eröffnet. Als wichtiger Mosaikstein erschien die *Erste Sinfonie*, die gerade noch kurz vor der Übersiedlung nach Wien ihre Uraufführung in Linz unter Bruckners Leitung hatte. Diese fertig ausgebildete Monumentalsinfonie mit ihren aus der Tradition geschöpften souverän gehandhabten Techniken überrascht heute noch als Erstlingswerk, erreichte aber verständlicherweise damals keine überregionale Rezeptionswirkung.

Die Linzer Presse zeigte sich abgesehen von einigen Einschränkungen lobend: Die Sinfonie enthalte »große, reiche Schönheiten, die jedoch durch ein zu großes Haschen nach Effekt verdeckt werden«. Das Scherzo gefiel offenbar am besten, und am Schluss des Berichts folgte eine Aufmunterung für weitere sinfonische Kompositionen (Tagespost Linz, 12.5.1868). Die Aufführung fand aber bereits ein erstes Echo in Wien, denn in der *Neuen Freien Presse* wurde am 19. Mai eine Kurzmeldung über die äußerst günstige Aufnahme des

neuen Werkes publiziert. Zugleich wurde sehr positiv vermerkt, dass der »bedeutendste Organist Österreichs« angeblich in nächster Zeit eine Lehrstelle am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten werde, was zu begrüßen sei.

### Ankunft in Wien oder: Neue Verhältnisse

Zur Ankunftszeit Bruckners (1868) erlebte die Kaiserstadt eine Gründerzeit mit wirtschaftlichem Aufschwung, der schon 1873 durch den Börsenkrach ein jähes Ende fand. Der Zugereiste fand sich in einem Schmelztiegel vielfältiger kultureller und politischer Traditionen, in dem sich kontinuierlich Nationalitätenkonflikte, innerpolitische Verschiebungen und Modernisierungsbestrebungen ereignen sollten. Demokratische Massenbewegungen, ein sich zusehends verschärfender Deutschnationalismus und schließlich sozial engagierte Kräfte prägten immer mehr das Gesellschaftsbild der Stadt. Die stetig wachsende Bevölkerung – allein zwischen 1870 und 1880 kamen rund 260.000 Einwohner hinzu – geriet in die kritische Endphase der Habsburgermonarchie, was die endgültige Zerschlagung der ständisch-hierarchischen Sozialgliederung des Ancien Régime bedeutete.

Bruckner war nicht als Komponist nach Wien gekommen. Er war bekanntlich als Professor an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde mit neu eingerichteter Orgelklasse und als »expektirender« (d. h. unbesoldeter) Organist in die Hofmusikkapelle berufen worden, die ihm als Institution statusmäßig viel bedeutete. Dort setzte sein Förderer Johann Herbeck in Hinblick auf notwendige Reformen große Hoffnungen auf ihn, die sich allerdings nicht erfüllen sollten und allgemeine Verstimmung, interne Stagnation und später sogar ein Aufhören von Bruckner-Aufführungen auslösten (Antonicek 1979, 9–18). Im Weiteren feierte Bruckner Triumphe als Orgelprovisor in Frankreich und England; 1875 gelang ihm – nach einigem Widerstand – der Schritt als Theorielehrer in die Wiener Universität.

Diese Konstellation der neuen beruflichen Verpflichtungen zeigt den Komponisten Bruckner in völlig externer Position; auch die von Linz her vertraute gesellschaftliche Verankerung war jetzt

nicht mehr gegeben. Einzelne Erfolge – darunter mehrere Auszeichnungen – konnten aber zum Teil seine Unsicherheit in einem für ihn nicht mehr überschaubaren sozialen Netzwerk kompensieren – noch dazu in der Rolle eines weitgehend unbekannten Komponisten, der in große, anerkannte Traditionsströme geriet, die von namhaften Künstlern verteidigt und von einem anonymen, in seinen Erwartungshaltungen gefestigten Publikum sowie einer ungewohnt umfangreichen, weltanschaulich differenzierten Tagespresse quitiert wurden.

»Und so lebe ich seit 1868 in Wien lebhaft bedauernd je hieher übersiedelt zu sein, da mir Unterstützung, Anerkennung und Existenzmittel mangeln.« Diese Zeilen schrieb Bruckner – wie meistens gegenüber dem tatsächlichen Sachverhalt subjektiv übersteigert – schon nach wenigen Jahren an Wilhelm Tappert nach Berlin (1.10.1876; Briefe I, 163). Die »Privat Notiz« war eine resignierende Nebenbemerkung des Komponisten, der in der Zwischenzeit schlechte Erfahrungen mit neuer Kirchen- und Orchestermusik gemacht hatte, denn der mühselige Weg zu den letztendlichen Erfolgen der *f-Moll-Messe* und der *Zweiten Sinfonie* hatte ihm die völlig geänderte Situation drastisch vor Augen geführt.

An den Uraufführungen der *Zweiten* und der *Dritten Sinfonie* lässt sich das für ihn ungewohnte Spannungsfeld gut demonstrieren. Mit der Komposition einer Sinfonie in d-Moll (WAB 100) und der *Zweiten* (WAB 102) wandte sich Bruckner in Wien wieder dezidiert dieser Gattung zu. Trotz der Anfertigung einer Abschrift und von Orchesterstimmen entschloss er sich bekanntlich zur Annullierung der erstgenannten, beendete aber bald darauf die *Zweite* (1872). Er reichte sie für eine Novitätenprobe bei den Wiener Philharmonikern ein, die sie allerdings wegen der großen Ausdehnung nicht in ihr Programm aufnehmen wollten. Erst das Eingreifen eines Mäzens, Johann (oder Rudolf) Prinz von und zu Liechtenstein, der mindestens 400 Gulden spendete, machte schließlich die Uraufführung doch noch möglich (Scheder 1997–2000, 253–278). Sie fand am 26. Oktober 1873 im Rahmen der Wiener Weltausstellung mit den Philharmonikern unter Bruckners Leitung statt. Der repräsentative Rahmen zusammen mit einem Orgelauftritt des bekannten Improvisators

untermauerte den Ereignischarakter des Konzertes und führte zu einem beachtlichen Erfolg beim Publikum. Die Tagespresse zeigte sich ambivalent, aber keinesfalls grundsätzlich negativ. Schon damals fielen jedoch einige Urteile, die im Laufe der Jahre zu Stereotypen werden sollten: allzu große Dimension, zerfallende Form, bloße Reihung – dafür aber schöne Einzelheiten. Theodor Helm erfand für den vermeintlichen Formzerfall die berühmte Bezeichnung »Pausensymphonie« (Neues Fremden-Blatt, 29.10.1873). Wohl am schärfsten kritisierte August Wilhelm Ambros die Novität in der *Wiener Abendpost*. In seiner umfangreichen Rezension tauchen erstmals entschieden persönliche Vorwürfe – namentlich berechnendes Wagner-Epigonentum und gelenkte Begeisterung der Wagnerianer – auf, indem der Komponist »es vorzieht, hinten aufs Bedientenbrett des Wagner'schen Triumphwagens zu springen und sich so hinaufkutschieren zu lassen...« (*Wiener Abendpost*, 28.10.1873). Vom Trubel der Weltausstellung in das »interne« Wiener Konzertleben wieder zurückgekehrt, folgte sogleich die nächste brüske Ablehnung: Die Widmung des Werkes an das berühmte Orchester blieb unbeantwortet, was höchstwahrscheinlich von Otto Dessoff, einem Brahms-Freund, ausging.

Die Uraufführung der *Dritten Sinfonie* (in einer veränderten zweiten Fassung) vier Jahre später – wiederum unter Bruckners Leitung – geriet dann zu einem kompletten Fiasko im Wiener Konzertleben. Schon zuvor hatte es große Probleme gegeben, doch Bruckners Mentor Herbeck konnte die Uraufführung durchsetzen. Auch das riesige Programm, das u. a. Beethovens Kantate *Meeresstille und glückliche Fahrt* sowie ein Violinkonzert von Spohr enthielt, bot keine günstige Ausgangssituation für das letztgereichte neue Orchesterwerk. Viele Besucher verließen noch vor dem Finale den Musikvereinssaal, am Schluss blieben nur wenige treue Hörer übrig. Allerdings hatte der Komponist an diesem Abend Glück im Unglück, denn es handelte sich bei diesen Treuen um maßgebliche Persönlichkeiten wie Josef Schalk, den jungen Gustav Mahler oder den Verleger Theodor Rättig, der das Wagnis einer Drucklegung einging.



## Konstanten der Bruckner-Kritik

In den Rezensionen und beim Publikum traten mehr und mehr gefestigte Kritikpunkte hervor. Im Wesentlichen handelte es sich um die folgenden fünf Parameter, die sich in der Rezeption als kritische Konstanten erweisen sollten:

1. Monumentalcharakter mit »Pathos«;
2. Formkonzeption;
3. Instrumentation;
4. Harmonik;
5. Beethoven- und Wagner-Nachfolge (Epigontum).

Schon die äußere Erfassung der Sinfonien konnotierte für viele Rezensenten Unüberschaubarkeit, Maßlosigkeit, Wagner-Dimension. Detaillierter wurde zentral der Formbau angegriffen bzw. überhaupt Formlosigkeit konstatiert. (Eine gerechte Beurteilung von Bruckners Architekturdanken dauerte noch Jahrzehnte bis zu August Halm's richtungsweisendem Buch.) Bruckners Kunst war in dieser Hinsicht eben keine des Übergangs: Wenn auch manche Einzelheiten positiv hervorgehoben wurden, verblieb doch der Eindruck des Zerstückten, Zusammenhanglosen, den auch ein Gustav Mahler noch weiter tradierte. Die als unangemessen empfundenen Ausdehnungen bei maximaler Forminkonsistenz führten deshalb lange Zeit zu einer rigorosen Strichpraxis, die gerade auch Freunde als »Verbesserung« durchführten.

Bruckners spezifisch »inhomogene«, neue Farben und Wirkungen eröffnende Instrumentation stieß teilweise ebenfalls auf heftigen Widerstand, zuweilen sogar in extremer Weise, wenn sie etwa als »gehirnerschütternd« bezeichnet wurde (Moritz Adler in: Morgenpost, 17.12.1877). Die Klangballungen der Blechblasinstrumente oder die schroffen Registerwechsel waren nicht ohne Weiteres mit vertrauten Hörerfahrungen zu vereinen.

Darüber hinaus wurde die Rolle der Harmonik innerhalb des Formkonzepts und deren Modernität – Ferdinand Löwe entschärfte Jahrzehnte später noch immer den berühmten Tredezimakkord im Adagio der *Neunten* – nicht erkannt. Schließlich folgte eine musikhistorische Verortung des Kom-

ponisten stets in dessen Relation zu Beethoven und Wagner; der Rückblick auf Schubert kam erst später und eher vereinzelt.

Betrachtet man dies alles vor dem Hintergrund fest eingefahrener klassisch-frühromantischer Hörerwartungen, denen auch zunächst Brahms-Sinfonien keineswegs entgegenkamen, ist die Ablehnung des Sinfonikers Bruckner zwar nicht gerechtfertigt, aber durchaus erklärbar. Bruckners Sonderweg bzw. seine Misserfolge wurden einmal in einem Brief von Hermann Levi mittels persönlicher und rezeptionshistorischer Umstände (aus der Sicht eines Wagner-Spezialisten) treffend kommentiert:

»Am meisten mag wohl die Ungunst der Zeiten daran Schuld haben: nach *Beethoven* ist eben kein Raum mehr für einen Symphoniker, und den dem Publikum am meisten zusagenden, von den Romantikern *Mendelssohn* und *Schumann* gewiesenen, von dem Epigonen *Brahms* noch breiter ausgetretenen Weg zu wandeln, war der eigenartigen, knorrigen, keinen Spaß verstehenden Natur *Bruckner's* unmöglich.« (Levi an August Förster, 15.12.1889; Briefe 2, 62)

## Im ästhetisch-ideologischen Parteienstreit

Mit der misslungenen Uraufführung der *Dritten* kam aber noch ein entscheidendes Phänomen ins Spiel: Bruckner trat höchst eindrucksvoll in den ästhetisch-ideologischen Parteienstreit innerhalb des Wiener Konzertlebens ein, in die Gruppierungen der »Brahminen« und »Wagnerianer«. Oder anders ausgedrückt: Der neue Sinfoniker forderte die Sachwalter der klassizistisch-absoluten und der neudeutschen Musik heraus, wobei es – wie bei derlei Gefechten üblich – wenig um die eigentlichen Protagonisten ging, sondern vielmehr um deren engagiert formierte Anhänger.

Im realen Leben hatten Bruckner und Brahms wenig miteinander zu tun: Die ganz wenigen, eher zufälligen Zusammentreffen haben lediglich Anlass für diverse Anekdoten und Vermutungen abgegeben. Fest steht, dass das tatsächliche gegenseitige künstlerische Unverständnis von Bruckner überwiegend sachlich bekundet wurde, während von Brahms einige geradezu gehässige Äußerungen überliefert sind. (Vielleicht stand auch dahinter nur sein Ärger darüber, dass Bruckners Werke als vermeintlicher Schwindel offensichtlich doch nicht so leicht aus der Konzertöffentlichkeit verschwanden.)

Allein mit der Widmung der *Dritten* an Wagner hatte Bruckner klar Stellung bezogen, so dass daraus unschwer für viele Zeitgenossen zu folgern war, Bruckner habe die musiktheatralische Konzeption seines Vorbildes auf die Sinfonik übertragen. Konkret ging es aber gar nicht um die Sinfonie selbst, sondern vielmehr um »ästhetische Projektionen«, die eine uralte Debatte neu aufrollten: die *Querelle des anciens et des modernes*. Während die einen die ursprüngliche Einheit der Künste verteidigten, kämpften die anderen für die moderne absolute Musik (Roch 2009, 285 ff.; allgemein Notley 1997, 54–71). In der Hitze dieses Gefechtes wurde aber geflissentlich übersehen, dass manche Unstimmigkeit existierte: So passte Bruckners Künstlererscheinung samt seiner Bildungsverweigerung überhaupt nicht in das Konzept der Neudeutschen, genauso wenig das Fehlen konkreter Programmatik in seiner Sinfonik (sieht man einmal von den bekannten »Erklärungen« zur *Vierten* oder *Achten* ab, die wenig glückliche Verständnishilfen darstellen). Und überdies brach Bruckner provokant die These auf, dass die Sinfonie als Gattung obsolet geworden sei – ja im Gegenteil, kontroversiell zum Universalisten Brahms konzentrierte er sich just auf diesen seinen »Lebensberuf« (Brief an Simon Leo Reinisch, 19.10.1891; Briefe 2, 153). Umgekehrt waren durchaus auch einzelne musikalische Parallelen zu Brahms offenkundig, die ebenfalls negiert wurden.

Rein äußerlich war Bruckners Eintritt in den Wiener Akademischen Wagner-Verein (1873) ein Zeichen seiner Verbundenheit und zugleich der gelungene Versuch einer institutionellen Verankerung in Wien. Von nun an gehörte Bruckner als Protagonist zu einer »Clique tobsüchtiger Jünglinge in Samtröckern mit Lavallière-Kravatten und langen Haaren«, wie es einmal Bernhard Paumgartner ironisch in der Rückschau formuliert hat (Salzburger Nachrichten, 13.10.1956). Zunehmend schlossen sich auch Bruckners studentische Hörerschaft, aber ebenso Repräsentanten der neu auf den Plan getretenen Christlich-Sozialen seiner Kunst an. Dass es hierbei um lange währende Gruppenfehden und dezidiert um ideologische Inhalte ging, illustriert der Bericht eines Zeitzeu-

»Bei den Aufführungen eines neuen Werkes von Brahms konnte man wahrnehmen, wie mächtig sich die protestantische Gemeinde ins Zeug legte, während bei Bruckner der tosende Lärm von den sogenannten Christlichsozialen ausging. Ich will damit nicht andeuten, als hätte sich eine Glaubenspolitik in den Konzertsaal eingeschlichen, aber es war nicht zu übersehen, daß eine Partei der anderen zum Trotz ihren Gegenkönig auf den Schild erheben wollte.« (Bachrich 1914, 99 f.)

Einen maßgeblichen Anteil an der öffentlichen Meinungsbildung hatten natürlich die Zeitungen. In der Wiener Presselandschaft regierte die bürgerliche Großpresse mit bekannten und einflussreichen Persönlichkeiten wie Eduard Hanslick oder Max Kalbeck. Dennoch erweist sich das eingeschliffene Schema bürgerlich-konservative Presse pro Brahms und deutschnationale bzw. katholisch orientierte Presse pro Bruckner bei näherem Hinsehen als zu simpel (Round Table 1994, 81–104). Die Rezensenten wussten sehr wohl zu differenzieren; selbst der als »Erzfeind« in die Musikgeschichte eingegangene Hanslick ist ein gutes Beispiel dafür. Keineswegs lehnte er alles von Bruckner rigoros ab – für das *Te Deum* etwa fand er durchaus lobende Worte – und hob besonders zu Beginn bestimmte musikalische Merkmale positiv hervor. Seine Wende in der Beurteilung, durch die sich der Komponist nachweislich in der Öffentlichkeit geächtet fühlte, dürfte nach heutigem Wissen außermusikalische Gründe besessen haben, indem sowohl die zunehmende Inszenierung Bruckners als »Neudeutscher« als auch dessen Ansuchen um eine Lehrstelle an der Universität eine maßgebliche Rolle spielten.

Dennoch können in den zeitgenössischen Bruckner-Rezensionen eine Schärfe der Formulierung, ja zuweilen beleidigende verbale Attacken nicht übersehen werden. Sieht man von dem damals rüderen journalistischen Schreibstil einmal ab, zeigen sich trotzdem immer wieder leidenschaftlich-böswillige Abwehrversuche. Genau diese Kritiker nahm später Karl Kraus ins Visier, als er zehn Jahre nach dem Tod des Komponisten von »boshaften Zwergen« sprach, die »über gutmütige Riesen herrschten«. Anlass dieser Polemik war ein postum veröffentlichtes Briefkonzept Bruckners (vom 13.10.1885; vgl. Briefe 1, 275 f.), in welchem er eine für die Saison 1885/86 geplante Aufführung der *Siebten Sinfonie* durch die Wiener Philharmoniker aus Angst vor Anfeindungen

durch die Presse ablehnte. Kraus stellte dieses – für den Komponisten gar nicht so eigentümliche – Gesuch als ein einzigartiges Dokument dar, »das ein furchtbares Urteil über das geistige Wien enthält. Ein Dokument von der journalistischen Zeiten Schande, wie es überwältigender nicht gedacht werden kann.« Seinem Kommentar stellte Kraus eine eindrucksvoll-zynische »Folterszene« mit Hanslick und seinen Gesellen Dömpcke und Kalbeck voran, in der Bruckner als Angeklagter vor Gericht steht:

»Hanslick fragt: Bekenntst du dich schuldig, Symphonien geschrieben zu haben? Bruckner schweigt und schafft. Der Oberrichter legt leicht die kleinen Daumschrauben an. Er erklärt, vor einer Bruckner-Symphonie den Musikvereinssaal zu verlassen, um die Entwürdigung des Musikvereinssaals nicht mitanzusehen. Die Menge jöhlt. Vor jeder Bruckner-Symphonie wird der Musikvereinssaal verlassen. Bruckner's Knochen knacken. Aber Bruckner hat eine starke Konstitution. Gehilfe Dömke schürzt die Ärmel auf. Der Oberrichter fragt: Anton Bruckner, bekenntst du dich schuldig, ein Quintett geschrieben zu haben? Bruckner schweigt und schafft. Gehilfe Dömke tritt vor: »Anton Bruckner komponiert wie ein Betrunkener!« Die Menge jöhlt. Bruckner's Knochen knacken. Aber Bruckner hat eine starke Konstitution. Gehilfe Kalbeck wird gerufen. Er drückt den Schlapphut ins Gesicht. Der Oberrichter fragt: Anton Bruckner, bekenntst du dich schuldig, noch immer gegen uns Symphonien zu schreiben und das Ausland zu verlocken? Bruckner schweigt und schafft. Gehilfe Kalbeck beginnt Bruckner »aufzuziehen«. Die Menge jöhlt. Bruckner's Knochen knacken. Aber Bruckner hat eine starke Konstitution. Er wird für toll erklärt. Aber er will nicht wahnsinnig werden. Er hat Gottesglauben und den Glauben an die Kunst. Er schreibt die Neunte und stirbt.« (Die Fackel, Nr. 223–224, 1907, 1 ff.)

Dennoch war gerade die vereinsmäßige Institutionalisierung für die Rezeptionsgeschichte entscheidend: Während einzelne Aufführungen vom Urteil namhafter Interpreten abhingen und im Konzertsaal stets ein Risikospiele bedeuteten, führten die sogenannten »internen Abende«, an denen Sinfonien in Klavierbearbeitungen erklangen, im Freundes- und Interessentenkreis zu einer nicht zu unterschätzenden Verbreitung. So präsentierte der Wiener Akademische Wagner-Verein zwischen 1879 und 1896 rund 20 Aufführungen, darunter einige Werke zum ersten Mal (Harrandt 1994/95/96, 223–234). Die eifrige Tätigkeit dieser Verehrergemeinde verlagerte zugleich künstlerische Erfolge nach »außen«, was bedeutsame Konsequenzen nach sich zog: »Bruckner selbst, der ja immer wieder auf die ihm von Wagner entgegen-

gebrachte Wertschätzung und dessen Versprechen, seine Symphonien aufzuführen, pochte, geriet damit aber auch in die Maschen eines kulturideologischen Vermarktungsnetzes, das ihm auf der einen Seite, nämlich in den herrschenden konservativen musikalischen Kreisen Wiens, eher Nachteile brachte, während ihm dadurch in Deutschland die Zusammenarbeit mit den dort ansässigen Wagner-Vereinen bzw. den Wagner nahestehenden Dirigenten erleichtert wurde« (Fuchs 1997, 67).

Zur ersten Riege der Bruckner-Dirigenten zählten neben Franz Schalk, Ferdinand Löwe und Gustav Mahler auch Arthur Nikisch, Felix Mottl, Hermann Levi, Karl Muck und Hans Richter, der zu Lebzeiten des Komponisten mit Abstand die meisten Aufführungen leitete. Dennoch war das Verhältnis des Komponisten zu diesen Interpreten keineswegs ungetrübt; immer wieder gab es Streitpunkte und Enttäuschungen seitens des Komponisten, was aber nicht immer am Verhalten der Dirigenten lag.

Mit der Aufführung der *Vierten Sinfonie* unter Hans Richter in Wien (1881) erreichte der Komponist einen bemerkenswerten Erfolg. Wenn auch wieder bekannte Stereotypen in der Bewertung auftauchten, zeigten sich die Kritiker doch auch in bürgerlich-konservativen Blättern positiver eingestellt. Eine reiche Erfindungsgabe, plastische Gestaltung und Schubert-Nähe wurden hervorgehoben. Die vor dem gängigen Erfahrungshorizont ermöglichten romantischen Bildvorstellungen – vom Komponisten durch signifikante Äußerungen mitgeprägt – brachten zusammen mit der raffinierten Klangregie »eine durchgreifende Wirkung hervor, denn Herr Bruckner wurde nach jedem Satze stürmisch gerufen« (Karl E. Schelle in: Die Presse, 25.2.1881). Die charakteristischen Hornrufe, die eingängige Melodik, Vogellaute, Jagdhorn-Typik und Ländler-Gestik haben zugleich die Fronten gemildert: Einerseits konnten sich die Anhänger des Komponisten auf eine vermeintlich »erfassbare« Programmatik à la Liszt berufen, andererseits waren für die Gegenseite vertraute Hörmuster – im Sinne eines Traditionsbekenntnisses – wahrzunehmen. 1888 folgte die amerikanische Erstaufführung der *Vierten* (unter Anton Seidl). Neun Jahre später, kurz nach dem Tod Bruckners, kam es in München mit dem Kaim-Orchester unter Hermann Zumpe zu einer denk-

würdigen Aufführung: Der erste Satz wurde enthusiastisch zur Wiederholung verlangt, ein in der Konzertgeschichte einzigartiges Ereignis (Deutsche Zeitung, 29.1.1897). Bis zur Jahrhundertwende wurde das Werk insgesamt rund fünfzigmal aufgeführt.

Mit der *Fünften* betrat Bruckner – rezeptionsgeschichtlich gesehen – wiederum Neuland. Die Uraufführung kam erst fast zwanzig Jahre nach der Vollendung in der berühmt-berüchtigten Schalk-Bearbeitung zustande. Die nicht zuletzt durch dichte Kontrapunktik bedingte Konzentration auf autonom-musikalische Strukturierung mit unüberhörbaren klassizistischen Rückbezügen bot keinerlei populäre Verständnishilfen. Wenn sie auch ein wohlmeinender Rezensent als »Zukunfts-Symphonie« bezeichnete, die ein tiefer gehendes Studium erfordere, nahm er damit bereits unwissentlich Bruckners berühmtes Diktum über die *Achte* vorweg, dass sie in fernerer Zeiten für einen Kennerkreis gedacht sei (Julius Schuch in: Grazer Tagblatt, 10.4.1894).

Der künstlerische Durchbruch Bruckners erfolgte eindeutig mit der Uraufführung seiner *Siebten Sinfonie* in Leipzig (1884). Das Konzert mit dem Gewandhausorchester unter Arthur Nikisch geriet zu einem großen Erfolg: Nach dem Finale gab es eine Viertelstunde Applaus, und dem anwesenden Komponisten wurden zwei Lorbeerkränze überreicht. Ohne Zweifel war dieser Erfolg wiederum auf konkrete Momente des Werkes zu beziehen: Die Ausgewogenheit, eingängige Thematik, überschaubare Form sowie das relativ knappe, »unkomplizierte« Finale der *Siebten* trugen zu einem neuen, an die *Vierte* anschließenden Verständnis des Sinfonikers hinsichtlich seiner Originalität bei. In den Besprechungen sind dennoch viele bekannte Kritikpunkte, ja teilweise sogar deutliche Ablehnung erkennbar. Dies tat aber dem Erfolg des Werkes keinen Abbruch: Nach einer Wiederholung am Aufführungsort folgten dicht hintereinander wichtige Aufführungen in München (Hermann Levi), in Karlsruhe (Felix Mottl), in Köln (Franz Wüllner) und in Hamburg (Julius von Bernuth). 1886 stellten Karl Muck in Graz und Hans Richter in Wien die neue Sinfonie dem österreichischen Publikum vor; im selben Jahr leitete Theodore Thomas vier Aufführungen in New York, Boston und Chicago.

Zur selben Zeit bewies ein Pressebericht außerhalb der feindlichen Wiener Lager, dass punktuell Annäherungen an Bruckners Sinfonik stattfanden, ja die monierten Verständnisprobleme in den Bereich des aktuellen Erfahrungshorizonts verlagert wurden:

»Bruckner beherrscht die Technik seiner Kunst auf's Vollkommenste. Wenn man an seine Sinfonien nur den Maßstab anlegen will – wie es ja leider die meisten Kritiker und Musiker thun – der den Regeln der musikalischen Satzweise entspricht, so wird man die größte Bewunderung empfinden müssen vor diesem alles umfassenden Können, dieser Sicherheit in der formalen Gestaltung, dieser Leichtigkeit im Gebrauch und der Verbindung der heikelsten Harmoniefolgen; dieser Bestimmtheit in der motivischen Ausgestaltung und Verarbeitung der Themen, deren drei, vier in sich ganz verschiedenartige zu gleicher Zeit erscheinen, dann wieder frei eintreten und das alles in so natürlichem, logischem Flusse, so gar nicht ergrübelt, wie es bis jetzt nur in den Werken Meister Joh. Seb. Bach's und R. Wagner's zu finden gewesen ist« (Hermann Genß in: Leipziger Neue Zeitschrift für Musik, 1886, 387 ff.).

Folgerichtig wies der Autor darauf hin, »daß unserem Publikum jede Vorbedingung zum Verständnis der in diese Richtung einschlagenden Werke fehlt«.

Im Zuge einer langsam, aber stetig wachsenden Verbreitung wurden in Deutschland München, Berlin, Dresden, Hamburg und Leipzig Stätten wirksamer Erstaufführungen, aber auch in anderen Ländern traten Pioniere hervor. So begann mit einer Aufführung der *Dritten* (1885) eine Bruckner-Tradition in den Niederlanden, die – besonders durch das Concertgebouw verbunden mit Namen wie Willem Mengelberg oder Bernard Haitink – bis heute andauert. In England dirigierte Hans Richter einzelne Erstaufführungen; in Tschechien entwickelten sich Brünn und Prag als Zentren der Brucknerpflege seit den 1880er Jahren. Am 5. Dezember 1885 hatte Walter Damrosch in New York mit der *Dritten* dem amerikanischen Publikum zum ersten Mal ein Bruckner-Werk vorgestellt. Zu Lebzeiten des Komponisten folgten noch – wie oben bereits erwähnt – die *Vierte* (unter Anton Seidl) und die *Siebte* (unter Theodore Thomas).

### Abseits der Sinfonik

Durch die Konzentration auf den Sinfoniker traten andere Schaffensbereiche in den Hintergrund. So wurden in Österreich zwar die großen Messen

wiederholt gegeben, erlebten jedoch in anderen Ländern kaum Aufführungen; umso bemerkenswerter ist deshalb die erste konzertante Darbietung der *d-Moll-Messe* in Hamburg unter Gustav Mahler (1893).

Lediglich das von Beginn an erfolgreiche *Te Deum* war noch zu Lebzeiten Bruckners in mehreren Ländern zu hören. Und es ist nicht zufällig, wenn Hermann Levi in Zusammenhang mit der bevorstehenden Verleihung des Ehrendoktorats 1891 in einem Brief an den Dekan Simon Leopold Reinisch schrieb, dass »die grossen Erfolge, die *Bruckner in München* mit seiner 7<sup>ten</sup> *Sinfonie* und dem *Te Deum* kürzlich in *Wien* und *Berlin* errungen hat, deutliche Vorzeichen« dafür seien, dass seine Zeit »gewiß kommen« werde – und sich darunter Felix Mottl »mit obigen Ausführungen [...] vollkommen einverstanden« erklärte (Levi an Reinisch, 23.6.1891; Briefe 2, 144). Mit dem in Wien entstandenen *Streichquintett* verhielt es sich anders, was nicht sonderlich überrascht, denn schon die Wahl der Gattung musste Irritation hervorrufen: Einerseits brach Bruckner mit den Gattungsausancen Wagners und Liszts; andererseits begab er sich damit auf ein Terrain von Brahms, dessen Beethoven-Nachfolge doch als festgeschrieben galt. Die heftig aufflammenden Dispute in den Tageszeitungen zeugen von altem, ideologisch motiviertem Kampfgeist, aber ebenso von angestrengten historischen Positionierungsversuchen (Korstvedt 2009, 145–166). Es kam zu einigen Aufführungen in Deutschland; in den 1890er Jahren gab es auch vereinzelte Aufführungen des *Streichquintetts* in Skandinavien.

