

Anton Bruckners Neunte – Vermächtnis und/oder Vision?

1. Auf dem Weg zur 9. Sinfonie – das Te Deum

„Seine *Neunte* ist höchst merkwürdig [...] Es scheint, die *Neunte* ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort [...] Die eine *Neunte* geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe. Vielleicht wären die Rätsel dieser Welt gelöst, wenn einer von denen, die sie wissen, die [*Neunte*] schriebe. Und das soll wohl nicht so sein.“¹

Dies sind Worte Arnold Schönbergs, doch sie galten nicht Anton Bruckner, sondern Gustav Mahler. Aber zumindest ist auch von dessen *9. Sinfonie* die Rede. Sie hat mit Bruckners *Neunter* vieles gemeinsam – denken wir nur an die beiden Adagios, die bei Mahler absichtlich, bei Bruckner durch den alters- und krankheitsbedingten Arbeitsabbruch zum Schlußpunkt ihres Werkes geworden sind. Beide Sinfonien haben aber auch insofern miteinander zu tun, als Mahler die seine in einer unaufgeführten „Erstfassung“ zurücklassen mußte, die – nach allem, was wir über vorangegangene Uraufführungen und darüber hinaus von nachfolgenden Aufführungen wissen – noch Änderungen, auch einschneidender Art, erfahren haben dürfte. So ist nicht nur die Zehnte, sondern eben auch Mahlers *Neunte* in gewissem Sinn und Umfang ein Fragment, ein Torso

Freilich hat uns Mahler nicht im Unklaren darüber gelassen, wie sein Werk enden solle. Das ist bei Bruckner bekanntlich anders. Es gibt kein Finale, das dem der Mahlerschen Sinfonie an die Seite zu stellen wäre. Im Falle Bruckners ist es in der Konzertpraxis zur Gewohnheit geworden, an die vollendeten drei Sätze der *9. Sinfonie* das *Te Deum* als eine Art Ersatz-Finale anzuschließen. Die Dirigenten können sich bei dieser „Lösung“ sogar auf Bruckner selbst berufen, hat er doch sogar auf motivische Ähnlichkeiten zwischen dem Chor- und dem Instrumentalwerk hingewiesen. Doch man sollte deshalb die Bedenken ob dieser

¹ Arnold Schönberg, Mahler, in: *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik* (Schriften 1), hrsg. von Ivan Vojtech, S. Fischer 1976, S. 23.

„Lösung“ dennoch nicht gänzlich hintanstellen oder sie gar als die bestmögliche aller denkbaren preisen. Denn das strahlende *Te Deum* suggeriert, daß ein vollendetes Finale der *9. Sinfonie* fraglos den Bahnen früherer Schlußsätze gefolgt wäre und verdrängt damit selbst die leiseste Möglichkeit, daß die eigenartigen Klangereignisse allein etwa des Adagios – von denen hier noch die Rede sein wird – nach einem abweichenden „Finale“, also eben einer „Lösung“ verlangt und sie schließlich auch erlangt haben könnten. Mit dem *Te Deum* als fiktivem Schlußsatz der *9. Sinfonie* wird also einer kompositorischen Phantasie vorgegriffen, die noch im Suchen – und nicht schon im Finden erstarb. Ich werde später etwas ausführlicher darauf eingehen.

Zunächst einige Worte zu diesem Chorwerk, das Bruckner im Frühjahr 1881, noch vor der *7. Sinfonie*, zu komponieren begann. Obwohl er diese Arbeit dann zugunsten der Sinfonie zurückstellte, wurde sie (in 1. Fassung) Ende September 1883, nur wenige Wochen nach dem großen Instrumentalwerk, abgeschlossen. Die Uraufführung fand am 2. Mai 1885 durch den Wiener Akademischen Wagner-Verein statt, wobei allerdings Josef Schalk und Robert Erben an zwei Klavieren das Orchester zu vertreten hatten. Die vollständige Uraufführung mit den Philharmonikern unter Hans Richter geschah erst am 10. Januar 1886.

Das *Te Deum* ist Bruckners vorletzte große geistliche Komposition – es folgte 1892 noch eine Vertonung des *150. Psalms*. Nach den drei Messen der Jahre 1864 bis 1868 entstanden bis 1869 nur noch wenige kleinere Vokalstücke, gewissermaßen als Nachklang der Domorganistenzeit in Linz. Dann verstummt der Kirchenmusiker für bald ein Jahrzehnt, und die Sinfonie gewinnt einen alles beherrschenden Rang. 1878/79, dann zwischen 1882 und 1892 schreibt Bruckner einige weitere geistliche Kompositionen, unter denen, wie gesagt, das *Te Deum* und der *150. Psalm* die wichtigsten sind. Ohne Ausnahme stellen aber auch sie Gelegenheitsarbeiten dar, die meisten sind für die Stifte St. Florian und Kremsmünster bestimmt und befreundeten Geistlichen wie Bischof Rudigier und Pater Otto Loidol oder dem Florianer Musikdirektor Ignaz Traumihler gewidmet. Mochte Bruckner auch immer wieder das Bedürfnis gehabt haben, seinem tief empfundenen religiösen Bekenntnis musikalischen Ausdruck zu geben, so läßt sich jedoch in keinem Falle jener zwanghafte Antrieb feststellen, aus dem die Sinfonien hervorgingen. Ihnen gegenüber können die geistlichen Stücke nur als Marginalien gelten – ungeachtet der meisterhaften Gestaltung, die zumindest einige auszeichnet.

