Zeitschrift: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur
Herausgeber: Genossenschaft zur Herausgabe der Schweizerischen Monatshefte
Band: 4 (1924-1925)
Heft: 5-6

Artikel: Anton Bruckner und seine Sinfonie : zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages am 4. September 1924
Autor: Corrodi, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-155365

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Anton Bruckner und seine Sinfonie.

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages am 4. September 1924.

Von **Hans Corrodi.**

Oswald Spengler hat den Tristan als „den Schlußstein der abendländischen Musik" bezeichnet, und, beeinflußt von seiner Idee des gleichzeitigen Ablaufs der gesamten Kulturentwicklung, alles, was nach Wagner geschrieben worden ist, „als Ohnmacht und Lüge". Gelegentlich aber erinnert er sich doch auch Anton Bruckners und der „sicheren Tradition" der „letzten der faustischen Künste" — auch über Richard Wagner hinaus.

Anton Bruckner gehört zu den Erscheinungen, vor denen sich die Geister scheiden. Schon zu seinen Lebzeiten brach der Sturm los; das „Hosiannah" und „Kreuziget" umlärmte wütend den sinfonischen Visionär mit dem weltunkundigen Kinderherzen, der sicher den ihn umbrandenden Streit von allen am wenigsten verstand. Hanslick, der Wiener Kritiker-Papst, dessen Glaubenssätze lauteten: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen" und: „Der Laie fühlt bei Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten", gab den Ton an. Er, der Wagners Musik einen „gesungenen und gegeigten Opiumrausch" genannt hatte, beehrte Bruckners Musik mit dem Anwurf „traumverwirrter Katzenjammerstil"! — „Musikdämpfe!" heulten Hanslicks Jünger. Mit instinktiver Sicherheit erkannten sie in Bruckner (und Wagner!) den Überwinder und Vernichter ihrer Schulmeisterweisheit und Formalistenherrschaft. Dieser Groll der Hanslickianer ist nicht erloschen; noch heute mottet er; „Formlosigkeit" bleibt der stehende Vorwurf gegen Bruckner; der „Zufall der täglichen Arbeitslaune", schreibt ein Oberbonze der Musikwissenschaft, scheine den Entwurf seiner Hauptsätze bestimmt zu haben, und Schriftgelehrte, die sich berufen fühlen, eine Geschichte der Sinfonie zu schreiben, reden mit saurem Munde von seiner „österreichischen Klangseligkeit", seinem Mangel an „höherer Bildung" und den „unerträglichen" — denken sich diese Leute beim Gebrauch ihrer Worte etwas? — Längen seiner Sinfonien. Demgegenüber hauen aber auch die unentwegten Brucknerianer über alle Schnüre. Sie verkünden in Bruckner „den größten Künstler der Form überhaupt", der, „Mozart und Schubert überlegen in jedem Betracht", auch seinen Meister Beethoven „an Wuchs und Energie" überragte, „da er kühner wollte, Größeres vollbrachte".[1])

Anton Bruckner ragt wie ein erratischer Block in unsere Zeit hinein; ein unsichtbarer Gletscherstrom des faustischen Christentums scheint diesen verspäteten Gotiker in einer modernen Weltstadt abgelagert zu haben; — von selber gestaltete sich sein Leben zur Legende.

Geboren wurde er als erstes von zwölf Kindern eines blutarmen Dorfschulmeisters zu Ansfelden in Oberösterreich; mit 17 Jahren wurde er Schulgehilfe — wie Franz Schubert — und verdiente in einer Nacht

[1]) August Halm, Die Sinfonie Anton Bruckners, München, 1914.

mit „Tanzgeigen" mehr als in einer Woche als Pädagog, Meßner, Kirchendiener, Organist und Chorleiter... Gestorben ist er als Meister der Barocksinfonie auf einem der schönsten Schlösser des Wienerbarock, dem Belvedere Lukas von Hildebrandts, als Gast des Kaisers.

Ein „Cäsarenhaupt" wollten die einen seiner Zeitgenossen in seinem kahlgeschorenen und bartlosen Kopfe mit der mächtigen Adlernase sehen, aus dessen Augen der Genius blitzte, — einen groben Bauernschädel die andern. Eine Landeinfalt war er, wenn er in Bauernschuhen, unmöglich weiten und zu kurzen Hosen, formlosem schwarzem Rock, weitem Kragen und breitem Schlapphut durch die Straßen Wiens schritt, — ein Prophet und Visionär, wenn er improvisierend an der Orgel saß, oder wenn er, mit den Themen seiner Sinfonien beschäftigt, mechanisch „geistleere Komplimente" knickte.

Auch seine schärfsten Gegner haben eines nicht leugnen können: seine Erfindungskraft, die machtvolle Plastik seiner Themen; er war eine urschöpferische Natur. Trotzdem fand er Jahrzehnte lang seinen Weg nicht und schwankte unentschlossen zwischen der Musik, dem geistlichen Beruf und — seinem ersehnten und nicht erreichten Ziel — der Jurisprudenz. Eine Stelle auf einer Gerichtskanzlei war sein höchster Wunsch. Am 25. Juli 1853, mit 29 Jahren, richtete der „ehrfurchtsvoll Unterzeichnete" — umsonst — die „gehorsamste Bitte" um eine „angemessene Dienstesstelle" an die „hohe k. k. Organisierungs-Comission für das Kronland Österreich ob der Enns", da er schon „von seiner Jugend an eine besondere Vorliebe für das Kanzleifach" gefühlt habe. Sein Genius schien stumm und blind zu sein, — sicher einer der merkwürdigsten Fälle von Instinktunsicherheit. Mit einundvierzig Jahren — wer denkt nicht an C. F. Meyer! — schrieb er seine erste Sinfonie; als gebrechlicher Greis, mit 67 Jahren, begann er sein erstes Werk, sein Eigenstes, das auch sein Schwanengesang sein sollte, seine Neunte.

