

Bruckner in Venedig / Bruckner a Venezia

Poetry, Music and Art

Band 22

hrsg. von

Hans-Christian Günther
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Hubert Eiholzer
Conservatorio della Svizzera italiana, Lugano

Boris Yoffe

Bruckner in Venedig / Bruckner a Venezia

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Verlag Traugott Bautz GmbH
99734 Nordhausen 2022
ISBN 978-3-95948-581-4

Mit herzlichem Dank

an

Roberta Colbertaldo, Barbara Luisi, Kolja Lessing,

Brigitte Kleinn, Erasmus Weddigen, Hans-Christian Günther,

Elisaveta Moshkina und Deutsches Studienzentrum in Venedig

Inhaltsverzeichnis

Ikone und Symphonie	9
Bruckner in Venedig	21
Spiegelungen - Variationen - Kopien - Nachahmungen	33
Die neunte These	39
<hr/>	
Icona e sinfonia	51
Bruckner a Venezia	61
Riflessi - variazioni - copie - imitazioni	75
La nona tesi	77

Ikone und Symphonie

Was ist das Verhältnis zwischen *Dynamischem* und *Statischem*?

Das unaufhaltsame Fließen der Zeit - und die unbeweglichen Ideen, Vorstellungen, Gestalten, Gesetze?

Oder - so wie es jeder aus unmittelbarer Erfahrung kennt: Wo und wann bin ich *ich*, wo befindet sich das Ich, das alle Momente meines Seins miteinander verbindet, was ist es? Kann es beweglich, veränderbar, fließend sein? Kann es unbeweglich, unveränderbar sein, und wenn ja, in welcher Art Ewigkeit befindet es sich?

Geht es verloren, wenn eine Krankheit es zersplittert? Bleibt es aber als *Individualität* bestehen, wenn der Fluss der äußeren (quasi zufälligen) Information aufhört? Kann man es vielleicht als eine Art Formel der Bearbeitung dieser Information sehen? Eine Formel, die der Informationsfluss selbst in seiner ständigen Bewegung schafft?

Ein Knoten, ein Strudel, dessen Form nur *relativ* statisch, unverändert bleibt, der sich nur langsamer verändert als der Fluss, der durch ihn fließt (ein "schwarzer" *Fluss-in-sich*, der sich als etwas Bestimmtes dem *formenden Strudel* - dem wahrnehmenden/interpretierenden Ich - entsprechend manifestiert).

Ist dann das Statische, das Unveränderbare des Ich eine Art Illusion, von der die Korrektheit der Ich-Funktion abhängt? Sind die Beständigkeit, Selbstgleichheit, Kontinuität des Ich auch vom *kulturellen Mythos* abhängig, also gleichzeitig ein individuelles und ein kulturelles Konstrukt?

- Für das regelmäßige Funktionieren in der Kultur, in der Gesellschaft werden die unveränderbaren Züge eines Ich als Code fixiert, eine Zahlen- und Buchstabenkombination, ein Mantra für tagtägliches Wiederholen: Beim Aufwachen muss man sich an seinen Namen, sein Geburtsdatum, Soll und Haben erinnern; hier spielt sich alles auf der Ebene der Sprache als Welt-Modell ab.

- Eine weniger willkürliche, wesentlichere Ebene des Ich sind seine emotionalen und intellektuellen Eigenschaften, seine Art - Technik, Gewohnheit - das Wahrgenommene zu interpretieren (emotional wie intellektuell).

- Eine tiefere Ebene, verbunden mit Angst, Schmerz, Genuss - mit Aggression und Sex als Energiequelle - , ist gleichzeitig das Fundament des Ich und seine Aufhebung.

Das Gefühl (die motivierende Illusion) der Identifikation mit sich selbst - mit dem eigenen idealen unveränderbaren Ich - kann man als den zentralen Mythos der westlichen Kultur sehen, ihren Eckstein. Dem Aufrechterhalten dieses Glaubens dienen vielfältige Rituale, wobei sich ein breites Spektrum offenbart: von der Dogmatik und Propaganda bis zur freien Reflexion, Relativierung und gar Aufhebung des Ich.

