

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1924

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0045 | LOG_0015

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Zu Anton Bruckners 100. Geburtstag / Von Erich Schwepsch

Wenn ein großer Künstler, der eben nicht durch Begriffe und Ideen, sondern in zu Gestalten verdichtetem Leben den Schwerpunkt einer neuen Menschenart bestimmt, über die Schwelle seines zweiten Jahrhunderts tritt, so darf er als eine fortlebende Geisteswesenheit erwarten, daß die Menschen, zu denen er sprach, sich besinnen, welche Organe sie ihm zu geistiger Weiterexistenz entgegen-gestreckt haben. Denn einer geistgemäßen Auffassung des Lebens kann nicht in starrer Gewordenheit zu Ende sein, was einer schöpferischen Wesenheit der Erdentod für Erdensinne begrenzte. Sie lebt ihr Geistesdasein fort, und Menschenliebe, Menschen-taten sind weiterhin die Brücke, über die sie über den Erdentod in eigenem Weiterwerden am Leben teilnimmt.

Ein Säkulum hatte Zeit, sich zu besinnen, was ihm ein großer Künstler war. Ja mehr, wer einen wesenhaften Blick in die Lage des modernen Menschen tun kann, der darf sich fragen, ob nach diesem ersten Säkulum die Organe für das Wesen eines solchen Lebenswerkes wie das Anton Bruckners sich schon geöffnet haben; und er darf in diesem Falle, nicht als Festredner, sondern als Diagnostiker seiner Zeit sagen: Ja, in uns begannen, als objektiver Wachstumsakt der heutigen Menschenseele, jene Organe zu wachsen, die dem Geiste der Brucknerschen Kunst gerecht zu werden vermögen. Dies aber heißt nichts anderes, als die Tatsache, daß in Bruckners Schaffen Kräfte schon walteten, welche Seelenzukunft in sich trugen und seitdem Seelen-gegenwart zu werden begannen. So unzeitgemäß in vielem seine Persönlichkeit war, im Urwesen seines Künstlerwillens trieb doch schon der Keim der Seelen-

zukunft; hier war er das mehr oder weniger unbewußt sich bewegende Organ des Jahrhunderts, seines Jahrhunderts, das etwa von seiner f moll-Messe an zu rechnen ist.

Weil dies kein allgemeines Schicksal ist, muß es mit seiner besonderen Art bewußt erfahren werden. Man konnte etwa nicht das Gleiche sagen, als Deutschland

1859 mit großem Pomp Schillers 100. Geburtstag feierte, oder wie wir in unseren Tagen das sterile Zeremoniell der Kant-Feiern wie eine Psychose über uns dahergehen sahen. Als Schiller sein zweites Säkulum betrat, waren jene Feiern der letzte Ausklang einer Generation, die noch vom Impulse Weimars, vom Blute und der Gesinnung Schillers, etwas in sich hatte, wenn es auch damals schon „historisch“ war. Jenes wunderbare Menschenbild Schillers, der aus dem Freiheitserlebnis im Gleichgewichte zwischen Verhärten und Verflüchtigen schwingende ästhetische Mensch, war dahin für abermals 50 Jahre. Die Zeit, die seinen 100. und 150. Geburtstag feierte, war *weniger* geworden, als jene, für die er unmittelbar gelebt hatte. Die wunderbare Abendröte von Weimar war in die



Dr. Anton Bruckner.

Seelenimpulse eingegangen und zeitweise verdunkelt worden. So waren hier die Organe nicht gewachsen, sondern verkümmert. Dies aber gilt auch für die gesamte Kunst des XIX. Jahrhunderts.

Zu Bruckners 100. Geburtstag wird hoffentlich der Pomp des XIX. Jahrhunderts sich nicht mehr zeigen, aber viele Herzen werden es schon spüren, welches Wunder gerade seit dem Kriege still in Menschenseelen gewachsen ist, seitdem diese Musik friedvoller Kräfte in der Welt

ertönt. Nicht, als ob sie diese Wunder geschaffen hätte, sondern sie war ein Herold einer neuen Seelenhaltung, die wieder in die Welt wollte und in beiden schuf: im Künstler als mit ihrer *Stimme*; im Herzen derer, die über die geistige Schwelle des XX. Jahrhunderts seelisch wirklich hinüberkamen, als mit ihrem *Ohre*. Dies aber wird eine rechte Feiargesinnung sein, einem Künstler gegenüberzustehen mit der Erkenntnis: Er war in härtester Einsamkeit und Einfalt aus tiefster Herzensfülle und Geistverbundenheit hemmungslos ein wahrer Prophet kommender Seelenkräfte, an denen wir heute schon Teil haben dürfen. Erst jetzt beginnt er wahrhaft der Unsere zu werden. Das „Er war unser“, das Goethe nach Schillers Tode sprach, hätte Bruckners Zeit nicht sprechen dürfen. Heut aber ist er unser; wir sind durch den Gang unserer überpersönlichen Seelenentwicklung zu ihm geschritten, wir konnten es, weil auch seine Kunst in unseren Seelen wirkte.

Wer die Kulturfaktoren, welche seit 1859 die mitteleuropäische Zivilisation bestimmten, gradlinig fortführen wollte, kommt nicht zu *den* Seeleninhalten, welche uns heute in dieser untergründlichen Weise mit dem Kunstwerke Anton Bruckners verbinden. Er würde gradlinig in das Fahrwasser derer kommen, welche bei Lebzeiten und heute noch über den so scheinbar unpersönlichen Meister die Nase rümpften, er käme vielleicht zu Hanslick, ja zur gewöhnlich so genannten „modernsten“ Musik, aber nicht zu jener Musik, vor deren Bestimmung eben erst einmal alle zeitüblichen Begriffe versagten. Diese Begriffe, abstrakt-materialistisch impulsiert, waren in keinem Falle dem Phänomen Bruckner gleichwertig; sie stammten nicht aus der Tiefenschicht, aus der die schöpferischen Impulse Bruckners erwachsen. So standen wir vor der so ungeheuer bedeutungsvollen Tatsache, daß die Begriffe, nach denen allgemein gemessen wurde, gar nicht verstehen konnten, was als Seelentatsachen der Menschennatur in einer solchen Kunst herauftönten. Diese symptomatische Tatsache ist aber gerade der Stempel der Seelen, welche die geistige Schwelle des XIX. zum XX. Jahrhundert überschreiten wollten. Ohne diese Erkenntnis ist die ganze Signatur der heutigen Seelenkämpfe nicht zu durchschauen, und man greift wohl zu alten Formeln, um über das Problem hinwegzukommen. Man sucht das Wesen der Brucknerschen Seele und ihrer heroldhaften Kunst als Gegenwirkung der katholischen Seele gegenüber der bis dahin den Geist der Zeit vorwiegend impulsierenden protestantischen Seele darzustellen. So gewiß darin eine gewisse Berechtigung liegt, so ungenügend ist diese Zuspitzung; sie verschleiert, wie alle solche Parteibegriffe, das Problem.

Zwischen der Welt der Seelen, die Schillers 100. Geburtstag feierten und derer, welche Bruckners Schritt ins zweite Säkulum empfinden, liegt eine Schwelle, an der die Geister sich scheiden, wie sie sich schon vorher

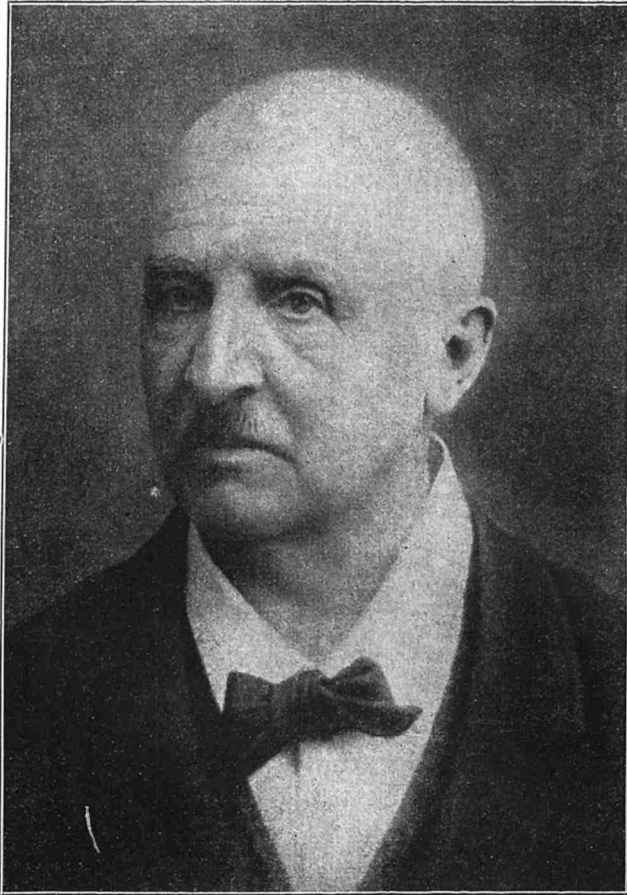
in Bruckners Kunstwerk vom Geiste der Zivilisation des XIX. Jahrhunderts geschieden hatten.

Im Geiste dieser Zivilisation, die nach dem nicht mehr zu umgehenden Vorbilde materialistischer Naturforschung, etwa eine wissenschaftliche Theologie erzeugt hatte, welche Schritt für Schritt mit einer Kritik der Dokumente die religiöse Offenbarung der Christuswesenheit selbst verschüttete und damit, weil sie keine neuen Quellen in der Seele zu eröffnen wußte, in den nackten Atheismus führen mußte, im Geiste eines solchen an die Sinnenwelt und den erdgebundenen, abstrakten Gedanken gefesselten Zivilisation erscheint, künstlerisch gesehen, die Wesenheit des Christus wie noch einmal gekreuzigt. Und der einzige Künstler jener Zeit, der, alle Kräfte zusammenfassend, diesen Pol der Welt erlebt und die geistige Konstellation der Seelen seiner Zeit zu diesem Pol der inneren Welten bestimmen will, Richard Wagner, er findet als das Grundwesen der modernen inneren Gralssuche, der bewußten oder unbewußten Suche der modernen Seele nach dem Christus-erfüllten Menschenich, daß der Gralsspeer dem Gral geraubt ist von den Kräften des Unter-Menschlichen. Ein tieferer Blick konnte treffender damals in das seit acht Jahrhunderten immer mit der Seelenentwicklung mitschreitende Gralssproblem nicht getan werden: der untere, der Erdenmensch hat keine Bindung mehr mit seinem oberen, dem kosmischen Menschen, und an der Trennung verodet der Gral, krankt die Menschheit, leidet ihre Seele die Amfortasschmerzen. Gralssuche wird Speersuche. Die Sehnsucht des ausgehenden XIX. Jahrhunderts ist das angstvolle Harren und Suchen nach dem, der den Speer wiederbringt, der dem modernen Menschenbewußtsein den Weg zu neuer bewußter kosmischer Bindung öffnet, den untermenschliche Mächte seit langem verhüllt hatten. Wie einst das paulinische „Harren der Kreatur“ waltete in den Seelen derer, die nicht schon im Geiste des XIX. Jahrhunderts resigniert untergegangen waren, die Sehnsucht nach dem Karfreitagszauber, der die Auferstehung verbürgt. Und nicht mehr Vermessenheit, sondern Wahrheit aus dem Grunde der Welttatsachen selbst ist jenes letzte Wort des Parsifal: Erlösung dem Erlöser. Der Mensch naht heute nicht mehr mit leeren Händen den geistigen Welten, sie erwarten von ihm liebende Menschentat, welche die Brücke wieder schlägt, den Speer wieder erwirbt.

Die Welt hat diesen Blick ins Heiligste der Menschennatur zu einem Theaterstück wie alle gemacht, um abzubiegen vor dem, was als Wahrheitsimpuls durch das Kunstwerk spricht, statt ihn aufzunehmen und weiterzuführen vom Karfreitag zum Ostererlebnis. Und die Musik, die dort gebunden war wie ein neues Organ des dort erfahrenen Gesamtmenschen, sie wurde als ein artistisches Phänomen losgelöst und damit sinnlos gemacht. In der Zeitmusik seitdem lebt nun so unendlich

viel von dem, was Allzumenschliches all denen gemeinsam war, die losgelöst vom kosmischen Hintergrund des Lebens ihr abwendiges Gralsrittertum *nach außen* warfen. In ihr lebt die gekreuzigte Menschenwesenheit, wenn nicht der Schächer von links und rechts.

Da aber tönt herein aus einer reinen Kindesseele in einem reifen — äußerlich eigentlich immer alt zu denkenden — Manne Musik, die nicht von *dieser* Welt, Musik, in der der kranke Mensch nicht schreit und dämmert, in welcher nicht das Allzumenschliche im Hörer doch



Anton Bruckner

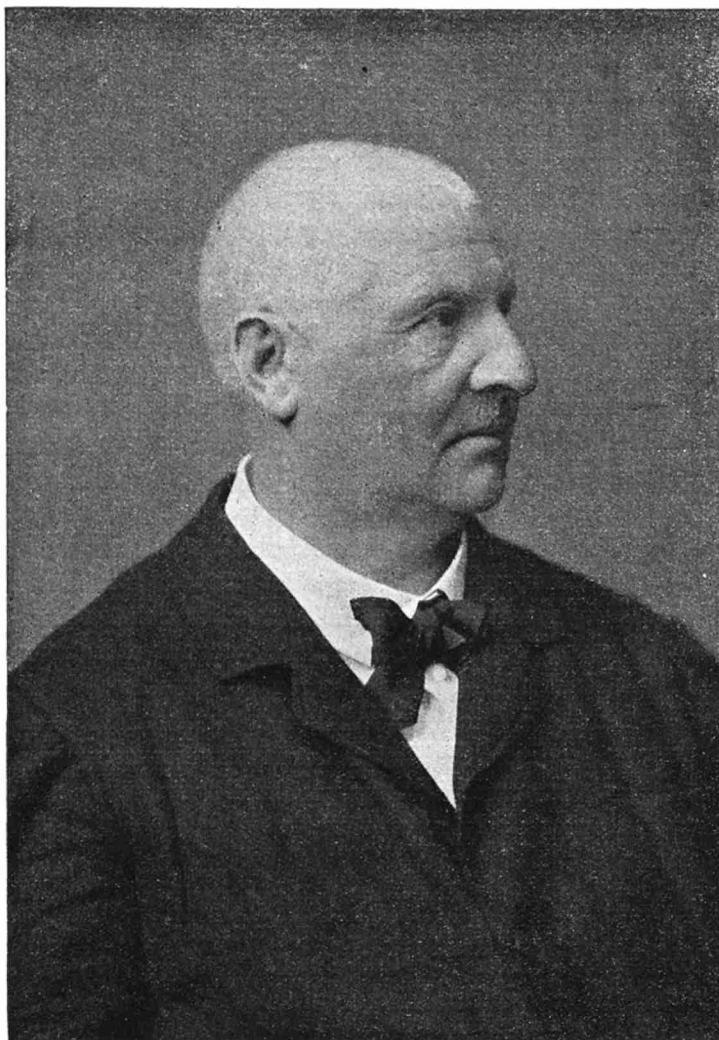
immer wieder angerufen wird, sondern in welcher das in jedem Menschen ruhende höchste Menschliche angesprochen, vielleicht sogar aufgeweckt wird. Hier ist das Bild des Menschen nicht gekreuzigt, hier walten Auferstehungskräfte durch eine Menschenwesenheit, welche in ihrem tiefsten Wesen in der Christuswesenheit ruhte. Hier waltet die ganze Fülle einer innerlich auferstandenen Vollnatur, die nicht mehr *vor* der Speersuche steht, sondern aus der Speerverbundenheit, aus der wiedergefundenen inneren kosmischen Bindung heraus singt. Im ganzen Lebenswerke Bruckners gibt es nicht mehr *einen* Takt, hinter dem Klingsor steht. Hier waltet *Re — ligio*: Wiederverbindung, Wiederfinden, hier wird des Gottes Welt von Menschen neu geschaffen. Hier er-

klingt im höchsten, ästhetischen wie ethischen Sinne zum ersten Male wieder: *Reine* Musik!

Noch vor 25 Jahren hätte man so nicht sprechen können, ohne phrasenhaft, ohne ausgelacht zu werden, ja, ohne unwahr zu werden. Heute verstehen die, die jung im Herzen sind, diese Sprache, die keiner Partei, sondern der Menschenseele angehört, durchaus. Denn ein Wandel ist in den jungen Menschenseelen schon seit ihrer Geburt vor sich gegangen, in ihnen liegt der Drang nach dem Wissen um die reale Welt der geistigen Schöpferkräfte als treibender Impuls im Seelenuntergrunde. Sie müssen die Musik der gekreuzigten Menschenseele ablehnen und hören, wo der Klang der inneren Auferstehung schon zu tönen beginnt. Unsere übliche Musikbetrachtung hat ja längst den Zusammenhang mit den Seelen derer, welche um ihres Menschentums willen die Musik suchen, verloren. Sie spricht ganz aus dem Geiste des XIX. Jahrhunderts rein intellektuell, so daß es eigentlich gleichgültig ist, über welche besondere Art von Musik sie spricht. Jenem gierigen Vampyr Intellekt ist alles nur Stoff, den er verschlingt; die wahren Probleme, die aus der Tiefe der Seelen dem Einzelnen aufsteigen, wenn er mit den Erscheinungen des Lebens zusammenstößt, löst er nicht, er verhüllt sie vielmehr, weil sie ihn stören.

Dagegen aber steigt in den Seelen der jungen Generation, der Seelen des XX. Jahrhunderts, die Seelenrevolution herauf. Und ohne auf diese Symptome aufmerksam zu werden, kann man auch die Musik Anton Bruckners und ihre großartige Auferstehung, vielleicht sogar überhaupt erst Geburt in den Seelen unserer Tage nicht begreifen.

Die Existenz der Jugendbewegung ist — neben vielem anderen, was vielleicht wichtiger, aber nicht so leicht sichtbar ist — ein untrügliches Symptom dafür, daß im Grunde der Menschenseele diese Verwandlung eingetreten ist, von der der Intellektualismus nichts merkt, mindestens in ihrer wahren Wesenheit nichts ahnt. Die Menschenseelen werden heute bereits mit anderen Anlagen und Kräften geboren als vor fünfzig Jahren. Wenn diese Jugendbewegung auch oft nicht weiß, was sie wollen sollte, so fühlt sie doch im Grunde ihrer Seelen, was sie nicht wollen darf. Nicht aus philiströsen Erwägungen, sondern aus dem Instinkt der Seele, die aus eingeborenem Suchertrieb nach der neuen kosmisch verbundenen Menschenseele strebt, muß diese neue Generation instinktiv das Meiste der neueren Musik ablehnen, weil sie fühlt, daß hier sich Seelenmächte offenbaren, die nicht zu dem Geiste und der Lebensgestaltung führen, zu denen sie streben. Das aber ist das Erstaunliche, dem aber, der tiefer blickt, Selbstverständliche: Die Musik jenes alten Mannes aus dem XIX. Jahrhundert, Anton Bruckners, müssen sie lieben, schlechthin lieben, weil in ihr der Geist in einsamer Hoheit und weltenschaffender



Anton Bruckner 1885

im nachschaffenden Künstler nicht waltet, bleibt die wahre Brucknersche Melodie stumm.

Dem gegenüber ist es leicht und bei aller berechtigten Notwendigkeit für intellektuelle Erkenntnis gar nicht so wichtig, auf die äußeren Bedingungen und Formen dieses Künstlerlebens hinzuweisen. Dies Leben war ja so geartet, daß aus dem Erbe alter voller Seelenkräfte noch einmal eine Seele geformt ward, die so herunter stieg, daß in ihr das Kind nicht verschüttet werden konnte, das Kind, in dem die Reiche der Himmel noch kreisten. Von hier gesehen, ist Bruckner ganz unmodern, gar kein moderner Bewußtseinsmensch; denn die Problematik der Zivilisation des XIX. Jahrhunderts hat er gar nicht durchgelebt. Und ein Vorbild, im Sinne der Nachahmung, ja der Schule, kann er nie werden. Er wurde hinübergehoben durch das Besondere seines Österreichtums, durch echte Kräfte religiöser Demut und Ehrfurcht, die ihm aus einem unverzerrten Katholizismus noch entgegenströmten. Seine Seele entnahm ihrer Umwelt nichts, was ihn störte, was ihm den Gralsspeer rauben konnte. So hätte er als irdische Persönlichkeit nie Führer sein können. Der Duktus seiner Musik aber hat ganz anderen, weltweiten Charakter, den kosmischen Urklang des so lange verlorenen Paradieses. Denn noch war für das moderne Bewußtsein der Weg des bewußten Erlebens über die Schwelle neuer kosmischer Verbindung nicht gangbar gemacht. Nun, da er es seit der Jahrhundertwende für die seither Geborenen ist, wird alles echte Schaffen andere Züge zeigen müssen als Bruckners Kunstformen; aber die Welt, die durch ihn sprach, ist zukünftig. Und die Jugend hat den

rechten Instinkt, wenn sie in seinen Tönen Zukunftskräften der Seele zu begegnen weiß.