Das Jahr 1863 brachte dem Neununddreißigjährigen das entscheidende Erlebnis: die Bekanntschaft mit Wagners Musik, mit der Partitur des „Tannhäuser". Keine der vielen Bruckner-Anekdoten erzählt davon und doch bezeichnet dieses Zusammentreffen zweier Genien einen erhabenen Moment der Musikgeschichte und es gibt vielleicht in der Geschichte der Künste keinen zweiten, der mit gleicher Augenfälligkeit zeigt, wie ein Genie sich am andern entzündet. Bruckner fand Sprache und Gesicht. Wohl hatte er bis dahin allerlei komponiert: Chorsachen, Lieder, Klavierstücke, die die schlummernde Schöpferkraft kaum ahnen lassen (und nur zum kleinsten Teil posthum aus gelehrten Interessen veröffentlicht worden sind). Noch seine eben in jenen Tagen entstehende 1. (unveröffentlichte) Sinfonie in F-moll war, nach dem Zeugnis seines Lehrers, „eine Schülerarbeit, zu welcher er nicht besonders inspiriert gewesen war"; nun schuf er in rascher Folge seine Messe in D-moll und seine Erste Sinfonie in C-moll, einen jener genialen Erstlinge, die mit einem Schlage einen neuen schöpferischen Genius offenbaren und bereits alle Keime späterer Entwicklung in sich enthalten.

Wagners Einfluß auf Bruckner kann kaum überschätzt werden, mit schrankenloser Hingebung warf sich der Linzer Domorganist in den zaubervollen Strom dieser Musik und in großartiger Naivität schöpfte er mit vollen Kellen daraus auf seine Blumenbeete. Er übernahm unbekümmert Wagners romantische Harmonik (wenn auch nicht seine ganze Chromatik), die Kunst des Vorhalts, der Alteration, der nervenaufwühlenden Spannung und berauschenden Färbung der Akkorde; er übernahm Wagners Orchestersprache, seine Instrumentation. Nie wohl hat ein Genius mit größerer Naivität unterlassen, die Spuren zu verwischen, die seinen Weg bezeichneten. Er übernimmt sogar, bewußt oder unbewußt, Wagnersche Motive; immer wieder finden sich Anklänge an die Walküre, an das Meistersingerquintett, an den Parzifal (auch an die Neunte Beethovens!). Und doch ist er völlig ein Eigener, ein Großer, der es gar nicht nötig hatte, jene Spuren zu verwischen! Je größer der zeitliche Abstand von ihm wird, umso deutlicher sehen wir es: hinter dem massigen Urgebirge der Wagner'schen Kunst erhebt sich höher und höher die zuerst kaum sichtbare reine Schneespitze der Bruckner'schen Welt. Aus verschiedenen Richtungen fließen die Quellen, die die Kunst der beiden Großen nähren: aus irdischer Erotik bei Wagner, aus gottnaher, visionärer Religiosität bei Bruckner. „In Wagner gab es einen christlichen Rest, in Bruckner einen heidnischen." [2]) In dieser „heidnischen" Sinnenfreude am schwelgerischen, glühenden Wohlklang stand Bruckner Wagner nahe und sonst in Nichts. Seine Musik ist von aller irdischen Erotik unberührt und diese seelische Keuschheit ist nicht der letzte Grund, warum es Jahrzehnte dauern mußte, bis sie nach ihrem Wert erkannt wurde. Zeugnis für diese Hauptquelle seiner Kunst sollte gleich das Adagio seiner Ersten ablegen: nachtfarbene As-dur-Harmonien eröffnen es, Einsamkeit, Todesgrauen, lichtloser Schmerz, dumpfes Dämmern der Seele, dann ein Schmerzensausbruch und mutloses Zurücksinken, neue Sammlung, Aufleuchten innerer Hoffnung, Aufschwung zur Klarheit: aus weiter Ferne antwortet ein trostspendender Choral. Doch die Mächte der Dunkelheit melden sich wieder: der Kampf beginnt von neuem (Reprise des ersten Teils). Näher und gewisser antwortet der Trostchoral. Die Kräfte des Guten siegen, bebende Schauer überrinnen die Harmonien, ein ekstatischer Jubel schwingt sich auf und löst sich in feierlicher Verklärung: der betenden Seele ist Begnadung geworden. Dieses Adagio bildet das feierliche Präludium für Bruckners Gesamtwerk; aber auch in den Ecksätzen steht schon der ganze Bruckner vor uns: in der Plastik seiner Themen, in der Kühnheit seiner harmonischen Wendungen, in der elementaren Gewalt seiner Sprache, mit all seinen formalen Neuerungen: der vertikalen Gliederung seiner Sinfonie, der Bildung einer dritten Themengruppe u. s. w.

Diese kühne Erstlingssinfonie erlitt einen ehrenvollen Durchfall: Bruckner scheute zurück und schuf eine zahmere zweite, die er später sogar verleugnen wollte. Und doch wäre es schmerzlich, sie zu missen:

[2]) Ernst Decsey, Bruckner, Versuch eines Lebens, Berlin, 1919.

sie offenbart die zweite Quelle, die Bruckners Kunst nährt: die Liebe zu Natur und Heimat. Bruckner, der mit der Scholle verwachsene Dörfler, war nach der Weltstadt gezogen (1868), wo er immer ein Heimatloser geblieben ist. Und dort, in Wien, hat er angefangen, von seiner Heimat zu singen, wie einst Eichendorff im Berliner Aktenstaub seine herrlichsten Nacht- und Wäldergedichte geschrieben hat. Unendlich rührend ist es, wenn im 1. Satz der Zweiten (als Seitenthema) eine schlichte Volksweise erklingt, — ist es ein gemächlich ruhiger Tanz der Dörfler? Nein, nur eine traumumflorte Erinnerung, zu der ein Verbannter in der Einsamkeit der großstädtischen Mietwohnung wie im Traume das Tanzbein hebt... Das Trio des Scherzo ist ganz in Sonnendunst und Lichtbläue getaucht und eine pastorale Melodie zaubert heuduftende Wiesen, wogende Kornfelder, blaue Wälder und den sanften weiten Horizont der Heimat herauf. Auch im letzten Satze erklingen noch einmal traumumflorte Heimaterinnerungen.

