

Bruckner Handbuch

EINLEITUNG

Bruckner, der große Unbekannte. Zur Konzeption des Handbuchs

von Hans-Joachim Hinrichsen

Das umfangreiche Gesamtwerk Anton Bruckners gehört fraglos zu den eindrucksvollsten Projekten ästhetischer Sinnstiftung, die das späte 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Doch hat Bruckner sein eigentlich breit angelegtes Œuvre mit merkwürdiger Ausschließlichkeit auf zwei Gattungen zugespitzt: die groß dimensionierte Sakralmusik und die auf Monumentalität zielende Sinfonik, innerhalb derer der Komponist mit erstaunlicher Hartnäckigkeit um die Optimierung individueller Werkgestalten und Fassungen rang und damit der Nachwelt eines ihrer großen ästhetischen wie philologischen Probleme hinterlassen hat. Andere Bereiche seines Schaffens haben zwar hochbedeutende Einzelwerke hervorgebracht, aber sie wirken den beiden Hauptgattungen gegenüber eigentümlich marginalisiert. Auch die Orgel, an der der improvisierende Musiker Bruckner zu zeitgenössischem Weltruhm gelangte, steht keineswegs im Zentrum seines kompositorischen Denkens: Ihre allzu oft pauschal behauptete Relevanz für die Haltung des Komponisten dürfte sich auf das Instrumentationsprinzip der schroffen Registerkontraste an wenigen Stellen seiner frühen Orchesterwerke reduzieren lassen; für die spätere Zeit lässt sich eher sogar die umgekehrte Einflussrichtung vom modernen Orchester her auf eine gleichsam sinfonische Klangvorstellung des Organisten vermuten. Dass aber überhaupt in Bruckners Entwicklung die Kirchenmusik, weniger die Orgel- als vielmehr die groß besetzte Vokalkomposition, als systematische Vorbereitung für die schließliche Bewältigung der Sinfonik erscheint, ist nach den Maßstäben des 19. Jahrhunderts äußerst ungewöhnlich.

Kaum weniger irritierend als die merkwürdig polarisierte und zeitlich gestaffelte Gattungssystematik seines Gesamtwerks ist die Person des Komponisten selbst. Bruckners Werdegang, für den weder das Bild des Sprunghaft-Gebrochenen noch das der organisch-linearen Entwicklung wirklich greift, verlangt nach einer Erklärung dafür, wie sich scheinbar Unvereinbares – die praktische Einrichtung im oberösterreichischen Milieu des komponierenden Schul- und Kirchenmusikers und die erfolgreiche Anverwandlung an den kunstautonomen Musikbetrieb der Metropole – in einer ebenso singulären wie letztlich rätselhaften Biographie vereinen lässt. Beide Sphären haben sich, wie man den zahlreich überlieferten Berichten in ihrer Widersprüchlichkeit entnehmen kann, zum schwer durchschaubaren Habitus einer unangepassten Persönlichkeit addiert, der die Zeitgenossen fallweise angezogen, abgestoßen, verstört oder belustigt hat. In Wien fand Bruckner, der seine öffentliche Wahrnehmung als Sonderling bewusst in Kauf genommen zu haben scheint, somit offenbar zu einer Existenzform, die ihm, weit entfernt von dem in der Literatur gern unterstellten Leiden an der Großstadt, im Kontext der urbanen Gesellschaft überhaupt erst ermöglicht worden ist. Ungewöhnlich ist seine erfolgreiche Musikerkarriere vor allem, weil sie zwar zielstrebig, aber keineswegs linear verlief. Während schon der junge Kronstorfer Schulgehilfe seine musikalische Tätigkeit durchaus selbstbewusst als »Komponieren« bezeichnet, ist diese Art von Kreativität durchaus noch im Umkreis des in der österreichischen Lehrerausbildung Üblichen zu verorten. Dass dann aber der bereits weit über Dreißigjäh-

rige den immensen Aufwand einer über Jahre sich erstreckenden systematischen Unterweisung auf sich nimmt, an deren Ende eine förmlich verlangte »Freisprechung« durch den Lehrer und der fast plötzlich sich ereignende Durchbruch zu einem unverwechselbaren Personalstil steht, ist in der Musikgeschichte, in der eher das Wunderkind als der Spätzünder die vertraute Abweichung vom Standard bietet, ohne Parallele. Auch nachträglich wird nicht restlos deutlich, wie allmählich oder wie abrupt sich Bruckner die Einsicht in seine eigentliche Begabung und Berufung erschlossen hat, auch nicht, mit welchem Grad von Bewusstheit er den damit notwendig verbundenen radikalen Wechsel der sozialen, ästhetischen und lebensweltlichen Kontexte zu planen und zu steuern vermochte.

Dem Einblick in Bruckners »verborgene Persönlichkeit« (Maier 2001) stellen sich denn auch nicht erst heute beträchtliche Hindernisse entgegen. Spätestens seit dem krisenhaften Kuraufenthalt in Bad Kreuzen, also eigentlich seit dem Ausbruch jener kreativen Phase, die dann in mühsamer Arbeit den Hauptteil des Œuvres hervorbringen wird, ist aus Primärquellen über das Individuum Bruckner kaum noch Signifikantes zu erfahren. Dass vor dieser Leerfläche schon früh die Stunde der wirkmächtigen Anekdote geschlagen hat, liegt auf der Hand (überaus nützlich für die Rekonstruktion dieses Vorgangs nach wie vor Grasberger/Partsch/Harten 1991). Bruckner selbst scheint seine Person von einem bestimmten Zeitpunkt an konsequent und systematisch gegen jeden Einblick abgeriegelt zu haben. Der im 19. Jahrhundert geläufigen Überblendung von Leben und Werk verweigert sich sein Œuvre also von Anfang an. Dass damit beides, Leben wie Werk, zu beliebig füllbaren Projektionsflächen wurden, war die fast zwangsläufige rezeptionsgeschichtliche Folge.