Das ausgehende XIX. Jahrhundert zeigt eine Reihe verehrungswürdiger Bewußtseinsführer, welche in tragischem Ringen aus den materialistischen Erkenntnisgrenzen, die im Fühlen Seelenkälte, im Wollen Schaffenslahmheit wurden, hindurchstoßen wollten in die Welten geistiger Wirklichkeiten und die, um im Gleichnis des Evangeliums zu sprechen, nicht durch die Tür am guten Hirten vorbei, sondern durch Seitenöffnungen hereinzudringen suchten. Da ward sogar das Pathologische genial bei Strindberg, Nietzsche, Dostojewsky — alles Bewußtseinsnaturen. Aber alles extreme Naturen, in denen nicht der tiefste mitteleuropäische Impuls des im Gleichgewichte von Natur und Geisteswelt schwingenden „ästhetischen Menschentyp“, Schillers, der zugleich der christliche Typus ist, sich ausbilden konnte. Wegen der Seelenfaulheit verschmähten sie eine billige Harmonie und suchten im Grunde doch nach ihr, wie der Kranke nach Gesundheit. In Bruckner ging die Seelenentfaltung fühlend und wollend, wenn auch als Musiker gar nicht mit der Wachheit jener wortmächtigen

Güte lebt, den sie ja auf allen Gebieten des Lebens heute suchen. Es ist der Geist des Reinen, den sie hier als hemmungslos frei sich gestaltende *reine Musik* finden. Man empfinde nur einmal, was dies für das wahre Leben eines Kunstwerkes heißt, wenn die nachfolgenden Generationen nicht mit dem ästhetisierenden Verstehen ihm endlich gerecht werden, sondern wenn ganz einfach sich enthüllt, daß die Seelenkonfigurationen in ihrem Wesen dem Geiste seines Kunstwerkes zuwachsen, das, ohne Führer sein zu wollen, doch wie ein Herold ihnen in dunkler Zeit vorausgeschritten ist. Ohne ein solches Grundgefühl wird der analysierende Verstand das im letzten Grunde seelenschaffende Wesen der Kunst Bruckners gar nicht fassen können, so Gescheites er auch zur Bejahung oder der Kritik seines Werkes vorbringen könnte. So Bruckner zu sehen ist die wahre Feiergabe, die wir an der Schwelle zu seinem zweiten Jahrhundert ihm ehrlich entgegenbringen möchten, ja eigentlich — weil sie in den Besten schon Seelentatsache ist — entgegenbringen könnten. Das ist die Atmosphäre, in der er sich tönend heute immer voll verkörpern kann. Und wo der Funke dieses neuen Lichtes

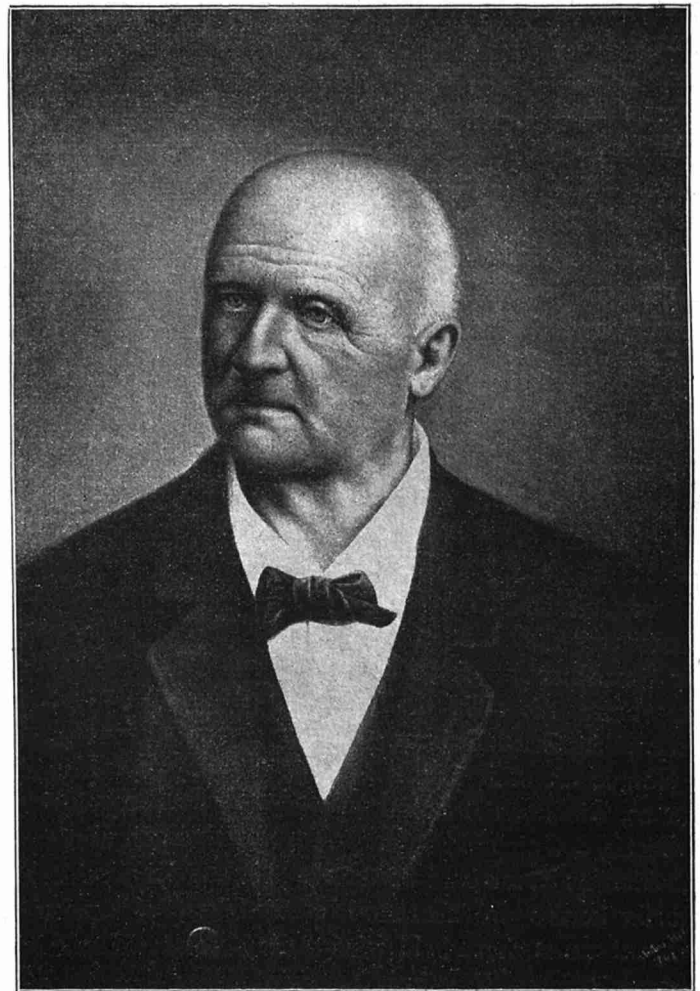
Bewußtseinsnaturen, in voller Gesundheit einen geraden Weg. Der Musiker nimmt hier schaffend voraus, was an Gewaltigem auf diesem Wege über die Schwelle das menschliche Bewußtsein an den Ufern des Seins in Zukunft erleben wird. Und wollen wir ihm dies nicht zu geben, so verstehen wir ihn nie.

Den inneren Wunderbau seiner Werke im einzelnen zu studieren und ihn zu bejahen, wird niemand umgehen wollen, der ernstlich um das Geheimnis seiner also wirkenden Formen sich bemüht. Und was diese Worte möchten, ist eine Bewußtseinsrichtung anzuregen, welche die wirkenden Hintergründe und ihre künstlerischen Wirkungen durch eben diese Formen nicht verliert, wenn sie analysiert, was dort gewachsener Leib des Kunstwerkes ist.

Nie wird den inneren Fortgang der Brucknerschen Periode erfassen, wer nicht das Geheimnis einer Meditation kennt. Die aber hatte Bruckner von Kindheit durch seine religiöse Übung. Sein Bewußtsein, in der religiösen Meditation so geübt, daß nicht sein Ichwesen im Akt der Konzentration sich ballte und sich selbst ausströmte, sondern in Demut sich reinigte von allem, was persönlicher Inhalt war, damit eine geistige Welt inspirierend einströmen konnte, hatte von Kindheit an jene Haltung eingenommen, die dann Gefäß seines Künstlertums werden konnte. Beethoven schmiedete aus dem Akt der Konzentration; das kurze Thema, die herrische Periode, der werfende Rhythmus gehören zu ihm. Bruckner meditiert in seinem Thema. Es ist schon reich bei seiner Geburt, je reicher es ist, desto Reicheres entblüht unter seinen Künstlerhänden seinem Keime. Er lernte ja nur so unablässig und lange, ehe er wirklich begann, um nicht sein persönliches Selbst in seine Inspirationen hineinsprechen zu lassen, sondern um folgen zu können, was seiner meditierenden Künstlerphantasie sich erschloß. Alles ist inneres strömendes Wachstum, nicht Schmiedearbeit. Und bricht er scheinbar ab, so ist es nur, um einem eigentlich unfehlbaren Gleichgewichtsinstinkt zu folgen, der ganze Planetensysteme gegeneinander in ein gegenseitig sich tragendes Gleichgewicht setzt. Dies *schwingende Gleichgewicht* ist der Pulsschlag seiner Seele, einer Seele, die jenes goethische „Ruh in Gott dem Herrn“ fand, das seine Welt nun so voller innerlicher Gesundungskräfte schwingen läßt. Denn in dieser Musik als Kunstform schwingt auch zugleich der harmonisierende, d. h. heilende „ästhetische Mensch“ Schillers wieder, den das XIX. Jahrhundert in seinen Emotionen nicht mehr kannte. Dies aber ist ihre Wirkung auf die Seelenkräfte des Genießenden: Sie hinterläßt ihn seelisch überall voll aufgeschlossen im Zustande ästhetischer Freiheit: in der allseitigen Bestimmbarkeit für das Schöpferische, das irgendwo im Grunde jeder Menschenseele ruht und wartet.

In dieser Musik waltet so — mit einem Wort — eine durchchristete Seele. Man kann — nach unserer Ein-

stellung wenigstens — nicht leicht etwas Höheres aussprechen. Das wahrhaft Ehrfurchterweckende aber ist, daß diese gewaltigen Kräfte in Bruckners Kunstwerk so ohne allen Aplomb der Kirche kreisen. Eine so unendliche Liebeskraft und Güte wogt darin, daß man, an ein Wort Wagners anknüpfend, wohl sagen darf: In seinem Werk hat die Musik den moralischen Willen wieder erreicht. Sie ist die Melodie des guten Menschen. Dies aber entzieht sich aller bloß technischen Analyse. Wohl aber kann ein durchschauender Blick für jedes der unmittelbaren Seelenerlebnisse an Bruckners Werk den genauen formalen Ausdruck bestimmen, wenn das Grunderlebnis dabei nicht verloren geht. Wer den Duktus der in dieser Musik sich offenbarenden Menschenseele innerlich miterlebt — der durchaus sich nicht mit den kümmerlichen Zügen der äußeren Biographie deckt — dem führt er die suchende Hand, welche dem verschlungenen Formenorganismus dieser tönenden Welten nachtastet. Ich möchte nicht Einzelzüge wiederholen, die ich in meinem Buch über Bruckner (Verlag „Der Kommende Tag“, Stuttgart. 2. Aufl. 1923) zu zeichnen mich bemühte, es ist viel wichtiger, in diesem Augenblicke, da



Anton Bruckner

Nach einem Ölbild von Miksch

wir uns vor dem Werke Anton Bruckners den Weg über eine Zeitschwelle zu ebnen haben, zu prüfen, wie weit wir selbst in uns die Seelenkräfte entwickelt haben, zu denen er sprechen will. Es sind moralische, nicht mehr bloß ästhetische Erlebnisse, die wir dieser Kunst entgeggetragen müßten, wenn sie als künstlerischer Zeuge der Wiederbegegnung der Menschenseele mit den realen kosmischen Gründen des Lebens recht in uns gewirkt hat, wenn wir an ihrer Zeitschwelle sie heute mit dem verehrenden Ernste empfangen, der ihr als Herold einer neuen gottverbundenen Menschenseele gebührt. Man setzt niemand herab, wenn man es gleichsam wie

ein Fazit ausspricht: In diesen Tönen ist die erste künstlerische Auferstehung der Seele in ihrer leuchtenden Fülle aus den verdunkelnden und verzerrenden Hüllen der Leibesaffekte; hier lebt zuerst in der modernen Musik nicht mehr das in seinen Leibesinstinkten gekreuzigte, sondern das wiedererstandene, durchchristete Menschenbild. Hier ist die Transsubstantiation der Musik bis in das kleinste Glied hinein offenbar; denn der Leib ihrer Formen ist selbst in verstandesmäßig unbegreiflicher Reinheit durchgeistigt. Wohl uns, wenn wir vor dieser Kunst erfühlen, wohin der Weg der Seelen heute gehen will!

Bruckner und die Moderne¹ / Von Ernst Kurth

Die Entwicklung nach Bruckner im Schaffen selbst mag hier lediglich von der einen Frage aus gestreift sein, inwiefern er nachwirkte. Es ist eine Teilfrage, die, wie selbstverständlich, auch noch nicht einen Wertmaßstab für eigenschöpferische Persönlichkeiten nach ihm darstellt. Und da überblickt man das Wesentliche sofort, wenn man ganz allgemein die gewaltig vielfältige Bewegtheit der Musik um Bruckners Zeit selbst und den Gegensatz seiner fernen Ruhe hierzu ins Auge faßt. Was von beidem die Entwicklung nach ihm aufgriff, ist nicht schwer zu entscheiden. Unruhe und Zerrissenheit steigern sich in einem Maße, daß sie sogar jeden einzelnen Charakter aufsplintern. Wenn etwas als gemeinsamer Grundzug das neueste Schaffen zusammenschließt, so bleibt es diese Zerbereitung in einem Umfassungsdrang, der förmlich den Einzelnen, ja das Einzelwerk ins Ganze des sturzhaf bewegten Zeitcharakters hinauszulösen strebt — bis auf die paar Abseitigen. Was aber vordringt und allein Aussicht hat, zunächst von dieser Zeit selbst aufgenommen zu werden, deren Urteilsmaß in diesem Gehetze von Geistern und Seelen die Zeitgemäßheit geworden ist, das spiegelt in überdeutlichem Maße einen starken Ausdruck des Suchens, ein solches Hineinhasten in die allgemeine Unruhe, daß von allem eher als von einem Verweilen in Bruckners stiller, starker Sammlung die Rede sein kann. Insbesondere war es die Bruckner so fremde, zeitgenössische Großstadtumgebung, die sich, d. h. ihren Geist, zur gesamten kulturellen Grundfärbung weitete.

Gerade die stille Kraft, die Verhaltenheit der Musik war es, die nach Bruckner in so vielfache Zerspaltung aufklafft, daß sich klare und unklare Strebungen weniger scheiden als je, um bald weiter den Weg aus der absoluten Musik heraus in allerhand erkünstelten „Vergeistigungen“ zu suchen, bald wieder die absolute Musik in allen möglichen Zuspitzungen wiederzugewinnen. Es

¹ Vorabdruck mit Genehmigung des Verfassers aus dem nächstens in Max Hesses Verlag erscheinenden Buche „Bruckner“.

ist ein Suchen, das an Bruckner in flüchtigem Einsaugen manchen Zaubers vorbeistreifte; das ihn größtenteils ebenso gründlich mißverstand wie starr voreingenommene kritische Gegnerschaft, wenn auch oft aus entgegengesetzter Gesinnung; denn auch lebhaftester Bruckner-Enthusiasmus konnte da aus der inneren Unruhe der ganzen nachfolgenden Zeit nicht schöpferisch sein Weiterwirken spiegeln. Damit soll also keineswegs gesagt sein, daß etwa Kenntnis, ja genaues Studium seiner Werke fehlte. Wie es Schicksal, Größe und auch Fluch gerade der hervorragendsten Geister sein kann, ihre Zeitbewegtheit und deren großen metaphysischen Sinn in ein Kunst- und Geistesbild zu fassen, so waren es eben die Namhaftesten der nachfolgenden Generation, die zu anderen Wegen, oft gegen ihr gutes Wissen, getrieben wurden. Nicht das kann schon einen Vorwurf bedeuten. Sieht man hier von Hugo Wolf ab, der zwar dem Alter, aber nicht dem Grundzug nach die weithin abweichende Nachfolge berührt, so waren es aus der Zeit unmittelbar nach seinem Tode namentlich drei hochragende Künstler, Richard Strauß, Mahler und Reger, die viel von Bruckner und dies Viele voller Bewunderung aufnahmen; aber es waren starke Eigenpersönlichkeiten, vom Erfühlen neuer Zeitbewegtheit getrieben, die das wirkliche Aufkeimen Brucknerschen Geistes unterband. Er meldet sich mehr in befruchtenden Einzelzügen, technischen vor allem, aber auch wo es geistige sind, da wehen sie in anders geartete Gesamtweise hinaus. So gibt es aber unter den Schaffenden gar viele, die von Bruckner am wenigsten berührt sind, wo sie sich diese oder jene Einzelheit „zu eigen gemacht“ haben wollen. Die Wenigen, deren Schaffen noch von Bruckners Geist durchhaucht ist — Friedrich Kloses Name verdient hier, um nur aus Bruckners persönlichen Schülern einen zu nennen, besondere Erwähnung —, bleiben mehr als je in die Stille gebannt. Außerhalb deutscher Musikkultur ist Bruckner noch zu wenig bekannt, um nachhaltig zu wirken; hier mag sie allein in Betracht gezogen sein.

Doch auch da sollen weder Winkelzüge noch breite Straßen untersucht werden, nicht von Führern noch von Gefolgschaft die Rede sein, nicht von Verstandenen und von Verkannten, noch auch von solchen, die über sich hinaus verstanden wurden. Ginge man darauf aus, Strömungen und Namen zu überblicken, so müßte man ein ganzes Buch schreiben, wie niemals noch ging der Drang, zu komponieren, von den Auserwählten zu den Ungezählten über. Das Grundsätzliche ist für den hier zu wählenden Teilgesichtspunkt wesentlicher als die Einzelnen, und schon mit jener Zerbreitung kommt es, daß man unter dem abscheulich mißbrauchten, aus jedem Winkel beanspruchten Wort der „Moderne“ unmöglich mehr ein bestimmtes Stilbild zusammenfassen kann.

Aber ob man jetzt an die schon unter sich ganz auseinandergesprengten Richtungen denkt, welche die Prägung der Modernität beanspruchen, oder an die, welche sie entrüstet von sich weisen, um gerade damit die Zukunft aus der Gegenwart abzustützen, oder auch an die vielen, irgendwie dazwischen Standsuchenden, man kann diese Vielheit in einem Hauptzuge ganz besonders von Bruckner sondern: in der *Bewußtheit*, deren Opfer allesamt werden mußten, die aus der Zeit fühlen, ob aus gehobenem Empfinden der Zugehörigkeit oder aus noch so erbittertem Gegenwirken und Drang zur Befreiung aus ihr; denn gerade die ist auch ein Zeichen der Zugehörigkeit, ja Verfangenheit und sie bedingt noch stärker jenen Grundzug der *Bewußtheit*; allesamt also sind ihm verfallen, die nicht wie Bruckner unzeitgemäß oder gar überzeitlich zu schaffen berufen wären. Und dies berührt einen zweiten Grundzug, der scharf von Bruckners weltüberlegener Einsamkeit sondert: die *innere Abhängigkeit von der augenblicklichen Gesellschaft*, ja ganz eigentlich vom intellektuellen Snob.

Ein dritter ist die *Ruhelosigkeit*; man vermochte, auch wo Verständnis herrschte, zu wenig bei Bruckner zu verweilen. Und so kann auch im allgemeinen die Gegenwart Bruckners Ruhe höchstens als Gegenbild, d. h. als eine Art Stillstand, begreifen und nicht als das, was er wirklich war, in sich wirkende Urruhe, etwas wesentlich anderes somit als bloßes Aussetzen, Entspannungspunkt in der Rastlosigkeit. Dieser Zeitgeist ist zu zerfaserndem Grübeln verurteilt und damit auch im Schaffen zu einer Entfremdung von Bruckner, die Haß erklären kann wie bei der unschöpferischen Kritik. Solchem Blick wurde auch das drangvoll geniale Neutönen der gesamten übrigen Hochromantik zur wesentlich intellektuellen Erstarrung eines abstrakten Fortschrittsbegriffs, der denn rasch in die sturzhaftige Entwicklung hineintrieb, um größtenteils überhaupt aus aller Entwicklung herauszuwirbeln. Wo man mit meistem Geschrei den Modernitätsbegriff als Aushängeschild vor die Menge trägt, sich als eigentlich repräsentativ vor-drängt, da wird dies mißverständliche Fortschrittsgefühl

aus aller Beseeltheit zu solcher Konstruktion, daß sich offensichtlich jegliches etwa in Talenten verborgene Schöpfertum in Kritik und Selbstkritik auflöst.

