

## „... vermissen wir das logische Denken ...“? Zu Bruckners Kunst des Übergangs

von Dorothea Redepenning, Heidelberg

Dass Anton Bruckners Symphonien ein in sich schlüssiges, kohärentes Formdenken zugrunde liegt, haben jüngste Publikationen<sup>1</sup> nochmals nachdrücklich betont. Im folgenden Beitrag geht es um einige Kompositionsprinzipien bei Bruckner, die die Kohärenz stören und die schwerlich mit dem vereinbar sind, was man im 19. Jahrhundert und noch darüber hinaus als musikalische Logik oder als Kunst des Übergangs zu bezeichnen pflegt.

Zeitgenossen registrierten, was ihnen als handwerklich ungeschickt oder misslungen erschien, mit Unbehagen und mit Abscheu; das ist in der Bruckner-Forschung umfassend belegt und wurde vor allem in vergleichenden Studien zu Bruckner und Brahms<sup>2</sup> ausführlich herausgearbeitet. Zur Erinnerung: Wenn etwa Clara Schumann Johannes Brahms das Kompliment macht, dass „gerade bei Dir immer eines aus dem anderen sich so wunderbar entfaltet“, und wenn sie im nächsten Absatz fortfährt, dass Bruckners dritte Symphonie „ja ein greuliches Stück, nichts wie Fetzen aneinandergereiht und viel Bombast; dazu noch von unverschämter Länge“<sup>3</sup> sei, dann wertet sie, ungeachtet aller Häme, nach einer Ästhetik, der gemäß thematische Arbeit und Ableitung, die von Arnold Schönberg später gerühmte „entwickelnde Variation“<sup>4</sup>, die Basis musikalischer Formbildung zu sein habe. Da Bruckner dieses grundlegende Postulat nicht bzw. auf eine nicht unmittelbar einsichtige Weise berücksichtigt, muss Clara Schumann ihm künstlerische Qualität grundsätzlich absprechen.

Nach diesen Kriterien urteilt auch Eduard Hanslick, wenn er konstatiert, dass die Ecksätze der dritten Symphonie „sich in lauter falschen Contrasten bewegen und zersplittern“. Generell gelte, dass

„geistreiche, kühne und originelle Einzelheiten mit schwer begreiflichen Gemeinplätzen, leeren, trockenen, auch brutalen Stellen, oft ohne erkennbaren Zusammenhang wechseln. Wie helle Blitze leuchten hier vier, dort acht Takte in eigenartiger Schönheit auf; dazwischen liegt wieder verwirrendes Dunkel, müde Abspannung und fieberhafte Überreizung. Und all das zu einer Länge ausgedehnt, welche dem geduldigsten Gemüth zur Qual wird. In Bruckners Compositionen

<sup>1</sup> Vgl. z. B. *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. v. Renate Ulm, München/Kassel 1998; Wolfram Steinbeck, Art. „Bruckner, Anton“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 1037–1105; Wolfgang Grandjean, *Metrik und Form. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*, Tutzing 2001; Bo Marschner, *Zwischen Einfühlung und Abstraktion. Studien zum Problem des symphonischen Typus bei Anton Bruckner*, Aarhus 2002; *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption*, hrsg. v. Benjamin-Gunnar Cohrs (= *Musik-Konzepte* 120/121/122) München 2003; Constantin Floros, *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, Hamburg 2004.

<sup>2</sup> Werner F. Korte, *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963; C. Floros, „Zur Antithese Brahms-Bruckner“, in: *Brahms-Studien* Bd. 1, im Auftrage der Brahms-Gesellschaft Hamburg e.V. hrsg. v. dems., Hamburg 1974, S. 59–90; ders., *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980; *Bruckner-Symposion 1983. Johannes Brahms und Anton Bruckner*, hrsg. v. Othmar Wessely, Linz 1985; Peter Gülke, *Brahms – Bruckner. Zwei Studien*, Kassel 1989.

<sup>3</sup> *Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. v. Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927, S. 296 f. (15.12.1885).

<sup>4</sup> Nach Schönberg war Bach der Erste, „der gerade jene für den Fortschritt ihrer [der Bach-Söhne] Neuen Musik so notwendige Technik einführte: die Technik der ‚entwickelnden Variation‘, die den Stil der großen Wiener Klassiker ermöglichte“, Arnold Schönberg, „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 25–34, das Zitat S. 29.

vermissen wir das logische Denken, den geläuterten Schönheitssinn, den sichtenden und überschauenden Kunstverstand.“<sup>5</sup>

Nach den Prämissen, von denen Hanslick ausgeht (und mit ihm die sogenannten ‚Brahminen‘), trifft dieses Fazit zu: Logik in dem Sinne, dass Form und Harmonik nichts ‚Überflüssiges‘ enthalten dürften, Logik im Sinne eines lückenlosen und stringenten Telos kann man für Bruckner nur bedingt geltend machen. Aus Hanslicks Perspektive ist dies ein Zeichen handwerklichen Unvermögens.

Einwände dieser Art wurzeln nicht in der Ablehnung Bruckners als angeblichem Repräsentanten neudeutscher Ästhetik.<sup>6</sup> August Halm, der viel für Bruckner und sein Werk getan hat, wusste, dass er mit der Formulierung der „grandios ehrlichen Generalpausen“<sup>7</sup> ein zweifelhaftes Lob aussprach. August Wilhelm Ambros, dem man weder für Hanslick noch für Wagner eine Vorliebe nachsagen kann, schrieb nach der Uraufführung der zweiten Symphonie:

„Es wäre der Mühe wert, die Zahl der ‚spannenden‘ Generalpausen in dem Werke zu zählen, ein Mittel, von welchem die großen Meister mit Recht nur selten Gebrauch gemacht haben. Wo wir eine zusammenhängende, gegliederte, eines durch das andere motivierende Rede wünschen und erwarten, vernehmen wir unaufhörliche Suspensionen, Interjektionen – musikalische Frage- und Ausrufungszeichen und Gedankenstriche, denen kein Inhalt vorangegangen und keiner nachfolgt. Wo wir eine festgefügte musikalische Tektonik erwarten, werden wir durch willkürlich aneinander gereihte Tongebilde gehetzt. [...] Bitten möchten wir den Komponisten, statt der heiligen Rosalia, zu welcher er seine Andacht zu oft verrichtet, eine andere Heilige zur Patronin zu nehmen, er findet ihrer im Kalender genug. Er ist Professor des Kontrapunktes und er wird die Andeutung verstehen.“<sup>8</sup>

Bruckner verstand die Andeutung, davon zeugen alle späteren Symphonien. Ambros benutzt die gebräuchliche Metapher von Musik als Sprache, um deutlich zu machen, dass Bruckner Übergänge nicht zu gestalten wisse; der Hinweis auf die heilige Rosalia ist eine höfliche Umschreibung für allzu viele musikalische Redicta.

