

INHALT

Einleitung	11
Geleitwort von Lorin Maazel	12
»WENN ICH NUR EINE ERNÄHRENDE STELLUNG BEKOMMEN KÖNNTE«	
Biographische Notizen zu Anton Bruckner (1824–1896) von Regina Back	18
DIE BRUCKNERSCHE SYMPHONIE	
Allgemeine Charakteristika	
Essay von Egon Voss	31
SYMPHONIE IN D-MOLL – (DIE »NULLTE« ODER »ANNULLIERTE«)	
Werkbetrachtung und Essay von Doris Sennefelder	
<i>Ein kompositorischer Schritt in die Zukunft</i>	43
»Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen«	
Zum Problem der Fassungen bei Bruckner	53
I. SYMPHONIE IN C-MOLL	
Werkbetrachtung und Essay von Dorothea Redepenning	
<i>Ein »kecker Besen«</i>	62
<i>Der lange Weg zur »großen« Symphonie</i>	
Bruckner und seine Vorgänger	72
II. SYMPHONIE IN C-MOLL	
Werkbetrachtung und Essay von Bernhard Rzehulka	
<i>Der Raum öffnet sich</i>	81
»Tönend bewegte Struktur« gegen »tönend bewegte Literatur«	
Bruckner und die »Neudeutschen«	91

III. SYMPHONIE IN D-MOLL	
Werkbetrachtung und Essay von Egon Voss	
<i>Bruckners Schmerzenskind</i>	100
»Der arme Organist aus Wien« und »der Meister aller Meister«	
Bruckner und Wagner	109
IV. SYMPHONIE IN Es-DUR	
Werkbetrachtung und Essay von Rüdiger Heinze	
»Der Erfolg in Wien ist mir unvergeßlich«	117
<i>Hornsignal und Vogelruf</i>	
Anton Bruckner und das Romantische	127
V. SYMPHONIE IN B-DUR	
Werkbetrachtung und Essay von Peter Gülke	
»Nicht um 1000 Gulden möchte ich das nochmals schreiben« . . .	135
»Meine Sachen sind mir lieber«	
Zum Verhältnis von Bruckner und Brahms	143
VI. SYMPHONIE IN A-DUR	
Werkbetrachtung und Essay von Manfred Wagner	
<i>Die »Kühnste«</i>	151
»Verbessernde« Eingriffe	
Dirigenten um Anton Bruckner	162
VII. SYMPHONIE IN E-DUR	
Werkbetrachtung und Essay von Renate Ulm	
»Wie klingt die Sinfonie?«	173
»Traumverwirrter Katzenjammerstil« – oder:	
Was ist das »Musikalisch-Schöne« wirklich?	
Bruckner und Hanslick – zwei Antipoden	184

VIII. SYMPHONIE IN C-MOLL	
Werkbetrachtung und Essay von Peter Jost	
»Vielleicht lässt sich durch eine Umarbeitung viel erreichen«	196
»Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster, Allergnädigster Kaiser«	
Bruckner und die Hierarchie	208
IX. SYMPHONIE IN D-MOLL	
Werkbetrachtung und Essay von Wolfgang Stähr	
<i>Abschied vom Leben – Bruckners »Unvollendete«</i>	216
<i>Ein unzerstörbares Credo</i>	
Die Frage nach der Religiosität Anton Bruckners	226
CONCLUSIO	
<i>Erkenntnisse – Verkenntnisse</i>	
Zwei Beispiele aus der Bruckner-Rezeption	
Essay von Jutta Pumpe	233
Über die Autoren	245
Literatur	249

IX. SYMPHONIE IN D-MOLL

Werkbetrachtung und Essay von Wolfgang Stähr

Abschied vom Leben *Bruckners »Unvollendete«*

Entstehungszeit: 1887–1896

Fassungen: unvollendete Originalausgabe

Widmung: (laut mündlicher Überlieferung) »Dem lieben Gott«

Uraufführungen: 11. Februar 1903 in Wien mit dem Wiener Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe (mit instrumentalen Änderungen); 2. April 1932 in München mit den Münchner Philharmonikern unter Siegmund von Hausegger (Originalfassung)

