

Anton Bruckner, der Barocksymphoniker.

Bruckners Ruhm ist ebenso langsam gewachsen und reif geworden wie seine geniale Schöpferkraft, aber auch ebenso sicher. Heute stellt man den früher oft so ungerecht Verkannten als Symphoniker unbedenklich neben Beethoven, und es ist durchaus nicht zu fürchten, daß ihm dieser Platz je wieder streitig gemacht werden könnte. Schon hat sich die Dichtung seines Werkes und seiner Persönlichkeit bemächtigt, ein Vorrecht derer, die in der Ruhmeshalle eines Volkes Thron und Lorbeerfranz gefunden haben.

Bruckner war als Mensch, in seinem äußeren bürgerlichen Leben, in all seinen unkünstlerischen Berührungen mit der Außenwelt die Einfachheit, Schlichtheit und Rätsellosigkeit selber. Aber der äußere Mensch ist eben nie und nirgends der ganze Mensch, sondern nur seine Oberfläche, die gar oft über die Tiefe der Seele trügt. Gerade die sogenannten Originale bergen hinter ihren lächerlichen Außenseiten gar oft ein reiches Innenleben. Solche können es sich leisten, von der Welt als Narren und Sonderlinge belächelt zu werden, da diese Welt nicht die ihre ist und ihnen das Konventioneller Untadelhaftigkeit nichts gilt.

Ein solches Original aber war Bruckner. Auf mächtigem Rumpf über kurzen Füßen sitzt ein mächtiger, derber Bauernschädel von altrömischem Zuschnitt mit lebhaft geschwungener Nase. Zwei scharfe Wangenfurchen geben dem Antlitz einen Zug von Wehmut, während die Augen eine offenerzige, gutmütige Seele künden. Das Gesicht ist glatt rasiert bis auf ein kurz gehaltenes Schnurrhirtchen über dem energisch gekniffenen Mund. Sein groteskes Gewand von den unmäßig weiten Beinkleidern bis zum Schlapphut spricht jeder gesellschaftlichen Sitte Hohn und nimmt einzig Bedacht auf die Bequemlichkeit seines Trägers. Man hatte ihn darob gerne gehänselt. Seine Antwort war schnell bereit: „I brauch nix von dō Leut, aber mei Ruah will i ham.“ Vielleicht hat er bisweilen auch das derbere Sprüchlein losgelassen, das der Bauer in seiner Heimat gerne gebraucht, wenn man ihn reizt.

Und einem bodenständigen Bauerngeschlechte entstammte unser Anton Bruckner, der am 4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) das

Nicht der Welt erblickte. Diese seine Herkunft konnte und wollte er wohl auch nicht verleugnen, obwohl er Volksschullehrer war wie bereits sein Vater und Großvater. Wir dürfen uns den Lehrer der damaligen Zeit nicht so mit Wissenschaft belastet vorstellen wie den modernen: Bruckners erste Lehrerbildung ging über eine oberflächliche Kenntnis der praktischen Schulfächer nicht hinaus. Doch hat er, wie wir noch sehen werden, später manches nachgeholt, anderes floß ihm durch seinen langjährigen Aufenthalt in der Großstadt und durch den Verkehr mit weltgewandten Freunden von selbst zu. Gar so ungebildet ist er also doch nicht gewesen, wie er mangels urkundlicher Belege bis in die jüngste Zeit hingestellt wurde.

Sein angestammtes Bekenntnis zum katholischen Glauben ragte aus seiner Seele wie ein granitner Block empor, und keinerlei Einwürfen skeptischer Großstadtmenschen konnte es gelingen, auch nur ein Splitterchen davon loszusprennen. Sein Glaube war eben nicht Verstandesache, sondern kindlich demütiges Bescheiden vor den Lehren seiner Kirche. Bis ans Ende seines Lebens blieb Bruckner ein gottesfürchtiger, sittenreiner Mensch und frommer Vetter.

Wie rührend ist die Widmung seiner letzten Symphonie an den lieben Gott! „Meine früheren Symphonien“, so sagte Bruckner nach Mitteilung eines Ohrenzeugen im Freundeskreise, „habe ich diesem und jenem edlen Gönner gewidmet, die letzte, neunte, soll nun dem lieben Gott gewidmet sein, wenn er's annimmt. Und damit das unvollendete Werk nun doch einen Abschluß erhalte, möge man nach meinem Tode hierauf mein Te Deum aufführen, das ja für diesen heiligen Zweck ganz besonders paßt. Verraten doch die von mir gleich auf dem Titelblatt beigeetzten Buchstaben O.A.M.D.G., daß ich gerade auch diese Komposition aus meinem innersten Herzen heraus Gott dem Herrn zugebracht hatte.“ Als Herbeck, der Bruckners Berufung nach Wien so eifrig betrieben hatte, ihn an einem Herbstabend von Linz abholte und beide eifrig plaudernd auf dem Bahnsteig spazierten, ertönte die Abglocke. Das war für Bruckner keine geringe Verlegenheit. Einerseits war er nach frommer Landesitte gewohnt, sein Haupt zu entblößen, andererseits wollte er doch auch seinen städtischen Begleiter nicht befremden. Aber da kam ihm die Erleuchtung. Er prustet ein paarmal und seufzt: „Jeffas, was hat's heut für a Fiß“, und der Grund, den Hut zu lüften, war gefunden.

