

## Orchester- und Kammermusik - eine Alternative?

Anmerkungen zu Johannes Brahms und Anton Bruckner

### I

Im November 1877 schrieb Brahms seinem Verleger Fritz Simrock:

„Bei mir liegen [...] eine Masse Sinfonien usw. von Leuten, die sich ums Staatsstipendium und das Beethoven-Stipendium bewerben. Sie können alles kriegen – billiger Ausverkauf.“<sup>1</sup> Und Eduard Hanslick konstatierte insgesamt für die sechziger/siebziger Jahre eine auffällige kompositorische „Unergiebigkeit“, für die er einerseits „die bewunderungswürdig gesteigerte Kunst der musikalischen Ausführung, andererseits den plötzlichen Aufschwung der historischen und theoretischen Studien in der Musik“ verantwortlich machte, welche „die schöpferische Kraft vorläufig zurückgedrängt hätten“.<sup>2</sup>

In der Tat gerät die sinfonische Instrumentalmusik spätestens seit der Jahrhundertmitte in eine krisenhafte Situation – freilich nicht hinsichtlich des quantitativen Angebots: es entstehen nach wie vor Sinfonien, Konzerte, Ouvertüren usw. in Hülle und Fülle, aber eben überwiegend als „billiger Ausverkauf“ mit drastischer Senkung des kompositorischen Niveaus. Eine durchaus merkwürdige Parallele hat diese Situation in der Krise des deutschsprachigen Romans in den Jahrzehnten zwischen Goethe und Keller, Stifter, Fontane, Raabe – im Vergleich zur Blüte der französischen, russischen, englischen oder skandinavischen Erzählkunst jenes Zeitraums. Die Gründe hierfür vornehmlich in den regressiven politischen Verhältnissen nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 sehen zu wollen greift zu kurz. Dem widerspricht allein schon die ungebrochene, ja sich noch steigernde Produktion von

---

<sup>1</sup> Johannes Brahms, *Briefe*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1983, S. 184.

<sup>2</sup> Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin 1894, S. 286.

Werken mit „großen“ historischen oder allgemein weltanschaulichen „Themen“. Man denke nur an Komponisten wie Joachim Raff oder Max Bruch, aber auch an Franz Liszt!

Zum Problem wurde vielmehr, die utopisch-menschheitlichen Ideale der Klassik auch dann noch auf deren qualitativem Niveau zu gestalten, als die Bürgerlichkeit ungeachtet einiger mehr oder weniger schwerer Rückschläge begann, das Lebensgefühl der Epoche zu beherrschen; als klassische Utopie sich in groß- oder klein-, in jedem Fall aber in gutbürgerlicher Erbauung und Selbstbestätigung verwandelte. Die Folgen dieser Verkehrung von Utopie in banalen Realitätsersatz, der sich für Realismus hielt und von einschlägig interessierten kulturpolitischen Taktikern westlicher wie östlicher Couleur noch heute gern dafür gehalten wird, berührten unmittelbar die Konzertpraxis – und berühren sie ebenso noch heute. Zum Problem wurde, die großen Formen der Sinfonik – um nur von diesem Gattungskomplex zu sprechen – vor dem Abgleiten in die mannigfaltigen Spielarten eines entleerten Idealismus zu bewahren. Für Brahms, wie nicht minder für Bruckner und Mahler, erwies sich als entscheidend, der Sinfonie nach klassischem Vorbild die „Monumentalität als großen Stil“<sup>3</sup> zu erhalten, d. h. Monumentalität mit einem Höchstmaß an gestalterischer Differenzierung zu verbinden, um solchen „Stil“ (wieder) zu ermöglichen.