Satzbezeichnungen: 1. Feierlich, Misterioso; 2. Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell; 3. Adagio. Langsam, feierlich

Gustav Mahler hatte, wie wir in den *Erinnerungen* der Alma Mahler-Werfel lesen, »eine solche Angst vor dem Begriff Neunte Symphonie, da weder Beethoven noch Bruckner die Zehnte erreicht hatten. So schrieb er ›Das Lied von der Erde‹ erst als Neunte, strich dann die Zahl durch und sagte mir bei der später folgenden Neunten Symphonie: ›Eigentlich ist es ja die Zehnte, weil das Lied von der Erde ja meine Neunte ist.‹ Als er dann an der ›Zehnten‹ schrieb, meinte er: ›Jetzt ist für mich die Gefahr vorbei!‹ Doch hat er eine Aufführung der Neunten nicht erlebt und niemals seine Zehnte vollendet. Da Beethoven nach der Neunten starb und Bruckner seine Neunte gar nicht mehr vollenden konnte, so war es eine Art Abergläuben geworden, daß kein großer Symphoniker über die Neunte hinauskomme.«

Der Begriff »Neunte Symphonie«: Tatsächlich hatte er schon bei Anton Bruckner eine ängstliche und lähmende Befangenheit ausgelöst. Allein die Zahl 9, als potenzierte 3 Symbol der höchsten Vollkommenheit und in der christlichen Tradition überdies mit der Passionsgeschichte, mit dem Tod Jesu in der neunten Stunde assoziiert, mußte einen für Zahlenmystik derart empfänglichen Menschen wie Bruckner stark beeindrucken. Ludwig van Beethovens d-Moll-Symphonie aber war ihm ohnehin der Fluchtpunkt einer lebenslangen Verehrung für diesen Komponisten, den er als »Incarnation alles Großen und Erhabenen in der Tonkunst« bewunderte. Bruckners tiefesitzende Scheu, sich selbst an die Komposition einer Symphonie mit der Ordnungsnummer 9 zu wagen,

wurde natürlich noch erheblich verstärkt durch den belastenden Gedanken, daß Beethoven »mit der Neunten den Abschluß seines Lebens« gefunden habe. Doch allen Selbstzweifeln und abergläubischen Bedenken zum Trotz begann Bruckner im Sommer 1887 (unmittelbar nach der vermeintlich definitiven Beendigung der VIII.) mit der Arbeit am Kopfsatz seiner IX. Symphonie: Daß er sich dabei ausgerechnet – wie Beethoven – für die Tonart d-Moll entschied, mußte auf die Zeitgenossen wie eine Mischung aus Naivität und Größenwahn wirken. Bruckner fürchtete das feindselige Gerede, er fühlte sich zu Rechtfertigungen genötigt, hielt aber gleichwohl an seiner »Lieblingstonart« d-Moll fest, die er mit Attributen wie »majestätisch«, »feierlich« und »mysteriös« verband. Bruckner hatte bis dahin schon zwei d-Moll-Symphonien geschrieben, die sogenannte »Nullte« und die III. Symphonie. Zählte man übrigens jene »Nullte« und zudem die vom Komponisten als »Schularbeit« verworfene f-Moll-Symphonie von 1863 hinzu, so handelte es sich bei Bruckners letztem Gattungsbeitrag gar nicht um seine IX., sondern um seine XI. Symphonie. Doch jener Aberglaube, von dem Alma Mahler spricht, zeigt sich gegen solch nüchterne Einwände natürlich völlig unempfindlich.

