

Desiree Mayer

Beethoven als Vorbild: Das Ostinato als Höhepunktgestaltung in Anton Bruckners Symphonien

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Desiree Mayer

Beethoven als Vorbild: Das Ostinato als Höhepunktgestaltung in Anton Bruckners Symphonien

Einleitung

Wie funktionieren Steigerungspassagen in Symphonien? Wie kann ein Komponist unterschiedliche formale Teile gliedern und sie sinnvoll aneinander knüpfen? Eine mögliche Antwort lautet: mittels eines Ostinatos. Ein Ostinato kann im symphonischen Satz auf vielfältige Weise eingesetzt werden, je nachdem, welcher Zweck verfolgt und welche Wirkung entfaltet werden soll.¹ Dabei sind die Erscheinungsformen eines Ostinatos höchst verschieden. Ausgehend von Ludwig van Beethovens Symphonie Nr. 9 in d-Moll zeigt sich, dass Anton Bruckner an dessen Technik, das Ostinato an Höhepunkten einzusetzen, anknüpft. Doch vor der Analyse der entsprechenden Passagen soll eine kurze Einleitung das Ostinato als Kompositionstechnik allgemein vorstellen.

Die Beschäftigung mit diesem vielseitigen Phänomen offenbart dabei schnell zwei wichtige Sachverhalte: Erstens, dass das Ostinato besonders im 19. Jahrhundert spärlich untersucht wurde und zweitens, dass für eine Analyse eine Definition des Ostinatos erforderlich ist – nicht zuletzt weil das Phänomen so vielfältig ist.

Das Ostinato wird in der Forschungsliteratur zum 19. Jahrhundert meist nur am Rande thematisiert, da es allgemein in dieser Epoche nicht als eine gängige Kompositionstechnik angesehen wird. »Seit zirka 1760 bis um die Jahrhundertwende sind bei keinem musikalischen Großmeister, auch bei Beethoven nicht, wirkliche Ostinatoformen nachweisbar«,² stellt Richard Litterscheid in seiner Dissertation *Zur Geschichte des Basso ostinato* (1928) fest. Und auch Michael von Troschke konstatiert im Artikel »Ostinato« in der *MGG2* einen »Rückgang der Ostinato-Praxis im 18./19. Jahrhundert«.³ Laure Schnapper vertritt in *L'Ostinato, procédé musical universel* (1998) die Meinung, dass das Ostinato dem Entwicklungsgedanken der Musik in der Romantik entgegenstehe und daher im 19. Jahrhundert kaum eingesetzt wurde – im 20. Jahrhundert hingegen eine Renaissance erlebte.⁴

Aus diesen Äußerungen wird rasch ersichtlich, dass überwiegend vom *Basso ostinato* die Rede ist. Wie sieht es aber mit ostinaten Strukturen aus, die nicht dem Konzept des formgebenden Gerüstbasses von Tanzformen wie Chaconne und Passacaglia entsprechen? Von Troschke geht auf die gewandelte Bedeutsamkeit der »ostinaten Figuration« ein, die »vor allem als Mittel der Stimmungscharakteristik [...] oder als Konstruktionsmittel innerhalb längerer Entwicklungen und Steigerungen in Konzert und Sinfonie«⁵ verwendet wird. Das Ostinato ist also auch im 19. Jahrhundert präsent – nur nicht in seiner historischen Form als *Basso ostinato*. Schon in der klassischen Epoche sind ostinate Strukturen nur in Ausnahmefällen

¹ Der vorliegende Beitrag entstand im Zuge meiner Dissertation »Das Ostinato als Kompositionstechnik in der Symphonik des 19. Jahrhunderts« und beinhaltet daher verwandte Textpassagen.

² Richard Litterscheid, *Zur Geschichte des Basso ostinato*, Marburg 1928, S. 34.

³ Michael von Troschke, Artikel »Ostinato«, in: *MGG2*, Sachteil 7 (1997), Sp. 1235–1240, hier: Sp. 1239.