Am künstlerischen Leben seiner Zeit — von der Musik abgesehen — ging Bruckner achtlos vorbei. Diese Einseitigkeit teilt er mit den meisten seiner großen Fachgenossen. Selbst der so vielseitig gebildete Richard Wagner

gestand, daß ihm der Sinn für bildende Kunst mangle. Allein bei Bruckner erstreckte sich die Teilnahmslosigkeit auch auf die Literatur, selbst wo sie als Dyrif in so nahe Verwandtschaft mit der Musik tritt. Es fehlte ihm der innere Antrieb zu Komposition von Liedern, und unter den wenigen, die er trotzdem geschaffen hat, kann keines höheren Ansprüchen genügen. So sehr war er von Haus aus absoluter Musiker, daß er das dichterische Wort als Fessel für seinen barocken Zug ins Breite empfand. Am wenigsten hinderlich waren ihm noch kirchenmusikalische Texte oder Psalmen. Drei Jahre vor seinem Tode wurde ihm nahegelegt, eine Oper zu komponieren. Der Gedanke ergriff ihn lebhaft, doch verhehlte er sich nicht die äußeren Schwierigkeiten; die inneren, in seiner Sonderbegabung gelegenen, hat er wohl nicht genug gewürdigt, sonst hätte er abgelehnt. „Ich bin leider immer krank“, so schrieb er an die Anregerin. „Auf Befehl der Ärzte muß ich jetzt ganz ausruhen, dann gedenke ich meine neunte Symphonie ganz fertig zu komponieren, wozu ich fürchte zwei Jahre zu brauchen. Lebe ich dann noch und fühle die nötige Kraft, dann will ich herzlich gern an ein dramatisches Werk gehen. Wünschte mir dann eines à la ‚Vohengrin‘, romantisch, religiös-mysteriös und besonders frei von allem Unreinen.“ Daß dieses Werk nicht zustande kam, werden wir vom künstlerischen Standpunkt kaum zu bedauern haben. Es fehlte ihm die Knappheit der dramatischen Tonsprache.

Bemerkenswert und in der Musikgeschichte vielleicht ohne Vorbild ist der Umstand, daß Bruckner in seiner eigenen Kunst so spät ausreifte. Ein *Pango lingua*, das er neunzehnjährig als Lehrer zu Kronstorf für das Stift St. Florian schrieb, besteht aus bedeutungslosen Akkordfolgen, die von Brucknerscher Eigenart nichts anderes erkennen lassen als ein paar weitgespannte Intervalle. Das Wenige, was uns aus den ersten 35 Jahren seines Lebens erhalten blieb — er scheint selbst gründlich mit seinen Jugendarbeiten aufgeräumt zu haben —, wäre heute längst vergessen, wenn es nicht für die Entwicklungsgeschichte eines Genies so bedeutsam wäre. Mozart war nur 35 Jahre alt geworden, Schubert gar nur 31, und welch lange Reihe erster Meisterwerke haben die beiden in dieser kurzen Lebensspanne geschaffen!

Wir müssen indes die Ungunst der äußeren Verhältnisse in Betracht ziehen. Bruckner hatte in der ersten Hälfte seines Lebens kaum Gelegenheit, als Komponist ins Große zu gehen. Was er schaffen konnte mit der Aussicht, es auch selber zu hören, war Gebrauchsmusik kirchlicher, bisweilen

auch profaner Art mit all den Hemmungen und Einschränkungen, die der praktische Zweck mit sich brachte. Nicht so sehr das Notenpapier war damals sein Mittel seelischer Mitteilung, als vielmehr die Tasten und Register der Orgel. Es waren Laute, die im selben Augenblick, wo sie ertönten, schon wieder sterben mußten und für immer im Weltall verbrannten. Es ist das Schicksal genialer Orgelimprovisatoren, daß ihre Schöpfungen der Nachwelt verloren gehen und nur im Echo von Lobreden begeisterter Hörer weiterklingen. So ein genialer Orgelimprovisator war aber Bruckner seinem innersten Wesen nach, so daß er sich zeitlebens scheute, Stücke für Orgel zu schreiben. Ihm war das Orgelspiel ein viel zu lebendiges Ding, als daß er es vermocht hätte, die formen- und farbenreichen Blüten seines empfindungsreichen Spieles gewissermaßen zwischen zwei Blätter zu pressen. Sie sollten leben und vermodern, aber nicht mumifiziert werden. Meines Wissens ist nur eine Orgelfuge in D-Moll bekannt, eine schulgerechte Arbeit ohne individuelle Züge.

Armseelig genug mochten die Dorfkirchenorgeln sein, die er als Lehrerbüblein zuerst zu hören bekam, auf denen er seine ersten Übungen machen durfte. Aber eine weise Vorsehung wußte ihm die Wege zu bereiten. Als er dreizehn Jahre zählte, starb sein Vater, und nun kam er als Sängerknabe an das berühmte Chorherrenstift St. Florian, wo er auch vorbereitenden Unterricht für den Präparandenkurs erhielt. Ob sein Lehrer im Orgelspiel, der Stiftsorganist Kattinger, ihm viel geben konnte, ist nicht überliefert. Vermutlich wird der Lehrer in den Traditionen der damaligen Orgelkunst gewandelt sein, die sich nicht gerade durch Tiefe der Gedanken auszeichnete und den Haydnstil in die Breite schlug. Wichtiger war für Bruckner, daß er überhaupt einmal eine große Orgel kennenlernte — sie zählte nicht weniger als 74 klingende Register —, und daß sein bisher so beschränkter Blick sich vor der herrlichen Kirche und den prunkvollen Klosterbauten und Innenräumen weitete. Gesichtseindrücke sind für den Tonkünstler gewiß nicht von jener direkten Bedeutung wie für den bildenden Künstler, aber sie spannen die Saiten am Instrumente der Seele.

Nach dreijährigem Aufenthalt in St. Florian kam Bruckner 1840 nach Linz, wo er den Präparandenkurs durchmachte und durch eine öffentliche Prüfung beendete. Auffällig ist, daß er bei der Prüfung in Harmonielehre und Orgelspiel im theoretischen Teil die Note „sehr gut“, im praktischen nur „gut“ erhielt, eines der vielen Schulurteile, die das spätere Leben als Irrtum erweist.