In der philosophischen Reflexion bedient man sich der verbalen Sprache mit ihrem „eingebauten“ Modell der Welt als eines Raumes, in dem sich bestimmte Gegenstände befinden, die bestimmte Eigenschaften haben und mit einander in bestimmten Beziehungen stehen. So muss sich jeder Philosoph mit der Gegebenheit der Sprache auseinandersetzen und schließlich die Sprache quasi neu definieren, was aber eher zu einer Mehrdeutigkeit als zur gewünschten Eindeutigkeit führt. Die *nonverbalen* Konzeptionen sind eine Alternative, die teilweise eindeutiger, unmittelbarer, teilweise aber auch unzugänglicher, unverständlicher ist als die verbalen Modelle. Jenseits der Sprache wird das Ich anders erlebt.

Beim Betrachten eines architektonischen, plastischen, künstlerischen Werkes, beim Musikhören und beim Lesen eines Gedichtes (hier zieht die Sprache ihren Anspruch, ein adäquates Modell der Welt zu sein, zurück) kann das Ich in dem Prozess der Wahrnehmung, des ästhetischen Erlebens, sich selbst unmittelbarer erleben, als eine intensivere Einheit mit sich selbst: Es kann *sein* ohne *zu wissen*. Im intensiven Wahrnehmungsprozess löst sich das Ich auf - und findet dabei sein Wesen. Diesen Zustand zu erreichen dürfte auch das Ziel unterschiedlichster religiöser Praktiken sein. Hört dieser Zustand des ästhetischen (mystischen, religiösen) Erlebens auf, ist das Ich wieder auf die Sprache angewiesen, auf das Verbalisieren, auf die *Realität* als Konstrukt des kulturellen Mythos'. Das Erleben, die Erfahrung wird durch Wissen - Erinnern - ersetzt.

Der Gegensatz von Statik und Dynamik ist wahrscheinlich weniger wesentlich für das Ich-Konzept in einer *zyklisch* orientierten Kultur. Hier ist auch das statische, unbewegliche Ich ein - geschlossener! - *Prozess*: Die Dynamik ist hier eine Dynamik des Wiederkehrens, die Bewegung ist eine Form der Statik.

Die sich wiederholende Kette von sakralen Ereignissen ist statisch, und das Rad der Zeit bringt sie eines nach dem anderen ans Licht; das Individuelle befindet sich auf der Peripherie der Sphäre, deren Zentrum der zyklische Mythos ist. Dieser Struktur entspricht die *Ikone*, die es quasi ermöglicht, mit Menschengen (also in der Zeit, Bewegung, Veränderung verhaftet) das

Unveränderbare zu sehen. Hier ist nicht nur eine Katastrophe undenkbar, sondern selbst ein *Einzelereignis*.

Die zyklisch gedachte Welt wird durch die Vorstellung der *Linearität* zerstört. Mit dieser Vorstellung werden die grammatischen Zeitformen zu wahren Herrschern des Seins. Das, was *war*, wird sich nie wiederholen, und das, was *ist*, ist nur die Vorahnung dessen, was sein *wird*.

Somit beginnt die Verwandlung der Ikone in die Photographie, ein langer und spannender Weg. Schon Giotto zeigt die biblischen Geschichten nicht als überzeitliche, ewige Mysterien, sondern als einmaliges Geschehen, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort: der Himmel war blau (und nicht golden), der Esel wedelte mit dem Schwanz... Aber es ist noch sehr lange bis zur vollständigen photographischen Imitation eines „eingefrorenen“ Schnitts eines Prozesses, einer Bewegung wie *ein* Auge es sehen würde - eine Imitation, die alles Sakrale aufhebt (bei Giotto haben die dargestellten Szenen noch einen besonderen Status, es sind Schlüssel-Momente, Wunder, Offenbarungen).

Die Synthese des Ikonographischen und Photographischen entsteht gegen Ende des 15. Jahrhunderts und kann als Höhepunkt der europäischen Kunst gesehen werden: Es ist das Schaffen von Botticelli, Cima, Bellini, Carpaccio, Grünewald.

