

Im Anschluß an das „Zweite Leipziger Bruckner-Fest“, das vom 10. bis 13. Oktober stattgefunden hat, bringt die „Deutsche Musikkultur“ ein Bruckner-Fest.

Der stellvertretende Schriftleiter

## DAS ADAGIO BEI ANTON BRUCKNER

VON WALTHER VETTER

Anton Bruckner schuf in den sechziger Jahren mit seiner Ersten Symphonie ein Werk von außerordentlicher Neuartigkeit und Kühnheit im symphonischen Gesamtbau, in der thematischen Anlage und Fortspinnung und im Orchesterklang. Die Hörer in Linz, die den Erstling ihres Domorganisten mit einiger Betretenheit aufnahmen, mochten von der Unerhörtheit eines geschichtlichen Vorgangs dumpf überrascht, ja erschreckt sein. Keine erlebbare Entwicklung hatte im Laufe der vorangehenden Jahrzehnte das Ereignis vorbereitet, von dem sich überrumpelt zu fühlen das Publikum einigen Grund hatte. Im übrigen stimmte man, ähnlich wie bei den meisten späteren Symphonien des Meisters, dem Scherzo noch am spontansten zu. Das ist an sich kein so natürlicher und selbstverständlicher Vorgang; in Beethovens Leben machte er sich keineswegs in gleichem Sinne bemerkbar. Freilich war es gerade Beethoven gewesen, der dem Verständnis auf diesem Gebiete durch sein Scherzo vorgearbeitet hatte. Im Bereiche des Adagio<sup>1</sup> ergab sich für die Hörschaft um 1805 eine vergleichbare Wirkung des Beethovenschen Schaffens nicht. Hier machte sich vielmehr eine Lücke in der geschichtlichen Entwicklung verständnishemmend geltend, und dies umso mehr, als Bruckner das Adagio von Anbeginn und im weiteren Verlaufe seines Schaffens in zunehmendem Grade als besonders wichtiges Glied des symphonischen Organismus behandelt.

Irgendwie schien die Entwicklung nach Beethovens Tode die Wagnersche Behauptung zu rechtfertigen, daß mit der Neunten Symphonie der Schlussstein der „absoluten“ Musik errichtet sei. Was folgte, war, von Ausnahmen wie Schuberts C-dur-Symphonie abgesehen, entweder Ausklang, Nachhall, Rückgang, oder, von der französischen Romantik herkommend, Abzweigung, Ausbruch zu neuen Bezirken. Wagner selbst hat es bekanntlich nicht unterlassen, seine These auch schöpferisch zu illustrieren. 1852 versuchte er sich mit seiner C-dur-Symphonie, die als Ganzes viel blasser und weniger ursprünglich ausfiel als z. B. die noch etwas älteren „Faust“-Stücke und deren Adagio nach Wagners eigenen Worten „ohne das Andante der

<sup>1</sup> „Adagio“ wird hier nicht als Zeitmaßbezeichnung, vielmehr im Sinne des Satztypus angewendet.

er-moll- und das Allegretto der A-dur-Symphonie“ Beethovens „wohl nicht das Licht der Welt erblickt hätte.“<sup>2</sup> Noch beweiskräftiger für die vermeintliche Ausweglosigkeit der symphonischen Situation scheint das Schicksal des großen Planes einer Faustsymphonie zu sein, den Wagner in den dreißiger Jahren hegte, um sich schließlich mit der einsätzigen Faustouvertüre (1840) zu begnügen, einem bemerkenswerten Seitenstück zur „symphonischen Dichtung“, wie sie Liszt seit 1848 mit großer Folgerichtigkeit in enger geistiger Anlehnung an Berlioz und Victor Hugo pflegte. Liszt wie Wagner umschifften die Klippe des Adagio, das übrigens auch Berlioz in seiner — für Liszt besonders wichtig gewordenen — Symphonie fantastique stark abgewertet hatte, indem er ihm anstelle von drei bewegten Sätzen deren vier entgegenstellte und seine kühnsten thematischen, harmonischen und koloristischen Wirkungen nicht in der verhältnismäßig harmlosen Scène aux champs, sondern in den schnellen Sätzen auspielte. Das Adagio des Beethovenschen Typus erheischt eine ausgiebige spezifisch musikalische Substanz, wie sie diesen Komponisten erst durch die poetische Idee vermittelt oder auch ersetzt wurde. Diese dichterischen Anregungen aber erzeugten offenbar nicht jene anschauende Ruhe, aus der das echte Adagio, insonderheit das Beethovensche, sich ergießt. Dafür waren sie bestechend dank den ihnen innewohnenden Bildungselementen, deren bequeme begriffliche Auffassbarkeit ihr bester Fürsprecher war, und je erlesener ihre Quelle war, desto eher überzeugten sie, auch wenn sie nicht im vollen Umfange verstanden wurden. Goethes Faust war besonders beliebt.<sup>3</sup>

