Werk

Titel: Bruckner und das Natursymbol

Autor: Danckert, Werner

Ort: Berlin

Jahr: 1938

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_030|LOG_0109

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Sänger in einem Konzert auf Schloß Dux oder Hirschberg gesungen und Casanova gebeten, den Text ihm als Gedächtnishilfe aufzuschreiben, da die Noten vom Cembalisten benötigt wurden? Er könnte sie ihm aus dem Gedächtnis diktiert und sich dabei verbessert haben; so — vielleicht!? — ist diese „Calligrafia", die der Sänger gut lesen konnte, zustande gekommen. — Sollte Tedeschi noch Einwände haben, wäre es vor allem nötig, daß er *den genauen Wortlaut der Niederschrift mit allen Durchstreichungen und Verbesserungen vorlegte.*

Bruckner und das Naturſymbol

Von *Werner Danckert*, Berlin

Nach Jahrzehnten ungewöhnlichen hartnäckigen Mißverstehens hat sich in der Gegenwart das Werk des Meisters von St. Florian einer zusehends erlebnisbereiten Hörergemeinde erschlossen. Auch an kenntnis- und verständnisreichen Auslegungen fehlt es nicht. Dennoch — so will es mir scheinen — entzog sich ein vorwaltender Wesenszug in Werk und Leben Bruckners noch jeder zusammenschauenden Deutung: *Bruckners Sonderstellung in seiner geschichtlichen Umwelt.* Wohl sah und spürte man in hundert und aberhundert Einzelheiten seines Schaffens das Einmalige, in fast jedem Sinne „Unzeitgemäße", wohl belächelte man die Lebensunerfahrenheit und Einfalt des österreichischen Bauernsohnes und ewigen Dorfkantors; aber zwischen nachfühlendem Verstehen und besonnener Deutung blieben noch manche Klüfte, die es zu überbrücken gilt.

Einige Beantwortungsversuche (so auch der von mir in „Urſymbole melodischer Gestaltung" vorgelegte) halten sich zum ersten an die „unterirdisch" fortwirkende Überlieferung des *süddeutschen-österreichischen Barock.* Im Lichte dieser Betrachtungsweise erscheint Bruckner als Fortsetzer, ja Vollender einer älteren, im 17. und 18. Jahrhundert lebendigen, späterhin aber von anderen künstlerischen Strömungen überfluteten Ausdruckswelt, erfüllt von kräftiger Sinnlichkeit, Freude an Glanz und wuchernder Gestaltenfülle, getragen von einem „vorklassisch" anmutenden „objektiven" Formensinn. Aber dieses Nachleben eines überwundenen Altstils muß jedem geschichtlich Denkenden selbst wie ein Wunder erscheinen; es widerspricht dem Schicksalsgesetz der *Zeit*, dem sich — soviel wir wissen — kein Gestaltender tributlos zu entziehen vermag. Die Barocküberlieferung, die Bruckner kompositionstechnisch durch seinen Lehrer Sechter übermittelt wurde, bedeutet sicherlich nur einen mitwirkenden, aber keinen vorwaltenden Wesenszug seiner Urtümlichkeit. Vollends flach wird der Deutungsversuch, wenn man Bruckners heimatlicher Umwelt — den großen Barockbauten von St. Florian, Melk, Klosterneuburg — so tiefdringenden Einfluß auf Werkform und künstlerische Gesinnung zuschreiben wollte. Gewiß ist die „Magie der Bilder" nicht zu unterschätzen, aber kann sie wirklich erklären, was die *Wesensmitte* eines Gestaltertums ausmacht?