Eine im Frühschaffen wichtige Gattung, der Männerchor, tauchte in der späten Wiener Zeit nochmals kurz auf: als sinfonisch begleitete Chorballeade *Helgoland*. Der Erfolg des Werkes, in dem siegreiche Germanen eine Römerflotte zerstören, war aufgrund des Anlasses – das fünfzigjährige Bestehen des Wiener Männergesangsvereins –, der unverhohlenen deutschnationalen Botschaft und des orchestralen Pathos geradezu vorhersehbar, und doch mischten sich deutlich kritische Töne ein. Musikalisch überschritten sich darin divergierende Traditionslinien, indem Liedertafelgestus mit repräsentativem sinfonischem Stil gekoppelt erschienen; überdies verwies *Helgoland* vor dem Hintergrund einer veränderten gesellschaftspoliti-

schen Situation nicht bloß auf den Glanz der Institution, sondern ebenso auf deren Brüchigkeit (Mayer 1980, 21–26).

### Bruckner – etabliert

In Bruckners letzten Lebensjahren war eine Abschwächung der Parteienstreitigkeiten zu verzeichnen; Bruckner galt – nicht zuletzt durch das Engagement prominenter Dirigenten und durch große Erfolge im Ausland – als im Wesentlichen anerkannt. Die Verleihung des Ehrendoktorates der Universität Wien (1891) bedeutete für ihn eine ganz besondere Auszeichnung, durfte sie doch als höchste Anerkennung seiner »Kompositionswissenschaft« – durchaus auch im rationalen Sinne verstanden – gelten. Von seinem künstlerischen Selbstbewusstsein zeugt, dass er sich – durchaus nach dem Vorbild Beethovens – als freier, unabhängiger Künstler in Wien etablieren wollte. Der Wunsch gelang bald durch wohlhabende Freunde, die sogenannte »Consortien« bildeten und damit das Ende seiner Unterrichtstätigkeit am Konservatorium ermöglichten (allgemein Reitterer 1996, 276 f.). Die damit verbundene Statusänderung des Komponisten ist nicht zu unterschätzen.

Auf künstlerischer Seite wurde die *Achte Sinfonie* überraschend günstig aufgenommen. Sogar Max Kalbeck reihte sie unter den bislang aufgeführten Sinfonien an erste Stelle, da sie die früheren Werke an »Klarheit der Disposition, Uebersichtlichkeit der Gruppierung, Prägnanz des Ausdruckes, Feinheit des Details und Logik der Gedanken« übertreffe (Montags-Revue, 19.12.1892). Bemerkenswert erscheint die Rezension von Robert Hirschfeld, in der er entschieden gegen »Philister-Aesthetik und Dilettanten« Stellung bezog. Auch er vermerkte, dass die Attacken der »Centrumpartei« milder geworden seien. Bruckners sinfonisches Werk sei eben nur aus »Bruckner's Natur, aus unserer Zeit« heraus zu erklären. Der neu entfachten Debatte um die Programmatik – durch Äußerungen des Komponisten (im Kontext der *Achten Sinfonie*) über den »deutschen Michel« u.Ä. forciert – begegnete er strikt ablehnend: Er verwahrte sich gegen den Abdruck eines »poetischen« Programmes eines unbekannten Schalksnarren [!]«, das bloß ein »Possenspiel« sei und von der Werkidee wegführe (Die Presse, 23.12.1892).

Knapp zwei Jahre später, anlässlich des 70. Geburtstages, konnte Hans Paumgartner in der *Wiener Abendpost* im Feuilleton resümieren:

»Es hat lange genug gebraucht, bis Bruckner sich Gehör verschaffen konnte. [...] Auch das Publicum der philharmonischen Concerte war anfänglich mißtrauisch und wenig wohlwollend gegen Bruckner. Zum Theile sah man ihn als den Partisan jener streitbaren einheimischen Jugend an, der die Kunst nur ein Vorwand für leidenschaftliche Bestrebungen ganz anderer Art ist, und blickte mit den scheelsten Blicken auf ihn. Aber auch jener unbefangene Theil des Publicums, der nur an den Musiker Bruckner sich hielt, fühlte sich befremdet durch die ungewohnte Form seiner Sinfonien. Endlich fing der eine Theil des Publicums an, sich zu beruhigen, und der andere sich zu gewöhnen.« (15.9.1894)

Als Bruckner 1896 in Wien starb, war er als Sinfoniker umstritten, aber keineswegs verkannt. Sogar in der *Russischen Musikzeitung* wurde er in einem kurzen Nekrolog 1897 als »bekannter Komponist und Organist« genannt (Tikhonov 1996, 361).

Zu Lebzeiten waren rund 30 Kompositionen im Druck erschienen, darunter ein Großteil der Sinfonien und Kirchenmusik (Hilscher 1996, 147f.).

Die unvollendete *Neunte*, nach mündlicher Überlieferung »dem lieben Gott« gewidmet, verlieh seinem Ruf noch einen zusätzlichen transzendenten Aspekt, der für die weitere Rezeptionsgeschichte nicht gering zu veranschlagen ist. Neben dem Mysterium der Neunzahl im sinfonischen Schaffen – später sollte dies durch Mahlers fragmentarische *Zehnte* neu beleuchtet werden – wurde eine weitere Facette für das Bild des katholischen bzw. mystischen Künstlers hinzugewonnen.

Bruckner starb auch nicht arm. Neben seinen fixen Einnahmen aus drei Institutionen (Konservatorium, Hofmusikkapelle, Universität) hatte er bei sparsamer Lebensführung Sonderremunerationen, Honorare und Jahresrenten sowie private Förderungen erhalten. So verwundert es nicht, wenn sein Barvermögen fast 17.000 Gulden (= ca. € 145.000) betrug (Harten 1996, 154f.). Die Rezeptionsstereotypen vom »armen« und »verkannten« Künstler erweisen sich einmal mehr als – zum Teil bewusst gelenkte – Klischees der Verehrergemeinde.

## Das 20. Jahrhundert

### Nach 1896: Im Bann von Erstdrucken und Uraufführungen

Während bis ca. 1890 die Verbreitung der Sinfonien handschriftlich erfolgte, standen nunmehr die »Erstdruck-Fassungen« im Zentrum der Aufführungspraxis. Damit ergab sich für die unmittelbare Nachwelt ein ganz spezifisches Erscheinungsbild, das von Strichen, Uminstrumentierungen und dynamischen Eingriffen geprägt war. Franz und Josef Schalk, Max von Oberleithner und Ferdinand Löwe hatten in unterschiedlichen Zugangsweisen und Freiheitsgraden zum Teil rigoreuse Adaptationen vorgenommen, die »Unverständliches« verringern und bekannte Hörmuster aktivieren sollten. Eine Annäherung an Wagners Klangwelt milderte schroffe Kontraste, Striche sollten Vorwürfe der ausufernden Längen entkräften, emotionsbetonte Vortragsbezeichnungen sollten Plastizität und Poetik der Musik stärken (allgemein Doebl 2001).

Prominente Künstler setzten sich im Konzertsaal für die Sinfonik ein: Nach einer Pause traten Nikisch und Mottl wieder auf; auch Mahler, dem Bruckners Architekturdanken fremd war, widmete sich weiterhin einzelnen Werken, die er jedoch nach seinen eigenen Vorstellungen retuschierte. Damals schon regte sich Kritik, die – zum Teil unsachlich – mit Mahlers umstrittener Position in Wien erklärbar ist. Anlässlich einer Aufführung der *Sechsten Sinfonie* mit den Wiener Philharmonikern beanstandete Theodor Helm bei aller Achtung für die Interpretation die eigenwilligen Änderungen (Deutsche Zeitung, 28.2.1899).

Neben Bruckners vermehrter Präsenz im Konzertsaal folgten nun auch Publikationen überwiegend aus dem Freundes- und Schülerkreis, die eine Popularisierung des Künstlers zum Ziel hatten. Ikonisch repräsentiert wurde er ziemlich rasch durch zwei Denkmäler in Steyr (1898) und Wien (1899) auf der Grundlage der Büste von Viktor Tilgner. Dabei handelte es sich um durchwegs bedeutsame Orte: Das Denkmal in Steyr gegenüber Stadtpfarrkirche und Pfarrhof verwies auf die kirchliche und weltliche Seite des berühmten oberösterreichischen Sinfonikers, jenes im Wiener Stadtpark stellte ihn in den Kontext prominenter Künstler dieser Stadt.

Nach der Jahrhundertwende erweiterten Konzerte mit diversen Uraufführungen auch das allgemeine Wissen über das Gesamtwerk. Dazu nur eine Auswahl:

- 1903 *Neunte Sinfonie* (1., 2. und 3. Satz, Bearbeitung von Löwe);
- 1904 *Intermezzo* für Streichquintett;
- 1906 *Psalm 114*;
- 1909 *Vierte Sinfonie*, Scherzo der Fassung 1874;
- 1911 *Abendzauber* (Bearbeitung von Viktor Keldorfer);
- 1912 *Ecce sacerdos*;
- 1921 *Ouvertüre g-Moll*; *Psalm 22*;
- 1923 *f-Moll-Sinfonie*, (1., 2. und 4. Satz);
- 1924 *d-Moll-Sinfonie* (sogenannte *Annullierte*, komplett); *Drei Orchesterstücke*; *Marsch d-Moll*.

Die beiden letztgenannten Konzerte verweisen auf einen weiteren Bruckner-Pionier, nämlich auf Franz Moißl, der in Klosterneuburg bei Wien maßgebliche Aufführungen noch unbekannter Werke leitete. Durch ihn war damals schon die richtige Chronologie der frühen Sinfonien bekannt. Aufgrund der Einrichtung einer Kirchenmusikabteilung der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst in Klosterneuburg fanden zudem wichtige Kirchenmusikaufführungen statt. Auf publizistischem Gebiet wurde die Zeitschrift *Musica Divina* zu einem zentralen Kommunikationsorgan des Bruckner-Kreises, in der das Bild des »Musikanten Gottes« gemäß den Werthaltungen der christlich-sozialen Ära weiter tradiert wurde.

Institutionsgeschichtlich entwickelte sich die 1927 gegründete Internationale Bruckner-Gesellschaft zu einem bedeutenden Verein, der nicht nur die kritische Herausgabe der Werke durchsetzte (Alte Gesamtausgabe), sondern ebenso – wirksam durch viele Sektionen – überregional Propaganda für den Komponisten betrieb.

Zur gleichen Zeit wurde allmählich das Bild der deutschnationalen Identifikationsfigur gefestigt, wofür lediglich bereits kursierende Einstellungen gebündelt werden mussten. So konnte Max Auer begeistert schreiben:

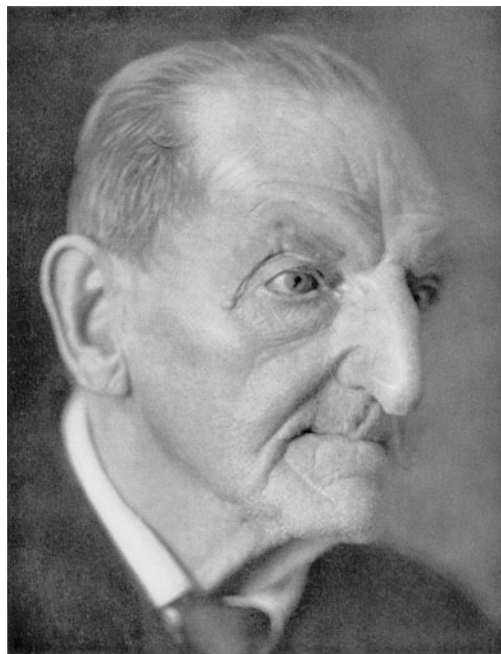
»Der Bolschewismus in der Kunst wurde auf die Spitze getrieben. Gegen all dies gab es nur ein Mittel: Rückkehr zu den reinen Quellen! Welche Kunst aber wäre reiner als

die aus tiefer Religiosität geborene eines Bach, Beethoven und Bruckner! Besonders Bruckners gottgeweihte Kunst fand nun einen günstigen Nährboden, nun erst das richtige Verständnis, er wurde vielen Tausenden zum Führer in eine schönere geistige Welt und damit war die Grundlage für eine gesunde und starke Bruckner-Bewegung gegeben, die nun, nach dem Weltkrieg mit elementarer Gewalt sich durchsetzte«. (Göll.-A. 4/4, 61 f.)

### Faschistische Vereinnahmungsprozesse

Wie bereits erwähnt, waren die vorgefassten Bruckner-Bilder leicht für unterschiedliche ideologische Strömungen modifizierbar. Dadurch ergab sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahezu ein Kontinuum an Rezeptionshaltungen: »Musikant Gottes«, »österreichischer Landschaftler«, »mystischer Bauersmann«, »deutscher Tonheros« waren Stereotypen, die in Varianten durch die politischen Zeitphasen hindurch unschwer instrumentalisiert werden und sich bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg halten konnten.

Der Eintritt in Ständestaat und Nationalsozialismus spiegelte sich in einer groß angelegten



Bauer aus dem Brucknerland. Das Antlitz des Genius wird Volk

Abbildung 12: »Bauer aus dem Brucknerland. Das Antlitz des Genius wird Volk« als charakteristisches Beispiel ideologischer Vereinnahmung. In: Rudolf Lenk: Oberdonau die Heimat des Führers. München 1941.

Festkultur wider. Allein in Österreich wurden zwischen 1930 und 1945 fast fünfzehn derartige Veranstaltungen organisiert, die zu Manifestationen der jeweils herrschenden politischen Macht wurden. Bruckner wurde schon zu Beginn dieser Phase als Leitfigur für ideologische Zwecke missbraucht und für externe Zwecke instrumentalisiert (Partsch 2010). Unter den Nationalsozialisten folgte dann die vollständige Vereinnahmung des Komponisten (vgl. etwa die Abbildung 12). Die Rede von Goebbels anlässlich der großen Feier zur Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla bei Regensburg (Juni 1937) bündelt die typischen Bewertungen zu einem Paradigma nationalsozialistischer Propaganda: Bruckner wurde als »größter Meister der deutschen Tonkunst« gefeiert, seine Sinfonien zu den »stolzesten Reichtümern unserer nationalen Musikkultur« gezählt. Für die Begründung konnte Goebbels problemlos die geläufigen Klischees der »heimatlichen Volksmusik« und der angeblichen Herkunft aus »einem alten Bauernstamm« bemühen. Der eigentlich heiklen Frage nach Bruckners katholischer Religiosität wurde durch die Konstruktion einer alle konfessionellen Grenzen sprengenden »tiefen Gottgläubigkeit« des Komponisten begegnet, die nach der Behauptung von Goebbels »in dem gleichen heldischen Weltgefühl des germanischen Menschentums wurzelt, dem alle wahrhaft großen und ewigen Schöpfungen der deutschen Kunst entspringen« (zitiert nach Brüstle 1998, 108–113, besonders 112). Der Aufstellungsort der Bruckner-Büste passte demnach, mitsamt der offensiven Umdeutung von Bruckners Katholizismus, für Goebbels perfekt in das antiklerikale Programm des nationalsozialistischen Propagandaapparats, wie seine Tagebuchaufzeichnung am Folgetag der Bruckner-Feier belegt: »Rückfahrt durch Regensburg. Durch ein jubelndes Menschengespinn. In dieser schwarzen Stadt. Sie werden den kürzeren ziehen, diese Klerikalen« (zitiert nach Brüstle 1998, 113). Mit dem Einzug Bruckners in die Regensburger Walhalla war der im Frühjahr 1938 dann real vollzogene »Anschluss« Österreichs bereits im Sommer 1937 symbolisch vorbereitet worden.

Damit lagen die Konstanten des nationalsozialistischen Bruckner-Bildes fest: »Blut, Natur, Glaube und Kunst sind die vier Reiche, aus denen die zeugenden Kräfte strömen, um die einmalige

Erscheinung Bruckners zu schaffen« (Hofer in: 2-Uhr-Blatt Berlin, 1.8.1944). Zum offiziellen Bruckner-Bild der nationalsozialistischen Kulturpolitik passte auch ein neuer Interpretationsrahmen: die sogenannten »Dunkel-Konzerte« unter Hans Weisbach, die eine Möglichkeit zur mystischen Versenkung boten und sich großer Beliebtheit erfreuten. All diese Instrumentalisierungen bewirkten gleichzeitig, dass das durch die Gesamtausgabe einerseits rehabilitierte »Originalgenie« andererseits wieder verstärkt in die Abhängigkeit von Wagner gerückt wurde. Der Missbrauch steigerte sich schließlich noch bis zu einer auf Hitlers Biographie beziehbarer Idee, deren Realisierung nur der Ausgang des Krieges zu verhindern vermochte: Das traditionsreiche Stift St. Florian, Anfang 1941 enteignet, sollte als »Bruckner-Bayreuth« wehevoll institutionalisiert und – mit dem von 1942 bis 1945 existierenden »Linzer Reichs-Bruckner-Orchester« – jährlich zum Ort von Bruckner-Festspielen werden (Kreczi 1986).

### Zwischen alten Bildern und neuen Orientierungen

Vertraute Bruckner-Bilder und Interpretationszüge wirkten zunächst in zeitspezifischen Modifikationen fort; im einleitenden Abschnitt wurde bereits auf die semantische Besetzung mit österreichischer Identitätsproblematik hingewiesen. Zum Teil sind noch bis heute – vor allem in manchen kirchlichen Kreisen sowie in Oberösterreich – chauvinistische, naive Vereinnahmungsmechanismen festzustellen. Sachlich orientierte Fachliteratur und richtungsweisende praktische Interpretationen führten jedoch bald von dieser Traditionslast weg.

Für das Spektrum musikalischer Auffassungen schlug Manfred Wagner vier Ansätze vor, die teils auch vermischt zur Geltung kämen: »feierlicher Kirchenklang« – »Klangrausch« – »Moderne« – »Chiaroscuro«/Kontrastik (Wagner 1996, 219 f.). Lassen sich die zwei erstgenannten Interpretationshaltungen unschwer auf die kursierenden Bruckner-Bilder beziehen – als Beispiele mögen Sergiu Celibidache bzw. der frühe Daniel Barenboim genannt sein –, stellen die anderen Zugänge Antworten auf jüngere Sichtweisen, vor allem auf die Betonung von Bruckners Modernität und auf



ein jegliche semantische Aufladungen negierendes Strukturdenken, dar. Allerdings gab es auf diesem Weg durchaus Vorläufer: So vermitteln etwa schon Wilhelm Furtwänglers Einspielungen eine bemerkenswerte Klarheit und einen vorwiegend analytischen Zugang fern von spätromantischem Überschwang.

Der Weg zu einem adäquaten (d. h. alte Vorurteile ausschaltenden) Bruckner-Verständnis war lang; noch 1974 konnte Peter Gülke zu Recht einen Jubiläumsartikel mit *Der schwierige Jubilar* überschreiben. Nicht zu unterschätzen für die jüngere Rezeptionsgeschichte ist der ab den frühen 1970er Jahren einsetzende Mahler-Boom, der gleichzeitig Auswirkungen auf die Bewertung Bruckners hatte: In der neu verhandelten Konfrontation wurde dieser aufgrund des spezifischen Betrachtungswinkels wieder in eine regressive Position versetzt. Einen nicht zu unterschätzenden Anteil daran hatte die musikästhetische Position Theodor W. Adornos, der mit seiner Mahler-Monographie (1960) erheblich zu einer Mahler-Renaissance beitrug, innerhalb derer Bruckner geradezu das negative Gegenbild des Unreflektierten und Naiven abzugeben hatte.

Eine nachdrückliche Korrektur des Bruckner-Bildes in Richtung Sachlichkeit – auch auf die Persönlichkeit bezogen – bahnt sich seit den späten 1970er Jahren an, ein Prozess, der auf die Beiträge zum Bruckner-Symposium 1977 und die nachfolgende Gründung des Anton Bruckner Instituts Linz zurückgeht. Eigenarten und Innovationen rückten nunmehr in den Mittelpunkt: Bruckners angebliche Naivität wurde als gezielte Inszenierung des Komponisten interpretiert, kompositorisch erwies sich die spezifische Architektur der Werke als Novum, ebenso die forcierte Harmonik, aber auch das in den vielen Sinfoniefassungen sichtbar werdende Denken Bruckners in »works in progress«. Zudem trugen auch kritische Hinterfragungen von Bruckners programmatischen Äußerungen zu einem geänderten Verständnis des Formdenkens bei.

Neue Werkkenntnis wurde einer größeren Öffentlichkeit durch zahlreiche Einspielungen und die Partituren der Neuen Gesamtausgabe vermittelt. Die Publikation von – teilweise verstörenden – Erstfassungen von Sinfonien (z. B. der *Dritten*), aber auch »kleine« Gelegenheitswerke rundeten

das Gesamtbild des Komponisten ab. Mit dem Aufkommen der Compact Disc in den 1980er Jahren war dann ein gewaltiger Aufschwung der medialen Präsenz gegeben: Beispielsweise ist die Anzahl der Tondokumente des Graduale *Locus iste* seit 1971 von zwölf auf rund 450 gestiegen.

Wenn Bruckner heute auch als bedeutender spätromantischer Sinfoniker anerkannt ist, erweist sich seine Rezeption dennoch geographisch als nach wie vor stark eingeschränkt. Die Situation erscheint zwar durch engagierte Dirigenten und deren Gastauftritte gemildert – ein höchst positives Beispiel war etwa Takashi Asahina in Japan –, aber fehlende Traditionsausbildungen und das bis heute virulente Fassungsproblem haben auf die breite Akzeptanz negativ eingewirkt. Was bereits vor mehr als zwanzig Jahren Mathias Hansen kritisch beobachtete, gilt cum grano salis bis heute:

»Die de facto ungebrochene und nur in Akzidentien abweichende Weiterführung eines regressiven Bruckner-Verständnisses reicht bis weit in die sechziger Jahre hinein, ja einzelne Ableger haben sich bis in die Gegenwart und werden sich, so ist zu befürchten, auch noch bis in unbestimmte Zukunft erhalten.« (Hansen 1987, 312)

Wie weit die Tendenzen der neueren Forschung das Bruckner-Bild der breiten Öffentlichkeit zu beeinflussen vermögen, bleibt abzuwarten.

## Wege und Stationen der Forschung

### Von persönlicher Begeisterung zu Sachlichkeit

Zu Lebzeiten des Komponisten und die ersten Jahrzehnte danach war die Literatur weitgehend »vorwissenschaftlich« geprägt, d. h., es wurden hauptsächlich emotional getönte Erinnerungsberichte, Lobreden und Anekdoten aus dem Freundes- und Schülerkreis veröffentlicht. Es war ein Hauptanliegen der Verehrergemeinde, eigene Erfahrungen an die Nachwelt weiterzugeben und Bruckners Persönlichkeit und Werk vor der zum Teil ablehnenden öffentlichen Kritik zu rechtfertigen. Die Beiträge eines Ernst Decsey, Friedrich Eckstein, Carl Hruby, Friedrich Klose, Max von Oberleithner oder August Stradal – um nur einige zu nennen – besitzen jedoch für uns heute durchaus Quellenwert und enthalten wichtige Informa-

tionen. Eine typische Zwischenstellung zeigt noch Decseys Buch von 1919, in dem sich – nicht ohne Egozentrismus – Erinnerungen des Romanciers mit analytischen Beobachtungen mischen und dem Leser zusätzlich ein gewünschter ideologischer Unterbau im Sinne einer christlichen, ethisch leitbildhaften Künstlerfigur vermittelt wird. Abgesehen von belletristischen Werken wurde vereinzelt noch nach dem Zweiten Weltkrieg an diese erste Phase angeschlossen, wenn etwa Hans Commenda 1946 – anlässlich des 50. Todestages – seine *Geschichten um Anton Bruckner* herausgab, die den Oberösterreichern im volkstümlich-patriotischen Ton den großen Künstler biographisch näherbringen sollten.

1895 hatte Franz Brunner, ein Linzer Lehrer, eine erste kleine Biographie verfasst, die in volksbildnerischer Absicht entstanden und erstaunlich sachlich gehalten ist. Mit dem 1911 von Franz Gräflinger veröffentlichten Buch *Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte* wurde ein ziemlich heftiger Streit um den »wahren Bruckner« entfacht: Der Autor brachte viele Lebensdokumente und legte damals schon die Annullierung der *Sinfonie d-Moll* mit richtigen Entstehungsdaten vor (wenn er auch zugleich fälschlich annahm, dass die *f-Moll-Sinfonie* vernichtet worden war); ebenso bewertete er die Orgelreisen nach England und Frankreich neu. Trotzdem kam es zu heftigen Angriffen aus der Umgebung August Göllerichs junior und einer Erklärung, die zur Veröffentlichung in Zeitungen bestimmt war:

»Das Werk, ein unerquickliches Durcheinander von Briefen, Lebenserinnerungen, Zeitungsberichten, inhalts- und belanglosen Akten u. dgl. ist von keinem guten Geiste beherrscht. Der Verfasser besitzt augenscheinlich nur die Kühnheit und den Ehrgeiz desjenigen, der um jeden Preis veröffentlichen will; es fehlen ihm aber alle Eigenschaften, insbesondere die gründliche musikalische und literarische Durchbildung, die notwendig sind, um nur mit einiger Berechtigung an eine so ernste Arbeit sich heranwagen zu dürfen.« (Wien, ÖNB-MS, Fonds 30 Gräflinger 635)

Hinter dieser Kampagne stand Max Auer, zusammen mit August Göllerich Autor der neunbändigen Monumentalbiographie *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* (1922–1937). Sie wurde zunächst von Göllerich, dem von Bruckner autorisierten Biographen, begonnen, aber bereits der zweite Band musste aufgrund seines Todes 1923

von Auer fertiggestellt werden. Diese Biographie stellt eine für die Forschung nach wie vor unverzichtbare, umfassende Sammlung verschiedenster Textsorten (mündliche Berichte, Dokumente, Rezeptionsbelege, Werkbesprechungen, nicht zuletzt Noten-Faksimiles) dar, die jedoch aufgrund von Druckfehlern, lässigem philologischen Umgang mit Originalen, fehlenden Quellenangaben und überaus subjektiv lenkenden Sichtweisen kritisch gehandhabt werden muss. Ziemlich zeitgleich (1924) erschienen die ersten Briefausgaben von Max Auer und Franz Gräflinger, die in Auswahl und Editionspraxis deutliche Unterschiede aufweisen.

Neben diesem wichtigen Dokumentationsbereich entwickelte sich aber auch eine erste wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Werk, die bemerkenswerterweise von »außen« kam und vorrangig mit den Namen August Halm und Ernst Kurth verbunden ist (vgl. auch das Kapitel *Bruckners Musik* im vorliegenden Handbuch). Halms Studie *Die Sinfonie Anton Bruckners* (1913), als Fortsetzung des Buches *Von zwei Kulturen der Musik* (1912) gedacht, in dem Bach und Beethoven thematisiert wurden, räumte Bruckner eine dritte, eigenständige Kultur ein. Aus der Sichtweise Bruckners als des »größten Künstlers der Form überhaupt« (Halm 1913, 81) bezog der Autor eine strukturanalytische Position, die erstmals deutlich individuelle Kompositionstechniken hervortreten ließ. So akzentuierte Halm die formbildende Kraft der Harmonik sowie Variationsverfahren des »Sonatenkomponisten«. Schon ein Jahr zuvor hatte Max Morold in seinem Bändchen *Anton Bruckner* ein neues, auf Beethoven und Wagner bezogenes Formverständnis angesprochen. Wenig später sollte Armin Knab anhand der *Fünften Sinfonie* eine bis ins kleinste Detail durchorganisierte motivisch-thematische Struktur nachweisen und damit gegen landläufige Kritikpunkte die Existenz eines »organischen Kunstwerkes« untermauern (Knab 1922).

Halm verlegte in seinem bahnbrechenden Ansatz die kursierenden Verständnisprobleme mit Bruckners Sinfonik eindeutig auf die Rezipientenseite und arbeitete die Besonderheiten der Gestaltungsweise heraus:

»Und ganz meisterhaft muss dieses Interpretieren des Harmonischen genannt werden, wo es nicht nur den Gang, sondern auch die Dynamik der Modulation melodisch aufklärt. Wie schön stimmen beide Prinzipien überein in dem ersten Themenkomplex der VII. Sinfonie; ja hier ist nun kaum mehr zu sagen, sondern nur zu vermuten, wo das Primäre liegt. Das Harmonische erwacht, und zugleich mit ihm das rhythmisch und linear melodische: eine vollkommene Einheit.« (Halm 1913, 213)

In Bruckners Sinfonik sah er eine Auseinandersetzung mit Bach und Beethoven bzw. einen neu beleuchteten Bezug zwischen diesen beiden, verließ aber in letzter Konsequenz emphatisch seinen sachlich-analytischen Weg und sprach Bruckner, dessen als »donum Deo« dargebrachte Kunst Dionysisches und Apollinisches vereine, transzendierend einen Weg in »das endliche Zeitalter des grossen Offertorium« zu (Halm 1913, 221f.). Die Anregung Halms griff dann übrigens der junge Ernst Bloch im musikphilosophischen Teil seines *Geist der Utopie* (1923) begeistert auf, weil ihm hier die Aufhebung des Wagnerschen Musikdramas in die von Wagner schon als überwunden geglaubte Sinfonie, also die Wiedergewinnung der absoluten Musik, als Bruckners historische Leistung auf den Begriff gebracht schien:

»Seit kurzem hat Bruckner in Halm einen hingebungsvollen Deuter seines Könnens und seiner Lage gefunden. Er hat gezeigt, daß Bruckner gibt, was Beethoven nicht mitgegeben hat, bei dem der Gesang in dem großen Wurf, in dem energieerfüllten Motiv und in der Kraft, über Massen zu herrschen, verloren ging. Dadurch, daß Bruckner solches leistet, wird zugleich der unreine Stachel poetischer Anlässe für immer überflüssig; vielmehr, es ist des Meisters Tat, den Gewinn des Wagnerstils, die »sprechende« Musik, vom Erziehungszoll des Programms oder Musikdramas endgültig losgelöst und derart die Musik als Tatsächlichkeit, als Form und Stoff zugleich, als Weg zu anderen Meeren als denen der Poesie begründet zu haben.« (Bloch 1923, 89)

Bemerkenswert ist diese Position des Philosophen auch im Vergleich mit derjenigen Adornos, der zwar wie Bloch ein emphatischer Leser August Halms war, diesem aber ausgerechnet in seiner Einschätzung Bruckners nicht folgen mochte.

