

## Bruckners Ton

### Das Streichquintett im Umfeld der Sinfonien

#### I

Ist die Literatur über das Werk Anton Bruckners noch immer ein Problemfall der Musikwissenschaft, so ist sie dies hinsichtlich des *Streichquintetts* in besonders auffälliger Weise. Es gibt nur wenige Spezialarbeiten, die Aussagen über das Werk lassen sich unschwer überschauen – nicht zuletzt deshalb, weil sie nach wie vor um nur wenige Erkenntnisse kreisen und diese, kaum variiert, geradezu gebetsmühlenhaft wiederholen. Von Göllerich/Auer oder Ernst Kurth bis Manfred Wagner oder Mathias Hansen glaubte man sicher davon ausgehen zu können, daß das *Quintett* ein getreues Echo und auch Vorschein jener umlagernden Landschaft ist, auf welcher sich die Sinfonien beherrschend erheben – eine seltsam schöne, vollendete Kirche inmitten ragender Kathedralen. Von „sinfonischer Kammermusik“ spricht Ernst Kurth; sie sei dies aufgrund ihrer „inneren Formwege“ und nicht – wie denn auch – durch bloße „Masse“<sup>1</sup>. Angesichts solcher Einmütigkeit wirkt es schon originell, wenn nicht gar provokatorisch, das *Quintett* neben dem *Te Deum*, dem *150. Psalm* oder dem Chorstück *Helgoland* zu den „Nebenwerken“ zu zählen, die „nicht auf eine persönliche Motivation zurückgeführt werden können“, wie Wagner schreibt.<sup>2</sup> Und der Bruckner-Apostel Robert Haas relativiert sogar den Topos vom „Sinfonie-Echo“ des *Quintetts*, indem er es „mit dem sinfonischen Schaffen nur lose durch die Formenwelt verbunden“ sieht<sup>3</sup>.

Einig ist man sich allerdings wieder darin, und dies von den ersten Aufführungsbesprechungen an, daß Bruckner mit dem Kammermusikwerk vor al-

---

<sup>1</sup> Ernst Kurth, *Anton Bruckner*, Bd. 2, Berlin 1925, S. 1157.

<sup>2</sup> Manfred Wagner, *Anton Bruckner*, Mainz 1983, S. 135.

<sup>3</sup> Robert Haas, *Anton Bruckner*, Potsdam 1934, S. 135.

lem den Spuren Beethovens gefolgt sei, zumal denen der späten Quartette: „Seinem geistigen Gehalt nach kommt es den letzten Beethoven-Quartetten am nächsten“, so Göllicherich/Auer, „doch ist die Individualisierung der Stimmen hier nicht so weit getrieben wie dort, wo sie auseinanderstreben.“<sup>4</sup> Was immer das heißen mag – Angelpunkt des Beethovenbezugs ist stets das *Adagio*: „Seit Beethoven“, liest man bei Göllicherich/Auer weiter,

„schien die Zeit weit ausatmender, tiefgründiger Adagio-Sätze dahin, in der Symphonie sowohl als auch in der Kammermusik. Die langsamen Teile der Epigonen-Werke brachten es über serenadenartige Tonspielereien nach Romanzenart kaum hinaus und erst der so unendlich tiefempfindenden Edelkraft Bruckners war es vorbehalten, in untilgbar mächtigem Weihe-Drange Adagio-Dichtungen zu schaffen, die ihm unter den höchststehenden Meistern deutscher Tonkunst einen ewigen Ehrenplatz sichern.“<sup>5</sup>

Ernst Kurth meldet hier allerdings Bedenken an. Er vernimmt eine Differenz zu Beethoven insofern, als dessen späte Quartette den „Kammerstil zu sprengen drohten“. Bruckner hingegen fehle das „Gefühl der Klang- und Grenzensprengung“, mithin ein für Beethoven charakteristischer „krisenhaft auseinanderstrebender Drang.“<sup>6</sup> Außerdem – und dies mutet einigermaßen kurios an – betont Kurth, daß „die letzten Streichquartette Beethovens hätten Vorbild sein müssen - aber Bruckner kannte sie noch nicht.“<sup>7</sup>