Nun fand er Anstellung als Schulgehilfe in Windhaag mit einem Hungergehalt von 2 Gulden monatlich, der ihn zwang, sich durch Geigenspiel bei Bauernhochzeiten und Kirnmessen Nebenverdienst zu verschaffen. Seine berühmten Scherzi bergen manche idealisierte Rückerinnerung an diese Seite seiner Tätigkeit. Das Notenpapier war sein treuer Begleiter auf einsamen Spaziergängen, und verwunderlich genug mag es den guten Landbewohnern vorgekommen sein, wenn sie ihn so weltbergeffen dahergehen, dann wieder stehen bleiben und auf ein Stück Papier kritzeln sahen. Sie haben ihn denn auch für „halb verrückt“ erklärt und mochten froh sein, daß sie ihn nach zwei Jahren schon los wurden. Von Windhaag ging's nach Kronstorf bei Steyr und von hier nach Abschluß der Konkursprüfung (1845) wiederum nach St. Florian, jetzt aber als Lehrer.

Ein glücklicheres Los hätte ihm nicht zuteil werden können. Zwar betrug auch hier die Lehrerbefoldung nur 3 Gulden monatlich, aber bald kamen Nebeneinnahmen, die das Lehrergehalt bei weitem überstiegen. Den reichsten Gewinn aber zog Bruckner aus der Orgel, denn schon nach drei Jahren wurde er supplirender, nach weiteren drei Jahren Hauptorganist an der Stiftskirche. Es ist ja ohne Zweifel übertrieben, wenn Bruckner selbst einmal sagte, daß er in diesen Jahren täglich zehn Stunden Klavier und drei Stunden Orgel gespielt habe; daß er mit eisernem Fleiß arbeitete, ist sicher. Dabei war er 1851 noch ausbilsweise in der Bezirksgerichtskanzlei beschäftigt, besuchte 1851/52 die erste und zweite Klasse der Unterrealschule in Linz mit sehr gutem Erfolg und legte 1855 die Prüfung für das Lehramt an Hauptschulen ab. Unverdroffen lernte er auch Latein, sowohl in St. Florian wie noch später als Domorganist von Linz. Denn noch immer schwebte ihm die akademische Laufbahn als Ziel vor. Der Wissenstrieb war freilich nicht, wie der Trieb zur Musik, ein innerer, angeborener, sondern war lediglich auf die Erringung einer angesehenen Stellung hingeordnet, erlosch darum auch mit der Erreichung des Zieles auf anderem Wege.

Wie sehr er sich in seinem eigentlichen Fach bereits vervollkommen hatte, beweisen mehrere noch erhaltene Zeugnisse, so eines der k. k. Normalhauptschule in Linz, wo er sich im Jahre seiner Versetzung nach St. Florian prüfen ließ und sowohl in der Musiktheorie wie in der Harmonielehre und im praktischen Orgelspiel die erste Klasse mit Vorzug erhielt, ferner ein Zeugnis des Stiftsorganisten von Seitenstetten aus dem Jahre 1848, das in Bruckner ein echtes musikalisches Genie sieht, besonders auch seine er-

proble phantasiereiche und mechanische Fertigkeit im Orgelspiel hervorhebt und dann — wir können uns eines Lächelns kaum erwehren — meint, bei seinem rastlosen Eifer könne er es „vielleicht auch bis zu einem Grade von Virtuosität“ bringen. 1854 ließ er sein Orgelspiel durch den k. k. Hofkapellmeister Aßmayer begutachten, der ihm schriftlich das Lob eines gewandten und gründlichen Organisten bestätigte. Vielleicht hat er sich dieser Prüfung bereits im Hinblick auf die Stelle des Linzer Domorganisten unterzogen, für deren Erlangung er mit andern in Wettbewerb trat. Im Probeispiel blieb er so unbestritten Sieger, daß die Wahl einstimmig auf ihn fiel.

Die Übernahme der neuen Stelle bedeutete einen Haupteinschnitt im Leben des Meisters. Nun war er der Schulsorge ledig und konnte mit allen Kräften an die Vollendung seiner Kunst gehen, besonders nachdem er seine bereits genannten akademischen Pläne auf dringenden Rat eines Freundes endgültig aufgegeben hatte. Einen warmen Bewunderer seiner Kunst und opferwilligen Gönner fand Bruckner in dem großen Bischof Franz Joseph Rudigier, der ihm bereitwillig mehrere Jahre hindurch (1858/61) zeitweiligen Urlaub bewilligte, um in Wien den Unterricht des berühmten Musiktheoretikers Simon Sechter genießen zu können. 1861 legte er vor fünf Professoren des Wiener Konservatoriums seine Schlußprüfung „über praktische Leistungen im Kompositionsfach“ ab, wiederum mit hervorragendem Erfolg. Aber alle diese Professorengutachten über Bruckners Kunst blieben an der rein formalen Seite hängen; keiner verlor ein Wort über Originalität und Empfindungstiefe seiner Eingebungen.

Man möchte glauben, daß die formale Schulung, die der nun schon 37 Jahre zählende Mann bei einem so rigorosen und spitzfindigen Lehrer, wie es Sechter war, mehr als hinreichend gewesen wäre. Aber Bruckner gab sich noch nicht zufrieden. Wiederum setzte er sich auf die Schulbank, um noch einen zweijährigen Kurs über die Lehre von der musikalischen Komposition und Instrumentation beim Linzer Theaterkapellmeister Ritzler durchzumachen. Hier erst bekam er die Richtung aufs Praktische und vor allem eine genauere Kenntnis des größten neueren Meisters: Richard Wagner, dessen treuer Jünger er wurde und blieb. Wie wenig dabei von Nachahmung und Anempfindung gesprochen werden kann, erhellt vielleicht am deutlichsten daraus, daß noch Jahre verstrichen, bis die durch Wagner gelegten Reime aufgingen. Weder seine erste große Messe in D-Moll aus dem Jahre 1864, noch die aus E-Moll vom Jahre 1866, noch auch seine erste C-Moll-Symphonie vom Jahre 1865/66 zeigen, von gelegentlichen Anklängen ab-

gesehen, Wagnersche Färbung. Ein Nachahmer hätte die neuen Erkenntnisse alsbald praktisch ausgewertet, bei Bruckner mußten sie erst langsam in der Seele Wurzel fassen und in stillem Wachstum heranreifen. In der unlängst wiederentdeckten G-Moll-Ouverture, die 1863 entstanden war, finden sich allerdings einige Wagnerismen, die den Eindruck der Nachahmung machen und sich wie Schlinggewächse ausnehmen, deren Blätter sich zwar mit denen des Baumes selbst vermischen, aber nicht von seinem Saft genährt werden.