Sie zersetzte Begriffe der Musik überhaupt, wie sie Erscheinungen bei Bruckner zersetzte. Perioden des Übergangs und der Neuorientierung ersetzten vielfach schon in der Musikgeschichte selbstleuchtende durch reflektierte Musik. Auch ist es eine Erfahrung, daß kritischer Sinn, wenn er unschöpferisch geworden, nicht in Selbstkritik ausschlägt, sondern gerne in Vor-konstruktionen, in welche dann die verlorene Sehnsucht schöpferische Möglichkeiten hineinzieht. Voraus-schweifen gewisser neuer Kunstforderungen vor ihrer Erfüllung gab es in der Geschichte schon wiederholt; so bei der Erfindung der Oper und überhaupt mehr oder weniger vordringend bei allen Reformen. Auch hieran klammert sich nun Analogie und Rechtfertigung, denn die Moderne konstruiert auch aus der Geschichte; ihrem Bild werden Begriffe abgepreßt, die musikalisches Neusuchen rechtfertigen sollen. Man verweist auf Parallelen, um sich und anderen Mut zu machen. Aber vor allem würde man, wenn man einmal soweit hielte, auch die Geschichte weniger konstruktiv zu überschauen, das eine aus ihr lernen, daß man nicht falsche Analogien ziehen darf.

Aber mit historischen beginnt es, in ästhetische klingt es aus und in technische frißt es sich hinein. So war gleich eine erste Geschichtsspekulation sehr bequem: weil die vorherige Generation ihre Größten verkannte, wollten die Schaffenden auf Grund von „Schwierigkeiten“ recht rasch verkannt sein, um . . . nein, es ist zu lächerlich, wenn man nicht den Ernst dahinter mit aller Ruhe sucht. Oder man hatte kaum aus der Geschichte der Musik die Relativität des Schönheitsbegriffes erkannt, so ward auch der Schönheitssinn überhaupt im Schaffen über Bord geworfen — ein echt rationalistischer Sieg über die Seele. Denn da hatte man mit Recht begreifen gelernt, daß diese verführerische Empfindung der Schönheit in Gefühlsübereinstimmung mit dem Kunstwerk beruht, daß sie die Fähigkeit voraussetze, den gleichen Grundstand einzunehmen, aus dem als Urmittelpunkt sich das ganze Seelentum eines Kunstwerks entfaltet; hatte ferner erkannt, daß stets neue Kraftzeichen eines geänderten Seelentums unter überkommener Schönheit neu aufbrachen; sie wirkten anfangs immer noch erschreckend, wirr, ungeheuerlich, gaben sich erst häßlich, weil man nur das Grauen darin spürte, und „Häßlichkeit“ besagt ja nichts anderes als den Mangel jener liebebefähigten Gefühlsübereinstimmung durch Einnahme gleichen Gefühlsmittelpunkts; nun vermögen alle diese erst beirrenden und abstoßenden Züge zur Erscheinung eines Kunstcharakters zusammen-zufließen, sobald man seiner Einheitlichkeit gewahr wird, neuer Schönheitsbegriff entstand aus verdrängtem



Anton Bruckner 1868

alten; so oder ähnlich erkannte man das, und auch darauf wird nun unter gleicher Verwechslung von Ursache und Wirkung abgezielt, ja, es wird drauflos spekuliert, wie man es mit den „Schwierigkeiten“ der Werke trieb. Alle diese Berechnungen, worin psychologisch die Grenzen von Ehrlichkeit, Selbsttäuschung und unehrlicher Aufmachung gar nicht immer zu

ziehen, sind nur der Ausdruck jener überstarken Bewußtheit, dünken sich Höhepunkte des Intellekts und sind seine Ausartungen — wer erkennt nicht den Zusammenhang mit jenem Geist, der einst, wenn auch in anderer Form, Bruckners feindselige Umgebung war!

Und da ist es gar nicht schwer, auch bis in sämtliche technischen Probleme zu übersehen, wie an allem, was je an Möglichkeiten in der Musik schlummerte, diese Spekulation ansetzt, die jede einzelne davon herauslöst und auf die Spitze treiben will. Weil sich die Klänge bis zu ihrer gewaltigsten Selbstüberwindung hinaussteigern ließen — an Bruckner allein schon konnte man es lernen —, beginnt die Spitzfindigkeit gleich mit der Überwindung. Sah man letzte rhythmische Möglichkeiten, so ward der Anfang mit dem Ende Trumpf. Bachs lineare Kontrapunktik, diese erhabene und große, ans Ganze innigst verwirkter Zusammenhänge gebunden, wird zum Vorwand losgelöster Melodienkritzeleien; die Primärbedeutung tragkräftiger Linien, dort ein großes Prinzip, das sich die Zusammenklänge zwingt und sie bis in die kraftvollsten Harmoniewirkungen, ja bis in den schlichtesten akkordlichen Satz hinein durchwaltet, sich dem Gegenprinzip der Akkordkraft innigst aus anders gerichteter Durchwirkung vermählt, wird zur Rechtfertigung einer Stimmenzusammenflickung herangezogen, die sich über alle Zusammenklangsrücksichten von vornherein hinaushebt, vor lauter Können gleich ein technisches Hauptproblem ausschaltet und dafür vom Hörer — abermals in flotter Geschichtsanalogie — „Gewöhnung“ ans Neue verlangt. Das sind übelste Verdrehungen, aber aus jedem großen Prinzip wird ein kleines Kniffchen, wie aus dem Intellekt bei seiner Überspitzung unvermerkt die fatalste Flachheit. Was sich bei alledem, in harmonischer, kontrapunktischer, rhythmischer, melodischer Hinsicht

für neu hält, ist in Wirklichkeit ein Abgrasen alter Winkel bis in die letzten, ausgetrockneten Verschlüpfungen hinein, und es gibt keinen Teilgesichtspunkt, der nicht in fruchtbarster Größe, zugleich in viel weitere, kühnere Konsequenzen hinein von Bruckner allein zu lernen wäre. Vor allem weist auch die Unlauterkeit in der Melodik der Modernen auf die tiefe Entfremdung zu ihm. Alles fällt unter unfruchtbarer Begriffszersetzung zusammen und deckt sich mit Schlagworten. Oder man braucht nur daran zu erinnern, für wie vierlei sich ein pathetisches Mißverständnis auf Beethovens letzte Quartette beruft. Gewiß wäre es nicht geboten, in genau gleicher Stilart auf bloße Nachahmung von Bruckner oder Bach oder Beethoven oder anderen zu verfallen, das erste, was diese Vorbilder erwecken sollten, wäre der Sinn für das Schöpferische, aus dem man jene Teilgesichtspunkte gewinnen kann und aus dem sie zusammengehalten sind; dieser erste grundlegende Einblick aber muß da versagen, wo nicht mehr Intuition in den Intellekt ausstrahlt, sondern von ihm entfacht sein will.

Die Zeit nach Bruckner ward auf sich selbst gerichtet, wie alles Leidende, und kann daher nur Erscheinungen sehen, die ihr krankhaftes Suchen fördern. Ihr Künstler wird leicht Karikatur seiner selbst, bevor er dazu kommt, er selbst zu sein, und dermaßen, daß er es nie mehr werden kann. Zuspitzung wirft wie die technischen Sonderversuche auch gerne ästhetisch-stilistische Sonderströmungen auf. Gerade die größeren davon aus der Zeit nach Bruckner lagen bei ihm schon in höchster Kraft vor: der *Impressionismus* z. B. ist, ohne zur Norm aufgetrieben zu sein, bei ihm in Gedanken vorgebildet, die freieste Klangvisionen der Späteren vorwegnehmen, ebenso der sog. *Expressionismus*, wenn man auch diesen vielverzerrten Begriff, nach seiner heutigen Selbstverkündung *unmittelbarste* Ausdruckskunst, noch in seiner reinsten Urbedeutung aufzunehmen vermag. Bei Bruckner noch in der umfassenden Urfülle der Musik vereint, wurden diese beiden Ausschwankungen der Musik hernach selbständige Abspaltungen, wovon die eine, der Impressionismus, von russischen und französischen Vorbildern her wenigstens greifbare Musikmöglichkeiten, eigenen Lichtschein und fesselnde eigene Schönheiten gezeitigt hat, während die andere, der Expressionismus, trotz all seines Begriffsprogramms doch mehr auf der Verwechslung mangelnden Schamgefühls mit künstlerischem Talent zu beruhen scheint, der fatalen, die unser ganzes Musikleben, von der Berufswahl angefangen, durchsetzt; der gleichen, zeitgemäßer mangelnden Scham, die Bruckners heilige Scheu nicht mehr erträgt und mit allerhand geistiger Kritik überschwingt.

Von da aber schlägt wie von falscher Geistigkeit auch seelisch eine falsche Deutung auf Bruckner zurück.

Ihr ist er namentlich bei den Schaffenden auch unterworfen; es ist vor allem die furchtbare, an den Werken aller Zeitalter sich erprobende Sucht, das „Expressive“ in einem Zerrsinne zu deuten; welche Vermessenheit, einem Geiste wie Bruckner stets „menschlich nahe“ kommen zu wollen. Die mehr sich selbst enthüllen als die Musik, haben es freilich schwer zu begreifen, daß er uns eine andere Kunst gab, welche Seele der Musik und nichts als das ist und welche nicht erst „herausgepreßt“ zu werden braucht. Bruckner gab der Musik, was sie einst war, ehe sie Allzumenschlichem überantwortet wurde¹. Es geht, wie erwähnt, keineswegs an, alle heutigen Bestrebungen unter diesen Merkmalen zusammenzufassen, aber sie kennzeichnen jene Gruppen, die allerorten am lautesten Moderne als Programm, damit zugleich ausdrücklich als Ausblick in die Zukunft verkünden; was in anderem Streben wirkt — und niemand wird das Ernste und Große auch in der Gegenwart verkennen —, bleibt in diesem Getriebe der Mißachtung sicher. Nicht das mag Ernsthafte beirren, aber Lärm und Experimentieren dieser Kreise wirken lähmend auf alles übrige Schaffen zurück, als übermächtig gewordener Teil der Gesamtgeistigkeit, die doch stets auf den einzelnen drückt.

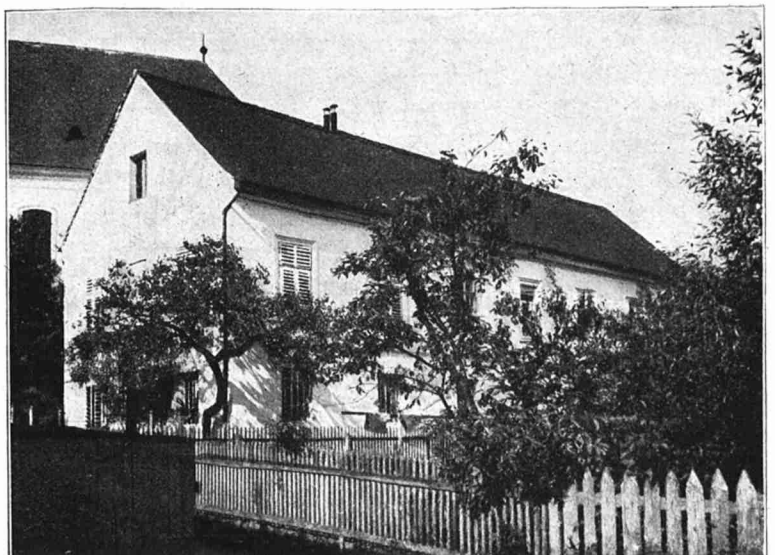
Bruckner scheint so nahe, von seinen technischen Mitteln und Wendungen sieht man überall etwas erhascht, erhaben geht in Schaffen oder Suchen der größere Teil der Gegenwart an ihm vorüber als einem, den man schon kennt; nur darauf kommt es den „Geistigen“ ja an. Mancher würde über die Gewahnheit erschrecken, wie sehr gerade diese Wohlvertrautheit ihn verdeckt, und wie unendlich fern er der Generation ist, die spielend mit ihm fertig zu sein glaubt, ihn wohl auch noch gerne unter die Überlebten stampfte. Oder man nimmt ihn als abgetanes, anerkanntes Wunder so hin; als wäre wirklich als Wunder etwas begriffen, bei dem das Staunen einmal aufhören könnte. Man bemerkt nur im Operngebiet die Wirkung nach dem Wagnerschen Donnerschlag, die Stille, die nach dem Ereignis lange nur schwächere Versuche aufbrachte, welche teils schwächlich in Nachahmung versanden mußten oder ganz andere, vom erdrückenden Vorbild unbehinderte Wege der Oper abtasteten; die Stille nach Bruckner, die ward gar nicht verspürt und gleich mit recht viel Lärm ausgefüllt. Es scheint vieles dem zu widersprechen, entrüstet werfen

¹ Schon von besserem pädagogischen Urteil her sollte man auch wissen, daß musikalische Empfindsamkeit nicht immer Ausdruck von Kraft, sondern fast noch häufiger einer Schwäche und irgend einer innern Haltlosigkeit ist. Es scheint, daß im Entschwinden des richtigen Gefühls hierfür ein Mitanlaß zur Begriffsaufstellung des Expressionismus lag.

sich vielleicht manche Hinweise auf, wie vieles von ihm übernommen sei; es wird manchmal gar prunkhaft gebrückert; Einflüsse, gar Ausbau seiner Eigenarten wollen gehört sein — schon ist ja die Historik, voreilig im Nachhumpeln, wieder daran, Ernte unter den „Zusammenhängen“ zu halten¹. Und die da meinen, von Bruckner weg öffne es sich gegen ein Chaos hin, die irren: Bruckner hat sich verschlossen und das viele Chaotische, was ihm folgte, geht eben gar nicht von ihm aus.

Gewiß wird auch niemand behaupten, ein Großer müsse nunmehr unbedingt von Bruckner beeinflusst sein; das hieße Bruckner selbst als einen Eigenen verkennen. Auch wäre es dogmatische Bruckner-Verehrung, zu behaupten, der Zusammenhang mit ihm sei schon an sich ein Wertmaßstab für neue Regungen in der Musik; daß aber diese Wirrnis in der Generation nach Bruckner in Breite herrscht, ist aus dem Zusammenhang zwischen ihm und seiner geschichtlichen Umwelt nicht belanglos. Es bleibt immer etwas Ungelöstes, wenn ein großes Ereignis von der nachfolgenden Generation nicht aufgenommen wurde; wird daher das neueste Schaffen vielfach als krankhaft bezeichnet, so ist Hauptkrankheit der Moderne eine Hauptschuld: sich mit Bruckner zu wenig, oder, was noch schlimmer ist, viel zu äußerlich auseinandergesetzt zu haben. Bruckners Geist muß ja nicht Bruckners Nachahmung sein, nicht Epigontum bedeuten. Heute steht es so, daß er den Modernen zu wenig modern, den Alten zu wenig klassisch ist, und die Dummheit auf beiden Seiten hält sich die Wage. Nicht übel ist es, noch extremere Zu-

¹ Immerhin blieb trotz allerhand solcher Anlehnungen das eine wenigstens Bruckner bisher erspart: das Schicksal Wagners, dessen erhabener Stil durch Mode gewordene schlechte Nachahmungen Unzähligen verleidet ward, die durch sie nicht mehr zum reinen Urgrund durchblicken können.



Anton Bruckners Geburtshaus in Ansfelden

spitzungen einander gegenüberzuhalten: flott stellt sich ein Teil der Moderne auf den Standpunkt, alles Bisherige sei von Gesetzen „gehemmt“, daher unvollkommen gewesen — jedes Zeitalter neigt dazu, sich für gescheiter als die übrigen, wohlgemerkt auch als die kommenden zu halten — und bei ihr fange die Musik überhaupt an; die Klassizistik stellt sich vielfach auf das Dogma, mit dem Klassizismus habe die Kunst aufgehört. Das sind die Geistesverfassungen, zwischen denen sich ein Zeitalter mit Wagner und Bruckner auswölbt.

An seinem Anfang wußte das 19. Jahrhundert noch, wo es stand: bei Beethoven; an seinem Ende nicht mehr. Durchdringend ist auch der Gegensatz, den das Geschichtsbild in der Auswirkung Beethovens und Bruckners auf die nachfolgende Zeit aufweist: Beethoven öffnete sich förmlich gegen das ganze Jahrhundert, von Anfang an ging, was ihm folgte, von ihm aus oder setzte sich mit ihm zuweilen bis zu gewaltsamen Umbiegungen auseinander; daß Bruckner zumindest über die erste Generation hinaus sprach, ist sicher, er erscheint ihr ferner als er es, obwohl noch weniger gekannt, seiner Zeit war, denn die Entwicklung knüpfte gerade an die ihm abseitigen Bewegungen. Es ist klar, daß weder dies

noch jenes an sich einen Überwert des einen oder des andern der beiden Großen bedeuten würde; dieser Gegensatz liegt an grundverschiedener Art. Beethoven sprach zu den Menschen unmittelbar, wie seine ganze Kunst vom bodenständigen und sinnlichen Erlebnis ans Übersinnliche hinausdringt; Bruckner kommt wie die älteren Meister der Kirchenkunst wieder von ganz anderem Ausgang her. Zudem bliebe auch nicht zu vergessen, daß auch die Anknüpfung an Beethoven sogar mit Vorliebe von Beethovens Gefahren ausging, und das um so mehr, je näher man der heutigen Zeit kommt; wurden sie bei ihm nicht zu Schwächen, so bei den Nachahmern Schwächen bis zu größtem Unfug.

Mag auch sein, daß die ganze Spannung nur dem krankhaften Druck einer Hemmung entspricht, die echten, positiven Ereignissen in ihrer Unruhe vorangeht; aber auf die Teilfrage um Bruckners Nachwirken kann die Antwort nur sehr negativ lauten. Das Bild der ganzen Wirrnis um ihn schließt sich mit dem einzigen großen Grundmotiv: vorbei. Vorbei gesehen, gedeutet und gefühlt, vorbei gewiesen und im Wege des lebendigen Schaffens an ihm vorbeigestrichen.

Chromatik und Tonalität / Von A. Halm

Ein Musiker, als er mit mir den Klavierauszug der dritten Symphonie¹ von Bruckner zu 4 Händen spielte, nahm Anstoß daran, daß die Schlüsse des *Scherzos* gar nicht richtig kadenzieren. Er hatte von Bruckner noch wenig Kenntnis, war aber oder fühlte sich sonst auf dem laufenden und auf der Höhe der Zeit; hatte schon — es war zu Anfang unseres Jahrhunderts — über (und für) Richard Strauß, Gustav Mahler geschrieben.

Daß hier keine normale Kadenz vorliegt, ist klar; dergleichen, daß das A dur des ersten, das D dur des zweiten Schlusses nicht völlig tonika-artig wirkt. Solchem begegnen wir übrigens häufig bei den Durchschlüssen eines Mollstückes, z. B. bei großen Fugen von Bach, wo die letzte Tonika etwas von Dominantfärbung annimmt, und zwar dank einer Coda, die, nach der eigentlich abschließenden tonalen Kadenz, sich stark zur Unterdominant neigt, wodurch eben der letzten Durtonika etwas von ihrer Festigkeit, sozusagen Bodenständigkeit entzogen, oder der Blick vom Zentrum ein wenig abgelenkt, halb und halb wieder ins Weite geleitet wird. Läßt man sich diese Wirkung gern gefallen (ich empfand sie früher manchmal etwas beunruhigend), so darf man gewiß auch diese selbe Wirkung hier bei Bruckner gelten lassen und gerade hier hat sie mich stets und von Anfang an unmittelbar überzeugt, wenn mir auch die eigentümlichen

Mittel, durch die sie zustande kommt, auffielen); ja sie darf hier erst recht gelten. Und zwar im Allgemeinen, weil sie dem ganzen Bild des *Scherzos* ansteht; und im Besonderen in Hinsicht auf die harmonische Struktur. Dem A dur des ersten Schlusses, das mit einem plötzlichen Ruck vom B dur-Akkord her erscheint, folgt das wirkliche B dur, mit dem die Durchführung beginnt; dieser vorläufige Schluß hat gar nicht die Pflicht, tonal als völlig eindeutig zu überzeugen. Eher könnte man das von dem letzten und endgültigen Schluß erwarten, den Bruckner an der letzt entscheidenden Stelle in der gleichen Weise herbeiführt, so daß das abschließende D dur gleichfalls nicht auf absoluten Tonikawert Anspruch erheben darf. Den leisen, aber merklichen Antrieb, der so in ihm liegt, spürt und verwertet Bruckners tonale Genialität: das dem *Scherzo* folgende Finale beginnt mit scheinbarem Es dur, s. Beisp. I. Dieses Es dur nun folgt mit derselben Logik aus dem im Ruck vom Es dur-Akkord her gewonnenen D dur des letzten *Scherzo*-Schlusses, wie aus dem ersten, vorläufigen Schluß (im A dur, das vom B dur-Akkord her kam) das B dur der Durchführung gefolgt war. Nicht genug mit dieser Beziehung: dem ersten thematischen Akt des Finales geht eine geheimnisvolle Dominant voraus, also ein scheinbares B dur, getragen von der vorhergesandten Begleitfigur (Beisp. I a), als ein tonales Reflexlicht des wirklichen B dur zu Anfang der Durchführung im *Scherzo*!