Wie so oft in der Bruckner-Literatur hat man sich auch hier, in der Erwägung und Begründung eines Sinfonie- bzw. eines Beethoven-Bezuges, mit Vagheiten zufrieden gegeben, die, wie zu sehen, selbst vor möglichen Unsinnigkeiten nicht halt machten. Bruckners eigene Äußerungen zum *Quintett* sind gleichfalls wenig erhellend – was niemanden verwundern dürfte. Außer einigen, mit einer Ausnahme beiläufigen Aufführungsbemerkungen richtet er

---

<sup>4</sup> August Göllicherich/Max Auer, *Anton Bruckner*, Bd. IV, Teil 1, Regensburg 1936, S. 542.

<sup>5</sup> Ebd., S. 551.

<sup>6</sup> Kurth, *Anton Bruckner*, ebd., S. 1158.

<sup>7</sup> Ebd.

sein ganzes Interesse auf den Hofkapellmeister und Quartettprimarius Josef Hellmesberger. Hellmesbergers Jahre zurückliegende Anregung, einmal ein Streichquartett zu schreiben, verfestigt sich für Bruckner zur Bitte und schließlich zu einer Art Auftrag, von dessen Erfüllung er sich dauerhafte Gunst des einflußreichen Musikers erhofft. In einem Brief an Wilhelm Tappert vom Dezember 1878 teilt Bruckner mit, daß er „gegenwärtig [...] ein Streichquintett in F-dur [schreibe], da mich Hellmesberger wiederholt und eindringlichst ersucht hat, der bekanntlich für meine Sachen schwärmt“.<sup>8</sup> Klingt das nicht merkwürdig? Ein namhafter, ja berühmter Quartettist bittet Bruckner „wiederholt und eindringlichst“ um ein – Quintett? Göllerich/Auer zufolge hatte Hellmesberger ursprünglich allerdings ein Quartett erbeten, wozu sich Bruckner jedoch nicht entschließen konnte. Es „genügten ihm nicht vier Streichinstrumente“, so Göllerich/Auer, „sondern er befriedigte seine Vorliebe für die Bratsche, indem er sie doppelt verwendete.“<sup>9</sup> Diese Behauptung läßt sich – als Bekundung einer Ansichtssache, die für den Bekundenden eine Gewißheit darstellt – kaum sinnvoll diskutieren. Andererseits darf man wohl auch für Bruckner – anders als für Brahms – keine schöpferische Behinderung durch die Aura der Gattung Streichquartett ins Feld führen; die Scheu vor übermächtigen Leistungen der Vorgänger, die dazu angehalten haben, sich auf weniger „belastete“ Wege wie eben des Quintetts zu begeben. Aber auch Ernst Kurths Bemerkung, daß die Verwendung einer zweiten Bratsche von „leisen, tiefen Posaunen- und Tubenakkorden“ geleitet gewesen sei, will wenig überzeugen. Schließlich gibt es auch für die Tatsache, daß Mozart die Bratsche, Schubert hingegen das Cello verdoppelt und Brahms mit seinen *Quintetten* op. 88 und 111 wiederum an Mozart anschließt, einige einsichtige und deshalb diskussionswürdige Gründe. Ob ihnen allerdings auch Beweiskraft zukommt, scheint fraglich bleiben zu müssen. Im Falle Bruckners dürfte das Fragezeichen besonders hervorzuhe-

---

<sup>8</sup> Anton Bruckner, *Briefe. Neue Folge*, Regensburg 1924, S. 148 f.

<sup>9</sup> Göllerich/Auer, *Anton Bruckner*, ebd..S. 535.

ben sein. Möchte man sich für die Bratschenverdopplung nicht mit seiner bloßen „Vorliebe“ für das Instrument begnügen, so wäre etwa an kontrapunktische Satzstruktur zu denken, in der die Mittelstimmen eine auffällige und bestimmendere Rolle spielen als die Baßstimme(n). Doch weshalb eigentlich? Greifen wir da nicht immer wieder nur auf ein Klischee zurück? Erzielen zwei Celli geringere kontrapunktische Wirkung als zwei Bratschen? Und sind die Celli den Bratschen wirklich unterlegen in der Absicht, „leise, tiefe Posaunen- und Tubenakkorde“ zu suggerieren?