Ernst Kurth markiert nach Halm die zweite wichtige Stufe einer grundsätzlichen Neuorientierung. Er postulierte 1925 vor dem Hintergrund aktueller psychologischer Erkenntnisse Bruckners Sinfonik als den Höhepunkt der Gattungsgeschichte. Sein zweibändiges Werk stellt eine Verbindung von Künstlerbiographie und Werkanalyse

dar, die strikt aus der Position des Hörers unternommen wird. Kurths dynamisches Formkonzept – zum Teil in recht komplizierter, an der Naturwissenschaft orientierter Sprache formuliert – weist Harmonik und Form als energetische Prozesse aus. So wird nach Kurth das Ergebnis des Kompositionsprozesses durch das Wechselspiel von Kraftlinien und deren Entspannung gebildet. Damit gelangte er auch zu einer neuen Deutung von Bruckners Steigerungszügen: Sie stellen Etappenziele dar, die zum jeweiligen Höhepunkt als integrierende Bestandteile der allgemeinen Formentwicklung führen. Kurths Ausführungen zum Kopfsatz der *Vierten* zeigen sein typisch versachlichtes Vokabular (wobei übrigens zu bedenken ist, dass dieser Deutung ausschließlich die Kenntnis der Löwe-Fassung der *Vierten* zugrunde liegt):

»Nach erstem Ansatz und ›imitierendem‹ Auswollen des 1. Themas zeigt die Durchführung mit ihm zugleich das zweite. Wenn zwei Themen ›kombiniert‹ erscheinen, so kann es Kampf bedeuten (Durchdringen des einen zum herrschenden) oder aber Auflösung der Gegensätze in eine Einheit. Was hier vorliegt, ist rasch erkannt; so durchdringend wie der Sinn der ›Imitation‹ ist der der ›Kombination‹ oder ›Kontrapunktierung‹ verwandelt; der Zusammentritt der Themen ist dadurch hervorgerufen, dass in den neu ausbreitenden Wellenkreisen des ersten sich das zweite als Symbol der Raumausstreichung der Dynamik großen Auskreisens einfügt, diesem also homogen wird« (Kurth 1925, 620).

Kurth sah keine kontinuierliche Entwicklung im Schaffen des Komponisten, sondern legte eigenwillig die »Entwicklungspole« *Vierte* und *Neunte Sinfonie* fest (beide Werke waren um diese Zeit noch lediglich in den von Bruckners Schülern redigierten Erstdruckfassungen bekannt), um die sich die übrigen Werke gruppieren. Trotz des entscheidenden Zuganges über die Formentwicklung war auch Kurth nicht frei von irrationalen Deutungen; in seiner ganzheitlichen Interpretation sah er Bruckner als Mystiker und verlieh ihm geradezu einen Zug ins Messianische.

Weitere neue Impulse kamen von der sogenannten »Wiener stilkritischen Schule«. Alfred Orels Buch *Anton Bruckner. Das Werk – Der Künstler – Die Zeit* (1925) beginnt mit einer systematischen Grundlegung der Kompositionstechnik (»Das harmonische Problem«, »Motiv und Thema«, »Rhythmus« usw.), um danach den Künstler in einen stilkritischen Kontext zu stellen. 1934 legte Robert Haas – vor dem Erfahrungshin-

tergrund der im Entstehen begriffenen Alten Gesamtausgabe – eine umfassende stilistische Einordnung des Gesamtwerkes vor. Mit der Arbeit an der Gesamtausgabe kamen erstmals philologische Fragestellungen in die Forschung und akzentuierten das Fassungsproblem. Einen Sonderweg schlug Erich Schwabach seit den 1920er Jahren ein, indem er Bruckners Werk aus anthroposophischer Sichtweise interpretierte.

### Bruckner-Freunde in Amerika

In der Zwischenzeit (1931) war die »Bruckner Society of America« gegründet worden, deren Autorenkreis viele Beiträge in der vereinseigenen Zeitschrift *Chord and Discord* veröffentlichte. (Gemeinsam mit Gustav Mahler als attraktiver Leitfigur sollte Bruckner gefördert werden. Es ist interessant, dass in Österreich später die genau umgekehrte Situation eintreten sollte: Den Vorhaben der 1955 gegründeten Gustav Mahler Gesellschaft wurde die viel höhere Akzeptanz – und Bedeutung – Bruckners entgegengehalten, eine Auffassung, die bekanntlich nach den 1970er Jahren an Bedeutung verlor.) Neben kleineren Berichten erschienen in *Chord and Discord* immer wieder Texte zu speziellen Themen, die die von Gabriel Engel schon in der ersten Nummer angesprochenen »new symphonic horizons« erläutern sollten. Von Engel stammt auch die erste amerikanische Biographie (1931). Sein Bruckner-Bild des sympathischen Österreichers, Anbeters junger Mädchen und streng religiös eingestellten Sinfonikers ging offensichtlich auf Schriften Auers und auf Autoren aus dessen Umkreis zurück. Auch die in Europa kämpferisch geführten Debatten um die Urfassungen fanden in Amerika kaum Widerhall.

Kurz nach dem Krieg trat Dika Newlin mit der bemerkenswerten Kombination *Bruckner, Mahler, Schoenberg* – ursprünglich eine Dissertation – hervor (1947), die einerseits wieder die für Amerika typische Rezeptionshaltung aufweist sowie andererseits mit der Einbeziehung Schönbergs spätere Auffassungen über die Kultur der Wiener Moderne zum Teil vorwegnahm.

### Politische Stagnation und Neubeginn

Während des nationalsozialistischen Regimes kam es zu einer Latenzzeit, da die Verherrlichung des »deutschen Tonheros« und der ideologische Missbrauch der Musik keine wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung zuließen. Es erschienen nur ganz wenige Gesamtdarstellungen, die mit allbekannten Stereotypen besetzt waren. Peter Raabe (1944) verweigerte geradezu einen analytischen Zugang, da Bruckners Musik jedem musikalischen Menschen klar und verständlich über das Gefühl erschließbar sei. Vor dem Bild des »oberösterreichischen Bauern« und dessen urwüchsiger Musik sei lediglich das natürliche Erleben jedes Einzelnen entscheidend. Als Ausnahme sei Karl Grunsky erwähnt, der sich – obwohl nationalsozialistisch engagiert – schon seit den 1920er Jahren ernsthaft für Bruckner eingesetzt und diverse musikalische Erläuterungen publiziert hat.

Die Zeit nach 1945 stand natürlich im Zeichen von Neuorientierungen. Im dokumentarischen Bereich legte Ernst Schwanzara 1950 seine umfangreichen Vorlesungsmitschriften über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien vor, eine gewichtige Quelle für Bruckners Theorieauffassung und pädagogische Tätigkeit. Kurz danach folgten von Othmar Wessely 1947 in seiner Dissertation vier quellenkundlich ausgerichtete Studien zur Linzer Zeit, die dem jungen Bruckner gewidmet waren. Überdies erweiterte sich bemerkenswert der geographische Umkreis biographischer Darstellungen: So entstanden in den knapp zwei Jahrzehnten ab 1945 umfangreichere Bücher in Belgien (W. van Hengel), Frankreich (Armand Machabey, Michel Lancelot), Großbritannien (Erwin Doernberg), Russland (Lidija Grigorevna Rappoport) und Amerika (Werner Wolff, Theresa Weiser).

In der 1951 begonnenen Neuen Gesamtausgabe nahm Leopold Nowak unter teils geänderten Vorzeichen die philologische Diskussion wieder auf (ohne auf bereits vorliegende Erkenntnisse zu verzichten), die in der Folge auch zu einer Reihe von Detailstudien führte.

Neben dieser kritischen Befragung der originalen Quellen und ihrer Bewertung nahm eine sachlich orientierte, analytische Beschäftigung mit dem Werk zu. Noch während des Krieges hatte

der junge Karl Schiske eine Dissertation über die Dissonanzbehandlung vorgelegt. Signifikant für die neue Sachlichkeit sind Werner F. Kortes strukturanalytischer Ansatz (1963) und die Studie von Max Dehnert, der bewusst Superlative aussparte und Bruckner nüchtern als »einen unserer großen Sinfoniker« einstuft (Dehnert 1958, 268). Das erstaunlich wenig bekannte Buch warf anregende gesellschaftspolitische und musikhistorische Kontextfragen auf und eröffnete neue Blicke auf den Sinfonie-Komponisten.

Auf dem Gebiet der gering beachteten Kirchenmusik legte Horst-Günther Scholz eine Untersuchung der Linzer Messen vor. 1970 begann Manfred Wagner seine Bruckner-Forschungen mit einer Dissertation über die Melodien in systematischer Ordnung. Einen Extremfall stellen Ilmari Krohns dreibändige Untersuchungen über Formenaufbau und Stimmungsgehalt dar, die – Grundgedanken Arnold Scherings aufgreifend – eine riskante Verbindung von akribischer Formanalyse und poetisch ausufernder Hermeneutik bieten.

### Auf dem Weg zu einem »neuen« Bruckner-Bild

Im Bruckner-Jubiläumsjahr 1974 zog Franz Grasberger ein kritisches Resümé zur aktuellen Lage der Brucknerforschung: Zu Recht zählte er an eklatanten Mängeln veraltete Briefausgaben, keine Gesamtveröffentlichung der Lebensdokumente, ein fehlendes Werkverzeichnis sowie einen unkritischen Umgang mit biographischem Material auf. Als Desiderata nannte Grasberger unter anderem die genaue Erforschung von Einflüssen und Vorbildern, von Bruckners vielfältigem Ausbildungsgang, seiner Arbeitsweise, seines Bezugs zu Wagner, die Bedeutung der Orgel für das Orchesterschaffen, Fragen der Programmatik sowie soziokultureller und geistesgeschichtlicher Vernetzungen (Grasberger 1974).

1977 initiierte er in Linz ein Symposium zur zeitgleich laufenden Ausstellung *Anton Bruckner zwischen Wagnis und Sicherheit*. Dieser Impuls für eine kritische, moderne Sicht der Persönlichkeit hat viel bewirkt. 1978 kam es zur Gründung des Anton Bruckner Instituts Linz (ABIL), das sich bald zu einem internationalen Dokumentations-

und Forschungszentrum entwickelte. Neben dem Schwerpunkt Grundlagenforschung wandte man sich auch stets Spezialthemen zu, die in mehreren Publikationsreihen vorgelegt wurden. 1977 entstand das erste Werkverzeichnis; eine Ikonographie, Bibliographie sowie der Aufbau einer umfangreichen Zeitungsdokumentation mit zunächst rund 40.000 Einträgen folgten. Die regelmäßig veranstalteten Bruckner-Symposien im Linzer Brucknerhaus eröffneten unter Mitwirkung ausländischer Forscherinnen und Forscher aus Nachbardisziplinen eine Vielzahl von Perspektiven auf Leben, Werk und Rezeption. So ergab sich im Laufe der Jahre eine reiche Palette von biographischen Milieustudien, Studien zu geistesgeschichtlichen Einflüssen über Institutionengeschichte, musikalische Analysen bis hin zur widersprüchlichen Welt der Anekdoten.

Neben den im ABIL verankerten Wissenschaftlern (Theophil Antonicek, Renate Grasberger, Uwe Harten, Andrea Harrandt, Elisabeth Maier, Erich Wolfgang Partsch) erweiterte sich ständig der Kreis der Forscher. Beispielhaft seien Constantin Floros, der auf reicher Quellenbasis neue hermeneutische Zugänge fand, Mathias Hansen mit seinen Plädoyers für strukturanalytische Annäherung und Ideologiekritik, Paul Hawkshaw als akribischer Philologe und Peter Gülke als analytisch reflektierender Musikwissenschaftler und Dirigent genannt. Franz Scheder erarbeitete in jahrzehntelanger Detailarbeit eine umfangreiche *Bruckner-Chronologie*, die heute auch im Internet zugänglich ist. Von philologischer Seite her ergaben sich neue Erkenntnisse nicht zuletzt durch die wissenschaftlich fundierten Arbeiten am Finale der *Neunten Sinfonie* (Benjamin-Gunnar Cohrs, John A. Phillips).

### Aktuelle Tendenzen

Eine Reihe von Sammelbänden in Österreich, Deutschland und den USA hat zu einer deutlichen Verbreiterung des Themenspektrums beigetragen. Während im amerikanischen Raum als Schwerpunkte musikalische Analyse, Politik und Kulturgeschichte Wiens sowie Rezeption im Nationalsozialismus auszumachen sind – philologische Annäherungen stellen eher eine Ausnahme dar (Hawkshaw, Benjamin Korstvedt) –, sind im

deutschsprachigen Raum in jüngerer Zeit vermehrt Studien zu einzelnen Kompositionsstrukturen und Parametern zu verzeichnen (u. a. Rainer Boss: *Fuge und Fugato*; Dieter M. Backes: *Instrumentation*; Wolfgang Grandjean: *Metrik und Form*; Ekkehard Kreft: *Harmonik*; für die musikalische Rezeption Wolfgang Doebel: *Bruckners Sinfonien in Bearbeitungen*). In jüngster Zeit sind – parallel zu Trends in der Mahler-Forschung – Überlegungen zur Historischen Aufführungspraxis (Orchesteraufstellung, Authentizität des Instrumentariums) ergänzt worden.

Während das ABIL in Linz neben den traditionellen Aufgaben zur Zeit verstärkt die oberösterreichische Musikgeschichte miteinbezieht, existiert seit 2007 in Wien eine »Arbeitsstelle Anton Bruckner« der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, deren Mitarbeiter neben zwei Großprojekten (Herausgabe eines zweibändigen *Bruckner-Lexikon*, erweiterte Neuauflage des Werkverzeichnisses) Tagungen organisieren und die neue Reihe »Wiener Bruckner-Studien« herausgeben.

Im übrigen Europa sind – der allgemeinen Rezeptionssituation gemäß – relativ wenige Brucknerforscher hervorgetreten. In den Niederlanden hat sich Cornelis van Zwol wiederholt mit lokalhistorischen Bezügen und der Fassungsfrage beschäftigt; in Tschechien widmete sich Jitka Bajgarová dem dort ansässigen Freundeskreis des Komponisten und den Zentren der Brucknerpflege. Elena Stoyanova trat als rumänische Brucknerforscherin mit Beiträgen zu Analyse und Rezeption hervor. In Italien publizierte Alberto Fassone mehrere Studien über den Komponisten. Crawford Howie hat in Großbritannien eine zweibändige Monographie vorgelegt; überdies wurde das *Bruckner Journal* als Kommunikationsorgan mit wissenschaftlichen Texten und Rezensionen gegründet (Ken Ward, Peter Palmer, Crawford Howie, Nicholas Attfield). In Dänemark spezialisierte sich Bo Marschner lange Zeit auf das musikalische Schaffen; 1995 legte der Norweger Olav G. Myklebust eine Monographie vor.

## Die beiden Gesamtausgaben

### Auf dem Weg zum authentischen Notentext

Als sich bald nach dem Tod des Komponisten Diskrepanzen in der Aufführungspraxis aufgrund der gängigen Fremdbearbeitungen und unzulänglichen Notenmaterials zeigten, wurde der Ruf nach authentischen Ausgaben laut. »Die von vielen geäußerten, mehr oder weniger vagen Vermutungen verdichteten sich immer stärker und ließen allmählich ein Problembewusstsein für die Existenz von Fremdbearbeitungen und damit einhergehend für die Beweggründe der Bearbeiter wachsen, was in der Folgezeit zu kontroversen Diskussionen über das [...] äußerst komplexe Beziehungsgeflecht zwischen der Persönlichkeitsstruktur Bruckners, seinem Schülerkreis und den Fremdeingriffen führte. Dadurch wurden die Bearbeitungen nicht länger von nur wenigen progressiven Wissenschaftlern problematisiert; vielmehr fühlten sich immer weitere Kreise von Dirigenten und Wissenschaftlern für die Bewältigung dieses Problems verantwortlich« (Doebel 2001, 227).

Schon 1912 wies August Göllerich in seiner Festrede anlässlich der Enthüllung einer Gedenktafel in den Arkaden der Wiener Universität auf dieses Problem hin. Vor dem Hintergrund deutschnationaler Grundhaltung forderte er rigoros eine Bruckner-Gesellschaft, die zu einem »ganzen vollen Verständnis« des Komponisten führen solle. Die Werke müssten »in alle Kürzungen ausschließenden Weihedarstellungen« dargeboten werden. »Nicht nur einmal ist es vorgekommen, daß höchst begabte Dirigenten zur Sicherung eines vermeintlich effektvolleren Abganges in Bruckners Sinfonien ganze Themengruppen einfach unterschlugen!« Göllerichs Fazit war folgerichtig: »Vermittlung einer Bruckner-Gesamtausgabe, billige Volksausgaben seiner Hauptwerke in Originalpartituren [!] und spielbare Klavierauszüge« (Göll-A. 4/4, 56 ff.).

Einige Jahre später entdeckte Georg Göhler als Dirigent krasse Divergenzen zwischen Partiturausgaben und Stimmenmaterialien und zog daraus 1919 – unter heftiger Kritik an der Universal Edition – öffentlich die polemische Konsequenz: eine Unaufführbarkeit aus praktischer Sicht. Konkret ging es um die *Sechste Sinfonie* (WAB 106). Göhler

forderte in seinem berühmten Artikel eine strikte, ausschließliche Bezugnahme auf die Autographie, alles andere sei »höchst verdächtig« (Göhler 1918/1919). Die Erwiderung von Alfred Orel dokumentiert eine grundsätzliche Zustimmung. Er bestätigte, dass die gängigen »Druckausgaben [...] dem Anlegen einer wissenschaftlich-kritischen Sonde nicht standhalten« (Orel 1918/19, 422 f.). Zugleich ist interessant zu lesen, dass das Problem eines authentischen Notentextes bei Bruckner also schon 1918 am Musikhistorischen Institut der Wiener Universität thematisiert worden war.

### Die Alte Gesamtausgabe (AGA)

Im Umfeld des Jubiläumsjahres 1924 ergaben sich auf institutioneller Ebene Grundlagen für entsprechende Unternehmungen. 1927 fand die entscheidende Gründung der »Bruckner-Gesellschaft e. V.« (ab 1929 »Internationale Bruckner-Gesellschaft«) in Leipzig statt; zum ersten Vorsitzenden wurde Max Auer gewählt. Als Dachgesellschaft umfasste sie damals alle bestehenden Brucknerverbände. Die erklärte Hauptaufgabe war eine (neue) Herausgabe der Werke – und zwar durch »peinlich genaue, traditionsgeleitete Textkritik« (zit. nach Nowak 1982/83, 34).

Der Verlag Breitkopf & Härtel sollte das Großprojekt verlegerisch betreuen, bei den Verhandlungen kam es jedoch zu immer mehr Schwierigkeiten. Nach einer Eigeninitiative der Österreichischen Nationalbibliothek übernahm schließlich der Verlag Benno Filser in Augsburg diese Aufgabe. Die aktive Beteiligung der Bibliothek war ein entscheidender Schritt, da sich aufgrund von Bruckners testamentarisch festgelegtem Legat und späterer Zukäufe ein großer Teil an Autographen in deren Besitz befand. Robert Haas, der damalige Direktor der Musiksammlung, und Alfred Orel wurden mit der Herausgabe der Gesamtausgabe beauftragt.

Die editorischen Prinzipien waren am sogenannten »authentischen Text« der »Fassungen letzter Hand« – gewissermaßen als Dokumente einer definitiven Willensäußerung des Künstlers – orientiert. Laut Werbeblatt (siehe Abbildung 13) sollte »durch genaueste Revision auf Grund der Handschriften der authentische Text« erstellt – im konkreten Falle besser: rekonstruiert – werden.

Ebenso sollten alle authentischen Fassungen und Entwürfe berücksichtigt werden. Haas unterschied im Weiteren zwischen »freigestalteten Texten« (d. h. eigenhändige Umarbeitungen einschließend) und solchen, »bei denen äußere Einflüsse maßgebend waren« (Haas 1936, 149). Wenn auch die »Fassungen letzter Hand« die editorischen Orientierungsmarken vorgaben, verschloss sich Haas nicht grundsätzlich anderen Fassungen, sofern sie als »original« zu bewerten waren. So sollten beispielsweise zur *Vierten* und *Achten Sinfonie* jeweils zwei Ausgaben vorgelegt werden. Die Vorlage von Lebensdokumenten war schließlich als Abschluss des ehrgeizigen Projekts geplant (AGA XX).

Der dezidierte Rekurs auf den »Urtext« hatte neben den oben erwähnten Gründen noch zwei weitere. Zunächst sollte das offizielle Bruckner-Bild eines unsicheren, stets externen Einflüssen zugänglichen Künstlers durch die Vorlage gültiger, originaler Notentexte korrigiert werden. Ein weiterer Grund für den zu etablierenden »Ur-Bruckner« lag in einem ganz anderen Bereich, nämlich in der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Als ein im Dritten Reich offiziell gefestigter »deutscher Tonheros« musste Bruckner unverfälscht – d. h. frei von externen Eingriffen – der musikalischen Öffentlichkeit präsentiert werden. So erhielt die Gesamtausgabe auch von den Machthabern eine nicht geringe staatliche finanzielle Unterstützung. Die später – vor allem in amerikanischen Forscherkreisen – behauptete »Arisierung« durch die Wiederherstellung der Originalmanuskripte ist aber weniger von Belang, da der überwiegende Teil von Bruckners Bearbeitern gar nicht jüdischer Abstammung war. Die geforderte »Reinheit« der Notentexte wurde dennoch in der jüngeren Rezeptionsforschung wiederholt mit dem Rassebegriff in Verbindung gesetzt (Korstvedt 1997, 101). Fest steht, dass im editorischen Ziel des Unternehmens philologische und politische Intentionen miteinander vermengt waren.

Sowohl Haas als auch Orel standen ohne Zweifel der Nazi-Ideologie nahe, die auch in Werkeinführungen programmatisch einfluss. Als typisches Beispiel sei die *Achte Sinfonie* (WAB 108) genannt, die Haas – auf die bekannten Äußerungen des Komponisten über den »deutschen Michel« zurückgreifend – in den Dienst der großdeutschen Idee stellte. (Natürlich verschwand diese ideologi-

# ANTON BRUCKNER

## Sämtliche Werke

Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Nationalbibliothek  
in Wien und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft  
herausgegeben von *Robert Haas* unter Mitwirkung  
von *Alfred Orel*.

V. Band

## V. SYMPHONIE B-DUR

Originalfassung

vorgelegt von *Robert Haas*.

Dieser für die Aufgaben der Gesamtausgabe hochwichtige Band bedeutet neuerlich einen entscheidenden Schritt vorwärts auf dem Wege zu einer kritisch einwandfreien Textlegung des symphonischen Schaffens Anton Bruckner's; er betrifft eines seiner *bekanntesten und verbreitetsten Monumentalwerke*.

Der bisher allein bekannte Text des Erstdruckes zur V. Symphonie konnte in die Gesamtausgabe *gar nicht aufgenommen werden*, da seine Beglaubigung durch den Meister fehlt und schwerwiegende Gründe dagegen sprechen, daß er selbst an dieser Textgestaltung beteiligt war.

Der Tatsachenbefund ist kurz folgender: Die V. Symphonie wurde in der Zeit von 1875 bis Anfang 1878 in einem Zuge ausgearbeitet; eine Umarbeitung hat nicht stattgefunden, obwohl einzelne Arbeitsstufen nachweisbar sind. Dann blieb das Werk liegen und fehlt jeder Beleg dafür, daß textliche Veränderungen später erfolgt wären. Der Erstdruck der Partitur ist 1896 — noch zu Lebzeiten ihres Schöpfers — erschienen, und diese Erstausgabe bietet nicht nur ein auffallend stark gekürztes Bild der früheren Anlage, sondern auch eine sehr weitgehende aufführungspraktische Einrichtung, die ähnlich wie bei der

Abbildung 13: Werbeblatt für die *Fünfte Sinfonie*, AGA [1935] (Wien, ÖAW, Arbeitsstelle Anton Bruckner, Archiv)

sche Vereinnahmung bis auf einzelne Reizworte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, wie aus Haas' Einführung zur Studienpartitur in der Neuauflage von 1949 unschwer zu entnehmen ist.)

Als ein Novum in der Editions-geschichte von Bruckner-Werken muss hingegen bezeichnet werden, dass die Partituren jeweils mit den entsprechenden »Berichten« des Herausgebers kombiniert erscheinen sollten. Überdies waren »Partitur-Sonderausgaben« ohne Berichte geplant sowie Studienpartituren kleineren Formats mit zum Teil eigenen Vorworten (»Einführungen«). Mit diesen damals hohen Ansprüchen zeichnete sich das Unternehmen tatsächlich als wissenschaftlich-

kritisch und »modern« aus. Das Projekt war auch von den archivalischen Grundlagen her optimal unterstützt. Neben einer Vielzahl von Bruckner-Autographen stand ein umfangreiches Photogramm-Archiv zur Verfügung, in dem Ausarbeitungen von extern vorhandenen Autographen aufbewahrt waren.

Der erste veröffentlichte Band der Gesamtausgabe (AGA XV) war der *Missa solennis* b-Moll und dem *Requiem* d-Moll gewidmet; er erschien im Jahr 1930.



## Der Urtext im Spannungsfeld der Meinungen

Der rasche wirtschaftliche Zusammenbruch des Verlags Filser führte jedoch zu einer mehrjährigen Pause. Die geplante Herausgabe der *Neunten Sinfonie* verzögerte sich dadurch, allerdings standen ja die Dirigierpartitur und das Stimmenmaterial zur Verfügung, so dass eine denkwürdige Aufführung in München zustande kommen konnte: Am 2. April 1932 dirigierte Sigmund von Hausegger die Münchner Philharmoniker. Das Werk erklang zuerst in der vertrauten Bearbeitung von Ferdinand Löwe, daraufhin nach dem neu erstellten »Urtext«.

Mit dieser Aufführung wurde seitens des editorischen Unternehmens ein markantes Zeichen in der Öffentlichkeit gesetzt. Dass das neue Konzept mangels Erfahrungen mit originalen Lesarten und aufgrund eingeschliffener Aufführungstraditionen aber ebenso ein Risiko bedeutete, war allen Beteiligten von Anfang an klar. So wurden bereits 1930 offiziell zentrale Fragen an Künstlerpersönlichkeiten gerichtet. Sie betrafen in erster Linie die praktische Aufführbarkeit der neuen »Originalfassungen«, die aktuelle Relevanz der alten Editionen sowie Retuschenpraxis und Kommentare. Die Basis für die Bewertung war natürlich die aktuelle Neuausgabe der *Neunten Sinfonie* (WAB 109). Die zwispaltige Position zwischen wohlvertrauten Usancen und Neuorientierung illustriert Hauseggers Urteil sehr deutlich:

»Der Urtext ist zwar fast durchwegs praktisch aufführbar, steht aber an Spielbarkeit, orchestraler Zweckmäßigkeit und Klangwirkung vielfach weit hinter der gedruckten Ausgabe zurück. Den Aufführungen wird nach wie vor die Löwische Fassung zugrunde gelegt werden müssen. Nun fragt es sich, ob nicht bei gewissen, hauptsächlich dynamischen Einzelheiten auf den Urtext zurückgegangen werden sollte. Ein absolut objektives Kriterium hierfür gibt es nicht, sondern die Entscheidung wird immer mehr oder weniger individuell sein.« (Hausegger, Brief an Max Auer, 4.2.1930; Wien, ÖNB-MS, Fonds 31 Auer 318)

1934 konnte endlich, von Alfred Orel vorgelegt, die *Neunte* in der Gesamtausgabe erscheinen. Neben einer praktikablen Studienpartitur erschienen die »große« Dirigierpartitur sowie *Entwürfe und Skizzen*, ein erster Versuch, den Schaffensprozess bei Bruckner näher zu dokumentieren. (Aller-

dings passierte bei dieser wichtigen Edition der *Neunten* ein Missgeschick, da die relevanten Quellen nicht vollständig erfasst worden waren – so fehlten Skizzen in Berliner Bibliotheksbesitz.)

Die nächsten Bände galten der *Ersten Sinfonie* (WAB 101) in beiden Fassungen (»Linzer« und »Wiener«), der *Sechsten* und der *Fünften*. Anhand der Editionspraxis der *Ersten* lässt sich das editorische Leitbild sehr gut demonstrieren. Die Anordnung »Wiener« – »Linzer« Fassung dokumentiert, »daß die Alte Bruckner-Gesamtausgabe dem Grundsatz ›Letztfassung‹ huldigte. Man bevorzugte die ›endgültige‹ Gestalt eines Werkes, nicht die erste Fassung« (Nowak 1982/83, 38). Im Fall der *Ersten* hatte sich die »Wiener Fassung« in der Aufführungstradition seit ihrer Uraufführung im Jahr 1891 durchgesetzt; erst mehr als vierzig Jahre später wurde die »Linzer Fassung« als erste Niederschrift wiederentdeckt. Haas publizierte deshalb auch diese ältere Lesart, trotzdem aber blieb der jüngere »Haupttext« seine Referenzpartitur, was für die Rezeptionsgeschichte markante Konsequenzen hatte.

Natürlich gab es ebenso massive kritische Gegenstimmen, die sich besonders 1936 an der *Fünften Sinfonie* entzündeten, die ja bisher nur in der Bearbeitung Franz Schalks bekannt gewesen war (siehe Abbildung 14). Nach der Münchner Erstaufführung wurde das Werk am 13. März 1936 von den Wiener Symphonikern unter Oswald Kabasta in Wien aufgeführt. Das Konzert wurde vom Rundfunk übertragen. Bereits im Vorfeld versuchte die Witwe des Bearbeiters, Lili Schalk, die tiefgreifende Bearbeitung von 1896 zu verteidigen. Haas hingegen warf in einem Vortrag dem Bruckner-Kreis Verfälschungen vor, wenn er hierbei auch gutwillige Motive unterstellte. Zudem richtete sich Haas' Kritik an die zeitgenössische Bruckner-Rezeption in der Presse, was einigen Aufruhr verursachte, in den sich die Universal Edition als Hauptverlag der Bearbeitungen einmischte. Heinrich Damisch bezeichnete im März 1936 in einem Artikel in der *Österreichischen Wochenschau* Haas' Verfahren sogar als »herostratisch« (d. h. aus Ruhmsucht verbrecherisch).

Wie sehr das Publikum durch dieses weitere Dokument eines »neuen« Bruckner aufgerüttelt wurde, illustriert folgender Zeitschriftenauschnitt:

Probeseite aus der V. Symphonie, 4. Satz  
 16 Takte (im 2. Takte gelehrt)  
 Lebhaft (3/4)

Die schwarz gedruckten Noten geben die bisher bekannte Fassung wieder,  
 die roten dagegen zeigen die in Kürze erscheinende Originalfassung.

Abbildung 14: AGA [1935] (Wien, ÖAW, Arbeitsstelle Anton Bruckner, Archiv)

»Schalk [...] hat es vor allem auf Bruckners ungemischt reine Orchesterfarben abgesehen, die, wo dies nur immer angeht, durch Mixturen ersetzt werden. Koppelungen und Doppelungen der Stimmen, Verteilungen und Versetzungen, wo maninhört. Zudem eine kleinliche Furcht vor Dissonanzen, wenn etwa im dritten und fünften Takte des Schlußsatzes die ursprünglichen Viertel der Klarinette in Achtel verkürzt werden, damit im ersten Falle nicht b und a, im zweiten nicht d und e zusammen treffen. Überdies teilt der Bearbeiter die Stelle der Trompete zu. Indes, Schalk geht noch weiter. Selbst die Form hat er nicht unangetastet gelassen.« (Neue Zeitschrift für Musik, 1935, 1407 f.)

Besonders war es Max Morold, der die Entdeckung des angeblich »wahren« Bruckner kritisch hinterfragte. Einerseits hob er die vom Komponisten gebilligten Fremdeingriffe hervor – eine bis heute strittige Frage –, andererseits versuchte er Bruckners dynamisches Schaffenskonzept im Sinne einer künstlerischen Weiterentwicklung in die Debatte einzubringen. So plädierte Morold – die Leitlinie der Neuen Gesamtausgabe in Grundzügen vorwegnehmend – für eine Gleichstellung der Erstfassungen (»Urfassungen«) mit den »vom Meister selbst gewollten letzten Fassungen« (Morold 1936, 537). Aber auch er verstrickte sich in Missverständnisse, weil er Erstdrucke als Fassungen letzter Hand einschätzte. Neben ihm gab es noch weitere prominente Gegner der Gesamtausgabe, die noch lange Zeit hindurch die alten Partituren forcierten.

