

# BRUCKNERS „NULLTE“ UND „ERSTE“

Von Dr. Ludwig K. Mayer

## „NULLTE“, D-MOLL



Nach der sogenannten Studiensymphonie in f-moll, die Bruckner selbst als Schularbeit bezeichnete, ist die 1924 als nachgelassenes Werk veröffentlichte und uraufgeführte „Nullte“ in d-moll der zweite symphonische Versuch des Meisters. Bei späterer Sichtung und Ordnung seines Schaffens erklärte er sie zwar als ungültig und kennzeichnete sie als „0. Symphonie“, es bedeutet aber sicher keinen Verstoß gegen die Pietät, wenn wir das Werk trotzdem auführen, sondern eine durch künstlerische Werte wohlberechtigte Korrektur der wohl überstrengen Selbstkritik Bruckners. Die Entstehung der „Nullten“ ist nicht genau zu datieren. Zwar steht fest, daß Bruckner sie im Jahre 1869, also schon in Wien, überarbeitet und Teile davon neu komponiert hat, was jedoch die eigentliche Entstehung betrifft, so mußte die Forschung ihre Zuflucht zu einem Indizienbeweis nehmen, der die Annahme, daß das Werk 1863/64 in Linz entworfen sei, ziemlich überzeugend glaubhaft macht.

Mag die Nullte neben den ausgereifteren Schwesterwerken auch in vielem noch beinahe skizzenhaft anmuten, so ist sie doch im Geist und im Ganzen auch im Gefüge bereits ein echter Bruckner. Wenn ihr eine innerhalb des gesamten Schaffens Bruckners einzigartige keimhafte Zartheit und Anmut nachgerühmt wurde, so wird damit ihr Charakter als Entwicklungswerk in liebenswürdigster Weise gedeutet.

Der erste Satz — Allegro,  $\frac{3}{4}$  — beginnt in den zweiten Geigen mit einer Figur, die schon in der Koda der Studiensymphonie begegnete und überdies an den Beginn der Dritten, die ebenfalls in d-moll steht, erinnert:



In großer Steigerung entwickelt sich diese Figur als erstes Thema, dessen Kennzeichen tatsächlich die Keimhaftigkeit, das Unausgesprochene ist, so daß die Frage, die an Bruckner gerichtet wurde, wo denn eigentlich das Thema sei, unter dem Gesichtspunkt der bis dahin gewohnten klassischen Thematik nicht unverständlich ist. Dem Ausklang des ersten Themas schließt sich unmittelbar das melodisch breit ausgespannene zweite Thema an:



Die Themaufstellung findet ihren Abschluß in einer kurzen Episode, mit der die Dreithemigkeit eben gerade angedeutet erscheint:



Sie bildet auch den Uebergang zur Durchführung, die aus dem zweiten Thema bestritten wird und nach einer glanzvollen Entfaltung des ersten Themas in die frei gestaltete

Wiederkehr der Themaufstellung einmündet. Eine breite Koda mit einer innig feierlichen Choralepisode führt den Satz in triumphaler Klangpracht zu Ende.

Der zweite Satz — Andante sostenuto,  $\frac{4}{4}$  — ist in der Formung wie in der geistigen Haltung der natürliche Ausgangspunkt jener Reihe tönender Meditationen, die uns gerade in den langsamen Sätzen in die tiefsten seelischen Tiefen der Brucknerischen Symphonik blicken lassen. Das erste Thema



schafft in seiner frommen Schlichtheit eine Stimmung innerlicher Versenkung, aus der dann in den ersten Geigen das zweite Thema



sich heraushebt. Dieses zweite Thema wird allsogleich abgewandelt und zu stärkster Eindringlichkeit des Ausdrucks gesteigert. Eine aus dem Sekundenabstieg gewonnene Figur beherrscht dann einen durchführungsartigen Teil, der zunächst fast kammermusikalisch nur von den Holzbläsern ausgeführt wird. Wie sich dann wieder die Streicher einmischen, wie immer klarer das erste Thema in den Bässen anklingt und wie endlich die Wiederkehr des zweiten Themas in der geschlossenen Streichergruppe den neuen Ausdruck gewonnener innerer Festigung annimmt, das zeugt von ebenso großer Gestaltungskunst wie Stärke der Empfindung. Von dem so errungenen Standort aus setzt nun die freigestaltete Wiederkehr der Themaufstellung ein. Technisch künden sich hier schon die Mittel an, mit denen Bruckner in den späteren langsamen Sätzen die überwältigendsten Wirkungen erreicht. Das Mystikererlebnis innerer Erleuchtung drängt schon spürbar zur Gestaltung und findet eine Symbolisierung von rührender Einfachheit und von zu Herzen gehender Wirkung.

Der dritte Satz — Scherzo, Presto  $\frac{3}{4}$  — bildet den kräftigsten diesseitigen Gegensatz zum Andante. In ukräftiger Vitalität des Unisono der Streicher und Holzbläser anstürmend,



jedoch der Hintergründigkeit keineswegs entbehrend, ist auch dieser Satz schon echter Bruckner und braucht den Vergleich mit den späteren Scherzi des Meisters nicht zu scheuen. Den idyllischen, besinnlichen Gegenpol bilden die sublimierten Ländlerklänge des Trios,



die uns schon in die engere Nachbarschaft des entsprechenden Teils der Vierten versetzen.

