



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Bedeutung des Streichquintetts in F-Dur WAB 112
im Werk von Anton Bruckner

verfasst von / submitted by

Reinhard Schwarz, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2024 / Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft UG 2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
1 Einleitung	4
2 Leben und Wirken Anton Bruckners	9
2.1. Betrachtungen zu Bruckners Lebenslauf	9
2.2. Über Bruckners Musik	11
2.3. Die frühen kammermusikalischen Werke	14
3 <i>Streichquintett in F-Dur</i> , WAB 112	17
3.1. Genese	17
3.2. Erstaufführungen	22
3.3. Musikalischer Aufbau	25
3.4. Rezeption	34
4 <i>Intermezzo in d-Moll</i> (für Streichquintett), WAB 113	39
4.1. Genese, Erstaufführung, Druck	39
4.2. Musikalischer Aufbau	41
4.3. Rezeption	42
5 Die Bedeutung des <i>Streichquintetts</i> in Anton Bruckners Instrumentalwerk	43
5.1. Das <i>Streichquintett</i> als Beginn seines Erfolges	43
5.2. Der dritte Satz: <i>Adagio in Ges-Dur</i>	48
5.3. Das <i>Adagio</i> des <i>Streichquintetts</i> im Vergleich zu den frühen langsamen Sätzen Bruckners Sinfonien	52
5.4. Das <i>Streichquintett</i> als Impuls für Anton Bruckners neue Schaffensperiode	58
5.4.1. Die <i>sechste Sinfonie in A-Dur</i> , WAB 106	59
5.4.2. Das <i>Te Deum in C-Dur</i> , WAB 45	68
5.4.3. Die <i>siebente Sinfonie in E-Dur</i> , WAB 107	74
5.5. Die Themenfindung in Bruckners Werken	82
6 Die Bedeutung des Werkes heute	82
6.1. Die Stellung des <i>Streichquintetts</i> im heutigen Konzertprogramm	82
6.2. Transkription des Werkes für erweitertes Streichorchester	84
6.3. Besprechungen mit namhaften Interpreten über das <i>Streichquintett</i>	85
6.3.1. Interview mit dem Geiger und Dirigenten Joji Hattori	86
6.3.2. Interview mit dem Cellisten Othmar Müller vom Artis Quartett	88
6.4. Bruckner Jahr 2024 – zum 200sten Geburtstag	90
7 Conclusio	92
Anhänge	94
Literaturverzeichnis	104
Abstract	110

Danksagung

Mein erster Dank gilt Frau Prof. Dr. Brigit Lodes. Bei ihr durfte ich das Masterseminar besuchen und sie ist mir während der Zeit meiner Arbeit hilfreich und geduldig zur Seite gestanden. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei Frau Dr. Elisabeth Hilscher, die mich in Gesprächen inspiriert hat, dieses Thema zu wählen. Auch sie hat mich während der Arbeit immer mit Rat und Tat unterstützt. Ganz besonders möchte ich meiner Frau Trixi danken, die mir als genaue Lektorin half, meine grammatikalischen Fehler auszubessern. Auch meinen beiden Kindern Lukas und Sophie danke ich herzlich, dass sie mich als Senior-Student aufgefordert und ermutigt haben, dieses Studium zu beginnen und dass sie mich immer wieder angespornt haben, weiterzumachen. Zu Letzt möchte ich auch den Professor*innen und den Mitstudent*innen des Instituts für Musikwissenschaften danken, wo ich nicht nur sehr viel lernen konnte, sondern mir auch von jeder Seite viel Unterstützung und Verständnis entgegen gebracht wurde.

Einleitung

Anton Bruckner verfügte in seinem Testament vom 10. November 1893 (Abbildung 1) : „Ich vermache die Originalmanuscripte meiner nachbezeichneten Compositionen: der Symphonien, bisher acht an der Zahl – die 9te wird, so Gott will bald vollendet werden –, der 3 großen Messen, des Quintetts, des Tedeum's, des 150. Psalm's und des Chorwerkes Helgoland – der kais. und kön. Hofbibliothek in Wien und ersuche die Direction der genannten Stelle für die Aufbewahrung dieser Manuscripte gütigst Sorge tragen zu wollen.“¹

4.
Ich vermache die Originalmanuscripte meiner nachbezeichneten Compositionen:
der Symphonien, bisher acht an der Zahl – die 9te wird, so Gott will bald vollendet werden –, der 3 großen Messen, des Quintetts, des Tedeum's, des 150. Psalm's und des Chorwerkes Helgoland – der kais. und kön. Hofbibliothek in Wien und ersuche die Direction der genannten Stelle für die Aufbewahrung dieser Manuscripte gütigst Sorge tragen zu wollen.

Abb. 1 : Abschrift des Testaments von Anton Bruckner, ÖNB Archiv HB 680/1896

Daraus lässt sich schließen, dass dem Komponisten von seinen kammermusikalischen Werken das *Streichquintett in F-Dur*, WAB 112 besonders wichtig war, um der Nachwelt erhalten zu bleiben. Der musikinteressierten Öffentlichkeit sind vor allem Bruckners Sinfonien und Messen bekannt, Bruckners Kammermusik hingegen weniger. Dies mag auch daher kommen, dass Bruckner nur wenige Werke für Kammermusik komponierte. Diese Arbeit wird sich mit Bruckners kammermusikalischen Compositionen beschäftigen und im Besonderen mit dem *Streichquintett in F-Dur*, WAB 112 und dem etwas später komponierten *Intermezzo in d-Moll* (für Streichquintett) WAB 113. Insgesamt hat Bruckner folgende kammermusikalische Werke komponiert:²

WAB 110, *Abendklänge*, Charakterstück in e-Moll (für Violine und Klavier)

WAB 111, *Streichquartett in c-Moll*

WAB 112, *Streichquintett in F-Dur*

¹ ÖNB Archiv, HB 680/1896.

² Bruckner-Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1588, abgerufen am 21.11.2023.

WAB 113, *Intermezzo in d-Moll* (für Streichquintett)

WAB 208, *Rondo in c-Moll* (für Streichquartett)

WAB 209, *Sechs Scherzi* (für Streichquartett)

WAB 210, *Thema und Variationen in Es-Dur* (für Streichquartett)

Das viersätzigste *Streichquartett*, das *Rondo in c-Moll*, die sechs *Scherzi* und *Thema und Variationen* komponierte Bruckner 1862 in Linz, während seiner privaten Studien bei Otto Kitzler. Die *Abendklänge* für Violine und Klavier entstanden aus privatem Anlass 1866.³ Mit dem *Streichquintett in F-Dur* (Fertigstellung am 12. Juli 1879) schuf Bruckner eine Komposition, die unbeschadet der Diskussion um ihre Intention und die Sperrigkeit ihrer Form heute unbestritten als Meisterwerk gilt.⁴ Da es jedoch Kritik am zweiten Satz (*Scherzo*) des Quintetts gab, komponierte Bruckner als Ersatz einen neuen Satz, das am 21. Dezember 1879 vollendete *Intermezzo in d-Moll*. Dieses Werk geriet jedoch bald in Vergessenheit und man kehrte bei der Aufführung wieder zum ursprünglichen *Scherzo* zurück.

Die Literatur- und Quellenlage zu diesem Komponisten ist überaus umfangreich. Als erster Biograf ist August Göllerich (1859–1923) zu nennen, der Bruckner erstmals 1869 in Wels kennenlernte und ab 1877 mit ihm in Wien regen Kontakt hatte. Als von Bruckner und dessen Erben autorisierter Biograf ist sein Name untrennbar mit dem neunteiligen, von Max Auer zum Teil aus vorhandenen Materialien fortgesetztem Werk – *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild* – verbunden.⁵ Weiters vermittelten die Biografien von Leopold Nowak: *Anton Bruckner Musik und Leben*⁶, von Manfred Wagner: *Anton Bruckner: sein Werk – sein Leben*⁷ und von Elisabeth Maier: *Anton Bruckner, Stationen eines Lebens*⁸ vertiefte Informationen und Erkenntnisse.

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft, 1927 in Leipzig gegründet, umfasste als Dachgesellschaft alle damals bestehenden Brucknerverbände. Ziel war es, dem Lebenswerk Anton Bruckners allorts Verständnis, allgemeine Verbreitung und Anerkennung zu verschaffen. 1929 erfolgte die Konstituierung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien. Im selben Jahr erschien auch die erste Nummer der *Bruckner-Blätter*. In der Folge

³ Rathert 2010, S. 311.

⁴ Ebd., S. 314.

⁵ Göllerich, Auer 1936.

⁶ Nowak 1973.

⁷ Wagner 1995.

⁸ Maier 1996.

wurden Ortsgruppen in Deutschland und Österreich gegründet. In den Jahren 1930 bis 1955 wurden insgesamt 13 Internationale Brucknerfeste in verschiedenen deutschen, österreichischen und schweizerischen Städten veranstaltet. Hauptaufgabe der Internationalen Bruckner-Gesellschaft war und ist auch heute noch die Herausgabe der Werke Bruckners gemeinsam mit der Österreichischen Nationalbibliothek.⁹ Erklärtes Ziel des im Jahr 1978 gegründeten Vereins „Anton Bruckner Institut Linz“ ist es, der Bruckner-Forschung in der Heimat des Komponisten ein Zentrum zu bieten, von dem aus versucht werden soll, der biographischen Forschung neue Akzente zu verleihen und durch systematische Untersuchungen zu einer erweiterten Kenntnis des Werkes zu gelangen.¹⁰ Das 2010 erschienene *Bruckner Handbuch*, herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen¹¹ und die von der österreichischen Akademie der Wissenschaften erstellte Internetplattform *Bruckner online*¹² sowie die 2023 erschienene Biografie von Felix Diergarten: *Anton Bruckner: ein Leben mit Musik*¹³ sind die neuesten Werke über Anton Bruckner und geben umfassende Einblicke und Erkenntnisse in Leben und Werk des Komponisten. Konkret zum Thema dieser Masterarbeit ist vor allem auch eine Arbeit von Torsten Blaichs Monographie: „Anton Bruckner - Das Streichquintett in F-Dur – Studien zur Differenz zwischen Kammermusik und Sinfonik Bruckners“ relevant. Darin versucht der Autor eine Aussage darüber zu treffen, ob das Quintett als ein kammermusikalisches oder sinfonisches Werk einzustufen ist.¹⁴

Bezüglich der Gesamtausgaben der Werke Anton Bruckners ist zunächst die sogenannte „Alte Gesamtausgabe“ zu nennen, die in der Zeit zwischen 1930 und 1944 von Robert Haas herausgegeben wurde und beim Verlag Benno Filser Augsburg erschien.¹⁵ Leopold Nowak begann 1951 mit der Arbeit an der „Anton Bruckner Gesamtausgabe“, die er bis zu seinem Tod im Jahr 1991 fortführte und die bis 2014 von verschiedenen Musikwissenschaftler*innen vollendet wurde. Im Jahr 2016 wurde im Auftrag der Österreichischen Nationalbibliothek und der internationalen Bruckner Gesellschaft, die bereits für die vorherige Gesamtausgabe verantwortlich zeichnete, mit der Arbeit an der „Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe“ begonnen, an der bis heute weitergearbeitet wird.¹⁶

⁹ Bruckner Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=542, abgerufen am 22.12.2023.

¹⁰ Anton Bruckner Institut Linz, <https://abil.at/das-abil/>, abgerufen am 20.12.2023.

¹¹ Hinrichsen 2010.

¹² Bruckner Online, http://www.bruckner-online.at/?hom_page=home, abgerufen am 22.12.2023

¹³ Diergarten 2023.

¹⁴ Blaich 2009.

¹⁵ Partsch 1996, S. 175.

¹⁶ Bruckner Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=533, abgerufen am 24.12.2023.

Obwohl vieles in Bruckners Leben bereits erforscht ist, stellt sich doch immer wieder die Frage, warum der in Oberösterreich als Organist gut beschäftigte und etablierte Künstler den Schritt in die Hauptstadt Wien wagte, um Sinfoniker zu werden. Hans-Joachim Hinrichsen schreibt dazu: „Bruckners Werdegang, für den weder das Bild des Sprunghaft-Gebrochenen noch das der organisch-linearen Entwicklung wirklich greift, verlangt nach einer Erklärung dafür, wie sich scheinbar Unvereinbares – die praktische Einrichtung im oberösterreichischen Milieu des komponierenden Schul- und Kirchenmusikers und die erfolgreiche Anverwandlung an den kunstautonomen Musikbetrieb der Metropole – in einer ebenso singulären wie letztlich rätselhaften Biographie vereinen lässt.“¹⁷ Ebenso erstaunlich ist die Tatsache, dass, abgesehen von seinen frühen kammermusikalischen Werken, die eher mehr Übungscharakter haben, Bruckner zwischen der Arbeit an seiner *fünften* und *sechsten Sinfonie* plötzlich ein Streichquintett komponierte. Am 9. Dezember 1878 schrieb der Komponist einen Brief an den Berliner Musikschriftsteller Wilhelm Tappert: „[...] Gegenwärtig schreibe ich ein Streichquintett in F-Dur, da mich Hellmesberger wiederholt und eindringlichst ersucht hat, der bekanntlich für meine Sachen schwärmt.“¹⁸ Es scheint also, dass Joseph Hellmesberger (der Ältere), Geiger und Primarius des gleichnamigen Streichquartetts, Bruckner zu dieser Komposition angeregt hat.

Im zweiten Kapitel werden die frühen kammermusikalischen Werke Anton Bruckners behandelt. Das *Streichquartett in c-Moll*, das *Rondo in c-Moll*, die *Sechs Scherzi* und das *Thema und Variationen*, die während Bruckners Studien bei Otto Kitzler entstanden sind, kann man als Vorbereitung für späteres kammermusikalisches Komponieren bezeichnen. Die *Abendklänge in e-Moll*, ein kurzes Stück für Violine und Klavier, das Bruckner 1866 komponierte, sollten in einer Zusammenfassung von Bruckners früher Kammermusik nicht fehlen.¹⁹

Im ersten Hauptteil der Arbeit (Kapitel 3 und 4) steht das *Streichquintett in F-Dur* im Fokus, wobei im Detail auf Entstehung, musikalischen Aufbau, Erstaufführung und Druck sowie auf dessen Rezeption eingegangen wird. Bei einem Konzert am 8. Jänner 1885 wurde das Streichquintett vom Hellmesberger-Quartett (mit zweiter Bratsche) im Großen Musikvereinssaal in Wien aufgeführt. Dieses Konzert wurde vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen und Hans-Joachim Hinrichsen meint dazu, dass diese Aufführung

¹⁷ Hinrichsen 2010, S. 2.

¹⁸ Harrandt 2009, Briefe 1, S. 187.

¹⁹ Rathert 2010, S. 314.

einen Durchbruch für Bruckner in der Anerkennung des Wiener Publikums bedeutete.²⁰ In einem weiteren Kapitel wird das *Intermezzo in d-Moll*, WAB 113 näher beschrieben, das Bruckner nur wenige Monate nach Fertigstellung des Quintetts komponierte, da Hellmesberger das ursprüngliche Scherzo für nicht entsprechend befand und einen Ersatz forderte.²¹ Dennoch wurde es bei den folgenden Erstaufführungen nicht verwendet und es erhebt sich die Frage, warum dieses Werk so schnell in Vergessenheit geriet. Es wurde erst am 23. Jänner 1904 bei einem internen Abend des Wiener Akademischen Wagner Vereins uraufgeführt und in den folgenden Jahren nur selten und als Einzelstück aufgeführt.²²

Der zweite Hauptteil dieser Arbeit (Kapitel 5) geht der Frage nach, welche Bedeutung das Streichquintett im Werk Anton Bruckners hat. Seine Uraufführung brachte den langersehnten Erfolg beim Wiener Publikum. Mit der Aufführung seiner *siebenten Sinfonie* am 10. März 1885 in München wurde Bruckner endgültig, auch international, als Komponist gefeiert.²³ Betrachtet man die im Anschluss an das Streichquintett geschaffenen Werke Bruckners, im Besonderen seine *sechste und siebente Sinfonie* und das *Te Deum* stellt man fest, dass die Periode zwischen 1878 und 1883 eine der produktivsten in Bruckners Leben war. Es liegt die Vermutung nahe, dass Bruckner durch die Komposition des Streichquintetts neue Impulse für sein weiteres Schaffen erhielt. Matthias Hansen schreibt dazu: „Das *Streichquintett* stellt gewissermaßen das Präludium zu einem neuen, bis in die achtziger Jahre andauernden ‚Schaffensschub‘ dar, welcher die *Sinfonien VI-VIII* sowie das ‚*Te Deum*‘ umfaßt.“²⁴ Eine Analyse dieser Werke soll zeigen, dass Hansens Vermutung nicht von der Hand zu weisen ist. Der dritte Satz des Streichquintetts – Adagio – wird allgemein als Höhepunkt des Werkes beschrieben. Gustav Dömpke schreibt in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 17. Jänner 1885: „Dieses Adagio Ges-Dur ist die Genesung selbst [...] wahrlich in diesem Adagio steckt ein göttlicher Funke [...]“.²⁵ Betrachtet man einige langsame Sätze aus Bruckners früheren Sinfonien, erkennt man Ähnlichkeiten, die es wert sind, verglichen zu werden.

Das letzte Kapitel dieser Arbeit geht der Frage nach, welche Bedeutung das Streichquintett im heutigen Konzertprogramm hat. Einen Blick auf die Aufführungszahlen im Vergleich zu

²⁰ Hinrichsen 2010, S. 316.

²¹ Rathert 2010, S. 315.

²² Bruckner Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=d1e9143, abgerufen am 22.12.2023.

²³ Hinrichsen 2010, S. XXI.

²⁴ Hansen 1987, S. 233.

²⁵ ANNO, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=18850117&seite=3&zoom=33&query=%22anton%22%2B%22bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 22.12.2023.

anderen kammermusikalischen Werken wird Aufschluss über die Beliebtheit des Quintetts geben. Das Werk wurde einige Male mit einem erweiterten Streichersatz aufgeführt. Dabei erhebt sich die Frage, ob dies nur einmalige Versuche sind und ob dies auch in Zukunft Bestand haben wird. Um auch Experten aus der Praxis sprechen zu lassen, wurden Interviews mit namhaften Musikern geführt, um herauszufinden, welche Herausforderungen die Wiedergabe des Werkes für die Ausführenden heute darstellen. Im Jahr 2024 wird der 200ste Geburtstag Anton Bruckners gefeiert, der mit zahlreichen Veranstaltungen begangen wird. Ein Überblick über die geplanten Konzerte wird zeigen, dass dabei das *Streichquintett* leider weniger im Fokus steht.

2 Leben und Wirken Anton Bruckners

2.1. Betrachtungen zum Lebenslauf

Die viel diskutierte Frage, warum Anton Bruckner im Jahr 1868 – er war damals immerhin bereits 44 Jahre alt – seine Stelle als Domorganist in Linz aufgab, um nach Wien zu übersiedeln, ist nicht einfach zu beantworten. Während seiner Linzer Jahre war Bruckner in erster Linie für den Kirchendienst als Organist tätig. Daneben wirkte er als Sänger und später als Chorleiter der Liedertafel Frohsinn. Um seinen fast unermüdlichen Drang nach Weiterbildung und Perfektion zu befriedigen, nahm er Studien bei Simon Sechter an, dem berühmtesten Wiener Musiktheoretiker dieser Zeit.²⁶ Der Unterricht fand teilweise in Wien oder von Linz aus als Fernunterricht, durch einen regen Briefaustausch, statt. So kam Bruckner mit der Residenzstadt Wien in Berührung. Selbst nach dem glanzvollen Abschluss des Studiums bei Sechter sah Bruckner seine Studien für nicht beendet und nahm in Linz Unterricht bei dem Dirigenten und Cellisten Otto Kitzler.²⁷ Im sogenannten „Otto Kitzler Studienbuch“ trug Bruckner neben anderen Kompositionsentwürfen auch die bereits erwähnten kammermusikalischen Werke ein. Mit der *Messe in d-Moll* für Soli, Chor, Orgel und Orchester gelang der erste Durchbruch und mit deren Aufführung am 10. Februar 1867 in Wien war Bruckner auch in der Hauptstadt als Organist und als Komponist von Messen bekannt geworden. Auf Anraten seines Freundes und Gönners, Moritz von Mayfeld, begann der Komponist im Jänner 1865 mit der Komposition seiner *1. Sinfonie in c-Moll*, WAB 101.²⁸ Doch warum die Übersiedlung nach Wien? Er hätte

²⁶ Leibnitz 2010, S. 31.

²⁷ Ebd., S. 33.

²⁸ Steinbeck, II. Die Linzer Zeit, MGG Online, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg02131&v=1.0&rs=id-5d068be3-aaaf-32e0-0ab2-5bd5a5b08d33&q=anton%20Bruckner>, abgerufen am 23.11.2023.

auch in Linz bleiben und seine kompositorische Tätigkeit dort fortsetzen können. Laurenz Lütteken meint dazu: „In Bruckners Plänen, die teilweise realistisch anmuten, teilweise fantastisch, überblenden sich bürgerliche Ambitionen mit dem Bemühen, sich durch höfische Ämter und Titel gewissermaßen zu nobilitieren.“²⁹ Bruckner sah die Möglichkeit, solche Anstellungen zu erhalten, nur in Wien. Daher bewarb er sich um die verschiedensten Posten. So zum Beispiel, um nur einige zu nennen, um eine Lektorenstelle an der Wiener Universität, die es gar nicht gab, um das Wiener Hoforganistenamt und um die Stelle des zweiten Chormeisters beim Wiener Männergesangsverein. Bei fast allen Positionen ging es nicht allein um den bürgerlichen Erfolg, sondern um Annäherung an höfische Kontexte, wobei dabei fehlende Systematik seiner Pläne und ein Durcheinander der Hierarchiestufen zu bemerken ist. Daher ist auch erklärbar, dass er einige Werke Aristokraten widmete, so zum Beispiel das *Streichquintett* an Herzog Max Emanuel von Bayern und seine *8. Sinfonie* an Kaiser Franz Joseph I. von Österreich. Hinzu kommt die vollkommen unverständliche, jedenfalls allen Verhaltensnormen verletzende, Anbiederung an bürgerlich-universitäre Ehrungen. So suchte er zum Beispiel 1891 um den Ehrendokortitel der Universität Wien an.³⁰ All diese Aktionen können eigentlich nur mit Bruckners fast krankhaftem Drang nach Anerkennung erklärbar sein und zeigen auch ein gewisses Verwirrtsein in seinem Denken und Handeln. Dazu meint Lütteken: „Wie in einem Brennspiegel vereinigen sich hier jene Stereotypen, die bei jeder Beschäftigung mit Bruckner eine beherrschende Rolle gespielt haben und immer noch spielen: gutmütig und genial, wunderbar und weltverloren, unbeholfen und rührend [...]“.³¹ So ist auch der fälschlich Gustav Mahler zugeschriebene, in Wirklichkeit aber von Hans von Bülow stammende Ausspruch: „Halbgenie + Halbtrottler“ zu verstehen.³²

Am 6. Juli 1868 wurde Bruckner zum „Professor des Generalbasses und Contrapunktes“ als Nachfolger Simon Sechters sowie zum „Professor der neu zu errichtenden Orgelschule“ am Konservatorium für Musik in Wien berufen.³³ Ferner berief man ihn am 9. September 1868 zum „expektierenden Hoforganisten“ (ohne Gehalt), wobei er erst zehn Jahre später zum „wirklichen“ Mitglied der Hofkapelle wurde.³⁴ Bruckner hatte zwei seiner Ziele erreicht: Einerseits in einer Anstellung als Lehrkraft an einer, damals noch nicht universitären, aber

²⁹ Lütteken 2010, S. 19.

³⁰ Lütteken 2010, S. 19.

³¹ Ebd., S. 14.

³² Hinrichsen 2000, S. 23.

³³ Göllicherich/Auer 1936, Band 4/2, S. 459f.

³⁴ Steinbeck, III Wien (1), MGG Online, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg02131&v=1.0&rs=id-9980b978-473d-c696-e519-1abf87ad9829&q=anton%20Bruckner>, abgerufen am 23.11.2023.

dennoch hochangesehenen Institution und andererseits den Zugang zum Kaiserhof durch sein Engagement in der Hofmusikapelle. Dennoch versuchte er unermüdlich, eine Lehrstelle an der Wiener Universität zu erlangen. Am 8. November 1875 hatte sein erneutes Gesuch Erfolg und er erhielt ein Lektorat für Harmonielehre und Kontrapunkt. Diese Anstellung bedeutete nicht nur den verdienten Lohn langer Mühen, sondern auch den ersehnten sozialen Aufstieg.³⁵ Eduard Hanslick hatte sich zuvor vehement gegen die Bestellung Bruckners ausgesprochen, der „[...] seinen auffallenden Mangel an jeglicher wissenschaftlicher Vorbildung ihn gerade für eine Universität am mindesten geeignet erscheinen lassen.“³⁶

Bruckner hatte sich in Wiens kulturellen und wissenschaftlichen Kreisen etabliert. Man würde meinen, dass ihm damit auch Anerkennung in der Gesellschaft zuteil wurde. Nach wie vor galt er als Sonderling und es scheint, dass dieser Lebensstil durchaus selbstgewählt war. Es ist kaum nachzuvollziehen, dass Bruckner, obwohl er nun den angestrebten gesellschaftlichen Status erreicht hatte, sich weder in bürgerlichen noch in universitären Kreisen bewegte. Viel lieber besuchte er spätabends Gast- und Bierschänken und gesellte sich zu seinen jungen Studenten. Auch seine Kleidung entsprach so gar nicht der damaligen Mode. Er trug meistens an den Knöcheln zu kurze Hosen, eine ebenfalls zu kurze Jacke und ein weites, kragenloses Hemd. Der große, schwarze Schlapphut und das große, bunte Taschentuch rundeten die, für die damalige Zeit, sonderbare äußere Erscheinung ab.³⁷ Ebenso pflegte der Komponist den oberösterreichischen Dialekt, was vor allem in Wien, wo man in gehobenen Kreisen Hochdeutsch sprach, besonders auffiel. Dies alles trug dazu bei, Bruckner als weltfremde Erscheinung vom Lande erscheinen zu lassen.³⁸ Matthias Hansen meint sogar: „Es scheint, folgt man konservativen Auffassungen weiter, als ob Bruckner an den reinen Toren als Topos der Wagner-Ideologie [Richard Wagners Oper *Parsifal*] nicht nur erinnerte, sondern dass er ihn leibhaftig gelebt habe“³⁹

2.2. Über Bruckners Musik

Bruckner ist neustens Mode geworden, was ich dem jahrelang unbeachtet gebliebenen bescheidenen Künstler herzlich gönne, wenn ich auch die Mode nicht selbst mitmachen kann. Es bleibt ein psychologisches Räthsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen – zu den jüngsten gehört

³⁵ Steinbeck, MGG Online, abgerufen am 23.11.2023

³⁶ Göllerich/Auer 1936, Band 4/1, S. 294.

³⁷ Lütteken 2010, S. 26–27.

³⁸ Maier 2009, S. 45.

³⁹ Hansen 1987, S. 11.

er auch nicht mehr – im Moment des Componierens zum Anarchisten wird, der unbarmherzig Alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heißt.⁴⁰

So auffallend Anton Bruckners äußeres Auftreten den Zeitgenoss*innen erschienen war, so fremd und unverständlich wurde zunächst auch seine Musik empfunden, sodass sich selbst der berühmte und überaus kundige Musikkritiker Eduard Hanslick zu dem obigen Kommentar hinreißen ließ. Wo sind die Wurzeln für Bruckners Musik? Giselher Schubert meint dazu, dass, obwohl sich Bruckner jahrelangen Schulungen unterzog, die Entfesselung und der Durchbruch seiner originären, kompositorischen Schaffenskraft ebenso plötzlich wie unvorhersehbar und unerwartet erfolgte. Ausgelöst sei dieser Durchbruch durch das Erlebnis eines Opernbesuchs von Wagners *Tannhäuser* im Jahr 1863 in Linz geworden.⁴¹ Dennoch verschrieb sich Bruckner der Komposition von Sinfonien, die in Wagners Werken, bis auf eine frühe Sinfonie, nicht zu finden sind. Diese Gattung erschien dem Bayreuther Komponist nach Beethovens *Neunter Sinfonie* als abgelebt, über die er das „geschichtsphilosophische Verdikt des definitiven Endes verhängte.“⁴² Bruckner verwendete immer wieder kompositorische Elemente vom Werk seines verehrten Vorbilds. Am Deutlichsten findet man diese in der ersten Fassung seiner *dritten Sinfonie in d-Moll* WAB 103 im Kopfsatz und im Finale, wo er das Liebesmotiv aus *Tristan und Isolde* und das Schlafmotiv aus *Die Walküre* verwendete. In der Fassung von 1873, in der Bruckner einige Kürzungen vornahm, blieb dann nurmehr das Zitat aus der Walküre, allerdings im Adagio, übrig.⁴³ Zahlreiche Quellen deuten darauf hin, dass Bruckner mit einigen Werken von Ludwig van Beethoven und Franz Schubert vertraut war und von dort Inspirationen für seine Kompositionen erhielt. Leopold Nowak schreibt über Bruckners Unterricht bei Kitzler: „Sein Formempfinden wurde an Beethovens Klaviersonaten und Symphonien geschult, sein instrumentales Können an Beethoven und den Romantikern.“⁴⁴ Bruckner machte sich zunächst als Organist und Orgel Improvisator auch international einen Namen. Nennenswerte Orgelmusik hat er aber nicht komponiert. Dennoch erkannte man in seinen Sinfonien, in der Ausgestaltung der kontrastreichen, registerhaften Instrumentierung, in der mitunter schroff wechselnden Dynamik oder in manchen Zügen einer scheinbar assoziativen Formenentwicklung grundsätzliche Einflüsse von Orgelmusik und -improvisation wieder. Interessant ist auch, dass der Komponist fast immer homogene Instrumentengruppen (Holzbläser, Blechbläser und Streicher) verwendete, aber bestimmte Instrumente, wie

⁴⁰ Hanslick 1885, S. 2.

⁴¹ Schubert 2010, S. 62.

⁴² Ebd., S. 62.

⁴³ Floros 2004, S. 159–160.

⁴⁴ Nowak 1973, S. 100.

Englisch-Horn, Es-Klarinette, Bassklarinette und Kontrafagott bis auf wenige Ausnahmen nicht einsetzte.⁴⁵ Auffallend bei seinen Werken ist der plötzliche dynamische Wechsel: Themen, die sich zu dreifachem Forte steigern, folgen plötzlichen anderen musikalischen Gedanken im dreifachem Piano. Diese plötzlichen Abbrüche können durchaus vom Wechsel der verschiedenen Orgelregister herrühren. Constantin Floros meint auch, dass man bei Bruckners Messen von „jubelnder“ und „andächtiger“ Musik sprechen kann, wobei die Zwischenstufen einen ganzen Kosmos an Ausdruckscharakteren ausmachen. Die starke Wirkung der Musik resultiere aus der Mischung von Prunk und Andacht, Glanz und Verzückung, Dramatik und Innerlichkeit.⁴⁶ Wenn Hanslick (siehe Zitat Seite 11) die „Einheit der Form“ bei Bruckner vermisst, so stimmt dies nur zum Teil. Der Komponist hielt sich in seinen Sinfonien strikt an das Satzschema seiner Vorgänger, vor allem von Beethoven: Erster Satz meist ein schneller Satz mit den Bezeichnungen *Allegro*, *Misterioso* oder *Bewegt* (Ausnahme in der fünften Sinfonie *Adagio*), zweiter Satz meist *Adagio* oder *Andante*, dritter Satz meist *Scherzo* und *Trio*, vierter Satz *Finale*, *Allegro*, *Bewegt*. Nur in der achten und in der neunten Sinfonie, interessanterweise auch im *Streichquintett*, wird der zweite und der dritte Satz, wie in Beethovens *neunter Sinfonie*, getauscht. Der Aufbau der einzelnen Sätze weicht allerdings von der traditionellen Kompositionsweise ab. Obwohl, vor allem in den Ecksätzen Exposition, Durchführung und Reprise noch erkennbar sind, findet kaum eine motivisch-thematische Verarbeitung der Themen statt. In allen Expositionen der Bruckner Sinfonien liegt eine Aufteilung in drei Themengruppen vor, wobei sich das zweite Thema, Bruckner nennt es selbst „Gesangsperiode“, deutlich von den zwei anderen abhebt. Werner Korte meint dazu: „Im großen [sic] herrscht die Beziehung relativ abgestufter Gruppen (A,B,C), also Dreieranlage, die auch in ihren Dimensionen auf scharfe Trennung (besonders zwischen B und C) und nicht auf verbindende Übergänge abgestellt ist.“⁴⁷ In der Behandlung der Themen lassen sich zwei Typen der Formgestaltung erkennen: die Addition, bei der Gleiches variiert wiederholt wird und die Reihung, die Verschiedenes in einen unmittelbaren Zusammenhang rückt. So sind die drei Themen als große Blöcke zu verstehen, die aneinander gereiht sind. Durch die Art der beschriebenen Themenaufstellungen, die, laut Schubert, bereits variable Verfahren nutzen, erhält der Formteil der Exposition etwa einen Durchführungscharakter und Teile der Durchführung und Reprise erweisen sich als aufbereitete Wiederholung der Exposition.⁴⁸ Von Bruckners Mittelsätzen sagt Franz Schalk: „Seine Adagios sind alle dreiteilig: Hauptthema,

⁴⁵ Schubert 2010, S. 62–63.

⁴⁶ Floros 2004, S.109–110.

⁴⁷ Korte 1963, S. 44.

⁴⁸ Schubert 2010, S. 66.

zweites Thema (Gesangsperiode), von denen das erste zweimal irgendwie variiert wiederkehrt, während das zweite nur eine Reprise erfährt.“⁴⁹ Die Scherzi Bruckners weisen stets eine unkomplizierte Aufreihung abgezählten Materials auf. Das Zusammenfügen von Werkstücken ist gut an ihnen abzulesen. Daher wurden die Scherzo-Sätze vom Publikum am ehesten verstanden und führten zu einer gewissen Popularität.⁵⁰

Im Prinzip finden wir im *Streichquintett* Formaufteilungen wie in seinen Sinfonien vor, jedoch nimmt Bruckner auf eine kammermusikalische Gestaltung Rücksicht. Obwohl die erste Violine meist die Themen vorstellt, sind doch alle anderen Instrumente gleichberechtigt und haben einen wesentlichen Anteil an der thematischen Gestaltung. Dass der langsame Satz erst an dritter Stelle kommt, ist eine Besonderheit, denn in den vorherigen und auch den beiden nachfolgenden Sinfonien sechs und sieben ist der langsame Satz an zweiter Stelle. Wahrscheinlich hat dies mit der einzigartigen Bedeutung des *Adagios* zu tun, worüber in den nächsten Kapiteln noch berichtet werden wird.

