

# Anton Bruckners „Helgoland“ und das Symphonische

von Wolfgang Grandjean, Essen

Daß die Chorballade *Helgoland* (WAB 71) so wenig Beachtung erfuhr, ist erstaunlich — rechnete Bruckner selbst sie doch zu seinen Hauptwerken, deren Partiturotographie er der Wiener Hofbibliothek (heute Österreichische Nationalbibliothek) testamentarisch vermacht hat; das sind die neun Symphonien, die drei großen Messen, das *Streichquintett*, das *Te Deum*, der *Psalm 150* — und eben *Helgoland*<sup>1</sup>. Das 1893 entstandene Werk für vierstimmigen Männerchor und großes Orchester fand weder den Weg ins Konzertleben noch größere Beachtung in der Forschung. Gründe für ersteres mögen zunächst die gewaltigen musikalischen und stimmlichen Anforderungen gewesen sein, später das zurückgehende Interesse an den großen Formen der weltlichen Chormusik des 19. Jahrhunderts<sup>2</sup>, zu denen neben (weltlichem) Oratorium, dramatischer Kantate und Chorode die Chorballade zählt<sup>3</sup>. Der fragwürdige Text August Silbersteins tat wohl ein übriges dazu, daß das Werk bis heute kaum zur Kenntnis genommen wurde<sup>4</sup>. Doch ist selbst der auf einem (nicht minder ominösen) Text Silbersteins beruhende *Germanenzug* für Männerchor und Blechbläser von 1863 (WAB 70), eine vergleichsweise unreife Komposition Bruckners, bekannter geworden als *Helgoland*<sup>5</sup>. Die Dominanz des symphonischen Œuvres, vor allem der späten Wiener Zeit, behinderte wohl nachhaltig die Rezeption der anderen Gattungen — mit Ausnahme der geistlichen Werke<sup>6</sup>. So konnte sich zwar der 1892 entstandene, repräsentative *Psalm 150* für Soli, gemischten Chor und großes Orchester ins allgemeine Bewußtsein

<sup>1</sup> ÖNB, Musiksammlung, Signatur: Mus. Hs. 19.485. Das Autograph besteht aus 13 (vierseitigen) Bogen.

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Gedenkschrift Leo Schrade, Bern/München 1973, S. 856f. Besonders ‚gründlich‘ vergessen wurden die großen Gattungen mit Männerchor. Heute sind Werke wie die dramatische Kantate *Rinaldo*, op. 50, von Johannes Brahms oder die seinerzeit als herausragend empfundenen und sehr erfolgreichen großen Männerchöre Max Bruchs kaum noch bekannt.

<sup>3</sup> Dazu: Michael Jarczyk, *Die Chorballade im 19. Jahrhundert. Studien zu ihrer Form, Entstehung und Verbreitung*, München-Salzburg 1978 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 16). Das Schwergewicht der Arbeit liegt bei Robert Schumann und der Frühphase der Gattung; Bruckners *Helgoland* wird nicht behandelt, sein *Germanenzug* (1863) in der Einleitung nur erwähnt (S. 5 und 6).

<sup>4</sup> Das spiegelt sich auch auf dem (deutschen) CD-Markt wider: Zu der lange Zeit einzigen Einspielung von 1980 (DGG 437 250-2) ist 1993 eine weitere hinzugekommen, die aber auf einer älteren, auf dem deutschen Markt bisher nicht erhältlichen Aufnahme aus dem Jahre 1978 beruht (HMP PCD 1042).

<sup>5</sup> Erwähnung des *Germanenzugs*, nicht jedoch *Helgolands* bei: Hans Schnoor, *Oratorien und weltliche Chorwerke* (= Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. 2.2, 5. Auflage 1939), S. 585; Richard Schaal, *Die Kantate des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: *Art. Kantate*, in: *MGG 7*, Kassel 1958, Sp. 609; auf M. Jarczyk, *Die Chorballade*, S. 5 und 6, wurde bereits in Anmerkung 3 hingewiesen.

<sup>6</sup> Die Männerchorkompositionen Bruckners scheinen überhaupt ein blinder Fleck der Forschung zu sein. Bruckners Werk — immerhin umfaßt es beinahe 40 Kompositionen — wird in der einschlägigen Literatur oft gar nicht erwähnt (z. B. ist in dem *MGG*-Artikel *Männerchor* von Fritz Piersig, Bd. 8 (1960), Sp. 1458—1465, Bruckner unter den zahlreichen namentlich aufgeführten Komponisten nicht vertreten).

einprägen, das ein Jahr später komponierte, sicherlich gewichtigere Chorwerk *Helgoland* hingegen nicht<sup>7</sup>.

Die Titelzeile des Partiturotographs lautet: „Helgoland. Symphonischer Chor“. Bruckner drang in einem Brief vom 28. September 1893 darauf, daß die Bezeichnung „Symphonischer Chor“ auch im Druck erscheine<sup>8</sup>. Das aber ist aus unbekanntem Gründen bei der ersten Drucklegung nicht geschehen<sup>9</sup>. Der Untertitel „Symphonischer Chor“ darf als weiterer Beleg der besonderen Wertschätzung Bruckners angesehen werden, galt ihm die Symphonie doch als die höchste der Gattungen; er wollte damit zweifellos auf den besonderen Rang dieses Chorwerkes hinweisen.

Was aber rechtfertigt die Bezeichnung „symphonischer Chor“? In Robert Schumanns *Etudes symphoniques* opus 13, einem Werk, das ebenfalls die ungewöhnliche Attribuierung „symphonisch“ im Titel führt, kennzeichnet diese die Momente Klangfülle und orchestrales Kolorit einerseits sowie organische Einheit (im Sinne des Beethovenschen Sonatentypus) durch entwickelnde Variation andererseits<sup>10</sup>. Ein Chorwerk, das die Bezeichnung symphonisch verdient und sie nicht nur als prestigeträchtiges Epitheton führt, müßte sich hinsichtlich der Orchesterbehandlung, der Formgestaltung im großen und der motivisch-thematischen Verfahren an den gleichzeitig entstandenen Symphonien messen lassen.

### *Entstehung und literarische Vorlage*

Über die Entstehungsdaten von *Helgoland* sind wir durch Bruckners akribische Angaben am Ende des Partiturotographs genau informiert. Die Datierung gibt Einblicke in seine Arbeitsweise: „Scitze 27.4.1893, Chor 24.5., Streicher 18.6., Holz 7.7., Blech 23.7., Wien 7. Aug 1893“<sup>11</sup>. Der Partiturplease ging eine Particellskizze („Scitze“)

<sup>7</sup> Auch die eigentliche Bruckner-Forschung hat sich bisher kaum mit *Helgoland* beschäftigt. Grundlegend sind noch immer die Ausführungen in August Göllerich/Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Regensburg 1922–1937, Bd. IV/3 (S. 330–334, 339, 341f. und 354–357). Ansätze zu einer analytischen Untersuchung findet man bei Robert Haas, *A. Bruckner*, Potsdam 1934 (S. 84–85). Spezialuntersuchungen scheinen bis 1974 ganz zu fehlen; Renate Grasberger, *Bruckner-Bibliographie (bis 1974)*, Graz 1985, kann *Helgoland* noch nicht einmal als Stichwort aufführen. Für die Zeit danach ist mir nur eine Monographie bekannt: Johannes-Leopold Mayer, *Die Zwielfichtigkeit des Erfolges. A. Bruckners Helgoland im historischen Umfeld des Wiener Männerchorwesens*, in: *Bruckner-Jahrbuch* 1980, S. 21–26. — *Helgoland* fand nicht nur keine seiner Bedeutung für das Spätwerk Bruckners angemessene Darstellung, vielmehr klingen bei der Erwähnung des Werks nicht selten abschätzige Untertöne mit; z. B. bei Peter Gülke, *Brahms Bruckner. Zwei Studien*, Kassel 1989, S. 76. Gülke zählt die fünf „kleineren, auch Gelegenheitsarbeiten“ auf, die als „Ablenkung und Umwege“ nach dem Anfang mit der *Neunten Symphonie* entstanden sind und kommentiert die Nennung *Helgolands* mit dem Ausruf: „— welche Nachbarschaft!—“ — Problematisch war bis 1987, dem Erscheinungsjahr *Helgolands* in der Bruckner-Gesamtausgabe (Leopold Nowak), Bd. 22, Teil 2, auch die Quellenlage, da man auf die unzuverlässige Partitur des Erstdrucks, Wien (Doblinger) 1899, angewiesen war; s. Renate Grasberger, *Werkverzeichnis Anton Bruckner*, Tutzing 1977, S. 77. Bei Doblinger war noch im Entstehungsjahr 1893 der von Cyrill Hynais hergestellte Klavierauszug erschienen.