1865 begab sich Bruckner zur Aufführung des „Tristan“ nach München, wobei er Wagner persönlich kennenlernen und ihm Teile seiner ersten C-Moll-Symphonie vorlegen konnte. In allen Brucknerbiographien kann man von der regen Teilnahme lesen, die Wagner für den biedernden Österreicher an den Tag gelegt habe. Ich glaube, Bruckner hat die paar Freundlichkeiten, die Wagner seinem allzu devoten Verehrer sagte und erwies, zu optimistisch gedeutet. Gewiß konnte Wagner die Begabung Bruckners nicht entgehen, weshalb er auch die Widmung der dritten Symphonie annahm. Daß er jedoch dessen ganze Bedeutung nicht begriff, daß er als Musikdramatiker den absoluten Musiker, der seinen Theorien so wenig entsprach, nicht recht verstehen konnte, erhellt wohl aus der Tatsache, daß er trotz seines Versprechens nie ein Brucknersches Werk aufführte und den Namen des Komponisten in seinen Lebenserinnerungen, in denen Brahms sehr wohl sein Plätzchen gefunden hat, gar nicht erwähnte. Das hätte Wagner bestimmt nicht unterlassen, hätte er in die Zukunft schauen können. Auch der Freundeskreis Wagners blieb Bruckner gegenüber kühl, was wir wohl als Reflex von den Ansichten des Meisters deuten dürfen. Indes kommt es hier weniger darauf an, wie sich die Sache wirklich verhielt, als vielmehr darauf, wie Bruckner sie auffaßte. Ihm war und blieb der Gedanke, bei Wagner in Gunst zu stehen, ein mächtiger Ansporn.

Unter den größeren Werken, die Bruckner in den Pinzer Jahren geschrieben hat, ist das bedeutendste wohl seine dritte große Messe in F-Moll für Soli, Chor und Orchester. Der Stil des Vaireuther Meisters ist hier bereits durchaus organisch verarbeitet. Manche Stellen erinnern zwar noch deutlich an die damals übliche Kirchenmusik, aber inmitten all des wogenden Reichtums und der blinkenden Orchesterfarben wirken solche Stellen geradezu als willkommene Ruheplätze. Das wahrhaft große Werk ist voll origineller Einfälle und von einem Klangzauber, der es als etwas Neues, auch von Vitzt nicht Erreichtes, auf dem Gebiet der Kirchenmusik erscheinen läßt, dabei allerdings von so bedeutenden äußeren Ausmaßen,

daß an eine liturgische Verwendung nur in Ausnahmefällen zu denken wäre. Das *Et incarnatus est* und das *Benedictus* sind schlechtthin ekstatische Musik, wie von Engeln hören vorgetragen. Erst 1872 konnte Bruckner sein Werk in der Wiener Augustinerkirche selbst hören, gesungen und gespielt von den besten Kräften des Hoftheaters. „Dem Höchsten zur Verehrung geschrieben“, so berichtet Bruckner an einen Vinger Freund, „wollte ich das Werk zuerst in der Kirche aufführen. Die Begeisterung von Seiten der Künstler sowohl als der übrigen Anhörer war beinahe namenlos.“ Ich halte diese F-Moll-Messe für Bruckners bedeutendstes kirchenmusikalisches Werk, bedeutender als das später (1883/84) entstandene, oft aufgeführte *Te Deum*, dessen Hauptkraft in unerhörter rhythmischer Anspannung und einer bei Bruckner seltenen knappen motivischen Durchführung liegt.

Die F-Moll-Messe ist die letzte, die Bruckner geschrieben hat, obwohl ihm noch dreißig Lebensjahre beschieden waren. Überhaupt finden sich kirchenmusikalische Werke künftighin nur mehr spärlich unter seinen Schöpfungen, mit Ausnahme des genannten *Te Deum* nur kleinere Gelegenheitskompositionen. Die ergreifendste davon ist die letzte, ein *Vexilla regis* aus dem Jahre 1892. Nur 35 *Alabrevetakte* zählt der schlichte, choralmäßig gehaltene vierstimmige Satz, der aber von tiefstem Gefühl und echt kirchlichem Geist durchdrungen ist, ein Musterbeispiel dafür, wie man mit wenig Noten ausdrucksvoll schreiben kann.

Daß ein so frommer, ganz in der Kirchenmusik aufgewachsener Komponist, wie es Bruckner war, sein ausgereiftes Können nur mehr ausnahmsweise der kirchlichen Kunst widmete, ist immerhin eine auffallende Tatsache, die äußere und innere Gründe haben dürfte. Unter den ersteren war der wichtigste vielleicht der Umstand, daß eben auch die größten Kirchenchöre den Aufgaben, die der Meister zu stellen pflegte, nicht gewachsen waren, und sein Zug ins Breite sich nicht recht in die straffe kirchliche Handlung fügen wollte. Liturgische Musik aber bloß für den Konzertsaal zu schreiben, empfand er ganz richtig als Zweckwidrigkeit, zumal den Bedürfnissen des Konzertsaals auf andere Weise besser genügt werden konnte. Vielleicht auch mochten die Reformbestrebungen des Cäcilienvereins, die immer stärkeren Einfluß gewannen und Erscheinungen wie Bruckner mit Mißtrauen zu begegnen pflegten, wenigstens indirekt zu seiner Entsagung mitgewirkt haben. Wichtiger sind wohl die inneren Gründe, die in der Art seiner Schöpfungsnatur liegen. Sein musikalisches Empfinden war durchaus orchestral; die Singstimmen lagen ihm weniger und ihre Behandlung weist