2.3. Die frühen kammermusikalischen Werke

Nach seinem Unterricht bei Sechter begann Bruckner 1861 bei Kitzler (1834-1915) Formenlehre, Instrumentation und Komposition zu studieren. Dieser war Theaterkapellmeister und Cellist in Linz und führte Bruckner in eine neue Klangwelt ein, die er begierig in sich aufnahm. Kitzler führte als Erster im Jahr 1863 in Linz Wagners *Tannhäuser* auf.⁵¹ Die meisten erhaltenen Übungen von Bruckners Studienzeit befinden sich in einem Band, dem sogenannten Kitzler-Studienbuch. Das Autograph befindet sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus.Hs.44706). Auf 326 Seiten notierte Bruckner unter anderem Studien zu Schlüssen, Modulationen und verschiedenen Formtypen, die gesamte Partitur des frühen *Streichquartetts in c-Moll* WAB 111, ein *Rondo in c-Moll* WAB 208 (für Streichquartett), *Sechs Scherzi* WAB 209 (für Streichquartett) und *Thema und Variationen in Es-Dur* WAB 210 (für Streichquartett). Diese Werke sind die ersten kammermusikalischen Werke des Komponisten. Beachtenswert ist, dass Bruckner eine Instrumentation des ersten Satzes von Beethovens Klaviersonate *Pathétique* und Skizzen zu seiner *Sinfonie f-Moll* WAB 99 (Studiensinfonie) ausarbeitete. Das Kitzler-Studienbuch fasziniert auf Grund des Einblickes in die Geschichte der

⁴⁹ Schalk 1935, S. 89.

⁵⁰ Korte 1963, S. 58.

⁵¹ Nowak 1973, S. 100.

musikalischen Ausbildung im 19. Jahrhundert sowie wegen der historischen und theoretischen Bedeutung von Terminologie und Struktur der Aufgaben. Schließlich ist die Handschrift ein unschätzbares Dokument der Brucknerschen Arbeitsweise.⁵²

Der Kompositionsbeginn für das *Streichquartett in c-Moll* wird mit Juli 1862 vermutet. Es besteht aus vier Sätzen: 1. Satz: „*Allegro moderato*“; 2. Satz: „*Andante*“; 3. Satz: „*Scherzo. Presto*“; 4. Satz: „*Rondo. Schnell*“ (Abbildung 2 und 3). Von Anfang an herrscht eine polyphon geprägte Struktur vor, die auf vergangene Satzstudien zurückweist. Die Satztechnik zeigt ein beeindruckendes, theoretisches Fundament. Zuweilen wirkt die kontrapunktische Struktur sogar der Melodik und Rhythmik übergeordnet. Im ersten Satz steht traditionsgemäß die Handhabung der Sonatenform im Zentrum. Auffallend ist der kühne Modulationsplan in der Durchführung. Der langsame Satz ist dreiteilig angelegt. Nach einem kantablen Hauptteil folgt ein rhythmisch geprägter, harmonisch abgesetzter Mittelteil, an dem die veränderte Reprise des Hauptgedankens anschließt. Der dritte Satz besteht aus einem schwungvollen Scherzo mit einem volkstümlich tönenden Trio. Das abschließende Rondo ist formal einfach, ein Sonatenrondo, in seiner Gliederung vollkommen klar, aber virtuos angelegt. Durch Pausen ist das Thema deutlich von den Episoden abgesetzt, die ihrerseits gestaltmäßig darauf Bezug nehmen. Die Coda bringt eine Steigerungswirkung, die durch ein *Ritardando* kurz vor dem Ende nochmals bekräftigt wird.⁵³ In der Grundtonart c-Moll, in manchen harmonischen Wendungen und Themenstrukturen sowie in der Ländler-Motivik könnte man Verbindungen zu späteren Bruckner-Werken sehen. Wolfgang Rathert meint dazu: „Wenn auch [...] ein über weite Strecken unpersönlicher, gleichsam geborgter Tonfall vorherrscht, so ist doch der neu erlangte Stand der Reflexion und die davon ausgehende genaue Planung unverkennbar“⁵⁴ Das Streichquartett c-Moll wurde erstmals im Februar 1951 durch das Münchner Köckert Quartett im Berliner RIAS aufgeführt und 1955 im Rahmen der Gesamtausgabe durch Leopold Nowak herausgegeben.⁵⁵

⁵² Hawkshaw 1997, S. 95.

⁵³ Partsch 1993, S. 24.

⁵⁴ Rathert 2010, S. 314.

⁵⁵ Bruckner online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=d1e9797, abgerufen am 14.12.2023.



Abb. 2: Kopie des Autographs der ersten Seite des Streichquartetts aus dem Otto Kitzler-Studienbuch.⁵⁶



Abb. 3: T. 1 – 6, erster Satz, Streichquartett, Anton Bruckner Kritische Gesamtausgabe, Band 13/1.

Kurz nach Vollendung des Quartetts, dessen Finale Bruckner am 7.8.1862 abschloss, komponierte er das *Rondo für Streichquartett in c-Moll* als einen weiteren Finalsatz in größerer Form, das er am 15.8.1862 beendete. Die kammermusikalischen *Abendklänge in e-Moll* WAB 110, bezeichnete der Komponist als ein Charakterstück für Violine und Klavier. Sie wurden am 7. Juni 1866 fertiggestellt und Hugo von Grienberger gewidmet, der Oberlandesgerichtsrat und Staatsanwalt in Linz war. In welchem Verhältnis Grienberger und Bruckner zueinander standen, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Da Bruckner zu dieser Zeit Domorganist und Grienberger unter anderem Mitglied des Linzer Musikvereins war, ist anzunehmen, dass beide in Kontakt standen.⁵⁷ August Göllerich bezeichnete dieses Stück als „bescheiden harmloses“ und andererseits als „erstes weltliches Tongedicht [...] in Moll“ mit Anklängen an spätere Sinfonien.⁵⁸ Es ist eine Gelegenheitskomposition im Typus eines Salonstücks: Eine simple

⁵⁶ ÖNB, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7968347&order=1&view=SINGLE, abgerufen am 9.1.2024.

⁵⁷ Bruckner-Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=e774522d2, abgerufen am 9.1.2024.

⁵⁸ Göllerich/ Auer 1936, Band 3/1, S. 357.

Melodie breitet sich über Begleitakkorde aus. Die einfach und in nur acht bzw. elf Takten sparsam eingesetzte Violinstimme lässt ein vom Klavier her konzipiertes Werk vermuten⁵⁹ Die einleitenden Takte des Klaviers könnten einem Chopin-Walzer entsprungen sein und die Fortsetzung schlägt die Richtung eines sehnsuchtsvoll sentimental Salontons ein. Das Stück dauert lediglich anderthalb Minuten und ist 36 Takte lang. Rathert meint dazu: „Der warme fast elegische Ton deutet vielleicht eine andere Seite von Bruckners Persönlichkeit an, doch lässt das Stück sicherlich keine autobiografischen Rückschlüsse zu – der Titel ist, wenngleich gefühlsbetont, vor allem ein bürgerlicher Topos.“⁶⁰



Abb. 4: T. 17 – 21, Abendklänge für Violine und Klavier, Anton Bruckner Gesamtausgabe, Band XII/7.

3 Streichquintett in F-Dur, WAB 112

3.1. Genese

Gegenwärtig schreibe ich ein Streichquintett in FDur [sic], da mich Hellmesberger wiederholt u eindringlich ersucht hat, der bekanntlich für meine Sachen schwärmt.

Brief von Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Berlin vom 9. Dezember 1878⁶¹

Die Entstehung des Streichquintetts ist verwickelt, da sie auf der persönlichen Beziehung zwischen Anton Bruckner und Joseph Hellmesberger senior beruht. Dieser war nicht nur Leiter des gleichnamigen berühmten Quartetts, sondern auch Bruckners Vorgesetzter als Direktor des Konservatoriums. Die Entstehungsgeschichte beginnt allerdings bereits im November 1861, als Bruckner sich an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wandte, um vor einer Kommission eine Prüfung abzulegen, mit dem Ziel, von diesem Institut den Professorentitel zu erlangen. Die Prüfung wurde ihm gewährt, den Titel erhielt er jedoch nicht. Am 19. November 1861 fand die Prüfung in der Gesellschaft der Musikfreunde in ihrem Haus auf den Tuchlauben statt. Bruckner hatte zuvor Arbeiten eingeschickt und die Kommission wusste darauf keine weiteren Fragen zu stellen. Johann Herbeck schlug vor, Bruckner möge doch auf einem Instrument seiner

⁵⁹ Harrandt/ Partsch 2014, S. 14 ff.

⁶⁰ Rathert 2010, S. 314.

⁶¹ Harrandt 2009, Briefe Band 1, S. 187.

Wahl ein gegebenes Thema, als Fuge improvisiert, wiedergeben. Zwei Tage später am 21. November 1861 fand in der Wiener Piaristenkirche diese Prüfung statt und Bruckner wählte als Instrument die Orgel, auf der er, die an ihm gestellte Anforderung mit Bravour bestand. Die Prüfungskommission bestand aus Simon Sechter, Joseph Hellmesberger, Johann Herbeck und Otto Dessoff. Nach Ende der Prüfung machte Herbeck die bezeichnende Bemerkung „Er hätte uns prüfen sollen“. Bei dieser Gelegenheit regte Hellmesberger zur Komposition eines Streichquartetts an.⁶² Warum Bruckner allerdings 17 Jahre wartete, bis er diesen Wunsch erfüllte und warum er ein Quintett anstelle eines Quartetts komponierte bleibt bis heute unbeantwortet. Allerdings gibt es zu diesen Fragen einige Überlegungen, die beachtet werden sollten: Joseph Hellmesberger war um 1878 einer der eindrucksvollsten Persönlichkeiten im Wiener Musikleben. Für Bruckner war er einerseits Kollege in der Hofmusikkapelle – Hellmesberger war Violinist, Bruckner Organist – und andererseits dessen Vorgesetzter als Vizehofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde. Darüber hinaus war Hellmesberger Konzertmeister sowohl des Orchesters der Gesellschaft der Musikfreunde als auch der Wiener Philharmoniker.⁶³ Bruckner hatte daher allen Grund, sich das Wohlwollen dieses bedeutenden Musikers zu erhalten. Besonders berühmt zu dieser Zeit war das von Hellmesberger 1849 gegründete Hellmesberger Quartett, das sich in den folgenden Jahren zum führenden Ensemble für Kammermusik entwickelte. Hellmesberger nahm sich besonders der späteren Werke Beethovens und jener von Schubert und Schumann an, die in Wien noch nicht aufgeführt worden waren. Sein Verhältnis zu Bruckner beschreibt Robert Maria Prosl: „Besonders hoch ist es Hellmesberger anzurechnen, dass er auch für *Anton Bruckner* eintrat, obwohl dieser von den damaligen Wiener Musikkritik-Päpsten Hanslik und Kalbeck sehr abfällig beurteilt wurde.“⁶⁴ Bruckners Streichquintett führte das Hellmesberger Quartett allerdings im Jahr 1885, erst sechs Jahre nach dessen Fertigstellung, auf. Über diese Aufführung wird noch später zu berichten sein. Nach derzeitigem Wissenstand bleibt somit die Frage, ob der Komponist ein Auftragswerk schuf, weiter offen. In jedem Fall ist es naheliegend, dass Bruckner Hellmesberger einen Gefallen tun wollte und sich mit dem bedeutenden Künstler dieser Zeit gut stellen wollte. Es würde auch zu Bruckners Unterwürfigkeit passen, die er bei vielen Persönlichkeiten an den Tag legte. Eine Erklärung, warum der Komponist aber anstelle des Quartetts ein Quintett komponierte, versucht Ernst Kurth zu finden: Er macht auf die klangliche „Abtönung“, die „schattig versponnene Grundfarbe“ des *Streichquintetts* in der Besetzung mit zwei Bratschen im Vergleich zum *Streichquartett* aufmerksam und vermutet,

⁶² Nowak 1973, S. 96.

⁶³ Biba 1996, S. 194.

⁶⁴ Prosl 1947, S. 63.

Bruckner sei es bei seiner Besetzungswahl nicht um den „Zutritt einer Verstärkung, sondern einer Farbe“ gegangen. Außerdem zieht er Vergleiche zur Musik früherer Jahrhunderte und vergleicht mit dem alten Motettenklang, der bei Fünfstimmigkeit lieber die Tenorstimme verdoppelte.⁶⁵ Fest steht jedenfalls, dass der Komponist im Dezember 1878 mit der Arbeit am *Streichquintett* begann. Bruckner arbeitete sehr zügig an dem Werk: Der Kopfsatz wurde in zwei Monaten bis Jänner 1879 fertiggestellt. Für den langsamen Satz enthält das Autograph eine Eintragung vom 10. März bis 6. April 1879, für das Finale den Zeitraum vom 23. Mai bis 25. Juni 1879 und für das Scherzo einen Fertigstellungstermin mit 12. Juli 1879. Am 25. Juli 1879 schrieb Bruckner einen Brief an den befreundeten Priester Ignaz Traumihler in St. Florian: „Mein Quintett ist fertig. Hofkapellm. Hellmesberger ist ganz aus den Fugen vor Freude, u. wills aufführen. Er ist total umgeändert u. zeichnet mich riesig aus.“⁶⁶

Im digitalen Werkverzeichnis Anton Bruckner findet man folgenden Eintrag: „Das Autograph der Partitur des Streichquintetts (Abbildung 5) ist in einem orange-schwarz marmorierten Kartoneinband mit rotem Lederrücken gebunden. Auf dem Rücken ist mit Golddruck der Titel „BRUCKNER | QUINTETT | IN F“ geprägt. Die Bindung wurde nach Übergang des Manuskripts in die Hofbibliothek, angefertigt. Zu Beginn und am Ende sind jeweils zwei Vor- und Nachsatzblätter voran- bzw. nachgestellt. Die Innenseite des Einbands sowie die darauffolgende und vorhergehende Seite des Vorsatzblattes sind rot-schwarz-weiß marmoriert. Die einzelnen Sätze des Streichquintetts sind jeweils in einen gesonderten Umschlagsbogen (3. Satz in zwei Bögen) eingelegt. Mit Blick auf die Beschriftung dieser Umschlagsbögen ist davon auszugehen, dass der zum 1. Satz gehörige Bogen nachträglich ergänzt wurde.“⁶⁷ Interessant ist, dass der langsame Satz im Autograph noch an zweiter Stelle steht. Das Schriftbild weist unzählige Retuschen und Verbesserungen kleineren Ausmaßes und größere Umarbeitungen auf. Es wurden sogar ganze Seiten durchgestrichen und durch separate Notenblätter ergänzt. Auch weisen einzelne Partiturseiten eine fremde Handschrift auf, die Bruckner wahrscheinlich von einem Schreiber anfertigen ließ.

⁶⁵ Kurth 1925, S. 1159.

⁶⁶ Harrandt 2009, Briefe Band 1, S. 188.

⁶⁷ Bruckner-Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1795&WAB=112, abgerufen am 7.2.2024.

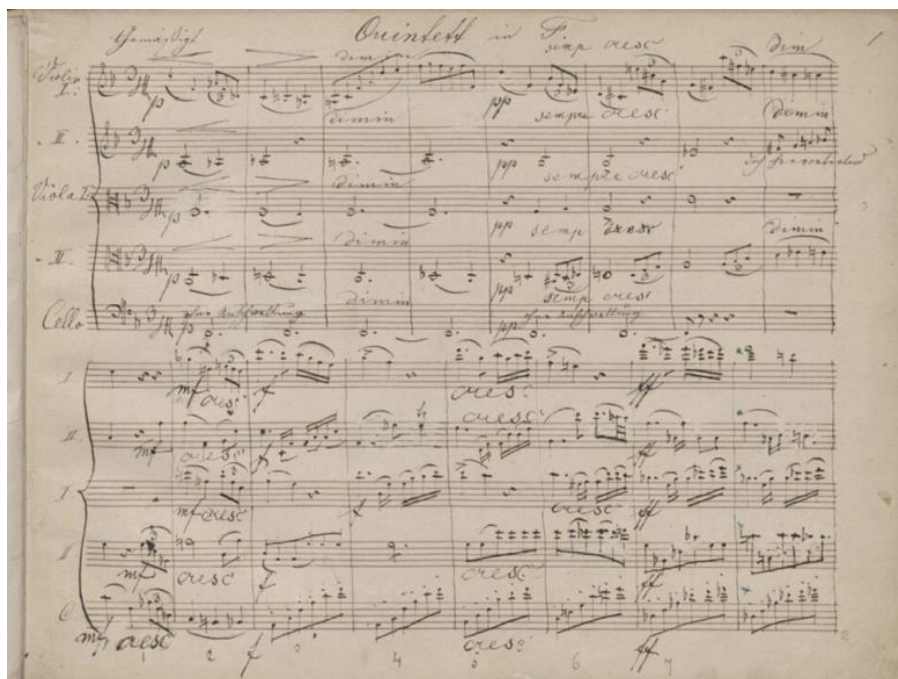


Abb. 5: Erster Satz des Autographs des Streichquintetts in F-Dur, A-Wn, Mus.Hs.19482.

Die Partitur trägt somit die typischen Merkmale einer Brucknerschen Arbeitspartitur.⁶⁸ Wie schon erwähnt, vermachte Anton Bruckner dieses Werk in seinem Testament der K.u.K. Hofbibliothek in Wien, das dann in die Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek überführt wurde. Bruckner widmete das Werk dem bayerischen Herzog Max Emanuel von Bayern, der vermutlich im Oktober 1884 den langsamen Satz in einer Privataufführung für den Widmungsträger in der Wiener Votivkirche hörte und dem Komponist eine Anstecknadel schenkte.⁶⁹

Euer Hochwohlgeboren. Sehr verehrter Herr Professor! Seine Königliche Hoheit der Herr Herzog Maximilian Emanuel in Bayern haben in dankbarster Erwidern des Höchsthins gütigst gewidmeten Quintetts eine Brillantnadel mit Höchstseinem Namenszuge und der Herzogskrone für Euer Hochwohlgeboren anfertigen lassen, welche ich gleichzeitig mit diesem Brief als gesondertes Packetchen an ihre Adresse absende. Indem ich den nochmaligen Dank seiner Königlichen Hoheit zu übermitteln beauftragt bin, lassen Höchstdieselben Euer Hochwohlgeboren zugleich versichern, dass die seinerzeitige Aufführung in der Votiv-Kirche stets eine der genußreichsten musikalischen Erinnerungen sein und bleiben wird.

Schloss Riedenstein, 29. Oktober 1884, Adjutantur Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs Maximilian Emanuel in Bayern an Bruckner, ÖNB, Mus.Hs. 28249.

Ein weiterer Blick lohnt sich auf die Stichvorlage des Werkes, dessen Anfertigung in das Jahr 1883 fallen dürfte. An dieser Arbeit waren mindestens drei Kopisten beteiligt und auch Bruckner fügte noch einige Änderungen hinzu. Das Seitenthema und der Schluss des letzten

⁶⁸ Blaich 2009, S. 77.

⁶⁹ Bruckner Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=d1e9805, abgerufen am 15.1.2024.

Satzes wurden umfangreich umgearbeitet. Die bedeutendste Änderung in der Stichvorlage betrifft allerdings die Umstellung der Reihenfolge der Binnensätze. Das ursprünglich bezeichnete *Andante* wurde auf ein *Adagio* geändert und dieser langsame Satz wurde an die dritte Stelle nach dem Scherzo gereiht, wie es auch im Druck zu finden ist und wie er auch so immer gespielt wurde.⁷⁰ Die Drucklegung (Abbildung 6) zog sich einige Zeit hin und wurde von Josef Schalk, einem Schüler und Förderer Bruckners, betrieben, der den Wiener Verleger Alfred Gutmann aggressiv zu einer Publikation drängte, die zusätzlich Schalks eigene vierhändige Bearbeitung des gesamten Quintetts und einer zweihändigen des langsamen Satzes für Klavier vorsah.⁷¹ Wie so oft ging es dabei um einen finanziellen Streit zwischen Schalk und Gutmann, wie es aus der Korrespondenz von Franz Schalk mit seinem Bruder Josef zu entnehmen ist.⁷² Bruckner bekam leider keinerlei Honorar von Gutmann. Am 5. Mai 1884 schreibt er an Rudolf Krzyzanowski am 5. Mai 1884: „Nicht einen Kreutzer haben mir meine Composit[ionen] getragen. D[as] Quintett ist Max Emanuel in Bayern dedicirt.“⁷³ Die Partitur und die vierhändige Klavierfassung erschienen im August 1884, die Stimmen vermutlich Anfang 1885.⁷⁴ Leopold Nowak veröffentlichte sie im Jahr 1963 beim Musikwissenschaftlichen Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien. Eine kritische Neuausgabe legte im Jahr 2007 Gerold W. Gruber vor, wobei im Revisionsbericht vermerkt ist, dass die Lesbarkeit des dichten Stimmensatzes verbessert und Änderungen insofern durchgeführt wurden, als die Vorgaben des Autographs als erstrangig und die Stichvorlage als zweitrangig erachtet wurden.⁷⁵ Für die nachfolgende Analyse des Werkes wird Grubers Ausgabe heran gezogen.

⁷⁰ Blaich 2009, S. 89–90.

⁷¹ Rathert 2010, S. 315.

⁷² ÖNB Musiksammlung, F 18 Schalk 158/4.

⁷³ Harrandt 2009, Briefe Band 1, S. 227.

⁷⁴ Gruber 1997, 118ff.

⁷⁵ Gruber, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, Neue kritische Gesamtausgabe, Band XIII/2.

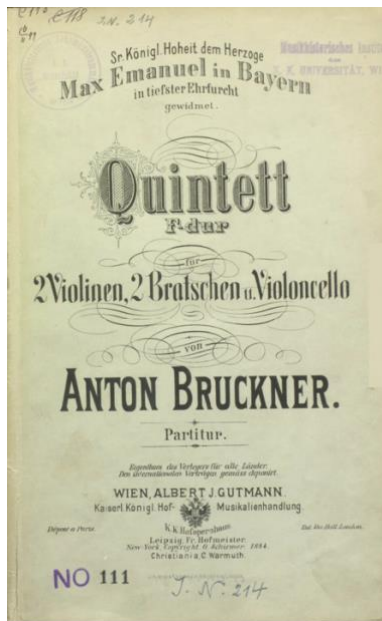


Abb. 6: Erstdruck des Streichquintetts, Albert J. Gutmann, Wien 1884, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Wien, Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft, NO111.

3.2. Erstaufführungen

Wie Göllerich/Auer berichten, hatte Anton Bruckner gehofft, dass sein längst vollendetes Streichquintett in der neuen Konzertsaison des Jahres 1881/1882 uraufgeführt wurde. Zwar hatte sich Hellmesberger lobend über das Werk geäußert und es mit den letzten Beethoven-Quartetten verglichen, jedoch zögerte er die Aufführung hinaus. Auf die Initiative von Joseph Schalk fanden sich fünf junge begeisterte Musiker zusammen, meist Schüler Bruckners, um das Werk zu studieren. Die Primgeige spielte Julius Winkler, der später jahrelang öffentlich mit seinem Quartett auftrat, die zweite Geige Carl Lillich, die erste Bratsche Hans Kreuzinger, die zweite Bratsche Franz Schalk und das Cello Theodor Lucca. Nach den in der Wohnung von Joseph Schalk absolvierten Vorproben, fand am 17. November 1881 im Foyer des Bösendorfer-Saales während des dritten internen Musikabends des Akademischen Wagner-Vereins durch Winklers Musiker eine halböffentliche Generalprobe statt. Anwesend waren Freunde und Schüler Bruckners aber auch der gefürchteter Kritiker Eduard Hanslick. Obwohl sich Bruckner überaus geehrt über dessen Anwesenheit fühlte und ihn mit einer devoten Geste begrüßte, verließ dieser nachdem die letzten Töne verklungen waren ziemlich kühl und zugeknöpft das Foyer.⁷⁶ Göllerich/Auer berichten, dass Bruckner das Manuskript des Quintetts dem Dirigent Hans Richter nach England mitgegeben hatte und dieses erst nach Jahren zurückbekam. Angeblich wurden, da keine Abschrift vorhanden war, die ersten drei Sätze nach einem

⁷⁶ Göllerich/Auer 1936, Band 4/1, S. 677.

vierhändigen Klavierauszug von Joseph Schalk herausgezogen. Für das Finale, das im Auszug nicht vorlag, soll Bruckner selbst für die späteren Aufführungen durch Hellmesberger an Hand von Skizzen die Stimmen wieder hergestellt haben.⁷⁷ Ein Brief Bruckners an Joseph Schalk vom 23. November 1881 widerlegt möglicherweise die Schilderung von Göllicher/Auer. In dem Brief heißt es: „Lieber Freund! Wollen Sie so gütig sein, mir so bald als möglich die *Partitur des Quintetts*, namentlich das *Finale* zukommen zu lassen. Bitte sehr!“⁷⁸ Das Auslassen des Finales muss demnach andere Gründe gehabt haben und ob Hans Richter das Manuskript überhaupt jemals mit nach England genommen hat, muss angezweifelt werden. Thomas Leibnitz zufolge könnte der Verzicht auf das Finale darauf zurückzuführen sei, dass man nicht wollte, dass der Schlusssatz, der sowohl an Interpreten als auch an das Publikum höchste Ansprüche stellte, den Erfolg der Unternehmung gefährdet. Es ist ebenso möglich, dass der Komponist unter dem Eindruck der Hörproben noch Änderungen anbringen wollte.⁷⁹ Wenn man berücksichtigt, dass Bruckner bei der Stichvorlage gerade einige Teile des Finales änderte, so scheint diese Vermutung plausibel.

Beim achten Vortragsabend des Akademischen Gesangsvereins am 5. April 1884 wurde das Werk, schließlich mit Finale, vom erweiterten Winkler-Quartett aus der Taufe gehoben. Am Donnerstag 8. Jänner 1885, dem dritten Quartett-Abend des Hellmesberger-Quartetts, wurde das Streichquintett im großen Saal des Musikvereins dann offiziell uraufgeführt. Das Musikensemble bestand aus: erste Violine Joseph Hellmesberger sen., zweite Violine Joseph Hellmesberger jun., Cello Ferdinand Hellmesberger, erste Viola Joseph Maxincsak und zweite Viola Theodor Schwendt.⁸⁰ Bei dieser Aufführung, der Mozarts *A-Dur Quartett* KV 464 und Beethovens *D-Dur Trio*, op. 9 vorangegangen war, ließ Hellmesberger nicht das Scherzo, wie es die Partitur vorschreibt, sondern das Adagio dem ersten Satz folgen.⁸¹ Die Aufführung war ein großer Erfolg und einige Musikwissenschaftler*innen sind der Meinung, dass dieses Konzert den endlich erwünschten Durchbruch für Anton Bruckner beim Wiener Publikum bewirkte. Über die Rezeption dieses Konzerts wird im nächsten Kapitel berichtet werden. Das Bruckner-Quintett wurde mit gleicher Besetzung am 7. Jänner 1886 und am 14. März 1889 wieder im großen Saal des Wiener Musikvereins wiederholt.⁸²

Auch außerhalb Wiens wurde das Streichquintett kurz nach der Wiener Uraufführung und in den folgenden Jahren aufgeführt:

⁷⁷ Göllicher/Auer 1936, Band 4/1, S. 677.

⁷⁸ Harrandt 2009, Briefe Band 1, S. 202.

⁷⁹ Leibnitz 1988, S. 42.

⁸⁰ Prosl 1947, S. 63.

⁸¹ Göllicher/Auer 1936, Band 4/2, S. 248.

⁸² Prosl 1947, S. 63.

- 31. März 1885: Großer Konzertsaal des Deutschen Museums in München bei der dritten und letzten Quartett-Soirée durch das Benno-Walter-Quartett; Interpreten: Benno Walter, Johann Ziegler, Anton Thoms, Johann Wihan und Heinrich Seifert.⁸³

- 8. April 1885: Köln durch das Heckmann-Quartett.⁸⁴

- Vor dem 24.06.1886: Hotel Münch, Sondershausen, Interpreten: Halir-Grützmaker-Quartett: Carl Halir; Theodor Freyberg; Carl Nagel; Leopold Grützmaker; Carl Hager.⁸⁵

- 28. Oktober 1889: Dritter Übungsabend des Dresdner Tonkünstlerverbandes in Dresden durch das Rappoldi-Quartett, Interpreten: Eduard Rappoldi, Paul Lange-Frohberg d. Ä., Ludwig Göring, Rudolf Remmele, Friedrich Grützmaker. Neben Bruckners Quintett gelangte auch Beethovens *Klaviertrio in Es-Dur*, op. 70 Nr. 2 zur Aufführung.⁸⁶

- 19. November 1890: München, Benno-Walter-Quartett: Benno Walter, Hans Ziegler, Ludwig Vollnhals, Heinrich Seifert, Franz Bennat. Zu Beginn des Konzerts wurde Mozarts *Streichquartett in A-Dur* KV 464 und am Schluss Beethovens *Streichquartett in G-Dur* op. 18/2 aufgeführt.⁸⁷

- 16. November 1895: Kleiner Saal des Gewandhauses in Leipzig durch das Gewandhaus-Quartett; Interpreten: Karl Prill, Max Rother, Bernhard Unkenstein, Georg Wille, Friedrich Heintzsch.⁸⁸

⁸³ *Münchner Allgemeine Zeitung* vom 2.4.1885, <https://daten.digital-sammlungen.de/0008/bsb00085475/images/index.html?fip=193.174.98.30&id=00085475&seite=41>, abgerufen am 20.1.2024.

⁸⁴ *Nachrichten aus Linz und Oberösterreich, Tages-Post*, XXI. Jg./Nr. 84, 14.04.1885, S.3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tpt&datum=18850414&seite=3&zoom=33&query=%22Linz%22%2B%22Tages%22%2B%22Post%22&ref=anno-search>, abgerufen am 20.1.2024.

⁸⁵ *Musikalisches Wochenblatt* vom 24.6.1886, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18860624&seite=5&zoom=33&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 2.9.2024.

⁸⁶ *Concertumschau, Musikalisches Wochenblatt*, XX. Jg./Nr. 49, 28.11.1889, S. 5, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18891128&seite=5&zoom=33&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 20.1.2024.

⁸⁷ *Neue Zeitschrift für Musik* vom 25.2.1891, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18910225&seite=6&zoom=38&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 2.9.2024.

⁸⁸ *Dur und Moll, Signale für die Musikalische Welt*, LIII. Jg./Nr. 58, 22.11.1895, S. 3, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=smw&datum=1895&page=923&size=45&qid=N0JIE0HDIGSKX3TVLG1O94GSHZXXW9>, abgerufen am 20.1.2024.

3.3. Musikalischer Aufbau

Über die Gattungszugehörigkeit des Streichquintetts ist viel diskutiert worden, vor allem, ob das Werk mehr sinfonische oder kammermusikalische Züge trägt und ob Bruckner das Werk von der großen Sinfonie kommend auf ein kleiner besetztes Werk reduziert hat. Mattias Hansen meint auf der einen Seite: „Vielmehr wirkt das Werk wie ein getreues Echo Brucknerscher Symphonien gespielt von einem Mahlerschen Fernorchester.“⁸⁹ Auf der anderen Seite verweist Wilhelm Seidel darauf, dass Bruckner in den Ecksätzen des Quintetts von der Monumentalität der Sinfonie abweicht und dass er eine wendige, feingliedrige und geschmeidige Tonsprache findet, ohne dass er dessen Dynamik einengen oder das Organisationsniveau der Form senken würde.⁹⁰

Auch Hans Redlich meint dazu: „Yet it is a gross exaggeration to call this work, as so often been done, a symphony in disguise. Much rather is it a genuine attempt on Bruckner's part to adjust his symphonic style to the requirements of this, to him, uncongenial medium.“⁹¹ Schließlich beschäftigte sich auch Torsten Blaich in seiner umfassenden Analyse mit dieser Problematik. In der Tendenz zu einer wendigen, feindgliedrigen Sprache in der Themenformulierung, in der generellen Fokussierung auf den langsamen Satz, der zum Hauptsatz des Werkes wird und in der Entfaltung eines vielfach, aufgelockerten filigranen Streichersatz sei es doch offensichtlich, dass – so wenig die Verbindungen des Quintetts zur Brucknerschen Symphonik zu übersehen sind – , das Werk in wichtigen kompositorischen Grundproblemen auf eigenständigen Lösungen beruht.⁹²

Das viersätziges Werk besitzt eine komplizierte und eigentümlich tonale Disposition: Kopfsatz und Finale beginnen bzw. enden in F-Dur, Scherzo und Trio, ebenso das Intermezzo, stehen in d-Moll und Es-Dur und der langsame dritte Satz in Ges-Dur. Wolfgang Rathert meint dazu: „Deutlich dominiert hier die „neapolitanische“ Beziehung der Tonarten: explizit von d-Moll und Es-Dur im Scherzo und implizit von F-Dur und Ges-Dur im Kopfsatz und Adagio. F-Dur ist also als ein verkapptes Moll deutbar, das im Finalsatz über weite Strecken tatsächlich auch realiter vorgezeichnet ist.“⁹³ Eine andere Perspektive eröffnen die Satzcharaktere: Der Kopfsatz (Gemäßigter) und der langsame Satz (Adagio) sind durch ihre Länge von ca. 14 Minuten, ihre

⁸⁹ Hansen 1987, S. 230.

⁹⁰ Seidel 1985, S. 183.

⁹¹ Redlich 1955, S. 253.

⁹² Blaich 2009, S. 281.

⁹³ Rathert 2010, S. 319.

formale Komplexität, ihr episches Gewicht und den in großen Bögen verlaufenden, melodischen Linien deutlich aufeinander bezogen, während sich umgekehrt Scherzo (Schnell) und Finale (Lebhaft bewegt) ebenfalls in der Länge von ca. 8 Minuten teilweise im Stil einander annähern.⁹⁴

Erster Satz – Gemäßig

Anton Bruckner, der zu den ersten Sätzen seiner Sinfonien hauptsächlich einen 4er Takt wählte, beginnt in seinem Streichquintett mit einem $\frac{3}{4}$ Takt. Die Exposition umfasst, wie bei Bruckner üblich, drei Themen, wobei das zweite Thema, normalerweise als Gesangsperiode bezeichnet, ruhigeren Charakter besitzt. Doch das zweite und dritte Thema wirken wie vertauscht: Das Zweite ist rhythmisch stark zerklüftet und gewährt demzufolge einer variantentechnischen Entfaltung den größten Raum. Das dritte Thema ist hingegen lyrisch-gebundenen Charakters und ist die eigentliche traditionelle Gesangsperiode.⁹⁵ Das erste Thema (Takt 1 – 4) selbst ist homophon, mit einer Symmetrieachse zwischen den Takten 2 und 3 und einer periodenartigen Gliederung Takt 1: Dreiklang abwärts, Takt 2: Chromatik, Takt 3: Dreiklang aufwärts, Takt 4: Umspielung von F. Die ungewöhnliche Harmoniefolge in Takt 1 (F-Des) wird in Takt 4 (2. Viola) ohne harmonische Konsequenzen zitiert (Abbildung 7). Erst die kontrapunktische Fortsetzung ab Takt 5 kostet die, in den ersten beiden Takten vorgestellten Elemente der Harmonik und Chromatik, aus. Dieser Beginn kann also auf zweierlei Weise beschrieben werden: Erstens werden Harmonik und Chromatik, zwei wichtige Elemente Bruckners Kompositionen, zusammen mit dem typischen Bruckner-Rhythmus, als Motto vorangestellt. Zweitens wird der Gegensatz Harmonik und Chromatik einerseits und Diatonik andererseits bewusst an den Beginn gesetzt und in den Takten 5 und 11 verbreitet, in größere Dimensionen gelegt und bleibt letztlich auch das Prinzip der Exposition (T. 1 – 74).⁹⁶

⁹⁴ Ebd., S. 320.

⁹⁵ Hansen 1987, S. 230.

⁹⁶ Gruber 1997, S. 102–103.

