

## ESSAY

## Posthume Zumutung durch Bruckner?

Überlegungen zur Neuerscheinung „Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption“  
in der Reihe Musik-Konzepte (Heft 120-122), edition text + kritik 2003

von Andreas Hund

Mit „Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption“ haben Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn einen zweiten Bruckner-Band ihrer Reihe *Musik-Konzepte* herausgegeben; dieser behandelt weniger das Phänomen der bislang weithin als dreisätzigen Torso akzeptierten Fassung als vielmehr das unvollendete Finale und dessen Bedeutung im Gesamtzusammenhang. Den Anstoß gibt eine 1996 als „Aufführungsfassung“ veröffentlichte Rekonstruktion des Satzes, welche wohl als Endpunkt einer langen Reihe von Vervollständigungsversuchen anzusehen sein wird. Die Italiener Nicola Samale und Giuseppe Mazzuca waren 1984 (!) die ersten Musikforscher, welche die 1934 von Alfred Orel im Zusammenhang der Kritischen Gesamtausgabe unvollkommen edierten Manuskripte hinterfragten; ihre „Riconstruzione“ von 1985 wurde zur Grundlage einer Neubearbeitung durch den Australier John Phillips, der vom Leiter der neuen Gesamtausgabe Leopold Nowak mit dem auf zehn Bände gewachsenen Großprojekt einer Aufarbeitung aller Quellen zur Neunten betraut wurde. Als Vierter gesellte sich Benjamin-Gunner Cohrs, auch er Mitarbeiter der Bruckner-Gesamtausgabe, zum Aufarbeitungsteam; mit rund der Hälfte der Textbeiträge sowie einem Vorwort nimmt er hier die Rolle eines Wortführers ein.

Das klingt kämpferisch, und tatsächlich erheischt die Präsentation eines naturgemäß vielfach beargwöhnten Projekts ein Engagement jenseits der Grenzen neutraler Moderation. Die „Konzertfassung“ eines vom Autor nicht abgeschlossenen Werkes löst selbstverständlich fachlichen Widerspruch aus. „Jedenfalls verlangt der Respekt vor der schöpferischen Leistung den Verzicht auf die zumindest öffentliche Präsentation dessen, was man sich in seinem wissenschaftlichen Kämmerlein aus Studienzwecken gelegentlich vorstellt“, gibt der österreichische Kulturwissenschaftler Manfred Wagner am Schluß des Buches zu bedenken.

Schon zu Beginn der Lektüre findet sich der Leser in den emotional aufgeladenen Diskurs des Für und Wider hineingezogen: Indem er die beklagenswerte Geschichte des Finale-Fragments und seiner verhinderten Rezeption nach Bruckners Tod wiedergibt, prangert Cohrs die Bequemlichkeit an, mit der bis heute eine quasi idealisierte Akzeptanz der „Dreisätzigkeit“ einhergeht. Peter Gülkes Bonmot „Denkfaulheit im Gewande von Demut“ bringt diese Haltung auf den Punkt.

In der Tat impliziert die vom Dirigenten der Uraufführung der IX. (1903) Ferdinand Löwe zementierte Ansicht, die Sinfonie sei auch ohne Finale ein geschlossenes Ganzes („unvollendet, doch keiner Vervollendung bedürftig“), die Absichten des Komponisten bedürften durchaus wohlmeinender Korrekturen. Dem kommt das anekdotisch tradierte und bereitwillig gepflegte Image des Künstlers als weltfremder Kauz entgegen, dessen gesundheits- und altersbedingte Schwäche zum Zeitpunkt der Niederschrift gern als Demenz interpretiert wird. Mit diesem kolportierten Bruckner-Bild aufzuräumen stellt nicht die geringste der von den Autoren dieses Bandes wahrgenommenen Aufgaben dar.

Woran aber liegt es, daß das recht komplexe und keineswegs aus zusammenhanglosen Skizzen bestehende Fragment eines solch bedeutenden Satzes ein Dreivierteljahrhundert lang weitgehend allein von wenigen Einzelgängern, die sich um eine Rekonstruktion bemüht hatten, gewürdigt wurde?

Immerhin war, so Cohrs, die „Komposition ... offenbar bis zum Sommer 1896 weitgehend fertig“, die Instrumentation der Exposition abgeschlossen, und fehlende Partiturbögen – Andenkenjäger hatten sich ihrer später bemächtigt – konnten aufgrund früherer Entwürfe rekonstruiert werden. Hierbei kam den Forschern der Umstand zugute, daß Bruckners Sekretär die Arbeitsbögen rasterartig, mit vier Takten pro Seite, vorbereitet und durchnummeriert hatte; so ließ sich Fehlendes vom Umfang her bestimmen und mit vorhandenen Skizzen abgleichen.