Die Unsicherheit der symphonischen Zielsetzung nach Beethovens Tode offenbart sich besonders deutlich bei Robert Schumann, und zwar nicht nur in seinen eigenen Beiträgen zur symphonischen Gattung, deren Adagios eher anmutige Charakterstücke als geistige Offenbarungen und seelische Ausbrüche sind und teilweise eine verdächtige Spielbarkeit für Klavier haben, sondern auch in seinen schriftstellerischen Äußerungen. So tritt er 1835, wenn auch mit gedämpfter Bewunderung, für Berlioz' fantastische Symphonie ein, und wenige Jahre später, diesmal mit überschwänglicher Begeisterung, für Schuberts große C-dur-Symphonie, obgleich beide Werke nach Form und Gehalt einander polar entgegengesetzt sind. Der Vorstoß des Franzosen entfesselte eine unmittelbare stürmische Entwicklung. Für Schuberts Symphonie jedoch ist es bereits bezeichnend, daß sie nur durch einen Zufall aus der Verlesentung erstand, in die sie bereits untergetaucht war. Ihr drohte aber auch nach ihrer Erweckung die Gefahr vollkommener Vereinzelung. Auch Brahms nahm hier den Faden nicht wieder auf. Seiner Symphonie fehlt die letzte Ausgeglichenheit, wie sie Schuberts Werk beschieden ist, und zwar ist es wiederum das Adagio, das zwar Schubert — durch geniale Umgehung des Beethovenschen Vorbildes — in ein har-

<sup>2</sup> Gesammelte Schriften und Dichtungen, 4. Aufl., Leipzig (1907), X 524.

<sup>3</sup> Berlioz' Acht Faustszenen 1829, Fausts Verdammung 1840; Liszts Faustsymphonie 1855; Schumanns Ouvertüre (1853) und Szenen aus Goethes Faust (1844—55).

monisches Gewichtsverhältnis zu den übrigen Sätzen zu bringen weiß, dem aber Brahms nicht jene Größe geliehen hat, die die besten seiner Allegrosätze auszeichnet. Hier griff Bruckner ein.

Es ist viel über Bruckners Verhältnis zu seinen „Vorgängern“ und über den „Einfluß“ geschrieben worden, den diese auf ihn gehabt haben. Das Adagioproblem fordert einen häufig angestellten Vergleich, den mit Beethoven, naturgemäß besonders heraus. Man kommt in diesem Zusammenhang aber auch nicht um die Spiegelung herum, die Wagners Persönlichkeit in mannigfaltiger Hinsicht in Bruckners Symphonik gefunden hat. Man wird sich jedoch, um Bruckners einzigartiger geschichtlicher Stellung und künstlerischer Größe gerecht zu werden, im Hinblick auf seine vermeintlichen Abhängigkeiten von mancherlei Vorurteil freizumachen haben. Man darf sich dabei nicht scheuen, die Frage dort anzupacken, wo sie am brennendsten ist, und die großartige Selbständigkeit des Symphonikers dort zu ergründen, wo sie dem oberflächlich Zinhörenden am gefährlichsten und fragwürdigsten erscheint. Man erweist Bruckner einen schlechten Dienst, wenn man gewisse Anklänge an andere Meister leugnet oder grundsätzlich bagatellisiert; freilich paßt auf jeden Merker, der diese Anklänge, ohne ihre Bedeutung zu begreifen, mit hämischer Freude kritisiert, das erschreckende Brahmswort, daß „jeder Esel“ so etwas gleich hört.

Aber die tiefreichenden Unterschiede zwischen dem Brucknerschen und dem Beethovenschen Adagio, Unterschiede, die nicht zuletzt den Persönlichkeitswert der jüngeren Symphonik ausmachen, wird noch einiges zu sagen sein; so viel jedoch steht fest: Bruckners Adagio steigt aus derselben Tiefe des Gefühls wie das Beethovensche, seine seelische Wirkungsweite ist verwandt, seine melodische Inbrunst ist gleich eindringlich, seine Harmonik — dank ihrer starken romantischen Komponente ungleich vielfältiger gebrochen — von ähnlicher tragender Kraft: und das alles nach einem Leerlauf vieler Jahrzehnte (1825—65). Bruckner, alles andere als ein Intellektualist, tief erschütternd in dem demütigen Dienertum seiner unbefleckten Musikerseele, war innerlich weit entfernt, von sich aus Beziehungen knüpfen zu wollen zu Beethoven; aber diese Beziehungen waren einfach da, weil er der erste war, der die goldenen Simer — in Ehrfurcht und Behutsamkeit — übernahm. Wäre bereits im Jahre 1825 ein Bruckner erstanden, kein Merker hätte ihm Anklänge angetreidet; aber in dem vierzigjährigen Interregnum, das zwischen Beethovens Ende und Bruckners Anfangs klafft, waren Verständnis und Kenntnis des Meisters der Neunten Symphonie immerhin so weit gefördert worden, daß man die Beziehungen der beiden Komponisten wenigstens spürte, wenn man sie freilich auch falsch deutete.