Die dritte Gruppe von Takt 57 bis Takt 73 kann als Überleitung bezeichnet werden. Die Schlussgruppe von Takt 74 bis Takt 98 (Abbildung 9) mit den ersten vier „sehr zart“ zu spielenden Takten verleitet zur Bezeichnung „Gesangsthema“ oder, wie Bruckner selbst die zweiten Themen in den Kopfsätzen seiner Sinfonien als „Gesangsperiode“, nannte. Es verwundert, dass Bruckner mit der Sonatenform so frei umgeht, denn normalerweise findet man Gesangsperiode an zweiter Stelle nach dem Hauptsatz. Allerdings dauert die zarte Stimmung nicht lange und weicht einem energischen Ausdruck, der die Exposition beschließt.⁹⁹



Abb. 9: T. 73 – 76 (in T. 74: Beginn der Schlussgruppe), erster Satz des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Auch die Durchführung von Takt 99 bis 170 gliedert sich in vier Abschnitte: Der erste Abschnitt beginnt mit dem Hauptthema, zuerst frei in den einzelnen Instrumenten, dann in kontrapunktischer Verarbeitung. Im zweiten Abschnitt gesellt sich eine neue Melodie in der ersten Geige dazu, die mit dem Pizzicato-Untergrund des Cellos wie ein Ländler klingt. Im dritten Abschnitt tritt zuerst das Hauptthema mit dem Seitenthema als Kontrapunkt hervor und anschließend das melodisch veränderte Hauptthema mit Akkordzerlegung in Achteln. Der letzte Abschnitt bewirkt, aus einer nochmaligen kontrapunktischen Verarbeitung des Hauptthemas mit sequenzierend absteigenden Achteln, die Hinwendung zur Reprise.¹⁰⁰ Diese ist gegenüber der Exposition kürzer dimensioniert (Takt 171 bis Takt 272), jedoch durch das Hinzutreten einer Coda etwa gleich lang. Das Gleichgewicht zwischen Exposition und Reprise ist aber unterschiedlich: Wurde die Exposition stark vom zweiten Themenkomplex dominiert, so scheint in der Reprise durch die etwas ausgedehnte Entwicklung innerhalb der ersten, der zeitlichen Verkürzung der zweiten und der in die Coda hineinreichende Expansion der dritten

⁹⁹ Nowak 1985, S. 63.

¹⁰⁰ Nowak 1985, S. 64.

Themengruppe ein qualitativer und quantitativer Ausgleich geschaffen.¹⁰¹ Der Grundriss des Satzes sieht wie folgt aus:

Exposition: 98 Takte

Takt 1 – 28 1. Gruppe (Hauptsatz)

Takt 29 – 56 2. Gruppe (Seitensatz)

Takt 57 – 72 3. Gruppe

Takt 73 – 98 4. Gruppe (Schlussgruppe)

Durchführung: 71 Takte

Takt 99 – 126 1. Abschnitt

Takt 127 – 138 2. Abschnitt

Takt 139 – 150 3. Abschnitt

Takt 151 – 170 4. Abschnitt

Reprise: 102 Takt

Takt 171 – 200 1. Gruppe (Hauptsatz)

Takt 201 – 216 2. Gruppe (Seitensatz)

Takt 217 – 228 3. Gruppe

Takt 229 – 273 4. Gruppe (Schlussgruppe mit Erweiterung)¹⁰²

Nowak meint dazu, dass der eigentliche Grund, warum die Sonatenform in diesem Satz ein solches Aussehen angenommen hat, im Rhythmus läge. Dieser sei zusammen mit der Dynamik so stark, dass sie über den obigen Grundriss hinweg hören lasse und vollkommen „eigenmächtig“ Entwicklungen leite und würden beim unbefangenen Hörer die Form als etwas ganz anderes erscheinen lassen, als sie in Wirklichkeit ist.¹⁰³ Mit langgezogenen, absteigenden Dreiklangbrechungen in F-Dur im dreifachen Forte endet der erste Satz. Nowak beurteilt diesen: „So gesehen und gehört ist dieser erste Satz unter allen seinesgleichen im Lebenswerk Bruckners eine Ausnahme und bestätigt damit nur die Feststellung, dass dem Quintett in dem gesamten Schaffen Anton Bruckners ein besonderer Platz einzuräumen ist.“¹⁰⁴

Zweiter Satz – Scherzo

Der zweite Satz besteht aus einem Scherzo und einem kurzen Trio, wie üblich wird das Scherzo nach dem Trio wiederholt. Der $\frac{3}{4}$ Takt wird, wie im ersten Satz, beibehalten. Das Scherzo ist 119 Takte und das Trio 40 lang. Die Tonart beginnt in d-Moll, wechselt zeitweise zu B-Dur

¹⁰¹ Gruber 1997, S. 105.

¹⁰² Nowak 1985, S. 61.

¹⁰³ Ebd., S. 64.

¹⁰⁴ Nowak 1985, S. 69.

und endet mit D-Dur. Die erste Violine stellt das schnelle Thema vor (Abbildung 10). Während der ersten 35 Takte bestimmen die zweite Viola und das Cello die Rhythmik durchgehend mit Viertelnoten im Staccato. Gerold Gruber meint dazu, dass in den ersten vier Takten des Satzes Bruckner eine sehr präzise Vorgabe an rhythmischen und melodischen Elementen getroffen hat, die den weiteren Verlauf des Satzes bestimmen.¹⁰⁵ Der zweite Teil beginnt ab Takt 36 und wir finden hier die Tempobezeichnung „quasi Andante“. Anton Bruckner schrieb in einem Brief an das Benno Walter-Quartett am 27. März 1885 dazu: „[...] In Betreff des Quintett's bitte ich sehr, das Scherzo nicht so genau nach der Vorschrift, sondern den 2ten Theil desselben, bis zum Wiederbeginne des Anfanges beinahe Andante gütigst nehmen zu wollen.“¹⁰⁶

24 **SCHERZO**

Schnell

1. Violine *p* *poco a poco*

2. Violine *p* *poco a poco*

1. Viola *p* *poco a poco*

2. Viola *p* *poco a poco*

Violoncello *p* *poco a poco*

2. Violine immer hervortretend den ganzen ersten Teil.

poco a poco

Abb. 10: T. 1 - 5: Zweiter Satz, Scherzo, Streichquintett in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

In diesem Teil finden wir, einem Landler nicht unähnlich, rollende Begleitbewegungen, die anfangs kontrapunktisch und in weiterer Folge durch Imitationen geführt werden. In langsamen Pizzicato-Viertelnoten der zwei ersten Geigen klingt dieser Teil im dreifachen Piano aus. Ab Takt 83 wird der erste Teil ohne Veränderungen wiederholt. Lediglich in den letzten zehn Takten beschließt Bruckner diesen Abschnitt, in dem er mit einem dreifachen Forte nach D-Dur moduliert.

Zu Beginn des Trios bemerkt man einen chromatischen Wechsel von D-Dur zu Es-Dur. Das Thema ist durch eine 8-taktige Periode klar umrissen, wobei diese wiederholt wird (Abbildung 11). Der Komponist definiert dabei Thema und Begleitung neu: Einerseits ist zwar die Melodie mit dem Zusatz „p mit Ausdruck“ als Hauptstimme gekennzeichnet, andererseits windet sich

¹⁰⁵ Gruber 1997, S. 108.

¹⁰⁶ Gräflinger 1924, Briefe Nr. 114, S. 127.

die zweite Violine mit ihrer Melodie und einer charakteristischen Andersfärbung ihrer Kontur um die erste Violine herum.¹⁰⁷ Nach Beendigung des Trios wird das Scherzo „da capo“ wiederholt. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Joseph Hellmesberger dieses Scherzo ursprünglich nicht aufführen wollte und von Bruckner eine neue Version verlangte, worauf der Komponist ein *Intermezzo in d-Moll*, WAB 113 komponierte. Betrachtet man die Komposition des Scherzos, kann man Hellmesbergers Reaktion nicht ganz verstehen, denn das Stück präsentiert sich als in sich stimmiges und gelungenes Werk. Über dieses Thema wird im Kapitel über das Intermezzo noch zu berichten sein.



Abb. 11: T. 1 – 4: Zweiter Satz, Trio des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Dritter Satz – Adagio

Dieses Adagio wirkt ungefähr so, als wäre es ein erst jetzt in Beethovens Nachlaß vorgefundenes, aus der letzten Zeit des Meisters stammendes und von dessen vollster Inspiration beseeltes Stück. Das ist wohl das höchste Lob, das über die Komposition eines lebenden Tonkünstlers gesagt werden kann, und wir scheuen uns nicht, es auszusprechen.¹⁰⁸

Viele Quellen berichten gleichlautend, dass das Adagio des Streichquintetts den Höhepunkt der Komposition darstellte und immer noch darstellt. Vielleicht ist dies der Grund, warum Bruckner diesen Satz schließlich doch an die dritte Stelle reihte. Es sollte nach einem vergleichsweise gemäßigt-langsamem ersten und einem schnellen zweiten Satz der Höhepunkt des Quintetts sein. Das Adagio steht in Ges-Dur und ist 174 Takte lang. Das erste Thema wird von der ersten Violine beginnend mit der Terz der Tonart Ges-Dur „ausdrucksvoll“ vorgestellt (Abbildung 12). Eigentlich müsste man von einem Themenkomplex sprechen, denn dieser langsam gezogen

¹⁰⁷ Gruber 1997, S. 109.

¹⁰⁸ Theodor Helm am 8. April 1884 in der „Deutschen Zeitung“. Zitiert nach Nowak, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, Vorwort Bd. 13/2, 1963.

vorgetragene Anfang geht bis zu Takt 12. Von Takt 13 bis Takt 17 wiederholt die erste Violine die ersten vier Takte des Themas, wobei die zweite Viola ab Takt 14 das Thema erneut vorträgt. Bis Takt 34 wird das Thema weiterentwickelt und im Takt 35 das zweite Thema vorgestellt (Abbildung 13). Interessant ist die Tempobezeichnung dreifaches Piano in der ersten Violine, die zusammen mit der zweiten Viola den Beginn des Themas einleitet. Dieser neue Abschnitt stellt zwar thematisch einen variativen Kontext zum Beginn des Adagios her und macht bei gleichem Rhythmus des Kopfmotivs durch die ebenmäßige Begleitung den Eindruck eines „Ariosos“. Bruckner selbst schreibt in der Partitur „Solo“, „immer hervorhebend“ und „lang gezogen“ vor.¹⁰⁹

Abb. 12: T. 1 – 5: Erstes Thema, dritter Satz des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Band XIII/2, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Abb. 13: T. 35 – 38: Zweites Thema, dritter Satz des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

In weiterer Folge fließen beide Themen ineinander und nähern sich einander an. Der formale Aufbau des Satzes lässt sich weder aus der üblichen Sonatenform noch aus der Rondoform

¹⁰⁹ Gruber 1997, S. 110–111.

erklären. Obwohl in den Eckteilen die Rondoform, die Abfolge der beiden Themen klar zu Tage tritt, sind die mittleren Teile ausgesprochen durchführungsartig gestaltet.¹¹⁰ Zunächst wird ab Takt 67 das erste Thema mit seinen 12 Takten getreu wiederholt und in Takt 115 das zweite ebenso, jedoch diesmal in der ersten Violine. Dazwischen werden die beiden Themen immer wieder von den anderen Stimmen imitiert und verwoben. Ab Takt 157 kommt der Satz schließlich zur Ruhe und klingt im dreifachen Piano langsam aus. Felix Diergarten meint dazu: „Der Satz folgt Bruckners Adagio-Form, nur der triumphale Höhepunkt kommt hier (anders als in den Sinfonien) schon nach dem zweiten Auftritt des Hauptthemas statt nach dem dritten.“¹¹¹

Vierter Satz – Finale lebhaft bewegt

Nachdem das Publikum von der Ruhe und dem von großem Melos getragenen langsamen Satz noch gefangen ist, überrascht Bruckner in seinem Finale insgesamt mit einem gelösten, geradezu beschwingt-luftigen Ton, dem sich auch die gestrengen Fugato-Teile unterordnen.¹¹² Nach einer viertaktigen Einleitung erklingt das erste Thema in der ersten Violine (Abbildung 14). Zu den Besonderheiten der Formbildung gehört, dass das erste Thema den Satz lediglich



Abb. 14: T. 5 – 9: Beginn des ersten Themas des vierten Satzes des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

einrahmt und das langsamere, zweite Thema zunächst die Führung übernimmt (Abbildung 15). Daran anschließend setzt ab Takt 71 ein drittes Thema ein (Abbildung 16). Doch die Regelmäßigkeit der Exposition wird durch die Tatsache unterbrochen, dass mit diesem Thema eine Fugendurchführung einsetzt, welche die Sonatenform kräftig durcheinanderschüttelt und

¹¹⁰ Göllicherich/Auer 1936, Band 4/1, S. 555.

¹¹¹ Diergarten 2023, S. 160–161.

¹¹² Hansen 1987, S. 233.

das zweite Thema miteinbezieht.¹¹³ Die Fuge endet mit Takt 108 und in weiterer Folge bestimmt das zweite Thema das Geschehen, das durch Reihung und Imitation verarbeitet wird. Mit Takt 159 setzt die Coda ein, die das erste Thema erklingen lässt.



Abb. 15: T. 33: Zweites Thema des vierten Satzes des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.



Abb. 16: T. 71: Drittes Thema des vierten Satzes des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Bestimmten bis jetzt die Tonarten f-Moll und As-Dur diesen Satz, so kehrt Bruckner jetzt zu F-Dur, der Tonart des Kopfsatzes zurück. Nach einem kurzen langsamen Zwischenspiel endet das Werk, in typischer Bruckner-Manier, mit Dreiklangzerlegungen im dreifachen Forte in strahlender F-Dur.

3.4. Rezeption

Bevor auf die Rezeption des Werks und die unterschiedlichen Rezensionen eingegangen wird, sollen einige Sätze über den politisierten Musikbetrieb zur Zeit Bruckners vorangehen.

¹¹³ Hansen 1987, S. 233.

Bruckners Zeit in Wien (1868 – 1896) entsprach der politischen Ära des „liberalen Zwischenspiels“ in Österreich (1867 – 1897).¹¹⁴ Im Jahr 1867 war die liberale Partei an die Macht gekommen, die sich aus dem gebildeten Bürgertum rekrutierten und sich vom Adel und der Kirche abgrenzten. Ihr Programm war geprägt vom Glauben an den wissenschaftlichen Fortschritt und eine freizügige Wirtschaftspolitik. Das Misstrauen gegenüber dem Liberalismus hingegen wuchs und half konkurrierenden Parteien zum Aufstieg, bis die Liberalen 1879 eine Niederlage erlitten. Die Wahl von Karl Lueger zum Bürgermeister von Wien im Jahr nach Bruckners Tod markierte das Ende der liberalen Ära in Wien.¹¹⁵ Die musikalischen Präferenzen der politischen Lager schienen kurioserweise verkehrt. Der Liebling der Liberalen war ausgerechnet Johannes Brahms, der mit seiner Vorliebe für Alte Musik und seine Ablehnung für Richard Wagner einen konservativen Musikgeschmack hatte, aber mit seinem Antiklerikalismus und seinem Insistieren auf Rationalität dem liberalen Ideal entsprach. Dem gegenüber begeisterten sich die Konservativen für musikalischen Fortschritt, für Emotionen und Instinkte und machten nach dem Tod Wagners Bruckner zu ihrem Idol.¹¹⁶ Ebenso war die Wiener Presse gespalten und Bruckner nannte in einem Brief an Josef Sittard dezidiert jene Zeitungen, die freundlich über ihn berichteten und jene die ihm nicht gut gesinnt waren.¹¹⁷ Daher war die Rezeption über Aufführungen des Streichquintetts gespalten. So lesen wir in der Deutschen Kunst- und Musikzeitung über das Konzert beim achten Vortragsabend des Akademischen Gesangsvereins am 5. April 1884:

Das Hauptinteresse des Abends nahm ein Streichquintett vom Bruckner in Anspruch, das dieses Interesse allerdings nicht in allen Stücken verdiente, am wenigsten aber die lärmenden Ovationen die nach jedem Satz dem mehrmals hervorgerufenen Componisten zu Theil wurden; die Herren Studenten schienen sich mit diesem „Randal“ einen förmlichen „Ulk“ zu machen. Der beste Satz des Werkes ist das Adagio, da ist wenigstens Stimmung vorhanden, die übrigen Sätze bringen neben hübschen Ideen so Banales, Barockes und Bizarres, dazu in einer oft contrapunktisch ganz widersinnigen Harmonisirung, daß man aus dem Unbehagen nicht herauskommt. Die Ausführung durch die Herren Franz Schalk, Kreuzinger, Hummer Winkler und Zillig [recte Lillich] war ganz annehmbar ließ aber doch erkennen, daß nicht alle von den Herrn an ein strammes Ensemblespiel gewöhnt seien.¹¹⁸

Interessant ist der Hinweis auf die lärmenden Studenten. Dieser zeigt einerseits, dass Bruckner in der Studentenschaft viele Anhänger hatte und andererseits aber, dass man in diesen Kreisen sich auch einen Spaß über den „Sonderling“ Bruckner machte. Über das Konzert am Donnerstag 8. Jänner 1885, dem dritten Quartett-Abend des Hellmesberger-Quartett im großen

¹¹⁴ Vocolka 2000, S. 216.

¹¹⁵ Diergarten 2023, S. 156.

¹¹⁶ Ebd., S. 157.

¹¹⁷ Harrandt 2009, Briefe 1, S. 318.

¹¹⁸ *Deutsche Kunst- und Musikzeitung* vom 12. April 1884, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dmz&datum=1884&page=188&size=45>, abgerufen am 31.1.2024.

Saal des Musikvereins, das als großen Erfolg gefeiert wurde, schreibt Bruckner selbst in einem Brief vom 14. Jänner 1885 an einen unbekannten Adressaten:

Am 8.d.führte H.Hellmesberger sen. Mein Quintett zum ersten Male auf mit einem Erfolge, den ich nicht beschreiben kann. Nach jedem Satze öfters gerufen, am Schlusse 6 bis 10 mal, u der Applaus allgemein, selbst die *Conservativen* applaudirten heftig. Hellmesberger nennt das Quintett „Offenbarung“ u will es schon im November auf Verlangen Wiederholen.¹¹⁹

Auch in Bruckners Brief vom 9. Februar 1885 an Wilhelmus Ludovicus van Meurs wird der Erfolg der Aufführung deutlich:

In Wien hat Hellmesberger neulich (8. Jänner) mein Quintett aufgeführt. Einen größeren Erfolg hat der Künstler im Quartettspiel nie erlebt. Ich selbst wurde nach jedem Satze wiederholt gerufen, und zwar vom g a n z e n Publikum; am Schlusse wohl 10mal.¹²⁰

Wie schon erwähnt, fielen die Rezensionen in der Wiener Presse unterschiedlich aus. Gustav Dömpke verfasste in der Wiener Allgemeinen Zeitung vom 17. Jänner 1885 eine sehr lange und ausführliche Beschreibung des Werkes. Hier seien einige Ausschnitte zitiert:

Was gegen die Stichhaltigkeit des äußeren Erfolges am meisten sprach, war die ziemlich gleichmäßige Stärke des Beifalls nach allen 4 Sätzen, obgleich Jeder, der das Werk nur einigermaßen näher betrachtet, finden wird, daß das Adagio bei weitem und in jeder Beziehung alle übrigen Sätze übertrifft. Der erste Satz hebt zugleich mit einem Thema an, welches Jemand, der sonst über Bruckner's Compositionen noch nichts gehört hätte, leicht verleiten könnte, das Heft schon nach dem zehnten Tacte als völlig aussichtslos bei Seite zu legen. [...] Hellmesberger that wohl, auf diesen krankhaften Eröffnungssatz schon hier das Adagio, nicht, wie im Original erst das Scherzo folgen zu lassen. [...] Allein dieses Adagio, Ges-Dur ist weit mehr als eine kleine Arznei, ein vorübergehendes Linderungsmittel für Fieberkranke, es ist die Genesung selbst. [...] Wahrlich, in diesem Adagio steckt etwas von dem göttlichen Funken. Über die Schlußsätze, die wieder jäh abfallen, aber doch nicht ganz so tief sinken, wie manche Partien des eröffnenden [sic] Moderato, ist schwer kurz das Rechte zu sagen. Widerwärtig im Ganzen, enthalten sie doch nicht bloß viele positiv beachtenswerthe Bestandteile, wie das Trio des Scherzo und das liebeliche zweite Thema des Finale, sie sind selbst in ihrer scurrilen Frechheiten von einer besonderen Merkwürdigkeit.¹²¹

In weitere Folge aber überschlugen sich die zustimmenden Kommentare:

Diese herrliche Komposition des Meisters, welcher der Orchestermusik in sieben phänomenalen Symphonien neue Bahnen wies, die einmal eingeschlagen werden müssen, soll auf diesem Gebiet überhaupt von Fortschritt die Rede sein, hatte einen Erfolg, wie er nur wenige Novitäten beschieden ist. Nach jedem Satz wurde Bruckner wiederholt stürmlich [sic] gerufen und am Schlusse eilten Viele herbei,

¹¹⁹ Harrandt 2009, Briefe 1, S. 253.

¹²⁰ Ebd., S. 258.

¹²¹ *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 17.1.1885, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=18850117&seite=1&zoom=33&query=%22wiener%22%2B%22allgemeine%22%2B%22zeitung%22%2B%221885%22%2B%2217.%22%2B%22J%C3%A4nner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 31.1.2024.

um dem Componisten persönlich ihre Bewunderung auszudrücken. Hellmesberger kann stolz auf diesen Abend sein.¹²²

Selbst der gestrenge Eduard Hanslick schrieb in der Neuen Freien Presse vom 26. Februar 1885:

Gleichzeitig mit dem bei Hellmesberger enthusiastisch applaudierten, bei Gutmann verlegten F-Dur Quintett von Bruckner ist ein neues Buch von Ludwig Nohl:¹²³ „Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik“ erschienen, das sehr merkwürdig ist. [...] Wir können Herrn Nohl helfen: er sehe sich Bruckners Quintett an. Da findet er den reinen Wagner-Styl auf fünf Streich-Instrumente abgezogen, die unendliche Melodie, die Emanzipation von allen natürlichen Modulations-Gesetzen, das Pathos Wotan's, den irrlichterirenden Humor Mimes und die in unersättlichen Steigerungen sich verzehrende Ekstase Isoldens.¹²⁴

Eduard Hanslick kritisierte in diesem Artikel ein Buch Ludwig Nohls, den er als glühenden Richard Wagner-Anhänger bezeichnete und den er für ungeeignet hielt, über Kammermusik zu schreiben. Ob die Beschreibung und der Vergleich des Brucknerschen Streichquintetts mit Figuren aus Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* und aus *Tristan und Isolde* ein ebensolcher sarkastischer Seitenhieb auf den Wagner-Verehrer Bruckner war, bleibt dahin gestellt. Über eine Aufführung des Streichquintetts am 7. Jänner 1886 in Wien schrieb Hugo Wolf im Wiener Salonblatt:

Anton Bruckner's Quintett ist eine jener seltenen künstlerischen Offenbarungen, die begnadet sind, ein hohen Geheimniß in sinnig einfacher Weise auszusprechen [...] Bruckner's Musik quillt voll und reich aus dem klaren Born eines kindlich heitern Genüthes. Von seinen Werken kann man wohl sagen: „es klang so alt und war doch so neu“. ¹²⁵ [...] Nie wirkt Bruckner banal oder gewöhnlich, ein Vorzug, den man Franz Schubert immer nachrühmen kann. Seine Harmonien sind kühn und neu, und verleihen der Melodie einen äußerst charakteristischen Schmuck, eine ganz bestimmte Physiognomie, die sich dem Gemüthe des Zuhörers, wie mit diamantenen Zügen, scharf einprägt. Seine thematische Erfindung ist das Ergebniß einer ungemein fruchtbaren Phantasie und glühender Empfindung, daher die bildhafte Anschaulichkeit seiner musikalischen Sprache [...].¹²⁶

Auch in Deutschland fanden Aufführungen des *Streichquintetts* ihren Niederschlag. So erschien in Münchner Allgemeinen Zeitung vom 2. April 1885 folgende Besprechung:

Die dritte und letzte Quartett-Soirée der H.H. Walter, Ziegler, Thoms und Wihan brachte uns am Dienstag als hochwillkommene Novität Anton Bruckners F-Dur-Quintett (Manuskript). Diese Quintett gehört

¹²² *Deutsche Kuns- und Musikzeitung* vom 17. Jänner 1885, E.v.H. (Emil Ritter von Hartmann), <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dmz&datum=1885&page=37&size=45>, abgerufen am 31.1.2024.

¹²³ Nohl, Ludwig, *Die geschichtliche Entwicklung der Kammermusik und ihre Bedeutung für den Musiker*, Braunschweig: Vieweg, 1885.

¹²⁴ *Neue Freie Presse* vom 26.2.1885, Eduard Hanslick, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18850226&seite=3&zoom=33&query=%22Neue%22%2B%22Freie%22%2B%22Presse%22%2B%2226.%22%2B%22Februar%22%2B%221885%22&ref=anno-search>, abgerufen am 31.1.2024.

¹²⁵ Zitat aus dem Fliedemonolog der *Meistersinger von Nürnberg* von Richard Wagner.

¹²⁶ *Wiener Salon Zeitung* vom 10. Jänner 1886, Hugo Wolf, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wsb&datum=18860110&seite=8&zoom=38&query=%22Wiener%22%2B%22Salonblatt%22%2B%2210.%22%2B%22J%C3%A4nner%22%2B%221886%22&ref=anno-search>, abgerufen am 31.1.2024.

neben der Jüngst im Odeon aufgeführten 7. Symphonie¹²⁷ zu jenen Werken, welche den Namen Bruckner in letzter Zeit ein besonderes Lustre [sic] verliehen haben. Bruckner ist ein alter Mann, der auf seinen Ruhm zu warten nicht mehr viel Zeit hat; und doch, welch jugendlicher Feuergeist spricht aus jedem dieser vier Sätze, aber auch welch bizarre Ungebundenheit. Die beiden Sätze, der erste und vierte, werden in dieser Beziehung, namentlich bei allen Orthodoxen, stets den meisten Anstoß erregen. So anmuthend das Triolenthema des ersten Satzes (Moderato) ist, die übersprudelnde Genialität des Componisten will schon hier alle Fesseln sprengen: noch schwerer machen es uns die zwei letzten Sätze des Staccato im Finale, dem muthwilligen alten Herren¹²⁸ auf seinen Spuren zu folgen. Das Schönste liegt in der Mitte, ein originelles koboldartiges Scherzo und vor allem das köstliche Ges-Dur-Adagio, das in seiner breitausströmenden Melodie direkt an den späteren Beethoven anknüpft. [...] Man nahm förmlich für und gegen Bruckner Partei, und gleich der widerspruchsvolle erste Satz rief die mißtrauische Opposition wach, die sich erst im Adagio wieder etwas beruhigte. Es ist übrigens ein erfreuliches Zeichen, daß München neben der Vaterstadt Bruckners an der Spitze steht, wo es gilt, dem Verdienst eine, wenn auch späte Anerkennung zu schaffen.¹²⁹

Im Allgemeinen Anzeiger für Rheinland-Westphalen am 11. April 1885 finden wir folgende Eintragung:

Als neue Nummer erschien im Programm ein Streichquintett in F-Dur von Anton Bruckner, seit 1860 Hoforganist in Wien, welches, wenn auch meisterhaft gespielt, doch wegen gar zu gewaltigen Anlehnungen an Wagner zurückstehen musste.¹³⁰

Diese Bemerkung über die Nähe von Bruckners Musik im *Streichquintett* zu der von Richard Wagner ist insofern interessant, als dass es in der gängigen Literatur kaum diesbezügliche Verweise über das Werk gibt. Es ist daher anzunehmen, dass sich auch in Deutschland wie in Wien die Parteien der Wagner-Anhänger (Neudeutschen) und der traditionellen Brahms-Anhänger kritisch gegenüber standen.

Auch in Köln fand am 8. April 1885 eine Aufführung des Quintetts statt:

Anton Bruckners Quintett. Wie aus Köln berichtet wird, erzielte daselbst Professor Anton Bruckners Quintett, von dem auch hier rühmlichst bekannten Quartett Heckmann an 8. d M. zur Aufführung gebracht, einen glänzenden Erfolg und ist für November eine Wiederholung dieses auch in München kürzlich mit großem Beifall aufgeführten ausgezeichneten Werkes unseres heimischen Componisten in Aussicht genommen.¹³¹

¹²⁷ Die 7. Sinfonie wurde am 10. März 1885 unter Hermann Levi in München in Anwesenheit Bruckners aufgeführt. Diese Aufführung bewirkte den endgültigen Durchbruch Bruckners in Deutschland.

¹²⁸ Anton Bruckner war zu dieser Zeit 61 Jahr alt und galt schon als alter Herr.

¹²⁹ *Allgemeine Zeitung München* vom 2.4.1884, https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb00085475_00025_u001/17?cq=Bruckner%20Streichquintett, abgerufen am 3.2.2024.

¹³⁰ *Allgemeinen Anzeiger für Rheinland-Westphalen*, 11.4.1885, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/LGGH2V6HBE5OTWVGPTAXSHK42FNVBGYD?gclid=EAIaIQobChMI_b2fyWOHAMVJqWDBx1eAAUEAAiAAAEgI4nvD_BwE&query=bruckner%2Bstreichquintett&pk_campaign=gas_zeitung_236&sort=sort.publication_date+asc&hit=4&issuepage=3, abgerufen am 3.2.2024.

¹³¹ *Nachrichten aus Linz und Oberösterreich, Tages-Post*, XXI. Jg./Nr. 84, 14.04.1885, S.3.

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tp&datum=18850414&seite=3&zoom=33&query=%22Linzer%22%2B%22Tages%22%2B%22Post%22&ref=anno-search>, abgerufen am 7.2.2024.

4 *Intermezzo in d-Moll* (für Streichquintett), WAB 113

4.1. Genese, Erstaufführung, Druck

Das *Intermezzo in d-Moll* WAB 113 ist ein isolierter Quintettsatz, dessen Geschichte sonderbar ist. Zur Erinnerung: Anton Bruckner vollendete sein *Streichquintett in F-Dur* am 12. Juli 1879. Unmittelbar danach, am 21. Dezember 1879, beendete er die Komposition des *Intermezzos*. Was bewog Bruckner so kurz nach Fertigstellung der Quintetts anstelle des Scherzo ein neues Stück zu komponieren? Einige Quellen berichten, dass Joseph Hellmesberger das Scherzo für unspielbar erklärte und von Anton Bruckner einen Ersatz verlangte.¹³² Selbst Leopold Nowak, der sich wie keine Anderer intensiv mit Bruckners Werk auseinandersetzte, schreibt dazu: „Es soll (das Scherzo) Hellmesberger zu kompliziert gewesen sein, daher schrieb Bruckner in etwas leichter Art ein „Intermezzo“ als Ersatz.“¹³³ Bei Göllerich/Auer finden wir folgenden Eintrag: „Obwohl Hellmesberger zuerst den Meister nicht genug zur Vollendung seines neuen Werkes drängen konnte, bekam er, als es für die Abende seines Quartetts angesetzt war, ‚regelmäßig Fingerschmerzen‘. Bachrich (der erste Bratschist), beteuerte seinem Herrn und Meister ‚wir werden ausgelacht‘ und das Werk ward abgesetzt.“¹³⁴ Ob sich dies auf das gesamte Quintett oder nur auf das Scherzo bezog, bleibt unbeantwortet. Fest steht jedenfalls, dass sich Hellmesberger bei der Aufführung am 8. Jänner 1885 für das ursprünglich komponierte Scherzo entschied.

Das Autograph ist gut erhalten und ist mit Dezember 1879 datiert (Abbildung 17). Die Partitur weist eine Vielzahl an Rasuren und Korrekturen auf. Zudem sind überwiegend Skizzierungen mit Bleistift von der Hand Bruckners erkennbar, sodass von einer Arbeitspartitur zu sprechen ist. Das Autograph gelangte in die Hände von Josef Schalk, der es nach seinem Tod seinem Bruder Franz vermachte. Dieser schenkte es im Jahr 1939 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.¹³⁵ Der Erstdruck erschien im Jahr 1913 bei Universal Edition in Wien. Ein Exemplar befindet sich ebenfalls in der Musiksammlung der Nationalbibliothek (Abbildung 18). Sowohl in der Bruckner Gesamtausgabe von Nowak aus dem Jahr 1963 und der neueren Edition von Gruber aus dem Jahr 2007 wurde das *Intermezzo* gemeinsam mit dem *Streichquintett* gedruckt. Das Werk wurde am 23. Jänner 1904 im kleinen

¹³² Bruckner-online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1433&id=d1e9143, abgerufen am 4.2.2024.

¹³³ Nowak 1973, S. 215.

¹³⁴ Göllerich/Auer 1936, Band 4/1, S. 539.

¹³⁵ Bruckner-Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1588, abgerufen am 5.2.2024.

Musikvereinssaal in Wien bei einem internen Abend des Wiener Akademischen Wagner-Vereins vom Fitzner-Quartett uraufgeführt.¹³⁶

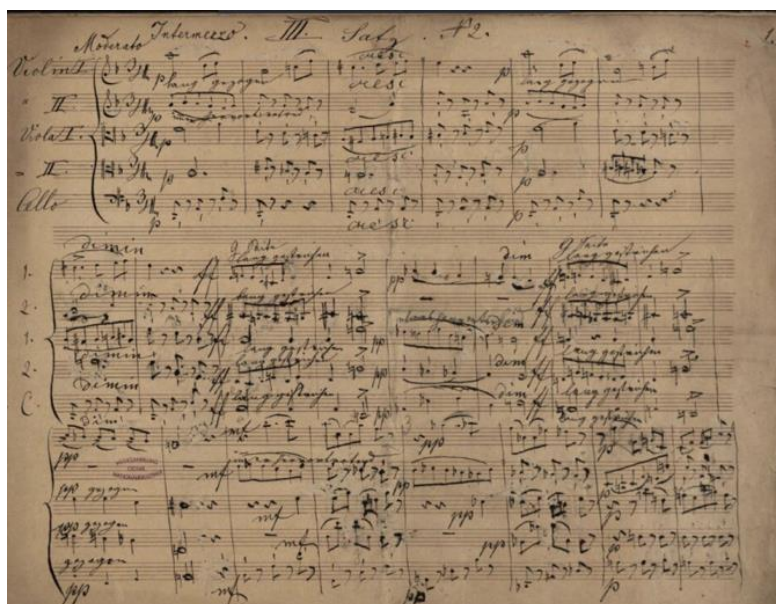


Abb. 17: Autograph des Intermezzo in d-Moll, Musiksammlung der Österreichische Nationalbibliothek, A-WnMus.Hs.680.

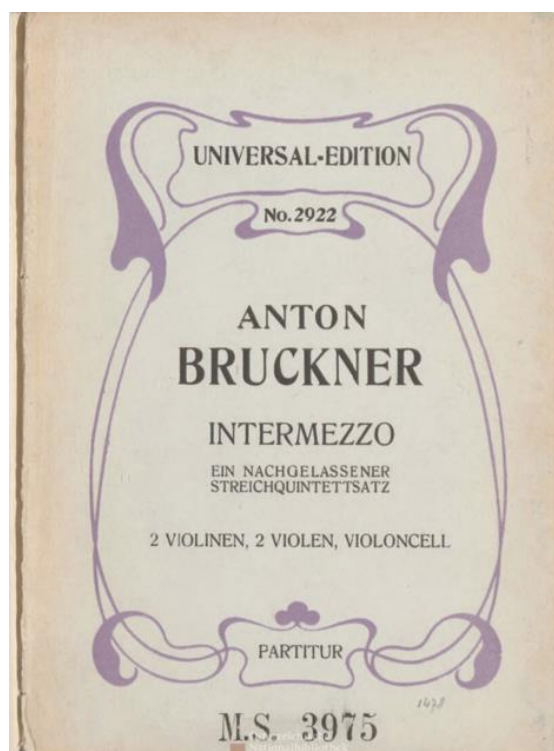


Abb. 18: Erstdruck des Intermezzo in d-Moll, Exemplar der Musiksammlung der Österreichische Nationalbibliothek, MS3975-8°.

