

Anton Bruckners Wesen im Spiegel seiner Symphoniethemem

Von EMIL PETSCHNIG (Wien)

(1924)

Le style c'est l'homme. Eine knapp und treffend formulierte uralte Erkenntnis, daß, wie im Benehmen, 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



Bruckners Totenmaske

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 unabsehbare Schar der sie nur imitierenden Epigonen bleibt natürlich außer Betracht — unterscheidende Individuelle verwechseln oder auch innerhalb 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 Gesundung 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 Bachgemuhr, 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 Mentor-diensten finden als just A. Bruckner, in dessen Schöpfungen die Natur selbst Ton wurde, ihre triebhaften Laute und Klänge künstlerische Gestalt annahmen. 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 zerklingenden 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

Naturmenschen (Scholle, Sonnenbegeisterung & triebhafte Lebensführung)
Nationalität (Kulturförder des Gemeingut)

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 Farbigeit 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.

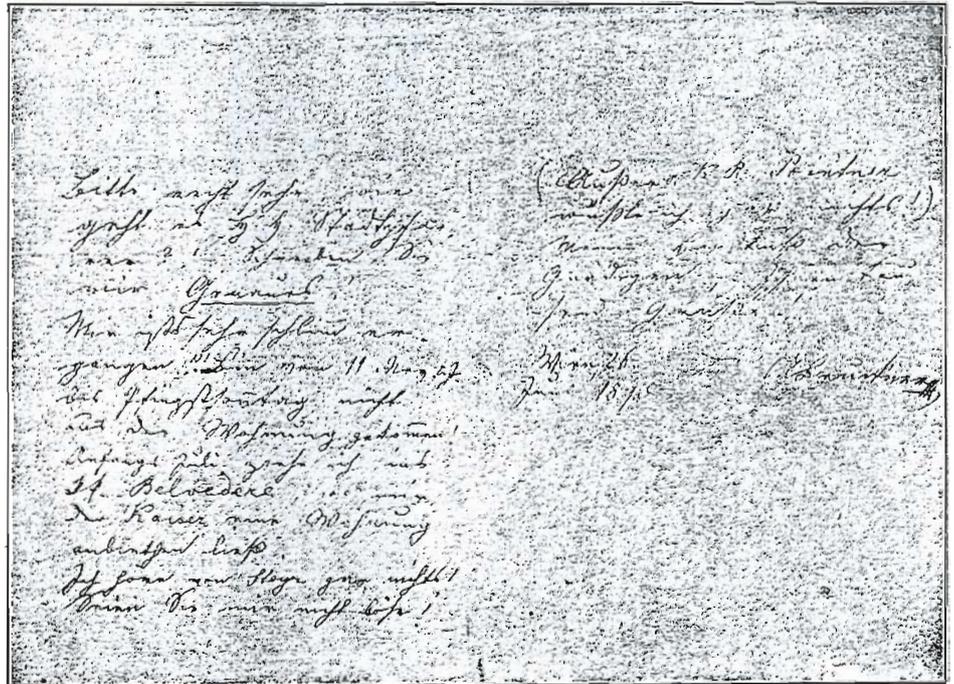
Sprechende Zeugen von Bruckners Naturmensentum sind namentlich auch die von der Macht und dem Glanz der erzenen Bläser getragenen gigantischen Schlußsätzen (V. VII. VIII.), seine gewaltigen Orchester-Unisonos (II₁, III₁, IV₄), welche an die in ihrer Größe die Herzen wohl aufrichtende, aber im Toben der entfesselten Elementargewalten — wie es sich u. a. in den wütenden Sturmläufen 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 knorrigen Tirolern dichterisch 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 „Gnagelten“ 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.

2! 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 jubelnden 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 welcher 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 Steyer

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 zyklischen 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 emporzurängen; 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 Spätreife 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