⁴ Vgl. Laure Schnapper, *L'Ostinato. procédé musical universel*, Paris 1998, S. 65: »Les compositeurs post-romantiques renouent avec la forme répétitive, dont la conception s'oppose au principe du développement, apanage de l'époque romantique. C'est ainsi que, après avoir été quasiment abandonné au XIX^e siècle, le procédé de l'ostinato renaît de façon spectaculaire au siècle suivant.«

⁵ Troschke, »Ostinato«, Sp. 1239.

zu finden.⁶ Leopold Nowak sieht vor allem die »Ausbildung der Sonatenform und alle [...] damit zusammenhängenden Probleme« als Grund, warum das »Feststehende« des *Basso ostinato* nicht mehr gewünscht ist.⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts kommt es dennoch sogar in zweifacher Hinsicht zu einer Belebung der Ostinato-Technik: Bei Johannes Brahms, Max Reger und Josef Gabriel Rheinberger entsteht einerseits wieder ein Interesse an den historischen Formen und andererseits emanzipiert sich das Ostinato von seiner ehemaligen Bassfunktion und wird zur frei und in allen Stimmen des Orchesters eintretenden Kompositionstechnik, die sowohl gliedernde als auch programmatische Funktionen erfüllt.

Im Hinblick auf die Höhepunktgestaltung mittels eines Ostinatos zeigt sich klar, dass das Ostinato nicht mehr der Bassstimme verhaftet ist und stattdessen sogar in mehreren Stimmen gleichzeitig erklingen kann. Doch zunächst zur Definition eines Ostinatos; diese ist nicht nur durch seine gewandelte Funktion und Erscheinungsform, sondern auch durch den Bezug zum symphonischen Repertoire unerlässlich.

Definition des Ostinatos

Die folgende Definition eines Ostinatos ist kompatibel mit ostinaten Strukturen in beliebigen Stimmen und trägt damit der Tatsache Rechnung, dass Ostinati in der Symphonik des 19. Jahrhunderts nicht mehr zwangsläufig an den Bass gebunden sind.

Im symphonischen Satz liegt dann ein Ostinato vor, wenn ein rhythmisch klar begrenztes Modell sich in einer beliebigen oder mehreren Stimmen regelmäßig und hartnäckig wiederholt und dadurch einprägsam oder bedeutsam im Satzganzen ist. Dass ein Modell vorhanden ist, stellt die Grundbedingung eines Ostinatos dar. Der Begriff Modell wird dabei bewusst gewählt, um eine neutrale, weder motivisch noch thematisch vorgeprägte musikalische Einheit zu bezeichnen. Ein Modell, das einem Ostinato zugrunde liegt, muss begrenzt sein. Dies geschieht im elementarsten Fall (bei einer perkussiven Repetition) durch das Verhältnis von Rhythmus, Metrum und Takt. Da das Modell aber auch aus einer rhythmisch-melodischen Kombination bestehen kann, gilt es als begrenzt, sobald bei gleichbleibendem Rhythmus zwei verschiedene Tonhöhen oder Akkorde erkennbar sind. Zu einem Modell können aufgrund dieser Voraussetzung auch Pausen gehören. Ein Modell zeichnet sich schließlich als geschlossene Einheit aus, die dadurch auch als Motiv oder bei längeren und komplexeren Modellen auch als ein Thema eingesetzt werden kann.⁸

Die zweite Bedingung, die regelmäßige und hartnäckige Wiederholung, ist ebenfalls grundlegend; letztere und das Merkmal der Einprägsamkeit sind außerdem wechselseitig mit einander verknüpft. Das Merkmal der Einprägsamkeit erfüllt sich nämlich durch eine von der Norm abweichende und dadurch hartnäckig erscheinende, regelmäßige Wiederholung und, anders formuliert, ist die Bedingung der regelmäßigen, hartnäckigen Wiederholung dann realisiert, wenn sie im Kontext außergewöhnlich erscheint und dadurch einprägsam wird.

Alle Eigenschaften aus der Definition sind fundamentale Voraussetzungen für ein Ostinato in der Symphonik des 19. Jahrhunderts. Bezüglich der Erscheinungsform können drei grundsätzliche Ausprägungen des Ostinatos festgestellt werden: erstens das strikte, zweitens das rhythmische und drittens das variierte Ostinato.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Leopold Nowak, *Grundzüge einer Geschichte des Basso ostinato in der abendländischen Musik*, Wien 1932, S. 44.

⁸ Die bündige und pragmatische Definition von Ernst Kurth dient hier als Grundlage: »Das Motiv ist allgemeiner als der kleinste geschlossene Bewegungszug zu definieren; demgegenüber besteht das Thema, das einer Verarbeitung zugrunde liegt, meist aus mehreren solcher Motive.«; Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Bern 1947, S. 280.