Ob es nun die einschüchternde Wirkung des Mythos der »Neunten Symphonie« war oder ob nicht eher der eigene hochgesteckte künstlerische Anspruch den Fortgang der Partitur behinderte: Bruckner tat sich jedenfalls mit dieser Symphonie auffallend schwer, und schließlich reichte seine Lebenszeit zu ihrer Vollendung nicht mehr aus. Das fragmentarisch hinterlassene Finale beschäftigte ihn noch bis in den Spätsommer 1896. Die Überlieferung, Bruckner habe daran selbst noch am Tag seines Todes, dem 11. Oktober 1896, gearbeitet, gehört allerdings ins Reich der Legende. Allein zwischen der Skizzierung der ersten Entwürfe zum Kopfsatz – sie stammen vom August 1887 – und dessen endgültiger Fertigstellung am 23. Dezember 1893 verstrichen mehr als sechs Jahre: eine erstaunliche Frist, innerhalb derer Bruckner jedoch mitnichten pausenlos seiner d-Moll-Symphonie zugewandt blieb. Man gelangt sogar zu dem Eindruck, er habe jede denkbare Gelegenheit genutzt, um die Auseinandersetzung mit der IX. zu vertagen, ja zu fliehen. Denn kaum daß er den Anfang gewagt hatte, mußte er diese erste Partiturniederschrift auch schon wieder unterbrechen, um sich der Revision seiner VIII. zu widmen, die er am 10. März 1890 abschließen konnte. Gleichzeitig erstellte er die dritte Fassung seiner III. Symphonie. Schon am 12. März 1890 setzte er sich an die Umarbeitung seiner I. (bis zum

18. April 1891) und revidierte außerdem im selben Jahr noch seine II. Symphonie. Aber damit nicht genug: Als Bruckner im Februar 1891 – nach dreieinhalbjähriger Unterbrechung – wieder den ersten Satz seiner IX. in Angriff nahm, war dies keineswegs der Aufbruch in eine exklusiv diesem Werk vorbehaltene Schaffensphase. Schon ein Jahr später standen Chorkompositionen (darunter die Vertonung des 150. Psalms) auf der Tagesordnung, und auch 1893 ruhte zeitweilig die Arbeit an der d-Moll-Symphonie, diesmal zugunsten des Chorstücks *Helgoland*.

*

Wenn Bruckner auch nicht, wie es die zeitgenössischen Spötter und Verächter unterstellten, den anmaßenden Vergleich mit Beethovens IX. suchte, so diente ihm dieses Werk doch offenkundig als Modell für den eigenen symphonischen Weg. Der Beginn, die Hauptthemenbildung seiner IX. Symphonie, erscheint, pointiert gesagt, wie eine ins Monumentale gesteigerte Paraphrase über den Anfang des Beethovenschen Opus 125. Beethoven hatte in seiner d-Moll-Symphonie die klassische Zweiteilung von Introduktion und Exposition aufgegeben, um das Werden, das Entstehen des Themas selbst zu thematisieren. Aus dem »Nichts« des leeren Quintklanges, aus niederzuckenden Quart- und Quintmotiven formiert sich, unter einem weitgespannten Crescendo, der Hauptgedanke. Unverkennbar orientierte sich Bruckner an dieser Idee Beethovens. In den einleitenden Takt(en) seiner IX. Symphonie erklingt nur im Pianissimo der Grundton d: als Orgelpunkt in den Kontrabässen, im Tremolo der übrigen Streicher, ab dem dritten Takt auch in den Holzbläsern. Der folgende Einsatz der acht Hörner, noch im Piano, deutet eine erste thematische Keimzelle an: die (Grund-)Tonrepetition im dreifach punktierten Rhythmus, aus der sich das Intervall der Terz, dann der Quint löst, von zäsurierenden Schlägen der Pauken und Trompeten in das untergründige metrische Ordnungsgefüge eingepaßt. Ursprünglicher, elementarer, archetypischer kann eine Symphonie wohl kaum beginnen. Im 19. Takt aber spaltet sich der Grundton d auf in seine chromatischen Nachbartöne es und des. Zugleich steigt in den Hörnern eine erste, bogengleichmäßige melodische Phrase auf, um jedoch sofort wieder in sich zusammenzusinken. Bruckner läßt die gesamte weiträumige Entwicklungs- und Steigerungsphase des Anfangs schließlich nach 62 Takten in einem Thema kulminieren, das (darin dem Hauptthema der Beethovenischen IX. verwandt) die musikalischen Stilmerkmale des Erhabenen