## II

Brahms löste das Problem auf ganz eigenartige, Bruckner wie Mahler entgegengesetzte Weise: nicht, wie diese, gewissermaßen durch Spezialisierung auf die Sinfonie, gegenüber der andere Gattungen entweder zurücktreten oder gänzlich ausgeklammert werden. Sondern da-

---

<sup>3</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch für Musikwissenschaft Bd. 6). Wiesbaden 1980, S. 20.

durch, daß bei Brahms noch einmal sinfonisches, lied-, chor- und kammermusikalisches Denken aufgrund eines gemeinsamen Fundus an kompositionstechnischen Verfahrensweisen eine Einheit bilden. Diese Einheit äußert sich entwicklungsgeschichtlich in der Tatsache, daß z. B. Kammer- und Chormusik der Sinfonik die Wege bahnen; sie äußert sich als allgemeine kompositorische Qualitätsdimension in der Verschmelzung von sinfonisch bedingter Kompaktheit und kammermusikalisch bedingter Differenzierung, die „notwendig ist, um eine Monumentalität als großen Stil erscheinen zu lassen“.<sup>4</sup>

Damit aber löst sich Brahms von geläufigen Kompositionsbegriffen seiner Zeit. Weder akzeptiert er die Aufspaltung der musikalischen Produktion in der Weise, daß spezifische Gattungen sich an eine gesellschaftliche Öffentlichkeit wenden (also Oper, Oratorium oder Sinfonie) und andere an die Bereiche des Subjektiven, Privaten, Intimen (also vornehmlich Kammermusik), noch läßt er sich von jenen Schaffenszwängen lähmen, welche die Klassiker auf ihre Nachfahren ausübten. Die Erkenntnis, in eine Tradition gestellt zu sein, die „Unerreichbares“ in schier erdrückender Fülle bereithält, konnte zweifellos hemmend wirken. Um sich dem zu entziehen, bedurfte es der Kraft und des Vermögens, in andere Entwicklungsrichtungen aufzubrechen (wie etwa Schubert und Bruckner), oder der mehr oder weniger bewußten Entscheidung, sich in Kompositionsbereichen zu entfalten, die nicht gerade zu den Domänen der Klassiker gehörten: zu denken ist hier an die Klaviermusik Chopins oder Schumanns, an dessen wie an Mendelssohns und Hugo Wolfs Liedlyrik usw.

Zugleich aber wirkten die klassischen Vorbilder immer auch als Herausforderung an die Leistungsfähigkeit der Nachfolger. Sie ging dabei sowohl vom Selbstverwirklichungsdrang des einzelnen aus als auch von Wertmaßstäben, die im öffentlichen Bewußtsein verankert waren.

---

<sup>4</sup> Ebd.

Höchste Anerkennung als Komponist konnte der nicht erlangen, der sich „nur“ im Lied oder im Klavierstück äußerte; es „zählten“ die „großen“ Formen, die Oper, das Oratorium, die Sinfonie, und die qualitative Unausgeglichenheit so manchen Gesamtwerks, wie etwa das von Mendelssohn und Schumann, gründet in dem Zwang, daß diese sich in Gattungen „beweisen“ mußten, die ihrer schöpferischen Disposition nicht gerade entgegenkamen.

Welche Selbstverständlichkeit die Werthierarchie besaß, geht allein schon aus Schumanns berühmtem Aufsatz *Neue Bahnen* hervor, mit dem der väterliche Freund den zwanzigjährigen Johannes Brahms in die musikalische Welt einführte. Unter den ihm vorgelegten Kammermusikwerken befanden sich „Sonaten, mehr verschleierte Sinfonien“, und Schumann lobt des jungen Mannes „ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte“. Dann aber kommt er erst auf das Eigentliche, das über die Zukunft des hoffnungsvollen Talents entscheidet:

„Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“<sup>5</sup>

### III

Ohne Zweifel hat Brahms die geltende Hierarchie der musikalischen Gattungen nicht nur gekannt, er mußte auf sie auch reagieren. Doch läuft seine Lösung des Problems darauf hinaus, das künstlerisch ihm Eigene zu verwirklichen, ohne die Ansprüche der Öffentlichkeit zu verfehlen. D. h., bei aller Verslossenheit gegenüber dem gesellschaftlich Offiziellen und seinen Konventionen, die bis in die Lebens-

