

auch die Grenze in der Musik zwischen Katholisch und Protestantisch im 16. und 17. Jahrhundert keineswegs so scharf gezogen war wie z. B. auf literarischem Gebiet.²⁰ Die Musik hat also die von naturgemäß stammesgebundenen Anlagen geschaffenen Leistungen rascher und tiefer der gesamten Nation zur restlosen Aufnahme darbieten können. Sie ist, landschaftlich und stammeskundlich gesehen, eine wahrhaft polyphone Kunst, in welcher die Töne der Stämme jeweils alsbald von Süd nach Nord, von West nach Ost im herrlichen Klang deutscher Musik zusammenklangen.

DIE THEMÄTIK ANTON BRUCKNERS

VON OSKAR LANG

Wer sich über Anton Bruckner, den letzten ganz Großen unserer großen deutschen Musik, unterrichten will, findet in der allmählich recht umfangreich gewordenen Literatur über den Meister Belehrung genug. Mit eingehender Gründlichkeit und von den verschiedensten Gesichtspunkten aus haben die einzelnen Forscher Wesen und Charakter seines sinfonischen Stils untersucht und beschrieben. Galten die ersten Bemühungen dem Phänomen an sich, so trat doch bald das Kernproblem in den Vordergrund: die neue Monumentalform, die Bruckner der Sinfonie gab — nachdem Wagner schon ihr Ende prophezeit hatte! — die unerhörte Kühnheit und geniale Einmaligkeit seiner Stilgebung. Davon hatten allerdings die Zeitgenossen blutwenig gemerkt; sie sahen Chaos, wo feste Ordnung, Formlosigkeit, wo neues Gesetz war; vor den Riesenmaßen versagte ihre Normalverständigkeit. Heute wissen wir, daß wir es bei Bruckner mit einem wahren Klassiker der Form zu tun haben, einem Meister von allerhöchstem Rang, dessen Tonwelt, den äußeren wie inneren Dimensionen nach gewaltig, wie die eines Bach oder Beethoven einen musikalischen Kosmos von streng ausgeprägter Eigenart und absoluter Folgerichtigkeit bis in die kleinste Detailfigur darstellt.

Die fundamentalen Grundgesetze, die dem Aufbau der Brucknerschen Sinfonie im großen dienen, sind im allgemeinen klargestellt: Erweiterung der sinfonischen Form durch Einfügung der dritten Gruppe, die durchgreifende Umwandlung jener durch das Prinzip der „dynamischen Wellensteigerung“, das oft genug über die Gruppenordnung hinweg, sie überflutend, sich auswirkt, die erhöhte Bedeutung, die dem Finale als der krönenden Kuppel des ganzen Werkes zukommt, die gesteigerte Geschlossenheit durch den Wiederausbruch des Haupt-Themas in der Finale-Koda, die neuartige Verarbeitung des Motivmaterials aus bestimmten Urzellen, die eine stärkere Bindung der einzelnen Sätze untereinander zur Folge hat — womit nur einige wesentliche Haupt-

²⁰ Man denke an die Tatsache, daß vielfach Katholiken in prot. Sammlungen vertreten sind, daß Gebrauchsanlagen von Messen vereinzelt, z. B. in Nürnberg, bis ins 18. Jahrhundert hinein gebräuchlich waren, daß Lasset Motetten z. B. überall verbreitet waren u. s. f.

punkte in Erinnerung gebracht seien. Um aber zu einem wirklich umfassenden Verständnis der Brucknerschen Musik vorzustößen, ist es ebenso wichtig, ja notwendig, einmal die Bausteine selbst, also die Themen, auf ihre Wesenseigentümlichkeit hin zu untersuchen und in ihnen dem Geheimnis der Brucknerschen Formgestaltung nachzuspüren. Hat doch gerade Bruckner dem Thematischen innerhalb des sinfonischen Lebens eine so überragende Bedeutung eingeräumt, wie nur wenige Meister vor ihm, im Gegensatz zu seiner Zeit, die immer stärker dem Harmonischen verfiel, wohl aber in Weiterführung dessen, was ein Schubert in seinem sinfonischen Stil, der so ganz aus dem Melos lebt, angebahnt hatte. Daß Bruckner als Melodiker schuf und gestaltete, sichert letzten Endes seinen Werken — natürlich neben der unausschöpfbaren Tiefe ihres seelischen Gehaltes — die Dauer; denn alle vorwiegend harmonisch orientierte und deshalb vielfach melodisch dürftige Musik ist mehr oder minder zeitgebunden und wird vergehen. So wirken Bruckners Themen in ihrer scharf umrissenen Profilierung als Kerngebilde seiner Musik durchaus wesentlich, weil sie nicht bloße Motive sind und als solche nur Ausgangspunkte oder Anreger der Entwicklung, der sie dienen, sondern vitalste Träger dieser Entwicklung, in der sie herrschen.