Die Frage nach der Kontrapunktnähe von Bratsche und Cello wird gewöhnlich abgeschnitten durch den Hinweis auf die unterschiedliche Klangfülle der Instrumente, welche die Verwendung von Celli geradezu automatisch zum Anhaltspunkt dafür macht, daß dem Komponisten eben mehr an Klangfülle und -intensität denn an Transparenz der Stimmführung gelegen sei, mehr an „Fresko“ als an „Zeichnung“. Nun ist aber bei Bruckner das Verhältnis von „Klang“ und „Kontrapunkt“ alles andere als klar und eindeutig. Beide Darstellungsebenen lassen sich nur schwer voneinander trennen, in der Regel nur durch Wahrnehmungsverlust gegenüber der einen oder der anderen Ebene. „Kontrapunkt“ dient nicht selten und wohl am auffälligsten gerade in Bruckners „kontrapunktischem Meisterstück“, in der 5. *Sinfonie*, der Auffüllung von Stimmzügen zu Klangflächen – also einem ganz und gar „un-kontrapunktischen“ Zweck. Und umgekehrt ist mit einigem Recht die Rede von einem kontrapunktischen Mit- und Gegeneinander von Instrumentengruppen, die für sich genommen doch auch nichts anderes als „Klangflächen“ erzielen. Mit anderen Worten: das Kontrapunktische wirkt stets wie überformt vom Klanglichen – mit dem Ergebnis, daß dieses Klangliche das Stimmlich-Kontrapunktische zu beherrschen scheint. So gesehen aber und mithin im Fahrwasser des angesprochenen Klischees hätte Bruckner nicht die Bratsche, sondern das Cello verdoppeln müssen – seinem Klangbruder Schubert folgend, dessen *Quintett* Josef Hellmesberger 1850 in Wien zur ersten öffentlichen Aufführung brachte und seitdem im Repertoire behielt.

## II

Die Frage nach Bruckners Quintettbesetzung wirft mit Blick auf die Stimmengestaltung weitere Probleme auf: An zahlreichen Stellen verringert sie sich zum Quartett, Terzett, Duo und zum Solo. Dies wäre eine triviale Feststellung, wenn damit lediglich das dynamische, quasi „natürliche“ Wechselspiel von klanglicher An- und Abspannung durch Stimmenerweiterung bzw. -Verringerung registriert würde. Solches Wechselspiel gibt es selbstverständlich. Wichtiger und auch auffälliger hingegen erscheinen Satzpartien, in denen die Stimmen an der erreichten Reduzierung festhalten, sie sich in ihr gewissermaßen einrichten und mithin die Verringerung vergessen machen. Die bevorzugte Besetzung ist dabei das Trio und das Quartett, die häufig ineinander übergehen, also miteinander verbunden sind und sich vom Duo und Solo als partielle, an einen bestimmten Ort der Komposition gebundene Darstellungs-„Momente“ abheben. Das Quintett wird also phasenweise zum Trio und Quartett „umgeschrieben“ – einschließlich jener Quintettpassagen, in denen virtuelle „Unterbesetzung“ begegnet, in denen die Fünfstimmigkeit ohne jeden Tonverlust von vier Stimmen erzeugt wird. Letzteres geschieht vor allem durch eine Art Hoquetus-Technik, durch Verteilung des musikalischen Materials auf einen von Lücke zu Lücke springenden Tonsatz.