und Pathetischen idealtypisch ausprägt: die Moll-Tonart, den scharf punktierten Rhythmus, die weiten Intervallsprünge, die mit dezidiertem Nachdruck durchmessenen Tonräume, die Instrumentierung mit reicher Blechbläserbesetzung. Vollkommen zu Recht sprach der mit dem Komponisten befreundete Dirigent Franz Schalk davon, daß die »Brucknerschen Gedanken« etwas »Vorweltliches, Zyklopenhaftes« auszeichne.

Zu jenem wuchtigen und wahrhaft überwältigenden Hauptthema der IX. Symphonie bildet der nach wenigen Überleitungstakten mit Tempo-, Takt- und Tonartwechsel einsetzende zweite Themenkomplex einen fundamentalen Kontrast, ein inniger, verklärter, sich scheinbar unendlich verströmender Gesang, komponiert in doppelter, verschlungener Linienführung. Dem dritten Themenfeld bleibt es aufgetragen, die Gegensätze zwischen dem »zyklopischen« Hauptgedanken und der »Gesangsperiode« zu versöhnen, ehe die Exposition in den Schlußtakten mit motivischen Reminiszenzen und dissonierenden Violinpizzicati ruhig verklingt.

Das urgewaltige Hauptthema markiert im Kopfsatz der IX. Symphonie nicht allein den Höhepunkt der Exposition, sondern auch der Durchführung, die sich zugespitzt als eine Wiederholung der beschriebenen »Einleitung« mit potenzierten Mitteln interpretieren ließe. Wiederum ist mit dem eruptiven Ausbruch des »vorweltlichen« Themas der Zenit einer atemberaubenden Steigerungsdramaturgie erreicht. Doch nach diesem Kulminationspunkt geschieht etwas völlig Unerwartetes: Eine Art zwanghafter Marsch schließt sich an, von Trillern und Triolen schwankend verzerrt und von gestopften Sforzati der Hörner grotesk akzentuiert. Die Musik gewinnt abrupt an Bewegung, sie jagt, sie hetzt voran, um, aufgepeitscht vom punktierten Rhythmus in den Hörnern, mit dem Oktavsturzmotiv des Hauptthemas wie in einen Abgrund zu entschwinden. Dieser ganze zutiefst irritierende Vorgang – eine musikalische »Politik der verbrannten Erde« – verrät geradezu destruktive Züge, er vollzieht sich gleichsam unter dem Alldruck einer Untergangs- und Vernichtungsphantasie: Wir erleben nicht die grandiose Selbstbehauptung des Haupthemas, sondern dessen Zertrümmerung. Nur mühsam, so scheint es, gelingt danach der Übergang zur Reprise, in der das »zerstörte« Hauptthema konsequenterweise fehlt. Aber – das machtvoll aufstrebende Schlußmotiv, das dieses Thema in der Exposition eindrucksvoll beschließt, blieb in der Durchführung ausgespart und somit »unversehrt«. Erst in der Coda kehrt es zurück, in choralfachem Duktus, majestatisch und siegesgewiß, und führt den Satz doch noch zu einem