Einem strikten Ostinato liegt ein Modell zugrunde, dessen Rhythmus mit einer Tonfolge oder einer Akkordfolge verbunden ist und das identisch wiederholt wird. Ein rhythmisches Ostinato besteht hingegen aus einem identisch wiederholten, rhythmischen Modell, bei dem die Tonhöhen oder Akkordfolgen wechseln können. Das variierte Ostinato weist schließlich ein Modell auf, bei dem der Rhythmus variiert und die Tonhöhe oder Akkordfolge gleichbleiben. Ein rein melodisches oder harmonisches Ostinato wird aber in der Definition ausgeschlossen, da melodische und harmonische Folgen ohne prägnanten Rhythmus in der Symphonik kein einprägsames Modell formen können.

Diese drei möglichen Ausprägungen des Ostinatos können nun wiederum in verschiedenen Funktionen eingesetzt werden. Dazu gehört auch die Verwendung von Ostinati, um in der symphonischen Form Höhepunkte zu markieren. Um diese Funktion, die auch einen gliedernden Aspekt aufweist, und wie sie von Beethoven und Bruckner verwendet wird, soll es im vorliegenden Beitrag gehen.

Das Ostinato als Höhepunktgestaltung

Abgesehen von einer zielgerichteten Dynamik, einer steigenden Intensität oder einer auspendelnden, ruhiger werdenden Bewegung, die mit Hilfe von Ostinati gestaltet werden können, vermittelt ein Ostinato vor allem Stillstand und Stagnation. Dies kann besonders an Höhepunkten gewünscht sein. Dass das Ostinato in dieser Funktion in der symphonischen Großform auftreten soll, mag zwar zunächst verwundern, da der Sonatenhauptsatzform, als prinzipiell harmonisch fortschreitend organisierte Form, längere harmonisch unveränderte Passagen zuwiderlaufen. Ostinati, die strikt sind und somit in der Harmonik unverändert, stellen dementsprechend eine Ausnahme dar. Als solche treten sie aber an prädestinierten Stellen innerhalb der Form besonders exponiert auf – und ermöglichen somit eine herausragende Höhepunktgestaltung. Höhepunkte stellen in der symphonischen Form schließlich auch formale Zielpunkte dar, wie z. B. das Einsetzen der Reprise, und bedeuten daher auch ein musikalisches Innehalten. An solchen Stellen ereignen sich folglich in der Regel weder rasche harmonische Fortschreitung noch motivisch-thematische Arbeit – stattdessen wird meist ein harmonischer Zielpunkt gefestigt und Ostinati können somit an diesen besonderen Stellen ihre Statik entfalten. Da Höhepunkte gleichzeitig wichtige formale Eckpunkte sind, erfüllen Ostinati dort eine charakteristische Funktion als Strukturelemente. Als solche werden sie innerhalb eines bestehenden Formschemas gliedernd eingesetzt und verdeutlichen dieses durch ihre auffällige Erscheinung.

Anhand von Beispielen soll diese Verwendung des Ostinatos in Bruckners Symphonien nun verdeutlicht werden: Dazu soll zuerst das Prestissimo am Ende des Finales der Symphonie Nr. 9 in d-Moll von Beethoven untersucht werden und dann die charakteristischen Höhepunkte im Formschema von Anton Bruckners Symphonien.

Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 9 in d-Moll, Finale, Prestissimo

In Beethovens Symphonien lassen sich strikte und damit statische Ostinati beispielsweise als explizite Schlussostinati finden. Am Ende eines Satzes oder am Ende einer Symphonie markieren sie den formalen End- und zugleich Höhepunkt. Der Schluss eines Satzes ist dabei für den Einsatz von Ostinati in zweierlei Hinsicht prädestiniert: Einerseits fordert er eine besonders starke Wirkung und andererseits ist in den Schlussphasen von symphonischen Werken keine motivisch-thematische Arbeit und auch kein harmonisches Entwickeln mehr nötig.