Weinen muß Bruckner, wenn Leipzig und München ihn als Nachfolger Beethovens ehren.<sup>4</sup> Das Gefühl übermannt ihn, das Gefühl beglückt, in Worte nicht faßbarer Zustimmung. Das Verhältnis zu dem als Abgott angebeteten Wagner ist bereits

<sup>4</sup> A. Bruckner, Gesammelte Briefe, Neue Folge, gesammelt und herausgegeben von Max Auer, Regensburg (1924), S. 171.

greifbarer, es ist auch leichter und exakter nachweisbar: es ist nicht jene Adagio-Beziehung (im eigentlichen und im transzendenten Sinne). Auf den Tubenchor kann man schließlich mit dem Finger weisen, aber auch ihn, ja gerade ihn mißverstehen man, wenn man etwa die Tuben der Siebenten Symphonie mit den Nibelungentuben auf eine geistige und künstlerische Ebene rückt. Bei Wagner ist ihr Klang hinaufgehoben auf die weltbedeutenden Bretter, bei Bruckner erscheint er hineinversenkt in die mystische Tiefe einer Frommheit ohnegleichen. Man soll es nicht als bloß zufällige Redensartlichkeit nehmen, wenn sich der Beifall der deutschen Künstler in einem Briefe Bruckners an Göllicher so spiegelt, daß er schreibt, sein Werk sei nach Meinung seiner Freunde „nur mit Beethovens Fühlen und Wagners Schaffen zu messen.“<sup>6</sup> Freilich versteht Bruckner unter Wagners „Schaffen“ auch keineswegs den musikalisch-dramatischen und theatralischen, dichterischen und philosophischen Gesamtkomplex des Bayreuther Werkes. Es ist hinreichend bekannt, daß er sogar nur eine sehr lockere, durchaus naive Beziehung zu dem Gesamtkunstwerke hatte. Für die Art, in der eine Natur wie die Brucknersche reagierte, gewann auch der Unterschied große Bedeutung, der darin liegt, daß die ragende Gestalt Richard Wagners ihm als Zeitgenosse von Fleisch und Blut entgegentrat, während Beethoven ihm die nur noch im Geiste — in ihm freilich umso sicherer — erreichbare ferne mythische Größe ist.<sup>6</sup>

Es wäre eine allzu materialistische Auffassung vom Wesen des Orchesterklangs überhaupt und von dem der Brucknerschen Instrumentierungskunst im besonderen, wollte man die Tatsache der Verwendung von Wagner- (oder Waldhorn-) Tuben in seiner Symphonik gleichsetzen mit einer entsprechenden Annäherung an den Stil und den Geist des Nibelungenkomponisten. Bruckner ist vielmehr häufig gerade dort dem Geiste Beethovens besonders nahe, wo er seine Musik in das Gewand des Nibelungenklanges einzukleiden scheint, wo man bei oberflächlicher Betrachtung also eine besonders starke Abhängigkeit von Wagner anzunehmen sich versucht fühlen könnte.<sup>7</sup> Besonders verwickelt wird das Problem aber erst gegenüber einem Satz wie dem Adagio der Siebenten Symphonie, dem das Tubenquintett die ausschlaggebende Klangfarbe verleiht und der gleichzeitig die berühmte Trauermusik auf den Tod Richard Wagners enthält. Hier liegt es besonders nahe, auf eine Wagnerhuldigung im Geist, Technik und Gesamtanlage der Musik zu schließen, und dennoch wäre dies ein Fehlschluß. Einmal ist dieser Satz allererst-ursprünglicher Bruckner, zum

<sup>6</sup> Briefe a. a. O., S. 192.

<sup>6</sup> Auch dieser Sachverhalt spiegelt sich in Bruckners eigenen Worten mit bemerkenswerter Schärfe, wenn er am 5. 9. 1895 schreibt: „Ein Urteil Wagners über mich erfuhr ich neulich erst, wozin er sagte, ich sei der einzige, dessen Gedanken bis zu Beethoven hinaufreichen.“ (Briefe a. a. O., S. 267).

<sup>7</sup> Daß Bruckners Instrumentalfarbe auch in seinen drei letzten Symphonien noch immer himmelweit verschieden ist etwa vom Abergoldorchester, sei lediglich angemerkt und kann im Rahmen dieser Studie nicht näher erläutert werden.

zweiten aber reicht er in Versenkung und in Aufschwung viel näher als an Wagners Stil an Beethovens Geist hinan.