Bis heute erscheint denn auch die Bruckner-Rezeption mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit – und weit nachhaltiger als bei allen anderen Komponisten seiner Epoche – als durch Stereotype und Klischees geprägt. Eines der hartnäckigsten ist, dank der folgenreichen Prägung durch die Theaterautoren Victor Léon und Ernst Decsey (1924), zweifellos das vom »Musikanten Gottes«, der zwar heute nirgends mehr ausdrücklich so

genannt wird, aber in einer Unzahl von aktuellen Rezeptionsvorgängen weiterhin sein Unwesen treibt – ein perfekter Beleg für die bis heute anhaltende Wirkmächtigkeit der Kunstreligion des bürgerlichen Zeitalters, deren Funktionsmechanismen sich für die Glättung von Bruckners sperrigen Hauptwerken offenbar bequem in Anspruch nehmen ließen. Davon ist nicht einfach nur Bruckners geistliche Gebrauchsmusik betroffen, sondern auch nahezu sein gesamtes Instrumentalwerk. Nirgends wird im Konzertsaal die Grenze zwischen sakraler und säkularer Dimension des Musikalischen, aber auch die zwischen empirischer und ästhetischer Subjektivität so fahrlässig verwischt wie bei Bruckner. Zwar hat schon der bedeutende Bruckner-Forscher Leopold Nowak, der gewiss keinen Grund sah, an der Religiosität des Komponisten zu zweifeln, deutlich vor dieser Konfusion gewarnt: »Es ist uns keine Äußerung von ihm überliefert, aus der wir auch nur andeutungsweise entnehmen dürfen, daß er seinen Symphonien, vor allem der Neunten, sakralen Charakter zugebilligt wissen wollte« (Nowak 1985, 53). Trotz dieser aus kundigem Munde gesprochenen Warnung aber sieht bis heute nicht nur der gläubige Hörer in Bruckners Sinfonien den Himmel offen. Es ist eine Konstante der seriösen wie der populären Literatur, nicht nur aus der Sakralmusik, sondern vor allem aus der Sinfonik des gläubigen Katholiken Bruckner ein auskomponiertes religiöses Credo herauszuhören (besonders drastisch: Ulm 1998, 226–231) – bis hin zu dem inzwischen vielfach praktizierten Unsinn der Auf-führung von Bruckner-Sinfonien in dafür schon allein aus akustischen Gründen ungeeigneten großen Kirchenräumen.

Kaum je macht man sich bewusst, auf wie schwankendem Boden solche Hermeneutik steht. Ob nämlich überhaupt (und wenn ja, in welchem Ausmaß und in welcher Rangfolge) die subjektive Disposition eines Komponisten – weltanschauliche Haltung, religiöse Überzeugung, politische Einstellung oder sexuelle Orientierung – einen Einfluss auf sein Schaffen und dessen Resultate haben, ist bis heute so wenig geklärt, dass die Frage bestenfalls als umstritten gelten kann. Und wäre es tatsächlich legitim, für die Deutung von Bruckners Sinfonien das empirische Subjekt des Komponisten in Anschlag zu bringen, dann müss-

ten als Verständnisfolie für die Extreme tiefster Versunkenheit und ekstatischer Höhepunksentladungen neben den vielen Modi visionärer Gläubigkeit konsequenterweise auch alle denkbaren Formen erotischer Sublimierung ins Spiel kommen dürfen. Beides aber psychologisiert das kompositorische Œuvre so vordergründig, wie es das biographische Individuum Bruckner notwendig verfehlt, dessen Frömmigkeit dem Biographen hinter akribisch notierter Gebets- und Exerzitienpraxis (siehe die Abbildung 5 auf S. 29) und dessen Liebesbedürfnis dem Psychologen hinter geradezu absurden Mengen überstürzter Heiratsanträge in seiner Substanz zu verschwinden droht. Weder also kann der alte Kurzschluss vom Leben auf das Werk heute noch als Königsweg der Erkenntnis gelten, noch war er angesichts der Ungreifbarkeit des Menschen Bruckner überhaupt jemals ein gangbarer Weg.

* * *

Das vorliegende Bruckner-Handbuch will den Zugang zu diesem schwierigen Komponisten erleichtern. Dabei ist schon die Wahl des Umschlag-Porträts eine Art von Programm. Im Verein mit der Fakten schaffenden Kraft der bisherigen Rezeptionsgeschichte und dem mehr kolportagehaften als wirklich fundierten Wissen um Bruckners Persönlichkeit können sich die meisten zeitgenössischen Bruckner-Porträts, gewiss weit jenseits ihrer eigentlichen Intention, durchaus auch noch dem heutigen Betrachter zu jenem zwiespältigen Eindruck zusammenfügen, den der bedeutende Münchner Kunsttheoretiker Conrad Fiedler nach einem persönlichen Zusammentreffen mit dem Komponisten 1885 als »eine ganz unglaubliche Erscheinung, mit einem tollen Kopf, halb Nilpferd, halb Galeerensträfling« zusammengefasst hat (zitiert nach Erben 2008, 110). Zugleich hat derselbe künstlerisch geschulte Beobachter – bezeichnend für die Herausforderung, die Bruckners Habitus für die zeitgenössische Wahrnehmung darstellte – an Bruckner aber auch »ein Profil von einem römischen Kaiserkopf« entdeckt (zitiert ebd.). So soll hier nicht eines der aus der Bruckner-Literatur geläufigen Bilder, sondern eine auf den ersten Blick wenig anheimelnde, gleichwohl künstlerisch hochrangige Radierung des Secessi-

onskünstlers Emil Orlik buchstäblich den Weg zu einem »Bruckner-Bild« abseits ausgetretener Pfade bahnen. Daraus begründet sich auch die Entscheidung, den Band eigens mit einer Kommentierung dieses faszinierenden Porträts, dem die wenig bekannte Altersfotografie von 1894 zugrunde liegt, zu eröffnen und damit einige Bemerkungen zur Bruckner-Ikonographie zu verbinden, mit denen sich zugleich ein Bogen bis zum abschließenden Rezeptionskapitel schlagen lässt.