<sup>8</sup> Brief aus Steyr an seinen Famulus Cyrill Hynais in Wien, der während Bruckners Sommeraufenthalt mit der Korrektur der Partitur beauftragt war, die als Druckvorlage dienen sollte; Original im Anton-Bruckner-Institut Linz.

<sup>9</sup> Göllerich/Auer, Bd. IV/3, S. 341f., teilen dazu unter Berufung auf den in Anm. 8 genannten Brief Bruckners Wunsch mit, „daß beim Druck das Werk ausdrücklich als ‚symphonischer Chor‘ bezeichnet werde,“ und vermerken dann lakonisch: „was aber unterblieben ist“

<sup>10</sup> Zum Symphonischen in opus 13 s. Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 123f. Ein früherer Titel des Werks lautete *Etüden im Orchestercharakter*.

<sup>11</sup> Weitere Datierungen auf verschiedenen Partiturseiten weisen darauf hin, daß Bruckner bis zum 29. August Revisionen vorgenommen hat. Sie belegen, wie intensiv er noch nach der endgültigen Niederschrift an dem Werk gefeilt hat. Vor allem auf den letzten Bogen der Partitur finden sich zahlreiche Rasuren und Überklebungen.



voraus<sup>12</sup>. Diese zeugt „von einem für Bruckner etwas ungewöhnlichen Entstehungsprozeß“<sup>13</sup>, denn den Verlauf der ersten beiden Hauptteile (bis Buchstabe [G]) konnte Bruckner in der Particellphase anscheinend auf Antrieb festhalten. Erst mit der Reprise und Coda entstanden Probleme der formalen Gestaltung, die sich in mehreren Versuchen und in einer nicht mehr kontinuierlich verlaufenden Skizzierung zeigen. Es scheint so, als sei an dieser Stelle erst der im Untertitel zum Ausdruck gebrachte symphonische Anspruch entstanden<sup>14</sup>.

Die Komposition von *Helgoland* fällt in die Zeit der Arbeit an der *Neunten Symphonie*. Voraus ging ihr die Partiturniederschrift des ersten Satzes (14. 10. 92) und des Scherzos (27. 2. 93); beide Sätze nahm der Komponist sich aber noch einmal vor und legte sie erst am 23. 12. 93 bzw. am 14. 2. 94, also nach Beendigung der Arbeit an *Helgoland*, endgültig beiseite. Das Adagio, von dem eine erste Skizze auf den 23. 4. 94 datiert ist, und das Finale wurden dagegen im wesentlichen nach Vollendung des Chorwerks komponiert.

Anlaß der Entstehung war das Festkonzert des Wiener Männergesangsvereins am 8. Oktober 1893 im Rahmen der Feiern zum 50jährigen Bestehen dieses zu den bedeutenden bürgerlichen Musikinstitutionen der Stadt zählenden Chores<sup>15</sup>. Ob Bruckner den Text August Silbersteins selbst ausgewählt hat oder ob er ihm vom Widmungsträger bzw. dem Autor vorgeschlagen wurde, ist nicht mehr zu ermitteln.

### Helgoland<sup>16</sup>

Hoch auf der Nordsee, am fernesten Rand  
Erscheinen die Schiffe, gleich Wolken gesenkt;  
In wogenden Wellen, die Segel gespannt,  
Zum Eiland der Sachsen der Römer sich lenkt!

<sup>12</sup> Eine Beschreibung der Skizzen erfolgt unten im Anhang.

<sup>13</sup> John A. Phillips, *Die Arbeitsweise Bruckners in seinen letzten Jahren*, Referat auf dem Bruckner-Symposium Linz, September 1992 (erscheint voraussichtlich 1995); dem Verfasser sei für die freundliche Überlassung seines ungedruckten Aufsatzes gedankt.

<sup>14</sup> Die Raumaufteilung der Titelzeile des Partiturautographs läßt darauf schließen, daß der Zusatz „Symphonischer Chor“ erst in der Partiturplease nachträglich eingefügt worden ist.

<sup>15</sup> Das Programmheft im Archiv des Wiener Männergesangsvereins weist für das Jubiläumskonzert folgende zehn Programmpunkte auf, darunter vier (mit \* gekennzeichnete) Werke, die „dem Verein anlässlich der Feier seines 50jährigen Bestandes gewidmet“ worden waren: 1. Prolog (gesprochen), 2. Franz Schubert *Gesang der Geister über den Wassern* (D 714), \* 3. Friedrich Gernsheim *Phöbos Apollon*, 4. Johann Herbeck *Werner's Lied aus Welschland*, \* 5. Eduard Kremser *Nachtlied*, 6. Robert Schumann *Die Rose stand im Tau* (aus *Ritornelle*, op. 65), \* 7. A. Bruckner *Helgoland*, \* 8. Max Bruch *Leonidas* (für Bariton, Männerchor und Orchester, op. 66), von ihm selbst dirigiert, 9. Friedrich Mendelssohn *Wasserfahrt*, 10. Richard Wagner *Pilgerchor* aus *Tannhäuser*. Die Kritik würdigte Bruckners Werk überwiegend als das bedeutendste unter den neuen Werken des Konzerts.

<sup>16</sup> Text-Fassung nach dem Programmheft des Jubiläumskonzerts vom 8. Okt. 1893. Das Gedicht ist ursprünglich in A. Silbersteins Gedichtsammlung *Mein Herz in Liedern* erschienen (s. Rudolf H. Führer: *Helgoland*, Klavierauszug, zu Band XXII/8 der Anton-Bruckner-Gesamtausgabe, Wien 1993, Vorwort). In Bruckners Partiturautograph steht anstelle von „Wrackzeug“ das Wort „Wrackgut“, ansonsten weicht dieses nur unwesentlich, z. B. in der Interpunktion, ab. Im Erstdruck der Partitur und des Klavierauszugs (vgl. o. Anm. 7) wurde in der ersten Zeile „Rand“ (wahrscheinlich infolge eines Lesefehlers) durch „Land“ ersetzt.

O weh um die Stätten, so heilig gewahrt,  
 Die friedlichen Hütten, von Bäumen umlaubt!  
 Es wissen die Siedler von feindlicher Fahrt:  
 Was Lebens noch werth, auch Leben sie raubt!

So eilen die Zagen zum Ufer herbei,  
 Was nützt durch Tränen zur Ferne geblickt;  
 Da ringet den Besten vom Busen sich frei  
 Die brünstige Bitte zum Himmel geschickt:

„Der Du in den Wolken thronest,  
 Den Donner in der Hand,  
 Und über Stürmen wohnest,  
 Sei Du uns zugewandt!  
 Laß' toben grause Wetter,  
 Des Blitzes Feuerroth,  
 Die Feinde dort zerschmetter',  
 Allvater! Ein Erretter  
 Aus Tod und bitt'rer Noth!“

Und siehe, die Welle, die wogend sich warf,  
 Sie steigt empor mit gischtendem Schaum,  
 Es heben die Winde sich, sausend und scharf,  
 Die lichtesten Segel verdunkeln im Raum!

Die Schrecken des Meeres, sie ringen sich los,  
 Zerbrechen die Maste, zerbersten den Bug;  
 Der flammenden Pfeile erblitzend Geschoß,  
 Das trifft sie in Donners hinhallendem Flug!

Nun Gegner, Erbeuter, als Beute ihr bleibt,  
 Gesunken zu Tiefen, geschleudert zum Sand —  
 Das Wrackzeug der Schiffe zur Insel nun treibt,  
 O Herrgott, dich preiset frei Helgoland!

Die Ballade erzählt von der Errettung der Inselbewohner, die im Gebet den Untergang des herannahenden Feindes erleben und am Ende Gott für den Erhalt ihrer Freiheit und nebenbei auch für die ihnen zugefallene Beute danken können. Den Text indessen auf die abenteuerliche Fabel zu reduzieren, hieße sicherlich zu kurz zu greifen. In ihm wird der Sieg einer kleinen germanischen Volksgruppe über die Römer gefeiert, und dieser die deutschnationale Facette des Männerchorwesens der damaligen Zeit ansprechende Inhalt ließ die Ballade wohl dem Aufführungsanlaß angemessen erscheinen<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> J.-L. Mayer, *Die Zwielfichtigkeit des Erfolges*, S. 21ff. — Erinnerung sei auch an eine gewisse politische Aktualität des Themas Helgoland aufgrund des (in deutschnationalen Kreisen allerdings stark kritisierten) Helgoland-Sansibar-Vertrages von 1890, durch den England die Insel an das Deutsche Reich abgetreten hatte.