---

<sup>5</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* vom 28. 10. 1853, S. 185 f.

führung hineinreicht, hat Brahms einen Lebensplan verfolgt, der der Öffentlichkeit Genüge tat, ohne die eigene Leistungsfähigkeit in Bereiche zu drängen, in denen sie geschwächt werden oder gar versagen könnte. Der Oper z. B. hat sich Brahms, wie bekanntlich auch Bruckner, niemals ernsthaft zugewandt – trotz scheinbar „ernsthaft“ erörterter Pläne. Er kompensierte gewissermaßen diesen „Mangel“ (im Sinne der „Hierarchie“) durch die Erfolge mit den vokalsinfonischen Kompositionen sowie mit den Sinfonien und Konzerten. Man akzeptierte schließlich diesen Mangel nicht nur, sondern stilisierte ihn sogar zu einem Verdienst: Die „Brahminen“ verherrlichten den Meister der sogenannten absoluten Instrumentalmusik und stellten ihn den „Neudeutschen“ entgegen, die durch Richard Wagner auf eine Opernpartei bzw. durch Liszt auf eine Partei der literarischen Orchestermusik festgelegt waren.

Doch auch den Weg zur Sinfonie bahnte sich Brahms auf eigene, besondere Weise. Er wußte: „Eine Sinfonie ist seit Haydn kein bloßer Spaß mehr, sondern eine Angelegenheit auf Leben und Tod.“<sup>6</sup> Hier benennt Brahms das Moment des Mustergültigen, nicht zu Übertreffenden der klassischen Sinfonik, der gegenüber sich die Nachfolgenden als Zwerge verstehen mußten – in einem Brief an Hermann Levi spricht Brahms von Beethoven denn auch von einem „Riesen, den er immer hinter sich marschieren hört“.<sup>7</sup>

Verbreiteter Auffassung zufolge rang Brahms über zwei Jahrzehnte lang um die Bewältigung der sinfonischen Form: Deren Tektonik und Struktur erprobte er in Kammermusik, Orchesterserenaden, in den verschiedenen Fassungen des *1. Klavierkonzerts*, in den *Haydn-Variationen*, die bezeichnenderweise in zwei authentischen Fassungen – einer orchestralen und einer kammermusikalischen – vorliegen, sowie in der

---

<sup>6</sup> Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 2, Berlin 1961, S. 930.

<sup>7</sup> Johannes Brahms, *Leben und Werk*, hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983, S. 111.

Vokalmusik, voran in den „sinfonischen“ Konzeptionen vom *Deutschen Requiem* bis zum *Schicksals-* und *Triumphlied*. Dann erst, 1876, gelang der Abschluß der *1. Sinfonie*, deren Entwürfe zum ersten Satz den gesamten „Erprobungszeitraum“ durchziehen. Diese Auffassung vereint Wahres und Falsches.

Wahr ist, daß die sinfonische Inkubationsphase permanent das Versuchsmoment enthält. Doch dieses Moment verschwindet nicht mit dem Abschluß der *1. Sinfonie*, wie es überhaupt anders bestimmt werden muß: Es ist gebunden an einen kontinuierlichen Prozeß, in dessen Verlauf sich Kammer-, Vokal- und sinfonische Musik einander annähern – und wieder voneinander abrücken. Ausgangspunkt des Prozesses ist der sinfonische Gestus der Kammer-, insbesondere der Klaviermusik. Die Vollgriffigkeit des Satzes, die Steigerung der Dynamik bis an die klanglichen Grenzen des Instruments wie etwa in der *Klaviersonate f-Moll op. 5* – dies alles, das, wie Schumann sofort bemerkte, „aus dem Klavier ein Orchester“<sup>8</sup> macht, drängt unmißverständlich zu sinfonischer Darstellung. Das *1. Klavierkonzert* war ursprünglich, zumindest sein erster Satz, als Sinfonie gedacht. Es entstand eine Fassung für zwei Klaviere, die instrumentiert werden sollte. Dann jedoch entschied sich der Komponist für die Konzertform. Brahms weicht also noch der symphonischen Aura aus, um sich aber dennoch ihrer als Gestaltungshintergrund anzunehmen: das Konzert ist eine verschwiegene Sinfonie, ein „Konzert für Orchester“ mit obligatem Klavier.

