

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

BEGRÜNDET UND HERAUSGEGEBEN VON
GUSTAV BOSSE.



BAND 33

GUSTAV BOSSE / VERLAG / REGENSBURG

ANTON BRUCKNER

EINE MONOGRAPHIE

VON

HANS TESSMER



GUSTAV BOSSE / VERLAG / REGENSBURG

ALLE RECHTE,
INSBESONDERE DAS DER
ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN
(AUCH INS UNGARISCHE)
VORBEHALTEN.

*

COPYRIGHT 1922
BY GUSTAV BOSSE VERLAG
IN REGENSBURG.

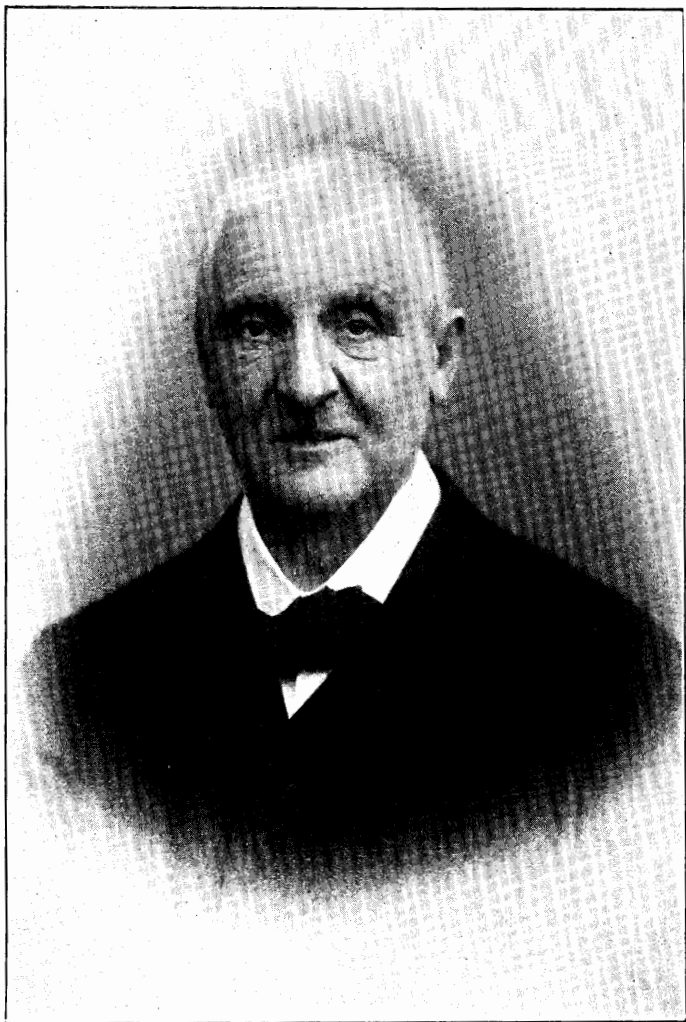
Druck der Graph. Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

ANTON BRUCKNER

	Seite
Leben	7
Werk	73
Briefe	119
Bibliographie	129

BILDBEILAGEN:

1. Anton Bruckner	6
2. St. Florian	16
3. Anton Bruckner an der Orgel	24
4. Richard Wagner und Anton Bruckner	32
5. Richard Wagner und Anton Bruckner	40
6. Eduard Hanslick und Anton Bruckner	48
7. Hans Richter „Bruckner dirigierend“	64
8. Anton Bruckner's Ankunft im Himmel	80
9. Anton Bruckner's Sarkophag in den Kata- komben des Stiftes St. Florian	96
10. Anton Bruckner-Gedächtnis-Tafel in der Wiener Universität	112
11. Anton Bruckner-Zimmer	128



Anton Bruckner

L E B E N



nsfelden ist ein kleines Nest drei Wegstunden von Linz, der Hauptstadt Oberösterreichs, entfernt, hell in einer blühenden, leicht gehügelten Landschaft gelegen. Die satte Fülle des oberösterreichischen Landschaftsbildes hat etwas Leuchtendes, Beglückendes. Und die Voralpen sind nicht fern. Dort inmitten dieser freundlichen Gefilde ist Anton Bruckner am 4. September 1824 geboren, im Schulhause zu Ansfelden.

Von den Vorfahren wird mit Bestimmtheit angenommen, daß sie die Landwirtschaft betrieben. Doch schon Bruckners Großvater war nicht mehr Landwirt, sondern Handwerker, Böttcher, und auch das nur in seiner Jünglingszeit. Dann besuchte er den Präparandenkurs in Linz und ward Volksschullehrer in Ansfelden, wo ihn später sein Sohn Anton, des Komponisten Vater, von seinem Posten ablöste. Nicht nur eine ins Geistige aufsteigende Linie in der Entwicklung der Familie ist daraus zu erkennen, sondern auch die Tatsache, daß Anton Bruckner keinesfalls mehr als Bauernsproß zu bezeichnen ist, wie es sehr häufig geschieht. Die Umgebung, in der er heranwuchs, war nach den damaligen Begriffen durchaus Abbild guten Mittelstandes. Und nur selten einmal mag die Rede davon sein, daß in den Adern des späteren Meisters ein Blutstropfen aus bäuerlicher Ahnenschaft lebendig wurde.

Der Vater Bruckner war also Schulmeister. Das war damals auf solchen Dörfern ein ganz anderer Posten als heute. Dieser Mann hatte weiß Gott nicht nur die Buben und Mädchen im Rechnen und Schreiben zu unterrichten, er hatte auch den vollen Musikunterricht zu erteilen, die Geige zu spielen, den Kirchenchor zu leiten und Sonntags die Orgel zu bearbeiten. Nun wurde wohl von ihm keineswegs ein großes klassisches Repertoire verlangt, — doch Vielseitigkeit war schon die Voraussetzung, und solch ein vielseitiger und durchschnittlich tüchtiger Mann war der Vater Bruckner, der schon vierzigjährig das Zeitliche segnete, während von der Mutter Therese kaum mehr bekannt ist, als daß sie ihren zwölf Kindern, von denen sieben früh starben, eine gütige Mutter war. Meister Anton hat sie rührend verehrt und über das Grab hinaus ihr einen Glorienschein gewoben in seinem Innern.



Der Knabe Anton erlebt noch Historie. Er trollt sich, mit einem modischen schwarzen Riesenhut — von weit größeren Ausmaßen, als ein „Künstlerhut“ — auf dem Schädel, unter seinesgleichen durch das schlafende Nest in der hellen Landschaft. Ganz von fern dringt dorthin die Kunde, daß Wien die Hauptstadt des österreichischen Landes sei und daß da der große Kaiser Franz regiere. Tiefster Vormärz charakterisiert das Land. Erst nach 1870 staunen seine Bewohner die erste Eisenbahn an. Das Kind sagt zu Eltern und Verwandten „Sie“, und

der Geistliche, dem freilich auch heute noch die Hand geküßt wird, ist der absolute Inbegriff einer höheren Macht; er ist Gott auf Erden.

So prägt sich dem Wesen des Knaben zutiefst eine Demut ein, die ihm später in Wien die größten Schwierigkeiten bereitet, ihn andererseits aber auch innerlich gegen alles Ungemach festigt. Im übrigen deutet nichts auf Vererbung musikalischen Instinkts und besonderer Fähigkeiten zur Musik hin. Sein Empfindungskreis wird von dem bestimmt, was er unter väterlicher Anleitung zu Hause, in der Schule, in der Kirche als Musik hören lernt. Es ist nicht viel. Und Anton ist kein Wunderknabe wie Mozart und Mendelssohn, keine agile Musiknatur wie Wagner. Er hat nur von früh auf tiefe Freude an der Musik, die echt österreichische Musizierfreude, die ihm eine frühe Teilnahme an aller Art Musikausübung unter der Ägide des Vaters als Selbstverständlichkeit erscheinen läßt. Und vor allem: er ist ein fleißiger Sänger im Kirchenchor, und dort oben auf der Empore, neben der Orgel, im Herabblicken auf die heilige Handlung der Messe, im musikgesteigerten Andachtsgefühl überkommt ihn ein Schauer katholischer Mystik, erlebt er Fülle und Glanz der Orgel zum ersten Male.

Sein Musiklehrer ist zunächst der Vater. Dann aber dessen Schwager, Johann Weiß, der Schulgewaltige in Hörschling unweit Linz, ein Musiker von großen Fähigkeiten und jedenfalls bedeutenderem Gesichtskreis, als ihn Vater Bruckner besaß. Der Onkel gibt nun dem anstelligen Neffen Anton

schnell eine solide Grundlage im Orgelspiel, und als dieser nach einjährigem Studium in das Schulhaus von Ansfelden zurückkehrt, da ist er nicht nur imstande, den Vater bei Unpäßlichkeit in der Kirche zu vertreten, sondern es drängt ihn nun auch zu ersten Kompositionsversuchen. Und wie dann der Vater stirbt und die Mutter von Ansfelden fortzieht, da nimmt sich noch einmal der Onkel des nun dreizehnjährigen Jungen an und schickt ihn, einer eigentümlichen Intuition folgend, in die Volksschule des Marktfleckens Sankt Florian, wo der Knabe gleichzeitig als Chorist in dem Klosterstift Unterkunft findet.

Über dem Marktflecken erhebt sich das imponierende Viereck des leuchtend weißen, burgartigen ältesten oberösterreichischen Klosterstiftes St. Florian. Die anmutvollen Linien der Landschaft umschließen die freundliche Würde der geistlichen Kulturstätte, die aus einer heroischen Geschichte emporragt in die Stille jener Zeit. Eine breite Auffahrt zieht sich an der Front entlang, an deren Ende die wunderschöne Kirche den reichen Barockpalast krönt. Weit wie die Anlagen dieses Palastes, wie seine Korridore und Zimmerflüchte, weit sind auch die Blicke ins Donauland hinunter, in die aufsteigenden Wellen der Vorgebirge hinein. Nicht fern ist Ansfelden und Ebelsberg, wo nun die Mutter Bruckner haust, und Linz. Und hell und bunt ist es dort oben in den Gemächern und in der Kirche, deren Inneres trotz der dunklen Chorstühle und der schwarzmarmornen Kanzel etwas befreiend Glän-

zendes hat, etwas unirdisch Lichtvolles und bei allem freundlich Abschweifenden des prächtigsten italienischen Barock doch Blick und Empfindung in eine feste Linie der Andacht und Weihe bannt. Und dann die Orgel! Sie ist noch heute eine der berühmtesten nicht allein in Österreich.

Diese Orgel lernt Bruckner nun zunächst als Chorknabe kennen. Sie gewinnt unerhörte Bedeutung für ihn, wie später noch zu zeigen ist. Und sehr wahr ist, was Decsey mit den schönen Worten sagt: „Hier fand die symphonische Empfängnis des Künstlers statt.“ *) Dort also bildet sich das Gemüt des Dreizehnjährigen heran, der auf der Schule vom Schulgehilfen Steinmayr zum Lehrberuf vorbereitet wird. Seine musikalische Ausbildung aber ist vielseitig und wird von tüchtigen Kräften überwacht; der Organist Kattinger und der Regens chori Schäffler unterweisen den begabten Zögling im Orgel- und Klavierspiel, und der noch aus dem Beethovenkreis hervorgegangene Schuppanzighschüler Gruber leitet den Violin- und Gesangunterricht. In allen Fächern ist er ungemein fleißig, wie auch in dem Präparandenkurs. Beide Ausbildungen nimmt er sehr ernst, und so berichten die von Gräflinger veröffentlichten Zeugnisse übereinstimmend Gutes. Dieser Ernst des Lernens, des Strebens nach neuen Resultaten begleitet Bruckner durch sein

*) Um Unbequemlichkeiten der Lektüre zu vermeiden, werden Zitate nicht in Fußnoten genau nachgewiesen. Der genaue Gesamtliteraturnachweis ist in dem letzten Kapitel „Bruckner-Bibliographie“ enthalten.

Leben. Wohin wir in diesem Ablauf blicken, immer sitzt Bruckner von Zeit zu Zeit wieder in einer stillen Ecke und lernt noch. Er ist, im ganz naiven Sinne, bis an sein Ende nie „fertig“ geworden. Und mit diesem Lernen verbunden ist eine seltsame Freude am Sichprüfenlassen, von der noch zu sprechen sein wird.

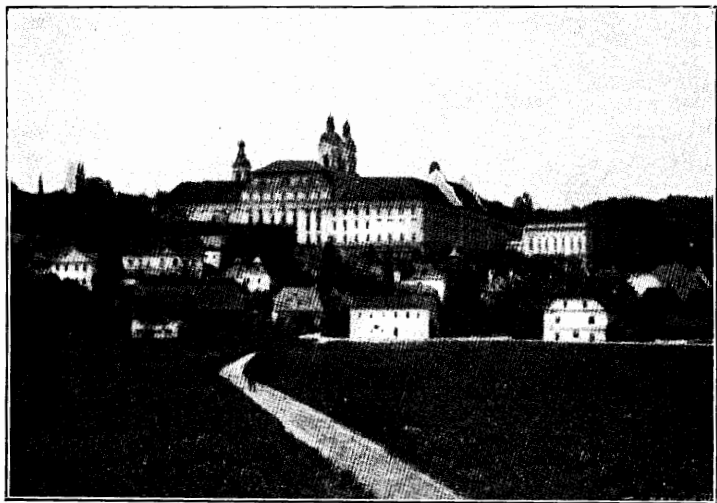
Was er in dem Präparandenkurs in St. Florian und vom Herbst 1840 bis zum Herbst 1841 in Linz lernt, ist freilich nicht viel; die Elementarfächer sind A und O dieser Ausbildung, und als er dann die Prüfung als Schulgehilfe mit Glanz bestanden hat, „weiß“ er gerade das, was er eben notwendig zum Unterricht in den gewöhnlichen Volks- und Land-, den sogen. Trivialschulen braucht. Doch innerlich bereichert durch die Ergebnisse der musikalischen Studien verläßt er St. Florian, nicht ahnend, daß er bald dorthin zurückkehren und daß Florian noch einmal von wesentlicher Bedeutung für ihn werden wird. Und so tritt der nun Sechzehnjährige im Oktober 1841 sein Amt als Schulgehilfe in Windhaag bei Freistadt an.

Die Landschaft Windhaags unterscheidet sich in nichts von derjenigen des Geburtsortes Ansfelden. Doch heimatlich wird der junge Unterlehrer seinen Aufenthalt dort nicht empfunden haben. Er ist der unfreieste, niedrigst besoldete Mensch in dem unscheinbaren Nest, in welchem der Pfarrer und die wohlhabenden Bauern geringschätzig auf den Schulgehilfen herabschauen, der gleichzeitig noch Organist, Chorleiter und Mesner ist. Ein Mädchen

für alles, das zur notwendigen Erhöhung der unglaublich dürftigen Einkünfte bei allen möglichen Gelegenheiten zum Tanz aufspielen muß. In der Enge und Kälte seines jungen Lehrerdaseins sind dem Musiker diese belustigenden Unterbrechungen und volksmusikalischen Eindrücke von unschätzbarem Werte, und auf einsamen Spaziergängen trägt er, wie Beethoven, ein Notenheft bei sich und notiert gelegentlich solche urständige Tanzmelodien, die später in den Symphoniescherzis hohe Auferstehung feiern, und Orgelakkorde, mit denen er bei der Choralbegleitung die Gemeinde aus dem Text bringt, sodaß sie meint, in seinem Schädel müsse es „net ganz gar“ sein. Und die Bauern, an denen er auf Feldwegen vorüberschlendert, schüttern die Köpfe über den „verrückten Schulmoasta“. Und niemand kann ahnen, daß da ein Genie seinen Weg geht, nicht stürmisch, wie Beethoven, nicht wahrhaft vom Himmel gefallen wie Mozart, sondern bedächtig, vorsichtig, arbeitsam, wie es nun einmal Bruckners Weg ist. Auch die Vorgesetzten, die ihm nach dreijähriger Tätigkeit wiederum ein sehr gutes Zeugnis ausstellen, wissen nicht um den Genius, der noch in der Tiefe schlummert. Das Zeugnis aber spricht wieder von vorbildlichem Fleiß und vom Gehorsam gegenüber dem Seelsorger und den Amtspersonen.

Und nun wird er nach Kronstorf versetzt. Auch dies Dorf sticht nicht von der gewohnten Umgebung ab. Aber die Lebensumstände sind besser; die Musik kommt mehr zu ihrem Recht, denn hier ist

ein gutmütiger Bauer, der ein Spinett besitzt, das er Bruckner zu täglichem Üben zur Verfügung stellt und ihm bei seinem Tode gar vererbt. Und noch mehr: Kronstorf ist nicht weit von den Städten Enns (am gleichnamigen Fluß) und Steyr entfernt; in Steyr aber findet Bruckner in der gotischen Stadtpfarrkirche eine herrliche Orgel; und in Enns lebt der sehr angesehene Organist und Chorregent Leopold Edler von Zenetti. Zu ihm wandert Bruckner oft, um sich in der Theorie und Kompositionslehre zu vervollkommen. Er lernt wieder einmal, lernt die umständlichen oder altertümlich einfachen Regeln immer von neuem, genau so, wie er sie später lehrt. Und wie in der Theorie, so passen Lehrer und Schüler auch in ihrer Kleidung zusammen, sie stecken beide tief in der ältesten Mode und werden überall als Sonderlinge erkannt. Und Bruckner zeigt dem Lehrer gelegentlich eigene Versuche. „Möchtens mir dös net durchschau'n?“ Gräßlinger teilt ein vierstimmiges Exaudi in G-dur mit, das noch keineswegs die Klaue des Löwen verrät. Aber Zenetti bringt es in seiner Kirche zur Aufführung, und es soll sich dort eingebürgert haben, bis auf den heutigen Tag. So wandert Bruckner: nach Enns „zur Stunde“ und nach Steyr, zweieinhalb Stunden, zum Orgelspiel. Es ist so typisch für ihn, dies „Wandern ums Wissen“, wie Decsey es nennt, diese zähe, alle Widerstände mit Bedacht überwindende Bemühung, dieses bewußte Aufwärts zu einem Ziel, das er noch nicht genau kennt, das aber verborgen in ihm treibende Kräfte entwickelt.



St. Florian

Im Jahre 1845 endlich läßt er sich wieder zweimal prüfen. In Linz besteht er die Konkursprüfung, die der Unterlehrer nach dreijähriger Probezeit abzulegen hat. Und gleichzeitig absolviert er mit Glanz ein Examen „in der allgemeinen Musiktheorie, in der Harmonik und dem praktischen Orgelspiel“. So durch Prüfung bestätigt und gestärkt, wie er es braucht, erhält er das Diplom als „erster systemisierter Schulgehilfe“ und kommt als Lehrer im Herbst 1845 nach St. Florian, wo er vorher als Schüler gewesen. Nun ist er wieder „daheim“, und Linz ist wieder in der Nähe, gleichsam in Blickweite; Linz ist Mittelpunkt dieser Entwicklungsjahre, und später ist es Krönung und Sprungbrett.

In St. Florian lehrt er bis 1848, und als dann der Stiftsorganist Kattinger, Bruckners einstiger Lehrer, nach Kremsmünster versetzt wird, rückt der Meisterschüler an seine Stelle. Nun kann er frei an der Orgel schalten und walten; er kann sich nicht genug tun, und es wird übereinstimmend berichtet, daß er täglich drei Stunden Orgel und zehn Stunden Klavier geübt habe. Seine Stellung ist angesehen, und in diesem Amt wird er mehr und mehr zur Komposition angeregt. So entstehen im Laufe der Jahre kleinere und größere Kirchenwerke: Fünf Tantum ergo für gemischten Chor (1846), ein Requiem d-moll für gemischten Chor und Streichquintett, mit drei Posaunen und zwei Hörnern im Benedictus (1847/49), das Manuskript geblieben ist und Gelegenheitsaufführungen in St. Florian, Steyr und nach Bruckners Tode in Wien erlebte; der 114. Psalm für gemisch-

ten Chor und drei Posaunen (1850); eine Missa solemnis, b-moll, für gemischten Chor und Orchester (1854).

Inzwischen sind neue Bestimmungen über den Präparandenkurs herausgekommen, und in den Jahren 1850/52 wandert Bruckner, neben seinem Lehr- und Organistenamt, wieder oft nach Linz, studienhalber, wo er schließlich die erweiterte Prüfung gut besteht. Und Skrupel tauchen auf: ob dies der richtige Weg sei? Echt brucknerische Skrupel, die ihn von Zeit zu Zeit immer heimsuchen und von denen er später einzig und allein im Schaffen Befreiung findet. Aber jetzt tut der Schwankende noch merkwürdige Schritte: er studiert bei einem Chorherrn eifrig Latein, versieht bei der Gerichtskanzlei in St. Florian Schreiberdienste, ja er meldet sich als Kanzlist bei der „hohen k. k. Organisations-Commission für das Kronland ob der Enns“, die ihm aber einen abschlägigen Bescheid erteilt, — zu seinem Glück. Dafür unterzieht sich der Prüfungsselige im Jahre 1854 zwei neuen Prüfungen: er fährt, zum ersten Male, nach Wien, wo er von dem berühmten Theoretiker Simon Sechter, dem Kirchenkomponisten Ignaz Aßmayer und dem Kirchen-Kapellmeister Gottfried Preyer „als ein gewandter und gründlicher Organist“ bestätigt wird. Und im Januar 1855 besteht er schon wieder eine Prüfung: als Hauptlehrer. Nun darf er an Hauptschulen unterrichten.

Aber seine Skrupel sind damit keinesfalls beruhigt. Die Wahl des endlichen Weges ist ihm

immer noch Qual. Noch schlagen nicht brausende Chöre eigener Musik alle Zweifel nieder. Und aus einem Briefe des Oberlandesgerichtsrats Karl Seiberl, der mit Bruckner zu jener Zeit eng befreundet war, an Franz Gräßlinger entnehmen wir Folgendes: „Im März 1855 kam ich nach St. Florian. Als Rechtspraktikant machte ich bei dem dortigen Bezirksamte meine Probepraxis. Ich war schon seit dem Jahr 1850 nicht mehr in St. Florian, freute mich daher wirklich, wieder dahin zu kommen und den Freund Bruckner zu sehen. Merkwürdig! Bruckner, obwohl freundlich mit mir, ließ es sich nicht besonders anmerken, daß das Wiedersehen ihm Freude mache. Er zeigte sich vielmehr verstimmt, verdrossen, so daß ich mich fragen mußte, was es denn gibt. Da stellte Bruckner eines Tages an mich die Frage: „Du, Seibert, glaubst Du, daß ich, wenn ich studiert hätte, auch Jurist geworden wäre, oder glaubst Du, ich wäre Geistlicher geworden?“ Ich antwortete ihm, daß er Geistlicher geworden wäre, da sein Gemüt zur Frömmigkeit hinneigte. Bruckner war von dieser Antwort nicht befriedigt. Es dauerte nicht lange, daß Bruckner bei einem Chorherrn Unterricht für das Gymnasium nahm und sich mit dem ganzen Bruckner-Fleiß auf das Lateinlernen warf. Er wollte Jurist werden und dann Beamter im Staatsdienst.“ Ein Jahr später sind die beiden Freunde in Linz, und Seiberl berichtet weiter: „Im Herbst 1856 kam ich als Aktuar nach Weys. Vor meinem Abgang dahin traf ich mit Bruckner in der Kollegiengasse zusammen, und da habe ich, da ich

wußte, daß er an der Studiererei und Juristerei noch immer laboriere, Bruckner mit Ernst, beinahe bittend zugeredet, er möge sich das unnütze Zeug aus dem Kopfe schlagen, sein großes Talent zeige ihm ohnehin den Weg, den er zu gehen habe, er möge bei Sechter in Wien die musiktheoretischen Studien fortsetzen, er werde ein berühmter Mann werden!“ Wir sehen bald, daß diese Mahnung einen nachhaltigen Einfluß auf Bruckner ausübte.

In Linz erst wird er also von seinen Skrupeln geheilt. Dahin aber, auf den Höhepunkt dieser bisherigen Entwicklung, kommt er im Januar 1856. Der Linzer Domorganist Pranghöfer ist Ende 1855 gestorben, die Stelle muß neu besetzt werden, und Bruckner wird einstweilen als Stellvertreter berufen. Am 25. Januar 1856 findet das offizielle Probespiel statt. Neben Bruckner spielen noch drei andere Bewerber, darunter der nicht unerhebliche Nebenhuhler Ludwig Paupie, gerühmter Organist der Stadtpfarrkirche in Wels. Aber gerade dieser gibt die Aufgaben als ihm zu schwer in die Hände der strengen Richter zurück und scheidet aus der Konkurrenz aus. Die beiden anderen Konkurrenten werden recht bald als unbedeutend erkannt, und Bruckner geht als Sieger aus dem Wettstreit hervor. In dem von Gräßlinger zuerst veröffentlichten umständlichen Protokoll heißt es: „Anton Bruckner wurde aufgefordert, ob er das von Paupie als zu schwer zurückgelegte Thema in C min. übernehmen wolle? Wozu er sich auch sogleich bereit erklärte und sowohl dasselbe in einer streng kunstgerechten,

vollständigen Fuge, als auch die ihm aufgelegte schwierige Choralbegleitung mit so hervorragender Gewandtheit und Vollendung zum herrlichsten Genuß verarbeitet und ausgeführt hat, daß dessen ohnedies in der praktischen Behandlung der Orgel, wie nicht minder in seinen bekannten sehr gediegenen Kirchenmusik-Kompositionen bewährte Meisterschaft sich neuerlich mit aller Auszeichnung fest erprobte.“ Und nun folgt die mittelalterlich ausführliche und verschnörkelte Entscheidung zugunsten Bruckners.

So übersiedelt Bruckner, fast zweiunddreißigjährig, aus der Florianer Tradition in die Provinzialhauptstadt an der Donau, vom Lehrberuf zum Domorganistenamt. Er hat sich durchgesetzt; die erste Etappe ist erreicht. Mehr als zwölf Jahre bleibt er ihr treu.



Mit Bedacht steht geschrieben: die „erste Etappe“. Was vorher war, ist gewesen mit dem Moment, in welchem Bruckner in Linz antritt. Die Stationen vor Linz bezeichnen den Weg von der Heimat in die Etappe. Und Linz selbst hat erst die Bedeutung der Etappe, bringt die Sammlung für den Hauptkampfplatz: Wien.

Zwei wesentliche Linien bezeichnen die Biographie der ersten Linzer Jahre: die Bekanntschaft mit dem Bischof Rudigier und die Studienfahrten zu Sechter nach Wien. Der Bischof Dr. Franz Josef Rudigier, ein imponierender Mann von fünfund-

vierzig Jahren, Kirchenfürst mit weltmännischer Attitüde, später berühmt durch einen Hirtenbrief, den er gegen den ungesunden Liberalismus des sich zerreißen alten Österreich richtet, und der ihn für einen Tag ins Gefängnis bringt, — dieser Bischof legt als der leibhaftige Repräsentant Gottes seine gütige Hand auf die Schulter des kleinen Meisters, der unter dieser Berührung erschauert, so als ob ihn der liebe Gott selber berührte. Der Bischof liebt seines Organisten Naturwüchsigkeit, und in den einsamen Stunden, in denen auch der Stärkste an sich und seinem Wege irre werden möchte, bittet er den Florianer Meister in die Domkirche, die nicht so strahlend weit und hoch und hell sich auftut wie die Stiftskirche in St. Florian, aber auch eine prächtige Orgel hat, die von Bruckner zu aller Freude herrlich gemeistert wird, sodaß sein Ruhm in Linz alsbald sich verbreitet und festigt. Wie nun der Kirchenfürst einmal wieder als alleiniger Zuhörer neben der Orgel sitzt, sagt er zu dem Organisten in tiefem Denken: „Wenn Sie Orgel spielen, vermag ich nicht zu beten.“

Er ist der erste Mensch in dieser Künstlerlegende, der den Genius ahnt, der mit scharfem Blick hinter die dürftige Szenerie Florianer Schulweisheit und beendeten Lehrerdaseins sieht. Bruckner fühlt dies, und für die auszeichnende Haltung des Bischofs ihm gegenüber hat er Dank und Demut in höchstem Maße bereit. Rudigier steht in seinem Herzen neben Gott. Unter diesem Einfluß weitet sich Bruckners Kreis, löst sich sein Gemüt aus der frühe-

ren Enge, nehmen seine Sinne Anteil an dem Leben um ihn her. Er hört nun auch andere, als Kirchenmusik, und mählich zieht eine Sehnsucht in sein Herz ein: nach Vollkommenheit, nach Beherrschung. Er fühlt: bald fehlt ihm hier etwas, bald dort; und die Anerkennung seines Organistentums genügt ihm auf die Dauer nicht. Er spürt dahinter die wohlgefällige Ruhe der Provinzstadt. Die typische Unzufriedenheit des ringenden Künstlers verstärkt diese Sehnsucht, noch ungewiß schweifen seine Gedanken nach Wien, und eines Tages tritt er vor seinen Bischof. Es ist soweit: er muß wieder lernen! Und der Bischof versteht ihn vollkommen und bewilligt ihm einen jährlich zweimaligen Urlaub von je drei Wochen um Weihnachten und Ostern.