Damit ist bereits der Aufbau des vorliegenden Handbuchs angesprochen, das zwar gezielt und selektiv konsultierbar, aber auch als Gesamtdarstellung durchgängig lesbar sein soll. Sein Zentrum ist natürlich der ausführlichen Erklärung und der genauen Analyse des Werkes gewidmet; um diese Mitte herum werden, zum Beschluss, die Bruckner-Rezeption und, am Beginn, der Komponist selbst und seine Produktionsbedingungen zum Gegenstand gemacht. Dabei geht es, gerade angesichts der in der Rezeption stark stereotypisierten Bruckner-Bilder, weniger um die lückenlose Rekonstruktion der Individualbiographie als vielmehr um ein angemessenes Verständnis der Voraussetzungen für die konkreten Praktiken kultureller Sinnerzeugung und ihrer Wirksamkeit. Dazu gehört zunächst einmal die sachliche Evaluation von »Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert« im Sinne einer Künstler-Sozialgeschichte, ferner der Blick auf Bruckners Netzwerke und persönliche Beziehungen (insbesondere zu seinen Schülern), dann auf die ästhetischen und kompositionsgeschichtlichen Voraussetzungen seiner Kreativität, schließlich auf die Modi seiner Professionalität und auf seinen künstlerischen Habitus, auf seine Arbeitsgewohnheiten und auf die generischen Eigenschaften seiner Musik überhaupt. Dies sollen in Einzelschritten die thematisch-logisch geordneten Kapitel des ersten Teils leisten. Auf sie folgt, wie erwähnt, in einem zweiten Hauptteil die Auseinandersetzung mit dem Œuvre als solches, und zwar nicht chronologisch, sondern durchaus gemäß der Rangfolge, die Bruckner selbst den Gattungen seines Gesamtwerks zuerkannt hat. Den Besprechungen der einzelnen Sinfonien (und ihrer Fassungen) ist ein allgemeines Kapitel über »Bruckner als Sinfoniker« vorgeschaltet, aus Gründen, die unmittelbar aus der Präsentationsform von Bruckners Sinfonik selbst

sich ergeben, ausschließlich bei ihm Geltung haben und insofern gerade für ihn (und nur für ihn) bezeichnend sind. Die nachgeordneten, aber darum doch keineswegs nebensächlichen Bereiche des Instrumentalwerks finden erst nach der Besprechung des umfangreichen Vokalwerks ihre gebührende Berücksichtigung. Der geistlichen Vokalmusik hat zwar die lebenslange Beschäftigung des Komponisten gegolten, und sie hat sogar am Anfang seiner professionellen Laufbahn gestanden. Doch unterhält sie eine eigentümlich teleologische Beziehung zu der viel später einsetzenden Sinfonik und ist auch von Bruckner selbst, wenngleich wohl erst nachträglich, in erster Linie in dieser Relation gesehen worden. Daher sind bei der Besprechung von Bruckners Sakralmusik, dem einzigen Genre, das er von Anfang an und lebenslang pflegte, sowohl die institutionellen als auch die ästhetischen Kontexte zu bedenken, durch die sie hervorgebracht wurde, von denen sie sich aber auch zu emanzipieren suchte, ohne in einer Vorläuferrolle für die später einsetzende sinfonische Berufung einfach aufzugehen. Weil gerade dieser Gegenstandsbereich zwangsläufig den Rekurs auf die Anfänge des Komponisten, weit vor der Beschäftigung mit der Sinfonie, verlangt, bietet wohl die Rekonstruktion der konkreten Arbeits- und Theoriekonstellationen als Entfaltungsraum seiner früh einsetzenden Produktivität am ehesten die Chance, die immanente Logik von Bruckners Werdegang, nicht zuletzt das Ausmaß seines zunehmend strategischen Kalküls, zu verstehen. Auch das weltliche Vokalschaffen gewinnt in diesen Zusammenhängen seine Signifikanz, denn

wohl kaum zufällig entsprang gerade ihm mit dem Chorwerk *Germanenzug* (1863) die erste Komposition, die der selbstbewusst gewordene Komponist als Beitrag zu einem Œuvre im emphatischen Sinne gelten (und bezeichnenderweise auch drucken) ließ. An diesem Bereich seines Schaffens, innerhalb dessen eines der großen chorischen Spätwerke (*Helgoland*, 1893) sogar ausdrücklich unter dem Subtitel des »Sinfonischen« erscheint, lassen sich die Grundmodelle von Bruckners Komponieren diskutieren, das eben so genuin vokale wie ursprünglich instrumentale Wurzeln hat. Die Entscheidung endlich, die kritische Darstellung der Rezeptionsgeschichte (zu der als integrierender Teil auch die Geschichte der Bruckner-Forschung gehört) an das Ende des Buchs statt an seinen Beginn zu setzen, kann zwar diskutiert werden, sie hat aber jedenfalls nichts mit dem frommen Wunsch zu tun, das Labyrinth der Rezeption könne sich damit von der in den ersten beiden Großteilen behandelten »Sache selbst« säuberlich trennen lassen. Man kann die Lektüre des vorliegenden Handbuchs selbstverständlich auch mit diesem Schlusskapitel beginnen – so oder so wird man bemerken, dass sich die verzweigten Wege der Rezeption, das von ihnen verdeckte und zugleich eigenartig scharf beleuchtete Individuum Bruckner und schließlich das keineswegs wie ein erratischer Block in das 19. Jahrhundert eingefügte Gesamtwerk im besten Sinne in der prekären Balance eines hermeneutischen Zirkels befinden, den die lineare Disposition eines Buchs nicht abbilden, sondern nur andeuten kann.

Literatur

- Erben, Dietrich: *Komponistenporträts. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2008.
- Grasberger, Renate/Partsch, Erich Wolfgang/Harten, Uwe: *Bruckner – skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8). Wien 1991.
- Maier, Elisabeth: *Verborgene Persönlichkeit: Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 11). 2 Teile. Wien 2001.
- Nowak, Leopold: *Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze 1936–1984*. Wien 1985.
- Ulm, Renate (Hrsg.): *Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*. Kassel/München 1998.

Das Porträt Anton Bruckners von Emil Orlik

von Dietrich Erben

Das Porträt von Anton Bruckner, das in Bearbeitung auf dem Umschlag des vorliegenden Handbuchs abgebildet ist, entstand mehr als zwei Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten. Der Grafiker und Maler Emil Orlik (1870–1932) schuf die Porträtradiierung im Jahr 1920 als Widmungsblatt für den Dirigenten Arthur Nikisch auf der Grundlage eines Fotos, das Bruckner 1894 von sich im Wiener Atelier von Josef Löwy (Grasberger 1990/1, Nr. 70) hatte anfertigen lassen. In der frühen Bruckner-Literatur wird diese Fotografie nur selten erwähnt; erstmals findet sie sich 1901 als Beigabe zu einem Erinnerungsbericht von Max Graf im Eröffnungsjahrgang der Zeitschrift *Die Musik* (Graf 1901/02, 32) und dann in der kleinen Monographie von Franz Gräßlinger (Gräßlinger 1911, zwischen 52 und 53), sie ist ferner als Frontispiz abgebildet bei Ernst Kurth (Kurth 1925), und einen Hinweis gibt 1936 schließlich auch Max Auer in seiner Fortsetzung der von August Göllerich begonnenen Monographie (Göll.-A. 4/1, 377). Orlik folgt der Fotovorlage bis in die Details der Darstellung mit der Präzision des Kopisten. Aber gleichzeitig übersetzt er das Foto, von dem Abzüge im Postkartenformat mit rückseitigem Atelieraufdruck gemacht worden waren, in das Reproduktionsmedium der Grafik. So erfährt die Fotografie durch die drucktechnische Umsetzung nicht nur eine spiegelbildliche Wiedergabe, sondern vor allem eine Interpretation mit zeichnerischen Gestaltungsmitteln. Obwohl es unter die künstlerisch bedeutendsten Zeugnisse der Bruckner-Ikonographie gerechnet werden darf (vgl. Grasberger 1990/1, Nr. 133, mit Abb. des Exemplars der Österreichischen Nationalbibliothek, PNB D 6597),