...Schauen wir uns als Beispiel die musizierenden Engel auf einem Bild von Bartolomeo Vivarini, eines Künstlers der vorherigen Generation, an: Es gibt hier noch keinen Bedarf, einen ganz bestimmten Moment festzuhalten, die Engel halten einfach ihre Instrumente in den Armen, eine allgemeine Vorstellung von einer *himmlischen Musik* ausdrückend. Ganz anders ist es bei Carpaccio, Bellini und deren Zeitgenossen, die einen spezifischen Moment des Musizierens fixieren, einen bestimmte Harmonie, ein Motiv - genaue technische Details des Spielens wie auch die momentane Stimmung der Spieler. Genauso scheinen die Hauptfiguren eines Bildes zu einem ganz bestimmten Moment abgebildet zu sein mit ihren Posen, Gesten, Blicken... Es geht gar nicht darum, ob der ältere Meister die Technik der Imitation der Dreidimensionalität und des Spiels mit Licht und Schatten - am Menscheauge orientiert - beherrscht hat, sondern nur darum, dass die „realistische“ Bestimmtheit des abgebildeten Moments noch keine ästhetische Priorität hat. Dabei hat sich die erste Generation der Künstler, die sich die vollkommene Technik der Perspektiv- und Licht-Modellierung angeeignet hatten, von der Vorstellung vom Ewigen, Unveränderbaren, Statischen noch nicht entfernt. Darin liegt eben die besondere Kraft ihrer Werke, die das Momentane, Photographische mit einer strengen Harmonie, Statik der Komposition vereinen (selbst in ihren *narrativen* Bildern): Man begegnet hier

gleichzeitig dem Momentanen und dem Ewigen, dem Allgemeinen und dem Individuellen, dem Gesetzmäßigen und dem Zufälligen. Die Modellierungstechnik ist nur eines ihrer Ausdrucksmittel, die perspektivische Einheit eines Bildes kann verletzt und relativiert werden, sodass, wie z. B. bei Grünewald und Cima, sich unterschiedlichen Flächen innerhalb einer Bildfläche treffen - und die unterschiedliche Bild-Protagonisten bleiben so quasi unsichtbar für einander. Es scheint, die Meister dieser Generation waren auch große Denker, Visionäre, die mit ihrem geistigen Auge die gesamte Problematik des Linearen und Zyklischen, Ewigen und Momentanen, Statischen und Dynamischen, *das Vorbestimmte* und *die Freiheit* betrachtet haben.

Schon Tizian stellt wohl bei sich selbst - mit einer klugen und vielleicht bitteren Nüchternheit - das Fehlen einer mystischen Intuition, oder einfach gesagt des Glaubens, fest, und versucht deswegen kaum, den magischen Symbolismus seiner Vorgänger und Lehrer zu imitieren, sondern schafft tief durchdachte dramatische Szenen, wie durch einen Blitz belichtete Augenblicke im Fluss des Geschehens (dabei sind diese *angehaltenen Augenblicke* so inszeniert, dass der Betrachter die Vorgeschichte des Abgebildeten sich vorstellen und in die Gefühle der Protagonisten zu versetzen kann).

Es setzt sich die *lineare Zeitvorstellung* durch - für Jahrhunderte - und somit die Vorstellung von Ereignis, freiem Willen, individueller Verantwortung und der Möglichkeit, die Welt und die Geschichte zu beeinflussen. Der Zeitfluss wird als ein Netz kausaler Beziehungen konzipiert, die Vergangenheit als eine Unendlichkeit von photographischen Momenten, die Zukunft als Erklärung und Rechtfertigung der Gegenwart. *Selig ist, der der Welt in ihren Schicksalsmomenten beigewohnt hat!* (Fjodor Tjutschew)... Die Zeit wird auch nicht nur prinzipiell messbar, sondern gleichmäßig unterteilt und somit einheitlich und gleichermaßen gültig für alle; alle Elemente der Welt werden miteinander synchronisiert und der in eine Richtung fließenden Zeit untergeordnet. Das Unbewegliche, Unveränderbare, Ewige wird als Mythos entlarvt, und auf den Kathedralen erscheinen Uhren, die letztendlich Gott ersetzen, sodass Nietzsche hier kaum etwas ergänzen konnte. Das Ich wird einmalig und unnachahmbar, mit dem Wachsen des Individualitäts-Gefühls wächst auch das Gefühl des individuellen Wertes. Die Kunst wird zu einem wichtigen Mittel, den neuen kulturellen Mythos zu untermauern, und beschränkt sich grundsätzlich auf die Aufgabe, einzelne Momente zu fixieren, zu bewahren, die aus dem Fluss des Geschehens herausgerissen werden konnten, und die die Existenz der Vergangenheit beweisen sollen - bzw. die Existenz der immer zur Vergangenheit werdenden Gegenwart. Zur Zeit der Verbreitung der eigentlichen