So beginnen nun wieder die „Wallfahrten ums Wissen“. Das Ziel ist Simon Sechter in Wien, den er von jener freiwilligen Prüfung her schon kennt. Alljährlich zweimal drei Wochen sitzt also Bruckner, der Sieger im Orgelwettkampf zu Linz, wieder als Schüler zu Füßen eines Meisters. Der Winkel ist erreicht, die Ecke des Geborgenseins, und das Gefühl: weiterzukommen stärkt den Einfältigen zu erstaunlicher Tatkraft. Zwischen den Reisen nach Wien liegt nicht nur genaueste Erfüllung der vielfältigen Pflichten im Linzer Wirkungskreis, liegen ebenso noch fleißigste Studien, Lösungen Sechter-scher Aufgaben, die den Boden bald stoßweise bedecken. Zu dem Kursus bei Sechter aber läßt er sich gehörige Zeit: bis zum Sommer 1858 dauert die Harmonielehre, dann bis 1861 die Lehre vom Kon-

trapunkt, vom Kanon und von der Fuge. Nicht weniger als fünf versiegelte Zeugnisse von Sechters Hand geben dem eigentümlichen Schüler Mut und Anerkennung von Stufe zu Stufe.

Simon Sechter ist 1788 geboren, hat einen ähnlichen Kurs absolviert wie sein Schüler, ist seit 1851 die musiktheoretische Instanz Wiens und steht mit 68 Jahren an der Schwelle des Greisenalters, als Bruckner zu ihm in die Lehre kommt. Auch dies ist typisch für Bruckners Weg: der greisenhafte Lehrer, — zu dem bekanntlich noch Schubert in nervösem Zweifel kurz vor seinem Tode (1828) gehen wollte. Der Greis also braucht Zeit, seine Pedanterie kennt keine Grenzen, und Bruckner, der stets deutlich die Stufe sehen muß, die Entwicklung vom Vorher zum Nachher, ist dessen sehr zufrieden. Alle Skrupel werden nun beseitigt. Sechters Theorie ist unbedingt frei von „modernen“ Einflüssen, sie nährt sich noch aus fast mittelalterlicher Weisheit; ihre Hausgötter heißen z. B. Marpurg, Kirnberger, Emanuel Bach, Mattheson, Rameau. Und des Meisters eigenes, aus diesem Urgrunde erwachsenes Lehrbuch führt den abschreckenden Titel: „Die richtige Folge der Grundharmonien oder vom Fundamentalbaß und dessen Umkehrungen und Stellvertretern“ (Leipzig 1853); allzu berechtigt scheint Decseys liebenswürdig ironische Bemerkung, daß dieses Monstrum von Theoriebuch schon bei seinem Erscheinen veraltet gewesen sei. Doch für Bruckner ist solche Lehre die einzig richtige; sie entspricht ganz seinem inneren Weg, und des „Basses Grund-



Anton Bruckner an der Orgel

Silhouette von Dr. Böhler

(Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller) in Wien)

gewalt“ geht ihm im Sechterschen Verfahren herrlich auf. d'Alemberts Grundsatz ist Alpha und Omega: „Der Grundbaß ist der wahre Wegweiser des Ohrs und die wahrhafte Quelle des diatonischen Gesanges“: Da haben wir die beiden Säulen dieses Theoriegebäudes: Grundbaß und Diatonik. Doch nicht nur ein Theoriebau ruht darauf, sondern eine musikalische Ethik, und der bachgeschulte Orgelmeister hat sofort die innerste Beziehung zu ihr; sie gibt ihm Festigkeit, Bestätigung dessen, was er als Schöpfung ahnt, und sein Werk wiederum ist die tönende Bestätigung der Wahrheit dieses Theoriegedankens. Nie ist denn auch Bruckner bei aller Chromatik ein Chromatiker im romantischen Sinne. Und was ihn als Kontrapunktiker eng mit Bach verbindet, nicht stilistisch allein, sondern ebenso sehr geistig, das verdankt er in seinen Uranfängen der Kunst der Sechterschen Theorie.

So geht er die Jahre hindurch, Schritt für Schritt seinen schwierigen Weg, mit Fleiß und bewundernswerter Ausdauer — will er noch immer nicht erlöst sein? Quillt nicht schon ein Strom eigener Musik übermächtig empor? — Da spricht ihn, 1861, Sechter frei. Er kann Bruckner nichts mehr beibringen, und diesem bleibt nur übrig: sich wieder einmal prüfen zu lassen. Noch sind nicht alle Zweifel restlos beseitigt. Er fühlt sich noch nicht berufen; aber ein Versuch muß gemacht werden: also richtet er ein devotes Gesuch an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien mit der Bitte, ihn von einer Kommission prüfen zu lassen und ihn eventuell zum

„Professor der Harmonielehre“ zu ernennen. Nun, so schnell geht es in diesem Leben freilich nicht. Aber die Kommissionsprüfung wird ihm gern bewilligt, und im November steht er als Prüfling in der Josefstädter Piaristenkirche vor folgenden Gestalten: Konservatoriumsdirektor Josef Hellmesberger, Kapellmeister Johann Herbeck von der Gesellschaft der Musikfreunde, Hofkapellmeister Dessoff, Schularat Becker und Simon Sechter. Ein Wort über Herbeck, der später für Bruckner von größter Bedeutung wird, sei hier gleich eingeflochten. 1831 geboren, macht er Entwicklungsjahre durch, die denen des jungen Bruckner nicht unähnlich sind. Doch mit 27 Jahren ist er bereits Professor für Männergesang, zwölf Jahre später Hofoperndirektor — in einem Alter, in welchem Bruckner noch einmal zu lernen beginnt, wie wir sehen werden. Dieses ungeheure Tempo entspricht einem großen Ehrgeiz und einem im Grunde unösterreichischen Temperament. Doch was er sich im Siegeszuge errungen, vermag er nicht zu bewahren; dem Kulissen- und Intrigengeist des Theaters steht er fern, ist er nicht gewachsen, und so geschieht ihm, was in Wien schon manchem genialen Künstler geschehen ist: er wird von einem Beamten gestürzt. Mit 46 Jahren schon erliegt der Feuergeist einer Lungenentzündung. Ein tragisches Schicksal, noch mehr: ein romantisches. Herbeck ist Romantiker gewesen; dem Geist der Romantik und der neudeutschen Musik hat er in Wien eine Stätte bereitet; er hat Wien zur modernen Musikstadt erhoben, ohne

ihre Tradition zu verletzen; mehr noch, vielleicht unsterblich wird sein Name mit dieser Stadt verknüpft sein durch die Tatsache: daß er Schubert in Wien verankerte, daß er die C-dur-Symphonie dort zum ersten Male dirigierte, daß er die „Unvollendete“ aus Anselm Hüttenbrenners Grazer Heim der musikalischen Welt erlöste, kurzum: daß er die Wiener Schubert beten lehrte. So hat er auch Bruckner, den Schubert vielfach Verwandten, wahrhaft entdeckt und, wie noch zu zeigen ist, nach Wien geholt.

Um nun zu der denkwürdigen Prüfung zurückzu-kehren: Sechter notiert ein viertaktiges Thema, das Herbeck auf acht Takte erweitert. Und Bruckner steht lange sinnend vor dem Blatt, so lange, daß die hohe Kommission ungeduldig zu werden beginnt; mit langsamem Bedacht, wie es das Wesen all seines Tuns ist, denkt er sich in den Geist dieser acht Takte hinein, prüfend, zweifelnd, konzipierend, überwindend — und besteigt dann die Orgelbank. Die Fuge beginnt, die Stimmen verknüpfen sich in meisterlicher Filigranarbeit, die Harmonien schwellen auf, grandios ergießt sich der Strom einer himmlisch entfesselten Phantasie, und von der Fuge geht der Geist über in grenzenlose Weite musikalischer Geburt. Das ist kein Schulmeister mehr, der da die Herren Kommissare in Erschütterung zwingt. Das ist der Genius auf den Knien vor der angebeteten Gewalt des Höchsten, die ihm in Tönen zu verkünden gegeben ist. Nicht der mindeste Zweifel ist an dem überraschend glanzvollen Resultat. Und Her-

beck spricht, im Innersten aufgewühlt, zu den Kollegen jenes berühmte Wort: „Er hätte uns prüfen sollen —“.

Der praktische Erfolg aber ist ein Zeugnis (— noch lange nicht das letzte in diesem Leben —), in welchem der Linzer Meister als „Lehrer der Musik an Konservatorien und zur Unterweisung von Lehramtskandidaten“ empfohlen wird. Das klingt reichlich trocken; aber Bruckner ist's zufrieden. Ihm genügt zunächst die Bestätigung, das Gefühl des Sieges, des Weitergekommenseins. Was daraus folgt, — irgendwann einmal wird es sich zeigen; die Saat braucht ihre Zeit, um aufzugehen. Daß Herbeck ihn in seinen inneren Bereich aufgenommen hat, ahnt der Einfältige freilich nicht. Er fährt nach Linz zurück, beruhigt, erhoben. Und dort wird er herzlich und mit Stolz gefeiert. Ja, die „Linzer Zeitung“ druckt aus der „Wiener Zeitung“ einen Artikel ab, in welchem es heißt: „Der Linzer Domorganist Anton Bruckner, welcher durch eine Reihe von Jahren den randvollen Becher Simon Sechterscher Schulweisheit bis auf die Neige geleert, befand sich in diesen Tagen in Wien, um sich am Konservatorium musikalisch prüfen zu lassen. Das Zeugnis ist so ehrenvoll ausgefallen, daß Herr Bruckner dasselbe als einen wahren Meisterbrief betrachten kann. — Möchte der ebenso tüchtige als bescheidene Tonkünstler so glücklich sein, eine seinem Talent und seinem Können angemessene Stellung in Wien zu finden.“ — Nun, mit der „angemessenen Stellung“ dauert es noch ein Weilchen.

Und den „Meisterbrief“ bewahrt Bruckner wohl mit großer Ehrfurcht; doch er ist weit entfernt davon, sich durch den Bogen Papier zum Meister erhoben zu fühlen. Es suchen ihn neue Zweifel heim. Eine neue Sehnsucht.

Der Siebenunddreißigjährige fühlt: es kann nicht sein Lebensberuf sein, an der Orgel zu phantasieren. Die Ströme musikalischer Phantasie lockern sich langsam im verschlossenen Gemüt, sie suchen ihr Bett, — und der werdende Schöpfer weiß noch nicht: wie er sie leiten soll. Durch die Orgelpfeifen geradeswegs in den Himmel? Daß kein Mensch etwas davon ahnt? — Da läuft ihm ein Mann über den Weg, der wiederum Schicksalsbedeutung für ihn gewinnt. Das ist der Theaterkapellmeister Otto Kitzler, ein feuriger Künstler, routinierter Musiker und weltgewandter Mann, der, obwohl zehn Jahre jünger als Bruckner, schon halb Europa kennt, 1858 zum ersten Male und von 1861 ab für längere Zeit am Theater in Linz wirkt. Und noch einmal wird Bruckner Schüler. Er geht zu Kitzler in eine ganz neue Lehre. Instrumentation und Formenlehre fehlten bisher in diesem riesenhaften Studiengang; diese beiden Disziplinen bilden nun den Gegenstand des beglückenden Unterrichts bei Kitzler. Und wieder lernt Bruckner mit einem Eifer und einer Ausdauer, die ihm diesmal etwas Befreiendes bringt: die Erlösung aus Sechterischem Mittelalter, aus knarrenden Angeln einer versteinten Theorie. Was er dort gelernt, beginnt nun erst zu leben. Und der Kapellmeister studiert Partituren mit ihm, Partituren

verschiedenster Richtungen, und so endlich auch — von Wagner. Der „Tannhäuser“ wird im Theater mit feuriger Energie vorbereitet; der Meister hat großmütig sein Werk zum Benefiz für Kitzler freigegeben, und dieser lebt und stirbt für die unerhört neue Welt, die sich da auftut. Von diesem sprühenden Erlebnis fliegen Funken über den Brucknerweg, und des Organisten Herz zittert zwischen Elisabeth und Venus. Ein Aufruhr ist in ihm, und zu dem ersten wichtigen Musikerlebnis seines Lebens: dem Orgelerlebnis, tritt nun mit elementarer Gewalt das Erlebnis der Wagnerwelt. Und neben dem lieben Gott und seinem Abgesandten, dem Bischof Rudigier steht nun der dritte Begriff Brucknerscher Demut: Richard Wagner. Sodaß später ein Witzbold über Wagner sagt, er stehe auf Bruckners Ehrfurchtsskala „ungefähr zwischen dem Bischof von Linz und dem lieben Gott“.

Und damit ist der vorbereitende Abschnitt in diesem Dasein beendet: Bruckner kann mit 40 Jahren seine Studien im strengen Sinne für beendet ansehen. Der Lehrer wird beim fröhlichen Mahle der Freisprechung zum Freund erhoben, und bis zu Bruckners Tode bleiben die beiden vom „Tannhäuser“ Inspirierten in herzlicher Verbindung. Doch noch vor dem Abschluß des Unterrichts hat er eine Symphonie in f-moll (— seine allererste —) geschrieben (1862), die Kitzler als Schularbeit bezeichnet. Ein Schüler, Cyril Hynais, hat aus dieser im ganzen unveröffentlichten Symphonie das schöne Andante herausgegeben, das in Melodik

und Architektonik schon Spuren des herrlichen Weges ahnen läßt, den der Genius später wandelt. Dieser Satz ist dann auch 1913 in Wien von Ferd. Löwe zur Uraufführung gebracht worden. — Und nun, nach der Schularbeit, nach beendetem Studium regt sich schnell die freie Phantasie; die ersten großen Werke künden sich an. Eine zweite Symphonie, in d-moll, entsteht; sie wird später, 1869, noch einer Revision unterzogen, aber vom Tondichter ebenfalls der Öffentlichkeit vorenthalten.

Inzwischen haben sich die Pflichten vermehrt. Die Liedertafel „Frohsinn“, der berühmteste und fähigste Gesangverein in Linz, verliert 1860 ihren Dirigenten und wählt Bruckner zum Chorführer. Der nimmt sein Amt sehr ernst und leitet die Sängerschar zu schönen Erfolgen. So heißt es in einer Kritik vom 9. II. 1861: „Möge sich die Liedertafel in ihrem Kunststreben eng an ihren tief und gründlich gebildeten Chormeister, Herrn Bruckner, anschließen; in ihm erkennen wir den Mann, der sie zum Ruhme und zur Ehre führen kann.“ — Daneben aber veranlaßt ihn die neue Tätigkeit zu etlichen Chor- und Gelegenheitswerken. Ein solches entsteht auch 1862 zur Grundsteinlegung des Mariä Empfängnis-Doms in Linz, eine ziemlich umfangreiche Festkantate, die unter den ungedruckten Werken noch aufbewahrt wird. (Nähere Mitteilungen darüber macht Gräflinger in seinem ersten Brucknerbuch; für unsere Darstellung ist das Werk belanglos.) — Auch eine ganze Reihe kleiner Kirchenkompositionen von unterschiedlichem Wert wirbt für den Namen der

musikalischen Lokalberühmtheit, die Bruckner nun ist. 1862 gibt er die Leitung des „Frohsinn“ wieder auf; um sie 1868 noch einmal für kurze Zeit, bis zur Übersiedlung nach Wien, zu übernehmen. In dieser zweiten „Frohsinn“-Periode krönt er seine Erfolge als Chordirigent mit der Uraufführung des Schlußchors und der Ansprache des Hans Sachs aus den „Meistersingern“. — So mehrt sich sein Ruhm in den Mauern der Provinzialhauptstadt, und dann und wann springt er auch wohl über sie hinweg. Und wenn er anlässlich seiner Anwesenheit beim Musikfest in München 1863 den Generalmusikdirektor Franz Lachner aufsucht und der ihm die Aufführung einiger Kompositionen für München zusagt, so erscheint über diesen Vorfall in der „Linzer Zeitung“ eine umständliche Notiz; wohl mit Sicherheit ohne Bruckners Wissen, der sein Leben lang dem Wesen und der Wirkung der Presse ratlos gegenübersteht; doch die Notiz zeigt den Grad der Achtung, die ihm gezollt wird.

Zwei Ereignisse aber rücken nun den Weg schnell um ein Erhebliches vorwärts: Komposition und Aufführungen der ersten Messe in d-moll (1864) und der c-moll-Symphonie Nr. I (1865/66). Die „Linzer Zeitung“ ist die verlässliche Chronik jener Jahre. Sie berichtet im Februar 1864 davon, daß Bruckner an einer großen Messe arbeite, und Ende November desselben Jahres kann sie bereits die in der alten Domkirche stattgehabte Uraufführung ausführlich besprechen. Die Wirkung ist nicht einheitlich, doch unbedingt aufrüttelnd. Die Linzer stehen vor dem



Richard Wagner und Anton Bruckner

Silhouette von Dr. Böhler

(Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller) in Wien)

ersten monumentalen Werk Bruckners, in welchem er, der Vierzigjährige, sich endlich losgerungen hat aus allen Hemmungen, in welchem endlich der Quell hoch aufschießt, übersprudelnd vielleicht, doch elementar und echt aus der Tiefe des kraftvoll bewegten Gemüts. Hören wir etwas von dem, was der Kritiker der „Linzer Zeitung“ nicht ganz unverständlich darüber sagt: „Im Anschlusse an Liszt können wir Herrn Bruckners D-Messe als das hervorragendste Werk der jüngsten Zeit auf kirchlichem Gebiete bezeichnen. Herr Bruckner hat hiermit einen entscheidenden Schritt für die Zukunft getan, . . . seinen eigenen Weg eingeschlagen und damit bewiesen, daß er die Macht besäße, auf diesem Gebiete, wenn er sich demselben zuwenden wollte, Großes und Maßgebendes zu leisten. — Herr Bruckner hat nicht nur mit großer Meisterschaft die höchste Aufgabe der Tonkunst gelöst, sondern auch, und zwar namentlich, seine Begabung für den höheren Stil: die Symphonie bewiesen. — Das Kyrie ist musikalisch schön angelegt. . . . Im Gloria ist es die Auffassung, welche überrascht . . . Das Credo . . . ist die hervorragendste Stelle in der Messe und scheint auch mit besonderer Vorliebe gehegt worden zu sein. Von schöner Wirkung ist auch das *et resurrexit*, wovon wir jedoch eine andere Auffassung gewünscht hätten III.“ Schließlich meint die Kritikerweisheit: „Wenn es Herrn Bruckner gelingt, seine Fantasie zu läutern oder vielmehr zu bändigen und in dieser Gattung Musik allzu gewaltsame Schlüsse und grelle Dissonanzen zu vermei-

den, so sind wir überzeugt, daß er schon im zweiten derartigen Werk die Zuhörer nicht mehr überraschen und erstaunen machen, sondern auch wirklich erheben und erbauen wird.“ Damit ist die liebe Referentenweisheit am Ende angekommen; d. h. sie hat sich den Kopf am Stumpfsinn der Phrase eingerannt, wie es später noch viele tun, wie wir es noch nach fünfundzwanzig Jahren bei Otto Leßmann gelegentlich der Berliner „Tedeum“-Aufführung fast wortgetreu wieder verfolgen können. Immerhin: Das Feuilleton enthält viel wahres und ehrliches Lob, und wenige Wochen nach der kirchlichen Erstaufführung bestätigt die weltliche Erstaufführung der Messe im Redoutensaale unter Bruckners Leitung ihrem Schöpfer einen unbestrittenen Triumph.

Nun ist der innere Weg frei. Der Schaffende hat sich erprobt, und er hat nicht nur vor sich bestanden. Von außen her freilich dringt schon jetzt, im Anfang, laue kritische Luft über den Weg: das Genie möge sich mäßigen! Aber das Genie versteht nichts von diesem Zugwind. Es preist seinen Gott, der es erhört hat. Es steht auf dem festen Fundamente tönender Andacht, die sich stark und fortwirkend wiederum in die Andächtigen gesenkt hat. Und so schreibt Bruckner unbeirrbar weiter, was ihm aus himmlischem Diktat in die Feder fließt: eine Symphonie in c-moll, von ihm als die erste bezeichnet, und als solche auch der Öffentlichkeit und zum Druck gegeben. Um 1866 entsteht der symphonische Erstling des Zweiundvierzigjährigen: ein

Koloß, stotzend von Kraft und überwuchernden Musikgedanken, die, allzu lange gebändigt, nun unbekümmert hervordrängen und das Gefäß der Form zu sprengen drohen. Ein vollaftiges Jugendwerk des reifen Mannes. Im Februar 1867 wird Bruckner in Wien zum ersten Male als Komponist bekannt: Herbeck führt in der Hofkapelle die d-moll-Messe auf, die im Januar 1868 neuerlich auch in Linz erfolgreich wiederholt wird. Und im Mai dieses Jahres erlebt dann in einem ersten Bruckner-Konzert die Symphonie unter des Meisters Leitung ihre Uraufführung. Die „Linzer Zeitung“ erzählt davon unter anderem: „Ob Herr Bruckner von den drei formellen Gesichtspunkten: Instrumentierung, Architektur, Verknüpfung aus Vollkommenes erreicht hat, darüber mag die Meinung geteilt sein; gewiß ist, daß er auch von diesen Gesichtspunkten aus Großes geschaffen, ja daß gerade hieraus seine große und wirkliche Begabung abzuleiten ist. — Von dem anwesenden gewählten Publikum wurden alle Sätze, namentlich aber der dritte, der auch wirklich der gelungenste ist und namentlich im Trio unendlich zarte Schönheiten birgt, mit sehr großem Beifalle ausgezeichnet.“

Die Kritik ist schon reservierter. Zwischen den Zeilen steht Widerstand auf, und wer das Feuilleton in seinem ganzen Umfange aufmerksam liest, fühlt deutlich, daß auch beim Publikum der Erfolg nicht so nachhaltig gewesen sein wird wie damals gelegentlich der Messe. Bruckner spürt das, und seiner Veranlagung entsprechend greift ein unsicheres

Gefühl in seinen Gedanken Platz, ein Zweifeln, wie wir es schon an ihm kennen, und die Arbeit an der neuen Messe, von der das kundige Lokalblatt bereits berichtet hat, stockt. Übermäßige Anstrengung macht sich physisch und psychisch bemerkbar; Bruckner, der schon 1867 seiner Nerven wegen eine Kaltwasserheilanstalt aufgesucht hat, lebt in heftigem Zwiespalt, der vielleicht viel tiefere Ursachen hat, als diese äußeren Umstände, vielleicht auch, wie Decsey meint, als die typische Krisenzeit des Schaffenden zu deuten ist, die gewöhnlich zwischen dreißig und vierzig liegt, bei Bruckner, dem Spätling, sehr gut aber um zehn Jahre später eingetreten sein mag. Für Decseys Annahme spricht zudem die Tatsache, daß der Meister im Jahre 1868 die neue Messe, in f-moll, doch beendetigt und sich in ihr offenbar wieder von allen Skrupeln befreit.

Das gleiche Jahr bringt aber noch eine wichtige Entscheidung: den Sprung nach Wien. Nach dem Tode Simon Sechters (1867) hat Herbeck sofort schriftliche Verhandlungen mit Bruckner wegen der Übernahme dieser frei gewordenen Stelle angeknüpft. Völlig vergeblich zunächst. Die Zweifel des nervösen Mannes türmen sich ins Ungeheure, die Langsamkeit des bisherigen Weges verbietet ihm schnelles Handeln, hinter welchem die Tücke der Unbedachtsamkeit lauern könnte. Doch Herbeck läßt sich nicht in seinen Bemühungen beirren. Er besucht Bruckner in Linz, er fährt mit ihm nach St. Florian, er appelliert an den Patrioten: wenn Bruckner nicht wolle, müsse ein Organist und Theo-

retiker aus Deutschland geholt werden; „ich meine aber, daß es Österreich zur größeren Ehre gereiche, wenn die Professur, die früher Sechter versehen, von einem Einheimischen bekleidet wird.“ Nun kommt langsam der Gedankengang in Fluß: Wien — Professor — Musikleben, das sind schließlich Aussichten. Doch ein anderer Kampf taucht in dieser Seele auf: der des Landkindes, des Kleinstädters gegen den Gedanken an die Großstadt. Herbeck bleibt auf dem Posten: und Bruckner gibt schließlich nach, nicht ganz leichten Herzens, dessen Unruhe Herbeck mit unendlicher Geduld immer wieder beschwichtigen muß. Nachdem Bruckner seine Linzer Behörde gebeten hat, ihm den dortigen Posten auf alle Fälle drei Jahre zu reservieren (!), unterzeichnet er seine Wiener Verpflichtung, der er bereits im Herbst 1868 Folge leistet. Nun ist er Lehrer am Wiener Konservatorium, Lehrer für Theorie und Orgel, drei Jahre darauf gar Professor, mit einem Jahresgehalt von 1040 Gulden und gelegentlichen Künstlerstipendien.

In Wien, das Beethoven mit zusammengekniffenen Lippen im Eilschritt durchmessen hat; in Wien, das nicht weiß, wo sein Mozart begraben liegt; in Wien, wo das Genie Franz Schuberts verbrannt ist, ohne daß die ganze Stadt mit in Flammen aufgegangen wäre.



Es taucht die sorgliche Frage auf: wie wird es Bruckner, dem Einfältigen, Weltunkundigen in diesem Wien gehen?

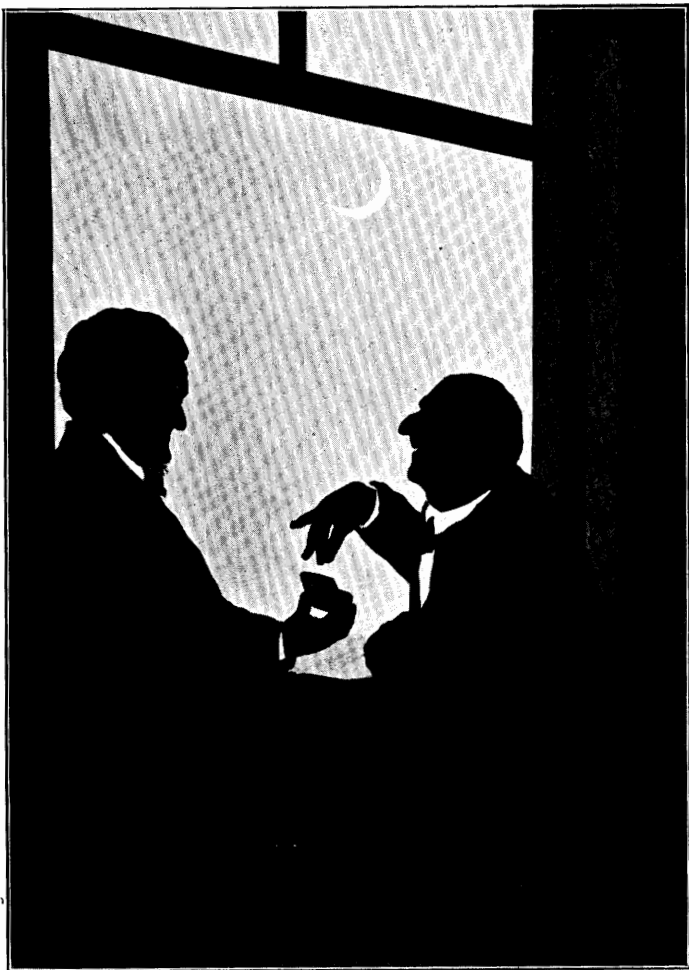
Er kommt in das Wien einer Zeitwende. „Das Alte stürzt“, — nicht ganz so; aber doch blüht überall neues Leben. Decsey berichtet, daß in jenen Jahren gerade die wichtigen Neubauten des Künstlerhauses, des Konservatoriumspalastes, des prunkvollen neuen Opernhauses vollendet wurden. In diesem Viertel hat vornehmlich der Meister zu tun. Mit seinem breitkrämpigen Hut, in den berühmten unmöglichen Beinkleidern, mit all seiner Florianer Tradition und Privatkultur, tritt er in den pompösen Neubau des Konservatoriums. Doppelt fremd ist ihm das alles. Zwar: auch in St. Florian ist man Pracht gewöhnt; aber das ist Mittelalter. Hier aber, in diesem Wien einer Zeitwende, steht der Mensch der Tradition ratlos vor den Errungenschaften des sich erneuernden Lebens. Wohl passiert dem kleinen vorsichtigen Meister auf diesem geschliffenen Riesenparkett nicht gleich ein Unglück, doch es ist auch nicht ein einziger Beweis für ein Glücksgefühl aus jenen Tagen überliefert. Er ist und bleibt Florianer; dort ist sein Geist zum Leben erwacht, dort ist seine Heimat. Im weiteren Sinne: in der Natur, auf dem Lande. Er kommt — nicht als Bauer, aber: — vom Lande her in die große Stadt. Seine Sehnsucht zieht ihn immer wieder in die Heimat; kein Sommer vergeht, ohne daß er sie besuchte.

Was soll er also in Wien? In der Stadt, in die er offensichtlich nicht hineingehört? Weniger müßig als diese Frage ist die andere: was folgt daraus, daß er aber in Wien bleibt? Zwei Antworten sind

gegeben worden, die mit zahlreichen Variationen sich durch die gesamte Brucknerliteratur ziehen. Die eine formuliert Max Graf in dem Satze: „Es war das tragische Schicksal im Leben Bruckners, daß er nach Wien geriet.“ Die andere stammt von Rudolf Louis: „Der Welt ist Bruckner durch Wien geschenkt worden.“ Und es scheint nicht mehr zweifelhaft, daß Louis' Ansicht den Vorzug verdient. Bruckner mußte einmal nach Wien, gerade weil er als Dorfkind in der Kleinstadt lebte und dort sicherlich in der Enge des Provinzlebens verkümmert wäre. Er ist nie der Mann gewesen, etwa wie Wagner von jedem Punkt aus die Welt in Bewegung zu setzen. Konnte er also die Welt nicht lenken, so war es gut, daß er zur Welt hin gelenkt wurde. Daß das mit Reibungen, vielen Schmerzen und Erschütterungen verknüpft war, ist menschlich tief tragisch; vom rein menschlichen Gesichtspunkt hätte gerade dem hilflosen Genius in der großen Welt jede Erleichterung zu Teil werden müssen. Doch wer wollte gegen das Schicksal angehen? — Und um die schwere Resignation Bruckners dämmern am Schluß wenigstens noch die leuchtenden Harmonien des Erfolges und Verständnisses.