Das *Te Deum* gehörte bald zu Bruckners populärsten Kompositionen. Doch es ist nicht allein dieser äußere Umstand, der das Werk in die Nähe der *7. Sinfonie* rückt, die fast parallel zu dem geistlichen Vokalwerk entstanden ist. Das *Te Deum* wirkt in mancher Hinsicht, bis in die musikalische Substanz hinein, wie ein von Stimmen weitergegebenes Echo der Sinfonie – gegen das die Verweise auf die *9. Sinfonie* mehr als marginal, wenn nicht gar befremdlich erscheinen. Eröffnet wird das Chorwerk von einem dröhnenden Allegro („Feierlich mit Kraft“), das auch in der Mitte und am Schluß des Werkes – trotz wiederholt eingeschalteter ruhiger Passagen – die dramatischen Akzente setzt: „Te Deum laudamus, te Dominum confitemur“ („Dich, Gott, loben wir, dich bekennen wir“).

Bsp. Te Deum, Anfang

Dann gewinnen jedoch lyrisch-verhaltenere Töne die Oberhand: „Te ergo quaesumus“ („Daher bitten wir dich“) und „Salvum fac populum tuum“ („Rette dein Volk“) sind variativ aufeinander bezogene Abschnitte, die Ruhepunkte schaffen und solistisch bzw. im Zusammenwirken von Solo- und Chorstimmen vorgetragen werden. Ihren Rahmen bildet neben der Te-Deum-Passage ein nicht minder lautstarker Teil: „Aeterna fac, cum sanctis suis in gloria munerari“ („Gib, daß wir in Gemeinschaft mit deinen Heiligen ewigen Ruhmes teilhaftig werden“). Es bestehen jedoch zwischen diesen rahmenden Abschnitten keine motivisch-thematischen Beziehungen.

Das letzte Stück („In te, Domine, speravi“) enthält gewissermaßen den „Ernstfall“ der Komposition. Es ist zweiteilig: zunächst erklingt eine homophoner Eröffnungsabschnitt, eine Art Präludium. Dem folgt eine Fuge über denselben Text. Indem nun Bruckner die Textzeile aufbricht – „In te, Dominum, speravi“ („Auf dich, Herr, habe ich gehofft“) und „non confundar in aeternum“ („nicht werde ich zu Schanden werden in Ewigkeit“) – und sie zwei voneinander leicht abweichenden Fugenthemen zuordnet, entsteht eine Doppelfuge.



Die entscheidende Zeile ist „non confundar in aeternum“ („nicht werde ich zu Schanden werden in Ewigkeit“), für die Bruckner das 2. Motiv des 1. Themas aus dem Adagio der 7. *Sinfonie* aufgreift. Das akkordische Motiv erscheint zunächst im „Preludium“ des „In te, Domine, speravi“-Abschnitts:

Te Deum, In te ..., Takt 17ff. und 25 ff.



Dann auch in der Überleitungssteigerung der Fuge zur Abschlußreprise des *Te Deum* (diese nun ebenfalls mit der „non confundar“-Zeile)

Hören wir zunächst den ganzen Schlußteil „In te, Domine, speravi“ des *Te Deum*

Bsp. *Te Deum, In te, Domine*

Und nun den 2. Satz aus der 7. *Sinfonie*, und zwar den abschließenden Abschnitt, in dem das Hauptthema zum dynamischen-klanglichen Höhepunkt geführt wird. In dessen Aufbau wird der Bezug zum *Te Deum* besonders deutlich:

Bsp. 7. *Sinfonie*, 2. Satz, Takt 157 ff.

Ohne uns Spekulationen über die semantischen Konsequenzen solcher Berührungspunkte hinzugeben, darf man annehmen, daß Bruckner hier ein „hörbares“ Zeichen für sein gewachsenes Selbstgefühl gesetzt hat: „nicht werde ich zu Schanden werden in Ewigkeit“ – auch wenn oder gerade weil von den Kritikern in der Mehrheit noch immer negative, ja vernichtende Urteile erscheinen. Zur Erinnerung: obwohl die 7. *Sinfonie* im Dezember 1884 mit großem Erfolg vom Leipziger Gewandhausorchester unter Leitung Arthur Nikischs uraufgeführt worden war, blieb man in Wien weiterhin auf Distanz. Selbst als die Philharmoniker mit ihrem Dirigenten Hans Richter sich anboten, das Werk für die Saison 1885/86 in ihr Programm aufzunehmen, lehnte dies Bruckner ab. Seine Begründung, aber auch die Reaktion eines prominenten Zeitgenossen auf deren Veröffentlichung verdienen immer wieder erinnert zu werden:

„Löbliches Comite!

Es wolle mir das ergebnste Ansuchen gestattet sein, das löbliche Comitè möge für dieses Jahr von den mich sehr ehrenden und erfreuenden Projecte der Ausführung meiner E-dur Symphonie Umgang zu nehmen, aus Gründen, die einzig

der traurigen lokalen Situation entspringen in Bezug der maßgebenden Kritik, die meinen noch jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte.