Gott und Natur! Die Quellen der Bruckner'schen Musik sind elementare und primitive. Und das tönende Zeugnis dieses Gottschauers erklang gar seltsam in das Sausen der Maschinen, in den Börsenlärm der Gründerzeit, in eine entgötterte Welt hinaus...

Mit seiner Dritten hat Bruckner ganz sich selber gefunden. Unverkennbar schwebt ihm ein Idealtypus der Sinfonie vor, welcher der Neunten Beethovens sich anschließt und um den er ringt, um ihm endlich im Greisenalter in seiner Neunten herrliche Gestalt zu geben.

Während Beethoven (falls er nicht eine Graveeinleitung vor den Satz legt) gleich in medias res tritt (man denke an die gewaltigen Akkordschläge zu Beginn der Eroica, an das hämmernde Schicksalsmotiv der Fünften), pflegt Bruckner gleichsam zuerst eine Grundfarbe aufzutragen: ein Tremolo der Bässe, eine Ostinatofigur der Streicher, damit gleichsam einen „Vorzustand von Musik", Dämmerweiten, unbestimmte Spannungen schaffend (das Vorbild der Neunten Beethovens ist ersichtlich!). In diesen Dämmerweiten erhebt sich eine einsame Stimme, fanfarenhaft und tagkündend in der Dritten, düster und Tod drohend in der Achten, mit ungeheurer Energie sich aufbäumend und in weit entfernte Harmonien stürzend in der Neunten. Schöpfungsluft umweht uns, Sonnenaufgang über nächtlichen Gebirgen ahnen die einen, Bilder aus der Genesis erscheinen andern: Nacht über den Wassern. Dann tritt Stille ein, wachsendes Weben der Kräfte (III), ein Zusammenzucken aller Kreatur, ein Stöhnen, das durch die Schöpfung geht (IX), aus dem heraus ein furchtbares Crescendo hinaufführt zu einem Unisonomotiv von unsagbarer Gewalt, das in mächtigen Oktavenstürzen niederschlägt, wieder zur Sonnenhöhe rollt und in Donnerschlägen abbricht. Solche Töne erweckte in einer Brust nur die Vision des Ewigen: Gott in Ungewittern. Wimmernd erschauert alle Kreatur, in Demut liegt der Mensch in tiefster Zerknirschung. — So bildet Bruckner nicht ein Hauptthema, sondern einen Turm von Themen, schon hier zeigt sich der additive Charakter seiner Sinfonie. Ein breites Absinken und Verdämmern führt meistens zu einer General-

pause voll ungewisser Spannung: doch erlösend setzt, in aufleuchtenden Farben (d. h. in einer der klassischen Sinfonie unmöglichen Tonart, — Bruckner liebt Terzverwandtschaft) das Seitenthema, der Gesangssatz, ein. Seine Gedanken wenden sich freundlichern Bildern zu, suchen Trost und Erquickung. Heimatserinnerungen erwachen, volksliedmäßige Melodien erklingen, Sehnsuchtsklänge locken, eine Waldmeise zwitschert einen Kontrapunkt dazwischen (IV); immer ist dieses zweite Thema von lyrischem Liebreiz. Doch die idyllischen Bilder vergehen, Festigung tritt ein, ein Aufraffen und Zusammenfassen. Ein rastloses Stürmen in Unisonoschritten bricht los, ein die Massen ergreifendes Vorwärtsdrängen: wir sind in Bruckners Eigenstes, in die „Schlußgruppe" eingetreten. Aus dem kurzen, zur Durchführung überleitenden Epilog der klassischen Sinfonie ist eine oft sehr breite, durch drängende Rhythmen und Unisonobewegung charakterisierte dritte Themengruppe geworden. Die Seele rüstet sich zum Entscheidungskampfe; alle Kräfte einigen sich. Vorher aber tritt noch einmal ein Verrinnen und Verrieseln der Bewegung, ein Verdämmern der Farbe ein: ein Moment der Sammlung oder des Zögerns, schwüler Ruhe vor dem Sturm. So trennt ein tiefer Einschnitt die Exposition der drei Themengruppen (die Halm als dramatische, lyrische und epische, Auer als „Geist, Gemüt, Wille" charakterisiert) von ihrer Verarbeitung, der Durchführung. Besonders in den frühern Sinfonien schaltet hier Bruckner breite Misterioso-akkorde ein, die aus fernsten Fernen herüberzuklingen scheinen und gleichsam zwischen den Gebäudemassen den Horizont erblicken lassen.