In die Zeitwende jenes Wiens, das Bruckner betritt, fällt auch die Herausbildung immer schärferen Cliquenwesens. Neben der Staatspolitik herrscht in den Salons die Kunstpolitik. Jede neue Erscheinung am Himmel der Kunst zieht die Lorgnons der Salonbeherrscher auf sich, und jede neue Persönlichkeit wird, ob sie will oder nicht, auf den Kampf-

platz der öffentlichen Meinung geschleppt. Es lebe die Clique, die Partei! Nicht: es lebe die Kunst! Daß sie es trotzdem tut, hindert nicht die Partei-Entwicklungen, sondern fördert sie stets noch. Und zur Zeit von Bruckners Übersiedlung hat gerade das interessante Drama „Wagner/Hanslick“ begonnen. Seit 1864 schreibt Eduard Hanslick die Musikfeuilletons für die allgewaltige „Neue Freie Presse“; ein kleiner, doch mächtiger Mann, von dem noch näher zu sprechen sein wird. Er ist der Verfasser der Aufsehen machenden Schrift „Vom musikalisch Schönen“, die seinen Namen als denjenigen eines Vertreters des konservativen Formalismus strenger Observanz in der Geschichte der Musikästhetik lebendig erhält. Diesem Manne, dessen Kritiken sich fast alle wie liebenswürdige, von Ironie und Sarkasmus gewürzte, immer an der heiteren Oberfläche plätschernde Plaudereien lesen, — diesem Manne sticht eine Erscheinung wie diejenige Wagners naturgemäß unangenehm in die Augen. Der kühne Reformator der Oper, der geniale Schöpfer der unsterblichen „Tristan“-Partitur ist einem Manne vom Schlage Hanslicks nicht nur deshalb innerlich fremd, weil dieser die Musik lediglich und nur als ein „Spiel tönend bewegter Formen“ anerkennt, sondern vielmehr noch deshalb, weil ein Hanslick bei aller quecksilberigen Geistreichigkeit und oft verdächtigen dialektischen Schärfe und Gewiegtheit einfach nicht die notwendige Demut vor der Gewalt des Genies hat, nicht den Takt des Geistes gegenüber dem Geist, sondern nur die parvenü-



Richard Wagner und Anton Bruckner

Silhouette von Dr. Böhler

(Mit gültiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller) in Wien)

hafte Anmaßung des Kleinen gegen den Großen besitzt. So ist Hanslick in keinem Zuge seines unangenehm schillernden Wesens Künstler, sondern typischer, journalistisch intendierter Musikpolitiker. Und wenn er vielleicht nicht am Biertisch, sondern vor der Weinkarte seine Politik treibt, so ändert das nichts an seinem im Grunde unproduktiven, philiströsen Bilde, auf das die Geschichte der Wiener Presse ebenso mit Stolz blicken mag, wie die Geschichte der Wiener Musik es gut und gern entbehren kann. — Der Politiker Hanslick, und nur dieser, stellt also „zum Schutz gegen Wagner“ einen Gegenpapst im Wiener Musikleben auf: Johannes Brahms, über dessen Haltung in diesem Kreise ebenfalls später noch ein paar Worte nötig werden. Bruckner aber, der die Lage noch nicht übersieht und nur fast instinktiv fühlt, daß seine Anhängerschaft zu dem Bayreuther Meister in Bedrängnis geraten könnte, folgt ängstlich dem guten Rat Herbecks, dem gewaltigen Beckmesser stets zum Namens- und Geburtstage zu gratulieren, „woraus Hanslick später folgerte, er sei mit Bruckner seit dreißig Jahren befreundet!“ (Decsey.)

Ein kleiner Abstecher führt uns nun einen Moment nach Linz zurück. Dort findet am 30. September 1869 die feierliche Einweihung der Votivkapelle statt, zu der Bruckner auf Wunsch eine neue, seine dritte, Messe in e-moll für achtstimmigen Chor und Blas-Orchester komponiert hat. Sie ist dem Bischof Rudigier gewidmet, und die Uraufführung leitet ihr Schöpfer selbst. Sie muß unbeschreiblich ein-

drucksvoll verlaufen sein, denn noch sechzehn Jahre später erinnert sich Bruckner in einem Briefe des „herrlichsten Tages meines Lebens. Bischof und Statthalter toastierten auf mich bei der Bischöflichen Tafel.“ Und nun, wo der Meister in Wien wirkt, findet die „Linzer Zeitung“ auch wieder freundlichere Töne: „Bezüglich der Konzeption und der hierin zum Ausdruck kommenden, erhebenden Stimmung, können wir Herrn Bruckner nur gratulieren. In dieser Richtung wüßten wir wahrhaftig nicht, welchen Teil der Messe wir höherstellen sollten.“ Und so geht es in liebenswürdiger Phraseologie weiter. —

In Wien also amtiert Bruckner als Lehrer für Theorie und Orgel, hat Herbeck, der im Zenith seines Ruhmes steht, zum Freund und Beschützer, und trägt neben neuen Symphoniegedanken den unerschütterlich tiefen Glauben an Gott und — Wagner in seiner Seele. Wagner hat er schon flüchtig im Sommer 1865 in München kennen gelernt. 1872 gelegentlich Wagners Anwesenheit in Wien wird die Bekanntschaft erneuert. 1873 endlich sucht Bruckner den Tristanschöpfer in Wahnfried auf und legt ihm einige Partituren vor, aus denen sich Wagner eine aussuchen möge: zur Dedikation. Wagners Wahl fällt auf die Dritte Symphonie, „diejenige, bei der die Trompete das Thema hat“, worauf im Garten von Wahnfried die Widmung begossen wird. Nun ist Bruckner von dem angebeteten Meister heilig gesprochen; die Annahme der Widmung kommt dem Sinn einer göttlichen Hand-

lung gleich; und noch untrennbarer ist seitdem der Meister mit der Wagnerwelt verbunden. So fährt er auch neun Jahre später zur Uraufführung des „Parsifal“ wieder nach Bayreuth und kommt mit der merkwürdigen Nachricht zurück: Wagner habe ihm zugesagt, seine sämtlichen Symphonien aufzuführen. Daß es sich bei Wagner ganz offenbar nur um einen spontanen Einfall handelt, hindert den Glaubensseligen nicht, später immer wieder zu behaupten, daß nur der Tod Wagners die Ausführung jenes herrlichen Planes vereitelt habe. Ein Anekdote aber, die Arthur Seidl wahrheitsgetreu aus jenen Tagen berichtet, möge hier Platz finden. Sie bezeichnet deutlicher als alle anderen ähnlichen Erzählungen Bruckners persönliche Stellung zu Wagner: „Ein andermal war es, daß er, zu einer Soirée nach Wahnfried eingeladen, unmittelbar hinter der Erbprinzessin von Meiningen, einer bekannten Wagnerverehrerin, im Vorsaale einpassierte, die sich ihm leutselig gleich selber — vorstellte. Kordial drückte er ihre ‚Patschhand‘ sofort mit seinen beiden Händen, und, mit einem: „Ah, das freut mich aber ungemein, gnäd’ge Frau, werthe Bekanntschaft zu mach’n. Hab schon soviel Schön’s von Ihnen gehört — und ist auch gar zu lieb und gut von Ihnen, daß Sie zu unserem Meister Wagner so wacker zuhalt’n!“ — sprudelt es von den Lippen des auch im Alltagsleben gerne Redseligen.“ — „Zu unserem Meister so wacker zuhalt’n“, — das ist ein echtes Brucknerwort. Der Glaube ist Urgrund seines Verhaltens zur Welt und denen, die sie bewegen.

Und nehmen die Enttäuschungen überhand, füllt sich der Leidenskelch bis an den Rand, so bleibt der Glaube: an Gott, — an Wagner. —

Der Unterricht am Konservatorium befriedigt den ehemaligen Mittelschullehrer umso mehr, als sich nach außen hin bald gute Erfolge einstellen. Der Name des seltsamen Mannes, der wie ein Naturkind von draußen hereingekommen ist in die elegante Metropole, verbreitet sich schnell, und das Institut kann eine steigende Schülerfrequenz in den ihm unterstellten Kursen buchen. Und wenn ihm auch später der Unterricht schwer fällt, wenn er sich auch oft mühsam aus der Welt seiner Symphonien in das trockene Schulzimmer zurückfindet, — im Grunde macht es doch Freude, im Kontakt mit der Jugend zu bleiben, die den Meister um seiner vielen Eigenheiten willen liebt und ihm doch den Respekt entgegenbringt, den er verlangt; es ist etwas in seinem Wesen, das diesen Respekt ohne viele Worte erzwingt, und die jungen Musiker sehen hinter dem einfachen Äußern des Mannes doch das Genie, die andere höhere Welt. Der Unterricht fängt natürlich mit Sechter an und hört mit ihm auf; darüber gibt es auf diesem Gebiet nichts, und genau mit der Langsamkeit seines eigenen Studiums gestaltet Bruckner nun das Studium seiner Jünger, denen er, wenn sie ungeduldig werden, mit Stolz erzählt, daß er allein sieben Jahre bei Sechter studiert habe. Die Harmonielehre ist ihm hohe Wissenschaft, ihre Geheimnisse breitet er mit aller ihm eigenen Umständlichkeit am grünen Unterrichts-

tische aus. Und im Kontrapunkt kennt er keine Grenzen. Im Verkehr mit der Jugend ist seine naive Würde von einem köstlichen Humor durchleuchtet; jeder Schüler hat, wie beim Kommentar, einen Spitznamen; und Namen, die ihm zu schwierig sind, macht er sich auf seine Art zurecht, sodaß ein Grieche namens Zachariades einfach „Zacherl“ genannt wird. Doch nicht nur mit den Schülern spielt sein Humor, sondern ebenso mit den Gegenständen der Lehre. Regeln und Ausnahmen werden auf drastische Weise ganz volkstümlich vorgetragen, sodaß Carl Hruby in seinen Erinnerungen berichten kann: „Seine drastischen Beispiele und Gleichnisse brachten es mit sich, daß auch minderbegabte rasch begriffen und erfaßten.“ Freiheiten werden allerdings nicht geduldet, und Wagners Heiligtümer bleiben vor den Schülern verschlossen. Es gilt die strenge Lehre, die er nach dem Buche Sechters auf das Wichtigste komprimiert. Ganz gelegentlich springt er vom Unterrichtsgegenstand ab, erzählt eine Geschichte aus seinem Leben, beklagt sich über die Schlechtigkeit der Menschen, über eine gehässige Kritik. So wachsen seine Schüler fast alle zu Vertrauten heran, mit denen er noch nach ihrem Weggang vom Konservatorium in freundschaftlicher Fühlung bleibt. Und es sind berühmte Namen unter ihnen, wert ihres großen Meisters, dessen Werk sie verkünden: August Göllerich, Camillo Horn, Ferdinand Löwe, Felix Mottl, Gustav Mahler, Ernst Decsey —, um nur einige zu nennen. (Arthur Nikisch, der von allen

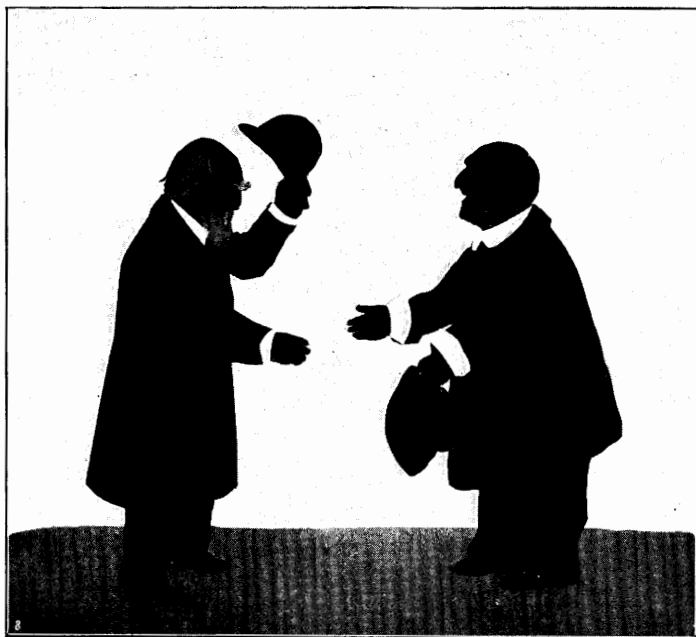
Brucknerbiographen als Schüler des Meisters genannt wird, ist dies nach seinen eigenen Angaben nie gewesen.) Mahler zumal steht sehr hoch in des Meisters Schätzung, und eine kleine Geschichte, die sich im Zusammenhang mit Bruckners „Stellung zum Judentum“ (— wenn man es so nennen will —) auf Mahler bezieht, sei hier nacherzählt. Antisemitische Stammtischbrüder versuchen den naiven, glaubenstiefen Katholiken gelegentlich in Hetzereien hineinzureden. Nun weiß Bruckner zwar bestimmt nicht, was das sei: Antisemitismus; aber es kommt schon einmal vor, daß er sich zu einem Kraftwort hinreißen läßt. „Die verd—“, — da tritt Mahler, der schon eine Zukunft verheißt, in das Lokal, und Bruckner verbeugt sich freundlich am Tisch gegen ihn und fährt, sich verbessernd, fort: „Die Herren Israeliten —“ — Vor Mahlers sogenannter „Weltanschauungssymphonik“ hätte er freilich wohl mit verzweifelndem Staunen gestanden.

Auch einen kleinen, echt wienerischen „Zwischenfall“ bringen die ersten Wiener Brucknerjahre schon mit sich. Der Meister unterrichtet, um seine Einnahmen zu erhöhen, nebenher noch an einem Pädagogium. In seiner leutseligen Art spricht er da einmal eine Schuhmacherstochter „lieber Schatz“ an, — woraus ein Sittlichkeitsskandal en miniature entsteht, der seine Kreise bis hinauf zu den Behörden, bis in die Spalten eines Witzblattes zieht. Es ist kein Wort darüber zu verlieren, daß Bruckner volle Rechtfertigung widerfährt; aber dieser erste Zusammenprall mit der fremden Welt entmutigt ihn

lange und beschäftigt ihn über Gebühr. Ahnungen dämmern: so gemütlich wie „Linz“ wird sich „Wien“ nicht gestalten. Er geht wie aus Versehen, ein Verirrter, durch die lebensvolle Stadt; viel bedächtiger ist sein Schritt, als der Rhythmus dieser Straßen. Er sucht die innere Beziehung zu solchem Leben, grüßt überschwänglich nicht nur Vorgesetzte, sondern auch den Universitätspedell, spricht in der unverfälschten Sprache seiner Heimat und — bleibt letzten Endes diesem allen gegenüber doch fremd. Die originellen „Pedalhosen“, der Riesenschlapphut machen ihn zu einer populären Erscheinung, und oft bleiben die Leute stehen, sich nach dem eigenförmlichen Schädel des gedrunenen Mannes umblickend, diesem Antlitz, das Ernst Lissauer nicht zu Unrecht mit Cäsar und Moltke in Vergleich setzt. „Ein Bauerncäsar; ein Musikmoltke“. Ein solches Original ist natürlich das gegebene Steckenpferd für Anekdotenjäger. Und die seltsame Legende dieses Lebens ist umspielt von tausend lustigen und tief ernsten, wahren oder wenigstens gut erfundenen Anekdoten, die in dem Maße zunehmen und sich weitertragen, in welchem mit den Jahren die originalen Züge des Einsamen sich vertiefen und immer deutlicher ausprägen. Da wird von allen Seiten berichtet, daß Bruckner abends nach getaner Arbeit in dem berühmten „Roten Igel“, wo auch Brahms verkehrt und wo es das beste „Pilsener“ gab, oft vier Portionen eingekochter Nudelsuppe bestellt habe. Dies allein würde genügt haben, ihm in Wien Originalität und Popularität zu sichern.

Oder jene Auswüchse eingewurzelter kirchlicher Ehrfurcht, die ihn veranlassen, beim Ave-Läuten den Hut zu lüften und ein kurzes Gebet zu murmeln, gleichviel, wo er gerade geht oder steht. Oder die vielen Geschichten, die von seinen Theaterbesuchen überliefert sind. Max Graf erzählt z. B.: „Er stand bei einer Aufführung des ‚Tannhäuser‘ im Stehparterre und weinte bei der Pilgerfahrerzählung bitterlich. Ein ums andremal rief er aus: ‚Warum hat er ihn denn nit begnadigt! Warum hat er ihn denn nit begnadigt!‘“ Eine andere Geschichte wieder erzählt, daß er aus einer Shakespeare-Vorstellung ziemlich aufgebracht fortläuft, weil keine Musik darin vorkommt.

So ließe sich ein umfangreiches Buch Bruckner-Anekdoten zusammenstellen. Sie alle zeigen uns das menschliche Bild des gütigen Genius in dem zwiespältigen Lichte bürgerlicher Beengung und an die Sterne reichender Entrücktheit; und zeigen immer wieder das Eine: den Genius im stillen, inneren Kampf mit dem Unverstand und bösen Willen, zu dem er keinen Grund sieht, den ländlichen Menschen im Trotz gegen großstädtische Unnatur und Borniertheit, den Gläubigen im Sieg über alles irdische Ungemach. Greifen seine Hände nicht in den Himmel, aus welchem sein Gemüt gespeist wird? — Doch es ist noch etwas anderes, was ihm den Weg durch Wien erschwert; es ist nicht nur sein ungeschicktes Auftreten, seine grenzenlose Bescheidenheit und Naivität, die gelegentlich das Komische streifende Originalität seines Wesens,



Eduard Hanslick und Anton Bruckner

Silhouette von Dr. Böhler

(Mit gültiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller) in Wien)

Es ist der Mangel an „Bildung“ im parvenühaften Sinne. Bruckner ist „unbelesen“, so garnicht weltmännisch in seinen Reden, garnicht mondän; er weiß nicht mit Frauen umzugehen. Man anerkennt ihn in der Gesellschaft als das Original, als das umstrittene Musikgenie; die Ehren, die sich später auf ihn häufen, öffnen ihm Tür und Tor. Doch er bleibt — vom Standpunkt der großen Welt — „ungebildet“, und man lächelt gutmütig herablassend, wenn er an einem Salongespräch plötzlich mit der Frage teilnimmt: „was geschehen wäre, wenn Diaz nicht das Kap der guten Hoffnung umschifft hätte?“ — Nur wenige sehen tiefer hinein in dieses Seelenleben und wissen von der wundervollen Herzensbildung des Einfältigen, der nichts anderes zu geben vermag, als seine Musik; der kein Problem kennt, als das: Gott gefällig zu sein; der nur eine Sorge hat: „fertig zu werden“. Und derjenige, dem dies einmal völlig aufgegangen ist, wird es nie vergessen; er hat den tiefen Grund, die erhebende und feierliche Reinheit dieser Legende geschaut.

Wir müssen noch einen Blick auf die Jahre 1869 und 1871 zurückwerfen. Sie enthalten die vielleicht merkwürdigsten Geschehnisse im Leben Bruckners: er unternimmt Virtuosenreisen nach Frankreich und England. Er, der sich in Wien nicht zurechtfinden kann, der weder französisch noch englisch spricht, fährt zweimal weit ins Ausland. Man hat ihn aufgefordert, in Nancy zur Einweihung der neuen preisgekrönten Orgel in der Kirche St. Epu zu spielen. Noch mehrere französische und ein deut-

scher Orgelkünstler sind dazu eingeladen, sodaß die „Linzer Zeitung“ von einem „Orgelwettkampf“ spricht, in welchem Bruckner zum mindesten hervorragend gut abgeschlossen haben muß. Einige Pressestimmen mögen die Situation kennzeichnen. So schreibt „Journal de la Meurthe et des Vosges“ vom 1. V. 1869 u. a.: „Mittwoch und Donnerstag lauschte eine ungezählte Menge den Künstlern, welche die Freundlichkeit hatten, uns mit ihrer Kunst zu erfreuen. Zu unserem größten Bedauern haben wir nicht Muße genug, soviel unvergleichliches Talent gebührend und nach Verdienst hervorzuheben. Wir wollen nur in aller Eile einen der besten Organisten, den wir je gehört, anführen, einen Mann von hervorragendem Geschmack und von umfassendstem Wissen, namens Bruckner. Herr Bruckner ist Professor am Konservatorium in Wien und Organist bei Hofe, den wir nur glücklich schätzen können, einen solchen Künstler zu besitzen.“ Und die „Esperance“ vom 2. V. 1869 schließt sich an: „Herr Bruckner, Organist u. s. f., hat die Feier in würdiger Weise durch eine künstlerische, prächtige Phantasie beschlossen, in welcher sich die hervorragenden Talente des echten Künstlers zu erkennen gaben. Am nächsten Tage... brachte der Wiener Künstler mit reicher Klangfülle und ausdrucksvollem Spiele, wie es nur wenigen eigen ist, die österreichische Volkshymne zu Gehör.“

Von Nancy wird er nach Paris gebeten. Dort spielt er vor Fachleuten im Atelier des Orgelbauers

Merklin und auf der Orgel von Notre-Dame; auch hier wird sein außergewöhnliches Spiel gewürdigt und in einem Brief, der in dem Abschnitt „BRIEFE“ zitiert ist, spricht der beglückte Meister von seinem „grenzenlosen Erfolg“. Dann kehrt er nach Wien zurück, vielfach beglückwünscht und öffentlich geehrt, um zwei Jahre später noch einmal die Heimat zu verlassen und London zu besuchen, wohin ihn die Wiener Handelskammer zur Einweihung der neuen Riesenorgel in Albert Hall schickt. Der „Musical Standard“ kündigt sein Kommen an und fügt hinzu, daß er berühmt geworden sei „durch seine klassischen Improvisationen über Themen der Werke von Bach, Händel und Mendelssohn.“ Die Orgel-Recitals sind Bestandteil des Programms der großen Ausstellung, die in South Kensington tagt. Und da Bruckner, neben andern namhaften Organisten, erst im August (1871) spielt, dem nicht nur in London musikstillsten Monat, so findet sein Auftreten offenbar nicht entfernt die ihm gebührende Anerkennung und Teilnahme. Die Tagespresse übergeht seine Anwesenheit völlig, und in der Fachpresse werden nicht gerade Hymnen zu seinem Lobe angestimmt. So schreibt „Musical Standard“: „Das offizielle Programm betonte, daß Herrn Bruckners ‚starke Seite‘ auf dem Gebiete der klassischen Improvisationen zu suchen sei; demgemäß waren wir darauf vorbereitet, daß die Wiedergabe der Mendelssohnschen Orgelsonate Nr. 1 eine ‚schwache Seite‘ zeigen würde, und das war tatsächlich der Fall. Es ist indessen nur ge-

recht zu vermuten, daß Herr Bruckner nicht den Vorteil genossen hatte, das Orgelwerk vor der Aufführung kennen zu lernen, umso mehr, als man bei seinen späteren Aufführungen eine Zunahme der Beherrschung des Instrumentes feststellen konnte.“ Und „The Orchestra“ erklärt: „Er hat uns eine unvorbereitete großartige Phantasie vorgespielt, welche, obzwar nicht sehr originell in Gedanken und Anlage, doch große Gewandtheit verriet und bemerkenswert war durch den kanonartigen Kontrapunkt und die Überwindung großer technischer Schwierigkeiten in den Pedalpassagen.“ — Es folgt noch ein Auftreten im Kristallpalast, und dann kehrt Bruckner abermals in die „Phäakenstadt an der Donau“ zurück, um Anerkennung, nicht aber um inneren Gewinn bereichert. Er ist nun einmal nicht geschaffen, sich die Welt zu Füßen zu zwingen, wozu auf diesen Reisen Gelegenheit gewesen wäre. Von einer Parallele zu Händels und Haydns Englandreisen kann nicht gesprochen werden. Aber das liegt auch nicht im Wesen dieses Lebens. Die Reisen sind nur erneute Betätigung des völligen Außenseitertums.

In Wien gestaltet sich sein Organistentum recht bürgerlich. Er kommt als Expektant bei der Orgel in die Hofkapelle, wird 1875 Vizearchivar der Hofmusik und Singlehrer der Hof-Sängerknaben und 1878, — nach zehn Jahren Wien —, „wirkliches“ Mitglied der Hofkapelle, wodurch sich seine Einkünfte um 800 Gulden vermehren. Am Hof schätzt man ihn, und zu den höfischen Familienfesten muß

Bruckner an der Orgel sitzen. Im übrigen aber bringt dies Nebenamt weniger Arbeit und Freude als Kummernis mit sich. Denn der Herr Hofkapellmeister Hellmesberger mag den phantasiegewaltigen Orgelmeister nicht sehr leiden; ihm ist ein subalternes Kapellmitglied lieber, und auf dieses Niveau drückt er seinen Organisten bei jeder möglichen Gelegenheit herab. Auch hier ist, wie in den Berufskreisen am Konservatorium und später an der Universität, Bruckner stets im Grunde ein Fremder unter Fremden. — Doch außerhalb der Tretmühle des Dienstes, der mit den Jahren sich vermindert, sucht er jeden Anlaß auf, seine Orgelkunst stets neu erstrahlen zu lassen. Auf jeder Reise, die ihn speziell in die oberösterreichischen Heimatbezirke führt, erleben noch die Wenigen, die ihm stets die Vielen sind, „höchsten Heiles Wunder“, wenn der berühmte Landsmann die Register zieht. — Im Laufe der Zeit freilich, — je mehr die Herrschaft des Orchesters die Brucknerwelt bestimmt, mag das entscheidende Orgelerlebnis der Jugend verblassen, und auffällig bleibt es jedenfalls, daß Bruckner keine Werke für die Orgel geschrieben hat. Eine einzige, von Gräflinger aus dem Nachlaß veröffentlichte Fuge trägt nicht gerade die Züge des Schöpfers der neun Symphonien. — Den Organisten verdrängt immer mehr der Symphoniker.

Im Jahre 1873 erlebt die in den beiden Vorjahren entstandene Zweite Symphonie, c-moll, ihre Uraufführung unter Bruckners eigener Leitung. Den Schluß der Weltausstellung in Wien benutzt der

Meister zu einer Musikaufführung (am 23. Oktober), für die ihm durch Vermittlung guter Freunde die Mittel vom Fürsten Liechtenstein zur Verfügung gestellt werden. Er beginnt als Orgelvirtuos mit der C-dur-Toccatà von Bach und einer eigenen pomposen Fantasie, und daran schließt sich die Aufführung der Symphonie mit dem Hofopernorchester. Vorher sind Widerstände zu überwinden: die Philharmoniker lehnen es noch ab, unter Hans Richter ein Werk von Bruckner zu spielen. Doch unter dem Protektorat des Fürsten Liechtenstein kommt die Aufführung zustande, und der junge Nikisch, der unter den ersten Geigern sitzt, notiert sich das typische Brucknerwort bei der Probe: „Alsdann, meine Herren, wir können probieren, so lang wir wollen; ich hab an'n, der's zählt!“ — Der Abend verläuft glänzend. Die Symphonie wird jubelnd aufgenommen, und die zurückhaltende Kritik kann sich einem großen Eindruck nicht verschließen. Selbst Hanslick konstatiert nach einigen Einwendungen, daß „doch die Wirkung auf das Publikum eine günstige und die Aufnahme der Symphonie eine geradezu enthusiastische“ gewesen sei. „Wir begnügen uns für heute mit der Meldung dieses glänzenden Erfolges, welcher dem bescheidenen, energisch strebenden Komponisten von Herzen zu gönnen ist.“ Bruckners künstlerischer Protektor Herbeck aber, der drei Jahre später die Symphonie unter Bruckner in seinen Gesellschaftskonzerten mit leider geringem Erfolge wiederholen läßt, spricht abermals ein enthusiastisches Wort aus, das heute

zum geflügelten geworden ist: „Ich sage Ihnen, wenn Brahms imstande wäre, eine solche Symphonie zu schreiben, dann würde der Saal demoliert vor Applaus!“

Und damit beginnt ein neues Kapitel im Brucknerleben: der Parteikampf, aus dem seine Stellung gegenüber dem Publikum und der Kritik erwächst.

Nach einem liebenswürdigen Wort Decseys ist „Partei immer das, was man dem andern übelnimmt“. Es ist dies vielleicht die menschlichste Erklärung des Parteibegriffes. Und wenn man den Kämpfen jener Epoche, in welcher Wagner die Welt erobert und auch in Wien einzieht, auf den Grund geht, so kommt man vom Standpunkt dieses Wortes zu der Ansicht, daß Hanslick einfach deshalb gegen Wagner zu Felde zieht, weil er es ihm im tiefsten Innern übelnimmt, daß jener durchaus „anders“ komponiert, als es nach Hanslicks eingewurzelter Überzeugung erlaubt ist. Damit ist natürlich, was sich hieraus erklären läßt, nicht auch entschuldigt. — Die Parteisuppe, die da gekocht wird, muß der arme Bruckner auslöffeln; und manches liebe Mal verbittert ihm diese „Tätigkeit“ das Leben, sodaß er nur im Gebet und im Strome seines Schaffens seine innere Festigkeit behauptet.