Dass man den Menschen Bruckner in Bayreuth nicht ernst nahm, ist bekannt; dass man den Komponisten und sein Werk nicht ernst nehmen konnte, zeigt eine Tagebucheintragung Cosima Wagners vom 8. Februar 1875:

„Wir nehmen die [dritte] Symphonie von dem armen Organisten Bruckner aus Wien vor, welcher von den Herrn Herbeck und anderen bei Seite geschoben worden ist, weil er hier in Bayreuth war, um seine Symphonie-Widmung anzubringen! Es ist jammervoll, wie es in dieser musikalischen Welt steht.“<sup>9</sup>

Die Zuordnung Bruckners zum Parteienstreit zwischen ‚Konservativen‘ und ‚Neudeutschen‘ erscheint hier als ein Missverständnis, weil Johann Herbeck und andere den „armen Organisten“ irrtümlich für einen Komponisten neudeutscher Prägung halten. In welch grundsätzlichem Maße Bruckners Ästhetik mit der Wagners nicht kompatibel sein kann, verdeutlicht ein älteres Bekenntnis Wagners. Am 29. Oktober 1859, während der Arbeit an *Tristan und Isolde*, schrieb er an Mathilde Wesendonk:

„Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Über-

<sup>5</sup> Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Neue Kritiken und Schilderungen* (= ders., *Die moderne Oper* 6), Berlin 1892, S. 307.

<sup>6</sup> Vgl. dazu *Bruckner-Symposion 1984. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich*, hrsg. v. O. Wesseley, Linz 1986.

<sup>7</sup> August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1920, S. 138.

<sup>8</sup> *Wiener Abendpost* vom 28.10.1873, zit. nach Rudolf Louis, *Anton Bruckner*, München <sup>2</sup>1918, S. 307.

<sup>9</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, 2 Bde., hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich 1976 (als CD-ROM: *Digitale Bibliothek* 107, Berlin 2004), Bd. 1, S. 894,.

ganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte. Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Überganges ist gewiß die große Szene des zweiten Aktes von *Tristan und Isolde*.<sup>10</sup>

Gerade der selbstgefällige Ton macht deutlich, dass Wagner überzeugt war, mit der „Kunst des feinsten allmählichsten Überganges“ ein Verfahren zur Formbildung und Sinnstiftung gefunden zu haben, das unabhängig vom Gattungskontext Gültigkeit beanspruchen darf und das für ästhetische Dignität bürgt. – *Der Meister des kleinsten Übergangs* lautet der Untertitel von Theodor W. Adornos Alban Berg-Monographie, deren Vorwort vom September 1968 datiert. Daran lässt sich ermessen, wie selbstverständlich, wie dauerhaft und wie tiefgreifend ein handwerkliches Verfahren – das der motivisch-thematischen Entwicklung und Ableitung – in einem ästhetischen Denken verwurzelt ist, das von einem teleologischen Werkbegriff ausgeht. „Kunst des Übergangs“ ist die Metapher für ein Kompositionsverständnis, das für Brahms und Wagner gleichermaßen, für Gustav Mahler und Richard Strauss, für Schönberg und seinen Kreis und auch noch für die Komponistengeneration der Darmstädter Schule gilt, die von Adorno lernte und die sein Denken über ältere Musik prägte. Schönberg selbst legt in dem programmatischen Text *Brahms der Fortschrittliche* ein Bekenntnis zu eben dieser Ästhetik ab, die er als Basis für die Zwölftontechnik geltend macht und die er im Sinne des ‚ars est celare artem‘ und der zwingenden, nichts Überflüssiges duldenden ‚Logik‘ noch weiter präzisiert:

„Ich nehme an, daß ich der erste war, der ein Prinzip aufgestellt hat, das vor etwa vier Jahrzehnten mein musikalisches Denken und die Formulierung meiner Gedanken zu leiten [...] begann [...]. Ich möchte Gedanken mit Gedanken verbinden. Was auch die Funktion oder Bedeutung eines Gedankens aufs Ganze gesehen sein mag, ganz gleich, ob seine Funktion einleitend, befestigend, variierend, vorbereitend, durchführend, abweichend, entwickelnd, abschließend, unterteilend, untergeordnet oder grundlegend ist, es muss ein Gedanke sein, der diesen Platz in jedem Fall einnehmen muss, auch wenn er nicht diesem Zweck, dieser Bedeutung oder dieser Funktion dienen sollte. Und dieser Gedanke muss von der Konstruktion und vom thematischen Inhalt her so aussehen, als ob er nicht dazu da sei, eine strukturelle Aufgabe zu erfüllen. Mit anderen Worten, eine Überleitung, eine Codetta, eine Durchführung etc. sollte nicht als etwas gelten, das nur um seiner selbst willen da ist. Sie sollte überhaupt nicht erscheinen, wenn sie den Gedanken des Stückes nicht entwickelt, modifiziert, intensiviert, klärt, beleuchtet oder belebt.“<sup>11</sup>

Das grundsätzliche, parteienübergreifende Unbehagen gegenüber Bruckner rührt daher, dass er zwei ästhetische Prämissen nicht erfüllt: die „Kunst des Übergangs“ und die Stringenz, anders gesagt, die Kunst (im alten Sinne von Handwerk) zu verbergen und die zielstrebige, knappe Formulierung. Positiv formuliert: Es muss kompositorische Gründe geben, die das „Schroffe und Jähe“ – die Generalpause statt der thematischen Überleitung und Wiederholung statt Stringenz – notwendig machen. Andererseits besteht kein Zweifel, dass Bruckner motivisch-thematische Arbeit als prinzipielles Verfahren anwendet und dass er das Postulat formaler Zielgerichtetheit beherzigt. Davon zeugen die Umarbeitungen, die kontrapunktische Durchdringung der fünften Symphonie, die ausdrückliche Kohärenz in der siebenten Symphonie, der zyklische Zusammenschluss durch die kontrapunktische Verknüpfung der Hauptthemen in den Finale-Apotheosen nahezu aller Symphonien.

<sup>10</sup> Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871, hrsg. v. Wolfgang Golther, Leipzig 1915 (CD-ROM: *Digitale Bibliothek* 107), S. 232 f.

<sup>11</sup> A. Schönberg, „Brahms der Fortschrittliche“, in: *Stil und Gedanke*, S. 35–71, Zitat S. 43.

Zu fragen ist also zum einen, ob im partiellen Aussetzen von Logik im Sinne eines Telos nicht auch ein kompositorischer Sinn und eine ästhetische Qualität enthalten sein kann, und zum anderen, wie Bruckner die gleichzeitige Verwendung einander widersprechender Kompositionsprinzipien plausibel macht, die mit additiver Reihung und Generalpause versus „Kunst des Übergangs“ schlagwortartig gefasst werden können. Dieser „Querstand“<sup>12</sup> wird im Folgenden an exemplarischen Ausschnitten aus Kopfsätzen untersucht; denn gerade am Sonatenhauptsatz, den Bruckner wie ein unumstößliches Gesetz befolgt, werden Widersprüche und ihre ästhetische Qualität deutlich.