Die Autoren Cohrs und Phillips legen ein Zeugnis gewissenhafter editorischer Arbeit ab; sie gewähren einen recht umfassenden Einblick in die Quellenlage, klären auch über vorausgegangene editorische Mißverständnisse auf, etwa bezüglich der Verwendungszeiten unterschiedlicher Papiersorten. Ein „Übersichts-Particell der Aufführungs-Version des Finale-Fragments“ deutet durch differenzierte Darstellungsweisen die Quellenart des jeweiligen Notentextabschnitts an: fertig instrumentierte Bogen (12 von wohl 32 sind vorhanden) als Primar- und ausgeschiedene Bogen oder Particellskizzen als Sekundärmaterial. Diese Übersicht ersetzt keine Studienpartitur – eine solche wurde von John Phillips im Zusammenhang der GA erstellt –, was den hörenden Vergleich mit einer der im Diskographie-Anhang aufgeführten Einspielungen erschwert: In der Akkolade T.221ff. steht beispielsweise ein mit drei eng verwobenen Stimmen überladenes System einem völlig leerstehenden gegenüber, welches auf die unfertige Orchestrierung der Quelle hinweist.

Eine weitere Übersicht vermittelt sehr anschaulich den Werdegang der Manuskripte über den in fünf Phasen eingeteilten Arbeitszeitraum hinweg, und schließlich stellt eine weitere Tabelle die quellengemäße Zusammenstellung der rekonstruierten Partitur gesondert heraus. Wünschenswert wäre anschaulichkeitshalber hier vielleicht noch der repräsentative Abdruck je eines Quellentyps gewesen, also das Faksimile einer Partiturseite, einer Particellskizze und eines einstimmigen „Verlaufsentwurfs“.

Die Nachvollziehbarkeit der aus Skizzen rekonstruierten Partien stößt auf natürliche Grenzen: So reduziert sich der Zusammenhang etwa zwischen den wohl eher spärlichen Coda-Entwürfen, von denen dem Leser teilweise nur einstimmig gereichte „Pfundnoten“ vorliegen, und dem mächtigen Klangergebnis aus der Aufführungspartitur auf die rudimentäre Andeutung des harmonischen Konzepts. Zwar benennt Cohrs die Aspekte des Brucknerschen Personalstils, welche einer sicherlich akribischen Wiederherstellungsarbeit zugrundegelegt wurden, und die Rekonstruktionen der vor dem Abbruch am Beginn der Coda auftretenden Lücken von nur 27 (aus 558) Takten sind als Klavierauszug aufgeführt, dennoch muß schierer Glaube an die bestmögliche Lösung ein Wissen um den Vorgang der Vervollständigung ersetzen; eine Darstellung desselben, vom Skizzennachweis bis zum „Endzustand“, würde den Rahmen sprengen. Tendenziöse Bewertungen wie „Die musikforensischen Untersuchungen machten es möglich, ... die musikalische Substanz ... hinreichend sicher zu rekonstruieren“ (S.22/23) tragen hier jedoch eher zur Verunsicherung bei.

Eine letztendliche „Gültigkeit“ musikalischer Rekonstruktionen kann nicht postuliert werden – es geht vielmehr um die glaubwürdige Überbrückung der Teilfragmente. Schließlich bleibt die Tonkunst auf klingenden Vollzug angewiesen und der rein „geistige“ einer kleinen Elite vorbehalten. Die Probleme einer lückenhaften Rezeption wiegen schwerer als in den visuell sich mitteilenden Künsten, und Bachs

*Kunst der Fuge* lehrt, daß sich die Objektivität des vorlagengetreuen Abbruchs der Musik nicht auf den Hörer überträgt. Cohrs´ bzw. Phillips´ These lautet, daß die nicht einzuschätzenden Detailschäden, die ein Rückgriff auf abgelegtes Material mit sich bringen kann, durch die Fülle gesicherter Informationen nicht nur wettgemacht würde, sondern daß der Verlust der Kenntnis von Bruckners – die gesamte Sinfonie betreffenden – Intentionen darüberhinaus einen selbstverschuldeten Kollateralschaden bedeute. Die Brisanz des delikaten Problems zuzuspitzen, sei hier nochmals der das Amt des kritischen Mahners im Band bekleidende Manfred Wagner angeführt, der darauf hinweist, daß Bruckners häufige Veränderungen im Kompositionsprozess nicht allein Einzelstellen, sondern auch den Gesamtverlauf betreffen, und der in Bezug auf die Unmöglichkeit, ein Genie zu kopieren, Paul Klee zitiert: „Wo sie [die Treue zur Inspiration] aufhört, ist auch das Werk zu stoppen.“