Hanslick, der die „Zweite“ verhältnismäßig freundlich begrüßt, wird im Laufe der Jahre gehässig in einem Grade, der jede Sachlichkeit ausschließt und sich nur noch darin gefällt, eine Art anti-brucknerischen Schimpfwörterlexikons zusammenzustellen. In dieser Arbeit unterstützt ihn mit der

Zeit Gustav Dömpke aus Königsberg, der sich in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ produziert und heute noch in lächerlichem Kauderwelsch gegen Bruckner wettert (in der „Königsberger Hartung-schen Zeitung“). Auch Max Kalbeck, der sich im Februar 1883 in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ noch ziemlich sachlich vernehmen läßt, geht zu Hanslick über und findet dann in der „Alten Presse“ Töne, die nur als Flegелеien zu bezeichnen sind. Diesen Kritikern ist nun Brahms der Musikpapst, den sie sehr zu dessen Schaden in ihren Parteikampf hineinziehen. Keiner von ihnen aber bedenkt, daß Brahms z. B. die „Meistersinger“ bei aller Abneigung gegen Wagner hoch verehrt und sie jedenfalls sehr viel genauer kennt, als jene Antiwagnerianer. Doch im Falle Bruckner greift er leider in das Parteigetriebe, dem er im Falle Wagner fernbleibt, mit unangenehmen Reden ein, die von den Brahmsbiographen Kalbeck und Niemann zitiert werden. Niemann allerdings zitiert die Aussprüche nur, um sie kritisch zu werten und möglichste Genauigkeit in der Beurteilung von Brahms' Verhalten zu erreichen. Kalbeck dagegen zieht im dritten Bande seiner Brahmsbiographie folgende Aussprüche Brahms' aus den Jahren 1885 und 1886 in tendenziöser Weise heran: „Bruckner ist ein armer, verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben. — Diese Meßveilletäten sind mir ekelhaft, ganz zuwider! — Alles bei Bruckner ist gemacht, Affektation, nichts Natur.“ Und nach Niemann äußert Brahms zu Richard

Specht unter anderm: „Bei Bruckner handelt es sich, wenigstens zunächst, garnicht um die Werke, sondern um einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird. Fassen Sie es auf, wie Sie wollen: Bruckner verdankt seinen Ruhm ausschließlich mir, und ohne mich hätte kein Hahn nach ihm gekräht, aber dies geschah sehr gegen meinen Willen. Nietzsche hat einmal behauptet, daß ich nur durch einen Zufall berühmt geworden sei: ich sei von der Antiwagner-Partei als Gegenpapst nötig gebraucht worden. Das ist natürlich Unsinn, — aber mit Bruckner stimmt das. Nach Wagners Tode brauchte jetzt natürlicherweise seine Partei einen Papst, und sie hatten eben keinen besseren, als Bruckner. . . . Und ich ein Gegenpapst? Es ist ja zu dumm! Und Bruckners Werke unsterblich, oder vielleicht gar Symphonien? Es ist zum Lachen!“ — So etwas ist natürlich Wasser auf Hanslick-Kalbeck'sche Mühlen. In welchem Grade aber Kalbeck von Hanslick abhängig ist, das erzählt Carl Hruby in seinen Bruckner-Erinnerungen; es ist ebenso belustigend wie ekelerregend. — Und Bruckner, der Weltunkundige, fühlt schmerzlich in Hanslick den bösen Dämon und klagt bitter zu Hruby und vielen anderen seiner Getreuen: „Do sogt d'r Hanslick imm'r, i hätt' ka Form, ka Form! I man', wenn ma den Herrn Dokta amol so recht am Zahn fühlen tät', wos 'r denn eigentli' drunter versteht, un'r d'r Form, so — glaub' i — wüßt' er's z'letzt sölbst net recht.“ Und noch einen andern Dämon fürchtet er: Hans von Bülow, der als fana-

fischer „Brahmine“ zwar nichts für Bruckner unternimmt, aber auch nichts direkt gegen ihn, sondern sich auf Witzeleien und gelegentliche Bissigkeiten beschränkt, wie sie dieser Feuerkopf jederzeit und gern bei der Hand hat.

Doch es ist nun nötig, auch einen Blick auf die Anhänger Bruckners zu werfen. Da ist der „Akademische Wagnerverein“ zu nennen, der 1872 mit Herbeck an der Spitze gegründet wird. Aus seinem Schoße gehen zwei Männer hervor, die für Bruckners Werk entscheidend werden: Ferdinand Löwe, 1865 in Wien geboren und noch heute dort segensreich wirkend, und Josef Schalk, dessen Bruder Franz ebenfalls heute noch im Wiener Musikleben steht und Bruckners Andenken treulich hütet. Diese drei werben mit jugendlichem Feuereifer um die Anerkennung des geliebten Meisters; sie stellen die Klavierauszüge der Symphonien her und führen diese oft und oft zunächst am Klavier, später mit ihren Orchestern auf. Aus einer solchen Klavier-Aufführung lernt Hugo Wolf, der junge Unbekannte, zuerst Bruckner kennen, um ihm für immer ergeben zu sein. Er ist Kritiker am „Salonblatt“, glühender Wagnerianer und Anti-Brahmine, und beginnt sofort in vollem Furioso den Kampf für Bruckner: „Bruckner, dieser Titan im Kampf mit den Göttern, ist angewiesen, vom Klaviere aus dem Publikum sich verständlich zu machen. . . . Ich stehe nicht an, die Symphonien Bruckners als die bedeutendsten symphonischen Schöpfungen, die seit Beethoven geschrieben worden sind, zu be-

zeichnen.“ Im Anfang findet Wolf noch Mängel, aber seine Haltung steht sofort fest, sie entspringt dem unmittelbaren Bruckner-Erlebnis, und dies ist das Entscheidende. Bruckner seinerseits schätzt Wolf als den einzigen ernst zu nehmenden Tondichter etwa neben Wagner und ist ihm herzlich zugefallen, wenn er's ihm auch gelegentlich nicht nachsehen kann, daß Wolf sich seinem Schaffen widmen könne, während er, Bruckner, noch sechzigjährig, nebenher Privatstunden zu drei Gulden geben müsse. „Der Kerl tuat ja den ganzen Tag nix als wia komponieren, während dem i mi mit dö Stund'n abplag'n muaß —“. — Schließlich dürfen die Bruckner-Apostel in der Presse nicht vergessen werden. Es sind zunächst Ludwig Speidel und Dr. Theodor Helm. Speidel, der die geflügelte Frechheit von der „musikalisch-dramatischen Affenschande Bayreuths“ geprägt hat, ist dennoch vorurteilslos genug, um sich gelegentlich ehrlich zu Bruckner zu bekennen, und er findet für sein Bekenntnis Worte, die nicht nur von Verständnis, sondern auch von Herzenswärme erfüllt sind. Theodor Helm aber, der Kritiker der „Deutschen Zeitung“, ist der erste Wiener Kritiker, der unbekümmert um Hanslick, Kalbeck und Konsorten energisch für Bruckner eintritt.

Viel mehr Freunde als in der Kritik hat der Meister von Beginn an im Publikum, das, ohne tieferes Verständnis für diese Symphonik, doch von den leichter verständlichen Adagio- und Scherzosätzen sich zu spontanem Beifall hinreißen läßt, den

selbst Hanslick von Mal zu Mal mißmutiger, zugehen muß. — Im Einzelnen wird noch die Rede davon sein.

Ende 1877 wird in einem Gesellschaftskonzert, über dem noch die Trauerstimmung von Herbecks frühem Tode liegt, die Dritte Symphonie (d-moll) zur Uraufführung gebracht, auf die sie vier Jahre warten mußte. Bruckner steht wieder am Pult, sein Dirigieren hat nichts Bezwingendes, Großes; das Orchester folgt ihm nicht mit der nötigen Teilnahme, und so geht die mit Spannung erwartete „Wagner-symphonie“ ohne Eindruck, ohne Beifall vorüber. Bruckner ist geschlagen, und nie mag er sich so verlassen gefühlt haben, wie in diesem Augenblick, wo er die Partitur vom Pult nimmt und noch einen hilflosen Blick in den schon verdunkelten Saal wirft. Doch hinter den Kulissen wartet diesmal das Glück. August Göllerich erzählt, nach Decsey, Folgendes über den Abschluß dieses unglücklichen Premierenabends: „Im Seitengang des Musikvereins-Saals traten einige Schüler auf den Meister zu und wollten, ihn tröstend, mit einigen Worten die Aufnahme des Werkes erklären. Aber Bruckner kostete alle Bitterkeit aus und rief ein um das andere Mal: „Laßt's mi aus, die Leut' wollen nix von mir wissen —!“ — Da mischte sich ein Mann in die dramatische Szene und begann auf Bruckner einzureden. Die aufgeführte Symphonie habe schon bei den Proben den bedeutendsten Eindruck auf ihn gemacht, er sei bereit — sie zu verlegen Es war der Wiener Musikverleger Theodor Rättig. Bruckner starrte

ihn wie ein Gespenst an. Verlegen? Er konnte an den ernstlichen Willen des seltsamen Verehrers gar nicht glauben. Verlegen? „I muß aber d'Partitur haben!“ rief er endlich, und der Mann, der den ewigen Ruhm erworben, Bruckners erster Verleger zu sein, sagte zu.“

Bis 1880 arbeitet der Bedächtige dann an der „Vierten“ (Es-dur), die am 20. März 1881 in einem Wohltätigkeitskonzert unter Leitung des Bayreuther Jüngers Hans Richter zum ersten Male erklingt. Sie erfährt zwar eine jubelnde Aufnahme, aber im Mittelpunkt des Interesses, vor allem bei der Kritik, steht diesmal der gefeierte Solist des Abends: Hans von Bülow. Und Hanslick, der nichts Sachliches zu sagen weiß, begnügt sich mit der Feststellung des Erfolges, den er — leutselig erhaben wie schon nach der „Zweiten“ — „der achtungswerten und sympathischen Persönlichkeit des Komponisten“ zu gönnen behauptet.

Inzwischen ist Bruckner als Kollege Hanslicks in die Universität eingezogen. Der Senat hat ihn 1875 als Lektor für Harmonielehre berufen, während Hanslick bereits Professor der Musikgeschichte und -ästhetik ist. Wie Bruckner zu der Vorstellung kommt, ist nicht erwiesen, genug: er meint, daß seine Berufung gegen Hanslicks Willen erfolgt sei. Dieser Argwohn bedrückt ihn, wie alles, was ihm feindselig scheint und was er nicht durchschauen kann. „Das wird er mir nie verzeihen ...!“ So sagt er zu seinen Studenten und Intimen und ist nicht davon abzubringen. — Obwohl er nun über strengste

sachliche Harmonie- und Kontrapunktlehre in seinen Kollegs nicht hinausgeht, Disziplinen, die für den Universitätshörer nicht in dem Maße in Frage kommen wie für den Konservatoriumsbesucher, sind die Vorlesungen glänzend besucht. Freilich kommen die jungen Leute weniger dazu hinein, um den Sechterschen Theoriefundamenten bis ins Einzelne nachzugehen, sondern mehr um der Freude an dem alten Herrn willen, der so g'spaßig zu ihnen redet, der so ganz impulsiv ihnen sein Wesen mitteilt und nicht selten eine Stunde damit verbringt, ihnen seinen Leidensweg durch die Wiener Öffentlichkeit darzulegen. Die meisten von ihnen kommen ferner zu ihm als Wagnerianer, und ihr Beifall für den verehrten Meister, dessen eigenes Werk wohl nur wenige kennen und in sich erlebt haben, hat einen gegen Hanslick gerichteten demonstrativen Beigeschmack. „Das wird er mir nie verzeihen ...!“

In den Jahren, die der Erschaffung der Vierten Symphonie gewidmet sind, entsteht auch der Kolossalbau der „Fünften“ (B-dur), die 1878 beendet und am 9. April 1894 (!) in Graz durch Franz Schalk aus der Taufe gehoben wird, zu einer Zeit, in welcher Bruckner nicht mehr imstande ist, Premierenreisen zu unternehmen. So hat er die Symphonie, die ihm besonders lieb ist, nie gehört. — Auch die Ecksätze der „Sechsten“ in A-dur, die 1881 beendet wird, dringen nie zu den Ohren ihres Schöpfers. Die Mittelsätze, Adagio und Scherzo, aber lassen sich die Philharmoniker herbei, zwei Tage vor Wagners Tode im Februar 1883 zu spielen. Die

Aufführung wird nicht von Hans Richter dirigiert, den eine echt wienerische Presse-Campagne für kurze Zeit vom Pulte fernhält, sondern vom Hofoperndirektor Wilhelm Jahn, der ein geschätzter Operndirigent ist, im Konzert aber versagt. So dirigiert er wohl ehrlich, doch auch nur schlecht und recht die beiden Sätze herunter, die schon deshalb die Musikwelt nicht länger beschäftigen, weil Wagners Tod jedes andere Interesse niederschlägt und Feind wie Freund in Bann schlägt. Zum ersten Male schreibt nach dieser Aufführung Max Kalbeck über Bruckner, noch verhältnismäßig sachlich; doch im Ton melden sich schon „kommende Ereignisse“ an: „Die Rätsel, die uns Bruckner aufgibt, sind dunkel wie ein Abschnitt aus Jakob Böhms *Mysterium magnum*! . . . Die Zukunft, welche ein solches zerrissenes, aus hundert Klüften widerhallendes Tonstück zu genießen vermag, wünschen wir uns fern . . .“

In das Jahr 1885 fällt wieder eine höchst merkwürdige Begebenheit: der einundsechzigjährige Bruckner will heiraten! Zehn Jahre vorher noch muß sich Kitzler, der ihn in Wien besucht und fragt, warum er nicht heirate, antworten lassen: „Lieber Freund, ich habe ja keine Zeit, ich muß jetzt meine Vierte schreiben!“ Und Entsetzen steht in den Augen des entrückten Musikers. Auch sonst klingt in diesem Leben nie der Ruf „Cherchez la femme“. Es ist einzig geteilt zwischen Gottesdienst und Musik, und wenn findige Brucknerforscher hier und dort eine Art Flirt aufspüren, so ist es eben ein

Brucknerflirt, der gelegentlich damit beginnt, daß er der Angebeteten seine — Schnupftabaksdose reicht; oder daß er einer anderen ein Gebetbuch dediziert, das sie echt weiblich natürlich in eine Ecke schleudert. Immer enden diese „Brucknerflirts“ mit einem resignierten: „Es will mi halt keine“. — Doch einmal, eben im Frühjahr 1885, wird es ernst. Da schickt der Symphonienmeister dem jungen, schönen, für seine Kunst schwärmerisch begeisterten Fräulein Marie Demar sein Bild mit der Widmung: „Meiner hochverehrten liebsten Freundin und Kunstgenossin Fräulein Marie Demar als kleine Erinnerung gewidmet.“ Er schickt dies Bild durch seine treue Wirtschafterin Kathi, die auch auf besonderen Wunsch des Meisters als Gegengabe ein Bild der jungen Schönen empfängt. Und bald darauf, am 11. Mai 1885, richtet er an die Freundin einen Brief, in welchem es heißt: „Die treuherzigen schönen Augen! Wie trösten sie mich oft. Bis zum Ende meines Lebens wird mir die Reliquie theuer und kostbar sein. Und welche Freude bei so oftmaligem Anblick etc. Auch ich bitte um Ihre so theure Freundschaft, liebstes Fräulein!“ Und zum Schluß küßt er ihre „gütigen, schönen Hände als Ihr Sie überaus verehrender Freund A. Bruckner.“ Doch was zwischen diesen Zeilen steht, wird auf der andern Seite nicht erhört. Marie bleibt seine Vertraute, die zu ihm aufblickt als zu dem großen Genius ihrer Träume, aber menschlich kommt sie ihm nicht näher, und als er, der die Situation nicht versteht (— wie er nie einer solchen Lage gewach-

Im „Philharmonischen“



Hans Richter „Bruckner dirigierend“

Silhouette von Dr. Böhrer

(Mit gültiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller) in Wien)

sen ist —), ihr einen Heiratsantrag macht, antwortet sie mit einem glatten Nein. „Da stürmt er fort, jung glühend, verletzt, tief verletzt, unglücklich zum Sterben —“. (Wir verdanken diese Mitteilungen, vor allem auch des Briefes, Käthe Braun (Wien), die in der „Vossischen Zeitung“ vom 13. 1. 1917 einen kleinen Aufsatz „Bruckner, der Freier“ veröffentlichte.)

Doch dieses Jahr der unglücklichen Liebe bringt noch ein anderes Ereignis: die Uraufführung des Streichquintetts (F-dur) durch Hellmesbergers Quartettvereinigung. Das schwierige Stück, das in jedem Satze den orchestral denkenden Symphoniker ver-rät, begegnet, wie zu erwarten, zwiespältiger Aufnahme seitens der Kritik. Hanslick spöttelt vom „reinen Wagnerstil auf fünf Streichinstrumente abgezogen“, und Gustav Dömpke, dieser kritisierende Ritter von der traurigen Gestalt, findet, nachdem er das Adagio gelobt hat, die anderen Sätze „widerwärtig im Ganzen. Wo sie am unerträglichsten sind, verraten sie fast überall den Einfluß der schlimmsten Seite Wagners.“ Dagegen erscheint Hugo Wolf mit hellen Fanfaren auf dem Plan: „Bruckners Quintett ist eine jener seltenen künstlerischen Offenbarungen, die begnadet sind, ein hohes Geheimnis in sinnig einfacher Weise auszusprechen, im Gegensatz zu dem gewöhnlichen, bei unseren modernen ‚Meistern‘ sehr beliebten Verfahren: einen einfachen, alltäglichen Gedanken in eine recht mysteriöse Orakelsprache zu kleiden. Bruckners Musik quillt voll und reich aus dem klaren Born eines

kindlich heiteren Gemüts Seine thematische Erfindung ist das Ergebnis einer ungemein fruchtbaren Phantasie und glühender Empfindung.“

Das Jahr darauf feiert der Meister einen wahrhaften Triumph gelegentlich der ersten Aufführung des Tedeums, das diesmal vor allem von Kalbeck in einer ekelhaften Weise bewitzelt wird, während es den ebenfalls schon erwähnten Ludwig Speidel veranlaßt, von der Theaterkritik einen Abstecher in die Musikkritik zu machen. Er bekundet offen sein großes Erlebnis (im „Wiener Fremdenblatt“, 19. 1. 1886): „Es ist ein enthusiastisches Werk Von Beethoven, dieser tiefsten und sprudelndsten Quelle des modernen Enthusiasmus, geht Bruckner offen aus Wie ein Sturm, wie in einem Wirbelwind trägt er seinen Herrn empor. Dann aber — öffnen sich die Tiefen des Himmels, die Tiefe des Gemüts. Es ist ein entzückendes Schauen und Hören der Geheimnisse des Glaubens, ihrer Höhen und Abgründe. — Das Publikum konnte sich der Wirkung dieser Komposition nicht entziehen und rief den Komponisten unermüdlich.“

Inzwischen ist die Siebente Symphonie (Es-dur) beendet und für den Winter 1884/85 auf das Programm der Philharmonischen Konzerte gesetzt worden. Doch Bruckner bittet in einem erschütternden Brief das „hochlöbl. Comité“ des Orchesters, die Symphonie wieder abzusetzen „wegen Feindseligkeit maßgebender Wienerkritik, die meinen Erfolgen in Deutschland gewiß nicht förderlich sein kann.“ So tief sitzt Hanslicks und seiner berücktigten Hel-

fershelfer Stachel! Und andererseits: Nikisch will die Symphonie in Leipzig bringen; also mag er die Uraufführung haben! Dann ist für dieses Mal die Wiener Kritik entwaffnet — so ist etwa der einfältige Gedankengang. Doch ganz so glatt entwickelt sich die Angelegenheit nicht. Zwar: das Werk und sein Schöpfer erleben strahlende, begeisterte Zustimmung bei den Aufführungen unter Nikisch im Leipziger Stadttheater (30. Dezember 1884) und dem Parsifaldirigenten Herm. Levi in München (10. März 1885); doch die Presse nach der Wiener Erstaufführung (22. März 1886) bei den Philharmonikern unter Hans Richter schüttet Regen, viel Regen über den heiteren Erfolgshimmel aus. Hanslick ist jetzt auf der Höhe seiner Gehässigkeit; er kann leider nicht leugnen: „Gewiß ist es noch niemals vorgekommen, daß ein Komponist nach jedem einzelnen Satze vier- bis fünfmal stürmisch herausgerufen wurde.“ Aber: „Einer der geachtetsten Musiker Deutschlands bezeichnet (in einem Brief an mich) Bruckners Symphonie als den wüsten Traum eines durch zwanzig Tristan-Proben überreizten Orchester-musikers. Das scheint mir bündig und treffend. So viel nach dem ersten aufregenden Eindruck und um Farbe zu bekennen —“. So sieht, frei von Sachlichkeit und jeglicher Fähigkeit, über den engsten eignen Horizont hinauszusehen, das Urteil des angeblich „maßgebenden“ Musikkritikers im damaligen Wien aus! Doch den Gipfel kritik- und skrupelloser Unverfrorenheit erklettert Gustav Dömpke in dem Satze: „Bruckner komponiert wie

ein Betrunkener!“ – Aber auch die Brucknerpartei schläft nicht. Zu Theodor Helm und Hugo Wolf gesellt sich ein Dritter im Bunde: Wilhelm Frey, der im „Neuen Wiener Tagblatt“ eine sehr brucknerfreundliche Haltung bekundet. Wolf, temperamentvoll wie immer, beschließt sein Referat mit dem bissigen Satze: „Die Philharmoniker aber mögen bedenken, daß ein halb Dutzend Brucknerscher Symphonien, im Pulte liegend, ihrer Aufführung harren, und daß unter diesen selbst eine minder bedeutende als die in E-dur noch immer ein Cimbasso ist gegen die Maulwurfshügel der Brahms'schen Symphonien.“ – Dem Dr. Helm aber dankt der Tondichter in einem Briefe, der überfließt von echt Brucknerscher Herzensfreude und atemlosem Dank.

Wie die Gegner sich nun auch stellen mögen: die Schlacht ist im großen und ganzen gewonnen. Die Aufführungen der „Siebenten“ in Deutschland und Wien haben einen merklichen Umschwung zugunsten Bruckners gezeitigt, und die folgenden Jahre befestigen, vor allem durch Löwes und Schalks unermüdliche Pionierarbeit, den errungenen Erfolg. Neu-Aufführungen der „Ersten“ und etwas umgearbeiteten „Dritten“ werden mit unge teilter Begeisterung aufgenommen. So ist der Boden für die „Achte“ (c-moll) bereitet, die 1890 beendet und dem Kaiser Franz Josef gewidmet ist. Das Riesenwerk erlebt am 18. Dezember 1892 unter Hans Richter im Philharmonischen Konzert seine würdige Uraufführung: es steht als einziges Werk

auf dem Programm. Es ist der größte Triumph, den Bruckner im Wiener Konzertsaal feiert. Kurz vor Toresschluß kommt der Meister auf seinem so bedächtigen Wege doch auch nach außen hin noch auf der Höhe an. Nun kann ihm selbst Hanslick nichts mehr anhaben! „Es ist nicht unmöglich, daß diesem traumverwirrten Katzenjammerstil die Zukunft gehört — eine Zukunft, die wir darum nicht beneiden“, so sucht er mit Kalbeck nach neuen Flegелеien, oder sie frischen, festgerannt in der Sackgasse ihrer polizeiwidrigen Borniertheit, alte Unverschämtheiten und Unsachlichkeiten wieder auf. Aber sie haben verspielt, und vor der Geschichte stehen sie blamiert da, armselige Beckmessertypen, musikalische Journalisten vom übelsten Genre, auf die so recht Schopenhauers ironische Übersetzung des Wortes Journalist gemünzt scheint: Tagedieb.

Im Jahre der glorreichen „Achten“ beginnt Bruckner sich zur Ruhe zu rüsten: er legt seine Ämter am Konservatorium und an der Hofkapelle nieder und bezieht eine Wohnung im Seitentrakt des Prinzen Eugen-Palastes, die ihm der Kaiser zur Verfügung stellt; derselbe Franz Josef, der ihm nach der Aufführung der „Siebenten“ schon den Franz Josefs-Orden verliehen hat. Auch das Vorjahr 1891 hat zwei gewissermaßen abschließende Ereignisse gebracht. Gelegentliche Kunstfahrten hat Bruckner in jenen Jahren immer noch unternommen; in Linz, Steyr, Kremsmünster u. s. f. ist er stets gefeierter Gast. Aber im Jahr 1891 unternimmt er noch einmal

eine ganz besondere Reise: nach Berlin. Dort ist die „Siebente“ 1886 von Karl Klindworth mit mächtigem Erfolge aufgeführt worden; nun jedoch nimmt sich Siegfried Ochs mit seinem jungen Philharmonischen Chore des Tedeums an, und in einer außerordentlichen Aufführung, die jede Kritik entwarfnet, erringt er dem beglückten Meister in Berlin den entscheidenden Sieg. Bruckner, so erzählt Professor Ochs noch heute gern, steht unbeholfen und erschüttert vor dem brausenden Saal, Chor und Orchester, und wie er nun nicht mehr seinen Dank auszudrücken weiß, da beginnt er, — die Damen des Chors abzubusseln; bis er an eine kommt, die seinem Schönheitssinn offenbar nicht zusagt. . . . (Auch 1894, zur Wiederholung des „Tedeums“ und Neu-Aufführung der „Siebenten“, diesmal unter Karl Mucks erfolgreicherer Leitung, ist er noch einmal ein paar Tage in Berlin.)

Das andere Fest von 1891 findet im Rahmen der Universität statt: der Senat verleiht dem Siebenundsechzigjährigen die Würde eines Doctor honoris causa, und am 12. Dezember wird dieses Ereignis in großem Stile von den Behörden und der begeisterten studentischen Jugend gefeiert. Bruckner spricht bewegten Gemütes, und es ist einer von den ganz großen Augenblicken in seinem Leben, als der Rektor der Universität, Adolf Exner, seine Ansprache in den feierlichen Worten gipfeln läßt: „Wo die Wissenschaft Halt machen muß, wo ihr unübersteigliche Schranken gesetzt sind, dort beginnt das Reich der Kunst, welche das auszudrücken

vermag, was allem Wissen verschlossen bleibt. Ich, der Rektor Magnificus der Wiener Universität, beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhaag!“

Was kann nun noch kommen? Äußere Ehren, die noch, zum siebenzigsten Geburtstage vor allem, um etliche vermehrt werden, sind in Fülle erreicht. Der Weg ist, allem Ungemach entgegen, siegreich beendet. Langsam senken sich die Schleier des Abschieds hernieder. Der Greis wird von der Wassersucht, dem Beethovenleiden, heimgesucht; und die Nervenstörungen seiner vierziger Jahre melden sich wieder. Dennoch wird Note an Note gereiht: die „Neunte“, dem lieben Gott zu Ehren, muß noch fertig werden. Dies ist die einzige Sorge des Meisters, der körperlich mehr und mehr verfällt, geistig und seelisch aber stark bis zur letzten Minute bleibt. Es ist ein langes und langsames Überwinden, diese letzte Zeit. Das Adagio der „Neunten“ steigt in völlig unirdische Fernen auf; über dem fünfund-siebenzigsten Takt des Finale entsinkt dem Ermattenden die Feder. Es ist der Vormittag des 11. Oktober 1896. Am Nachmittag hört das Herz zu schlagen auf.

Ein Adagio, wie keines seit dem der „Neunten“ Beethovens tiefer und ergreifender gesungen wurde, beschließt Bruckners Schöpferdasein. Die ruhevolle Größe einer beglückenden Ahnung von endlichem Frieden findet ihren monumentalen musikalischen Ausdruck.

Und den letzten irdischen Weg bestimmt ein umfangreiches Testament, demzufolge die Gebeine

nach einer Feier in der Karlskirche überführt werden — nach St. Florian. Das Novalis'sche „Immer nach Hause“ steht ungeschrieben über dieser echt brucknerischen Abschiedsgebärde. Er kehrt, ein toter Sieger, an die Quelle zurück, die ihn einst zu Leben und Kampf gestärkt hat.

Eine Legende hat sich geendigt.

Ein Heiliger, der ein Mensch war, ist in seinen Himmel eingegangen.

Eine unendliche Melodie hat sich in einer endlichen Harmonie befestigt.

W E R K



un streitet sich das Publikum seit zwanzig Jahren, wer größer sei: Schiller oder ich, und sie sollten sich freuen, daß überall ein paar Kerle da sind, worüber sie streiten können.“ Dieses von Eckermann überlieferte Wort Goethes läßt sich recht wohl auch auf typische Fälle in der Musikgeschichte anwenden, und so in einem besonderen Grade auf den „Fall Bruckner“. In den Jahren der Wiener Parteikämpfe hießen die Parolen: hie Brahms — hie Bruckner. Später, nachdem Brahms von einer allzu eifertigen Geschichtsschreibung längst in die Reihe der Klassiker gerückt war, tauchte eine andere Frage auf: ob nämlich Beethoven oder Bruckner „der Größere“ sei. Latent ist diese Frage vielleicht noch in jedem Gemüt lebendig gewesen, das zunächst naiv vor den beiden Welten der Beethovenschen und Brucknerschen Symphonik stand. Und gelegentlich wurde sie auch schon in der Kritik angeschnitten. Ganz Bruckner nahe berührt einmal Karl Grunsky die Frage am Schlusse seiner tief empfundenen Analyse der „Neunten“ von Bruckner: „Beethoven und Bruckner thronen in der Unsterblichkeit nun einmal doch nicht soweit entfernt voneinander, wie manche in diesem Fall sehr kurz-sichtigen Kunstrichter auf Erden vermeinen.“ Der aufrichtige Brucknerianer betont durchaus ein „Nebeneinander“, während dagegen August Halm

in seinem Buche über „Die Symphonie Anton Bruckners“ aus tiefgründigen und im Einzelnen oft akzeptierbaren Darlegungen, vor allem formalprinzipieller Natur, zu dem Dictum kommt: daß Bruckner „der Größere“ sei (, um bei diesem ganz allgemeinen und populär verständlichen Ausdruck zu bleiben). Doch die Frage wird hinfällig in dem Augenblick, in welchem man sich über das klar geworden ist, was diese symphonischen Welten von einander trennt. Und aus dieser Unterscheidung mag sich wohl auch ein klares Bild von der Symphonik Bruckners recht deutlich herauschälen lassen.