¹³⁶ Bruckner-Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1588, abgerufen am 5.2.2024.

4.2. Musikalischer Aufbau

Das *Intermezzo in d-Moll* (für Streichquintett) WAB 113 ist ein kurzes nur 143 Takte dauerndes Werk und steht im $\frac{3}{4}$ Takt. Die erste Violine stellt das langgezogene zart-melancholische Thema vor (Abbildung 19). Das eigentliche Hauptmotiv allerdings ist die wiegende Ländlerfigur der ersten Viola die Bruckner mit dem Vermerk „immer hervortretend“ bezeichnete. Nach der ersten achttaktigen Periode, folgen wiederum acht Takte, in denen der Ländler-Charakter ausgeschaltet ist. Vielmehr trägt diese Periode einen choralartig-kirchlichen Charakter. Ab Takt 16 tritt eine neue Melodie in der ersten Geige hervor, wiederum begleitet von der Ländler-Rhythmik. Dabei ist das Hervortreten von Ges-Dur, als Haupttonart des Adagios, bemerkenswert. Ab Takt 43 beginnt die Durchführung, die kein neues Thema bringt, sondern nur Umbildungen der Motive des ersten Teils.¹³⁷ Im Takt 51 finden wir erneut mit der Kantilene in der zweiten Bratsche einen Bezug zum Adagio in Ges-Dur. Es gelingt Bruckner die Themen durchgängig in einem Schwebestand zwischen motivischer Prägnanz und Figurenhaftigkeit zu halten, aber auch zwischen ländlerhafter Impulsbewegung und ständig sich wiederholenden Rollbewegungen.¹³⁸ Ab Takt 95 wird der erste Teil wiederholt, der gegenüber der Exposition manche Veränderungen zeigt. Schließlich endet das Werk im dreifachen Forte in D-Dur. Gerold Gruber meint dazu, dass dieses Verharren in emotionalen wie strukturellen Zwischenstufen, dem Satz vermehrt die Funktion des Vermittelns zwischen dem ersten und dritten Satz gibt.¹³⁹

INTERMEZZO

Moderato Anton Bruckner

The image shows the beginning of the musical score for the Intermezzo in d-Moll by Anton Bruckner. The title 'INTERMEZZO' is centered at the top, followed by 'Moderato' on the left and 'Anton Bruckner' on the right. The score is for a string quintet, with staves for Violine I, Violine II, Viola I, Viola II, and Violoncello. The time signature is 3/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure shows the Violine I playing a long note (p lang gezogen) and the Viola I playing a rhythmic figure (p immer hervortretend). The score continues with various musical notations including dynamics (p, cresc.) and articulation marks.

Abb. 19: Beginn des Intermezzos, Neue Kritische Gesamtausgabe, Band XIII/2, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

¹³⁷ Göllerich/Auer 1936, Band 4/1, S. 563.

¹³⁸ Gruber 1997, S. 117.

¹³⁹ Ebd., S. 117.

4.3. Rezeption

Leider gibt es wenige Berichte über Aufführungen des Intermezzos, dennoch seien einige hier aufgelistet. Das *Neue Wiener Tagblatt* berichtete am 26. April 1904:

An demselben Abend brachte Rosé Bruckners F-Dur-Streichquintett mit dem herrlichen Adagio. Ueber die glanzvolle Aufführung des Quintetts wäre nichts Neues zu sagen, hätte man nicht einen bisher unbekannt gebliebenen Satz eingeschoben. Dieser, als „Intermezzo“ bezeichnet, sollte ursprünglich zwischen dem Scherzo und Adagio stehen. Bei Herausgabe des Werkes hatte [...] Bruckner den in Rede stehenden Satz entfernt, das Manuskript seinem Schüler Josef Schalk geschenkt, in dessen Nachlaß es dessen Bruder Hofopernkapellmeister Franz Schalk, auffand. [...] Indem wir alle diese Aeüßerlichkeiten vermelden, glauben wir über das Intermezzo das Wichtigste gesagt zu haben, denn dieses selbst ist ziemlich anspruchslos. [...] Die historische Treue erfordert die Feststellung, daß dem Publikum, gleich den übrigen Teilen der Brucknerschen Komposition, auch die Neueinführung außerordentlich gefallen hat.¹⁴⁰

Im *Neuen Wiener Journal* vom 17. September 1916 lesen wir:

Die Philharmonischen Konzerte unter Felix Weingartnes Leitung werden in der kommenden Spielzeit einen Beethoven Zyklus bringen. [...] Zur Erstaufführung in diesen Konzerten kommen: Anton Bruckners Intermezzo für Streichorchester (nachgelassenes Werk).¹⁴¹

Die *Neue Klosterneuburger Zeitung* bringt am 10. Oktober 1936 folgenden Eintrag:

Das Gedächtnis des 40. Todestages Bruckners, dem das Stift in seiner Basilika ein mit dem Bildnis des Meisters geschmücktes Ehrenmal gewidmet hat [...] wird am Klosterneuburger Tag ebenso wohl im Gotteshaus wie im Konzertsaal gefeiert werden. [...] Zwei fast vergessene Instrumentalstücke von Franz Liszt (Angelus) und Bruckners (Intermezzo) folgt zum Schluss eine der fröhlichsten Symphonien.¹⁴²

Weder im Archiv des Wiener Musikvereins noch im Archiv des Wiener Konzerthauses finden sich Einträge über Aufführungen des Werks. Auch in den Deutschen Online-Zeitungsportalen konnten keine Informationen über das *Intermezzo* gefunden werden. Das schließt natürlich nicht aus, dass das Werk nicht doch irgendwo gespielt wurde, aber dies scheint jedenfalls sehr selten der Fall gewesen zu sein. Das ist leider schade, denn das kurze Bruckner-Stück ist durchaus gelungen und beweist wiederum die Vielseitigkeit des Komponisten.

¹⁴⁰ *Neues Wiener Tagblatt XXXVIII. Jg./Nr.57*, 26.4.1904, S. 11, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19040226&seite=11&zoom=43&query=%22fitzner%22%2B%22bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 5.2.2024.

¹⁴¹ *Neues Wiener Journal* vom 17.9.1916, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19160917&query=%22Bruckner+Intermezzo%22&ref=anno-search&seite=18>, abgerufen am 8.2.2024.

¹⁴² *Neue Klosterneuburger Zeitung* vom 10.10.1936, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19040226&seite=11&zoom=43&query=%22fitzner%22%2B%22bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 8.2.2024.

5 Die Bedeutung des *Streichquintetts* in Anton Bruckners Instrumentalwerk

5.1. Das *Streichquintett* als Beginn seines Erfolges

After the enormous effort of the Fifth Symphony and the simultaneous revision of nearly all of his other major works, all accomplished by 1878, Bruckner regrouped his resources by undertaking new works on a deliberately smaller scale, in which he stylistic resources could continue to develop in more intimate and controllable dimensions. The first product of that effort was a viola quintet, completed on July 12, 1879.¹⁴³

Die Feststellung, dass das Streichquintett der Beginn des Erfolges Bruckners in Wien war, muss insofern relativiert werden, da der Komponist auch davor bereits ein angesehener und berühmter Organist war. Auch seine Messen, vor allem jene in d-Moll, e-Moll und f-Moll, die alle noch während seiner Zeit in Linz entstanden, erfreuten sich bereits großer Beliebtheit. An der Überarbeitung der d-Moll und e-Moll Messe arbeitete Bruckner im Jahr 1882, drei Jahre nach Vollendung des Streichquintetts. Bruckner kam nach Wien mit dem großen Wunsch, Sinfoniker zu werden. Leider ließ der Erfolg für seine Instrumentalwerke auf sich warten und erst nach der Aufführung des Streichquintetts kam es zum Durchbruch für ihn in Wien. Seine bis zu diesem Datum komponierten Sinfonien, inklusive der *vierten Sinfonie*, kam nicht besonders gut beim Publikum an. Selbst die Erstaufführung der *vierten Sinfonie* (2. Fassung) am 20. Februar 1881 unter Hans Richter und den Wiener Philharmonikern im Musikvereinsaal brachte mäßige Rezensionen:

Einen weiteren Anlass hatte wol [sic] ein neues Werk des hier wohl bekannten Componisten Anton Bruckner eine Symphonie in Es-Dur gegeben, welche man freundlich bei dieser Gelegenheit einen Boden für die Öffentlichkeit bereiten wollte. [...] Auch diesmal richtete sich seine Symphonie am Schlusse des Programms auf wie ein Prediger in der Wüste [...]. Es muß unwillkürlich mit Wehmuth erfüllen, zu sehen, mit welchem ernsten Streben der Künstler stets an seine Werke geht, wie in Wahrheit die Natur mit einer bedeutenden schöpferischen Kraft ihn ausgestattet hat und wie wenig ihm das Glück dennoch lächelt. Seinen Compositionen fehlt es nicht an einer Fülle von Gedanken, aber Herr Bruckner sollte aus seinen bisherigen Erfahrungen endlich die Lehre ziehen, daß die vollhaltigste Predigt in taube Ohren fällt, wenn sie über alles Maß, über alle Gebühr sich ausdehnt und schließlich eine bittere Sehnsucht nach dem Ende erweckt.¹⁴⁴

Dennoch wurde die Aufführung von einem Teil des Publikums freundlich aufgenommen und Eduard Kremser schrieb am 3. März 1881: „Bruckner ist der Schubert unserer Zeit. Es ist ein solcher Strom von Empfindungen in seinem Werke, und eine Idee drängt so die andere, daß

¹⁴³ Carragan 2018, S. 105.

¹⁴⁴ *Feuilleton. Concerte, Die Presse*, XXXIV. Jg./Nr. 55, 25.02.1881, S. 1 f, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18810225&query=%22anton%22+%22bruckner%22&ref=anno-search&seite=1>, abgerufen am 12.2.2024.

man den Reichthum seines Geistes wahrhaft bewundern muß“¹⁴⁵ Die *vierte Sinfonie* Bruckners, auch die „Romantische“ genannte, zählt heute neben der *siebenten Sinfonie* zu den beliebtesten Werken des Komponisten und ist aus dem Konzertprogramm nicht wegzudenken. Selbst Bruckners *siebente Sinfonie* fand in Wien zunächst wenig Anklang. Das Werk wurde am 30. Dezember 1884 im Neuen Stadttheater unter Arthur Nikisch und dem Gewandhausorchester uraufgeführt und Göllicherich/Auer berichteten darüber: „Die Uraufführung der Siebenten fand bezeichnenderweise nicht in Wien, sondern in Leipzig statt. Nach anfänglichem Zögern nahm das Publikum das Werk mit Enthusiasmus auf und feierte den eigens angereisten Bruckner frenetisch.“¹⁴⁶ Als die Siebente am 21. März 1886 durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Hans Richter dann doch im Wiener Musikverein erklang, war das Urteil der Wiener Presse tatsächlich zwiespältig. Einerseits wurde die Aufführung als großer Erfolg bezeichnet, andererseits wurde über das Verhalten des Publikums hämisch berichtet:

Bruckner's E-Dur Symphonie hatte bei ihrer ersten Wiener Aufführung im siebten Philharmonischen Konzert, Sonntag 21. März, Mittags, einen ganz außerordentlichen Erfolg. Die große Majorität des Publikums nahm das bedeutende Werk mit begeistertem Beifall auf und rief den Componisten nach jedem Satz der Symphonie wiederholt stürmisch hervor. Schon nach dem ersten 5-6 Mal. Allerdings muss der Wahrheit gemäß constatirt werden, daß ein Theil jener Parkettbesucher, welche nur um der lieben Mode willen in den Philharmonischen Concerten erscheinen, nach dem erhabenen, aber sehr langem Adagio, um seinen hungrigen Magen besorgt, den Saal verließ. Ein Vorgang, der sich auch nach dem Scherzo wiederholte.¹⁴⁷

Das aber konnte Bruckners endgültigen Durchbruch in Wien nicht mehr verhindern.¹⁴⁸

An dieser Stelle sei nun ein kurzer Rückblick auf Bruckners Biographie unternommen: Es ist Johann Herbeck zu verdanken, dass Anton Bruckner 1868 – er war damals bereits 44 Jahre alt – nach Wien kam. Johann Herbeck, geboren 1831, hatte eine schnelle Karriere im Wiener Musikleben gemacht. Bereits 1856 wurde er zum Chormeister des Wiener Männergesangsvereins gewählt. Gleichzeitig wirkte er als Hofkapellmeister in der Hofburg-Kapelle. Von 1869 bis 1875 war er Direktor und erster Kapellmeister der Wiener Hofoper. Viel zu früh, im Alter von 46 Jahren, verstarb Herbeck. Einer seiner größten Verdienste ist die

¹⁴⁵ *Beilage zu Nr. 61 des Vaterlands vom 3.3.1881*, S. 10f. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vtl&datum=18810303&seite=10&zoom=33&query=%22Das%22%2B%22Vaterland%22%2B%221881%22&ref=anno-search>, abgerufen am 12.2.2024.

¹⁴⁶ Göllicherich/Auer 1936, Band 4/2, S. 213.

¹⁴⁷ *Vermischte Mittheilungen und Notizen, Musikalisches Wochenblatt*, XVII. Jg./Nr. 14, 01.04.1886, S. 9–10, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18860401&seite=9&zoom=33&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 12.2.2024.

¹⁴⁸ Steinbeck Wolfram, Bruckner-Online, http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e9927, abgerufen am 12.2.2024.

Entdeckung von Franz Schuberts *Sinfonie in h-Moll „Die Unvollendete“*, D 759, die Herbeck am 17. Dezember 1865 in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde im großen Redoutensaal der Wiener Hofburg mit sensationellem Erfolg zur Uraufführung brachte.¹⁴⁹ Herbeck hatte wiederholt versucht, Bruckner als Hoforganist nach Wien zu holen, doch Bruckner zögerte. Nowak schreibt dazu: „Verzweiflung hatte ihn erfaßt, denn einerseits wußte er instinktiv, was Wien für ihn bedeuten könnte, andererseits hatte er Angst davor.“¹⁵⁰ Herbeck blieb jedoch hartnäckig und Bruckner sagte zu. Am 4. September 1868 erhielt er die Berufung zum „expectierenden k.u.k. Hoforganisten“.¹⁵¹ Dies bedeutete, dass er kein Gehalt erhielt und dies sollte zehn Jahre dauern, bis er für diese Arbeit entlohnt wurde. Ein zweites Ereignis lenkte Bruckners Aufmerksamkeit auf Wien. Am 10. September 1867 war Sechter, sein ehemaliger Lehrer, gestorben. Dieser war Professor für Komposition am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Bruckner bewarb sich um diese Stelle und erhielt am 6. Juli 1868 das Anstellungsdekret als Professor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgelspiel am Konservatorium. Bereits zuvor, am 2. November 1867, reichte Bruckner ein Ansuchen an die philosophische Fakultät der Wiener Universität: Er wolle Lehrer der musikalischen Komposition werden. Sein Ansuchen wurde allerdings abgewiesen.¹⁵² Interessanterweise gab es wenige Aufführungen von Bruckners Werken unter dem Dirigat von Herbeck. Verbrieft ist eine Aufführung der *Messe in d-Moll* WAB 26 am 10. Februar 1867 unter der Leitung des Dirigenten in der Wiener Hofburgkapelle mit Bruckner an der Orgel. Dies geschah jedoch als Bruckner noch in Linz lebte. Weiters setzte sich Herbeck für die Aufführung von Bruckners 3. *Sinfonie* WAB 103 ein, die allerdings erst nach Herbecks Tod von Bruckner selbst am 16. Dezember 1877 dirigiert wurde.¹⁵³ Über die Uraufführung der *Messe in f-Moll* WAB 28, die am 16. Juni 1872 in der Augustinerkirche in Wien stattfand, berichteten Göllicher/Auer über einen Ausspruch Bruckners: „Aber auch jetzt hat Herbeck no allweil net recht dran woll’n und endli‘ hab’i‘ die Mess‘ am 27. Juni 1872 in der Kirch’n bei den Augustiner selber dirigiert.“¹⁵⁴ Obwohl Herbeck Bruckner unterstützte, war er nicht immer von dessen Werken überzeugt und einer der Gründe, warum er keine Bruckner Sinfonien dirigierte, ist auch dem Umstand geschuldet, dass er bereits 1877 verstarb und erst danach die meisten Sinfonien ur- bzw. erstaufgeführt wurden. Obwohl Bruckner durch die bezahlte Anstellung am Konservatorium, durch seinen privaten Klavierunterricht und einem jährliches Künstlerstipendium in Höhe von

¹⁴⁹ Göllicher/Auer 1936, Band 4/1, S. 24.

¹⁵⁰ Nowak 1973, S. 130.

¹⁵¹ Hinrichsen 2010, S. XVII.

¹⁵² Hansen 1987, S. 112.

¹⁵³ Hinrichsen 2010, S. XVII–XIX.

¹⁵⁴ Göllicher/Auer 1936, Band 4/1, S 200.

500 Gulden, das ihm vom Kultusministerium zu Teil wurde¹⁵⁵, ein halbwegs gesichertes Einkommen in Wien hatte, war er immer in Geldnot, aber vor allem hatte er die nächsten Jahre um Anerkennung durch die Fachwelt und das Publikum zu kämpfen. Diese Phase dauerte bis ins Jahr 1885, in dem das *Streichquintett* vom Hellmesberger Quartett aufgeführt wurde. Zunächst hatte Bruckner mit persönlichen Schicksalsschlägen zu kämpfen. Im Jahr 1870 starb seine Lieblingsschwester Nanni, die ihm schon in Linz die Wirtschaft geführt hatte und mit ihm nach Wien zog. Im Jahr 1874 musste er den Tod seiner Schwester Josefa betrauern. Seine beiden anderen Geschwister waren fern von Wien. Sein Bruder Ignaz war im Stift St. Florian beschäftigt und seine Schwester Rosalia lebte mit ihrem Mann in Vöcklabruck. So war Bruckner, obwohl er sich der Familie sehr verbunden fühlte, allein in Wien. Im Jahr 1871 wurde er in eine Disziplinaruntersuchung verwickelt, die den sensiblen Künstler tief traf. Ein Jahr davor hatte er eine Lehrstelle für Klavier an der Lehrerinnenanstalt in der Annagasse angenommen. Als er einmal eine der Schülerinnen mit „lieber Schatz“ anredete, löste dies eine anonyme Anzeige aus. Diese Angelegenheit fand sogar in der Presse Niederschlag und Bruckner wurde suspendiert. Der Unterrichtsminister Carl Anton Franz von Stremayr, dem Bruckner seine *fünfte Sinfonie* widmete, nahm Bruckner in Schutz und verfügte seine Wiedereinstellung. Nowak schreibt dazu: „Wie Bruckner unter diesen Verdächtigungen gelitten hat, das muß man seinen Briefen dieses Jahres entnehmen. Er war niedergeschlagen und trostlos.“¹⁵⁶ Dennoch und vielleicht gerade deshalb stürzte sich Bruckner in die Komposition seiner Sinfonien und im Zeitraum von fünf Jahren schuf er vier Sinfonien. Da Bruckner bei manchen Werken verschiedene Fassungen komponierte, sind hier nur die zeitliche Vollendung der ersten Fassung angeführt:

- *Zweite Sinfonie c-Moll* WAB 102: Fertigstellung 1872
- *Dritte Sinfonie d-Moll* WAB 103: Fertigstellung 1873
- *Vierte Sinfonie Es-Dur* WAB 104: Fertigstellung 1874
- *Fünfte Sinfonie B-Dur* WAB 105: Fertigstellung 1876¹⁵⁷

Nach Vollendung der *fünften Sinfonie* bemerken wir eine Pause von drei Jahren, denn erst Ende 1879 begann Bruckner die Komposition seiner *sechsten Sinfonie*. Gerade in diese Zeit fällt die Komposition seines *Streichquintetts*, das mit 12. Juli 1879 vollendet wurde. Für die Sinfonien zwei, drei und vier komponierte Bruckner verschiedene Fassungen. Ausgangspunkt dieser vielen Änderungen war die Erstaufführung seiner *zweiten Sinfonie* in der ersten Fassung am 26.

¹⁵⁵ Göllicherich/Auer 1936, Band 4/1, S. 79.

¹⁵⁶ Nowak 1973, S. 137.

¹⁵⁷ Hinrichsen 2010, S. 374.

Oktober 1873 in Wien zur Schlussfeier der Weltausstellung, die zwar Beifall aber auch Widerspruch wegen der besonders groß angelegten und daher als zu lang empfundenen Ecksätze hervor riefen. Mit dieser Sinfonie begann die Einmischung anderer Zeitgenossen in Bruckners Werk. Herbeck riet zu Kürzungen, obwohl er vom Werk begeistert war. Nowak schreibt dazu: „Alle diese Ratschläge, auch die späteren, waren gut gemeint und kamen aus lautersten Absichten, aber sie haben Bruckner viel Zeit gekostet und den Werken nicht immer genutzt.“¹⁵⁸ Das zeigt wie unsicher Bruckner in dieser Zeit über seine Kompositionen war und wie sehr er sich von anderen beeinflussen ließ. So entstanden für die *zweite Sinfonie* zwei Fassungen, für die *dritte Sinfonie* sogar drei Fassungen und für die *vierte Sinfonie* ebenfalls drei. Erst von der *fünften Sinfonie* gibt es nur eine Fassung, obwohl Bruckner dennoch einige Umarbeitungen durchführte. Die Sinfonien sechs und sieben sind aus einem Guss komponiert, es gibt jeweils nur eine einzige Fassung und keine Umarbeitungen.¹⁵⁹ Der Erfolg der Aufführung des *Streichquintetts* am 8. Jänner 1885 durch das Hellmesberger-Quartett im Musikvereinssaal in Wien war der Startschuss für eine breite Anerkennung Bruckners auch für seine sinfonischen Werke. Doch wie lässt sich dies begründen? Betrachtet man einige Erstaufführungen von Bruckners Sinfonien in Wien, wird man feststellen, dass die Konzerte, die nach dem Jänner 1885 stattfanden, als Erfolge in der Presse rezensiert wurden:

- 22. Jänner 1888: *Vierte Sinfonie*, großer Musikvereinssaal Wien, k.u.k. Hofopernorchester unter dem Dirigenten Hans Richter.¹⁶⁰
- 21. Dezember 1890: *Dritte Sinfonie*, großer Musikvereinssaal Wien, Wiener Philharmoniker unter Hans Richter, Uraufführung der 3. Fassung beim 4. Abonnementkonzert.¹⁶¹
- 13. Dezember 1891: *Erste Sinfonie*, großer Musikvereinssaal Wien, k.u.k. Hofopernorchester unter Hans Richter.¹⁶²

¹⁵⁸ Nowak 1973, S. 167.

¹⁵⁹ Hinrichsen 2010, S. 374.

¹⁶⁰ *Musikalisches Wochenblatt* vom 1. März 1888, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18880301&seite=4&zoom=38&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 21.2.2024.

¹⁶¹ *Musikalisches Wochenblatt* vom 22. Jänner 1891, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18910122&seite=4&zoom=33&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 21.2.2024.

¹⁶² *Das Vaterland* vom 19. Dezember 1891, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vtl&datum=18911219&seite=6&zoom=33&query=%22Asperges%2Bme%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 21.2.2024.

- 25. November 1894: *Zweite Sinfonie*, großer Musikvereinssaal Wien, k.u.k. Hofopernorchester unter Hans Richter.¹⁶³
- 20. November 1904: *Fünfte Sinfonie*, großer Musikvereinssaal Wien, Wiener Philharmoniker unter Felix Mottl.¹⁶⁴

Nur die Aufführung der *siebenten Sinfonie* am 21. März.1883 im großen Musikvereinsaal in Wien mit den Wiener Philharmonikern unter Hans Richter, fand vor den oben genannten Aufführung statt.¹⁶⁵ Es war dies die Wiener Erstaufführung beim 7. Abonnementkonzert. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass der Erfolg der Aufführung des Streichquintetts in Wien der Beginn für weitere Erfolge der Sinfonien Anton Bruckners in der Hauptstadt war.

5.2. Der dritte Satz des Streichquintetts – *Adagio in Ges-Dur*

Das Adagio ist einer der erfülltesten Sätze Bruckners, der im Charakter, aber auch durch motivische Anklänge, den langsamen Satz der *VII. Symphonie* vorzeichnet. Zwei Themen breiten sich, einander abnehmend, variativ-durchführungsartig aus, wobei der Kopfteil des zweiten Themas über eine variantentechnische Umkehrbezeichnung mit dem ersten verwoben ist.¹⁶⁶

Diese und ähnliche, zustimmende Kommentare über den dritten Satz des *Streichquintetts* findet man in vielen Publikationen und Rezensionen. Selbst Gustav Dömpke, der meist sehr kritisch dem Werk Bruckners gegenüberstand, sprach diesem Satz seine Bewunderung aus und bezeichnete das Adagio als „ein vorübergehendes Linderungsmittel für Fiederkranke“. Damit meinte er, dass ihm die zwei ersten Sätze derart missfielen und er darauf zur Erholung eine Arznei benötigte, die er in Form des Adagios erhielt. Auch bemerkte er, dass in diesem Satz „etwas von einem göttlichen Funken steckt“. ¹⁶⁷ Der dritte Satz des *Streichquintetts*, in *Ges-Dur*, wurde bereits in einem vorhergehenden Kapitel beschrieben, dennoch ist er wert, nochmal genauer analysiert zu werden. Rathert meint ebenso, dass der Satz der absolute Ruhe- und Höhepunkt des Werks ist und vergleicht das *Streichquintett* mit Beethovens *Streichquartett in*

¹⁶³ *Neues Wiener Journal* vom 26. November 1894, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=18941126&query=%22Bruckner,%22+%22erste+Symphonie%22&ref=anno-search&seite=3>, abgerufen am 21.2.2024.

¹⁶⁴ *Neue Freie Presse* vom 21. November 1904, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19041121&seite=9&zoom=33>, abgerufen am 21.2.2024.

¹⁶⁵ *Musikalisches Wochenblatt* vom 1. April 1886, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18860401&seite=9&zoom=33&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 21.2.2024.

¹⁶⁶ Hansen 1987, S. 232.

¹⁶⁷ *Wiener Allgemeine Zeitung* vom 17.1.1885, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=18850117&seite=1&zoom=33&query=%22wiener%22%2B%22allgemeine%22%2B%22zeitung%22%2B%221885%22%2B%2217.%22%2B%22JC3%A4nner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 31.1.2024.

F-Dur (!) op. 135, wobei auch in diesem Werk die Satzfolge „Langsam–Schnell–Langsam–Schnell“ zu bemerken ist.¹⁶⁸ In seiner zweiten Sinfonie entwickelte Bruckner erstmals seinen sogenannten „Adagio-Stil“. Dieser folgt, so wie auch im Streichquintett (außer in der sechsten Sinfonie) einem fünfteiligen Schema. Dieses lässt sich mit der Buchstabenfolge AB – AB – A darstellen. Bruckner verstand diese Form als „mittleres Rondo“, das Sonatenelemente enthält: A und B sind in dieser Form zwei kontrastierende Themengruppen, die zunächst exponiert, dann durchführungsartig erweitert und variiert rekapituliert werden und daran anschließend folgt ein dritter Auftritt von A.¹⁶⁹ Das Adagio des Quintetts beginnt sogleich mit dem ersten Themenkomplex (Abbildung 45). Dieser umfasst die Takte 1 bis 12, wobei mit Takt 5 mit dem des² ein erster kleiner Höhepunkt im Crescendo erreicht wird. Der nächste Takt bringt eine langsame Abwärtsbewegung, die in den Takten 7 und 8 mit zwei Quartfällen des²/as¹ und ces²/es¹ zu voller Ruhe im Pianissimo kommt. Im Takt 10 wird wieder ein kleiner Höhepunkt zum es² erreicht, der in den nächsten zwei Takten zur Ruhe kommt. Dieser erste Themenkomplex strahlt in seiner Schlichtheit, von großem Melos getragen, Ruhe aus und nimmt das Publikum gleich in seinem Bann. Durch den Einsatz, vor allem der beiden Bratschen, erhält der Vortrag der ersten Violine tiefe und ausdrucksvolle Unterstützung. Gruber schreibt über den Anfang, dass dieses Thema „durch die gestenhafte Melodik (mit Wärme auszuführen) und dem beredten Verstummen der übrigen Instrumente in Bereiche des Pathetischen, ja Kitschigen abgeleitet.“¹⁷⁰

III

Adagio

ausdrucksvoll *gezogen* *mit Wärme*

Abb. 45: T. 1 - 12: Erstes Thema des Adagio des Streichquintetts, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

¹⁶⁸ Rathert 2010, S. 320.

¹⁶⁹ Diergarten 2024, S. 118.

¹⁷⁰ Gruber 1997, S. 110.

In den Takten 13 bis 16 werden die ersten vier Takte des Beginns wiederholt, wobei diese in Takt 17 zum *ges*² mit einem Triller in der ersten Violine zum *Forte* gesteigert werden. Die folgende Periode, die die Takte 19 bis 34 umfasst, ist sehr ruhig und eine Zerlegung der ersten Takte findet statt. Es macht den Eindruck, als würde Bruckner über dieses erste Thema memorieren. Der zweite Themenkomplex beginnt mit Takt 37 und hat einen ganz anderen Charakter (Abbildung 46). Zunächst geben die erste, die zweite Violine und die zweite Viola den Rhythmus in acht Achtelnoten *portato* vor und in der ersten Viola erklingt das zweite Thema. Hörte man im ersten Thema eine Abwärtsbewegung, so erklingt nun, wie gespiegelt, eine Aufwärtsbewegung, wobei dieses Thema durch die Rhythmik der anderen Streicher schwungvoller und frischer wirkt. Gruber schreibt dazu: „[...] Eine Umkehrung des Ges-Dur-Themas nun in B-Dur/b-Moll mit veränderten Intervallen [...] bei gleichem Rhythmus des Kopfmotivs macht durch die ebenmäßige Begleitung (Tonrepetitionen mit gelegentlichem Ansatz von Gegenstimmen) den Eindruck eines ‚Arioso‘ [...]“.¹⁷¹ Daran anschließend wird das Thema vom Violoncello übernommen und weiterentwickelt. Den Takt 57 könnte man als Epilog einer Exposition betrachten, jedoch widerspricht die Wiederkehr der Anfangstakte (T. 67 ff) nicht dem für das 19. Jahrhundert üblichen Eröffnung der Durchführung.¹⁷²

Abb. 46: T. 35 – 42: Zweites Thema des Adagios des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

¹⁷¹ Gruber 1997, S. 110–111.

¹⁷² Ebd. S. 113.

In Takt 57 fällt auf, dass dieser die exakte Umkehrung des zweiten Themas ist (Abbildungen 47 und 48):



Abb.: 47: T. 37: Zweites Thema des Adagios des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.



Abb. 48: T. 57: Umkehrung des zweiten Themas des Adagios des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Ebenso fällt auf, dass der Takt 83 die exakte Umkehrung des ersten Themas ist (Abbildungen 49 und 50):



Abb.: 49: T. 1: Zweites Thema des Adagios des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.



Abb.: 50: T. 83: Zweites Thema des Adagios des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Die beiden Themen werden nun in weiterer Folge wiederholt und imitiert. Einmal werden sie im dreifachem Forte und daran anschließend im dreifachen Piano vorgetragen. Hier nimmt Bruckner Anleihe in seinen Sinfonien, die ebenso geprägt von der stark wechselnden Dynamik sind. Die beiden Themen begründen den Erfolg dieses Satzes. Obwohl sie im Ausdruck und in der Rhythmik verschieden sind, verbindet sie doch ein pathetisch vorgetragenes, kantables Melos. Das ständige Wiederholen, Abändern und Imitieren dieser zwei Gedanken bleibt auch im Gedächtnis der Zuhörer und es ist gut vorstellbar, dass das Publikum bei der Erstaufführung des *Adagios* von dessen Melodik und Gestaltung begeistert war und es bis heute noch ist.

5.3. Das Adagio des *Streichquintetts* im Vergleich zu den frühen langsamen Sätzen in Bruckners Sinfonien

In diesem Abschnitt soll gezeigt werden, inwieweit die langsamen Sätze der vor dem Quintett komponierten Sinfonien Einfluss auf den Schaffensprozess des Quintett-Adagios hatten. Zu diesem Vergleich werden die zweiten Sätze der *zweiten*, der *dritten* und der *vierten Sinfonie* herangezogen.

Mit dem *Andante* aus der *zweiten Sinfonie in c-Moll*, WAB 102 schlägt Bruckner einen fast durchgehend einen choralartigen Tonfall an. Das zweite Thema gleitet mit seiner Tritonus-Spannung geradezu ins Mystische gleitet.¹⁷³ Der Satz steht in As-Dur und das erste Thema (Abbildung 51) beginnt in den Streichern mit der Tonfolge c²-es²-es¹, gefolgt von vier Achtelnoten in einer Aufwärtsbewegung zum b¹ und endet schließlich im es². Diese rhythmische Figur wird sogleich im Takt 5 in den Celli und im Takt 6 in den Bratschen wiederholt.

Feierlich, etwas bewegt

Violine 1

Violine 2

Viola

Violoncell

Kontrabaß

(Feierlich, etwas bewegt)

cresc.

p

dim.

p

(cresc.)

mf

pizz.

p

Abb. 51: T. 1 – 9: Erstes Thema des zweiten Satzes der 2. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke Band 2, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1965.

In weiterer Folge wird diese Sequenz in den verschiedensten Instrumenten wiederholt und imitiert. Das zweite Thema (Abbildung 52) bleibt durch seine archaische Gestalt und den schwebenden Klang der Hörner stärker im Bewusstsein.

¹⁷³ Rzehulka 1998, S. 87.



Abb. 52: T. Zweites Thema des zweiten Satzes der 2. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke Band 2, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1965.

Bruckner zitiert im Verlauf des Satzes eine Kadenzformel aus dem *Benedictus* seiner *Messe in f-Moll*, die – wie Hinrichsen meint – in perfekter Übereinstimmung mit der Semantik der zitierten Stelle die spannungsvolle Erwartung auf das Kommende weckt und diesem Kommenden, der verkärten Wiederkehr des Adagio-Themas, den Habitus einer geradezu sakralen Weihe sichert (Abbildungen 53 und 54).¹⁷⁴ Mit diesem zweiten Satz habe Bruckner so Steinbeck – von nun an seinen Adagio-Ton gefunden, der in den folgenden Werken zu beobachten ist.¹⁷⁵



Abb. 53: T. 98 - 101, Kadenzformel: Messe in f-Moll, Anton Bruckner, Sämtlicher Werke Band 18, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1960.



Abb. 54: Kadenzformel T. 180 – 183, zweiten Satz der 2. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke Band 2, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1965.

Auch der zweite Satz von Bruckners *dritter Sinfonie in d-Moll*, WAB 103 reiht sich in dieses Adagio-Konzept ein. Von dieser Sinfonie gibt es drei Fassungen. Für diese Betrachtung wurde die Fassung von 1877 verwendet. Der Satz steht in Es-Dur und auch diesmal beginnen die Streicher mit einem langgezogenen, feierlichen vier Takte langen Choral (Abbildung 55).