Erörterungen über Bruckner müssen auch zur Person Stellung beziehen,<sup>13</sup> denn allzu leicht gerät man in die Falle, die intellektuelle und soziale Ungeübtheit – heute sagt man ‚Inkompetenz‘ – des Menschen auf das Werk zu übertragen: Ein „armer Organist“ kann kein Komponist von Rang sein; ist er es doch, wird der Rang des Werkes eingeschränkt, weil der Autor nur ein „armer Organist“ ist. Auch die würdigend gemeinte Formulierung „bäuerlicher Exzentriker“<sup>14</sup> sagt nur, dass die Person im Wiener Umfeld als fremd und zugleich kurios empfunden wurde; sie sagt nichts über den Rang des Werkes, genauer, sie schmälert ihn, weil sie pejorativ ist. Methodisch hilfreich ist die Unterscheidung zwischen „dem Denken ‚in‘ Musik“ und „dem Denken ‚über‘ Musik“, die Carl Dahlhaus<sup>15</sup> vorgeschlagen hat. Denn Bruckners verbale Unbeholfenheit sagt nichts über seine musikalische Intelligenz, über sein Denken in Tönen, Strukturen, Klangfarben; zugespitzt formuliert: Das Werk kann durchaus eine Hellsichtigkeit offenbaren, die seinem Autor intellektuell nicht zugänglich ist.

\*

Der Pianissimo-Höhepunkt in der Durchführung des ersten Satzes der vierten Symphonie (T. 287–333, siehe Bsp. 1) ist eine Episode, die – formal betrachtet – eine weitere Verarbeitung des Hauptthemas (charakteristisches Quint-, dann Sextfall-Pendel mit markanter Punktierung) darstellt und über eine Pianissimo-Überleitung vornehmlich der Streicher (T. 334–364) in die Reprise geführt wird. Klangfarbendisposition und die Nutzung des Klangraums aber weisen diese Episode als etwas ‚Extraterritoriales‘ aus, das semantische Zuordnungen<sup>16</sup> evozieren mag – wie ‚imaginäre Szenerie‘ oder ‚weihevoller Entrückung‘ (Holzbläser, Piano) und ‚heroische Präsentation‘ (Blechbläser, Fortissimo) oder auch, konkreter, den Beginn des *Lohengrin*-Vorspiels mit allen Assoziationen, die dieser Name freisetzt, bzw. generell der Wagner-Topos des Tremolos der hohen Streicher<sup>17</sup>, oder auch, religiös<sup>18</sup>, als ‚Epiphanie‘ der eigentlichen Gestalt des

<sup>12</sup> Albrecht von Massow spricht von „Querstand“, um den inneren Widerspruch in Bruckners Kompositionen zu fassen in seinem Essay „Anachronismus und Moderne. Zur Eigenart eines kompositorischen Prinzips in der Musik Anton Bruckners“, in: *Bruckner-Probleme*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller (= *BzAfMw* 45), Stuttgart 1999, S. 151–171.

<sup>13</sup> Ausführlich dazu *Bruckner-Symposion 1992. Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk*, hrsg. v. O. Wessely, Linz 1995. <sup>14</sup> v. Massow, S. 169 u. 171.

<sup>15</sup> Carl Dahlhaus, „Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der Achten Symphonie“, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. FS Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 7–32, Zitat S. 29.

<sup>16</sup> Bruckner hat sich 1890 zu programmatischen Vorstellungen in der 4. Symphonie geäußert, denen Constantin Floros ausführlich Aufmerksamkeit geschenkt und deutlich gemacht hat, in welchem Maß sie über *Lohengrin* inspiriert sind; *Brahms und Bruckner*, S. 171–181.

<sup>17</sup> Erhellend dazu Hans-Joachim Hinrichsen, „Bruckners Wagner-Zitate“, in: *Bruckner-Probleme*, S. 115–133 (mit umfassender Bibliographie); auch Egon Voss, „III. Symphonie in d-Moll. Werkbetrachtung und Essay“, in: *Die Symphonien*

The image displays a musical score for Anton Bruckner's 4th Symphony, 1st movement, measures 286-341. The score is divided into four systems. The first system (measures 286-311) features a piano introduction with 'Tutti' and 'fff' markings, and a horn part marked 'Fl. 1. + 2. Hrn.' with 'p' and 'mf' dynamics. The second system (measures 311-328) shows the violin and viola parts with 'Vla.' and 'Vla. + Klar. + Fag.' markings, and 'ff' and 'cresc.' dynamics. The third system (measures 328-341) shows the woodwind and string parts with 'T.311' and 'T.328' markings. The fourth system (measures 341-341) shows the violin and viola parts with 'Viol. 1.', 'Viol. 2.', and 'Vla.' markings, and 'pp' and 'lang gezogen' dynamics.

Bsp. 1: Anton Bruckner, 4. Symphonie, 1. Satz, letzte Fassung, T. 286–311 u. T. 328–341

Bruckners, S. 100–113. Die philologische Seite hat E. Voss umfassend abgehandelt; „Wagner und Bruckner. Ihre persönlichen Beziehungen anhand der überlieferten Zeugnisse (mit einer Dokumentation der wichtigsten Quellen)“, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. FS Wiora, S. 219–233. Vgl. dazu auch *Bruckner-Symposium 1984. Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich*.

<sup>18</sup> Vgl. dazu W. Wiora, „Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien“, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. FS Wiora, S. 235–275; und – als Frage nach Zitaten und Allusionen – W. Steinbeck, „‘Dona nobis pacem’. Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien“, in: *Bruckner-Probleme*, S. 87–96.

Themas, das – so betrachtet – hier in reicher und ungetrübter Dreiklangsharmonik ausformuliert erscheint, während es zu Beginn, im ersten Abschnitt der Durchführung und in der Reprise in einer gleichsam schwächeren Gestalt, als Reminiszenz seiner selbst präsentiert wäre. Eine semantisierende Deutung wäre zusätzlich gestützt durch den Streichersatz T. 334 ff., der durch die emphatische Sexte (in der Exposition ist dies der thematisch hergeleitete Kontrapunkt zum zweiten Thema, T. 75 ff.) und die eingewobene Chromatik den Habitus von Klage oder Wehmut vermittelt. Eine weitere Bestätigung wäre die isolierte Wiederkehr dieser Sexte, die nun als kleine, als ‚*Tristan-Sexte*‘ und durchgängig chromatisch innerhalb der Reprise des zweiten Themas (T. 468 f.) eingeschaltet ist.

