

mit geänderter Instrumentation und Kürzungen, vor allem im Finale. 1896 kam diese stark gekürzte Fassung im Verlag Doblinger in Wien heraus. Selbst „Bruckner-Schüler“ wie Gustav Mahler sahen sich für Aufführungen des Werkes (1901) auf Basis der Erstausgabe zu weiteren Änderungen veranlasst, nicht zuletzt aufgrund der insbesondere im Finale unverständlichen, „zerstückelten“ Form. Erst als 1935 Robert Haas mit der alten kritischen *Bruckner-Gesamtausgabe* den originalen Notentext vorstellte, den wiederum der Dirigent Siegmund von Hausegger am 28. Oktober 1935 in München mit den Münchener Philharmonikern uraufführte, war die Basis für eine adäquate Rezeption des herausragenden symphonischen Werkes geschaffen. Sämtliche Analysen, die vor der Drucklegung der unverfälschten Partitur die Erstdruckbearbeitung verwendeten, gelangten somit notgedrungen zu Fehleinschätzungen. So wurde etwa das Finale-Konzept nicht als Sonatensatz mit integrierter Fuge verstanden, sondern als komplette Fuge gedeutet. Da mussten sogar so herausragende Bruckner-Analytiker wie Ernst Kurth, der als einer der ersten die komplexen übergeordneten zyklischen Zusammenhänge in Bruckner-Symphonien erkannte, scheitern.

Die Bruckner-Literatur ab den 1940er-Jahren bietet neben schwärmerisch, emphatisch durchdrungenen Publikationen wie die von Walter Abendroth (1942) auch schon nüchterne und schlüssig argumentierende wie die von Frank Wohlfahrt (1943), Werner Wolff (1948) oder Max Dehnert (1958). Die Untersuchungen der Neuzeit sind meist auf spezielle Probleme gerichtet: Harmonik (Klaus Unger 1969), Instrumentation (Dieter Michael Backes 1993), Weltbild (Winfried Kirsch 1996), Fuge (Rainer Boss 1997), Metrik und Form (Wolfgang Grandjean 2001) usw.

Der analytische Teil erörtert unter kontinuierlicher Einflechtung der vorhandenen Literatur die vier Sätze und die formal-strukturellen Zusammenhänge von Bruckners *Fünfter Symphonie*. Die herausragende Anwendung spezifischer Kompositionsmittel durch Bruckner haben seiner *Fünften* eine einzigartige Position nicht nur innerhalb seines symphonischen Werkkatalogs (11 Symphonien), sondern in der gesamten Gattung Symphonie gegeben. Eine unerreichte Dichte motivischer Durchdringung innerhalb des kompletten Zyklus, der einzig-

artige formale Aufbau, weit ab vom oft in der Bruckner-Literatur vorgeworfenen Schablonenhaften, oder die auf die komplette Entwicklung der Symphonie vorausschauende Motivsammlung der langsamen Einleitung weisen darauf hin. Weitere Bereiche von Müllers Untersuchungen konstatieren zunehmende Dialogbereitschaft der verschiedenen Themengruppen im Lauf der einzelnen Satzentwicklungen. Müller weist bestimmten Intervallstrukturen semantische Ausdrucksebenen zu, wie etwa Oktav- und Quintraumen als Idealmaß im Gegensatz zu spannungsgeladenen Sept-Verstrebungen z. B. im Adagio-Satz, die zudem aus Sicht des Autors deutlich auf Bruckners biographischen Hintergrund verweisen, der sich zur Zeit der Komposition in einer ebenso unentspannten Lebenssituation befand, wie diverse Briefe bezeugen. Die vielfältige motivisch-thematische Metamorphose innerhalb des formdynamischen Ablaufs in Form von Auflösungs- und Zusammenführungsprozessen wird aufgezeigt. Zentrale Bedeutung kommt dem Choral als Konsolidierung und harmonische Erfüllung vorangegangener Entwicklungen zu, was Bruckners von transzendenter Religiosität geprägtes Weltbild widerspiegelt.