¹ Der Buchstabe J ist in der Partitur vergessen; er soll im 13. Takt nach H stehen.



Gehen wir nun auf das Einzelne der harmonischen Entwicklungen ein, die zu den Schlüssen führen, und die freilich einer andern Welt als jene oben erwähnten Fugenschlüsse angehören. Das Beispiel II soll einem

anerkannte Kadenzierung, wie sie Beisp. III, oder, noch einfacher, III a wiedergibt. Ja: sind es nur Schleier, in die Bruckner ein im Grund gut bürgerliches oder gut kirchliches Formgeschehen hüllte? Wollte er nur dem Hergebrachten ausweichen? Nun: wenn er nur in der Absicht auf Neues eine neue wirkliche Funktion erfand: wäre es nicht auch darum schon etwas Gutes? Doch es verhält sich anders; Bruckners Meisterschaft erweist sich auch hier, indem er mit *einem* Mittel mehr als eine Absicht erreicht, mehr als ein Erfordernis erfüllt; das Un-

Vergleichen der beiden Wege dienen. Die 4taktige Periode habe ich dabei als einen $\frac{4}{2}$ -Takt notiert, so daß jeder Halben des Beispiels ein ganzer Takt des Scherzos (also der Wert einer punktierten Halben) entspricht. Der Ausgangspunkt beider Entwicklungen ist der gleiche: unmittelbar vor den beiden Modulationenreihen steht der verminderte Septakkord dis, a, c, fis; auf das Vorhergehende werden wir noch zu sprechen kommen.

Das hauptsächlichliche Problem, die zur Schlußwirkung verwertete bzw. gezwungene Akkordfolge B dur—A dur im ersten, Es dur — D dur im zweiten Fall wäre gar kein Problem, wenn ja der erste der beiden Akkorde in der Art des neapolitanischen Sextakkords, d. h. als Vorläufer einer richtigen Oberdominant gebraucht wäre; es besteht also nur eben in dem Fehlen der Oberdominant — ist also im Grund kein so sehr neues mehr — denn die Erfindung der Plagalschlüsse wurde, dünkt es mich, schon vor längerer Zeit gemacht. Erlauben wir uns ein kleines chromatisches Manöver, oder vielmehr befreien wir das verborgene diatonische Geschehen aus den chromatischen Schleiern, so bekommen wir für den Schluß der zweiten Entwicklung die ebenso schöne als

gewöhnliche kommt nur als Folge innerer Notwendigkeiten, wie ein Geschenk gnädigen Schicksals, hinzu! Die erwähnte Akkordfolge, z. B. Es — D (die es Bruckner überhaupt angetan hat) können wir technisch bezeichnen als (b II =) IV—I; in der D dur-Kadenz wäre nämlich der Akkord der II. Stufe als Vertreter des ihm parallelen Unterdominantakkords anzusehen, der Es dur-Akkord bildete also dessen chromatisierten Ersatz. Jedoch gab Bruckner eben nicht nur seiner Neigung nach, brachte nicht bloß an, was er gerne sagte.

Das D dur des zweiten Schlusses behandelten wir bisher als gleichwertig mit dem A dur des ersten Schlusses. Ich halte es aber für einen richtigen Eindruck, nicht für bloße Autosuggestion, wenn wir den D dur-Schluß als den tonal kräftigeren empfinden. Dabei wirkt manches zusammen: die an sich überlegene Haupttonart (dies aber doch nur, wenn sie als solche schon vorher behandelt wurde und also erwartet wird); die glänzendere Höhe; endlich aber und zutiefst geheime Beziehungsströme. Die Schritte des in Beisp. II B gezeichneten Akkordgangs, soweit er sich von dem ersten (Beisp. II A) unterscheidet, wage ich nicht als ursächlich mitzuzählen. Zwar können sie als die energischeren gelten, doch bringt andererseits der längere Weg der Modulationen Gefahr, was sich ungefähr ausgleichen mag. Dagegen bildet eben der gemeinsame Anfang beider Wege ein ernstliches Moment. Die zwei ersten Akkorde als von größerem Gewicht und von größerer Anziehungskraft gegenüber den

ihnen folgenden zu sehen, ist unsere nächste Aufgabe. Bei ihrem Auftreten war das Modulieren noch nicht in Fluß gekommen, der Modulationstrieb eben erst ange-regt worden; die äußere Bewegung sammelt sich unter ihnen zu einheitlicher Richtung, nachdem sie im Takt vorher ausgesetzt hatte. Da Schalks Klavierauszug zu zwei Händen das nicht genügend deutlich macht, gebe ich in Beisp. V einen vereinfachten Partiturauszug. (Es ist das also die Ausführung der in Beisp. IV gegebenen Skizze; die beiden ersten Takte von V samt

IV

Repetition entsprechen dem ersten Takt von IV; die Takte 5 bis 8 von V dem zweiten Takt von IV; an das Ende des Beispiels IV schließt sich die Modulationen-reihe A oder B des Beispiels II, dessen drei erste Halben den Takten 9—11 des Beisp. V entsprechen.) Im 8. Takt des Beispiels V schweigen die Trompeten, die vorher mit ihrer flatternden Dreiklangfigur die von den Geigen offen gelassenen Lücken der Achtelbewegung ausfüllten. Das zweite und wichtigere Moment der Stockung liegt darin, daß die Akkordfolge aussetzt (was in der 2. Hälfte des 2. Takts des Beispiels IV deutlicher zum Ausdruck kommt): der Akkord dis a c fis wirkt nämlich gegenüber seinem Vorgänger dis a c f mehr nur wie eine Veränderung. Wir brauchen uns nicht zu entscheiden, ob wir ihn als Auflösung und den Vorgänger als Vorhalt, oder ob wir umgekehrt das fis als Spannung bzw. Durchgangs- und chromatischen Leitton auffassen wollen; den Doppelsinn erkennen wir um so eher an, als wir hier die Quelle der folgenden tonal freien chromatischen Modulationen¹ sehen. (Wollten wir auch die erste Akkordfolge des Beispiels IV als Vorhalt und Auflösung auffassen, so bliebe der Unterschied, auch bloß graduell gesehen, doch als von wesentlicher Wirkung bestehen.)

Es ist hier alles wichtig; lassen wir es uns nicht verdrießen, das Einzelne zu betrachten; gilt es doch zu verstehen, wie in diesem äußerlich oft robusten Stück der Zuhörer ganz ohne Gewaltsamkeit der Effekte, vielmehr in zartester Weise, durch sorgfältiges Sammeln kleiner Züge, die in eine und dieselbe Richtung deuten, geführt wird. In dem Klavierauszug² steigt das erste Mal der Baß, der bei der Stockung allein noch die Achtelbewegung fortsetzt, im Akkord aufwärts (Dis Fis A dis aufs 2. und 3. Viertel, S. 32, vorletzte Zeile, letzter Takt). Auch so wird die Stockung schon kenntlich, denn fürs erste hatte

der Baß vorher keine Achtel, fürs zweite bleibt gerade das gewichtigste erste Viertel ungeteilt. In der Parallelstelle (S. 35, 2. Zeile, 1. Takt) hat er die langsame Trillerfigur, wie sie im 8. Takt des Beispiels V steht. In der Partitur

V

lauten beide Stellen gleich, und zwar so, wie in Beisp. V. Das ist denn auch die bessere Lösung. Derartige kleine Veränderungen in sonst gleichem Zusammenhang, wo sie nicht eine begründete Ursache und Folge haben, wirken ohnehin leicht kleinlich; so als ob der Autor sich nicht recht hätte entscheiden können und deshalb eben das einmal diese, das anderemal jene Form nähme. Die von Bruckner in der Fassung des Klavierauszugs¹ (wenn nicht dort eine Ungenauigkeit vorliegt) für das erste Mal genommene Baßfigur hat den Nachteil, daß sie, an die vorherigen Figuren der Trompete erinnernd, noch etwas von dem Eindruck alternierender Achtel wachhält — dies

¹ Der Klavierauszug folgt im Finale der späteren, in den ersten 3 Sätzen einer früheren Fassung. Was ich hier und im weiteren über die Unterschiede zu sagen habe, möge zu näherem Untersuchen locken. In den ersten Sätzen begegnen wir noch tiefer greifenden Verbesserungen.

¹ Damit meine ich gerade nicht „Übergänge“, sondern das Spiel mit Tonarten, das Miteinanderspielen der Tonarten.

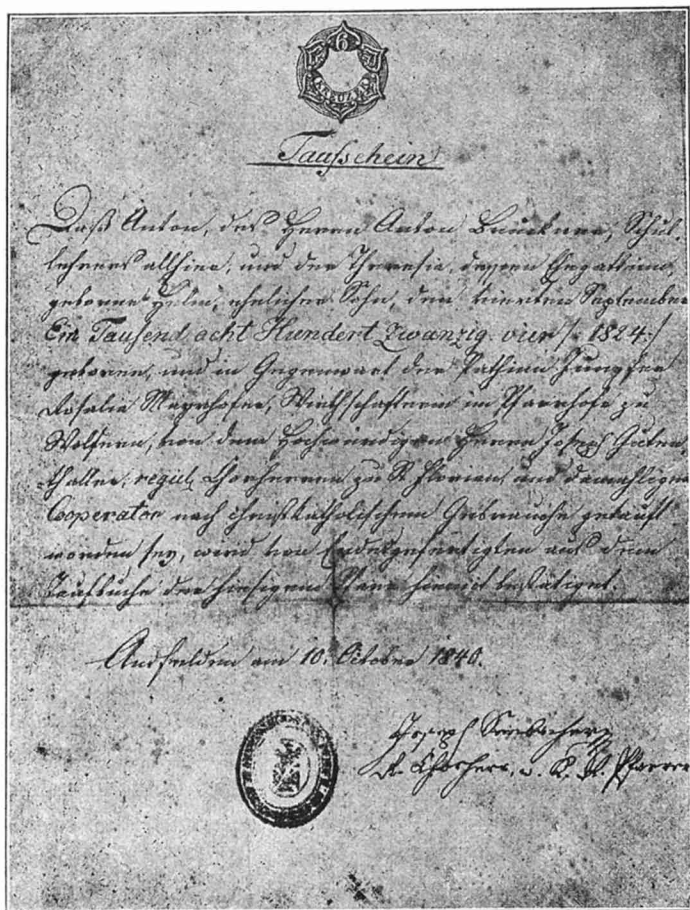
² Ich nenne hier immer den zu zwei Händen von Josef Schalk.

zum Schaden der Zäsur. Die Trillerfigur dagegen betont erst recht das Stehenbleiben des Basses und des Akkords; sie gibt zugleich den dynamischen Wert einer Ladung, der dem folgenden Treiben dient, einer Ungeduld, die der Baß bei der Hemmung empfindet. Viel wirksamer hierdurch das, nach dem gegebenen Vorbild, schon im 8. Takt in Beisp. V erwartete, jetzt im 9. Takt gewährte e des Basses; viel überzeugender sein metrisches Pulsieren, das die befreite Bewegung begleitet! Die Geigen, die diese jetzt beibehalten, ohne sich wieder unterbrechen zu lassen, tragen ihre Figur nunmehr anders vor: die ersten beiden Achtel jedes Takts bindend, geben sie ihr größere Elastizität, und das besonders im Verein mit dem piano (das ein neues Anheben so schön zum Ausdruck bringt!); die Figur wird jetzt leichter, beschwingt, überlegen spielend. Diesen Unterschied verwischt der erwähnte Klavierauszug, da er die Bindung schon vorher anschreibt (nämlich schon zu Anfang der in Beisp. V wiedergegebenen Stelle). Ich wüßte gern, ob Bruckner ihn ebenfalls in der ersten Fassung verwischte, oder ob Schalk ihn unbeachtet ließ.

Die neue Phase nun, dermaßen als solche gekennzeichnet, verleiht auch den sie eröffnenden Harmonien größere Kraft, so daß sie eben nicht nur Durchgänge sind, wie ihre Nachfolger. Von den beiden aber ist wieder die zweite die wichtigere, als die eindeutige Dominant der Haupttonart: dies eine der tieferen Ursachen der kräftigeren Wirkung des zweiten Schlusses. Die andere liegt darin, daß dessen Akkordfolge Es—D schon vorher da war, und zwar an so entscheidender Stelle, daß ihr Eindruck, auch wenn ihn das dazwischen liegende Geschehen ausschalten mag, doch wieder einschaltbar bleibt: nämlich im 27. und 28. Takt, zu Beginn des ersten Nachsatzes (es ist dies der Anfang des Beisp. V bzw. IV). Zu der formalen Auszeichnung kommt eine harmonische hinzu: im 27. Takt tritt zum erstenmal eine chromatische Erscheinung im Sinn eines alterierten Akkords auf; bis dahin war alles reinstes, normalstes d moll ohne jede fremde Beimischung, denn die scheinbare Chromatik des Baß-Aufstiegs hat nur melodischen Sinn, und sie beschränkt sich durchaus auf den Bestand der melodischen Molltonleiter. Das sind zwei Momente, die wohl schon ausreichen. Spannen wir aber wieder den Blick über die engeren Grenzen hinaus. Das d moll des Scherzos weht erstlich mit seiner Dominant, stürmt dann mit seiner Tonika in eine Luft hinein, die ganz voll von Es dur war. Diese Tonart spielt im ersten Satz keine Rolle, wie auch umgekehrt dessen d moll im zweiten Satz keinen Einfluß ausübt. Im dritten Satz dagegen setzen sich diese beiden Tonarten bzw. Klänge in intensive Beziehung (ein wichtig genommener Klang ist noch keine Tonart, gewiß; aber er kann etwas wie die Projektion der Tonart sein, und den Es dur-Klang sahen wir eben mit Fleiß so behandelt, daß dem tonalen Glanz, der

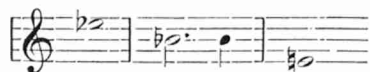
an dieser Stelle noch von außen her auf ihn fällt, ein innerhalb der Grenze erzeugtes zweifaches Licht sich zugesellt. Wie sehr Bruckner auf diese seine Kraft vertraut, und nicht minder, wie verantwortlich sich der Meister seinem Tun gegenüber fühlt, bemerken wir nachher wieder im Anfang des Finales, der sich ganz deutlich auf diese Stelle im Scherzo bezieht. Der Akkord cis es g b für den Systematiker ein alterierter Septakkord („doppelt verminderter Dreiklang mit verminderter Sept“), eigentlich zu g moll gehörend und dort in der Hauptsache von Unterdominantcharakter mit ausgesprochener Tendenz in die Oberdominant, wird dort (s. Beisp. IV u. V) nach d moll geführt, etwas auffallend, aber überzeugend, da d moll das Bewußtsein beherrscht¹. Im Finale fehlt diese Gunst der Umstände; hier ging dem Es dur der B-Akkord als Dominant voraus, wodurch es ernster wurde. Dem entsprechend tritt der Es dur-Dreiklang hier zuerst in strahlender Reinheit auf, und erst im folgenden Takt kommen die Bässe mit ihrem cis hinzu. Darauf folgt nun der, wie gesagt, näherliegende D dur-Akkord, der sich dann erst in den d moll-Akkord umwandelt: dies in rückläufiger Bewegung, insofern der D dur-Akkord des Scherzoschlusses, der hier noch, wenn auch im Hintergrund des Bewußtseins und leise nachklingt, einem d moll-Stück angehört und also einen verwandelten Mollschluß bedeutete. Somit ist dieser D dur-Akkord im Finale (3. Takt des Beispiels I) wieder das gemeinsame Resultat verschiedener Kräfte; überdies weist er, da er zuerst im Finale die Tonika repräsentiert, auf dessen letzten Durchschluß hin. Das so einflußreiche Es dur wird nun hiemit auch verabschiedet; es hat in dem ganzen Finale fortan nichts mehr zu sagen, und Bruckner bietet, wie wir sahen und noch weiter sehen werden, alles auf, um das Problem Es — D bzw. Es — d eben an dieser kritischen Stelle, d. i. eben gleich zu Anfang des Finales, endgültig zu lösen und zur Ruhe zu bringen — um so schöner das, als es im ersten Satz auch nicht zur Erörterung gestanden hatte. Die Wiederkehr dieser Stelle vermeidet also das Problem mit allem Fleiß (Partit. bei W. Kl.A. S. 52, bei „Lebhaft“). Den Es dur-Akkord ersetzt da ein Unisono-Es; dem früher folgenden Akkord cis es g b ist der Leitton g entzogen, und der etwa nach dem ersten Vorbild zu erwartende, aber freilich auf diese Weise eben nicht mehr ernstlich erwartete D-Akkord kommt gar nicht erst zum Erklingen, sondern wird von der hier mächtig angeschwellenen Flut überwallt (auch in diesen Dingen zeigt der Klavierauszug Mängel, die ich freilich, ohne die Partitur zu kennen, nicht bemerkt hätte): er bringt den vollständigen Es dur-Akkord; er läßt das Anfangsthema des ersten Satzes weg, das die

¹ Noch besser übrigens in der Partitur-Fassung, wo der Akkord erst aufs zweite Viertel einsetzt und das erste Viertel Unisono d hat, wogegen im Klavierauszug der ganze Akkord gleich auf Eins kommt.



Tauschschein Anton Bruckners
(Phot. E. Fürböck, Linz)

Klarinetten vortragen — und damit fehlt ein Ausblick auf den letzten Schluß, den dieses Thema, weiter geführt, beherrschen wird, wogegen es an unserer Stelle erst bescheiden mit dem ihm rhythmisch gleichen Hauptthema des Finales rivalisiert, gleichsam daran mahnend, daß es in dessen Hintergrund oder Unterbewußtsein schlummert. Es hatte schon vorher (Partit. bei S, Kl.A. S. 49, zweitletzte Zeile) einen vorläufigen Schluß oder vielmehr Halbschluß auf G beherrscht; nach diesem ist es gerade besonders wichtig, daß es mit dem Hauptthema des Finales zusammen erscheint, das es zuletzt wieder in sich aufnehmen wird. Seine Gestalt ist hier, an unserer Stelle, noch gebrochen:



Dies weniger durch das Hauptthema des Finale selbst (das sie aber gleichfalls, nur anders, brechen bzw. auseinanderzerren müßte, in es b d), als vielmehr durch den Strom des Geschehens, in dem der dem Vorbild nach fällige D dur-Akkord durch einen Sekundakkord auf d verdrängt wird (d e h; der Auszug bringt gis dazu). Ja, wie steht es denn nun? Der Auszug vermerkt ausdrücklich das Finale als „nach der zweiten Bearbeitung“ behandelt! Liegt der Partitur eine dritte Bearbeitung zu-

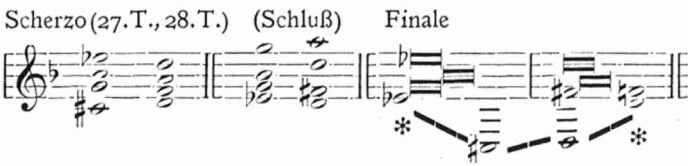
grund, oder beruhen diese Differenzen auf Unachtsamkeit oder Willkür des Verfassers?

