

Zum Verhältnis von musikalischer Syntax und Höhepunktsgestaltung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

von Wolfgang Krebs

Eine der folgenreichsten Entwicklungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts war die Lockerung, teilweise Aufhebung der Norm der achttaktig-quadratischen Tonsatzkonstruktion. Arnold Schönberg benannte die neuere musikalische Syntax, die daraus erwuchs, unter positiver Umwertung eines Schimpfwortes früherer Jahrzehnte als „*musikalische Prosa*“.¹ Der Begriff der musikalischen Prosa bezeichnet den Rückgang bzw. die Abschaffung motivischen Entsprechungszwanges, die Überwindung der regelhaften Gruppierung von Einzelteilen, die zueinander im Detail wie in der Großform ein architektonisches Balance-Verhältnis verwirklichen. An die Stelle der Formarchitektur traten, ohne daß die syntaktischen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts gänzlich negiert worden wären, Verfahren der Dynamisierung: motivische Ableitungsprozesse als logische Formprinzipien,² Durchführungstechniken (auch dort, wo man sie in früherer Musik nicht oder nur beiläufig verwendete, etwa in Sonatenexpositionen), vor allem der intensive Alterationsstil auf harmonischer Ebene: schwebende, nicht mehr primär kadenzgebundene Tonalität. Schwebende Tonalität und achttaktige Gliederung aber schlossen sich tendenziell aus, weil ersterer ein Konstitutivum der letzteren – die prinzipielle Formbildung durch Kadenzierung – fehlte. Die Hauptvertreter dieser Kompositionstechniken waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Richard Wagner und, auf dem Gebiet der Symphonik, auch Anton Bruckner.

Die Musiktheorie reagierte auf diese Entwicklungen mit der zeitlichen Verzögerung etwa zweier Generationen. Versuche der theoretischen Erfassung

-
- 1 Arnold Schönberg: *Brahms, der Fortschrittliche*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. I. Vojtech, Frankfurt 1976, S. 35-71; hier S. 49.
 - 2 Hierzu vor allem: Friedrich Blume: *Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 36 (1929)*, Leipzig 1930, S.51-70.

der ‘Neuen Musik’ des 19. Jahrhunderts hat es fraglos bereits zu Lebzeiten der genannten Komponisten gegeben, doch erst die Energetik August Halms und vor allem Ernst Kurths konzentrierte sich auch unter neuen musiktheoretischen Vorzeichen auf die Neuerungen der zurückliegenden Jahrzehnte. Die dynamistische Theorie, die eigentlich im Kern eine Philosophie der Musik war,³ entstand unter dem Eindruck der Erfahrungen mit der Musik Wagners und Bruckners. Sie neigte darüber hinaus aber auch dazu, gewonnene Erkenntnisse zum Wesen der Musik auf andere Epochen der Musikgeschichte, etwa Johann Sebastian Bachs, zu übertragen. Der musiktheoretische Energetismus akzentuierte das Kontinuum, die dynamische Entfaltung. Er faßte insbesondere den Formaspekt des Musikalischen als Kraftentwicklung und Energieentladung. ‘Form’ und ‘Formkraft’ gerieten geradezu zu Synonyma, und der Begriff der ‘Formung’ bezeichnete den Übergang einer ursprünglichen musikalischen Werde- und Schwungkraft in konkretere Umrisse. Solche Vorstellungen, deren weltanschauliche Säulen letztlich der Philosophie Bergsons entstammten, führten Kurth zu seiner bekannten Definition, musikalische Form sei „*die Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit*“.⁴

Die Energetiker unter den Musiktheoretikern des frühen 20. Jahrhunderts bedienten sich, um ihrer Überzeugung von der Kraft-Kontinuität als Grundlage musikalischer Form Anschaulichkeit zu verleihen, eines Bildes: desjenigen der „*symphonischen Welle*“.⁵ Die Ausprägung einer Metaphernsprache spiegelte die Auffassung, daß das eigentliche musikalische Ereignis nicht analytisch faßbar, sondern nur ‘erlebbar’, daher auch nur in Umschreibungen dingfest zu machen sei.⁶ Der Wellenbegriff zielte auf das Gefühl des Fluktuiierens, Kulminierens und Entspannens, auch der fortgesetzten Ausbreitung dynamischen Schwungs zu immer neuen Aufgipfelungen und Rücknahmen. Schon August Halm sprach im Zusammenhang mit Brucknerscher

3 Hierzu eine eigene Untersuchung: Wolfgang Krebs: *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven*, Tutzing: Schneider, 1998.

4 Ernst Kurth: *Bruckner*, (2 Bde.) Berlin 1925; Reprint: Hildesheim 1971, S. 239. Kurth entwickelte seinen Formbegriff (nach vorausgehenden Ansätzen im *Linearen Kontrapunkt*) im Kapitel *Bruckners Formprinzip*, S. 233ff.

5 Kurth: *Bruckner*, S. 279ff.

6 Dieser Gedanke zieht sich durch sämtliche energetischen Schriften Ernst Kurths; ein Nachweis aller entsprechenden Passagen ist daher nicht erforderlich. In der *Musikpsychologie* (Berlin 1931; Bern 1947; Reprint: Hildesheim 1969, S. 106) schrieb Kurth zum Beispiel, psychische Grundvorgänge, die er mit dem Phänomen des Musikalischen verknüpfte, seien „*intensive E r l e b n i s s e und letzten Endes nicht zu beweisen, denn sie gehören zu den ‘Tatsachen der inneren Erfahrung’*“.