Hierzu steht keineswegs in Gegensatz, daß Bruckner gerade im Adagio der Siebenten den Tuben eine ganz besondere Bedeutung beimißt, ja daß er in seinen Briefen sogar hin und wieder ihre Herkunft aus Wagners Drama wenn nicht betont, so doch erwähnt. Bei seiner Einstellung zu Wagner war diese Herkunft als solche ihm heilig, hierüber kann kein Zweifel bestehen. Bruckner war schlechterdings alles heilig, was irgendwie von Wagner herkam. Die tiefere Symbolik der Brucknertuben aber, wie sie füglich heißen sollten, berührt die Kreise Wagners nicht, sie führt uns vielmehr in die Atmosphäre des eigentümlich Brucknerschen Adagio und auf diese Weise mittelbar in den geistigen Bezirk Beethovens.

Der Komponist hat sich schwer durchgerungen zu dem Entschluß, einen ganzen Tubenchor einzusetzen. Bis zur Dritten Symphonie verzichtet er auf den Tubenklang überhaupt; die Richard Wagner gewidmete d-moll-Symphonie hat keine Tuba! In die drei folgenden Symphonien führt der Meister die Baßtuba als Fundament des Posaunenchores ein, und erst in den drei letzten Symphonien erscheinen außer der Kontrabaßtuba je zwei Tenor- und Baßtuben. Nachdem Bruckner sich nach ernsthafter Prüfung des Für und Wider für die Tuben entschieden hat, hält er nun festlich mit ganzer Seele an dem Entschluß fest. In seinen Briefen verweist er die Freunde immer wieder auf die „neuen Tuben“, und die Dirigenten, z. B. Nikisch, Mottl, erinnert er dringlich an die Tuben, bittet sie beschwörend, es mit ihnen ja nicht zu leicht zu nehmen: „Hörner ersetzen keinesfalls die Tuben“.<sup>8</sup> Oder er fragt Mottl drängend: „Wolltest Du ... Dein ganzes künstlerisches Ich für Deinen einstigen alten Lehrer ... einsetzen und dieses Adagio mit den Tuben und der Trauermusik um den hochseligen Meister so wie Dein eigenes Werk einstudieren und dirigieren? Wenn Du Dich dafür begeistern kannst, bist Du als so hochberühmter Dirigent der richtige Künstler! ... NB. Die vier Tuben sind sehr wichtig dabei; auch B-Tube.“<sup>9</sup> Man weiß, diese beschwingte, hochgespannte Ausdrucksweise ist dem Brieffschreiber Bruckner nur in besonderen Augenblicken eigen; es geht ihm hier um ein künstlerisch Letztes und Wesentliches, die Tuben sind ihm kein landläufiger Instrumentierungseffekt.

Das Adagio der Siebenten ist nicht von vornherein als Trauermusik auf Wagners Tod gedacht; die Hiobspost traf den Komponisten erst, als der Satz so gut wie beendet war. Das Tubenquintett kann also, und das ist gut so, in keinerlei anekdotische Beziehung zu Wagner und zu seinem Tode gebracht werden. Es sagt vielmehr Entscheidendes aus über den ureigenen rein musikalischen Willen des Komponisten. Es ist Inkarnation des tiefsten Adagiosinnes des Langsamen Satzes, indem es die weihervoll-feierlichsten und frömmsten Eingebungen des Komponisten durch die Besonderheit seines weich-mächtigen, dunklen Klanges heraus- und emporhebt. Es liegt hier etwas vor wie eine fromm-demonstrative, sakramentale Handlung. Hierbei ist zu

<sup>8</sup> Briefe a. a. O., S. 185. / <sup>9</sup> Briefe S. 192 f.