¹⁷⁴ Hinrichsen 2016, S. 61.

¹⁷⁵ Steinbeck 2010, S. 143.

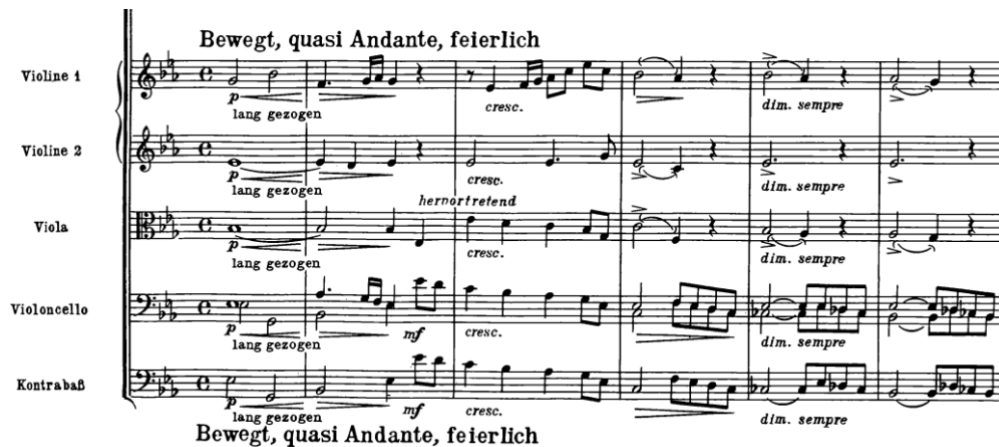


Abb. 55: T. 1 – 6: Beginn des zweiten Satzes der 3. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1981.

In Takt 4 finden wir die Abfolge von Halbton und diatonisch fallenden Achtelnoten in den tiefen Streichern. Mit Takt 9 beginnt eine neue Sequenz (Abbildung 56), die sich in Ganzton-Schritten vom Pianissimo in den folgenden Takten zum Fortissimo steigern. Für das zweite Thema (Abbildung 57) wählte Bruckner den $\frac{3}{4}$ Takt und die Tempobezeichnung *Andante quasi Allegretto*. Die Bratschen stellen diesen musikalischen Gedankens vor und er wird von den Holzbläsern weiterentwickelt bis er in Takt 72 mit einer Generalpause endet.



Abb. 56: T. 7–10 (T. 9 Neue Sequenz des zweiten Satzes der 3. Sinfonie,) Anton Bruckner, sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1981.



Abb. 57: T. 33 – 41: Zweites Thema des zweiten Satzes der 3. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1981.

Ab Takt 73 erklingt nun ein weiteres Thema (Abbildung 58), das Bruckner mit *Misterioso* – *langsamer* bezeichnet. Laut Egon Voss ist dieses Thema formal das Zentrum des gesamten Satzes und dieser *Misterioso*-Abschnitt sei einer jener Stellen in Bruckners Musik ist, von der ein besonderer Assoziationsreiz ausgeht.¹⁷⁶ Mit den beiden Charakterthemen wird ein Wechsel der Tonfälle inszeniert, der den Inhalt des Satzes ausmacht. Ist das Hauptthema in seiner Eröffnung als „feierlich“ mit einem Zug ins Elegische zu umschreiben, so fügt das zweite Thema das Moment des Schwärmerischen ein, während die dritte Themengestaltung in Sarabanden-Rhythmik ein Zögern assoziieren lässt.¹⁷⁷



Abb. 58: T. 73 – 79: Drittes Thema des zweiten Satzes der 3. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1981.

Mit Takt 155 erscheint das Hauptthema erneut, diesmal von den Holzbläsern vorgetragen und wird immer weiter gesteigert bis es zu einer strahlende Hymne im Fortissimo entwickelt wird. In den letzten Takten kommt es zu einer Beruhigung, der Satz findet zur Ausgangstonart Es-Dur zurück und klingt – in typischer Bruckner-Manier – in voller Ruhe aus.

Eine weitere Betrachtung der langsamen Sätze in den Sinfonien gilt dem *Andante* der vierten Sinfonie in Es-Dur WAB 104. Der Satz steht in Es-Dur und nach einer zweitaktigen Einleitung, im Rhythmus eines Trauermarsches, beginnen die Violoncelli mit einem langgezogenen Thema in c-Moll. Sein Beginn ist aus dem Hauptthema des Kopfsatzes abgeleitet: Quinte – Grundton – Quinte (Abbildung 59).¹⁷⁸

¹⁷⁶ Voss 1998, S. 105.

¹⁷⁷ Röder 2010, S. 158.

¹⁷⁸ Heinze 1998, S. 123.



Abb. 59: T. 1 – 5: (T. 3 Beginn des zweiten Satzes) der 4. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke Band IV/1, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1953.53.

Im Takt 13 übernehmen die Holzbläser das Thema und führen es weiter. Mit Takt 51 wird das zweite Thema (Abbildung 60), begleitet vom Pizzicato-Rhythmus der anderen Streichern, in den Bratschen vorgestellt. Auch dieses besitzt den latenten Charakter eines Trauermarsches, der aber wiederholt Aufhellungen erfährt und auch in leiser C-Dur endet.¹⁷⁹ In den nächsten

Abb. 60: T. 47- 55 (T. 51 Zweites Thema des zweiten Satzes) der 4. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke Band IV/1, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1953.

Takten wird das Thema von den Bratschen fortgeführt und weiterhin von den anderen Streichern begleitet. Dieser Abschnitt des Satzes wirkt fast monoton und sehr langgezogen bis es in Takt 101 zu einer Abwechslung kommt. Bruckner zaubert hier, wie aus dem Nichts als Gegensatz zum düsteren Ton der ersten Themen, eine fröhliche, romantische Melodie (Abbildung 61), die in den nächsten Takten, erneut von den Holzbläsern vorgetragen, mit dem Anfangsthema kombiniert wird. In den folgenden Takten wird eine fanfaren-artiger Höhepunkt

¹⁷⁹ Ebd., S. 123.



Abb. 61: T. 101 ff, des zweiten Satzes der 4. Sinfonie, Anton Bruckner, sämtliche Werke Band IV/1, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1953.

erreicht, der vom gesamten Orchester im Fortissimo vorgetragen wird. In den nächsten Takten werden die beiden Themen immer wieder gegenüber gestellt und imitiert. Es folgt eine Periode epischer Breite, die wie zu Beginn des Satzes etwas monoton wirkt und größtenteils nur vom Streichersatz vorgetragen wird. Mit Takt 193 beginnt die Reprise, die das erste Thema in langsamen Schritten von Pianissimo bis zur einer Hymne des gesamten Orchesters im dreifachen Forte führt. Wie so oft in Bruckners langsamen Sätzen klingt dieser Höhepunkt spontan ab und der Satz endet im dreifachen Piano ruhig aus.

Vergleicht man die langsamen Sätze der drei oben genannten Sinfonien mit dem Adagio aus dem *Streichquintett*, kann man durchaus Gemeinsamkeiten erkennen. Zunächst verwendet Bruckner meist zwei Themen, – im Gegensatz zu den Ecksätzen, bei denen auch meist ein drittes Thema hinzukommt – die zu Beginn präsentiert und in weitere Folge gereiht und imitiert werden. Ein weiterer Aspekt ist die Entwicklung und das Erreichen eines musikalischen Höhepunkts – meist im Fortissimo – dem eine völlige Beruhigung folgt, die die Sätze im Pianissimo ausklingen lassen. Der alles verbindende Umstand der langsamen Sätze ist jedoch Bruckners Auswahl der Themen. Diese sind, im Piano vorgetragene, melodische teils liebliche teils melancholische Tonfolgen, die Beweise von Bruckners großer Kreativität sind. Meist sind es Oktav-, Quint- oder Quart-Sprünge, die als Bestandteile der Melodien verwendet werden. Diese Grund-Intervalle sind unserem westlichen Musikverständnis allgemein bekannt und erkennbar, kommen sie doch in Kinderliedern, in der Volksmusik und in vielen anderen Musikformen immer wieder vor. Daher haben sie auch für ungeübte Musikkonsumenten einen hohen Wiedererkennungswert. Die langsamen Sätze in Bruckners Sinfonien und auch das Adagio in seinem *Streichquintett* sind musikalische Ruhepunkte zwischen den meist markanten Ecksätzen, die dem Publikum Möglichkeiten zur inneren Entspannung und Reflexion bieten.

5.4. Das *Streichquintett* als Impuls für Anton Bruckners neue Schaffensperiode

Das Streichquintett stellt gewissermaßen das Präludium zu einem neuen, bis in die achtziger Jahre andauernden „Schaffensschub“ dar, welcher die Sinfonien VI-VIII sowie das „Te Deum“ umfaßt.¹⁸⁰

Anton Bruckner beendete die Komposition seiner *fünften Sinfonie in B-Dur* WAB 105 am 16. Mai 1876. Weitere Änderungen, wobei man hier nicht von neuen Fassungen spricht, fanden von 1878 bis 1887 statt. Wie schon erwähnt, vergingen bis zum Ende der Komposition des *Streichquintetts*, die am 12. Juli 1879 abgeschlossen wurde, drei Jahre.¹⁸¹ Da Bruckner bis dahin fast jedes Jahr eine Sinfonie komponierte, ist dieser lange Zeitraum beachtenswert. Bruckner bezeichnete die *fünfte Sinfonie* als sein „kontrapunktisches Meisterstück“¹⁸² und, obwohl dieses große, fast 76 Minuten dauernde, Werk von den kompositorischen Arbeiten einmalig ist, blieb es doch von vielen unverstanden und liegt in den Aufführungszahlen im Vergleich zu den anderen Sinfonien, bis heute weit zurück.¹⁸³ Hansen meint, dass Bruckner im Jahr 1875 zur Zeit der Komposition seiner Fünften einen hartnäckigen Kampf um die Lehrstelle an der Universität führte und mit diesem Werk seine Meisterschaft beweisen wollte.¹⁸⁴ Manfred Wagner verstärkt diesen Ansatz und schreibt: „Es ist gut denkbar, daß Bruckner, getrieben von seiner Idee, Kontrapunkt zu lehren, in eine Art Imponiergehabe sich selber und der Welt beweisen wollte, was er zu leisten imstande war. Es gibt wohl keine Bruckner-Sinfonie, die sich dermaßen deutlich an historischen Vorbildern orientiert und fast schamlos die Präsentationsmodelle der einzelnen Themen im Beethovenschen Finale geradezu naiv übernimmt.“¹⁸⁵ Hansen ergänzt weiter: „Die Behauptung, daß Bruckner mit der V. einen ‚künstlerischen Befähigungsnachweis‘ vorzulegen beabsichtigte, wird nicht allein durch die verdichtete Kontrapunktik und weiteren ‚Anleihen‘ bei der Klassik, etwa bei der Formbildung des späten Beethovens, gestützt. Vielmehr kennzeichnet das Werk auch eine Tendenz zur Verkomplizierung auf allen seinen kompositorischen Ebenen.“¹⁸⁶ Es scheint, dass Bruckner durch den Kraftakt der Komposition der *fünften Sinfonie* in eine Art Sackgasse geraten war und er die nächsten Jahre dazu verwendete, wieder zur Ruhe zu kommen. In der Zeit zwischen der Beendigung der Arbeit an der *fünften Sinfonie* am 16. Mai 1876 und dem Beginn der Arbeit am *Streichquintett* im Dezember 1878, schuf Bruckner nur zwei kleinere Werke: Den Männerchor *Abendzauber*

¹⁸⁰ Hansen 1987, S. 233.

¹⁸¹ Hinrichsen 2010, S. 375.

¹⁸² Göllicherich/Auer 1936, Band 4/1, S. 392.

¹⁸³ Hinrichsen 2010, S. 178.

¹⁸⁴ Hansen 1987, S. 212.

¹⁸⁵ Wagner 1998, S. 105f.

¹⁸⁶ Hansen 1987, S. 213.

WAB 57 und die Litanei *Tota pulchra es* WAB 46. Erst mit der Komposition des *Streichquintetts* ist ein neuer Innovationsschub in seiner kompositorischen Arbeit zu bemerken.

5.4.1. Die *sechste Sinfonie in A-Dur*, WAB 106

Die Philharmoniker begannen mit Beethoven's „Leonoren“ Ouverture Nr.2. und schlossen mit Spohr's fünfter Symphonie in C-Moll. Dazwischen lagen das von Herrn Hummer hübsch und mit gutem Geschmack vorgetragene Cello-Concert von Ekert und zwei Sätze (Adagio und Scherzo) aus einer Symphonie (Nr.6) von Bruckner. Beide schwelgen in Erinnerungen an Richard Wagner [...]. Im Ganzen hat der wilde Componist etwas an Zucht gewonnen, aber an Natur verloren. Beim Adagio hielten Interessen und Befremden einander im Publikum noch die Waage und es ging, wenn auch zögernd, noch mit. Bei dem ausschließlich durch Seltsamkeiten fesselnden Scherzo trennte sich aber – wie ein Sportsmann sagen würde – das Roß von seinem Reiter.¹⁸⁷

Bald nach der Beendigung der Arbeit am *Streichquintett* begann Bruckner im Herbst 1879 mit der Komposition seiner *sechsten Sinfonie*. Zwei Jahre später, am 3. September 1881, war das Werk vollendet. Im November 1877 hatte Bruckner durch seinen Universitätshörer Anton Ölzelt Ritter von Newin eine großzügige Wohnung in dessen Mietshaus in der Heßgasse 7 im ersten Wiener Bezirk zur lebenslangen Verfügung erhalten. Aus Dankbarkeit widmete Bruckner seine neue Sinfonie dem großzügigen Mäzen und seiner Gattin.¹⁸⁸ Der Kalligraf Josef Maria Kaiser gestaltete für Bruckner eine Dedikationskopie, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrt wird (A-Wgm A 178d). Was den Rezensent der Presse, Eduard Hanslick, vom 13. Februar 1883 – siehe Zitat oben – veranlasste den Ausdruck „hat etwas an Zucht gewonnen“ zu schreiben, war die Tatsache, dass die sechste Sinfonie eine der kürzesten und gestrafftesten sinfonischen Werke (Dauer etwa 54 Minuten) des Komponisten ist. Hinrichsen meint dazu: „In der Tat zeigen die beiden Sätze in der Mitte des Werks dessen Konzentriertheit exemplarisch an. Das Scherzo etwa ist mit seinen 110 Takten eines der kürzesten in Bruckners gesamter Sinfonik.“¹⁸⁹

Erster Satz – Majestoso

Der erste Satz, in A-Dur, (Abbildung 20) beginnt mit einem langgezogenen Motiv, vorgetragen von den Celli und Kontrabässen. Hier fällt der für Bruckner so typische Quintfall e-A auf.

¹⁸⁷ *Die Presse* vom 13. Februar 1883, Eduard Hanslick, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18830213&seite=11&zoom=33>, abgerufen am 23.2.2024.

¹⁸⁸ Hinrichsen 2016, S. 90.

¹⁸⁹ Hinrichsen 2016, S. 90.

Diesen finden wir ebenso zu Beginn der vierten Sinfonie b^1 -es¹ (Abbildung 21) und im ersten Takt des *Streichquintetts* c^2 -f¹ (Abbildung 22).

I Anton Bruckner
(1824-1896)
Bearbeitet von August Stradal

Maestoso

Piano

Viol.

pp (*leggiero*)

Celli, C. Bassi.

Viol. II.

Hörn.

Abb. 20: T. 1 – 8: Beginn des ersten Satzes der 6. Sinfonie, Klavierauszug für zwei Hände, August Stradal, Universal Edition.

Tempoangabe: Ruhig bewegt (nur nicht schnell)

Tonart: Es-Dur

I ausdrucksvoll

trem.

ppp *sempre* (ohne Anschwellung)

trem.

ppp *trem. divisi*

ppp *trem.*

ppp

Abb. 21: T. 1- 9: Beginn des ersten Satzes der 4. Sinfonie, Bruckner-Online, <http://www.bruckner-online.at/wab-104>, abgerufen am 23.2.2024.

Gemäßig

1. Violine

2. Violine

1. Viola

2. Viola

Violoncello

p

dim.

pp *sempre*

pp *sempre cresc.*

pp *sempre cresc.*

pp *sempre cresc.*

p ohne Anschwellung

dim.

pp ohne Anschwellung

Abb. 22: T. 1 – 5: Satz des Streichquintetts in F-Dur, Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Die straffe Rhythmik der Anfangstakte legt bereits zu Beginn den Charakter des ersten Satzes fest. Das Hauptthema, das in spannungsvoller Ruhe einsetzt, ist insofern typisch, als es einen viertaktigen motivischen Kopf sofort sequenziert und danach durch Einlagerung weiterer Motive zu der für Bruckner charakteristischen „Kette“ ausgebaut wird.¹⁹⁰ Langsam steigert und entwickelt sich das Thema, welches in Takt 25 in ein Fortissimo gelangt. Das Publikum wird sofort durch diese erste Themengruppe, die ohne Einleitung vorgestellt wird, von mit seinem schnellem, gehaktem Rhythmus und mit dem geheimnisvollen Motiv, welches zu Recht die Satzbezeichnung *Maestoso* trägt, in seinen Bann gezogen. Hier zeigt sich die starke kreative Kraft Bruckners. Danach erfährt das Hauptthema einen raschen Abbau und macht der Gesangsperiode Platz (Abbildung 23).¹⁹¹



Abb. 23: T. 49 – 55: Beginn der Gesangsperiode im ersten Satzes der 6. Sinfonie, Klavierauszug für zwei Hände, August Stradal, Universal Edition.

Diese zweite Themengruppe wird ab Takt 49 vorgestellt und unterscheidet sich durch seine Zartheit vom schroffen Hauptthema. Ab Takt 101 beginnt die dritte Themengruppe (Abbildung 24), die einen rhythmisch, melodischen Gegensatz zur zweiten bildet.

¹⁹⁰ Korte 1963, S. 28.

¹⁹¹ Hinrichsen 2016, S. 91–92.



Abb. 24: Takt 101 - 108, Beginn der dritten Themengruppe des ersten Satzes der 6. Sinfonie, Klavierauszug für zwei Hände, August Stradal, Universal Edition.

Während Hinrichsen¹⁹² den Beginn der Durchführung bei Takt 177 beschreibt, sieht Julian Horton¹⁹³ diesen bereits bei Takt 145. Eine klare Trennung zwischen Exposition und Durchführung ist daher nicht eindeutig erkennbar. Jedenfalls erscheint ab Takt 195 die erste Themengruppe wieder, diesmal interessanterweise in Es-Dur. Peter Gülke schreibt dazu: „Alle Präliminarien, der große Gestus und die Anweisung ‚Tempo wie anfangs‘ sprechen für den Takt 195; indessen befindet sich die Musik in denkbar weiter Entfernung von der Grundtonart, in Es-Dur; A-Dur erreicht sie, genauso reprisengemäß auftrumpfend, 14 Takte danach, durchmisst also die größtmögliche Distanz innerhalb kürzestmöglicher Zeit.“¹⁹⁴ Horton teilt nun die nächsten Takte wie folgt ein:

Recapitulation first theme group: Takt 209 bis 244

Recapitulation second theme group: Takt 245 bis 284

Recapitulation third theme group: Takt 285 bis 308¹⁹⁵

Diese Einteilung scheint plausibel, da man bei Bruckner nicht von einer Reprise im herkömmlichen Sinn sprechen kann. Vielmehr ist es eine Aneinanderreihung der Themenkomplexe, die durch Umkehrungen und Imitationen bearbeitet werden. Die Coda ab Takt 309 bringt die erste Themengruppe wieder mit geheimnisvollem Beginn. Die Bläsergruppe entwickelt, begleitet von Triolen der Streicher, im Pianissimo langsam eine Steigerung, die in einer strahlenden A-Dur Fanfare im dreifachen Forte endet. Hinrichsen meint dazu: „[...] eine Coda (T. 309ff.), die zum Farbenprächtigsten gehört, das die romantische Harmonik auf dem Stand der späten 1870er Jahre hervorzubringen vermochte.“¹⁹⁶ Gerade dieser erste Satz, der überaus originell und kompakt gestaltet ist, zeigt, dass Bruckner mit dieser

¹⁹² Hinrichsen 2016, S. 94.

¹⁹³ Horton 2011, S. 158.

¹⁹⁴ Hinrichsen 2010, S. 187.

¹⁹⁵ Horton 2011, S. 159.

¹⁹⁶ Hinrichsen 2016, S. 93.

Komposition eine neue kreative Phase erreicht hatte. Vergleicht man diesen mit dem ersten Satz der *fünften Sinfonie*, der, obwohl in höchster kontrapunktischen Form komponiert, bemerkt man, dass dieser in der Qualität der Themenwahl zurücksteht. Man kann daher von einem Innovationschub in Bruckners Musik sprechen. Die Zeit zwischen den beiden Sinfonien, die der Komponist nutzte, um sein *Streichquintett* zu schaffen, kann als eine Zeit der Regeneration gesehen werden.

Zweiter Satz – Adagio sehr feierlich

Nach dem stürmischen ersten Satz kehrt mit dem Adagio mit der Tempoangabe „sehr feierlich“ Ruhe ein. Dieser Satz steht in F-Dur. Das erste Thema wird von den Streichern vorgestellt (Abbildung 25) und beginnt Bruckner mit einem Sextfall f¹-a. Dieses ruhige und feierliche Motiv erfährt durch einen Soloeinsatz der Oboe einen klagenden Charakter, der in den nächsten Takten verstärkt wird und sich zum Fortissimo hochschwingt.

The image shows a musical score for the beginning of the second movement of Anton Bruckner's Sixth Symphony, measures 1 to 6. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked '(Sehr feierlich)'. The Violin parts are marked 'markig lang gezogen' and 'G Saite'. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked 'lang gezogen'. The score includes dynamics like 'p', 'cresc.', and 'dim.'.

Abb. 25: T. 1 – 6: Beginn des zweiten Satzes der 6. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VI, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1952.

Mit Takt 25 beginnt das zweite Thema (Abbildung 26), das mit großem Melos getragen, einen deutlichen Unterschied zum klagenden ersten Thema bildet. Zunächst von den Streichern vorgetragen, wird es von der Klarinette übernommen und weiter geführt, bis es vom Tutti im Fortissimo präsentiert wird. Dieses Thema gehört zweifelsfrei zu den besonderen musikalischen Einfällen Bruckners.



Abb. 26: T.20 – 27 (T. 25 Beginn des zweiten Themas im zweiten Satzes der 6. Sinfonie), Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VI, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1952.

Über seine langsamen Sätze ist im Kapitel 5.3. bereits berichtet worden, aber gerade die Erhabenheit dieses Themas ist ein Beispiel für Bruckners hochromantische Gestaltung. Mit Takt 53 wird ein drittes Thema (Abbildung 27) vorgestellt, das wiederum im Vergleich zum zweiten Thema einen traurigen, betäubten Charakter trägt. Hinrichsen fasst die Exposition der drei Themen wie folgt zusammen: „Es [das Adagio] kombiniert ein weihevoll es F-Dur Hauptthema mit einer schwelgerischen Gesangsperiode zu einer Exposition, die um ein in der Art eines Trauerzuges schreitendes drittes Thema in c-Moll erweitert wird.“¹⁹⁷



Abb. 27: T.53, Beginn des dritten Themas im zweiten Satzes der 6. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VI, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1952.

Die Durchführung ab Takt 69 ist knapp gestaltet und ab Takt 93 folgt die Reprise, in der alle drei Themen, regelmäßig in der Tonika, wieder kommen. Mit einer kurzen Coda wird der Satz mit einem weihevollen Ausklang beendet. Göllicherich/Auer schreiben dazu: „Ein wundervoll verschwebender, erdentrückter Orgelpunkt auf F verklärt den Schluß des Satzes.“¹⁹⁸

¹⁹⁷ Hinrichsen 2016, S. 91.

¹⁹⁸ Göllicherich/Auer 1936, Band 4/1, S. 667.

Dritter Satz – Scherzo nicht schnell

Das Scherzo steht in c-Moll und ist 110 Takte lang. Das daran anschließende Trio lediglich 52 Takte. Nach dem Trio wird das Scherzo wiederholt. Der dritte Satz der *sechsten Sinfonie* ist einer der kürzesten in Bruckners sinfonischem Schaffen. Bei Bruckners Tempoanweisung „Ruhig bewegt (etwas gemessen)“ erwartet man einen ruhigeren Satz und dennoch ist dieses Scherzo schnell und unstetig. Es ließ Gülke zu der Bemerkung hinreißen: „Wie Bruckner die Dirigenten bei den Tempi wiederum im Stich lässt, zeigt wohl, dass er selbst nicht wusste und wollte und sich komponierend einer nicht in allen Komponenten fügsamen Logik des Fortgangs auslieferte.“¹⁹⁹



Abb. 28: Beginn des dritten Satzes der 6. Sinfonie, Klavierauszug für zwei Hände, August Stradal, Universal Edition.

Schon mit dem Beginn (Abbildung 28) ist das gesamte Orchester in die Themenvorstellung eingebunden. Die tiefen Streicher geben im $\frac{3}{4}$ Vierteltakt den Rhythmus über weite Phasen vor. Beginnend mit Takt 11 erfährt der Satz seinen ersten Höhepunkt, in dem die gesamte Bläsergruppe in diatonischen Abwärtsbewegungen die Themengruppe abschließt. Ab Takt 39 steigert sich das Thema in eine Fanfare, die gebetsmühlenartig viermal wiederholt wird. Nach einer kurzen Beruhigung erscheint erneut das Fanfarenthema, das durch schmetternde Trompeten seinen Abschluss findet. Das Trio kann als kurzes Zwischenspiel gesehen werden, das von einem jagdhorn-ähnlichen Thema, von den Hörnern vorgetragen, dominiert ist. Dazwischen flackert kurz das Anfangsthema des ersten Satzes auf, wobei dies nur sehr kurze Momente sind. Ruhig endet dieser Satzteil und das Scherzo wird von Neuem vorgetragen.

¹⁹⁹ Hinrichsen 2010, S. 190.

Vierter Satz – Finale bewegt doch nicht zu schnell

Der vierte Satz steht in C-Dur und ist im 2/4 Takt komponiert. Zur Tempoangabe meint Manfred Wagner: „Die *alle breve* – Vorschrift beim Finale darf nicht zu einer allzu schnellen Temponahme verführen. Um dem vorzubeugen, fügte Bruckner hinzu: *Bewegt, doch nicht zu schnell*.²⁰⁰ Der Satz beginnt mit einem Tremolo in den Bratschen, danach stellen die Violinen die erste Themengruppe vor (Abbildung 29). Die ruhige Fortführung des Themas wird durch einen jähen Fortissimo-Schlag der Blechbläser in Takt 22 unterbrochen, der zwei Takte später viermal wiederholt wird.



Abb. 29: Beginn des vierten Satzes der 6. Sinfonie, Klavierauszug für zwei Hände, August Stradal, Universal Edition.

Diese Sequenz steigert sich weiter zu einem martialischen Marcato.²⁰¹ Mit Takt 65 beginnt die zweite Themengruppe: die Gesangsperiode. (Abbildung 30).

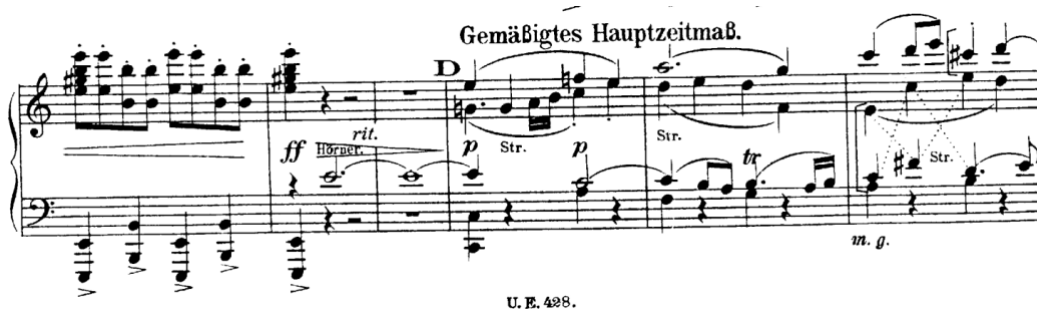


Abb. 30: Takt 65, Beginn des zweiten Themas des vierten Satzes der 6. Sinfonie, Klavierauszug für zwei Hände, August Stradal, Universal Edition.

Das Thema wird fortgeführt und in den folgenden Takten erklingt interessanterweise ein Thema aus der Richard Wagner-Oper *Tristan und Isolde* zum Schluss des dritten Aufzugs „mild und

²⁰⁰ Wagner 1998, S. 157.

²⁰¹ Wagner 1998, S.158.

leise wie er lächelt – Isoldes Liebestod“.²⁰² Mit Takt 125 tritt ein weiteres Thema dazu, von dem man eher von einem Motiv sprechen kann. Schon in diesen ersten Takten fällt auf, dass Bruckner eine thematische Fixierung vermeidet und die einzelnen Themen werden in rascher Abfolge oft nur kurz angespielt. Um diesen Gestus des Suchens und des Drängens zu verstärken, folgen in rascher Abfolge Fortissimo und Pianissimo-Stellen.²⁰³ Mit Takt 177 beginnt eine kurze, nur 68 Takte lange Durchführung, die Bruckner mit der Anweisung „beutenden langsamer“ zu spielen, versehen hat. Mit Takt 245, zugleich Beginn der Reprise, wird das „Tempo primo“ wieder aufgenommen. Der weitere Verlauf scheint nun in eine haltlose Bewegung zu geraten: Ein ständiges Hin und Her der verschiedenen Themenblöcke bis in Takt 349 das prägnante Introitus-Motiv des ersten Satzes ertönt. Die danach im dreifachen Piano einsetzende Coda mit Takt 371 steigert sich nach vielfacher Wiederholung der Blechbläserfanfare zur Wiederholung des ersten Themas. Hinrichsen meint dazu: „Dieser, die gesamte Spannung lösende thematische Schluss, umfasst lediglich neun Takte, und er ist anders als im Kopfsatz nicht den strahlenden Trompeten, sondern dem viel dunkleren Posaunensatz anvertraut.“²⁰⁴ Rudolf Stephan charakterisiert dieses Werk: „Bruckners sechste Symphonie ist nicht nur formal besonders klar und verständlich, sondern verfügt auch über ein strahlendes, durchaus heiteres Kolorit. Dieses wird nicht nur durch die ganz individuelle Instrumentation bewirkt, sondern fast noch mehr durch die farbenprächtige Harmonik.“²⁰⁵

Anton Bruckner bezeichnete seine *sechste Sinfonie* als seine „Keckste“²⁰⁶. Damit meinte er wohl, dass sich dieses Werk im Vergleich zu seinem weiterem sinfonischem Schaffen durch Kompaktheit und Themenoriginalität abhob. Gerade die Themen im ersten und zweiten Satz sind von hohem Wiedererkennungswert für die Zuhörerschaft. Auch wirkt das Werk wie aus einem Guss komponiert und dass Bruckner mit seinem Œuvre zufrieden war, beweist die Tatsache, dass es von dieser Sinfonie nur eine einzige Fassung gibt. Anfang Oktober 1882 schreibt Bruckner an Leopold Hofmeyr:

D[ie] Philharmoniker haben nun meine 6. Sinfonie angenommen, alle übrigen Sinfonien von anderen Componisten abgelehnt. Als ich mich dem Dirigenten (Director d. Hofoper) vorstellte, sagte er, daß er zu meinen innigsten Verehrern zähle. Erzählen Sie das. (D. Philharmoniker fanden an dem Werke solches Wohlgefallen, daß sie heftig applaudierten u. einen Dusch machten[...]).²⁰⁷

²⁰² Gülke 2010, S. 190.

²⁰³ Hinrichsen 2016, S. 95.

²⁰⁴ Hinrichsen 2016, S. 95.

²⁰⁵ Stephan 1996, S. 5.

²⁰⁶ Auer 1966, S. 237.

²⁰⁷ Harandt 2009, Briefe I, S. 208.

Diese Aufführung bezieht sich auf eine nicht öffentliche Novitätenprobe der Wiener Philharmoniker.²⁰⁸ Am 11. Februar 1883 fand beim sechsten Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker im Musikvereinssaal eine Aufführung lediglich des Adagios und des Scherzos der *sechsten Sinfonie* statt. Im *Musikalischem Wochenblatt* vom 19. April 1893 wird wie folgt berichtet:

Relativ am meisten Interesse erweckten zwei Sätze einer neuen Symphonie unseres abenteuerlich - genialen Anton Bruckner, die ersten, welche überhaupt in diesem Konzert Eingang fanden; es mit einer ganzen Symphonie des unzweifelhaft hochbegabten und dabei vaterländischen Autors zu wagen, konnten sich die Philharmoniker nicht entschließen. Und doch, hätten wir Bruckners Sechste Symphonie vollständig gehört, würden uns wahrscheinlich die zwei einzeln vorgeführten Stücke ungleich mehr überzeugt haben, als es diesem Adagio und diesem Scherzo, herausgerissen aus dem Zusammenhang mit dem Uebrigen gelingen konnte.²⁰⁹

Am 22. Oktober 1896 fand in Leipzig im 2. Abonnementkonzert des Gewandhausorchesters eine erste Gesamtaufführung statt. Erst am 26. Februar 1899 fand die offizielle Uraufführung des Werks beim ebenfalls 6. Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker im Musikvereinssaal unter dem Dirigat von Gustav Mahler statt. Mahler hatte allerdings Kürzungen und Veränderungen vorgenommen, die Anton Bruckner nicht mehr hören konnte, da er bereits zwei Jahre tot war.²¹⁰ Max Graf schreibt im *Wiener Montags-Journal* vom 6. März 1899: „Von allen Bruckner’schen Symphonien halte ich diese [sic] für die concentrirteste, heroischste, tapferste. Die ‚eherne Symphonie‘ hat sie ein verehrter, conservativ-wohlwollender, kritischer Freund genannt“.²¹¹ Zusammenfassend kann man durchaus feststellen, dass es Anton Bruckner gelungen ist, mit seiner *sechsten Sinfonie*, im Anschluss an die Komposition des *Streichquintetts*, einen frischen Gegensatz zu seiner *fünften Sinfonie* zu schaffen, die, obwohl kontrapunktisch ein Meisterwerk, doch als langatmig und schwer verständlich zu bezeichnen ist.

5.4.2. Das *Te Deum*, WAB 45

Aber nicht nur in der Instrumentalmusik brachte die Komposition des *Streichquintetts* neuen Schwung in Bruckners Schaffen, sondern auch in der Kirchenmusik gab es neue Impulse. Noch während der Arbeit an der *sechsten Sinfonie*, sie wurde am 3. September 1881 vollendet,

²⁰⁸ Harrandt 2009, Briefe I, S. 208.

²⁰⁹ *Musikalisches Wochenblatt* vom 19. April 1883, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18830419&seite=8&zoom=43&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 7.3.2024.

²¹⁰ Bruckner-Online, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1588, abgerufen am 7.3.2024.