Es beginnt die Durchführung. Die klassische Sinfonie pflegt hier die beiden Themen sich gegenüber zu stellen oder durcheinander zu schlingen und aus ihrer Auseinandersetzung oder durch die Verarbeitung von Motiven derselben eine Steigerung herbeizuführen, die den ganzen Sinfoniesatz unter eine beherrschende Dominante zwingt und bindet. Dazu eignen sich Bruckners Themen nicht. Sie sind Melodie, lyrischer oder dramatischer Ausdruck; ein Auflösen in Einzelmotive zerstört sie. Was tut Bruckner? Er nimmt seine Themen einzeln vor und führt sie nacheinander durch, so erhält auch seine Durchführung additiven Charakter. Wohl vermag er seine Themen noch zu steigern, selbst das Unisonothema der Neunten, wohl unterlegt er sie mit Kontrapunkten (besonders benützt er dazu die dritte Gruppe) und vollbringt alle Künste der Technik: er stellt seine Themen auf den Kopf, bringt sie gleichzeitig in Urform und Umkehrung (gleichsam als Bild und Spiegelbild), in Verbreiterung und Verkürzung (doppelten und halben Notenwerten) und verschlingt das alles in kunstvollen Engführungen, daß die Themen sich drängen und treiben — die Durchführung ist seine Stärke nicht; sie ist weniger sinfonische Durchgestaltung als letzte Steigerung und Ausgestaltung. Was nicht heißt, daß Bruckner damit nicht die gewaltigsten Wirkungen erreicht und sie aufs Äußerste steigert, bis er auf dröhnenden Orgelpunkten mit Akkordtürmen abbricht oder in einen glanzvoll strahlenden Choral der Bläser einmündet (z. B. IV). — Es beginnt der dritte Teil des Sinfoniesatzes, die Reprise, die Wiederholung der Ex-

position. Natürlich bringt Bruckner nicht eine bloße Wiederholung, kontrapunktisch bereichert kehren die Themen wieder. In der VIII. und IX. Sinfonie fällt das Hauptthema, das in der Durchführung erschöpft worden ist, aus, somit ist die Reprise, wie Siegmund von Hausegger bemerkt hat, gewissermaßen in die Durchführung hineingezogen — eine logische Folge des Charakters der Themen, die auch in der Durchführung als Ganzes auftreten, ihren Charakter nicht ändern, nicht ein Neues werden. — Aber noch ist Brückners Atem trotz der bereits gebauten Riesenmassen nicht erschöpft: in der Coda holt er zur Schlußsteigerung aus. Nach letztem tiefem Einschnitt baut er über einem Tremole oder einem Ostinatomotiv der Bässe (in der Dritten übernimmt er unbekümmert das entsprechende der Neunten Beethovens) noch einmal das Hauptthema auf, meist auf Dreiklangsschritte vereinfacht, und übergibt es den Hörnern, Trompeten und Posaunen zu strahlender Verklärung: nicht mit Unrecht hat man von einer Apotheose des Hauptthemas gesprochen. Doch finden sich auch hier die mannigfaltigsten Verschiedenheiten (wie selbstverständlich in all den bisher besprochenen Satzteilen): düster und drohend in leeren Quinten ertönt das Fanfarenthema der Dritten, in feierlichster Erhabenheit schreitet das der Fünften, in pfingstlichem Glanze leuchtet das E-dur der Siebenten; das Todesmotiv der Achten hat nur den Rhythmus bewahrt, den es einförmig auf der Tonika hallen läßt — wie Vorahnung der Fanfaren des Jüngsten Gerichts; in der Neunten erreicht das (erste) Hauptthema nach erbittertem Kampfe in unerhörtem Aufschwung das erlösende D-moll.

Leichter als diese ersten Ecksätze haben die langsamen Sätze Bruckners Eingang und Anklang gefunden. Aus verschiedenen Gründen: Trotz ihrer Riesenmasse sind sie relativ einfach, in Liedform, gebaut: zwei breite Themengruppen folgen sich und werden nachher variiert und gesteigert wiederholt; dazu stand hier nicht das Schreckgespenst eines für klassisch und unabänderlich gehaltenen Formschemas im Wege und endlich entspricht das Adagio dem innersten Wesen der Musik Bruckners, die auch in den Ecksätzen mit ihrer grandiosen Feierlichkeit und Religiosität Adagiocharakter hat. So hat er wohl in diesen langsamen Sätzen sein Höchstes geleistet. Er schließt sich in den früheren Adagios an Beethoven an, um dann in denen der drei letzten Sinfonien das eigentliche Brucknerадagio zu schreiben. Die Vorahnung des Todes Richard Wagners hat das Adagio der Siebenten inspiriert: ein wahrhaft majestätischer Trauergesang von erhabener Schönheit der Linie im Wechsel mit einer herrlich quellenden Trostmelodie. Nach deren Wiederholung setzt er zur höchsten Steigerung an: er schneidet aus dem Hauptthema ein kurzes Motiv heraus und steigert es, von magischen Beleuchtungen überglänzt und von Schauern umflossen, zu einem mit Beckenschlag eintretenden, in gletscherhafter Klarheit fernhinleuchtenden C-dur. Soweit war es geschrieben, als Bruckner die Nachricht vom Tode Wagners, den er wie ein übermenschliches Wesen verehrte, traf. Die Musik scheint zu erstarren: schmerzerblindet spielen die Stimmen wie mechanisch weiter, um zusammensinkend mit unsagbar edler Ge-

bärde das Trauerthema des Anfangs aufzunehmen und darin zu ersterben. Der tief menschlichen Schönheit dieses Adagios gegenüber hat das der Achten fast etwas Beängstigendes, Überweltliches: es ist von Anfang an auf den Ton hymnischer Ekstase gestimmt. Meerweit fluten die Harmonien, himmlische Visionen eröffnen sich, ins Unbekannte scheint die Seele zu entschweben. Und trotz dieser Ekstase bringt Bruckner eine noch gewaltigere, in weiten Absätzen immer wieder ansetzende, himmelstürmende Steigerung fertig. Das Vorbild von Isoldes Liebestod ist unverkennbar in dieser wiederholten Steigerung durch Sequenzengradation eines Motivs, aber es ist hier ein Ebenbürtiges geschaffen. Das Adagio der Neunten, Bruckners „Abschied vom Leben", vereinigt beide Charaktere: es ist die Lebensbeichte eines Menschen vor seinem Herrn. Gralsluft erfüllt es (wobei nur zu beachten ist, daß Bruckner die aufsteigenden Sexten des Gralsmotivs schon dreißig Jahre vor Wagner in einem Frühwerk verwendet hat),[3]) Unsagbares erhält Ausdruck, in schauervoller Verklärung verklingt es. — Der Hauptunterschied gegenüber der tiefen Tragik der Beethoven'schen Adagios liegt wohl in ihrem strahlenden Optimismus, der sich auf unerschütterliche Glaubensfreudigkeit gründet: wohl kämpft die Seele durch Nacht und Leiden, aber im tiefsten Grunde ruht die Welt in Gottes Hand und sein Angesicht wird den Gläubigen geoffenbart.