gar manche nicht gerade mustergültigen Instrumentalisten auf. Und wenn auch die lateinischen liturgischen Texte einem polyphonen Gestalter meist mehr Spielraum lassen als etwa ein Lied, so fühlte sich sein schöpferischer Geist doch immerhin in seiner Freiheit etwas beengt, und im reinen Musizieren, im Verwerten des augenblicklichen Einfalls gehemmt. Unter den deutschen Texten lagen ihm noch am ehesten solche von knappem hymnischen Charakter. So war es eine gute Wahl, als er, vom Komitee der Musik- und Theaterausstellung in Wien aufgefordert, für die Eröffnungsfeier ein Chorwerk zu schreiben, sich für den 150. Psalm entschied, der einheitlich in der gehobenen Stimmung des Lobpreisens ihm die ganze Fülle seiner reichen Kunstmittel entlocken konnte. So wenig brucknerisch in einfachsten C-Dur-Altforden diese machtvolle, 1892 geschriebene Komposition auch beginnt, bald fährt der Sturm ins Tonmeer und türmt gewaltige Wogen, die immer höher steigen bis zur elementaren Schlußfuge. Gleichwohl hätte Bruckner auch dieses Werk nicht ohne Auftrag geschrieben, so unwiderstehlich zog ihn sein innerer Trieb zur absoluten Musik.

Die volle Entfaltung dieser ihm innewohnenden Naturkraft wäre wohl in einer Provinzstadt wie Linz nie so recht möglich gewesen. Solche großen Begabungen entwickeln sich immer nur in Kulturmittelpunkten zu voller Reife. Das war der Grund, warum es Mozart seinerzeit so sehr von Salzburg wegdrängte. Wie tief hat Bruckner die Aufführung seiner ersten C-Moll-Symphonie in Linz mit so unzulänglichen Mitteln und entsprechendem Erfolg entmutigt! Nun aber war der Weg frei. Sechter war gestorben und Bruckner wurde 1868 als dessen Nachfolger ans Konservatorium berufen, um Harmonie, Kontrapunkt und Orgel zu lehren. So angesehen die Stellung war, so schlecht war die Bezahlung, und nur die Aussicht, auch den Posten des Hoforganisten zu erhalten, bewog Bruckner nach langen Überlegungen, dem Ruf zu folgen. Er hatte seinen Entschluß nicht zu bereuen. Selbst das Ausland, Frankreich und England, wurde auf ihn aufmerksam und fand Gelegenheit, sein Orgelspiel zu bewundern. Nach drei Jahren erhielt er den Professorentitel, 1891 sogar das Ehrendoktorat an der Universität, wo er seit 1875 Vorlesungen über musikalische Theorie hielt. Nichts zeigt uns deutlicher als diese seltene Auszeichnung, wie hoch man Bruckner bereits damals trotz aller Gegenströmungen schätzte. Heute, wo das Wunderwerk seiner neun Symphonien vor uns liegt und der nötige zeitliche Abstand gewonnen ist, wissen wir noch besser, als es in jenen Jahren möglich war, was die musikalische Welt einem Bruckner verdankt.

Der Stil ist der Mensch. So sind auch Bruckners Symphonien ein Spiegelbild seines äußeren und inneren Menschen. Die Symphonie ist auf dem Gebiete der Musik das, was das Drama in der Dichtkunst ist: ein Stück Leben, aber nicht in einem zufälligen Ausschnitt, sondern eingefangen in ein baukünstlerisches Schema. Dieses ist notwendig, weil niemand ein stundenlanges, ungebundenes, durch keinerlei innerlich begründete Abschnitte zerlegtes Musizieren ertragen könnte. So gewiß es ist, daß das Leben selbst solche Schemen nicht kennt, so notwendig erweisen sie sich für ein Kunstwerk, das bei aller Individualität doch eine Art Typus zu formen hat, zumal in der Monumentalkunst des Dramas und der Symphonie.

Man hat Bruckners Symphonien, einschließlich seines F-Dur-Streichquintetts, das ganz symphonisch gedacht ist, von jeher den Vorwurf gemacht, sie seien bei all ihrer Größe und Schönheit formlos, sprunghaft, ungezügelt: manche Teile seien viel zu weit ausgesponnen und chaotisch. Wer erinnert sich da nicht an die launigen Verse, mit denen Goethe das Rezensionswesen, das alles Schöne und Gute mit seinen Wenn und Aber bewirft, gegeißelt hat:

Sehet, wie artig der Frosch nicht häpft! Doch find' ich die hintern
Füße um vieles zu lang sowie die vordern zu kurz.

Der Vorwurf trifft die Bauform der Brucknerschen Symphonie und gründet sich auf das Dogma von der allgemein und für immer geltenden klassischen Kunstform. Zu einer Zeit, wo Klassizismus und Griechentum herrschen, könnte man den Vorwurf verstehen, nicht aber in einer Zeit, die wie die unsere jedem Stil sein Recht läßt, auch dem lang bekannten Barock. Warum soll diese Weitzerzigkeit nur von der Baukunst im eigentlichen Sinn gelten, nicht aber von der architektonischen Form der Musik? Wer gibt uns das Recht, den Bau einer Symphonie immer wieder an der klassischen Norm Beethovens zu messen? Wir dulden den Fortschritt im musikalischen Inhalt, warum nicht in der äußeren Form? Es ist heute an der Zeit, eine so überragende Erscheinung wie Bruckner an Bruckner zu messen und nicht an Beethoven¹.