Ein unzerstörbares Credo

Die Frage nach der Religiosität Anton Bruckners

»Te Deum laudamus / Te Dominum confitemur«: Mit einem »Lob- und Preislied an den lieben Gott« wollte Anton Bruckner seine IX. Symphonie und damit sein gesamtes symphonisches Lebenswerk krönen und be-siegeln. Als er absehen konnte, daß ihm die Vollendung des letzten Satzes nicht mehr möglich sein würde, bestimmte er ausdrücklich sein *Te Deum* als Finale für die IX., eine Entscheidung, die unter rein musikalischen und kompositorischen Gesichtspunkten unverständlich, als eine religiös begründete Lösung aber durchaus künstlerisch plausibel erscheint, wollte Bruckner seine d-Moll-Symphonie doch als »Huldigung vor der göttlichen Majestät« verstanden wissen. Bruckner, so schreibt der Dirigent Franz Schalk, »war ein Gläubiger ohnegleichen. Er glaubte mit einer Innigkeit und Kraft, die ans Wunderbare grenzte. Aus dem pleno seines Orchesters wie seiner Orgel ertönte ein ungeheures Credo, dem am Ende auch die heutige Welt nicht taub bleiben konnte.«

Mit seiner letzten, ehrfurchtsvoll »dem lieben Gott« gewidmeten Symphonie war Anton Bruckner an das Ziel seines Lebens und Schaffens gelangt. Im Rückblick erweist es sich als das Leben eines Musikers, der seit frühesten Kindheitstagen tief in christlichen Traditionen verwurzelt war und als strenggläubiger Katholik seine Existenz im tragen- den Dialog mit dem Gott seines Glaubens verwirklichte. Die Religion umfaßte und prägte sein Dasein mit einer Totalität und Selbstverständlichkeit, wie sie heute vielen fremd geworden sein dürfte. Über Bruckners Frömmigkeit ist oft und höchst widersprüchlich geschrieben und geurteilt worden, idealisierend oder verständnislos, pathetisch oder psychologisierend. Eines allerdings steht fest: Die Frage nach Bruckners Religiosität läßt sich weder ausklammern noch von seinem musikalischen Werk abstrahieren. War es ein naiver, unreflektierter und ungebrochener Glaube, der ihn erfüllte und lenkte? Aber was wäre das für ein Glaube, der keine Anfechtungen, keine Krisen kennte?

Bruckners religiöse Praxis bewegte sich durchweg im Rahmen der zeitgenössischen katholischen Normalität. Der Besuch der heiligen Messe, die Ablegung der Beichte, der Empfang des Bußsakraments, die Beachtung des Fastengebots (Dispensen eingeschlossen), das Gebet beim Angelusläuten, für das Bruckner sogar seine Vorlesungen an der Universität unterbrach, das Mariahilfbild in der Privatwohnung, formel-

hafte, gottesfürchtige Redewendungen (»Wie Gott will« oder »Wolle mir Gott gnädig sein«): Diese regelmäßigen Pflichten und untrüglichen Zeichen eines frommen, kirchentreuen Lebenswandels beherrschten und ordneten den Alltag des Katholiken Bruckner, gewährten ihm Orientierung, Geborgenheit und Sicherheit. Einen auffallenden und unbeirrbaren Eifer bewies Bruckner im täglichen Gebet. Über Jahre hinweg legte er in tagebuchartigen Notizen Rechenschaft ab über die Gebete, die er gesprochen hatte. Dabei benutzte er den Buchstaben R als Abkürzung für den Rosenkranz, V für das Vaterunser, A für Ave Maria, S für Salve Regina und Gl für Gloria Patri (»Ehre sei dem Vater...«). Querstriche unter den einzelnen Buchstaben verzeichneten die Häufigkeit der Wiederholung. Auf diese Weise entschlüsselt, ergibt sich beispielsweise für das Abendgebet vom 20. März 1883 die Gesamtheit von 4 Rosenkränzen, 19 Vaterunser, 9 Ave Maria, 4 Gloria Patri und 2 Salve Regina.