unterscheiden, daß keineswegs jene Eingebungen im Schaffen Bruckners neu sind, und man darf nicht glauben, daß sie etwa vor der E-dur-Symphonie nicht auch ähnlich anzutreffen wären; neu ist lediglich das Mittel ihrer klanglichen Versinnlichung. In den früheren Werken erfolgte die Instrumentierung verwandter Einfälle sehr verschiedenartig, in besonders feierlichen Augenblicken mit Hörnern und Posaunen. Dabei ist Bruckners Adagio-Atem so aus der Tiefe geschöpft, daß er nicht ausschließlich die Langsamen Sätze durchweht: in den E-sätzen sind es die Stellen der großen Einschnitte, Pausen, Halte, der Zurückdämmung der Tonflut, wo der Geist des Brucknerschen Adagio Raum gewinnt und Raum schafft, etwa im Finale der Zweiten (Takt 197—258), im ersten und letzten Satze der Dritten (245—264 bzw. 215—240), im Finale der Romantischen (237—248). Bekanntlich sind das entscheidende Stellen auch für die Wiedergabe, an deren Unzulänglichkeit schon manche Aufführung gescheitert ist. Sie sind so schwierig nachzuempfinden und daher auch nachzuschaffen, weil die bequeme Tradition versagt. Bruckner knüpft mit ihnen an Beethoven an, jedoch nicht an die äußere Mache, sondern an die innere Haltung, und die an Beethoven geschulte Dirigentenroutine muß hier Schiffbruch leiden. Während sich der Komponist nun aber in seinen ersten sechs Symphonien für die klangliche Wiedergabe dieser Stellen mit Streichern, Holzbläsern, Hörnern, Posaunen und der verschiedenartigen Mischung dieser Instrumente begnügt, hat er ihnen in der Siebenten, ebenso wie in den beiden letzten Symphonien, einen spezifischen Klangkörper geschaffen. Es liegt also etwas völlig anderes als ein Instrumentationseffekt vor, es handelt sich auch nicht um eine theatralische Verdeutlichungswirkung, nicht auch um Ver„sinnlichung im eigentlichen Verstande; die Brucknertuben im Adagio sind, Kantisch gesprochen, nicht Vertreter und nicht Diener der Sinneswelt, sondern Werkzeug der intelligiblen Welt. Hiervon ging man gefühlsmäßig wohl auch aus, wenn man ihre Klänge vielfach als mystisch, religiös und namentlich als choralartig gedeutet hat.

Das Religiöse in Bruckners Kunst vermag nur zu leugnen, wer entweder das Wesen des Religiösen oder das Wesen der Brucknerschen Kunst mißversteht. Deshalb ist es jedoch keineswegs erforderlich, die mehrstimmigen Tuben- (und auch Hörner-Posaunen-)Sätze in seiner Symphonik zu diesem religiösen Moment in Beziehung zu bringen. Man gibt sich auf diese Weise allzu willig einer rein äußerlichen Ideenassoziation hin, man verwechselt Stoff und Geist. Tubaklang und Choral einander gleichzusetzen, ist schon deshalb mißlich, weil den erwähnten Streicher- und Bläserakkorden der älteren Symphonien häufig die gleiche (Adagio-)Eingebung zugrunde liegt wie den Tubastellen in den Langsamen Sätzen der späteren Symphonien. Überdies ist der Begriff „Choral“ (Kirchenlied) viel zu eng und ruft außerdem höchst unangebrachte zeitgenössische Vergleiche mit der interessanten Verwendung von Kirchenliedmelodien z. B. durch R. Wagner<sup>10</sup> und J. Brahms<sup>11</sup> hervor. Man müßte, wenn man die Bezeichnung folgerichtig durchführen wollte, allzuvielen Stellen in

<sup>10</sup> Im Kaisermarsch. / <sup>11</sup> In der Durchführung des ersten Satzes der c-moll-Symphonie.

Bruckners Symphonien als choralartig kennzeichnen, könnte sie also nicht auf die Tubastellen beschränken und würde den speziell vom Geiste des Adagio inspirierten Partien mit dem Terminus nicht gerecht werden. Es geht auch nicht an, dem Tubenchorit als solchem gewissermaßen leitmotivischen Charakter zuzusprechen. Das hieße dem Symphoniker Bruckner eine intellektualistische Schaffensweise zuschreiben, die ihm, dem von keiner Blässe des Gedankens angekränkelten reinen Musiker, völlig fremd ist. Er bleibt auch gegenüber dem erstaunlich neuen Stilmittel der Tuben unbefangen genug, um es von Fall zu Fall verschieden einzusetzen, und es ist schließlich eine Frage der Aufführungspraxis, beispielsweise im Finale der Siebenten die Klanggebung der Adagiotuben:

ruhig

1. 12)

*pp* *cresc.* *sempre*

ruhig

2.

*p* *cresc.*

Pauken *pp*

deutlich abzugrenzen gegen die weich füllenden:

Tuben

5.

Streicher

*p* *mf*

12 Die Tuben werden hier notiert, wie sie klingen.

oder die typischen Tuttituben im Orchesteruniformo Takt 93 ff. bzw. 193 ff:

4.

*ff marc. sempre*

Nur die Adagiotuben (Bsp. 1 u. 2) sind Werkzeug der intelligiblen Welt!

Im Langsamen Sage der E-dur-Symphonie werden diese Tuben in einer Weise eingeführt, die an ihrem stilbestimmenden und inhaltsgestaltenden Charakter keinen Zweifel erlaubt. Sie intonieren die ersten vier Takte des Hauptthemas und drücken dem Adagio damit durch ihre feierlichen Klänge den Stempel auf. Dann aber treten sie zurück. Ihre Aufgabe ist rein qualitativ, rein geistig. Ihre Mitwirkung im fortissimo Takt 27 ff. bestreiten sie als typische Tuttituben; die diesen Akkord

3 Tenortuben  
2 Baßtuben  
1 Kontrabaß  
wuvv

5.