¹ Ein erfreuliches Zeichen beginnender Umwertung ist es, daß unter den zahlreichen Antworten musikalischer Fachgrößen auf die Frage, was von dem genannten Vorwurf zu halten sei, eine erkleckliche Zahl ihn zurückweist. (Brucknernummer der Allgem. Musikzeitung 1921, Nr. 41.)

Bruckner ist, was den Aufbau seiner Symphonien betrifft, Barockkünstler. Kein Stil liegt dem Süddeutschen so sehr im Blut wie der Barockstil, keiner prägt sein Wesen deutlicher aus. Darum die herrliche Blüte, die gerade dieser Stil in süddeutschen und österreichischen Landen gefunden hat. Für Klassik und reine Renaissance hat der Süddeutsche zu wenig absolutes Schönheitsgefühl, zu wenig Sinn für Organisation und klar aufgehende Rechnung, für Romanik und Gotik zu wenig ernste Beschaulichkeit. Als Sanguiniker unter den deutschen Volksstämmen mit starker Zugabe von Behäbigkeit liebt er das Lustige, Heitere, Gedehnte, in seinen Markt- und Stadtplätzen und breitgiebeligen Häusern nicht minder wie in seinen Kirchen und Schlössern. Auch den Äußerungen seiner Frömmigkeit kommt der Barockstil mehr entgegen als irgendein anderer. In der Zeit nach den Drangsalen des Dreißigjährigen Krieges, wo eine mächtige religiöse Welle durchs Land ging, zur höchsten Blüte gelangt, ist der Barockstil mit seiner Vorliebe fürs Irrationale durchaus nicht so unmystisch wie die reine Renaissance. Freilich ist diese Mystik von der gotischen und romanischen grundverschieden. Sie betet nicht mit gefalteten, sondern mit emporgerungenen Händen, sie betet laut und nicht in stiller Betrachtung.

Bis vor kurzem hat auch der Barockstil sich den Vorwurf der Formlosigkeit gefallen lassen müssen; heute ist er glänzend gerechtfertigt, und wir bewundern die unererschöpflichen Bauphantasien der Dienzenhofer, Brandauer, Fischer von Erlach, um nur ein paar Namen aus der langen Reihe erster Baukünstler ihrer Zeit herauszugreifen. Welche Kühnheit finden wir da allein schon in den Grundrissen, mit welcher scheinbaren Sorglosigkeit setzen sie sich über klassische Proportionsregeln weg, einzig auf ihr künstlerisches Gefühl vertrauend, das sie dann auch nicht betrog. Welche Bewegung ist in die starre Masse geraten! Wie flutet, nicht selten aus verdeckten Quellen, strahlendes Licht durch den Raum! Hier schwingt sich eine Linie in breiter Kurve hin, um plötzlich abzubrechen, weiter unten oder weiter oben oder auch gar nicht mehr fortgesetzt zu werden, das Gebälk spaltet sich, springt vor und zurück und krümmt sich, Baugelenke werden verheimlicht, Zwischenformen eingeschoben, das Hauptgesims wird nicht da angelegt, wo das Gewölbe seinen Schwung beginnt, sondern tiefer, kurz: Willkür scheint an Stelle des Gesetzes getreten zu sein. In Wirklichkeit aber sind es neue Gesetze, die nun herrschen und erforscht sein wollen.

Das ist nun ganz und gar der Fall Bruckner, der seine musikalischen Themen nicht mit Beethovenscher Knappheit behandelt und Motivplitterchen

im Orchester verstreut, sondern in die Breite arbeitet, der plötzlich abbricht und Generalpause macht, das konstruktive Gefüge verdeckt, den einen Teil in die Länge zieht, den andern kürzt. Und wenn er in seinen Scherzi mit bäuerlichen Holzschuhen klappert und lustige Sprünge macht, erinnert das nicht an die zierlich hüpfenden Stuckornamente des Barock, an die herumpurzelnden Putti?

Wie hätte es auch anders sein sollen bei einem Meister, der auf einem ganz von barocker Kultur durchsetzten Heimatboden herangewachsen ist? Wäre es möglich gewesen, daß die überstarken Jugendeindrücke des herrlichen Klosterkomplexes von St. Florian mit seiner fürstlichen Pracht und eigenwilligen Rhythmik sich jemals verwischen und den Geist des Künstlers zur Ordnung klassischer Zucht hätten bringen können? Ähnlich mochte Kremsmünster, das er später so gern besuchte, auf sein empfängliches Gemüt gewirkt haben, oder Klosterneuburg und das stolze Melk, die beide von Wien aus so leicht zu erreichen waren. Die visuellen Eindrücke mußten sich bei ihm, dem Tonmeister, in entsprechende rhythmisch-akustische Formen umsetzen. Vielleicht kann ich meine Behauptung am besten durch eine Mitteilung stützen, die von Wien aus an die „Neue Musikzeitung“ (1892, Nr. 16) geschickt wurde: „Unser Anton Bruckner . . . trägt sich mit der Absicht, seinen neun Symphonien eine zehnte beizufügen, und zwar die ‚gotische‘. Um in die rechte Stimmung zu kommen, geht er seit Tagen stundenlang in und um die Stephanskirche und studiert daran edle Bauformen.“ Aber gerade die Stephanskirche ist gotischer Barock, und wir dürfen darum wohl mit Recht zweifeln, ob die zehnte Symphonie merklich anders geworden wäre als die übrigen.