Das Bild stellt sich im großen so dar: Erster Satz d moll ohne Beziehung zu Es dur; zweiter Satz Es dur ohne Beziehung zu d moll — außer eben insofern, als der zweite Satz dem ersten folgt — also Gegenüberstellung. Im dritten Satz setzen sich die beiden Klänge Es dur und d moll, letzteres zum Schluß durch D dur vertreten, auseinander, so zwar, daß der erstere in den Bestand der d moll-Tonart aufgenommen und ihr untergeordnet wird, während vorher beide als Tonika ebenbürtig, und in zwei Sätzen auseinandergelegt waren. Im Finale endlich wird der Prozeß der Ein- und Unterordnung des Es dur-Klangs vollends zu Ende gebracht und diese Frage endgültig entschieden; von da an hat auch das Es dur ausgespielt — nur ein vorübergehendes Wiederauftauchen ist ihm beschieden, aber ohne daß es in den Bannkreis von d moll tritt: nämlich in der zweiten Zeile der in c moll beginnenden, in C dur schließenden Choralepisode (Partitur bei T, Kl.A. S. 50, 5.—8. Takt; wenn man will auch noch 9.—12. Takt). Es ist aber kein eigentlich tonales Es dur, sondern nur scheinbar tonale III. Stufe eines c moll, das sich nach C dur und f moll neigt. Unter dem Eindruck dieses größeren können wir erst das kleinere Bild im Scherzo, von dem wir ausgingen, völlig würdigen. Der Akkord cis es g b tritt hier eben nicht als einfache alterierte Unterdominant von g moll, sondern als eine Konfliktbildung auf: cis, Leitton nach oben, Vertreter der Oberdominant, zwingt sich dem Es dur-Akkord auf und zwar in dem Augenblick, wo dieser erscheint (s. IV, 1. Takt, bzw. V, 1.—4. Takt). Die entsprechende Finalestelle mildert und schlichtet den Konflikt: sie bringt das cis erst im Takt nachher hinzu; der hier eingeschaltete, schon erwähnte, D dur-Akkord schließt sich in gleicher Höhenlage an den Es dur-Akkord, vermeidet also den gefährlichen Sprung, mit dem im Scherzo der Es dur-Akkord in das nächsttiefere d moll setzte ¹; dafür macht der Baß jetzt, wenn man so sagen darf, Sprünge solidester Art; endlich und hauptsächlich: die gewonnene D-Tonart befestigt sich hier im Finale (wogegen die entsprechende Stelle im Scherzo gerade umgekehrt den Anlaß zu den folgenden Modulationen gab) — befestigt sich so, daß wir nachträglich auch den ganzen Anfang des Finales in d moll-Stufen umschalten.

Ich sagte oben, Bruckner habe das Vertrauen auf diese Wechselwirkung der beiden entsprechenden Stellen, und tue alles Mögliche, um den Kontakt herzustellen. Man könnte einwenden: reicht hier alles Mögliche aus, um solche Fernwirkung zu erzielen? Ja, aber wer weiß denn, wie gut Bruckner gehört hat, wie gut zu hören seine Musik uns veranlaßt? Die Entfernung ist doch schließ-

¹ Beispiel V zeigt das; für Beisp. IV dagegen nahmen wir absichtlich, der Klarheit der Akkordgänge zu lieb, die gleiche Höhenlage.

lich nicht gar zu groß, zumal da der Es dur-Akkord unmittelbar vor dem letzten D dur des Scherzos, und zwar diesmal von dem cis befreit, wieder aufglänzt, den Blick sowohl an sich ziehend als auch weiterleitend, so daß er folgende Reihe wahrnimmt:



Dem in Beispiel II B aufgezeichneten Gang der Modulationen gebietet der Quartsextakkord von F dur Halt (bei G): der Parallel-Dreiklang der d moll-Tonika ruft das tonale Bewußtsein wieder wach, das bei dem zwangsläufig selbsttätigen chromatischen Aufstieg sich mehr oder weniger vergessen hatte. Solch halb bewußtloses Sichhingeben an eine bewegende Kraft, ein Sichtragenlassen, solch je nachdem wohliges oder berauschendes Erlebnis — wer wollte es tadeln, wer auch nur erst verteidigen wollen, wenn dieser Zustand nicht nur bloß vorübergehend und als Ausnahme eintritt, sondern auch mit bester Folgerichtigkeit sowohl herbeigeführt als auch wieder abgestellt wird? Vergegenwärtigen wir uns den Gang des Basses, als der wichtigsten Stimme:



Seine Logik dürfte kaum zu übertreffen sein. In dem ersten Schwanken, das noch ganz in der Diatonik geschieht, sammelt sich Kraft, kündigt sich größere Bewegung an; die rhythmische Veränderung des linear gleichen Nachbilds gibt einem Sich-besinnen, Sich-entschließen Raum, und das gerade an der kritischen Stelle, wo zum erstenmal wirkliche Chromatik sich des Basses bemächtigt, genauer: wo der Baß der in der Oberstimme (durch das es) angeregten Chromatik entscheidend und bejahend antwortet, freilich indem er zugleich die Richtung umbiegt (dis statt es), um auf dem von ihm schon eingeschlagenen Weg nach oben zu beharren. Lag schon in dem Zurückgehen, bzw. in der Wiederholung des ersten Schritts, eine Hemmung, so verstärkt sich diese bei dem zweiten, gleichfalls wiederholten Schritt durch den stockenden Rhythmus. Aus ihr befreit sich der Baß — ach nein, das ist ja noch viel zu äußerlich gesehen, denn sein Aufstieg folgt ja eben notwendig aus der Hemmung. Hier nun überwiegt die Bewegung, das „Beharrungsvermögen“, die Tonalität tritt zurück —

bis der Baß das c erreicht, mit dem wie von selbst wieder ein tonaler Strom eingeschaltet wird. Doch nicht ganz und gar unerwartet; das tonale Bewußtsein erwacht nicht plötzlich mit jähem Ruck — wie es ja auch bei dem F dur-Akkord noch nicht ganz voll erwacht ist, und sogar noch einmal vorübergehend getrübt (im vorletzten Takt bei dem Sekundakkord auf fes), dann wieder erhellt wird (bei dem Es dur-Akkord), ehe es die Tageshelle der D dur-Tonika empfängt. — Nämlich den Takt vor G erregt das Ahnen, wenn nicht schon des F dur-Akkords, so doch eines bedeutsamen Ereignisses; nicht umsonst stockt hier der Lauf! Dem Auge bietet unsere Skizze den Anblick eines zweimaligen Aufenthalts, gleichsam zweier Marksteine, und wir bemerken nur, daß der zweite Halt künstlich, und um so betonter, verlängert erscheint. Die Wirklichkeit nun bietet so viel mehr, daß wir sie hier gesondert wiederzugeben nicht umhin können; dabei berücksichtigen wir im ganzen nur den Baß und die erste Geige:



Haupteingang des Stiftes St. Florian, wo Bruckner 10 Jahre lang wirkte

5

8va

9-12

ff

13

15

4 mal G

loco

C. 8

10

23

28

C. 8va

VIII

3 mal

4 mal

8va

IX

schläge auf h wiederholt, deren Pochen an sich schon, ohne Zutun des Vortrags, mit jedem Mal größere Ungeduld äußert. Diese Stauung der harmonischen Bewegung ist gewiß alles andere als Ruhe, vielmehr letzte Gespanntheit vor einem, ob auch nicht dem Ziel. Zwar vorläufige, doch wirkliche harmonische Ruhe herrscht dagegen in dem F dur-Akkord, als eben einem tonal bestimmten Ziel. Aber Welch ein Sturm von Bewegung durchtobt ihn und reißt ihn aus seiner Höhe herab! Und wie durch und durch empfunden ist dieser Vorgang!

Im ganzen: Die Kraft, bisher hauptsächlich von der harmonischen Bewegung in Anspruch genommen, führt in dem Augenblick, wo diese aufhört, in die Melodik. Und warum fährt der Sturm nicht etwa noch höher hinauf? warum braust er erdwärts nieder? Das Wozu beantwortet sich ja leicht: noch größere Höhe war nicht wünschenswert, viel größere nicht mehr zu erreichen. Aber der Meister darf sich mit dem Wozu, dem Bedürfnis, nicht begnügen; also warum geht es in die Tiefe? Natürlich wirkt da Schwerkraft, noch mehr wohl die Attraktion der Erinnerung an die frühere Lage, sowie an den ersten Absturz gleich nach der zum ersten Mal erreichten Tonika (19.—25. Takt des Scherzos). Dazu kommt, daß mit der wiederkehrenden Tonalität etwas wie Erdhaftigkeit, Solidität einzieht. Technisch gesehen: der tonal wichtige Akkord will die Stammlage, er zieht den Baß von dem c nach F herab; das zusammen erzeugt den Umschwung, die Gegenströmung.

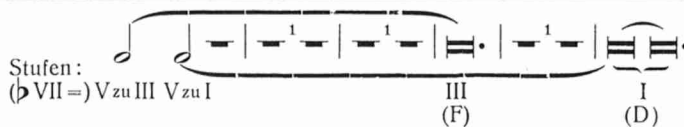
Mit diesem kamen wir schon auf Einzelnes in dem Vorgang zu sprechen. Der Baß setzt mit dem erreichten c plötzlich aus, gleichsam wie atemlos, wie erschreckt von dem plötzlichen Strahl des F dur. Im selben Moment überfluten ihn die Geigen, die bisher aufwärts gedrängt wurden, mit ihrem abwärts gerichteten Willen, den sie ihm bis dahin opfern mußten, aber doch in ihrer Figur stets kundgegeben hatten; zugleich ändern sie diese Figur wesentlich: der Wille zur Tiefe hinab setzt sich wie mit schnellstem Entschluß und mit größter Geistesgegenwart durch, wobei er jedoch dem Baß nicht widerstrebt, sondern nur eben zuvorkommt. Das ist wahrlich in hohem und edlem Sinn dramatische Musik! Der Wille ist jetzt einheitlich geworden, das Orchester zum Unisono reif. Eine Vorstufe zu diesem bildete ja der ungefähr parallele Gang des Basses und der Oberstimme, doch verhüllte er nicht einen inneren Widerstreit. Nunmehr innerlich berechtigt, tritt das Unisono doch nicht sogleich wörtlich, sondern vorerst einmal grundsätzlich ein, und zwar im zweiten bzw. dritten Viertel des 13. Takts von VII, gleich nach Buchst. G. Dann, im 3. Takt nach G, entsteht, wiederum allmählich, die wörtliche Übereinstimmung des Basses mit den höheren Streichern. Mit dem frei einsetzenden hohen f des dritten Viertels bei G also gibt sich der Baß als besondere Stimme bis auf weiteres preis, läßt sich in die herab-

Der Stockung im 3. Takt der Skizze IIB entspricht völlig die Ausführung (Takt 9—12 des Beispiels VII): 4 Takte lang schwirrt dieselbe Geigenfigur hin und her, in ihrer Höhe durch die geheimnisvolle Kraft aufgeregten Erwartens festgebannt, während der Baß seine Viertel-

stürzende Masse aufnehmen; vom 15. bis 18. Takt des Beispiels (dem dritten nach G) vollständig von den Geigen beeinflusst, gewinnt er im 19. Takt seinen Eigencharakter wieder. Auch das Problem dieser Loslösung behandelt Bruckner so sinnvoll als glücklich, indem er es mit dem der wieder zu gewinnenden Hemmung der Niederfahrt verbindet. An dieser hatten die meisten Bläser teilgenommen, sich aber dabei im nur grundsätzlichen Unisono zurückgehalten, da sie den ungebrochenen Tonleitern abwärts ausführten; doch hatten einige von ihnen gleich zu Anfang des Unisono den Ton a festgehalten, andere wurden von diesem Ton festgehalten, als sie in ihn einmündeten, zuletzt erliegen auch die ersten Geigen dem Zwang dieses Tons, den die drei Trompeten herrisch in Oktaven schmettern (schon 3 Takte vorher hatte die erste Trompete begonnen, ihr a in Vierteln zu rufen); dieser Ton a, wohlgerichtet die Dominant der Haupttonart, als solche den tonalen Wert des F dur-Akkords immer deutlicher unterstreichend, sprengt also schließlich das Unisono; wie er es auch eingeleitet hatte (denn die Abfahrt hatte ja mit a begonnen), so bildete er das erste Moment der Hemmung, dann, anwachsend, den Keil, der die Masse wieder auseinandertrieb! Bei aller Freude an der freieren Behandlung der Blechbläser: hier könnte man fast wünschen, auf die Instrumentation der Klassiker eingestellt zu sein, die den Hörnern und Trompeten in der Hauptsache Dominant- oder Tonikatöne zu blasen geben; unsere Aufmerksamkeit auf das a hätte dann noch etwas mehr Richtung. Immerhin fällt es auch so schon auf, daß die Bläser keinen der Haupttöne des Akkords, Grundton und Quint, festhalten; um so mehr, als die Trompeten es zuerst offenbar mit F versuchen, aber bald (doch nicht gleichzeitig) von ihm abgedrängt werden. Wollte ich mir ein Retouchieren erlauben, so ließe ich als Dirigent die Pauke im 6. Takt nach G einen leisen Wirbel, oder im 5. und 6. Takt einen zart anwachsenden Wirbel auf der Dominant schlagen: der *fff* Einsatz auf d an sich gewänne dadurch wohl eher noch als daß er verlöre, und auf alle Fälle gewänne der tonale Sinn des festgehaltenen a, gleichwie der des d. Und zwar bevorzugte ich klein a vor A, wenn eine dritte (kleine) Pauke hierfür vorhanden, In diesem Fall brächte ich sogar das a schon bei G selbst voraus, hier aber nicht gewirbelt, sondern als kurzen leisen, trockenen Schlag, als etwas wie einen sehr diskreten Schreckschuß. Übrigens ist besagter Ton a zweideutig, er steht immerhin als Leitton im F-Akkord und geht demgemäß nach b, und zwar mittelbar im 1. Horn, unmittelbar in den meisten, und jedenfalls in allen Oberstimmen; dies jedoch unbeschadet seiner Dominantbedeutung, mit welcher ja zunächst nur der erste Blitz der tonalen Sonne wieder durch das Gewölke der Modulationen bricht. Auch das b hat doppelten Sinn. Im Akkord steht es als große Terz; der Akkord selbst aber

(ges b des fes in dritter Umkehrung) gibt sich deutlich als Durchgangsklang, sein b wirkt somit zugleich als Dominant zu dem ihm folgenden Es dur-Akkord, und es geht denn auch in den Oberstimmen im Quartschritt nach es hinauf, während es im 1. Horn stehen bleibt, um die Quint des Es-Akkords zu bilden. Fügen wir, als zu einer Reihe, diesem Schritt von a nach b noch den endlichen Fall des Basses von es nach d an, so haben wir die Tonfolge $\overbrace{a \quad b \quad es \quad d}$, das ist zweimaliges Verhältnis von Oberdominant zu Tonika, so zwar, daß in das primäre, tonale sich ein sekundäres nicht tonales hineindrängt, so wie ein Nebensatz in einen Hauptsatz. Ein sekundäres, sage ich, durchaus aber nicht zufälliges: die tonale Betontheit des Es dur haben wir schon erkannt, nämlich sowohl seine Bedeutung als Stufe in d moll, als auch sein tonikales Unterbewußtsein. Daß der Baß sich im 7. Takt nach G (dem 19. des Beispiels VII) wieder auf sich selbst besinnt, geschieht einesteils und zunächst wie von selbst, da er ja mit zunehmend tieferer Lage sich seiner Baßnatur bewußter werden mußte; doch kommt das nur einem inneren Sinne zu Hilfe. Mit dem Fes erinnert sich der Baß seiner kürzlichen Vergangenheit, nämlich an das e, von dem aus er nach dem anfänglichen Schwanken den ungebrochenen chromatischen Aufstieg erzwungen, und auf dem er, ehe er diesen unternahm, verweilt hatte. Jetzt zu fes geworden, zieht ihn dieser Ton noch weiter auf der früher durchmessenen Bahn zurück, ins es herab (diesen Ton hatte er damals von den Geigen übernommen, aber seinem damaligen Willen gemäß als dis behandelt); endlich nach d zurück als in die Heimat. So vereinigt sich die lineare Tendenz des Basses hier, vor und zu der letzten tonalen Entscheidung, mit der Tendenz der Harmonie, die gleichfalls wieder dem Tor zustrebt, durch das sie gegangen war, in die Welt der Modulationen hinaus. Diese Einheit von Baß als Harmonieträger und Baß als Linie ergibt für diesen Kadenz-Ersatz einen Wert, den die normale Kadenz nicht schafft, da in ihrem doppelten Quintfall zwar die Tonika wieder vom Baß erreicht wird, aber ohne daß ein Tongang hin und zurück liefe. Wir sagten zu Anfang, daß der Ersatz das nicht ganz erreiche (und er soll das ja auch nicht), an dessen Stelle er tritt; wir sehen nunmehr, daß er in einer Hinsicht dieses sogar übertrifft; der, der Kadenz wesentliche Gegensatz der Zentrifugalkraft und Zentripetalkraft kommt hier in zweifacher Art zum Austrag. Auch sehen wir jetzt, worin die Überlegenheit der zweiten Reihe gegenüber der ersten (B gegenüber A in Beispiel II) beruht. Man könnte zur Erklärung noch hinzunehmen, daß der erste Akkord von II B (wir wiesen schon darauf hin, daß er nicht nur Vorhalt zu seinem Nachfolger, sondern eben auch ein C dur-Akkord ist) als Oberdominant zu dem F dur-Akkord, dem bestbetonten der Reihe; daß sodann deren zweiter Akkord, unzweifelhafte, eindeutige

tonale Oberdominant, zu dem letzten Tonikaschluß hinzeigt. Die bevorzugte Stellung der Akkorde läßt sich nicht bestreiten; daß sie sich dem Gedächtnis einprägen, wofern man nur diese ihre Auszeichnung spürt, ist klar; daß Bruckner sie umsonst auszeichnete, darf niemand annehmen, der sich nicht großer Leichtfertigkeit schuldig machen will. Wenn unser Gedächtnis ihren Eindruck über die Modulationen hinüber nicht bewahren kann, so sagt das doch nichts über Bruckners Tun, sondern holt etwas über unser Gedächtnis aus. Sollte es uns denn so schwer fallen, zu glauben, Bruckner habe besser gehört als wir? Die Tatsache der Dominanten besteht, die der Dominantwirkung bestand wahrscheinlich für den Meister, und besteht für jeden, der sein Hören durch solche Musik und ihre Erkenntnis zu steigern vermag. Wir zeichnen diese Beziehung auf, wobei wir die dazwischen liegenden Harmonien, die wir zwar zu hören, aber zugleich, und das im wörtlichsten Sinn, zu überhören haben, nicht notieren, sondern nur ihren räumlichen Wert, um dem Rhythmus der Entfernungen gerecht zu werden, in Pausen zusammenfassen:



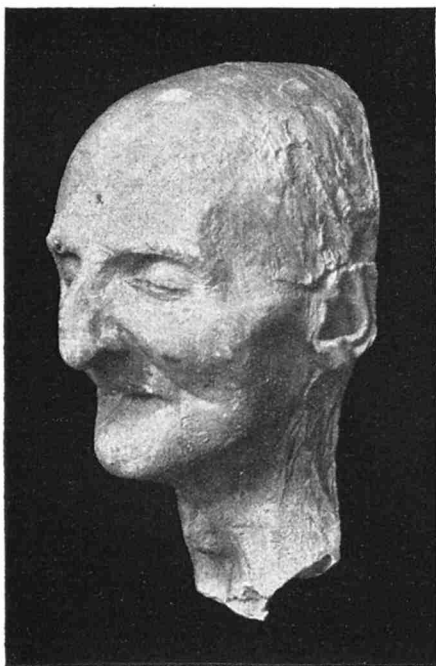
Die Reihe II B birgt demnach, außer dem rückläufigen, einen geradeaus bis zum Ende verlaufenden Hauptstrom, und auch der Nebenstrom, der dem C-Akkord entspringt, läuft durch das Sammelbecken des F dur hindurch, um sich mit jenem zu vereinigen. Denn so wie seine Quelle von Anfang an einen Teil ihrer Kraft in ihre Nachbarquelle, die der Tonika, ergießt und diese verstärkt, so fließt auch ihr (längerer) Lauf in demselben Stromgebiet, den das F dur-Becken zugehört.