Das Hauptthema des 1. Satzes entfaltet sich zum Beispiel zunächst, während seiner ersten viertaktigen Phrase, im Vollklang des Quintetts, der die einzige Viertelpause der 2. Violine in Takt 2 gänzlich verhüllt. Mit der zweiten Phrase Takt 5ff. werden die Stimmen in wachsendem Maße von Pausen „durchschossen“, beginnend mit dem verzögerten Einsatz der drei Mittelstimmen in Takt 5, woraus sich ab Takt 8 (mit Auftakt) bereits Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit ergibt. Vorbereitet durch ein Crescendo gelangt der Satz ab Takt 10 wieder zur Fünfstimmigkeit, an der er – allerdings unter Einbeziehung von Pausen-„Durchschüssen“ in den Takten 11-14 – bis zum Abschluß, besser wohl: bis zum Verrinnen des Themas Takt 17 festhält.

Auf den ersten Eindruck hin haben wir es mit recht geläufiger Tonsatz-Dramaturgie zu tun, in der Verringerung und (Wieder-)Auffüllung der Stimmenzahl in den dynamischen Verlauf der Komposition eingebunden sind. Doch spätestens die Fortsetzung gibt zu erkennen, daß sich hier von Anfang an andere Impulse regen. Die Takte 17-20 wirken wie eine Aus- und Überleitung, an die sich in der Tat ab Takt 21 etwas Neues anschließt. Was dies Neue allerdings darstellt, erscheint einigermaßen ungewiß. Neu ist zwar das punktierte Motiv, das eine Art „figuriertes Thema“ sein könnte. Allerdings prägt ihm die sequenzierende Anbindung an die weiterlaufende Achtelfolge ebenfalls einen Überleitungscharakter auf, der sich erst mit dem Einsatz einer neuen Variante ab Takt 29 zu einem „Thema“ klärt, gewissermaßen einer melodisierten Variante des figurierten Themas. Hier interessiert zunächst jedoch mehr die Tatsache, daß in dem gesamten Abschnitt von Takt 17-54 reale Drei- bzw. Vierstimmigkeit besteht, einzig ausgenommen die Takte 27/28, die bezeichnenderweise unmittelbar zur ‚melodisierten‘ Themen-Variante Takt 29ff. führen.

Die Fünfstimmigkeit erscheint also als das Ergebnis einer dynamischen Aufladung, welche nahezu ausschließlich im Rahmen von Drei- und Vierstimmigkeit erzielt wurde. Da nun aber in der Aufladung kompositorisch sich nichts Geringfügigeres ereignet als in deren „Ergebnis“, vielleicht sogar in jener als einer differenziert ausladenden Wegbahnung Entscheidenderes als im bloßen Ziel eines „So ist es“ oder auch „Das war's“, muten die Quintett-passagen wie Ausnahmen an, wie Erweiterungen der Grundbesetzung „Trio“ und vor allem „Quartett“. Das angeführte Beispiel ist keineswegs ein Einzelfall. Ohne Übertreibung läßt sich sagen, daß das gesamte Stück einen solchen Aufbau zeigt, daß das „Quintett“ stets wie ein „erweitertes Quartett“ klingt.

## III

Darin unterscheidet sich Bruckners *Quintett* klar beispielsweise von Johannes Brahms' ebenfalls in F-Dur stehendem *Streichquintett* op. 88, das nur wenig später (1882) entstanden ist. Sein Satz erscheint in jedem Moment von der Fünfstimmigkeit gleichsam ausgesteuert zu sein, so daß die Reduzierung der Stimmenzahl stets wie eine vernehmliche Ausblendung von Stimmen aus dem gegebenen fünfstimmigen Klangrahmen wirkt. Auch hierfür ein Beispiel, ebenfalls aus dem 1. Satz und mit Bedacht aus jenem Satzort, der in etwa mit jenem übereinstimmt, der auch an den beiden bislang herangezogenen Brucknerstellen zu beobachten ist: die Überleitung vom Hauptthema zu einem weiteren Thema, das im Falle von Brahms aber auch eindeutig als 2. Thema bezeichnet werden darf. Die punktierten Figuren vollziehen eine Verwandlung der Fortspinnung des Hauptthemas in eine sich von ihm mehr und mehr ablösende Überleitung. Dazu trägt wesentlich das Spiel mit gewissermaßen abspringenden Stimmen bei, das zu einer Konfrontation von Zwei- und Fünfstimmigkeit führt. Diese Konfrontation wiederum erfährt durch Aufgabe von Punktierung und Stakkatierung ab Takt 33 und durch den Übergang zu gebundenen Stimmenverläufen eine Charakteränderung, welche den Boden für den Eintritt des 2. Themas bereitet. Und diese Änderung vollzieht sich mehrfach vermittelt: einerseits durch die anfängliche Überlagerung von Staccato/Punktierung und Bindung (Takt 33), andererseits durch die echohafte Aufnahme des Wechsels in der Stimmendichte ab Takt 34, hier nun von Drei- und Fünfstimmigkeit, die über die Vierstimmigkeit ab Takt 38 in den Vollklang des 2. Themas mündet.