Der mathematische, um nicht zu sagen buchhalterische Charakter dieser gewissermaßen katalogisierten Frömmigkeit mutet zwar aus der historischen Distanz etwas absonderlich an: Diese Art der religiösen Buchführung war damals in Österreich jedoch weit verbreitet, es handelte sich also keineswegs um eine merkwürdige Eigenart Anton Bruckners. Ein Wiener *Erbauungsbuch für Katholische Christen* etwa riet seinen Lesern mit den Worten des heiligen Ephraim Syrus: »Wie ein Kaufmann täglich berechnet, ob er in seinem Geschäfte gewonnen oder verloren habe, so berechne auch du an jedem Tage, wie es um das Geschäft deines Seelenheiles steht.« In einem vielgelesenen, von dem Minoritenpater Ludwig a Musis herausgegebenen Band *Der himmlische Hof der seligen Luitgard*, der angeblich auf Visionen der 1347 gestorbenen Zisterzienserin Luitgard von Wittichen zurückgeht, wird zur Erringung des ewigen Heils die gigantische Gebetsleistung von je 34 000 (!) Vaterunser, Ave Maria und Ehre sei dem Vater nahegelegt. Zweckmäßige Tabellen dienen der Vergewisserung und Zwischenbilanz bei der Berechnung der »abgeleisteten« Gebete. Man mag über solche Zeiterscheinungen einer allzu werk- und verdienstfixierten Frömmigkeit den Kopf schütteln: Diese nachweisbaren und nachprüfbarer Übungen der Religiosität dürfen aber einem psychisch labilen und haltsuchenden Menschen wie Bruckner mit ihrer ebenso strengen wie verlässlichen Regelmäßigkeit sehr entgegenkommen sein.

Eine denkbare Erklärung für Bruckners akribisch geführte Gebetslisten wäre auch im Einfluß seiner wichtigsten Beichtväter zu suchen. Sowohl Carl Schneeweiss als auch Karl Graff waren Jesuitenpatres, und

sie haben Bruckner gewiß mit den Exerzitien ihres Ordensgründers Ignatius von Loyola vertraut gemacht, folglich auch mit den Praktiken der Gewissenserforschung, wie der heilige Ignatius sie vorschrieb. Er verlangte die schriftliche Kontrolle und graphische Dokumentation des geistlichen Lebens, um »die Zahl der Rückfälle in jene besondere Sünde oder jenen besonderen Fehler« überwachen zu können: »Man vergleiche eine Woche mit der anderen und sehe zu, ob man sich gebessert hat.«

Bruckners moralische Ängstlichkeit im Umgang mit Frauen (denen er im Grunde seines Herzens ja sehr zugetan war) kann aus Sicht unserer alles andere als sittenstrengen Gegenwart nur noch befreunden oder erheitern. An Bruckners Beichttag durfte grundsätzlich keine Besucherin oder Verehrerin zu ihm vorgelassen werden, und für den Fall, daß er einer Begegnung gar nicht ausweichen konnte, hatte er einen weißen Wollhandschuh bereitgelegt, um den direkten Körperkontakt beim Händeschütteln zu vermeiden. Bruckner hat dieses »Problem« auch einmal mit seinem Beichtvater erörtert. In seinem Tagebuch findet sich am 19. Mai 1888 dazu die Eintragung: »Fr[auen] u. M[ädchen] auch bloße Hand erlaubt zu geben.« Alles in allem aber war Bruckners Verhalten gegenüber dem weiblichen Geschlecht nach den katholischen Maßstäben seiner Zeit völlig normal. Im *Katechismus der christkatholischen Religion* von Dr. Johann Baptist Hirscher, der sich in Bruckners Bücherschrank befand, ist zu lesen: »Es kann wohl eine Jungfrau mit einer anderen Jungfrau allein zusammen seyn, aber daß ein Jüngling und eine Jungfrau allein beisammen seyen, schickt sich nicht.« Unter einem »Jüngling« verstand man damals jeden unverheirateten Mann: Nach dieser Definition blieb Bruckner – durchaus unfreiwillig! – sein Leben lang ein »Jüngling« und hat daher selbst noch im hohen Alter Besucherinnen nur in Gegenwart einer Anstandsdame empfangen.