Dem Gedicht ist eine gewisse Gewandtheit in der Formgestaltung nicht abzuspüren, die sich in der symmetrischen strophischen Anlage, dem Kontrast des Versmaßes („archaische“ Daktylen im erzählenden Rahmenteil, „schlichte“ Jamben im Gebet der Mittelstrophe) und in rhythmischen Feinheiten (wie dem volltaktigen Beginn „Hoch auf der Nordsee“, alle anderen Verse beginnen mit unbetonter Silbe) zeigt. Befremdlich jedoch ist vor allem die gestelzte Sprache mit ihren nachgestellten Attributen („gleich Wolken gesenkt“), die wohl einen feierlichen Ton beabsichtigen, und grammatikalisch eigenwilligen Konstruktionen („Was nützt durch Tränen zur Ferne geblickt“ bzw. „Was Lebens noch wert, auch Leben sie raubt!“).

Es hat den Anschein, als sei Bruckner mit der Dichtung sehr zufrieden gewesen<sup>18</sup>. Inwieweit die politisch-ideologischen Implikationen der Textwahl ihn berührt haben, ist schwer einzuschätzen. Wahrscheinlich interessierten ihn an dem Text andere Momente, und dessen ästhetische und ideologische Fragwürdigkeit mag für ihn deshalb belanglos gewesen sein — wenn er sich ihrer überhaupt bewußt geworden ist. So hat ihn offensichtlich der Realismus der Sturmszene beflügelt und zu einer fast opernhafte plastischen Musik angeregt<sup>19</sup>. Im Mittelpunkt seines Interesses an dem Text stehen aber die religiösen Momente des Gebets und des Lobgesangs, die in der Komposition breitesten Raum einnehmen. Mehr noch als das heidnische Gebet um Vernichtung der Feinde, das im Zentrum von Silbersteins Gedicht steht, hat ihn die Schlußzeile „O Herrgott, dich preiset frei Helgoland“ inspiriert. Diese wird zu einem gewaltigen, etwa ein Drittel der Aufführungszeit einnehmenden Hymnus ausgebreitet, in dem die heidnische Götterwelt unversehens in die des christlichen Gottes übergeht, wovon auch die Bezeichnung „Choral“ in den Bläserstimmen des Partiturographen bezeugt. Er darf wohl zu den großartigsten Apotheosen im Schaffen Bruckners überhaupt gerechnet werden.

### *Symphonische Form*

Die Komposition Bruckners folgt weitgehend der Strophengliederung der Textvorlage, die auch eine Sinngliederung ist, und verdeutlicht sie durch Orientierungsbuchstaben. Daraus ergibt sich eine dreiteilige Form mit Coda.

**I. Teil:** drei Abschnitte, entsprechend den Strophen 1 bis 3 mit Überleitungsabschnitt zum Mittelteil

- |                               |   |                |
|-------------------------------|---|----------------|
| 1. ♪ „Kräftig, nicht schnell“ | Bericht vom Herannahen der Feinde               | <i>g</i> -moll |
| 2. C „Feierlich“ [A]          | (lyrisches) Innehalten: Reflexion der Situation |                |
| 3. „Bewegter“ [B]             | Fortsetzung des Berichts (Zeile 1 bis 3)        | <i>c</i> -moll |
| ♪ „Breit“ [C]                 | Ankündigung des Gebets (Zeile 4)                |                |

<sup>18</sup> S. den Bericht von den überschwenglichen Dankesbezeugungen Bruckners gegenüber A. Silberstein bei Göllicher/Auer, Bd. IV/3, S. 354f.

<sup>19</sup> Zumindest eine Ahnung von der Gewalt des Meeres mag der oberösterreichische Komponist auf seiner England-Reise erhalten haben. Bei der Rückfahrt kam es zu einem Zwischenfall, der Bruckner beschäftigt haben mag: Wie er seiner Schwester Rosalia erzählte, verunglückte die Fähre, mit der er übersetzen wollte und die er glücklicherweise versäumt hatte, wobei ein Teil der Fahrgäste ertrunken sein soll; s. Max Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*, Zürich 1931, S. 247

**II. Teil:** aus der (neunzeiligen) Mittelstrophe werden drei Abschnitte gebildet.

- |                             |                                 |        |
|-----------------------------|---------------------------------|--------|
| 1. ♯ „Feierlich“ [D]        | Anrufung Gottes (Gebet)         | As-dur |
| 2. („Bewegter“) [E]         | Bitte um Vernichtung der Feinde |        |
| 3. C „Feierlich, breit“ [F] | Anrufung „Allvater“             | Es-dur |

**III. Teil:** die Strophen 5 und 6 sind in einem 1. Abschnitt zusammengefaßt, der 2. Abschnitt enthält die 7. Strophe; von dieser ist die letzte Zeile als Coda abgetrennt.

- |  |                                 |        |
|--|---------------------------------|--------|
| 1. ♯ „Stürmisch; nicht schnell“<br>[G] und [H] | Bericht vom Sturm und Untergang | c-moll |
| 2. „Tempo des I. Chores“ [J]                   | Triumph der Inselbewohner       | g-moll |

**Coda:** C „Bewegter“ [K] (Orchestereinleitung) G-dur  
 „Breit“ [L] bis [O] Hymnus (Zeile 4 der 7. Strophe)

Bruckner hat die Form von Silbersteins Ballade sehr sorgfältig reflektiert und eine formale Lösung gefunden, die die innere Anlage des Gedichts mit der Idee der Sonate, konkretisiert im einsätzigen Typus des 19. Jahrhunderts, verknüpft. Der I. Teil entspricht dabei der Exposition mit einem lyrischen zweiten Abschnitt. Der II. Teil läßt sich als eingeschobener langsamer Satz interpretieren. Der III. Teil fungiert als umgestellte Reprise mit Durchführungselementen<sup>20</sup>, wobei der 1. Abschnitt („Stürmisch; nicht schnell“) Material aus dem 3. Abschnitt des I. Teils aufnimmt und durchführungsartig behandelt (Kombination mehrerer Themen, Umkehrung, Engführung, Diminution, Abspaltung) und der 2. Abschnitt („Tempo des I. Chores“, T. 205) die Wiederkehr der Musik der Anfangsstrophe und zugleich wieder die Grundtonart g-moll bringt. Die Coda in der Dur-Variante schließlich ist wie in den Symphonien monumentale Krönung des Ganzen.

Der symphonische Charakter beruht indessen nicht allein auf formalen Entsprechungen zur Sonate und der Technik der motivisch-thematischen Arbeit, sondern darüber hinaus auf inhaltlichen Formkriterien wie denen des „Durchbruchs“ und „Abbruchs“ — beides von Theodor W. Adorno in bezug auf die Symphonik Gustav Mahlers geprägte Begriffe<sup>21</sup>. Den des „Durchbruchs“ hat Wolfram Steinbeck aufge-

<sup>20</sup> Die (verworfenen) Skizzen auf Blatt 5v, StB: M.H. 3792, deuten (durch die Wiederaufnahme der Baßfiguren des Anfangs) darauf hin, daß für den Beginn des III. Teils (T. 161ff.) ursprünglich eine variierte Reprise des Anfangs in g-moll geplant war. Bruckner fuhr nach zwölf durchgestrichenen Takten auf derselben Seite mit der Skizzierung der Coda (entsprechend T. 229ff. der endgültigen Partitur) fort („Schluß G D[ur]“) und skizzierte den Verlauf der endgültigen Version der Takte 161ff. auf einem separaten Bogen (ÖNB: Mus. Hs. 24.261), also vielleicht erst nach den Entwürfen zur Coda (s. a. Anhang: Skizzen zu *Helgoland*). — Dies kann ein Hinweis darauf sein, daß er sich, nachdem die Verlaufsskizzierung bis zu diesem Punkt recht problemlos gewesen war, über die Gestaltung der Reprise zunächst unsicher war (s. o.).

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Ges. Schr. Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 190ff.



griffen und in einem etwas abgewandelten Sinn auf Bruckners Symphonik angewandt<sup>22</sup>. Ist bei Adorno der Durchbruch „stets Suspension, [nämlich] die des Immanenzzusammenhangs“<sup>23</sup>, so definiert ihn Steinbeck (eher im Sinne von Adornos Begriff der „Erfüllung“) als Ergebnis des thematischen Ballungsprozesses in den Steigerungswellen, aus denen das „thematisch Bedeutsame“ als „Wiederherstellung und Würdigung des Wesentlichen“ hervorgeht<sup>24</sup>.