findet das Blatt merkwürdigerweise weder in der wissenschaftlichen Literatur über Emil Orlik noch in den zahlreichen ihm gewidmeten, meist auf Abbildungen beschränkten Ausstellungs- und Verkaufskatalogen Erwähnung. Ausnahmsweise ist es aufgeführt im Ausstellungskatalog des Prager Jüdischen Museums 2004 (Ausst.-Kat. Prag 2004, 26, mit Abb. des eigenen Sammlungsexemplars, JMP 27.873).

In Orliks Porträt ist Anton Bruckner als Brustbild in das hochrechteckige Bildformat gesetzt und wendet den Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts. Kompositorisch ist die Büste streng in den Orthogonalen des Blattes verspannt. Das rechte Auge liegt in der Linie der Mittelsenkrechten, und an der Spitze des Kinns stützt die Querachse den Kopf. Der Künstler hat sich für die Wahl des klassischen Formulars der Porträtbüste und für kompositorische Klarheit entschieden, um sich ganz auf die Physiognomie des Komponisten konzentrieren zu können. So erklärt sich auch der Verzicht auf jedwede ausführlichere Darstellung der räumlichen Umgebung und nachrangiger Accessoires wie der Kleidung. Bei der Fotovorlage hebt sich der Kopf diffus vor der Hintergrundreflexion der künstlich ausgeleuchteten Atelierwand ab. Auch Orlik belässt es bei einem neutralen Fond, den er jedoch mit grafischen Eintragungen strukturiert. Innerhalb der Rahmenleisten, die das Blatt aus rötlichem Büttenpapier entlang des Druckrandes begleiten, sind vereinzelt Linien, isolierte Schraffuren und Punktierungen wie zufällig in der Fläche ausgestreut und gegenständlich nur noch teilweise aufzulösen. Über dem Hinterkopf des Dargestellten bildet eine entschiedene Verdichtung von

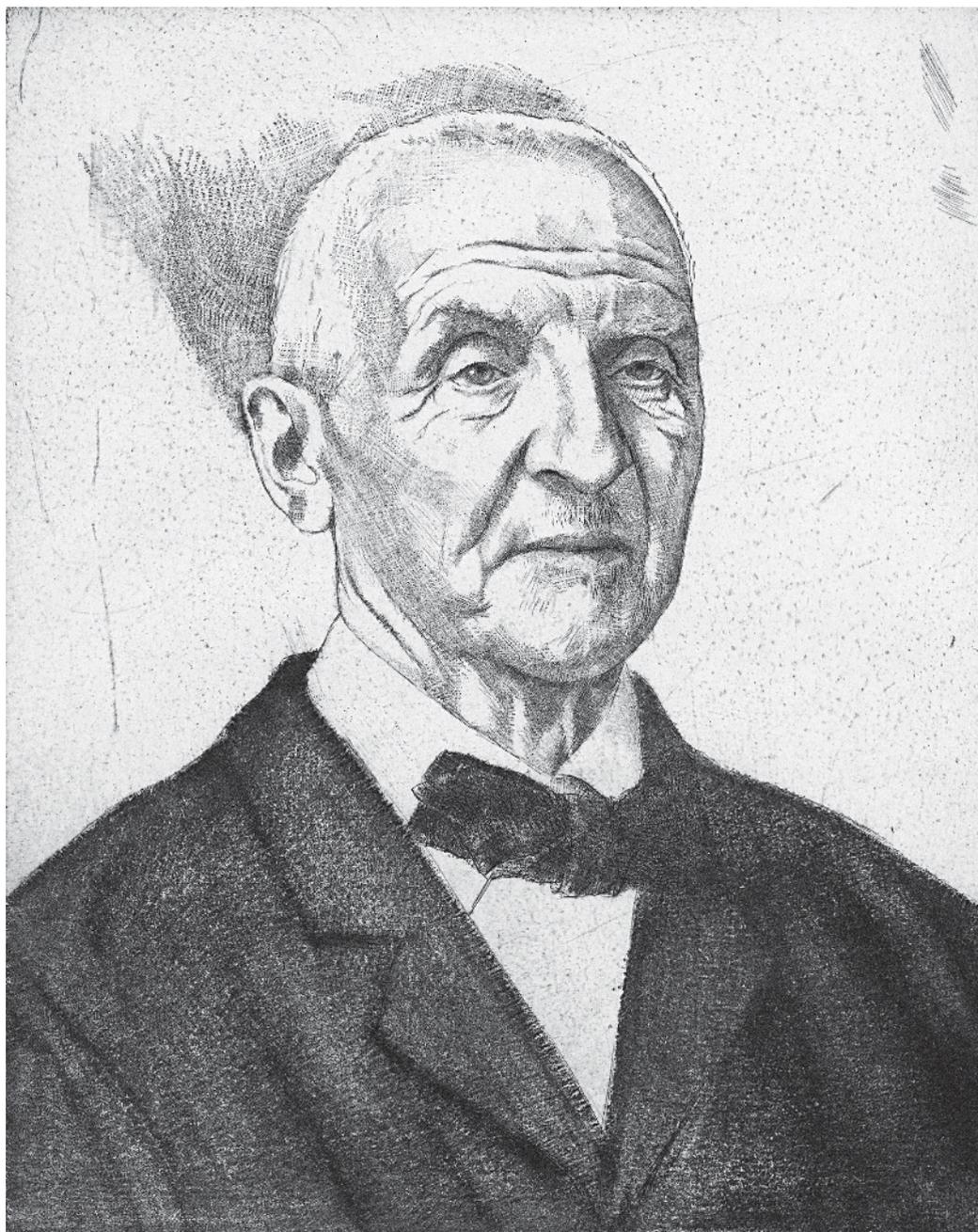


Abb. 1: Emil Orlik: Porträt von Anton Bruckner, 1920. Radierung mit Kaltnadel und Aquatinta, 23,3 × 19 cm. Abb. eines Exemplars in Zürcher Privatbesitz.