In aller Verehrung

Anton Bruckner“.²

Noch 1907 veröffentlichte Karl Kraus das Gesuch als ein einzigartiges Dokument, „das ein furchtbares Urteil über das geistige Wien enthält. Ein Dokument von der journalistischen Zeiten Schande, wie es überwältigender nicht gedacht werden kann.“ Dieses Schreiben „wird in keiner Geschichte der Wiener Kultur des 19. Jahrhunderts fehlen dürfen. In keiner Geschichte, die von Zeiten erzählen wird, da boshafte Zwerge über gutmütige Riesen herrschten.“³

2. Der letzte Schaffensaufschwung

An das *Te Deum* und die 7. Sinfonie schloß Bruckner unmittelbar die Komposition der 8. *Sinfonie* an, die auch 1887 beendet würde. Danach sollte wiederum unmittelbar, wie die Skizzen verraten, die 9. *Sinfonie* folgen. Von der kompositorischen Absicht her zeichnet sich also ab 1879, beginnend mit *Streichquintett* und 6. *Sinfonie*, ein mächtiger „Schaffensschub“ ab, dem, theoretisch, die 9. keineswegs ein Ende zu setzen brauchte. Vor allem auch die internationalen Erfolge der 7. sowie der III. Sinfonie beflügelten die Kräfte und versetzten Bruckner in eine Schaffenseuphorie, in welcher sich ihm die musikalischen Gedanken in dichter, geradezu überstürzender Folge aufdrängen. Doch da nun beginnen sich retardierende Momente immer stärker bemerkbar zu machen. Wachsende Anerkennung bedingt auch wachsende Belastung, die öffentliche Resonanz hält Verpflichtungen und, nicht zuletzt, Verlockungen bereit, die Bruckner keineswegs

² August Göllerich, Max Auer: Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild, Bd. IV, 2, Regensburg 1922-36, S.363.

³ Karl Kraus, Die Fackel, 12. 04. 1907, zit. nach: Anton Bruckner (Musik-Konzepte 23/24, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1982, S. 3 f.

zurückweist, im Gegenteil: er ist im Begriff, sich an die Hochstimmung des Erfolgs zu gewöhnen. Doch wiederum ist auch zu bedenken, daß Bruckner nun schon über Jahre und ununterbrochen intensivste Kompositionsarbeit leistet, die, zusammen mit den Anforderungen an den Universitäts- und Hochschullehrer, die Grenzen der Belastbarkeit erreichen. Ein merkliches Nachlassen der ursprünglichen Schöpferkraft ist nicht zu übersehen, eruptives Hervorbringen weicht einer bedächtigeren, langwierigeren Ausführung: symptomatisch, daß die *Achte* erst nach drei Jahren abgeschlossen werden kann. Und als dies dann vollbracht war, trifft ihn das Unverständnis gerade derer, von denen er eigentlich nichts anderes als begeisterte Zustimmung erwarten durfte.

Am 10. September 1887 schickt Bruckner die gerade einen Monat zuvor beendete 8. *Sinfonie* an Hermann Levi: „Möge sie Gnade finden! Die Freude über die zu hoffende Aufführung durch hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche.“⁴ Doch nach erstem Studium des Werkes ist Levi ratlos, ihn befremden vor allem die Ecksätze. Er wendet sich an Josef Schalk, um Bruckner zu schonen:

„Fern sei es von mir, ein Urteil aussprechen zu wollen – es ist ja sehr möglich, daß ich mich täusche – daß ich zu dumm oder zu alt bin – aber ich finde die Instrumentation unmöglich und was mich besonders erschreckt hat, ist die große Ähnlichkeit mit der 7ten, das fast Schablonenmäßige der Form [...] Was nun tun! Mir graust es, wenn ich daran denke, wie diese Nachricht auf unseren Freund wirken wird! Ich kann ihm nicht schreiben. [...] Wenn es damit abgetan wäre, daß er mich für einen Esel, oder was noch schlimmer, für einen Treulosen hielt, so wollte ich mir dies ruhig gefallen lassen. Aber ich fürchte Schlimmeres, fürchte, daß ihn diese Enttäuschung ganz niederbeugen wird.“⁵

In der Tat: nachdem Franz Schalk Bruckner die Reaktion Levis mitgeteilt hatte, muß Schalk letzterem berichten, daß der Komponist

⁴ Göllicher/Auer..., Bd. IV, 2, a.a.O., S. 559.

⁵ Göllicher/Auer..., Bd. IV, 2, a.a.O., S. 560 f.

„sehr hart betroffen [ist]. Er fühlt sich noch immer unglücklich und ist keinem Trosteswort zugänglich ... Ich hoffe, daß er sich bald beruhigen wird und eine Umänderung des Werkes, welche er übrigens bereits mit dem ersten Satz begonnen, nach Ihrem Rat vornimmt. Gegenwärtig sollte er freilich lieber nicht arbeiten, da er aufgereggt und verzweifelt über sich selbst ist und sich nichts mehr zutraut ...“⁶

Ob die Umarbeitung der Sinfonie allein durch Levis Urteil ausgelöst wurde oder ob Bruckner auch eigene Motive besaß, welche durch Levi nur bestärkt wurden, bleibe dahingestellt. Tatsache ist, daß Bruckner die Arbeit an der 9. unterbrach und sich bis 1892 fast ausschließlich Bearbeitungen zuwandte: 8. *Sinfonie* (1887-1890), III. (1888/89), die *Messen in e-und f-Moll* (1890/91), 1. (1890/91) und 2. *Sinfonie* (1891/92). Was parallel entstand oder sich daran anschloß, der 150. *Psalm*, das Chorstück *Helgoland* und die drei Sätze der 9. *Sinfonie*, leitete keinen neuen „Schaffensschub“ mehr ein. Vielmehr suchte Bruckner, unter Zweifeln und Mühen, der ihn nach wie vor bedrängenden kompositorischen Imaginationen Herr zu werden, denen jedoch die nachlassenden geistigen und physischen Kräfte nicht mehr gewachsen waren. Er nimmt ab 1893 die Arbeit an der 9. wieder auf und beendet sogar am 30. November 1894 das Adagio. Dann lähmt ihn eine langwierige Krankheit, so daß er erst ab Juni des folgenden Jahres an der Sinfonie weiter arbeiten kann. Doch sie bleibt, wie gesagt, Fragment.