Unter dem Aspekt formaler Stringenz ist dieser Durchführungsabschnitt überflüssig, sogar hinderlich; unter dem Aspekt vom Formverlauf her unbegründeter instrumentaler Poesie<sup>19</sup> aber hat er den Status des Besonderen, auf den die Symphonik zumal neudeutscher Prägung Anspruch erhebt. Unter motivisch-thematischem Aspekt sorgt Bruckner dafür, dass jede Einzelheit dieses Abschnitts legitimiert ist: Streichertremolo und Themengestalt aus dem Beginn, die Bratschen-Kantilene z. B. aus der punktierten Fortspinnung des zweiten Themas (T. 88 ff.), die gebrochenen Dreiklänge z. B. aus der Fortspinnung des ersten Themas, Des-Dur als Ausgangspunkt einer harmonischen Sequenz aus dem zweiten Thema (es beginnt in Des-Dur und wird in Ges-Dur wiederholt) und noch einmal aus den vier eingeschobenen Blechbläser-Takten im zweiten Themenblock (T. 165–168), der auch einen formalen Bezugspunkt zum Blechbläsersatz hier darstellt. Dennoch wirkt dieser Durchführungsabschnitt nicht ‚organisch‘ entwickelt, sondern ‚mechanisch‘ interpoliert; denn die harten Kontraste in Dynamik, Klangfarben und Registern, ebenso die Reduktion auf Liegetöne oder rudimentäre Zweistimmigkeit – insgesamt sekundäre Parameter – sorgen für den Eindruck des ‚Extraterritorialen‘, des Besonderen.

Wie ist so eine Auflösungsartie in Einklang zu bringen mit schlüssiger Werkkonzeption, von der man vernünftiger Weise ausgehen muss? Sie gehört zum Modell der Bruckner'schen „Wellen“<sup>20</sup>; die Arbeit mit Generalpausen, unvermittelten Kontrasten, mit Leerstellen im Formverlauf, ist ein fester Bestandteil von Bruckners Symphonie-Konzeption; schließlich kann eine Szene in der imaginären Ritterwelt Anlass für die Interpolation sein. All das beschreibt den Sachverhalt, erklärt ihn aber nicht. Der Vorschlag, die Passage als ‚Epiphanie‘ zu deuten, in der die Themengestalt ihre ‚reinste‘ Inkarnation gefunden habe, hat für sich, dass diese Passage a) exakt in der Mitte des Satzes beginnt (er hat 573 Takte), also genau zentriert ist, und dass sie b) in der ersten Fassung (ebenso wie die *Tristan*-Anspielung in der Reprise) allenfalls rudimentär erkennbar ist, also als Ergebnis eines gezielten Umarbeitungsprozesses verstanden werden sollte. Zudem legitimiert der Beginn in Des-Dur gleichsam im Nachhinein die ausgefallene Tonart des zweiten Themas – nur hier steht es auf der siebenten Stufe der Ausgangstonart bzw. es schließt mediantisch an die regulär erreichte Doppeldominante an; in allen anderen Symphonien stehen die zweiten Themen, die „Gesangsperioden“

<sup>19</sup> Eine Wurzel, ein gemeinsamer Bezugspunkt aller ‚poetischen‘ und für die Formentwicklung unerheblichen Einschübe ist vermutlich die kleine Oboen-Kadenz, die Beethoven im ersten Satz seiner 5. Symphonie, in der Reprise des ersten Themas eingefügt hat (T. 268).

<sup>20</sup> Den Begriff hat Ernst Kurth eingeführt; *Bruckner*, 2 Bde., Berlin 1925, Bd. 1, S. 279 ff.



(Bruckner), in der Dominante bzw. in der Tonikaparallele. Auch der weite Modulationsweg über sieben Quinten (von Des-Dur nach G-Dur) macht die Besonderheit dieses Abschnitts deutlich.

Dennoch scheidet dieser Deutungsvorschlag an der Gesamtkonzeption des Satzes und des symphonischen Gesamtverlaufs; denn das Werk ist auf das Ziel der doppelten Apotheose hin ausgerichtet – der Überhöhung des Hauptthemas in der Coda des ersten Satzes und des Finales. Der Formverlauf, die Dramaturgie und generell die Konzeption der Symphonien sprechen eindeutig dafür, dass Bruckner die Apotheosengestalt des Themas und nicht die entrückte Variante im Zentrum des ersten Satzes als Hauptsache und Ziel begriff. Schließt man sich dem an und stellt das Telos in den Vordergrund, dann ist der kompositorisch als zentral gekennzeichnete Durchführungsabschnitt (emphatisch gesprochen: das Herzstück des Satzes) eine Episode, die auch fehlen kann.

Dem Widerspruch wird man gerecht, wenn man bereit ist davon auszugehen, dass hier zwei konträre Prinzipien walten, ein zielgerichtetes, zur Apotheose hinstrebendes, in dem jeder Schritt motivisch-thematisch legitimiert ist als quasi notwendige Etappe auf diesem Weg, und ein nicht zielgerichtetes, nicht lineares, auf Kontemplation gerichtetes, das zu seiner Verwirklichung streng genommen keine motivisch-thematische Arbeit braucht, sondern Generalpausen und Repetitionen – eben jede ‚Rosalien‘ oder ‚Schusterflecken‘, wie man im 19. Jahrhundert abfällig sagte. Die sich widersprechenden Prinzipien sind aber streng genommen mit der Symphonie im Allgemeinen und mit dem Sonatensatz im Besonderen schlecht vereinbar, weil dies teleologische Formkonzeptionen sind.

Bruckner muss sich dieses Dilemmas bewusst gewesen sein; denn er legt solche ‚extraterritorialen‘ Passagen selten ins Innere von Formteilen, aber stets an den Übergang zwischen Exposition und Durchführung. Er nutzt also die große formale Nahtstelle, den Ruhe- oder Wendepunkt im formalen Prozess für einen Satz, der durch Aufhebung des metrischen Pulses, durch die Reduktion auf wenige Stimmen – auf einzelne Instrumente, nicht auf Kammermusik – zu stagnieren scheint, einen Satz, der Entwicklung und Fortschreiten, der teleologische Prinzipien suspendiert. Zugleich sorgt Bruckner gerade hier für motivisch-thematische Legitimation.

Exemplarisch dafür ist die entsprechende Übergangsstelle in der achten Symphonie (Bsp. 2), die über eine durch Abspaltung aufgelöste Variante des Hauptthemas erreicht wird – in der ersten Fassung über einen typischen Bruch vom Fortissimo-Tutti, in der zweiten Fassung über eine Überleitung ins Tremolo der hohen Streicher. Das Hinaustreten aus dem symphonischen Fluss geschieht durch die vierfache Augmentation des Hauptthemas, die Abspaltung und nochmalige Augmentation bei gleichzeitiger rhythmischer Nivellierung, schließlich die Abspaltung der nivellierten Variante mit zusätzlicher Wendung nach Moll, bevor dann (T. 165 bzw. 169) der eigentliche Durchführungsprozess beginnt. Die „Mutation“<sup>21</sup>, die das Hauptthema durch die kontrastierende Ableitung erfährt, gereicht Liszts Thementransformation zur Ehre; für die Gesamtform aber hat diese Verwandlung keine Relevanz; denn Bruckners Form zielt auf die Wiederkehr

<sup>21</sup> Der Begriff stammt von Werner Korte, *Bruckner und Brahms*.