Durchbruchsartig erfolgt der dreimalige Eintritt der G-dur-Tonart in der Coda von *Helgoland*. Beim ersten Mal (Takt 229 [K]), tritt das G-dur nach der chromatischen Zusammenballung und der spannungsgeladenen Pause (T. 228) unvermittelt ein. Die fast blitzartige Aufhellung wirkt umso stärker, als die G-dur-Varianttonart bis zu dieser Stelle aufgespart wurde. Thematisch bricht (über einem Orgelpunkt auf *D*) das Gebetsthema des Mittelteils (NB 8) in einer auf das Wesentliche reduzierten Variante durch (NB 13), die außerdem noch dem Hauptthema des 1. Satzes der 7. *Symphonie* in seiner vereinfachten Gestalt der Coda (bei Buchstabe Z) recht nahe kommt. — Beim zweiten Mal (T. 279) tritt das G-dur zwar ebenfalls harmonisch überraschend, aber im Gegensatz zum ersten Male linear vermittelt und ohne Pausenzäsur ein; voraus geht ein scherenförmiges Auseinanderlaufen chromatischer Linien. Harmonisch resultiert daraus eine dem ersten Durchbruch analoge satztechnische Konstellation (Orgelpunkt über *D*). — Anders als bei den vorangehenden Durchbrüchen tritt das G-dur beim dritten Mal (T. 309 [O]) als Resultat eines harmonisch stringenten Steigerungsbogens ein, hier ganz als „Erfüllung“. Die grandiose, alle vorigen Stellen noch überbietende Wirkung wird durch den effektvollen Beckenschlag unterstrichen. In den bis zum Ende des Stücks ausgehaltenen G-dur-Dreiklang ist das Gebetsthema in augmentierter Form ‚eingeschrieben‘, fast ganz darin aufgehend, wie so häufig in der Coda der Finalsätze.

Mit dem Begriff des „Abbruchs“ läßt sich der Einschnitt vor [N] charakterisieren, der auf jenen seltsam ausgedünnten, wie an den oberen Rand des Tonraums zusammengepreßten Klang der in den höchsten Tönen singenden Tenöre folgt und in dem die durchgestandene Not inmitten des Hymnus' noch einmal durchlebt zu werden scheint. In geheimnisvollem Pianissimo setzt die Musik wieder ein mit einer wunderbaren Rückung in die entfernte Tonart *Cis*-dur, von wo aus sich der letzte Steigerungsbogen zu dem dritten Eintritt des G-dur-Schlußakkords spannt<sup>25</sup>.

Als ein symphonisch-dramatischer Kunstgriff läßt sich das Zitat des von den Hörnern intonierten Gebetsthemas (NB 8) inmitten des ‚stürmischen‘ III. Teils (T. 185) bezeichnen: in einem Lontano-Effekt erklingt es in einer kurzen Phase der Beruhigung. — Derartige symphonische Momente findet man weder im 150. *Psalm* noch in dem früheren grandiosen *Te Deum*.

<sup>22</sup> Wolfram Steinbeck, *A. Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll*, München 1993 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 60), S. 24f.

<sup>23</sup> Th. W. Adorno, *Mahler*, S. 192.

<sup>24</sup> W. Steinbeck, *A. Bruckner*, S. 24.

<sup>25</sup> Von Bogen 13 des Partiturotographs existieren zwei ausgeschiedene Versionen (StB M.H. 3792). Der eine mit der Datierung „Scitze: 27 April 1893. Gesang: 13. Mai 1893“ weist deutliche Arbeitsspuren (Rasuren, Überklebungen) auf und enthält nur den Chorstimmensatz (ab T. 297) in der Version der Endfassung (bis auf kleinere Stimmführungsabweichungen). Der andere enthält auf den Systemen der Chorstimmen einen harmonisch wesentlich einfacheren Satz (die Außenstimmen in Tinte, die Mittelstimmen mit Bleistift geschrieben) und muß daher, trotz der Datierung „Scitze 28. April 1893. A B“, älter sein. In den Instrumentalsystemen darüber und darunter lassen sich mindestens zwei weitere harmonische Versionen des Chorsatzes erkennen, in denen die Harmonik sich der Endfassung annähert. Dies zeigt, wie intensiv Bruckner an dieser gewaltigen, in ihrer harmonischen Logik so bestechenden Schlußsteigerung gearbeitet hat.



9. Symph. 1. Satz, T. 167

NB 1 UI 1

NB 2 T1

Hoch auf der Nord-see, am fer - nesten Rand er - schei - nen die Schif - fe gleich Wol - ken

NB 3 T1 33

O weh um die Stät - ten, so hei - lig ge - wahrt

NB 4 41 T1 49 B2

Es wis - sen die Sied - ler Was Le - bens noch wert, auch Le -

NB 5a Trp. 57

NB 5b T1

So ei - len die Za - gen zum U - fer her - bei

NB 6 B2 73

Die brün - stige Bit - te, die brünsti - ge Bit - te

9. Symph. Finale

NB 6a

NB 7 UI 1 77 T1

Zum Him - mel, zum Him - mel ge - schickt

NB 8  87 T1  
Der Du in den Wolken thro - nest

NB 9  T1 127  
Laß toben grau se Wet-ter des Blit-zes Feu-er - rot

NB 10  T1 131  
die Feinde dort zerschmet ter, die Feinde dort zer schmet ter

NB 11  Bläser 161  
T1 u. 2  
Und sie - he die Wel - le, die wo - gend sich warf

NB 12  T1 u. 2 179 B1 u. 2 187  
sie rin - gen sich los Der flam - men - den Pfei - le

NB 13  229  
"Choral"

NB 14a  T1 247  
O Herr-gott, dich prei - set frei Hel - go - land

NB 14b  Bläser (u. T2)  
"Choral"

NB 15  T1 259  
Dich prei - set frei Helgo land

Notenbeispiele 8—15

### Entwicklungszusammenhang der Themen

Doch nicht nur in der Form zeigt sich der symphonische Anspruch von *Helgoland*, sondern vor allem in der Disposition des thematischen Materials<sup>26</sup>. Die Themen des Werks, von denen einige deutlich Bezug auf die späten Symphonien nehmen, stehen untereinander in einem Zusammenhang, in dem sie sich gleichsam diskursiv entfalten. Die Verknüpfungstechnik ist für Bruckners symphonisches Spätwerk charakteristisch und wurde von Werner F. Korte durch die Begriffe „substantielle Assoziierung“ und „Kettenstruktur“ gekennzeichnet<sup>27</sup>.

Ausgangspunkt der Themen ist die Grundgestalt des durch zweieinhalb Oktaven nieder- und aufsteigenden g-moll-Dreiklangs<sup>28</sup>, mit der das ganze Orchester gleich einer riesigen Woge programmatisch einsetzt (NB 1)<sup>29</sup>. Neben der Dreiklangsbrechung ist das „Non confundar“-Motiv ein Kristallisationskern der Themenbildung. Die Terzdurchschreitung dieses Motivs (von der ersten zur dritten Stufe bzw. umgekehrt) verleiht der Wogenfigur eine Gestaltqualität, die sie über den vorthematischen Materialzustand einer reinen Dreiklangsbrechung erhebt. Das Chorthema des 1. Abschnitts (NB 2) leitet sich aus dieser Orchesterfigur ab, die Stauchung auf anderthalb Oktaven trägt dem Umfang der Singstimmen Rechnung. Die fünfte Stufe wird (als Folge der daktylischen Skandierung) ‚übersprungen‘. Das neuentstehende Intervall der Sexte stellt aber neben der Dreiklangsbrechung und der Terzdurchschreitung die dritte der motivischen Grundgestalten dar, aus denen sich alle späteren thematischen Formulierungen ableiten.

Die weitere thematisch-motivische Entwicklung des **I. Teils** kann hier nur in groben Zügen wiedergegeben werden. Die Melodieanfänge des 2. Abschnitts (NB 3, „O weh um die Stätten“) und des 3. Abschnitts (NB 5b, „So eilen die Zagen zum Ufer herbei“) kombinieren frei die Elemente der Sexte, Terzdurchschreitung und Dreiklangsbrechung. Zunehmend gewinnt der Rhythmus als Moment der Motivbildung an Bedeutung; diastematische und rhythmische Momente werden isoliert und neu zusammengesetzt: Der Achtelrhythmus der Umspielung des Tons *Fis* (NB 3, „so heilig gewahrt“) wird zunächst der Dreiklangsbrechung zugeordnet (NB 4, „Es wissen die Siedler“), diese wird später dann mit dem daktylischen Grundrhythmus verknüpft (NB 5b „So eilen die Zagen zum Ufer“).