Die Neunte Symphonie weist in dieser Hinsicht eine fulminante Schlussgestaltung auf. Sie endet mit einem instrumentalen Abschnitt und dieser muss, entsprechend der Intensität, die durch das vorhergegangene

Werk und den Einsatz der Gesangsstimmen entstand, eine gewaltige Wirkung haben. Demgemäß bündelt Beethoven am Ende die Mittel: Das Orchester spielt im Tutti, das Tempo wird erhöht zum Prestissimo und die Lautstärke wird im Fortissimo angesetzt. Hinzu tritt nun das Ostinato, das in der Länge von acht Takten in allen Stimmen erklingt. Im Prestissimo ab Takt 928 repetieren alle beteiligten Instrumente eine halbtaktiges Modell aus einer Viertel mit angebundener Achtel und Achtelpause. Durch den identischen Rhythmus, der von allen Stimmen wiederholt wird, entfaltet sich eine enorme Energie. In den Bläserstimmen überwiegen in diesen acht Takten strikte Ostinati, die Streicher wechseln nach vier Takten ihren Rhythmus. Harmonisch wird an dieser Stelle D-Dur bekräftigt, das im Sinne der »per aspera ad astra«-Dramaturgie als Dur-Variante der Tonika das Finale dominiert.

Diese beispielhafte Stelle am Ende der Neunten Symphonie verdeutlicht die ekstatische Wirkung eines Ostinatos, die sich aus der Wiederholung der gleichen musikalischen Figuration in der Mehrzahl der beteiligten Stimmen konfiguriert. Wilhelm Seidel wählt treffende Worte, wenn er das Prestissimo als »orgiastisch«⁹ charakterisiert. Dabei gilt es hervorzuheben, dass das achttaktige Ostinato am Ende des Finales an dem Ort steht, der diese gebündelte Energie erfordert, da er den Schluss- und Höhepunkt der ganzen Symphonie bildet.

Höhepunkte im Formschema der Symphonien von Anton Bruckner

In Bruckners Symphonien kristallisiert sich das Ostinato ebenfalls primär als Strukturelement in der Höhepunktgestaltung heraus. Da Bruckners symphonische Kopf- und Finalsätze außerdem einem in groben Zügen identischen Formschema folgen,¹⁰ lassen sich anhand der Ecksätze bezüglich des Ostinatos zwei Zusammenhänge erläutern: erstens, wie das Ostinato konkret an Steigerungen und Höhepunkten eingesetzt wird und zweitens, wie es in der schematisierten Form funktioniert.

»Zu den konstanten Grundlagen des Brucknerschen Satzes gehören die Bildung bausteinartiger oder blockhafter, metrisch abgezikelter, stets aus einer geraden Taktzahl zusammengesetzter Einheiten und ihre Reihung und Schichtung (Bruckner notierte zur eigenen Sicherheit unter jeden Takt metrische Ziffern, die ihm die metrische Geradzahligkeit anzeigen sollten).«¹¹

Von dieser fast obsessiven Gestaltungsart, wie sie Steinbeck beschreibt, ist aber nicht nur die »äußere« Form beeinflusst:

»Dieses baukastenartige Gestaltungsprinzip erstreckt sich hierarchisch auf alle Ebenen des musikalischen Satzes, horizontal und vertikal. Grundsätzlich betroffen davon sind der Rhythmus mit seiner Neigung zu vielfacher Wiederholung fester Grundmuster.«¹²

Dass ostinate Strukturen in Bruckners Symphonik daher häufig auftreten, liegt also an seinem individuellen Kompositionsstil, der von der Geradtaktigkeit und einem Streben nach Symmetrie durchdrungen ist.

Ostinati an Höhepunkten einzusetzen, um durch ihre Statik das erreichte Intensitätsniveau für eine kurze Zeit zu halten, zu diesem Verfahren könnte Bruckner aber auch durch Beethoven inspiriert worden sein.

⁹ Wilhelm Seidel, »9. Symphonie d-Moll op. 125«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, Bd. 2), S. 252–271, hier: S. 270.

¹⁰ Vgl. Wolfram Steinbeck, »Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte »ungültig?«, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium, Bonn, 1989: Kongressbericht*, hrsg. von Siegfried Kross und Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 545–569, hier: S. 550.

¹¹ Wolfram Steinbeck, Artikel »Bruckner, Anton«, in: *MGG2*, Personenteil 3 (2006), Sp. 1037–1105, hier: Sp. 1090.

¹² Ebd.