Bsp. 2: Anton Bruckner, 8. Symphonie, 1. Satz, 2. Fassung T. 140–167 (= 1. Fassung, T. 144–171)

des Hauptthemas als Apotheose mit der Wendung nach Dur und mit diastematischen Vereinfachungen, und dafür braucht es die aufwändigen Transformationen nicht, sie sind nicht ein notwendiger Schritt zur Formulierung der Apotheosengestalt. Hierin besteht ein grundlegender Unterschied zu Liszts Symphonischen Dichtungen (und zu Wagners Formdenken): Eine Liszt'sche Apotheose klingt zwar ebenso leer und lärmend, nach Dur gewendet und diastematisch wie rhythmisch vereinfacht, aber diese Schlussgestalt ist das Ergebnis einer Kette von Ableitungen und Verwandlungen und legitimiert sich so als Ziel eines thematischen Prozesses.

Bruckners ‚extraterritorialer‘ Übergang von der Exposition in die Durchführung bleibt ungeachtet seiner strengen thematischen Bindung im Formverlauf eine Episode, der er in dieser Symphonie insofern Rechnung getragen hat, als er die Apotheose des ersten Satzes in der späteren Fassung eliminierte, also den übergreifenden Bogen zwischen Durchführungsbeginn und Coda in den Vordergrund stellte.<sup>22</sup>

Dem Aspekt formaler Stringenz zuwider läuft der Übergang vom zweiten ins dritte Thema im ersten Satz der dritten Symphonie; denn die abschließende Dominant-Orgelpunkt-Partie ist gegenüber zehn Takten in der Exposition (T. 161–170) auf 22 Takte in der Reprise erweitert (T. 527–548, Bsp. 3), ohne dass dies begründet wäre. Diese nicht „logische“ Dehnung einer redundanten Steigerungspartie muss Bruckner wichtig gewesen sein; denn er hat sie in allen Fassungen erhalten,<sup>23</sup> und die Erklärung, er sei unaufmerksam gewesen, griffe zu kurz.

<sup>22</sup> Die programmatische Interpretation dieses Schlusses als „Todesverkündigung“ und „Ergebung“ (Bruckner an Felix Weingartner, 27.1.1891, zit. nach Floros, *Brahms und Bruckner*, S. 183), die Constantin Floros, gestützt auf Bruckners Äußerungen umfassend erörtert (ebd., S. 182–229), greift für die zweite, kaum aber für die erste Fassung. Vgl. zur programmatischen Interpretation insbesondere des Finales außerdem: Korte, *Bruckner und Brahms*; C. Floros, „Die Fassungen der achten Symphonie von Anton Bruckner“, in: *Bruckner-Symposion 1980. Die Fassungen*, hrsg. v. Franz Grasberger, Linz 1981, S. 53–63; Carl Dahlhaus' Antwort auf Floros („Bruckner und die Programmmusik“) sowie Floros' Replik: „Zum spirituellen Gehalt des Finales der IX. Symphonie. Eine semantische Analyse“, in: *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption*, S. 109–131.

<sup>23</sup> Grundlegend zu den Fassungen: Thomas Röder, *Auf dem Weg zur Bruckner Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners dritter Symphonie* (= *BzAfMw* 26), Stuttgart 1987 und v. a. ders., *Revisionsbericht* (= A. Bruckner, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. d. Generaldirektion d. Österreichischen Nationalbibliothek unter Leitung von Leopold Nowak, Abt. 3: *III. Symphonie d-moll*, Bd. 4), Wien 1997.



Bsp. 3: Anton Bruckner, 3. Symphonie, 1. Satz, letzte Fassung, T. 527–550

Will man diesen Abschnitt wertneutral beschreiben, dann muss man nicht nur das typische Denken in Schichten als Qualität anerkennen, sondern ebenso Repetitionen, Stagnation der harmonischen Bewegung, die Gegenläufigkeit gleichbleibender rhythmischer Muster, hier Duolen gegen Triolen. Anders gesagt: das Vokabular und auch ein Denken, das solcher Struktur gerecht wird, stellt der Minimalismus bereit – Bruckner arbeitet mit Reihung und Addition, mit Pattern, mit Phasen und Phasenverschiebung, so dass Entwicklung suspendiert oder erheblich verlangsamt wird. Aus der Sicht, die die „Kunst des kleinsten Übergangs“ hochschätzt, ist diese Übergangspassage ‚zu klein‘ (‚minimalistisch‘), weil thematische Information durch Überdehnung in Redundanz umgeschlagen ist. Allerdings sorgt der lange Vorlauf hier – im Unterschied zur Exposition – dafür, dass das dritte Thema nun wie eine augmentierte Variante des Dreiklangsmusters wirkt.

Bruckner ist kein Minimalist *avant la lettre*,<sup>24</sup> aber die Erfahrung mit einer Musik, die dem europäischen Telos eine dezidierte Absage erteilt und Repetition zum ästhetischen Prinzip erhebt, erlaubt einen erweiterten analytischen Zugriff auf Bruckner. Das Verfahren, Analysemethoden durch die Auseinandersetzung mit jüngeren Komposi-

<sup>24</sup> Es ist nicht sachdienlich, Bruckner zum allumfassenden Antizipator der unterschiedlichsten Stilrichtungen und ästhetischen Positionen des späteren 20. Jahrhunderts auszurufen, wie Manfred Wagner es tut, wenn er unter dem Thema „Musik von gestern – Provokation für heute. Zum Einfluss Anton Bruckners auf die musikalische Gegenwart“ resümiert: „Der Komponist aus St. Florian versuchte, den negativen Klang als Zäsur, als Vorbereitung und symbolischen Nachhall in seine Musik zu integrieren. Er polarisierte Kontraste, bevor noch Orgelspezialisten wie Ligeti oder Messiaen Exzess und Mystik kombinierten. Die Idee der Architektur war ihm modellhaft vertraut, noch bevor sie mit Hilfe des Modulators in der seriellen Musik definiert wurde. Strukturelles ist bei ihm vorgeformt, bevor die periodische Musik ihre mathematisch exakten, nachweisbaren Beispiele liefert. Die Veräumlichung war bei ihm ein Thema, ehe Ligeti oder Steve Reich deren bizarre Momente einfangen konnten. Und Schichtenstrukturen waren hörbar, bevor noch Karlheinz Stockhausen die statischen Blöcke als Demonstrationsobjekte gegeneinander hetzte“; Manfred Wagner, „Musik von gestern – Provokation für heute. Zum Einfluss Anton Bruckners auf die musikalische Gegenwart“, in: *Anton Bruckner (= Musik-Konzepte 23/24)*, München 1982, S. 71–85, Zitat S. 84 f.

tionstechniken zu modifizieren, ist sachdienlich, solange man den historischen Abstand nicht ausklammert, wie Carl Dahlhaus überzeugend dargelegt hat.<sup>25</sup>