Eine Fülle von Notenbeispielen erlauben eine vertiefende Lektüre nahezu ohne Hinzuziehung der Partitur. Tabellarische Übersichten zu Anfang jedes Satzkapitels geben einen schnellen Überblick zu Entstehungszeit, Besetzung, Form, Taktart, Tempi, Haupttonart, Gliederung und Tonarten. Ein Literaturanhang, ein Register und Verzeichnisse zur Chronologie der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie zu Einspielungen der *Fünften* ab 1936 unter Karl Böhm mit der Staatskapelle Dresden ergänzen die akribisch erarbeitete Untersuchung, welche die Bruckner-Forschung um eine neue und individuell geprägte Interpretation der *Fünften Symphonie* bereichert.

(Mai 2006)

Rainer Boss

*Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption.* Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER, Rainer RIEHN und Benjamin-Gunnar COHRS. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2003. 245 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Heft 120/121/122.)

Mit einem Dreifachband zu Bruckners *Neunter Symphonie* verabschiedeten sich Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn aus ihrer über 25 Jahre währenden Herausgeberstätigkeit an der Reihe der *Musik-Konzepte*. Vielleicht sollten mit der Idee, dieses bedeutende symphonische Fragment zum Thema des letzten betreuten Bandes zu machen, in gleichsam struktureller Parallele die Bemühungen der Herausgeber an jener periodischen Publikation sinnig sekundiert werden. Freilich ist es das Anliegen des für diesen Band gewonnenen Mitherausgebers Benjamin-Gunnar Cohrs, die Musikwelt davon zu überzeugen, dass der bisherige Umgang mit Bruckners *Neunter Symphonie* dem Werk nicht gerecht wird. Doch nicht nur das Konzertleben ist anzuklagen. Der Band gehört zu jener Literatur, die immer wieder „die Musikwissenschaft“ an ihre Versäumnisse erinnern möchte. Cohrs' zeitgemäßer Vorwurf, die „orthodoxe Musikologie“ werde „bis heute“ von der „Suche nach dem genuin ‚Authentischen‘“ dominiert (S. 15), mündet bei dessen Mitstreiter John Alan Phillips in ein ebenfalls durchaus aktuelles „canon bashing“ („Bruckners Finale als wunder Punkt der orthodoxen Musikwissenschaft in Bezug auf den Kanon“, S. 167–172). Aus diesen Positionen heraus versuchen Cohrs und Phillips, die Hauptautoren des Bandes, ihr Anliegen zu stützen: Das „kanonisierte“, „lieb-gewonnene“ Bild des dreisätzigen Fragments soll mit der Erweiterung um das Fragment des „kühnen Finalsatzes“ aufgebrochen werden (S. 9). Eigentlich bedeutet dies den Kampf zwischen zwei verschiedenen Vorstellungen einer heilen Welt auszurufen. Hier erübrigt sich jedes weitere Wort.

Doch was ist der materiale Hintergrund? Von Bruckners Finalsatz war vermutlich mehr fertig gestellt als heute noch erhalten ist; der Verlust geht möglicherweise auf das Konto einer ungenügenden Nachlasssicherung. Die aufgrund von Bruckners (freilich im Laufe der Arbeit immer wieder veränderter) Manuskriptbogen- und Taktnummerierung erkennbaren Lücken können an vielen Stellen mit Entwürfen verschiedenen Charakters und verschiedener Ausarbeitungsstufen auf plausible Weise gefüllt werden. Einen dergestalt „gesicherten“, fast kontinuierlichen Satzverlauf von 558 Takten präsentieren Cohrs und Phillips im vorliegenden Band. Dieser Text bildet eine brauchbare Referenz zu