<sup>26</sup> Auf manche der im folgenden angeführten Zusammenhänge hat bereits R. Haas, *A. Bruckner*, S. 85, aufmerksam gemacht; er rühmt die „große gedankliche Einheit des ganzen Werks ... durch die systematische Verarbeitung der zu Anfang auftretenden Balladenmelodie“

<sup>27</sup> Werner F. Korte, *Bruckner und Brahms*, Tutzing 1963, S. 28 ff.

<sup>28</sup> Bei der Wahl der für ihn seltenen Tonart g-moll und der Dreiklangfigur mag Bruckner von der Ballade der Senta in Wagners *Fliegendem Holländer* beeinflusst worden sein, wo die Melodie ebenfalls, mit dem höchsten, dynamisch hervorgehobenen Ton einsetzend, im g-moll-Dreiklang abwärts fällt („Traft ihr das Schiff im Meere an“). Die Tonart g-moll hat Bruckner außerdem (sieht man von dem Kyrie-Entwurf aus der Kronstorfer Zeit, WAB 140, einmal ab) nur noch einem Werk zugrundegelegt, der *Ouvertüre* von 1862 (WAB 98); von den Symphoniesätzen steht nur das Scherzo der *Ersten Symphonie* in dieser Tonart. — Die Figur selbst hat Ähnlichkeit mit dem III. Thema im Kopfsatz der *Neunten Symphonie* (hier allerdings in d-moll), insbesondere mit der fast identischen Formulierung in Flöte und Klarinette.

<sup>29</sup> In der Particell-Skizze zu *Helgoland* (StB Wien, Signatur M.H. 3792, 1r) umfaßt die Orchestereinführung zwanzig den Choreinsatz wirkungsvoll vorbereitende Takte. Sie wurde von Bruckner, man möchte fast sagen leider, auf vier Takte verkürzt (s. auch u. im Anhang: Skizzen zu *Helgoland*).



Fast nebenbei wird eingeführt, was für das Folgende bedeutsam wird: Die Sekundärstimme der Trompeten und Holzbläser am Beginn des 3. Abschnitts (NB 5a) ist eine augmentierte Vorform jenes Motivs, das den gesamten III. Teil des Werks beherrscht (NB 11, Bläser, und NB 15). Die Quartsequenz in der Überleitungszeile des 2. Abschnitts (T. 49–53, NB 4, „Was Lebens noch wert“) wiederum weist auf das wuchtige Sextenmotiv (NB 6, „die brünstige Bitte“) voraus, in dem sich seinerseits das Hauptthema des Finalsatzes der *Neunten Symphonie* (NB 6a) ankündigt.

Mit dem „Non confundar“-Motiv der *E*-dur-Wendung (NB 7, „zum Himmel, zum Himmel geschickt“) wird ein Topos aufgegriffen, der fast das ganze Werk Bruckners durchzieht<sup>30</sup>. Im *Te Deum* erhielt dieses Motiv seine semantische Bestimmung und auch so etwas wie seine idealtypische Formulierung, und zwar dort, wo es durch hornquintenartige Führung des Basses sich quasi kanonisch selbst begleitet (*In te Domine speravi*, T. 17–19, NB 16). Mit diesem Hornquintenbaß wird es auch in *Helgoland* zitiert (NB 19). Der Gehalt dieser Stelle erschließt sich unmittelbar: Zur Gewißheit des „non confundar“, des Nicht-zuschanden-Werdens, gelangen die Errettungsbedürftigen durch ihre Hinwendung zu dem himmlischen Herrscher.

Diese ‚himmelwärts gerichtete‘ Musik in *Helgoland* kann als Schlüssel für die Deutung einiger Stellen im symphonischen Spätwerk Bruckners gelten. Im Adagio der *Achten Symphonie* geht dieses Motiv (NB 17) in ein ätherisches Harfenrauschen über, das die Assoziation des sich öffnenden Himmels erweckt, so wie es auf vielen Deckengemälden österreichischer Barock-Kirchen zu sehen ist. Eine ähnliche Deutung liegt auch am Ende des 1. Abschnitts im Adagio der *Neunten Symphonie* nahe (NB 20). Das Motiv ließ Bruckner gerade in seinen späten Werken offensichtlich nicht mehr los<sup>31</sup>.

Das Hauptthema des II. Teils (NB 8, „Der Du in den Wolken thronest“) greift das unmittelbar vorausgehende *E*-dur-Motiv (NB 7) wieder auf, erweitert es aber am Anfang um einen Ton (*as*) und in dem abschließenden Quartsprung durch die Einfügung der sechsten Stufe (*f*) — Rhythmus und diastematische Kontur erinnern nun stark an das Cellothema am Beginn der *Siebten Symphonie*. Aufgrund seiner einfachen Struktur stellen sich aber auch andere Querbezüge ein: so läßt es sich auch auf die Wogenfigur der Orchestereinleitung beziehen (NB 1, von Takt 3, Zählzeit 3 krebsgängig zu Takt 2, Zählzeit 1); die als neues Element eingefügte sechste Stufe unterscheidet allerdings das *As*-dur-Thema auch in dieser Deutung vom Anfang.

Außerhalb des skizzierten Entwicklungszusammenhangs steht offensichtlich die melodische Formulierung der barbarischen Bitte um Vernichtung der Feinde (NB 9, „Laß toben grause Wetter“), die einen imaginären *G*(-dur)-Klang mittels angesprungener Leittöne umschreibt. Lediglich die Doppelpunktierung knüpft ein Band, unter anderem direkt zu der Fortführung (NB 10, „die Feinde dort zerschmetter“). Diese greift das Sextenmotiv von „die brünstige Bitte“ (NB 6) wieder auf, färbt es aber durch die

<sup>30</sup> Oskar Lang, *Das „non confundar“ Motiv in Bruckners Werk*, in: *ZfM* 103 (1936), S. 1180–1183.

<sup>31</sup> Auf die Bedeutung der „anabasischen Motive“ im Spätwerk Bruckners macht auch John A. Phillips, *Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, Linz 1992, S. 115–203 aufmerksam (S. 181 und Notenbeispiele S. 202). Sie spielen insbesondere eine Rolle bei seinen Überlegungen zur Rekonstruktion der Finale-Coda der *Neunten Symphonie*.

## Te Deum (1881-84), In te, Domine, speravi

NB 16

Sopr. 18  
Ucl, Kb  
non con - fun - dar in ae - ter num

## 8. Symph, 3. Satz (1886)

NB 17

Ucl, Kb 23  
Harfen 6

## Psalm 150 (1892)

NB 18

Ucl, Kb  
Sopr. 14  
Baß  
(lu - ) ja Hal

## Helgoland (1893)

NB 19

Ten. I 77  
Baß II  
zum Him - mel zum Him -

## 9. Symph, 3. Satz (1894)

NB 20

Ucl, Kb 5

Notenbeispiele 16–20

„Non confundar“-Motiv



Einbeziehung des Tritonus als Distanzintervall der Sequenzglieder charakteristisch um. Es scheint so, als habe Bruckner diese heidnische Bitte durch Merkmale bzw. Symbole des Teuflischen, des Außerhalb-der-Ordnung-Stehens und des Tritonus als Diabolus-Symbol charakterisieren wollen.

Im **III. Teil** wird das daktylische Grundmuster des I. Teils im Chor reprisenartig wieder aufgegriffen. Das motivische Geschehen aber verlagert sich im wesentlichen ins Orchester, der Chor partizipiert nur noch daran. Eine letzte Stufe der thematischen Entwicklung ist mit dem in den Bläsern erscheinenden Motiv (NB 11) erreicht, das den weiteren Verlauf des Werks beherrscht. In ihm sind die diastematischen Momente der Terzdurchschreitung und der Sexte mit den rhythmischen Momenten der daktylischen Grundskandierung und der Punktierung zusammengeschmolzen. Die sequenzartige Struktur, die sich bei der paarweisen Anordnung des Motivs ergibt, verweist außerdem auf NB 6 („die brünstige Bitte“) und NB 10 (T. 131 „die Feinde dort zerschmetter“).

Im Chor treten unterdessen auch andere melodische Formulierungen auf, die sich als Umbildungen bzw. Verschmelzungen von im I. Teil exponiertem Material erweisen, z. B. NB 12 („Der flammenden Pfeile“) als Umkehrung von NB 4 („Es wissen die Siedler“) unter Einbeziehung der Wechselnotenfigur aus NB 3 („so heilig gewahrt“).