Nimmt man Repetition als formbildendes Kriterium ernst, obwohl die Formulierung im Kontext von entwickelnder Variation eine *contradictio in adjecto* ist, dann kann man in der verlängerten Überleitung eine Entsprechung zum generellen Wiederholungsprinzip dieses Satzes erblicken: Die Hälfte des ersten Themenblocks beruht auf Orgelpunkten (50 von 100 Takten; T. 1–30 auf *d* und T. 67–86 auf *a*), ebenso das zweite Thema über weite Strecken (T. 101–112 auf *f*, T. 139–148 auf *e*, T. 161–170 auf *c*); das dritte Thema („Unisono-Thema“) hat wegen seiner heterophonen Anlage, der Schichtung unterschiedlicher Bewegungsmuster über einer ‚wandernden‘ Harmonik ohnehin repetitiven Charakter. Die Durchführung steht über weite Strecken in der Grundtonart, was den Eindruck tonaler Redundanz verstärkt; die Orgelpunkt-Struktur führt in der Reprise dazu, dass das Hauptthema (nun ohne Wiederholung auf der Dominante), das zweite Thema in der Grundtonart und die ausgedehnte Coda (T. 591 ff.) alle auf einem Orgelpunkt auf *d* beruhen; anders gesagt: von 220 Reprisen-takten haben 145 einen *d*-Orgelpunkt, nur 75, knapp mehr als ein Drittel, sind orgelpunktfrei.

Geht man von der Überlegung aus, dass Orgelpunkten und generell repetitiven Strukturen hier eine übergreifende Bedeutung jenseits des Motivisch-Thematischen zukommt, dann könnte man behaupten, dass die Formidee der Repetition mit der in der Reprise scheinbar sinnlos verlängerten Überleitung in der blanken Wiederholung zu sich selbst gekommen sei und damit eine grundsätzliche Reprisenfunktion erfülle.

Dieser Denkansatz ist insofern a-historisch, als er dazu neigt, ein Verfahren überzubewerten, das nach ‚neudeutscher‘ und nach ‚konservativer‘ Ästhetik sekundäre Bedeutung hat. Repetitionen und Orgelpunkte sind in einem teleologischen Rahmen wirksame dramaturgische Momente; sie erfüllen eine Funktion, die musikalischer Logik im Sinne ‚organischer‘ Entwicklung untergeordnet ist. Beethoven hat mit der Eröffnung seiner neunten Symphonie, generell mit den breiten Orgelpunkt-Flächen im ersten Satz eine Tradition freigesetzt, der Liszt mit der Eröffnung der Symphonischen Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* und Wagner mit der Eröffnung des *Rheingolds* folgte und die noch in der Eröffnung von Gustav Mahlers erster Symphonie und generell in seinen „Naturlauten“ weiterlebt. In all diesen oft zitierten Beispielen fungieren Orgelpunkte und repetitive Passagen vorthematisch als Eröffnungen – mit den semantischen Optionen, die damit nahegelegt werden –, oder sie fungieren postthematisch im Kontext einer Apotheose, die das zentrale Thema in einfacherer Gestalt überhöht; sie sind stets Rahmen, nicht Zentrum; sie sind statische Flächen, die einen formalen Prozess umfassen.

Bruckner gibt sich in einen Widerspruch der Verfahren, wenn er einerseits die repetitiven Strukturen so weit in den Vordergrund stellt, dass man sie als primäre kompositorische Fragestellung begreift, wenn er andererseits aber der zeittypischen Ästhetik folgt, die auf eine Apotheose des Hauptthemas zielt. Hier erhebt er die Klangidee des Orgelpunkts zur Formidee der Repetition; zugleich aber konzipiert er auf eine Entwicklung hin, die in der zweifach gestuften Apotheose, im Eingangssatz und im

<sup>25</sup> Dahlhaus, „Bruckner und die Programmmusik“, S. 23 f.



Bsp. 4: Anton Bruckner, 3. Symphonie, 1. Satz, T. 341–348

Finale, gipfelt. Aus diesem Widerspruch resultiert ein Formproblem, dessen Bruckner sich bewusst war und das er löste, indem er dem 30 Takte langen Tonika-Orgelpunkt ein kontrastierendes Thema gegenüberstellte. Es wird als „Durchbruch“<sup>26</sup> inszeniert in so markanter Weise, dass Mahler sich das Verfahren zu Nutze machte. Das Kontrastthema wird fortissimo und unisono formuliert, es steigt diatonisch abwärts, es weist mit der Triolen-Abphrasierung zurück auf das Hauptthema, und es ist so konzipiert, dass es sich kaum für Orgelpunktbildungen und Repetitionen eignet. Allerdings verhalten sich das archaisierende Quint-Oktav-Hauptthema und das chromatisch angereicherte Kontrastthema aufgrund ihrer Instrumentierung und ihrer klanglichen Einbettung zueinander wie Einleitung und Hauptthema. Dass beide zusammengehören, zwei Seiten einer Medaille sind, zeigt ihre Zusammenlegung als Höhepunkt der Durchführung und zugleich Scheinreprise.

Die diastematische Gestalt ist die des Hauptthemas; der lärmende Unisono-Durchbruchshabitus gehört zum Kontrastthema (Bsp. 4). Beide Aspekte werden nach einem Verfahren zur Deckung gebracht, das mit „Trennung der Parameter“<sup>27</sup> und ihrer Neukonfiguration zu einer ‚Binnenapothese‘ umschrieben werden kann. Hauptthema des Satzes und der Symphonie ist aber die archaisierende Gestalt, das geht aus der regulären Reprise (T. 431 ff.), der Coda-Apothese des ersten Satzes und der des Finales<sup>28</sup> eindeutig hervor. Wenn die kontrapunktische Überlagerung von Themengestalten in der Apotheose des ersten Satzes – das Kopfmotiv der Kontrastgestalt in den Holzbläsern, das Kopfmotiv der archaisierenden Gestalt recto und inverso im Blech, dazu mehrfache Diminutionen, so dass aus der rhythmisch expressiven Geste ein repetiertes Signal wird –, wenn diese Überlagerung als thematisch-kontrapunktische Apotheose gedacht ist, dann schließt sie – wie alle Apotheosen nach Beethoven – ein Missverständnis über das Thematische ein; denn durch Wiederholung und durch die Zurücknahme des Spezifischen vaporisiert es in blanke Affirmation.

Das aus dem Hauptthema partiell abgeleitete Kontrastthema als Gegengewicht zur generellen Orgelpunkt-Struktur eröffnet das Problem, dass die Synthesegestalt in der Durchführung als Ziel, als Reprise wahrgenommen wird und die reguläre Reprise unmotiviert oder als bloße Erfüllung des Formschemas wirken lässt. Sie ist nach

<sup>26</sup> Der Begriff „Durchbruch“ ist seit Adornos Mahler-Monographie in der Mahler-Forschung etabliert; Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, Frankfurt 1960, Nachdruck in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1997, Lizenzausgabe Darmstadt 1998 (CD-ROM: *Digitale Bibliothek 97*, Berlin 2003), Bd. 13: *Die musikalischen Monographien*, S. 149–319. Bei Hans Heinrich Eggebrecht (*Die Musik Gustav Mahlers*, München 1982) ist „Durchbruch“ als Terminus im Sachregister erfasst. Mahler hat gemeinsam mit Rudolf Krzyzanowski einen vierhändigen Klavierauszug dieser Symphonie verfasst; Bruckner hat ihm ein Autograph der Symphonie geschenkt; vgl. *Anton Bruckner. Ein Handbuch*, hrsg. v. Uwe Harten, Salzburg/Wien 1996, S. 267.