Phototechnik herrscht die entsprechende Ästhetik schon seit vielen Generationen, und *die objektive Realität* wird eben als ein mit dem Menschaugen gesehener Moment verstanden. Das Streben, das Unsichtbare - Unveränderbare - wiederzugeben, bleibt nur wenigen Künstlern eigen: Rembrandt, El Greco, Velasquez, die auch einen gewissen *Surrealismus* pflegen. Eine grosse Wende in der Kunst ist eben dem Verbreiten der Phototechnik zu verdanken: Die Kunst wird von ihrer Aufgabe befreit, die *sichtbare Realität* festzuhalten, somit wird auch der Glaube in die Struktur der Zeit als eine Ereignis-Kette relativiert - und damit zugleich auch das Beziehungssystem *Persönlichkeit - Geschichte*.

Allerdings steigert sich zunächst das Selbstwertgefühl eines Künstlers, der sich von dem Diktat der Imitation eines sichtbaren Momentes befreit findet, enorm: Ihm glänzt schon die Zukunft vor Augen, die er mit seiner starken Hand gepackt hat... die sich doch als ein Quadrat entpuppt, das nicht einmal so schwarz ist wie die Dunkelheit Rembrandts, die die ganze Fülle der Welt verdeckt, sondern eher so, wie der Bildschirm eines ausgeschalteten Fernsehers (Rothko gelingt es allerdings, Quadrate zu beseelen). Das Gesamtschaffen der Künstler der postphotographischen Zeit ist eine Art Vereinfachung der neuen Synthese des Dynamischen und Statischen, die Cézanne geschaffen hat: Seine Werke sind gleichzeitig ein Abbild des Sichtbaren und eine flächige Komposition von Farbflächen.

Mit dem Auftreten Cézannes und seiner (z. T. großartigen) Nachfolger nimmt die bildende Kunst, die keine Verpflichtungen mehr gegenüber der *objektiven Realität* und *linearen Zeit* hat, einen Platz neben der Musik ein, die sie schon im 16. Jahrhundert als Hauptinstrument der Metaphysik ersetzt hat. Angefangen mit der Polyphonie der Renaissance werden die Probleme, die mit der Natur der Zeit, mit der Veränderbarkeit und Unveränderbarkeit, Gesetzmäßigkeit und Zufall, Idee und Materie und letztendlich dem Wesen und der Bedeutung des *Ich*, in der Musik behandelt. Es scheint, als folge die Musik der bildenden Kunst zunächst mit großer Verspätung; und bei aller Emanzipation des Linearen, Dynamischen, kann sie sich nicht von dem Statischen, Unveränderbaren ganz befreien. Dabei strebt sie nach einer Befreiung vom Verbalen wie auch von der sozial-historischen Selbstidentifikation so stark, dass sie als idealer Ort der Begegnung des Ich mit sich selbst dienen kann (für den Komponisten ebenso wie für den Interpreten und den Zuhörer).

Die komplex organisierte Zeit der Polyphonie der Renaissance geht von einer Vorstellung der Harmonie, Ordnung, Gesetzmäßigkeit, idealen Unveränderbarkeit *ohne Synchronität* aus: dies entspricht der uneinheitlichen Perspektive der Künstler der Vor-Raffael-Generation.