Die **Coda** schließlich bringt, wie bereits oben erwähnt, in ihrer Orchestereinleitung eine Variante des Gebetsthemas. Dagegen steht der Chor-Hymnus (NB 14a, „O Herrgott, dich preiset frei Helgoland“), in dem die Komposition dem Männerchorton ihrer Zeit wohl am nächsten kommt, außerhalb des thematischen Entwicklungszusammenhangs. Jedoch ist der Satz durch den in Terzen absteigenden Baß (T. 247–250, Dur: g—e—c) mit der 1. bzw. 7. Strophe verknüpft, die das gleiche harmonische Fundamentalbaßmodell besitzt (T. 5–18 bzw. 209–222, Moll: g—es—c). In den Bläserstimmen notiert Bruckner „Choral“ (NB 14b, T. 247 ff. und T. 295 ff.), in der Trompete I sogar „II. Choral“. Diese merkwürdige Bündelung von „Choral“-Stimmen erweckt den Eindruck, als wollte Bruckner den profanen Charakter des Werks zurücknehmen und das religiöse Moment hervorkehren<sup>32</sup>.

### Themencharakter

Symphonische Musik ist auf prägnantes motivisch-thematisches Material, auf diastematisch und rhythmisch deutlich konturierte melodische Gestalten angewiesen. Die Überwindung des thematisch neutralen Kirchenstils war eines der Probleme, die der Symphoniker Bruckner in seinen frühen Werken zu bewältigen hatte.

Im Kopfsatz der *Ersten Symphonie* fungiert als Höhepunkt des I. Themas eine Klangfläche, die durch kaum noch thematisch zu nennende Umspielungskaskaden der Violi-

<sup>32</sup> Die „Choral“-Stimme der Bläser, die weitgehend mit dem Tenor II identisch ist, stellt offensichtlich keinen *Cantus prius factus* dar, sondern eine während der Ausarbeitung des Satzes entstandene Sekundärstimme — ebenso der „II. Choral“ der Trompete I (ein Hinweis auf diese Bezeichnung fehlt übrigens in der Nowak-GA!). Das läßt sich daraus schließen, daß in der Particellskizze dieser Stelle (M.H. 3792, Blatt 5v und 6r) nur Tenor I und Baß II notiert sind.



nen geprägt ist, wie sie für den Orchestersatz der Messen typisch sind<sup>33</sup>. Die in der Gestalt des Themas ungeschiedenen Momente Diastematik und Rhythmik treten in der Klangfläche auseinander: Das plastische Anfangsthema ist auf ein rhythmisches Gerippe von Signalen in den Bläsern reduziert; die für die diastematische Gestalt des Themas wichtige Nebennote *as* (T. 3) erscheint in einen anderen Parameter transformiert als Klang (*As*-dur T. 18, bzw. *as*-moll T. 20). Das ist zwar subtil komponiert, aber symphonisch wenig prägnant. Eine symphonische Lösung der Höhepunktgestaltung im Hauptthema fand Bruckner erst später mit dem „Höhepunktthema“<sup>34</sup> im Kopfsatz der *Dritten Symphonie*, eine Lösung, die dann für weitere Symphonien Vorbild wurde.

Die Annullierung der 1869 vollendeten *d-Moll-Symphonie*, deren „religiöse Untertöne“<sup>35</sup> unüberhörbar sind, hat viel mit dem Fehlen prägnanter melodischer Einfälle zu tun. Ein Vergleich der dem Typus des weihedvollen Adagio-Themas zugehörigen Themen der „Nullten“, *Zweiten* und *Dritten Symphonie* zeigt, wie Bruckner zu immer plastischeren thematischen Formulierungen fand<sup>36</sup>. Der bei Göllicher/Auer überlieferte und oft zitierte Ausspruch des Dirigenten Otto Dessoff, der beim Anhören des 1. Satzes dieser Symphonie verständnislos gefragt haben soll, wo denn das Thema sei<sup>37</sup>, trifft das Problem im Kern: Das aus einer Dreiklangsfikuration sich entfaltende ‚Thema‘, bei dem Bruckner an eines wie das des Finales von Beethovens „*Sturmsongate*“ (op. 32,2) gedacht haben könnte, trägt im „zweiten Zeitalter der Symphonie“<sup>38</sup> nicht mehr als Hauptthema. Daß Bruckner dieses Problem als solches erkannt hat, zeigt die Lösung im Hauptthema seiner *Dritten Symphonie*: Aus den an das Thema der „Nullten“ anknüpfenden Streicherfiguren tritt das Trompetenthema hervor und entfaltet das in diesen enthaltene Material zur melodischen Gestalt<sup>39</sup>.

Ein Werk wie die 1892 entstandene A-cappella-Motette *Vexilla regis* gehört nicht nur wegen des athematischen Stils dem Bereich der Kirchenmusik an. Wie wenig aber auch ein Werk wie der im gleichen Jahr entstandene *Psalm 150* für Chor und großes Orchester die Bezeichnung „symphonisch“ verdiente — Bruckner nannte ihn seine „allerbeste Fest-Cantate“<sup>40</sup> —, verdeutlicht ein Blick auf Charakter und Funktion der Themen. Er wird mit einer auffahrenden Orchesterfigur (NB 18) eröffnet<sup>41</sup>, aus der das „Halleluja-Thema“ (NB 21) herauswächst. Dieses umrankt einen aufsteigen-

<sup>33</sup> Durch sie wird nicht nur der Bewegungsfluß der Musik aufrechterhalten, sondern sie verleihen dem Orchestersatz auch eine gewisse Brillanz. Sie sind ein Erbe der klassischen Kirchenmusik und finden sich schon in den Orchestermessen des 18. Jahrhunderts bis hin zu Bruckners großen Messen.

<sup>34</sup> Wolfram Steinbeck, *Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte „ungiltig“?*, in: *Probleme der Symphonik*, Kgr.-Bericht Bonn 1989, hrsg. von S. Kross, S. 555.

<sup>35</sup> Ludwig Finscher, *Zur Stellung der „Nullten“ Symphonie in Bruckners Werk*, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, hrsg. v. Ch.-H. Mahling, Tutzing 1988, S. 74.

<sup>36</sup> Wolfgang Grandjean, *Konzeptionen des langsamen Satzes. Zum Adagio von Anton Bruckners Erster Symphonie*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1991/92* (erscheint voraussichtlich 1995).

<sup>37</sup> Göllicher/Auer, Bd III/1, S. 228.

<sup>38</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), S. 220.

<sup>39</sup> W. Steinbeck, *Zu Bruckners Symphoniekonzept*, S. 554.

<sup>40</sup> *A. Bruckner Ges. Briefe*, Neue Folge, hrsg. v. M. Auer, Regensburg 1924, Nr. 291

<sup>41</sup> Die Richtigkeit der Zuordnung zum „Non confundar“-Topos erweist sich in T. 14, wo im Chorsatz die Terzdurchschreibung des Soprans durch den Hornquintenbaß ergänzt wird.

den C-dur-Dreiklang mit quasi-gregorianischen, die Idee des Alleluja-Jubilus aufgreifenden Melismen. Von ebenso geringem symphonischen Charakter wie dieses ist das Thema, mit dem im I. Teil des Werks (T. 23—142) die einzelnen Psalmverse anheben (NB 22, Alt, und NB 23): Es scheint mit seiner eine Synkopensdissonanz implizierenden Struktur dem Stilkreis cäcilianistischer Motettensoggetti zu entstammen, was durch den imitierenden Satz unterstrichen wird.

Der Charakter der Themen ist jedoch nur eine Bedingung des Symphonischen unter anderen — und vielleicht nicht einmal die wichtigste. Zwar ist das Fugenthema (NB 24), das den gesamten II. Teil des Werks (T. 165 — 229) beherrscht, in diastematischer wie rhythmischer und vor allem in harmonischer Hinsicht als durchaus prägnant zu bezeichnen. Während das mit ihm nahe verwandte Finalthema aus der *Fünften Symphonie* jedoch aufgrund seiner Funktion im Gefüge des Satzes symphonischen Charakter erlangt, bleibt es im *150. Psalm* ‚nur‘ Fugenthema. Die unzweifelhaft vorhandenen diastematischen Beziehungen zu den anderen Themen<sup>42</sup> bleiben peripher, sie scheinen weniger das Ergebnis umfassender Durchkonstruktion als eher zufällig zu sein.

Ganz anders in *Helgoland*: hier ist die Anfangserfindung der Riesenwoge sogar von eher geringer Prägnanz (und als Symphoniethema wohl kaum tauglich), doch breitet sich das in ihr angelegte Material über das ganze Werk aus und bildet ein dichtes Beziehungsgeflecht, das letztlich die Relevanz desselben bestätigt.