3. Späte Anerkennung

Im Kontrast, je geradezu im Widerspruch zu dieser Schaffenssituation steht die wachsende öffentliche Anerkennung Bruckners ab den späteren achtziger und den neunziger Jahren. Ein relativ frühes Zeugnis hierfür ist die Verleihung des Franz-Joseph-Ordens im Juli 1886, die auch eine Gehaltsverbesserung um 300 Gulden einbrachte. Kurz zuvor, am 13. Juni, war der bayerische König und

⁶ Zit. nach: Leopold Nowak: Vorwort zur 8. Sinfonie, Fassung 1887, Wien 1972.

Wagner-Mäzen Ludwig II. gestorben, und Bruckner glaubte, einen verständnisvollen Förderer verloren zu haben. Seine Klagen gegenüber Hermann Levi veranlaßten diesen, die Herzogin Amalie von Bayern zu gewinnen, um durch deren Einfluß auf den Wiener Hof eine respektable Auszeichnung für Bruckner in die Wege zu leiten – was auch umgehend mit der Ordensverleihung geschah. 1887 kommt es zu weiteren erfolgreichen Aufführungen der *7. Sinfonie*, im Januar in Berlin, im April in Budapest und im Mai in London. Am 22. Januar 1888 veranstalten die Wiener Philharmoniker unter Leitung Hans Richters ein ausschließlich Bruckner gewidmetes Konzert – mit der *4. Sinfonie* und dem *Te Deum* –, das dem Komponisten lange Ovationen einbringt. Dieser Erfolg ist um so höher zu bewerten, als den Philharmonikern längst ein konservativer Ruf anhängt (den sie bis heute, zu Recht wohl, behalten haben). Symptomatisch, daß noch in Bruckners späten Lebensjahren den Philharmonikern Schuberts große *C-Dur-Sinfonie* als problematisch galt.

Im Januar 1891 wird Bruckner zum Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde gewählt, bald darauf erfolgt seine Pensionierung als Konservatoriumsprofessor, und im November 1892 entbindet man ihn auch vom Hofkapelldienst. Die Vorlesungen an der Universität hingegen enden erst am 12. November 1894. Bruckner erhält dann eine Pension von 1200 Gulden sowie 600 Gulden als „Ehrensold“ des Kultusministeriums. Am 7. November wurde Bruckner mit der Verleihung des Ehrendoktorats der Wiener Universität eine Auszeichnung zuteil, die er zweifellos als die höchste seines Lebens empfand. Der „Dr. hc.“ war nicht nur schlechthin eine „gesellschaftliche“ Auszeichnung des Künstlers, sondern vor allem eben eine „wissenschaftliche“, eine Anerkennung also seiner Leistungen auf theoretisch-wissenschaftlichem Gebiet, um deren Verbreitungsmöglichkeit an der Universität er so viele Jahre gerungen hatte. Es war ein unverhohlener Triumph Bruckners, nicht zuletzt auch deshalb, weil sein „ewiger“ Kritiker Eduard Hanslick sich für das erforderliche Gutachten als „unzuständig“ erklärt hatte. Daraufhin erbat das Professorenkollegium von Joseph Hellmesberger und Hermann Levi eine Stellungnahme. Levis Antwort enthält

eine ebenso menschlich anrührende wie sachlich zutreffende Charakteristik Bruckners:

„Bruckner ist nach meiner Ansicht weitaus der bedeutendste Symphoniker der Nach-Beethovenischen Periode. Daß er bisher noch nicht allgemein als solcher anerkannt worden ist, hat wohl seinen Grund darin: daß unsere Zeit sich von der großen Tradition unserer Classiker weit entfernt hat, daß die sogenannte ‚romantische‘ von Mendelssohn und Schumann angebahnte Richtung heutzutage fast ausschließlich die Concertprogramme beherrscht und den Sinn für monumentalen Styl zurückgedrängt hat. Auch mag wohl Bruckners eigenartige, etwas herbe Natur Manchen (zumal bei nur oberflächlicher Kenntniß seiner Werke) befremden, ja abstoßen. Aber seine Zeit wird ganz gewiß kommen – dess' sind die großen Erfolge, die Bruckner in München mit seiner 1ten Sinfonie und dem ‚Te Deum‘ kürzlich in Wien und Berlin errungen hat, deutliche Vorzeichen. Aber nicht nur als Componist, sondern auch als Musikgelehrter und Contrapunktist ist Bruckner von großer Bedeutung, sowie er auch als Lehrer eine segensreiche, von zahlreichen Schülern gepriesene Thätigkeit entfaltet hat. Somit glaube ich, daß die erste Universität Österreichs nur einen Akt der Gerechtigkeit ausüben würde, wenn sie Bruckner vor allen anderen Künstlern auszeichnen und ihm die Würde eines Ehrendoktors übertragen würde.“⁷