Bruckners Scherzi haben von allen Sätzen zuerst das Lob der Schriftgelehrten erworben und Anfängern wird empfohlen, sich von dieser Seite an Bruckner heranzumachen. Ich bin nicht dieser Ansicht. Wer überhaupt ein Sensorium für Bruckner hat (d. h. Empfindungsfähigkeit, Sinn für das schwelgerische, ekstatische Wesen barocker Kunst), wird sein Brucknererlebnis in den Adagios und den vielgetadelten Finales haben; dort wird er den ganzen Bruckner finden, in den Scherzos ist Bruckner nicht immer mit ganzer Seele dabei. Dafür zeugt schon die Form: er hat das klassische Schema übernommen, wie es war, seinen Riesenmaßen angepaßt, nicht aber dem Wesen seiner Musik. Für das Scherzo fehlt dieser auf das Pathetische und Visionäre gestellten Natur der lachende Humor, der befreiende Witz. Es fehlt aber auch die dämonische Note, durch die Beethoven das Scherzo auf die Höhe der andern Sätze gehoben hat. Bruckner knüpft wieder eher an Tanzweisen an: aber es sind dickgesohlte und grobgenagelte Bauerntänze, die etwas Ungeschlacht-Groteskes haben. Überaus reizvoll sind meistens die Trios: liebliche Ländler, Bilder aus der Heimat, mit Schwind'schem Zauberpinsel hingemalt. Einige Scherzi haben Sondercharakter: das der „Romantischen" ist ein Jagdlied voll Waldesrauschen und Hörnerklang, das der Achten eine freudebrausende Schilderung des „Deutschen Michel" (im adagioartigen Trio „träumt Michel ins Land hinaus"), das Scherzo der Neunten aber gehört zum Sublimsten, was Bruckner geschrieben hat. Auf ganz neue, magische Harmonien gebaut, offenbart es plötzlich eine

[3]) Rudolf Louis, Anton Bruckner, München 1914; neu herausgegeben München, 1921 (S. 191).

bis dahin unbekannte Grazie und Leichtigkeit der Bruckner'schen Sprache. Man hat an Berlioz erinnert, — man könnte ebensogut an dessen Gott, an Shakespeare, erinnern: diese gelöste Grazie in der Leidenschaft, dieses Überfliegen von aufgerissenen Abgründen, diese übersinnlichen Schatten und Lichter, diese Dämonie der Seele, das ist Geist vom Geiste Shakespeares. Und doch war es das Werk des Greisenalters: vom Tode überschattet, hat Bruckner sein Sublimstes geleistet.

Endlich die vielgetadelten, selbst von Bruckners Anhängern im Stiche gelassenen Finalsätze, diese „rätselhaften Sphinxen einer von allen formalen Bedenken kühn sich emanzipierenden Inhaltskunst" (Louis). Bruckner hielt seine Endsätze für seine besten und nichts freute ihn mehr, als wenn man diese Sätze lobte, — was selten genug geschah. Was er im ersten, im eigentlichen Sinfoniesatz sich nicht getraute, hat er hier unbekümmert getan: er hat das klassische Schema gesprengt, es abgeworfen, er hat den Mut zur eigenen, freien, der Phantasie sich nähernden Form gehabt. Das hat ihm die Welt nicht verziehen. Begreiflicherweise! Denn wenn nach Hanslick der Kunstgenuß in der „geistigen Befriedigung" besteht, „die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden", wenn Gefühle eine „pathologische", im besten Fall „unwesentliche" Begleiterscheinung darstellen, — was sollten da solche Finalsätze? Gegenüber diesem kreisenden Strom von Musik, in den Bruckner immer neue Riesenthemen schleudert, wurden jene Akademikerkünste und Schulmeistergenüsse allerdings auf Sand geschwemmt! Unmöglich, von diesen vielgestaltigen Finalsätzen ein erschöpfendes Bild zu geben (eine musterhaft klare Analyse vom Finale der „Romantischen" gibt Hausegger in den „Münchn. N. N." vom 13. Oktober 1921); doch verbindet sie Gemeinschaftliches: Zu Grunde liegt, wie in den Eingangssätzen, die Sonatenform, in der aber wieder der Epilog zu einer dritten Themengruppe mit Unisonocharakter ausgebaut wird; wieder ist die Durchführung mehrteilig und hat additiven Charakter, wobei das Hauptthema in der Verarbeitung dominiert. Die Reprise ist stark gekürzt, meist wird das erschöpfte Hauptthema nicht mehr wiederholt, sondern für die Coda aufgespart, wo es seine letzte glanzvolle Steigerung erhält. Mit dieser Vielzahl der Themen (jede Gruppe enthält gewöhnlich schon zwei oder mehr große Themen) begnügt sich nun aber Bruckner noch nicht: um den Kreis der Sinfonie zu schließen, bietet er von der Dritten an auch das Hauptthema des Eingangssatzes auf und ringt ihm die letzte Ausdrucksgewalt ab. In der Achten aber schleppt er gar die Hauptthemen aller vier Sätze herbei und vereinigt sie zu einer ekstatischen Hymne, in der sich das düstere Todesmotiv des ersten Satzes im Dreiklang löst: Der Tod ist in den Sieg verschlungen! — Eine Sonderstellung nimmt das Finale der Fünften ein. Da zitiert er, wie Beethoven im Finale der Neunten, die Themen der vorangehenden Sätze, verwirft sie und stürzt sich auf das neue Hauptthema, welches in Oktaven niederstampft und drohend sich wieder aufrichtet. In gigantischem Ringen wird es fugiert, worauf