Wagner definiert einmal den Rhythmus als jene Ordnung, in welcher dem künstlerischen Menschen die „Seele der notwendigen Bewegungen“ bewußt wird, durch die er „seine Empfindungen unwillkürlich mitzuteilen strebt.“ Es ist der Rhythmus in diesem höchsten Sinne, der Rhythmus als Lebensgesetz, der die Welt Bruckners von derjenigen Beethovens scheidet, mögen ihre „absoluten“ Formen und Werte auch vieles Gemeinsame haben. Ist also Rhythmus, weiter gefaßt, das Gesetz einer Bewegung, diese aber — nach Halm — „Leben der Musik“, so muß die Musik „an sich“ bei beiden Meistern wesentlich Verschiedenes von einander in sich bergen. Diese Verschiedenheit wurzelt in ihrem Ethos. Beethovens Ethos hat zum Grundsatz jenes erschütternde Wort, das der völlig Taube einmal so ganz nebenher in einem Brief spricht: „Durch Leiden zur Freude“. Sein Genius

triumphiert, indem er trotz tiefsten innerlichen Leidens, trotz größter Distanz in seiner äußeren Stellung zur Welt imstande ist, die freudigen Wonnen seines Schöpfungstums zu offenbaren. Sein Leben ist von Jugend auf Kampf mit dem Leben, der naturgemäß auch „Inhalt“ seiner Symphonik wird. Und wenn er in der „Eroica“ jenen Trauermarsch größten Stils an die Stelle des Adagios rückt, so geschieht dies gewiß nicht, „um das Andenken an einen großen Menschen zu ehren“, sondern Beethoven dokumentiert in dem Satz den tragischen Geist einer Weltanschauung, die in ihm gleichzeitig ihren unvergleichlichen musikalischen Interpreten gefunden hat. — Auf einer ganz anderen Voraussetzung beruht Bruckners Ethik. Sein Anfang ist Gott, und sein Ziel ist Gott. Aller Kampf kann sich um nichts anderes entspinnen, als um das „Credo in unum Deum“, und der Ausgang ist stets vorherbestimmt im: Te Deum laudamus! Ist Beethovens Musik auch dort, wo sie sich geistlicher Vorwürfe und Formen bedient, weltlich, so ist umgekehrt Bruckners Symphonik von kirchlichen Zügen stark durchsetzt. Immer wenn der Kampf der Durchführungen in den symphonischen Ecksätzen die Klimax erreicht, steht ein Choral oder doch ein Choralthema bereit, ihn zu schlichten „im Namen dessen, der die Welt erschuf.“ Beethoven hat mit der Welt und Gott gehadert, — Bruckner haderte nur mit sich um die Welt, um Gott. Beethoven sagte Goethe ins Gesicht, daß er sich herabsetze, wenn er den Fürsten eine Verbeugung mache! Bruckner ver-

beugte sich nicht nur vor Gott und Fürsten, sondern vor allen Menschen, von denen er die Vorstellung hatte, daß sie im Leben irgendwie über ihm stünden. Beethoven forderte, — Bruckner dankt beständig. — So ließe sich noch an vielen kleinen Wesenszügen der Unterschied im ethischen Grundgehalt beider Geister ausführen.

Der Rhythmus im Leben Beethovens, und daher auch in seiner Symphonik, heißt: „Allegro con brio“. Bruckners typisches Zeitmaß ist das paradoxe „Ruhig bewegt“, oder „Feierlich“. Breitflächig wie sein Leben entwickelt sich sein Schaffen, und da er von allem Anfang an nur Musiker ist, (— sein Lehrerdasein ist lediglich als ein Bestandteil seines Musikerdaseins aufzufassen —), so kümmert ihn in der ganzen Welt nichts als seine Musik, die von Gott geleitet wurde und in Gott mündete. Im Leben Bruckners gibt es keine „Unsterbliche Geliebte“, deren Erlebnis für Beethoven vielleicht entscheidender noch wurde, als seine Ertaubung. — Bei Beethoven: welch ein Weg von der „Ersten“ zur „Neunten“! Eine Entwicklung auch im äußeren Sinne des Fortschritts. Immer neue Probleme. Kampf bis zum unbedingten Siege. Weitung des eigenen Kreises zum Weltbilde. Verinnerlichung und Monumentalisierung unter dem Gesetz der Logik. Demgemäß ist die Thematik ungeheuer variabel entsprechend dem rhythmischen Gesetz des Beethovenschen Weges. Bruckners Weg von der „Ersten“ zur „Neunten“ ist ein ganz anderer. Er geht nicht durch Welten zur Welt, er führt nicht

„aufwärts“, sondern ist schon von der „Ersten“ an ein Höhenweg. Und „Entwicklung“ ist fast nur im Stil festzustellen, in der immer tieferen Begründung und Entäußerung der inneren Haltung; der individuellen Gebärde, wie Decsey sagt. Und wenn Hugo Wolf einmal das Wort prägte: „Wir meinen oft in den grandiosen Themen und deren tiefsinniger Verarbeitung, wie wir sie in allen Brucknerschen Symphonien finden, die Sprache Beethovens zu vernehmen“, so ist ihm für den Effekt, der aus der ersten Anhörung von beider Symphonik resultiert, zuzustimmen; näheres Studium erst lehrt die grundsätzliche Verschiedenheit in den Voraussetzungen zu beider „Grandiosität“ erkennen.

Vor Beethoven lag Bruckner in den Knien. Wie zu Gott in den Bedrängnissen des Lebens, flohen seine Gedanken zu Beethoven in den Kämpfen um die Symphonie. Nicht nur in Gesprächen mit andern, sondern ebenso in bangen Monologen, die der Einfältige mit sich führte, spielte der Name Beethovens eine entscheidende Rolle, sobald es sich um das Schaffen handelte. Und gelegentlich gesteht er, daß er sich vor der „Neunten“ Beethovens unbedeutend vorkomme „wie ein ganz kleines Hunderl“. Er mochte in solchen Augenblicken visionär ahnen, daß jene Welt Beethovens, deren Musik – in der „Neunten“ – im Verein mit dem Dichterwort der Verkörperung einer Idee dient, doch noch irgendwie über die „absolute“ Musik der Symphonieform hinausführen müsse. Aus dieser ehrfürchtigen Stellung Bruckners zu Beethoven ist es

sehr erklärlich, daß er von Beethoven vieles gelernt hat, (ohne dabei in Nachahmung zu verfallen). Indem er das Wesentliche erfüllte, wurde er im Beethovenschen Sinne ein ihm ebenbürtiger Organisator der Symphonie, um ein Wort Halms zu benutzen. Nur daß Bruckners symphonische Organisation wiederum unter dem Gesetz seines Rhythmus steht: „Feierlich“, — „Ruhig bewegt“. Und daraus resultieren seine Erweiterungen im Aufbau gegenüber der Knappheit der Beethovenschen Konstruktion. Eine der wesentlichsten dieser Erweiterungen besteht darin, daß er gewöhnlich an die Stelle der üblichen zwei Themen drei setzt, daß er manchmal anstatt eines Hauptthemas eine ganze Gruppe von Themen bringt. Daher die Verbreiterung seiner Durchführungen, die von viel größerem melodischen Atem getragen sind, als bei Beethoven, dem das zweite, eben das melodische Gesangsthema, nur zur Kontrastwirkung dient. Bruckner ist, oft in herabsetzender Tendenz, ein „Meister der Generalpause“ genannt worden. Doch diese von ihm so bevorzugte Generalpause in den Durchführungen ist technisch wie ethisch-rhythmisch bedingt. Die Generalpause bedeutet Ausruhen, Atem holen, Horizonterweiterung, — der Weg ist lang, man kann ihn nicht im Beethovenschen Brio durchmessen. Die melodische Erweiterung der Durchführung verlangt viel mehr Sensibilität, als die rein thematische Variation. — Doch auch zwischen den Themen beider Meister besteht schon ein bedeutsamer Unterschied: wieder prägt sich schon hierin Bruckners



Anton Bruckner's Ankunft im Himmel

Silhouette von Dr. Böhler

(Mit gütiger Erlaubnis des Verlages R. Lechner (Wilh. Müller) in Wien)

Rhythmus aus, seine Themen sind nicht weniger lapidar als diejenigen Beethovens, aber sie sind breiter, ergiebiger; neben der gedrungenen Energie Beethovenscher Thematik steht Bruckners umfassendere Energie des breiteren Wuchses.

In dieser ethischen und rhythmischen Unterschiedlichkeit ist deutlich der spezifische Gehalt der Brucknerschen Symphonie gekennzeichnet. Doch es sind auch stilistische Eigentümlichkeiten (— in des Wortes Grundbedeutung —), die man als spezifisch brucknerisch bezeichnen muß. Stilistische Eigentümlichkeiten, die seinem Werk jene „erhabene Gleichförmigkeit“ geben, von der Halm einmal spricht. Dahin gehören neben einer gewissen Gleichförmigkeit der Thematik die Generalpausen, die typisch brucknerischen Unisono-Gänge, die Sequenzen, mit denen er oft seine schönsten Steigerungswirkungen erzielt, die Harmonik als „treibende Kraft“, der erst die Melodie in ungeheurem Reichtum sich zugesellt. Die Steigerung vor allem gibt dem Brucknerschen Symphoniebilde das eigene Gepräge einer urtiefen Entladung. Seine Steigerungen dehnen sich weit hin, aus mystischer Tiefe und Dunkelheit auftauchend, hinauf in grenzenlose Himmelsweite. Irgendwie ist ja dann auch für die Brucknersche Klimax immer der geöffnete Himmel, der Chor der Engel um Gottes Thron das poetische Urbild, — ohne je „Programm“ zu bedeuten. So wird seine Symphonie „Kultform“, neben der „Ideenform“ der Beethovenschen Symphonik. (Decsey.)

Der brucknerischste, weil seinem Rhythmus entsprechendste Satz ist das Adagio, die Seele der Bruckner-Symphonie, der Altar dieses Musikdomes. Hier steht er auch Beethoven am nächsten, der im Adagio den Willen zu Breite und tiefster Ruhe kundtut. Die Adagiosätze beider Meister sind religiöse Offenbarungen, auch sie aber sind bestimmt vom Ethos der Schöpfer; ganz anders ist die bitende Gebärde, die gelegentlich im Adagio der „Neunten“ von Beethoven durchbricht, und die tief schmerzliche Haltung der Chormelodie im Adagio der „Siebenten“ von Bruckner, die erst nach namenlosen Steigerungen der Gnade strahlenden Segens teilhaftig wird. Wiederum heißt ihre Klimax: *ad maiorem Dei gloriam* — während Beethoven, befreit von Schmerz und Lust, die Welt an sich zieht und notwendig gleich darauf sein „Seid umschlungen, Millionen“ singt. Im Scherzo tritt noch deutlicher grundsätzliche Verschiedenheit zu Tage. Beethovens Humor, vor allem jener dämonische im Scherzo der „Neunten“, ist Bruckner fremd. In seinem Scherzo waltet Frohsinn, der von der leuchtenden Heimatlandschaft Farbe, vom Wesen ihrer Menschen, ihrer Volksmusik Linie und Kraft empfangt. Frohsinn, — nicht Humor als ethische Beschaffenheit. Im Scherzo der „Neunten“ jedoch öffnet der Greis, am Rande der Unendlichkeit, die Tore zu einem neuen Reich phantastischen Geistes, des „spielenden Geistes“, wie Halm ihn charakterisiert: „Tanz des Geistes“. Jene übersinnliche Heiterkeit manifestiert sich hier, die Nietzsche meint: „Heiterkeit, guldene, komm!“ —

Doch auch mit dem darauffolgenden: „Du des Todes heimlichster, süßester Vorgenuß!“ — Im Finale aber, darf man sagen, geht Bruckner über den Geist des klassischen, und damit des Beethovenschen Finales hinaus. Beethovens Finale ist in der Tat das, was das Wort ankündigt: ein Schluß. Eine Befreiung von vorangegangenen Kämpfen. Wieder ist alles auf die knappste Formel gebracht, auf den engsten Raum zusammengedrängt. Aufatmen, Bestätigung des: „Durch Leiden zur Freude“, oder, im Finale der „Siebenten“, „Apotheose des Tanzes“, im Finale der „Achten“ Steigerung des Humors ins Monumentale. Im Brucknerschen Finale dagegen wird erst der Sinn des ersten Satzes enthüllt, tut sich eine innerliche Vielheit des Lebendigen auf, die zum Lichte drängt, nun es zur Entscheidung kommen soll. Sehr charakteristisch ist für dieses Finale, von der „Dritten“ ab, das Zurückgreifen auf Themen des ersten oder überhaupt der vorhergehenden Sätze. Nicht „schließt sich der Ring“, wie oft gesagt wird, sondern jene Themen werden erst im Finale zu ihrer letzten Bedeutung entwickelt. Das Bild des symphonischen Kampfes wird erst hier in seinen Grundtiefen aufgerissen: da müssen also auch die Hauptthemen des Beginns mit heran. Fast kann man daraus ein neues Finale-Prinzip herleiten, das wohl die größte jener Brucknerschen Erweiterungen gegenüber der Symphonie Beethovens in sich schließt. Die größte, d. h. formal entscheidendste.

Ein Zentrum ist, in welchem Beethovens und Bruckners Genius zusammentreffen, unbehindert

durch Form, Rhythmus, Tempo: die Natur. Sie ist Gefühls- und Inhaltszentrum beider Welten. Vollzieht sich in beiden die Verdichtung der Erscheinungen in der musikalischen Idee verschieden nach den Gesetzen ihres Ethos und Rhythmus, so herrscht in beiden Welten doch gleich elementar die Natur in zeugender Kraft. Bruckner hat zwar keine „Pastorale“ geschrieben, er hat kein „abgerundetes“ Bild, keine Szene der Natur gegeben. Aber auch die „Pastorale“ ist ja in ihrer sozusagen szenischen Bildhaftigkeit beinahe Zufall, im übrigen „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Und „Ausdruck der Empfindung“ ist wie in allen Symphonien Beethovens, so in denjenigen Bruckners Symbol des Naturgeschehens. Sehr schön und wahr sagt Grillparzer von Beethoven: „Er ging bis zu dem furchtbaren Punkt, wo das Gebildete übergeht in die regellose Willkür streitender Naturgewalten.“ Das ist nicht im Sinne einer Auflösung zu verstehen, sondern als eine Deutung der tiefen Zusammenhänge in der Evolution der Natur und des Genies. Und so ist etwa die tragische Klimax des ersten „Eroica“-Satzes nichts anderes als musikgewordene Quintessenz aus dem Streit der Naturgewalten. In solchem Verstande haben wir auch den Ausdruck der Naturempfindung und des Naturgeschehens im symphonischen Kampf der Brucknerwelt zu begreifen. — Das Anders-Sein zwischen beiden Geistern besteht auch hier nur in dem ethischen Unterschied der heroischen Gebärde Beethovens von der gläubigen Bruckners. Wer wollte ernstlich von der einen

sagen, daß sie „größer“ sei als die andere? Wer vermöchte hier Größe gegen Größe „an sich“ abzuwägen? Genügt es nicht zu wissen, daß sie beide, neben einander, in den Himmel ragen?



Die Erste Symphonie (1865/66) c-moll, beginnt mit einem energischen, rhythmisch prägnanten Thema, das aus typisch Brucknerscher Harmonik aufsteigt. Einem wilden Fortissimo folgt die Überleitung zum Gesangsthema von herrlicher Melodik, und dann werden dieselben Überleitungsgedanken in pompöser Steigerung zu einem dritten Thema geführt, das die Brucknersche Trompete leitet und eine kurze Durchführung erfährt. Es reiht sich danach an eine abermalige Überleitung die Durchführung des Hauptthemas. Durchführung und Reprise zeigen schon Bruckners überströmende Fülle, wenn auch noch nicht ganz seine ethische und rhythmische Gebärde. Aber die Struktur des Satzes weist schon die wesentlichen Züge späterer erster Sätze auf. Überfülle, die auch in dynamischer Hinsicht keine Zügel kennt, bricht hervor aus einem allzu lange verschlossenen Schrein. Der Vierzigjährige schäumt vor Musik wie ein zwanzigjähriger. Doch im Adagio (As-dur) findet er bereits seinen Rhythmus, seinen Willen zur tönenden Ruhe. Es zeigt Liedform mit dreiteiligem Haupt- und anmutigem zweiten Thema. Besonders der Mittelsatz steht im Zeichen unendlicher Melodie, die in Bruckner ihren einzigen Wagner vergleichbaren Schöp-

fergeist gefunden hat. Das einfache g-moll-Scherzo erblüht aus tänzerischem Geist, und seine Thematik wie die Melodik des Trios wird von den Quellen heimatlichen Wesens gespeist, wie wir es bei Schubert vor allem ausgeprägt finden. Das Finale ist bereits typisch in der Unersättlichkeit seiner weitlinigen Anlage. Es baut sich auf zwei Themen auf, einem heroisch lapidaren Bläserthema, und einem zweiten, als „dolce“ bezeichneten, jedoch durch stoßende Triller energiegefüllten Thema. Die Gliederung des Satzes vollzieht sich ohne viele Umschweife nach den Gesetzen der Sonatenform, die schon hier ihre wesentliche Erweiterung und Bereicherung im Sinne des feierlichen Bruckner-Rhythmus erfährt. Der Schluß wendet sich nach C-dur und zeigt die strahlende, gläubig feste Siegergebärde Bruckners, wie sie sich später noch breiter und machtvoller ausgestaltet.

Auch die Zweite Symphonie steht in c-moll. Die Gegner erblickten eine Schwäche darin, daß nicht nur diese, sondern auch noch die „Achte“ eine c-moll-Symphonie sei. Doch was will die den drei Symphonien gleiche Tonart anderes bedeuten, als daß Bruckner eben soviel in dieser Tonart zu sagen hatte? Zumal sind die drei c-moll-Symphonien ganz verschiedenen Charakters. In der „Zweiten“ ist das Temperament gemäßig, ist ihm die Wildheit der „Ersten“ genommen. Die Einführung des 24taktigen Hauptthemas in den Celli vollzieht sich unter dem von nun ab typischen Tremolo der andern Streicher. Das Thema wird so aus

mystischem Beginn herausgehoben. Auch der Gesangssatz ist dem Cello überlassen, der von Violinen und Bratschen mit berückender Wärme umspielt wird. Eine dritte Gruppe beschließt wiederum die Exposition und leitet zur Durchführung über, die sehr gemäigt verläuft, so als ob Bruckner jeden Anstoß vermeiden wollte. Das As-dur-Andante ist von kirchlicher Weihe erfüllt. Doch im Gegensatz zur Miserere-Stimmung im Adagio der „Ersten“ waltet hier Zuversicht und Lobpreisung. Und so erklingt denn am Schlusse auch die Baßmelodie des „Benedictus qui venit“ aus der f-moll-Messe. Wienerische Einflüsse verrät das Scherzo, das von der kraftvollen Rhythmik eines Themas mit zwei Achteln auf dem betonten Takteil getragen wird, sich aber auch zu einem Ländler in den Flöten aufschwingt und im Trio eine ungemein lebenswürdige Frohheit entfaltet. Oberösterreichische Natur und Wiener Luft in behaglichem Verein. — Im sehr bewegten Finale werden drei Themen rondonmäßig entwickelt. Aber die Durchführung läuft nicht klassisch-finalehaft ab, sondern erfährt einen bedeutsamen Einschnitt, den die Streicher mit einem feierlichen Choral machen. Gott ist gegenwärtig, und der Genius muß sich dieser Gegenwart wieder versichern. So macht er denn mitten im sich steigernden Unisono-Anlauf halt und versinkt für Augenblicke ins Gebet. Danach tastet er sich langsam in die Welt zurück, die er verlassen, und nimmt den Kampf wieder auf, des Sieges nun gewiß.

In der Dritten Symphonie (1873 vollendet) in d-moll, die später, wie auch die „Erste“, noch eine Umarbeitung erfuhr, hat Bruckner seine symphonische Form voll gewonnen. Aus der Wildheit der „Ersten“, der Milde der „Zweiten“ erlöst sich in der „Dritten“ die Seele des Gottsuchers zu eigenstem Bildnis und Stil. Das Hauptthema des ersten Satzes, von der Solotrompete über schwirrendem d-moll-Tremolo verkündet, klingt verbreitert an das Hauptthema des ersten Satzes der „Neunten“ von Beethoven an. Aber eben: die Verbreiterung weist es ganz in die Brucknerwelt. Ihm folgt eine klagende Phrase im Horn, die die aufwühlende Stimmung erhöht, und ein crescendo von typisch Brucknerscher Struktur wird vom ff-Unisono des vollen Orchesters gekrönt: ein gewaltiges Thema stürzt hernieder, dem eine resignierende Gebärde in Violinen und Bratschen nachzittert. Dieses heroische Thema wird mit einem Triolenmotiv verquickt, fast scheint es: als solle der Kampf gleich beginnen. Da quillt ein Gesangssatz in F-dur auf und verscheucht mit inbrünstiger Kraft zunächst alle drohende Gewalt, deren immer erneutes Pochen schließlich von einem Choral vollends beschwichtigt wird. Doch dann, nach so weitschweifender Exposition, fordert die Durchführung ihre Rechte; sie ist verhältnismäßig kurz, doch angefüllt mit Kampf, der in dem leeren Quinten-Ruf endet, wie er mit ihm begann. — Der zweite Satz ist ein Adagio mit „quasi Andante“-Charakter, der sich sogleich in dem sehr ernsten Es-dur-Thema ausprägt, das in

seiner Haltung ebenso etwas Beethovenisches hat, wie im späteren Verlauf des Satzes Wagnerische Melismen anklingen. Klagende Stimmen und die Inbrunst des um den Glauben Ringenden vereinen sich zu drängendem Aufstieg, — doch Bruckner unterbricht ihn wieder einmal. Eine andere Landschaft, tröstender Milde voll, tut sich auf: das zweite Thema wird „quasi Allegretto“ gar von den Bratschen gesungen; immerhin, es sind Bratschen. Ein drittes Thema führt im Streicherchor zu einer Gesdur-Episode „Misterioso“, — die Seele dieses Satzes singt, *pianissimo*. Eine Reprise des Hauptsatzes bringt gewaltige Steigerung, und am Schluß falten sich die betenden Hände dessen, der zu Gott gefunden hat. — Das Scherzo gleicht in der Anlage sehr dem Scherzo der „Zweiten“. Es ist von kraftvoller Fröhlichkeit gesättigt, die sich im Trio und schon vorher im Ländler des zweiten Themas tanzrhythmisch auslöst. — Im Finale wird der Kampf von neuem aufgenommen, und zwar mit doppelter Energie, die aus dem geballten Hauptthema der Bläser spricht. In kühnem Kontrast dazu steht das zweite, schwungvoll kecke Thema in Fis-dur; nur eine Kraft, die sich ihrer völlig bewußt war, konnte diesen gewagten Gegensatz erfinden, der zu den berühmtesten Stellen der symphonischen Literatur zählt. Doch auch diese Gewagtheit ist vom Ethos des Meisters geheiligt: die fast tänzerische Lieblichkeit dieser Fis-dur-Melodik erhebt sich auf dem Untergrunde eines Bläserchorals. Und bald darauf steht der gläubige Held wieder im Kampf, der an

Größe und Expansion den des ersten Satzes weit überragt. In ihm spielt bereits das Hauptthema des ersten Satzes eine entscheidende Rolle; es wendet auch den Kampf zum siegenden D-dur und beschließt in herrlicher Coda die Symphonie.

Die Vierte Symphonie in Es-dur (1880 beendet) wurde später die „Romantische“ genannt; und die Bezeichnung ist insofern gerechtfertigt, als in dieser Symphonie das Natur-Erlebnis Bruckners seinen großartigsten musikalischen Niederschlag fand. Prachtvoll ist schon der Beginn: der ppp-schwebende Streicherchor in Es-dur, — „Waldweben“ (wenn man so will). Und dahinein tönend das Hauptthema des romantischen Horns, die Naturtöne des B-Es-B, mit einem kurzen Ausweichen nach ces-moll. Ein zweites Bläserthema, triolig markiert, bringt kräftigen Gegensatz zu dem romantisch weichen Beginn. Ein Augenblick des Ausruhens auf F bereitet den Eintritt des innigen Des-dur-Seitensatzes vor. Auf dem Höhepunkt der Durchführung dieser Themen dominiert das romantische Hornthema, das zum Choral erweitert wird. Der Satz klingt im Es-dur Jubel des vollen Orchesters aus. — Das Andante: schreitendes c-moll; ein langsamer Marsch der Sehnsucht durch die Dämmerung des Abschieds. — Das Scherzo: schärfster Kontrast; aufgeregte Achteltriolen in den Jagdhörnern. Die Frohheit des ländlich inspirierten Gemütes motiviert in Jagdrhythmen. Ein gemächliches Ges-dur-Trio verströmt in unsagbarer Herzlichkeit. — Umso problematischer das Finale, in welchem

jener „furchtbare Punkt“ erreicht wird, von dem Grillparzer bei Beethoven spricht. B-moll am Anfang. Düstere Fahlheit. Ein cyklopisch stürzendes Hauptthema von niederschmetternder Gewalt. Der Bauerncäsar wirft es den erschrockenen Geistern der vorherigen Sätze hin. Kolossale Steigerungen folgen, — dann Aufatmen: die Gesangsgruppe, von Moll zu Dur schwebend, „romantisch“ im tiefsten Sinne. Alles üppig strömend, eine Musik, die kein Ende kennt. So wird Exposition selbst eine Art Durchführung, — und der erstaunte Hörer steht dann plötzlich vor dem Anfang der eigentlichen Durchführung, die sich in den Himmel hinein, in fernste Ferne türmt; gewaltig im Aufriß, der an nichts Herkömmliches gebunden ist, vom eigenen Rhythmus bestimmt wird. Mit einer Umkehrung des Finalehauptthemas wird die Reprise begonnen, und an sie schließt sich eine Coda, die in matter Hornresignation anhebt, mit stets überraschenden Modulationen und Umdeutungen zum Es-dur führt, und mit dem romantisch kühnen Anfang, genau auch mit der Ausweichung nach ces-moll, das Riesenswerk beendet.

Die Fünfte Symphonie in B-dur (1875 bis 1880) ist gelegentlich die „Kirchensymphonie“ Bruckners genannt worden. In ihr gewinnt der Gottesgedanke seine gewaltigste musikalische Gestalt. Zur Durchführung dieses Gedankens und des Kampfes um ihn rüstet sich der Meister diesmal allmählich: eine Adagio-Einleitung geht ihm voran: Pizzicato der Streicher, darüber sich langsam em-

porschiebende Vorhaltsharmonien, dann ein plötzlicher Riß durch diesen feierlichen Beginn: ein Es-dur-Akkord bricht im ff-Unisono Marcato doppelt-octavig auf. Das Hauptthema? Wir sind in der Einleitung, — ein Bläserchoral leitet wieder in die Feierstimmung zurück. Sehr langsam vollzieht sich der Übergang zum Allegro, dessen Hauptthema eine schmerzvolle Zerrissenheit bekundet. Das zweite Thema, f-moll, ist eine in pizzicato schreitende Chormelodie, — nur in der Bewegung ein Gegensatz zum Hauptgedanken, nicht in Haltung und Stimmung, die ein drittes Thema etwas hoffnungsvoller zu wenden versucht. Die Exposition wird mit wundersamen Harmonien beschlossen, die endlich auf einer langen Es-dur-Fermate zur Ruhe kommen. Nun folgt eine der kühnsten und grandiosesten Durchführungen der symphonischen Musik, und am Schluß des Satzes steht wieder der Tonika-Triumph der Brucknerschen Coda. Doch der Sieg ist nicht der endgültige. Das Adagio, d-moll, singt von schmerzlicher Schönheit und sehnstüchtiger Schwer-mut, — eine unheimliche Einsamkeit tut sich weit auf, in die nur vorübergehend milden Lichtes tröstliche Wärme dringt. — Auch der Beginn des Scherzo will nicht zur Heiterkeit durchdringen. Molto vivace taucht im pp-pizzicato der Streicher die gleiche Figur auf, die im $\frac{6}{4}$ des Adagios scheu kontrapunktierende Begleitfigur des Hauptgedankens war. Flöte, Oboe und Klarinette legen eine verwehende Melodie darüber. Kurzer Aufschwung führt nach E, dann bricht die Periode leer ab. Aber

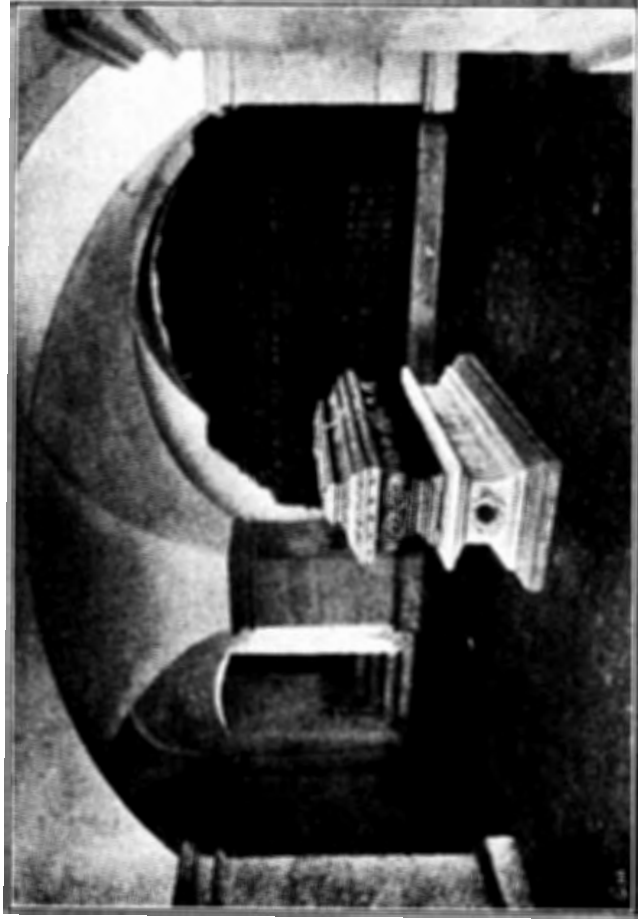
der Riß ist nur Vorbereitung: eine leuchtende Blumenauflaute wird klingend, selige Heimatgedanken flechten sich zu blühendem Melodienreigen. Nun ist der Augenblick des Frohsinns gekommen. Und die dreiteilige Liedform kommt zu ihrem Recht, indem wiederum nach einer einschneidenden Pause der Hauptteil in sich steigendem Glanz wiederholt wird. Das Zweiviertel-Trio aber spielt sich in sanftem Humor vorüber. — Zu Beginn des kolossalen Schlußsatzes werden die Hauptthemen des ersten Satzes und des Adagios von neuem angerufen. Der Kampf geht weiter. Und zu dem vorausgegangenen Themenmaterial gesellt sich ein wuchtiges Finalthema von typisch-brucknerischer Markigkeit, das gar zu einem Fugato Veranlassung gibt. Der Gesangssatz schiebt sich verhindernd und beglückend zunächst vor neue Kämpfe. Dann bricht noch einmal Sturm los, atembeklemmend und niederschmetternd. Generalpause. Aufrufen. Und nun tritt wie Walter Niemann sagt, „die Krisis des Satzes und zugleich des ganzen Werkes“ ein: ein feierlich breiter Bläserchoral, aus dem sich eine monumentale Orchesterphantasie und schließlich eine Fuge entwickelt. Die gläubige Seele hat allen Kampf überwunden und steigt nun auf Stufen unerhörter Begeisterung hinan zum Licht. Zum Choral tritt das Hauptthema, und endlich tut sich der Himmel auf: über das Große Orchester hinweg, das sich zu letztem Glanz steigert, schallt aus elf höher postierten Blasinstrumenten der Choral. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ — des Ewigen.