Am 15. April 1892 führt Gustav Mahler in Hamburg das *Te Deum* auf und berichtet darüber dem „hochverehrten Meister und Freund“:

„Sowohl die Mitwirkenden als auch das ganze Publikum waren aufs tiefste ergriffen von dem mächtigen Bau und den wahrhaft erhabenen Gedanken, und ich erlebte zum Schluß der Aufführung, was ich für größten Triumph eines Werkes halte: das Publikum blieb lautlos sitzen, ohne sich zu bewegen, und erst nachdem der Dirigent und die Mitwirkenden ihre Plätze verlassen, brauste der Beifallssturm los [...] Bruckner hat nun seinen siegreichen Einzug in Hamburg gehalten.“⁸

Auch die verlegerische Situation bessert sich nun zusehends. Noch bis Ende der

⁷ Zit. nach: Robert Haas: Anton Bruckner, Potsdam 1934, S. 31 f.

⁸ Gustav Mahler, Briefe, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1981, S. 119.

achtziger Jahre lagen nur die 3. und 7. Sinfonie sowie das *Streichquintett* gedruckt vor, woraus nicht zu unterschätzende Hemmnisse für die Aufführungspraxis entstanden. Im Juli 1892 schließt Bruckner einen Vertrag mit dem Wiener Verlagshaus Josef Eberle & Co. über die *Sinfonien I, II, V und VI*, die *Messen in e- und f-Moll*, den *150. Psalm* sowie einige Chorkompositionen ab. Freilich sind mit diesen Vereinbarungen zunächst so gut wie keine finanziellen Einkünfte verbunden. Aber zusammen mit der *VIII.*, die noch im selben Jahr bei Lienau in Berlin erscheint, steht Bruckners Werk nun in leicht zugänglichen Ausgaben einschließlich des noch wichtigeren Stimmenmaterials zur Verfügung – auf die nach wie vor prekäre Frage, inwieweit diese Ausgaben von unautorisierten „Verbesserungen“ entstellt sind, also auf das Problem der „ Fassungen“ soll und kann hier nicht eingegangen werden.

Trotz des unleugbaren Erfolges der Uraufführung der *3. Sinfonie* am 18. Dezember 1892, den auch die gegnerische Kritik nicht wesentlich zu schmälern vermochte, bemächtigen sich Bruckners, wie so häufig in ähnlichen Situationen, depressive Stimmungen. Verstärkt werden sie noch durch eine schwere Erkrankung im Januar/Februar 1893 – Bruckner leidet an Sklerose und Wassersucht. Dennoch nimmt er die Kompositionsarbeit wieder auf – neben der *9. Sinfonie* tauchen sogar neue Arbeitspläne auf, darunter ein für Bruckner mehr als merkwürdiges, im praktischen Sinne wohl kaum ernst genommenes Opernprojekt. Im September 1893 schreibt er an die Schriftstellerin Gertrud Bolle, die ihm – unter männlichem Pseudonym – ein Libretto zu verfassen angeboten hatte:

„Ich bin leider immer krank! Auf Befehl der Ärzte muß ich jetzt ganz ausruhen. Dann gedenke ich meine neunte Symphonie ganz fertig auszucomponieren, wozu ich fürchte 2 Jahre zu brauchen, hebe ich dann noch und fühle die nöthige Kraft, dann will ich herzlich gern an ein dramatisches Werk gehen. Wünschte mir dann eins á la Lohengrin, romantisch-religiös-mysteriös und besonders frei von allem Unreinen! [...] Also jetzt bin ich ein gebrochener Mann. Nachher bin ich ja stolz und glücklich einen genialen Dichter zu finden.“⁹

⁹ Anton Bruckner, Briefe (Neue Folge), Regensburg 1924, S. 276.

Am 4. Juli 1895 bezieht Brückner die letzte und wohl auch komfortabelste Wohnung seines Lebens: Kaiser Franz Joseph stellte ihm mehrere Räume im „Kustodenstöckl“ des Schlosses Belvedere kostenlos zur Verfügung. Anfang Januar 1896 hört Bruckner zum letzten Mal die Aufführung eines seiner Werke (*4. Sinfonie*), und zu Pfingsten besucht er letztmalig ein Konzert, mit Richard Strauss' *Till Eulenspiegel* und Wagners *Liebesmahl der Apostel*. Bruckner stirbt im 73. Lebensjahr am 11. Oktober 1896.

4. Die 9. Sinfonie

Noch am Morgen seines Todestages soll Bruckner am Finale der *9. Sinfonie* gearbeitet haben. Der dreisätzigige Torso kam am 11. Februar 1903 durch das Wiener Konzertvereinsorchester unter Leitung Ferdinand Löwes zur Uraufführung. Im selben Jahr erschien auch die erste Druckausgabe, welche, nicht anders als frühere Ausgaben von Werken, zahlreiche „korrigierende“ Eingriffe Löwes enthält und die erst durch die Originalausgabe Alfred Orels und deren Uraufführung unter Siegmund von Hausegger am 2. April 1932 zurückgenommen wurden.