Schraffuren einen Schattenwurf, der zugleich einen Übergang zwischen Raum und Porträtiertem schafft. In der unteren Bildhälfte ist der Rock zusammen mit der Fliege in Schwarz getaucht. Lässt

die Fotovorlage die Gewandfalten noch einzeln erkennen, so verleiht Orlik der Fläche mehr Homogenität und damit dem Oberkörper eine monolithische Geschlossenheit. Von diesen Partien,



Abb. 2: Josef Löwy: Porträt von Anton Bruckner, 1894. Fotografie (IKO 70), 14,8 × 10,6 cm. Abb. aus Franz Gräßlinger: Anton Bruckner. München 1911.

in denen sich der Grafiker der für malerische Flächeneffekte geeigneten Technik der Aquatinta bedient, setzt sich – vermittelt über den weißen Hemdkragen – der in Linienzügen und Schraffuren gearbeitete Kopf um so deutlicher ab.

Die Unterschiede zwischen dem Foto und dessen Nachschöpfung durch Emil Orlik sind gerade deshalb so frappant, weil in der Grafik alle Grundgegebenheiten der Vorlage – die neutrale Raumschicht, die Silhouette und das Profil bis hin zu den vom Alter gezeichneten Gesichtszügen – übernommen sind. Während aber auf der Vorlage die Physiognomie entsprechend dem analogen Wiedergabeverfahren der Fotografie mittels einer weichen Licht- und Schatten-Modellierung erfasst wird, zeichnet sich das grafische Porträt durch eine gleichsam skulpturale Herangehensweise des Künstlers aus. Der Schädel scheint von innen plastisch herausgearbeitet zu sein, und die scharfgratigen Zerklüftungen des Gesichts sind in die eindrucksvolle Architektur des Kopfes eingetragen.

Aus den recht gegensätzlichen Darstellungstechniken von Foto und Grafik begründet sich auch ein jeweils unterschiedlicher Ausdrucksgehalt. Er lässt sich nur unter Vorbehalt als individuelle Charakterisierung des Dargestellten benennen, weitaus plausibler hingegen als ästhetische Eigenart der Darstellung. Wenn man anhand des Fotos Anton Bruckner mit den Attributen der »Spiritualität des Alters« und der »Vergeistigung« auf den Leib rückte, so sind diese Beschreibungen in erster Linie Belege für die zudringliche Beliebigkeit solcher Charakterisierungsversuche hinsichtlich der Individualität eines Künstlers, dessen Verklärung sie ihrerseits Vorschub leisten. Ebenso wenig objektivierbar, wenn auch vielleicht naheliegender, ließen sich in das Foto Züge der Altersdemenz hineinlesen, deren erste Anzeichen die Ärzte bei Bruckner diagnostiziert hatten, als er sich 1894, dem Jahr seines siebenzigsten Geburtstages, im Atelier des Fotografen einfand. Beim Porträt Orliks mag man sich damit zufrieden geben, den Ausdruck von Entschlossenheit und Willensstärke akzentuiert zu finden. Doch auch diese Feststellung sagt nichts über den späten Bruckner aus – sondern nur etwas über die stereotypen Stilisierungsabsichten, wie sie für die Porträtkultur eines versachlichten Spätrealismus, dem Orliks Brucknerbildnis stilgeschichtlich zugehört, insgesamt verbindlich sind.

Bei postumen Porträts ist die Arbeit nach Fotografien oder anderen Bildvorlagen eine schlichte praktische Notwendigkeit. Sie hatte sich aber schon bei der Darstellung nach dem noch lebenden Modell bald nach der Erfindung und Verbreitung der Fotografie um die Mitte des 19. Jahrhunderts durchgesetzt. Das Procedere ist bei Franz von Lenbach, der für die manufakturmäßige Herstellung seiner Porträtgemälde systematisch auf Fotografien zurückgriff, beispielhaft belegt (vgl. Ausst.-Kat. Köln 1982; Ausst.-Kat. München 1987). Unter den bedeutenden Komponistenporträts sei an das Gemälde erinnert, das Francesco Hayez von Gioacchino Rossini malte (Mailand, Pinacoteca di Brera, 1870) und dem ein vom Komponisten dem Maler übereignetes Foto zugrunde liegt. Die Zuhilfenahme von Fotografien verschaffte dem Künstler Unabhängigkeit bei der Herstellung eines Porträts und er konnte den häufig überlieferten, bisweilen missmutigen Lau-

nen des Modells aus dem Weg gehen, während sie umgekehrt den Auftraggebern eines Porträts die Mühsal des Modellsitzens ersparte. Emil Orlik hatte zum einen ein ausgesprochenes Interesse an der Porträtfotografie und verteidigte in einem Aufsatz die den Prinzipien der Direktheit und Einfachheit verpflichteten frühen Porträtfotografie gegenüber den späteren Moden der Gründerzeit-aufnahmen mit ihren pomphaften historischen Atelierinszenierungen und ihren technischen Retuschen (Orlik 1924, 32–42). Sein Bruckner-Bildnis kann als die Übersetzung der Wertschätzung dieser Auffassung in das Medium der Grafik gedeutet werden. Zum anderen befürwortete Orlik ausdrücklich die Zuhilfenahme von Fotografien wegen der Möglichkeit zu einer regelrecht experimentellen Versuchsanordnung des Modells: »Ich selber probiere ja auch mit meinen Modellen erst vielfach und vorsichtig, sogar mit photographischen Probeaufnahmen manchmal« (mündliche Äußerung Orliks aus dem Jahr 1930, zit. nach Otto 1997, 48, mit Anm. 19).

Bemerkenswerterweise war es der Komponist Gustav Mahler, der gelegentlich so weit ging, Orlik wegen der Verwendung von Reproduktionen eine Kreativität aus zweiter Hand zu attestieren. Im Jahr 1902 hatte Orlik von Mahler die bekannte, scheinbar fragmentierte Kopfstudie angefertigt. Nach einer Wiederbegegnung mit dem »unvermeidlichen Orlik« in Prag, bei der dieser ihm von seinen Kunsterfahrungen auf seinen Reisen nach Asien und Südfrankreich berichtet hatte, kommentiert Mahler in einem Brief an Alma Mahler, dass Orlik »das Ganze nicht aus eigener Anschauung, sondern aus irgendwelchen Berichten zu haben« schein und dass er auf seinen Reisen bloß »einige Photographien gemacht hat und einige Bilder von Cézanne und van Gogh abgepaust« (Brief Mahlers aus Prag vom 8.9.1908; de La Grange/Weiß 1995, Nr. 253). Nicht nur in ihrer Verallgemeinerung ist Mahlers Kritik unhaltbar. Irritierend ist sie besonders deshalb, weil Mahler ein Moment der Modernität verkennt, das in dem – auch für ihn selbst produktiven – Verfahren liegt, sich die Kunsttradition im Zitat anzueignen und so die Mittelbarkeit ästhetischer Erfahrung kenntlich zu machen.