Die „photographischen“ einheitlichen Zeit-Schnitte spielen keine führende Rolle (sie haben bloß eine bestimmte Funktion als Markierung der Abschnitte)

weder bei Ockeghem, noch bei Josquin oder Palestrina. Die Musik imitiert hier nicht im Geringsten einen kausalen linearen zielgerichteten Fluß von einem Ereignis zum anderen, hat nichts mit dem *Element des Werdens* zu tun. Das Ich bewahrt seine Individualität und wird seiner Rolle im Ganzen gerecht, ohne sich einem Diktat der Einheitlichkeit, Gleichheit unterwerfen zu müssen.

Eine extreme Veränderung des Zeitgefühls bringt die *pan-tänzerische* Epoche des Barock: Die Zeit wird einheitlich, gleich für alle, genau meßbar und unendlich teilbar bzw. zusammenfaßbar (übrigens ist die enorm gestiegene Bedeutung des Tanzes ein Schritt in Richtung Befreiung vom Verbalen). Synchronität wird zu einem Gesetz, einem Axiom, was aber noch nicht sofort den Primat der Linearität bedeutet: Ein Tanz ist ein Zyklus und als eine feste Abfolge von Bewegungen letztendlich auch statisch. Als Folge des Synchronitäts-Prinzips, oder besser gesagt als Mittel der metrischen Synchronisierung tritt die funktionale Harmonik auf, was zur Vollendung des tonalen Systems führt - eines Systems, das paradoxerweise das lineare Modell gleichermaßen unterstützt wie relativiert oder gar verneint. Wenn man die Synchronität als ein Pendant zur Perspektive sehen kann (die Figuren von den Bildern der Manieristen mit ihren ausgesuchten Posen fangen an, sich in den Tanzsälen zu bewegen), so ist das tonale System an sich das - unbewegliche und verborgene - Prinzip jeglicher Bewegung und Änderung. Die Musik erlaubt es, die Synthese des Dynamischen und Statischen noch unmittelbarer zu erleben als beim Betrachten eines Bildes, und dieses Erleben kann eine solche Kraft entwickeln, dass Musik wirklich zu einer Alternative der verbalisierbaren Welt-Vorstellung wird in ihrer ganzen sozial-historischen Pracht.

All dies ist in ganzer Fülle im Schaffen Bachs präsent, dem es auch gelungen ist, alten Wein in neue Schläuche zu füllen: den rituellen Opfer- und Auferstehungszyklus mit der Vorstellung von Einmaligkeit zu vereinen, und die individualistische Selbstbejahung mit dem Streben nach Auflösung im Absoluten. Das tonale System eröffnet sein Potenzial als ein insgesamt unbeweglicher Raum, der um gleichgewichtige Zentren organisiert wird, sodass diese Zentren miteinander durch komplexe Anziehungskräfte verbunden sind und in der Abwechslung ihrer Dominanz eine ständige Dynamik schaffen, den Zeitfluss.

Das Gleichgewicht des Dynamischen und Statischen bei Bach hat eine Betonung auf dem Statischen, in den für ihn wichtigsten Gattungen (Tanz, Choral), wie auch in dem für ihn typischen Formbau (Fuge als Ideal) mit dem diesem eigenen konzentrischen Zeitmodell: Das Werk wird von der zentralen Idee in Richtung Peripherie - der real klingenden Menge an Elementen, die die ursprüngliche Idee verkörpern, öffnen und schließlich *verzieren* - aufgebaut.

Die großartige Synthese von Dynamischen und Statischen, die Bach geschaffen hat, wird noch ein Mal erreicht bei Mozart und Haydn: das nämliche