der von Phillips im Rahmen der *Bruckner-Gesamtausgabe* vorgelegten umfassenden Edition der Finale-Fragmente sowie zu der von Nicola Samale, Giuseppe Mazzuca, Cohrs und Phillips 1988–1996 erstellten „Vervollständigung“ oder „Aufführungs-Version“ des Finales. Ohne Zweifel wurde hier mit philologisch-musikalischem Scharfsinn (oder, wie bei Cohrs zu lesen, mit „musikforensischen Quellenforschungen“, S. 22) das Maximum dessen erreicht, was von diesem monumentalen Satz angesichts der überaus komplexen Quellenlage zu retten war. Eine kommentierte Aufzählung von 14 praktischen Einrichtungen und Vollendungsversuchen des Finales sowie eine Diskographie zu Bruckners *Neunter* erhöhen den Nutzwert des Bandes erheblich.

Gleichwohl bleibt ein ungueter Nachgeschmack. Wenn die Finale-Coda der mystische Ort des Bruckner'schen symphonischen Satzzyklus ist, so kann trotz spärlicher Skizzen und einiger mündlich tradierten Bemerkungen des Komponisten hier nur von einer Leerstelle gesprochen werden. Überdies wäre von Bruckners Arbeitsstil her die Annahme gerechtfertigt, dass die bereits „fertig“ instrumentierten Teile nach beendeter Gesamtniederschrift nochmals überarbeitet worden wären. (Dies gilt eigentlich auch für die ersten drei Sätze.) Ob die erschreckende Kahlheit des zweiten Themas dem Rigorismus eines alten Mannes zuzuschreiben, der nachlassenden Gestaltungskraft entflohen oder das Thema schlichtweg unfertig ist, lässt sich nicht entscheiden. Den Auskünften an verschiedenen Stellen dieses Bandes sowie dem erwähnten Satzverlauf ist zu entnehmen, dass in der *Neunten* Bruckners und besonders im Finale die letzten Dinge auf eine musikalisch höchst würdige Weise zur Sprache (hätten) kommen (sollen): ein ‚Pfundnoten‘-Choral, ein Choralzitat („Christ ist erstanden“), eine Fuge, Tedeum-Anklänge, ein Alleluja, schließlich ein überkronendes „Lob- und Preislied an den lieben Gott“ – dies alles im Dienst einer authentischen Darstellung von Tod und Erlösung. Das lässt sich bei gutem Willen durchaus nachvollziehen; Verständnishilfen hierzu bieten in bewährter Weise die Beiträge von Hartmut Krones („Semantische und formale Traditionen in Bruckners IX. Symphonie“) und Constantin Floros („Zum spirituellen Gehalt des Finales der IX. Symphonie“). Doch die gängi-

ge Praxis einer fragmentarischen, dreisätzigen Aufführung der *Neunten* als „verhängnisvolle Form der Anmaßung, die der Erkenntnis seiner [Bruckners] schöpferischen Potenz [...] entscheidend im Weg steht“ (Cohrs, S. 106) zu geißeln, erklärt zwar den Titel des Bandes („[...] im Fegefeuer der Rezeption“), will aber den ebenfalls honorigen Aspekt, im dreisätzigen Fragment die adäquate Form der *Neunten Symphonie* aus einer biographisch-hermeneutischen Sicht heraus zu sehen, ebenso wenig würdigen wie ein Verständnis vom Adagio-Finale als tatsächlich letztem stimmig artikulierten Wort Bruckners. Dass jedoch nur in einem einzigen Beitrag die Vollendungsproblematik bis zu deren immanenter Aporie diskutiert wird (Manfred Wagner, „Das Finale aus der Sicht von Kritikern: Einige grundsätzliche Anmerkungen“), kann den Hauch von Propaganda, der diese Schrift durchweht, nicht stillen.

(Juni 2005)

Thomas Röder

AXEL BRUCH: „*Verborgene Harmonien*“. Satzstruktur und Gattungstradition in Griegs Duo-sonaten. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 336 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band II.)