Das alles greift nahtlos, wie organisch gewachsen, ineinander, und man versteht, daß Bruckner solche klangliche wie motivisch-thematische Homogenität zutiefst beeindruckte und er sich wünschte, auch so „gescheit“ zu sein, so „gelehrt“ komponieren zu können.<sup>10</sup> Denn was sich in seinem *Quintett* an

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 584.

vergleichbarem Ort abspielt, gibt wohl kaum Anlaß, Begriffe wie homogen oder organisch zu verwenden. Der Ansatz zur Fortspinnung des Hauptthemas ähnelt zwar demjenigen in Brahms' Kopfsatz – doch er verwandelt sich nicht in eine „organische“ Überleitung. Stattdessen setzt, wie schon gesagt, Takt 21 schnittartig ein figuriertes Thema ein, das ab Takt 29 melodisierte Züge erhält, ohne freilich das Gewicht eines 2. Themas zu erlangen. Es enthüllt sich schließlich als Wegbahnung zu einem Thema, dessen Charakter durch die Sinfonien auf ein 3. Thema geradezu festgelegt ist. Allerdings verliert dieses Thema sofort wieder – und im Unterschied zu den Sinfonien – seinen Zielcharakter. Es löst sich ab Takt 61 in Sequenzierungen auf, um ab Takt 69 in Dreiklangsbrechungen abzustürzen und einer weiteren „Schnittstelle“ mit abrupter Rückung von G nach Fis Platz zu machen. Und jetzt erst, wie vergessen und nunmehr nachgeholt, erscheint ein Thema, dessen Charakter es als ein 2., als ein „Seiten“-Thema ausweist.

#### IV

Hier wird jene „Gestücktheit“ vernehmlich, die dem Kompositionsverständnis von Brahms konträr ist und die denn auch dessen zuweilen harsche Kritik hervorrief. Ob hier nun eine andere Form von Homogenität und Organik greift, ob Inhomogenität und Unorganik ihre positiven, aber traditionellen Gegenstücke außer Kraft setzen und eine eigene, eigenständige Darstellungsweise begründen, ist bis heute nicht zureichend analysiert und mithin geklärt. Für diese Sachlage dürfte nicht unwesentlich sein, daß sich bei Bruckner die Bestimmung dessen, was Haupt- und was Nebenereignis ist, mit Blick auf die Tradition (einschließlich der von Brahms aufgenommenen und weitergeführten) verändert. Um das, was bereits angedeutet wurde, nunmehr zugespitzt zu sagen: Die Hauptereignisse sind nicht mehr die Hauptthemen, von denen weg und zu denen hin ausgewogene Überleitungen als dramaturgisch begründete und mithin sinnerfüllte Nebenereignisse füh-