Auch der äußere Mensch war ins Barocke gewachsen. Seine Strohfeuerhuldigungen an das schöne Geschlecht, die dem unfreiwilligen Junggesellen bis ins Greisenalter hinein eine stattliche Sammlung von Körben eintrugen, seine großen Deuten gegenüber byzantinisch-überschwengliche, im übrigen bäuerlich-derbe Redeweise — so z. B. wenn er ein Singerbüblein mit den Worten lobte: „Schön hast 's Benedictus gesungen, du Lausbua“ — war nicht minder barock wie seine breiten Pumphosen, sein mächtiger Schlapphut und weiter Kragen. Sollte seine Musik uns einen andern Menschen vortäuschen? Es ist darum nur ein Durchbruch seiner Natur, wenn er trotz seiner klassischen Schulung und unmittelbar nach ihrem Abschluß schon gleich seine erste Symphonie zu einem „trocken Besehl“, wie er sie zu nennen liebte, machte, das alle Schulerinnerungen rücksichtslos aus-

setzte, voll Kraft, Ungeßtim, Eigenwilligkeit. Der Mißerfolg dieses Werkes hat ihn nicht trotzig gemacht, denn er war keine Wagnernatur, sondern blieb zeitlebens, oft allzusehr, dem Urtheil anderer verbunden. So bekam seine zweite Symphonie ein viel harmloseres Gepräge, und erst allmählich, bei seinen späteren Symphonien, gewann er den Mut zu seiner eigentlichen Naturform wieder zurück. Leider haben ihm dann manche Freunde hineingepfuscht, so daß eine urschriftgetreue Ausgabe der Brucknerschen Werke dringend erforderlich ist. Wir wollen wissen, was der Meister selber geschrieben hat, nicht was seine Bemutterer für gut fanden.

Den Vorwurf barocker Formlosigkeit haben sich in erster Linie die Ecksätze seiner Symphonien gefallen lassen müssen. Indes sind diese ihrer Natur nach schon allgemeinerer Art als die Zwischensätze, und es ist darum auch nicht zu verwundern, wenn Meister Bruckner hier besonders frei schaltet. Hier auch gilt es vor allem, das Gesetz der Form zu finden, statt es vorschnell zu verneinen. Als besonders schwer eingängig gelten die Schlußsätze. Wo Bruckner an den Turmbau geht, wächst seine Kühnheit und Phantasie ins Riesenmaß. Wiederum müssen wir zum Vergleich die deutschen Barocktürme heranziehen, die so oft das Gesetz der üblichen Logik über den Haufen werfen, ohne die imposante Wirkung zu beeinträchtigen.

Der barocken Bauweise der Brucknerschen Symphonie kommt ihr romantischer Ideengehalt entgegen. Unter Idee ist hier nicht eine programmatische Idee im Sinne eines Berlioz, Liszt, Richard Strauß zu verstehen, sondern die reine, begrifflich nicht faßbare Seelenstimmung und ihre musikalische Frucht. Bruckner war viel zu sehr auch als Musiker Naturmensch, als daß er ein so reflexives Kunstgebilde hätte schaffen können, wie es eine Programmsymphonie ist. Alles, was er selbst später aus unselbständiger Ehrfurcht vor der augenblicklichen Mode in seine Werke hineingedeutet hat oder was geschäftige Kommentatoren aus ihnen herauslesen zu müssen glaubten, ist belanglos, ja dem tieferen Verständnis hinderlich. Wozu brauchen seine herrlichen Adagios eine programmatische Ausdeutung, wo das Orchester so selig singt, betet und weint in inbrünstiger Verzückung, wo die klingenden Weihrauchwolken so warm aus den Instrumenten quellen und uns umfängen mit ihrem schweren und doch so wohligen Duft! Und was vermögen Worte zur Erklärung seiner prickelnden Scherzi, wo das ganze Füllhorn launigen Humors über uns ausgegossen wird! In jedem Übermut wagt sich der Meister sogar in die Nähe der Trivialität, doch

nie verfällt er in sie wie etwa Richard Strauß. Stets weiß er im rechten Augenblick durch einen kühnen modulatorischen Zugriff, durch irgendeine geistreiche Wendung das Unheil abzuwenden — ein Seiltänzer, der nie stürzt. Und lustig genug geht's da her! Aber ist es nicht bisweilen, so echt volkstümlich, ein Totentanz, der da aufgespielt wird? Fallen nicht auch Ewigkeitsklänge in das Becherklirren?

Die musikalische Romantik liebt keine architektonischen Bindungen und logischen Entwicklungen. Ihre ureigene Ausdrucksform ist die freie Phantasie, wo sie sich breit malerisch ergießen kann. Insbesondere müßte die klassische Bauform den frischen Sprudel romantischer Einfälle auf Schritt und Tritt hemmen. Das aber ist das Große an Bruckner, daß er im Gegensatz zum Nachklassiker Brahms im Barock eine Bauweise für seine Symphonien fand, die dem Romantiker große Freiheit ließ und doch Architektur blieb und das Tektonische nicht durch das rein Malerische verdrängte. Darin liegt Bruckners Größe. Er hat einen ganz neuen, bisher unbekannten Typ der Symphonie geformt und damit Wagners Ansicht, nach Beethoven lasse sich eine weitere Entwicklung der Musik nur noch in Verbindung mit der Schwesterkunst Poesie erreichen, nicht durch Worte, sondern durch seine überragende Leistung widerlegt.

Man hat Bruckner den Wagner der Symphonie genannt. Es ist wahr: erst die Berührung mit Wagnerscher Kunst hat die letzten geheimen Kräfte in dem österreichischen Meister losgebunden. Die zauberhaft narkotischen Klangreize, durch die Wagner als erster die Musik bereichert hat, seine Klangfarbenkontrapunkte finden wir auch bei Bruckner. Während aber Wagner das Leitmotiv als bestes illustratives Mittel für seine dramatischen Zwecke einführte, blieb Bruckner durchweg der alten imitatorischen Verwendung der Motive bis zum großartigsten und verwickeltesten Fugensbau treu.

Bruckner hatte das Unglück, ein Zeitgenosse des allmächtigen Kritikers Hanslick zu sein, dessen formalistische Musiktheorie zur praktischen Musik Bruckners im schärfsten Gegensatz stand. Hanslick ließ denn auch seine einflußreiche Feder nicht ruhen, um unsern Meister herabzusetzen und für seinen Schützling Brahms Platz zu machen. Da Hanslicks Urteil die ganze liberale Presse Wiens beherrschte, hatte Bruckner mit seiner treuen Gemeinde keinen leichten Stand. Trotzdem setzte er sich durch und gilt heute als einer der ganz Großen, während Hanslicks Lehre vom musikalisch Schönen vergessen ist.