Innerhalb des Formschemas der Ecksätze gibt es zwei Orte, die prädestiniert sind für ostinate Strukturen. Zu diesen beiden Stellen innerhalb der Sonatenhauptsatzform gehört das Umfeld des dritten Themas, auch Unisonothema genannt. Hier ist der erste Ort für ausladende Steigerungen in der Exposition. Die Coda und der unmittelbare Schluss sind der zweite Ort. Die Steigerungen und Höhepunkte an diesen formal wichtigen Stellen werden meist mit ostinaten Strukturen gestaltet. Dabei weisen diese beiden speziellen Orte durchaus Unterschiede in Bezug auf das Ostinato auf:

Das Umfeld des dritten Themas wird im Vergleich mit den Schlüssen weniger mit ostinaten Strukturen realisiert, und wenn, dann mit rhythmischen Ostinati, die Coda und somit der Schluss des Satzes bzw. der Symphonie wird hingegen meistens mit strikten Ostinati gestaltet.

Im Kopfsatz der Symphonie Nr. 2 in c-Moll¹³ stellt die ostinate Gestaltung des dritten Themenumfelds ab Takt 97 ein interessantes Beispiel dar. Der gesamte Streicherapparat agiert geschlossen mit ostinaten Wiederholungen einer taktübergreifenden Achtel-Viertel-Struktur, während die Melodie des dritten Themas in den Bläsern erklingt. Anschließend an das dritte Thema beginnt in Takt 117 eine zielgerichtete Steigerungswelle aus mehreren rhythmisch ostinaten Schichten: In Bratschen, Celli und Kontrabässen bleibt das Modell aus zwei Achteln und Viertel ab Takt 97ff. präsent. Ab Takt 122 etabliert sich in den ersten Violinen ein Modell aus zwei Achteln und getrillertem Viertel, in den zweiten Violinen ein Modell aus vier Sechzehnteln, und in den Trompeten beginnt zeitgleich das Modell, das den ganzen Takt 122 umfasst. Alle Modelle werden ab Takt 122 bis Takt 136 rhythmisch ostinat wiederholt. Insgesamt steigt während dieser 13-taktigen Steigerungswelle auch die Tonhöhe sukzessive chromatisch an. Wie in allen Kopfsätzen leitet diese Steigerung ausgehend vom dritten Thema allerdings nicht direkt in die Durchführung über. Zwischen dem dritten Themenfeld und dem Beginn der Durchführung liegt in Bruckners Formschema meist eine leise und mit wenigen Stimmen gestaltete Überleitung. Das Schlussostinato erfährt damit eine starke Abgrenzung zum durchführenden Teil. Steinbeck spricht treffend von einem »vierte[n] Feld«, das ein »kürzerer, ruhiger Überleitungsabschnitt« ist.¹⁴

In den Schlussgruppen zeigen sich im Unterschied zum dritten Themenfeld verstärkt strikte Ostinati, die weniger vorantreibend, sondern statisch und affirmativ wirken. Auch bei Bruckner gilt, was bei Beethovens Schlussostinato bereits erläutert wurde: Das Ende des Kopfsatzes bzw. der Symphonie muss keine motivisch-thematische Entwicklung mehr aufweisen und stellt in harmonischer Sicht einen Endpunkt dar. Die Starrheit von strikten Ostinati ist also an diesen Stellen möglich und wirksam, weil die musikalische Entwicklung sich bereits vorher abgespielt hat. Außerdem gilt für Bruckners Höhepunkte auch, was bereits das Beispiel von Beethoven angedeutet hat, sich bei Schubert und Schumann aber ebenfalls bewahrt: Acht Takte bilden für strikte Ostinati einen gewissen Rahmen, in dem sie wirksam, markant und somit auch gliedernd eingesetzt werden. Dieser Rahmen wird aus Symmetrie- und Satzbaugründen selten überschritten. Ein achttaktiges striktes Ostinato stellt somit (zeitlich zumindest vor Bruckners Symphonien) eine Ausnahme dar.

Die untersuchten Kopf- und Finalsätze von Bruckner lassen sich in drei Kategorien einteilen: erstens diejenigen, in denen das Ostinato in der Schlussgruppe keine Rolle spielt, wie die Symphonien Nr. 5 in B-Dur, Nr. 7 in E-Dur und Nr. 9 in d-Moll (ohne Finalsatz), zweitens die Ecksätze, in denen Ostinati innerhalb von acht Takten auftreten, und schließlich diejenigen, bei denen das Ostinato in den Schlussgruppen den Rahmen von acht Takten überschreitet.