Ich zitiere aus dem Vorwort von John Philips zu dessen Ausgabe der Finale-Fragmente der *9. Sinfonie* im Rahmen der Gesamtausgabe:

„Nach seiner Übersiedlung in das Kustodenstöckl des Wiener Belvedere-Schlosses besserte sich Bruckners Gesundheit jedoch zusehends, und der Komponist muß, wie neueste Forschungen ergeben haben, innerhalb etwa eines Jahres (ca. Juni 1895-Juni 1896) die Niederschrift bis weit in die Coda hinein oder sogar bis zum Ende geführt haben, zum Teil fertig ausinstrumentiert, zum Teil in durchgehendem Streichersatz. Danach scheint Bruckner die Fertigstellung der Instrumentation des Satzes begonnen zu haben, erkrankte jedoch Anfang Juli 1896 an einer schweren Lungenentzündung und konnte in den verbleibenden Monaten seines Lebens auch geistig kaum mehr ernsthaft an der Partitur weiterarbeiten, obgleich er noch einige Revisionen im Satzverlauf versuchte.“

„Fertig ausinstrumentiert“, „durchgehender Streichsatz“: diese Formulierungen

suggestieren einen Stand der Arbeit an dem Finale der Sinfonie, der vielleicht stellenweise rein optisch, aber in keinem Fall in einem künstlerischen Sinn der Niederschrift entspricht. Eine solche „euphemistische“ Wahrnehmung ist dann auch wohl Ausgangspunkt gewesen für verschiedene „Rekonstruktionen“, „Ergänzungen“ usw., die eine aufführbare Fassung des Satzes zur Folge haben sollten und in der Tat ja auch gehabt haben. So bleiben in jedem Fall schimärisch und verdecken und verunklaren deshalb auch mehr von dem, was Bruckner noch von seinen Klangvorstellungen hatte festhalten können.

Die fragmentarische 9. ist unabweislich Bruckners letztes Wort. Ob sie aber auch mit seinem „letzten Willen“ gleichgesetzt werden darf, ist, wie eingangs bereits angedeutet wurde, einigermaßen fraglich. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß Bruckner, wie wenig später Gustav Mahler oder auch Arnold Schönberg in seiner eingangs zitierten Gedenkrede auf Mahler, das Trauma der Neunzahl verfolgte. Denkbar dagegen aber ist, daß Bruckner die kompositorischen Funde in der 9. zu neuen sinfonischen Konzeptionen motiviert hätten. So gesehen, muß die verschiedentlich vorgetragene Behauptung, das Werk kennzeichne, noch mehr als die 7. und 8. ein resümierender, testamentarischer Charakter, mit einiger Vorsicht aufgenommen werden. Denn unverkennbar treten auch in der 9. innovatorische Züge hervor, freilich und wie nahezu immer in einer für Bruckner eigentümlich vermittelten, auch verschlüsselten Weise. Es betrifft dies vor allem Klangfarbe und Formbildung. Das 1. Thema des 1. Satzes gliedert sich, wie meist, in mehrere, hier in zwei Teilthemenkomplexe. Der erste Komplex (Takt 1-26) erwächst parallel zur Entfaltung der Motive aus Klangfarbenkontrasten, welche sowohl gegeneinandergestellt als auch durch Überlappung von Instrumentengruppen verhakt werden:

Bsp. 9. Sinfonie, 1, Takt 1 ff.

Dieses Wechselspiel der Klangfarben, hier noch an wenige flächige Kontraste gebunden, zerfasert am Beginn der Durchführung bis zum Gegeneinander ein-

zelter Instrumente – dies ist nichts prinzipiell Neues; aber die Rigorosität, mit der die Stimmen gegeneinandergeführt werden, hat sich merklich gesteigert:

Bsp. 9. Sinfonie, 1, Takt 227 ff.



Der zweite Teilkomplex des 1. Themas



wird in der Durchführung zugunsten des ersten Teilkomplexes nahezu ausgespart und lediglich zur Vorbereitung der Reprise herangezogen, beherrscht dann diese Reprise zunächst ganz und findet hier nun Raum für seine „Durchführung“:

Bsp. 9. Sinfonie, 1, Takt 355 ff. Ob.



In dieser versetzten Durchführung verschmilzt erneut eine motivisch-thematische, gewissermaßen „durchbrochene“ Stimmengestaltung mit aufgesplitterten Klangfarbenkontrasten in den Bläsern, wofür der geschlossene Streicherklang den profilschärfenden Hintergrund liefert.

Zum Paradigma Brucknerscher Klangfarbentechnik aber erhebt sich erst das Scherzo. Allein dieser Satz widerlegt alle Behauptungen, daß das Spätwerk vorrangig oder gänzlich von der, wenn auch „überhöhenden“ Zusammenfassung erungener kompositorischer Erfahrung lebe. Das *Scherzo* ist ein Stück „Neue

Musik", vergleichbar etwa den 2. Sätzen aus Mahlers 4. und 6. oder den beiden *Nachtmusiken* aus dessen 7. *Sinfonie*. Und es ist vor allem die Farbe, es ist der „Ton“, der dies bewirkt. Dem eigentlichen Thema des Satzes, das erst Takt 43 erscheint, geht ein formal durchaus nicht ungewöhnlicher Vorspann voraus. Am Beginn steht ein irritierender vierstimmiger Akkord, den funktional zu deuten nicht recht gelingen will:

Bsp. 9. Sinfonie, 2, Takt 1 ff



„A-Dur“ als Dominante zur Tonika d-Moll? Dann hätte man sich mit der Tatsache abzufinden, daß der Grundton fehlt und statt seiner die beiden Leittöne gis und b erklingen. „cis-Moll“, das sich ab Takt 6 im horizontalen Aufklappen des Akkords einstellt? Der folgende Akkord (Takt 13) enthält „D-Dur“, wodurch ein funktionaler Bezug zu cis-Moll fragwürdig wird. Der vierstimmige Akkord entwickelt jedoch eindeutig eine funktionale, nämlich dominantische Wirkung nach „d“ (-Moll). Sie gründet allerdings in der „synthetischen“ Zusammensetzung des Akkords: er besteht aus vier Leittönen (cis-gis-b-e) zum d-Moll-Dreiklang. Doch diese formale Bestimmung wiederum (eine „Leitton-Kombination“ als modifizierte Dominante A-Dur zu d-Moll) erfaßt nur eine Seite, und nicht die entscheidende. Eine andere weist auf die eigenständige, eben „synthetische“ Qualität des Akkords, die vor allem als relativ funktionsunabhängiges Klangergebnis zur Geltung kommt.