Dem großen Dom der „Fünften“ folgt die vorwiegend lichtvolle Sechste Symphonie in A-dur (1879–1881). Ein Ausruhen vor der „Siebenten“, „Achten“ und „Neunten“, die Bruckners Sieg noch zu seinen Lebzeiten entschieden. Das Hauptthema des ersten Satzes, mit typischem Quintsturz, ist freudig bestimmten Charakters. Die Gesangsgruppe hat etwas sehnsüchtig Drängendes, und ein drittes, punktiertes und trioliges Thema, das im Unisono auftritt, zeigt sich nicht von weiterer Bedeutung. Die Durchführung benützt fast nur das Hauptthema. Schwierigkeiten entstehen nicht. Enthusiastisch ist wiederum die Coda. — Aus drei melodischen Themen ist das kurze F-dur-Adagio „sehr feierlich“ gewoben. Ein melancholisches, eine helle F-dur-Seligkeit und ein etwas bewegtes drittes Thema erscheinen nach einander und werden im zweiten Teil ebenso wiederholt. — Noch unkomplizierter als dieser einfach schöne Satz gibt sich das Scherzo (in a-moll), neckisch, phantastisch, im Mittelsatz ein wenig verschwebend. Ein inniges Trio. Gruß einer vorübergehend ganz unbeschwerten Seele. — Das Finale führt von a-moll nach A-dur. Zum unmutigen Hauptgedanken kontrastiert der liebliche Seitensatz, der in freundliche Gefilde weist. Ein etwas verändertes Thema aus dem Adagio taucht als drittes auf. Ein breiter Bläserchoral fehlt auch in diesem Finale nicht, das keine große Durchführung aufweist, sondern sich im wesentlichen mit einer bereicherten Wiederholung der Hauptgedanken begnügt, die zum

Schluß durch die Wiederkehr des Hauptthemas aus dem ersten Satze in breitem A-dur festlich gekrönt werden.

Die Siebente Symphonie in E-dur (1881 bis 1883) ist neben der „Vierten“ heute die bekannteste Brucknersymphonie. Sie verdankt diese Popularität vielleicht in erster Linie den beiden Mittelsätzen, dann aber auch einer gewissen Eingänglichkeit der Ecksätze, die in fast allen anderen Symphonien noch vielen Hörern Rätsel aufgeben. An der „Siebenten“ wird dagegen der erste Satz mit seiner vorwiegend melodischen Thematik verhältnismäßig leicht verstanden. Unter flimmerndem Violintremolo steigt in den Celli der weitgeschwungene melodische Hauptgedanke auf, dem ein kleiner, steigernder Nachsatz folgt. Die Wiederholung des Themas bemüht das ganze Orchester, der Nachsatz bringt ein Absteigen mit schmerzlichen Vorhalten. Das zweite Thema ist, in unruhiger Modulation sich entfaltend, motivischen Charakters und erfährt eine ziemlich ausgedehnte Verarbeitung, die einer Durchführung gleichkommt. Eine Steigerung führt zum Fortissimo punktiert klopfender übermäßiger Akkordik. Doch es folgt keine Auflösung, sondern im pianissimo ein neckisches drittes Thema, aus dem die Schlußgruppe der Exposition entwickelt wird. Die Durchführung beginnt in feierlichem Schwunge, Haupt- und Seitenthema werden nach allen kontrapunktischen Künsten verarbeitet; die Reprise enthält nichts Neues; die Coda hebt auf dem Orgelpunkt pianissimo an und bietet eine der weitesten,

spannendsten und in ihrer endlichen Auslösung überwältigendsten Steigerungen Bruckners. — Das cis-moll-Adagio, „sehr feierlich und langsam“, steht in erschütterndem Kontrast zur hellen E-dur-Welt des ersten Satzes. Schmerzvoll neigt sich die Eingangsmelodie in Tuba und Bratschen, Düsternis einer zerknirschten Seele breitet sich; Halt suchend rücken die Violinen in markiertem Rhythmus auf E-dur, und sinken zunächst noch in sich zusammen. Ihr Gesang, der später zur Klimax führt, wird choralartig im Streicherchor weitergesponnen, tröstliche Stimmen mischen sich hinein, und doch behauptet sich der Schmerz in einem elementaren fis-moll-Ausbruch. Bald danach freilich scheint er verklärt zu sein: in Fis-dur singen die Streicher das zweite Thema, einen unsagbar innigen Sang, der in dreiteiliger Liedform entwickelt wird, um dann der Durchführung Platz zu machen. Diese stützt sich auf beide Themen und bildet eine einzige breite Steigerung bis zum C-dur-Gipfel, dessen Gewalt nur an den grandiosesten musikalischen Genieeinfällen gemessen werden kann. Eine ungeheure Ekstase entlädt sich, — und in der Weiterarbeit an diesem Satze trifft den Entrückten die Nachricht von Wagners Tode. „Da hab ich geweint, o wie geweint —“ erzählt er den Freunden, und setzt nun im Abgesang dem Unvergeßlichen ein löhnendes Denkmal; wie er denn überhaupt geäußert hat, daß er das Adagio schon in einer düsteren Vorahnung vom Tode des Tristanschöpfers begonnen habe. Wehmut wird schließlich im herrlichen Cis-dur ver-



Anton Bruckner's Sarkophag
in den Katakomben des Stiffes St. Florian

klärt. — Im Scherzo sind wir wieder ganz auf der Erde. Seine Thematik poltert derb, der Rhythmus ist festlichen Frohsinns voll, Violinen kichern, die Trompeten haben das signalisierende Hauptthema, Faune tanzen einen tollen Reigen. Im Trio ist Waldseligkeit, ein Klingen des Sommers. — Das Finale schwingt sich in frohem Fluge auf. Sein Hauptthema klingt, in punktiertem Rhythmus, an das Hauptthema des ersten Satzes an. Seinem Schwung tritt ein feierlicher Bläserchoral entgegen. Und nach der sehr klar disponierten Durchführung türmt sich in der Coda das Thema des ersten Satzes zu noch höherer Höhe als in jener ersten Coda, weitet sich der sieghafte Jubelhymnus in noch umfassenderer Gebärde.

Ist in der „Siebenten“ nur das Adagio Bekenntnis tief tragischen Musikgeistes, so hat die ganze Achte Symphonie in c-moll (1885/86; 1889/90 überarbeitet) tragisches Gepräge, das sich gleich in dem unerbittlichen Hauptthema des ersten Satzes, das so seltsam gegen die Grundtonart c anrennt, befestigt. Es behauptet sich zunächst und reckt sich einmal in drohendem Fortissimo auf. Ein Herabsinken ins Pianissimo führt zum Gesangsthema, das in mildem Aufstieg einem Seitengedanken im ersten Satz der „Vierten“ verwandt ist und langsam zum ff gesteigert wird. Doch die Durchführung weiß nichts von der himmlischen Milde dieser Episode; sie ist ein trotzig verbissener Kampf des Hauptthemas, und das Gesangsthema

gewinnt in der Umkehrung eine ganz andere Bedeutung. In der Wiederholung erscheinen die Themen und Motive in wesentlicher Umgestaltung, und eine Steigerung führt nicht, wie in der Exposition, zu einem lichtvollen Ausblick, sondern zu Verzweiflung, die schließlich in müdem, tief resignierendem Ausgang verebbt. Keine Jubelcoda beschließt diesmal den Satz. — Das Scherzo ist in seiner Derbheit dem Scherzo der „Siebenten“ nahe; doch spukhafte Züge zeigen deutliche Unterschiede, und einmal „klingt es auch ganz kirchlich fromm hinein, als wenn ein gewisser Joh. Sebastian an der Orgel säße und „improvisierte“ (Willibald Kähler). Aber dieser „Gewisse an der Orgel“ ist eben Bruckner, der dann vom As-dur-Trio gesagt haben soll: „Hier träumt der deutsche Michel ins Land hinaus.“ — Domhafte Weihe empfängt uns im Adagio: „Feierlich langsam, doch nicht schleppend“ lagert sich im Streichquartett der synkopisch wiederholte Des-dur-Akkord, aus dem sich die Violinen mit einem gnadenvollen, tief beseelten Gesang auf der G-Saite lösen. Dieses weitgesponnene Hauptthema wird nach kurzem Zwischensatze auf höherer Stufe wiederholt, um dann vom zweiten, kirchlich inspirierten Thema der Celli abgelöst zu werden. Die Durchführung verläuft ähnlich der im Adagio der „Siebenten“ bis zu einer Fortissimo-Gipfelung auf dem Quartsextakkord in Es. Die Coda, vom Hauptthema bestimmt, erstreckt sich über einen 33 Takte langen Orgelpunkt auf Des, — und mündet

in lösender Unsagbarkeit. — Das letzte Finale Bruckners beginnt unter stürmisch vorgeschlagenen Streichervierteln mit einem „kriegerischen Glaubenschoral“ (Decsey). Auch der Seitengedanke, in ruhiger Haltung, zeigt choralartige Züge. Ein drittes Thema steht im Marschrhythmus. Die Durchführung enthüllt heroischen Kampf, in welchem Bruckner noch einmal alle Kraft seiner Finalegestaltung zusammenfaßt. Dieses Bild des Kampfes der Themen ist von gigantischem Geist erfüllt, — und doch: der Held ist nicht streitbar ohne seinen Glauben; so spielt denn der Seitenchoral in dieser Durchführung eine große Rolle. In der Coda aber errichtet der Sieger den prunkenden Wunderbau der übereinander getürmten Hauptthemen aller Sätze. Noch großartiger wohl als der Ausklang der „Fünften“ ist dieser von übermächtiger Musikgewalt erfüllte Schluß der „Achten“.

Die Neunte Symphonie (1891–1894) in d-moll ist Bruckners Schwanengesang. Der Künstler richtet sich zum Ende, — und dieses Rüsten verlangt Zeit, Ruhe. So beginnt der erste Satz mit einer Misterioso-Einleitung: Streichertremolo auf d, acht Hörner tastend von d nach f, nach a. Scheinbarer Aufhellung folgt Abstieg; dann die Entwicklung eines Motivs, das, immer über dem Tremolo, empordrängt und endlich zum Fortissimo des unisono zweimal in Oktaven stürzenden lapidaren Hauptthemas führt. „Sehr ruhig“ kontrastiert dazu der sehnstüchtige Gesangssatz in A. Das dritte Thema

hat zwischen den beiden ersten vermittelnde Bedeutung. Es schwingt weit aus und entwickelt in sich noch eine Art Gesangssatz. Die Durchführung steht an Kraft der Gestaltung und rhythmischer Energie den Durchführungen der „Achten“ nicht nach, und wie dort, verklingt auch in der „Neunten“ der erste Satz in leerer Ungewißheit. — Scherzo und Trio weichen in Phantasie und Melodie vom üblichen Bruckner-Scherzo ab; nicht burschikoser Frohsinn, nicht heimatlich weiche Ländlerei geben ihm das Gepräge, sondern phantastisch-fänzerischer Geist, und, in einem wehmutzarten Duolenthema, die schwankende Seligkeit der Romantik. — Im Adagio erklingt zwischen der ersten und zweiten Themen-
gruppe ein absteigender Gang in Hörnern und Tuben, den Bruckner als „Abschied vom Leben“ bezeichnet haben soll. Dieses Motiv ist die Seele des außerhalb jeder Norm und Vorherigkeit stehenden Satzes. Ein ungeheures Schmerzverströmen tönt in dieser Musik, doch „Weh spricht: Vergeh“, und so sind mehr und mehr entscheidend die Stimmen des Trostes von oben. Leises Erinnern pocht an die Adagiosätze der „Siebenten“ und „Achten“, ein Händedrücker über die Brücke zur Ewigkeit. Ein inneres Martyrium erlöst sich, die Seele schreitet befreit; in ätherischem E geht sie ein in die Unendlichkeit. Wer je in Erschütterung diesen Satz erfuhr, hat Bruckners tiefstes Wesen in seiner letzten Gekklärtheit erschaut.



Ein einziges Werk für Kammermusik hat Bruckner komponiert: das Streichquintett in F-dur (1879); und im Nachlaß fand sich noch ein Intermezzo für Streichquintett, das an die Stelle des Scherzo in dem Hauptwerk treten sollte. Das Quintett geht in Struktur und Technik über den Rahmen der Kammermusik hinaus; der Symphoniker konnte nicht anders als in symphonischer Breite denken. Im Gehalt steht es ebenbürtig neben den Symphonien, und vor allem das Adagio hat die ganze innere Größe der Gemütsentäußerung, wie sie für die symphonischen Adagios bestimmend wurde.



Ein Blick auf das Vorgebirge der Brucknerwelt: die Kirchenwerke.

Vorgebirge in zwiefachem Sinne: einmal deshalb, weil die Hauptwerke seiner Kirchenmusik vor den Symphonien entstanden; und dann, weil sie im inneren Sinne Vorbereitung auf die Welt der Symphonien sind. Geistliche Grundlage, auf der das weltliche Werk errichtet wurde. Tausend Fäden knüpfen sich von diesem Grundbau zum symphonischen Himmel. In der Melodik, und vor allem in Ausdruck und Haltung. Das Ziel ist das gleiche: Gott. „Ich bin von Gott, ich will wieder zu Gott“, — ob es sich in einer Messe kundtut oder in einem symphonischen Bläserchoral. So konnte Karl Grunsky mit Recht das Wort von den „Messen ohne Worte“ sprechen.

Die Betrachtung der vielen kleinen Gelegenheitswerke, die großenteils ungedruckt sind, und auf die Bruckner keinen allzu großen Wert legte, würde im Rahmen dieser populären Darstellung zu weit führen. (Interessenten seien auf die Arbeit von Max Auer in der „Musica divina“ hingewiesen; siehe „BIBLIOGRAPHIE“.) Doch eine größere von diesen Gelegenheitskompositionen sei hier noch angeführt: der 114. Psalm (für Sopran, 2 Alte, Tenor, Baß und 3 Posaunen); der wahrscheinlich zu Anfang der fünfziger Jahre in St. Florian komponiert und dort, wie so viele andere aus dem Beruf hervorgegangene Frühwerke des Meisters, unter seiner Leitung aufgeführt worden ist. Die erste öffentliche Aufführung des ungedruckten Werkes fand (nach einer Mitteilung von August Göllerich im „Brucknerheft“ der „Musik“) am 1. IV. 1906 im 5. Festkonzert der Brucknerstiftung in Linz mit großem Erfolge statt. — Der Psalm ist in Melodik und Harmonik schon ein echter „Bruckner“; im Verborgenen kündigt sich Kühnheit an, die in der Technik, z. B. in der orchestralen und oft nicht sehr rücksichtsvollen Führung der Singstimmen sich schon deutlich manifestiert. Die kontrapunktischen Künste spielen ziemlich unbekümmert bis hinauf zu einer flott entwickelten Schluß-Doppelfuge, die noch nichts von der Monumentalität späterer Brucknerfugen hat, aber den schon satzgewandten Musiker auf respektabler Höhe zeigt.

Bruckners Messen halten sich an die Liturgie; sie sind streng kirchlich gedacht, wenn auch zu Kon-

zertaufführungen ebenso geeignet wie zu kirchlichen. Und wenn ihr Schöpfer gelegentlich von Beethovens Missa solemnis sagte, sie sei weltlich, so deutete er damit gleichzeitig den typischen Unterschied zwischen der Beethovenschen Messe und seinen eigenen Messen an. Beethoven tritt an den Messtext als ausdeutender Tondichter heran, der den Gottesbegriff, vor allem den Begriff des unbedingten Glaubens nicht zur Grundlage seiner Schöpfung macht. Bei Bruckner ist gerade dieser Begriff die Voraussetzung zu kirchlichem Musikschaffen. „Es sind dienstbare Werke“, sagt Decsey von den Messen, und sehr feinsinnig unterscheidet er, von dem Grundsatz ausgehend, daß Musik „gestaltgewordene Gebärde“ sei, zwei Gebärden in der Brucknerschen Messe: „die gottverkündende mit der stolzen Trompete, und die bühende des flehenden Pilgrims“. Wie es ja auch im Text selbst beschlossen liegt: Gloria in excelsis Deo! und Kyrie eleison!, oder Sanctus dominus Deus! und Dona nobis pacem! Dem tief gläubigen Katholiken, der von früher Jugend auf mit dem Messtext innig vertraut ist, kann kein anderer Gedanke kommen, als der des heiligen Dienstes. Und so wird in seiner Messe das mystische Erlebnis dieses Gottesdienstes musikalisch frei. Eine Auseinandersetzung mit Gott ist unmöglich; sie wäre anmaßend; ganz naiv gestaltet sich in der Musik die Kraft des Glaubens, die seelische Befestigung im Gedanken an Gott, und das Gefühl der Niedrigkeit des Menschen vor Gott, der Verzweiflung an irdischer Unvollkom-

menheit. Bitte und Dank. Zuversicht und Zerknirschung. Jubelndes Bekenntnis und Gebet um Erhörung. So erhebt sich auch der Sinn dieser Messenmusik über das Kirchliche hinaus ins Allgemeine gläubiger Menschlichkeit. Doch die Voraussetzung ist und bleibt: der Gottesraum, der Altar.

Die erste Messe (1864) in d-moll ist vorwiegend freundlichen Charakters; sie hat noch nichts von der gewaltigen Pracht der f-moll-Messe, von deren vertiefter Charakteristik und großartiger Stimmungsmalerei. Ihre Tonart richtet sich, wie in allen drei Messen, nach derjenigen des „Kyrie“, in welchem der Gottsucher seine Wallfahrt beginnt. Inbrünstige Klage und Anrufung zeigt den versunkenen Beter auf den Knien. Trifft der Chor an seine Stelle, wendet sich der Blick ins Weite; das Orchester rauscht langsam auf, Harmonien steigern sich in mehrfachem Wechsel; es bereitet sich von innen her das „Gloria“ vor, das schon in dieser ersten Messe durch kühne Bewegtheit überrascht. Unerhört ist der Jubel, die elementare Entfaltung jauchzender Musikkraft. Wie herrlich daneben der berückende As-dur-Kontrast des „Qui tollis“: „Der Du hinwegnimmst die Sünden der Welt“! Und eine „Amen“-Fuge, die in Bachs Welt hineinreicht, beschließt diesen Abschnitt. — Das „Credo“ zeigt am deutlichsten die liturgische Voraussetzung: es beginnt in der Musik mit den Worten „Patrem omnipotentem“; d. h. also, daß die Worte „Credo in unum Deum“ der Liturgie entsprechend dem Priester vorbehalten sind. Im „Credo“ geht Bruckner

ganz naturalistisch zu Werke. Christi Vergehen und Auferstehen wird fast dramatisch illustriert. Besonders packend ist in der Entwicklung dieses Satzes die Vorbereitung des „Et resurrexit“; ganz allmählich bricht aus gelinder Bewegung der Sturm hervor, der den Aufstieg des Gottessohnes in den Himmel begleitet. Und im Erlebnis dieser Handlung festigt sich immer wieder das „Credo“ und „Confiteor“. Ein riesig gewölbtes Amen aber schließt den glanzvollen Satz ab. In schönem Gegensatz zu dieser Entfaltung steht der innerlich verschlossene Beginn des „Sanctus“, und von ihm wieder abweichend schwebt das „Benedictus“ pastoral vorüber, in wiegender Melodik, in der Stimmung kühn romantisch, unter Verwendung archaisierender Momente. In völliger Verklärung aber endet die Friedensbitte des „Agnus“. — Die ersten Kirchaufführungen der d-moll-Messe wurden im biographischen Teil erwähnt. Die erste deutsche Konzertaufführung leitete am 30. März 1893 Gustav Mahler in Hamburg.

Die e-moll-Messe (1868/69) ist dem Abschluß der Komposition nach die dritte, doch von Bruckner als zweite bezeichnet. Sie ist im Satz und Charakter ungleich strenger kirchlich noch, als die erste, und enthält, wie diese, ebenfalls nicht die Anfangsworte im „Gloria“ und „Credo“. Der Chorsatz ist von großer Schwierigkeit, die Verwendung der Instrumente (— Blasinstrumente ohne Flöte —) dagegen sehr ökonomisch. Knappste Charakteristik gibt ihr eine Konzentration, die Bruckner hier — ge-

gen diejenigen, die stumpfsinnig von „Formlosigkeit“ reden — als einen der größten Formkünstler zeigen. Das „Kyrie“ beginnt mit vier Frauenstimmen, deren Bitte vom Männerchor wiederholt wird. Im wesentlichen aus zwei Motiven entwickelt sich ein achtstimmiger, komplizierter Satz, der zu erschütternder Steigerung gelangt. Eine Art Coda bringt schließlich versöhnendes E-dur. Sind in diesem Satze die Instrumente direkt als „unobligat“ bezeichnet, so sind sie im wechselreichen, vorwiegend vierstimmigen „Gloria“ oft Träger der Wirkung; so wenn die Hörner z. B. nach der gesteigerten Anrufung Christi überleiten zum „Qui tollis“. Überwältigend schöne Einzelheiten und Kühnheiten birgt dieser Satz trotz der strengen Gedrungenheit; es sei z. B. auf die Wiederholung des „Miserere“ mit ihrem herrlichen Es-dur-Schluß hingewiesen. Die Amen-Fuge aber ist diesmal bei aller kontrapunktischen Kunst (— oder gerade ihretwegen —) nicht frei von unsanglicher Sprödigkeit. Das Hauptmotiv des „Credo“ steht in leicht bewegtem Dreivierteltakt, das die wiederum realistische Schilderung des ersten Teiles beherrscht. Bei der Erzählung von Christi Wiederkehr erscheinen auch Gloria-Motive wieder. Das leuchtende C-dur im Schluß-Amen gibt dem Satz die denkbar klarste Abrundung, wie in ihm überhaupt mit genialer Einfachheit Größtes erreicht wird. — Das „Sanctus“ baut sich auf einem mittelalterlichen Motiv auf, ganz schlicht beginnend. Das „Benedictus“ ist aus unvergleichlich zarter Melodik gewoben, edelstes Filigran mit wun-

dervollen Einzelwirkungen des Hornes, der Klarinette, der Oboe, und im Hosanna-Ruf breitet sich die ganze Bruckner-Pracht mächtig und elementar ergreifend aus. Trotz großartiger Steigerungen in den vorherigen Sätzen wird der Höhepunkt dieser Bruckner eigentümlichsten Kunst im „Agnus“ erst recht erreicht. Wenn im ersten „Miserere“ die Sekundschriffe mit immer größerer Intensität sich folgen, bis einmal sämtliche Töne der Leiter im niederschmetternden Schrei um Erbarmen zusammenstoßen, wenn dann im zweiten Miserere ganz schlicht und kindlich die Bitte des Dulders demütig und unsagbar ruhevoll, fast vertrauend erklingt, — so offenbart sich mit segnender Gewalt die Musik gewordene Religiosität des Entrückten. Im Schluß des „Agnus“ greift er wieder auf das „Kyrie“ zurück, und im weichen „dona, dona“ klingt die Messe aus. — Das Werk wurde im Konzertsaal erst nach des Meisters Tode aufgeführt: am 17. März 1899 im Wiener Akademischen Gesangverein. In Deutschland erwarb sich das Verdienst der Erstaufführung Georg Göhler mit dem Riedelverein in Leipzig, im Februar 1902.

Die dritte Messe in f-moll (1868) ist die größte und bedeutendste. In ihr verbinden sich Vision, melodische Erfindung, Kontrapunktik und Glanz in der gesteigerten Kühnheit chorischer und orchesterlicher Stimmführung zu einem monumentalen Denkmal kirchlicher Musikerfüllung. — Die Messe wurde in der Wiener Augustinerkirche im Juni 1872 aus der Taufe gehoben, im Wagnerverein am

23. März 1893 unter Josef Schalks zum ersten Mal im Konzertsaal aufgeführt. — Das Werk beansprucht Solo-Quartett, großen Chor, großes Orchester und Orgel. „Mit der Orgel hat es“, wie Siegfried Ochs mitteilt, „eine eigne Bewandnis. Bruckner hat die Mitwirkung des Instruments gewünscht und sogar bei einzelnen Stellen die Registrierung angeordnet. In der Partitur aber findet man die Orgel nicht. Es liegt da nach der Ansicht Göllerichs ein Verzicht des bekanntlich so nachgiebigen Meisters vor, um die Verbreitung der Messe nicht zu erschweren.“ *)

Reicher als in den beiden anderen Messen ist hier schon das dreigliederige „Kyrie“ gestaltet. Wie in der d-moll-Messe beginnt es mit einem Instrumentalmotiv als Basis für den F Satz; die Celli singen es, vier Noten, die von f nach c abwärts führen. Einfacheres ist nicht zu denken. Später gesellt sich ein zweites, ebenso einfaches Motiv dazu. Zum Hauptteil in f-moll kontrastierend steht der zarte Seitensatz in As-dur. Die Reprise bringt eine gewaltige Steigerung und Bewegung, auf deren Höhepunkt echt brucknerisch ganz plötzlich ein a-capella-Einsatz im pianissimo steht, der von unvergleichlicher Wirkung ist. Mit dem Anfangsmotiv schließt der Satz, der noch Größeres verheißt. Im „Gloria“ und „Credo“ verzichtet Bruckner diesmal

*) Im Programmheft des Philharmonischen Chor-Konzerts vom 14. Januar 1915, in welchem die f-moll-Messe ihre Berliner Erstaufführung erlebte.

auf die liturgische Form; er komponiert die Anfangsworte mit. Das „Gloria“ braust in strahlendem C-dur auf; wieder ist das Motiv von fast volkstümlicher Einfachheit, belebt von punktiertem, brucknerischem Brio. Beim „Gratias agimus“ geht die freudige Unruhe in noch höheren Wogen, das Orchester ist dauernd in Achtelbewegung, und erst im „Qui tollis“ tritt wieder der übliche Adagio-Kontrast ein. Triumphierendes E-dur mit Hörnern und Trompeten bezeichnet den Gipfel dieser Episode, der im „Miserere nobis“ mit einem neuen melodischen Motiv ein Zurücksinken in Gebetsinbrunst folgt. Bei „Quoniam tu solis“ wird das Hauptmotiv des „Gloria“ wieder aufgenommen, das im Solosopran, dann im Chor und Orchester eine schöne Variation erfährt. „Cum sancto spiritu“ bringt eine Unisono-Gipfelung, und kurz darauf leitet ein besinnlicher *a capella*-Satz zur Amen-Fuge über, der ein gemeißeltes Thema zugrunde liegt. Dieses Thema gibt Bruckner nun Veranlassung zu einer unüberbietbaren Entfesselung aller kontrapunktischen Künste, die in den Dienst überwältigendster Jubelekstatik gestellt sind. Die Stimmführung ist beethovenisch rücksichtslos, und das Orchester wird, mehr und mehr mit dem Chor verschmelzend, zu letzter Steigerung emporgetrieben. *Ad maiorem dei gloriam* müssen alle Mittel herbei, und in unerhörten Harmoniefolgen klingt der gewaltige Satz aus. — Das „Credo“, der breiteste Satz der Messe, beginnt mit einem pompösen Thema, dem die Siegeskraft des

unerschütterlich gläubigen Gemütes innewohnt. Es hat fast die Bedeutung eines Leitmotivs und wird vielfach variiert. Bei „et incarnatus est“ wendet sich die Harmonik wie mit Naturnotwendigkeit nach dem erklärenden E-dur, dem eine liebliche Tenor-melodie entströmt. Dieser Abschnitt ist in zarten Farben gehalten, mysteriös, schwebend, still feierlich. Im „Et resurrexit“ verzichtet Bruckner diesmal auf die realistische Schilderung der Auferstehung Christi. Er verleiht seiner stürmenden Musik nur die Schwungkraft ewiger Freude, und kein Mittel ist ihm großartig genug, um die Herrschaft des ewigen Reiches zu verkündigen. Und er schließt den Satz nicht wie üblich ab, sondern hängt noch eine Coda daran, in der eine Fuge in ihrer Entwicklung unterbrochen wird durch das machtvolle, alle Polyphonie erdrückende, als aller Weisheit letztes Ende thronende Credo der gesamten Chormasse. Es ist Bruckners vielleicht großartigstes Glaubensbekenntnis. — Dem kurzen, im wesentlichen lieblich melodischen „Sanctus“ folgt das herrlichste „Benedictus“, das seit Bach geschrieben wurde. Eine weit geschwungene Cellomelodie, am besten als Solo zu nehmen, eröffnet es, und es entwickelt sich daraus ein Satz von reichstem seelischen Verströmen, wie es den Adagio-Sätzen der Symphonien eigen ist. — Im „Agnus“ schließt sich die Kuppel: zu wenig neuen Gedanken tritt das Mollthema aus dem „Kyrie“. Motive aus dem „Gloria“ und „Credo“ gesellen sich dazu, und nach mancherlei Wandlung

gen ringt sich das Kyriethema zum F-dur durch. In ruhevoller Verklärung wird diese wahrhaft Hohe Messe beschlossen.