sich ihm Gesangsthemen gesellen, welche vom dritten Thema, donnernden Unisonogängen und Fanfaren, abgelöst werden. Nach einer Generalpause erklingt ein feierlich-erhabener Choral der Bläser und nun beginnt eine grandiose freie Fuge, welche in erster Linie das Oktavensturzthema und den Choral, aber auch die andern Themen verwebt, in Umkehrungen, Verbreiterungen und Verkürzungen, in Engführungen: eine Gigantomachie, ein monströses Treiben und Stoßen, Drängen und Ringen von Riesenleibern, die ans Licht steigen. Als die höchste Steigerung erreicht scheint, setzt ein neues Orchester von 11 Blechbläsern ein, welches den flutenden Glanz des Chorals über die türmenden und stürmenden Massen wirft, bis zuletzt auch noch das Hauptthema des ersten Satzes sich in die Jubelekstase wirft und den Satz abschließt. Es ist wohl die grandioseste Entfesselung und Steigerung der Orchestergewalten der gesamten Literatur.

Hat Bruckner seine Sinfonien nach einem Programm geschrieben? Daß sie nach musikalischen Gesetzen aufgebaut und als absolute Musik zu verstehen sind, haben wir oben gezeigt. Trotzdem hat Bruckner hie und da seinen Freunden etwas von einem Programm zugeraunt. Diese Programme tragen den gemeinsamen Charakter einer fast komischen Enge des Gesichtsfeldes und der Idee; wenn Bruckner wirklich nach ihnen gearbeitet haben sollte, — was unwahrscheinlich ist —, so hat ihn sein Genius Dinge sagen lassen, von denen in seinen Programmen auch nicht eine Spur stand. So erklärte er einmal den herrlichen Anfang der Romantischen Sinfonie: „Mittelalterliche Stadt — Morgendämmerung — Von den Stadttürmen ertönen Morgenweckrufe — Auf stolzen Rossen sprengen die Ritter hinaus ins Freie" u. s. w. Hören wir aber die Musik, so atmet die Brust Schöpfungsluft, das innere Auge glaubt über abendliche Wäldermeere zu schweifen und Hornrufe schlagen ans Herz, die aus andern Welten zu tönen scheinen und eine Sehnsucht wachrufen, die nur schlummern, nicht vergehen kann. —

* * *

Wie ist es möglich, daß angesichts derartiger musikalischer Offenbarungen — wir sagen absichtlich nicht: Intentionen, denn wie selten einen andern Künstler empfindet man Bruckner als Werkzeug, als Sprachrohr höherer Mächte, die nach Ausdruck ringen — wie ist es möglich, daß diese Werke mit Hohn und Haß aufgenommen und verfolgt wurden und, bei den Hinterwäldlern, bis heute verfolgt werden?

Man hat gesagt: Weil Bruckner in den Kampf um Wagner hereingerissen wurde und als Wagner-Apostel Brahms und seinen Anhängern entgegengestellt wurde. Das war aber kein Zufall und die Gründe liegen tiefer. Bruckner mußte wie Wagner der klassizistisch-reaktionären Richtung als musikalischer Antichrist, als Zerstörer der wie ein Heiligtum gehüteten klassischen Form erscheinen.

Noch immer gilt ja die Form der Sinfonie als ein Einmaliges, Unantastbares, als ein Ideal, das ein für alle mal feststeht. Noch wird es als Aufgabe des Komponisten betrachtet, diese „Form" mit Gedanken

„zu füllen". Noch hat sich der Begriff der lebendigen Form, die nur Hülle, Umriß, äußere Erscheinung des Inhalts ist und mit diesem sich entwickelt, nicht durchgesetzt.

Daß Bruckner kein willkürlicher und anarchistischer Zerstörer war, sondern daß er unbewußt ein Gebot der Stunde erfüllte, daß seine Form eine notwendige Stufe der Entwicklung war, diesen Gedanken habe ich in der Brucknerliteratur, soweit sie mir zugänglich war, nicht gefunden. Auer, Bruckners neuester Biograph, erklärt Bruckners „Freiheiten" naiv genug, aus dem Wesen des Genies, das sowieso „von einem Extrem ins andere falle"... Decsey betont zwar die Wandelbarkeit der Form, führt aber den barocken Charakter der Sinfonie auf ein Bildungserlebnis (— Bruckner war in seiner Jugend Organist an dem herrlich barocken Stift St. Florian) zurück; Louis betont den Unterschied zwischen „Form" und „Schema", sieht auch in der Gestaltung der Themen „Form", gibt aber Bruckners Versagen besonders in der Formung des Finale zu.

Und doch hat nicht Bruckner die Form der Sinfonie gesprengt und umgebildet, sondern die Entwicklung hat es getan, welche die Musik seit Bach genommen hat.