Gleichgewicht jetzt aber mit der Betonung auf dem Dynamischen. Die Musikform wird jetzt als Bewegung, Prozess, Entwicklung, Abfolge von Ereignissen gedacht, aber noch ohne das *narrative* Prinzip, eine Anfangssituation konsequent bis zum Schluss zu verfolgen, zu entwickeln und endgültig zu lösen. Anfang und Ende liegen noch in der selben Fläche, in dem selben abgeschlossenen zyklischen Raum, die Dynamik, das Werden werden durch das Element des Spielerischen relativiert, durch die Anwesenheit der eigensinnigen schöpfenden Individualität. Wenn Bach von einem bestimmten Weltbild inspiriert war, einem Wissens-System, einem kulturellen Mythos, so ist die Musik Mozarts und Haydns ein Äquivalent, ein Modell der menschlichen Persönlichkeit in ihrer ganzen Paradoxie, das umso mehr adäquat wirkt, wie weniger es eine Erklärung, ein verbalisierbares Wissen, ein Konzept zu sein beansprucht. Es scheint, die Epoche der frühen Wiener Klassik ist die einzige Zeit der europäischen Geschichte, in der der Geist frei von Ideologie und Dogmatismus war.

Die streng narrative Kausalität und die fast wilde Dynamik werden zum Hauptelement der Musik Beethovens und seiner vielen Nachfolger. Ein Werk wird zum Prozess des Ausschöpfens der am Anfang gegebenen Situation, zum Prozess des Erreichens einer letzten, besten, endgültigen Lösung. Die strenge, genaue und kluge Kalkulation wird quasi zu einem unsichtbaren Teil der Komposition, zu einer Technik, eine Illusion von Spontanität bzw. von der Ungewissheit der Zukunft zu schaffen -, das Statische transzendiert damit das Werden, den zielgerichteten Strom des Geschehens.

Somit ändert sich auch das Selbstgefühl des Künstlers, sein Status wird quasi zum Herrn über die Elemente erhoben; es entspricht der *napoleonischen* Vorstellung vom Menschen als Schöpfer der Geschichte. Und nicht zufällig wird ein Komponist letztendlich zur zentralen Figur in dem europäischen kulturellen Mythos: Wagner. Beethoven hat in seinem Schaffen die wichtigsten Möglichkeiten der Ästhetik des Dynamischen (bis zu Lachenmann einschließlich) nicht nur angedeutet, sondern eigentlich auch ausgeschöpft; dabei hat er nicht nur die Technik der Imitation einer spontanen zielgerichteten Entwicklung vervollkommenet, sondern auch die Präzedenz der Verwandlung eines musikalischen Ereignisses in ein quasi reales sozial-historisches Ereignis. Ich meine das Finale der Neunten, in dem die Musik, die schon begonnen hat, wie durch einen äußeren Willens-Angriff unterbrochen wird. Da ist man fast schon bei der Vorstellung eines Musikwerkes als eines Mysteriums, einer magischen Aktion, einer schicksalhaften Wende - wie es bei Wagner, Skryabin, Obuchow oder Stockhausen der Fall sein wird.

Allerdings eine schicksalhafte Kehrtwende kann nicht reproduziert werden, sie findet nur ein einziges Mal statt! Und - es war die Einleitung zum *Tristan*.

Bewegung, das Werden, das Dynamische werden zum Selbstzweck, die ekstatische Vorahnung wird zu einem andauernden Zustand (die angestrebte Zukunft bleibt unerreichbar). Das Ich als emotional erlebte tiefe und raffinierte philosophische Spekulation, die das Alltags-Ich relativierte - wie bei Grünewald, Botticelli, Bach, Mozart - wird in einem unpersönlichen Urelement aufgehoben, in einer ungeformten Energie. Mit seinem berausenden *Liebestrank* befreit Wagner dieses Element, das unter Tabu stand, legitimiert es, kündigt es an, rühmt es. ...Es ist offensichtlich die Wende zur *sexuellen Revolution*, aber nicht nur das. Die Persönlichkeit, die Individualität, berauscht durch die befreite Energie des Rein-Dynamischen, fühlt sich als Herrscher der Geschichte, Schöpfer der Ereignisse: eine Illusion, die die entsetzlichen Opfer-Rituale des 20. Jahrhunderts hervorgerufen hat.