Besonders beachtlich im Sinne symptomatischer Entwicklungsansätze ist schließlich das Finale. Es baut sich auf dem Hauptthema



auf, das schon typische Brucknerische Finaleigenschaften in sich birgt und seinen Gegensatz in dem Gesangsthema

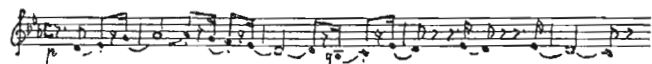


findet. Eine kurze hymnische Streicherepisode deutet als Beschluß der Themas aufstellung auch hier wieder eine in diesem Werk noch unausgewertete Dreitheimigkeit an. Besondere Aufmerksamkeit erheischt die Formung des Satzes, und zwar einmal durch die Voranstellung einer langsamen Einleitung, die mit einigen Veränderungen vor Beginn der Durchführung wiederkehrt, zum ändern durch die Gestaltung der Durchführung selbst, in der die Grundsätze des Sonatenhauptsatzes mit solchen des Rondos und überdies mit fugenmäßigen Elementen sich eigenartig und bedeutsam in die Zukunft Bruckners weisend vermengen. Der ganze Satz wird beherrscht von einer frisch zupackenden Kraft, die sich über die Triolengänge des Gesangsthemas in der Koda, zum Hauptthema hindrängend, zu mitreißender, sieghafter Wirkung steigert. Charakteristisch ist, wie dieses Thema endlich in höchster Kraftentfaltung im Einklang des vollen Orchesters gebracht wird und unmittelbar darauf im zartesten Pianissimo der ersten Flöte gleichsam entmaterialisiert erklingt. Im nunmehr wieder in aller Klangpracht einsetzenden strettaartigen Schluß werden Haupt- und Gesangsthema kombiniert und überdies meldet sich zu guter Letzt die Erinnerung an das Dreiklangsthema des ersten Satzes. Und auch mit diesem zusammenfassenden Zurückgreifen des Endes zum Anfang der Symphonie kündigt sich noch ein wichtiges Gestaltungsprinzip des späteren Bruckner an.

## „ERSTE“, C-MOLL

Die c-moll-Symphonie, die Bruckner in aller Form als seine „Erste“ zählte und anerkannte — tatsächlich die dritte, die er komponierte —, ist in der Zeit vom Jänner 1865 bis zum Frühjahr 1866 in Linz entstanden. Auch in den Wochen, da er sich, um den „Tristan“ zu hören, in München aufhielt, arbeitete er daran und zeigte Teile der Partitur auch Hans von Bülow, fand aber noch nicht den Mut, Wagner selbst um ein Urteil zu bitten. Die Uraufführung fand am 9. Mai 1868 unter Bruckners eigener Leitung in Linz statt. Das „kecke Beserl“ nannte der Meister diese Symphonie später scherzhaft und erzählte, er habe sie, sich um nichts und niemand kümmernd, „wie ein verliebter Narr“ komponiert. Tatsächlich ist sie in der seelisch-geistigen Entwicklungslinie der Brucknerischen Symphonik das Sturm- und Drangwerk des Vierzigjährigen, echt und wahr in jeder Note, ein unheimlich kühner Anfang, der ungeahnte Perspektiven eröffnete. Sehr viel später erst, nach Vollendung der Achten, hat Bruckner, ohne den formalen Aufbau anzutasten, das Werk noch einmal überarbeitet — „das Beserl ausgeputzt“, wie er sagte — und sie in dieser Fassung der Wiener Universität als Dank für seine Ernennung zum Ehrendoktor gewidmet. Ihre Uraufführung erlebte die Wiener Fassung am 13. Dezember 1891 in einem Konzert der Wiener Philharmoniker unter Hans Richter.

Der erste Satz — Allegro  $\frac{4}{4}$ , in der Wiener Fassung verdeutlichend als Allegro (molte moderato)  $\frac{2}{2}$  bezeichnet — beginnt mit dem Thema



das sehr verschiedenartig, und zwar einerseits als „schweremütig“ und „mühevoll ringend“, andererseits als „burschikos“ oder ähnlich aufgefaßt worden ist. Uns scheint eine kräftige, optimistische Deutung die näherliegende zu sein. Eine kurze Bläserepisode leitet ruhig

zum „etwas langsameren“ Gesangsthema

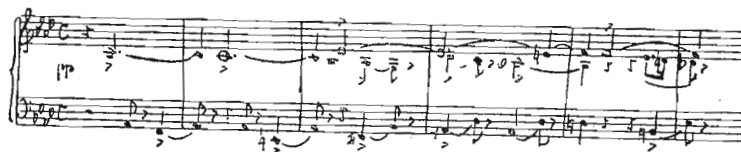


hin, das einen schönen, melodischen und beseelten Gegensatz zum ersten Thema bildet, dessen rhythmische Betontheit fast mit Heftigkeit vom breit angelegten Komplex des dritten Themas wieder aufgenommen wird, gipfelnd in der „mit vollster Kraft“ ertönenden Posaunenstelle:

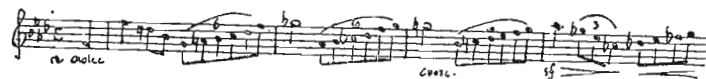


Eine kurze Überleitung, die sich einer lyrischen Umdeutung des Beginns des dritten Themas bedient, bereitet den Eintritt der gedrängten Durchführung vor. Diese weist auch ihrerseits durch kurze Verbindungsepisoden verknüpfte Dreitheiligkeit auf und stützt sich auf das Material des dritten, dann des ersten und schließlich wieder des dritten Themas. Die Wiederkehr schließt sich zunächst eng an den Entwicklungsgang der Exposition an, um dann in zwei große Schlußsteigerungen einzumünden.

Der zweite Satz — Adagio  $\frac{4}{4}$  — ist der zuletzt komponierte Teil der Symphonie. Er ist auch entschieden der harmonisch kühnste und, wenn man so sagen will, inhaltlich problematischste. Das erste Thema



hat etwas Suchendes, fast Qualvolles an sich. Man glaubt ein Urwerden zu erleben, das noch keine klare Kontur, keine feste Form gewinnen kann. Erst im melodischen Bogen des zweiten Themas



können wir das Gefühl haben, uns auf einigermaßen gefestigtem Boden zu befinden, doch gesellt sich ihm in den Sechzehntelquintolen der Begleitung ein Element rhythmischer Unruhe, das verwirrend wirken könnte, wenn es nicht eben als Folie diente für die feinnervig differenzierte thematische Melodik, die über diesem wogenden Untergrund um so strahlender wirkt. Aus ihr erblüht dann die beseligende Ruhe des dritten Themas



das in durchführungsartiger Ausbreitung den ganzen Mittelteil des Satzes ausmacht. Und nun ist es wahrhaft beglückend, zu erleben, wie aus der Durchführung dieses dritten Themas eine lichte, schwebende Sechzehntelfigur der ersten Geigen sich entwickelt und weitergreift, in die Wiederkehr des ersten Teils hinein, und wie dessen gequältes Suchen nun Erfüllung findet, der ganze Satz einen neuen, starken und klaren Sinn erhält, wie

dann das zweite Thema im Glanz des vollen Orchesters aufstrahlt und endlich der Abgesang leise, wie in fernem, hohem Leuchten ausklingt.

Der dritte Satz — Scherzo, schnell  $\frac{3}{4}$  — baut sich nach einem kurzen turbulenten Fortissimo auf der Tanzweise



auf, während das Trio aus dem Hornmotiv



entwickelt wird. Der formale Aufbau ist äußerst **übersichtlich**: dreiteilige Themaufstellung, Durchführung, Wiederkehr. Dem **zweiteiligen** Trio folgt in üblicher Weise die Wiederholung des Scherzos, dem nun eine **Koda im Sinne** einer lebensprühenden Endsteigerung angehängt ist.

Das Finale, das im Viervierteltakt steht, hat Bruckner mit der Tempoangabe „bewegt und feurig“ versehen und das kennzeichnet den ganzen Satz. Das erste Thema



hat der Meister launig mit den Worten „da bin i“ charakterisiert. Nach phantasiereicher Abwandlung in einer ersten Entwicklungswelle folgt die Überleitung zum zweiten Thema, das zu graziös synkopierender Begleitung aus der melodischen Wendung



gewonnen wird. Das dritte Thema



wird von hymnischen Klängen der Posaunen grundiert und ist somit ein recht komplexes Gebilde, das nicht allein die Stimmung des ersten Themas wieder aufnimmt, sondern ihm noch einen neuen, überhöhenden Sinn gibt. Der an sich schon hinreißenden Themaufstellung folgt eine fast überquellende reiche Durchführung unter Wahrung der Reihenfolge der drei Themen, bei der zunächst das erste Thema ins Lyrische gewandelt wird. Wenn Bruckner dann bei der Durchführung des zweiten Themas und bis zu einem gewissen Grade auch bei der des dritten, in der Häufung von Sequenzen und ostinaten Motiven bis an die Grenze des ästhetisch Möglichen zu gehen scheint, so bedeutet dies keineswegs einen Mangel an Phantasie, sondern es entspricht dem ungeheuren vorwärtsstürmenden Temperament, mit dem dieser Satz empfunden ist und aus dem sich eine geradezu atembeklemmende Steigerung zur Wiederkehr hin ergibt, die nun ins strahlende C-dur gerückt und zu guter Letzt von einer aus dem ersten Thema gewonnenen Koda gekrönt wird. Bruckner bewährt hier schon seine ganze große Kunst, einen scheinbar kaum noch der Steigerung fähigen Glanz dennoch zu überbieten und zu überhören.