Bachs Hauptform, die Fuge, ist einheitlich, Bruckners Form, die Sinfonie- (Sonaten-) form, ist dualistisch. „Das Thema der Fuge ist; das des neuen Satzes wird" (Spengler). Bachs Fuge entspringt einem schöpferischen Willen zur Form, Bruckners Sinfonie dem Willen zum Ausdruck. Deshalb soll nicht behauptet werden — wie es neuerdings geschieht —, daß Bach aus bloß formalistisch-ästhetischen Gefühlen heraus gearbeitet habe; die Quelle der Bach'schen Musik ist die Religiosität wie bei Bruckner, aber während er aus großartig-freudevoller Zuversicht und Glaubensfestigkeit, aus männlich-fester und einheitlicher Lebensstimmung heraus schafft, überhitzt Bruckner wie alle Künstler des Barock seine Stimmungen, treibt Hochstimmung und Depression ins Extrem und schwankt zwischen höchster Ekstase und tiefster Zerknirschung. Bach bringt seine einheitliche, gefestigt-klare Stimmung nicht durch das Thema selbst, sondern durch dessen Verwendung zum Ausdruck: durch unerschöpflich strömende Bewegung, Verschlingung, Überschichtung, Steigerung innerhalb der einheitlichen, geschlossenen Form. Bruckner hingegen preßt den Ausdruck seiner differenzierten und nüancierten Gefühle in die Themen selbst, die sich als Kontraste gegenübertreten. Aus dem Thema als Baustein wird das Thema als Selbstzweck, die Melodie. Die Musik wird sprechend, zur Gebärdenkunst: sie jubelt, sie klagt, sie stammelt, sie lallt, sie tobt. (Eine Entwicklung, die bei Bach einsetzt, der in seiner Vokalmusik Melodien von strömender Ausdrucksgewalt geschrieben hat.)

Damit ändert sich aber notwendigerweise Charakter und Form der Musik. Bach verarbeitet sein einziges Thema mit sich selber zu einem mächtigen, weitgespannten Bogen; seine Musik ist architektonisch und polyphon, das heißt linear. Bruckner (und die gesamte sog. „romantische" Musik) erzwingt den Ausdruck durch Melodiebildung über

alterierten, d. h. gespannten, nach Auflösung schreienden Akkorden und setzt diese kontrastierenden melodischen Themen sich gegenüber: die Stimmung bewegt sich in Extremen, Stimmungsstürzen folgen Aufschwünge: die Musik wird notwendigerweise homophon. Die ununterbrochene Linie des Themas geht nicht mehr als Faden durch die ganze Komposition; verschiedene Themen stehen sich gegenüber, Generalpausen zerreißen alle Linien, Episoden trennen die Teile; das Gewebe der Themen bestimmt nicht mehr die Harmonie, sondern die Harmonie bestimmt die Gestaltung der Themen: die Musik verliert ihren linearen Charakter, das harmonische Prinzip, die Farbe, dominiert, sie wird „malerisch"; an Stelle der architektonischen tritt die Ausdrucksmusik. — Man hat viel Aufhebens von Bruckners „Polyphonie" und kontrapunktischen Kunststücken gemacht. Mit Unrecht! Es handelt sich um eine unechte Polyphonie, um eine bloße Parallelführung der Themen auf der Grundlage der gemeinsamen Harmonie; mit Recht wurde gesagt, daß das strahlende C-dur am Schluß der „Achten" wichtiger sei als die vier Themen, die er da ineinander verschlingt; denn er preßt diese Themen eben in den Dreiklang hinein, indem er sie auf Dreiklangsschritte reduziert. — Aus dem homophonen Charakter der Ausdrucksmusik folgt unmittelbar der Verlust eines einheitlichen Bogens im Hauptteil der Sinfonie, in der Durchführung. Themen, die gänzlich verschiedenen Stimmungsbezirken entspringen (bei Bruckner haben sie oft nicht nur denkbar verschiedenen Charakter, sondern meistens sogar verschiedenes Tempo), lassen sich wohl einander kontrastierend gegenüberstellen, aber nicht wohl kontrapunktisch ineinander verweben, und geschieht es, so dominiert doch das eine der Themen. An die Stelle des Miteinander tritt ein Nacheinander, an Stelle der sinfonischen Durchgestaltung eine steigernde und variierende Ausgestaltung, die Durchführung verliert den multiplikatorischen und erhält additiven Charakter. All dies führt zu einer immer weitergehenden vertikalen Gliederung, die Bruckner durch breite Generalpausen bezeichnet oder gar durch lange Ketten von Misterioso-Akkorden noch vertieft, zu einer Zerklüftung der Form.

Mit all diesen „Neuerungen" ist Bruckner nur der Entwicklung der Musik gefolgt. Und mit all diesen „Neuerungen" hat er nur Keime entwickelt, die Beethoven — der wahre Revolutionär — vor allem in der „Eroica" und der Neunten gelegt hat und den Charakter weiter ausgebildet, den bereits die Sinfonien Schuberts hatten (die — man darf das Paradoxon wagen — entdeckt wurden, als die Zeit für sie reif geworden war: die „Unvollendete" 1865, durch — den Brucknerapostel Herbeck, gerade als Bruckner seine Erste geschrieben hatte — ist das Zufall?).

Alle diese Neuerungen aber unterstehen einem Begriff: dem des Barock. Mozarts Sinfonie mit dem Gleichgewicht, der harmonischen Durchbildung aller Teile, ihrer thematischen, horizontalen Einheitlichkeit, ihrer organischen Gestaltung, ihrer Symmetrie, mit der Vollendung ihrer geschlossenen und strengen Form entspricht durchaus den

Prinzipien der klassischen Kunst. „Die Natur ist ein Kosmos und die Schönheit das geoffenbarte Gesetz" (Wölfflin).