Die Frage ſtellen heißt ſie verneinen. Wir müſſen tiefer graben, wollen wir das „Unzeitgemäße", Zeitentbundene an Bruckners Art verſtehen. Wählen wir zum Ausgangspunkt unſerer Betrachtungsreihe einen eigentümlichen „weißen Fleck" auf der Landkarte der europäiſchen Brucknerverehrung. Dieſer Fleck heißt *Frankreich*, heißt das franzöſiſche Muſikleben. Seiner Bedeutung nachſpüren mag vielleicht nicht nur ein Licht auf Bruckners Art werfen, ſondern zugleich den Lebensgehalt franzöſiſcher Muſikalität, weſtlicher Muſikauffaſſung erhellen. Halten wir uns nicht lange mit naheliegenden Erklärungsverſuchen auf, die die Fabel von Bruckners formalem Unvermögen zu erneuern verſuchen. Wenn unſere weſtlichen Nachbarn Bruckner kaum ſchätzen und verſtehen, ſo liegt es gewiß nur zum geringen Teil an den weitausladenden „barocken" Grundriſſen ſeiner Tonarchitektur: Unſtimmigkeiten des *Gehalts* müſſen vorliegen, Gegenſätze im Elementariſchen, in den allgemeinſten Grundzügen der Muſikanſchauung.

Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir vermuten, daß ſich gerade jene *urtümlichen*, zeitentrückten Gehalte der Brucknerſchen Sinfonik franzöſiſcher Einfühlung entzogen. Denn alles, was wir von weſtlicher Muſikauffaſſung aus gegenwärtiger und geſchichtlicher Erfahrung wiſſen, ſcheint ſich gleichſam um eine Weſensmitte zu verdichten: um den *Logos*, die Bewußtſeinshelle. Mindeſtens ſeit dem hohen Mittelalter eignet franzöſiſcher Muſik jene eigentümliche Umrißſchärfe, jene Aufhellung des Triebhaften, jene Durchleuchtung des Elementariſchen, die ſich poſitiv als wohldurchgebildeter Formenſinn, negativ als Vorliebe für das Konventionelle, Begrenzte, Gehäuſehafte äußert. Man könnte auch von einem „ziviliſatoriſchen" Grundzug ſprechen, denn jener Logos widerſtreitet dem wogenden Lebensgrund, der immer darauf ausgeht, „umzuſchaffen das Geſchaffene, damit ſich's nicht zum Starren waffne". Durch alle Zeitalter franzöſiſcher Muſikgeſchichte zieht ſich der rote Faden *ſtatuariſcher Geſtaltung*. Am deutlichſten ſprechen hier die mitteltalterlichen Formen, aber auch aus den ſpäteren ſpricht noch immer deutlich genug der Grundtrieb, den Fluß des Zeitlichen aufzuhalten, alles flüſſiggleitende und Wandelbare in feſte, ſtarre Formen zu gießen. Auf derſelben Linie liegt die Vorliebe franzöſiſcher Muſiker und Muſikäſthetiker für das *Wort* als Gerüſtträger des Muſikaliſchen und für das *Gegenſtändliche*, Programmatiſche als begrenzenden, geſtaltbildenden Vorwurf.

Auch Bruckners Tonſprache wird man eine gewiſſe Bildhaftigkeit gewiß nicht abſprechen. Aber ſie liegt jenſeits der franzöſiſchen Abbildäſthetik. Sie geht nicht auf gegenſtändlich Abgegrenztes, ſondern auf fließende Urbilder, nicht auf das wandelloſe Sein, ſondern auf das ewige Werden. Nicht die planende Vernunft lenkt und durchwaltet hier das Tonreich, ſondern eine mächtige Naturkraft. *Naturſymbole* ſind es denn auch, die letzthin in Bruckners thematiſcher Erfindung aufleuchten; organiſches Wachstum, Sproſſentreiben lautet das höchſte Entfaltungsgeſetz ſeiner Formen, nicht zielſtrebige Vorſchau und Planung.