¹³ Der Untersuchung liegt die Notenausgabe *Bruckner, Anton II. Symphonie c-moll. Fassung von 1877*, hrsg. von William Carragan, Wien 2007 (*Sämtliche Werke* II/2) zugrunde.

¹⁴ Steinbeck, »Zu Bruckners Symphoniekonzept«, S. 562.

In der »Nullten« Symphonie in d-Moll, der Symphonie Nr. 1 in c-Moll, Nr. 4 in Es-Dur und Nr. 6 in A-Dur zeigen sich achttaktige strikte Ostinati am Ende der Kopf- bzw. Finalsätze: Um innerhalb des achttaktigen Rahmes eine noch höhere Intensität zu erreichen, legt Bruckner meist zwei oder mehr ostinate Schichten übereinander. In dieser Hinsicht knüpft er an Beethovens mehrstimmiges Schlussostinato aus der Neunten Symphonie an. Bei Bruckner erklingt aber nicht nur ein Ostinato in mehreren Stimmen, sondern mehrere Ostinati in verschiedenen Stimmen.

Dieses Verfahren zeigt sich beispielsweise am Schluss des Kopfsatzes der Symphonie Nr. 1 in c-Moll.¹⁵ Ab Takt 342 wiederholt sich in den Streichern ein Modell aus Achtel, Sechzehntelpause, Sechzehntel, Achtel, Sechzentelpause und Achtel, das zwei Zählzeiten umfasst und mit dem ersten Thema verwandt ist. Flöten und Trompeten repetieren gleichzeitig Sextolen auf gleichbleibender Tonhöhe, die anderen Bläser, bis auf die Hörner, wiederholen ein drittes Modell, das Takt 343 umfasst und Ähnlichkeiten zum Modell der Streicher aufweist. Der unmittelbare Schluss wird also mit mehreren strikten Ostinati gestaltet – wohingegen die vorausgegangene Steigerungswelle ab Takt 330 das gleiche Modell in den Streichern (und Bläsern) aufweist, aber rhythmisch ostinat mit ansteigenden Tonhöhen.

Ein ähnliches Bild ergibt sich auch in der Schlussgruppe des Kopfsatzes der Symphonie Nr. 4 in Es-Dur.¹⁶ Auch dort etablieren sich ab Takt 557 mehrere strikt ostinate Schichten, die exakt acht Takte andauern – allerdings nicht direkt bis zum Schluss. Die Intensität der Ostinati wird stattdessen am unmittelbaren Ende von Akkordschlägen und Pausen aufgefangen. In der Symphonie Nr. 6 in A-Dur hingegen endet der Kopfsatz direkt mit einer abschließenden Viertel nach mehreren zeitlich über acht Takte erklingenden strikten Ostinati.

Bei Bruckner zeigen sich aber auch Ostinati als statische Strukturelemente, die den Rahmen von acht Takten überschreiten, beispielsweise an den finalen Höhepunkten der Zweiten, Dritten und Achten Symphonie. In der Zweiten Symphonie herrscht sowohl am Ende des Kopfsatzes als auch des Finales eine Zweiteilung des Satzes in Bläser- und Streichergruppe vor. An beiden Schlusshöhepunkten verlaufen die Bläserstimmen ostinat und die Streicherstimmen nicht. Hörner und Trompeten schmettern am Ende des Kopfsatzes in einem zwölftaktigen strikten Ostinato das Modell aus Takt 122 auf gleichbleibender Tonhöhe. Durch die aufwärtsstrebenden Stimmen der Holzbläser und Streicher wird die Statik allerdings gemindert; denselben Effekt erzielen die Streicher am Ende des Finalsatzes dieser Symphonie, wo die Bläser über 20 Takte ihr Modell aus Takt 591 auf gleichbleibender Tonhöhe repetieren. Beide Modelle ähneln sich, wobei dasjenige am Ende des Finales streng triolisch gestaltet ist. Die Hörner sind es auch im Finale der Symphonie Nr. 3 in d-Moll,¹⁷ die ab Takt 475 über 16 Takte Vierteltriolen auf derselben Tonhöhe repetieren. Als Modell gilt hier Takt 475, da die Schlussstretta im Metrum ganztaktig angelegt ist.