In der Reihe A sind diese Beziehungen schwächer. Der erste Akkord weist auf den sammelnden Akkord bei B hin, doch als auf seine Wiederholung, also ohne die kräftige Dominantwirkung; der zweite vielleicht auf den abschließenden A dur-Akkord, doch jedenfalls noch schwächer, da er mit dem g behaftet ist. Eher könnte man an den E dur-Akkord (2. Takt des Beispiels IV) als Dominant des A dur denken — doch der liegt vor der Reihe, und etwas im Schatten, zwischen zwei heller belichteten Punkten. (Schluß f.)

Anton Bruckners Wesen im Spiegel seiner Symphoniethemem

Von EMIL PETSCHNIG (Wien)

Le style c'est l'homme. Eine knapp und treffend formulierte uralte Erkenntnis, daß, wie im Behalten, in der sprachlichen Ausdrucksweise usf. des Alltagsmenschen sich sein Charakter, seine Herkunft, seine Nationalität ausspricht, auch in den Werken unserer großen Genien diese Wesenszüge zum Vorschein kommen und ihnen den Stempel der Originalität aufdrücken, gleichviel, ob es sich um Philosophen, Dichter, Maler, Bildner oder Musiker handelt. Kein nur halbwegs geübter Blick wird je das die führenden Geister — die un-absehbare Schar der sie nur imitierenden Epigonen bleibt natürlich außer Betracht — unterscheidende Individuelle verwechseln oder auch innerhalb des



Bruckners Totenmaske

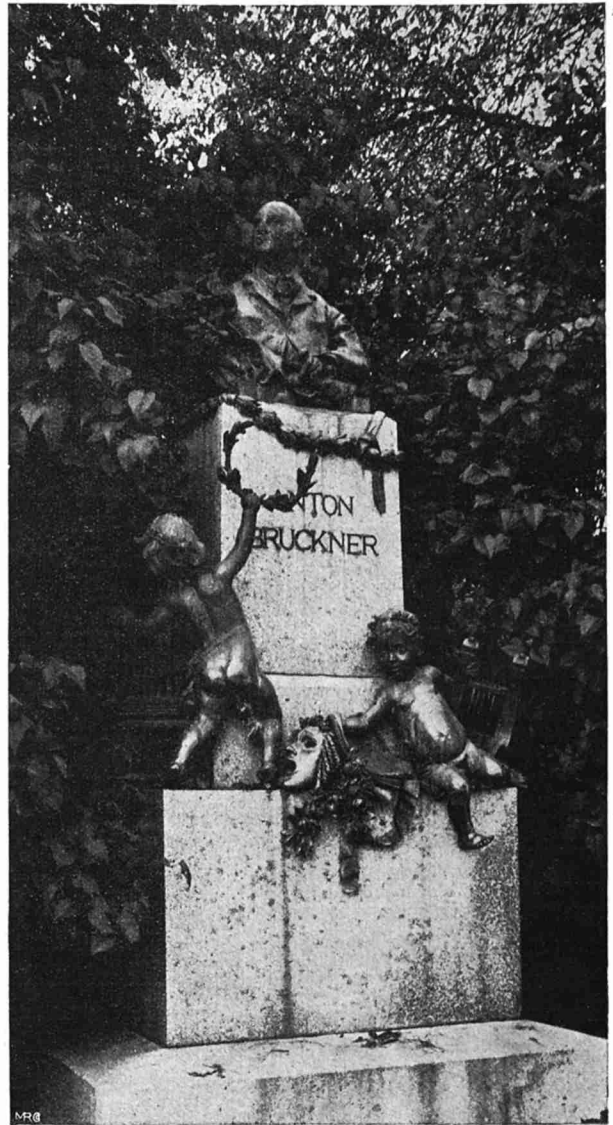
Schaffens einzelner Meister die verschiedenen Entwicklungsstufen verkennen, wie solche namentlich bei Beethoven und Wagner geradezu augenspringend in Erscheinung treten. Insbesondere bei letzterem wäre es angesichts des vorhandenen, selten reichlichen biographischen wie durch die Mitwirkung des Wortes eindeutig bestimmten künstlerischen Materials für Musikpsychologen ebenso interessant, als für das Erkennen der Urzusammenhänge zwischen Musik und Triebleben und, daraus folgend, für eine Neugestaltung ihrer Ästhetik fruchtbar, einmal den Einflüssen nachzuspüren, die das Liebeserlebnis mit Mathilde Wesendonck auf seine Tonsprache bzw. auf die Art und Weise seiner Leitmotivgestaltung übte. Denn schon oberflächlichster Betrachtung drängt sich die Wahrnehmung auf, daß von „Rheingold“ bis zum Nach- und Ausklang des „Parsifal“ hin gewisse melodische Wendungen immer wiederkehren, oder daß Eingebungen der vorangegangenen Werke nunmehr eine beträchtliche Erweiterung und Vertiefung erlangten (vergleiche nur die erotischen Höhepunkte im „Tannhäuser“ und „Tristan“!) Solche psychanalytische Untersuchungen wären heute um so nötiger, als sich Theorie wie Praxis unserer Kunst im Zeitalter der Maschine, das auch den Menschen stets mehr zu einer solchen macht, seine Sinne abstumpft, seine Organe verkümmern läßt, weiter und weiter von den naturgegebenen Grundlagen entfernt, und so eine Dekadenz schafft und begünstigt, die jeden, der sich noch Empfindung für die Schönheiten des

Schaffens einzelner Meister die verschiedenen Entwicklungsstufen verkennen, wie solche namentlich bei Beethoven und Wagner geradezu augenspringend in Erscheinung treten. Insbesondere bei letzterem wäre es angesichts des vorhandenen, selten reichlichen biographischen wie durch die Mitwirkung des Wortes eindeutig bestimmten künstlerischen Materials für Musikpsychologen ebenso interessant, als für das Erkennen der Urzusammenhänge zwischen Musik und Triebleben und, daraus folgend, für eine Neugestaltung ihrer Ästhetik fruchtbar, einmal den Einflüssen nachzuspüren, die das Liebeserlebnis mit Mathilde Wesendonck auf seine Tonsprache bzw. auf die Art und Weise seiner Leitmotivgestaltung übte. Denn schon oberflächlichster Betrachtung drängt sich die Wahrnehmung auf, daß von „Rheingold“ bis zum Nach- und Ausklang des „Parsifal“ hin gewisse melodische Wendungen immer wiederkehren, oder daß Eingebungen der vorangegangenen Werke nunmehr eine beträchtliche Erweiterung und Vertiefung erlangten (vergleiche nur die erotischen Höhepunkte im „Tannhäuser“ und „Tristan“!) Solche psychanalytische Untersuchungen wären heute um so nötiger, als sich Theorie wie Praxis unserer Kunst im Zeitalter der Maschine, das auch den Menschen stets mehr zu einer solchen macht, seine Sinne abstumpft, seine Organe verkümmern läßt, weiter und weiter von den naturgegebenen Grundlagen entfernt, und so eine Dekadenz schafft und begünstigt, die jeden, der sich noch Empfindung für die Schönheiten des

Kosmos, die in ihm waltenden holden wie furchtbaren Kräfte bewahrt hat, mit Schrecken erfüllen müssen.

Glücklicherweise treibt ein in unserer Tierheit ruhender dunkler, aber unentwegt lebenbewahrender Instinkt die Gattung homo in solchen Perioden der Krankheit, der Entartung immer wieder auf die verlassenen rechten Pfade des ihm allein Zuträglichen zurück, was sich gegenwärtig in lebhaftester Sportbetätigung und speziell in einem ungeahnten Zustrom zur Touristik ausdrückt, in der Körper wie Geist und Gemüt gleich stark ihre Erfrischung finden. Diesem Umstande, diesem Sich-auf-Neue-der-Natur-hingeben ist es auch zweifellos zu danken, daß ein von Jahr zu Jahr sich versteifender Widerstand gegen die im- wie expressionistische Tendenz der modernen Musik bemerkbar wird, gegen die Wissenschafteleien, Vernünfteleien, am Schreibtische erklügelten Mißgeburten leerer Herzen und erschöpfter Gehirne, welche nur infolge einer verschwenderischen Reklame ein rasch vergängliches Scheindasein zu führen vermögen. Ein zweites Symptom sich anbahnender Gesundheit scheint die (nur leider von den Verballhornungen des „Dreimäderlhaus“ ihren Ausgang nehmende) Renaissance Schuberts, ist doch das Schaffen dieses Krösus im Reiche der Töne unzertrennlich von den zarten landschaftlichen Reizen des Wienerwaldes, wie sie etwa im B dur-Trio, im ewig jugendschönen Forellenquintett, in der C dur-Symphonie, im „Wanderer“, „Ständchen“ und vielen anderen seiner Liederperlen eingefangen sind. Und daß der ihm innerlichst verwandte Bruckner 25 Jahre nach seinem Tode Mode zu werden begann, ist der triftigste Beweis dafür, daß man in der allgemeinen neurasthenischen Zerrissen- und Verstörtheit unserer Tage nach einem Ruheplatz sucht unter rauschenden Wipfeln, neben einlullendem Bachgemurmel, auf einsamer, wundervolle Fernsichten bietender Höhe; daß man endlich satt ist der stets erneuten, stets wirkungsloser werdenden Nervenpeitschen, nach mild lösender Entspannung sich sehnt und nach einem Führer Ausschau hält, der, selbst ein Kind — wie alle Genies — uns wieder heimgeleite in das verlorene Kinderland des Glückes und der Schönheit.

Keinen Geeigneteren könnte man zu solchen Mentordiensten finden als just A. Bruckner, in dessen Schöpfungen die Natur selbst Ton wurde, ihre triebhaften Laute und Klänge künstlerische Gestalt annahm. Man betrachte bloß die Hauptthematika seiner Ecksätze, die fast durchwegs auf den Urintervallen Quinte (IV. Symphonie 1. Satz) und Oktave (V₄) bestehen oder beide vereinigen, wie das Trompetenmotiv, welches die III. eröffnet, dann im Scherzo der VII. sein keckes Wesen treibt. Der Grundgedanke des Einleitungssatzes eben derselben beruht überhaupt nur auf der Obertonreihe von E, welche allein schon ihm die nämliche lapidare Größe verleiht, wie sie aus dem den Dreiklang zerlegenden 1. Thema des



Bruckner-Denkmal in Steyr

1. Satzes der Eroica immer wieder packend zu uns spricht. Was wohl hinreichend bezeugt und durch Anführung von Wagner-Zitaten („Rheingold“- , „Schwert“- Motiv u. v. a.) leicht noch weiter bekräftigt werden könnte, daß ein Einfall um so ursprünglicher und daher packender ist, je näher er dem Borne aller Musik steht, je mehr er unserer — wie schon gesagt — verkrüppelten Geistigkeit einen wohlthuend erfrischenden, den in ewig gleicher Gesetzmäßigkeit wirkenden Kräften alles Seins entsprossenen Kontrast entgegenzustellen vermag. Das künftige Heil der Musik liegt daher nur in einem Zurückgehen auf die Grundlagen der Akustik, wie sie sich in einfachster Form in den sogenannten Naturharmonien ausdrücken, deren sich das Volk bei mehrstimmigem Gesange instinktiv bedient. Je mehr ein Komponist auf diese kernigen, dem Universum immanenten Fundamente seine Tongebäude errichtet, desto jugendlicher, lebensvoller, hinreißender, erquickender, verständlicher wird sein Schaffen erscheinen. Unsere Intellektuellen

übersehen beständig, daß die übergroße Zahl derer, die nach Kunst und insbesondere nach Musik verlangen, mehr aus einem unbewußten — man kann getrost sagen: animalischen — Instinkte heraus zu ihr hingeleitet werden, denn aus — sei es vererbten, sei es erworbenen — hochentwickelten ästhetischen Bedürfnissen. Sonst würde nicht, wie stets so auch heute, der Kitsch, Tanz und Operette über Gipfelwerke den Sieg davontragen. Von letzteren vermögen nur solche schließlich durchzudringen und kulturförderndes Gemeingut zu werden, die irgendwie nationaler Physio- und Psychologie nahe stehen, wie etwa Goethes „Faust“ und Schillers „Wilhelm Tell“, die beide auf alten, bodenständigen Überlieferungen basieren. Unter den Tonsetzern wußten darum auffallend gut z. B. Chopin, Smetana, Dvorak, Verdi, Bizet, Grieg, die samt und sonders aufs allerengste ihrem Volkstume — als Verkörperung einer besonderen Spielart von Menschenwesen im Haushalte der Natur — verbunden waren. Und die Deutschen besitzen solchen elementaren Geist neben Weber, dem schon erwähnten Schubert und dem hier im Hinblick auf seine grandiosen Naturschilderungen im „Ring“ nochmals zu nennenden Wagner aus dem vorhin angeführten, dem harmonischen Charakter seiner Thematik entnommenen Grunde auch in dem Helden vorliegender Betrachtung, dessen kosmisches Empfinden weiters daraus erhellt, daß gleich der „Neunten“ Beethovens fast alle seine symphonischen Gebilde aus leisen Tremolos oder Akkordfigurationen wie aus einem Nebel hervortreten, ähnlich dem Kristallisationsprozesse der Welten aus im Raume freischwebenden feinstzerteilten Stoffmaßen. Der volkstümliche, d. h. naturgegebene Zug seines Schaffens spricht sich nach der harmonischen Seite des ferneren in den lebhaft an das heitere Schrumm-Schrumm bäuerlicher Tanz- und Marschmusiken gemahnenden Quartenschritten (IV₂) oder im Quintenintervall hin- und herpendelnden musetteartigen Figuren (II₂, IV₄) seiner Bässe aus. Auch das im Ablaufe der Werke zur Verwendung kommende Material ist nur ein schlichtes: Dreiklänge, Dominant- und Nebenseptakkorde. Dieser Umstand sowie seine Modulationsweise, die es liebt, die Tonarten — welche, sind sie einmal angeschlagen, sich in mehr-, ja vieltaktigen Perioden gründlich „ausleben“ können — unvermittelt, besonders gern im Abstände der kleinen Sekunde, nebeneinander zu stellen und reichlich Gebrauch macht von der ebenso wuchtigen als effektvollen Verwandtschaft innerhalb der großen Terz, sind die von einer entsprechend individualisierenden meisterlichen Orchestration nur noch besser ins Licht gestellten Ursachen der intensiven Farbigkeit seiner Kompositionen, die an die ungebrochenen koloristischen Werte von Fresken gemahnen, ihnen etwas Majestätisches verleihen. Der Akkord- und Stimmenwirrwarr unserer Jüngsten dagegen wird trotz aller raffinierten Instrumentations-

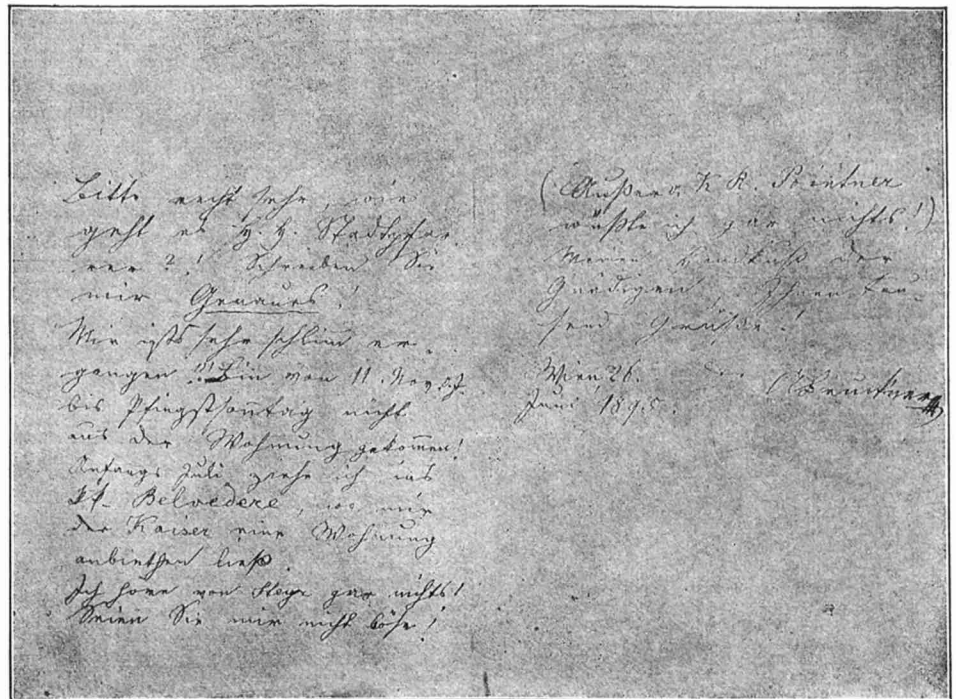
künste stets nur einen verwischten, verschmierten, die Auffassungsfähigkeit des Gehörs für Schattierungen gleichgültig lassenden Eindruck hervorrufen. Gedenke ich schließlich der unzähligen Orgelpunkte in Bruckners Symphonien, so wird man auch da nicht bloß eine technische Beeinflussung des Schaffenden durch den Virtuosen anzunehmen haben, wie etwa in der öfteren Anwendung ostinater Bässe (z. B. am Schluß von II₁ und V₁) oder der verschiedenen kontrapunktischen Praktiken der ständig geübten Umkehrung, der Vergrößerung (V₄) etc., sondern in ihnen das starke Gefühl selbstsicheren Ruhens auf der heimatlichen Scholle verkörpert finden dürfen; ebenso wie mäßig bewegte Zeitmaße ein charakteristisches Merkmal von unseres Autors Muse sind, die ihr Tiefstes in den Adagios gibt, fließend aus der der Landbevölkerung eigenen Bedächtig- und Langsamkeit, mit der er auch an seinen Werken arbeitete. Ein Ingrediens, das uns übernervös rastlosen Städtern dieselben eben jetzt doppelt anziehend und als Mahnruf „Zurück zur Natur!“ ganz besonders wert macht. Ähnelt doch unsere Zeit ungemein den Tagen, da das ancien regime seinen Zusammenbruch erlitt und aus der Revolution die Romantik geboren wurde, als deren echter Sohn unser Künstler wieder die Wege weist zu einer solchen jubelnder Sonnenbegeisterung und nicht, wie einst, sentimentaler Mondschwärmerei oder, wie jetzt, sexuellpathologischer Mystik.

Sprechende Zeugen von Bruckners Naturmenschentum sind namentlich auch die von der Macht und dem Glanz der erzenen Bläser getragenen gigantischen Schlußsätzen (V. VII. VIII.), seine gewaltigen Orchester-Unisonos (II₄ III₁ IV₄), welche an die in ihrer Größe die Herzen wohl aufrichtende, aber im Toben der entfesselten Elementargewalten — wie es sich u. a. in den wütenden Sturmflügen der Streicher (IV₁, V₄) abspiegelt — auch beängstigende Erhabenheit und Wildnis der Alpenwelt gemahnen, davon ein weitberühmtes Stück, das Salzkammergut, bekanntlich seinem engeren Vaterlande zugehört. Etwas von deren herben und eckigen Linien drückt sich immer auch dem Antlitz der sie Bewohnenden auf, daher der Kopf unseres Meisters ebenfalls ein Profil zeigt, scharf geschnitten von Arbeit und Not, wie ähnliche Egger-Lienz zu malen pflegt, und Typen eignet, die K. Schönherr in seinen knorrigten Tirolern dichterrisch vorführt. Und das einen weiteren prägnanten Wesenszug seiner Symphonik bildende, oftmals wiederkehrende, teils muntere (IV₃), teils heroische Horn- und Trompetengeschmetter (V₁, VII₁) verrät den gleichgesinnten Stammesgenossen Stefan Fadingers, des Helden im oberösterreichischen Bauernkriege, der für das von Luther verkündete neue Evangelium eintrat und im Kampfe um es gegen eine Übermacht mit einem Häuflein Getreuer den rühmlichen Tod fand. Woraus sich weiters ungezwungen die seinem tiefgläubigen Ge-

müte entspringenden Choralweisen in den meisten Instrumentalwerken (der Messen gar nicht zu gedenken) erklären (II₄, III₄, IV₁, V_{1, 4}, VII₄ und vielfach der religiöse Grundton seiner langsamen Sätze), über die wohl jedes weitere Wort überflüssig ist. Gehören sie doch zu den von Anbeginn an hervorstechendsten Merkmalen seines Stils, genau wie ihr Gegenpol, die Ländlerseligkeit seiner Scherzi, in der die gesunde, teils zart, teils derb sich äußernde Sinnlichkeit des Äplers mitschwingt. Das ist ein Jauchzen und Jubeln (besonders im Trio der III., einem lebensstrotzenden Stücke), ein Schmeicheln und Kosen (Trio der II., Scherzo der II. und IV.), ein Sichwiegen (V₃), indes die dröhnenden Bässe realistisch genug die schweren Tritte der „Genagelten“ am Tanzboden wiedergeben. Alles in allem, ein vollendetes, in die künstlerische Sphäre gehobenes, idealisiertes Konterfei bäuerischer Lustigkeit, Tenierssche Kirneßbilder in Tönen. Eine Ausnahme von dieser Regel machen nur das Walkürenwetterluft atmende Scherzo der VII., das ganz merkwürdig-phantastische der VI. mit seinem aparten Zwischensatz (ein von unseren Dirigenten etwas stiefmütterlich behandeltes Opus, zu Unrecht, wie mich deucht) und das elfenhaft dahinhuschende Trio der IX., indes es im Hauptteil daselbst ebenso dörperlich zugeht wie in dem der III. oder im „Deutschen Michel“ der VIII. Bezeichnend auch die fast stereotyp zu nennende Schlußwendung der niedersteigenden Skala durch eine (VI.) oder mehrere Oktaven (II., VII.) in lärmendem Einklange.