²¹¹ *Wiener Montag-Journal* vom 6. März 1899, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wmj&datum=18990306&seite=2&zoom=33>, abgerufen am 7.3.2024.

begann der Komponist vom 3. bis 17. Mai 1881 mit einem Entwurf am *Te Deum* WAB 45. Die Arbeit an diesem Werk wurde allerdings unterbrochen und Bruckner begann am 21. September 1881 mit der Komposition seiner *siebten Sinfonie*.²¹² Betrachtet man den schnellen zeitlichen Ablauf der genannten Kompositionen, kommt man nicht umhin, die große Schaffenskraft Bruckners in diesem Jahr 1881 zu bewundern. Die Arbeit am *Te Deum* wurde am 28. September 1883, also fast zwei Jahre nach dem ersten Entwurf, wieder aufgenommen und schließlich am 16. März 1884 vollendet. Dazwischen lagen im Jahr 1882 die Überarbeitung der *e-Moll Messe* WAB 27 und der *d-Moll Messe* WAB 26. Wenden wir uns nun der Komposition des *Te Deums* zu. Erinnern wir uns, dass Bruckner dieses Werk ausdrücklich in seinem Testament erwähnte und es der k.u.k Hofbibliothek vermachte. Das Autograph stammt eigenhändig von Bruckner und ist unter A-WnMus.Hs.19486 in der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. Der Erstdruck (Abbildung 31) stammt von Verlag Theodor Rättig Wien aus dem Jahr 1885.²¹³

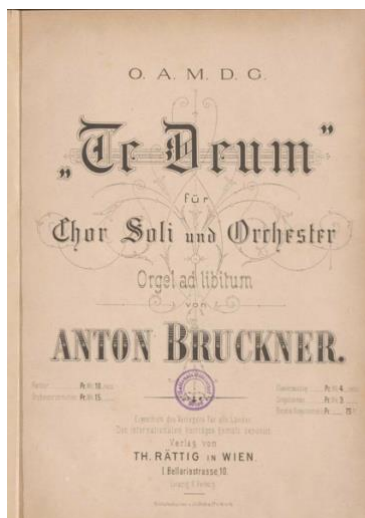


Abb. 31: Erstdruck des *Te Deums*, Wien: Rättig 1885.

Die Aufschrift O.A.M.D.G. am oberen Teil des Blattes bedeutet „Omnia ad maiorem Dei gloriam“. Das *Te Deum* ist ein Hymnus für Sopran, Alt, Tenor und Bass-Solo, für vierstimmigen, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel. Es besteht aus fünf Teilen:

- 1 - *Te Deum*, C-Dur, Allegro moderato
- 2 - *Te Ergo*, f-Moll, Moderato
- 3 - *Aeterna Fac*, d-Moll, Allegro moderato, feierlich mit Kraft
- 4 - *Salvum Fac*, f-Moll, Moderato

²¹² Hinrichsen 2010, S. XX.

²¹³ Hinrichsen 2010, S. 378.

5 - In Te, Domine, speravi, C-Dur, mäßig bewegt.

Erster Teil: Te Deum, C-Dur

Der Satz beginnt mit einem mächtigen Ruf im Fortissimo (Abbildung 32):

Te Deum laudamus, te Dominum confitemur.
Te aeternum patrem omnis terra veneratur.

Im Takt 15 setzt das Sopran Solo ein mit:

Tibi omnes Angeli, tibi coeli et universae potestates:
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:

für Soli, Chor und Orchester
von
ANTON BRUCKNER.
(1824-1896.)

Allegro. Feierlich, mit Kraft. *Chor.* *ff* *Klavierauszug von Jos. Schalk.*

Sopran. *ff* Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num con - fi - te -

Alt. *ff* Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num con - fi - te -

Tenor. *ff* Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num con - fi - te -

Baß. *ff* Te De - um lau - da - mus: te Do - mi - num con - fi - te -

Allegro. Feierlich, mit Kraft. *(Bläser.)* *ff* *(Streicher.)* *(Trp.)* *(Pos.)*

Piano. *ff*

Abb. 32: Beginn Te Deum, Klavierauszug von Josef Schalk, Wien: Universal Edition.

Diese wird von einem Kanon des Themas der Solostimmen Sopran, Alt und Bariton gefolgt. Ab Takt 45 erklingt das Thema vom Chor gesungen im Pianissimo, das 8 Takte weiter mit einem Quintsprung ins Fortissimo gesteigert wird:

Sanctus: Sanctus: Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae.

Weiter singt der Chor unisono, das sich langsam in ein dreifaches Forte steigert:

Te gloriosus Apostolorum chorus:
Te Prophetarum laudabilis numerus:
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:

Ab Takt 99 tritt eine Beruhigung ein und im Piano folgt, wieder unisono:

Patrem immensae majestatis:
Venerandum tuum verum, et unicum Filium:
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.

Darauf folgt mit Takt 121 im dreifachem Forte, erneut unisono:

Tu Rex gloriae, Christe. Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo,

Mit Takt 146 tritt eine Beruhigung, mit Bruckners Vermerk „sehr ruhig“ ein:

aperuisti credentibus regna caelorum.

Diese dauert bis Takt 161, worauf ab dann im dreifachem Forte der Schlusshymnus erklingt:

Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.

Judex crederis esse venturus.

Zweiter Teil: Te Ergo, f-Moll

Der zweite Teil (Abbildung 33) beginnt mit einem Motiv, vom Solo-Tenor gesungen, das durch kurze Einsätze der anderen Solisten unterstützt wird:

Te ergo quaesumus tuis famulis subveni,

Mit Takt 191 umspielt die Solovioline das Thema. Dies ergibt eine sehr feierliche Stimmung und der zweite Teil klingt sehr leise aus:

quos pretioso sanguine redemisti.

Te ergo.
Moderato.

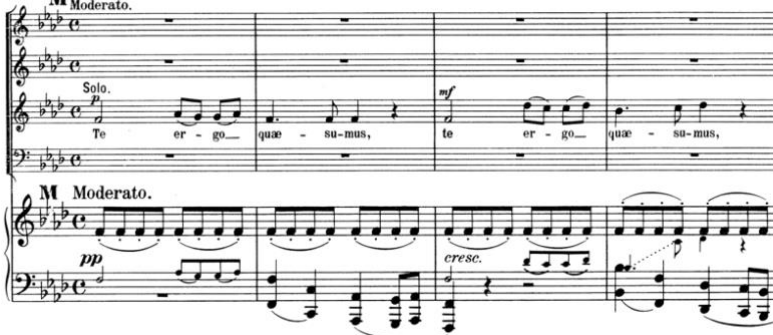


Abb. 33: Beginn des Te Ergo, Klavierauszug von Josef Schalk, Wien: Universal Edition.

Dritter Teil: Aeterna Fac, d-Moll

Aeterna fac.
Allegro. Feierlich, mit Kraft. Chor. **ff**



Abb. 34: Beginn des Aeterna fac, Klavierauszug von Josef Schalk, Wien: Universal Edition.

Der dritte Teil ist nur 43 Takt lang (Abbildung 34) und wird allein vom Chor, hauptsächlich unisono gesungen:

Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari.

Vierter Teil: Salvum Fac, d-Moll

Im vierten Teil (Abbildung 35) stellt wieder der Tenor das Thema vor, das abwechselnd von den Solo-Sängern und vom Chor wiederholt und erneut von der Solovioline untermalt wird.

Salvum fac populum Domine, et benedic haereditati tuae.

Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.

Salvum fac.
Moderato.

Chor. *pp*

Sal - vum fac po - pu-lum tu - um, sal - vum fac po - pu-lum

Chor. *pp*

Sal - vum fac po - pu-lum tu - um, sal - vum fac po - pu-lum

p Solo.

Sal - vum fac po - pu-lum tu - um, sal - vum fac po - pu-lum

pp

Moderato.

pp

mp

Abb. 35: Beginn des Aeterna fac, Klavierauszug von Josef Schalk, Wien: Universal Edition.

Mit Takt 310 wird die moderate, fast feierliche Stimmung beendet und es erklingt vom Chor unisono im Fortissimo gesungen:

Per singulos dies, benedicimus te.

Et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi.

Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire.

Im dreifachen Piano beginnend, sich langsam steigernd und wieder leiser werdend, endet der Satz in Ruhe:

Miserere nostri Domine, miserere nostri.

Fiat misericordia tua Domine super nos,

quemadmodum speravimus in te.

Fünfte Teil: In te, Domine, speravi, C-Dur

26 In te Domine speravi.

U Mäßig bewegt.

Solo. poco a poco cresc.

In te Do-mi-ne spe-ra-vi: non con-fun-dar in æ-ter-num, In

Solo. poco a poco cresc.

In te Do-mi-ne spe-ra-vi: non con-fun-dar in æ-ter-num, In

Solo. poco a poco cresc.

In te Do-mi-ne spe-ra-vi: non con-fun-dar in æ-ter-num, In

Solo. poco a poco cresc.

In te Do-mi-ne spe-ra-vi: non con-fun-dar in æ-ter-num, In

U Mäßig bewegt.

mf

(p) (Horn)

mf marc.

Abb. 36: Beginn des Aeterna fac, Klavierauszug von Josef Schalk, Wien: Universal Edition.

Im letzten Teil des Werks beginnen die vier Solisten mit einem lebhaften, bewegten Thema, das nach 24 Takten vom Chor unisono im Fortissimo übernommen wird (Abbildung 36):

In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum.

Nach 6 Takten beginnt im mäßigem Tempo eine Fuge, die vom vierstimmigen Chor vorgetragen wird. Zu Beginn der Schlussgruppe intonieren die vier Solisten den Abschluss-Choral, der ein paar Takte weiter von Chor übernommen wird. Dieser beginnt im dreifachem Forte und wird von einer, für Bruckner so typischen, kurzen Piano-Stelle unterbrochen, bis er in vollster Lautstärke und mit Trompeten-Fanfaren endet. Dieses Werk zu singen, ist für jeden Chor eine große Herausforderungen. Nicht nur, dass in höchsten Höhen, sondern auch in fast durchgehend stärkster Lautstärke gesungen werden muss und erfordert von allen Sänger*innen vollsten körperlich - stimmlichen Einsatz.

Das *Te Deum* war nicht als Musik für die Kirche gedacht, sondern von Anfang an für den Konzertsaal. Die Erstaufführung fand im Rahmen einer außerordentlichen, öffentlichen Musik-Aufführung des Wiener akademischen Wagner Vereins am 2. Mai 1885 im kleinen Musikvereinssaal in Wien in einer Fassung für zwei Klaviere, mit vier Solisten und dem gemischten Chor statt. Die Uraufführung der Orchesterfassung erfolgte am 10. Jänner 1886 im Rahmen des dritten Gesellschaftskonzert der Musikfreunde im Musikvereinssaal in Wien unter der Leitung von Hans Richter. Melanie Wald-Fuhrmann meint dazu: „Dem *Te Deum* kommt ein großer Anteil an der wachsenden Popularität des Brucknerschen Schaffens ab den 1880er Jahren zu. Das Werk verbreitete sich umgehend und fungierte oft als „Türöffner“ für andere Arbeiten Bruckners.“²¹⁴ Über die Uraufführung berichtet die *Wiener Zeitung* vom 14. Jänner 1886:

Der Erfolg des „Te-Deums“ war ein ungewöhnlich stürmischer und jubelnder, das Publicum wurde nicht müde, den genialen Ober-Österreicher mit dem mächtigen Charakterkopfe und dem Wesen voll Treuherzigkeit und Gemüthsinnigkeit immer und immer wieder zu rufen. Hans Richter hat mit ganzer Liebe sich dem Werk hingegeben, und Chor, Orchester und Soloquartett [...] thaten ihr Bestes zu Ehren Bruckners.²¹⁵

Anton Bruckners *Te Deum* ist ein weiteres Bindeglied seines kreativen Schaffens, das mit der Komposition des *Streichquintetts* begann. Nach der Komposition des Quintetts und nach der Fertigstellung der *sechsten Sinfonie* erfolgte anschließend die Arbeit an der *siebenten Sinfonie*, die zum endgültigen Triumph des Komponisten führte und bis heute einer der beliebtesten Werke Bruckner ist.

²¹⁴ Wald-Fuhrmann 2010, S. 238.

²¹⁵ *Wiener Zeitung* vom 14. Jänner 1886, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18860114&query=%22Te+deum%22+%22,%22+%22Bruckner%22&ref=anno-search&seite=13>, abgerufen am 8.3.2024.

5.4.3. Die *siebente Sinfonie in E-Dur*, WAB 107

Meine 7. Sinfonie ist fertig, u. ein großes T e D e u m. Nikisch in Leipzig ist ganz entzückt über die 7. u. will selbe zum Concerte für den Wagner-Denkmalfond aufführen. Hier in Wien ist außer dem Streich-Quintett im Akademischen Gesangsverein nichts aufgeführt worden. Hans Richter führt hier u. dort nicht auf! Er bläst in Hanslicks Horn.²¹⁶

Nur etwa drei Wochen nach Vollendung der *sechsten*, begann Anton Bruckner am 23. September 1881 mit der Arbeit an seiner *siebenten Sinfonie*. Es ist erstaunlich, wie wenig Zeit er sich dazwischen ließ und es ist anzunehmen, dass der Komponist davor schon einige Skizzen für sein neues Werk im Kopf hatte. Auch beweist es die große Schaffenskraft in diesem Zeitraum. Die Arbeit am ersten und dritten Satz beschäftigte Bruckner bis Ende des Jahres 1881 und das ganze Jahr 1882. Die Sätze zwei und vier wurden im Laufe des Jahres 1883 ausgearbeitet und die offizielle Fertigstellung des gesamten Werkes ist mit 5. September 1883 datiert. Die Sinfonie ist dem König Ludwig II von Bayern gewidmet (Seiner Majestät, dem Könige Ludwig II. von Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet).²¹⁷ Das Autograph ist von Bruckners Hand unter der Mithilfe von Ferdinand Löwe und Robert Haas verfasst und wird in der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek unter A-WnMus.Hs.3164 aufbewahrt. Das Werk ist Bruckners letzte Dur-Sinfonie und zugleich die Einzige, deren Tonart in Beethovens Sinfonik nicht vorkommt.²¹⁸

Erster Satz – Allegro moderato

Anton Bruckner gestaltet den sinfonischen Einstieg des Werkes ganz charakteristisch. Das Hauptthema (Abbildung 37) setzt nicht sofort ein, sondern schafft zunächst mit einem Tremolo in den Violinen einen zarten Klang. Das erste Thema umfasst 21 Takte und beginnt in den Violoncelli mit einem gebrochenen Dreiklang in der Grundtonart E-Dur. Ab Takt 25 wiederholt das gesamte Orchester das Thema und führt es vom Piano zum Fortissimo. Danach erfolgt eine kurze Überleitung zum zweiten Thema.

²¹⁶ Harrandt 2009, Briefe Band I, S. 226.

²¹⁷ Hinrichsen 2010, S. 375.

²¹⁸ Hinrichsen 2016, S. 97.

SIEBENTE SYMPHONIE

I. Satz: Allegro



Abb. 37: T. 1 – 11: Beginn des ersten Satzes der 7. Sinfonie, Partitur für zwei Klaviere zu vier Händen, Karl Grunsky, Leipzig: Peters 1927.

Das zweite Thema (Abbildung 38) beginnt mit Takt 51 und wird mit Umkehrungen weiterentwickelt. Ein Thementeil wird abgespaltet, auf seinen Rhythmus reduziert und als punktiertes Motiv motorisch vor allem in den Blechbläsern wiederholt. Auf ihrem Höhepunkt bricht die Passage ab und öffnet den Raum für den Eintritt des dritten Themas ab Takt 123.²¹⁹



Abb. 38: T. 51 – 54: Zweites Thema des ersten Satzes der 7. Sinfonie, Partitur für zwei Klaviere zu vier Händen, Karl Grunsky, Leipzig: Peters 1927.

Das dritte Thema ist eine absteigende Figur, die einmal in den Holzbläsern und einmal in den Streichern vorgestellt wird und weiter in anderen Tonstufen wiederholt wird. Der Beginn der Durchführung ist nicht klar erkennbar. Jedenfalls tritt mit Takt 149 eine Beruhigung ein, die die Themen fragmentiert umkehrt. Das Material wird gespiegelt und dazu kommt ein Kontrapunkt, der wiederum eine Umkehrung erfährt. Dieser ruhig gestaltete Teil wird mit Takt 233 abrupt mit einem Aufbrausen des gesamten Orchesters im Fortissimo unterbrochen. Das erste Thema wird in einer Umkehrung, in c-Moll, wieder aufgenommen, kehrt jedoch rasch nicht nur in seine ursprünglich Ruhe, sondern auch zu seinem Dur-Charakter zurück.²²⁰ Mit Takt 280 beginnt die Reprise, die jedoch nicht mehr dazu dient, die Exposition wieder aufzugreifen, sondern die Themen noch weiter zu entwickeln. In der Coda ab Takt 391 führt

²¹⁹ Ulm 1998, S.177.

²²⁰ Hinrichsen 2016, S. 99.

Bruckner über einem 30 Takte ausgehaltenen Orgelpunkt auf dem Grundton e die Apotheose des Hauptthemas herbei.²²¹ Diese beginnt ganz langsam, in typischer Bruckner-Manier, im Pianissimo und steigert sich, immer rascher werdend, mit Dreiklangbrechungen zur vollen Lautstärke und beendet den Satz mit Trompeten-Fanfare.

Der zweite Satz – Adagio, sehr feierlich und sehr langsam

Der zweite Satz steht in cis-Moll und trägt, wie die Anweisung Bruckners besagt, einen feierlichen sehr langsam, getragenen Charakter. Zum ersten Mal in seinen Kompositionen verwendet der Komponist den Einsatz von Wagner-Tuben (Tenor-, Bass- und Kontrabasstuben). Diese beginnen sofort mit dem ersten Thema (Abbildung 39), das zweigeteilt ist. Im ersten Teil (T. 1–4) erklingen die Tuben mit den tiefen Streichern; im zweiten Teil (T. 4–7) der volle Streichersatz. Die ersten Takte, von den Tuben gespielt, geben den von Bruckner geforderten feierlichen Klang wieder. Hingegen erklingt der zweite Teil des Hauptthemas markant, im Mezzoforte. Dieses Motiv wird in weiterer Folge des Satzes wiederholt, bis es zum Ende zu einem fulminanten Höhepunkt gesteigert.

Abb. 39: T. 1 – 7: Erstes Thema des zweiten Satzes der 7. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

Mit Takt 37 erklingt das zweite Thema, das Gesangsthema (Abbildung 40), vom Streichersatz vorgetragen. Diese liebliche Melodie, jetzt im Moderato, steht im Gegensatz zum zweiten Teil des Hauptthemas. Interessant ist, dass der Komponist an dieser Stelle zu einem $\frac{3}{4}$ Takt wechselt und dieser so lange vorgeschrieben wird, bis mit Takt 77 er wieder zum $\frac{4}{4}$ Takt zurückkehrt.

²²¹ Ulm 1998, S. 178.

Bis dahin wird das zweiten Thema hauptsächlich von den Streichern mit geringer Beteiligung der Bläser wiederholt und weiter entwickelt. Mit Takt 77 kehrt Bruckner zu seinem ersten Tempo (sehr feierlich und sehr langsam) zurück und das Hauptthema erklingt erneut. Dieses wird nun auch in den Holzbläsern vorgetragen und weiter variiert, bis es mit Takt 101 zu einem ersten Höhepunkt geführt wird. Der zweite Teil des Hauptthemas erklingt nun abwechselnd im Streicher- und Bläusersatz, bis es mit Takt 127 im Fortissimo vom Tutti zu einem weiteren Höhepunkt gelangt. Mit Takt 133 erklingt wieder das Gesangsthema, das jedoch diesmal stärker variiert und auch von anderen Orchesterteilen vorgetragen wird.

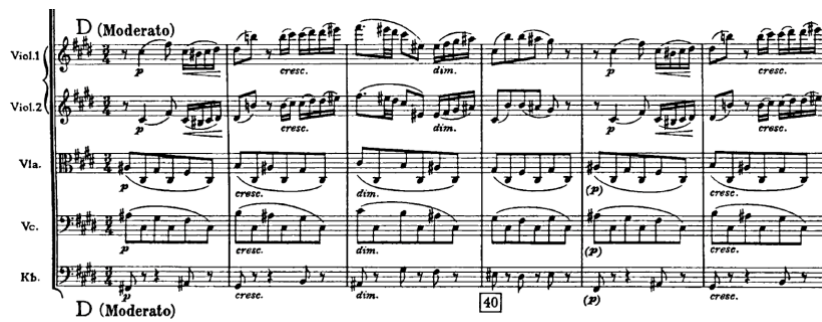


Abb. 40: T 37 - 42: Zweites Thema des zweiten Satzes der 7. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

Mit Takt 157 kehrt das Hauptthema zurück und Hinrichsen vermerkt dazu: „Die abermalige Wiederkehr des Hauptthemas (T. 157 ff.) führt schließlich über eine gigantische Steigerung hinweg zu jenem für Bruckners Adagio-Sätze typischen Höhepunkt, an dem aus einem immer dissonanter werdenden Tonsatz wie eine mächtige Entladung das überwältigende Aufstrahlen des nach C-Dur führenden Quartsextakkords hervorgeht.“²²² Zunächst wird das Thema von den tiefen Streichern vorgetragen, wobei die ersten Geigen in Sechzehntel-Läufen langsam die Spannung erhöhen. Die Bläser übernehmen anschließend die Gestaltung des Themas bis es mit Takt 157 zum absoluten Höhepunkt in dreifachem Forte kommt. In diesem und dem nächsten Takt setzt Bruckner zum ersten und auch einzigen Mal in diesem Satz Pauken, Triangel und Becken ein. Der Einsatz dieser Instrumente wurde im Autograph mit einem Streifen eingeklebt. Nach der Uraufführung wurde diskutiert, ob man den Einsatz dieser Instrumente, für nur zwei Takte, nicht weglassen sollte. Schließlich fand er doch Eingang in die gängige Fassung.²²³ Nach diesem fulminanten Höhepunkt beginnt mit Takt 188 die Coda, die Bruckner, nach der für ihn erschütternden Nachricht über Richard Wagners Tod, als Klageruf und Trauerchoral konzipiert hat. Die Tuben beginnen mit einer Phrasierung des zweiten Teils des Hauptthema und steigern es bis zum dreifach Forte (Abbildung 41). Danach setzen die Streicher, begleitet von den Tuben,

²²² Hinrichsen 2016, S. 100.

²²³ Gülke 2010, S. 194.

zu einem meditativen Nachruf an und der Satz klingt im dreifachen Piano in Cis-Dur in vollkommener Ruhe aus.²²⁴ Diese Schlussequenz, die aus dem Satzgefüge herausfällt, zählt zu einer der schönsten Stellen in Bruckners Werk und man kann sich durchaus die Trauer des Komponisten über den Tod Wagners vorstellen. Es ist eine Totenklage und zugleich ein zartes Hinüberschweben in eine andere Welt.

Abb. 41: T. 188 – 195: Coda des zweiten Satzes der 7. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

Dritter Satz – Scherzo, sehr schnell

Im Gegensatz zum langsamen zweiten Satz ist das schnelle Scherzo eine willkommene und erfrischende Abwechslung. Das Scherzo steht in a-Moll und der $\frac{3}{4}$ Takt ist vorgeschrieben. Schon in den Anfangstakten geben die Streicher den Rhythmus vor und das Thema wird von der Trompete vorgetragen (Abbildung 42). Dieser Aufbau ist typisch für Bruckner:

Abb. 42: T. 1 – 10: Beginn des dritten Satzes der 7. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

²²⁴ Hinrichsen 2016, S. 101.

Ein Oktavsprung nach oben, dann ein Quintsprung nach unten mit Doppelpunktierung und ein Zurückkehren zum Ausgangston. Diese Doppelpunktierung des Themas verselbständigt sich und wird zum konstituierenden Motiv, das die Bewegung zum Höhepunkt treibt.²²⁵ Nach 272 Takten beginnt das Trio (Abbildung 43), das etwas langsamer als das Scherzo ist. August Halm bezeichnet es als ein „idyllisches Intermezzo“²²⁶ und die von den Streichern vorgetragene Melodie ist ein beruhigender Kontrast zum schnellen Satz davor. Zwischen den Takten 45 und 88 folgt ein Zwischenspiel, erneut von den Streichern dominiert und nur selten von der Bläsergruppe

Abb. 43: T. 1 – 13: Beginn des Trios des dritten Satzes der 7. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

begleitet. Mit Takt 89 wird das Hauptthema wiederholt und mit einer kurzen Sequenz zu einem Fortissimo-Höhepunkt im vollen Orchester geführt. Das nur 137 Takt lange Trio (Abbildung 42) bringt eine Beruhigung nach dem raschen Scherzo. Eine liebliche Melodie, von den Streichern vorgetragen, umspannt den Satz, der nach einigen kurzen Höhepunkten in Ruhe ausklingt. Anschließend wird das Scherzo wiederholt.

Vierter Satz – Finale, bewegt doch nicht zu schnell

Im letzten Satz der *siebenten Sinfonie* kehrt Bruckner wieder zur Ausgangstonart E-Dur zurück und überrascht durch seine Lebendigkeit und Knappheit, denn er zählt zu den kürzesten Schlusssätze im sinfonischen Werk des Komponisten. Ohne dem sonst üblichen Einschwingvorgang, erklingt ein markantes, doppelpunktiertes erstes Thema (Abbildung 44). Die ersten zwei Takte werden sogleich wiederholt, diesmal eine Terz höher. War es im ersten Takt ein Quartfall e1-h, ist es in der Wiederholung (T. 3) ein Quintfall gis-cis. Dieses Thema

²²⁵ Ulm 1998, S. 180.

²²⁶ Halm 1923, S. 114.

wird in den Takten 11–14 von den tiefen Streichern wiederholt und zu seinem ersten Fortissimo-Schlag geführt. Danach wird das Thema von den Flöten und Klarinetten imitiert bis es mit Takt 35 vom zweiten Thema (Abbildung 45) abgelöst wird. Dieses ist ein ruhiges Gesangsthema, das von den Streichern in halben Noten vorgetragen wird. In dieser Piano-Sequenz wird das Thema in einem Wettstreit zwischen den Holzbläsern und den Streichern weiter entwickelt bis in es in Takt 93 zu einem neuen musikalischen Gedanken kommt.

(Bewegt, doch nicht schnell) (ritard.)

Abb. 44: T. 1 – 7: Beginn des vierten Satzes der 7. Sinfonie, Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

103

Abb. 45: T. 30 – 38 (T. 35: Zweites Thema des vierten Satzes der 7. Sinfonie), Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

Das dritte Thema ist eine Abwandlung des ersten Themas im Fortissimo, vom Orchester-Tutti gespielt. Im weiteren Verlauf treten die drei Themen abwechselnd und imitiert in Erscheinung bis ab Takt 151 ein Ruf der Tuben eine neue Sequenz vorstellt. Das erste Thema wird nun gespiegelt präsentiert. War es zu Beginn eine Aufwärtsbewegung einer Oktav von $e^1 - e^2$, ist es nun eine Abwärtsspiegelung in umgekehrter Richtung. Danach erklingt das dritte Thema in voller Wucht wieder, vom Tutti gespielt. Dies steigert sich zu einem dreifachen Forte bis es im Takt 212 mit einer Generalpause endet. Das zweite Thema erklingt wieder, jedoch eine Terz höher. Dieser ruhige Teil, bei dem wieder die Tuben im Einsatz sind, wird durch Fortissimo-Horn-Rufe unterbrochen bis ab Takt 275 die Coda beginnt. Diese wird durch das erste Thema,

wie zu Beginn, eingeleitet. In einer wuchtigen Entwicklung des Themas, jetzt verkürzt, dominieren nun die Blechbläser mit mächtigen Fortissimo-Einschüben, die schließlich in fulminanter E-Dur enden.

Die *siebente Sinfonie* wurde am 30. Dezember 1884 vom Leipziger Gewandhausorchester unter Arthur Nikisch uraufgeführt. Davor gab es nur Teilaufführungen der einzelnen Sätzen sowie Aufführungen mit zwei Klavieren. Über das Leipziger Konzert berichtet das *Musikalische Wochenblatt* vom 8. Jänner 1885:

Die Symphonie von Anton Bruckner hat uns im höchsten Grade interessiert, in ihrem 2. Und 3. Satz, Adagio und Scherzo, uns sogar die wärmste Bewunderung abgenötigt. Dieser Componist weiß wirklich etwas Eigenes und dabei Bedeutesendes zu sagen, eine seltene Ursprünglichkeit der musikalischen Ideen zeichnet sein Werk aus.²²⁷

Die Wiener Erstaufführung fand am 21. März 1886 beim siebenten Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker unter Hans Richter im Wiener Musikvereinsaal statt. Wie bereits zitiert, hatte diese Aufführung zwar großen Erfolg, dennoch waren einige negative Stimmen zu lesen. Trotzdem war der weltweite Erfolg, ja sogar in Amerika, nicht mehr aufzuhalten. Von einer Aufführung des Werkes in Berlin im August 1885 schreibt das *Berliner Tageblatt* vom 10. August 1885:

Da stand er nun in seinem bescheidenen Gewande vor der erregten Menge und verbeugte sich hilflos und linkisch einmal über das andere. Bald zuckte es wehmütig um den Mund des alten Herrn wie von mühsam unterdrückter Rührung, bald leuchtete es gar wunderschön in seinen Augen auf, und das nicht schöne, aber sympathische treuherzige Gesicht erstrahlte in einer so warmen, innigen Freude.²²⁸

Diese Rezension bestätigt nicht nur den großen Erfolg der Aufführung, sondern beschreibt auch das introvertierte und schüchterne Wesen Bruckners. Die *siebente Sinfonie* ist sicherlich der Höhepunkt dieser Schaffensperiode, die mit dem *Streichquintett* begann, über die Kompositionen der *sechsten Sinfonie* und des *Te Deums* mit dem Triumph seiner siebenten endete.

²²⁷ *Musikalisches Wochenblatt* vom 8. Jänner 1885, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=muw&datum=18850108&seite=5&zoom=33&query=%22Ave%2BMaria%22%2B%22%2C%22%2B%22Bruckner%22&ref=anno-search>, abgerufen am 16. März 2024.

²²⁸ *Berliner Tageblatt* vom 10. August 1885, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/NXJV2FYOKUSDQYP7ZHAYHJDWOQLAB7IK?issuepage=9>, abgerufen am 16. März 2024.

5.5. Die Themenfindung in Bruckners Werken

Zum Abschluss dieses Kapitels seien noch einige Gedanken zur Themenfindung in Bruckners Werken sowohl im *Streichquintett* als auch in seinen Sinfonien festgehalten. Ohne Zweifel gründet die Popularität in Bruckners Werken größtenteils in der Schlichtheit und im hohen Wiedererkennungswert seiner Themen. Manfred Wagner versucht in seinem Aufsatz „Die Themenbildung bei Anton Bruckner“ diesem Phänomen nachzugehen.²²⁹ Er verweist auf die gebräuchliche philologische Methode, die versucht, an Hand von Bruckners Skizzen Aufschluss über die Entwicklung von Themen zu finden. Nowak meint dazu: „Sie sind entweder Kinder eines Augenblicks, rasch hingeworfen, oft kaum leserlich und nur ihrem Urheber verständlich, oder sie zeugen von intensiver Arbeit, dann sind sie oft gleichfalls schwer zu entziffern, ob der in ihnen zusammenfließenden Schriftzeichen verschiedener Arbeitsvorgänge. Schließlich können sie im fortgeschrittenem Arbeitsstadium die Anfänge der Partitur sein mit Verteilung der Stimmen, Angabe der Instrumentation usw.: dann liegt ein sogenanntes Particell vor; zwischen diesen nur roh angedeuteten Stadien gibt es eine Menge Zwischenstufen.“²³⁰ Claudia Catharina Röthig zufolge kann man in Bruckner einen intuitiven Komponisten sehen, dessen Zeugungs- und anschließender Ausarbeitungsvorgang sich in seinem Unterbewusstsein abspielt. Dieses Verfahren müsse als spezifisches Kriterium der Romantik angesehen werden.²³¹ Wagner meint weiter, dass Bruckner, neben allen Stilkriterien des Symphonischen, sich vor allem über Fragen nach dem Werden von Musik Gedanken machte, die aus außersymphonischen und außerhalb des Konzertsaals gemachten Erfahrungen herrührten. Es seien dies Fragen, wie sie die einfache Volksmusik und der Tanz ebenso stellen wie das Modell Orgelimprovisation. Beides sind Faktoren, die zum primären Erfahrungsschatz von Bruckners musikalischen Gedanken zählen.²³²

6 Die Bedeutung des Werkes heute

6.1. Die Stellung des *Streichquintetts* im heutigen Konzertprogramm

Dieses Kapitel soll die Bedeutung von Bruckners Streichquintett im heutigen Konzertprogramm untersuchen. Generell ist zu beobachten, dass Kammermusik im Vergleich zu den Konzerten, die in den großen Sälen angeboten werden, ein Schattendasein führt. Dies

²²⁹ Wagner 1997, S. 67–72.

²³⁰ Nowak 1985, S. 55.

²³¹ Röthig 1978, S. 283.

²³² Wagner 1997, S. 71.

beweist auch das Interview mit Herrn Othmar Müller, dem Cellisten des Artis Quartetts, worüber in einem späteren Kapitel berichtet wird. Der Begriff und die Gattung *Kammermusik* erfuhr über die Jahrhunderte einen gravierenden Wandel. Lag der Akzent der Kammermusik bis zum Barock auf der sozialen Funktion als gehobene nicht öffentliche Musik mit einer ihr eigenen Reproduktions- und Rezeptionsweise, so lag ihre Bedeutung im späten 17. und im 18. Jahrhundert auf der Abgrenzung zu den Stil- und Gattungsbereichen der Theater- und Kirchenmusik. Ab dem 19. Jahrhundert ist die Kammermusik als Besetzungs- und Gattungsalternative zur Orchestermusik zu sehen, die zur heutigen Klassifikation nach formalistischen Gesichtspunkten – solistisch besetzte Instrumentalmusik für zwei bis ca. zehn Instrumente oder ein Melodieinstrument allein – geführt hat.²³³ Um eine halbwegs objektive Aussage über die Beliebtheit von Bruckners *Streichquintett* im heutigen Konzertprogramm zu treffen, wurden die Aufführungszahlen einzelner Werke in den Archiven des Wiener Konzerthauses und des Wiener Musikvereins abgefragt. Zum Vergleich wurden die Streichquintette von Franz Schubert und Ludwig van Beethoven herangezogen, da diese in der Literatur immer wieder im Zusammenhang mit Bruckners Werk genannt werden. Die untenstehenden Tabelle zeigt die Aufführungszahlen der drei ausgewählten kammermusikalischen Werke ab den Jahren 1945 und 2000, wobei zu berücksichtigen ist, dass Schuberts Streichquintett in der Besetzung von zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli komponiert wurden, die beiden anderen Werke hingegen mit zwei Violinen, zwei Violon und Violoncello.

	Musikverein		Konzerthaus	
	ab 1945	ab 2000	ab 1945	ab 2000
Franz Schubert, Streichquintett C-Dur D 956	47	21	42	29
Ludwig van Beethoven, Streichquintett C-Dur op. 29	14	2	2	1
Anton Bruckner, Streichquintett F-Dur WAB 112	42	7	14	5

Tabelle 1: Archive des Wiener Konzerthauses und des Wiener Musikvereins, abgerufen am 13. Mai 2024.²³⁴

Dieser Vergleich zeigt, dass Bruckners Quintett Konzertprogramm nach 1945 seinen festen Platz hatte. Leider ist aber auch festzustellen, dass nach dem Jahr 2000 die Anzahl der Aufführungen der Werke Beethovens und Bruckners im Vergleich zu den Jahren davor

²³³ Schwindt, MGG2 Online, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15546&v=1.0&rs=id-2b96c882-c5c0-c1f5-91aa-dad6d6d11a56&q=Kammermusik>, abgerufen am 20.4.2024.