<sup>27</sup> Dahlhaus' Terminus; Dahlhaus, „Bruckner und die Programmmusik“, S. 23 ff.

<sup>28</sup> Beide Apotheosen sind eine Weiterführung aus dem Schluss von Beethovens 9. Symphonie: dort 20 Takte *d*-Orgelpunkt, prestissimo und fortissimo, werden hier zu 23 Takten *d*-Orgelpunkt im ersten Satz, 45 Takten im Finale, jeweils „Schnell“ und im dreifachen Forte vorzutragen.

schulmäßigen Regeln korrekt; aber nach den Regeln, die dieser Symphoniesatz sich entwickelt hat, lässt sie sich schlecht begründen. Dieses Problem hat Bruckner im ersten Satz der neunten Symphonie<sup>29</sup> wieder aufgegriffen und dort auf elegante Weise gelöst, indem er die Unisono-Gestalt als Thema in der Exposition synthetisiert, so dass er in der Reprise darauf verzichten kann. Dieses Thema, als Durchbruch musikalisch inszeniert, scheint im Habitus – unisono, dreifaches forte, scharfe Punktierungen, prominent exponiertes Blech mit anschließender „spannender Generalpause“ – vom Anfang der Liszt'schen *Dante-Symphonie* inspiriert zu sein. Die semantische Nähe (als klingende ‚Höllenforte‘) bestätigt die Vorstellung von Todesnähe, die Constantin Floros in der Symphonie dargestellt sieht.<sup>30</sup>

\*

Bruckners Kunst des Übergangs ist mit der seiner Zeitgenossen über motivisch-thematische Ableitungen kompatibel, nicht aber im Bereich sekundärer Parameter. Schnitte, Brüche, Stillstand lassen die Nahtstellen, die Scharniere der Form sichtbar werden. Das ist ein Aspekt, der dem ästhetischen Grundsatz des ‚celare artem‘ widerspricht; eben deshalb bleibt Bruckners Symphonie-Typus über Brahms und Hanslick, Wagner und Liszt – über ‚absolute‘ und ‚Programm‘-Musiker gleichermaßen hinaus – bis ins 20. Jahrhundert suspekt. Wer das Verfahren der Nicht-Verbindung integrieren will, gibt den Generalpausen, dem Zufälligen einen Sinn im Telos der Form – sei es als erläuterndes Programm, sei es als Vorstellung eines virtuellen Inhalts, so dass Alfred Einstein nicht ohne Ironie zuspitzte: „Die entscheidende Frage ist nur, ob eine solch ‚grandios ehrliche Generalpause‘ bei Bruckner wirklich mit Form geladen ist; ob sie nicht bloß leer ist, ein Loch.“<sup>31</sup>

Die Desintegration – das „Loch“ – ist ein Gestaltungsmittel, das Bruckner offenkundig wichtig war; denn nicht nur die Passagen zwischen dem Ende der Exposition und dem Beginn der Durchführung sind ungeachtet ihrer Integration im Thematischen als isoliert, als Inseln im formalen Verlauf, gekennzeichnet. Auch Bruckners zweite Themen sind fast alle nach einem Prinzip der Desintegration eingeführt, indem zwischen dem Ende des ersten Themas stets eine Piano-Passage, gewöhnlich mit Generalpause endend, eingeschoben ist, die harmonisch nicht zwingend auf das zweite Thema hinleitet bzw. bezogen auf die Stringenz der Form harmonisch im Nichts endet. Bruckner nutzt mit auffälliger Konsequenz formale Nahtstellen für Passagen, die aus der Zielgerichtetheit herausführen, die, metaphorisch gesprochen, zum Verweilen, zur Kontemplation einladen. Die Stellen, an denen die Sonatenform gleichsam von Natur aus „Löcher“ hat, ergreift Bruckner für einen musikalischen Satz, der in stringentem Formdenken nicht untergebracht werden kann. Im ‚formalen Niemandsland‘ entsteht Raum für ‚Extraterritoriales‘, für epische Diskurse, die, inspiriert vor allem von Wagners Klangsinnlichkeit, semantische Zuordnungen evozieren. Die sorgsame motivisch-thematische Legitimierung gerade dieser Stellen zeigt, wie sehr Bruckner sich der

<sup>29</sup> Ausführlich und auf den Gesamtkontext von Bruckners Symphonien bezogen dazu W. Steinbeck, *Anton Bruckner. Neunte Symphonie D-Moll* (= *Meisterwerke der Musik* 60), München 1993.

<sup>30</sup> Vgl. zuletzt Floros, *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, S. 197 ff.

<sup>31</sup> Alfred Einstein, *Größe in der Musik*, München/Kassel 1980, S. 38.

Formproblematik bewusst war. Von diesen Inseln im formalen Ablauf führt ein direkter Weg zu Mahler.<sup>32</sup> Bei ihm aber haben solche Passagen, wie vielfach verdeutlicht wurde, immer Auswirkungen auf die Gesamtform, sie bleiben ein Besonderes, das sich auf die Form modifizierend auswirkt, semantisierend gesprochen, Irritationen und Erschütterungen im Formverlauf auslöst. Spätestens seit Adornos Mahler-Monographie besteht Konsens darüber, dass in diesem Verfahren das Ethos von Mahlers Symphonik wurzelt. Bruckner dagegen macht aus der Ausnahme ein Formschema. Das meint Adorno, wenn er sagt: „Brüchig wird Bruckners Formsprache gerade, weil er sie ungebrochen verwendet.“<sup>33</sup> Das Prinzip der Akzidenz oder des Ornaments, eine außermusikalische Idee oder ein spezielles Formproblem – der Sonderfall wird in seinen Symphonien schematisiert;<sup>34</sup> seine entrückten Passagen erscheinen zwangsläufig und haben einen so klar definierten Platz wie ein zweites Thema oder eine Schlussgruppe. Nicht Bruckners Schematismus ist das Problem, sondern: Dass Akzidentielles schematisiert wird, bedeutet eine Herausforderung.