Abseits von der liturgisch intendierten Messenschöpfung Bruckners steht das *Tedeum* (1883/84), das fünfzehn Jahre nach dem letzten Messensatz, den er geschrieben hat, beendet wurde. Dazwischen sind keine kirchlichen Werke größeren Stils entstanden. Das *Tedeum* wird, einer letzten Weisung seines Schöpfers entsprechend, gelegentlich nach der „Neunten“, als deren Schlußsatz, aufgeführt. Doch wird dies immer ein Notbehelf bleiben. Die „Neunte“ hat eben keinen Abschluß, als jenes *Adagio*, das kaum ein Finale im üblichen Sinne möglich erscheinen läßt. — Das „*Tedeum*“ ist ein einziger, auf die knappste Form gebrachter pompöser Lobgesang an Gott, eine der kraftvollsten Emanationen des im Ringen der Symphonienwelt letztlich gereiften Meisters. Und seinem brausenden Gotteslob setzt er zum Schluß die stolze Apotheose der eigenen Kraft auf: *Non confundar in aeternam*. Er ist der Liebe von oben wahrhaft teilhaftig geworden, und deshalb kann er nie verderben in Ewigkeit.

Eines Gelegenheitswerkes aus der letzten Schaffenszeit sei noch gedacht: des 150. *Psalm*s, der 1892 komponiert und am 13. November des gleichen Jahres im Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde“ uraufgeführt wurde.

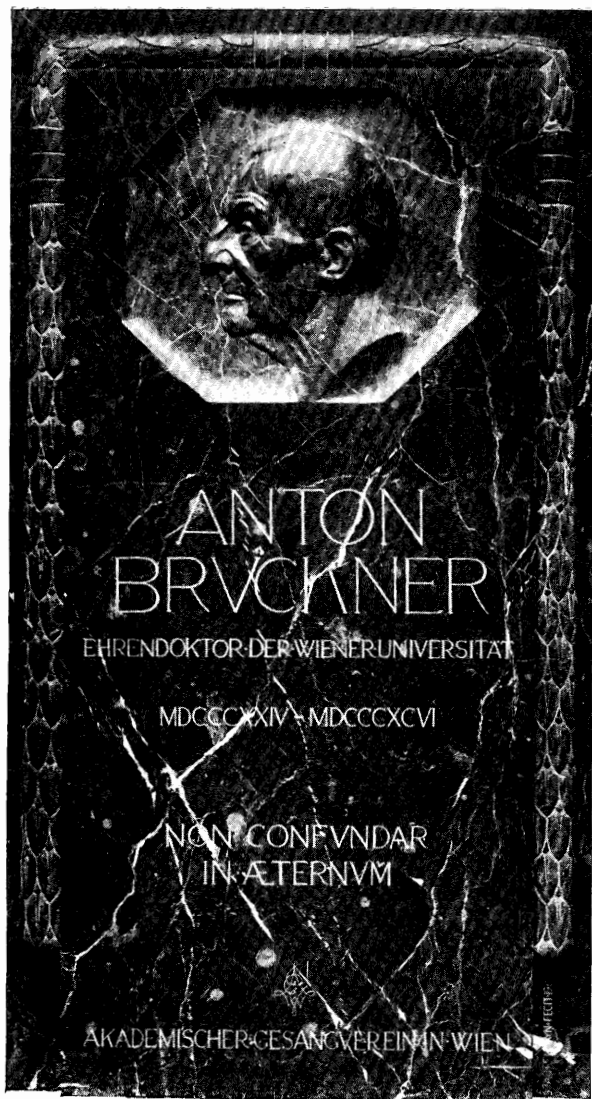


Ein paar Worte im besonderen mögen schließlich den Männerchören gelten, die leider fast gar nicht beachtet werden.

„Der Abendhimmel“ und – „Neunte Symphonie“, – zwei Werke von Bruckner, die in derselben Seele wurzeln, zwei Symbole, die der gleiche Musikgeist prägte. Einmal die vierstimmige, unkomplizierte Vertonung eines naiven Gedichts von Zedlitz, und daneben der mit den letzten Dingen beschäftigte Gottsucher. Scheinbar sind das Gegensätze, die sich kaum berühren, von denen man nicht glauben mag, daß sie einem Geist entsprossen. Und doch: wer den Symphoniker Bruckner kennt und einmal ahnungslos den „Abendhimmel“ hört, wird seinen Schöpfer nach den ersten zwanzig Takten erraten haben.

Bruckners weltliche Chöre sind für Männerstimmen komponiert, und die ersten Werke dieser Gattung stammen aus dem Anfange der sechziger Jahre, also aus der Linzer Zeit. Die Anzahl dieser Chöre ist nicht groß. Bruckners Monumentalschaffen ist nicht, wie dasjenige anderer Meister, von zahllosen kleinen Werken umrankt. So nehmen die Chöre einen geringen Raum in diesem Gesamtwerk ein, aber ihrer echt brucknerischen Beschaffenheit wegen dürfen sie doch nicht übersehen werden.

„Vaterlandsliebe“ ist ein kraftvolles Stück, das auch ohne patriotische Tendenz zu glänzender Wirkung gebracht werden kann. In seinen Modulationen und Steigerungen, besonders schön bei den Worten „Du Heimat, Land voll Klarheit, voll



Anton Bruckner-Gedenktafel
in der Wiener Universität

hellen Geisteslichts“, ist es typisch für Bruckner, der hier seinem urwüchsigen Heimatgefühl prächtigen Ausdruck verlieh.

Im Gegensatz zur machtvollen Feierlichkeit dieses Chors steht die Ruhe im „Abendhimmel“. Die lyrisch-einfache Stimmung des Gedichts von Zedlitz ist in den vier Männerstimmen trefflich festgehalten. Auch dieser Chor hat typisch brucknerische Steigerungen, und besonders bemerkenswert sind dabei die plötzlich abbrechenden Betonungen bei den Stellen: „— der Mond und sein Ge-lei-ter“ und „— ich möcht' dich schmücken und drük-ken“. Diese schroffen Betonungen, in ihrer Wirkung stets elementar, sind allen Werken Bruckners eigen.

Ein reizvolles „Herbstlied“ (Gedicht von Fr. v. Sallet) für Männerchor, zwei Frauenstimmen und Klavier zeigt Bruckner von der romantischen Seite. Er hatte eine Vorliebe für solche Zusammenstellungen der Klangmittel, die er hier besonders in dem Mittelsatz: „Denn es träumt bei solchem Klange sich gar schön vom Frühlingshauche“ zu eigentümlichen Wirkungen benutzt; er stellt dem Männerchor die beiden Frauenstimmen gegenüber, während das Klavier anfangs eine leise raunende Begleitfigur ausführt und schließlich schweigt. Echt romantisch ist dann der bis zum Pianissimo hinabsinkende Schluß auf dem von Bruckner gern verwendeten Orgelpunkt. — In das Gebiet der typisch romantischen Musik gehört auch die „Mitternacht“ (Dichtung von Robert Prutz) für Männerchor, Alt-solo und Klavier. Gleich die Modulationen im An-

fang, von f-moll nach F-dur, deuten auf den Schöpfer der Vierten und der ihr in vielem wesensgleichen Siebenten Symphonie. Zart hervortretend schwebt im Mittelsatz über dem Pianissimo des Chors und der arpeggierenden Klavierbegleitung das Altsolo mit einer Melodie von brucknerischer Naivität. Unendlich ruhevoll schließt der durchweg homophon geführte Chor in F-dur. Interessant ist die Gegenüberstellung dieser Komposition zur zweiten Vertonung desselben Gedichts, die aus dem Jahre 1886 stammt, einer Zeit also in welcher der Meister bereits an der Achten Symphonie arbeitete. Diese zweite Fassung ist gegen die frühere viel schwieriger; virtuos nutzt Bruckner hier den Stimmumfang vor allem im Tenor aus. Der Mittelteil enthält wiederum ein Solo (für Tenor), zu dessen Begleitung Bruckner das veraltete Mittel der Brummstimmen heranzieht. Der Herausgeber Viktor Keldorfer (in der Universal-Edition) unterlegte aber diesen Noten Worte des zweiten Verses und verminderte dadurch die bei Brummstimmen zu erhöhtem Masse bestehende Gefahr unreiner Intonation. —

Brummstimmen finden sich in Bruckners Chorwerken noch mehrfach; so in dem aus der letzten Schaffenszeit stammenden „Träumen und Wachen“ (nach Grillparzer) in As-dur. Ungemein machtvoll und herb ist darin nach langsamer Vorbereitung der Fortissimo-Einsatz: „Schatten, Schatten, Wünsche, Worte, Taten“, der sich im dritten Teil wiederholt. Der Zwischensatz (in Des)

ist auch hier wieder einem Tenorsolo überlassen, das, über dem Brummchor aufsteigend, in träumerischem Gegensatz zur pompösen Fülle des Hauptsatzes steht. — Durchaus orchestrale Effekte aber mußt Bruckner dem Brummchor im „Hohen Lied“ (1870) zu, das in seiner ursprünglichen Fassung kaum als ausführbar gelten kann. Es existieren jedoch von Bruckner ausgeschriebene Stimmen einer Partitur, in der dieser Brummchor den Streichern übertragen ist, und diese Stimmen legte Prof. Hans Wagner (Wien) seiner verdienstvollen Neuausgabe der Partitur zugrunde, der er gleichzeitig auch eine Klavierübertragung beigab. „Das hohe Lied“ (Text von Heinrich v. d. Mattig) schildert eine einfache lyrische Episode: Das Lied eines Wanderers wird durch das Rauschen der Mühle gestört; je weiter er sich aber von der Mühle entfernt, desto freier und lauter klingt sein Lied. Schließlich ist „die Höhe erklommen, jetzt ist das Lied allein und schwimmt auf luft'gen Wellen ins Abendrot hinein“. Diesen Vorwurf hat Bruckner musikalisch ganz herrlich illustriert; sein Werk steigert sich in einem Zuge bis zu der Stelle: „Die Höhe ist erklommen“, wo beide Chöre und das Blasorchester sich zu einer mächtigen Äußerung vereinigen. Der Schluß wieder erstirbt im Pianissimo; es ist eine Stimmung nicht unähnlich derjenigen, die später in der Coda des Adagios der Achten Symphonie so wundervolle Verklärung fand. — Ein eigenümliches Stück ist der „Abendzauber“ (1878) für Männerchor, Tenor-Baritonsolo, vier Hörner und Fernstimmen

(Sopran und Alt). Auch hier ist ursprünglich ein Teil der Chorpartie als Brummchor bezeichnet, dem V. Keldorfer wieder Worte des Gedichts unterlegte; ebenso versah er die völlig unartikulierten Rufe der Fernstimmen mit Jodlersilben, die sich dem Klangzauber vorzüglich einfügen. Sehr schöne Wirkungen werden mit den eingestreuten Hornstellen erzielt; sie weisen deutlich auf die Vierte Symphonie hin.

Am stärksten zeigen sich die Zusammenhänge dieser kleinen Werke mit den Symphonien in dem letzten und umfangreichsten Männerchor „Helgoland“ (mit großer Orchesterbegleitung), dem ein Gedicht von August Silberstein zugrunde liegt. Der kraftvolle Einleitungssatz, fast durchweg einstimmig gehalten, ist voll jener feierlichen Energie, die auch den Symphonie-Anfängen eignet. Bei Buchstabe A („O weh um die Stätten, so heilig gewahrt —“) setzt der Chor mit weichen Akkorden *pianissimo* neu ein, von kurzen Orchesterschlägen dann und wann unterbrochen; allmählich wird die Begleitung reicher, die Stimmung bewegter, und in echt brucknerischer Steigerung geht es fort bis zur „brünstigen Bitte“, die er „gen Himmel schickt“; und nun hebt der Tenor, von schwellenden Akkorden des Orchesters getragen, sein ausdrucksvolles Gebet an. Der Gottgläubige singt hier eine seiner schönsten Melodien. In ihm allein eigener Steigerung erhebt sich der Gesang zur mächtigen Anrufung Gottes, der Helgoland vor seinen Feinden beschützen möge. Die Wiederholung des Anfanges führt zu neuem

Aufschwung, der von einem Dankgebet in glanzvollen Farben gekrönt wird. — „Helgoland“ ist wohl das reifste und schönste unter Bruckners weltlichen Chorwerken und eines der schönsten der gesamten Männerchorliteratur überhaupt. Warum wird es trotzdem so wenig beachtet? Es sind zu seiner Aufführung freilich große Mittel erforderlich, aber wir haben doch genug leistungsfähige Chorvereinigungen, denen auch Orchester zur Verfügung stehen, und wo dies nicht der Fall ist, da sorgt eine Klavierübertragung von Cyrill Hynais für recht brauchbaren Ersatz.

Es galt: auf die Schönheiten in diesen Chören gebührend hinzuweisen, darauf, daß auch in ihnen Bruckner ein Eigener ist. Es wäre dringend zu wünschen, daß die Chöre oft gesungen würden; sie könnten helfen, das Verständnis für den Symphoniker Bruckner vorzubereiten. Und sie könnten die starren Programme vieler Chorvereinigungen wahrhaft bereichern und auf ein höheres Niveau bringen.

B R I E F E

tets sind die Briefe großer Dichter, Denker, Maler, Musiker von entscheidender Bedeutung für den Biographen. Um bei den Musikern zu bleiben: nichts konnte über die Beziehungen Wagners zu Mathilde Wesendonk, über die Freundschaft Wagner-Liszt tiefere psychologische Aufschlüsse vermitteln, als dies die betreffenden Briefwechsel tun. Doch handelt es sich hier um ganz besondere und schwierige Fälle biographischer Erkenntnis, so sind etwa die Briefe Mozarts, Beethovens, Schumanns, Mendelsohns, Brahms', Bülow's als Gesamtdokumente wichtig für die Lebensübersicht und die vertiefte Schau unterscheidender Wesenszüge im Leben und der Lebensanschauung dieser Meister, ja oft auch wichtig für die genaue Erschließung ihrer geheimsten Schaffensgründe. Andererseits sehen wir eine große Anzahl genialer Schöpfernaturen, die brieflich wenig Wesentliches von sich ausgesagt haben. Dazu gehören beispielsweise Bach, Schubert und in ganz besonderem Maße Bruckner.

Bruckner hat sichtlich ungern geschrieben. Die geringe Zahl seiner bisher bekannt gewordenen Briefe, die ungewandten und nicht durch vieles Schreiben geschliffenen Schriftzüge zeigen es deutlich. Was hätte er auch immer brieflich mitteilen sollen! Seine Korrespondenz drehte sich um

ein „Bitte“ und „Danke“ gegenüber seinen Gönnern und Freunden; der Brief geht stets vom Alltäglichen aus; nichts liegt dem Schreibenden ferner, als auf diesem Wege sich zu offenbaren. Nur aus gelegentlichen Interjektionen, naiven und nie präntösen Bekenntnissen wird erschütternd die Einsamkeit, der tief empfundene Schmerz, oder auch die über allem Irdischen hoch aufjubelnde Seele lebendig. Diese Briefe haben nicht entfernt den musikhistorischen Wert wie etwa die Mitteilungen Beethovens, Wagners u. a.; es wird deshalb auch nicht wichtig sein, einmal die „gesammelten Briefe Anton Bruckners“ herauszugeben. Wichtig aber ist es, in den wenigen Briefen, die vorliegen, den Menschen Bruckner zu finden, in ihnen sein Wesen, wie es sich aus Leben und Schaffen offenbart, bestätigt zu sehen, und wiederum aus vielen kleinen Zügen das Bild rein menschlich zu vervollständigen, Lücken zu schließen, die wohl noch jede Biographie aufweisen wird.

Da sind ein paar Briefe an Professor Siegfried Ochs, den Leiter des einstigen Philharmonischen Chors in Berlin, der 1891 Bruckners „Tedeum“ mit seinem Chor zum ersten Male dort herausbrachte. Aus dem Überschwang seiner Freude über diesen Triumphtag schreibt Bruckner nun nach der Rückkehr am 26. Juni 1891 aus Wien: „Wunderbarer Direktor! Vor allem in tiefster Rührung meines Herzens nochmals meinen Dank für die hochgeniale Wiedergabe meines Tedeum, sowie für die

großartige Mühe des Einstudierens bis zu einer nie erreichten Stufe. Auch meinem herrlichen, herzallerliebsten Chor bitte ich sehr meinen innigsten Dank und herzlichste Grüße gütigst melden zu wollen. Noch heute höre ich das fff ‚Tu rex gloria‘ usw. Nie mehr werde ich mein Werk so hören. Hochwohlgeboren aber werde ich durch Ihr Genie hinaufgehoben, hoch — sehr hoch oben stehen, und Symphonien dirigieren sehen in einer Weise, die die Welt stauend bewundern wird. — Das war eine paradiesische Zeit! — Daß in Berlin kein abfälliges Blatt war, verdanke ich Ihnen. Ewiger Dank voll Bewunderung sei Herrn Direktor nochmals gebracht! Hoch! Hoch! Hoch!“ Mit solcher Jubelfanfare schließt dies für Bruckners Verhältnisse sehr ausführliche Schreiben. Es ist so typisch wie nur eines. Es enthält den ganzen Bruckner: seinen Dank und Glauben, seine Demut und seine Unbeholfenheit in allen äußeren Dingen des Lebens. — Ein Jahr später erinnert sich der Meister wieder der schönen Berliner Zeit, dankt Siegfried Ochs nochmals für alle Mühe und läßt so ganz nebenbei den Satz mit einfließen: „Lassen sich Hochwohlgeboren, bitte schön, auch die D-Messe empfohlen sein.“ Der demütigen Gebärde mischt sich eine kleine Dosis Verschmitztheit aus dem Gut seiner bäuerlichen Abstammung. Aber es ist nicht, — und niemals in ähnlichen Fällen —, die Geste des Sichselbstanpreisenden darin; die kannte Bruckner nicht. Nie war Berechnung dabei; die Grundmotive seiner Handlungen waren

letzten Endes immer wieder Bitte und Dank. So schreibt noch der Einundsiebzigjährige, ein Jahr vor seinem Tode, an Professor Ochs: „Hochverehrter, unvergleichlicher Direktor! Der Bruckner wird alt und möchte doch so gern noch die F-moll (Messe) hören! Bitte, bitte! Das wäre der Höhepunkt!“

Unerschöpflich ist Bruckner in der Erfindung von Anreden, die sich streng nach dem Grad seiner Hochachtung und Freundschaft scheiden. — Mit Otto Kitzler, dessen „Schüler“ in Linz er bekanntlich war, blieb der Meister auch von Wien aus noch in freundschaftlicher Verbindung. Ein Ferienbrief aus St. Florian (1892) beginnt z. B. mit dieser Anrede: „Hochverehrter Herr Professor und Freund!, — und er schließt: „Es grüßt Dich Dein einstiger Schüler Dr. A. Bruckner.“ Den Freund duzt er, — aber es darf um Gotteswillen nicht vergessen werden, daß der Freund auch Professor, und als solcher natürlich „hochverehrter“, ist! Noch in einem Brief aus dem Todesjahre 1896, der den Dank an Kitzler für eine gelungene Aufführung der Zweiten Symphonie enthält, lautet die Anrede: „Hochwohlgeborener innigstgeliebter Herr Professor!“ Zwanzig Jahre vorher aber heißt es nach kurzen Mitteilungen über die Fünfte Symphonie: „Den Damen meinen Handkuß. Möchtest Du nicht einmal meine c-moll-Symphonie aufführen? — Dein Schüler A. Bruckner.“ Nie fehlt der Handkuß, wo Damen zu grüßen sind. Das ist nicht „übertünchte Höflichkeit“; Bruckner hat in Gegenwart von Damen nie vor den Gesetzen

der Gesellschaft bestanden. Sein Handkuß ist Beweis naiver Hochachtung, mehr noch: Selbstverständliche Gepflogenheit aus den Tagen des Kirchenchorknaben, der dem Priester die Hand zu küssen hatte.

Die Umständlichkeit seiner Schreibweise erreicht ihren Höhepunkt, wenn er sich an kirchliche Würdenträger wendet. — Da war im Stift zu Kremsmünster, wo Bruckner des öfteren zu Besuch weilte, der Pater Otto Loidol sein Freund. An ihn schreibt er im April 1892: „Hochwürdiger, hochverehrter Freund! Wollen Hochwürden die Güte haben und Sr. Gnaden Hochw. Hr. Prälaten meinen tiefsten Respekt, Dank und meine große Freude über die Einladung auf Pfingsten zu vermelden.“ Der Freund wird in der dritten Person angeredet, — denn er ist ein Diener Gottes. Und im August desselben Jahres heißt es einmal: „Hochwürdiger edelster Freund! Zu meinem Schmerze hörte ich, daß Hochwürden noch immer leidend seien. Innigst will ich Gott bitten, daß Er Ihnen durch Seine göttliche Gnade das harte, langwierige Leiden wegnehme, und vollste Gesundheit verleihen wolle!“ Dann klagt er ein wenig über seine eigenen Gebrechen und setzt hinzu: „Post molestam senectutem“. Ein echt Brucknersches Zitat: aus dem Studentenlied, nach welchem er seine Schüler als „seine Gaudeamuser“ bezeichnete. Spricht er aber von Gott, so wird jedes auf ihn bezügliche Fürwort groß geschrieben. Diese rührend naive Geste in der Handschrift des im

Schreiben wie im Sprechen Ungelenken ist nur wieder eine einfache Bestätigung jener ungeheuren Glaubenstiefe, die sich monumental in den Adagiosätzen der Symphonien wie in den Kirchenwerken auftut.

Selten geht Bruckners briefliche Mitteilung über die Grenzen des hier Angedeuteten hinaus. Neben dem „Credo“, dem „Bitte“ und „Danke“ bricht gelegentlich ein starkes Heimatgefühl hervor. So in einem Schreiben an die Liedertafel „Frohsinn“ in Linz, die 1886 ein großes Brucknerkonzert veranstaltet hatte: „Waren bisher alle meine früheren Feste in der Fremde, diesmal war's in meiner innigstgeliebten Heimat, zu Hause in der Familie! — Freundschaft und Liebe erlebe ich von allen meinen innigstgeliebten Oberösterreichern! Die Liedertafel „Frohsinn“ und ganz Oberösterreich lebe hoch! hoch! hoch!“ Der Meister ist sichtlich noch auf dem Kommers, der jenem Konzert gefolgt war. Sein Jubel braucht ein Ventil: also schreibt er einen Dankbrief. — Ausnahmsweise wird er einmal polemisch, in einem Brief an den Regens chori Franz Beyer in Steyr (1893): „Die D-Messe haben Sie staunenswerth gut aufgeführt! — Wer hat denn in der Steyrer Zeitung vom 6. April den Orgelp. des Brahms'schen Requiems in die Kritik hineingezogen? Ich bin kein Orgelpunkt Puffer und gebe gar nichts drum. Contrap. ist nicht Genialität, sondern nur Mittel zum Zweck.“ Doch der kleine Hieb steht nicht um der Polemik willen da, sondern der

Schwerpunkt liegt in dem melancholischen Nachsatz: „Hat mir viele Freude verdorben!“ Nur der Schmerz enttäuschter Freude führt dem Hilflosen die Feder; wie soll er sich denn gegen Unverstand wehren! Er hat es kaum je begriffen, daß und warum seine Musik nicht stets die einzig in ihr liegende Wirkung tat.

Ganz aus der Regel fällt einmal ein Brucknerbrief von großer biographischer Bedeutung, so etwa jener vom 20. Mai 1869 an den Linzer Domdechanten Schiedermayr, dem Bruckner über seine Erfolge als Organist in Frankreich berichtet. Die Veröffentlichung dieses, wie der weitaus meisten Briefe des Meisters, verdanken wir dem Linzer Brucknerforscher Franz Gräßlinger. Der Brief ist besonders wichtig, weil er die persönliche Bestätigung der von früheren Biographen noch angezweifelte französischen Erfolge Bruckners enthält. Es heißt in dem Schreiben: „Der Erfolg für mich war großartig. Die musikalischen Zeitungen aus Nancy, Lyon, Paris etc. spenden mir größten Ruhm. Auch in Paris habe ich zweimal konzertiert — Solchen Triumph werd' ich nie mehr erleben. Die musikalischen Zeitungen aus Paris sagen, erst durch mich hätte die große Orgel von Notre Dame ihren Triumphtag gefeiert, und man habe in Paris etwas Vorzüglicheres nie gehört etc.“ Abgesehen davon, daß die Wahrhaftigkeit der Mitteilung durch die von Gräßlinger veröffentlichten französischen Berichte belegt worden ist, zeigt auch dieser unüb-

liche Brucknerbrief die völlige Naivität des Weltfremden, der solche Erfolge feierlich und demütig beglückt hinnahm, — nicht als etwas Selbstverständliches, wie es dem wirkenden Genie zukommt.*)

*) Die hier zitierten Briefe sind originalgetreu auch in orthographischer Beziehung wiedergegeben; doch wurde darauf verzichtet, die Bruckner eigentümliche Abwechslung im Gebrauch lateinischer und deutscher Buchstaben kenntlich zu machen, da dem Verfasser nicht alle Briefe im Original vorlagen. Im allgemeinen schreibt Bruckner Eigennamen und Fremdwörter lateinisch; doch liegt darin kein System, vielmehr kommen lateinische Buchstaben zahlreich auch in anderen Wörtern vor, und gelegentlich ist gar ein Wort zur Hälfte lateinisch, zur anderen Hälfte deutsch geschrieben.



Anton Bruckner-Zimmer

BIBLIOGRAPHIE

Richard Wagners, des Dramatikers, Leben war selbst ein Drama mit unendlich vielen Kontrasten, die nach Ausgleichen verlangten, die Kampf und nochmals Kampf hervorriefen. Und im Kampf bildeten sich Parteien, die in Wort und Schrift für und wider das Genie streiten. So wuchs noch lange zu Wagners Lebzeiten eine stattliche Wagner-Bibliographie heran, die immer vermehrt wurde, je mehr auch der Meister, der mit der Feder der glänzendste Anwalt seines Werkes war, mit Schriften über aktuelle Kunstfragen hervortrat. Ins Ungemessene aber stieg diese Bibliographie nach seinem Tode, und auch heute noch ist die Wagner-Philologie nicht zur Ruhe gekommen, obwohl sie längst den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen getan hat, wie es in der Goethe-Philologie geschah und auch an vielen anderen Beispielen nachzuweisen ist.

Ein Gegenstück dazu bietet sich in der Bruckner-Bibliographie dar. Der Meister hat in seinem Leben nie Veranlassung zu polemischen, ästhetischen und biographischen Schriften über sich und sein Werk gegeben. Er verstand ja die Dinge der Welt, die um ihn herum lebte, doch nicht und vermied es daher, agitatorisch in Entwicklungen und Strömungen einzugreifen. Er hätte auch gar nicht die Kraft dazu gehabt, keinen Schneid, nichts Weltmännisches, nicht die genügende Dosis spekulativer

Gewandtheit und geisteswissenschaftlicher Beschlagenheit. So ist es leicht verständlich, daß außer der Tageskritik und -polemik eine „Brucknerliteratur“ nicht möglich war; sie wäre von niemand, am allerwenigsten von Bruckner selbst, als notwendig empfunden worden. Sie setzte kurz vor seinem Tode ein und entwickelte sich erst zehn Jahre nach dem Tode in sehr bescheidenem Maße.

Die erste biographische Studie „Dr. Anton Bruckner“ von Franz Brunner erschien 1895. Die jetzt vergriffene Broschüre erfüllte ihren Zweck als Propagandaschrift wohl, bot aber dem späteren Biographen zum Teil recht ungenaue Anhaltspunkte. Nächst dieser Schrift veröffentlichte Heinrich Rietsch die erste verlässliche, in den Daten ziemlich genaue Brucknerbiographie in Bettelheims Biographischem Jahrbuch (Berlin 1887). Sie ist gut geschrieben, bringt einige bis dahin noch unbekannte Momente und Belege aus dem Leben Bruckners und wurde als Quelle für die Brucknerbibliographie sehr wichtig. — Die erste Biographie großen Stils, mit zahlreichen Abbildungen, aber schrieb Rudolf Louis (München 1905), die grundlegend für die weitere Forschung war. Mit großer Liebe und intimster Kenntnis der Werke versucht Louis ein innerlich durchleuchtetes Bild des Meisters zu geben. Daß ihm das nicht immer gelang, liegt weniger an mangelnder Fähigkeit zur Darstellung, als an einer gewissen Schwülstigkeit des Stils. Nach Möglichkeit aber ist das damals schon vorhandene Material herangezogen und genau ver-

arbeitet worden. Eine Neubearbeitung des Buches erschien 1917; in ihr sind alle Fehler ausgetilgt, die vorher manches ungenau erscheinen ließen.