Formgebung von Wellen,⁷ und Ernst Kurth, der den Begriff der Welle zum Angelpunkt der Formbetrachtung bei Bruckner erhob, bezog von dorthin sicherlich maßgebliche theoretische Anstöße. Daneben erhielt Kurth wahrscheinlich auch aus der *Ästhetik* des Theodor Lipps entscheidende Anregungen für sein eigenes Formdenken. Lipps' Psychologismus, mit dem Kurth nicht nur den Standpunkt der Einfühlungsästhetik, sondern sogar Ansätze zum Primat des Kontinuums (statt der akustischen Ebene) für die Musik teilte, fand mit Überlegungen zur „*einheitlich durchgehende[n] Bewegung*“ als einem „*Auf- und Abwogen mit aufeinanderfolgenden Höhepunkten*“, wobei dann aus einer, so wörtlich, „*Wellenbewegung [...] der musikalische Rhythmus*“ bestehe,⁸ ganz die nämlichen Umschreibungen wie die spätere Energetik.

Die Metaphernsprache der energetischen Musiktheorie, die von je auf mancherlei Vorbehalte stieß, sollte nicht dem Verdacht ausgesetzt bleiben, es handele sich bei ihr um einen Ausfluß eher halbwissenschaftlicher Erwägungen. Der Reichtum an bildhaften Vokabeln, derer sich Energetik bediente, fußte auf der Überzeugung vom Wesen des Musikalischen, wonach Intuition das eigentliche Musikereignis bedinge, Analyse hingegen, mit Bergson zu reden, die Wirklichkeit nur nachkonstruiere.⁹ Energetische Theoretiker scheuten darum im allgemeinen zu präzise Festlegungen ihrer Kategorien: Kurth ebenso wie August Halm oder Hans Mersmann. Begriffe wie Intuition, Einfühlung, und deren Korrelat auf der Mitteilungsebene – die Metaphernsprache: Energie, Gravitation, Linie, Welle usw. – galten Kurth trotz ihres Mangels an Präzision als notwendige Ergänzung oder sogar als Teilmomente von Wissenschaftlichkeit. Überdies sind energetische Termini so unscharf wiederum nicht, als daß nicht auch heute noch, unter fraglos veränderten Vorstellungen über das Wesen von Wissenschaft, daraus einiger analytischer Gewinn gezogen werden könnte. In Kurths Wellenbegriff manifestiert sich, sobald man einige Konstanten aus den einschlägigen Schriftstellen ermittelt, der Versuch einer Fundierung musikalischer Syntax unter dem Vorzeichen der dynamistischen Theorie, die ihrerseits eine entsprechende Musikerfahrung reflektiert. Kurth beschrieb symphonische Wellen und deren formkonstitutiven Kontext als Fluktuation, als Intensivierung, Kulmination

7 August Halm: *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1913, neu: München 1923, S. 41.

8 Theodor Lipps: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, (2 Bde.) Leipzig-Hamburg 1914, Bd. 1, S. 411.

9 Zum Beispiel: Henri Bergson: *Einführung in die Metaphysik*, dt. [erstmalig 1909], Jena 1912, S.4f. Kurth schloß sich Bergsons Auffassung an.

und Entspannung. Expansionen zum Höhe- und/oder Dichtepunkt hin mit anschließender Rückentwicklung bedingen den dynamisch rezipierbaren musikalischen Verlauf: Das Kontinuum Anstieg-Kulmination-Entspannung erzeugt kein Gruppen-Verhältnis dreier Segmente, und es ist nicht in Buchstabenchiffren wie A-B-A oder A-B-C hinreichend fassbar.¹⁰ Anders gesagt, die symphonische Welle beruht im Kern auf Asymmetrie, nicht auf Gleichgewichts-Relationen, und ist demnach eine konkretisierte Absage an die Quadratur der Syntax – eine Absage, die Kurth nahezu als Wertmaßstab für wahre Musik betrachtete (seine Aversionen gegen ‘klassische’ Musikübung belegen es). Die Welle setzt sich nicht aus Einzelteilen zusammen, sondern aus ihrem Kontinuum lösen sich erst sekundär (und mehr oder weniger scharf rezipierbar) unterschiedliche Zonen wie Expansion, Kulmination oder Entspannung ab. Die Welle, die Kurth beschrieb, besitzt dennoch auch intern eine nachvollziehbare Kontur. Das Intensivierungs- und Expansionsfeld nimmt in der Regel einen breiteren Raum ein als die Rückentwicklung,¹¹ die Kulmination tritt erst in den letzten Stadien des Wellenverlaufes ein. Kurth schwebte jedoch darüber hinaus die metaphorische Umschreibung des Atmens der Form insgesamt vor, aus dem für ihn das dynamische Formempfinden bestand. Indem Kurth vom wiederholten Fluktuieren der Intensität auf großformaler Ebene ausging, leitete seine Formbetrachtung de facto zu einer energetischen Periodologie hin. Denn mochte Kurth die symphonische Welle intern auch an die Bedingung der Asymmetrie knüpfen: die relativ regelmäßige Verteilung von Ruhepunkten, von denen neuerliche Wellenbewegungen ihren Ausgang nehmen, verbürgt eine Regularität, die – wenngleich anders als im ‘klassischen’ Gruppierungs-Sinne – Formwahrnehmung ermöglicht, die in einem höheren Sinne periodisch genannt werden darf.

Die eigentliche Bedeutung der Metapher der symphonischen Welle wäre demnach, falls man eine unmetaphorische Sprachregelung wünscht, im Sinne einer ‘energetischen’ oder ‘dynamischen Periode mit Höhepunktswirkung’, also als ‘kulminierende’ oder ‘Kulminationsperiode’ zu fassen. Das theoretische Konzept, geschult an der Kompositionstechnik Bruckners und Wagners, sollte unverkennbar der Idee der Expansion Rechnung tragen, wie sie Kurth vor allem in der Symphonik Anton Bruckners entgegentrat, richtete sich aber auch auf die Vereinbarkeit von Periodik und Asymmetrie. Wellen-Perioden konstituieren größere dynamische Verläufe, die ihrerseits dynamische Werkteile bilden können und so den Gesamtverlauf entstehen lassen.

10 Kurth hielt Buchstabenschemata für Schablonen, die den wahren musikalischen Sachverhalt eher verdecken: *Bruckner*, S. 236.

11 Kurth: *Musikpsychologie*, S. 263.

Ernst Kurth beschrieb damit im Prinzip ein Problem des Verhältnisses von Syntaxstruktur und Höhepunktsgestaltung – ein Problem, welches sich unter dem Eindruck einer nicht-architektonischen, der schwebenden Tonalität verpflichteten, dynamisch orientierten und doch im höheren Sinne ‘regelmäßig’-periodischen Musik dringlich stellte. Und insofern die Fluktuation als solche, wie Kurth es (sicherlich nicht zu Unrecht) an zahlreichen Beispielen aus Bruckners symphonischem Werk demonstrieren konnte, den Primat sogar gegenüber dem verwendeten musikalischen Material behält, handelt es sich bei der Reflexion über symphonische Wellen auch um die Erörterung eines spezifisch dynamisch gefärbten Formproblems.

*

Ein Problem der dynamischen bzw. dynamisch-kulminierenden Periode besteht in ihrer Länge und inneren Höhepunktstruktur. Kurth gebrauchte den Wellenbegriff schon bei den kleinsten Schwankungen in der Diastematik. Die übergreifende formbildende ‘periodische Welle’ aber besitzt eine überraschende Konstanz der Ausdehnung: die dynamischen Verläufe einer Welleneinheit sind überwiegend etwa 20-30 Takte lang. Innerhalb dieses Taktkomplexes tritt die Kulmination ‘regulär’ (sofern man hierunter die Mehrzahl der Fälle versteht, die Kurth an Bruckners Symphonik exemplifizierte) im letzten Drittel oder Viertel, manchmal auch erst ganz zum Ende ein. Als Beispiel diene – wie auch noch im folgenden – die Exposition des Kopfsatzes von Bruckners *Achter Symphonie*.¹² Sie stellt sich in dieser Perspektive dar als dynamischer Verlauf von fünf ‘Perioden’ mit Ausklang in den Durchführungssektor – statt eines Hauptthemen-Komplexes, einer ‘Überleitung’, in der in Wahrheit nur das gleiche wie im Hauptthementeil (allerdings gesteigert) geschieht, eines ‘Seitenthemas’, welches ebenso zur Expansion neigt wie T.1ff, und einer ‘Schlußgruppe’:

Tabelle: Anton Bruckner *Achte Symphonie* (2. Fassung), Satz 1, Exposition:

Welle	Takt	Kommentar
I	1-22	Expansion ab T. 10/11, Kulmination T. 18
II	23-50	Steigerungsform von I, Expansion ab T. 32/33, Kulmination T. 40, gegenüber I verlängerter Ausschwingvorgang

¹² Es wurde ausschließlich die zweite Fassung der Symphonie von 1890 herangezogen.

III	51-72	kantabler 'Seitengedanke', ab T. 63 expandierend, T. 69/70 kulminierend
IV	73-96	Neugestaltung von III, Expansion ab T. 81, aber Elimination eindeutiger Kulminationswirkung
V	97-125 (139)	Expansion ab T. 101, im engeren Sinn ab T. 109, Kulmination T. 125, T. 127 Ausklang statt regulärer Rückentwicklung

Kurths These der Irrelevanz traditioneller Formumrisse bei Bruckner¹³ mag überzogen sein; bedenkenswert ist, daß fünf dynamische Einheiten, von denen sich die zweite auf die erste und die vierte motivisch auf die dritte zurückbezieht, einen fühlbareren Eindruck hinterlassen als die (in vielen Punkten vergebliche bzw. wenig ergebnisreiche) Differenzierung nach Haupt- und Seitenthemen- bzw. Überleitungspartien. Die Exposition des Kopfsatzes der *Achten Symphonie* Bruckners ist eher parataktisch, nicht hypotaktisch gedacht; die einzelnen symphonischen Wellen tendieren zur Gleichrangigkeit der Wirkung.

Ausdehnung und interne Kulminationsstruktur der Welle sollten übrigens nicht für die Symphonien Anton Bruckners allein als konstitutiv gelten, sondern zu vergleichenden Analysen mit einem verwandten – und historisch offenbar für Bruckners Techniken mitprägenden – Phänomen führen. Kurth sprach auch im Zusammenhang mit der unendlichen Melodie Wagnerscher Musikdramen von Wellentechniken als formalem Prinzip.¹⁴ Carl Dahlhaus nannte diese Strukturen, in einer Entgegnung zu Alfred Lorenz' Theoremen, 'dichterisch-musikalische' Perioden¹⁵ – Leitmotiv-Komplexe rhetorisch-musikalischer (nicht rein musikalischer) Art, die sich über etwa 20 bis 30 Takte hin ausdehnen. Asymmetrie und Kulminationsanlage im Inneren, näherungsweise Vergleichbarkeit des Umfangs – Kurths Charakterisierung Brucknerscher Wellentechnik läßt sich, wenn auch nicht in jedem Fall,

13 Kurth bestritt weder in der Theorie noch in seiner analytischen Praxis die Existenz traditioneller Formumrisse bei Bruckner, meinte aber, diese seien von einem neuen – dynamischen – Geist durchdrungen.

14 Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Bern 1920; Reprint der 3. Auflage: Hildesheim 1985, S. 568f.

15 Alfred Lorenz: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner I: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, Berlin 1924, S. 18ff; Carl Dahlhaus: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, S.76ff.

durchaus auf manche symphonisch konzipierte Musik der späteren Musikdramen Wagners anwenden. Es wäre nicht so abwegig, die dichterisch-musikalische Periode als Spezialfall der dynamischen bzw. kulminierenden Periode zu deuten. Ließe man beispielsweise Text und Singstimme außer acht – und es ist bekannt, daß Bruckner in dieser Form Wagnersche Musik rezipierte¹⁶ –, so wären zahlreiche Passagen der Liebesnacht Tristans und Isoldes nach dem periodischen Modell der Welle analysierbar. Der Beginn des Nachtgesanges „*O sink hernieder*“ könnte als zweifache Wellenbewegung bei übergeordneter Doppelperiodik qualifiziert werden: die erste Fluktuation endet bei „*welterlösend aus*“, die zweite gipfelt bei „*Welt*“ und läuft bis „*wahnlos hold bewußter Wunsch*“ aus (Kl. A. S.173-176; zum Verhältnis von Kulmination, Syntax und Bedeutung später mehr). Dichterisch-musikalische Perioden, Integrationsformen von Vers und musikalischer Komplexbildung, kulminieren im übrigen intern nicht selten etwa zu Beginn ihres letzten Drittels oder Viertels. Aufgabe wäre es in solchen Fällen ‘dynamischer Periodik’, zu untersuchen, wie sich die Textverteilung und die musikalischen Krisenpunkte zueinander verhalten. Wagner bestimmt zum Beispiel zuweilen die Textgrundlage der dichterisch-musikalischen Perioden so, daß die expressive Essenz in deren letztes Drittel fällt. Carl Dahlhaus hat auf den Fall einer Periode des Schlußmonologes Brünnhildes aus der *Götterdämmerung* hingewiesen.¹⁷

Symphonische Wellen gehen sodann nicht in der uniformen Abfolge von Anstieg, Kulmination und Rückentwicklung auf. Kurth dürfte sich dessen fraglos bewußt gewesen sein, wenn er es dann auch nicht zu typisierenden Darstellungen brachte; Wellentypen als Analysemodelle aus Bruckners dynamisch-musikalischem Formdenken zu destillieren, entsprach aus den schon genannten Gründen nicht seinen Intentionen. Doch gerade in diesem Punkt lohnen sich Differenzierungen. So wären zunächst einmal jene Fälle als Besonderheit in der asymmetrisch-dynamischen Konzeption der Periodik zu erwähnen, die Prinzipien klassisch-symmetrischen Denkens erkennen lassen. Zu Beginn des Kopfsatzes der *Siebenten Symphonie* erklingt das von Kurth als Welle qualifizierte¹⁸ Hauptthema in E-Dur, welches sich jedoch trotz der Höhepunktswirkung in T. 16 (also letztes Drittel des dynamischen Vorgang-

16 Bruckner studierte *Tristan und Isolde* anhand eines Klavierauszuges ohne Text: Max Auer *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*, Zürich 1947, S. 176.

17 Dahlhaus: *Wagners Konzeption*, S. 80. Die Kulmination fällt mit „*trog keiner* [...]“ zusammen.

18 Kurth: *Bruckner*, S. 973ff.

ges) unzweideutig – Kurth räumte dies eher widerwillig ein¹⁹ – als klassische, das heißt architektonische Periode mit Halbschluß in T. 10/11, also mit einer Gliederung in syntaktische Teilgruppen präsentiert. Ähnliche Residuen aus der Zeit klassischer musikalischer Syntax finden sich auch zu Beginn des zweiten und vierten Satzes dieser Symphonie ein (jeweils T. 1-9, Zählzeit 1). Dynamische Wellen definieren sich sodann, trotz eines entsprechenden vorrangigen Gebrauchs des Wortes durch Kurth, keineswegs ausschließlich durch melodischen Anstieg zu Spitzentönen mit nachfolgendem Rückgang. Man könnte sogar sagen, daß dies ein durchaus sekundäres Moment sei. Kennzeichnend ist vielmehr eine Differenzierung des Dichtegrades der Musik an Intensität, die auch durch andere Mittel als durch diastematische Bögen erzielt werden kann: durch Lagenausweitung, Beschleunigung des harmonischen Rhythmus, wobei Crescendierung mit anschließender Zurücknahme den Effekt des Fluktuierens unterstützen (in der Regel aber selbst nicht erzeugen) kann. In Wagners und Bruckners Werken fehlt es nicht an Fällen, in denen die Kulminationsstelle der periodisch-dynamischen Welle nicht mit dem Spitzenton zusammenfällt, bzw. die Aufwärtsentwicklung sogar über den Krisenpunkt hinweggleitet. Zu Beginn des dritten Satzes der *Neunten Symphonie* Bruckners bewirkt der Übergang von chromatischen zu diatonisch-choralartigen Progressionen eine deutliche, wenn auch nur relative Spannungslösung (T. 5), mithin das Gefühl, den Gipfel der dynamischen Entwicklung überschritten zu haben – obgleich die melodischen Linien weiterhin nach oben streben (die eigentliche Expansion der übergeordneten Großwelle beginnt erst mit T. 9). Vergleichbares begegnet – um dem ein Beispiel aus Wagners Werken zu Seite zu stellen, das die Beziehung zu dramatischen Aussagen erhellt – zum Ende von Brünnhildes Schlußgesang aus *Götterdämmerung*, kurz vor der Selbstopferung der Protagonistin. Die aufgipfelnde Welle ab „*Fühl meine Brust auch, wie sie entbrennt*“ (Kl. A. S. 360f) kulminiert und bricht sich zweifellos bei „*s e l i g grüßt dich dein Weib*“ (Kl. A. S. 362), nicht erst am Ende der Entwicklung, die noch über die Höhen dieses Punktes hinausführt; Wagner lenkt dort nach ausgedehnten chromatisierenden Sequenzen zum Dominantquartsextakkord der lokalen Tonart Des-Dur ein, vollzieht mithin also einen ‘entspannenden’ richtungsdeterminierenden harmonischen Schritt. Der Quartsextakkord war im 19. Jahrhundert ohnedies ein Kulminations-Topos.

Die innere Dynamik der symphonischen Welle hängt nicht nur von der Erscheinungsform des Höhepunkts, sondern auch schon vom Zeitpunkt seines Eintritts ab. Es besteht ein Unterschied (der sich nicht zuletzt in formaler

19 Kurth: *Bruckner*, S. 976.

Verwendbarkeit niederschlägt) zwischen dynamischen Zügen, die zu Beginn ihres letzten Drittels bzw. Viertels kulminieren, und solchen, bei denen die Höhepunktswirkung (nahezu) den Beginn des nächsten dynamischen Ansatzes neuer symphonischer Wellenbildung markiert. Die beiden Gestaltungsmöglichkeiten seien im folgenden – ohne das Element der Schematisierung zu leugnen, welches darin begründet liegt – ‘fluktuierende’ und ‘expansive’ Periodik genannt. Fluktuation meint einen dynamischen Verlauf der Intensivierung mit integrierter Rückentwicklung bis hin zu einem relativen Ruhepunkt; bei expansiven Perioden aber verlagert sich der Schwerpunkt auf die Idee der Steigerung. Einige Beispiele mögen der Klärung dienlich sein. Der erste Taktkomplex der *Achten Symphonie* Bruckners und die Folgeperioden II und III, mit Einschränkungen auch IV und V (nach obiger Tabelle), wären dem Typus der Fluktuationsperiode beizuzählen, die Fortsetzung des Seitenthemas aus dem Kopfsatz der *Siebenten Symphonie* (T.103-122) den Expansionsperioden. Innerhalb von Wagners Musikdramatik müßte die Doppelperiodik „*O sink hernieder*“ bis „*hold bewußter Wunsch*“ in ihrem ersten Teil als expansiv, im Folgeabschnitt als fluktuierend gelten, während die erwähnten Schlußworte der Brünnhilde („*Selig grüßt dich dein Weib*“) eine Art Mittelstellung zwischen Fluktuation und Expansion halten – vielleicht in Übereinstimmung mit der dramatischen Situation, die sowohl den Abschluß von Brünnhildes innerer Entwicklung zeigt, also Fluktuation und Abrundung nahelegt, als auch den äußeren Handlungsverlauf zur nahenden Schluß-Katastrophe fühlbar machen soll. (Das Hereinbrechen der Rheinfluten auf den Scheiterhaufen Siegfrieds wäre musikalisch schwerlich plausibel, würde zwischen Brünnhildes Flammentod und den Einbruch der Katastrophe ein Ruhepunkt treten.)

Dementsprechend könnte man dynamische Gestaltungen, bei denen die Kulmination in den vorderen Teil des Bewegungszuges verlegt wurde, um gerade den Ausschwing- oder Zerfallsvorgang (statt den der Intensivierung) als wesentlich erscheinen zu lassen, als Degression, entsprechende syntaktische Einheiten also als Degressions-Perioden bezeichnen. Gustav Mahlers symphonisches Schaffen liefert eindrucksvolle Beispiele dafür.²⁰ Fluktuation, Expansion, Degression bedeuten im übrigen jedoch nicht, daß der dynamische Grundzug in jeder Einzelheit an Intensität wechseln, ansteigen oder abfallen soll, sondern einen übergeordneten Bewegungsbogen, der intern durchaus mit kleineren Gegenteilstendenzen (Kurth nannte sie, je nach Lage innerhalb des dynamischen Zuges, Rückwellungen oder Nachwellen) durchsetzt sein kann.

20 Zu nennen wäre Mahlers *Neunte Symphonie*, Schlußsatz.

Auch die Höhepunktsgestaltung selbst ist bedeutsam und fand denn auch schon das besondere Interesse Ernst Kurths. Dessen Untersuchungen kreisten um die Art und Ausdehnung des Wellen-Gipfelpunktes, zumal er in ihm jenen ‘Krisenpunkt’ musikalischer Bewegungshaftigkeit erkannte, der das Wesen von Musik überhaupt (permanenter Übergang) ausmachte.²¹ In der *Musikpsychologie* diskutierte Kurth Fragen der Höhepunktsgestaltung auf allgemeiner Ebene.²² Dieser Passage ist zu entnehmen, daß Kurth selbst das Wellenbild, sofern es nur ‘Anstieg, Kulmination und Rückentwicklung’ bedeuten sollte, als zu einfach ansah, um damit die Gesamtheit auch nur der fluktuierenden Periodentypen erfassen zu können. Bei manchen Kulminationen wirkt zum Beispiel der Begriff der ‘Rückentwicklung’ unangemessen, sogar dann, wenn dem Kulminationspunkt ein Nachlassen der Intensität folgt. Höhepunkte wie die des zweiten Satzes der *Siebenten* von Bruckner (T. 177, bei Buchstabe W) sind musikalische Transzendierungen, zielen daher nicht auf nachfolgende Rückentwicklung ab. Musikalische ‘Epiphanien’ oder Katastrophen, etwa der Höhepunkt des langsamen Satzes der *Neunten* Bruckners (T. 206, vor Buchstabe R), besitzen als Zusammenbrüche nach dem Erreichen der Kulmination (anstelle eines kontinuierlichen Zurücknehmens der Intensität) ihre spezifische Form-Relevanz. Mitunter soll durch die Vermeidung einer befriedigenden Rückentwicklung schlicht ein notwendiges Maß an formdynamisch wirksamer Spannung erhalten bleiben. Bruckner komponiert den Beginn des dritten Satzes der *Achten Symphonie* in zwei zueinander gehörigen – nach Kurths Vokabular – ‘Teil-Wellenschüben’ aus (T. 1-20, T. 21-29); doch nur in der ersten Intensitäts-Entfaltung setzt Bruckner nach dem Überschreiten des Gipfelpunktes in tieferer Lage neu an (T. 17), läßt also ein dynamisches Ungenügen zurück, welches dann dazu beiträgt, den als Kulmination mit Rückbildung behandelten Höhepunkt der Anschluß-Teilwelle (T. 25ff; Bruckner krönt diese mit choralartiger Musik) als Abrundung wirken zu lassen.

21 Der *Lineare Kontrapunkt* formuliert erstmals prägnant Kurths Musikauffassung, wonach Musik nicht in Bewegungsmomenten ‘bestehe’, sondern umgekehrt Bewegungseindrücke im Zusammenhang mit tönenden Phänomenen überhaupt erst das Musikalische erstehen lassen: „*Melodie ist Bewegung*“ (Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern 1917; Neudruck (3. Auflage von 1927): Hildesheim 1977, S. 1), und kurz darauf betonte Kurth das „*Moment des Überganges zwischen den Tönen und über die Töne hinweg. Übergang ist Bewegung*“ (Ebd., S. 2).

22 Kurth: *Musikpsychologie*, S. 260; es geht dort um Fragen der Vorbereitung von Gipfelpunkten, des Charakters von musikalischen Zuspitzungen selbst und deren Integration in den übergeordneten dynamischen Verlauf.

Symphonische Wellen müssen als bewegungsorientierte syntaktische Einheiten nicht notwendig sogleich mit der Evokation intensiven Bewegungsgefühls einsetzen. Im Gegenteil, Bruckner neigt zu Beginn eines dynamischen Neuansatzes nicht selten zu ‘traditionellen’ syntaktischen Mitteln im Sinne des Anklangs an frühere Techniken der Gruppenbildung und zu Wiederholungen, Varianten oder Wiederaufnahmen, die jedoch in mehrfacher Funktion eintreten. Manchmal wirken sie zunächst stabilisierend, manchmal von Beginn an bewegungsintensivierend, und sie sollen zum Teil geradezu an klassisch-symmetrische Gruppen gemahnen. Dem Vordersatz folgt dann allerdings nicht die entsprechende Gruppe als Nachsatz, sondern es tritt Expansion ein – die, so könnte man sagen, die ‘Klassizität’ des Ansatzes benutzt, um nun ihre eigene Bewegungshaftigkeit noch um einige Grade fühlbarer zu machen. So wäre der Beginn der *Siebenten Symphonie* (Kopfsatz), trotz seiner weitreichenden Bezüge zu klassischen syntaktischen Bildungen insgesamt, auch in den Momenten zu akzentuieren, die ihn von der Tradition unterscheiden. Das erste Segment von T. 3 bis zum Halbschluß H-Dur (T. 11) ist nämlich in wesentlich höherem Grade ein regulärer Vordersatz als die Expansion ab T. 12 ein Nachsatz. Öfters begegnet aber die Abfolge Motiv (Motivgruppe) - Intensivierung durch Sequenz - anschließende Expansion. Alfred Lorenz hätte solche Konstellationen zweifellos als Barformen bezeichnet. In der *Achten Symphonie*, Kopfsatz-Exposition gehorchen dieser Gestaltung in erster Linie: T.1ff (in obiger Tabelle: I), dessen steigernde Neufassung T. 23ff (II), das ‘Seitenthema’ T.51ff (III) und das Schlußthema T.97ff (V). Solche Untersuchungen zielen auf den Wellen- oder Perioden-Ansatz: es wäre denkbar, terminologisch einen ‘Architekturansatz’ von Sequenzansätzen oder allgemein per se dynamischen Anfangsbildungen zu unterscheiden – Architekturansatz, insofern der Beginn der dynamischen Periode eine stabile (allerdings nicht zu Ende geführte) Gruppenbildung impliziert, stattdessen aber ein Expansionsfeld nachfolgt; Sequenz- oder dynamischer Ansatz, sobald schon zu Beginn fortsetzungsbedürftige (und also spannungsvolle) Instabilität vorliegt. Das Schlußthema der Exposition der *Achten Symphonie* Bruckners gehört in manchen Zügen beiden Gestaltungsmöglichkeiten (Gruppenansatz, Sequenzansatz) zu, da zwar Sequenzierung der ersten Takte vorliegt, diese aber in der Dominantebene (im Unterschied etwa zur ersten Welle T.1ff) eintritt, so daß zunächst die übliche dominantische Öffnung eines ‘achtaktigen Satzes’ vernehmbar wird (T. 97-98 es-Moll, T. 99-100 Dominante).

*

Die symphonische Welle ist, in den beschriebenen Kennzeichen, allerdings nicht jene Formel, auf die das gesamte Werk Bruckners oder des späteren

Wagner bezogen werden könnte. Alles in allem kommt der symphonischen Welle, auch in ihren (hier sicherlich nicht erschöpfend beschriebenen) besonderen Typen, nicht in gleichem Maße die Funktion syntaktischer Sinnstiftung zu, wie dies etwa von der klassischen Norm der achttaktigen Periodizität zu sagen wäre. Neben dem Modell Anstieg-Kulmination-Rückentwicklung existieren im späteren 19. Jahrhundert auch andere Möglichkeiten dynamischer musikalischer Entfaltung. Stellt man dies in Rechnung, ist es jedoch denkbar, die symphonische Welle, die Kurth als Formträger dynamischer Musik überhaupt ansah, gleichsam ‘nur’ als eine Art hermeneutisches Modell zu werten – ‘hermeneutisch’ in der doppelten Weise des Verstehens-Möglichen, die hermeneutische Bemühungen neuerer Zeit erwägen:²³ Musik differenziert als rein musikalischen Sinn- und, wenn möglich und erforderlich, als außermusikalischen Bedeutungszusammenhang zu betrachten.

Als Bezugspunkt rein musikalischen Sinns konstituiert die symphonische Welle eine Art Norm, an der Abweichungen gemessen werden können. Bereits Kurth hat dies so gesehen. Manches wurde über die Möglichkeiten dynamischen ‘Sinns’ bereits gesagt: so zu Konstellationen, bei denen erst die Folgewelle den zunächst abgebrochenen Kulminationspunkt enthält, oder zum Abstoßeffekt bei Wellen, die als stabile (der Quadratur verpflichtete) Gruppen zu beginnen scheinen, dann aber expandieren und in solchem Gegenüber die dynamische Verlaufskurve umso stärker betonen. Es ist auch möglich, ‘energetische Fehlleistungen’, die Komponisten in den musikalischen Verlauf integrierten, nicht als Mängel der Faktur, sondern als Mittel zu interpretieren, die Wesentliches über den Sinn der Komposition aussagen. Im Kopfsatz der *Achten Symphonie* Bruckners präsentiert sich die dritte Welle (‘Seitentema’) der Reprise als symphonische Welle fluktuierenden Typs in Analogie zur Exposition (T. 311 vgl. T. 51ff), die Nachfolgewelle (ab T. 331) aber als Abbruch, der durch Rückbezug noch fühlbarer wird, als er es ohnedies ist (T.340, mit Fermatenhalt). Das Mittel des ‘Nicht-Ausagierens’ musikalischer Spannung und Bewegung erlangt insofern Einfluß auf die Gesamtwirkung des Kopfsatzes, als es dann im Schlußteil in anderer Form noch einmal begegnet: Gegen Ende des ersten Satzes findet ein ‘Andrängen’ gegen die Tonika statt, mehrmals bringt Bruckner einen Anlauf gegen c-Moll (Quartsextakkord) über die dissonante IV. Stufe (T. 369ff). Die Wiederholung steigert das Drängen, aber auch chromatische Spannung ist beteiligt: In T. 381 alteriert Bruckner die IV. Stufe, an die Stel-

23 Hierzu die von Siegfried Mauser und Gernot Gruber herausgegebene Reihe *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*. Bd. 1: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Texte und Diskussionen*, Laaber 1994.

le des vormaligen Akkordes tritt fis-as-c-es. Der Vorgang, zweifellos eine Intensivierung, ließe eigentlich erwarten, daß der Steigerung einer der für Bruckner bezeichnenden Ausbrüche erfolgt. Ein solcher aber, der einen krönenden Höhepunkt des Gesamtsatzes hätte bilden können, bleibt aus, denn hinterher (T. 385ff) dominiert wiederum nichts anderes als neuerlich die c-Moll-Ebene. Bruckner komponiert in der Folge ein Versanden der Intensität, eine Art des musikalischen Scheiterns, und setzt mit Leidens-Topoi, Seufzermotivik gar, fort, um das 'Mißlingen' von Bewegungsintensität gleichsam zu 'betrauern'. (Ob auch die innere Dynamik dieser Stelle mit der bekannten außermusikalischen Dimension der Todesverkündigung und Ergebung zusammenhängt, bleibe unentschieden.)

Was die Bedeutung musikalischer Wellen anbelangt, so liegen diese im wesentlichen im Bereich des Emotionellen. Erotik ist eine sehr häufige außermusikalische Besetzung des Gestaltungsmittels der Kulminations-Periode. Sie beschränkt sich bei Wagner keineswegs auf dessen Liebesdrama *Tristan und Isolde*. Wagners Musik zu Wotans Abschied von Brünnhilde gegen Schluß der *Walküre* – nach „*der freier als ich, der Gott*“, Kl. A. S. 319f, eine mustergültige fluktuierende symphonische Welle mit dynamischem Ansatz – legt davon Zeugnis ab, was die 'Umarmung', welche die Regieanweisung an dieser Stelle vorsieht, eigentlich meint. Manifestationen des Eros sind auch zahlreiche Aufgipfelungen der Musik anderer Komponisten, zum Beispiel das Vorspiel des *Rosenkavalier* von Richard Strauss, in welchem unzweideutig ein symphonischer Fluß mit architektonischem Ansatz und Expansion hin zu einem Kulminationspunkt in der Leidenschaftstonart E-Dur vorliegt.²⁴ Aber auch metaphysische Botschaften sind vertreten, bei Bruckner ebenso wie bei Wagner. Manche dichterisch-musikalische Perioden werfen bei letzterem sogar ein Licht auf zugrundeliegende Maximen der Philosophie Schopenhauers. Innerhalb der beiden dynamischen Grundzüge der erwähnten Liebesnacht-Perioden aus *Tristan und Isolde* fällt die Kulmination – in Übereinstimmung mit der philosophischen Grundtendenz der Stelle, die Schopenhauers Willenslehre paraphrasiert – auf das Wort 'Welt' („*welterlösend*“ bzw. „*selbst dann bin ich die Welt*“²⁵), jeweils im Schlußdrittel der dynamischen Expansion. Dem wäre Isoldes Liebestod-'Welle' zur Seite zu stellen, die mit den Worten „*in des Welt-Atems wendendem All*“ ihre Aufgipfelung erreicht.²⁶ 'Welt' als Höhepunkt einer dyna-

24 Richard Strauss: *Der Rosenkavalier*, Kl. A. S. 5-7, bis Ziffer 8; Gruppenansatz bis Ziffer 1, dann Expansion, Kulmination vor Ziffer 5.

25 Richard Wagner: *Tristan und Isolde*, Kl. A. S. 175 bzw. 178.

26 Ebd., S. 320.

misch-musikalischen Einheit verdichtet sich nach Schopenhauer in jenem weltumspannenden Willen, dessen menschlicher Brennpunkt erotisches Begehren ist. Die These, die symphonische Welle sei bei Wagner gleichsam ein Signum der Philosophie Schopenhauers in seiner Syntaxstruktur (ähnlich, wie der Tristanakkord Schopenhauers Signum auf der harmonischen Ebene ist), mag die wirklichen Sachverhalte vielleicht etwas überzeichnen; verfehlt ist sie jedenfalls nicht.

Auch ist es sicher kein Zufall, daß in den langsamen Sätzen der *Siebenten* und *Achten Symphonie* Anton Bruckners die Kulminationspunkte aller Wellenbewegung mit harmonischen Ausbrüchen zusammenfallen, die mehr oder weniger auf 'Befreiung', 'Transzendierung', gar 'Erlösung' hindeuten. Die erwähnten Wellenschübe zu Beginn des dritten Satzes der *Achten Symphonie* nehmen von Des-Dur ihren Ausgang, steigern sich aus hymnischer Ruhe zur Höhe hin und gelangen zu einer Kulmination, deren Sphärendreiklänge und Harfenbegleitung unschwer als Symbole Gottes entschlüsselbar sind – zumal die Gesamtentwicklung der beiden symphonischen Wellen gar noch von Des-Dur nach dem obermediantischen F-Dur (T. 27-28; Erhabenheitssymbol) führt. In der Satzmitte des Adagios der *Neunten Symphonie* Bruckners (T. 140ff) hängt die Kulmination, deren Substanz wiederum choralartig-verjenseitigende Dreiklänge bilden, auf andere Weise syntaktisch mit dem Vorhergehenden zusammen. Die Stelle arbeitet mit dem Material des Eingangs (T. 2ff), führt dieses sequenzierend aufwärts, um dann jedoch abzubauen (T. 150, Rücknahme ins pianissimo) und erst einige Takte später die abrundende, choralartig komponierte Kulmination folgen zu lassen (T. 155). Es wäre ein Leichtes gewesen, die intensivierende chromatische Höherentwicklung – wie bereits zu Beginn des Satzes – unmittelbar in den Choralklang der Folgetakte übergehen zu lassen. Doch gerade der Vergleich mit der Norm der kontinuierlichen Intensivierung bis zum Krisenpunkt rechnet zu den Besonderheiten, denen vielleicht eine außermusikalische Idee zugrundeliegt: das Göttliche, der irdischen Qual (Chromatik, Sequenz, Expansion!) entrückt, als musikalisch symbolisiertes 'Jenseits'. So gesehen, wäre diese Stelle des dritten Satzes der *Neunten* Bruckners eine wichtige Station zwischen dem Satzbeginn, an welchem chromatisch-'tristanhafte' Musik noch unmittelbar in die Dreiklangssphäre der Takte T. 5ff hineinführt, und dem 'katastrophalen' Satzhöhepunkt (T. 206), dem musikalischen Weltuntergang, dem nur noch der Übergang ins Metaphysische folgen kann.

*

An solchen Beispielen enthüllt sich die Notwendigkeit, asymmetrisch-syntaktische Strukturen zu erkennen, Zonen des musikalischen Höhepunktes zu bestimmen und diese anhand der Bedeutungsebenen des verwendeten

Klangmaterials – gerade am Kulminationspunkt – zu interpretieren. Das Modell der dynamischen Periode, die Kurth symphonische Welle nannte, leistet als Erkenntnis- und Analysemittel hierzu sicherlich wertvolle Beiträge. Es sei betont, daß mit dieser Methode keineswegs die Verdienstlichkeit solcher Analysen bezweifelt werden soll, die sich um die Klarlegung der Details motivischer Zusammenhänge bemühen. Die Rückbesinnung auf Kurths Kategorie zeichnet vielmehr lediglich eine bestimmte Perspektive der Musikbetrachtung – die rezeptionsästhetische – vor: Musik, betrachtet als Ereignis, nicht als Gegenstand. Kurths Wellenbegriff intendiert die Beschreibung der *W i r k u n g* bzw. eines Aspektes der Wirkung musikalischer Verläufe in der zweiten Hälfte des 19. (bei Kurth auch der ersten Hälfte des 18.) Jahrhunderts. Entsprechende Untersuchungen sollen daher nicht in Konkurrenz zu andersgelagerten analytischen Interessen (etwa zum Erweis motivischer Zusammenhänge und Ableitungen, der Basis ‘musikalischer Logik’) treten. Als Kategorie eines musikalischen Ereignisses aber sollte der Wellenbegriff durchaus auch allgemein einmal näher auf seine Relevanz hin untersucht werden.

Benutztes Notenmaterial:

Bruckner, Anton VII. *Symphonie E-Dur* [*Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. Leopold Nowak; 2. rev. Ausgabe], Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1954

Bruckner, Anton VIII. *Symphonie c-Moll* [Fassung von 1890]; [*Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. Leopold Nowak; 2. rev. Ausgabe], Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1955

Bruckner, Anton IX. *Symphonie d-Moll* [*Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. Leopold Nowak; 2. rev. Ausgabe], Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1951

Strauss, Richard *Der Rosenkavalier* [Klavierauszug]; Fürstner Ltd., Bramstedt

Wagner, Richard *Götterdämmerung*; Klavierauszug mit Text von Felix Mottl, Frankfurt-London-New York: Peters

Wagner, Richard *Tristan und Isolde*; Klavierauszug mit Text von Felix Mottl und Gustav F. Kogel, Frankfurt-London-New York: Peters

Wagner, Richard *Die Walküre*; Klavierauszug mit Text von Felix Mottl, Frankfurt-London-New York: Peters