Wird dem sinfonischen Charakter im Orchesterwerk noch Zurückhaltung auferlegt, so öffnet sich ihm die Kammermusik um so vorbehaltloser: sie ist von vornherein „unbelastet“ von der großen Besetzung, die „sinfonie-verdächtig“ wäre. Die „kleine“ Form erlaubt eben ein unbekümmerteres Umgehen mit den Bauelementen der „großen“ – und so erscheinen das *Klavierquintett op. 34* oder die beiden *Klavierquar-*

---

<sup>8</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, ebd.

*tette op. 25 und 26* als geringstimmig besetzte – Sinfonien. Die Latenz dieses Prozesses von Annäherung und Distanzierung war sicher nicht der unwesentlichste Grund, der Arnold Schönberg veranlaßte, das *Quartett op. 25* für großes Orchester zu instrumentieren und damit Brahmsens „5. Sinfonie“ der Öffentlichkeit zu übergeben.

#### IV

Ein weiteres sinfonisches „Versuchsfeld“ sind die frühen serenadenhaften Kompositionen in Kammer- und Orchesterbesetzung: die *Serenaden* op. 11 und 16, die *Streichsextette* op. 18 und 36, in denen allerdings das sinfonische Moment äußerst zurückhaltend erforscht wird – es ist, als ob Brahms insbesondere mit den Orchesterserenaden den klassischen Wegen auszuweichen trachtet, um dennoch deren unproblematischere Nebenpfade zu betreten und dergestalt, auf weitem „Umweg“, doch auch wieder den Kreuzungspunkt zum Sinfonischen in Sichtweite zu bringen.

Und schließlich muß auf die bereits genannten vokalsinfonischen Werke hingewiesen werden, in denen instrumentalmusikalische Flexibilität gleichsam am lenkenden Band von Textvertonung erprobt wird. Dieser vielschichtige Prozeß findet in den Jahren künstlerischer Reife nach 1870 eine Klärung, die zu nicht minder vielschichtigen Ergebnissen führt. Die Kammermusik baut ihre vordergründig sinfonischen Züge ab, ohne sie jedoch gänzlich abzuwerfen; die Orchestermusik baut ihrerseits die kammermusikalisch-serenadenhaften Züge ab, ohne sie ebenfalls gänzlich zu verlieren. Entscheidend ist der Differenzierungsprozeß, in dessen Verlauf eine Umwertung der sinfonischen bzw. der kammermusikalischen Gestaltungsweisen erfolgt: In der Orchestermusik – Sinfonie, Konzert, Ouvertüre – brechen verstärkt sinfonische Elemente wie dramatisierte Durchführungstechnik und Klangdis-

position hervor, in der Kammermusik erreichen diese Elemente einen höheren Grad von detailistischer Sublimierung, mithin von struktureller Differenzierung. All dies geschieht jedoch ohne Ausschließlichkeit, es kommt vielmehr auf den Ausgleich an, der sich über die Umwertung der jeweiligen Elemente vollzieht. Die Grenzscheiden dieses Ausgleichs sind die *1. Sinfonie* und die beiden *Streichquartette* op. 51. Am Ende des Ausgleichs liegt also nicht nur die Sinfonie vor, sondern auch die ihrem klassischen Begriff entsprechende Kammermusik, die noch einmal, wie in der ersten Jahrhunderthälfte, aber entgegen den Hauptereignissen in der zweiten, Schauplatz kompositorischer Innovationen wird.