Diese Seite des synthetischen Charakters wird noch ergänzt durch farbliche Differenzierungen auf mehreren Ebenen. 1. Ob und Kl, ab Takt 13 mit Tp, bringen den Akkord im Klangband, wobei die 1. Ob und dann auch die Tp durchgehend auf den „Hauptleitton“ eis fixiert sind. Die Streicher (ohne Kb) teilen sich in die Aufgabe, den Akkord als vertikalen wie horizontalen Impuls (einschließlich Gegenbewegungen) vorzuführen. Die ab Takt 13 folgenden Akkordveränderun-

gen ordnen sich dem „Leittondiktat“ unter – auch das „D-Dur“ Takt 13 ff. ist weniger funktionsbestimmte Tonart denn Farbtönung um die Leittöne cis-gis herum. Und nicht anders ist es um die noch folgenden Zusammenklänge (vermindert, fis-Moll, Dis-Dur) bestellt.

Der Einsatz des Hauptthemas Takt 43 schaffte dann, freilich eigenwillige, Klarheit: dem auftrumpfenden d-Moll in Hr, Pk und Streichern wird umgehend der Leittonakkord aufgepfropft, um die bis dahin verborgene Funktion des synthetischen Klangs zu enthüllen. Sie besteht darin, farbliche Intensitäten eines Zwitterklangs zu erzeugen und auszuspielen:

Bsp. IX. Sinfonie, 2, Takt 43 ff.



Die funktionalen Irritierungen durch Zwitterklänge bleiben nicht nur für den gesamten Satz erhalten, sie greifen dann auch auf das Adagio über.

Im B-Teil des *Scherzos* erscheint die harmonische Labilität etwas zurückgenommen durch eine tonal eindeutige, volksliedartige Melodik, die, relativ breit entfaltet, wie die Vorwegnahme eines *Trios* anmutet. Doch unmittelbar aus dieser Melodik heraus regen sich wieder Kräfte, welche auf die Wiederherstellung harmonischer Mehrdeutigkeit zielen und eine Reprise des Hauptthemas herbeiführen.

Nicht minder überraschend ist das *Trio* des Satzes. Es hat, als einziges im Gesamtwerk, schnelles Tempo, huscht über einer ostinaten Achtel-Bewegung geisterhaft vorüber. Die thematischen Dreiklangsbrechungen in Fis-Dur werden von Leittönen (eis-his) sowie durch motivische Einwürfe gefärbt, welche an den Zwitterklang des Hauptteils erinnern. Das Intervall der großen Sext, das den „Leittonakkord“ begrenzt (e-cis), gewinnt im 2. Teil des *Trios* immer stärker

motivische Bedeutung. Zusammen mit dem harmonischen Einschluß des Zwitterakkords und einer rhythmischen Stauung (Triolen werden zu Duolen) bildet dieser Teil einen merklichen Binnenkontrast zum rahmenden 1. Teil:

Bsp. 9. Sinfonie, 2, Trio, Takt 4 ff.



Takt 53 ff.



Diese Konstellation wird, stets variiert, mehrmals durchgespielt, so daß sich ein ungewöhnlich vielgliedriger Aufbau des *Trios* ergibt.

Das weihevollere *Adagio* hat zahllose, seiner Stimmung zu entsprechen suchende Deutungen erfahren und wird diese zweifellos auch künftighin erfahren. Ich habe allerdings den Eindruck, daß so manche Deutung ihre Ratlosigkeit angesichts der wohl unauflösbaren Rätselhaftigkeit zumal dieses Satzes eher hinter übersteigerten Metaphern zu verbergen sucht als daß sie von der Gewißheit getragen ist, wenigstens ein wenig von dem Geheimnisvollen zu lüften, das diese Musik umgibt. Vielleicht kommen wir etwas weiter, wenn wir auch hier nach neuen Aspekten der Musik, nach ihren innovatorischen Zügen fragen. Solche Züge scheinen mir im *Adagio* an zwei Hauptthemenkomplexe gebunden zu sein. Im Gegensatz zu früheren Sinfonien ist das erste Thema, obwohl es im weiteren Verlauf erhebliche durchführungsartige Erweiterungen erfährt, ein in sich geschlossener Komplex aus vier Motiven (a-d):

Bsp. 9. Sinfonie, 3, Takt 1 f. (= a), Takt 5 (= b), Takt 7 (= c), Takt 17 (= d)



Takt 7 (= c)

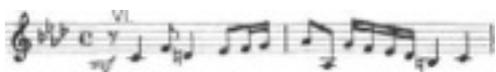


Takt 17 (= d)