Mit der Herausgabe der *Zweiten Sinfonie* (1938) wagte Haas erstmalig das Experiment der »Misch-Fassung« als »Ideal-Fassung«. Dem lag die Idee zugrunde, unterschiedliche Werkstadien für die Praxis zu einem optimalen Ganzen zu vereinen. Zugleich war es der riskante Versuch, die Existenz alternativer Fassungen editorisch zu bewältigen und so – wenn auch fragmentierend – den »ersten Willen« des Komponisten miteinzubeziehen. Im Fall der *Zweiten* galt natürlich die Fassung 1877 als von »letzter Hand« geschrieben, aber Haas nahm dennoch viele Einzelheiten aus der ersten Fassung auf. So wurden beispielsweise Striche aufgemacht und die Schlüsse des Kopfsatzes und des langsamen Satzes aus der ersten Fassung übernommen. Haas wandte später dasselbe synthetische Verfahren – nur mit anderen Akzentsetzungen – bei der Edition der *Achten Sinfonie* (1939) nochmals an. Hier stellte sich aber das Editionsproblem aufgrund der Fremdeinflüsse weitaus komplexer dar,

so dass Haas gewissermaßen auf drei Ebenen zu revidieren hatte: Erstens hob er Striche auf, zweitens tilgte er »Mißverständnisse, ja Sinnlosigkeiten« und schließlich zog er noch Passagen der Erstfassung mit ein (Doebel 2001, 312 f.). Zu dieser Zeit war der Verlag bereits nach Leipzig umgezogen, wo schließlich 1945 kurz vor Kriegsende die gesamten Bestände durch einen Bombenangriff vernichtet wurden.

Die letzten beiden Bände der AGA waren der *Siebten Sinfonie* und der *f-Moll-Messe* (1944) gewidmet. Im Fall der Sinfonie verstrickte sich Haas jedoch in philologische Widersprüche, indem er dachte, externe, durch die Aufführungspraxis gewonnene Eintragungen rückgängig machen sowie die zahlreichen korrigierten (radierten bzw. überklebten) Passagen in die originale Textgestalt rückführen zu müssen. Diese Art einer Rekonstruktion des »Urtextes« führte aber dazu, dass sich Haas' Lesart im Vergleich mit dem Erstdruck von 1885 vom Autograph deutlich entfernte.

Das Ende des Zweiten Weltkrieges bedeutete auch das Ende der Alten Gesamtausgabe. Mit Ausnahme der *Dritten* lagen sämtliche von Bruckner gezählten Sinfonien ediert vor, darüber hinaus das *Requiem* d-Moll, die *Missa solennis* b-Moll, die *e-* und *f-Moll-Messen* sowie (als Vorabdruck) der *Marsch* und die *Drei Orchesterstücke*.

### Tradition und Innovation: Die Neue Gesamtausgabe (NGA)

1951 begann die Neue Gesamtausgabe unter der Leitung von Leopold Nowak mit der Ausgabe der *Fünften Sinfonie*. Ein persönlicher Traditionsbezug war allein schon dadurch gegeben, dass Nowak bereits Mitarbeiter an der bestehenden Gesamtausgabe (AGA) gewesen war. Der Neubeginn war somit eng mit dem alten Unternehmen verbunden, wenn auch deutliche Unterschiede in der editorischen Auffassung sichtbar sind. Im ersten Prospekt heißt es konkret dazu:

»Vorerst gelangen bereits erschienene Bände in einer zweiten sorgfältig revidierten Ausgabe zur Veröffentlichung, ihnen werden die übrigen folgen. Mit Benützung aller bisher gemachten Erfahrungen und Verwertung aller Richtigstellungen und Ergänzungen verfolgt die Ausgabe das einzig erstrebenswerte Ziel: Unbedingt zuverlässige Notentexte, Mitteilung aller erreichbaren Skizzen, Vorstufen, Abweichungen und Fassungen.«

Als editorisches Grundprinzip galt also weiterhin die »authentische« Lesart, aber die Publikation »aller erreichbaren Skizzen, Vorstufen, Abweichungen und Fassungen« eröffnete nun ein deutlich weiteres Spektrum. Grundsätzlich sollten alle Werkfassungen in absoluter Chronologie ohne jegliche Wertung zugänglich gemacht werden:

»Für eine Gesamtausgabe muß jedoch als oberstes Gesetz gelten, die Partituren so zu drucken, wie sie sich in den Eigenschriften darstellten. Ob sich aus ihnen eine »ideale« Fassung – wie man so meint, der »echte« Bruckner – »zurechtzimmern« läßt, das ist eine Frage, deren Beantwortung nicht im Rahmen der Bruckner-Gesamtausgabe liegt. Sie hat nur zu sorgen, daß aus den zu einem Werk vorhandenen Quellen der authentische Text erforscht und gedruckt wird. Sind von einem Werk zwei voneinander verschiedene Partituren von Bruckners eigener Hand erhalten geblieben, dann müssen eben beide als verschiedene » Fassungen« gedruckt werden.« (zitiert nach Nowak 1982/83, 40)

So liegt beispielsweise die *Dritte Sinfonie* im Rahmen der NGA in insgesamt vier Bänden vor, nämlich in ihren Fassungen von 1873, 1877 und 1889; zusätzlich erhielt das Adagio (»Adagio Nr. 2«) von 1876 eine eigenständige Ausgabe. Zudem lehnte Nowak Konstruktionen von »Mischfassungen« strikt ab.

Von Beginn an zeigten sich äußere und innere Struktur der Neuausgabe verändert: Projektiert wurden 22 Bände in blauen Umschlägen, wobei die Idee einer Integration der Lebensdokumente bestehen blieb. Die Bände I bis XI waren für die Sinfonien bestimmt, gefolgt von frühen Orchesterwerken (XII), Kammermusik (XIII), Kirchenmusik (XIV–XXI) sowie Kantaten und Chorwerken (XXII).

Zu Beginn des Unternehmens standen revidierte Reprints von bereits existierenden Partituren im Zentrum, allerdings erzwangen grundsätzliche philologische Überlegungen und Erkenntnisse – nicht zuletzt zu Bruckners Schaffensprozess und Revisionspraktiken – auch tiefgreifende Korrekturen. Beispiele sind die Neuausgaben der *Siebten* und *Achten Sinfonie*. Aber auch neue Probleme tauchten auf: Für die *Zweite Sinfonie* (1965) wurde keine vollständige Neuedition der beiden Fassungen vorgelegt, damit erwies sich die Partitur natürlich eindeutig als traditionsbelastet. Aus stichtechnischen Gründen wurde manches beibehalten (so die »vi-de«-Passagen am Schluss des ersten Satzes, des Andante und des Finale), und dadurch der alte

Mischcharakter nicht ganz aufgegeben. Erst 2005 erschien die Fassung 1872 in einer eigenen Ausgabe.

Die »Revisionsberichte« wurden für die Neue Gesamtausgabe erstmalig als eigenständige Bände angelegt. Grundlage sollten zwar die alten Berichte von Haas sein, allerdings durch notwendige Korrekturen und Ergänzungen erweitert. Neben der für das Studium besseren Verwendbarkeit wurde damit eine zeitliche Unabhängigkeit von den Partiturausgaben gewährleistet, was aber einen gewichtigen Nachteil brachte: Der an sich in der Praxis berechtigte Vorrang der Notenbände führte bald zur Vernachlässigung der Revisionsberichte, die zeitlich bedeutend später – auch zum Teil von ganz anderen Forschern – erstellt werden mussten. So erschien beispielsweise der von Paul Hawkshaw erstellte Revisionsbericht zur *f-Moll-Messe* (1960) erst 44 Jahre nach deren Publikation, jener zur *Achten Sinfonie* (Ausgaben 1955 bzw. 1972) ist derzeit noch in Arbeit. Wichtig für die öffentliche Verbreitung der neuen Partituren war ein Vertragsabschluss mit der Edition Eulenburg, die eine Lizenz Ausgabe in der Reihe ihrer Studienpartituren eröffnete.

Die Neue Gesamtausgabe schritt rasch voran: Im ersten Jahrzehnt (seit 1951) erschien rund ein Dutzend Bände. Neben der notwendigen Revision der bereits vorliegenden Bände konnte eine Reihe neuer Werke bzw. Fassungen der musikalischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. So erfolgte 1963 die Herausgabe des *Streichquintetts* (WAB 112) mit dem *Intermezzo* (WAB 113), im Jahr darauf wurde der *Psalm 150* (WAB 38) von Franz Grasberger vorgelegt, 1968 erschien die annullierte *d-Moll-Sinfonie* (WAB 100), 1973 die *Studiensinfonie* f-Moll (WAB 99) erstmals in kompletter Gestalt. Daneben erschlossen Zusatzbände bislang unbekannte Werkstadien: Als Beispiel sei die von Wolfgang Grandjean erarbeitete Publikation zur *Ersten Sinfonie* mit dem Adagio in seiner ursprünglichen Fassung und der älteren Komposition des Scherzo genannt (1995).

Zur fragmentarischen *Neunten Sinfonie* wurde eine umfangreiche, ausführlich kommentierte mehrbändige Dokumentation vorgelegt, die sowohl das komplette autographe Material (auch für die ersten drei Sätze) als auch praxisorientiert eine spielbare Rekonstruktion des Finale enthält (John

A. Phillips, Benjamin-Gunnar Cohrs). Damit ergaben sich neue, essenzielle Einblicke in Bruckners Werkstatt.

Nachgereichte Revisionsberichte gingen zuweilen über die normal gewohnten Umfänge hinaus, indem sie zu den üblichen philologischen Nachweisen detailliert neue Erkenntnisse zum Schaffensprozess, aber ebenso zur Problematik der Editions-geschichte insgesamt brachten (z. B. der von Thomas Röder erarbeitete Bericht zur *Dritten Sinfonie* oder der zur *f-Moll-Messe*, in deren Neuausgabe konsequenterweise die Fassungen 1883 und 1893 veröffentlicht wurden).

In jüngerer Zeit kamen weitere Forschungsergebnisse hinzu, die entsprechende philologische Entscheidungen verlangten. So wurde im Fall der *Vierten Sinfonie* die Ausgabe des Erstdruckes in die Gesamtausgabe aufgenommen, da diesem aufgrund gravierender autographischer Revisionen, die Benjamin Korstvedt eingehend analysiert hat, doch der Rang einer Primärquelle zugesprochen wurde. Mit der Vorlage sämtlicher Briefe (NGA XXIV in zwei Teilbänden) durch Andrea Harrandt (und Otto Schneider †) wurde auch die von Beginn an festgelegte Aufgabe einer Publikation von Lebensdokumenten erfüllt.

Gegenwärtig ist die Arbeit an der NGA nahezu abgeschlossen. Mit der Gleichberechtigung aller

vorliegenden Fassungen und der Ablehnung von »Mischfassungen« wurde für Wissenschaft und Konzertpraxis eine breit angelegte Dokumentation geschaffen, die zugleich Möglichkeiten und – in der spezifischen Arbeitsweise begründete – Grenzen bei der Rekonstruktion von »Urtexten« Bruckners aufzeigt. Wie mit noch immer existenten fassungsspezifischen Widersprüchen und philologischen Detailproblemen umgegangen werden soll, wird sich in der Zukunft zeigen.

Während heute weiterhin von einzelnen Dirigenten die Haas-Ausgaben verwendet und vor ideologisch motiviertem Hintergrund zuweilen alte Bearbeitungen neuerlich favorisiert werden, ist die internationale Aktualität und Bedeutung der NGA unbestritten: Pro Jahr sind international an die 400 Leihvorgänge zu verzeichnen. Auch Versuche, mit Berufung auf Haas eine Art »schöpferische Musikwissenschaft« zu etablieren und »Idealfassungen« für ein Publikum in Ländern ohne Bruckner-Tradition zu konstruieren (so Paul-Gilbert Langevin in Frankreich oder Harry Halbreich in Belgien), haben sich nicht durchsetzen können. Die Publikation alternativer »Urtexte« mit Blick auf Bruckners »works in progress« und seine erstaunlich moderne Schaffensdynamik hat die ursprünglichen Intentionen des Komponisten grundsätzlich erfasst.

## Literatur

- Antonicek, Theophil: Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle (= Anton Bruckner. Dokumente & Studien 1). Graz 1979.
- Auer, Max: Festgruß. In: Bruckner-Blätter 9 (1937) H. 1/2, 1.
- Bachrich, Siegmund: Aus verklungenen Zeiten. Erinnerungen eines alten Musikers. Wien 1914.
- Bekker, Paul: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Berlin 1918.
- Bloch, Ernst: Geist der Utopie. Berlin 1923.
- Brüstle, Christa: Anton Bruckner und die Nachwelt. Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1998.
- Decsey, Ernst: Bruckner. Versuch eines Lebens. Berlin 1921.
- Dehnert, Max: Anton Bruckner. Versuch einer Deutung. Leipzig 1958.
- Doebel, Wolfgang: Bruckners Sinfonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas (= Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation 24). Tutzing 2001.
- Fuchs, Ingrid: »Künstlerische Väter« und »Vormünder«. Bruckner und die zeitgenössischen Dirigenten seiner Symphonien. In: Renate Grasberger (Hrsg.): Bruckner-Freunde, Bruckner-Kenner (= Bruckner-Symposium 1994). Linz 1997, 65–85.
- Genß, Hermann: Philharmonisches Konzert in Hamburg. In: Leipziger Neue Zeitschrift für Musik, 1886, 387 ff.
- Gilliam, Bryan: The Annexation of Anton Bruckner. Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation. In: The Musical Quarterly 78 (1994), 584–609.
- Göhler, Georg: Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1 (1918/19), 293–295.
- Gräner, Georg: Bruckner und der Geist des »Jonny«. In: Allgemeine Musikzeitung 54 (1927), 1216.

- Gräßlinger, Franz: Anton Bruckner als Landschaftler. In: *Neue Musik-Zeitung* 42 (1921), 391 f.
- Grasberger, Franz: Symphonische Tradition. Eine österreichische Linie von Haydn bis Schmidt. In: *Musikblätter der Wiener Philharmoniker* 22 (1967/68), 112–116.
- : Neue Aspekte des Bruckner-Bildes. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 29 (1974), 426–430.
- Haas, Robert: Anton Bruckner (= Die großen Meister der Musik). Potsdam 1934 (Repr. Laaber 1980).
- : Ein Zeugnis zu der Textfrage um Bruckner. In: *Der Auftakt* 16 (1936), 149 f.
- Halm, August: Die Symphonie Anton Bruckners. München 1913 (1923).
- Hansen, Mathias: Anton Bruckner. Leipzig 1987.
- Harrandt, Andrea: Die Bruckner-Klavieraufführungen im Wiener Akademischen Wagner-Verein. In: *Bruckner-Jahrbuch* 1994/95/96, 223–234.
- Harten, Uwe: Art. »Finanzen«. In: *Bruckner-Handbuch* 1996, 154 f.
- Hilscher, Elisabeth Th.: Art. »Erstdrucke«. In: *Bruckner-Handbuch* 1996, 147 f.
- Hruby, Carl: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner. Wien 1901.
- Kantner, Leopold: Die Frömmigkeit Anton Bruckners. In: Franz Grasberger (Hrsg.): *Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 2). Graz 1980, 229–275.
- Knab, Armin: Die thematische Entwicklung in Anton Bruckners fünfter Symphonie. Wien 1922.
- Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 2. Berlin 1961.
- Korstvedt, Benjamin Marcus: »Return to the Pure Sources: the Ideology and Text-critical Legacy of the First Bruckner Gesamtausgabe. In: Timothy L. Jackson/Paul Hawkshaw (Hrsg.): *Bruckner Studies*. Cambridge 1997, 91–109.
- : The Critics and the Quintet: A Study in Musical Representation. In: Renate Grasberger/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven* (= Wiener Bruckner-Studien 1). Wien 2009, 145–166.
- Kreci, Hanns: Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942–1945) (= Anton Bruckner. Dokumente & Studien 5). Graz 1986.
- Kurth, Ernst: *Bruckner*. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- Mayer, Johannes-Leopold: Die Zwielfichtigkeit des Erfolgs. Anton Bruckners »Helgoland« im historischen Umfeld des Wiener Männerchorwesens. In: *Bruckner-Jahrbuch* 1980, 21–26.
- Moißl, Rudolf: Die Gottes-Symphonie. In: *Musica Divina* 12 (1924), 94.
- Morold, Max: Der »wahre« Bruckner? In: *Zeitschrift für Musik* 103 (1936), 533–537.
- Notley, Margaret: Bruckner and Viennese Wagnerism. In: Timothy L. Jackson/Paul Hawkshaw (Hrsg.): *Bruckner Studies*. Cambridge 1997, 54–71.
- Nowak, Leopold: Die Bruckner-Gesamtausgabe. Ihre Geschichte und Schicksale. In: *Bruckner-Jahrbuch* 1982/83, 33–67.
- Orel, Alfred: Bruckner-Ausgaben. (Eine Erwiderung). In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), 422–424.
- Partsch, Erich Wolfgang: Anton Bruckner als Bühnenheld. Zur Popular-Rezeption Bruckners in Léon-Decseys Theaterstück »Der Musikant Gottes«. In: *IBG-Mitteilungsblatt* 31 (Dezember 1988), 9–17.
- : Der »Musikant Gottes« – Zur Analyse eines Stereotyps. In: Renate Grasberger/Erich Wolfgang Partsch/Uwe Harten: *Bruckner – skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8). Wien 1991/1996, 235–255.
- : Künstlertypus und Brucknerbild. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner-Rezeption* (= Bruckner-Symposium 1991). Linz 1994, 21–25.
- : Schubert, Bruckner, Mahler und die Frage nach einer »österreichischen Linie« in der Symphonik. In: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 31 (März 1994), 3–16.
- : Zur Problematik von Künstlerbildern am Beispiel Schuberts und Bruckners. In: Uwe Harten/Elisabeth Maier/Andrea Harrandt/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Künstler-Bilder* (= Bruckner-Symposium 1998). Linz 2000, 93–100.
- : Großer Oberösterreicher, deutscher Tonheros und Musikant Gottes: Die unterschiedlichen Rollen des Komponisten Anton Bruckner im Rahmen österreichischer Festkultur. In: Björn R. Tammen/Werner Telesko (Hrsg.): *zitieren, gedenken, erinnern. Beiträge aus dem Zentrum Kulturforschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*. Wien 2010, 97–108.
- Penderecki, Krzysztof: *Labirynt czasu*. Warszawa 1997.
- Reitterer, Hubert: Art. »Mäzene«. In: *Bruckner-Handbuch* 1996, 276 f.
- Round Table: »Bruckner und die österreichische Presse«. In: Renate Grasberger/Andrea Harrandt/Uwe Harten/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner-Rezeption* (= Bruckner-Symposium 1991). Linz 1994, 81–104.
- Redlich, Hans Ferdinand: *Gustav Mahler. Eine Erkenntnis*. Nürnberg 1919.
- Roch, Eckhart: »Halb Genie, halb Trottel«. Bruckner-Rezeption im Spannungsfeld ästhetischer Projektionen. In: Renate Grasberger/Elisabeth Maier/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven* (= Wiener Bruckner-Studien 1). Wien 2009, 281–299.
- Scheder, Franz: Bruckner und Fürst Liechtenstein. In: *Bruckner-Jahrbuch* 1997–2000, 253–278.
- Tikhonov, Stanislav: Art. »Rezeption/Russland bzw. UdSSR«. In: *Bruckner-Handbuch* 1996, 361 f.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger [1797]. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Dichtung – Schriften – Briefe. Hrsg. von Gerda Heinrich. Darmstadt 1984, 228–247

Wagner, Manfred: Gefahr der Anekdote. In: Franz

Grasberger (Hrsg.): Bruckner-Symposion im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1977 (= Bruckner-Symposion 1977). Linz 1978, 27–33

–: Art. »Interpretation«. In: Bruckner-Handbuch 1996, 219 ff.

---

# ANHANG



# Werkverzeichnis

zusammengestellt von Dominique Ehrenbaum

## A. Instrumentalwerke

### 1. Sinfonien

Sinfonie f-Moll (»Studiensinfonie«); **WAB 99**; 7. Januar bis 26. Mai 1863; EA 2. Satz 30. Okt. 1913 Wien, 1., 2. und 4. Satz 18. März 1923 Klosterneuburg, Philharmonie, 3. Satz 12. Okt. 1924 Klosterneuburg; Erstdruck nur 2. Satz 1913 (Wien, Universal Edition); NGA X.

Erste Sinfonie c-Moll; **WAB 101**; 1. Fassung (»Linzer«) Jan. 1865 bis 14. Apr. 1866, 2. Fassung (»Wiener«) 12. März 1890 bis 18. Apr. 1891; Widmung (2. Fassung) an die Universität Wien (»UNIVERSITÄT VINDOBONENSIS / PRIMAM SUAM SYMPHONIAM / D.D. / VENERABUNDUS / ANTONIUS BRUCKNER / DOCTOR HONORARIUS«); EA 1. Fassung 9. Mai 1868 Linz, Redoutensaal, 2. Fassung 13. Dez. 1891 Wien, Musikvereinsaal; Erstdruck 2. Fassung 1893 (Wien, Doblinger); NGA I/1 (1. Fassung), NGA I/2 (2. Fassung).

Sinfonie d-Moll (»Annullierte«); **WAB 100**; 24. Jan. bis 12. Sept. 1869; EA 3. und 4. Satz 17. Mai 1924 Klosterneuburg, Philharmonie, alle Sätze 12. Okt. 1924 Klosterneuburg; Erstdruck 1924 (Wien, Universal Edition); NGA XI.

Zweite Sinfonie c-Moll; **WAB 102**; 1. Fassung 1871 bis 11. Sept. 1872, 2. Fassung 1873, 1876 und 1877, Druckfassung 1892; EA 1. Fassung 26. Okt. 1873 Wien zur Schlussfeier der Weltausstellung, Wiener Philharmoniker, Umarbeitung von 1876 20. Febr. 1876 Wien, Musikvereinsaal, Druckfassung 25. Nov. 1894 Wien; Erstdruck Druckfassung 1892 (Wien, Doblinger); NGA II/1 (1. Fassung), NGA II/2 (2. Fassung).

Dritte Sinfonie d-Moll; **WAB 103**; 1. Fassung 1872–73, 2. Fassung 1874, 1876–1878, 3. Fassung 1888–1889; Widmung an Richard Wagner (»Sr. Hochwohlgebornen / Herrn Herrn / Richard Wagner, / dem unerreichbaren, / weltberühmten und erhabenen Meister / der Dicht- und Tonkunst, / in tiefster Ehrfurcht gewidmet«); EA 2. Fassung, vermutlich stark gekürzt, 16. Dez. 1877 Wien, Musikvereinsaal, 3. Fassung 21. Dez. 1890 ebda., 1. Fassung 1. Dez. 1946 Dresden-Bühlau; Erstdruck 2. Fassung 1879 (Wien, Rättig), 3. Fassung 1890 (Wien, Rättig); NGA III/1 (1. Fassung),

Supplementband zu NGA III/1 (Adagio 1876), NGA III/2 (2. Fassung), NGA III/3 (3. Fassung).

Vierte Sinfonie Es-Dur; **WAB 104**; 1. Fassung 1874, 2. Fassung 1878–1880 (3. Fassung des Finales), 3. Fassung 1881, 1886, 1887–1888 (Uminstrumentierungen von Ferdinand Löwe, 4. Fassung des Finales); Widmung an Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst (»Sr. Durchlaucht, dem Prinzen Constantin Fürsten zu Hohenlohe-Schillingsfürst in tiefster Ehrerbietung gewidmet«); EA 2. Fassung 20. Febr. 1881 Wien, Musikvereinsaal, 3. Fassung 22. Jan. 1888 ebda., nur Scherzo 1. Fassung 12. Dez. 1909 Linz, 1. Fassung alle Sätze 20. Sept. 1975 Linz, Brucknerhaus; Erstdruck 3. Fassung 1889/90 (Wien, Gutmann); NGA IV/1 (1. Fassung), NGA IV/2 (2. Fassung), Supplementband zu NGA IV/2 (Finale 1878).

Fünfte Sinfonie B-Dur; **WAB 105**; 14. Febr. 1875 bis 16. Mai 1876, Umarbeitung 1877 bis 4. Jan. 1878; weitere Änderungen 1878–1887; Widmung an Carl Anton Franz von Stremayr (»Seiner Excellenz, dem Herrn Minister Carl v. Stremayr, k.k. Minister für Cultus und Unterricht, Ritter der eisernen Krone I. Cl. U. des russ. St. Anna Ordens I. Cl. Geh. R. J. Dr. etc etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet«); EA Fassung für zwei Klaviere von Josef Schalk 20. Apr. 1887 Wien, Bösendorfersaal, Bearbeitung von Franz Schalk 9. Apr. 1894 Graz, Theater am Stadtpark, 23. Okt. 1935 München, Münchner Philharmoniker; Erstdruck Bearbeitung von Franz Schalk 1896 (Wien, Doblinger); NGA V.

Sechste Sinfonie A-Dur; **WAB 106**; Aug./Sept. 1879 bis 3. Sept. 1881; Widmung an Anton Ölzelt Ritter von Newin (»Sr. Hochwohlgebornen / P. T. Herrn / Anton / Ritter von Ölzelt / von Newin«); EA Mittelsätze 11. Febr. 1883 Wien, Musikvereinsaal, gekürzt 26. Febr. 1899 ebda., ungekürzt 14. März 1901 Stuttgart, Hofkapelle; Erstdruck 1899 (Wien, Doblinger); NGA VI.

Siebte Sinfonie E-Dur; **WAB 107**; 23. Sept. 1881 bis 3. Sept. 1883; Widmung an König Ludwig II. von Bayern (»Seiner Majestät, dem Könige Ludwig II. von Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet«); EA Fassung für 2 Klaviere 1. und 3. Satz 10. Febr. 1883 Wien, Bösendorfersaal, Fassung für 2 Klaviere alle Sätze 27.

Febr. 1884 ebda., Orchesterfassung 30. Dez. 1884 Leipzig, Neues Theater, EA Wien 21. März 1886; Erstdruck 1885 (Wien, Gutmann); NGA VII.

Achte Sinfonie c-Moll; **WAB 108**; 1. Fassung vermutlich Juni/Juli 1884 bis 9./10. August 1887, 2. Fassung Mitte Okt. 1887 bis 10. März 1890; Widmung an Kaiser Franz Joseph I. (»Sr. K.u.K. Apostolischen Majestät Franz Josef I. Kaiser von Österreich und Apostolischer König von Ungarn etc. etc. in tiefster Ehrfurcht«); EA 2. Fassung 18. Dez. 1892 Wien, Musikvereinssaal, 1. Fassung 1. Satz 2. Mai 1954 München, 1. Fassung gesamt 2. Sept. 1973 London; Erstdruck Bearbeitung von Josef Schalk 1892 (Berlin, Schlesinger); NGA VIII/1 (1. Fassung), NGA VIII/2 (2. Fassung).

Neunte Sinfonie, d-Moll (unvollendet); **WAB 109 und 143 (Skizzen zum Finale)**; 1. bis 3. Satz 21. September 1887 (erste Skizze zum 1. Satz; Wiederaufnahme der Arbeit 18. Febr. 1891) bis 30. Nov. 1894, 4. Satz (unvollendet) 24. Mai 1895 bis zum Tod; EA 1. bis 3. Satz Bearbeitung Ferdinand Löwe 11. Febr. 1903 Wien, Musikvereinssaal, 1. bis 3. Satz Originalfassung 2. Apr. 1932 München, Philharmonie, Klavierfassung Finalsatzfragment 1934 München, Orchesterfassung Finalsatzfragment in der Bearbeitung von Fritz Oeser 12. Okt. 1942 Leipzig; Erstdruck Bearbeitung Ferdinand Löwe 1903 (Wien, Doblinger); NGA IX (1. bis 3. Satz), Supplementband zu NGA IX (Rekonstruktion der Autograph-Partitur des Finale nach den erhaltenen Quellen), weiterer Supplementband zu NGA IX (Faksimile-Ausgabe des unvollendeten Finale), dritter Supplementband zu NGA IX (Entwürfe zum 2. Satz).

## 2. Andere Orchesterwerke

Marsch d-Moll; **WAB 96**; 1862, vollendet 12. Okt.; EA 12. Okt. 1924 Klosterneuburg, Philharmonie; Erstdruck Klavierauszug 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XII/4.

Drei Orchesterstücke Es-Dur, e-Moll, F-Dur; **WAB 97**; Mitte Okt. bis 16. Nov. 1862; EA 12. Okt. 1924 Klosterneuburg, Philharmonie; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XII/4, S. 11 ff., 19 ff., 27 ff.

Ouvertüre g-Moll; **WAB 98**; 18. Nov. 1862 bis 4. Jan. 1863, Überarbeitung 6. Jan. bis 22. Jan. 1863; EA 8. Sept. 1921 Klosterneuburg, Philharmonie; Erstdruck 1921 (Wien, Universal Edition); NGA XII/5.

## 3. Musik für Bläser

Aequale c-Moll; **WAB 114**; 3 Posaunen; Ende Jan. 1847; EA 1847 St. Florian (?); Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 52.

Aequale c-Moll; **WAB 149**; 3 Posaunen; Ende Jan. 1847; EA 1847 St. Florian (?); NGA XXI, S. 53.

Marsch Es-Dur; **WAB 116**; Militärmusik; 12. Aug. 1865 vollendet; EA vermutlich 1865 Linz; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XII/8.

## 4. Kammermusik

Scherzo g-Moll (für Streichquartett); **WAB deest**; Frühjahr 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 70 ff.

Streichquartett c-Moll; **WAB 111**; vollendet 7. Aug. 1862; EA 15. Febr. 1951 Berlin, RIAS; NGA XIII/1.

Rondo c-Moll (für Streichquartett); **WAB deest**; vollendet 15. Aug. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 197 ff.; NGA XII/1.

Abendklänge, Charakterstück e-Moll (für Violine und Klavier); **WAB 110**; 7. Juni 1866; 1. Niederschrift Widmung an »P. T. Herrn Vater«, Reinschrift Widmung an Hugo von Grienberger; Erstdruck 1922 (Göll.-A. 1); NGA XII/7.

Streichquintett F-Dur; **WAB 112**; Dez. 1878 bis 12. Juli 1879; Widmung an Herzog Maximilian Emanuel in Bayern (»Sr. Königl. Hoheit dem Herzoge / Max Emanuel in Bayern / in tiefster Ehrfurcht / gewidmet«); EA (ohne Finale) 17. Nov. 1881 Wien, Bösendorfersaal, komplett 5. Apr. 1884 ebda.; Erstdruck 1884 (Leipzig, Gutmann); NGA XIII/2, S. 1 ff.