Wenn im folgenden nun der Versuch gemacht wird, die Thematik Bruckners auf die Besonderheit ihrer Struktur hin zu analysieren, so sei gleich betont, daß eine erschöpfende Darstellung aller hier anfälligen Fragen nicht erwartet werden darf; eine solche würde den Rahmen eines Artikels weit überschreiten. Die Absicht ging vielmehr dahin, die grundsätzlichen Momente dieser wichtigen und interessanten Stilfrage zu klären, wobei sich die Bestimmung der einzelnen Haupttypen ihrer Art und Zusammengehörigkeit nach als vordringlichste Aufgabe erwies.

Bruckner hat die Sinfonieform als musikalische M-fresco-Form größten Stils begriffen. Sein aus dem Kosmischen schöpfender und in ihm lebender Geist vermochte eigentlich nur in gigantischen Riesenmaßen zu denken, weshalb er auch die kleineren Formen der Kammermusik kaum gepflegt hat.¹ Jeder, dem sich seine Welt eröffnet, diese unergründliche Urlandschaft der Seele, vor deren Großartigkeit jedes nur landläufige Empfinden versagen muß, wird das Weitgespannte und Hochgetürmte seiner musikalischen Bögen, das Wildgebirgige und oft cyclopisch wie aus Felsblöcken Gemauerte seiner Tonformen — neben aller Zartheit der lyrischen Teile — als ersten entscheidenden Eindruck empfangen, bewundernd oder erschreckend, je nach dem Grad des Verständnisses. Allein nicht nur im Gesamtaufbau, in den langen Perioden der Sagentwicklung tritt dies zutage, sondern eben schon in den Bauelementen selbst, in der Thematik. Ein Vergleich mit der klassischen Sinfonie macht dies sofort deutlich. Während Beethoven verhältnismäßig knappe Themen verwendet und in der Verarbeitung derselben, im Gegen- und Ineinanderspiel das sinfonische Wachstum entfaltet, spinnt Bruckner das Melos seiner Themen fast durchweg viel weiter aus; sie

sind im allgemeinen mächtiger an Wuchs, gewichtiger in ihrem Habitus, ihrem Lebensanspruch, demzufolge auch ihre Selbstständigkeit und Freiheit in höherem Grade gewahrt bleibt. So umfaßt das Hauptthema der 8. Sinfonie 21 Takte, das der 7. Sinfonie 22, das der 2. sogar 24 Takte! Bruckner hat eben die Kraft, die die weitesten Bögen zieht und wunderbar gespannt hält, er besitzt den langen Atem, der aus der Ewigkeitsruhe kommt und den Kurzatmigen die Lungen ausbläst.