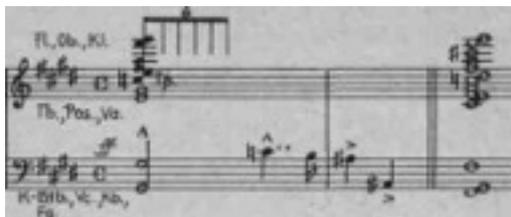
Das vierte Motiv (d) erinnert durch die Überlagerung mehrerer Dreiklänge bzw. Dreiklangsfragmente (fis/Fis-cis-E) an den Zwitterklang des *Scherzos* und bindet hierin eine harmonische Sprengkraft, deren Entladung schubweise vorbereitet wird. Das eigentliche Novum aber ist das zweiteilige zweite Thema, genauer: seine dramaturgische Funktion. Es drängt nach variativer Ausweitung, trägt dergestalt auch vorrangig die epischen Dimensionen des Satzes und verweist mit seiner quasi singenden Prosa auf Themenbildungen des späten Beethoven:

Bsp. 9. Sinfonie, 3, Takt 45 f.



An diese Themenexposition schließen sich nun schichtenartig variative Erweiterungen des Themenmaterials an, die schließlich in die entscheidende Phase des Satzes münden, in seinen „Ernstfall“, dem ein Selbstzitat vorausgeht – des „Miserere“ aus der *Messe in d-Moll*. Hier ist zweifellos der Fall einer semantischen Aufladung durch Zitatbezug gegeben: das 2. Thema dehnt sich zu einer machtvollen Steigerung aus, auf deren Höhepunkt das Kopfmotiv des 1. Themas einbricht, gekoppelt an eine gellende Dissonanz ohne Auflösung:

Bsp. 9. Sinfonie, 3, Takt 199



In dieser Klimax fallen also beide Hauptthemen ineinander, bleiben sie nicht länger mehr relativ isolierte Ausdrucksbereiche, die, wechselseitig sich ergänzend, zur Entfaltung gelangen. Die Sprengkraft der Klimax erfaßt und zerstört den gesamten musikalischen Organismus, er detoniert gleichsam. Das aber erinnert an den langsamen Satz aus Franz Schuberts großer *C-Dur-Sinfonie*, der einen vergleichbaren Gang in die Katastrophe einschlägt. Anders aber als Schubert, bei dem nach diesem zerstörenden Ereignis die Musik keine „geordneten“ Bahnen mehr findet, der die Auflösung auskomponiert und hierin einen Aspekt von Desillusionierung vermittelt, läßt Bruckner aus Relikten des 1. Themas und aus dem „Miserere“-Zitat eine verklärende Coda erwachsen, welche die vorangegangenen Erschütterungen zu schlichten sucht.

Daß dieses Ende aber nur Bruckners letztes Wort und nicht sein letzter, Wille ist, hätte nun das *Finale* zum Ausdruck bringen können, sollen, vielleicht sogar müssen... Es gibt auf den ersten Blick recht eindeutige Hinweise des Komponisten darauf, wie er sein Werk abschließen werde – Bruckners letztem behandelndem Arzt zufolge sollte sie „mit einem Lob- und Preislied an den lieben Gott“ enden. Und deshalb habe der Komponist auch mit Gott gewissermaßen einen Kontrakt geschlossen, der da lautete: „Wenn der liebe Gott will, daß er die Symphonie, die ja ein Preislied Gottes sein sollte, fertig mache, so müsse er ihm eben solange das Leben schenken, stürbe er früher, so hat sich das der liebe Gott selber zuzuschreiben, wenn er ein unvollendetes Werk bekommt.“

Auch und gerade weil wir wissen, was von Bruckner-Anekdoten zu halten ist, bleibe ich dabei: was Bruckner aus den Entwürfen zur *9. Sinfonie* gemacht hät-

te, entzieht sich unserer Erkenntnis. Und das betrifft auch die Fragmente zum *Finale* und die Versuche, aus ihnen einen aufführbaren Satz zu konstruieren, die ich kurz erwähnt habe – zugespitzt gesagt: sie vergrößern durch unüberprüfbare Ausgestaltung der Entwürfe nur unsere Unkenntnis. Die Konstrukteure sprechen dabei von „Rekonstruktion“, als wenn sie ein einmal existierendes Gebäude wieder herzustellen hätten und nicht ein Klanggebilde, das gewissermaßen noch ungeboren im Kopf seines künftigen Autors verblieben ist. Die Zeichen, die Bruckner von diesem Gebilde noch zu Papier brachte, als verständlich in dem Sinne zu bezeichnen, daß aus ihnen die Geburt des Werkes als „Rekonstruktion“ erfolgen kann, ist ein Unterfangen, das angesichts seiner realen Ergebnisse nur als ahnungslose Dreistigkeit bezeichnet zu werden verdient. Hätte nicht z.B. noch der Fall eintreten können, daß Bruckner sich der völlig neuartigen Gestaltung des *Adagios* in der Weise bewußt geworden wäre, daß die klanglichen Erschütterungen, die zu dessen Schluß hin zu vernehmen sind, ihr Echo dann auch im *Finale* finden?

Wir stehen mit Bruckners *9. Sinfonie* vor einem dem großen Rätsel der Musik – und wir werden sie wir wohl niemals lösen. Aber gerade dieses Rätselhafte, das gleichermaßen beunruhigt und fasziniert, gehört doch – wie ein Torso Michelangelos oder Mahlers *Zehnte* – zum Schönsten und Tiefsten, was die Kunst zu bieten hat.