Bei Orliks Porträt handelt es sich um eine Gelegenheitsarbeit im Rahmen der Bruckner-Rezep-

tion nach dem Ersten Weltkrieg. Emil Orlik stammte aus Prag und absolvierte dort und in München seine Ausbildung als Maler und Grafiker. Neben diesen beiden Städten war Wien ein weiterer Bezugspunkt seiner Tätigkeit, nachdem er 1899 Mitglied der dortigen »Secession« geworden war. Im Jahr 1905 wurde er als Leiter der Grafikklassse an die Staatliche Lehranstalt des Kunstgewebemuseums nach Berlin berufen. Enge Beziehungen zu dem Theaterregisseur Max Reinhardt, den er bereits 1895 in Prag kennengelernt hatte und der im gleichen Jahr 1905 in Berlin das Deutsche Theater übernahm, verschafften ihm ein breites Aufgabenfeld in der Theaterarbeit, das Bühnen- und Kostümbilder ebenso umfasste wie Plakat- und Programmheftentwürfe (vgl. Ahrens 2001). In Berlin etablierte sich Orlik als ein geradezu ubiquitärer Porträtchronist des späten Kaiserreichs und der Weimarer Republik. Als solcher bewegte er sich versiert in Literaten-, Künstler und Musikerkreisen und schuf unter anderem von zahlreichen zeitgenössischen Komponisten der Epoche nach der Jahrhundertwende Porträts, darunter solche von Hans Pfitzner (1899), Gustav Mahler (1902), Ferruccio Busoni (1912), Eugène d'Albert (1916), Richard Strauss (1916/17), Alexander von Zemlinsky (1920), Franz Schreker (1922) oder Arnold Schönberg (1926), aber auch historische Porträts – so etwa 1915 eines von Johann Sebastian Bach (vgl. Osborn 1920; Osborn 1926/1998). Der Auftrag des deutschen Außenministeriums, der Orlik im Januar 1919 als Bildberichterstatte zu den Friedensverhandlungen nach Brest-Litowsk führte, wo er innerhalb weniger Wochen über siebzig Porträtstudien von den Delegationsmitgliedern anfertigte, belegt schlaglichtartig sowohl seine Professionalität als auch sein Renommée als Porträtist (vgl. dazu speziell Allmayer-Beck 1981). Orliks Lehrtätigkeit an der Berliner Kunstschule und seine Theaterarbeit bestimmten maßgeblich sein Selbstverständnis als Künstler, der sich den jeweiligen Anwendungskontexten stilistisch anzupassen verstand und sich auch der Porträtgattung mit dem pragmatischen Impetus des Gebrauchsgrafikers näherte.

Das Bruckner-Porträt fügt sich in diese Auffassung von der künstlerischen Aufgabe ein. Den konkreten Anlass zu seiner Anfertigung gab das 25-jährige Jubiläum von Arthur Nikisch als Ka-

pellmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, das den Dirigenten am 1. Oktober 1920 bei einem Festakt im Gewandhaus ehrte und ihm eine Grafikmappe zum Geschenk machte (die sich heute im Museum für Geschichte der Stadt Leipzig befindet). Es ist gleichermaßen folgerichtig, dass das Widmungskonvolut ein Bruckner-Porträt enthielt und dass dieses von Emil Orlik stammte. Denn einerseits war Arthur Nikisch mit dem Künstler, der den Dirigenten in jenen Jahren ebenfalls porträtiert hat (vgl. die Abbildung im Verkaufs-Kat. Köln 1980, Nr. 228), bekannt, und andererseits gehörte Nikisch seit der Leipziger Uraufführung der *Siebten Sinfonie* 1884 und einem in der Wintersaison 1919/20 mit dem Gewandhausorchester erstmals realisierten Konzertzyklus mit sämtlichen Sinfonien zu den herausragenden Bruckner-Dirigenten. Orliks Widmung auf dem Bruckner-Porträt lautete denn auch: »Mit den besten Glückwünschen dem Interpreten des Meisters in Verehrung zugeeignet von Emil Orlik 1920« (zit. nach Lieberwirth 1990, 85; vgl. auch Lieberwirth 1988, 256).

Unter den Bildnissen Anton Bruckners (dazu Grasberger 1990–2006/1–3) zählt das Blatt Orliks zu den gehaltvollsten Werken der postumen visuellen Rezeption eines Komponisten, der sowohl zu Lebzeiten als auch in den Jahrzehnten nach seinem Tod mit einer zwar umfangreichen, aber künstlerisch insgesamt bescheidenen, bisweilen geradezu kläglichen Hinterlassenschaft bedacht wurde. Die wenigen originellen, noch vor dem Tod Bruckners entstandenen Ausnahmen, zu denen das Gemälde des Abendmahls von Fritz von Uhde mit der Darstellung des Komponisten als Apostel Petrus (Stuttgart, Staatsgalerie, 1886; vgl. Erben 2008, 110) und die später zum Denkmal erweiterte Büste Viktor Tilgners (Gipsfassung aus dem Nachlass Bruckners im Wienmuseum, ab 1891) zählen, bestätigen nur diese Situation. Sie hat viele Gründe. So gehörte Bruckner nicht – wie andere seiner Kollegen – zu denjenigen Komponisten, die en-