### *Symphonische Polyphonie*

Ein weiteres Merkmal des symphonischen Stils Bruckners möchte ich „symphonische Polyphonie“ nennen. Der Begriff meint sowohl die auf vertikale Schichtung von Themen und Motiven gerichtete Kontrapunkttechnik Bruckners als auch die instrumentatorische Differenzierung der Schichten und Entwicklungsstufen innerhalb der motivischen Prozesse.

Ein Blick auf die vertikale Gestaltung der Anfänge der drei Themengruppen im 1. Satz der *Neunten Symphonie* mag das verdeutlichen — wobei jedoch die vertikale Gestaltung kaum von der horizontalen, der motivischen Entwicklung zu trennen ist. Sie stehen für drei unterschiedliche Gestaltungsformen der Orchesterpolyphonie Bruckners. Der 1. Satz bietet sich zum Vergleich deshalb an, weil seine Entstehungszeit die von *Helgoland* umschließt und er für den damaligen kompositorischen Standard Bruckners steht, an dem sich eine symphonische Schreibweise messen lassen muß.

Der 1. Abschnitt des Hauptthemas (T. 1—26) ist nicht nur ein Beispiel für höchste motivische Konzentration — es gibt praktisch keinen thematisch freien Ton —, sondern auch für die klangliche Ausdifferenzierung der einzelnen Phasen des thematischen Prozesses. Dieser spannt einen Entwicklungsbogen von einer unkonturierten

<sup>42</sup> Schon R. Haas, *A. Bruckner*, S. 88, weist darauf hin, daß None und Umspielungsfigur im Fugenthema durch den Soggetto des I. Teils (NB 22 und 23) vorbereitet sind — darüber hinaus ist auch der Oktavsprung vorbereitet, und zwar durch den (imitierenden) Sopran in T. 25.



NB 21 **Sopran:** 3 Hal - le lu - - - ja! Hal - le lu - - - ja!

NB 22 **Sopran:** Lo - bet den Herm  
**Alt:** Lo - bet den Herm

NB 23 **Alt:** Al - les, was O - dem hat, lo - be den Herm

NB 24 165 Al - les, was O - dem hat, lo - be den Herm

5. Symph., Finale, T.31

NB 24a

## Notenbeispiele 21—24a: Psalm 150

Klangfläche am Anfang zu einem choralartigen akkordischen Gebilde. Die vibrierende Klangfläche ist den Streichern zugeordnet, die ersten konturierten Töne den Holzbläsern; das rhythmische Moment tritt mit dem Auftakt der Hörner in Erscheinung. Die diastematische Weiterentwicklung vollzieht sich dann ebenfalls in den Hörnern, während unterdessen Trompeten und Pauken das rhythmische Moment fortführen. Sie geben auch den entscheidenden Impuls für das überraschende Auseinanderfahren des Tons *d* in die beiden Nachbartöne *des* und *es* (T. 19). — In der „Gesangsperiode“ verknüpft Bruckner zumeist mehrere Schichten zu einem dichten Satzgewebe; so auch im 1. Abschnitt des II. Themas (T. 97—104), wo vier Bewegungsarten miteinander verbunden werden. Nicht entschieden ist am Anfang (T. 97/98), ob die 1. oder 2. Violine als Hauptstimme zu verstehen ist: Die 1. Violine greift auf dem letzten Achtel des Taktes mit ihrem *eis* in die Linie der 2. ein, wodurch diese auf *cis*, den eigentlich der 1. Violine zustehenden Ton, ausweichen muß (Oktavsprung). — Der Anfangsabschnitt des III. Themas schließlich zeigt, wie eine einzige rhythmisch-motivische Idee zu einem quasi-polyphonen Satzgewebe ausgebreitet wird, in dem alle Stimmen



an dem motivischen Kern partizipieren, aber zu diastematisch und rhythmisch eigenständigen Formulierungen finden.

Derartig fein ausgearbeitete Satzstrukturen wird man in *Helgoland* kaum finden. Sie lassen sich in einem Chorwerk nicht im gleichen Maße realisieren, da hier die Komposition nicht von absolut-musikalischem Denken geleitet wird, sondern primär im Dienst der Darstellung des Textes steht, der die (vertikale) Satzstruktur und auch den zeitlichen Verlauf der Musik bestimmt. Die Chorstimmen bilden daher auch die zentrale Schicht des Satzes, die Orchesterstimmen sind sekundäre Satzteile. Bruckners Arbeitsweise belegt die Priorität des Chorsatzes: die Particellskizze hält (ab der 2. Strophe) lediglich Chorstimmen und nur ganz selten eine Orchesterstimme fest; auch in der Partitурphase wurde, wie die (oben zitierten) Datierungen im Partitурautograph zeigen, erst der Chorsatz vollendet, ehe Bruckner an die Ausarbeitung des Orchestersatzes ging.

Doch gibt es in *Helgoland* zumindest Ansätze zu einem symphonischen Orchestersatz, einer „symphonischen Polyphonie“, und zwar bezeichnenderweise in dem, wie die Particellskizze zeigt, erst in einem zweiten Arbeitsgang entworfenen, durchführungsartigen III. Teil mit seiner für die Sonate typischen Schreibweise der durchbrochenen Arbeit. In dem zerklüfteten Satz dieses Teils löst Bruckner sich von der schematischen Behandlung sowohl des Chores (entweder 4stimmig homophon oder fugiert) als auch des Orchesters (Colla-parte-Technik, unselbständige Füllstimmen).

Das Orchester übernimmt in dem ersten achttaktigen Abschnitt ([G], Takt 161–168) die Führung mit der Durchführung des zentralen Motivs (NB 15), woran sich der (in Oktaven singende) Chor beteiligt, indem er sich phasenweise in die Sequenzierung des Motivs einklinkt. — Im nächsten Achttakter (169–176) übernehmen die mittleren Chorstimmen (Tenor II und Baß I) zusammen mit Fagotten, Hörnern und tiefen Streichern die für die klassische Instrumentation typische Funktion des Harmoniepedals, indem sie eine Terz als Liegeklang festhalten. Der restliche Satz besteht aus weiteren drei Schichten: dem Hauptmotiv, das in drei Einsätzen (Oboe/Klarinette — Trompete I — Trompete II) imitatorisch fortgeführt wird, einer von den Posaunen unterstützten chromatischen Aufwärtsbewegung in Tenor I und Baß II und den Achtel- und Sechzehntelfigurationen in den Violinen. — Das Orchester setzt im dritten Achttakter (177–184) die thematische Arbeit fort (Verkleinerung des Motivs in der Trompete, T. 178, Abspaltung der punktierten Figur), der Chor nimmt das Satzmodell des 1. Abschnitts (161–167) wieder auf. — Im abschließenden 10taktigen Abschnitt ([H] 185–194) — er beginnt mit dem Zitat des Gebetsthemas in den Hörnern und reicht bis zu dem kataklystischen Zusammenbruch der im Unisono abwärts stürzenden Tonleiter (195ff.) — singen die Chorbässe unisono die Hauptstimme, während die anderen Stimmen (Flöten, Oboen und Tenöre, später auch Horn I) sich als sekundäre, ansatzweise imitierende Stimmen darüberlagern. Die Einwürfе der Tenöre (T. 188f. und 190f.) scheinen vollkommen in den Orchestersatz integriert zu sein. Sie übernehmen die Funktion der zäsurüberbrückenden Einwürfе, die sonst meist den Holzbläsern zugeteilt wird; die dynamische Abschattierung gegenüber dem Baß unterstreicht ihren sekundären Charakter.

### Kompositorische Motivation

Die Skizzen zeigen, daß die in der Satzstruktur einfacheren Teile schon mit der ersten Verlaufsskizzierung feststanden und unverändert in die endgültige Partitur eingegangen sind, während die komplexeren Teile in mehreren Ansätzen entwickelt worden sind (Abschnitt [G] bis vor [J], Coda). Der symphonische Anspruch, hervorgegangen vielleicht aus dem Wunsch, die Gattung des Männerchors durch das Moment des Symphonischen zu nobilitieren, scheint sich erst allmählich im Schaffensprozeß herausgebildet zu haben.