Diese beiden Beispiele für strikte Ostinati an Höhepunkten, die länger als acht Takte sind, weisen allerdings außer ihrer Dauer keine gravierenden Unterschiede zu achttaktigen Ostinati an Höhepunkten auf. Die grundsätzlich statische und affirmative Wirkung ist bei längeren ostinaten Strukturen nicht unbedingt größer. Im Gegenteil, im Rahmen von acht Takten kann diese sogar frappierender wirken als wenn bei längeren Ostinati die Streichergruppe für Abwechslung sorgt und die Statik so eher mindert.

¹⁵ Der Untersuchung liegt die Ausgabe *Bruckner, Anton I. Symphonie c-Moll. Linzer Fassung*, hrsg. von Leopold Nowak, Wien 1953 (*Sämtliche Werke* I,1) zugrunde.

¹⁶ Der Untersuchung liegt folgende Ausgabe zugrunde: *Bruckner, Anton IV. Symphonie Es-Dur. Fassung von 1888*, hrsg. von Benjamin M. Korstvedt, Wien 2006 (*Sämtliche Werke* III,3).

¹⁷ Die verwendete Ausgabe ist folgende: *Bruckner, Anton III. Symphonie d-Moll. Fassung von 1889*, hrsg. von Leopold Nowak, Wien 1959/1997 (*Sämtliche Werke* III,3).

Zusammenfassend kann man festhalten, dass Bruckners Umgang mit Ostinati tatsächlich stereotype Züge aufweist. So werden strikte Ostinati an Schluss- und Höhepunkten, rhythmische in Steigerungen wie beispielsweise im dritten Themenumfeld des Kopfsatzes der Zweiten Symphonie eingesetzt. Insbesondere die Verwendung von strikten Ostinati an Höhepunkten verweist dabei auf Beethoven zurück. Bruckners Vorgehen ist aufgrund seiner Regelmäßigkeit auch kompatibel mit seinem feststehenden Formschema: Strikte Ostinati haben als statische Strukturelemente im Formschema der Bruckner-Symphonie einen festen Platz an den Schluss- und Höhepunkten der Ecksätze. In Bruckners Symphonien verschmilzt eine geradtaktige, fixierte Formanlage mit ausladenden Steigerungswellen. Die daraus resultierenden Implikationen stellt Steinbeck treffend fest: Zu der schematischen Sonatenhauptsatzform mit drei Themen »gehören auch die lokalen und globalen Prozesse wie die »wellenförmige« Steigerungsanlage, die Technik der rhythmischen Verdichtung, die Höhepunktbildungen durch Klangballung und thematischen Durchbruch etc.«¹⁸ Für Joseph Tröller entsteht hier ein Widerspruch:

»Dabei glaubte er [Bruckner], die musikalische Autonomie könne durch die Übernahme der klassischen Formenwelt garantiert werden, die er allerdings nicht auf der Grundlage ihrer Satztechnik, sondern aus der Sicht der damals praktizierten Formenlehre (Übung in 8-taktigen Perioden bis hin zur Sonaten-Hauptsatzform) begriff. Im Gegensatz zu diesen Formvorstellungen entlud sich seine schöpferische Phantasie in großräumigen, zu immer neuen Höhepunkten strebenden Steigerungen, die klassische Dimensionen sprengten.«¹⁹

Der Einsatz von Ostinati an stereotypen Orten in der Form zeigt aber – entgegen Tröllers Suggestion –, dass Bruckner ekstatische Höhepunkte in die Form integrierte, anstatt dass diese die Form sprengen. Auch erscheinen Bruckners Höhepunkte als genau kalkulierte Kulminationen, die weniger unkontrolliert und willkürlich erscheinen, als Tröllers Aussage vermuten lässt. Für den Einsatz von Ostinati gilt dabei, dass, auch wenn rhythmische Ostinati und Sequenzen schon allein durch den Kompositionsstil präsent sind, strikte Ostinati eine Ausnahme darstellen. Wie bei Beethoven finden sie nur an besonderen Stellen Verwendung. Zu diesen gehören vor allem die Schlusssteigerungen und Höhepunkte am Ende der Ecksätze. Diese wichtigen Abschnitte weisen die eben erwähnte, kalkulierte Verwendung von Ostinati auf, denn innerhalb der Ecksätze kommt es selten zu strikten Ostinati. Am Ende jedoch setzt Bruckner bis zu 16-taktige Ostinati ein, um den Höhepunkt zu unterstreichen, und in achttaktigen Höhepunktpassagen weitet er den symphonischen Satz räumlich aus, indem er mehrere Ostinati übereinander schichtet. In der Verwendung von ostinaten Strukturen innerhalb der Steigerungswellen und Höhepunkte lässt sich also eine Abstufung erkennen. Strikte Ostinati kommen fast ausschließlich an den exponierten Höhepunkten zum Einsatz, wohingegen im Satzverlauf immer wieder rhythmische Ostinati und Sequenzen eingesetzt werden.