gere Beziehungen zu bildenden Künstlern unterhielten, welche in eigener Initiative mit einem Porträtanliegen an die Musiker herantraten. Umgekehrt lag es ihm – und auch dies unterscheidet ihn von vielen seiner Komponistenkollegen – fern, Porträts als Mittel der Selbstdarstellung seiner Person sowie als Instrument der Durchsetzung seiner Ansprüche und Interessen als Komponist zu nutzen (vgl. zu diesen Entwicklungen insgesamt Erben 2008). Für diese Zurückhaltung sind die Fotografien, die Bruckner von sich anfertigen ließ, symptomatisch. Lassen sich etwa von Franz Liszt mindestens 260 unterschiedliche Fotografien nachweisen, denen man ansieht, dass der Dargestellte mit gewohnheitsmäßiger Souveränität in Positur zu gehen versteht (siehe Burger 2003), so präsentiert sich Bruckner in den wenigen Fotografien, die anlässlich biografischer Zäsuren und beruflicher Erfolge entstanden, ungeübt und zurückgezogen. Bruckner nutzte das neue Medium nicht zur bildlichen Imagepflege und öffentlichen Selbstdarstellung, sondern zur autobiographischen Selbstvergewisserung. Wenn dem Komponisten Karikaturen und Scherenschnitte in erheblicher Anzahl gewidmet wurden, so kann man auch darin eher die Indizien für eine »negative« Bruckner-Ikonographie erkennen. Während die Spottbilder die ästhetische Polemik, in die Bruckner zeitlebens hineingeriet, belegen, befestigen die betulich ausgefallenen Scherenschnitte auf fatale Weise das Image sozialer und intellektueller Unbeholfenheit, das der Person Bruckners bis heute anhaftet (vgl. etwa die Abbildung 11 auf S. 342).

Solche insgesamt zwiespältigen Befunde im Hinblick auf die zu Lebzeiten entstandene Ikonographie lässt das Bruckner-Porträt von Emil Orlik nicht nur chronologisch, sondern auch inhaltlich hinter sich. Es steht als Bilddokument für eine rezeptionsästhetische Situation ein, in der man sich aufgemacht hatte, Bruckners Sinfonik in ihrem Rang und in ihrer Modernität in der Konzertpraxis zu etablieren.

Literatur

- Ahrens, Birgit: »Denn die Bühne ist ein Spiegel der Zeit«. Emil Orlik (1870–1932) und das Theater. Kiel 2001.
- Allmayer-Beck, Johann Christoph: Der Zeichner und Graphiker Emil Orlik in Brest-Litowsk. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 77 (1981), 197–216.
- Burger, Ernst: Franz Liszt in der Fotografie seiner Zeit. 260 Porträts, 1843–1886. München 2003.
- Erben, Dietrich: Komponistenporträts. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 2008.
- Graf, Max: Anton Bruckner. Ein Entwicklungsgang. In: Die Musik I (1901/02), 27–35, 294–302, 580–585.
- Gräßlinger, Franz: Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte. München 1911.
- Grasberger, Renate: Bruckner-Ikonographie. Bd. 1: Um 1854–1924. Graz 1990; Bd. 2: 1925–1946. Wien 2004; Bd. 3: 1947–2006 (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien Bd. 7, 14, 18). Wien 2007.
- Kurth, Ernst: Anton Bruckner. 2 Bde. Berlin 1925 (Repr. Hildesheim 1971).
- La Grange, Henry-Louis de/Weiß, Günther: Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Erste Gesamtausgabe. Berlin 1995.
- Lieberwirth, Steffen (Hrsg.): Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium »Anton Bruckner – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption« anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7). Leipzig 1988.
- : Bruckner und Leipzig. Vom Werden und Wachsen einer Tradition. Leipzig 1990.
- Orlik, Emil: Über Photographie. In: ders.: Kleine Aufsätze. Berlin 1924, 32–42.
- Osborn, Max: Emil Orlik. Berlin 1920.
- Osborn, Max (Hrsg.): 95 Köpfe von Orlik. 95 neue Köpfe von Orlik. 2 Bde. Berlin 1920 u. 1926 (Nachdruck Berlin 1998).
- Otto, Eugen (Hrsg.): Emil Orlik. Leben und Werk 1870–1932. Prag – Wien – Berlin. Wien u. a. 1997.
- Kataloge*
- Ausst.-Kat. »Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie«. Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Hrsg. von Klaus Honnef. Köln 1982.
- Ausst.-Kat. »Franz von Lenbach 1836–1904«. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 1987.
- Ausst.-Kat. »Emil Orlik. Portraits of Friends and Contemporaries«. Prag, Jüdisches Museum. Prag 2004.
- Verkaufs-Kat. »Emil Orlik. Graphik«. Köln, Galerie Glöckner, Katalog 9. Köln 1980.

DER KOMPONIST UND SEINE MUSIK

Bruckners Existenz im 19. Jahrhundert

von Laurenz Lütteken

Öffentliche und verborgene Existenz

Arthur Schnitzler erinnerte sich später seiner einzigen Begegnung mit Bruckner: »Meinem Freunde Richard Horn verdanke ich außer der Bekanntschaft mit seinem Onkel, dem ausgezeichneten Klavierspieler und liebenswürdigen Komponisten Ignaz Brüll, eine flüchtige Begegnung mit Anton Bruckner. Da es bekannt war, daß Bruckner gern geneigt war, seinen Besuchern auf dem Orgelharmonium vorzufantasierern, nahm mich Richard Horn in Bruckners Wohnung mit, wo er sich den regelmäßigen Besuch der Kontrapunktvorlesungen, die der Komponist an der Universität abhielt, im Index testieren lassen wollte. Bruckner, ebenso genial als gutmütig, ließ sich natürlich auch von Richard, den er als seinen fleißigen Hörer kannte, nicht lange bitten und erfreute uns, vielleicht eine halbe Stunde lang, durch sein wunderbares, weltverlorenes Spiel. Nachher habe ich den großen Komponisten niemals wieder gesprochen oder spielen gehört, doch oft genug wiedergesehen, wenn er, stürmisch gerufen, nach Aufführung einer seiner Symphonien, in einem sackartigen Anzug, in seiner unbeholfenen, rührenden Weise sich vor dem belustigten, damals nur zum geringeren Teile wirklich begeisterten Publikum verbeugte« (Schnitzler 1968, 134).