Mit dem Versuch, die Männerchorkomposition dem Symphonischen anzunähern, stand Bruckner damals nicht allein — ‚Symphonisches‘ lag sozusagen in der Luft. Friedrich Hegar (1841—1927) komponierte etwa zur gleichen Zeit seine stilistisch richtungweisenden Männerchorballaden, in denen er versuchte, „dem Männerchor durch virtuose stimmliche Anforderungen in Anlehnung an die symphonische Programm-Musik orchestrale Wirkungen abzugewinnen“<sup>43</sup>. Auch in *Helgoland* gibt es Stellen, an denen sich die Chorstimmen dem orchestralen Satz annähern (wie gezeigt bei [G] und [H]); jedoch bleibt das Symphonische bei Bruckner nicht auf das koloristische Moment beschränkt. Es darf bezweifelt werden, ob der auf sein symphonisches Schaffen konzentrierte alternde Bruckner die ab den 80er Jahren entstandenen Balladen für Männerchor a cappella von F. Hegar überhaupt zur Kenntnis genommen hat.

Die Motive Bruckners für die mehrmonatige Unterbrechung der Arbeit an seinem symphonischen Hauptwerk, dessen Vollendung ihm doch angesichts schwindender Kräfte so sehr am Herzen lag, waren zunächst wohl mehr äußerliche: Sicherlich glaubte er, der in den 90er Jahren endlich erfolgten öffentlichen Anerkennung Tribut zollen zu müssen. Auch mag ihn der „quasi-mythische Gegenstand“<sup>44</sup>, die nordisch-germanische Atmosphäre, nostalgisch an seinen genau dreißig Jahre früher entstandenen *Germanenzug* (1863) erinnert und zu einer ‚Neufassung‘ dieses Themas inspiriert haben — Bruckners Neigung, kompositorische Probleme oder Themen wieder aufzugreifen und in einer verbesserten ‚Fassung‘ vorzulegen, kennen wir auch aus seinen Symphonien.

Es scheint aber so, als hätten sich im Laufe der Arbeit an *Helgoland* auch primäre kompositorische Interessen eingestellt. Das Partizipieren an Themen und Motiven der letzten Symphonien könnte darauf hinweisen, daß Bruckner in der Vertonung der Ballade die Möglichkeit einer andersgearteten Darstellung seiner musikalischen Ideen sah, nämlich die nach Mitteilung drängenden symphonischen Themen ‚beim Wort zu nehmen‘ und ihren Gehalt durch Sprache zu konkretisieren. Wie stark der Mitteilungsdrang war, zeigen die (freilich ungeschickten) Verbalisierungsversuche Bruckners zur *Achten Symphonie*. Und bei der ungewöhnlichen Wortschöpfung „symphonischer Chor“ mag die Verknüpfung des Begriffs symphonisch mit einer litera-

<sup>43</sup> F. Piersig, *Männerchor*, in: MGG 8, Sp. 1463.

<sup>44</sup> Stefan Kunze im Beiheft der Schallplatten-Einspielung der DGG von 1980, S. 3.



rischen Idee in der Gattungsbezeichnung Symphonische Dichtung von Bruckner mitgedacht worden sein — die literarische Idee manifestiert sich hier allerdings konkret in einem Text.

### Anhang: Skizzen zu „Helgoland“

Die (auf ursprünglich wohl 5 Bogen niedergeschriebene) Particellskizze zu *Helgoland* ist heute in drei Signaturen der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (StB) und der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) aufgeteilt. Sie enthalten den nahezu vollständigen Verlauf des Werks, dokumentieren aber auch die nicht mehr kontinuierlich verlaufende Skizzierung ab dem III. Teil (Buchstabe [G], 5. Strophe). Dieser wird nicht auf dem 3. Bogen (= M.H. 3792, 5v) fortgesetzt, sondern auf einem neuen (= Mus.Hs 24.261) begonnen. Ebenso wird für die Verlaufsskizze des Schlußteils (ab [M]) wieder ein neuer Bogen (= S.m. 6038) begonnen.

#### StB: M.H. 3792

1.) 6 Blätter, durchnummeriert 1 bis 6; Bl. 1 und 2 (ursprünglich wohl 1 Bogen): 32,8 x 25,3 cm, 24 Notensysteme; Bl. 3 bis 6 (ursprünglich wohl 2 Bogen): 34,3 x 26,4 cm, 24 Notensysteme.

Die Blätter 1 und 2 enthalten in Akkoladen von ca. 10 Systemen einzelne Chor- und Orchesterstimmen, die Blätter 3 bis 6 dagegen in Akkoladen von meist 4 oder 5 Systemen durchlaufend nur die führende Stimme (Melodiestimme, Tenor I), dazu treten (zumeist) der Baß als zweite Stimme und/oder Akkordbezeichnungen für die Harmonik bzw. Tonart, seltener finden sich Einwürfe weiterer Chor- bzw. Orchesterstimmen.

- 1r 20taktige Orchestereinleitung, T. 5 — 20 sind durchgestrichen (s.o. Anm. 27)  
 1v—2v 1. Strophe (entsprechend der endgültigen Version T. 5ff.); eingetragen ist auch der Text der 7. Strophe (entspr. Buchstabe [J] T. 209ff.)  
 3r 2. Strophe (entspr. [A] T. 33ff.)  
 3v 3. Strophe (entspr. [B] T. 57—69)  
 4r Forts. (entspr. T. 70—72 und [C] T. 73—84); dann 4. Strophe (entspr. [D] T. 85—94)  
 4v Forts. (entspr. T. 95—122)  
 5r Forts. (entspr. T. 123—126, [E] T. 127—138 und [F] T. 139—160)  
 5v 1. und 2. Akkolade durchgestrichen; oben steht „Gm[oll]“. Es handelt sich wohl um den verworfenen Entwurf zum Beginn des III. Teils (s.o. Anm. 20). Danach bricht die kontinuierliche Skizzierung ab.  
 Auf der unteren Hälfte der Seite finden sich Skizzen zur Orchestereinleitung der Coda bei [K] und zum Einsatz des Chores bei [L] (entspr. T. 229—242). Am Rand steht „Schluß“ und ein Verweiszeichen, das Bezug auf die Seite 2r (Ende der 7. Str.) nimmt.

- 6r Forts., durchgestrichen (entspr. T. 243—246 ); dann endgültige Version des Chöreintritts (entspr. [L] T. 247—262)
- 6v Forts. (entspr.: T. 263—270); dann durchgestrichene Version zu [M] (T. 271ff.); dann wahrscheinlich Versuche zum Schlußabschnitt vor [O]

2.) Das Konvolut enthält außerdem 2 (4seitige) Bogen: Bogen a: 34,2 x 26,4 cm; Bogen b: 34,4 x 26,9 cm. Die Bogen tragen vorne in der rechten oberen Ecke mit Tinte geschrieben die Ziffer 13 und weisen sich dadurch als zwei verworfene Versionen des Partiturbogens 13 aus. Sie enthalten den Schluß des Werks (entspr. T. 297 bis Ende); siehe oben Anm. 25.

### ÖNB: Mus.Hs. 24.261

2 Blätter (ursprünglich wohl 1 Bogen), 34,3 x 26,4 cm, 24 Notensysteme; das 1. Blatt hat links unten eine große Fehlstelle.

Verlaufsskizze, wie in der Handschrift StB: M.H. 3792 in Akkoladen von 4 bzw. 5 Systemen. Fortsetzung der dort mit Blatt 5r abbrechenden Verlaufsskizzierung.

- 1r enthält die 5. und 6. Strophe (entspr. [G] T. 161—183)
- 1v Forts. mit einer verworfenen Version der T. 184ff.; dann endgültige Version (entspr. [H] T. 184—193); nachträgliche Einfügung der Takte 185/186 für das Hornthema, das hier aber noch nicht notiert ist.
- 2r Forts. (entspr. T. 194 ff.); am Ende notiert Bruckner: „Anfang 8 Tacte Vorspiel“
- 2v (leer)

### ÖNB: S.m. 6038

1 Bogen, 34,3 x 26,4 cm, 24 Notensysteme.

Verlaufsskizze, wie in der Handschrift StB: M.H. 3792 in Akkoladen von 4 bzw. 5 Systemen. Fortsetzung der dort mit Blatt 6v (bei [M]) abbrechenden Verlaufsskizzierung.

- 1r enthält Schlußabschnitt (entspr. T. 273 bis Ende)
- 1v/2r leer
- 2v nur eine Akkolade beschrieben; enthält eine 8taktige Skizze mit Sopran- und Baßstimme, die vom harmonischen Typus her wie eine Vorstudie zu der Stelle T. 299—302 (bzw. 255—258) wirkt.

### ÖNB: Mus.Hs. 29.304

1 Blättchen, 7,4 x 24,5 cm, 4 Systeme.

- 1r enthält auf 3 Notenzeilen mit Tinte (!) geschrieben 4 Takte der Stelle „Die brünstige Bitte“ (T. 73—76). Die zwei notierten Stimmen geben exakt die Stimme der Flöten und der Tenöre der endgültigen Partitur wieder.
- 1v leer