²³⁴ Archiv Musikverein, <https://www.musikverein.at/archiv/>, Archiv Konzerthaus, <https://konzerthaus.at/archiv/>, abgerufen am 21.4.2024.

merklich zurückgegangen sind. Das Schubert-Streichquintett hingegen behielt seine Beliebtheit.

6.2. Transkription des Werkes für erweitertes Streichorchester

Um Bruckner *Streichquintett* in einem größeren Rahmen aufzuführen gab und gibt es Bestrebungen, das Werk mit einem erweitertem Streichersatz aufzuführen. John F. Kirby, der Sekretär der Bruckner Society of America, führt auf seiner Internetplattform (www.abruckner.com) folgende Bearbeitungen für Streichorchester an: „Am verbreitetsten sind selbstverständlich die Bearbeitungen für Streichorchester: Fritz Oeser; Rudolf Baumgartner (Kammersinfonie F-Dur 1983); Hans Stadlmair; Stanislaw Skrowaczewski; James Drew; Meirion Bowen (Symphony for String Orchestra 1999, mit diversen Eingriffen in die Brucknersche Struktur); Kenjo Kaneko; Peter Stangel.“²³⁵

Hans Stadlmair hat das Streichquintett für eine chorische Aufführung eingerichtet und dabei auch Kontrabässe hinzugefügt. Gottfried Kraus führt hierzu an: „Lediglich die zusätzliche Verwendung der Kontrabässe schafft neue Ausdrucksmöglichkeiten, der große Streicherklang lässt uns in Bruckners unverwechselbarer Sprache auch die Vorbilder, nicht zuletzt den Einfluss Richard Wagners deutlicher erkennen, als das in der vergleichsweise spröderen kammermusikalischen Fassung der Fall ist.“²³⁶ Peter Stangel hat das Werk für ein Kammerensemble bearbeitet. Klaus Kalchschmid schreibt darüber in der *Süddeutschen Zeitung*: „Stangel erweiterte das solistische Streichquintett um Kontrabass, Holzbläser und zwei Hörner zu einer veritablen Kammersinfonie.“²³⁷ Gerd Schaller hat eine Adaption für großes Orchester (zweifache Holzbläser, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streicher) vorgenommen. Rainer Boss vermerkt dazu: „Die Orchesterfassung zeigt auf, dass der Bruckner-Stil gattungsübergreifend dank seiner genialen, höchst individuellen Kunstausprägungen grundsätzlich besteht, was im Falle dieser Quintett-Bearbeitung zum Gewinn einer neuen symphonischen Dimension für den großen Konzertsaal führt.“²³⁸ Ob die Bearbeitungen von Stangel und Schaller nicht über Bruckners Intention zur Komposition eines kammermusikalischen Werks hinausgehen, bleibt dahingestellt. Die Bearbeitung von Hans

²³⁵ Berky, https://www.abruckner.com/vocal_instrumental_music/php/index.php@pag=503.htm, abgerufen am 14.5.2024.

²³⁶ Kraus, Booklet-Text zur CD-Einspielung, 1995.

²³⁷ *Süddeutsche Zeitung*, Kalchschmid, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kurzkritik-gewaltiger-koloss-1.3755734>, abgerufen am 14.5.2024.

²³⁸ Boss, Einführungstext zur CD-Publikation, 2018.

Stadlmair hingegen nimmt nur geringe Einflüsse auf den Charakter des Werkes. Durch die zusätzlichen Streicher und die Hinzunahme von Kontrabässen erhält die Komposition mehr Fülle und ein breiteres Klangerlebnis. Auf YouTube kann man derzeit zwei Aufnahmen ansehen, beide mit erweitertem Streichersatz:

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Dirigent Kent Nagano vom 11.01.2021,
<https://www.youtube.com/watch?v=ierL0LwMm74>, abgerufen am 20.5.2024.

Bamberger Symphoniker, Dirigent Lothar Zagrosek vom 26.5.2015,
<https://www.youtube.com/watch?v=1i8JdhN1EsA>, abgerufen am 20.5.2024.

Beide Einspielung sind von namhaften Orchestern und bekannten Dirigenten aufgeführt und zeugen von guter, musikalischer Qualität. Ebenso ist eine Aufnahme der Amsterdam Sinfonietta des dritten Satzes des Quintetts – wieder mit erweitertem Streichersatz – gut gelungen und gibt dem Adagio weitere orchestrale Entfaltung:

Adagio aus dem Streichquintett, Amsterdam Sinfonietta, Dirigentin und erste Violine Candida Thompson vom 26.8.2023,
<https://www.youtube.com/watch?v=fqpU5-9Q42Q>, abgerufen am 20.5.2024.

Die drei aufgezeigten Beispiele sind durchaus Möglichkeiten, das *Streichquintett* aus dem vielleicht doch engerem Kammermusiksaal in das größere Forum des Konzertsaaes zu bringen und es so auch einer breiteren Öffentlichkeit darzubieten, die vielleicht die traditionelle Kammermusik scheut. Was immer in Zukunft in diesem Bereich noch unternommen werden wird, es sollte den ursprünglichen Charakter des Werkes und die Intention Bruckners nicht verändern.

6.3. Besprechungen mit namhaften Interpreten über das *Streichquintett*

Um Erfahrungen und Kommentare über Bruckners *Streichquintett* im heutigen Konzertleben zu erfahren, konnten zwei Interviews mit namhaften Interpreten geführt werden. Die Fragestellung zu diesen Besprechungen waren einerseits, mehr über spieltechnische Herausforderungen und Besonderheiten in der Interpretation des Werkes und andererseits mehr über die derzeitige Entwicklung der Gattung Kammermusik, vor allem die Stellung des Quintetts im heutigen Konzertbetrieb, zu erfahren. Die Interviews wurden per Audio aufgezeichnet und anschließend transkribiert. Die Niederschriften befinden sich in der Anlage dieser Arbeit.

6.3.1. Interview mit dem Geiger Joji Hattori

Der japanisch-österreichische Geiger und Dirigent Joji Hattori ist dem Verfasser dieser Arbeit seit vielen Jahren freundschaftlich verbunden.

Er wurde 1969 in Japan geboren und verbrachte seine Kindheit in Wien. Er studierte Geige an der Wiener Musikhochschule unter Rainer Küchl, später setzte er seine Studien bei Yehudi Menuhin und Vladimir Spivakov fort. 1989 gewann er den Internationalen Menuhin Violine-Wettbewerb in England. Nach einem Jahrzehnt solistischer Tätigkeit nahm er 2002 am ersten Lorin Maazel Dirigenten-Wettbewerb in New York teil, bei dem er einen der Hauptpreise gewann; ein wichtiger Bestandteil dieses Preises war die Möglichkeit, über zwei Jahre intensiv mit Lorin Maazel zu studieren. Von 2004 bis 2017 war Hattori ständiger Gastdirigent und von 2018 bis 2024 erster Gastdirigent des Wiener Kammerorchesters, mit dem er auf zahlreichen Tourneen in über 20 Ländern aufgetreten ist. Zudem war er von 2015 bis 2019 erster Dirigent und Ko-Intendant des Balearischen Symphonieorchesters (Palma de Mallorca). Als Gastdirigent leitete Hattori zahlreiche bedeutende Orchester, darunter das Philharmonia Orchestra London, die Wiener Symphoniker, die Slowakische Philharmonie, das Düsseldorfer Symphonieorchester und viele führende Symphonieorchester in Japan. Als Operndirigent debütierte Hattori 2004 an der Kammeroper Wien mit Mozarts *La Finta Giardiniera*. Von 2007 bis 2008 war er erster Kapellmeister am Theater Erfurt und von 2009 bis 2021 Chefdirigent und musikalischer Leiter des Open-Air Opern-/Operettensommerfestivals in Kittsee. Im Jahr 2009 dirigierte er an der Wiener Staatsoper drei Aufführungen der *Zauberflöte*. Wiederholt arbeitete er auch am New National Theatre Tokyo, dem ersten Opernhaus Japans. Zusätzlich zu seiner Konzerttätigkeit ist Hattori Präsident der Musica Juventutis Österreich, Vizepräsident des Internationalen Menuhin Violine-Wettbewerbs und seit 2003 Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London.²³⁹

In dem mit Joji Hattori geführten persönlichen Interview (Transkription siehe Anhang 1) wurde er zunächst zu seiner generellen Meinung über Bruckners Streichquintett befragt. Er führte aus, dass ihm der dritte Satz – das Adagio – besonders gut gefällt, der auch sehr oft als Einzelstück gespielt wird. Er selbst hat das gesamte Quintett nur einmal gespielt, das Adagio hingegen öfter. Er fand, dass der zweite Satz – das Scherzo – unangenehm zu spielen ist und das ist vielleicht auch der Grund, warum Hellmesberger es zunächst nicht spielen wollte. Das hat allerdings keinen musikalischen, sondern einen technischen Grund. Darauf angesprochen meinte Hattori, dass Bruckner Organist war und kein Geiger und das ist schon ein Nachteil. Dvorak war ein guter Bratschist, Mozart hat ja auch Geige gespielt und die beiden wussten natürlich, wie man angenehm für Geigen komponiert; es gibt Tonarten, die für Streicher unangenehm sind. Für einen Pianisten ist dies egal, aber für die Geige gibt es die vier leeren Saiten. Wenn in einem Stück überhaupt keine der vier leeren Saiten verwendet werden, sondern einen Halbton tiefer

²³⁹ Biografie von Joji Hattori, <https://www.jojihattori.com/biography/>, abgerufen am 16.5.2024.

oder höher komponiert ist, dann ist es nicht nur technisch schwieriger zu spielen, aber vor allem ist es schwieriger, es schön zu spielen. Ein D-Dur Akkord klingt auf der Geige viel besser als ein Des-Dur Akkord. Geigen und Bratschen sind kleine Instrumente, die in großen Sälen besonders gut klingen müssen. Es gibt also Stücke, die nicht so gut für Streicher geschrieben sind und das könnte man wohl über das *Scherzo* sagen. Der Ordnung halber sei hier festgehalten, dass das *Scherzo* in der Tonart F-Dur steht. Das Hauptthema beginnt in d-Moll und erst im Takt 13 wird nach Ges-Dur und später nach Des-Dur moduliert.²⁴⁰ Die Bemerkungen von Hattori sind daher in Bezug auf Bruckners *Scherzo* nur zum Teil zutreffend, wie wohl diese generelle Ansicht eines Geigers über schwieriger zu spielende Tonarten durchaus Richtigkeit besitzt. Den Hinweis des Interviewers, der dritte Satz *Adagio* steht in Ges-Dur und die Frage, ob dieses daher auch schwieriger zu spielen ist, antwortete Hattori, dass bei langsamen Stücken der Unterschied nicht so groß und dass dies vielleicht gewollt ist, um dadurch eine dunklere Klangfarbe zu erzielen.

Die nächste Frage betraf den Umstand warum Bruckner ein Quintett komponierte, wo doch Hellmesberger ein Quartett forderte. Hattori bemerkte, dass Bruckner kein Kammermusik-Komponist war und dass er nur Werke entweder für Orgel oder für großes Orchester schuf. (Anmerkung: Bruckner komponierte nur wenige Werke für Orgel. Er kannte die klanglichen Möglichkeiten dieses Instruments durch sein Spielen und Improvisieren). Das Streichquartett ist zwar die Essenz der klassischen Musik, aber wenn man mehr Klangfarbe erreichen will, so ist ein Quintett oder ein Sextett dafür besser geeignet. Zum Beispiel hat auch Brahms Quintette und Sextette geschrieben und diese haben viel mit seinen sinfonischen Werken gemein. Die zwei Bratschen im Quintett sind eine Erfindung von Mozart, der ja mehrere Quintette komponierte und diese sind wichtige, vielleicht die stärksten kammermusikalischen Werke des Komponisten. Auf die Frage, ob Mozart Vorbild für Bruckner war, antwortete Hattori mit einem interessanten Vergleich: Alle die nach Mozart komponiert haben, haben sich von seinem Instrumentieren inspirieren lassen. Das betrifft allerdings nicht die Musik. Es gibt zwei Arten von Musik: eine die Emotionen unmittelbar vermittelt. Mozart ist für ihn ein Komponist, der Emotionen unmittelbar mit einer Handlung verbindet. Die Oper ist dafür das beste Beispiel: Es könnte jemand eine schöne, fröhliche Arie singen und plötzlich tritt jemand auf und verkündet den Tod der Mutter. Eine Sekunde später würde Mozart einen Akkord setzen und von fröhlicher zu trauriger Musik wechseln. Dazu gibt es das Gegenbeispiel: Franz Schubert. Er hat allerdings nur eine Oper komponiert und diese war nicht erfolgreich. Schubert war ein Poet und ein

²⁴⁰ Blaich 2009, S. 126.

Dichter und wollte langanhaltende tiefe Emotionen vermitteln. Der Dichter würde vielleicht nach einem Jahr, nachdem er den Tod der Mutter verarbeitet hatte, ein Gedicht schreiben, das tiefe Empfindungen über ihr Ableben hervorrufen würde. Darin ist Schubert vielleicht der Größte gewesen. In diese Kategorie passt auch Bruckner, der auch keine Oper komponierte. Bei ihm geht es um tiefe Gefühle, zum Beispiel die Liebe zu Gott. Bruckner komponierte reflektierende Musik, die nachdenklich macht und die Tiefe des Menschen ausdrückt. Daher sind auch seine langsamen Sätze so erfolgreich gewesen. Das *Scherzo*, als das Scherzhafte, war seine Schwäche. Auf die Frage, ob Bruckners Werk mit den Kompositionen anderer Zeitgenossen vergleichbar ist, kam Hattori auf den Streit zwischen den Bruckner- und Brahmsanhängern zu sprechen. Da Brahms Werke ebenso wie Bruckners in die Kategorie der Schubert-Nachfolge passen, sind die Unterschiede zwischen beiden Werken (Anmerkung: Brahms komponierte zur gleichen Zeit wie Bruckners auch ein Streichquintett in F-Dur op. 88) nicht so groß. Viel unterschiedlicher sind die Werke von Dvorak, der auch tolle Opern komponierte und mehr in die „Kategorie“ Mozart passt.

Abschließend wollte der Interviewer die Meinung Hattoris über die Zukunft der Kammermusik wissen. Dieser bemerkte, dass generell Violine-Abende in letzter Zeit immer weniger populär sind. Anders als Klavier-Recitals, die nach wie vor Konzertsäle füllen. Daher führt auch die Kammermusik ein Nischendasein. Junge Menschen werden derzeit mit vielen Reizen überflutet und suchen das große, laute Erlebnis. Zusammenfassend über das Interview mit Joji Hattori kann man bemerken, dass er einige interessante Ansichten zum Thema brachte. Aus der Sicht des ausführenden Geigers und Dirigenten sind manche Sichtweisen unterschiedlich und ergänzend zur traditionellen Musiktheorie.

6.3.2. Interview mit dem Cellisten Othmar Müller vom Artis Quartett

Auf Grund einer schriftlichen Anfrage an das Artist Quartett, war Othmar Müller freundlicherweise bereit, dem Verfasser dieser Arbeit ein Interview zu geben (Transkription Anhang 2).

Müller wurde als drittes Kind des Musikkritikers und Komponisten Herbert Müller geboren. Er erhielt seinen ersten Instrumentalunterricht im Alter von fünf Jahren am Konservatorium der Stadt Wien, von 1977 bis 1984 studierte er bei Valentin Erben an der Wiener Musikhochschule. 1980 wurde er Cellist des Artis-Quartetts Wien. Von 1982 bis 1983 war er Mitglied des ORF Symphonie Orchesters, von 1982 bis 1984 war er außerdem Solocellist des Wiener Kammerorchesters. Seit dem Studienjahr 1984/85 in Cincinnati beim LaSalle Quartett, ist er vollberuflich im Artis-Quartett tätig. Von 1993 bis 1998 und von 2007 bis 2009 leitete er die Kammermusikklasse der Musikhochschule Graz, Expositur Oberschützen.

Seit 2008 ist Othmar Müller außerdem Leiter der Violoncello-Klasse am Joseph-Haydn-Konservatorium des Landes Burgenland. Müller war und ist Dozent bei Kursen in den USA, Hong Kong, Deutschland, Österreich und beim Casals-Festival Prades. Othmar Müller spielt ein Cello von Andrea Amati (1573) aus der Sammlung kostbarer Streichinstrumente der Österreichischen Nationalbank.²⁴¹

Herr Müller bemerkte zunächst, dass in den 44 Jahren seiner Tätigkeit im Artis Quartett das Werk nur insgesamt zehnmal zur Aufführung gelangte. Vor etwa drei Jahren wurde das Werk von der Plattenfirma aufgenommen. Diese hat allerdings die Veröffentlichung verschlafen und so ist jetzt geplant, es in der nächsten Zeit als CD herauszugeben. Der Grund für die wenigen Aufführungen liegt für ihn darin, dass zum Quartett ein fünfter Musiker (Bratschist) benötigt wird, der gut eingespielt sein muss. Das Bruckner Quintett erfordert mehr Probenarbeit als andere vergleichbare Werke. Er erwähnte dazu ein Schubert-Quintett, das ebenso ein bedeutendes Stück, aber vergleichsweise leichter zu spielen ist. Die zusätzliche Bratsche bei Bruckner bringt viel Neues mit, dass sich auch die vier anderen Musiker darauf einstellen und – wie er sagte – neu darüber reflektieren müssen. Er kann sich diesen Effekt einfach nicht erklären, aber es ist so. Er bedauerte auch, dass das Werk gerade im Bruckner-Jahr so wenig gespielt wird. Auf Bruckners Sinfonien angesprochen, bemerkte er, dass die siebente Sinfonie seine Lieblingssinfonie ist. Hingegen ist die fünfte Sinfonie, die in unmittelbarer, zeitlicher Nähe zum Quintett komponiert wurde, für ihn unerklärlich. Er hat bei diesem Werk, vereinfacht ausgedrückt, das Gefühl, Bruckner hätte Beethoven kopiert. Beim Quintett ist das völlig anders: Hier kann man die gelassene, musikalische Art des Komponisten wiedererkennen. Diese Aussage bestätigt die Annahme, die zu Beginn der Arbeit aufgestellt wurde, dass Bruckner mit seiner fünften Sinfonie in eine kompositorische Sackgasse gelangt ist und erst durch die Arbeit am *Streichquintett* neue schöpferische Impulse finden konnte. Diese führten schließlich zu den erfolgreichen Kompositionen der *sechsten* und *siebenten* Sinfonie und des *Te Deums*. Die nächste Frage an Herrn Müller betraf die oft diskutierte Ambivalenz, ob das Werk nicht eine verkleinerte Sinfonie oder ein tatsächliches kammermusikalisches Werk ist. Er meinte dazu, dass Bruckner im Quintett schon mit seinen üblichen sinfonischen Strategien arbeitet. Im großen Orchester verfügt man über große Klangmassen und im letzten Satz des Werk bemerkt man diese – wie er sagte – Apotheose, bei der man die Blechbläser vermisst. Aber das ist der Reiz der Kammermusik, dass man mit wenig Instrumentarium ein Maximum an Klangfarben erzeugen kann. Dies trifft vor allem beim langsamen Satz zu, der zu den Schönsten gehört, der je geschrieben wurde. Auf die unterschiedlichen oft rasch wechselnden, bis ins Extreme

²⁴¹ Biografie Othmar Müller, <https://www.othmarmueller.at/o/bio.html>, abgerufen am 16.5.2024.

gehenden, Dynamik-Bezeichnungen angesprochen, erklärte Müller, dass diese typisch für Bruckner sind. Ein Kollege hat einmal erklärt, dass Bruckner nicht dynamisieren sondern registrieren würde. Auch diese Bemerkung trifft sicherlich zu, bedenkt man, dass Bruckner ein berühmter Organist war und sich der Registerwechsel beim Orgelspiel in seinen Werken widerspiegelt. Auf die Frage, warum Bruckners *Streichquintett* in den Programmen der neuen Saison des Wiener Musikvereins und des Wiener Konzerthaus nicht gespielt wird, meinte Müller: Die meisten Quartette, die auf den Programmen stehen, sind Gast-Quartette und es ist sehr ungewöhnlich, dass man mit einem fünften Musiker reist. Das Artis-Quartett hat das zwar bei Auftritten im Ausland schon gemacht, meist mit Stefan Vlada, der so etwas wie ein fünftes Mitglied ist, aber das war eher selten. Wenn man schon einen Fünften dazu nimmt, dann wird meist ein Schubert- oder ein Mozart-Quintett gespielt. Wie Müller bereits erwähnte, wird zum Proben des Bruckner Quintetts mehr Zeit benötigt, die man sich nicht immer nehmen kann. Auch Sextette sind als formierte Gruppen sehr selten. Abschließend berichtet Müller, dass das Artis-Quartett nach 45 Jahren seine künstlerische Tätigkeit mit der kommenden Saison beenden wird. Da ja einzelne Mitglieder auch verschiedene Lehrtätigkeiten ausüben, wird es zeitlich immer anstrengender und man wolle nicht, dass die Qualität darunter leidet.

Das Interview mit Othmar Müller brachte einige interessanten Aspekte sowohl über das Werk an sich als auch über den heutigen Musikbetrieb. Wichtig erscheint der Hinweis, dass Bruckners *Quintett* für alle fünf Interpreten doch eine größere Herausforderung im Vergleich zu anderen Werken darstellt und daher mehr Vorlaufzeit erfordert.

6.4. Bruckner Jahr 2024 – zum 200sten Geburtstag

Am 4. September 2024 jährt sich der 200. Geburtstag von Anton Bruckner. Aus diesem Anlass werden in Österreich eine Anzahl von Feierlichkeiten und Veranstaltungen stattfinden. Das folgende Kapitel soll einen Überblick über diese Aktivitäten bringen. Das wohl umfassendste Programm gestaltet die Abteilung Kultur des Landes Oberösterreich in Zusammenarbeit mit den LIVA Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH. Diese bietet eine große Anzahl an Konzerten, Ausstellungen, Lesungen und Theaterstücken, über das ganze Jahr verteilt, an.²⁴² Gleichzeitig begeht das Brucknerhaus Linz seinen 50. Geburtstag und aus diesem Anlass finden dort eine Vielzahl an Konzerten statt. Als Höhepunkt ist das Brucknerfest Linz24 zu nennen.

²⁴² <https://www.anton-bruckner-2024.at/>, abgerufen am 27.5. 2024.

Es beginnt mit einem Open-Air Festkonzert neben der Pfarrkirche in Ansfelden mit dem Cleveland Orchestra unter der Leitung von Franz Welser-Möst. Daran anschließend werden im Brucknerhaus Linz alle elf Sinfonien im Originalklang in elf Konzerten von verschiedenen Orchestern aufgeführt. Die drei Messen – in d-Moll, e-Moll und f-Moll –, das *Te Duem* und die *Missa Solemnis* werden in der Stiftsbasilika in St. Florian, im Alten Dom in Linz und im Mariendom in Linz zur Aufführung kommen. Im Brucknerhaus Linz ist ein kammermusikalischer Abend geplant, bei dem Bruckners Werke aus dem Kitzler Studienbuch – *Streichquartett, Rondo und sechs Scherzi* – gebracht werden. Bruckners Quintett wird bei den internationalen Kammermusiktagen in St. Marien in der Kirche St. Michael zusammen mit dem *Streichquartett* aufgeführt. Eine weitere Aufführung des Werks findet am 14. Juli 2024 in der Pfarrkirche in St. Georgen im Attergau statt. Auch bei den Salzburger Festspielen steht das Quintett am 8. August 2024 im Mozarteum vom Kammermusikensemble der Wiener Philharmoniker auf dem Programm. Wie schon erwähnt, findet sich dieses Werk in der Saison 2024/25 weder im Programm des Wiener Musikvereins noch des Wiener Konzerthauses. Die einzige Aufführung des Quintetts in diesem Jahr in Wien fand in der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien am 7. Juni 2024 im Neuen Konzertsaal des Institutes statt.²⁴³

Auch auf wissenschaftlicher Seite gab und gibt es eine Vielzahl an Bruckner-Initiativen im Jahr 2024. Allen voran ist im Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek eine von Andrea Harrandt und Thomas Leibnitz kuratierte Ausstellung zum Thema „Anton Bruckner, der fromme Revolutionär“ zu sehen.²⁴⁴ Vom 10. bis 12. April 2024 fand ein internationales Symposium der Österreichischen Nationalbibliothek und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Thema „200 Jahre Bruckners – 100 Jahre Bruckner-Forschung“ statt, bei dem namhafte internationale Bruckner-Experten Vorträge, mit anschließenden Diskussionen, über die verschiedensten Themen der Bruckner-Forschung hielten. Von 4. bis 5. Oktober findet im Brucknerhaus in Linz ein wissenschaftliches Symposium in Kooperation mit dem Anton Bruckner Institut Linz statt. Ebenfalls ist im Stift St. Florian vom 20. bis 23. August 2024 ein internationaler Kongress im Rahmen der dort stattfindenden Brucknertage zum Thema „Bruckner Jetzt und Damals“ geplant.

Auch zahlreiche Literatur zu Bruckner ist im Jahr 2024 erschienen. Unter einer Vielzahl von Neuerscheinungen sind hier drei zu nennen:

²⁴³ <https://www.mdw.ac.at/veranstaltung/?v=2923600&p=57984>, abgerufen am 27.5.2024.

²⁴⁴ <https://www.onb.ac.at/museen/prunksaal/programm/anton-bruckner-der-fromme-revolutionaer>, abgerufen am 27.5.2024.

Diergarten, Felix: *Anton Bruckner, ein Leben mit Musik*, Kassel: Bärenreiter 2023.

Petermayr, Klaus et al.: *Anton Bruckner, eine Biografie*, Salzburg: Anton Pustet 2023.

Mühlberger, Kurt: *Anton Bruckners Akademische Bühne*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht 2021.

Darüber hinaus gibt es viele neue Werke, die sich mit Bruckner-Anekdoten beschäftigen, die sich mehr oder weniger auf wissenschaftliche Grundlagen beziehen. Zusammenfassend kann man festhalten, dass die vielen Bruckner-Initiativen den Bekanntheitsgrad des Komponisten und seiner Werke fördern und diese auch ein breiteres Publikum ansprechen werden. Es ist schade, dass Bruckners Quintett nur so wenig aufgeführt wird. Die Bemerkungen von Joji Hattori und Otmar Müller bestätigen hingegen den Trend, dass Kammermusik, ins besonders Bruckners Werk, ein Schattendasein im internationalen Konzertbetrieb zu Unrecht führt.

7 Conclusio

„Bruckners Werk liegt weitab von der großen Heerstraße der Entwicklung. Wie ein eratischer Block, irgendwann einmal herabgestürzt, so ohne jeden Zusammenhang mit seiner Umwelt, liegt Bruckners ‚Symphonie‘ in den tiefen Gründen der modernen vielzivilisierten Musikkomposition.“²⁴⁵

Müsste man Bruckners Musik mit einem Wort beschreiben, so käme der Begriff „Sublime“ in den Sinn. Mit Sublime, ein Begriff vor allem aus der bildenden Kunst, ist die Darstellung von Erhabenheit und Größe zu bezeichnen – als etwas, das über den menschlichen Horizont hinausgeht. In Bruckners Lebenslauf ist immer wieder seine Suche nach dem Erhabenen zu bemerken. Er erfuhr eine katholische Sozialisation im Stift St. Florian von jüngster Kindheit an, daher war auch seine Verbindung zu Gott sein ganzes Leben hindurch präsent. Er suchte aber auch das Erhabene in der Natur. So ist seine Reise in die Schweiz und zum Montblanc zu erklären. Bruckner war aber auch ein Leben lang auf der Suche nach einer Erhabenheit in der Musik. Vielleicht wurde ihm auch die Kirchenmusik mit ihren strikten Formen zu eng und so machte er sich auf die Suche nach Musik, die das Erhabene – das Sublime – ausdrücken kann. Dies konnte er in seinen Sinfonien schaffen, interessanterweise komponierte er in Wien keine Kirchenmusik mehr. In dieser Arbeit wurde versucht, Bruckners kammermusikalische Werke, im Besonderen sein *Streichquintett in F-Dur*, WAB 112 im Lichte seines Werdeganges und im Vergleich zu seinen anderen Werken zu beleuchten. Es kann angenommen werden, dass es nach der Vollendung seiner *fünften Sinfonie* und einer darauffolgenden Schaffenspause erst mit der Komposition des *Streichquintetts* zu neuen künstlerischen Höhepunkten in Bruckners Werk

²⁴⁵ Schalk 1935, S. 89f.

kam. Diese Überlegungen sind durchaus schlüssig und werden auch von vielen Bruckner-Fachleuten vertreten, wenn gleich auch andere Faktoren, die mehr in den veränderten Lebensumständen des Komponisten zu finden sind, Einfluss darauf hatten. Die Analysen der *sechsten* und *siebenten Sinfonien* und des *Te Deums* zeigen, dass durch den Impuls des Quintetts diese folgenden Werke geschaffen werden konnten. Zählen doch die *siebente Sinfonie* und das *Te Deum* zu den am meisten aufgeführten Werken. Vielfach wird das *Adagio* in Ges-Dur des Quintetts als der Höhepunkt des Werkes beschrieben. Ein Vergleich mit den langsamen Sätzen der *zweiten*, *dritten* und *vierten Sinfonie* zeigt eine tiefe Verbindung zum dritten Satz des Quintetts. Im Andante seiner *zweiten Sinfonie* fand der Komponist zu einer Grundkonzeption seiner langsamen Sätze, die auch im *Adagio* des *Streichquintetts* zu bemerken ist, obwohl Bruckner darin nie den Rahmen der Kammermusik verließ. Ein kurzes Kapitel beschäftigte sich mit Bruckners Themenfindung und man kann zusammenfassend festhalten, dass man in ihm einen intuitiven Komponisten sehen kann, dessen Zeugungs- und anschließender Ausarbeitungsvorgang sich in seinem Unterbewusstsein abspielte. Ein weiteres Kapitel befasste sich mit Überlegungen, das Quintett mit einem erweiterter Streichersatz oder sogar mit größerem Orchester aufzuführen. Jene Aufführungen, die nur eine Vergrößerung der Anzahl an Violinen, Bratschen, Violoncelli und ein Hinzunahme von Kontrabässen vornahmen, sind durchaus als gelungen zu bezeichnen. Die Aufführungen mit größerem Orchester sind dagegen nicht zu empfehlen, denn dadurch verliert das Werk seinen kammermusikalischen Charakter. Dennoch sind Bestrebungen, das Quintett in einem größeren Rahmen aufzuführen, zu begrüßen, um es einem breiterem Publikum bekannt zu machen. Aufführungszahlen des Werkes, vor allem in jüngster Zeit, zeigen, dass in der Gegenwart das Quintett nur selten gespielt wurde und wird. Interviews mit zwei Musikexperten erklären diesen Trend einerseits mit den doch höheren technischen Anforderungen und dadurch erhöhten Probebedarf und andererseits mit der nachlassenden Attraktivität der Gattung Kammermusik. Obwohl im Brucknerjahr 2024 sehr viele künstlerische Aktivitäten veranstaltet werden, die dem Anlass durchaus gerecht werden, ist leider zu bemerken, dass das Quintett nur sehr selten aufgeführt wird, wie es auch im übrigen Konzert-Kanon ein Nischendasein führt. Wenn Franz Schalck von einem „eratischen Block, der herabgestürzt ist“ spricht, so trifft dies im Besonderen für Bruckners *Streichquintett* zu. Wie ein Solitär im Werk des Komponisten steht es da und ist, obwohl sich Bruckner wenig mit dieser Gattung beschäftigte, ein kammermusikalisches Meisterwerk, das tiefe Verbindungen zu Bruckners anderen Kompositionen beinhaltet.

Anhang 1

Interview mit dem Geiger und Dirigent Joji Hattori

Zeit: Donnerstag 18. April 2024 von ca. 11:00 bis 12:00 Uhr

Vieraugengespräch in Wien

Interviewer: Reinhard Schwarz – Abkürzung RS

Interviewte: Joji Hattori – Abkürzung JH

RS: Vielen Dank, Joji, dass du Zeit gefunden hast, mir ein Interview für meine Masterarbeit zu geben. Wie schon berichtet, verfasse ich eine Arbeit über Bruckners Streichquintett. So ganz spontan: Was fällt dir zu diesem Werk ein?

JH: Es gibt einen herausragenden Satz, das ist der langsame Satz, eigentlich habe ich das gesamte Werk nicht so oft gespielt, aber den langsamen Satz doch öfters. Spontan fällt mir auch ein, dass der zweite Satz, das Scherzo, unangenehm zu spielen ist. Das ist auch der Grund, warum das ganze Werk nicht so oft gespielt wird. Er ist nicht so angenehm geschrieben, vor allem für die Geigen, es liegt schlecht in der Hand. Ich glaube wirklich, dass das Adagio viel öfters aufgeführt wird, nicht nur als Quintett, sondern auch als Streichorchester. Dabei spielen die Kontrabässe eine Oktav tiefer und die Bratschen kann man in zwei Gruppen teilen. Ich habe auch gelesen, dass Hellmesberger, der das Werk von Bruckner gefordert hatte, tatsächlich den zweiten Satz beanstandet hatte und deshalb sogar ein weiterer Satz komponiert wurde, der aber heute nicht gespielt wird. Ich verstehe, warum Hellmesberger den Satz abgelehnt hat, denn es ist kein musikalischer, sondern ein technischer Grund.

RS: Ist es wirklich so schwierig zu spielen?

JH: Bruckner war ja, meines Wissen, ein Organist und kein Streicher und das ist schon ein großer Nachteil. Dvorak war ein guten Bratschist und Mozart hat ja auch gut Geige gespielt. Komponisten, die selbst Geigen spielen, wissen natürlich, wie man angenehm für die Geige komponiert. Die wissen auch, wie man die einzelnen Instrumenten setzt. Es gibt auch Tonarten, die für Streicher unangenehm sind. Für einen Pianisten ist es egal, aber für die Geige gibt es ja die vier leeren Saiten und wenn ein Stück überhaupt nicht diese vier leere Seiten verwendet, sozusagen einen Halbton tiefer oder höher ist, ist es technisch schwieriger, aber auch schwieriger es schön zu spielen, weil eine Tonart, die in Verbindung steht mit den vier leeren

Saiten resoniert viel besser. Also, wenn ich einen D-Dur Akkord auf der Geige spiele, klingt der viel besser als ein Des-Dur Akkord. Geigen oder Bratschen sind halt kleine Instrumente, die in großen Sälen gut durchkommen müssen, daher müssen sie auch besonders gut klingen. Es gibt also Stücke, die nicht so gut für Streicher geschrieben sind und das kann man wohl über diesen zweiten Satz sagen.

RS: Der dritte Satz steht in Ges-Dur, ist vielleicht auch nicht so gut?

JH: Nein, nein, bei einem langsamen Stück ist der Unterschied der Tonarten nicht so groß. Ganz im Gegenteil, eine andere Tonart macht durchaus eine dunklere Klangfarbe und das mag auch durchaus gewollt sein.

RS: Warum die zusätzliche Bratsche im Quintett, Hellmesberger wollte ja ein Quartett von Bruckner, warum diese Änderung?