Mit Brahms' *1. Sinfonie* (1876), flankiert von den sinfonischen Erstlingswerken Bruckners (1865/66; ich übergehe hier die frühere, nicht gezählte Sinfonie in f- Moll) und Mahlers (1888), ist die Krise der Gattung überwunden – es setzt eine neue Blüte ein, deren höchster Reifepunkt bei Brahms das Finale der *4. Sinfonie* bezeichnet. Dieses Finale legt die Annahme nahe, daß mit ihr auch die sinfonischen Darstellungsmittel des Komponisten erschöpft sind und nun, ein letztes Mal, die Kammermusik mit innovatorischen Aufbrüchen zu Wort kommt. Wohlgemerkt: mit Innovationen, denken wir nur an die harmonischen und rhythmischen Funde, an die Entfaltung dessen, was nur wenige Jahre später Schönberg als „entwickelnde Variation“ definieren und nicht zuletzt eben vom Brahmsschen Spätwerk ableiten wird – unter Nachweis direkter Einwirkungen auf die „Emanzipation der Dissonanz“. Die noch immer verbreiteten Auffassungen einer resignativen Wende in diesem Spätwerk erscheinen mir angesichts solcher zukunftsfruchtiger Impulse wenig einsichtsvoll und selbst von jenem Konservatismus genährt zu sein, den man Brahms immer wieder bescheinigen zu müssen glaubt.



„Entwickelnde Variation“ mit der Perspektive von „Emanzipation der Dissonanz“ kehrt sich im Spätwerk gewissermaßen nach außen, enthüllt sich darin endgültig als Klammer von Orchester- und Kammermusikstil bzw. als eine Art kompositionstechnischen Katalysators, der eine Unterscheidung von Orchester- und Kammermusik recht eigentlich gegenstandslos macht. „Entwickelnde Variation“ ist schließlich nicht mehr und nicht weniger als die Existenzweise, das Lebenselixier Brahmscher Musik – sie reguliert deren Ablauf, prägt deren Charaktere und Ausdrucksclima; sie steht ein für den „Ton“ dieser Musik. Als Beispiele stelle ich eine sinfonische und eine kammermusikalische Passage gegenüber. In der symphonischen (aus dem Finale der 4. *Sinfonie*) kommen die kammermusikalischen Involvierungen zur Geltung, und umgekehrt, in der kammermusikalischen Passage (aus dem langsamen Satz des *Klarinettenquintetts*) rühren sich unverkennbar sinfonische Ambitionen. Beide Beispiele aber vermitteln Brahms' Auffassung von der organischen Beziehung zwischen Orchester- und Kammermusik, die in der „entwickelnden Variation“ ihren gemeinsamen Nenner gefunden haben.

[Musikbeispiele aus op. 98 und 115]

V

Nach diesen Brahms-Beispielen zu Bruckner. Sein Ansatz war ein gänzlich anderer, könnte dem Brahmschen nicht schroffer entgegengesetzt sein. Fließen bei Brahms die verschiedenen Gattungsströme, sich ergänzend und kontrastierend, zusammen, um einen vielfarbigen, vielschichtigen Personalstil zu entfalten, der jedoch niemals die einzelnen Quellen verdecken kann und will, so fehlt bei Bruckner eine solche deltaartige stilistische Verzweigung. Die Darstellung seiner Be-

rührung mit dem Problem „Orchester- und Kammermusik“ wird dementsprechend knapper ausfallen müssen. Zwar gibt es nichtsinfonische Ansatzpunkte, wie vor allem in der Orgelmusikpraxis (aber schon nicht mehr in der eigentlichen Orgelkomposition!). Doch mit der *c-Moll-Sinfonie* von 1865/66 tritt Bruckner als Sinfoniker hervor wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus.

Eine ganz andere Frage ist dabei, aus welchen ihm wiederum zufließenden Quellen Brucknerssinfonischer Typus schöpfte, was ihn an Traditionen prägte, welche schaffenspsychologischen Dispositionen als Ausgangsimpuls und Steuerung wirkten, kurz: worin Bruckners einmalige und unverwechselbare Inkubationsphase sinfonischer Produktivität besteht. Er ist von der ersten Stunde an Sinfoniker, sein Stil ein orchestraler (wobei hier ebenfalls vernachlässigt werden kann, was diesen Orchesterstil beeinflusst hat). Bruckner gehört zu jenen erst im 19. Jahrhundert sich herausbildenden Komponisten, die nach mehr oder weniger vielseitigen Anfangsversuchen – meist auf geringem kompositorischem Niveau – auf eine Gattung fixiert werden und dies auch bleiben; die nicht einmal mehr eine Gattungsbreite aus Rücksicht auf öffentliche Anerkennung, auf die ja nach wie vor gültige Gattungshierarchie, anstreben – wie noch kurz zuvor Schumann und Mendelssohn. Bruckner sagte die reine Wahrheit, wenn er darum bat, daß in seinem Ehrendoktordiplom der Wiener Universität „der Ausdruck ‚als Sinfoniker‘ nicht vergessen werde, weil darin stets mein Lebensberuf bestand“.<sup>9</sup>

Solche Vereinseitigung, verbunden mit gleichsam explosionsartiger Freisetzung von Schaffensenergie, ist zwar nicht an bestimmte, etwa nationale Traditionen ursächlich gebunden, hat jedoch in der österreichisch-deutschen Musikentwicklung besondere, nur in ihr anzutreffende Merkmale. Chopins oder Verdis Fixierung auf Klaviermusik bzw.

---

<sup>9</sup> Vorprospekt zum Bruckner-Symposion 1989.

die Große Oper hat wohl vor allem mit deren national orientierten Interessenlagen zu tun. Bei Chopin bricht solche Bindung als eine Art intellektualisierter Revolte hervor in dem Umfeld, das ihm zugänglich und der eigentliche Lebensboden war: die Salons in der Ost-West-Achse Warschau-Paris. Für Verdi – und mit ihm für die ganze Phalanx an Opernkomponisten von Rossini bis Puccini – ist es die unumschränkt herrschende italienische Operntradition, auf Verdis Höhe in aufrührerischer Durchdringung mit dem Risorgimento. Was wollten, was konnten da kammermusikalische Intimität und Sublimierung und schließlich Instrumentalmusik überhaupt ausrichten? Die Vereinseitigung hat hier konkrete außermusikalische Gründe, die in den österreichisch-deutschen Verhältnissen nicht, zumindest nicht in vergleichbarem Maß vorhanden waren.

Freilich: auch und gerade bei Wagner lassen sich ähnliche gesellschaftskritische Motive wie bei Verdi aufzeigen, etwa in der Künstlerproblematik des *Holländer* bis zum *Tristan*, die dann in *Ring* und *Parzifal* zu anarchistisch gestimmter Herrschaftskritik auflodert. Gleichzeitig aber gilt es einen schwerwiegenden Traditionszusammenhang zu berücksichtigen, der weder Chopin noch Verdi nachhaltig berührte: das mächtige, verpflichtende und so auch belastende Erbe der Wiener Klassik, voran Beethovens, dem Wagner nur standzuhalten vermochte, indem er dem erdrückenden Vorbild eine abschließende Leistung vindizierte, von der sich andere, neue Entwürfe nur herleiten konnten, wenn sie abweichende Wege einschlugen. Wagner faßte dies in die Formel, daß mit Beethoven die Sinfonie ihren nicht mehr zu übersteigenden Gipfel erreicht, daß er jedoch im Finale der Neunten selbst noch angezeigt habe, wohin die Entwicklung nach ihm sich bewegen werde – zur Sinfonischen Dichtung und, vor allem, zum Musikdrama, womit Wagner unverblümt die eigene Leistung als legitimen Erben der klassischen Tradition bestimmte.