Fazit: Das Ostinato als tradierte Kompositionstechnik

Die Beispiele aus Beethovens und Bruckners Symphonien legen es nahe, den dargestellten Einsatz von ostinaten Strukturen an Höhepunkten als Kompositionstechnik zu betrachten, die tradiert wurde. Ausgehend von Bruckners Symphonien zeigt sich außerdem ein Unterschied in der Funktion von rhythmischen und strikten Ostinati: Es zeichnet sich dabei die Tendenz ab, dass strikte Ostinati als statisch wirkende Strukturelemente an Höhepunkten und rhythmische eher als zielgerichtete, dynamische Strukturelemente in Steigerungspassagen eingesetzt werden.

¹⁸ Steinbeck, »Zu Bruckners Symphoniekonzept«, S. 550.

¹⁹ Joseph Tröller, *Bruckner III. Symphonie d-moll*, München 1976, S. 4.

Insgesamt tragen Ostinati, wenn sie als Strukturelemente im Satz erscheinen, zu dessen Transparenz bei. In ihrer Funktion, wichtige Formabschnitte hervorzuheben, unterstützen sie das Verständnis der Form, indem sie deren Ausrichtung auf formale Zielpunkte und nicht zuletzt das Finale hin unterstreichen. Stets entfaltet das Ostinato seine Wirkung dabei in Verknüpfung mit den Parametern Dynamik und Stimmen-dichte, womit die Anzahl der beteiligten Stimmen gemeint ist.

Ausblick: Weitere Funktionen von Ostinati in symphonischen Werken

Während Ostinati, die an Höhepunkten oder Steigerungen als Strukturelemente eingesetzt werden, nur einen kurzen Formabschnitt prägen, können Ostinati auch konstitutiv für ein symphonisches Werk oder einen Satz sein. Dabei gilt, dass ein Ostinato dann konstitutiv für ein Werk ist, wenn es für dessen Gestaltung, sei es in motivisch-thematischer, gliedernder oder programmatischer Hinsicht, unerlässlich ist. Das schließt selbstverständlich nicht aus, dass es noch andere konstitutive Elemente gibt. Ein konstitutives Ostinato geht in seiner Prägnanz und Bedeutung über die Funktion eines Ostinatos an Höhepunkten noch hinaus. Es hat einen größeren Einfluss auf den Charakter des Gesamtwerks und beschränkt sich nicht nur auf die gliedernde Funktion an einzelnen Passagen in der Großform. Ein prägnantes Beispiel dafür zeigt sich in Felix Mendelssohns Symphonie Nr. 4 in A-Dur. Dem Finalsatz dieser Symphonie liegt ein Ostinato zugrunde, das aus einem Saltarello-Rhythmus besteht. Dieses Ostinato fungiert als motivische Grundlage des Satzes, und zeitgleich hat es als italienischer Volkstanz in der *Italienischen* Symphonie einen programmatischen Aspekt. Besonders in den programmmusikalischen Werken von Hector Berlioz und Franz Liszt lassen sich noch zahlreiche Beispiele für motivische und programmatische Ostinati finden, die konstitutiv für den jeweiligen Satz sind.

Neben den Funktionen als Strukturelement undstituierendes Mittel in der Verlaufsform der Symphonik ist das Ostinato auch eine satztechnische Komponente, die in Zusammenhang mit anderen Stimmen steht. Ostinat Strukturen können neben ihrer harmonisch fundierenden, begleitenden Funktion auch als eigenständige, motivisch oder programmatisch bedeutsame Strukturen auftreten, die eine räumliche Wirkung entfalten (wie in den Schlussgestaltungen von Bruckner) und durch Verdichtung mehrerer Ostinati sogar zu Klangflächen führen können.

Die Symphonik des 19. Jahrhunderts bietet, wie die Beispiele von Beethovens und Bruckners Höhepunkt-Ostinati zeigen, vielfältige Möglichkeiten das Ostinato als Kompositionstechnik, die sich von ihrer *Basso ostinato*-Funktion gelöst hat, zu untersuchen.