JH: Zunächst einmal war Bruckner kein Kammermusik-Komponist und alles was er geschrieben hat, war entweder für die Orgel oder für großes Orchester. Das Streichquartett ist zwar die Essenz der klassischen Musik, aber wenn man eine breite Klangfarbe erreichen will, so ist ein Quartett weniger geeignet. Da wäre ein Quintett oder sogar eine Sextett besser dafür geeignet. Also zum Beispiel Brahms hat ja Quartette, Quintette und Sextette geschrieben, und seine Sextette haben das Meiste gemeinsam mit seinen sinfonischen Werken in der Klangfarbe. Das ist für mich eher ein Vorteil und das Gleiche gilt auch für Bruckner. Für Streichquintette gibt es drei Möglichkeiten in der traditionellen Form: zwei Bratschen, zwei Celli oder ein Cello und ein Kontrabass, das gibt's ganz wenig. Es gibt von Dvorak ein Streichquintett mit einem Quartett plus Kontrabass. Aber jetzt zu den zwei Bratschen, das ist eigentlich eine Erfindung von Mozart, der hat ja mehrere Quintette geschrieben und die sind ungemein tolle, vielleicht die stärksten kammermusikalischen Werke von Mozart. Darauf haben sich andere Komponisten wie Brahms und Bruckner auch gesetzt. Es ist daher sehr verständlich, dass Bruckner daher ein Quintett, vielleicht sogar ein Sextett machen wollten.

RS: Warum, um es breiter zu machen?

JH: Nein, weil beim Quartett hat man eine Melodiestimme und drei Begleitstimmen, beim Quintett kommt eine vierte Begleitstimme dazu. So hat man die Möglichkeit eine vierstimmige

Klangfarbe zu kreieren und dann kommt eine Melodiestimme oben drauf. Das ist wie bei einem Violinkonzert, wobei ein Orchester begleitet, das mindestens vier Streicherstimmen dazu hat. Das ist auch der Grund, warum viele Quintette gewählt haben.

RS: Was waren die Vorbilder für Bruckner, was es Mozart?

JH: Alle die nach Mozart geschrieben haben, haben sich vom Setzen, also das Instrumentieren von Mozart inspirieren lassen. Aber das betrifft nicht die Musik. Es gibt ja zwei Arten von Musik, das ist ein sehr wichtiger Punkt: es gibt Musik, die wie die Filmmusik eine Emotion unmittelbar vermittelt. Mozart war für mich immer ein Komponist der Emotionen unmittelbar mit einer Handlung verbunden. Die Oper ist das beste Beispiel: Es könnte jemand eine Arie singen und ist bestens gelaunt und dann kommt einer der sagt z.B. deine Mutter ist gestorben! Und eine Sekunde später wird Mozart einen Akkord setzen, der diesen Schock unmittelbar ausdrückt. Von einer Sekunde zur anderen kippt es von einer fröhlichen Musik zu einer traurigen Musik. Das ist vergleichbar mit Filmmusik. In der guten Filmmusik werden Emotionen gleichzeitig mit der Handlung ausgedrückt. Da gibt es das Gegenbeispiel: Franz Schubert, und das ist der Grund, warum er nie erfolgreich war mit einer Oper, ich glaube, er hat nur eine einzige Oper geschrieben und die war nicht erfolgreich. Schubert hat eben nicht verstanden genau das zu machen, also mit der Handlung zu schreiben. Schubert war ein Poet, ein Dichter und ein Dichter möchte tiefe Emotionen. Die Emotionen, die er empfindet, wenn die Mama gerade gestorben ist, ist zwar extrem intensiv und der Schock mag sehr groß sein, aber es ist vielleicht nicht so tief wie ein Jahr später. Ein Jahr später hat er vielleicht schon die Traurigkeit überlebt und verarbeitet. Die Emotion der Traurigkeit ist reifer bis dahin. Wenn jemand ein Jahr später über den Tod seiner geliebten Person ein Gedicht schreibt oder ein Lied schreibt über diese Person, dann ist das reflektierend, ein Ausdruck einer Emotion über lange Zeit, und das ist genau nicht bei der Filmmusik. Es sind tiefe Gefühle, die der Mensch empfindet, wenn er allein im Wald spazieren geht. Darin war der Schubert vielleicht der Größte. Jetzt wollte ich nur sagen, in welche Kategorie passt Bruckner? Sicher mehr in Richtung Schubert. Bruckner war ja überhaupt nicht interessiert eine Oper zu schreiben, bei ihm geht's ja über tiefe Gefühle, wie die Liebe zu Gott, er war ja sehr religiös, das ist ein Gefühl, dass überhaupt nichts zu tun hat mit Mozart. Obwohl Mozart durch seine Genialität auch tiefe Gefühle hervorruft, war das nicht primär seine Absicht. Mozart war so ein Mensch: Er wollte einfach „action“, aber obwohl er es vielleicht nicht wollte, hat er trotzdem genauso tiefe Musik schreiben können. Nicht so wie sein Kollege Salieri, der wollte das auch probieren – nämlich

tieferer Musik zu schreiben – aber er konnte es nicht. Aber zurückzukommen auf Bruckner, das ist auch eher tiefe reflektierende Musik, und deswegen war er auch noch meisterhafter in langsamen Sätzen, die gediegen sind, die nachdenklich sind und die Tiefe des Menschen ausdrücken konnten. Das Scherzo, das Scherzhafte, ist eher seine Schwäche gewesen.

RS: In einem Kapitel meiner Arbeit versuche ich das Adagio mit Bruckners langsamen Sinfoniesätzen zu vergleichen.

JH: Ja bei Bruckner fällt mir auf, wenn er schnelle Sätze schreibt, weil er eigentlich keine „action“ möchte, sondern lang anhaltende Emotionen, löst er für ihn selbst das Problem, in dem er gleiche Takte wiederholen lässt, zehnmal den gleichen Takt, dann ist jedenfalls jeder Takt schnell, die Bewegung der Motive bleibt trotzdem nur fünf Sekunden, aber das ist eigentlich nicht der Zweck eines schnellen Satzes, so kann man langsame Sätze auch schnell setzen.

RS: Hast du das Streichquintett oft gespielt?

JH: Das Adagio habe ich oft gespielt, das Ganze, glaube ich, habe ich einmal gespielt.

RS: Hast du erste oder zweite Geige gespielt?

JH: Sowohl als auch, ich spiele auch die zweite Geige, wenn es einen guten Ersten gibt. Dieses Werk ist ja auch sehr gleichwertig geschrieben, also alle Instrumente haben solistische Aufgaben. Bei Mozart zum Beispiel sind die ersten Geigen und die ersten Bratschisten schon eher die Solostimmen. Bruckners Werk ist schon sehr gleichwertig geschrieben.

RS: Ist Bruckners Werk mit anderen Werken vergleichbar?

JH: Obwohl damals der Streit zwischen Bruckner- und Brahmsanhängern in zwei Lagern geteilt war, sind ihre grundlegenden Einstellungen als Komponisten gar nicht so weit entfernt. Weil beide – auch Brahms war kein Opernkomponist – also mehr in der Kategorie Schubert waren, auch mehr abstrakte Musik komponierten, nicht so melodiebasierend. Dvorak zur gleichen Zeit hat hundert tolle Melodien komponiert, um den ihn viele beneidet haben. Man kann also schon sagen, dass die zwei Quintette von Brahms und Bruckner, mehr Gemeinsamkeiten haben, als

das Werk von Dvorak. Dvorak ist eher die Kategorie von Mozart, er hat ja auch tolle Opern geschrieben.

RS: Bruckner wechselt in seinem Werk immer wieder vom dreifachen Forte zum dreifachen Piano, ist das nicht schwer zu spielen?

JH: Das ist tatsächlich nicht so typisch für Kammermusik, aber er war eben ein Sinfoniker und er hat sich wahrscheinlich zuerst den Klang eines Orchesters im Kopf vorgespielt und dann versucht hineinzupacken in ein Quintett, d.h. die dynamischen Kontraste zwischen laut und leise sind bei vollem Orchester natürlich enorm, was können da fünf Streicher schon erreichen, unendlich leise geht schon, aber unendlich laut geht natürlich nicht. Wenn man die Streichinstrumente zu sehr forciert, dann beginnen sie zu kratzen. Daher mag ich das Adagio auch so sehr, weil es viel intimer ist, was eine Sinfonie nicht geben kann. Beim zweiten Satz von Bruckners 7. Sinfonie schauen die Zuschauer auf die Emotionen des Dirigenten, auf eine Person und im Quartett schauen sie auf die Emotionen von fünf Personen, natürlich in die gleiche Richtung schon, aber jeder ein bisschen anders.

RS: Beim Streichquintett ist mir auch aufgefallen, dass Bruckner sehr oft Pizzicato schreibt. Ist das nicht auch anstrengend zu spielen?

JH: Ja, das Pizzicato ist auch ein Problem, wenn man z.B. die Pizzicato-Polka von Johann Strauß anschaut, so klingt das fantastisch, wenn ein ganzes Orchester das spielt. Aber wenn man das nur mit einzelnen Stimmen besetzt, dann klingt das nicht gut. Wenn eine Geige „plack“ macht, dann ist der Ton sofort weg, wenn aber 10 Geigen „plack“ machen, dann klingt das besser. Das ist vielleicht auch ein Phänomen, dass Bruckner nicht so viel Ahnung von kleinen Besetzungen hatte.

RS: Ist Kammermusik überhaupt ein bisschen unpopulär geworden?

JH: Zur Zeit ist es wirklich so, Oper geht am besten, danach die Sinfonien und die Klaviermusik. Das ist interessant. Streichquintette, Quartette, Kammermusik auch Violine-Recitals waren ja früher unter Menuhin ungemein populär z.B. die ganzen Virtuosen-Stücke von Saint-Saens und Paganini. Die Tradition lief noch bis Issac Bergmann, dass sie Violine-Abende gespielt haben mit kurzen Werken, wie z.B. Fritz Kreisler. Vor zirka 50 bis 60 Jahren

hat ein Violine-Abend mit einem berühmten Geiger mehr Karten verkauft, als mit einem Pianisten, mit Ausnahme Horowitz. Wenn man jetzt aber in Wien und New York in die großen Säle schaut, sind Klavier-Recitals von berühmten Interpreten ausverkauft aber keine Violine-Recitals mehr. Es gibt allerdings nur eine einzige Geigerin auf der Welt, die die Carnegie-Hall füllen kann und das ist Anne-Sophie Mutter, wobei 90% des Publikums männlich ist. Aber alle anderen Geiger können diesen Saal überhaupt nicht füllen. Aber die berühmten Pianisten z.B. Buchbinder können die Carnegie-Hall füllen. Das geht natürlich mit dem Streichquartett auch nicht, aber mit dem Streichquartett gab es das nie, dass in großen Sälen gespielt wurde. Leider ist Kammermusik noch weniger populär als früher und das ist schon eher eine Nische geworden. Aber das ist halt die heutige Zeit, junge Menschen werden mit Reizen überflutet und die suchen halt das große Erlebnis mit Trompeten etc.

RS: Vielleicht haben wir auch das Hören verlernt, bei Opernvorspielen und - Ouvertüren wird ja auch jetzt oft auf der Bühne eine Handlung gezeigt. Dabei sollte sich das Publikum wie z.B. bei Wagner auf die Musik konzentrieren.

JH: Das liegt auch an den Regisseuren, die immer etwas Neues erfinden wollen. Wenn eine traditionelle Aufführung geboten wird, die auch dem Publikum gefällt, dann schreibt kein Mensch darüber. Wenn weniger über das Stück geschrieben wird, dann glauben die Intendanten, dass deswegen weniger Zuschauer kommen und es werden weniger Karten verkauft. Also wir brauchen einen Regisseur, über dessen Aufführung geschimpft wird. Darüber wird dann in den Zeitungen berichtet. Eines wollte ich noch sagen, dass das Adagio auch in einer Kirche gut klingt. Er war ja eine Kirchenmusiker und jede Kirche hat ja diese Überakkustik, also große Resonanz und das ist auch im Kopf des Komponisten.

RS: Lieber Joji, vielen Dank für das Interview und ich wünsche dir für deine nächsten musikalischen Vorhaben viel Glück und Erfolg.

Anhang 2

Interview mit dem Cellisten Othmar Müller

Zeit: Donnerstag 20. April 2024 von ca. 16:00 bis 16:40

Telefongespräch in Wien

Interviewer: Reinhard Schwarz – Abkürzung RS

Interviewte: Othmar Müller – Abkürzung OM

RS: Vielen Dank, Herr Müller, dass sie sich die Zeit genommen haben, mir ein paar Fragen zu beantworten. Wie schon erwähnt, befasse ich mich in meiner Masterarbeit mit dem Streichquintett in F-Dur von Anton Bruckner. Ich habe dieses Werk bei einer Aufführung ihres Artis Quartetts im November letzten Jahres im Musikverein gehört und war sehr beeindruckt. Darf ich sie nun spontan fragen, welche Stellung hat dieses Werk in ihrem, also im Repertoire des Artis Quartetts?

OM: Also wir lieben es eigentlich alle, aber es hat in den 44 Jahren, in denen wir im Artis Quartett spielen, nur zehn Aufführungen gegeben. Wir hatten es vor etwa drei Jahren aufgenommen. Leider hat es die Plattenfirma verschlafen und es kommt erst in nächster Zeit heraus. Zehn ist leider eine sehr geringe Zahl im Vergleich zu anderen exotischen Werke, die viel öfter gespielt haben. Das ergibt sich daraus, dass es ein Stück ist, das man nicht so leicht zusammensetzt. Sonst sagt man, wir setzten einen Fünften dazu und gehen auf die Bühne. Dieses Werk braucht mehr Probenarbeit und es hängt nicht davon ab, ob die zweite Bratsche nicht gut wäre oder kein guter Musiker spielt, aber man muss mit diesem Stück mehr zusammenwachsen. Wie ich schon gesagt habe, lieben wir dieses Werk alle sehr, aber es muss sorgfältiger vorbereitet sein. Also im Vergleich zu einem Schubert-Quintett, das – sagen wir einmal – auch nicht gerade ein kleines Stück ist und das nehmen wir genauso ernst, aber es ist um so leichter. Bei Bruckner ist es so, dass die zusätzliche Bratsche so viel Neues mit bringt, dass auch die anderen vier sich neu einstellen und neu reflektieren müssen. Ich kann diesen Effekt einfach nicht erklären, aber es ist so.

RS: Mir hat ihre Aufführung besonders gefallen und vor allem der dritte Satz, das Adagio, war wunderschön und es ist schade, dass das Werk zu selten gespielt wird.

OM: Ja, das ist erstaunlich, noch zu mal heuer das Bruckner-Jahr ist und man es selten auf den Spielplänen findet. Bitte korrigieren sie mich, es ist ja in unmittelbarer Nähe der Fünften Sinfonie komponiert worden. Meine Lieblingssinfonie ist die Siebente Sinfonie und die fünfte Sinfonie ist für mich ja das Unerklärliche, die überhaupt nicht mit dem Komponisten zusammenpasst. Bei der fünften hat man manchmal das Gefühl, und das ist jetzt sehr simplifiziert, er imitiert Beethoven. Das ist beim Quintett überhaupt nicht der Fall, es hat diese gelassene, musikantische Art wieder.

RS: Es gibt ja immer wieder die Diskussion, ob das Quintett nicht eine verkleinerte Sinfonie oder tatsächlich ein kammermusikalisches Werk ist, was meinen sie dazu?

OM: Einerseits arbeitet er schon auf mit üblichen Strategien seiner Sinfonien, aber ich weiß, dass Kammermusiker immer wieder gerne den langsamen Satz spielen, ich kann es ihnen auch nicht verdenken, weil es zu dem Schönsten gehört, was geschrieben wurde. Im großen Orchester hat man natürlich diese Klangmassen zur Verfügung und im Quintett hat man – zum Beispiel im letzten Satz – diese plötzliche Apotheose, wo man doch das Gefühl hat, wo bleibt jetzt denn das Blech. Aber das ist ja der Reiz der Kammermusik, dass man mit wenig Instrumentarium ein Maximum an Klangfarben erzeugen möchte. Manchmal hat es natürlich Grenzen, so bei der Lautstärke.

RS: Da komme ich zu meiner nächsten Frage: Im Stück wechseln sich dreifaches Forte mit dreifachem Piano ab, ist das nicht sehr schwierig zu spielen?

OM: Das ist für Bruckner ganz typisch – wie jemand gesagt hat – er dynamisiert nicht, er registriert. Das ist ein Ansatz, der diese extremen Kontraste gut erklärt. Auf ihre Frage hin, ja das ist schwierig zu spielen, aber das ist auch das tägliche Brot des Musikers. Wenn man beginnt ein Instrument zu lernen, so spielt man eigentlich Mezzoforte. Wenn man dann besser wird, bekommt man eine größere Bandbreite. Durch Bogen- und andere -Techniken kommt man zu einem besseren Klang und man hat die Chance, volle Töne zu produzieren. Das bedarf aber auch ständiges Üben.

RS: Ist das Quintett im Vergleich zu anderen Werken schwerer zu spielen?

OM: Nein, glaube ich nicht, fürs Cello auf keinen Fall, auch für die Geigen, da ist jedes Mozart- oder Haydn-Quartett für jeden ersten Geiger viel unangenehmer, was die reine technische Anforderung betrifft.

RS: Hellmesberger hat ja von Bruckner anstelle des Scherzos einen neuen Satz gefordert. Bruckner hat dann das Intermezzo komponiert. Haben sie es schon mal gespielt?

OM: Nein, gespielt nicht, aber aufgenommen. Es kommt dann auch auf dieser CD heraus. Aber das Scherzo ist eigentlich keine große technische Herausforderungen und ich habe keine Ahnung, warum Hellmesberger es zunächst nicht spielen wollte. Ich kann mir nur vorstellen, dass er gemeint hat, es ist nicht ganz einzuordnen. Ein Scherzo soll schnell sein, aber diese Jodl-Passagen im Trio: Auf diese muss man sich einlassen, denn wenn man diese zu ernst nimmt – mit vollem Ton – dann wirkt man lächerlich. Auch Pavarotti und Gruberova haben nicht gejodelt. Jodeln ist etwas sehr Naturbelassenes und wenn man das zu künstlich macht, dann wirkt das grotesk.

RS: Ich bin ihnen sehr dankbar, dass sie mir Einblicke in das Werk von der Seite des Interpreten gegeben haben. Leider muss ich feststellen, dass das Streichquintett im neuen Programm des Musikvereins und auch des Konzerthaus nicht gespielt wird, auch von ihrem Artis-Quartett nicht. Ist das nicht schade?

OM: Die meisten Quartette, die auftreten sind meist Gast-Quartette, kommen oft aus dem Ausland und es ist sehr ungewöhnlich, dass man mit einem fünften Musiker anreist. Wir haben das aber schon gemacht, oft mit Stefan Vlada, der so etwas wie ein fünftes Mitglied bei uns ist und auch bei der selben Plattenfirma im Vertrag ist. Aber wenn man schon einen Fünften dazu nimmt, dann wird eher ein Schubert- oder Mozart-Quintett aufgeführt. Da braucht man vielleicht einen Tag zum Einspielen, aber bei Bruckner braucht man mehr Zeit. Auch Sextette als formierte Gruppen gibt es ganz selten. Unser Quartett wird nach 45 Jahren mit der Saison 2024/25 aufhören. Wir sind zum Entschluss gekommen, um die Qualität zu halten, wird es immer zeitaufwendiger und wir möchten nicht, dass man dann sagt, die sollen endlich aufhören. Jeder von uns hat ja auch Lehrtätigkeiten und die sind doch sehr zeitintensiv.

RS: Lieber Herr Müller, vielen Dank für das überaus interessante Interview und ich wünschen ihnen auch für ihre neue Lebensphase viel Glück und Freunde.

Literaturverzeichnis

Primäre Quellen

Bruckner, Anton: „II. Symphonie in c-Moll, Fassung von 1877“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, sämtliche Werke Band 2*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1965.

Bruckner, Anton: „III. Symphonie in d-Moll, Fassung von 1877“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, sämtliche Werke Band III/2*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1981.

Bruckner, Anton: „IV. Symphonie in Es-Dur, Fassung von 1878/80“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, sämtliche Werke Band IV/1*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1953.

Bruckner, Anton: „Sechste Symphonie in A-Dur“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VI*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1952.

Bruckner, Anton: „Siebente Symphonie in E-Dur“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band VII*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und Internationale Bruckner-Gesellschaft 1954.

Bruckner, Anton: „Streichquartett c-Moll“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe, Band XIII/1*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 1955.

Bruckner Anton: „Te Deum, Fassung von 1884“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, Neue Gesamtausgabe, Band XIX*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1962.

Bruckner, Anton: „Rondo“, in: Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe Band XII/1*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 1985.

Bruckner, Anton: „Abendklänge für Violine und Klavier“, in: Litschauer, Walpurga: *Anton Bruckner, Gesamtausgabe Band XII/7*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 1995.

Bruckner, Anton: „Streichquintett F-Dur“, in: Gruber, Gerold: *Anton Bruckner, Sämtliche Werke, Neue kritische Gesamtausgabe, Band XIII/2*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Bruckner, Anton: „Intermezzo in d-Moll“, in: Gruber, Gerold (Hrsg.): *Anton Bruckner, Sämtliche Werke, Neue kritische Gesamtausgabe, Band XIII/2*, Wien: Österreichische Nationalbibliothek und internationale Bruckner Gesellschaft, musikwissenschaftlicher Verlag 2007.

Sekundärliteratur

Anton Bruckner Institut Linz, <https://abil.at/das-abil/>, abgerufen am 20.11.2023.

Auer, Max: *Anton Bruckner: sein Leben und Werk*, 6. Auflage, Wien: Amalthea Verlag 1966.

Berky, John F.: <https://www.abruckner.com/> abgerufen am 25.5.2024.

Biba, Otto: „Hellmesberger, Joseph d.Ä.“, in Harten, Uwe (Hrsg.): *Anton Bruckner, ein Handbuch*, Wien, Salzburg: Residenz 1996, S. 194–195.

Blaich, Torsten: *Anton Bruckner. Das Streichquintett in F-Dur, Studien zur Differenzierung zwischen Kammermusik und Sinfonik Anton Bruckners*, Hildesheim: Georg Olms 2009.

Boss, Rainer: *Einführungstext zur CD-Publikation, Bruckner, Quintet in F Major*, Prague Radio Symphony Orchestra, Gerd Schaller, Profil Hänssler (CD PH16036), 2018.

Carragan, William: *The red book of Anton Bruckner, eleven Symphonies*, The Bruckner Society of America 2018.

Diergarten, Felix: *Anton Bruckner: ein Leben mit Musik*, Kassel: Bärenreiter 2023.

Ehrenbaum, Dominique: „Werkverzeichnis“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 375.

Floros, Constantin: *Anton Bruckner, Persönlichkeit und Werk*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2004.

Göllerich, August und Max Auer: *Anton Bruckner: ein Lebens- und Schaffens-Bild, Band 4/1*, Regensburg: Bosse 1936.

Göllerich, August und Max Auer: *Anton Bruckner: ein Lebens- und Schaffens-Bild, Band 4/2*, Regensburg: Bosse 1936.

Göllerich, August: „Familie“, in: *Bruckner Online*, http://www.bruckner-online.at/?page_id=1259#, abgerufen am 13. November 2023.

Gräflinger, Franz: *Gesammelte Briefe*, Regensburg: Bosse 1924.

Gruber, Gernot W.: „Anton Bruckner, Streichquintett in F-Dur (WAB 112)“, in: *Bruckner Jahrbuch 1994/95/96*, Linz: A. Riegeltnik 1997, S. 97–133.

Gülke, Peter: „Von der Fünften zu Siebten Sinfonie“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010.

Halm, August: *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Müller 1923.

Halm, August: *Von Form und Sinn der Musik*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1978.

Hansen Mathias: „Bruckners Ton, das Streichquintett im Umfeld der Sinfonien“, in: Riethmüller, Albrecht (Hrsg.): *Bruckner Probleme, internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin*, Stuttgart: Franz Steiner 1999, S. 97–103.

Hansen, Mathias: *Anton Bruckner*, Leipzig: Reclam 1987.

Harrandt, Andrea (Hrsg.): *Anton Bruckner Sämtliche Werke Briefe Band 1, 1852 – 1886*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 2009.

Harrandt, Andrea (Hrsg.): *Anton Bruckner Sämtliche Werke Briefe Band 2, 1887 – 1896*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 2009.

Harrandt, Andrea und Erich Wolfgang: Patsch: „Neue Erkenntnisse zu Bruckners Kammermusikwerk ‚Abendklänge‘“, in: *Mitteilungsblatt Nr. 83 der internationalen Brucknergesellschaft*, Wien: Internationale Brucknergesellschaft 2014, S. 13–16.

Harten, Uwe: *Anton Bruckner Ein Handbuch*, Salzburg und Wien: Residenz 1996.

Hawkshaw, Paul: „Das Kitzler Studienbuch: ein unschätzbares Dokument zu Bruckners Arbeitsweise“, in: Grasberger, Renate (Hrsg.): *Zum Schaffensprozeß in den Künsten : im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1995, 20. - 24. September*, Linz: Anton Bruckner Institut 1997, S. 95–110.

Heinze, Rüdiger: „IV. Symphonie in Es-Dur“, in: Ulm, Renate (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners – Entstehung, Deutung, Wirkung*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1998, S. 123–141.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Bruckner Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010.

Hinrichsen, Hans-Joachim: „Halb Genie, halb Trottel, Hans Bülow's Urteil über Anton Bruckner“, in: *IBG Mitteilungsblatt 55*, Wien: Internationale Bruckner-Gesellschaft, Studien & Berichte 2000, S. 21–24.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Bruckners Sinfonie, ein musikalischer Werkführer*, München: C.H. Beck 2016.

Horton, Julian: „Bruckner and the symphony orchestra“, in: Williamson, John: *The Cambridge Companion to Bruckner*, Cambridge: University Press 2011, S. 138–159.

Jancik, Hans: „Anton Bruckner und seine Kammermusik“, in: Grasberger Franz: *Bruckner Studien, Leopold Nowak zum 60. Geburtstag*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1964, S. 45–52.

Klugseder, Robert und Clemens Gubsch: „Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner“, in: *Bruckner Online*, <http://www.bruckner-online.at/wab-112>, abgerufen am 11.10.2023.

Klugseder, Robert und Clemens Gubsch: *Bruckner Online*, http://www.bruckner-online.at/?hom_page=home, abgerufen am 14.11.2023.

Klugseder, Robert und Clemens Gubsch: „Gesamtausgaben“ in: *Bruckner Online*, http://www.bruckner-online.at/?page_id=533, abgerufen am 14.11.2023.

Korte, Werner F.: *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing: Hans Schneider 1963.

Kurth, Ernst: *Bruckner, Band 2*, Berlin: Hesse 1925.

Kraus, Gottfried: *Booklet-Text zur CD-Einspielung, Anton Bruckner, Streichquintett, Bamberger Symphoniker, Lothar Zagrosek, Orfeo (C 348 951 A)*, 1995.

Leibnitz, Thomas: *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner. Dargestellt an den Nachlassbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Tutzing: Schneider 1988.

Leibnitz, Thomas: „Bruckner und seine Schüler“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 31–41.

Litschauer, Walburga (Hrsg.): *Anton Bruckner - Abendklänge für Violine und Klavier*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1995.

Lütteken, Laurenz: „Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 14–30.

Maier, Elisabeth: *Anton Bruckner, Stationen eines Lebens*, Linz: Landesverlag im Veritas Verlag 1996.

Maier, Elisabeth: „Neue Dokumente zu August Göllerich“, in: *IBG-Mitteilungsblatt 73*, Wien: Internationale Bruckner Gesellschaft 2009, S.41–45.

Nowak, Leopold: *Anton Bruckner, Musik und Leben*, Linz: Rudolf Trauner 1973.

Nowak, Leopold: *Über Anton Bruckner, gesammelte Aufsätze 1936-1984*, Wien: Mayer & Co. 1985.

Partsch, Erich Wolfgang: „Das Streichquartett in c-Moll“, in: Grasberger, Renate (Hrsg.): *Bruckner-Fest Würzburg, 7. - 10. Oktober 1993 : Katalog zur Ausstellung, Konzertprogramm*, Würzburg und Linz : Anton-Bruckner-Institut 1993, S 24–31.

Partsch, Erich Wolfgang: „Gesamtausgaben“ in: Harten, Uwe und Renate Grasberger (Hrsg.): *Anton Bruckner ein Handbuch*, Wien: Residenz 1996.

Prosl, Robert Maria: *Die Hellmesberger, Hundert Jahre aus dem Leben einer Wiener Musikerfamilie*, Wien: Gerlach & Wiedling 1947.

Rathert, Wolfgang: „Die Kammermusik“ in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 310–321.

Redlich, Hans F.: „Bruckner and Brahms Quintets in F“ in: *Music and letters, Jul., 1955, Vol. 36, No. 3*, Oxford University Press: 1955, <https://www.jstor.org/stable/730972>, abgerufen am 3.9.2023.

Röder, Thomas: „Die Dritte und Vierte Sinfonie“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2010, S. 151–178.

Röthig, Claudia Catharina: *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Bericht und autographen Entwürfe*, Kassel: Bärenreiter 1978.

Rzehulka, Bernard: „II. Symphonie in c-Moll, Werkbetrachtung und Essay“, in: Ulm, Renate: *Die Symphonien Bruckners – Entstehung, Deutung, Wirkung*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1998.

Sandberger, Wolfgang: *Brahms Handbuch*, Stuttgart: Metzler, Kassel: Bärenreiter 2009.

Schalk, Franz: *Briefe und Betrachtungen*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1935.

Schubert, Giseler: „Bruckners Musik“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2010. S. 62–72.

Schwindt, Nicole: „Kammermusik“ in: Lütteken, Laurenz: MGG Online, New York, Kassel, Stuttgart: 2016, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg15546&v=1.0&rs=id-2b96c882-c5c0-c1f5-91aad6d6d11a56&q=Kammermusik>, abgerufen am 13. Mai 2024.

Seidel, Wilhelm Marburg: „Das Streichquintett in F-Dur in Œuvre von Anton Bruckner und Johannes Brahms“, in: Wessely, Othmar (Hrsg.): *Bruckner Symposion Johannes Brahms und Anton Bruckner, im Rahmen des Internationalen Bruckner Festes Linz 1983* 8. – 11. September 1983, Linz: Anton Bruckner-Institut 1985, S. 183–190.

Steinbeck, Wolfram: „Schema als Form bei Anton Bruckner. Zum Adagio der VII. Symphonie“, in: Breig, Werner (Hrsg.): *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte der Komponierens, Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, Stuttgart: Steiner 1984, S. 304–323.

Steinbeck, Wolfram: „Von den Schularbeiten zur zweiten Sinfonie“, Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 110–121.

Steinbeck, Wolfram und Elisabeth Maier: „II. Die Linzer Zeit (1855-1868)“, in: Lütteken, Laurenz: *MGG Online*, New York, Kassel, Stuttgart: 2016, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg02131&v=1.0&rs=id-5d068be3-aaaf-32e0-0ab2-5bd5a5b08d33&q=anton%20bruckner>, abgerufen am 14.1.2024.

Steinbeck, Wolfram und Elisabeth Maier: „III. Wien (1): Der Weg zum Durchbruch (1868 bis ca. 1880er Jahre)“, in: Lütteken, Laurenz: *MGG Online*, New York, Kassel, Stuttgart: 2016, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/article?id=mgg02131&v=1.0&rs=id-9980b978-473d-c696-e519-1abf87ad9829&q=antin%20bruckner>, abgerufen am 23.11.2023.

Stephan, Rudolf: „In und jenseits der Tradition – zur sechsten Symphonie Anton Bruckners“, in: Österreichische Musikzeitschrift, Wien: ÖMZ Heft 51 1996, S. 27–32.

Ulm, Renate: „VII Symphonie in E-Dur“ in: Ulm, Renate (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners, Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 177–192.

Vocelka, Karl: *Geschichte Österreichs, Kultur – Gesellschaft – Politik*, München: Heine 2000.

Voss, Egon: „III. Symphonie in d-Moll, Bruckners Schmerzenskind“, in: Ulm, Renate (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners, Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 105–124.

Wagner, Manfred: *Anton Bruckner: sein Werk - sein Leben*, Wien: Holzhausen 1995.

Wagner, Manfred: „Die Themenbildung bei Anton Bruckner“, in: Wessely, Othmar et al.: *Bruckner Symposium, Zum Schaffensprozess in den Künsten, im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1995*, Linz: Anton Bruckner Institut Linz 1997, S. 67–72.

Wagner, Manfred: *Anton Bruckner: sein Werk - sein Leben*, Wien: Holzhausen 1995.

Wagner, Manfred: „VI. Symphonie in A-Dur, Die Kühnste“, in: Ulm, Renate (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners, Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 151–159.

Wald-Fuhrmann, Melanie: „Geistliche Vokalmusik“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2010. S. 224–290.

Winkler, Gerhard J.: „Bruckners musikalische Herkunft“, in: Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2010. S. 49–62.

Abstract

Anton Bruckner komponierte zwischen 1878 und 1879 sein *Streichquintett in F-Dur*, WAB 112. Neben früher komponierten kammermusikalischen Werken, die mehr Übungscharakter besitzen, ist dies das einzige Werk in dieser Gattung. In dieser Arbeit wird die Stellung und Bedeutung des Quintetts im Werk von Anton Bruckner untersucht. Zunächst werden die frühen Kammermusik-Werke vorgestellt und daran anschließend eingehend auf Genese, musikalischer Aufbau, Erstaufführungen und Rezeption des *Streichquintetts* eingegangen. Nach Aufforderung von Joseph Hellmesberger senior (1828 – 1893), der den zweiten Satz – Scherzo und Trio – für nicht spielbar erachtete, komponierte Bruckner das *Intermezzo in d-Moll*, WAB 113, dessen Genese, musikalischer Aufbau, Aufführungen und Rezeption ebenso vorgestellt werden. Bei der Uraufführung des Quintetts im Jahr 1885 entschied sich Hellmesberger dennoch das ursprüngliche Scherzo zu spielen. Ein weiterer Teil der Arbeit befasst sich mit der Bedeutung des Quintetts im weiteren Schaffen des Komponisten. Nach der Komposition seiner *fünften Sinfonie* im Jahr 1875 trat eine dreijährige schöpferische Pause ein, in der Bruckner, bis auf einige Umarbeitungen, kein neues Werk schuf. Mit der Komposition des Streichquintetts endete diese Schaffenspause und es wird in der Arbeit versucht darzulegen, dass durch dieses Werk Bruckner neue kreative Impulse für sein weiteres Schaffen gewinnen konnte. Analysen seiner *sechsten* und *siebenten Sinfonien* und des *Te Deums*, die unmittelbar nach dem Quintett geschaffen wurden, sollen diese Annahme bestärken. Der dritte Satz des Quintetts – *Adagio in Ges-Dur* – gilt allgemein als Höhepunkt des Werkes. Ein Vergleich mit den langsamen Sätzen seiner *zweiten, dritten und vierten Sinfonien* zeigt, dass der oft zitierte Adagio-Stil Bruckners, der erstmals in seiner zweiten Sinfonie zu bemerken ist, ebenso im langsamen Satz des Quintetts dominiert. Der letzte Abschnitt der Arbeit behandelt die Stellung von Bruckners Werk im heutigen Konzertkanon. Dabei werden Überlegungen über die Sinnhaftigkeit, das Quintett in mit einem erweitertem Orchestersatz aufzuführen, angestellt. Weiters wird ein Blick auf die Aufführungszahlen im Wiener Konzertleben geworfen. Interviews mit zwei namhaften Musikern verdeutlichen Gründe, warum das Werk nur sehr selten aufgeführt wird. Auch eine Zusammenfassung der Initiativen zum Brucknerjahr 2024 zeigen, dass, obwohl es eine Vielzahl von Veranstaltungen während des Gedenkjahres gibt, nur wenigen Aufführungen von Bruckners *Streichquintett* stattfinden.