Der Titel des Buches, „*Verborgene Harmonien*“, geht auf eine eigene Formulierung von Edvard Grieg zurück. Im Jahre 1900 bat der amerikanische Autor Henry T. Finck Grieg um Auskünfte über dessen Lieder. Finck arbeitete an dem Buch *Songs and songwriters*. Grieg überschreibt den zweiten Abschnitt seiner ausführlichen Antwort „Die Verwendung der Kirchentöne und sonstige harmonische Neuerungen“. Im Hinblick auf seine Bearbeitung von *Neunzehn norwegischen Volksweisen für Klavier* op. 66 spricht er davon, er habe „es versucht, meine Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volkstones einen Ausdruck zu geben“. Griegs spezifische und unverwechselbare Harmonik hat immer wieder die Forscher zu Untersuchungen herausgefordert. Axel Bruch stellt sein Buch in die Tradition der Werkanalysen, die sich – beginnend mit Kurt von Fischer wegweisender Schrift aus dem Jahre 1938 *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore* bis hin zu dem 2000 erschienenen Buch Ekkehard Krefts *Griegs Harmonik* – mit dieser Thematik befassen.

Es gibt nur sehr wenige ähnlich umfassende und sorgfältige analytische Untersuchungen von Werken Edvard Griegs. Bruch legte sein Buch 2001 als Dissertation an der Kieler Universität vor. Seine Forschungsarbeit reiht sich ein in eine seit den 90er-Jahren des vorigen Jahrhunderts einsetzende deutschsprachige Edvard-Grieg-Forschung, die mehrere Dissertationen und zahlreiche Aufsätze hervorbrachte. ZudiesemdeutschsprachigenForschungsumfeld gehören auch die von der seinerzeit an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angesiedelten Edvard-Grieg-Forschungsstelle veranstalteten deutschen Edvard-Grieg-Kongresse, die die Forschung der im norwegischen Bergen beheimateten Internationalen Edvard-Grieg-Gesellschaft und deren Kongresse ergänzten.

Bruch beginnt seine Ausführungen unter der Überschrift „Kulturelle Emanzipation“ mit einer sehr kenntnisreichen Darstellung der kulturhistorischen Verhältnisse und ihrer Voraussetzungen im Norwegen der Grieg-Zeit. Anhand der Violinsonaten von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade und Brahms entwickelt er dann im nächsten Kapitel den kompositionsgeschichtlichen Hintergrund im Sinne einer „Gattungstradition der Violinsonaten“. Als zentraler Teil des Buches folgen die Werkanalysen der drei Violinsonaten und der Violoncellosonate von Grieg (op. 8 in F-Dur, komponiert 1865, op. 13 in G-Dur, komponiert 1867, op. 45 in c-Moll, komponiert 1886/87 und op. 36 in a-Moll, komponiert 1883).

Bruch vermeidet in seinen sehr genauen und einfühlsamen Analysen der vier Duo-Sonaten Griegs eine harmonische Analyse im Sinne einer musiktheoretischen Buchhaltung. Er betrachtet vielmehr Griegs harmonische Sprache als maßgeblich beeinflusst und geformt in der Tradition von Griegs Ausbildungsinstitution, des 1843 als erste deutsche Musikhochschule gegründeten Leipziger Konservatoriums. Grieg studierte hier vier Jahre von 1858 bis 1862. Der zentrale Lehrinhalt der musiktheoretischen Unterweisung war der so genannte „poetische Kontrapunkt“, eine künstlerisch-wissenschaftliche Vermittlung musiktheoretischer Sachverhalte, wie sie Grieg bei den beiden wichtigsten seiner Lehrer im Fach Musiktheorie, Ernst Friedrich Richter einerseits und Moritz Hauptmann andererseits, während seines Studiums erlebte. Hier wurde der Grund gelegt für die für