Viol. II

blasenden Tuben sind ganz andere Instrumente als die Adagiotuben des Beginns! Im Fis-dur-Zwischensatz<sup>13</sup> schweigen die Tuben völlig, um zu Beginn der ersten Wiederholung des Hauptsatzes erneut für vier Takte zwar obligat, jedoch nicht so betont wie zu Beginn des Satzes, vielmehr unterstützt von den gesamten Streichern, vier Hörnern und einer Trompete, hervorzutreten und alsdann, abgesehen von einer akkordischen Tuttibeteiligung (Takt 126 ff.), zu schweigen und erst bei Beginn des letzten Abschnittes, der zweiten Wiederholung des Hauptteils, in Erscheinung zu treten, dann allerdings beherrschend. Mit anderen Worten: nach der Eröffnung des Satzes durch die Adagiotuben schweigen diese 72 Takte, dann blasen sie vier Takte, um erneut zu pausieren, diesmal 76 Takte. Im Schlußteil und in der Coda sind sie alsdann führend. Diese Coda, unter dem Eindruck der Nachricht vom Tode Richard Wagners entstanden, ist die „eigentliche“ Trauermusik. Sie ist einer der zartesten, feinst ziselierten, durchsichtigsten Sätze Bruckners überhaupt. Es sind nicht die tongewaltigen Kraftinstrumente, nicht die Tuttituben, es sind die Adagiotuben Bruckners, die hier bis zuletzt im vollbesetzten Quintett eine unvergleichliche Weihe ausströmen. Die Art ihrer Anwendung während des ganzen Satzes läßt deutlich dessen innere Struktur nachempfinden, wie sie sich auch in der Ausarbeitung der einzelnen Abschnitte offenbart. Bei seinem ersten Erklingen bietet der Zwischensatz (Fis-dur)

<sup>13</sup> Die Form des Adagio ist rondonmäßig A — B — A' — B' — A'': die Wiederholungen von A sind Variationen im Sinne von Steigerungen.

noch eine Art Gegengewicht gegen den Hauptsatz; bei seinem zweiten Erklängen ist dieser Zwischensatz (As-dur) gegenüber dem vorangehenden Abschnitt nur noch Episode, und schließlich beherrscht dieser unbeschränkt das Feld.<sup>14</sup> Es würde sich bei diesen Feststellungen um leere Zahlenspielerereien handeln, wenn man aus ihnen nicht auf den geistigen Kern, die immaterielle Substanz, zu schließen befähigt würde. Im vorliegenden Falle führt dieser Schluß sogar zu Folgerungen, die die geschichtliche Stellung von Bruckners Adagio und insbesondere sein Verhältnis zu Beethoven klären.

Das Adagio der Siebenten erinnert auch den unbefangenen Hörer an den entsprechenden Satz von Beethovens Neunter. Die Großform beider Sätze ist eng verwandt: A—B—A'—B'—(A'' + Coda). Die drei A-Abschnitte sind bei Beethoven das Thema und die beiden Variationen, die B-Abschnitte sind, ganz wie bei Bruckner, die Zwischensätze.<sup>15</sup> Auch die Taktarten (c und  $\frac{3}{4}$ ), die Zeitmaßbezeichnungen, die besondere Rhythmik des Zwischensatzes und seine eigentümliche melodische Profilierung gegenüber dem Adagiothema entsprechen einander weitgehend bis zu offenkundigen Ähnlichkeiten, und die einzig schöne, tiefsinnige Behandlung der Hörner durch Beethoven könnte mit der der Tuben bei Bruckner verglichen werden, wobei gleichzeitig beobachtet werden könnte, daß die Instrumentierung des jeweiligen Zwischensatzes bei beiden Meistern einige überraschende Übereinstimmungen aufweist. Für den von Brahms so drastisch gekennzeichneten Reminiszenzenjäger eröffnet sich hier also ein weites Feld. Dem Tieferblickenden jedoch zeigen sich nicht nur mindestens ebensoviele Unterschiede und Gegensätzlichkeiten in der Anlage der beiden Sätze, ihm offenbart sich vor allem ein durchaus neuer seelischer Erlebnisgehalt in Bruckners Adagio. Dieser Erlebnisgehalt steht in engster Beziehung zu dem höchsten individuellen Persönlichkeitswert von Bruckners Kunst; sein Vorhandensein läßt sich sehr wohl in Einklang bringen mit der obigen Feststellung, daß das Adagio der Siebenten Symphonie ungleich näher an Beethovens Geist heranreicht als an R. Wagners Stil, zumal gleichzeitig hervorgehoben wurde, daß der Satz in erster Linie ursprünglicher Bruckner ist.