Aus dieſem Einklang mit den Naturkräften des Klanges entſpringt die eigentümliche Gelöſtheit, das Atmende ſeiner melodiſchen Linie, die weiche Fülle und Farbigkeit ſeiner

Harmonik. Man könnte das Organische in Bruckners Melodik auch den Sinn für das Schwebende nennen. Besonders seine Gesangsthemen sind trotz ihrer Großlinigkeit und Breite reinste Beispiele schwebender Gelöstheit. Aber auch in den monumentalen Linien oder bewegten Motiven, in den breit ausladenden Entwicklungen, Überleitungen und Durchführungen ist das Grundgesetz unablässiger Symmetrie nicht zu überhören. So auch im Klanglichen. Der Ausgewogenheit des Melodischen entspricht hier die Verherrlichung des „Urwunders der Konsonanz". Einzig der späte Schubert geht hier gelegentlich wegweisend voran. Aber noch weitaus einprägsamer empfinden wir doch in Brucknerschen Satzausklängen die fast unbegreifliche Freude am Insichruhenden, die Seligkeit der Erfüllung. Ihm gelingt es, ein scheinbar abgegriffenes, durch die harmonikale Zersetzung des 19. Jahrhunderts entwertetes Symbol wie den Dreiklang in der Bedeutungsfülle und quellenden Frische früher Zeiten wieder erstehen zu lassen. Hier wie allerwärts durchbricht sein Schöpfertum Konvention und geschichtsbedingte Überlieferung, hier wendet sich sein Schauvermögen mit ungewöhnlicher Kraft dem Urtümlichen, Wurzelhaften zu. Und diese unablässige Rückschau macht nicht halt bei Romantik und Klassik, sie übergreift Barock und Palestrinastil und überfliegt am Ende selbst die frühmittelalterliche Formensprache der kirchlichen Einstimmigkeit. So recht ein Musterbeispiel für das, was Goethe schöpferische Antizipation nannte, belehrt uns Bruckners Art darüber, daß es auch im Klangreiche — nicht nur im Weltanschaulichen und Psychischen — Urerlebnisse gibt, die den engen Kreis individueller Erfahrung überschreiten. Jenseits der stilgeschichtlichen Überlieferung tauchen sie empor: nicht „Archaismen", sondern Geschenk und Gnade.

Es hält nicht leicht, den tiefliegenden Quellbereich des Unbewußten zu benennen, dem Bruckners vorweltliche, naturmythische Gesichte entstiegen. Fraglos liegt er, wie schon einer der Brucknerbiographen erkannte, tiefer als die christliche Schicht: das Christlich-Katholische bildete gewissermaßen nur einen Durchgangsweg zu einem Lebensgrunde von höchster Altertümlichkeit, zu jenem urheidnischen Gefühlskreise, der das Ewigweibliche, das Mütterliche als die lebensspendende, die kosmische Macht schlechthin verehrt[1]). Kaum in Worten und Begriffen, wohl aber in Tönen und Klängen hat der Meister von St. Florian dieses sein tiefstes Kredo hundertfältig ausgesprochen. Seine viel bewitzelte, dem neuzeitlichen Bildungsmenschen schlechterdings unverständliche Bewußtseinsdumpfheit verhinderte es, daß sich jemals auch nur ein geringer Abglanz dieser kosmischen Erlebnisse im Bezirk des Aussagbaren wiederspiegelte. Nur im Bilderreich der Klänge gewannen sie vernehmbare Gestalt. Dieselbe Umwölkung aber, die weit mehr bedeutet als das, was Pfitzner „Dumpfheit des Musikers" nennt, ermöglichte und erhielt offenbar Bruckners künstlerisches Schauvermögen. Sie ließ ihn

[1]) Daher kann uns auch die bekannte Formel, die Brahms und Pfitzner kurzerhand auf die protestantische, Bruckner auf die katholische Seite deutschen Musikschöpfertums verweist, nicht genügen. Sie setzt die dogmatisch erstarrten Bekenntnissphären absolut, nimmt sie als letzte geschichtliche Leitbilder, während wir sie nur als Sammelbehälter und zeitgebundene Durchgangsformen tieferliegender religiös-weltanschaulicher Elementarkräfte verstehen. Mit anderen Worten: Bruckners Katholizität ist ohne seinen elementarseelischen Paganismus nicht zu verstehen. Ein christlicher Mensch hat exochen, d. h. ein gebrochener Mensch, war Bruckner gewiß nicht.

künden und bekennen vom Allſchöpfertum des kosmiſchen Eros, vom ewigen Kreislauf von Werden, Tod und Wiedergeburt, vom nächtlichen Wirken der Urmütter und Erdkräfte:

„... Geſtaltung, Umgeſtaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung."