Von vielen, selbst von begeisterten Freunden Bruckners wird seine Kunst als unproblematisch bezeichnet. Sie schließen von der im besten Sinne einfältigen Erscheinung der Menschlichkeit des Meisters auf seine Kunst, ohne den logischen Schnitzer zu gewahren, der dabei gemacht wird. Es gibt überhaupt keine unproblematische Menschenseele, so wenig wie eine unindividuelle. Jede besitzt ihre geheimen Kammern und verborgenen Werkstätten, von deren rastloser Arbeit vielleicht nie ein Laut nach außen dringt. Mit Vorliebe werden die Anhänger der dogmatisch gebundenen katholischen Weltanschauung als unproblematische Menschen hingestellt, weil die letzten und tiefsten Fragen für sie keine Probleme seien, sondern gelöste Rätsel. Als ob es außer diesen metaphysischen Fragen nicht genug andere gäbe, die Herz und Verstand des Menschen beglücken und peinigen können. Aber davon abgesehen: sind denn diese Jenseitsrätsel für den Katholiken wirklich gelöst? Ist nicht schon der Begriff „Gott“, den wir gläubig und fest umfassen, der die Grundlage alles religiösen Lebens ist, der Rätsel höchstes und schwierigstes, ein Licht zwar, aber ein geheimnisvolles, eine „gelle, blendende Finsternis“ (Vippert)? Zwar hat der Gläubige den Berg bestiegen, aber vom Gipfel aus sieht er erst recht wieder in neue, unermessliche Weiten.

Eine Zwierteilung der Menschen in problematische und unproblematische hat nur insoweit Sinn, als es sich um die Fähigkeit — vielleicht auch um den Willen — handelt, die innere Problematik nach außen hin kenntlich zu machen, sei es in Gebärde oder Rede, in Dichtung, Musik oder Zeichnung. Dem einfachen Menschen fehlen durchweg die Mittel dieses Ausdrucks; was er innerlich fühlt und erlebt, wird ihm nicht darstellbar deutlich, und so geht er durchs Leben, äußerlich als unproblematischer Mensch, während in seinem Inneren dieselben Stürme toben wie in jedem andern.

Auch Bruckner war ein einfacher Mensch, der mit den Mitteln der Sprache nie imstande gewesen wäre, seine inneren Kämpfe, Leiden und Siege darzustellen. Dafür besaß er in seiner Musik ein um so gefügigeres Werkzeug der Mitteilung. Und da er ein moderner Musiker war, der sein Inneres auch wirklich enthüllen und nicht bloß „tönende Formen“ zeichnen wollte, mußte seine Musik auch die Merkmale einer problematischen Individualität aufweisen. Unproblematisch kann eine Kunst nur sein, die entweder nur Nachwerk ist oder aber zugunsten des klassischen Schönheitsideals auf volle Entschleierung des Inneren verzichtet.

Es kommt dazu, daß die Blüten der Künste überhaupt nicht durch die Wurzeln verstandesmäßiger Erkenntnis gespeist werden, sondern durch die des Empfindungslebens. Dessen Reichtum ist aber weder vom Grade der Bildung abhängig, noch wird er durch eine so geschlossene Weltanschauung, wie es die katholische ist, irgendwie geschmälert.

Es kommt ferner dazu die Vieldeutigkeit der Musik. Wäre Bruckner ein leichtfertiger Lebemann, ein Don Juan, eine faustische Natur gewesen, seine Erklärer würden nicht müde werden, uns aus den Partituren den durch und durch problematischen Menschen nachzuweisen. Es ist eben niemand imstande, etwa bei einem Kampfmotiv mit Sicherheit festzustellen, ob es sich dabei um einen Kampf innerhalb einer Weltanschauung oder für Erringung einer Weltanschauung, um den Kampf gegen diesseitige oder diabolische Mächte handelt, ob eine einschmeichelnde Melodie auf irdische oder himmlische Liebe zu deuten ist. Wäre die künstlerische Erscheinung Bruckners gar so einfach, dann hätten alle Meinungsverschiedenheiten, die sich seit Jahrzehnten um seine Bedeutung und Deutung abspielten, weder Grund noch Sinn. Hat man es neuestens doch sogar versucht, seine Musik als Offenbarung einer „kommenden geistigen, neuen Christusverkündigung“ in anthroposophischer Bedeutung hinzustellen, ohne zu beachten, daß man damit entweder der Religiosität des Meisters oder seinem Werk den Stempel der Ueetheit aufdrückte.

* * *

Als Bruckner am 11. Oktober 1896 zweiundsiebzigjährig einem Herzschlag erlegen war, inmitten seiner Arbeit an der neunten Symphonie, war es allen klar, daß ein Großer von hinnen gegangen. Die Stadt Wien veranstaltete auf ihre Kosten eine prunkvolle Leichenfeier, die sterblichen Überreste aber wurden einem Wunsche des Verbliebenen entsprechend nach St. Florian überführt, um unter der Großen Orgel beigesetzt zu werden und der Auferstehung entgegenzuharren. In Steyr, dessen Pfarrhaus ein Lieblingsplätzchen des Meisters war und das Entstehen seiner letzten großen Werke sah, wurde ihm zwei Jahre nach seinem Tode das erste Denkmal gesetzt, ein anderes folgte ein Jahr später im Wiener Stadtpark. Aber was bedeuten Denkmale aus Stein und Erz gegenüber dem Denkmal, das er selbst geschaffen, und das in seiner ätherischen Wesenheit von Stadt zu Stadt und von Land zu Land zieht und die Herzen beglückt!

Josef Reitmaier S. J.