Das, was unter dem intelligiblen Charakter der Brucknerschen Adagiotuben verstanden werden will, ist ihre Fähigkeit, die sie im landläufigen fortissimo-Tutti nicht nur nicht entfalten, sondern geradezu verlieren, die Fähigkeit nämlich, mit der nicht zu beschreibenden, sondern allein hörend zu empfindenden Weisheit ihres feierlichen Klanges das unaussprechbar Tiefste des seelischen Erlebnisses eines Bruckners auf den empfänglichen Hörer zu übertragen. Durch die erläuterte sporadische Verwendung des Tubenklanges in der ersten Hälfte des Adagio der Siebenten wird dieses Tiefste — als Ziel des Satzes — vorbereitet, im letzten Abschnitt (A'') wird dieses Ziel erkämpft und schließlich (in der Coda) erreicht. Takt 135 ff. breitet sich das Hauptthema

<sup>14</sup> Gemessen an der Taktzahl, verhalten sich die einzelnen Abschnitte genau entsprechend: A : B : A' : B' : (A'' + Coda) = 36 : 40 : 55 : 24 : 63.

<sup>15</sup> Vgl. Heinrich Schenker, Beethovens Neunte Symphonie, Wien und Leipzig 1912, S. 244.

in eindringlichster motivischer Zuspitzung noch einmal im tragischen cis-moll aus, Takt 207 ff. schließt der Satz mit der verführenden Dur-Verklärung des Motivs; beidemal erhebt das Tubenquintett seine eberne Stimme, das gesamte Streichorchester ist am Satzschluß nur noch Solie. Beweiskräftig für all diese Inhaltseinzelheiten ist einzig und allein das rein musikalische Sein und Geschehen, es liegt auch nicht die Spur einer programmatischen Deutung vor. Zu allem Überflus hat freilich Bruckner selbst die Bedeutung der tragischen Takte 185 ff. in einem Schreiben an Motz am 29. April 1885 noch besonders betont, sich dabei freilich, bezeichnend genug, streng auf die rein musikalische Sphäre beschränkend: „Bei X im Adagio (Trauermusik für Tuben und Hörner) bitte ich innigst, drei Takte vor Y das crescendo im nächsten Takt in fff zu steigern, um dann einen Takt vor Z wieder im dritten Viertel abnehmen zu lassen. Nimm sicher die Tuben.“<sup>16</sup> Vor dem friedenvollen Ausklänge des Satzes ist dies der letzte — kurze — Ausbruch.

Beethoven, aus dessen Hand der Adagiokomponist Bruckner die goldenen Eimer empfängt und an den er sich auch in zahlreichen Einzelheiten mit großartigem Freimut anschließt —, Beethoven kennt in seinem Adagio eine derartige Entwicklung nicht. Wenn man das Verhältnis beider Komponisten hinsichtlich des Adagio auf eine knappe, naturgemäß vergrößernde Formel bringen will, könnte man sagen: Beethoven bündigt die Vielfalt zur Einheit, Bruckner spaltet diese Einheit in selbständige Vielfältigkeiten auf. Bruckner ist es darum zu tun, mit allen Mitteln sein Ziel zu erreichen, das ihm im Adagio genau so wie in den Eszägen vorschwebt, während Beethovens Sehnsucht „sich ihres unerreichbaren Zieles . . . sicher bewußt bleibt.“<sup>17</sup> Man könnte Beethovens Adagiostil in diesem Sinne als „eindringend“ (intensiv), den Brucknerstil als „sich ausbreitend“ (extensiv) kennzeichnen, wenn man sich bewußt bleibt, daß man auf diese Weise zwar nicht die Totalität, wohl aber eine sehr wichtige Seite von Bruckners Kompositionsstil bezeichnet. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen. Der Teil W ist sowohl in Beethovens Neunter wie in Bruckners Siebenter durch weit sich ausspinnende Figuration charakterisiert. Diese Figuration ist bei Beethoven zugleich Subjekt und Objekt, unspielendes Siligran und unspielendes Thema; die figurierenden Ersten Violinen bringen den ganzen gedanklichen Kern, die in großer Anzahl aufgebotenen und mit höchster Sorgfalt eingesetzten übrigen Instrumente bieten gegenüber dieser Figuration gedanklich-thematisch nichts Neues:

6. Lo stesso tempo

1. Fl.

Viol. I

*p dolce*

<sup>16</sup> Briefe, S. 184 f.

<sup>17</sup> Hermann Abert im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925, S. 13.

7.