## VI

Solcher geschichtsphilosophischen Konstruktion zufolge hätte nun Bruckner als der „Sinfonie-Fixierte“ einen ausgetretenen Pfad, wenn nicht gar einen Irrweg eingeschlagen. Und in der Tat sprach ein erheblicher Teil der Kritik immer wieder davon, daß sich seine Orchesterwerke in wunderlicher bis unverständlicher Nachahmung Beethovens, vor allem der Instrumentalsätze der Neunten, erschöpften. Übersehen wurde und wird gelegentlich noch heute die gänzlich verwandelte kompositionstechnische Basis der Brucknerschen Sinfonik, die, an Schubert anschließend, über Reihungs- und Variantentechnik einen Beethoven entgegengesetzten Form- und Zeitbegriff entfaltet. Indem Bruckners Stil derart ausschließlich als Orchesterstil angelegt ist, findet er auch die Kraft, nichtsinfonische Gattungen, denen sich der Komponist zuwendet – vor allem vokal-instrumentale Kirchenmusik und das eine große, reife Kammermusikwerk – zu durchdringen. Dies aber gibt ihnen zwangsläufig den Status von Nebenwerken, macht sie zu Ausnahmen von der Regel, die nur dann an das Niveau der Hauptwerke heranreichen, wenn es gelingt, deren – sinfonische – Substanz und Darstellungskomponenten in die jeweils andere Gattung zu transformieren.

Was die Kammermusik betrifft, gelang Bruckner dies allein mit dem *Streichquintett*, das freilich und bezeichnenderweise auch noch ein Auftragswerk war, das willkommene Gelegenheit bot, die Gunst eines einflußreichen Musikers zu wahren und wenn möglich zu steigern. Aber selbst im indirekten Bezug, im Bezug zum Auftraggeber, blieb das Grundinteresse auf die Sinfonik gerichtet: die Anerkennung, die Bruckner das Kammermusikstück einbringen sollte, diente unverhohlen der Durchsetzung der „eigentlichen“ Werke, die es bekanntlich schwer genug hatten. Diese Absicht wurde denn auch gelegentlich als

Beleg dafür herangezogen, daß Bruckner mit dem Quintett nicht ganz „bei der Sache“ gewesen sei, ein „Nebenwerk“ produziert habe, das „nicht auf eine persönliche Motivation zurückgeführt werden könne“.<sup>10</sup> Dies meinte Manfred Wagner noch 1983, und Robert Haas behauptete, daß das Stück „mit dem sinfonischen Schaffen nur lose durch die Formenwelt verbunden“ sei.<sup>11</sup>

Mir scheint hier eine erstaunliche Verkennung der Sachlage vorzuliegen. Das Quintett wirkt doch eher wie ein getreues „Echo“ von Bruckners Sinfonien, insbesondere der gewissermaßen „vorausgehörten“ *Siebenten*, deren klangliche Großgestalt auf solistische Fünfstimmigkeit reduziert wird. Mit der Reduzierung ist kein Substanzverlust verbunden, freilich aber auch keine Verdichtung wie im klassischen Streichquartett, das sich von einer Tendenz zu sinfonischem *Al-fresco* abhebt. Dennoch könnte Bruckners Quintett in seiner sinfonischen Latenz auf die kammermusikalische Wende der neueren Instrumentalmusik Einfluß genommen haben, etwa auf Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* und, vielleicht noch bestimmter, auf dessen *I. Kammer-sinfonie* op. 9, die als „gepreßte Sinfonie“<sup>12</sup> in kammermusikalischem Gewand zu bezeichnen das Wesen des Werkes trifft. Für Schönbergs Stücke lag es dann auch nahe, sie in stärker besetzten Fassungen zu spielen – was meines Wissens mit Bruckners Quintett bisher nicht geschah.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Manfred Wagner, *Bruckner*, Mainz 1983, S. 135.

<sup>11</sup> Robert Haas, *Anton Bruckner*, Potsdam 1934, S. 135.

<sup>12</sup> Reinhold Brinkmann, *Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs op. 9*, in: Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit, hrsg. von Otto Kolleritsch, Graz 1977, S. 133 ff.