Intermezzo d-Moll (für Streichquintett); **WAB 113**; vollendet 21. Dez. 1879; EA 23. Jan. 1904 Wien, Wiener Akademischer Wagner-Verein; Erstdruck 1913 (Wien, Universal Edition); NGA XIII/2, S. 70 ff.

## 5. Klavierstücke und Orgelwerke

Nachspiel d-Moll (für Orgel); **WAB 126**; um 1846 oder später; Widmung an Ignaz Trautmüller; Erstdruck 1927 (Augsburg/Wien, Anton Böhm & Sohn); NGA XII/6, S. 1 ff. – Die Exposition des Fugato benutzt eine Versette von Gottlieb Muffat, der Rest ist von Bruckner selbst.

Andante (Vorspiel) d-Moll (für Orgel); **WAB 130**; um 1846; Widmung an Ignaz Trautmüller; Erstdruck 1927 (Augsburg/Wien, Anton Böhm & Sohn); NGA XII/6, S. 4.

Vorspiel und Fuge c-Moll (für Orgel); **WAB 131**; 1847, Fuge 15. Jan. 1847; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XII/6, S. 5 ff.

Lancier-Quadrille C-Dur; **WAB 120**; um 1850; Widmung an Aloisia Bogner; NGA XII/2, S. 1 ff.

Steiermärker G-Dur; **WAB 122**; um 1850; Widmung an Aloisia Bogner; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XII/2, S. 11.

Quadrille für Klavier zu vier Händen, sechs Sätze A-Dur, D-Dur, A-Dur, F-Dur, d-Moll, E-Dur; **WAB 121**; um 1854; Widmung an Georg Ruckenstein, Stiftsrichter von St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XII/3, S. 8 ff.

Drei kleine Stücke für Klavier zu vier Händen, G-Dur, G-Dur, F-Dur; **WAB 124**; Nr. 1 1853, Nr. 2 1854, Nr. 3 1855; Widmung an Marie und Josef Marböck; Erstdruck 1925 (Wien, Universal Edition); NGA XII/3, S. 4 ff.

Klavierstück Es-Dur; **WAB 119**; um 1856; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XII/2, S. 12.

Fuge d-Moll (für Orgel); **WAB 125**; 6. und 7. Nov. 1861; Widmung an Pfarrer Ferdinand Kerschbaum; EA 27. Juli 1862 Linz, Stadtpfarrkirche; Erstdruck 1911 (Franz

- Gräflinger: Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. München 1911, Notenbeilage nach S. 87); NGA XII/6, S. 9 ff.
- Walzer Es-Dur; **WAB deest**; 1. Jan. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 25.
- Walzer C-Dur; **WAB deest**; 2. Jan. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 26.
- Mazurca a-Moll; **WAB deest**; zwischen 2. und 6. Jan. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 29.
- Menuett C-Dur; **WAB deest**; zwischen 2. und 6. Jan. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 30.
- Polka C-Dur; **WAB deest**; zwischen 2. und 6. Jan. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 27.
- Menuett mit Trio G-Dur; **WAB deest**; kurz nach dem 6. Jan. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 35.
- Andante Es-Dur; **WAB deest**; Frühjahr 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 49.
- Andante d-Moll; **WAB deest**; Frühjahr 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 50 f.
- Chromatische Etüde F-Dur; **WAB deest**; Frühjahr 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 79 f.
- Etüde G-Dur; **WAB deest**; Frühjahr 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 77 f.
- Marsch d-Moll; **WAB deest**; Frühjahr 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 37.
- Thema und Variationen G-Dur; **WAB deest**; Frühjahr 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 87 ff.
- Sonate g-Moll (Entwurf 1. Satz); **WAB deest**; 29. Juni 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 157 ff.; NGA XII/2, S. 25 ff.
- Vier Fantasien d-Moll, c-Moll, c-Moll, d-Moll; **WAB deest**; beendet 25. Aug. 1862; Kitzler-Studienbuch, S. 213 ff.
- Stille Betrachtung an einem Herbstabende fis-Moll (ursprünglich lt. früher Skizze: Herbstseufzer); **WAB 123**; 10. Okt. 1863; Widmung an Emma Thanner; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XII/2, S. 13 f.
- Erinnerung, Charakterstück As-Dur; **WAB 117**; vermutlich um 1868; Widmung an Alexandrine Soyka; Erstdruck 1900 (Wien, Doblinger); NGA XII/2, S. 21 ff.
- Fantasie G-Dur; **WAB 118**; vollendet 10. Sept. 1868; Widmung an Alexandrine Soyka; Erstdruck 1921 (Zürich, Musikhaus Hüni); NGA XII/2, S. 15 ff.
- Präludium (»Perger Präludium«) C-Dur; **WAB 129**; Skizze vor 20. Aug. 1884, überarbeitet 20. Aug. 1884; Widmung an Josef Diernhofer; EA 21. Aug. 1884 Kremsmünster, Stiftskirche; Erstdruck 1926 (Wien, Universal Edition); NGA XII/6, S. 16 ff.

## B. Vokalmusik

### 1. Geistliche Vokalmusik

#### a. Messen, Requiem

- Messe C-Dur (»Windhaager Messe«); **WAB 25**; »Alto concerto«, 2 Hörner, Orgel; um 1842; Widmung an Anna Maria Jobst, Solosängerin des Kirchenchores; Erstdruck 1922 (Göll.-A. 1); NGA XXI, S. 4 ff.

- Messe ohne Kyrie und Gloria für den Gründonnerstag F-Dur (»Christus factus est«, I); **WAB 9**; 4st. gemischter Chor; 1844; Erstdruck 1922 (Göll.-A. 1); NGA XXI, S. 17 ff.

- Messe ohne Gloria d-Moll (»Kronstorfer Messe«); **WAB 146**; 4st. gemischter Chor a cappella; vermutlich Anfang 1844; EA 1. Dez. 1974 St. Florian; NGA XXI, S. 167 ff.

- Requiem d-Moll; **WAB 39**; Soli, 4st. gemischter Chor, 1 Horn, 3 Posaunen, Streicher, Orgel; 1848/49, vollendet 14. März 1849, Überarbeitung 1892; auf den Tod Franz Sailers; Widmung an Musikdirektor Franz Bayer (regens chori) in Steyr (2. Manuskript); EA 1849 St. Florian; Erstdruck 1930 (AGA XV); NGA XIV.

- Missa solemnis b-Moll; **WAB 29**; Soli, 4st. gemischter Chor, Orchester, Orgel; Apr./Mai bis 8. Aug. 1854; Widmung an Friedrich Theophil Mayr (»Zur hochfeierlichen Infulierung des Hochwürdigsten Herrn Prälaten Friedrich I« / »Seiner Hochwürden und Gnaden dem Hochwohlgebornen, Hochgelehrten Herrn Friedrich Theophilus Mayr, Probste des regulierten Chorherrnstiftes St. Florian, lateranenschen Abte, Seiner k.k. apostolischen Majestät Rath und Oberst-Erbland-Hofcaplan, Mitglied des löblichen Prälatenstandes in Oesterreich ob der Enns etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet«); EA 14. Sept. 1854 St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XV.

- Messe d-Moll; **WAB 26**; Soli, 4st. gemischter Chor, Orchester, Orgel; Mai/Juni 1864 bis 29. Sept. 1864, »verbessert« Sommer 1876, »neu verbessert« 1881/82; EA 20. Nov. 1864 Linz, Alter Dom; Erstdruck 1892 (Innsbruck, Johann Gross); NGA XVI.

- Messe e-Moll; **WAB 27**; 8st. gemischter Chor, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen; 1. Fassung Aug. 1866 bis 25. Nov. 1866, 2. Fassung 1876, 1882, 1885 sowie »vor der Drucklegung« 1896; Widmung an Bischof Franz Josef Rudigier (»Seiner Bischöflichen Gnaden dem Hochwürdigsten, Hoch- und Wohlgebornen Herrn Herrn Franz Josef Rudigier, Seiner päpstlichen Heiligkeit Hausprälaten und Thronassistenten, römischen Patrizier, Commandeur des kais. österr. Leopold-Ordens, ständigen Mitglieder des oberösterreich. Landtages, k. k. Hofkaplan etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet«); EA 1. Fassung 29. Sept. 1869 Linz, Neuer Domplatz, 2. Fassung 4. Okt. 1885 Linz, Alter Dom; Erstdruck 2. Fassung mit kleinen Korrekturen 1896 (Wien, Doblinger); NGA XVII/1 (1. Fassung), NGA XVII/2 (2. Fassung).

- Messe f-Moll; **WAB 28**; Soli, 4st. gemischter Chor, Orchester, Orgel; 1. Fassung 14. Sept. 1867 bis 9. Sept. 1868, Überarbeitungen 1876, 1877, 1881 und zwischen 1890 und 1893; Widmung an Anton Ritter Imhof von Geißlinghof (Kanzleidirektor des Obersthofmeisteramtes); EA 16. Juni 1872 Wien, St. Augustin, Wiener Philharmoniker; Erstdruck 1894 (Wien, Doblinger); NGA XVIII.

**b. Andere geistliche Vokalwerke**

- »Pange lingua«, Hymnus C-Dur; **WAB 31**; 4st. gemischter Chor a cappella; 1. Fassung 1835 oder 1836, 2. Fassung 19. Apr. 1891; Erstdruck 1. Fassung 1928 (Göll.-A. 2/1), 2. Fassung 1927 (Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg 1927, S. 184), 1. Fassung 1928 (Göll.-A. 2/1); NGA XXI, S. 3.
- »Tantum ergo«, Hymnus D-Dur; **WAB 32**; 4st. gemischter Chor a cappella; 1843; EA St. Florian?; Erstdruck 1914 (Wien, Universal Edition); NGA XXI, S. 32 ff.
- »Asperges« F-Dur; **WAB 4**; 4st. gemischter Chor a cappella, Orgel; wahrscheinlich um 1843/44; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXI, S. 16.
- Zwei »Asperges« aeolisch, F-Dur; **WAB 3,1 und 3,2**; 4st. gemischter Chor, Orgel; 1843 bis 1845; EA vermutlich zur Entstehungszeit in Kronstorf; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 24 ff., S. 29 ff.
- »Libera me«, Responsorium F-Dur; **WAB 21**; 4st. gemischter Chor, Orgel; zwischen 1843 und 1845; EA vermutlich zur Entstehungszeit in Kronstorf; Erstdruck 1922 (Göll.-A. 1); NGA XXI, S. 12 ff.
- »Tantum ergo«, Hymnus A-Dur; **WAB 43**; 4st. gemischter Chor, Orgel; 1844 oder 1845; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 34 ff.
- Vier »Tantum ergo«, Hymnen B-Dur, As-Dur, Es-Dur, C-Dur; **WAB 41,1 bis 41,4**; 4st. gemischter Chor, Orgel ad libitum; 1. Fassung 1846, 2. Fassung 1888; EA St. Florian?; Erstdruck 1893 (Innsbruck, Johann Gross); NGA XXI, S. 41 ff. (1. Fassung), S. 150 ff. (2. Fassung).
- »Tantum ergo«, Hymnus D-Dur; **WAB 42**; 5st. gemischter Chor (SSATB), Orgel; 1. Fassung 1846, 2. Fassung 1888; EA St. Florian?; Erstdruck 1893 (Innsbruck, Johann Gross); NGA XXI, S. 48 ff. (1. Fassung), S. 155 ff. (2. Fassung).
- »In jener letzten der Nächte« f-Moll; **WAB 17**; 1. Fassung Singstimme, Orgel, 2. Fassung 4st. gemischter Chor; vermutlich 1848; EA vermutlich Gründonnerstag oder Karfreitag 1848 St. Florian; Erstdruck 2. Fassung 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 54 f.
- Entsagen »O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!«, Kantate B-Dur; **WAB 14**; Sopran oder Tenor-Solo, 4st. gemischter Chor, Orgel oder Klavier; um 1851; Widmung an Prälat Michael Arneth; Text Oscar von Redwitz; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXII/1, S. 49 ff.
22. Psalm »Der Herr regiert mich« Es-Dur; **WAB 34**; 4st. gemischter Chor, Klavier; um 1852; EA 1852?, gesichert erst 11. Okt. 1921 St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XX/2.
- Totenlied »O ihr, die ihr heut'« Es-Dur; **WAB 47**; 4st. gemischter Chor a cappella; 1852; EA 1852 St. Marienkirchen; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 56.
- Totenlied »O ihr, die ihr heut'« F-Dur; **WAB 48**; 4st. gemischter Chor a cappella; 1852; EA 1852 St. Marienkirchen; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 57.
114. Psalm »Alleluja! Liebe erfüllt mich« G-Dur; **WAB 36**; 5st. gemischter Chor, 3 Posaunen; Juli 1852; Widmung an Ignaz Assmayr; EA 1852 St. Florian in einer Probe, 1. Apr. 1906 Linz; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XX/1.
- Magnificat B-Dur; **WAB 24**; Soli, 4st. gemischter Chor, Orchester, Orgel; vollendet 15. Aug. 1852; EA 1. Aug. 1854 St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XX/3.
- »Libera me«, Responsorium f-Moll; **WAB 22**; 5st. gemischter Chor (SSATB), 3 Posaunen, Basso continuo (Violoncello, Kontrabass, Orgel); zwischen 24. und 28. März 1854; Prälat Michael Arneth zur Begräbnisfeier; EA 28. März 1854 St. Florian, Stiftskirche; Erstdruck 1922 (Wien, Universal Edition); NGA XXI, S. 58 ff.
- »Tantum ergo«, Hymnus B-Dur; **WAB 44**; 4st. gemischter Chor, 2 Violinen, 2 Trompeten, Orgel; vermutlich 1854; EA St. Florian?, gesichert 12. Apr. 1925 Vöcklabruck; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 68 ff.
- »Ave Maria« F-Dur; **WAB 5**; Sopran- und Alt-Solo, 4st. gemischter Chor, Orgel, Violoncello; 24. Juli 1856; Widmung an Ignaz Traumihler; EA 7. Okt. 1856 St. Florian, Rosenkranzfest; Erstdruck 1893 (Innsbruck, Johann Gross); NGA XXI, S. 75 ff.
146. Psalm »Alleluja! Lobet den Herrn, denn lobsingend ist gut« A-Dur; **WAB 37**; Soli, 4st. gemischter Doppelchor, großes Orchester; vollendet spätestens 1858, möglicherweise aber auch schon in der späten St. Florianer Zeit; EA 28. Nov. 1971, Nürnberg; NGA XX/4.
- »Dir, Herr, dir will ich mich ergeben«, Choral A-Dur; **WAB 12**; 4st. gemischter Chor a cappella; um 1844/45 (so Nowak, NGA XXI, 1984), wahrscheinlicher jedoch zwischen 1858 und 1868; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 37.
- »Ave Maria«, Offertorium F-Dur; **WAB 6**; 7st. gemischter Chor (SAATTBB); Mai 1861; EA 12. Mai 1861 Linz, Alter Dom; Erstdruck 1887 (Wien, Emil Wetzler); NGA XXI, S. 82 ff.
- »Afferentur regi virgines post eam«, Offertorium F-Dur; **WAB 1**; 4st. gemischter Chor, 3 Posaunen ad libitum; 7. Nov. 1861; Widmung an Johann Baptist Burgstaller; EA 13. Dez. 1861 St. Florian; Erstdruck 1922 (Wien, Universal Edition); NGA XXI, S. 86 ff.
- Festkantate »Preiset den Herrn, lobsingt seinem heiligen Namen« D-Dur (zur Grundsteinlegung des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz); **WAB 16**; Bass-Solo, Männerquartett, 4st. Männerchor, Blasorchester, Pauken; vollendet 25. Apr. 1862; Text Maximilian Pammesberger; EA 1. Mai 1862 Linz; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXII/2, S. 147.
112. Psalm »Alleluja! Lobet den Herrn ihr Diener« B-Dur; **WAB 35**; 8st. gemischter Doppelchor, großes Orchester; Juni 1863 bis 5. Juli 1863; EA 14. März 1926 Vöcklabruck; Erstdruck 1926 (Wien, Universal Edition); NGA XX/5.
- »Pange lingua et Tantum ergo«, Hymnus phrygisch; **WAB 33**; 4st. gemischter Chor a cappella; 31. Jan.

- 1868; EA 1890 Steyr (?); Erstdruck 1885 (Musica sacra 18, 11. Musikbeilage); NGA XXI, S. 88 ff.
- »Inveni David« (I), Offertorium f-Moll; **WAB 19**; 4st Männerchor, 4 Posaunen; 21. Apr. 1868 vollendet; Widmung an die Liedertafel »Frohsinn«; EA 10. Mai 1868 Linz, Alter Dom; Erstdruck 1886 (Wien, Rättig); NGA XXI, S. 90 ff.
- In S. Angelum Custodem »Iam lucis orto sidere«, Hymnus in 2 Fassungen phrygisch / e-Moll, g-Moll; **WAB 18**; 1. Fassung 4st. gemischter Chor a cappella oder mit Orgel, 2. Fassung 4st Männerchor a cappella; 1. Fassung spätestens Sommer 1868, 2. Fassung vor dem 1. Mai 1886; Widmung an Alois Dorfer, Abt des Stiftes Wilhering; EA 1868 Stift Wilhering; Erstdruck 1. Fassung 1868 (Linz, Feichtingers Erben), 2. Fassung 1886 (Wien, An der schönen blauen Donau. Unterhaltungsblatt für die Familie 1, S. 240); NGA XXI, S. 94 ff. (1. Fassung), S. 146 f. (2. Fassung).
- »Locus iste«, Graduale C-Dur; **WAB 23**; 4st. gemischter Chor a cappella; 11. Aug. 1869; Widmung an Pater Oddo Loidol; EA 29. Okt. 1869 Linz, Votivkapelle des Neuen Domes; Erstdruck 1886 (Wien, Rättig); NGA XXI, S. 98 ff.
- »Christus factus est« (II), Graduale d-Moll; **WAB 10**; 8st. gemischter Chor, Streicher, 3 Posaunen; vor dem 8. Dez. 1873; EA 8. Dez. 1873 Wien, Hofburgkapelle; Erstdruck 1934 (Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag); NGA XXI, S. 100 ff.
- »Tota pulchra es«, Litanei phrygisch; **WAB 46**; Tenor-Solo, 4st. gemischter Chor, Orgel; 30. März 1878; Widmung an Bischof Franz Joseph Rudigier; EA 4. Juni 1878 Linz, Votivkapelle des Neuen Domes; Erstdruck 1887 (Wien, Emil Wetzler); NGA XXI, S. 107 ff.
- »Os justi«, Graduale lydisch; **WAB 30**; 4st.–8st. gemischter Chor a cappella; 1. Fassung 18. Juli 1879, 2. Fassung Aug. 1879; Widmung an Ignaz Traumihler; EA 2. Fassung 28. Aug. 1879 St. Florian; Erstdruck 2. Fassung 1886 (Wien, Rättig), 1. Fassung 1936 (Göll.-A. 4/1); NGA XXI, S. 113 ff.
- »Inveni David« (II); **WAB 20**; Singstimmen unisono, Orgel; 28. Juli 1879; Widmung an Ignaz Traumihler; EA 28. Aug. 1879 St. Florian, Augustinusfest; NGA XXI, S. 113 ff.
- Te Deum C-Dur; **WAB 45**; Soli, 4st. gemischter Chor, Orchester, Orgel; 1. Fassung 3. bis 17. Mai 1881 (unvollendet), 2. Fassung 28. Sept. 1883 bis 16. März 1884; EA Fassung mit 2 Klavieren 2. Mai 1885 Wien, Wiener Akademischer Wagner-Verein, 2. Fassung 10. Jan. 1886 Wien, Musikvereinsaal; Erstdruck 1885 (Wien, Rättig); NGA XIX.
- »Ave Maria« F-Dur; **WAB 7**; Alt, Klavier oder Orgel oder Harmonium; 5. Febr. 1882; Widmung an Luise Hochleitner; EA Okt. 1921 Stuttgart, Brucknerfest; Erstdruck 1902 (Neue Musikzeitung 23, Musikbeilage 13); NGA XXI, S. 118 ff.
- »Veni creator spiritus«, Hymnus; **WAB 50**; Singstimme, Orgel; um 1884 oder früher; Erstdruck 1936 (Göll.-A. 4/1); NGA XXI, S. 129.
- »Christus factus est« (III), Graduale d-Moll; **WAB 11**; 4st. gemischter Chor; 28. Mai 1884; Widmung an Pater Oddo Loidol; EA 9. Nov. 1884 Wien, Hofburgkapelle; Erstdruck 1886 (Wien, Rättig); NGA XXI, S. 122 ff.
- »Salvum fac« F-Dur; **WAB 40**; 4st. gemischter Chor a cappella; 14. Nov. 1884; Erstdruck 1936 (Göll.-A. 4/2); NGA XXI, S. 126 ff.
- »Ecce sacerdos magnus«, Responsorium a-Moll; **WAB 13**; 8st. gemischter Chor, 3 Posaunen, Orgel; 2. bis 28. Apr. 1885; EA 21. Nov. 1912 Vöcklabruck; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXI, S. 130 ff.
- »Virga Jesse floruit«, Graduale e-Moll; **WAB 52**; 4st. gemischter Chor a cappella; 3. Sept. 1885; EA 8. Dez. 1885 (Mariä Empfängnis) Wien, Hofburgkapelle; Erstdruck 1886 (Wien, Rättig); NGA XXI, S. 141 ff.
- »Ave Regina coelorum«, Cantus-firmus-Choral; **WAB 8**; Singstimmen unisono, Orgel; um 1886; EA 25. März 1886 Klosterneuburg; Erstdruck 1910 (Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 3, S. 132); NGA XXI, S. 148 ff.
- »Vexilla regis«, Hymnus phrygisch; **WAB 51**; 4st. gemischter Chor a cappella; 9. Febr. 1892; EA 15. Apr. 1892 (Karfreitag) St. Florian; Erstdruck 1892 (Wien, Weinberger); NGA XXI, S. 159 ff.
150. Psalm »Halleluja! Lobet den Herrn in seinem Heiligtum« C-Dur; **WAB 38**; Sopran-Solo, 4st. gemischter Chor, großes Orchester; vollendet 29. Juni 1892, revidiert 7. und 11. Juli 1892; Widmung an Max von Oberleithner; EA 13. Nov. 1892 Wien, Musikvereinsaal, Gesellschaftskonzert; Erstdruck 1893 (Wien, Doblinger); NGA XX/6.

## 2. Weltliche Vokalmusik

### a. Kantaten

- Vergißmeinnicht »Es blühten wunderschön auf der Au«, Kantate D-Dur, 1. und 2. Fassung als Musikalischer Versuch »Es blühten wunderschön auf der Au«; **WAB 93**; Soli, 4st. und 8st. gemischter Chor, Klavier; 1. und 2. Fassung vor dem 27. Mai 1845 bzw. vor dem 21. Juni 1845, 3. Fassung wahrscheinlich Juni oder Juli 1845; 2. Fassung Widmung an Pfarrer Alois Knauer, 3. Fassung Widmung an Friedrich Theophil Mayr; Erstdruck 3. Fassung 1922 (Göll.-A. 1); NGA XXII/1, S. 1 ff., S. 17 ff., S. 33 ff.
- »Heil, Vater! Dir zum hohen Feste«, Kantate D-Dur; **WAB 61b (recte a)**; 5st. gemischter Chor (SATTB), 3 Hörner, 2 Trompeten, Bassposaune; vollendet 27. Sept. 1852; Widmung an Prälat Michael Arneth; Text Ernst Marinelli; EA 28. oder 29. Sept. 1852 St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/1); NGA XXII/1, S. 57 ff.
- »Auf, Brüder! auf zur frohen Feier« (2. Fassung von »Heil, Vater!«), Kantate D-Dur; **WAB 61a (recte b)**; Sopran, Alt, 2 Tenöre, 2 Bässe, 3 Hörner, 2 Trompeten, Bassposaune; 1. Fassung: 27. Sept. 1852, Umarbeitungen 10. Juli 1857 (2. Fassung) und 1870 (3. Fassung); 1. Fassung Widmung an Prälat Michael Arneth, 2. Fassung Widmung an Prälat Friedrich

- Theophil Mayr, 3. Fassung zur Primizfeier in Kremsmünster; Text 1. und 2. Fassung Ernst Marinelli, 3. Fassung Pater Beda Piringer; EA 1. Fassung 28./29. Sept. 1852 St. Florian, 2. Fassung 17. Juli 1857 ebda.; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/1 (Faksimile) und Göll.-A. 2/2 (Partitur-Abschrift)); NGA XXII/1, S. 57 ff., S. 77 ff.
- »Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand« D-Dur; **WAB 60**; Männer-Soloquartett, 4st. Männerchor, 4st. gemischter Chor, Bläser; 1. Juli 1855; Text Ernst Marinelli; EA 17. Juli 1855 St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXII/1, S. 97 ff.
- Festgesang »Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme«, Kantate C-Dur; **WAB 15**; Sopran-, Alt-, Bass-Solo, 4st. gemischter Chor, Klavier; vollendet 6. Dez. 1855; Widmung an Pfarrer Jodok Stülz, Stiftsdechant in St. Florian; EA vermutlich Dez. 1855 St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXII/1, S. 127.
- Festkantate »Preiset den Herrn, lobsingt seinem heiligen Namen« D-Dur (zur Grundsteinlegung des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz); **WAB 16**; Bass-Solo, Männerquartett, 4st. Männerchor, Blasorchester, Pauken; vollendet 25. Apr. 1862; Text Maximilian Pammesberger; EA 1. Mai 1862 Linz; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXII/2, S. 147.
- »Heil Dir zum schönen Erstlingsfeste« (Neutextierung und Umarbeitung von »Auf, Brüder« bzw. »Heil, Vater!«), Kantate D-Dur; **WAB 61c**; 5st. gemischter Chor (SATTB), 3 Hörner, 2 Trompeten, Bassposaune; vor Sept. 1870; Text Pater Beda Piringer; EA Kremsmünster? (entstanden für eine Primizfeier in Kremsmünster); in NGA nicht vorhanden.
- b. Weltliche Chöre**
- Festlied »Freudig laßt das Lied erschallen« D-Dur; **WAB 67**; 4st. Männerchor a cappella; 1843; Text Ludwig Carl Kraus; Erstdruck 1928 (Augsburg/Wien, Anton Böhm); in NGA nicht vorhanden (bzw. nur in der neu textierten Des-Dur-Fassung WAB 59, s.u.).
- »An dem Feste« (neu textierte Fassung von WAB 67) Des-Dur; **WAB 59**; 4st. Männerchor a cappella; 1843; Widmung an Joseph Ritter von Pessler; Text Alois Knauer; EA 19. Sept. 1843 Enns, Pfarrkirche; Erstdruck 1922 (Göll.-A. 1); NGA XXIII/2, S. 1 f.
- Tafellied Des-Dur »Durch des Saales bunte Scheiben« (überarbeitete Fassung von WAB 59); **WAB 86**; 4st. Männerchor a cappella; 1843, Ergänzungen und Änderungen 22. Febr. 1893; Text Karl Ptak; EA 11. März 1893 Wien, Musikvereinsaal; Erstdruck 1922 (Göll.-A. 1); NGA XXIII/2, S. 172 f.
- Das Lied vom deutschen Vaterland »Wohlauf, ihr Genossen, stimmt an« Des-Dur; **WAB 78**; 4st. Männerchor a cappella; um 1845; Widmung an Hans Schläger, Gründer des Männerchores von St. Florian; Text Franz Xaver Müller (Strophen 2 bis 4); EA 1924 St. Florian; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 3 f.
- Ständchen »Wie des Bächleins Silberquelle« G-Dur; **WAB 84**; Tenor-Solo, Männerquartett mit Brummstimmen; um 1846; Widmung an Frau Schläger; EA St. Florian?; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/1); NGA XXIII/2, S. 5 ff.
- Der Lehrerstand »Die Zeit weiset auf einen Stand« Es-Dur; **WAB 77**; Soloquartett, 4st. Männerchor a cappella; um 1847; Widmung an Michael Bogner, Schullehrer in St. Florian; Text Ernst Marinelli?; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 8 ff.
- Sternschnuppen »Wenn Natur die sanften Lider« F-Dur; **WAB 85**; Männerquartett a cappella; um 1848; Text Ernst Marinelli; EA St. Florian?; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 17 ff.
- »Ein jubelnd Hoch in Leid und Lust«, Sängerspruch D-Dur; **WAB 83,1**; 4st. Männerchor; 1851; Widmung an die Liedertafel Eferding; EA 6. Juli 1851 Passau (?); Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 20.
- »Lebt wohl, ihr Sangesbrüder«, Sängerspruch (Motto) A-Dur; **WAB 83,2**; 4st. Männerchor a cappella; 1851; Widmung an die Liedertafel Eferding; EA 6. Juli 1851 Passau; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 20.
- Das edle Herz »Wer im Busen nicht die Flamme« (1. Vertonung) A-Dur; **WAB 65**; 4st. Männerchor a cappella; um 1851; Widmung an Johann Paulitsch; Text Ernst Marinelli; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 21 ff.
- Die Geburt »Es landet ein Fremdling im Hafen der Welt« Des-Dur; **WAB 69**; 4st. Männerchor a cappella; 1851; Widmung an Josef Seiberl; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 24 f.
- Vor Arneths Grab »Brüder, trocknet eure Zähren« f-Moll; **WAB 53**; 4st. Männerchor, 3 Posaunen; März 1854; auf den Tod Michael Arneths; EA 28. Febr. 1954 St. Florian, Friedhof; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 26 ff.
- »Laßt Jubeltöne laut erklingen« Es-Dur; **WAB 76**; 4st. Männerchor, Bläser; 1854; Umtextierungen von Anton August Naaf (1898) und Anton Weiß; EA 22. Apr. 1854 Linz, Liedertafel »Frohsinn«, für den Empfang der kaiserlichen Braut Elisabeth in Linz komponiert; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/2, S. 29 ff.
- »Des Dankes Wort sei mir vergönnt« F-Dur; **WAB 62**; Tenor-, Bass-Solo, 5st. Männerchor a cappella; vermutlich zwischen 1845 und 1849, spätestens 1855; Widmung an Charles Graf O'Hegerty; Text Ernst Marinelli; NGA XXIII/2, S. 37 ff.
- Das edle Herz »Wer im Busen nicht die Flamme« (2. Vertonung) A-Dur; **WAB 66**; 4st. gemischter Chor a cappella; Dez. 1857; Text Ernst Marinelli; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/2, S. 44 ff.
- Am Grabe »Brüder, trocknet eure Zähren« f-Moll; **WAB 2**; 4st. Männerchor a cappella; Febr. 1861; Widmung an Josefine Hafferl; EA 1861 Linz, Liedertafel »Frohsinn«; Erstdruck 1923 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 47 f.
- »Du bist wie eine Blume« F-Dur; **WAB 64**; gemischtes Vokalquartett; 5. Dez. 1861; Widmung an den Männergesangsverein »Sängerbund«, Linz; Text Heinrich Heine; EA 16. Dez. 1861 Linz; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/2, S. 49 f.