Aber nicht nur in den dem Humor programmäßig eingeräumten Partien, auch in den anderen Teilen der Symphonien finden sich genug Themen, die von triebhafter Lebensfreude sprechen, so z. B. das durch einen jublierenden Triller gekrönte zweite des Finales der „Romantischen“, oder eine leichte Anmut bekunden wie das an nämlicher Stelle stehende der II. bzw. das aus Fis dur gehende der III., mit welchem letzterem der über den Ernst und die Trauer des Adagios der VII. einen hold tröstenden Hauch ausgießende Seitengedanke („Laß die Toten ihre Toten begraben, du freue dich noch des Tageslichts, genieße!“) eine nahe innere Gemeinsamkeit verbindet. Am allermeisten aber verrät sich Bruckners urgesunde Artung in den Miniaturen der blühenden Begleit- (II₁) und Mittelstimmen, deren saftige, von Innigkeit überquellende Melodien — anders

als die gleich überladene wie nichtssagende Polyphonie unserer Neutöner — gewissermaßen die Adern sind, durch die dem Gesamtorganismus des Kunstwerks immer neues sauerstoffhaltiges Blut zugeführt wird. Nicht zum wenigsten ihnen ist es zu verdanken, daß insbesondere auf seine Symphonie-Plejade Wagners, Hans Sachs in den Mund gelegtes herrliches, das tiefste Geheimnis alles Kunstschaffens in sich bergendes Wort paßt: „Es klang so alt, und war doch so neu, wie Vogel-sang im süßen Mai“; ganz wie die Natur in den verschiedenen Zonen, Jahres- und Tageszeiten die paar Motive, mit denen sie arbeitet, immer wieder abwandelt, in andere Beleuchtung rückt, so daß man sich an der Gesteins-



Brief Anton Bruckners an Musikdirektor Bayer in Steyr

Pflanzen- und Tierwelt, an den atmosphärischen und kosmischen Erscheinungen stets aufs neue entzückt.

So weisen denn die „Primitivität“ von Meister Antons Harmonik in Themenbau und Modulation, das Großzügige seiner Motive, die zyklopischen Unisonos auf die in ihm pulsierenden ungebrochenen Naturgewalten, auf seine rustikale Erdhaftigkeit hin, seine Fanfaren bekennen den aus solcher innerer Kraft stammenden Heroismus, der ihn befähigte, den zahlreichen, von Unverstand und Bosheit verursachten Widrigkeiten seiner Laufbahn zu trotzen und sich aus unscheinbarsten Anfängen zu der Stellung emporzurichten, die er heute neben den Größten in der Musikgeschichte einnimmt. Daß er die Verkennung so lange zu tragen vermochte, ist aber daneben auch seiner mit unendlicher Liebe gepaarten Religiosität zuzuschreiben, die in seinem Gefühlsleben und dementsprechend auch in seinem Ge-

samtwerk einen breiten Raum einnimmt. Daß er dessenungeachtet kein Duckmäuser war, darüber beruhigt uns die an Anmut, Schalkheit und animalischem Behagen reiche, vollblütige Melodik seiner Tänze, welche uns ein Geschöpf mit fünf unverdorbenen Sinnen und selten warmem Herzen vor Augen stellen, das sowohl Gott als dem Irdischen gab, was Gottes und des Irdischen ist. Wenn diese Hauptwesenszüge Bruckners sich in seinen Symphonien mit geradezu handgreiflicher Deutlichkeit abspiegeln, liegt dies daran, daß sein Charakter von Haus aus sowie infolge eines Entwicklungsganges in provinziell-einfacheren Verhältnissen ein ziemlich unkomplizierter war, dessen Seiten dafür markanter in Erscheinung traten als etwa bei der Buntscheckigkeit einer von allen möglichen, häufig genug einander diametral entgegenstehenden Interessen hin- und hergeschleuderten Großstadtmenschenpsyche. Und daß er, indem er sich selbst schilderte, auch den Charakter seiner Landsleute, seiner Heimat mit treffendsten Strichen, in leuchtenden Farben wiedergab, ist ein nicht hoch genug zu bewertender Nebengewinn, eine gründliche Entlarvung des verlogenen Schlagwortes von der Internationalität der Musik, und sollte unsere Gelehrten in Kunst- und Naturwissenschaften anspornen, endlich einmal dem kaum noch aufgeworfenen, freilich unendlich schwierigen Problem zu Leibe zu rücken, wie so ein „Genie“ zum seelischen Repräsentanten einer Gegend, eines Volksstammes, einer Gesellschaftsklasse wird. Eine Frage, die zwecks ihrer Lösung aus eingehenden biologischen, ethnographischen und anderen Studien mehr besonders über diesen Komponisten und seine Umwelt manche Anhaltspunkte gewinnen könnte.

Uns aber setzt sich aus den hiemit angedeuteten wenigen, aber eindrucksvollen Zügen, die in seinen Symphonien sogar in einer ein für allemal festgelegten Anordnung immer wiederkehren, Bruckners Charakterbild zusammen als das eines gütigen, wahrhaften, ideal gesinnten Menschen und einer künstlerischen Kraftnatur, kurz, als einer Erscheinung, der in jeder Beziehung nachzueifern der heutigen Generation nur zu Ehre und wohl brauchbarem Vorteil gereichen würde.

*

Neues Schrifttum über Bruckner

Wie das Schrifttum über Mozart stark anschwellt, so ist auch das über Bruckner erfreulicherweise im Steigen begriffen. Seit etwa 1921, als man den 25jährigen Todestag feierte, verzeichnet man Beweise der erhöhten Anteilnahme am Schaffen des Meisters: Wir berichten kurz hierüber, ohne uns streng an dieses Datum zu halten. Die Lebensbeschreibung, welche als eigentliches Quellenwerk zu Bruckners Leben in Betracht kommt, hat August Göllerich geleistet. Ein eigentümlich tragisches Geschick waltete jedoch über dieser längst in Aussicht gestellten Arbeit des österreichischen Musikers und Musikschriftstellers, sofern sie sich Jahrzehnte hindurch verzögerte.

Göllerich mußte fronen, um sich die Arbeit abzurufen, und seiner Überanstrengung ist er im März 1923 erlegen. Auer wird vollends alles zum Druck bringen, nachdem er vorigen Sommer den ersten Band bei Gustav Bosse in Regensburg (als 36. Band der Deutschen Musikbücherei) herausgab. Würdig stellt sich Göllerichs Arbeit den Großtaten Chrysanders, Spittas, Jahns, Thayers zur Seite. Das Hauptgewicht ruht auf der Grundlegung des tatsächlichen Sachverhalts. Dieser erste Band, bis 1845 reichend, behandelt die Jugendzeit, urkundlich die schwierigste, da bei Bruckners Spät reife die Zeugnisse spärlich genug sind. Um so dankenswerter ist die Fülle der dargebotenen Aufklärungen, denen ein umfassender Bildschmuck zu Hilfe kommt. Dazu enthält der Band bisher unbekannte Frühwerke, und den kommenden Bänden sind ähnliche Überraschungen gesichert. Auf Bruckners Entwicklung, die wenig untersucht war, wirft Göllerich neues Licht, und er entwickelt in der Darstellung eine seelenkundige Kraft, welche weniger erhitzt als erwärmt. Persönlicher Umgang mit dem Meister hat den Verfasser nicht zu ausschließlicher Einseitigkeit geführt: er wahrt den lebendigen Zusammenhang sowohl mit Wagner als mit Liszt, dessen Leben er ja auch beschrieben hat. Max Auer, der Verwalter des Göllerichschen Erbes, ist außerdem mit einer eigenen einbändigen Biographie hervorgetreten, welche im Amalthea-Verlag erschienen ist; sie enthält in feiner Ausstattung ganzseitige Bilder und Beilagen, und zudem in zahlreichen Beispielen das Wesentliche des thematischen Notenstoffs. In anschaulichen Zügen, aber ohne das Blendwerk der vielen Anekdoten, entwirft Auer ein farbenreiches Gemälde von den Ereignissen und Schicksalen des Brucknerschen Lebens. Der Kampf, den seine Kunst zu führen hatte, ging auf Leben und Tod, und Auer gehört nicht zu denen, die den musikgeschichtlichen Sachverhalt mit Schweigen aus der Welt schaffen wollen: hier ist vollste Klarheit am Platze. Hanslick ist nur als Parteimann zu Bruckners Gegnern übergegangen. Eine starke Mitschuld am Nichtaufkommen Bruckners trifft die Ängstlichkeit Hans Richters. In Deutung der Symphonien vertritt Auer eine Auffassung, welche einen Helden als Träger der Empfindung und allen Erlebens annimmt.

Für Reclam hat Richard Wetz eine kleine Biographie geliefert. Stellenweise lebendig und anregend. Doch rückt er Bruckner zu schroff von Wagner weg. Auch mit der „Logik des Herzens“, der dann Brahms als höherer Bildner gegenüberstünde, sind wir nicht einverstanden, glauben viel mehr, daß August Halm mit dem Nachweise der Formvollendung Recht behält. Sein bei Georg Müller erschienenes Bruckner-Buch behauptet sich nach wie vor hinsichtlich des inneren Verstehens wie in bezug auf den belehrenden Ausdruck an erster Stelle. Ebenbürtig in den theoretischen Fragen der Auffassung ist nur Ernst Kurth, dessen großes Bruckner-Werk ich aus Manuskriptproben kenne; am rechtzeitigen Erscheinen ist als höhere Gewalt eine Erkrankung des Verfassers schuld. (Das Buch erscheint bei Max Hesse, Berlin.) Aus dem früheren Schrifttum seien die Untersuchungen über den Aufbau der Brucknerschen Symphonien erwähnt, die Leo Funtet im Verlag für Literatur, Kunst und Musik (in Leipzig) als „Bruckneriana“ darbot. Sie sind von wohlthuender Sachlichkeit, ohne alle Redensarten. Die Kenntnis der Werke von Louis, Decsey und Gräßlinger dürfen wir hier voraussetzen. Louis hat, wer weiß unter welchen Einflüssen, seine günstige Meinung über Bruckner abgewandelt. Decsey (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) schreibt bekanntlich einen sehr anregenden, blühenden Stil. Gräßlinger gab eine kleinere Lebensbeschreibung an Bosse in Regensburg. Das andere größere Werk: „Bausteine zu Bruckners Lebensgeschichte“ erschien bei R. Piper in München; zurzeit wird die zweite Auflage vorbereitet. Auch gedenken wir der kleinen feinen Arbeit von Max Morold (bei Breitkopf). Der Leser wird nicht verübeln, wenn ich das eigene Bruckner-Buch

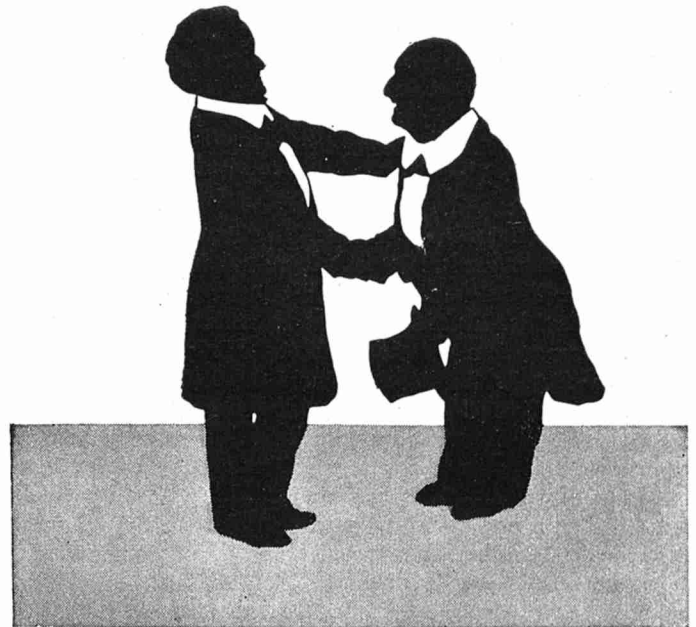
mitanführe (*Karl Grunsky*: Anton Bruckner; Engelhorn's Nachfolger, Stuttgart 1922).

Gehen wir nun zu Bruckners Werken über, so hat *Alfred Orel* in Wien die Entwürfe zum Schlußsatze der Neunten besprochen. Leider scheint das erste Oktoberheft (Nr. 19) des „Merkers“ (12. Jahrgang), dem Orel seine Mitteilungen anvertraute, zurzeit vergriffen zu sein. Die Universal-Edition hat aber in die große Ausgabe der Partitur der g moll-Ouvertüre (aus der Linzer Zeit) eine andere, sehr verdienstvolle Abhandlung von Orel aufgenommen, die wir angelegentlich empfehlen. Sie ist den orchestralen Frühwerken gewidmet, namentlich der später nicht mitgezählten f moll-Symphonie, deren Themen beigegeben sind. Das Andante ist erschienen und hat die Runde gemacht. Ebenso ein dem Streichquintett zugehöriges Intermezzo, das Hellmesberger für sich verlangte, weil er das (nachher bekannt gewordene) Scherzo — verwarf! Unglaublich, aber wahr! Eine thematische Analyse der Fünften hat *Armin Knab* für die Universal-Edition geschrieben. Der berühmte Liederkomponist betont die innere Zusammengehörigkeit aller vier Sätze.

Mit Bruckners Chormusik befaßt sich *Kurt Singer* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1924). Hier kommen besonders die Messen zur Würdigung. Hoffentlich gibt der kommende Winter Anlaß, auch der ersten, der d moll-Messe die gebührende Beachtung angedeihen zu lassen. Die e moll- und die f moll-Messe haben ja in den Gottesdienst wie in den Konzertsaal Eingang gefunden. Über das Tedeum handelt *Peter Griesbacher* (Pustet, Regensburg). Er bringt die Musik in allerengste Verbindung mit religiösen Grundvorstellungen. Hierin geht er zu weit. Die Probe auf die Ersprießlichkeit seiner Deutungen wäre ein Vergleich zwischen der kirchlichen und der symphonischen Musik Bruckners. Über liturgische Fragen gibt Auskunft das Buch „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart“ von *Alfred Schnerich*. Die geistvollen Gedanken, die *Erich Schwebsch* über Bruckner beibringt (erschieden im Verlag Der Kommende Tag), hat zuerst Hans v. Wolzogen in den Bayreuther Blättern veröffentlicht.

Die Anschauungen über Bruckner als Lehrer berichtigt und ergänzt auf Grund persönlicher Erfahrung *Friedrich Eckstein* (Universal-Edition 1923) in seinen „Erinnerungen an A. Bruckner“. An Hand der schriftlichen Belege erfahren wir Zuverlässiges über die Unterrichtsweise des Meisters, die sich durch strenge Sachlichkeit auszeichnete, wie er ja selber sich's hatte sauer werden lassen, als er zu Sechter pilgerte.

Endlich noch ein Wort über die neuen vierhändigen Auszüge zu allen neun Symphonien, die *Otto Singer* für den Verlag Peters angefertigt hat. Die bisher gangbaren Auszüge von Löwe und den beiden Schalk gaben zu manchen Einwänden Anlaß. Man beobachtet bei Singer ein Streben ins Klarere, und damit hängt ein Vorzug zusammen, den man ihm ohne Zweifel zubilligen darf: die glattere Spielbarkeit. Auch ist die äußere Querform der Notenbände willkommen; es sind deren drei, welche je drei Werke enthalten. Unangenehm fällt auf, daß Singer den Strich im Adagio der Sechsten mitherübernahm; sollte er die Verstümmelung gar nicht bemerkt haben? Auch die Angabe von Kürzungen hätte sich nicht fortzupflanzen brauchen. Wir müssen dringend verlangen, daß Bruckner ein für allemal das Recht erhalte, strichlos gespielt zu werden, auch von jenen Dirigenten, die vielleicht nicht mit allem einverstanden sind. Die Frage der Unversehrtheit ist zu scheiden von der Frage nach dem inneren Werte. Ein Tonkünstler ist auf den Ausführenden angewiesen: dieser hat zunächst keine andere Aufgabe, als den Willen des Urhebers zur Kenntnis zu bringen. Die Beurteilung bleibt sowohl dem Dirigenten wie dem Zuhörerkreise vorbehalten. Aber unerlaubte Kürzung ist Unterschlagung, und die Hilf-



Richard Wagner und Anton Bruckner

Schattenbild von Dr. Böhler

Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Willh. Müller), Wien

losigkeit des wehrlosen Komponisten läßt das Vergehen noch schlimmer erscheinen.

Wenn doch vom hundertjährigen Gedenktage die Anregung ausginge, daß wir Bruckner ungekürzt hören dürfen!

Dr. Karl Grunsky.

*

Bruckners kleine geistliche Chorwerke

Neben den Symphonien und den großen Chorwerken Bruckners verschwindet sein übriges Schaffen fast ganz. Wenn auch darunter vieles ist, das nur noch biographisches Interesse hat, so finden sich doch auch Meisterwerke wie das Streichquintett zum Beispiel. Auch für die Reihe der kleinen (meist unbegleiteten) Chorwerke gilt das; neben einigen nur mehr den Bruckner-Forscher angehenden Sätzen heben sich andere von großer Schönheit heraus.

Die ersten Arbeiten Bruckners für Chor sind sechs „Tantum ergo“, die deutlich das Vorbild der österreichischen Kirchenmusik aus der Zeit um 1800 zeigen; Michael Haydn namentlich spricht da deutlich aus mancher Wendung. Gelegentlich finden sich dann Versuche, im herben Stil der Kirchentontarten zu schreiben. Aber die Harmonik der Wiener ist doch vorherrschend, auch vielfach ihre Sextenseligkeit. Das erste „Tantum ergo“ (Pange lingua, erschienen in der Univ.-Ed.) entstand 1843 in Kronstorf; der sauber gesetzte Chor des Schulgehilfen läßt da noch nichts von der späteren Größe ahnen. Auch die nächsten „Fünf Tantum ergo“ (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck), 1846 komponiert, sind im wesentlichen einfache Chormusik ohne stärkere Eigenart. Aber sie kündigt sich doch da schon an; merkwürdig gleich im ersten Chor ist vor allem, noch bevor er überhaupt eine Note von Wagner kannte, die Vorausahnung des Gralsmotives aus dem Parsifal:



eine Wendung, die Bruckner auch in der ersten (1863) und vierten Motette (1884) verwendet. Im dritten der Chöre fällt in den Takten 17—21 eine schöne Entfaltung der Stimmen über einer großartigen Baßlinie auf; eine Wirkung, die Bruckner auch im vierten Chor versucht. Der letzte dieser Chöre ist, gegenüber den anderen vierstimmigen, fünfstimmig gehalten und mit Orgelbegleitung versehen. Er zeigt sich harmonisch viel üppiger als die anderen, hat großen Wohlklang, allerdings auch in manchen Wendungen eine gewisse Weichheit volkstümlicher Chorsätze, die Bruckner hier unversehends in die Feder gelaufen ist.

Welch gewaltige Entwicklung bis zum nächsten Chor, dem im Anfang des zweiten Linzer Aufenthalts 1856 geschriebenen Ave Maria für vierstimmigen Chor und Orgel (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck)! Der gebundene, homophone Satz der früheren Werke ist verschwunden und hat einer sicher beherrschten, frei gehandhabten polyphonen Schreibweise Platz gemacht. In der Gestaltung herrscht Vielfältigkeit, Soli wechseln mit Chorsätzen und zwischen begleiteten Teilen steht a cappella der ergreifende Adagio-Mittelteil: „Jesus, Jesus.“ Beim Tempo primo verwendet dann Bruckner mit viel Glück die von Mozart im Ave verum corpus verwandte Technik der zweistimmigen Nachahmung. Die Innigkeit der Empfindung und die Feinheit der melodischen Gestaltung aber machen diesen Chor zu einem der schönsten Brucknerschen Werke. Er verdient es, viel gesungen zu werden. Fünf Jahre später schreibt Bruckner ein zweites Ave Maria (siebenstimmig, Verlag Julius Hainauer, Breslau), das wieder homophon gehalten ist, aber in der ausgezeichneten Disposition des Chores, dem großartig aufsteigenden Mittelteil und der ätherischen Zartheit seiner Außenteile dem ganz anders gearteten ersten Ave Maria an Bedeutung in nichts nachsteht. (Ein drittes Ave Maria für Alt solo und Orgel ist 1901 als Beilage des — leider vergriffenen — ersten Bruckner-Hefes der N. M.-Z. erstmals erschienen.) Ein weiteres „Tantum ergo“ in e moll (Universitätsverlag Wagner, Innsbruck), dessen Entstehungsjahr mir unbekannt ist, dürfte wohl zeitlich in die Nähe dieses siebenstimmigen Ave Marias zu setzen sein. Es erscheint als die tiefste der verschiedenen Kompositionen das „Tantum ergo“; das Studium älterer Kirchenmusik ist deutlich daraus spürbar.

Die vier in die Jahre zwischen 1869 und 1884 fallenden vierstimmigen Motetten (mit deutschem Text in Einzelausgabe erschienen im Verlag Schlesinger, Berlin), weichen in ihrer vorwiegend homophonen Schreibweise stark von der eigentlichen Motettenform ab, deren imitierender Stil nur vorübergehend in der ersten und dritten verwendet wird. Die fast ganz homophone zweite Motette (Locus iste) ist ein auffallend schwaches Werk, nicht viel besser die dritte (Os justi), die nur am Schluß zu befriedigen vermag. Dafür sind die erste und vierte Motette (Christus factus est und Virgo Jesse) von starkem Ausdruck und zum Teil von erhabener Schönheit. Ich erwähne hier besonders aus der ersten die herrliche Gestaltung des „der ja höher ist als alle“, ein mächtiges Crescendo, das allmählich wieder in einer feinen, dissonanzreichen Episode über d als Orgelpunkt ins ppp zurückfällt und aus der letzten Motette das engelsgleiche „Als er erschien der Welt“ voll keuscher Zartheit. Harmonisch tritt hier Bruckner viel reicher und selbständiger auf als in den zurückliegenden Chorwerken. Die erste Motette gibt da ein gutes Beispiel in dem überraschenden C dur—E dur auf die Worte: „Darum hat ihn Gott vor allen auch erhöht“, ein ganz köstliches aber die vierte in der Gestaltung der Verse: „Den Erlöser, den Gottessohn gab sie uns“; das aufstrahlende Ges dur wie das B dur („Erlöser“) sind da von leuchtender Kraft und tiefer Wirkung.

Bleibe noch zu erwähnen ein im Wechselgesang zwischen Solo und Chor streng durchgeführtes Antiphon „Tota pulchra“

(Verlag Hainauer, Breslau), das sich sehr sparsam der Orgel bedient und durch die Schlichtheit seiner Melodik wie durch die reizvolle Gegenüberstellung herber Moll- und heller Durklänge bemerkenswert ist, und Bruckners letztes Chorwerk überhaupt „Vexilla Regis“ (mit dem ersten hier genannten „Tantum ergo“ zusammen in der Universal-Edition erschienen). — Alle diese Werke, einschließlich der Motetten, sind auch von kleineren Chören unschwer aufzuführen. Der Gewinn, den man aus ihnen zieht, wird die Mühe reichlich lohnen. H. H.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

„Anton Bruckner, ein Lebens- und Schaffensbild“ von August Göllerich. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Vor kurzem erschien der erste Band dieses vier Bände umfassenden Werkes. Göllerich, der ehemalige Dirigent des Linzer Musikvereines, hatte sich schon als solcher große Verdienste um Bruckner erworben, und hat nun auch in diesem ersten Bande seiner Bruckner-Biographie, in welcher er vieles, noch vollständig Unbekanntes veröffentlicht, alle nur möglichen Quellen zum Bruckner-Studium erschlossen. Der erste Band behandelt nur Bruckners Kindheit und Jünglingsalter — Ansfelden—Harsching—St. Florian, und seinen Aufenthalt in Windhaag und Kronstorf als Schulgehilfe — in denkbar erschöpfender Form. Eine große Anzahl von Jugendwerken, meist Kirchenmusik, sind hier zum ersten Male herausgegeben und veranschaulicht ein Bild der langsam fortschreitenden künstlerischen Entwicklung des Meisters. Aus diesen Jugendarbeiten ist wohl der spätere große Schöpfer der Symphonien und Kirchenmusik kaum zu erkennen, höchstens stellenweise zu ahnen. In dem schön ausgestatteten Buche ist eine große Anzahl von hochinteressanten Bildern wiedergegeben. Es ist betäubend, daß Göllerich das Erscheinen seines Lebenswerkes nicht mehr erschauen durfte; nach des Inhaltes Fülle dieses ersten Bandes zu schließen, scheint es die größte Bruckner-Biographie zu werden, die wir bis dato besitzen. Ich hoffe und wünsche, daß das Buch schon jetzt, wo im September des Meisters 100. Geburtstag von der ganzen Welt gefeiert werden soll, große Verbreitung finden möge. August Stradal.

*

Erich Schwebsch: Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. 2. Aufl. 1923. Verlag Der Kommende Tag. Stuttgart. 335 S.

Der Verfasser ist Lehrer an der anthroposophischen Freien Waldorf-Schule in Stuttgart, den Keim seines Buches bildete ein Aufsatz in den Bayreuther Blättern (1919). Das gibt den Grundklang; man ist aber angenehm enttäuscht, daß es kein Buch für eine geschlossene Gemeinde, keine esoterische Angelegenheit der Anthroposophie ist, sondern eine tiefe Erfassung Bruckners und der lebengestaltenden Kräfte in ihm. Wir bekommen keine Biographie, keine Bruckner-Anekdoten (schon daß diese fehlen, macht das Buch sympathisch), auch keine Analysen; Schwebsch verwirft sie nicht, nach seiner Auffassung sollten aber nur ihre Resultate in ein Buch übergehen. Man kann auch anders denken: von den Halmschen Analysen ist viel Anregung ausgegangen, jedenfalls mehr als von den poetischen „Beschreibungen“ Decseys, Auers und vieler anderer; wie denn überhaupt die Bruckner-Literatur zwar immer mehr anschwillt, aber im ganzen noch auf einem beklagenswert niederen Niveau steht. Schwebsch will Bruckner nicht von seiner Persönlichkeit, oder von dem Technischen seiner Musik, sondern gleichsam aus der Tiefe beikommen, wie der Untertitel deutlich ausdrückt. Man wird darum nicht alles mit gleicher Anteilnahme oder Zustimmung lesen, aber manches, wie die Idealisierung der von

Bruckner selbst gegebenen naiven Programme der IV. und VIII. Symphonie, oder der weitausgeführte Vergleich der Bachschen h moll-Messe, der Beethovenschen Missa solemnis und der Brucknerschen f moll-Messe, haben mir starken Eindruck gemacht.

*

Max Auer: Anton Bruckner. Amalthea-Verlag Zürich-Leipzig-Wien.

An der steigenden Flut der Bruckner-Bücher liest man den Andrang der öffentlichen Teilnahme; man darf überzeugt sein, daß der österreichische Symphoniker mehr und mehr in den Vordergrund rückt. Eine ausführliche Lebensbeschreibung und eingehende Besprechung der Werke bringt nun in prächtiger Ausstattung jener Verlag, der vor kurzem mit Schnerichs Haydn-Biographie hervortrat. Max Auer, Chorleiter in Vöcklabruck, hat in der Musica Divina seinerzeit über Bruckners Kirchenmusik geschrieben; er ist selbständiger Bruckner-Forscher, und als solcher Mitarbeiter Göllerichs, dessen Hinterlassenschaft ihm anvertraut ist. Was er hier bietet, darf mithin als zuverlässig gelten. Es ist, was die Ereignisse und Schicksale in Bruckners Leben betrifft, mit besonnenem Tatsachensinn geschrieben; die ruhige Darlegung, welche auf den geistreichen Kitzel und auf Überredungskünste verzichtet, bringt uns den Tondichter innerlichst nahe, und ähnlich legt Auer bei Behandlung der Werke den Nachdruck auf die sachlichen, widerspruchsfreien Unterlagen, über die sich gemeinsam reden und eine folgerichtige Übereinstimmung erzielen läßt. Sehr viel Feines bietet er sowohl zu den einzelnen Werken als (im Anhang) über Bruckners Stil. Er läßt dabei weder die großen musikgeschichtlichen Linien, noch das außer acht, was Bruckner als Persönlichkeit aus Eigenem entwickelte. An Wagners Kunst wurde Bruckners Einbildungskraft befruchtet und eingeweiht. Auer betont dann die Selbständigkeit des Symphonikers, ohne aber, wie man es heute manchmal tut, dem Bayreuther Meister dabei Winke, Stiche oder Belehrungen zu erteilen. In Deutung der Symphonien vertritt Auer die Auffassung, welche einen Helden als Träger der Empfindung annimmt. Eindringendes Verständnis verrät Auer zugleich für die Formfrage und besonders für das Finale; hier bleibt jedoch nach wie vor manches zu klären. Wie bei einem Quellenwerke zu erwarten, enthält der erzählende Teil genug Neues. Mit den abgegriffenen Anekdoten und Witzen ist die Darstellung, welche eine gewisse Höhe einhält, mit Recht sparsam. Aber was die Geschichte der Anerkennung betrifft, so erfährt man über die Partei, welche Bruckner aufs giftigste bekämpfte, recht viel Tatsächliches, was geeignet ist, jenen Kampf auf Leben und Tod zu veranschaulichen; jede Art von Beschönigung wäre verfehlt. So möge denn Auers gründliche, liebevolle, kritische Arbeit ihr Gutes stiften, Zweifel beruhigen, Widerspruch entkräften, Begeisterung wecken, und vor allem der immer noch bloß nebensächlichen Beachtung einen Stoß nach vorn geben, damit die Orchesterleiter, solange die Not der Zeit noch Orchester zuläßt, Bruckner endlich mit ebensovielen Aufführungen ehren wie Beethoven.

Dr. K. Grunsky.

KUNST UND KÜNSTLER

— Das Musik- und Theaterfest der Gemeinde Wien findet bestimmt in der Zeit vom 15. September bis 15. Oktober statt. Besucher aus dem Ausland zahlen nur das halbe Visum; auch ist der Fahrpreis nach Wien und zurück zur Grenze für sie um ein Drittel ermäßigt. Geboten wird auf dem Gebiete der Musik: Uraufführungen der vollendeten zwei Sätze der X. Symphonie von Gustav Mahler (Franz Schalk), des Mimodrams „Die glückliche Hand“ von Arnold Schönberg (Volksoper unter Fritz Stiedry), einer Messe von Max Springer, Klavierkonzert für die

linke Hand allein (für den einarmigen Virtuosen Paul Witgenstein geschrieben) von E. W. Korngold; symphonische Werke von Proháska und Franz Schmidt; Kammermusik der jüngsten Wiener Generation (Berg, Webern, Wellesz, Rett, Pisk, Kornauth u. a.). Ferner Aufführung der f moll-Messe von Bruckner zum Gedächtnis des 100. Geburtstages. Endlich in der Staatsoper ein Mozart-Zyklus, eine zyklische Aufführung der im Spielplan vorkommenden neuen deutschen und besonders österreichischen Werke: eine Erneuerung von Beethovens „Ruinen von Athen“, von Hofmannsthal mit dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ in Verbindung gebracht; „Don Juan“, Ballett von Gluck.

— Prof. Alfred Rahlwes in Halle ist von der Universität Halle „in Anerkennung seiner Verdienste um die stilvolle Wiederbelebung alter und mustergültige Aufführung neuer Meisterwerke der Tonkunst“ der Titel eines Dr. phil. h. c. verliehen worden.

— Karl Schuricht, der als Nachfolger Karl Panzners zum städt. Generalmusikdirektor in Düsseldorf bestimmt worden war, hat im letzten Augenblick den Düsseldorfer Posten ausgeschlagen und bleibt in Wiesbaden.

— Die Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters in Weimar hat den bisherigen Kapellmeister am Deutschen Opernhaus in Berlin, Dr. Ernst Prätorius, als Nachfolger Pruewers verpflichtet.

— Julius Pruewer geht als Nachfolger von Klemens Krauß an die Wiener Staatsoper. Die Hochschule für Musik in Berlin hat ihn zum ordentlichen Honorarprofessor ernannt.

— Der Stadtrat der Stadt Karlsruhe hat die Leitung des badischen Konservatoriums für Musik dem Komponisten Franz Philipp in Freiburg als Nachfolger Prof. H. K. Schmidts übertragen.

— Kapellmeister Franz Reuß hat bei den Mozart-Festspielen in Baden-Baden die „Entführung aus dem Serail“ mit großem Erfolg dirigiert.

— Generalmusikdirektor Ferdinand Wagner (Nürnberg) ist als Nachfolger Fritz Cortolezis an das badische Landestheater in Karlsruhe verpflichtet worden.

— Der Komponist N. O. Raasted, bisher Organist an der Frauenkirche zu Odense, hat vom 1. August an das Amt als Domorganist in Kopenhagen übernommen.

— Hans Schumann, der Verfasser der „Monozentrik“, wird in München Einführungsvorträge in die monozentrische Musiklehre halten.

— Hermann W. v. Waltershausens Apokalyptische Symphonie wird nach dem Erfolg der Münchner Uraufführung im kommenden Winter an zahlreichen Stellen, vielfach unter persönlicher Leitung des Komponisten, zur Aufführung gelangen, u. a. in Berlin, Wien, Hamburg, Leipzig, Dortmund, Bochum, Königsberg, Gera, Koburg, Augsburg und Würzburg.

— Julius Weismann arbeitet augenblicklich an einer Vertonung von Büchners „Leona und Lena“.

— Friedrich Herzfeld vom Stadttheater Aachen wurde als Kapellmeister an das Freiburger Stadttheater berufen.

— Der städt. Musikdirektor Hugo Hartung zu Tilsit wird am 1. Oktober einem Ruf nach Königsberg folgen, um dort als Leiter des Instituts für Schul- und Kirchenmusik, das der Universität angegliedert werden soll, zu wirken.

— Die Liga für musikalische Kultur (Sitz Dresden) ernannte den Dirigenten und Komponisten Prof. Ludwig Altritter von Baldwin Ramult zum Mitglied des Direktoriums als Sekretär ihrer Auslandsabteilung. Von Ramult, der in Lemberg geboren wurde, ist mit einer Reihe Orchester- und Chorwerken an die Öffentlichkeit getreten.

— Kammersänger Hanns Nietan, der Opernregisseur des Dessauer Friedrich-Theaters, promovierte Ende Juli bei der

Philosophischen Fakultät der Universität Halle a. S. zum Dr. phil. mit einer musikwissenschaftlichen Abhandlung über „Die Buffo-Szenen der spät-venezianischen Oper (1680—1710)“.

— Auf der Fritz-Reuter-Gedächtnisfeier vom 11.—14. Juli in Eisenach sang die Konzertsängerin *Minna Ebel-Wilde* neue Fritz-Reuter-Lieder von Arnold Ebel, die demnächst mit anderen Ebelschen Gesängen nach niederdeutschen Dichtungen von Hans Much (Hamburg) im Musikverlag von Ed. Alert & Co. Berlin erscheinen werden.

— *Simon Breu*, Studienprofessor am Bayerischen Staatskonservatorium der Musik in Würzburg, ist wegen Erreichung der Altersgrenze am 1. August in den dauernden Ruhestand getreten und in Anerkennung seiner langjährigen vorzüglichen Dienstleistung mit dem Titel und Rang eines Oberstudienrates ausgezeichnet worden. Breu gehört dem Lehrkörper des Staatskonservatoriums seit 1894 an und war Lehrer für Chorgesang, Harmonielehre, Erziehungslehre und Methodik. Er dirigierte eine Reihe von Jahren den Akademischen Gesangverein sowie den Würzburger Sängerverein und hat sich als Komponist von empfindungsreichen Chören einen Ehrenplatz unter den deutschen Sangesmeistern gesichert. *Gg. Th.*

URAUFFÜHRUNGEN

— *Carl Futterer* (Basel) hat eine neue Oper „Rosario“ vollendet. Seine komische Oper „Don Gil mit den grünen Hosen“ wird zu Beginn der Winterspielzeit am Basler Stadttheater die schweizerische Uraufführung erleben.

— Der Cellist *Wilhelm Winkler* hat ein Cellokonzert in einem Satz (a moll) mit Kammerorchester von *Hugo Kauder* in Wien zu erfolgreicher Uraufführung gebracht.

TODESNACHRICHTEN

— Der frühere Intendantzrat des ehemaligen Stuttgarter Hoftheaters, *Victor Stephany*, ist im Alter von 58 Jahren in München gestorben.

— In Bayreuth ist die Kammersängerin Frau *Marie Knüpfer-Egli*, eine früher sehr bekannte Wagner-Sängerin, die Gattin des berühmten Berliner Bassisten Paul Knüpfer, gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

— Der neue Kammermusikpreis der Mrs. F. S. Coolidge in Höhe von 1000 Dollars für 1926 wird dem Komponisten der besten Sonate oder Suite für Violine und Klavier zuerkannt. Die preisgekrönte Komposition wird bei dem Berkshire-Kammermusikfest 1926 in Pittsfield zur Uraufführung gebracht. Letzter Einsendungstermin: 1. April 1926. Manuskripte und Anfragen wegen genauerer Bestimmungen sind zu richten an Herrn Hugo Kortschak, 1054 Lexington Avenue, Newyork City, N.-Y., U. S. A. Das Preisausschreiben ist international.

— Herr Prof. *Carl Wendling* legt Wert auf die Feststellung, daß das von ihm auf dem letzten Stuttgarter Bach-Fest gespielte Doppelkonzert d moll für zwei Violinen von Johann Sebastian Bach nach der neuen soeben bei N. Simrock, G. m. b. H., erschienenen Ausgabe von Ossip Schnirlin erfolgt ist.

*

Zu unseren Bildern. Ein Teil der Abbildungen in diesem Heft entstammt den im Verlag von Gustav Bosse (Regensburg) über Bruckner erschienenen Werken von Franz Gräßlinger, Hans Tessmer und August Göllicher (Deutsche Musikbücherei Band 20, 33 und 36) sowie dem vom Amalthea-Verlag (Wien) herausgegebenen Bruckner-Buch von Max Auer.

STAATLICHE AKADEMIE DER TONKUNST HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND AUSBILDUNGSSCHULE MIT VORSCHULE IN MÜNCHEN

Ausbildung in allen Zweigen der Musik einschliesslich Oper, Meisterklassen zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung in Dirigieren, dramatischer Komposition, Kompositionslehre, Sologeschang, Klavier, Violine, Violoncell, Chordirektion und Darstellungskunst. Operndramaturgisches Seminar, Seminar für Chordirektion und besondere Ausbildungsklassen für Kirchenmusik, Schulgeseang und alte Kammermusik.

Beginn des Schuljahres 1924/25 am 16. September.

Schriftliche Anmeldung bis 10. September. Die Aufnahmeprüfungen finden ab 18. September statt. Satzung durch die Verwaltung der Akademie.

München, im Juli 1924.

Direktion: Präsident Siegmund v. Hausegger.