

Der Weiterbau auf Bruckner.

Von Dr. Heinz Pringsheim.

Es scheint merkwürdig: eine eigentliche Bruckner-Nachfolge gibt es nicht. Während Brahms, sein Antipode, insbesondere das kammermusikalische Schaffen eines ganzen Menschenalters nachhaltig befruchtet und richtungweisend beeinflußt hat, ist Bruckners unmittelbarer Schüler Gustav Mahler der einzige, der mehr als Aeüßerlichkeiten von ihm übernommen hat: die trotz aller Erweiterungen auch bei ihm unverkennbare Grundform der viersätzigen klassischen Sinfonie, das Streben zur Monumentalität; die Fülle des thematischen Materials und episodischen Beiwerkes, und schließlich das Ringen mit dem Problem der „Final-Sinfonie“.

Scheint merkwürdig und ist doch leicht erklärlich. Fast ist es ja ein schlechter Witz, daß es gerade Hanslick, der unentwegte Verfechter der „absoluten“ Musik, der geschworene Feind Richard Wagners und der Lisztischen sinfonischen Dichtung, sein mußte, der den Aufstieg eines der absolutesten Musiker aller Zeiten, des bedeutendsten nachbeethovenschen Sinfonikers,¹⁾ der durch sein gewaltiges Werk das Dogma des Bayreuthers von der Erschöpfung der Sinfonieform und der Unmöglichkeit reiner Instrumentalmusik nach Beethoven ad absurdum führte, mit allen Mitteln erschwerte und nahezu verhinderte. Welche Waffe gegen den Erzfeind hätte Bruckner, der begeisterte Anhänger Wagners, in den geschickten Händen eines weniger blinden Hassers sein können! Sei dem, wie ihm wolle: das Bekanntwerden der Brucknerschen Sinfonien fällt in eine Zeit, in der die Wagnersche Lehre bereits zu stark gewirkt und die neudeutsche Programmmusik bereits zu sehr die Alleinherrschaft an sich gerissen hatte, als daß sie noch allgemein die ihnen zukommende Beachtung hätten finden können. Ja, Bruckner selbst hat ja in seiner maßlosen Bescheidenheit zeitlebens die Programmmusik gewissermaßen für etwas „Feineres“ gehalten.

¹⁾ Selbst Brahms hat ihn einmal gesprächsweise „den bedeutendsten lebenden Sinfoniker“ genannt!

Das Naive und Monumentale seiner Schöpfungen paßte nicht mehr zu der herrschenden Kunstrichtung. Die Größe der Formen ermüdete; man suchte das Interessante, das Farbige, das Reizsame. Bald überstrahlte der Genius des jungen Strauß alle anderen. Der quellende Strom seines Musikantentums, das beispiellose Brio seines Temperaments, sein allzeit wacher, vorwärtsschauender Geist sicherten ihm für ein Menschenalter die unbestrittene Führung. Ihm, dem Apostel der poetisierenden Musik, war das herrliche Adagio aus Bruckners Fünfter ein „verrückt gewordener Zopf“; und wie er dachten viele. Nur langsam, Schritt für Schritt, konnte sich daneben Bruckners sinfonisches Werk, auch heute in seiner vollen Bedeutung noch nicht gewürdigt, seinen Platz in den Konzertsälen erringen.

Und doch, wie seltsam! Von dem sechzigjährigen Strauß will die junge Generation der Schaffenden nicht mehr viel wissen; den hundertjährigen Bruckner liebt sie: Bruckner, Mahler, Schönberg heißt die Trias, die sie als ihre Schutzheiligen verehrt. Fast unbegreiflich die Zusammenstellung und innige Vereinigung gerade dieser drei Persönlichkeiten, die sich gegenseitig beinahe auszuschließen scheinen. Unehrlische Pose? Schwerlich; nicht alles Unbegreifliche ist Taschenspielertrick. Eher möchte man glauben, daß, ähnlich wie auf die homerischen Götter oder die Heiligen der katholischen Kirche, sich bestimmte verschiedene Funktionen auf sie verteilen: Schönberg wäre der Schutzheilige des Verstandes, Mahler der Gesinnung, Bruckner des Herzens. Doch lassen wir das aus dem Spiel. Kurz, sie lieben Bruckner. Warum?

Es ist kaum anzunehmen, daß die Anhänger atonaler Musikübung irgend welches Gefallen an der simplen Dreiklangsthematik, an den volltönenden Choralsätzen, an der vergleichsweise primitiven Harmonik, kurz an dem, was man die individuelle Tonsprache Bruckners nennen muß, finden könnten. Den Adepten der Schönbergschen musikalischen Kurzschrift muß die feierlich in Stein gemeißelte Antiqua als zeitraubender und überflüssiger Luxus erscheinen. Der gesättigte Wohlklang des meisterlich behandelten Orchesters darf den konzessionslosen Klangasketen nicht mehr bedeuten als lästiger Flitter. Und doch müssen sie, durch die Staubschicht überlebter Formen, den Schutt unnötiger Weitschweifigkeit, die Schmutzkruste klanschwelgerischer Schönheit hindurch seines Geistes einen Hauch verspürt haben. Fühlen sie eine innere Beziehung ihres „Expressionismus“ zu der „von allen formalen Bedenken kühn sich emanzipierenden Inhaltskunst“²⁾ der Brucknerschen Finali? Vielleicht; doch meine ich, daß die letzten Gründe tiefer liegen.