- Der Abendhimmel »Wenn ich an deiner Seite« As-Dur; **WAB 55**; Männerquartett; vollendet Jan. 1862; Widmung an Anton Munsch (1. Tenor), Anton Stiefler (2. Tenor), Eduard Benoni (1. Bass), Mathias Weißmann (2. Bass); Text Joseph Christian Zedlitz; EA Bearbeitung für Männerchor 4. Juli 1900 Linz, Märzenkeller; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/2, S. 51 ff.
- Germanenzug »Germanen durchschreiten des Urwaldes Nacht« d-Moll; **WAB 70**; Männer-Soloquartett, 4st. Männerchor, Blechbläser; Ende Juli 1863 bis Aug. 1864; Text August Silberstein; EA 5. Juni 1865 Linz, 1. Oberösterreichisch-Salzburgisches Sängerbundesfest; Erstdruck 1864 (Ried, Josef Kränzl); NGA XXII/2, S. 179 ff.
- Herbstlied »Durch die Wälder streif' ich munter« fis-Moll; **WAB 73**; 2 Sopran-Soli, 4st. Männerchor, Klavier; vollendet 19. März 1864; Widmung an Josef Hafferl; Text Friedrich von Sallet; EA 24. Nov. 1864 Linz, Redoutensaal; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 54 ff.
- Um Mitternacht »Um Mitternacht, in ernster Stunde« f-Moll; **WAB 89**; Alt-Solo, 4st. Männerchor, Klavier; vollendet 12. Apr. 1864; Widmung an den Männergesangsverein »Sängerbund«, Linz; Text Robert Prutz; EA 11. Dez. 1864 Linz, Redoutensaal; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 62 ff.
- Trauungs-Chor »O schöner Tag, o dreimal sel'ge Stunde« F-Dur; **WAB 49**; Soloquartett, 4st. Männerchor, Orgel; 8. Jan. 1865; Text Franz Isidor Proschko; EA 5. Febr. 1865 Linz, Stadtpfarrkirche, zur Vermählungsfeier von Karl Kerschbaum und Maria Schimatschek komponiert; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/2, S. 70 ff.
- Vaterlandslied »O könnt' ich dich beglücken« As-Dur; **WAB 92**; Tenor-, Bariton-Solo, 4st. Männerchor a cappella; Nov. 1866; Widmung an den Niederösterreichischen Sängerbund; Text August Silberstein; EA 4. Apr. 1868 Linz, Redoutensaal; Erstdruck 1902 (Wien, Doblinger); NGA XXIII/2, S. 77 ff.
- Vaterländisches Weinlied »Wer möchte nicht beim Rebensaft des Vaterlands gedenken?« C-Dur; **WAB 91**; 4st. Männerchor a cappella; Nov. 1866; Text August Silberstein; EA 13. Febr. 1868 Linz, Seegs Lokalitäten in Urfahr; Erstdruck 1892 (Wien, Emil Berté & Cie.); NGA XXIII/2, S. 90 f.
- Der Abendhimmel »Wenn ich an deiner Seite« (2. Vertonung) F-Dur; **WAB 56**; 4st. Männerchor a cappella; vollendet 6. Dez. 1866; Widmung an den Niederösterreichischen Sängerbund; Text Joseph Christian Zedlitz; EA 17. Dez. 1898 Wien, Musikverein; Erstdruck 1902 (Wien, Doblinger); NGA XXIII/2, S. 75 f.
- »Des Höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm« C-Dur (Älterer Wahlspruch der Liedertafel Sierning); **WAB 95,2**; 4st. Männerchor a cappella; 1850 oder 1868; Text Andreas Mittermayer; Erstdruck 1888 (Linz, Wahl- und Sängersprüche hg. von H. Poscher, Nr. 89); NGA XXIII/2, S. 92.
- »Das Frauenherz, die Mannesbrust«, Wahlspruch (Motto) A-Dur; **WAB 95,1**; 4st. Männerchor a cappella; vor dem 17. Mai 1868; Widmung an die Liedertafel »Frohsinn«; Text Karl Kerschbaum; EA 17. Mai 1868, Hierschenstadel im Kiernbergerwald; Erstdruck 1888 (Linz, Wahl- und Sängersprüche hg. von H. Poscher, Nr. 86); NGA XXIII/2, S. 93.
- »Im Wort und Liede wahr und frei«, Motto C-Dur (zum Namensfest für Simon Sechter); **WAB 148,1**; 4st. Männerchor; 28. Okt. 1869; Text Johann Kajetan Markus; Erstdruck 1939 (Zeitschrift für Musik 106, S. 256); NGA XXIII/2, S. 93.
- »Wir alle jung und alt«, Motto (»Begrüßung«) d-Moll (zum Namensfest für Simon Sechter); **WAB 148,2**; 4st. Männerchor a cappella; 28. Okt. 1869; Text Johann Kajetan Markus; Erstdruck 1939 (Zeitschrift für Musik 106, S. 256); NGA XXIII/2, S. 94.
- Mitternacht »Die Blumen glüh'n im Mondenlicht« As-Dur; **WAB 80**; Tenor-Solo, 4st. Männerchor, Klavier; Nov. 1869; Widmung an die Liedertafel »Frohsinn«; Text Joseph Mendelssohn; EA 15. Mai 1870 Linz, Volksfesthalle; Erstdruck 1903 (Wien, Doblinger); NGA XXIII/2, S. 95 ff.
- »Freier Sinn und froher Mut« D-Dur; **WAB 147**; 4st. Männerchor a cappella; 21. März 1874; Widmung an den Gesangsverein »Liederkranz« in Grein; Erstdruck 1905 (Wahl- und Sängersprüche gesammelt von der Liedertafel »Frohsinn« Linz, Nr. 32); NGA XXIII/2, S. 108.
- Das hohe Lied »Im Tale rauscht die Mühle« As-Dur; **WAB 74**; 1. Fassung 2 Tenöre, Bariton, 4–8st. Männerchor, 2. Fassung 2 Tenöre, Bariton, 4–8st. Männerchor, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba, 2 Violoncello, Kontrabass; 1. Fassung vollendet 31. Dez. 1876, 2. Fassung Anfang 1879; Widmung an den Wiener Akademischen Gesangsverein; Text Heinrich von der Mattig; EA 10. Dez. 1879 Wien, in einer Probe des Wiener Akademischen Gesangsvereins, Bearbeitung von Hans Wagner 13. März 1902 ebda.; Erstdruck 1902 (Wien, Doblinger); NGA XXIII/2, S. 109 ff.
- Nachruf »Vereint bist, Töneheld und Meister« c-Moll; **WAB 81**; 4st. Männerchor, Orgel; vollendet 19. Okt. 1877; Text Heinrich von der Mattig; EA 28. Okt. 1877, St. Florian, Josef Seiberl zum Gedenken komponiert; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 117 ff.
- Trösterin Musik »Musik! Du herrliches Gebilde« c-Moll (ursprüngliche Fassung von Nachruf WAB 81); **WAB 88**; 4st. Männerchor, Orgel; vollendet 19. Okt. 1877; Text August Seuffert; EA 11. Apr. 1886 Wien, Musikvereinsaal; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 121 ff.
- Abendzauber »Der See träumt zwischen Felsen« Ges-Dur; **WAB 57**; Tenorbariton-Solo, 4st. Männerchor, 3 Fern-Frauenstimmen, 4 Hörner; vollendet 13. Jan. 1878; Widmung an Carl Almeroth; Text Heinrich von der Mattig; EA Bearbeitung Viktor Keldorfer 18. März 1911 Wien, Musikverein; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 125 ff.
- Zur Vermählungsfeier »Zwei Herzen haben sich gefun-

- den« D-Dur; **WAB 54**; 4st. Männerchor a cappella; 27. Nov. 1878; Widmung an Anton Ölzelt Ritter von Newin; Text Heinrich von der Mattig (?); Erstdruck 1910 (Wien/Leipzig, Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 3, S. 133 ff.); NGA XXIII/2, S. 135 ff.
- Sängerbund »Nichts Schön'res auf der ganzen Erde« C-Dur; **WAB 82**; 4st. Männerchor a cappella; vollendet 3. Febr. 1882; Widmung an August Göllerich sen.; Text Version A Heinrich von der Mattig, Version B Karl Kerschbaum; EA 18. Juni 1883 Wels, Volksfesthalle; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 140 ff.
- Volkslied »Anheben laßt uns all zusamm'« C-Dur; **WAB 94**; 4st. Männerchor a cappella oder Singstimme und Klavier; 1882; Text Josef Winter; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/2, S. 145 ff.
- Um Mitternacht »Um Mitternacht, in ernster Stunde« f-Moll; **WAB 90**; Tenor-Solo, 4st. Männerchor a cappella; vollendet 11. Febr. 1886; Widmung an den Straßburger Männergesangsverein; Text Robert Prutz; EA 15. Apr. 1886 Linz, Städtischer Volksgartensalon; Erstdruck 1886 (Straßburg); NGA XXIII/2, S. 148 ff.
- »Heut kommt ja Freund Klose«, »unendlicher Kanon« C-Dur; **WAB deest**; 4 Singstimmen; 29. Apr. 1889; Widmung an Friedrich Klose; Text Anton Bruckner; EA 29. Apr. 1889 Wien?; Erstdruck 1927 (Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Anton Bruckner. Regensburg 1927, S. 152 f.).
- Träumen und Wachen »Schatten sind des Lebens Güter« As-Dur; **WAB 87**; Tenor-Solo, 4st. Männerchor a cappella; vollendet 15. Dez. 1890, revidiert 4. Febr. 1892; Widmung an Wilhelm Ritter von Hartel; Text Franz Grillparzer; EA 15. Jan. 1891 Wien, Festsaal der Universität; Erstdruck 1891 (Wien, Rättig); NGA XXIII/2, S. 154 ff.
- Der deutsche Gesang (Das deutsche Lied) »Wie durchs Bergtal dumpf grollt Donnergedröhn« d-Moll; **WAB 63**; 4st. Männerchor, Blechbläser; vollendet 29. Apr. 1892; Text Erich Fels; EA 5. Juni 1892 Salzburg, Aula academica; Erstdruck 1911 (Wien, Universal Edition); NGA XXIII/2, S. 158 ff.
- Helgoland »Hoch auf der Nordsee«, Sinfonischer Chor g-Moll; **WAB 71**; 4st. Männerchor, großes Orchester; Apr. bis 7. Aug. 1893; Widmung an den Wiener Männer-Gesangsverein; Text August Silberstein; EA 8. Okt. 1893 Wien, Winterreitschule; Erstdruck 1899 (Wien, Doblinger); NGA XXII/2, S. 213 ff.
- c. Lieder**
- Frühlingslied »Leise zieht durch mein Gemüt« A-Dur; **WAB 68**; 1851; Widmung an Aloisia Bogner; Text Heinrich Heine; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/1, S. 1 f.
- Amaranth's Waldeslieder »Wie bist du, Frühling, gut und treu« G-Dur; **WAB 58**; wahrscheinlich Okt. 1858; Widmung an Prälat Friedrich Theophil Mayr; Text Oscar von Redwitz; EA vermutlich St. Florian, Bearbeitung von Franz Sales Reiter 11. Apr. 1886 Linz, Redoutensaal; Erstdruck 1902 (Die Musik 1, Heft 17); NGA XXIII/1, S. 3 ff.
- »O habt die Thräne gern« a-Moll; **WAB deest**; Dez. 1861; Kitzler-Studienbuch, S. 18 f.
- Nachglück »Wenn die Sonne niedersank« C-Dur; **WAB deest**; 24. Dez. 1861; Kitzler-Studienbuch, S. 19.
- Des Baches Frühlingsfeier »Was solls mit deinem Brausen« d-Moll/A-Dur; **WAB deest**; 1861/62; Kitzler-Studienbuch, S. 23.
- Herzeleid »Die Menschenbrust ist freudlos und verlassen« e-Moll; **WAB deest**; 1861/62; Kitzler-Studienbuch, S. 20.
- Von der schlummernden Mutter »Du schlummerst nach Schweiß und Mühen« F-Dur; **WAB deest**; 1861/62; Kitzler-Studienbuch, S. 22.
- »Wie neid ich dich, du stolzer Wald« Es-Dur; **WAB deest**; 1861/62; Kitzler-Studienbuch, S. 24.
- Der Trompeter an der Katzbach »Von Wunden ganz bedeckt« f-Moll; **WAB deest**; beendet 22. Aug. 1862; Text Julius Mosen; Kitzler-Studienbuch, S. 207 ff.
- Herbstkummer »Die Blumen vergehen, der Sommer ist hin« e-Moll; **WAB 72**; um 1868; Text Ernst Marinelli?; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/1, S. 12 ff.
- Im April »Du feuchter Frühlingsabend, wie hab' ich dich so gern« As-Dur; **WAB 75**; 1868; Widmung an Helene Hofmann; Text Emanuel Geibel; EA 5. Febr. 1903 Wien, Wiener Akademischer Wagner-Verein; Erstdruck 1898 (Wien, Doblinger); NGA XXIII/1, S. 23 ff.
- Mein Herz und deine Stimme »Laß tief in dir mich lesen« A-Dur; **WAB 79**; 1868; Widmung an Pauline Hofmann; Text August von Platen; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/1, S. 18 ff.
- Volkslied »Anheben laßt uns all zusamm'« C-Dur (auch in Chorfassung); **WAB 94**; 1882; Text Josef Winter; Erstdruck 1930 (Göll.-A. 3/2); NGA XXIII/2, S. 145 ff.
- C. Fragmente, Entwürfe, verschollene Werke, zweifelhafte Werke**
- »Domine ad adjuvandum«, Ingressus D-Dur (25-taktige Skizze, vermutlich von Johann Baptist Weiß); **WAB 136**; 14. Juli 1835.
- Präludium für Orgel Es-Dur (nicht von Bruckner, nur Vorlagen bearbeitet bzw. kopiert); **WAB 127**; 1835/36; Erstdruck 1923 (Max Auer: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. Wien 1923, Notenanhang, Nr. 1).
- Vier Präludien für Orgel Es-Dur (nicht von Bruckner, nur Vorlagen bearbeitet bzw. kopiert); **WAB 128, I–4**; 1835/36; Erstdruck 1922 (Göll.-A. 1).
- Litanei (verschollen); **WAB 132**; 4st. gemischter Chor, Blechbläser; entstanden um 1844.
- »Salve Maria« bzw. »Salve Regina« (verschollen); **WAB 134**; möglicherweise um 1844.
- Duetto »Wie des Bächleins Silberquelle«, Liedskizze G-Dur; **WAB 137**; um 1845; Widmung an Prälat Michael Arneth; Text Ernst Marinelli?; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/1, S. 31 f.
- »O du liebes Jesu-Kind« F-Dur (zweifelhaft); **WAB 145**;



- Singstimme, Orgel; um 1845; EA St. Florian?; Erst-  
druck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 38.
- »Mild wie Bäche«, Liedentwurf As-Dur (Skizze); **WAB**  
**138**; um 1845; Text Ernst Marinelli?; Erstdruck 1928  
(Göll.-A. 2/2); NGA XXIII/1, S. 30.
- Requiem (verschollen); **WAB 133**; 4st. Männerchor,  
Orgel; März 1845; EA 1845 Kirchberg bei Eferding.
- Kyrie und Gloria (verschollen); **WAB deest**; 1845.
- Herz Jesu-Lied »Aus allen Herzen eines« B-Dur (zwei-  
felhaft); **WAB 144**; 4st. gemischter Chor, Orgel; um  
1845/46 (?); Text Ernst Marinelli (?); Erstdruck 1928  
(Göll.-A. 2/2); NGA XXI, S. 39 f.
- Messe Es-Dur (nur Kyrie, Fragment); **WAB 139**; 4st.  
gemischter Chor, Orchester; um 1846 (nach NGA  
zwischen 1845 und 1848); Erstdruck 1928 (Göll.-A.  
2/2); NGA XXI, S. 173 ff.
- Missa pro Quadragesima g-Moll (Fragment); **WAB 140**;  
4st. gemischter Chor, 3 Posaunen, Orgel; 1845 oder  
1846; Erstdruck 1928 (Göll.-A. 2/2); NGA XXI,  
S. 172.
- Apollo-Marsch Es-Dur; **WAB 115**; Militärorchester;  
vermutlich 1862; nicht von Bruckner, sondern Kopie  
der Partitur des 1857 für das altösterreichische Infan-  
terie-Regiment Nr. 10 komponierten »*Mazzuchelli-  
Marches*« von Béla Kéler (Adalbert Paul von Keler,  
1820–1882); Erstdruck 1930 (Göll.-A. 2/2); NGA  
XII/8, S. 13 ff.
- Zigeuner-Waldlied (verschollen); **WAB 135**; Männer-  
chor?; um 1863.
- Sinfonie-Entwurf B-Dur (Klavierskizze); **WAB 142**; 29.  
und 31. Okt. 1869; Erstdruck 1936 (Göll.-A. 4/1).
- Requiem d-Moll (18-taktige Skizze); **WAB 141**; 19. Sept.  
1875; Erstdruck 1930 (AGA XV).
- Die Rose, Lied oder Marsch (verschollen); **WAB deest**;  
um 1885; Widmung an Maria Wimmer.
- Adagio (Entwurf für Orgel) H-Dur; **WAB deest**; 20.  
Mai 1890?; Erstdruck 1953 (Stuttgart, Georg Kinsky,  
Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis  
Koch, S. 277 f. [Nr. 291]).
- Improvisationsskizze Ischl 1890; **WAB deest**; Ende Juli  
1890; NGA XII/6, S. 18 ff.

## Werkverzeichnis nach WAB-Nummern

|        |                                                                                 |
|--------|---------------------------------------------------------------------------------|
| WAB 1  | »Afferentur regi virgines post eam«, Offertorium F-Dur                          |
| WAB 2  | Am Grabe »Brüder, trocknet eure Zähnen« f-Moll                                  |
| WAB 3  | Zwei »Asperges« aeolisch, F-Dur                                                 |
| WAB 4  | »Asperges« F-Dur                                                                |
| WAB 5  | »Ave Maria« F-Dur                                                               |
| WAB 6  | »Ave Maria«, Offertorium F-Dur                                                  |
| WAB 7  | »Ave Maria« F-Dur                                                               |
| WAB 8  | »Ave Regina coelorum«, Cantus-firmus-Choral                                     |
| WAB 9  | Messe für den Gründonnerstag F-Dur (»Christus factus est«, I)                   |
| WAB 10 | »Christus factus est« (II), Graduale d-Moll                                     |
| WAB 11 | »Christus factus est« (III), Graduale d-Moll                                    |
| WAB 12 | »Dir, Herr, dir will ich mich ergeben«, Choral A-Dur                            |
| WAB 13 | »Ecce sacerdos magnus«, Responsorium a-Moll                                     |
| WAB 14 | Entsagen »O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!«, Kantate B-Dur                   |
| WAB 15 | Festgesang »Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme«, Kantate C-Dur                  |
| WAB 16 | Festkantate »Preisete den Herrn, lobsingt seinem heiligen Namen« D-Dur          |
| WAB 17 | »In jener letzten der Nächte« f-Moll                                            |
| WAB 18 | In S. Angelum Custodem »Iam lucis orto sidere«, Hymnus phrygisch/e-Moll, g-Moll |
| WAB 19 | »Inveni David« (I), Offertorium f-Moll                                          |
| WAB 20 | »Inveni David« (II)                                                             |
| WAB 21 | »Libera me«, Responsorium F-Dur                                                 |
| WAB 22 | »Libera me«, Responsorium f-Moll                                                |
| WAB 23 | »Locus iste«, Graduale C-Dur                                                    |
| WAB 24 | Magnificat B-Dur                                                                |
| WAB 25 | Messe C-Dur (»Windhaager Messe«)                                                |
| WAB 26 | Messe d-Moll                                                                    |
| WAB 27 | Messe e-Moll                                                                    |
| WAB 28 | Messe f-Moll                                                                    |
| WAB 29 | Missa solemnis b-Moll                                                           |
| WAB 30 | »Os justi«, Graduale lydisch                                                    |
| WAB 31 | »Pange lingua«, Hymnus C-Dur                                                    |
| WAB 32 | »Tantum ergo«, Hymnus D-Dur                                                     |
| WAB 33 | »Pange lingua et Tantum ergo«, Hymnus phrygisch                                 |
| WAB 34 | 22. Psalm »Der Herr regiert mich« Es-Dur                                        |
| WAB 35 | 112. Psalm »Alleluja! Lobet den Herrn ihr Diener« B-Dur                         |
| WAB 36 | 114. Psalm »Alleluja! Liebe erfüllt mich« G-Dur                                 |
| WAB 37 | 146. Psalm »Alleluja! Lobet den Herrn, denn lobsingt ist gut« A-Dur             |
| WAB 38 | 150. Psalm »Halleluja! Lobet den Herrn in seinem Heiligtum« C-Dur               |

|                   |                                                                                                   |
|-------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| WAB 39            | Requiem d-Moll                                                                                    |
| WAB 40            | »Salvum fac« F-Dur                                                                                |
| WAB 41 Nr. 1–4    | Vier »Tantum ergo«, Hymnen B-Dur, As-Dur, Es-Dur, C-Dur                                           |
| WAB 42            | »Tantum ergo«, Hymnus D-Dur                                                                       |
| WAB 43            | »Tantum ergo«, Hymnus A-Dur                                                                       |
| WAB 44            | »Tantum ergo«, Hymnus B-Dur                                                                       |
| WAB 45            | Te Deum C-Dur                                                                                     |
| WAB 46            | »Tota pulchra es«, Litanei phrygisch                                                              |
| WAB 47            | Totenlied »O ihr, die ihr heut'« Es-Dur                                                           |
| WAB 48            | Totenlied »O ihr, die ihr heut'« F-Dur                                                            |
| WAB 49            | Trauungs-Chor »O schöner Tag, o dreimal sel'ge Stunde« F-Dur                                      |
| WAB 50            | »Veni creator spiritus«, Hymnus                                                                   |
| WAB 51            | »Vexilla regis«, Hymnus phrygisch                                                                 |
| WAB 52            | »Virga Jesse floruit«, Graduale c-Moll                                                            |
| WAB 53            | Vor Arnehts Grab »Brüder, trocknet eure Zähnen« f-Moll                                            |
| WAB 54            | Zur Vermählungsfeier »Zwei Herzen haben sich gefunden« D-Dur                                      |
| WAB 55            | Der Abendhimmel »Wenn ich an deiner Seite« As-Dur                                                 |
| WAB 56            | Der Abendhimmel »Wenn ich an deiner Seite« F-Dur                                                  |
| WAB 57            | Abendzauber »Der See träumt zwischen Felsen« Ges-Dur                                              |
| WAB 58            | Amaranths Waldeslieder »Wie bist du, Frühling, gut und treu« G-Dur                                |
| WAB 59            | »An dem Feste« Des-Dur                                                                            |
| WAB 60            | »Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand« D-Dur                                                 |
| WAB 61b (recte a) | »Heil, Vater! Dir zum hohen Feste«, Kantate D-Dur                                                 |
| WAB 61a (recte b) | »Auf, Brüder! auf zur frohen Feier«, Kantate D-Dur                                                |
| WAB 61c           | »Heil Dir zum schönen Erstlingsfeste«, Kantate D-Dur                                              |
| WAB 62            | »Des Dankes Wort sei mir vergönnt« F-Dur                                                          |
| WAB 63            | Der deutsche Gesang (Das deutsche Lied) »Wie durchs Bergtal dumpf grollt Donnergedröhn«<br>d-Moll |
| WAB 64            | »Du bist wie eine Blume« F-Dur                                                                    |
| WAB 65            | Das edle Herz »Wer im Busen nicht die Flamme« A-Dur                                               |
| WAB 66            | Das edle Herz »Wer im Busen nicht die Flamme« A-Dur                                               |
| WAB 67            | Festlied »Freudig laßt das Lied erschallen« D-Dur                                                 |
| WAB 68            | Frühlingslied »Leise zieht durch mein Gemüt« A-Dur                                                |
| WAB 69            | Die Geburt »Es landet ein Fremdling im Hafen der Welt« Des-Dur                                    |
| WAB 70            | Germanenzug »Germanen durchschreiten des Urwaldes Nacht« d-Moll                                   |
| WAB 71            | Helgoland »Hoch auf der Nordsee«, Sinfonischer Chor g-Moll                                        |
| WAB 72            | Herbstkummer »Die Blumen vergehen, der Sommer ist hin« e-Moll                                     |
| WAB 73            | Herbstlied »Durch die Wälder streif' ich munter« fis-Moll                                         |
| WAB 74            | Das hohe Lied »Im Tale rauscht die Mühle« As-Dur                                                  |
| WAB 75            | Im April »Du feuchter Frühlingsabend, wie hab' ich dich so gern« As-Dur                           |
| WAB 76            | »Laßt Jubeltöne laut erklingen« Es-Dur                                                            |
| WAB 77            | Der Lehrerstand »Die Zeit weiset auf einen Stand« Es-Dur                                          |
| WAB 78            | Das Lied vom deutschen Vaterland »Wohlauf, ihr Genossen, stimmt an« Des-Dur                       |
| WAB 79            | Mein Herz und deine Stimme »Laß tief in dir mich lesen« A-Dur                                     |
| WAB 80            | Mitternacht »Die Blumen glüh'n im Mondenlicht« As-Dur                                             |
| WAB 81            | Nachruf »Vereint bist, Töneheld und Meister« c-Moll                                               |
| WAB 82            | Sängerbund »Nichts Schön'res auf der ganzen Erde« C-Dur                                           |
| WAB 83,1          | »Ein jubelnd Hoch in Leid und Lust«, Sängerspruch D-Dur                                           |
| WAB 83,2          | »Lebt wohl, ihr Sangesbrüder«, Sängerspruch (Motto) A-Dur                                         |
| WAB 84            | Ständchen »Wie des Bächleins Silberquelle« G-Dur                                                  |
| WAB 85            | Sternschnuppen »Wenn Natur die sanften Lider« F-Dur                                               |
| WAB 86            | Tafellied »Durch des Saales bunte Scheiben« Des-Dur                                               |
| WAB 87            | Träumen und Wachen »Schatten sind des Lebens Güter« As-Dur                                        |
| WAB 88            | Trösterin Musik »Musik! Du herrliches Gebilde« c-Moll                                             |

|             |                                                                                           |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| WAB 89      | Um Mitternacht »Um Mitternacht, in ernster Stunde« f-Moll                                 |
| WAB 90      | Um Mitternacht »Um Mitternacht, in ernster Stunde« f-Moll                                 |
| WAB 91      | Vaterländisches Weinlied »Wer möchte nicht beim Rebensaft des Vaterlands gedenken?« C-Dur |
| WAB 92      | Vaterlandslied »O könnt' ich dich beglücken« As-Dur                                       |
| WAB 93      | Vergißmeinnicht »Es blühten wunderschön auf der Au«, Kantate D-Dur                        |
| WAB 94      | Volkslied »Anheben laßt uns all zusamm« C-Dur                                             |
| WAB 95,1    | »Das Frauenherz, die Mannesbrust«, Wahlspruch (Motto) A-Dur                               |
| WAB 95,2    | »Des Höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm« C-Dur                                          |
| WAB 96      | Marsch d-Moll                                                                             |
| WAB 97      | Drei Orchesterstücke Es-Dur, e-Moll, F-Dur                                                |
| WAB 98      | Ouvertüre g-Moll                                                                          |
| WAB 99      | Sinfonie f-Moll (»Studiensinfonie«)                                                       |
| WAB 100     | Sinfonie d-Moll (»Annullierte«)                                                           |
| WAB 101     | Erste Sinfonie c-Moll                                                                     |
| WAB 102     | Zweite Sinfonie c-Moll                                                                    |
| WAB 103     | Dritte Sinfonie d-Moll                                                                    |
| WAB 104     | Vierte Sinfonie Es-Dur                                                                    |
| WAB 105     | Fünfte Sinfonie B-Dur                                                                     |
| WAB 106     | Sechste Sinfonie A-Dur                                                                    |
| WAB 107     | Siebte Sinfonie E-Dur                                                                     |
| WAB 108     | Achte Sinfonie c-Moll                                                                     |
| WAB 109     | Neunte Sinfonie, d-Moll (unvollendet)                                                     |
| WAB 110     | Abendklänge, Charakterstück e-Moll (für Violine und Klavier)                              |
| WAB 111     | Streichquartett c-Moll                                                                    |
| WAB 112     | Streichquintett F-Dur                                                                     |
| WAB 113     | Intermezzo d-Moll (für Streichquintett)                                                   |
| WAB 114     | Aequale c-Moll                                                                            |
| WAB 115     | Apollo-Marsch Es-Dur                                                                      |
| WAB 116     | Marsch Es-Dur (nicht von Bruckner)                                                        |
| WAB 117     | Erinnerung, Charakterstück As-Dur                                                         |
| WAB 118     | Fantasie G-Dur                                                                            |
| WAB 119     | Klavierstück Es-Dur                                                                       |
| WAB 120     | Lancier-Quadrille C-Dur                                                                   |
| WAB 121     | Quadrille für Klavier zu vier Händen                                                      |
| WAB 122     | Steiermärker G-Dur                                                                        |
| WAB 123     | Stille Betrachtung an einem Herbstabende fis-Moll                                         |
| WAB 124     | Drei kleine Stücke für Klavier zu vier Händen G-Dur, G-Dur, F-Dur                         |
| WAB 125     | Fuge d-Moll (für Orgel)                                                                   |
| WAB 126     | Nachspiel d-Moll (für Orgel)                                                              |
| WAB 127     | Präludium Es-Dur für Orgel (zweifelhaft)                                                  |
| WAB 128,1–4 | Vier Präludien für Orgel Es-Dur (zweifelhaft)                                             |
| WAB 129     | Präludium (»Perger Präludium«) C-Dur                                                      |
| WAB 130     | Andante (Vorspiel) d-Moll (für Orgel)                                                     |
| WAB 131     | Vorspiel und Fuge c-Moll (für Orgel)                                                      |
| WAB 132     | Litanei (verschollen)                                                                     |
| WAB 133     | Requiem (verschollen)                                                                     |
| WAB 134     | »Salve Maria« bzw. »Salve Regina« (verschollen)                                           |
| WAB 135     | Zigeuner-Waldlied (Urgestalt des Germanenzug, verschollen)                                |
| WAB 136     | »Domine ad adjuvandum«, Ingressus D-Dur (vermutlich von Baptist Weiss)                    |
| WAB 137     | Duetto »Wie des Bächleins Silberquelle«, Liedskizze G-Dur                                 |
| WAB 138     | »Mild wie Bäche«, Liedentwurf As-Dur                                                      |
| WAB 139     | Messe Es-Dur (nur Kyrie, Fragment)                                                        |
| WAB 140     | Missa pro Quadragesima g-Moll (Fragment)                                                  |
| WAB 141     | Requiem d-Moll (18taktige Skizze)                                                         |

|           |                                                                            |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------|
| WAB 142   | Sinfonie-Entwurf B-Dur (Klavierskizze)                                     |
| WAB 143   | Neunte Sinfonie Finale (Skizzen)                                           |
| WAB 144   | Herz Jesu-Lied »Aus allen Herzen eines« B-Dur (zweifelhaft)                |
| WAB 145   | »O du liebes Jesu-Kind« F-Dur (zweifelhaft)                                |
| WAB 146   | Messe ohne Gloria d-Moll (»Kronstorfer Messe«)                             |
| WAB 147   | »Freier Sinn und froher Mut« D-Dur                                         |
| WAB 148,1 | »Im Wort und Liede wahr und frei«, Motto C-Dur                             |
| WAB 148,2 | »Wir alle jung und alt«, Motto (»Begrüßung«) d-Moll                        |
| WAB 149   | Aequale c-Moll                                                             |
| WAB deest | Adagio (Entwurf für Orgel) H-Dur                                           |
| WAB deest | Andante d-Moll                                                             |
| WAB deest | Andante Es-Dur                                                             |
| WAB deest | Chromatische Etüde F-Dur                                                   |
| WAB deest | Des Baches Frühlingsfeier »Was solls mit deinem Brausen« d-Moll/A-Dur      |
| WAB deest | Etüde G-Dur                                                                |
| WAB deest | Vier Fantasien d-Moll, c-Moll, c-Moll, d-Moll                              |
| WAB deest | Herzeleid »Die Menschenbrust ist freudlos und verlassen« e-Moll            |
| WAB deest | »Heut kommt ja Freund Klose«, »unendlicher Kanon« C-Dur                    |
| WAB deest | Improvisationsskizze Ischl 1890                                            |
| WAB deest | Kyrie und Gloria (verschollen)                                             |
| WAB deest | Marsch d-Moll                                                              |
| WAB deest | Mazurka a-Moll                                                             |
| WAB deest | Menuett C-Dur                                                              |
| WAB deest | Menuett mit Trio G-Dur                                                     |
| WAB deest | Nachglück »Wenn die Sonne niedersank« C-Dur                                |
| WAB deest | »O habt die Thräne gern« a-Moll                                            |
| WAB deest | Polka C-Dur                                                                |
| WAB deest | Rondo für Klavier                                                          |
| WAB deest | Rondo c-Moll (für Streichquartett)                                         |
| WAB deest | Die Rose, Lied oder Marsch (verschollen)                                   |
| WAB deest | Scherzo g-Moll (für Streichquartett)                                       |
| WAB deest | Sonate g-Moll (Entwurf 1. Satz)                                            |
| WAB deest | Thema und Variationen G-Dur                                                |
| WAB deest | Der Trompeter an der Katzbach »Von Wunden ganz bedeckt« f-Moll             |
| WAB deest | Von der schlummernden Mutter »Du schlummerst nach Schweiß und Mühen« F-Dur |
| WAB deest | Walzer C-Dur                                                               |
| WAB deest | Walzer Es-Dur                                                              |
| WAB deest | »Wie neid ich dich, du stolzer Wald« Es-Dur                                |

## Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

**Erben, Dietrich** (\*1961), Professor für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design an der TU München (seit 2009). Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Literaturwissenschaft. Promotion 1994 an der Universität Augsburg, Oberassistent und Habilitation 2002 am Departement Architektur der ETH Zürich. Danach (bis 2009) Professor für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte in der Kunst- und Architekturgeschichte seit der Frühen Neuzeit, insbesondere der Architekturtheorie, der Institutionengeschichte und der politischen Ikonographie. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Die Kunst des Barock* (München 2008) und *Komponistenporträts. Von der Renaissance bis zur Gegenwart* (Stuttgart 2008).