Daß Bruckner sich einen in seiner Radikalität „unerhörten“ Abschluß seiner Neunten ausgedacht hat, der in der Tat den Mythos vom „ergebenen Ausklang“ keineswegs entspricht, geht/ging schon aus den vollständig erhaltenen Partiturbogen der Exposition hervor, und hiermit soll endlich auf die oben gestellte Frage nach der rezeptorischen Mißachtung – ihren jahrzehntelangen Aufenthalt im „Fegefeuer“ – eingegangen werden. Die sonst bei Bruckner in drei charakteristische Typen geteilte Themengruppe ist im Finale, bis auf den Choral des dritten, zu einer Art schematischem sequenzierenden Fortspinnungstypus aufgeweicht, der die harmonischen Auflösungstendenzen der vorhergehenden Sätze polarisierend verinnerlicht. Daß ein so „gestaltloser“ Satz Befremden und Ratlosigkeit auslöste, ist einzusehen, der Erklärungsversuch mit Bruckners Altersschwäche immerhin nachvollziehbar.

In der Mitte des Buches, welches sich traditionsgemäß, jedoch merkwürdig genug, als „Dreifach-Heft“ präsentiert, bieten mehrere Aufsätze Erklärungen des eigenwilligen Finales an. Was sie eint, ist die Nähe zu einer „semantischen“ Betrachtungsweise – auch dies ein Traditionsstrang der Konzepte-Reihe – wie sie vornehmlich die Autoren Constantin Floros und Hartmut Krones repräsentieren. Es leuchtet durchaus ein, daß Bruckner, dem eine Affinität zu außermusikalischem Hintergrundsdenken im Zusammenhang mit seinen Kompositionen nachgewiesen werden kann, bei der Wahl eines Choral-Themas und Zitaten eigener wie fremder Sakralmusik wohl seine Widmung „an den lieben Gott“ im Auge hatte, und es läßt sich ebenso denken, daß der „unfertige“ Perpetualcharakter des Hauptthemas und der „Gesangsperiode“ sowie die häufigen Tritonusbeziehungen für ihn die defizitäre Gegenwelt des menschlichen Individuums symbolisierten.

Allein die hier verwendete, etwas polemisch wirkende Argumentationsweise, die sich dezidiert von einem – überkommenen und von den Autoren zurecht gezeißelten – Verständnis „absoluter“ Musik absetzt, dämpft ein wenig die Bereitschaft, den Interpretationen zu folgen. Indem sie nicht nur als ein Motor des Werkes, sondern als einzig möglicher Zugang zum Verständnis desselben ausgewiesen wird, erscheint die im Grunde unschwer nachzuvollziehende „Semantik“ im Gewand einer esoterisch anmutenden Glaubensfrage. Unterstützt wird dieser Eindruck etwa durch die Verknüpfung Brucknerscher Stilcharakteristika mit Begriffen wie „Mysterium tremendum“, „Majestas“, „Augustum“ und „Mirum“, die (nach Walter Wiora) aus einer „Phänomenologie religiösen Erlebens“ entlehnt sind, oder durch die spekulative These, Bruckner hätte im Falle eines längeren Lebens keine „Zehnte Sinfonie“ mehr geschrieben. Beide Beispiele entstammen John Phillips´ Aufsatz mit dem suggestiven Titel *Erst Fakteln, dann Deuteln*. Letzteres bestimmt auch weitgehend den Inhalt von Hartmut Krones´ Beitrag *Semantische und formale Traditionen in Bruckners IX. Symphonie*, wenn auch das Fazit – etwas kryptisch, jedoch

versöhnlich – lautet: „In Bruckners Neunter Symphonie ... ist Sinn und Folge – und zwar sowohl autonom-musikalisch als auch außermusikalisch-inhaltlich.“ Die in diesem Text vorgenommenen Rückschlüsse auf barocke Figurenlehren stellen im Falle Bruckners sicherlich einen lohnenden Exkurs dar, laufen aber in geballter Form Gefahr, auch die nicht als *Chiasmus* auffälligen Stimmkreuzungen, ferner die Gesamtheit der als kirchenmodal einstuftbaren Wendungen bis hin zu einfachen Triolen mit symbolischer Bedeutung zu überfrachten. In diese Richtung zielen auch eine Auflistung Brucknerscher Vokalwerke hinsichtlich ihrer textgesteuerten Affinitäten zu Kirchentonarten (Krones) sowie ein – bei anfälligen Benutzern womöglich mystische Ahnungen gebärender – Anhang *Entstehung und Uraufführungen aller Finalsätze Bruckners* (Cohrs).

Diese subjektiv gefärbten kritischen Anmerkungen – es ließe sich der in einem Aufsatzband verschiedener Autoren schwerlich auszuschließende Umstand verschiedentlich textlicher Überschneidungen noch hinzugesellen – sollen nicht abschrecken, sondern zum Lesen anregen. Das „Fegefeuer“ ist eben keine langweilige Abhandlung: Es klebt Herzblut daran. Eine dem bedeutenden Thema angemessene, kompakte Monographie, die „das“ Bruckner-Bild nachhaltig verändert.

[Andreas Hund]