<sup>13</sup> [Anmerkung 2010:] Die mir inzwischen bekannt gewordenen Kammerorchesterfassungen des Quintetts haben freilich bislang nicht auch nur annähernd die Verbreitung und Anerkennung gefunden, die die entsprechenden Fassungen der genannten Werke von Schönberg erlangen konnten. Bruckners Quintett ist nach wie vor allein als Kammermusikwerk im Repertoire. Über die Gründe hierfür wäre nachzudenken.

„Streng auf dem Boden der Gattung“, wie Haas schreibt,<sup>14</sup> steht es einzig und allein durch die Wahl von Mozarts Instrumentarium – mit Verdoppelung der Viola; vielleicht auch noch durch die Abschwächung des Finalcharakters zugunsten einer mehr spielmusikalischen Auflockerung. Dennoch weichen die sonatischen Formbildungen im ersten und vierten Satz von entsprechenden sinfonischen Formen nicht übermäßig ab: auch für die Kammermusik bleibt das baukastenartige Strukturprinzip der Variantentechnik verbindlich. Das Scherzo, in der Satzfolge an zweiter Stelle und damit der 8. und 9. *Sinfonie* vorgreifend, gewinnt in der Schlußsteigerung eine Stringenz, die, wie auch die entsprechenden Partien des ersten und vierten Satzes, sinfonisches Pathos vermittelt. Ein klingendes Beispiel sei dem *Adagio* entnommen, das bis zu motivischen Übereinstimmungen auf den langsamen Satz der 7. *Sinfonie* vorausweist. Nachdem zwei variantentechnisch aufeinander bezogene Themen sich ausgebreitet haben, löst sich aus dem zweiten – wiederum variantentechnisch geprägt – ein neuer, selbständiger Gedanke, der gleichermaßen als Modulationsscharnier und dynamisches Eskalationsmotiv eingesetzt wird. Er treibt zunächst eine wellenartig sich aufschaukelnde Steigerung voran, die zum Höhepunkt des Satzes führt, und bricht dann noch einmal in akkordischer Massierung von „Grundgestalt“ und „Umkehrung“ hervor, um die Coda vorzubereiten. Solche Motive, die wie ein Joker im Kartenspiel die kompositorischen „Ernstfälle“ auslösen, kennt man hinlänglich aus den Sinfonien – sie sind durch und durch von sinfonischem Atem belebt. An diesen Stellen droht dann auch der kammermusikalische Rahmen gesprengt zu werden: es entsteht der Eindruck, daß die solistischen Akteure nach orchestraler Verstärkung rufen, um dem Sturm, den sie entfachten, standhalten zu können.

---

<sup>14</sup> Robert Haas, *Anton Bruckner*, ebd.

[Musikbeispiel aus dem Streichquintett, 3. Satz, Takt 97-153]

Bei Brahms ist die Alternative von Orchester- und Kammermusik beherrschend in dem Sinne, daß deren unterschiedlich gewachsene Besonderheiten bewußt und gewahrt bleiben, durch ein übergreifendes Kompositionsverfahren jedoch zusammengezogen, verschmolzen werden. Dieser Vorgang prägt den Grundton von Brahms' Musik, die in jedem Moment sowohl sinfonisch-orchestral wie kammermusikalisch gesteuert ist. Die Alternative bleibt gewissermaßen in sublimierter Fusion erhalten. Bruckner hingegen scheint eine solche Alternative nicht zu kennen, da Orchesterstil und Kompositionstechnik bei ihm ineinander fallen und Kammermusik somit als eigenständiger Gestaltungsbereich herausfällt. Deshalb kommt Kammermusik nur dann und nur soweit in den Gesichtskreis, wenn bzw. wie sie mit den Mitteln seines Orchesterstils darstellbar ist. Kammermusik hat bei Bruckner zu keinem Zeitpunkt die Chance, eine – wie immer auch vermittelte – Alternative zur Orchestermusik auszubilden. Und dies zeigt ihr die möglichen Spielräume, mehr aber noch die definitiven Grenzen an.