**Hansen, Mathias** (\*1941), Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«, Berlin (seit 1991, pensioniert 2006). Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Berlin. Ab 1970 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Künste der DDR. Promotion 1981, Habilitation 1986. Buchpublikationen: *Anton Bruckner* (Leipzig 1987), *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne* (Kassel 1993), *Gustav Mahler* (Stuttgart 1996), *Die Sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss* (Kassel 2003). Zahlreiche Aufsätze, Vorträge, Rundfunksendungen zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

**Hinrichsen, Hans-Joachim** (\*1952), Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich (seit 1999). Studium der Germanistik und Geschichte an der Freien Universität Berlin, Erstes und Zweites Staatsexamen 1980/82, Studium der Musikwissenschaft an der FU Berlin (M.A. 1987, Promotion 1992). 1989–1994 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin, Lehraufträge an den Musikhochschulen in Berlin und Dresden. Habilitation an der FU Berlin 1998. Mitherausgeber des *Archiv für Musikwissenschaft* und der *Schubert : Perspektiven*. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, zur Rezeptionsgeschichte und zur Geschichte der musikalischen Interpretation. Neuere Buchpublikation zu Bruckner und

seinem Kontext: *Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*, Kassel 2006 (hrsg. gemeinsam mit Laurenz Lütteken).

**Jacob, Andreas** (\*1967), Professor für Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste Essen (seit 2009). Studium der Ev. Kirchenmusik an der Folkwang-Hochschule Essen. Nach dem A-Examen (1992) Student in den Orgelsolistenklassen (Konzertexamen 1995) von Gisbert Schneider (Essen) und Ludger Lohmann (Stuttgart), gleichzeitig Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Psychologie in Essen, Bochum und Bonn (Promotion 1996). Habilitation 2002 (Universität Erlangen-Nürnberg 2002). Zahlreiche Auszeichnungen für wissenschaftliche wie künstlerische Aktivitäten. Lehre in unterschiedlichen Funktionen an verschiedenen deutschen Hochschulen, zuletzt als Professor für Musikwissenschaft an den Universitäten Potsdam und Münster.

**Lütteken, Laurenz** (\*1964), Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich (seit 2001). Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Münster und Heidelberg. 1991 Promotion in Münster mit einer Arbeit über Guillaume Dufay. Nach Tätigkeit als freier Journalist und Stipendium am Deutschen Historischen Institut in Rom, an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel sowie der Fritz Thyssen Stiftung von 1992 bis 1995 Assistententätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster; dort 1995 Habilitation. 1995/96 für ein Jahr kommissarischer Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg; anschließend Lehrtätigkeit an der Universität Erlangen-Nürnberg. 1996–2001 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Marburg. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Musik des 14.–20. Jahrhunderts; Hauptarbeitsgebiete sind die Musik des Spätmittelalters bzw. der »Renaissance« und des 18. Jahrhunderts sowie musikalische Gattungs- und Ideengeschichte. Neuere Buchpublikation zu Bruckner und seinem Kontext: *Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*, Kassel 2006 (hrsg. gemeinsam mit Hans-Joachim Hinrichsen).

**Leibnitz, Thomas** (\*1955), Direktor der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (seit 2002). Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien, Promotion 1980. Ab 1978 Mitarbeiter des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, ab 1986 Wissenschaftlicher Bibliothekar der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft (seit 2005). Arbeitsschwerpunkte in der österreichischen Musik des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts. Publikationen zu Anton Bruckner (Auswahl): *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner. Dargestellt an den Nachlaßbeständen in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (Tutzing 1988), sowie zahlreiche Aufsätze.

**Partsch, Erich Wolfgang** (\*1959), Koordinator der »Arbeitsstelle Anton Bruckner« der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Studium der Musikwissenschaft und Pädagogik an der Universität Wien, Promotion 1983. Vizepräsident der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft; Lehraufträge an der Universität Wien (Musikwissenschaft, Germanistik). Arbeitsschwerpunkte: Bruckner, Mahler und die Musik um 1900, Musikkultur des Biedermeier, Mitherausgeber zahlreicher Bruckner-Symposiumsberichte und des Bruckner-Handbuchs 1996.

**Rathert, Wolfgang** (\*1960), Professor für Historische Musikwissenschaft an der LMU München mit Schwerpunkt 20. Jahrhundert und Musik der Gegenwart (seit 2002). Nach Kirchenmusiker-Examen Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Neueren Geschichte an der Freien Universität Berlin von 1980–1987; Promotion bei Rudolf Stephan mit »Ives-Studien« (Joachim-Tiburtius-Preis des Landes Berlin 1988). Ausbildung zum Wissenschaftlichen Bibliothekar, anschließend von 1991–2002 Leiter der Musik- und Theaterbibliothek der Universität der Künste Berlin. 1999 Habilitation an der Humboldt-Universität zu Berlin. Zahlreiche Vorträge und Veröffentlichungen zur neueren und neuesten Musikgeschichte; Edition der Kammermusik Kurt Weills im Rahmen der Gesamtausgabe. Stellvertretender Vorsitzender des Beirats des Deutschen Musikarchivs, Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats der Max-Reger-Tage Weiden und der Zeitschrift *Musik-Konzepte*.

**Rentsch, Ivana** (\*1974), Privatdozentin an der Universität Zürich. Studium der Musikwissenschaft, Publizistikwissenschaft und deutschen Linguistik an der Universität Zürich. Von 2000 bis 2005 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Assistentin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern. Promotion (2004), seit 2006 Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich (Habilitation 2010). Mitglied im Editionsrat der Martinů-Gesamtausgabe. Arbeitsschwerpunkte: Tanz und Tanzmusik im 17. und frühen 18. Jahrhundert, Musiktheater des 19. und 20. Jahrhunderts, tschechische Musikgeschichte, Gattungsgeschichte

des Liedes vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert.

**Röder, Thomas** (\*1950), Lektor für Musiktheorie am Institut für Musikforschung Würzburg (seit 2009), Mitarbeiter an der Bruckner-Gesamtausgabe sowie Mitherausgeber der Gesamtausgabe von Johann Pachelbels Vokalwerken. Studium am Konservatorium Nürnberg (1973–1977) sowie Musikwissenschaft, Pädagogik und Italoromanische Philologie an der Universität Erlangen-Nürnberg (1977–1981). Promotion (1984) mit einer Arbeit zu Bruckners *Dritter Sinfonie*. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Erlanger Institut für Musikwissenschaft (bis 2009). Arbeitsschwerpunkte (neben der Musik Anton Bruckners) in der Musikgeschichte Nürnbergs und Augsburgs im 16. und 17. Jahrhundert sowie der Musiklehre um 1500.

**Schubert, Giseler** (\*1944), Editionsleiter, seit 1991 Direktor der Hindemith-Gesamtausgabe im Hindemith-Institut, Frankfurt/Main, und Honorarprofessor an der Musikhochschule Frankfurt/Main. Studium der Musikwissenschaft, Soziologie und Philosophie an den Universitäten in Bonn, Berlin (FU) und Zürich. Promotion 1973. 1985–1996 Mitherausgeber der Zeitschrift *Musiktheorie*, Mitherausgeber der Hindemith- und der Weill-Gesamtausgabe, Mitglied im Editionsrat der Martinů-Gesamtausgabe und Vorsitzender des Vereins zur Förderung der Schönberg-Gesamtausgabe. Arbeitsschwerpunkte in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Jüngste Publikationen: *Symphonik 1930–1950. Gattungsgeschichtliche und analytische Beiträge* (Mainz 2003, gemeinsam mit Wolfgang Osthoff), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär* (Mainz 2005, mit Walter Salmen) und *Hindemith und Honegger. Konturen einer ungewöhnlichen Freundschaft* (Winterthur 2009).

**Suppan, Wolfgang** (\*1933), Professor für Musikethnologie an der Kunst-Universität Graz (seit 1974, emeritiert 2001). Musikstudium am Steiermärkischen Landeskonservatorium; Studium der Musikwissenschaft (bei Hellmut Federhofer und Joseph Marx) an der Karl-Franzens-Universität in Graz. Promotion 1959. 1963 Leiter der musikwissenschaftlichen Abteilung am Deutschen Volksliedarchiv (Freiburg im Breisgau). Habilitation 1971 (Johannes Gutenberg-Universität, Mainz, dort zum apl. Prof. ernannt). Gastprofessuren in Dänemark, Deutschland und den USA. 1974 Gründungspräsident der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, 1995–1997 Präsident der UNESCO-World Association for Symphonic Bands and Ensembles, 1995–2001 Präsident der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft. Publikationen s. [www.hlkstmk.at](http://www.hlkstmk.at).

**Wald-Fuhrmann, Melanie** (\*1979), Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck (seit 2010). 1997–2002 Studium der Griechischen Philologie und Musikwissenschaft an den Universitäten Rostock, Marburg, Salzburg und an der Freien Univer-

sität Berlin (M.A. 2002). Seit 2003 Wissenschaftliche Mitarbeiterin, später (Ober-)Assistentin und Privatdozentin an der Universität Zürich. 2005 Promotion, 2009 Habilitation ebenda. Mehrere Auszeichnungen für wissenschaftliche Leistungen; seit 2010 Schriftleitung der *Acta Mozartiana*. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Komposition, der Musiktheorie und der Musikästhetik des 15. bis 19. Jahrhunderts, Musikalische Ideengeschichte, Aspekte der Musikgeschichte im Habsburgerreich.

**Winkler, Gerhard** (\*1956), Musikreferent des Burgenländischen Landesmuseums, wissenschaftlicher Leiter des Haydn-Museums Eisenstadt (heute: »Haydn-Zen-

trum«) und des Liszt-Museums Raiding (seit 1989). Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien (1974–1981), Promotion mit einer Arbeit über Richard Wagners *Ring des Nibelungen* 1981. Studium Klavier Konzertsfach (1974–1975) und Musikpädagogik Klavier (1975–1979) in Wien, 1982–1983 Lehrbeauftragter am Institut für Wertungsforschung der Musikhochschule Graz; seit 1983 im Landesdienst des Burgenlands, seit 1989 Landesbeamter. Zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen zu Joseph Haydn, Franz Liszt und zur Musikgeschichte des burgenländisch-westungarischen Raumes; weiterer Forschungs- und Publikationsschwerpunkt: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.



## Namenregister

- Adler, Guido 33 f.  
 Adler, Moritz 350  
 Adorno, Theodor W. 94, 358, 360  
 Aichinger, Johann Evangelist XIX, XXIII  
 Aigner, Karl 76  
 Albert, Eugène d' 9  
 Albrechtsberger, Johann Georg XIV, 42, 327  
 Allioli, Franz 279  
 Almeroth, Carl 36, 79 f.  
 Ambros, August Wilhelm 148, 349  
 Androsch, Peter 346  
 Antoine, Franz 34  
 Antonicek, Theophil 362  
 Arneth, Michael XV, 18, 229 f., 246, 297  
 Asahina, Takashi 358  
 Aßmayr, Ignaz XV, 230  
 Attfield, Nicholas 363  
 Auber, Daniel-François-Esprit 45  
 Auer, Max 6, 26, 39, 42, 46 f., 59, 73, 76, 78, 101, 112, 114, 119, 121, 126, 133, 136, 186 f., 219, 224, 231, 243, 259, 263 f., 268 f., 283 f., 322, 334, 343 f., 356, 359, 361, 364, 366  
 Bach, Carl Philipp Emanuel 16  
 Bach, Johann Sebastian XIV, XVIII, 9, 27, 46 f., 51, 82, 226 f., 239, 336, 342, 356, 359 f.  
 Backes, Dieter M. 363  
 Bajgarová, Jitka 363  
 Barenboim, Daniel 357  
 Bayer, Franz XXIII  
 Beethoven, Ludwig van XIII, XVI–XVIII, XX f., 16, 27, 50, 53, 55–57, 59, 62, 68, 76, 81, 91, 93 f., 96, 99 f., 104, 106, 108, 110 f., 114, 116 f., 129, 131, 140, 151 f., 163, 182, 186 f., 191, 194, 207 f., 213, 215, 218, 225, 233, 239, 242, 244 f., 250, 287, 310, 312 f., 315–318, 320 f., 345, 348–350, 354, 356, 359 f.  
 Behn, Hermann 34  
 Bekker, Paul 345  
 Berger, Alfons 327  
 Berger, Joachim 327  
 Berio, Luciano 172  
 Berlioz, Hector XVI, 33, 57 f., 68, 207 f., 283, 310, 333, 335, 345  
 Bernuth, Julius von 353  
 Biba, Otto 328  
 Bibl, Rudolf 44, 237  
 Bilinski, Claudius XXII  
 Bilse, Benjamin 165  
 Bizet, Georges 112  
 Bloch, Ernst 360  
 Bogner, Aloisia XIII f., 294, 322 f.  
 Bogner, Michael XIII f., 294, 301, 322  
 Böhler, Otto 342  
 Bohnen, Kurt 347  
 Boss, Rainer 363  
 Bote & Bock (Verlag) 166  
 Brahms, Johannes XVIII, 14, 17, 19–22, 24, 37, 58, 68, 73, 76, 90 f., 93, 107 f., 110, 131 f., 140, 167, 194, 199, 239, 290, 310, 312 f., 317 f., 328, 345, 349–351, 354  
 Breinbauer, Josef 43  
 Breitkopf & Härtel (Verlag) 364  
 Brischar, Franz XIX  
 Bruch, Max 16  
 Bruckner, Anton (Vater) XIII, 18, 31, 50, 52  
 Bruckner, Ignaz XIII  
 Bruckner, Maria Anna XVI, XVIII  
 Bruckner, Rosalia XIV  
 Bruckner, Theresia (geb. Helm) XIII, XVI, 18, 157  
 Brugier, Gustav 240  
 Brüll, Ignaz 14  
 Brunner, Franz XXIII, 359  
 Buckow, Carl Friedrich Ferdinand 44  
 Buhz, Ida XXIII, 28  
 Bülow, Hans von XVI f., XX, 14, 108, 341  
 Buonarroti, Michelangelo 222  
 Burgarth, Franz XIX  
 Burgstaller, Johann Baptist XVII, 258, 277  
 Busch, Hermann J. 47  
 Busoni, Ferruccio 9, 336  
 Cage, John 71  
 Cambala, Franz XX  
 Carda (oder Csarda, Vorname nicht nachweisbar) 76, 165  
 Carlone, Carlo Antonio 50  
 Carragan, William 86, 140, 149, 220, 347

Cavaillé-Coll, Aristide 45  
 Celibidache, Sergiu 357  
 Cézanne, Paul 9  
 Cherubini, Luigi 233  
 Chopin, Frédéric 314, 326  
 Chrismann, Franz Xaver 43 f., 231  
 Christ, Viktor 175  
 Cohrs, Benjamin-Gunnar 221, 347, 362, 370  
 Commenda, Hans 359  
 Czerny, Carl 16

Dahlhaus, Carl 67–69, 71  
 Damisch, Heinrich 366  
 Damrosch, Walter XXI, 353  
 David, Johann Nepomuk 346  
 Decsey, Ernst 3, 63, 341, 344, 358 f.  
 Dehnert, Max 362  
 Denhof, Ernst XIX  
 Desing, Julius XX, 315  
 Dessoff, Otto XVI, XVIII, 133, 147, 349  
 Diabelli, Anton 233  
 Diernhofer, Josef 331  
 Dittrich, Rudolf XIX  
 Doblinger (Verlag) XXII f., 239  
 Doebel, Wolfgang 363  
 Doernberg, Erwin 361  
 Dömpcke, Gustav 317, 352  
 Donizetti, Gaetano 322  
 Dorn, Ignaz XVI, 33, 54, 57–59, 78, 232 f., 246  
 Dorfer, Alois (Abt des Stiftes Wilhering) 235  
 Drechsler, Joseph 52  
 Duesberg-Quartett 317  
 Dürrnberger, Johann August XIII, 31

Eckstein, Friedrich 34–36, 39, 76 f., 207, 358  
 Ehreneck, Ludwig 55  
 Ehrenfels, Christian 30  
 Einem, Gottfried von 346  
 Engel, Gabriel 361  
 Erhard, Caspar 241  
 Erkel, Sándor XXI  
 Erpf, Hermann 95  
 Eybler, Joseph von 233

Fassone, Alberto 363  
 Fiedler, Conrad 4  
 Filser, Benno 364, 366  
 Fine, Marshall 347  
 Finscher, Ludwig 122  
 Fischer, Franz 166  
 Floderer, Wilhelm 345  
 Floros, Constantin 58, 105, 312, 335, 362  
 Förster, August 350  
 Franck, César 45, 318  
 Franz Joseph I., Kaiser von Österreich XVIII, XXI–XXIII, 19, 154, 166, 232, 328  
 Führer, Robert 233, 279  
 Führich, Carl 33  
 Furtwängler, Wilhelm 346, 358  
 Fux, Johann Joseph 53, 245

Ganglbauer, Cölestin Josef 283  
 Gänsbacher, Johann 233  
 Gastaldi, Giuseppe 347  
 Geck, Martin 204, 207 f.  
 Geibel, Emanuel 296  
 Gericke, Wilhelm XVIII, XXII, 269, 280  
 Glöggel, Franz Xaver 233, 241, 248  
 Goebbels, Joseph 344, 357  
 Gogh, Vincent van 9  
 Göhler, Georg 75, 363 f.  
 Goldmann, Friedrich 201  
 Goldmark, Karl 105  
 Goller, Vincenz 346  
 Göllicher, August (jun.) XXI, 6, 26, 38 f., 42, 46 f., 59, 73, 76, 78, 104, 112, 114, 119, 121, 126, 133, 136, 173, 187, 231, 263, 283, 322, 343, 359, 363  
 Gounod, Charles 45  
 Graf, Max 6, 290  
 Gräflinger, Franz 6, 8, 359  
 Grandjean, Wolfgang 306 f., 363, 369  
 Gräner, Georg 343  
 Grasberger, Franz 362, 369  
 Grasberger, Renate 362  
 Gravesande, Hein 's 347  
 Grienberger, Hugo von 314  
 Grillich, Ludwig 26  
 Grillparzer, Franz 302  
 Gross (Verlag) XXII, 239  
 Gruber, Josef 213  
 Grunsky, Karl 86, 361  
 Gülke, Peter 63 f., 204, 209 f., 358, 362  
 Gutmann, Albert XX–XXII, 166, 315

Haas, Robert XX, 38, 41, 85–87, 96, 149, 153 f., 168, 174, 209, 360, 364–366, 368–370  
 Habel, Ferdinand 250  
 Habert, Johann Evangelist 261, 263  
 Habert, Jordan 225  
 Hain, Raimund 43  
 Haitink, Bernard 353  
 Halbreich, Harry 370  
 Halm, August 63–65, 67–70, 78, 86, 92 f., 97 f., 105, 164, 343, 350, 359 f.  
 Händel, Georg Friedrich XVIII, 46  
 Hansen, Mathias 119, 231, 358, 362  
 Hansen, Theophil 33  
 Hanslick, Eduard XVII, XIX, 15, 34, 37, 106, 147 f., 155, 163 f., 179, 186, 199, 208 f., 235, 239, 313, 314 f., 317–319, 342, 351 f.  
 Harrandt, Andrea 231, 362, 370  
 Harten, Uwe X, 362  
 Hartung, Julie 18  
 Haslinger, Carl 233  
 Hausegger, Siegmund von 366  
 Hawshaw, Paul 74–76, 362, 369  
 Haydn, Joseph XVIII, 16, 53 f., 99, 147, 225, 233 f., 242, 244 f., 248, 250, 294, 308, 310, 312–314, 325, 345  
 Haydn, Michael XIII, 42, 53, 233, 246, 327  
 Hayez, Francesco 8  
 Heine, Heinrich 294

- Heller, Richard 76, 213  
 Hellmesberger, Ferdinand 316  
 Hellmesberger, Joseph XVI, XXI, 24, 33, 84, 179, 186, 314–317  
 Hellmesberger, Richard 283  
 Helm, Theodor 132, 258, 315, 317, 349, 355  
 Hengel, W. van (eig. Norbert Loeser) 361  
 Henry, Pierre 347  
 Herbeck, Johann XVI–XIX, 33, 55, 57, 153, 165, 179, 235, 237, 263, 348 f.  
 Herhaus, Ernst 162 f.  
 Hermann, Hermann Julius XXII  
 Heuberger, Richard 280, 342  
 Heyse, Paul 173, 175  
 Hiller, Ferdinand 16  
 Hindemith, Paul 346  
 Hinrichsen, Hans-Joachim 69 f.  
 Hirschfeld, Robert 354  
 Hitler, Adolf 357  
 Hlawaczek, Franz 76  
 Hochleitner, Luise 273  
 Hofmann, Helene 295  
 Hofmann, Pauline 295  
 Hofmeyer, Leopold 76  
 Hohenlohe-Schillingsfürst, Fürst Constantin von 19, 166, 238  
 Horn, Erwin 46, 328  
 Horn, Richard 14  
 Howie, Crawford 363  
 Hrkal, Eduard XXII  
 Hruby, Carl 56, 358  
 Huber, Klaus 346  
 Hueber, Rosalie 76  
 Hugo, Victor 317, 321  
 Hummel, Johann Nepomuk 16, 233  
 Humperdinck, Engelbert XXII  
 Hupfaut, Johannes Peregrin 283  
 Hynais, Cyrill 33  
  
 Imhof von Geislinghof (oder Geißlinghof), Ritter Anton 263  
  
 Jahn, Wilhelm XX  
 Jobst, Anna Maria XIV, 226  
  
 Kabasta, Oswald 366  
 Kachelmaier, Katharina XVIII  
 Kalbeck, Max 132, 198, 286, 317, 342, 351 f., 354  
 Kastner, Emerich 108  
 Kattinger, Anton XIII f., 31, 43, 228  
 Kaufmann, Harald 56  
 Keldorfer, Viktor 356  
 Kéler, Béla (eig. Adalbert Paul von Keler) 334  
 Kerschbaum, Ferdinand 331  
 Keyhl, Maximilian 21  
 Kirchberger, Matthäus 233  
 Kircher, Athanasius 312  
 Kislinger, Harald 346  
 Kitzler, Otto XVI, XXIII, 17, 33, 54–56, 74, 90, 94 f., 111 f., 119, 121, 232, 250, 270, 280, 292, 295, 297 f., 303, 309, 311 f., 325, 345  
 Klose, Friedrich 34–38, 345, 358  
 Knab, Armin 359  
 Koch, Heinrich Christoph XIV  
 Koeckert-Quartett 314  
 Korngold, Julius XIX  
 Korstvedt, Benjamin 40, 362, 370  
 Korte, Werner F. 66–70, 102 f., 204, 306, 362  
 Kralik von Meyrswalden, Mathilde 345  
 Kränzle, Josef XVI, 291, 304, 347  
 Kraus, Felix (von) XXII  
 Kraus, Karl 351 f.  
 Kreft, Ekkehard 363  
 Kremser, Eduard XX, XXII, 304  
 Krenek, Ernst 343  
 Krenn, Franz 225, 237  
 Kretschmar, Hermann 175  
 Kreutzinger, Hans XX, 315  
 Krohn, Ilmari 163, 362  
 Kronsteiner, Hermann 346  
 Kropfreiter, Augustinus Franz 346  
 Krüger, Else 347  
 Krzyszanowski, Rudolf 154  
 Kupka, Hermann 316  
 Kurth, Ernst 6, 86, 92, 94, 97, 102 f., 135, 139, 164, 207, 215 f., 242, 259, 264, 268, 321, 343, 359 f.  
  
 Lachner, Franz XVI, 121  
 Lamber, Emil 34  
 Lancelot, Michel 361  
 Lang, Josefine XVI, 28  
 Langevin, Paul-Gilbert 370  
 Lanz, Engelbert XV, 43, 225, 232–235  
 Lehofer (Familie) XIV  
 Lenbach, Franz von 8  
 Léon, Victor 3, 341  
 Lessmann, Otto 108  
 Levi, Hermann XXI, 39, 84 f., 91–93, 108, 166, 168, 179, 195–200, 210, 238, 283, 350, 352–354  
 Liebig (oder Liebieg bzw. Liebweg?), Otto von XIX  
 Liechtenstein, Johann (oder Rudolf) von und zu 349  
 Lillich, Carl XX, 315  
 Liszt, Franz XVI, XX f., 10, 16, 33, 46 f., 53, 55–59, 62, 68, 108, 147, 166, 195, 208, 237, 239, 244, 280, 306, 310, 312, 333, 335, 344 f., 352, 354  
 Litschauer, Walburga 322, 326  
 Lobe, Johann Christian 94 f., 312 f., 318  
 Loidol, Oddo XIX, 76, 272, 332  
 Lorenz, Franz 245  
 Lortzing, Albert 322  
 Lotti, Antonio 234 f., 245  
 Louis, Rudolf 151, 290  
 Löwe, Ferdinand XX, XXII f., 33, 35–41, 76, 101, 155, 166, 168, 220, 238, 350, 352, 355 f., 360, 366  
 Löwe, Hans 40  
 Löwy, Josef 6, 8  
 Lucca, Theodor XX, 315  
 Ludwig II., König von Bayern XXI, 19, 194, 213  
 Lütteken, Laurenz 306

- Machabey, Armand 361  
 Mahler, Gustav XXI f., 9, 14, 19 f., 56, 59, 71, 93 f., 108, 112, 140, 154, 172, 199, 208, 213, 215 f., 220, 222, 251, 283, 310 f., 341, 345 f., 349 f., 352, 354 f., 358, 361, 363  
 Mahler-Werfel, Alma 9, 154  
 Maier, Elisabeth 77, 362  
 Mandel, Thomas 347  
 Marböck, Josef (jun. u. sen.) 323  
 Marböck, Marie 323  
 Marböck, Moritz 323  
 Marie Valerie, Erzherzogin von Österreich XXII f., 46  
 Marinelli, Ernst 293, 297, 301  
 Marpur, Friedrich Wilhelm XIV  
 Marschner, Bo 122, 363  
 Marsop, Paul 108  
 Marx, Adolf Bernhard 57, 95, 111, 312, 318  
 Märzendorfer, Ernst 220, 347  
 Mauracher, Josef 44  
 Mauracher, Matthäus (d.Ä.) 43  
 Max (Maximilian) Emanuel, Herzog in Bayern XX, 19, 315  
 Maxintsak, Josef 316  
 Mayfeld, Betty von 199, 286  
 Mayfeld, Moritz von 121 f., 132, 164, 179, 232, 236, 258, 286, 347  
 Mayr, Friedrich Theophil XV, 229 f., 248, 294, 296 f.  
 Mazzuca, Giuseppe 220, 347  
 Megyesi-Schwartz, Eugen 345  
 Meißner, Anton XIX, 33, 75 f.  
 Mendelssohn Bartholdy, Felix XIV, XVIII, 16, 46 f., 54 f., 68, 110 f., 140, 230–232, 248, 279 f., 293, 324, 335, 345, 350  
 Mengelberg, Willem 353  
 Merklin & Schütze (Orgelbaufirma) 21, 45  
 Metternich, Fürst Klemens Wenzel Lothar von 18, 228  
 Mirus, Eduard XX  
 Moißl, Franz 140, 356  
 Morold, Max (eig. Millenkovich-Morold, Max von) 290, 344, 359, 368  
 Moser, Ludwig 231  
 Mottl, Felix XX, 166, 168, 174, 352–355  
 Mozart, Wolfgang Amadeus XVIII, XXI, 27, 53 f., 81, 84, 163, 180, 182, 233, 242, 244–246, 294, 310–312, 316 f.  
 Muck, Karl XXI, XXIII, 166, 196, 352 f.  
 Müller, Ernest Maria 237, 278  
 Murschhauser, Franz Xaver 328  
 Myklebust, Olav G. 363  
 Neill, Edward D.R. 347  
 Newlin, Dika 361  
 Nikisch, Arthur XX f., 6, 9 f., 35, 39, 191, 195, 352 f., 355  
 Nowak, Leopold 3, 62, 73, 85–87, 103, 149, 153, 155, 168, 209–211, 226, 248, 314, 361, 368 f.  
 Oberleithner, Max von 34–36, 38, 40, 345, 355, 358  
 Ochs, Siegfried XXII f., 84  
 Oehn (oder Öhn), Carl Bernhard XIX  
 Oeser, Fritz 154, 347  
 Ölzelt Ritter von Newin, Anton XIX, 19, 25, 165  
 Orel, Alfred 86, 220, 335, 360, 364, 366  
 Orlik, Emil 4, 6–10  
 Ostini, Fritz von 108  
 Pachelbel, Johann 328  
 Pachovsky, Angela 295  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 53, 135, 234, 245  
 Palmer, Peter 363  
 Pammesberger, Maximilian 234  
 Papier, Rosa 290  
 Partsch, Erich Wolfgang X, 362  
 Paumgartner, Bernhard 351  
 Paumgartner, Hans 166, 355  
 Penderecki, Krzysztof 346  
 Petters, Josef XX  
 Pfeiffer, Joseph XIV, 228  
 Pfitzner, Hans 9, 64  
 Phillips, John A. 220 f., 347, 362, 370  
 Piel, Peter 225  
 Pietschmann, Heinrich XX  
 Pius IX., Papst 232  
 Platen, August von 296  
 Pohl, Carl Ferdinand 147  
 Pohoryles, Marie 34  
 Porges, Heinrich 173 f.  
 Prammesberger, Maximilian 297  
 Prandtauer, Jakob 50  
 Praßl, Franz Karl 228  
 Preindl, Joseph 42, 233, 328  
 Preyer, Gottfried XV, 225, 327  
 Prill-Quartett 317  
 Raabe, Peter 361  
 Raff, Joachim 59, 91, 105  
 Ramann, Lina 108  
 Rappoport, Lidija Grigorevna 361  
 Rättig, Theodor XIX, XXI f., 36, 153 f., 185, 199, 239, 274–276, 349  
 Redel, Martin Christoph 346  
 Redlich, Hans Ferdinand 168, 268, 319, 345  
 Redwitz, Oskar von 294, 297  
 Reichardt, Johann Friedrich 291  
 Reimer, Ernst XX  
 Reinhardt, Max 9  
 Reinisch, Simon Leo 351, 354  
 Reisch, Theodor 76  
 Reischl, Minna 28  
 Rheinberger, Joseph 105  
 Richter, Ernst Friedrich 111, 117 f.  
 Richter, Hans XIX–XXIII, 104, 132, 148, 155, 166, 179, 198, 238, 352 f.  
 Richter, Pius 44  
 Riemann, Hugo 95  
 Rink, Ferdinand 327  
 Rink, Johann Christian Heinrich 327  
 Robitschek, Adolf XXII, 291  
 Röder, Thomas 325, 370  
 Rosé-Quartett 317  
 Rossini, Gioachino XIII, 8  
 Rott, Hans 23, 33, 345