Geradezu entscheidend aber für die monumentale Wirkung der Brucknerschen Themen ist neben ihren größeren Ausmaßen, ihrem längeren Ausschwingen an sich — die Intervallik mit ihren innerdynamischen Spannungen. Auch diese hat gegenüber der von den Klassikern bevorzugten Art eine sehr beachtliche Wandlung erfahren. Sehen wir z. B. Beethovens Sinfonien daraufhin durch, so finden wir, daß sich seine Themen im allgemeinen innerhalb verhältnismäßig kurzer Intervallschritte — der Sekunde, der Terz (5. Sinf.) und Quart (oft, wie in der Eroika, nur zerlegter Dreiklang) — bewegen; seltener ist schon die Quint, noch seltener die Oktave (nur Scherzo der 9. Sinfonie). Bruckner dagegen liebt gerade die weiten und großen Intervallschritte, vor allem die Oktave, ohne die sein thematischer Stil überhaupt nicht zu denken ist, aber auch die Quint, also die beiden nächstverwandten Urintervalle. Daß Bruckner „diese elementaren Schritte, diese Urbestandteile unseres Tonguts, denen eine ganz elementare Gewalt und eine ungeheure Eindrucksfähigkeit eigen ist“, auch für seine Thematik bestimmend werden ließ, ist ein Umstand von ganz besonderer Bedeutung; denn damit hat er den Bau seiner Tonwelt wieder auf den unerschütterlichen Pfeilern akustischer Grundbeziehungen errichtet, die dem Bewußtsein seiner Zeit unter dem Einfluß der Romantik immer mehr zu entswinden drohten. Sie sind, neben den Bassfundamenten, das innere Spannungsgerüst, auf das sich auch die feinsten peripherischen Klang- und Akkordzerstäubungen, die tausendfältig gebrochene Farb- und Lichtwunder noch beziehen, durch das sie inneren Halt gewinnen und in den Gesamtzusammenhang sich eingliedern. Daher der Eindruck absolut organischer Ordnung und logischer Gesetzmäßigkeit, der Zwangsläufigkeit in der Abfolge der musikalischen Entwicklung! Aus der Vielzahl der Themen mit Oktavsturz seien zunächst nur zwei Beispiele angeführt (andere folgen im weiteren Verlauf der Darlegungen): ein einfacheres aus dem Gloria der D-Messe:



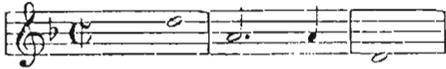
dann das Hauptthema der 9. Sinfonie mit seinem dreifachen Oktavsturz, jeweils durch chromatische Zwischenschritte verbunden:



Das schönste und bekannteste reine Quintthema ist das Hauptthema der 4. Sinfonie



Am häufigsten ist jedoch die Verbindung von Oktav und Quint (Tonika-Dominante) ohne Terz, wie im Hauptthema der dritten Sinfonie:



in den Scherzothemen der 5. und 7. Sinfonie, im Finaleschema der 6., im Hauptthema der 7. Sinfonie und ganz beherrschend im Te-deum (ostinate Begleitfigur der Streicher!). Über die Oktave hinaus gedehnt kommt auch der Nonfschritt vor (9. Sinfonie Adagio) ja sogar der Dezimschritt im Finale der Nullten und zwar gleich doppelt, rein und vermindert:



Tutti unisono in 4 Oktaven

Ist durch solche Weitständigkeit der thematischen Bögen schon von vornherein der feierlich-monumentale Stil der Musik nicht nur gegeben, sondern geradezu gefordert, so wird die lapidare Wucht dieser Toncharaktere durch die Dynamik (oft ff bis fff) wie vor allem durch die rhythmische Länge der Tonwerte (Halbtöne, Ganztöne, Zweitaktwerte) noch ganz wesentlich gesteigert bis zu kühnsten Formballungen von geradezu niederschmetternder Gewalt und einer fast übermenschlichen Größe, so im Finaleschema der 4. Sinfonie:



Tutti unisono

weiterhin in den Finales der 5., 8. und 9. Sinfonie.

Da nun aber alle große Kunst irgendwie aus dem Prinzip der Polarität heraus lebt und von ihm bedingt ist, so finden wir auch bei Bruckner neben dem Typus mit den großen Urintervallen ebenso den Gegensatztypus, d. h. thematische Gebilde, die sich in allerengsten Grenzen bewegen, in kurzen, ja kürzesten Nachschritten meist der kleinen und großen Sekunde. Fassen jene auf den elementaren Klangbeziehungen und -verhältnissen, so sind diese mit ihrer reichen Chromatik stilistisch im wesentlichen auf die Einflüsse der Hochromantik zurückzuführen. Zwei besonders einleuchtende Schulbeispiele seien vorangestellt: das Hauptthema der 2. Sinfonie:



und das Adagiothema der 8. Sinfonie:



Die freie Erklärung bloßer Vorhaltwirkung im üblichen Sinne reicht hier nicht aus; es ist die Umspielung eines Mittelgrundtons und zwar nach seiner Ober- und Unterspannung, die keimhaft als dynamische Wachstums- bez. Fortschreitungs- möglichkeit in ihm liegt. Wie das zu verstehen ist, zeigt deutlich eine Stelle im ersten Satz der 9. Sinfonie (Takt 18); das lang in der Einleitung als Orgelpunkt gehaltene d spaltet sich plötzlich auf in die zwei Nebentöne des und es, aus denen dann das Kopft- thema entspringt:



„Der scharfsinnigste Philosoph“, so sagt S. A. Grunsky über diese Stelle, „könnte in Begriffen nie aufhellen, was wir hier durch die Macht der Musik in unmittelbarer Anschaulichkeit erleben, wie dem Sein das Anderssein entspringt“, wie aus Eins Zwei wird. Diese Ober- und Unterspannung bleibt natürlich nicht auf die chromatischen Schritte beschränkt; auch große Sekund oder beide gemischt, ja Terzschriffe können im gleichen Sinn verwendet werden.²

Damit haben wir zwei thematische Grundtypen kennengelernt, die der Urintervalle (Typus A) und die der Nachschrittspannungen (Typus B). Es ist nun höchst bezeichnend für Bruckners Kompositionsweise, daß da, wo der Meister außergewöhnliche und ganz besonders großartige Wirkungen erzielen will, er diese beiden Typen gemischt verwendet, sie also zu einem übergeordneten, nur scheinbar neuartigen Formtypus zusammenschweißt; in der Tat ist es die Verbindung der beiden: A + B. Es wird also die Kontrastwirkung nicht nur im Verlauf der sinfonischen Entwicklung, im Nacheinander, durch Gegenüberstellung verschiedenartiger Formtypen ausgelöst, sondern gleich in das Thema selbst verlegt, eine besonders kühne Kombination; sie beweist, wie sehr Bruckner bemüht war, schon die Zellengebilde der Themen, wo es erforderlich schien, mit einem Höchstmaß von polaren Spannungskräften zu laden. Am häufigsten ist die Kombination des Typus B mit der Oktave, so 5. Sinf. Finaleschema:

² Weitere Beispiele sind: das Benedictus-Thema der E-Messe, das Trio-Thema der 7. Sinf., das Scherzo-Thema der f-moll Sinf., das Thema der 8. Sinf. (2. Aufsatz), das 3. Thema des Finales der 8. Sinf., die Begleitfigur des Scherzos der 7. Sinf. (1. Takt ff.), dann, in Mischung chromatischer und diatonischer Schritte die zwei Choräle aus der 4. Sinf. (1. Satz) und der 7. Sinf. (4. Satz), endlich das Thema des 150. Psalms.

5. Sinf. Finaleschema:



150. Psalm Sagenthema:



Baß: Al = les, was O = dem hat, lo = be den Herrn

Quintett-Finale 3. Thema:



9. Sinf. Adagio-Thema:

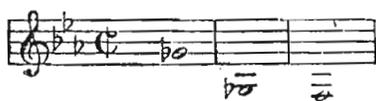


D-Messe, Credo:



Pa = trem omni = po = ten = tem fac = to = rem coe = li et ter = rae

Einfache, d. h. nur einseitige Spannungsbildung mit kleiner Sekund zeigt die Urform des Finaleschemas der 4. Sinfonie, wobei interessant ist, daß die kleine Sekund in der endgültigen Gestalt des Themas zur Terz erweitert wird (genau übrigens wie in Bachs „Kunst der Fuge“ Kontrapunktus 4):

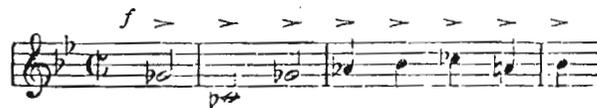


Man vergleiche damit auch das Finaleschema der 1. Sinfonie.
Die Kombination des Grundtypus B mit der Quint findet sich in folgenden Themen:

6. Sinf. Hauptthema:



Choralthema im Finale der 5. Sinf.:



Serner 4. Sinf. Andantethema, 5. Sinf. Adagiothema; die Verbindung mit der Sext zeigt das 2. Thema im Finale der 4. Sinfonie.