Wie in einem Brennspeigel vereinen sich hier jene Stereotypen, die bei jeder Beschäftigung mit Bruckner eine beherrschende Rolle gespielt haben und immer noch spielen: gutmütig und genial, wunderbar und weltverloren, unbeholfen und rührend, Gegenstand nicht von Begeisterung,

sondern von Belustigung, also mit den berühmt gewordenen, anhaltend und fälschlich Gustav Mahler zugeschriebenen, in Wirklichkeit aber von Hans von Bülow stammenden Worten: »Halbgenie + Halbtrottel« (vgl. Hinrichsen 2000, 23). Unter allen Mustern der künstlerischen Selbstinzenierung, welche das 19. Jahrhundert in so reichem Maße bereithielt, erschien diejenige Bruckners offenbar als die provozierendste und zugleich die rätselhafteste. Das Befremden, das sein Werk lange Zeit auszulösen vermochte und das keineswegs gemildert wurde durch den von Schnitzler vermerkten frenetischen Jubel jugendlicher Außenseiter, stand in einem beharrlichen Widerspruch zu jener umfassenden Öffentlichkeit, die der Sinfonienkomponist reklamierte – und zwar mit einer Ausschließlichkeit, die ihn am Ende, bei wenigen Ausnahmen, von allen anderen musikalischen Gattungen Abstand nehmen ließ. Die ›öffentlichste‹ Gattung, welche die Sinfonie zweifellos darstellte, wurde damit von einem Komponisten bedient, der schon in seiner äußeren Erscheinung jedes öffentliche Einvernehmen mit ›seinen‹ Hörern zur Disposition stellte. Demonstratives Künstlertum, das beispielsweise Wagner oder Brahms auf sehr unterschiedliche Weise zur Schau stellten, war seinem Auftreten so entschieden fremd, dass dies weniger als decouvrierend denn als kaschierend verstanden werden kann. So öffentlich Bruckners musikalische Existenz durch die Gattungswahl wirken musste und wollte, so verborgen und unnahbar blieb sie im rätselhaften Erscheinungsbild.

Dieser undurchdringliche Widerspruch hat die Auseinandersetzung mit dem Komponisten und

seiner Musik überschattet, und er tut es noch. In einem Zeitalter, in dem, mit Wagner an der Spitze, stets die rückhaltlose Überblendung von Kunst und Leben propagiert worden war – und in der wissenschaftlichen Folge von Leben und Werk –, blieb Bruckner der agent provocateur, weil sich zwischen seiner Kunst und seinem Leben eine schlechterdings unüberbrückbar erscheinende Kluft auftat. Nicht zuletzt Eduard Hanslick, ein schroffer Verächter seiner Musik, hatte dies an entscheidender Stelle, wenn auch in ätzender Diktion bemerkt, indem er auf die Unvereinbarkeit einer als gewalttätig empfundenen kompositorischen Sprache mit der linkischen Freundlichkeit ihres Erfinders hinwies. Um bei Schnitzlers Worten zu bleiben: gutmütig, unbeholfen und weltverloren sind die Sinfonien Bruckners gerade nicht, im Gegenteil. Das ihnen innewohnende Potenzial an Bedingungslosigkeit, an Unerbittlichkeit und durchaus an Gewalt ist denkbar weit von jenem Habitus entfernt, mit dem der Komponist öffentlich Unterstützung für sie eingefordert hat. Der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhunderts, deren Bestandteil Bruckner schon wegen seiner Herkunft war und blieb, musste ein derartiger Widerspruch fremd anmuten; deren Repräsentanten schreckten vor der Radikalität des Œuvres ebenso zurück wie vor der inkommensurablen Attitüde seines Produzenten. Auch wenn das äußere Gebaren des Komponisten, ganz anders als lange angenommen, im bunten, brodelnden Vielvölkergemisch des Wiener Fin de siècle nur in Grenzen auffällig war (vgl. Csáky 2006) – das Stadtbild war voller Sonderlinge –, so geriet es doch in schweren Konflikt mit den Normen bürgerlicher Repräsentation vor allem dann, wenn die streng getrennten Sphären zur Disposition gestellt wurden, wenn also der Sonderling Bruckner, um bildlich zu sprechen, nicht, wie es sich schickte, außerhalb der Musikvereinsmauern blieb, sondern vorsätzlich in sie eindrang.

Bürgerlichkeit als Lebensform

Bruckner war demnach zwar äußerlich Teil der bürgerlichen Welt, hat sich ihr und ihren Mechanismen jedoch auf eine beharrliche Weise, noch

dazu immer nachdrücklicher, entzogen. Das 19. Jahrhundert gilt, ungeachtet der zahllosen Schwierigkeiten schon im Begrifflichen, als das ›bürgerliche Zeitalter‹. Im Blick auf den deutschsprachigen und insbesondere österreichischen Raum, um den es hier ausschließlich geht – Bruckner hat ihn nur zweimal und beinahe zufällig verlassen (Frankreich 1869, England 1871) – ergeben sich Differenzierungen. Sie betreffen zunächst den schwierigen Begriff des Bürgertums, das sich nicht als homogene Gruppe darstellt, sondern sich sozial, politisch oder habituell, also nicht einheitlich definieren lässt: Zur sozialen Schicht gehörten diejenigen, die ein professionelles ›Handwerk‹ im weitesten Sinne ausübten, zur politischen die Verantwortungsträger und zur habituellen diejenigen, die sich mit bestimmten Anschauungs- und Darstellungsformen identifizieren konnten. Innerhalb der sozialen Schicht nehmen Bourgeoisie (Wirtschaftsbürgertum) und Bildungsbürgertum (Absolventen der Universitäten) den wichtigsten Teil ein, während das Kleinbürgertum (der sogenannte ›Mittelstand‹ mit Handwerkern, Elementarlehrern etc., dem auch, ungeachtet des ländlichen Umfelds, Bruckner entstammte) dahinter nicht an Größe, aber an Bedeutung und Einfluss zurückstand. Begreift man das Bürgertum im deutschen Sprachgebiet daher als eine Gruppierung, die getragen ist vom »Streben nach selbständiger Gestaltung der individuellen und gemeinsamen Aufgaben« (Kocka 1987, 43), so ist das äußerlichste Zeichen dieses Strebens der Zusammenschluss zu Vereinen, Assoziationen oder Gesellschaften, die alle Lebensbereiche betreffen, aber eine besonders gut sichtbare Gestalt in Kultur und Wissenschaft annehmen konnten. Dieses Streben betraf zugleich die im Kontrast der Privatheit durchorganisierte häusliche Familie. Ein hervortretendes Merkmal dieser Verhältnisse sind die zahlreichen musikalischen Vereine, die nicht einfach in der Nachfolge herrscherlicher Kunstpatronage standen, sondern in denen Musik als gemeinschaftsbildende, identitätsstiftende Kraft nach innen wie nach außen erfahrbar gemacht werden sollte, korrespondierend mit der familiären Privatheit der ›Hausmusik‹ (und den ihr eigenen Gattungen wie Klavierstück oder Lied). Diese Mischung von kollektiver Selbstorganisation und individueller Selbsttätigkeit, als Handlungsmuster getragen von einem sich auch