- Rotter, Ludwig 44  
 Rubinstein, Anton 105  
 Ruckensteiner, Georg 323  
 Ruckensteiner, Marie 324  
 Rudigier, Franz Joseph XV f., 20, 232–234, 236–238, 258, 277 f., 297  
  
 Sailer, Franz XIV, 229, 246  
 Samale, Nicola 220 f., 347  
 Sayn-Wittgenstein-Berleburg, Prinzessin Marie zu 179  
 Schalk, Franz XIX–XXI, XXIII, 33, 35 f., 38–41, 59, 65, 76, 87, 91, 93, 97 f., 101, 154, 159, 178, 199 f., 315, 352 f., 355, 366, 368  
 Schalk, Josef XX–XXII, 33, 35–41, 59, 76, 87, 91, 108, 154 f., 166, 191, 195, 198–200, 208, 220, 238, 263, 269, 315 f., 349, 354 f.  
 Schalk, Lili 366  
 Scharpff, Richard XX  
 Scharschmid, Franz 231  
 Scharwenka, Xaver 108  
 Schaumann, Franz XX  
 Scheder, Franz 362  
 Schelle, Karl Eduard 153, 352  
 Schenker, Heinrich 33  
 Schering, Arnold 362  
 Schiedermayr, Johann Baptist 51, 233, 279  
 Schimatschek, Franz 74  
 Schiske, Karl 362  
 Schmidt, Franz 345 f.  
 Schnabl, Josef XIX  
 Schneider, Enjott (Norbert Jürgen) 346  
 Schneider, Friedrich 279  
 Schneider, Otto 370  
 Schnitzler, Arthur 14 f.  
 Schober, Franz 132  
 Scholz, Horst-Günther 242, 362  
 Schönberg, Arnold 9, 69, 71, 213, 361  
 Schostakowitsch, Dimitri 93, 346  
 Schreker, Franz 9, 71  
 Schreyer, Adalbert XXI  
 Schubert, Franz XVIII, 27, 55 f., 59, 68, 93, 99, 110–112, 117, 120, 193, 215, 219, 225, 242, 244, 248, 250, 280, 310–312, 314, 316, 318 f., 345, 348, 350, 352  
 Schuch, Ernst von XXI  
 Schuch, Julius 353  
 Schuler, Manfred 246  
 Schumann, Robert 16, 66, 68, 110, 137, 140, 191, 232, 345, 350  
 Schütz, Karl 46  
 Schwanzara, Ernst 361  
 Schwebsch, Erich 361  
 Sechter, Simon XV–XVII, 19, 31, 33 f., 51, 74, 90, 110 f., 230 f., 233 f., 248, 250, 263, 311, 328, 330, 334, 348  
 Seiberl, Josef 230  
 Seiberl, Karl XIII  
 Seidl, Anton XXI, 166, 168, 352 f.  
 Sibelius, Jean 93, 346  
 Silberstein, August 28, 291, 304, 306  
 Soika, Alexandrine 325  
  
 Speidel, Ludwig 148, 235, 258, 286 f., 317  
 Spiegler, Eduard XX  
 Spohr, Louis 16, 137, 349  
 Statz, Vinzenz 234  
 Steinbeck, Wolfram 69 f., 93, 98 f., 101, 105, 107, 213, 216, 290, 306  
 Steiner, Rudolf XIX  
 Stephan, Rudolf 68 f., 71  
 Stephani, Albert Michael XX  
 Storch, Anton 232  
 Stoyanova, Elena 363  
 Stradal, August 34, 37, 55, 59, 326, 358  
 Strauss, Richard 9, 35, 112, 208, 280  
 Stremayr, Karl von XVIII, 34  
 Stülz, Jodok 229, 297  
  
 Talmor, Ohad 346  
 Tappert, Wilhelm XIX, 80, 165–167, 175, 184 f., 315, 349  
 Thanner, Emma 324  
 Thomas, Ambroise 45  
 Thomas, Theodore XXI, 354  
 Tilgner, Viktor 10, 355  
 Tomaschek, Johann Wenzel 233  
 Traumihler, Ignaz XIX, 52, 229, 234, 237 f., 271 f., 276, 315, 328  
 Trebitsch, Oscar XXII  
 Trenitz (Tanzmeister, Vorname nicht nachweisbar) 324  
 Tschaikowsky, Peter 137, 208  
 Türk, Daniel Gottlob XIV  
  
 Uhde, Fritz von 10  
  
 Vanhal, Johann Baptist 233  
 Verdi, Giuseppe 19, 164  
 Vergeiner, Hermann Pius XIX  
 Vockner, Josef 34  
 Voigt, Wolfgang 347  
  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 340  
 Wagner, Cosima XIX, 21, 24  
 Wagner, Eva 162  
 Wagner, Manfred 51–53, 71, 212, 357, 362  
 Wagner, Richard XVI–XXI, 14–17, 19, 21, 28, 33, 35, 38, 40, 46, 50, 55, 57–59, 62 f., 66, 68, 90, 102, 104–108, 111 f., 114, 123, 126, 148, 151–155, 161–166, 169, 173, 179, 184 f., 191, 194–196, 207, 215, 221, 232 f., 236–239, 243 f., 246, 269, 271, 278, 283, 299, 310, 312, 315, 317, 319, 331, 333, 335, 344 f., 347, 349–355, 357, 359 f., 362  
 Waldeck, Karl 39, 78  
 Walter, Joseph 240 f.  
 Ward, Ken 363  
 Weber, Carl Maria von XIII, 114 f.  
 Weingartner, Felix von 207, 209, 335  
 Weinwurm, Alois 232  
 Weinwurm, Rudolf XV f., 20, 22, 27, 43, 111, 121, 232, 235, 286, 304, 312  
 Weisbach, Hans 220, 347, 357  
 Weiser, Theresa 361  
 Weiß, Anton 42

Weiß, Johann Baptist XIII f., 31, 42, 51, 54, 73, 327  
Wessely, Othmar 42, 327 f., 361  
Wetzler, Emil XXI, 239  
Willis, Henry 21  
Winkler, Julius XX, 315 f.  
Witt, Franz Xaver 279  
Wolf, Hugo XX, XXII, 23, 38, 59, 132, 317, 321  
Wolff, Werner 361  
Wüllner, Franz 353

Zamara, Alfred XIX  
Zappe, Karl XIII, 231, 235  
Zemlinsky, Alexander von 9  
Zenetti, Leopold Edler von XIV, 31, 43, 51 f., 54, 226 f.  
Zottmann, Franz XX f., 35, 37, 178, 195  
Zumpe, Hermann 352  
Zumsteeg, Johann Rudolf 291  
Zwol, Cornelis van 363

# Werkregister

erstellt von Alexandra Jud und Damaris Leimgruber

Die Auflistung erfolgt in der Gruppe »Instrumentalmusik« alphabetisch nach Werktitel und in der Gruppe »Vokalmusik« alphabetisch nach Werktitel und/oder Text-Incipient. Zur eindeutigen Identifizierung der Werke sind die WAB-Nummern vorangestellt.

## Instrumentalmusik

- WAB 110 Abendklänge, Charakterstück e-Moll (für Violine und Klavier) 310 f., **314**  
 WAB 114 Aequale c-Moll 248, 333 f.  
 WAB 149 Aequale c-Moll 248, 333 f.  
 WAB 130 Andante (Vorspiel) d-Moll (für Orgel) 52, 327, **328 f.**  
 WAB 100 »Annullierte« *siehe* Sinfonie d-Moll  
 WAB 115 Apollo-Marsch Es-Dur (nicht von Bruckner) **334**  
 WAB 124 Drei kleine Stücke für Klavier zu vier Händen G-Dur, G-Dur, F-Dur **323**  
 WAB 97 Drei Orchesterstücke Es-Dur, e-Moll, F-Dur 74, **112–114**, 356, 368  
 WAB 117 Erinnerung, Charakterstück As-Dur **326 f.**  
 WAB 118 Fantasie G-Dur 325 f.  
 WAB 125 Fuge d-Moll (für Orgel) 327, **330–332**  
 WAB 131 Fuge *siehe* Vorspiel und Fuge c-Moll  
 WAB deest Improvisationsskizze Ischl 1890 46  
 WAB 113 Intermezzo d-Moll (für Streichquintett) 85, 315–317, 319 f., 356, 369  
 WAB 124 Klavierstücke *siehe* Drei kleine Stücke für Klavier zu vier Händen  
 WAB 119 Klavierstück Es-Dur 324  
 WAB 120 Lancier-Quadrille C-Dur 322 f.  
 WAB 96 Marsch d-Moll 74, **112 f.**, 334, 356, 368  
 WAB 116 Marsch Es-Dur **333 f.**  
 WAB 126 Nachspiel d-Moll (für Orgel) 52, 327, **328 f.**  
 WAB 97 Orchesterstücke *siehe* Drei Orchesterstücke  
 WAB 98 Ouvertüre g-Moll 74, III, **114 f.**, 116, 118, 234, 356  
 WAB 128, I–4 Präludien *siehe* Vier Präludien für Orgel Es-Dur  
 WAB 129 Präludium (»Perger Präludium«) C-Dur 327, **330–332**  
 WAB 127 Präludium Es-Dur für Orgel (zweifelhaft) 42, **327 f.**  
 WAB 121 Quadrille für Klavier zu vier Händen 323 f.  
 WAB deest Rondo c-Moll (für Streichquartett) 311 f., **313 f.**  
 WAB deest Scherzo g-Moll (für Streichquartett) 311 f.  
 WAB 99 Sinfonie f-Moll (»Studiensinfonie«) 74, 95, III, **116–121**, 122–124, 126, 128–130, 132, 136, 234, 311, 356, 359, 369  
 WAB 101 Sinfonie c-Moll (Erste) 21 f., 45 f., 57, 75, 79–82, 84–86, 93, 100, 107 f., 112 f., 116, 122 f., **123–133**, 134–137, 140–147, 157, 160, 165, 178, 185, 200, 235, 314, 334, 348, 366, 369  
 WAB 100 Sinfonie d-Moll (»Annullierte«) 57, 83 f., 93, 96 f., 106, 121–123, 129, **133–140**, 142–146, 151, 157, 161, 163, 178, 185, 349, 356, 359, 369  
 WAB 102 Sinfonie c-Moll (Zweite) 41, 57, 76, 84, 86, 93, 96–98, 100, 102, 106, 110, 122 f., 128, 133, 137 f., 139, **140–150**, 151–153, 161–163, 165, 178 f., 185, 187, 200, 238, 263, 311, 349, 368, 369

- WAB 103 Sinfonie d-Moll (Dritte) 22, 35–37, 39 f., 50, 52, 57–59, 63 f., 68 f., 71, 75 f., 78–81, 83 f., 85–87, 93, 95–102, 104–107, 110, 122 f., 128, 133, 137, 139–141, 145, 147, 149, **151–163**, 164 f., 168–170, 172, 174, 178 f., 182, 184 f., 187, 199 f., 209, 311, 316, 335, 349–351, 353, 358, 368–370
- WAB 104 Sinfonie Es-Dur (Vierte) 19, 39 f., 58, 64, 75, 77 f., 80 f., 83 f., 86 f., 96–102, 104–107, 136, 151, 153, 155, **164–176**, 179, 181 f., 184 f., 187, 238, 311, 316, 334, 344, 351–353, 356, 360, 364, 370
- WAB 105 Sinfonie B-Dur (Fünfte) 35–38, 40 f., 83 f., 96 f., 100–102, 107, 116, 136 f., 139, 144, 152, 158, 164 f., 167, **178–185**, 186–188, 190 f., 334, 343, 346 f., 353, 359, 365–368
- WAB 106 Sinfonie A-Dur (Sechste) 19, 25, 75 f., 80 f., 84, 95, 98 f., 102, 128, 145, 167, **185–190**, 191, 238, 283, 311, 316, 334, 355, 363 f., 366
- WAB 107 Sinfonie E-Dur (Siebte) 10, 19 f., 35, 39, 75, 77–80, 84, 91 f., 95 f., 98, 100–102, 104, 106, 113, 116, 128, 137 f., 144 f., 154, 164, 167, 178, 185, **191–196**, 197 f., 213, 238, 283, 286, 290, 311, 331, 334, 347, 351–354, 360, 368 f.
- WAB 108 Sinfonie c-Moll (Achte) 19, 39–41, 57 f., 62, 64, 69 f., 73, 75 f., 81 f., 84 f., 87, 91 f., 95–99, **101–104**, 105, 131, 138–140, 144, 152, 168, 173, 185, **197–212**, 213 f., 307, 311, 320, 331, 334 f., 346, 351, 353 f., 364 f., 368 f.
- WAB 109 Sinfonie d-Moll (Neunte) 36, 39–41, 50, 57, 70, 75 f., 79, 81, 86, 93, 95, 97, 99, 101 f., 107, 113, 116, 128, 137, 140, 151, 164, 167, 185, 197, 199 f., 206, **213–222**, 246, 281, 287, 290, 300, 306 f., 311, 334 f., 341, 346 f., 350, 352, 355 f., 360, 362, 366, 369 f.
- WAB 143 Sinfonie Finale (Skizzen zur Neunten Sinfonie) 75, 79, 81, 101, **219–222**, 346 f.
- WAB deest Sonate g-Moll (Entwurf I. Satz) 325
- WAB 122 Steiermärker G-Dur 322, **323**
- WAB 123 Stille Betrachtung an einem Herbstabende fis-Moll **324 f.**
- WAB III Streichquartett c-Moll III, 311 f., **313 f.**
- WAB 112 Streichquintett F-Dur 19, 84–86, 95, 184, 186, 205, 305, 310 f., 313, **314–321**, 354, 369
- WAB 99 »Studiensinfonie« *siehe* Sinfonie f-Moll
- WAB 128, I–4 Vier Präludien für Orgel Es-Dur (zweifelhaft) 42, **327 f.**
- WAB 130 Vorspiel *siehe* Andante (Vorspiel) d-Moll
- WAB 131 Vorspiel und Fuge c-Moll (für Orgel) 327, **328–330**

## Vokalmusik

- WAB 57 Abendzauber »Der See träumt zwischen Felsen« Ges-Dur 299, **302**, 305, 334, 356
- WAB 1 »Afferentur regi virginis post eam«, Offertorium F-Dur 231, 235, 271 f., **274**, 333
- WAB 2 Am Grabe »Brüder, trocknet eure Zähren« f-Moll 298 f.
- WAB 58 Amaranth Waldeslieder »Wie bist du, Frühling, gut und treu« G-Dur 292, **294**
- WAB 59 »An dem Feste« Des-Dur 298–300
- WAB 3, I–2 »Asperges« *siehe* Zwei »Asperges«
- WAB 4 »Asperges« F-Dur 226
- WAB 61a (recte b) »Auf, Brüder! auf zur frohen Feier«, Kantate D-Dur 74, **296 f.**, 333
- WAB 60 »Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand« D-Dur 229, **296 f.**, 333
- WAB 5 »Ave Maria« F-Dur 227–229, 234, 239, 271 f., **272–274**
- WAB 7 »Ave Maria« F-Dur 237, **272–274**
- WAB 6 »Ave Maria«, Offertorium F-Dur 231, 234–236, 238 f., **272–274**
- WAB 8 »Ave Regina coelorum«, Cantus-firmus-Choral 237, 279
- WAB 9 »Christus factus est« (I), Messe für den Gründonnerstag F-Dur **226 f.**, 248, 271
- WAB 10 »Christus factus est« (II), Graduale d-Moll 237 f., 271, **275**, 334
- WAB 11 »Christus factus est« (III), Graduale d-Moll 237–239, 271 f., 274, **275**
- WAB 63 Das deutsche Lied *siehe* Der deutsche Gesang
- WAB 65 Das edle Herz »Wer im Busen nicht die Flamme« A-Dur 298 f., 301
- WAB 66 Das edle Herz »Wer im Busen nicht die Flamme« A-Dur 298 f.
- WAB 95, I »Das Frauenherz, die Mannesbrust«, Wahlspruch (Motto) A-Dur 299 f.
- WAB 74 Das hohe Lied »Im Tale rauscht die Mühle« As-Dur 299, **301 f.**, 303, 334
- WAB 78 Das Lied vom deutschen Vaterland »Wohlauf, ihr Genossen, stimmt an« Des-Dur 298, 303
- WAB 55 Der Abendhimmel »Wenn ich an deiner Seite« As-Dur 298–300
- WAB 56 Der Abendhimmel »Wenn ich an deiner Seite« F-Dur 298–300
- WAB 63 Der deutsche Gesang »Wie durchs Bergtal dumpf grollt Donnergedröhn« d-Moll 297, 299, **302 f.**, 304–308, 334
- WAB 77 Der Lehrerstand »Die Zeit weiset auf einen Stand« Es-Dur 298, **301**



- WAB deest Der Trompeter an der Katzbach »Von Wunden ganz bedeckt« f-Moll 292, 295  
 WAB deest Des Baches Frühlingsfeier »Was solls mit deinem Brausen« d-Moll/A-Dur 292  
 WAB 62 »Des Dankes Wort sei mir vergönnt« F-Dur 298, 301  
 WAB 95,2 »Des höchsten Preis, des Vaterlandes Ruhm« C-Dur 298, 300  
 WAB 69 Die Geburt »Es landet ein Fremdling im Hafen der Welt« Des-Dur 298  
 WAB 12 »Dir, Herr, dir will ich mich ergeben«, Choral A-Dur 226  
 WAB 64 »Du bist wie eine Blume« F-Dur 298 f., 303  
 WAB 137 Duetto »Wie des Bächleins Silberquelle«, Liedskizze G-Dur 292, **293**  
 WAB 13 »Ecce sacerdos magnus«, Responsorium a-Moll 237, 276, **277 f.**, 334, 356  
 WAB 83,1 »Ein jubelnd Hoch in Leid und Lust«, Sängerspruch D-Dur 298, 300  
 WAB 14 Entsagen »O Maria! Du Jungfrau mild und hehr!«, Kantate B-Dur **227**, 229, 296, **297**  
 WAB 140 Fastenmesse *siehe* Missa pro Quadragesima  
 WAB 15 Festgesang »Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme«, Kantate C-Dur 229, 296 f.  
 WAB 16 Festkantate »Preiset den Herrn, lobsingt seinem heiligen Namen« D-Dur 231, 234, 236, 258, **296–298**, 303–305, 333  
 WAB 147 »Freier Sinn und froher Mut« D-Dur 299 f.  
 WAB 68 Frühlingslied »Leise zieht durch mein Gemüt« A-Dur 292 f., **294 f.**, 322  
 WAB 70 Germanenzug »Germanen durchschreiten des Urwaldes Nacht« d-Moll 5, 54, 121, 291, 297 f., **303–309**, 333 f., 347  
 WAB 61c »Heil Dir zum schönen Erstlingsfeste«, Kantate D-Dur 296 f.  
 WAB 61b (recte a) »Heil, Vater! Dir zum hohen Feste«, Kantate D-Dur 229 f., 296, **297**, 333  
 WAB 71 Helgoland »Hoch auf der Nordsee«, Sinfonischer Chor g-Moll 5, 27, 54, 106, 200, 281, 297, 299, **303–309**, 311, 334 f., 354  
 WAB 72 Herbstkummer »Die Blumen vergehen, der Sommer ist hin« e-Moll 292, **295 f.**  
 WAB 73 Herbstlied »Durch die Wälder streif' ich munter« fis-Moll 298, 303  
 WAB deest Herzeleid »Die Menschenbrust ist freudlos und verlassen« e-Moll 292  
 WAB deest »Heut kommt ja Freund Klose«, »unendlicher Kanon« C-Dur 299  
 WAB 18 »Iam lucis orto sidere« *siehe* In S. Angelum Custodem  
 WAB 75 Im April »Du feuchter Frühlingsabend, wie hab' ich dich so gern« As-Dur 292, **295 f.**  
 WAB 148,1 »Im Wort und Liede wahr und frei«, Motto C-Dur 299 f.  
 WAB 17 »In jener letzten der Nächte« f-Moll 227, 229  
 WAB 18 In S. Angelum Custodem »Iam lucis orto sidere«, Hymnus phrygisch/e-Moll, g-Moll 231, 235, 237, **278**  
 WAB 19 »Inveni David« (I), Offertorium f-Moll 231, 234, 271, **274**, 333  
 WAB 20 »Inveni David« (II) 237, 271, 276  
 WAB 146 »Kronstorfer Messe« *siehe* Messe ohne Gloria d-Moll  
 WAB deest Kyrie und Gloria (verschollen) 226  
 WAB 76 »Laßt Jubeltöne laut erklingen« Es-Dur 298, 303–305, 307, 333  
 WAB 83,2 »Lebt wohl, ihr Sangesbrüder«, Sängerspruch (Motto) A-Dur 298, 300  
 WAB 21 »Libera me«, Responsorium F-Dur 226  
 WAB 22 »Libera me«, Responsorium f-Moll 227, 248, 334  
 WAB 132 Litanei (verschollen) 226  
 WAB 23 »Locus iste«, Graduale C-Dur 234, 237, 239, 271, **274 f.**, 358  
 WAB 24 Magnificat B-Dur 74, 227, **229 f.**, 271, 280  
 WAB 79 Mein Herz und deine Stimme »Laß tief in dir mich lesen« A-Dur 292, **295 f.**  
 WAB 25 Messe C-Dur (»Windhaager Messe«) 53, **226 f.**, 248, 333, 347  
 WAB 26 Messe d-Moll 19, 63, 74 f., 84, 96, 106 f., 110, 112 f., 121 f., 123, 136, 156, 186, 219, 231, 233–239, 241–246, **250–258**, 261, 263, 269–272, 274, 276, 303, 311, 334, 347 f., 354  
 WAB 27 Messe e-Moll 63, 79, 84, 110, 133, 179, 231, 234–239, 241–244, 250 f., **258–263**, 267, 269–271, 274, 276 f., 311, 314, 333–335, 368  
 WAB 139 Messe Es-Dur (nur Kyrie, Fragment) 74, 228  
 WAB 28 Messe f-Moll 38–40, 46, 63, 75, 78 f., 81, 84 f., 97, 110, 133, 144–147, 149, 179, 231, 235, 237–239, 241–244, 250 f., 258, **263–269**, 270–272, 274, 311, 325, 334 f., 346, 348 f., 368–370  
 WAB 9 Messe für den Gründonnerstag F-Dur (»Christus factus est« I) **226 f.**, 248, 271  
 WAB 146 Messe ohne Gloria d-Moll (»Kronstorfer Messe«) 53, 226, **227**, 248  
 WAB 138 »Mild wie Bäche«, Liedentwurf As-Dur 292, **293 f.**  
 WAB 140 Missa pro Quadragesima g-Moll (Fragment) 226  
 WAB 29 Missa solemnis b-Moll 31, 74, 227, 229 f., 242, **248–250**, 280, 311, 334, 365, 368  
 WAB 80 Mitternacht »Die Blumen glüh'n im Mondenlicht« As-Dur 299  
 WAB deest Nachglück »Wenn die Sonne niedersank« C-Dur 292

- WAB 81 Nachruf »Vereint bist, Töneheld und Meister« c-Moll 299  
 WAB deest »O habt die Thräne gern« a-Moll 292  
 WAB 30 »Os justi«, Graduale lydisch 75, 237–239, 271 f., 274, **276**  
 WAB 33 »Pange lingua et Tantum ergo«, Hymnus phrygisch 231, 234, 239, **278 f.**  
 WAB 31 »Pange lingua«, Hymnus C-Dur 224, 237, **239**  
 WAB 16 »Preiset den Herrn, lobsingt seinem heiligen Namen« *siehe* Festkantate  
 WAB 34 Psalm 22 »Der Herr regiert mich« Es-Dur 227, 230, **279 f.**, 356  
 WAB 35 Psalm 112 »Alleluja! Lobet den Herrn ihr Diener« B-Dur 121, 231, 234, **280**, 334  
 WAB 36 Psalm 114 »Alleluja! Liebe erfüllt mich« G-Dur 227, 230, **279 f.**, 333, 335, 356  
 WAB 37 Psalm 146 »Alleluja! Lobet den Herrn, denn lobsingt ist gut« A-Dur 74, 228, **279 f.**  
 WAB 38 Psalm 150 »Halleluja! Lobet den Herrn in seinem Heiligtum« C-Dur 63, 200, 224, 237–239, 250, **280–283**, 286 f., 305, 311, 334, 369  
 Requiem (verschollen) 226  
 WAB 133 Requiem d-Moll 74, 227, 229 f., 237, 239, **246–248**, 249, 311, 334, 347, 365, 368  
 WAB 39 »Salve Maria« bzw. »Salve Regina« (verschollen) 226  
 WAB 134 »Salvum fac« F-Dur 237, 279  
 WAB 40 Sängerbund »Nichts Schön'eres auf der ganzen Erde« C-Dur 299  
 WAB 82 »Sankt Jodok sproß aus edlem Stamme« *siehe* Festgesang  
 WAB 15 Schutzengelhymnus *siehe* In S. Angelum Custodem  
 WAB 18 Ständchen »Wie des Bächleins Silberquelle« G-Dur 74, 298, **301**  
 WAB 84 Sternschnuppen »Wenn Natur die sanften Lider« F-Dur 298  
 WAB 85 Tafellied »Durch des Saales bunte Scheiben« Des-Dur 299 f.  
 WAB 86 »Tantum ergo«, Hymnus A-Dur 226  
 WAB 43 »Tantum ergo«, Hymnus B-Dur 227  
 WAB 44 »Tantum ergo«, Hymnus D-Dur 226  
 WAB 32 »Tantum ergo«, Hymnus D-Dur 227, **229**, 237, 239  
 WAB 42 »Tantum ergo« *siehe* Vier »Tantum ergo«  
 WAB 41, I–4 Te Deum C-Dur 36, 63, 84 f., 91, 106, 191–194, 197, 219–222, 237–239, 250 f., 279, 281, **283–287**, 305, 311, 334, 351, 354  
 WAB 46 »Tota pulchra es«, Litanei phrygisch 237, 239, **277**, 335  
 WAB 47 Totenlied »O ihr, die ihr heut'« Es-Dur 227  
 WAB 48 Totenlied »O ihr, die ihr heut'« F-Dur 227  
 WAB 87 Träumen und Wachen »Schatten sind des Lebens Güter« As-Dur 299, 302  
 WAB 49 Trauungs-Chor »O schöner Tag, o dreimal sel'ge Stunde« F-Dur 298  
 WAB 88 Trösterin Musik »Musik! Du herrliches Gebilde« c-Moll 299  
 WAB 89 Um Mitternacht »Um Mitternacht, in ernster Stunde« f-Moll 298 f.  
 WAB 90 Um Mitternacht »Um Mitternacht, in ernster Stunde« f-Moll 299  
 WAB 91 Vaterländisches Weinlied »Wer möchte nicht beim Rebensaft des Vaterlands gedenken?« C-Dur 298  
 Vaterlandslied »O könnt' ich dich beglücken« As-Dur 298 f.  
 WAB 92 »Veni creator spiritus«, Hymnus 237, 278, **279**  
 WAB 50 Vergißmeinnicht »Es blühten wunderschön auf der Au«, Kantate D-Dur 73 f., 229, **296 f.**  
 WAB 93 »Vexilla regis«, Hymnus phrygisch 224, 237, 239, **278**  
 WAB 51 Vier »Tantum ergo«, Hymnen B-Dur, As-Dur, Es-Dur, C-Dur 227, **229**, 237, 239  
 WAB 41, I–4 »Virga Jesse floruit«, Graduale e-Moll 237–239, 271, 274, **276 f.**  
 WAB 52 Volkslied »Anheben laßt uns all zusamm« C-Dur 292, 299, **302 f.**  
 WAB 94 Von der schlummernden Mutter »Du schlummerst nach Schweiß und Mühen« F-Dur 292  
 WAB deest Vor Arneths Grab »Brüder, trocknet eure Zähnen« f-Moll 230, 248, 298 f., 303, 305, 333  
 WAB 53 »Wie bist du Frühling gut und treu« *siehe* Amaranths Waldeslieder  
 WAB 8 »Wie des Bächleins Silberquelle« *siehe* Ständchen  
 WAB 84 »Wie des Bächleins Silberquelle« *siehe* Duetto  
 WAB 137 »Wie neid ich dich, du stolzer Wald« Es-Dur 292  
 WAB deest »Windhaager Messe« *siehe* Messe C-Dur  
 WAB 25 »Wir alle jung und alt«, Motto »Begrüßung« d-Moll 299 f.  
 WAB 148,2 Zur Vermählungsfeier »Zwei Herzen haben sich gefunden« D-Dur 299  
 WAB 54 Zwei »Asperges« aeolisch, F-Dur 18, 226, 227, **347**