Das überzeugendste Beispiel für einseitige Spannungsüberdehnung der Quint ist das Hauptthema der 4. Sinfonie mit der romantischen Wirkung des im 5. Takt so überraschend einsetzenden ces, das wieder nach b zurücksinkt (siehe auch Anfang der E-Messe):



In gleicher Weise ist das Trio-Thema der 1. Sinfonie mit dem Quartschritt aufzufassen. Auch kompliziertere, länger ausgespinnene Gebilde wie das Thema des Teudeums repräsentieren in nuce den kombinierten Formtypus, ebenso das Hauptthema der 7. Sinfonie (zuerst Urintervalle, dann Umspielung des h der Dominante).

Wenn sich solchermaßen, wie wir feststellen konnten, die Mehrzahl der großen Themen Bruckners auf zwei Grundtypen und ihre Kombination zurückführen läßt, wobei die letztere mit ihrer innerdynamischen Kontrastwirkung gerade für die Prägung der ganz monumentalen Themen sich bewährt, so wäre es doch eine vollkommene Fehldeutung, hierin etwa eine die Freiheit des Schaffens beengende Einseitigkeit oder gar einen Mangel an Erfindungskraft erblicken zu wollen. Gewiß, es ist nicht zu leugnen: aus so einheitlich gerichteten Grundtendenzen ergibt sich eine Art Verwandtschaft, um nicht zu sagen Familienähnlichkeit zwischen bestimmten Themen der Sinfonien untereinander, wie dies ja auch aus den angeführten Beispielen ohne weiteres ersichtlich ist. Allein gerade angesichts dieser Tatsache ist es aufs höchste bewundernswert, wie doch durch rhythmische, harmonische und dynamische Umformungen eine unendliche Fülle von Formcharakteren entsteht, die ihrem inneren Gefühls- und Stimmungsgehalt nach so verschieden, einzigartig und einmalig sind, daß die gewisse Ähnlichkeit, der Wurzel nach, den meisten Hörern überhaupt nicht zum Bewußtsein kommt. Nein, Bruckners Erfindungsreichtum erhält gerade durch diesen Zusammenhang seine eigentliche Bestätigung. Höchste Mannigfaltigkeit in der Einheit, das ist — wie bei allen ganz Großen — auch bei Bruckner das weltenschaffende, weltengebärende Formprinzip.

Außerdem ist es aber natürlich keineswegs so, daß mit den genannten Typen das Themenmaterial Bruckners auch nur annähernd erschöpft wäre. Selbstverständlich findet sich in seinen Werken noch eine große Reihe gänzlich andersartiger Themen und Melodiebildungen, die entweder dem klassischen Typus nahe stehen oder als einmalige Erfindung ganz für sich betrachtet sein wollen. Vor allem fehlen nicht die Themen mit diatonischen bezw. chromatischen Fortschreitungen, (3. B. 8. Sinf. 1. Satz, 2. Thema u. 4. Sinf. 1. Satz, 2. Thema). Ebenso häufig ist ihre Verbindung mit anderen Typen. Es würde jedoch zu weit führen, hier auf das einzelne einzugehen. Zweck der Betrachtung war ja nicht, sämtliche überhaupt vorkommenden Fälle zu registrieren, sondern die Wurzeln der stilbildenden Formprinzipien aufzuzeigen, die für die Brucknerschen Hauptthemen maßgebend geworden sind.

Im übrigen sind diese Ausführungen keineswegs nur für den Sachmusiker gedacht. Nein gerade auch der musikalische Laie wird sich den Weg zu Bruckner erleichtern, wenn er sich die Mühe nimmt, sich in Bau und Struktur der Themen Bruckners zu versenken, „bei denen der Urwert der Intervalle am reinsten von aller bisherigen Musik ins Licht tritt“ (Blumberger). Das Studium der Form, natürlich richtig verstanden, behindert nicht etwa, wie ein weit verbreitetes Vorurteil noch immer meint, das Nachleben der Musik, sondern steigert es und erschließt die wirklichen inneren Zusammenhänge. Vom Sichtbaren aus gilt es das Unsichtbare zu begreifen, von den begrenzten Zeichen aus das Unbegrenzte zu ermessen, einzutreten in das Reich des Ur-Schöpferischen, wo wir dem Flügelschlag großer Seelen zu lauschen vermögen und das Wehen gotterfüllten Geistes uns anrührt.