In dem musikalischen Schaffen unserer Tage ist die radikalste Reaktion gegen den Geist der sogenannten poetisierenden Instrumentalmusik, wie er am reinsten und glänzendsten in den Werken eines Liszt und Richard Strauß in Erscheinung tritt, übermächtig geworden. Jedes Bekenntnis zu einer außermusikalischen Anregung ist streng verpönt; ein „Programm“ wäre heute eine bare Lächerlichkeit. Nun ist kein Zweifel: Kaum das Werk irgend eines Musikers des 19. Jahrhunderts ist so rein instrumental und spottet so sehr jedes Versuchs poetisch-begrifflicher Ausdeutung, wie das Anton Bruckners. Charakteristisch, daß seine ganz wenigen Liedkompositionen selbst von glühenden Verehrern des Meisters geradezu stümperhaft genannt werden; ein Glück, daß er den Operntext „wie den Lohengrin“ nie

gefunden hat, an dem er kläglich hätte scheitern müssen. Seine Chorwerke, soweit sie sich über den Rahmen liturgischer Gebrauchsmusik erheben, also in erster Linie die großen Orchestermessen, das Te Deum und der Psalm, atmen durchaus instrumentalen Geist; ja, die musikalische Phantasie erscheint sogar durch die Beziehung auf den begrifflichen Inhalt der Texte eher eingengt als befruchtet. Was nun gar die wohlgemeinten Versuche seiner Schüler und Freunde betrifft, selbst die Sinfonien durch Unterlegung eines poetischen Programms dem Verständnis des Publikums näher zu bringen, so sind sie ein Tribut an die Zeitverhältnisse, über die wir heute lächeln dürfen; Bruckner, von Hanslick in die Reihen der feindlichen Wagnerpartei verwiesen, konnte nur hier und hier nur dann Verständnis und Anerkennung finden, wenn es gelang, seine Sinfonien irgendwie in Einklang mit der Lehre des Bayreuther Meisters zu bringen. Uebrigens hat Bruckner selbst solchem — Unfug Vorschub geleistet, wenn er z. B. später in einem Brief an Mottl das Adagio der E-dur-Sinfonie als „Trauermusik um den hochseligen Meister“ bezeichnet; nur schade, daß das Stück bereits im Oktober 1882, also vier Monate vor Wagners Tode, vollendet worden war . . . So geht es mit allen Deutungen. Bruckner ist nun eben einmal kein Programmusiker, auch kein verschämter oder verkappter (wie etwa Mahler). Er ist der absolute Musiker κατ' ἐξοχήν ist es schon aus dem Grunde, weil er zeit seines Lebens Nur-Musiker geblieben und von der allgemeinen Geistesbildung seiner Zeit kaum berührt worden ist. Die notorische Unbildung des oberösterreichischen Bauernschulmeisters mag ihn vor der Verschüttung der reinsten Quellen seiner Kraft bewahrt haben.

Und damit kommen wir auf den zweiten, den tiefsten Grund. Der spekulative, zersetzende Geist Arnold Schönbergs hat mit der planmäßigen Zerstörung der Grundlagen der Musik jede, auch die letzte Möglichkeit naiven, unbewußten Schaffens ausgeschaltet. Die neue Art „Musik zu erzeugen“ ist bewußt verstandesmäßig, abstrakt kombinatorisch, blutlos unsinnlich. Doch läßt sich, auf die Dauer, Natur nicht unterdrücken, das geknebelte Unbewußte drängt mit gebieterischer Macht zur Oberfläche. Ja, ihre Liebe zu Bruckner ist Symbol des unbewußten Schaffenstriebes, ist, uneingestanden, die Sehnsucht nach dem Kinderland: „O wüßt' ich doch den Weg zurück . . .“ Ich vermag diesen Gedanken nicht schöner auszudrücken, als das Rudolf Louis vor 20 Jahren in der ersten, in ihrer Art unübertroffenen Brucknermonographie getan hat (S. 226): „Wenn die Musik durch die Nahrung, die sie aus Vernunft und Reflexion gezogen, zu geistreich, zu verstandesmäßig, mit einem Worte, zu bewußt geworden ist, dann mag es wohl an der Zeit sein, zuzusehen, wie man den Rückweg gewinne zu den Tiefen, aus denen allein wahre, das heißt elementare Musik emporströmt. Es gilt, der Tonkunst die Unschuld der Unbewußtheit zurückzuerobern — und das kann nur einer, der selbst diese Unschuld noch nicht verloren hat.“

Der größte Musiker und universalste Geist um die Mitte der vorigen Jahrhunderts durfte von der Tatsache überzeugt sein, daß die Form der reinen Instrumentalsinfonie ausgeschöpft, eine Weiterentwicklung der absoluten Musik ohne Hilfe der Schwesterkünste ein Ding der Unmöglichkeit sei. Er hat geirrt, die Geschichte hat ihn widerlegt: Bruckner, der enthusiastische Bewunderer Wagners, war ihr Werkzeug. Auch heute hört man wieder viel von der Erschöpfung der alten Formen, ja, mehr noch, von der Abnutzung unseres gesamten Tonmaterials; und viele glauben daran, mögen es auch

Schönberg

bewußt
(-)
überwältigt
(+)

²⁾ Rudolf Louis, Anton Bruckner (S. 222), München und Leipzig 1905.

Musiker und Literaten von ungleich geringerer Schöpferkraft und Weite des geistigen Horizonts sein, die jetzt diese Lehre predigen. Wird Der erstehen, der auch sie Lügen straft und den sie werden verkennen müssen, wie man jahrzehntelang den Meister aus Ansfelden verkannt hat? Der, über die Generationen hinweg, an Bruckner anknüpfend, wie vordem Bruckner an Beethoven, kraft seines Genius die Sinfonie mit neuem Leben erfüllen wird?

Niemand kann es sagen. Doch um ein Geschlecht, das Bruckner als Schutzheiligen verehrt, braucht uns ernstlich nicht bange zu sein.