Auch nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts hat sich die Vorstellung vom Menschen, der sich selbst und die Welt umgestaltet, nicht verändert - geändert haben sich nur die entsprechenden Rituale und Zauberwörter, jetzt geht es um die technische Vervollkommnung, Optimierung der Welt und des Menschen -, dieses Konzept wird durch die beeindruckenden praktischen Errungenschaften unterstützt -, kann also recht attraktiv erscheinen. Dabei werden Musik wie auch Kunst immer mehr zu sterbenden Sprachen der Vergangenheit - wie das lineare Modell mit all seinen übermäßigen Ansprüchen (auch die Photographie ist ja *manipulierbar* geworden, und mit ihr auch die Vergangenheit), so auch seine unverständenen Alternativen, die *Schubert* und *Bruckner* geschaffen haben. Wenn die Zeit bei Beethoven und seinen Nachfolgern sich horizontal und zielgerichtet entfaltet, ähnlich wie die *historische Zeit* - egal mit welcher Intensität sie dabei auch komprimiert werden kann -, so gleicht ein Stück von Schubert einem Traum, einer Vision, die sich quasi auf der *vertikalen Zeitachse* (relativ zur Alltags-Realität) entfaltet. Hier zeigt das tonale System seine Fähigkeit, nicht nur eine fortschreitende Bewegung wiederzugeben, sondern auch eine Bewegung *seitwärts, aufwärts, in die Tiefe*, sodass ein Ereignis, anstatt einem anderen zu folgen, quasi zu seiner *Hülle* wird. Das Statische wird bei Schubert mit dem Tod assoziiert, der gleichzeitig anziehend und erschreckend ist.

...Das Dominieren des Dynamischen, das das tonale System erst ermöglicht hat, wächst über dieses System hinaus, braucht es immer weniger, befreit sich von den diesem System eigenen statischen Elementen. Die „Überwindung der Tonalität“ (die auch mit dem Namen Wagners in Verbindung gebracht wird), *das Narrative* als formbildendes Prinzip, das die formbildenden Eigenschaften des tonalen Systems ignoriert, findet man schon bei Berlioz.

In der Nach-Wagner-Zeit wird die Tonalität auf unterschiedliche Arten aufgehoben. Schon bei Skryabin wird manchmal Modulation durch Transposition ersetzt, ebenso gehen bei Debussy die funktionalen Beziehungen, die „Gravitationen“, verloren. Zunächst werden noch gut erkennbare „Beethovensche“ musikalische Konturen zu einem verwaschenen *Sprechgesang*, um sich dann in eine Geräusch-Musik zu verwandeln, und *das Tonale* wird grundsätzlich durch *das Modale* ersetzt, ob in Form unterschiedlichster Klang-Reihen oder in Form alternativer Temperierungssysteme.

Im Zuge dieser Entwicklungen findet das tonale System seine vollkommene Realisierung im Schaffen Bruckners.

Eine Brucknersche Symphonie beginnt und endet in der vorgegebenen Tonart, und der Modulationsplan im Ganzen entspricht einem allgemeinen „Beethovenschen“ Schema, dabei ist die Harmonik aber so organisiert, dass in jedem Aufbau praktisch jede Tonart zur Tonika werden kann. Während des ganzen Stücks strahlen alle tonalen Zentren quasi gleichzeitig - in all ihren komplexen Beziehungen, sodass jedes gleichzeitig das Zentrum und die Peripherie ist.

Wenn man das Schubertsche Modell als eskapistisch bezeichnen kann, als eine Verweigerung eines über den Tod reflektierenden Ichs, an dem allgemeinen kulturellen Kontext, an der Geschichte, an der gemeinsamen Zeit-Horizontale teilzunehmen, so wird eine Brucknersche Symphonie (auch das Quintett) als ein in der Zeit stattfindender Übergang von einer unbeweglichen Vision zur anderen - von einem Thema zum anderen - als das Betrachten von ewigen Wesen (oder unterschiedlichen Aspekten *eines* ewigen Wesens), wenn auch mit menschlichen, also zur Zeitlichkeit, zur ständigen Bewegung verurteilten, Augen.

...Während die Emanzipation des Dynamischen mit der allmählich eintretenden Verneinung des tonalen Universums verbunden ist, orientieren sich die Komponisten, die nicht bereit sind, dieses Universum zu verlassen, am Brucknerschen Modell.

.
.