Beethoven aber steht am Eingang des musikalischen Barock, wie Michelangelo der Vater des architektonischen ist. „Willkürlich" schalten beide mit den klassischen Formen und sprengen sie durch ihren ungeheuren Ausdruckswillen: wie Michelangelo den Giebel der Porta Pia in Rom sprengt und eine Platte dazwischen einschiebt, so sprengt Beethoven die Durchführung der Eroica durch die Einschiebung der berühmten E-moll-Episode. Wie Michelangelo die vertikale Gliederung des Barockpalastes erschafft durch die Gestaltung der „großen Ordnung": der durch zwei Stockwerke gehenden Pfeiler an den Kapitolspalästen und die Mitte als Dominante betont, so verstärkt Beethoven in der Eroica das Gewicht der Durchführung und vertieft die vertikale Gliederung, indem er sie in Einschnitte einschließt, die bereits an die Misteriosopartie bei Bruckner erinnern. Im Finale der Neunten aber gestaltet er eine durch den ungeheuren Ausdruckswillen derart zerklüftete Form, daß an ihr gemessen alle Finalsätze Bruckners als einfach erscheinen. Und wenn ihm ein Weiterschreiten möglich gewesen, wäre er auch nur beim System der Eroica geblieben? „Die letzten sechs Streichquartette genügen, um diese Frage zu beantworten. Wie in ihnen würde er auch in weiteren Sinfonien mit größter Wahrscheinlichkeit an die Stelle der Auslegung und Durchführung weniger Grundideen die Freiheit der Phantasie, den Erfindungsreichtum ... gesetzt haben," sagt Kretzschmar, der eben dieses bei Bruckner tadelt.

Und gerade diese Wege, aber weit zögernder, haben Schubert und Bruckner beschritten. Keine Neuerung in Bruckners Sinfonie, die nicht ihre Parallele im Barock der bildenden Künste hätte. Wenn er ganze Themengruppen bildet und sogar noch eine dritte aufstellt, so tut er das gleiche, wie wenn die Architekten des Barock ihre Motive verdoppeln und verdreifachen, wenn sie die vor die Mauer gestellten Säulen verdreifachen oder ganze Pfeilerbündel schichtweise übereinanderlegen (schon Beethoven verwendete übrigens solche „Themenbündel"). Wenn er zur Durchführung immer neue Teile addiert, so folgt er dem gleichen Willen zur Steigerung, wie wenn der Barockarchitekt Giebel über Giebel stülpt bis zu dreifacher Türmung, über die dann erst noch barockes Zierwerk, Kartuschen, Wappen, Engel u. s. w. hinwegfließt (S. Vincenzo ed Anastasio in Rom); wenn er diese gesteigerte Durchführung durch tiefe Einschnitte, Pausen und Misteriosoakkorde von der Exposition trennt, so hat das sein Gegenbeispiel in den Barockbauten mit vortretenden Mittelrisalit, eingezogenen Zwischengliedern und vortretenden Flügeln (z. B. S. Maria della Pace, S. Agnese etc.); es entspricht auch der Aufteilung des Barockschlosses, in dem der greise Meister seinen Lebensabend verbracht hat, dem architektonischen Symbol seiner Sinfonie, in Mittelbau und Eckpavillons. Die klassische Sinfonie erfindet zwischen den Themen und für den Übergang zur Durchführung Zwischensätze, welche thematisch verbinden und den Zusammenhang klar legen, — Bruckner versucht das gar nicht, er verhüllt diese Übergänge. Ebenso

liegt der Malerei der Renaissance alles an der Herausarbeitung der Linien, der Zusammenhänge, der Klarlegung der Gestalt, während das Barock sie im Schatten und Dunkel verbirgt. Bruckners herrliche Diminuendi — er ist geradezu der Meister der überschatteten, verdämmernden und zerrinnenden Musik —, seine Misteriosoakkorde entsprechen dem mystischen Rembrand'schen Helldunkel. Auch Bruckners Sinfonie ist nach Licht- und Schattenmassen komponiert; aus dem Dämmerdunkel solcher Übergänge treten die Leiber der Themen in hellstes Licht, wie Rembrandts Körper scheinen sie ein Licht auszustrahlen.

Wie darf man es dem gegenüber wagen, immer wieder das klassische Schema an Bruckners Sinfonie zu legen? Man nehme sie, wie sie ist, als Meisterwerk des Barock; sie hat ein Recht, nach eigenen Maßstäben gemessen zu werden. Was man Bruckner vorwerfen könnte, ist nicht, daß er das Schema zu wenig beachtet hat, sondern daß er es überhaupt noch beachtet hat, daß er nicht ganz den Mut zur eigenen Form hatte wie Wagner. In seinem Formalismus, seinen ewigen Umkehrungen, Verbreiterungen, Verkürzungen, Fugierungen u. s. w. liegen die Schwächen, die Sandsteppen seiner Sinfonie, die nicht geleugnet werden können.

Das ändert nichts an der Tatsache: Hier gestaltet eine Urkraft aus dem Urmaterial der Musik im Dienste eines erhabenen Ethos. „Man ist einfach immer etwas besser, wenn man Bruckner gespielt hat," sagte ein geistvoller Musiker; ich wüßte kein höheres Lob zu Ehren des Meisters, dessen 100. Geburtstag die Welt in diesen Tagen feiert.

Eindrücke vom Aarauer Festspiel.

Von **Otto v. Greyerz.**

Nachdem das Festspiel, das wir als literarisches Werk in der letzten Nummer besprochen, seine Feuerprobe auf der Bühne vor vielen Tausenden bestanden hat, mögen auch einige Eindrücke von der Aufführung hier Platz finden.

In aller dramatischen Dichtung steckt etwas Unberechenbares, das erst bei der Verkörperung auf der Bühne zur Geltung kommt, zumal in einem großen Festspiel, das durch ungewöhnliche Raummaße und unvorhergesehene Massenstimmung zu ganz unerwarteten Wirkungen gelangen kann. Was im Texte vielversprechend schien, kann in der Aufführung seltsam enttäuschen, und was beim Lesen, z. B. einer bloßen Regiebemerkung, fast bedeutungslos vorüberging, kann in der Bühnengestalt den tiefsten Eindruck machen. So war es auch hier. Niemand z. B., der im Textbuch (11. Szene) die kurze Bemerkung von dem französischen Rondo las, das von einer vornehmen Gesellschaft getanzt werden sollte, konnte sich vorstellen, daß dieser Tanz eines der schönsten Schauspiele der ganzen Aufführung sein werde. Eher sah man diesem Versuch im Höfisch-