Unmittelbarer Zugang zum Chthoniſch-Telluriſchen erklärt uns die viel erörterte, kaum jemals in ihrer Verwurzelung gedeutete Urtümlichkeit Bruckners. An dieſem Punkte läßt ſich vielleicht auch das Verſtändnis dafür anbahnen, welche Beweggründe Bruckner zu der Auseinanderſetzung mit der Klangſprache des Bayreuthers (nicht zu ſeiner Formenwelt) hinleiteten.

Nicht zuletzt erklärt ſich aus dieſer Sicht jene ſonſt unauflösliche crux moderner Bildungsäſthetik: der Zwieſpalt, richtiger geſagt das beziehungsloſe Nebeneinander zwiſchen Monumentalität des Werkes und der ungeiſtigen Schlichtheit, Unwachheit der perſönlichen Lebensführung. Aus dem Kreiſe der großen ſtilprägenden „Perſönlichkeiten" des 19. Jahrhunderts fällt Bruckners Erſcheinung völlig heraus. Bei ihm bilden Werk und Leben keine Gleichung, weil aus der mächtigen Fülle ſeines Unbewußten kaum jemals Kräfte hinüberſtrahlten ins Alltagsreich erhellenden Verſtandes. Faſt ungeteilt wurzelte und wohnte ſeine ſchöpferiſche Phantaſie im Sphäriſch-Dumpfen, unberührt vom breiten ziviliſatoriſchen Strom der Aufklärung, der auch an ſeelenverwandten Künſtlern ſeiner Grundart wie Mozart, Schubert, Goethe, Conrad Ferdinand Meyer doch gewiß nicht wirkungslos vorüberzog.

Wir ſind mit unſerem Deutungsverſuch bis zur Grenze des „Erklärbaren" vorgedrungen. An der grundſätzlichen Möglichkeit urtümlicher künſtleriſcher Bewußtſeinslagen auch im neuzeitlichen Schaffen wird wohl niemand zweifeln, der um die Hauptergebniſſe der jüngeren Seelenkunde weiß. Aber im Falle Bruckner handelt es ſich ja nicht um das gelegentliche Wiederemportauchen längſt verſchollener Bruchſtücke, ſondern um das monumentale Wiedererſtehen vorweltlicher Bilder und Gefühlslagen. Ein ſolches Rinaſcimento des Telluriſchen iſt und bleibt beiſpiellos — ſelbſt der myſtiſche Erlebniskreis eines Jakob Böhme erſcheint daneben vergleichsweiſe „modern".

Einzig die deutſche Romantik zeigt in Dichtung und Muſik, vor allem aber in ihrer Naturphiloſophie einigermaßen vergleichbare Gehalte. Freilich iſt ihre Naturſymbolik oft mehr Spiegelung des entgrenzten Ichgefühls, wogegen Bruckner (der ſeiner „Romantiſchen" zum Trotz ſicherlich der weſentlichen Romantik fernſteht) das tönende Naturſymbol ganz wurzelecht — und wiederum urtümlich — als unauflösliche Einheit von Sinn und (Klang-) Bild nimmt. An ihr ſcheitern alle programmatiſchen Deutungsverſuche; jede ernſt zu nehmende Auslegung ſieht ſich daher zurückverwieſen auf das Goethewort: „Man ſuche nichts hinter den Phänomenen; ſie ſelbſt ſind die Lehre."