Wenn das im Formverlauf als außergewöhnlich Gekennzeichnete zum Normalfall wird, dann brauchen daraus auch keine Konsequenzen für den weiteren Formverlauf gezogen zu werden. Das zeitigt eine gewisse Unempfindlichkeit gegen die Form; sie dient als Hülse, als Gerüst, das – weiter im Bild gesprochen – auch dann stehen bleibt, wenn man die verbindenden Teile entfernt. Resultat dieser Unempfindlichkeit sind beispielsweise die Reprisen, die (abgesehen von der 9. Symphonie) regulär ablaufen und zur krönenden Affirmation führen, was auch immer vorher geschehen sein mag. Nimmt man den Schematismus der Form, der schon Bruckners Dirigenten Franz Schalk und Hermann Levi irritierte, als Ergebnis einer bewussten ästhetischen Entscheidung ernst und betrachtet man ihn nicht als handwerkliche Schwäche, als schülerhaften Gehorsam gegenüber einer unsichtbaren Autorität, dann öffnet sich eine Perspektive zu Kühnheiten in der Formkonzeption: Naivitäten wie ein Tonika-Dominant-Verhältnis zwischen erstem und zweitem Thema, eine regulär ausformulierte Reprise und mechanische Periodizität wären dann Reste, Hülsen einer alt gewordenen Formauffassung, es wären Ruinen – hörbar gemachte Ruinen, in denen sich längst ein musikalischer Satz eingenistet hat, der epischen Prinzipien folgt, der semantisch aufgeladen ist und der Form und Ausdrucksmittel der Symphonie als Gerüst benutzt. So gesehen wäre Bruckner rücksichtsloser und in diesem Sinne moderner als Mahler, dessen Formkonzeption sich ihrer Brüche und Risse oft sogar schmerzlich bewusst ist.

Handwerkliche Basis und Voraussetzung für die „spannenden Generalpausen“, für willkürlich anmutende Übergänge, auch für die additiven, über Orgelpunkten aufgeschichteten Steigerungspartien sind „thematische Kernzeilen“, wie Werner Korte sie nannte, „fertige“ Gebilde, die ihren melodischen Antrieb mit dem letzten Ton einstel-

<sup>32</sup> Vgl. zum Verhältnis Bruckner-Mahler C. Floros, „Bruckner und Mahler. Gemeinsamkeiten und Unterschiede“, in: *Bruckner-Symposion 1981. Die österreichische Symphonie nach Anton Bruckner*, hrsg. v. O. Wesseley, Linz 1983, S. 21–29; Rudolf Stephan, „Zum Thema ‚Bruckner und Mahler‘“, in: ebd., S. 137–143; Mathias Hansen, „Anton Bruckner – Gustav Mahler. Verbindendes und Trennendes“, in: *Bruckner-Symposion 1988. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer*, hrsg. v. O. Wesseley, Linz 1992, S. 165–171.

<sup>33</sup> Adorno, *Mahler*, S. 181.

<sup>34</sup> Werner Notter erblickt in dem Verfahren eine „kompositorische Reaktion auf den Traditionsverlust“, *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners* (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 14), München/Salzburg 1983, S. 111.

<sup>35</sup> Korte, S. 25.

len.“<sup>35</sup> Diese Themenbildung verlagert die symphonische Konzeption von einer zielgerichteten Bauweise (unabhängig davon, ob sie über entwickelnde Variation wie bei Brahms oder über Thementransformation wie bei Liszt erreicht wird) in eine statische. Werner Korte hatte vom „Parataktischen dieser Bauweise“ gesprochen und die notwendig eingeschriebene Zufälligkeit betont.<sup>36</sup> Die Vorstellung des Zufälligen oder Beliebigen lässt sich mit dem Selbstverständnis von „Komposition als subjektivem Schöpfungsakt“ (Adorno) nicht vereinbaren; auch darin wurzelt das Unbehagen der Komponistenkollegen gegenüber Bruckner. Nun hat gerade Adorno am Beispiel des späten Beethoven und des späten Hölderlin das poetologische Verfahren der Parataxe gewürdigt,<sup>37</sup> weil es quasi durch die Verweigerung einer sprachlichen Rangordnung Risse in einer Werkkonzeption herausstellen kann. Voraussetzung dafür ist das ‚hypotaktisch‘-stimmige Werk als Folie, vor der sich das parataktisch gearbeitete Werk als beschädigtes reflektierend ausspricht.

Bruckners Parataxe ist nicht das Ergebnis einer brüchig gewordenen Form; das Verfahren ist seine handwerkliche Antwort auf die kompositorische Frage, wie die Erfüllung der Form als Schema und Idee von Kontemplation, Erhebung, Reminiszenz an und Anverwandlung von Wagners Klangwelt zusammengebracht werden können. Die parataktische Schreibweise ist notwendig für die Integration zusätzlicher, als außergewöhnlich gekennzeichnete Abschnitte; die hypotaktische Schreibweise – als Entwicklung und Ableitung – ist notwendig, damit das Telos der Form aufrecht erhalten werden kann. Die Gleichzeitigkeit einander widersprechender Verfahren führt erstens dazu, dass Bruckners Symphonik zum kompositorischen Denken Wagnerischer und ebenso Brahms'scher Prägung quersteht. Dieser innere Widerspruch ist konstituierendes Merkmal der Bruckner'schen Symphonie-Konzeption: Brüche, „Löcher“, die dezidierte Verweigerung von „Übergang“, auch Übergang als Formel in den breiten Steigerungspartien, zugleich auch das Festhalten an Konventionen wie der Viersätzigkeit, dem zweiten Thema in der Dominante wirken angesichts der Kühnheit im Harmonischen, angesichts der ausladenden Proportionen wie ein Affront. Dieser innere Widerspruch hat zweitens Konsequenzen für den Umgang mit musikalischer Zeit: Die Gesamtkonzeption hin auf das Finale und die Apotheose ist teleologisch; indem aber harmonische Sequenzen gleichsam ins Nichts führen, indem ein zweites Thema an beliebiger Stelle einsetzt, aber stets in anachronistisch anmutender Tonart, indem die Form so angelegt ist, dass man Teile umstellen oder streichen kann, ohne dass die Konzeption dadurch in Frage gestellt wäre – in diesem Maße ist die Stringenz der Form, die ‚Logik‘, suspendiert. Der innere Widerspruch bleibt drittens in einem strengen Sinne ein werkimmanentes Problem: Denn was im formalen Verlauf auch geschieht, welche Abgründe sich auch auftun, von welchen außermusikalischen Vorstellungen sich der Komponist auch leiten ließ – die Apotheose, letztendliche Affirmation steht von vornherein fest.

Der unzweifelhaften Teilhabe von Bruckners Symphonien am Konzept des Kunstwerks im emphatischen Sinne steht ihre ebenso unzweifelhafte Gleichgültigkeit gegen-

<sup>36</sup> Ebd., S. 45.

<sup>37</sup> Th. W. Adorno, „Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, S. 447–491.



über Verfahren entgegen, die in zwei ästhetischen Grundprinzipien österreichisch-deutschen Komponierens zusammenlaufen – dem, die Kunst zu verbergen, und dem, nichts Zufälliges und Überflüssiges zuzulassen. Angesichts dieser Aporie kann man mit Albrecht von Massow erwägen, ob man mit „Inkonsequenzen als ästhetischen Kriterien“<sup>38</sup> operieren kann. – Bruckners Rahmensätze, seine auf das Telos der Apotheose hin konzipierten Sonatensätze, sind sich ihres inneren Widerspruchs nicht bewusst; sie schließen die Kehrseite des Telos mit ein, so dass die Form utopische Züge bekommt; denn sie versöhnt, was unversöhnlich ist.

<sup>38</sup> v. Massow, S. 171.