Alle Betrachtungen über Bruckners so zeittypisch katholische Frömmigkeit wären unvollständig, ja müßig, wollte man nicht den Blick weiter auf sein kompositorisches Schaffen und die Frage stellen nach dem »Gehalt«, dem religiösen oder spirituellen Charakter seiner Werke. »Unter Tausenden hat mich Gott begnadigt und dies Talent mir, gerade mir gegeben«, erklärte Bruckner. »Ihm muß ich einmal Rechenschaft ablegen.« Und in anderem Zusammenhang, nachdem er sein *Te Deum* (wie später die IX. Symphonie) »dem lieben Gott« gewidmet hatte, sagte Bruckner: »Das, was ich geschaffen, das danke ich dem lieben Gott; er schenkte mir diese Gaben. Ich suchte meinen Dank ihm gegenüber auch

zum Ausdrucke zu bringen, indem ich ihm, dem Allmächtigen, mein letztes Werk, das Te Deum, widmete. Ob er sie angenommen hat, meine schwache Menschenleistung, ich weiß es nicht; ich will aber weiterwirken, damit mich einst bei der großen Abrechnung der liebe Gott nicht beim Schopfe nehmen und zu mir sagen kann: Lump, warum hast du dein Pfund nicht ausgenützt, das ich dir einst gab?«

Hat Anton Bruckner, der seine musikalische Begabung im wörtlichen Sinne als eine Gabe, ein Geschenk Gottes, begriff, religiöse Musik geschrieben? Nicht der Komponist geistlicher und liturgischer Werke soll bei dieser Frage im Blickpunkt stehen, sondern der Symphoniker. Ist es gerechtfertigt, vielleicht sogar zwingend, seine Symphonien der religiösen Kunst zuzurechnen? Der katholische Theologe und Religionsphilosoph Romano Guardini lehrt, daß im Grunde jedes Kunstwerk religiös sei: in seiner Struktur, in seinem Hinweis auf die Zukunft, »auf jene schlechthinnige ›Zukunft‹, die nicht mehr von der Welt her begründet werden kann«, zeige sich sein religiöser Charakter. »Jedes echte Kunstwerk ist seinem Wesen nach ›eschatologisch‹ und bezieht die Welt über sie hinaus auf ein Kommendes. So mündet auch das echte Verhältnis zum Kunstwerk in etwas Religiösem aus.« Daß aber Bruckners nicht-liturgische Instrumentalmusik in ganz besonderer und eindringlicher Weise als religiös, als Verheißung und Verweis erlebt werden kann, hat seinen Grund in jenem mathematisch-architektonischen Ordnungsdenken, das die Brucknersche Symphonik trägt und »im Innersten zusammenhält«. In Bruckners Symphonien wirkt die alte Idee fort, jede »musica instrumentalis« sei das tönende Abbild der »musica mundana«, der kosmischen Musik der Sphären und Gestirne, der Jahreszeiten und Elemente, deren Gesetzmäßigkeiten sie folge. Musik – als »klingende Zahlen« – ist nach diesem Verständnis der Inbegriff einer auf Schwingungsverhältnissen und Intervallen, auf Takt und Metrum basierenden Ordnung und somit, christlich gesprochen, Ausdruck des harmonischen Schöpferplanes und der Weisheit Gottes. Man höre unter diesen Vorzeichen einmal den Anfang der IX. Symphonie Bruckners, einen Anfang im radikalen Sinne, der das elementare, zahlenhafte Wesen der Musik offenlegt. *Feierlich, Mysterioso* – mit diesen Worten ist der Kopfsatz der IX. überschrieben. Aber welche Feier soll hier begangen werden? Welches ist das Mysterium, das Geheimnis, an das Bruckner führt?

Der Musikhistoriker Walter Wiora hat, um diesem Rätsel auf die Spur zu kommen, Begriffe der Religionswissenschaft bemüht: »das Heilige«, »das Numinose«, das »Mysterium tremendum et fascinosum«. Bieten