ren. Bei Bruckner gewinnen die Überleitungen immer stärkeres Interesse, da in ihnen das Ungewöhnliche und Überraschende geschieht, das „Interessante“, das von den Hauptthemen nur noch gewissermaßen eingerahmt wird. Einen Anhaltspunkt dafür gibt das Spiel mit der Verstärkung bzw. Verringerung der Stimmen. Quintettzahl verlangt das *Quintett* nahezu ausschließlich für die Hauptthemen, die ob ihrer unvorhersehbaren, gleichsam verwürfelten Abfolge ihren Charakter als Ziel- und damit als Hauptereignis verlieren. Anstelle dessen tun sich die dazwischen liegenden Partien hervor, vollziehen umwegige Verläufe, die sie von den Hauptthemen abrücken und ihr Eigengewicht verstärken. Und die hierbei gewonnene Flexibilität und Farbigkeit wird nicht zuletzt durch das variable Spiel mit der Stimmenzahl befördert. Das Quintett wird zur Ausnahme einer Regel, die das Terzett und vor allem das Quartett bestimmen. Die Inhomogenität, die ein traditionsorientiertes Kompositionsverständnis Bruckner anlastet, äußert sich also auch in dem Umstand, daß er zum genuinen Gattungsverständnis, wie es das *Quintett* von Brahms exemplarisch verkörpert, auf Distanz geht.

## V

Das berührt nicht zuletzt den Klangcharakter Bruckners, den „Ton“ seiner Musik. Obgleich unüberhörbar bleibt, daß im Quintett in vielfältiger Weise ein Echo aus den Sinfonien widerhallt, geht dieses Echo nur von vordergründigen, die kammermusikalische Substanz des Werkes gleichsam nur in ihren äußeren Schichten prägenden Elementen aus: von zusammenfassenden Unisono-Aufschwüngen, wie im einigermaßen fiktiven 3. Thema des 1. Satzes, von Ostinatoflächen, später dann von den hymnischen bzw. verhaltenen Schlüssen des 1., 3. und 4. Satzes oder auch von den volksmusikalischen Einschlägen in den Seitenthemen der Ecksätze. Doch es sind dies eben keine Primärereignisse, womit deren Rolle in der kammermusikalischen Faktur

gemeint ist und keineswegs die blanke Tatsache der Übernahme von Gestaltungscharakteren aus einem sinfonischen „Repertoire“.

Wenn nun der sinfonische Bezug des *Quintetts* dergestalt relativiert, vielleicht sogar infrage gestellt werden muß, so scheint es doch nicht weniger problematisch und den klingenden Ereignissen des Werkes unangemessen zu sein, in ihm genuine Kammermusik vernehmen zu wollen. Möglicherweise löst sich das Rätsel, das hier anklingt, dahingehend, daß Bruckners von der Sinfonie, von seinem sinfonischen Typus geleitete musikalische Darstellung zwangsläufig auch eine kammermusikalische Komposition durchdringt. Doch die damit verbundene, nicht minder zwangsläufige Abwesenheit des Orchesterklangs rückt die für die Sinfonie primären Ereignisse in den Hintergrund und läßt dafür jene Zwischen- oder Überleitungspartien hervortreten, in denen die sinfonische Denkweise Bruckners noch am ehesten zu kammermusikalischer Gestaltung findet. Dies begründete denn auch den wohl nicht gänzlich trügenden Eindruck, daß der kammermusikalische Charakter des *Quintetts* zumindest in den schnelleren Sätzen merkwürdig gebrochen erscheint und immer nur phasenweise jene klangliche Homogenität erlangt, die bis dato eines seiner tragenden Elemente ausmacht. Vielleicht ist nicht nur ein äußerliches Zeichen dafür die Tatsache, daß bislang (soweit ich sehe) kein ernsthafter Versuch unternommen wurde, dem Quintett eine Orchesterfassung zu geben – weder im Sinne Mahlers oder Weingartners in Bezug auf Quartette Beethovens und Schuberts, und schon gar nicht nach dem Vorbild der Schönbergschen Orchestrierung des *g-Moll-Klavierquartetts* von Brahms. Eine Orchesterfassung würde die gegebenen kompositorisch-klanglichen Schwerpunkte, die für das Quintett geltenden Beziehungen zwischen Vorder- und Hintergrundereignissen gewissermaßen sinnwidrig verschieben. Sie gliche einer „Revision“ oder „Fassung“, die aus der Kammermusik eine Sinfonie machte, die – anders als bei Brahms – in jener nicht angelegt ist.