1. Fl.  
Viol. I

Demgegenüber wahrt Bruckner der Violinfiguration als solcher weitgehende Selbstständigkeit, er läßt sie sich zu einem eigenen Kräftespiel entfalten, welchem — in diesem Falle — die Bläser (mit zeitweiliger Unterstützung durch die tieferen Streicher) mit ihrem Thema umgebend gegenüberreten:

8. Tempo I Sehr langsam

Tuben-Quintett hervortretend  
*p cresc.*

Viol. I  
*p non cresc. in gleicher Stärke, ohne Anschwellung*

und auch dort, wo die Violinpassagen mit ihren Akzenttönen die Bläsermelodie „streifen“, bewahren sie allein schon dank der eigenwillig innegehaltenen stürmischen Gegenrichtung im Prinzip ihre Selbstständigkeit:

9.

2 Flöten  
*ff*  
8va

Viol. I und II  
*ff gestrichen*

Beethovens Adagio ist Anschauung, Kontemplation, Versenkung. Austragung von Gegensätzen, wie Bruckner sie auch im Adagio liebt, schmerzlich-seliges Auskosten von Bitternissen persönlichen Leides, sensibles Reagieren auf die immerhin zufällige Botschaft eines Sterbens von aufwühlender geschichtlicher Bedeutung —, all dies lenkt Beethoven in seinem Adagio nicht, das er vielmehr ins Allgemeingültige hinaus-

hebt. Für dieses Adagio Beethovens hat Hermann Albert<sup>18</sup> die klassische Formulierung gefunden, daß es von einer verklärten Sehnsucht erfüllt ist, „die sich nicht wie die der Romantik in flackernder Unrast verzehrt, sondern sich ihres unerreichbaren Zieles ebenso sicher bewußt bleibt wie ihrer eigenen Wucht“. Gewiß ist Bruckner über diese romantische Unrast ebensoweit hinaus, wie Beethoven sie mit seinem Adagio noch gar nicht erreicht hat; die geschilderte Tubenweibe bewahrt ihn vor jenem flackernden Gefühlszustande. Aber Anton Bruckner ist durch diese Klippe der Romantik zumindest hindurchgegangen, und auch sein Adagio zeugt davon, daß er das Wehen jener Unrast irgendwie einmal verspürt hat —, umso befreiender wirken seine Akzente der Beruhigung, Tröstung, Verklärung. Wenn er am 17. Juli 1884 an Nütlich schreibt, er habe sich nachträglich überzeugt, daß oftmaliger Tempowechsel im Finale der Siebenten (natürlich über die ausdrücklichen Vorschriften hinaus) erforderlich sei<sup>19</sup>, so gilt das mehr oder minder für seine gesamte symphonische Musik, es gilt aber unter keinen Umständen in gleichem Sinne für Beethoven; auch dieser Unterschied mag als Stütze unserer Auslegung gedeutet werden.

So wird das Adagio geradezu ein wichtiges Kriterium für Bruckners musikalisch-geschichtliche Stellung. Es verhilft seiner Symphonik — neben vielen anderen Merkmalen — nicht nur zu einer besonders deutlichen Abgrenzung gegenüber Schumann und Brahms, um von den zeitgenössischen Symphonikern nur die Besten zu nennen, sondern ebenso sehr zu einer klaren Absetzung gegenüber Schubert und Beethoven wie gegenüber dem allzu häufig herangezogenen R. Wagner. Bruckners Abweichung vom Verfahren des ihm weitgehend geistesverwandten Schubert erklärt sich — unter anderem — aus dem ungleich größeren Abstand von Beethoven. Dieser Abstand ermöglicht Bruckner eine wesentlich naivere Haltung. Daher meidet er Beethoven nicht scheu, wie Schubert, sondern huldigt ihm vernehmlich in genialer Unbefangtheit. Schuberts Verfahren in der C-dur-Symphonie ist ein Einzelfall, als solcher unwiederholbar. Bruckners Verfahren ist überhaupt nur dem höchsten schöpferischen Vermögen zugänglich; in der Verallgemeinerung wird es Angelegenheit des Epigonen. Wagners Einfluß auf Bruckner ist im wesentlichen Suggestion des großen Zeitgenossen, der überragenden Persönlichkeit, als solche keineswegs zu unterschätzen. Es läuft jedoch auf eine platte Selbstverständlichkeit hinaus, zu betonen, daß Bruckner ohne Wagner keine Wagnertuben verwendet hätte; wichtiger ist die Einsicht, daß aus den Wagnertuben in seinen Symphonien Brucknertuben werden. Eine derartige Beleuchtung der geschichtlichen Zusammenhänge, zu deren Klärung die Lösung der Tubenfrage ihr Teil beizutragen vermag, zeigt uns aber auch, daß von einem tieferen Verständnis des Brucknerschen Adagio zugleich ein Weg zur besseren Erkenntnis der gesamten Symphonik des Meisters führt.

<sup>18</sup> Petersjahrbuch a. a. O.

<sup>19</sup> Briefe, S. 164.