Solches Material entdeckt und sorgfältig geordnet zu haben, ist das unzweifelhafte Verdienst des Linzers Franz Gräflinger. In zwei Bänden hat er seine Studien veröffentlicht: „Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte“ (München 1911) und „Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke“, Band 20 der „Deutschen Musikbücherei“ des Verlages G. Bosse (Regensburg 1921). In dem ersten Werk schließt der Verfasser die von Louis offen gelassenen Lücken in dem biographischen Ablauf. Briefe, Zeugnisse, genaue Nachrichten über noch unbekannte, unveröffentlichte Werke Bruckners, darunter eine Analyse der zweiten Linzer Symphonie (d-moll), die zwar nicht — wie die erste — vernichtet, aber auch nicht gedruckt wurde, alle diese Einzelheiten und erstmalig veröffentlichten Dokumente machten Gräflingers Buch für die weitere Forschung ebenso wertvoll, wie die reichhaltigen Beigaben neuer Bilder und Notenbeispiele. In dem zweiten Band setzt Gräflinger seine mit liebevollem Spürsinn betriebenen Studien fort. Auch dieser Band enthält lediglich „Bausteine“, nicht eine organisch gewachsene Biographie, nicht einen musikpsychologischen Aufriß. Die Lebenserzählung vermittelt nur neue anekdotische Züge, unbekannte Briefe.

Die Brucknerbiographie endlich gab Ernst Decsey (Berlin 1920), der Grazer Dichter und

Hugo Wolf-Biograph. In diesem seltenen Werk ist die ideale Vereinigung von musikalisch-poetischer Intuition und psychologischer Überlegenheit erreicht. Das Nurbigraphische wird in erlesenem Stil fast nebenher erzählt. Wundervoll aber ist in dieser Lebensdarstellung die Ergründung der Beziehung zwischen der Kunst- und den Lebenselementen des Genius, zwischen den Bewegungen des Gemüts und der technisch-stilistischen Entwicklung des Werks. Sie ist die prachtvoll geschlossene, tief innere Schau des Brucknerschen Wesens und Werkes, die Decseys Buch unvergleichlich erscheinen läßt. Decsey ist von einseitig verhimmelnder Begeisterung der Wald- und Wiesenbiographen weit entfernt, — und doch ist dies Werk mit Herzblut geschrieben. Das Bruckner-Erlebnis ist für den Oberösterreicher ein ganz typisch österreichisches Erlebnis. Und die Darstellung dieses Erlebnisses ist hier mit dem Stil und der Erläuterung so ein Ganzes geworden, wie es Leben und Schaffen des Dargestellten waren. Vorbildlich sind die ausgezeichneten Kapitel über die großen Werke. Sie klingen nicht in der durchschnittlichen „Musikführerweis“; sie dienen immer wieder lediglich der Deutung der Brucknerschen Gebärde in seiner Musik, des Ethos, der Begründung des „Non confundar“ und des „Te deum laudamus“, der Grundzüge dieses einsamen Genietums. So wird in diesem Buch auch zum ersten Male der Brucknersche Stil erlebnismäßig begründet, und es wird dadurch das Vorurteil beseitigt, das besonders den Ecksätzen der

Symphonien so gern den Tadel der Formlosigkeit anhängt. So tief begründete seelische Erkenntnis hilft den Sieg Bruckners befestigen. Während diese Bogen gedruckt wurden, hat August Göllerich in Linz, dem wir die ersten Aufschlüsse über des Meisters Leben und Werden und eine große Fülle neuen Materials verdanken, eine wissenschaftlich authentische Biographie Bruckners vollendet, die ebenfalls in der „Deutschen Musikbücherei“ des Verlags G. Bosse erscheinen wird.

Eine empfehlenswerte Bruckner-Monographie veröffentlichte Max Morold (1912) in der Reihe der „Kleinen Musikerbiographien“ des Verlags Breitkopf & Härtel. Dies Büchlein setzt eine gewisse Allgemeinkenntnis der Brucknerschen Werke voraus und wirft allerlei interessante Fragen auf, die sich aus der näheren Kenntnis der Stellung Bruckners zu seiner und in unserer Zeit ergeben. Es wirkt so weniger belehrend, als anregend und ergänzt frühere Biographien (vor Decsey) durch ein sehr genaues Verzeichnis der Werke Bruckners, das allerdings durch Gräflingers neues Buch auch schon überholt ist.

Bruckner-Erinnerungen sind nicht allzu zahlreich. Im wesentlichen ist ein Büchlein von Carl Hruby zu nennen: „Meine Erinnerungen an Anton Bruckner“ (Wien, Friedrich Schalks Verlag, 1901). Er gibt vor allem Auskunft über Bruckner als Lehrer und verzeichnet Aussprüche des Meisters über Hugo Wolf, Beethoven, Brahms, Mahler, Hanslick. Besonders ausführlich ist das Thema

„Hanslick“ behandelt, allzu parteimäßig gegen Hanslick vielleicht, aber ehrlich aus der Begeisterung für den mißhandelten Meister. Wesentliche Aufschlüsse über Bruckners Linzer Aufenthalt gibt Otto Kitzler in seinem Buche „Musikalische Erinnerungen“ — Brünn 1904.) — Liebenswürdige Bruckner-Erinnerungen gaben ferner der Tübinger Prof. Dr. W. Schmid und Max Graf (Wien) in einem Aufsatz über „Bruckner in der Anekdote“ im Bruckner-Heft der „Neuen Musik-Zeitung“ (Stuttgart 1902, Nr. 13) zum besten. — In diese Kategorie gehören auch die Äußerungen von Arthur Nikisch über Bruckner, die zuerst in den „Leipziger Neuesten Nachrichten“, dann am 11. X. 1919 im „Neuen Wiener Journal“ erschienen. — Natürlich sind noch zahlreiche Einzelerinnerungen in Zeitungen und Zeitschriften erschienen, die dann in den Biographien verwertet wurden.

Nicht gering ist die Zahl der ästhetischen und hermeneutischen Schriften zum Werk Bruckners. Da ist eines kleinen, mit großer Liebe geschriebenen Büchleins von Leo Funtek zu gedenken: „Bruckneriana“ (Leipzig 1910, Verlag für Literatur, Kunst und Musik). Es enthält wertvolle Fingerzeige zum Studium der Symphonien und sucht an der Hand von zahlreichen Beispielen die Schwierigkeiten der Schlußsätze sowie die stilistische Entwicklung Bruckners zu erklären. Die Beispiele sind gut gewählt, allerdings ist das Material absolut nicht erschöpfend beigebracht. — Ganz ausgezeichnet sind die Analysen der 1., 6. und 9. Symphonie von

Karl Grunsky in dem „Meisterführer“ (Berlin, Schlesinger, 1908), wie dieser Stuttgarter Musik-ästhetiker überhaupt einer der besten Brucknerkenner und von Anfang seiner publizistischen Tätigkeit an systematisch für das Werk des Meisters eingetreten ist. Zahlreich sind seine allgemeinen oder ein Spezialthema behandelnden Bruckneraufsätze verstreut, und es sei hier auf einen wertvollen, mit tief einführender Sachkenntnis geschriebenen Essay über „Bruckner als Kirchenkomponist“ hingewiesen (Kunstwart Jahrg. 14, Heft 6). Bruckners Wesen und Werk im musikgeschichtlichen Zusammenhang wird auch in einem eigenen Kapitel von Grunskys „Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“ gedeutet (Sammlung Götschen.) — Neben diesen Arbeiten nehmen sich die Erläuterungen der Symphonien in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal“ ein wenig dürftig aus, während seine Bemerkungen zu den Messen sehr Wesentliches enthalten. — Mit großer Ausführlichkeit hat dagegen Max Auer im ersten und zweiten Jahrgang der „Musica divina“ Bruckners Kirchenmusik analysiert. Für dieses Spezialgebiet darf seine Arbeit als grundlegend bezeichnet werden. — Das umfassendste ästhetisch-hermeneutische Brucknerbuch aber stammt aus der Feder von August Halm: „Die Symphonie Anton Bruckners“ (München 1914), der schon 1902 im Brucknerheft der „Neuen Musikzeitung“ eine sehr wertvolle Studie über „Melodie, Harmonie und Themenbildung bei A. Bruckner“ veröffentlicht hatte. Halms Werk geht von einer ausführlichen

und überzeugend eigenen Erläuterung der Sonatenform aus, die mit der landläufigen Konservatoriumshermeneutik gehörig aufräumt. Aus der rein erlebnismäßigen Begründung des Begriffes Form und im speziellen der Sonatenform wird die Darstellung der symphonischen Form Bruckners gewonnen. Mit einer liebevollen Eindringlichkeit, die schon an Besessenheit grenzt, kommt dann Halm in tiefgründigen Auseinandersetzungen zu Vergleichen zwischen Bruckner und Beethoven, in denen er offen und frei sich zu Bruckner als dem unbedingt Größeren bekennt. Solche Sätze sind oft anfechtbar, doch selten zu widerlegen, — es wäre auch ein unfruchtbares Beginnen. Äußerst gründliche Aufschlüsse des Verfassers über Bruckners Thematik, Harmonik, Melodik, über die Durchführungsteile und Finalsätze sind dem, der psychologisch in die letzten Gründe der Brucknerwelt eindringen will, als Führer auf oft beschwerlichem Wege zu empfehlen.

Zahlreich sind abgeschlossene größere Bruckner-Essays in Einzelausgaben erschienen, oder in Essaysammlungen, Musikgeschichten u. s. f. enthalten. Wieder ist hier Rudolf Louis zu nennen, der in seinem Buche „Die deutsche Musik der Gegenwart“ (München 1909) einige Seiten Bruckner widmet, die mit der kleinen, in der vergriffenen Reihe „Moderne Essays“ veröffentlichten Bruckner-Broschüre (Berlin 1905) einen Extrakt aus seiner großen Monographie darstellen. — Ein neues Werkchen dieser Art brachte der Dichter Ernst Lis-

sauer heraus: „Gloria Anton Bruckners“ (Stuttgart 1921). Als Lyriker beginnt er natürlich mit Gedichten, in denen leider recht oft ganz Unwesentliches neben wahrhaft dichterisch Gestaltetem steht. Der anschließende Essay „Zur seelischen Erkenntnis Bruckners“ aber stellt ein einziges, in wohlgeformten Sätzen und warmherziger Sprache fließendes Verströmen seelischer Beziehungen des dichtenden Musiklaien zum inneren Grunde dieser Symphonik dar. Wesentlich Neues bietet der Essay nicht, wohl aber ist er neu in seiner Konzentration der menschlich psychologischen Darstellung, die auf das Kunstwerk bezogen wird. „Bruckner war letztlich nichts als ein Gefäß; es enthielt seine Musik. Damit war sein Wesen und seine Bedeutung erschöpft. Ein Leben außerdem hat er nicht gehabt: er war eine menschförmige Grundkraft“. Sehr wahr geschaut aus dem Grunde dieses Satzes ist das Bild: wie Bruckner als ein „Stummer mit unendlich befreiter Stimme durch die Welt gegangen sei.“ Kurzum: das Buch ist als ein wohlgelungener Orientierungsversuch für den gebildeten Laien zu begrüßen. — Ein Brucknerkapitel enthält die ausgezeichnete Musikgeschichte von Karl Stöck, der von dem schlichten Bekenntnis ausgeht: „Ich liebe Bruckner, und ich glaube: das ist die einzige Möglichkeit, ihm nahezukommen.“ Zu dieser Art bekennt sich im allgemeinen auch Max Graf in seinen Bruckner-Essays in der „Deutschen Musik des 19. Jahrhunderts“ (Wien 1898) und in „Wagneriana“ (Wien 1900), sowie in vielen gelegentlichen Auf-

sätzen. — Objektiver betrachtet Leopold Schmidt in seiner Sammlung biographischer Skizzen „Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert“ (Berlin 1905) Leben und Werk unseres Tondichters. — In dieser Reihe darf schließlich Arthur Seidl nicht vergessen werden, der im zweiten Bande seiner „Wagneriana“ (Berlin 1902) einen auch heute noch wertvollen Beitrag zur Erkenntnis des Brucknerschen Adagios beisteuerte und einige typische Anekdoten, die den Vorzug haben, wahr zu sein. — Ein Kapitel über Bruckners Kirchenwerke endlich in Alfred Schnierich's „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart“ (Wien 1909) vermehrt die Spezialliteratur, ohne sie wesentlich zu bereichern.

Unübersehbar sind die Bruckneriana in Fachzeitschriften und Tageszeitungen; sie haben nicht nur alles in allem zur Verbreitung Bruckners gute und notwendige Dienste geleistet, sondern bergen auch für den neueren Biographen eine Fülle von Material, das durchaus noch nicht erschöpft ist. Das „Brucknerheft“ der „Neuen Musikzeitung“ wurde bereits erwähnt; auch die „Musik“ brachte einmal einmal eine Brucknernummer (Jahrg. VI, Heft 1). In der „Musik“ (XIV, 22 und 23) stellte auch Otto Keller die Bruckner-Literatur aus Zeitungen und Zeitschriften zusammen; sein Verzeichnis zählt etwa 670 Nummern — und darf nicht entfernt auf Vollständigkeit Anspruch erheben. — Was mir aber besonders bemerkenswert in dieser Flut von Bruckner-Aufsätzen erscheint, das ist die Tatsache, daß seit einer Reihe von Jahren auch im Auslande

hier und da sehr verständnisvolle Arbeiten erschienen sind, von denen abschließend hier noch einige genannt sein sollen: Alfred Westarp, Antoine Bruckner (Edition de la Renaissance Contemporaine, Paris 1914); Menj de Rudder, A. Bruckner („Music“, London 1913); Semi Brevis, Eenige mededelingen aanyaande A. Bruckner („Weekblad vor Muzick“, Amsterdam, Jahrgang VII, Nr. 44); E. v. Komorzynski: A. Bruckner Sinfonikern („Finsk Musikrevy“, Helsingfors 1913, Nr. 1718).

Die in diesem Buche wiedergegebenen

Musiker-Silhouetten

von

Dr. Böhler

Anton Bruckner an der Orgel

Richard Wagner und Anton Bruckner
(Begrüssung)

Richard Wagner und Anton Bruckner
(schnupfend)

Eduard Hanslick und Anton Bruckner

Hans Richter „Bruckner dirigierend“

Anton Bruckner's Ankunft im Himmel

entstammen der umfangreichen Sammlung Dr.
Böhler'scher Musiker-Silhouetten aus dem Verlage

von

R. Lechner (Wilh. Müller)

K. u. K. Hof- und Universitäts-Buchhandlung
Wien, Graben 31

Ausführliche Verzeichnisse auf Wunsch

DEUTSCHE MUSIKBUCHEREI

Band 1.

**FRIEDRICH NIETZSCHE: RANDGLOSSEN ZU BIZETS
„CARMEN“.**

Im Auftrage des Nietzsche-Archivs herausgegeben
von DR. HUGO DAFFNER. Mit zahlreichen Notenbeispielen.
Gebunden M. 6.—

Band 2.

**PROF. DR. ARTH. SEIDL: DIE HELLERAUER SCHULFESTE
UND DIE BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE.**
Mit 16 Bildnisbeilagen.

Gebunden M. 6.—

Band 3.

**ADOLF BERNHARD MARX: ANLEITUNG ZUM SPIEL
DER BEETHOVENSCHEN KLAVIERWERKE.**
Neu herausgegeben von Prof. DR. EUGEN SCHMITZ.
Mit 114 Notenbeispielen.

Gebunden M. 6.—

Band 4.

**PROF. AUG. WEWELER: AVE MUSICA! Musikalische
Einblicke und Ausblicke. (Das Wesen der Tonkunst und die
modernen Bestrebungen.) Neue, gänzlich umgearbeitete
Ausgabe.**

Gebunden M. 8.—

Band 5.

**PROF. DR. ARTHUR SEIDL: MODERNER GEIST IN DER
DEUTSCHEN TONKUNST. Gedanken eines Kultur-
psychologen. Neue, erweiterte Ausgabe.**

Gebunden M. 12.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

DEUTSCHE MUSIKBUCHEREI

Band 6.

ALBERT LORTZING: GESAMMELTE BRIEFE.

Herausgegeben von GEORG RICHARD KRUSE. Neue, vermehrte Ausgabe. Mit einer Bildnis- und einer Facsimile-Beilage.

Gebunden M. 12.—

Band 7.

BRUNO SCHUHMAN: MUSIK UND KULTUR.

Gesammelte Aufsätze von PAUL EHLERS, SIEGMUND VON HAUSEGGER, LUZIAN KAMIENSKI, ALBERT LAMM, DR. PAUL MARSOP, DR. WALTER NIEMANN, RUDOLF PANNWITZ, PROF. DR. ARTHUR PRÜFER, DR. PAUL RIESENFELD, DR. MAX STEINITZER, HERM. STEPHANI, PROF. DR. RICHARD STERNFELD, DR. KARL STORCK und WILHELM WEIGAND.

Mit einer Musik-Beilage von CONRAD ANSORGE und einer Bildnis-Beilage: PROF. DR. ARTHUR SEIDL.

Gebunden M. 12.—

Band 8.

PROF. DR. ARTHUR SEIDL: STRAUSSIANA. — AUFSATZE ZUR RICHARD STRAUSS-FRAGE.

Gebunden M. 12.—

Band 9.

HANS WEBER: RICHARD WAGNER ALS MENSCH.

Lebenssäße aus seinen Briefen und Schriften. Mit einer Bildnis-Beilage.

Gebunden M. 6.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

DEUTSCHE MUSIKBUCHEREI

Band 10.

OTTO NICOLAI: MUSIKALISCHE AUFSATZE.

Herausgegeben von **GEORG RICHARD KRUSE.** Mit
einer Bildnis- und einer Facsimile-Beilage.

Gebunden M. 8.—

Band 11, 12 und 13.

PROF. DR. ARTHUR SEIDL: NEUE WAGNERIANA.

Gesammelte Aufsätze und Studien. Drei Bände.

Band 1:

DIE WERKE.

Gebunden M. 16.—

Band 2:

KREUZ- UND QUERZÜGE.

Gebunden M. 24.—

Band 3:

STUDIEN ZUR WAGNERGESCHICHTE.

Gebunden M. 20.—

Band 14.

THEODOR UHLIG: MUSIKALISCHE SCHRIFTEN.

Herausgegeben von **LUDWIG FRANKENSTEIN.** Mit einer
Bildnis-Beilage und zahlreichen Notenbeispielen.

Gebunden M. 18.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Band 20.

FRANZ GRAFLINGER: ANTON BRUCKNER. Sein Leben und seine Werke. Mit zahlreichen Bild- und Facsimile-Beilagen.

Gebunden M. 12.—

Band 21.

DR. MAX AREND: ZUR KUNST GLUCKS.
Gesammelte Aufsätze. Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Gebunden M. 12.—

Band 22.

DR. ALFRED HELLE: VOM MUSIKALISCH SCHÖNEN.
Psychologische Betrachtungen.

Gebunden M. 8.—

Band 23 und 24.

E. T. A. HOFFMANN: MUSIKALISCHE NOVELLEN UND AUFSÄTZE.
Vollständige Gesamtausgabe der musikalischen Schriften.
Neu herausgegeben und erläutert von DR. EDGAR ISTELE.
Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Band 1:

MUSIKALISCHE NOVELLEN.

Gebunden M. 24.—

Band 2:

MUSIKALISCHE AUFSÄTZE.

Gebunden M. 24.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

ALMANACH
DER DEUTSCHEN MUSIK-BÜCHEREI
AUF DAS JAHR 1921.

INHALT:

Hans Wildermann: Zwölf Monatsbilder mit Kalendarium.
E. T. A. Hoffmann: „Ritter Gluck“. Eine musikalische Novelle.
Marie von Bülow: „Hans von Bülow und Franz Wüllner“. Ein unbekannter Briefwechsel. Mit einer Facsimile-Beilage eines ungedruckten Bülow-Briefes. Paul Ehlers: „Das Deutsche Symphoniehaus“. Mit 5 Ansichts- und Planskizzen von Ernst Haiger. Paul Marsop: „Schattenrisse moderner Dirigenten“. Georg Kinsky: „Ein Brief Richard Wagners an Felix Mendelssohn“. Mit einer Facsimile-Wiedergabe des Briefes. Otto Ernst: „Hans im Glück“. Ein musikalisches Märchen. Arthur Seidl: „Über eine ganz neue Art von Kritik“. Hans Wildermann: „Ein Raum für Richard Wagner“. Ein Entwurf in 8 Bildern mit einem Leitgedicht von R. H. Wildermann. Theodor Storm: „Ein stiller Musikant“. Eine musikalische Novelle. Gustav Bosse: „Hans Wildermann und die Musik“. Dazwischen sind Verse eingestreut von Goethe, Grillparzer, Hebbel, Mörike und Schiller.

BILDERBEILAGEN:

Hans Wildermann: A. Plastiken: 1. Kleiner Flötenspieler. 2. Prof. Otto Lohse (Büste). 3. Orpheus (Steinrelief). 4. Johannes Brahms (Büste). 5. Isolde-Statuette. B. Zeichnungen: 1. Ex libris Fritz Hötterhoff. 2. Johann Sebastian Bach (Kreidezeichnung). 3. Ex libris Elly Ney. 4. Ex libris Ludwig und Elly Mannstaedt. C. Entwürfe: Ein Raum für Richard Wagner: 1. Titelblatt. 2. Tor. 3. Innenansicht (hintere Mittel). 4. Altar der Liebe (Plastischer Hintergrund). 5. Tristan und Isolde (Plastik). 6. Beethoven's 9. Symphonie: „Seid umschlungen Millionen“ (Wandgemälde). 7. Mozart's Requiem (Wandgemälde). 8. Wagner-Statue.

FACSIMILEBEILAGEN:

Hans von Bülow's Brief an Franz Wüllner vom 22. Nov. 1866.
Richard Wagner's Brief an Felix Mendelssohn vom 14. Dez. 1842.

Einbandzeichnung von Hans Wildermann.

PREIS GEBUNDEN M. 8.—.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

ALMANACH DER DEUTSCHEN MUSIK-BÜCHEREI AUF DAS JAHR 1922.

INHALT:

Hans Wildermann: Zwölf Monatsbilder mit Kalendarium.
E. T. A. Hoffmann: „Don Juan“. Eine musikalische Novelle.
Heinrich Werner: „Hugo Wolf in Maierling“. Zwei ungedruckte Briefe Wolfs aus dem Jahre 1881. Hans Wildermann: „Gesichtspunkte über eine Parsifal-Inszenierung“. Mit 9 Bühnenbildern. Wilhelm Matthiessen: „E. T. A. Hoffmann als musikalischer Künstler“. Ein Gedenkblatt zu seinem 100. Todestage mit einem Bildnis Hoffmanns von Professor Robert Engels. Paul Marsop: „Tageszeitung, Musikkritik, Freikarten“. Adelheid von Veith: „Kleine Lebenserinnerungen an E. T. A. Hoffmann“. Helene Raff: „Joachim Raff an eine alte Freundin“. Wilhelm Matthiessen: Zwei musikalische Märchen: 1. „Die drei Damen“; 2. „Bella calma troverà“. Konrad Huschke: „Lenau und die Musik“. Mit 2 Abbildungen. Ferd. Gregori: „Hans Wildermann's Faust-Wirklichkeiten“. Mit 11 Abbildungen. Max Hehemann: „Das Konzertstück in F-moll von Carl Maria von Weber“. Richard Wagner: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“. Eine musikalische Novelle. Dazwischen sind Verse eingestreut von Eichendorff, Goethe, Hebbel und Mörike.

FACSIMILEBEILAGE:

Hugo Wolf's Brief an Frz. Ruß aus Windischgrätz v. 10. Juni 1881.

BILDERBEILAGEN:

I. Von Hans Wildermann:

A. Plastik. Mädchen mit Reh.

B. Zeichnungen: Zwölf Monatsbilder: 1. „Die apokalyptischen Reiter“, 2. „Winterreise“, 3. „Beethoven“, 4. „Frühe Sonne“, 5. „Sonnenjungfrau“, 6. „Romantische Melodie“, 7. „Sternennacht“, 8. „Sommernachtstraum“, 9. „Hubertuswunder“, 10. „Anachoret“, 11. „Wald des Todes“, 12. „Passionata“.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Ex libris Therese Pott. Ex libris Tilly Cahnbley-Hinken.
Ex libris der Öffentlichen Musikbücherei Regensburg
(„Walther von der Vogelweide“). Ex libris Gustav Bosse
(Blatt 2: „Die Muse des „Anakreon“).

Faust-Wirklichkeiten: 3: „Anruf der Geisterwelt“, 8: „Sonnenuntergang“, 13: „Wald und Höhle“, 14: „Walpurgisnacht“, 18: „Faust auf blumigem Rasen“, 19: „Ariel und die Elfen“, 32: „Euphorion“, 34: „Faust und Mephisto“, 41: „Mephistos Fluch am Grabe“, 45: „Doktor Marianus“, 49: „Das ewig-Weibliche zieht uns hinan“.

C. Entwürfe zu „Parsifal“:

1: „Wald und See“, 2: „Verwandlungsbild für 1. und 3. Aufzug“, 3: „Gralstempel“, 4: „Klingsor's Zauberschloß“, 5: „Klingsor's Zaubergarten“, 6: „Figurinen für den 2. Aufzug“, 7: „Einöde“, 8: „Blumenaue“, 9: „Figurinen“

Sonstiges: E. T. A. Hoffmann. Nach der Zeichnung von Prof. Rob. Engels. Nicolaus Lenau. Nach einer Zeichnung. Nicolaus Lenau. Nach dem Gemälde von Kumpf.

Einbandzeichnung von Hans Wildermann.

PREIS GEBUNDEN M. 12.—.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

N E U E M U S I K B Ü C H E R

PROF. WILHELM FREUDENBERG: WAS IST WAHRHEIT?

Luft- und Tonwellen. Gesammelte Aufsätze.

Geheftet M. 12.—

In Ganzleinen M. 18.—

LUDWIG FRANKENSTEIN: ARTHUR SEIDL.

Ein Lebensabriß. Mit einer Bildnis-Beilage.

Geheftet M. 1.20

**AMADEO VON DER HOYA: STUDIENBREVIER FÜR DEN
MUSIKINSTRUMENTALISTEN (STREICHINSTRUMENTALI-
STEN UND PIANISTEN).**

Geheftet M. 18.—

In Schulband M. 24.—

In Ganzleinen M. 28.—

**DR. KONRAD HUSCHKE: DIE DEUTSCHE MUSIK UND
UNSERE FEINDE.**

Geheftet M. 8.—

In Ganzleinen M. 14.—

DR. EDGAR ISTEL: REVOLUTION UND OPER.

Geheftet M. 8.—

In Ganzleinen M. 14.—

**KLAUS PRINGSHEIM: VOM MODERNEN WAGNER-PRO-
BLEM.**

Geheftet M. 4.—

In Pappband M. 7.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

NEUE MUSIKBÜCHER

DR. PAUL RIESENFELD: DIE AUSWANDERUNG VOM HEILIGEN GRALSBERGE.

Sonderabdruck aus Bruno Schuhmann „Musik und Kultur“.
(Deutsche Musikbücherei Bd. 7.)

Geheftet M. 2.40

PROF. DR. ARTHUR SEIDL: ASCANIA — ZEHN JAHRE IN ANHALT.

Gesammelte Aufsätze aus Erlebnissen, Anregungen und Studien.

Lexikon-Format, VIII und 736 Seiten stark. Mit der Ingeborg-Antiqua nach Entwurf von Prof. F. W. Kleukens-Darmstadt in Schwarz, Gold und Blau gedruckt, mit dem Bilde des Herzogs Friedrich II. von Anhalt in feinem Mattdruck geschmückt.

Feine Ausgabe auf feinem Hadernpapier mit ausgemalten Initialen.

Geheftet M. 120.—

In Halbpergament M. 180.—

Einfache Ausgabe auf gutem Werkdruckpapier.

Geheftet M. 80.—

Gebunden M. 100.—

Jeder Band ist einzeln käuflich.
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

N E U E M U S I K B Ü C H E R

PROF. DR. ARTHUR SEIDL: WAS IST MODERN?

Sonderabdruck aus „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“. (Deutsche Musikbücherei Bd. 5.)

Geheftet M. 2.40

PROF. DR. ARTH. SEIDL: RICHARD WAGNERS PARSIFAL.

Zwei Abhandlungen.

Geheftet M. 8.—

Gebunden M. 12.—

DR. PAUL STEFAN: DIE FEINDSCHAFT GEGEN WAGNER.

Geheftet M. 10.—

In Ganzleinen M. 16.—

**PROF. DR. RICHARD STERNFELD: MUSIKALISCHE SKIZZEN
UND HUMORESKEN.**

Geheftet M. 8.—

In Ganzleinen M. 12.—

DR. KARL STORCK: TEMPEL DER KUNST.

Sonderabdruck aus Bruno Schuhmann: „Musik und Kultur“. (Deutsche Musikbücherei Bd. 7.)

Geheftet M. 2.40

Jeder Band ist einzeln käuflich.
Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG