

HALM/DIE SYMPHONIE ANTON BRUCKNERS

AUGUST HALM
DIE SYMPHONIE
ANTON BRUCKNERS

1 . 9 . 1 . 4

MÜNCHEN BEI GEORG MÜLLER

COPYRIGHT 1914 BY GEORG MÜLLER
IN MÜNCHEN

Willst Du das Unsichtbare erkennen, so sieh
sehr genau auf das Sichtbare! — Talmud

EINGANG

Die Geschichte überliefert uns das Lebensbild Bruckners als eines Lernenden, wie wenige gelernt haben. Jeder weiss ja und jeder Meister bezeugt es, dass des Lernens kein Ende ist; Bruckner aber zeigte einen so lang anhaltenden und intensiven Willen, sich führen zu lassen, dass man geradezu ein Bedürfnis nach Unselbständigkeit bei ihm vermuten könnte; ja dass ihn die Sucht nach einer gewissermassen mittelalterlichen Korrektheit des langsamen Vorwärtsschreitens vom Schülerdasein aufwärts, des Frei- und zum Meister-gesprochen-werdens beseelt zu haben scheint — als ob er die Verantwortung andern überlassen, dem eigenen Blick aber und Gefühl für sein Reifen und Erstarken wenig getraut hätte.

Andere pflegen Eile damit zu haben, Führern abzusagen, sich selbst zu erziehen. Sollte Bruckner vielleicht kein stark gebietendes Ideal für sein Schaffen besessen haben, von keinem besessen gewesen sein?

So viel ist sicher: er kann die Musik nicht als Sprache, als Ausdruck seines Gefühls- und Vorstellungslebens angesehen, sie kann ihm nicht zum Mittel gedient haben; er hätte sonst früher durch sie zu sprechen begonnen, hätte sich schneller und leichter ausgerüstet.

Bescheiden wir uns nicht zu sehr; lassen wir uns ob des äusserlichen, mittelalterlich erscheinenden Aspekts nicht die wesentlich heroische Haltung des Manns entgehen, der einem hastigen und unsichern Zeitalter

das einzigartige Beispiel eines langen Willens, einer höchst tapferen, einer antiken Geduld gegeben hat.

Es war eine Fülle des Glaubens in diesem Menschen, die ihren Träger ebenso gefährden als erheben konnte; und gäbe es einen bewussten und sehenden Geist der Musik: er müsste auf dieses Schauspiel von Leben und Entwicklungsgang mit grösster Angst sowohl als auch mit freudigster Hoffnung herabgeblickt haben.

* *

*

Manche freilich sehen in solcher Anlage ein unglückliches Verhängnis für das freie Schaffen Bruckners, in seinen Werken ein (durchaus nicht goldnes!) Mittleres zwischen Inspiration und Tradition, oder finden deren Geschlossenheit und Kraft durch ein abwechselndes Siegen des inneren Müssens und des von aussen kommenden Sollens gestört und geschwächt, und sie beklagen dann hier das Ueberwuchern der Einfälle, dort das Stagnieren oder Versiegen eines Stroms, der in ein falsches Bett gezwungen, einer allzu heissen und austrocknenden Sonne preisgegeben wurde. Also nicht nur Diskrepanz von „Form und Inhalt“, sondern ein wirkliches Behindert- und Beschädigtwerden der Naturgabe Bruckners erkennen sie darin, dass er sich dem Gebot der Form so unterstellt hat. Da wäre es denn ein betäubendes Schauspiel, das Bruckners Leben darbietet, nämlich wie eine reiche Gei-

stigkeit der Konvention ausgeliefert und von ihr geknechtet wird.

Der Konvention untertan sein, führt zu Sklaverei und Unfruchtbarkeit; dem Geist dienen zu Lebensschaffender Freiheit. Die schicksalsschwere Frage hiess also: führt das, was da überliefert wurde, diese sogenannte Form, dem Geist der Musik zu oder von ihm ab; ist es ein Ausdrucksmittel vergangener Zeit, ihres Denkens und Fühlens, für die gegenwärtige Musik und ihre Aufgabe unzureichend und also ein Hemmnis — oder aber ist sie vom Geist der Musik selbst, sei es gezeugt sei es geheiligt, als eines seiner Gesetze, seiner Bedürfnisse, eine seiner Lebensmöglichkeiten? Dann freilich, wenn letzteres zuträfe, begriffen wir in dem Sich-hingeben des Lernenden an die überlieferte Form den Instinkt des Menschen von urmusikalischer Anlage, die natürliche Treue zu der Kunst, nicht aber das Verleugnen der Persönlichkeit durch den einem Menschengesetz geollten Gehorsam.

Diese Frage zu beantworten, stelle ich mir zur Aufgabe. Ich anerkenne es gern, dass einzelne Schriftsteller, wie Göhler, Storck, Morold, M. Kiel, ihre Stimme erhoben haben, um das formale Vermögen Bruckners gegen die vielen und zum Teil hässlichen Angriffe zu verteidigen. Der verdienstvolle Rudolf Louis tut das besonders wirksam, indem er zwischen wirklicher Form und etwas tiefer Stehendem, nämlich dem, was man formale Klugheit nennen könnte und was mehr nur in

guten Ratschlägen für den Komponisten besteht, also zwischen Geist und Handwerk unterscheidet. Doch er befindet sich da noch an einem Scheideweg und ruft den Eindruck hervor, als ob er, der den richtigen Weg zu beschreiten sich mutig anschickte, plötzlich wieder Halt machte, rückwärts blickte und sich der breiteren Heerstrasse zuwendete.

Es gilt nicht sowohl eine Apologetik Bruckners als vielmehr ein Lernen von ihm, dem grossen Lernenden. Was seine Treue zur Form aus dieser gemacht hat, wie er sie zu einem Gesetz vergeistigt und vertieft, zu Aeusserung und Zeugnis des Geistes der Musik erhoben hat, so möge er auch uns sagen, was Form ist. Vertrauen wir ihm nur einmal, hören wir ihm zu, so schenkt er uns Antwort so klar und inhaltreich, wie es vorher noch nicht erlebt ward, lässt uns die Form der Sonate oder Symphonie erkennen als gleichsam eine Kategorie, ja sogar als einen Quell des musikalischen Schaffens und als von so hohem Wert, dass sie all sein Vertrauen und seine Treue zu ihr gerechtfertigt hat; als etwas, das, je strenger und ernster genommen, desto fruchtbarer und geistiger sich erwies.

2.

Wie weit Bruckner sich von seinem Tun und Lassen begrifflich Rechenschaft gegeben hat, interessiert mich nur relativ, nicht absolut. Es ist das keines der
XII

Probleme dieses Buchs, das überhaupt nicht historisch orientiert ist. Gewiss scheint mir, dass die Frage nach Bruckners Wissen um sein Werk nicht dessen Erkenntnis bedingt, sondern dass wir umgekehrt zuerst und jedenfalls das Werk zu betrachten, dann erst, und vielleicht, zu fragen haben, wie weit sein Schöpfer das Gefühl für seine notwendigen organischen Qualitäten sich selbst mit Worten klar gemacht hat. Eine schwierige Frage, denn das Versagen des Denkens bei grossen Künstlern scheint mir weit seltener zu sein, als das Versagen der Fähigkeit, die Worte zu finden. Unbeholfen und unberaten in dieser Hinsicht, machen sich manche ihre eigene Sprache zurecht, deren Kindlichkeit kaum jemandem den wirklichen Gehalt an Geahntem, Geschautem und Vorgestelltem anzeigt, die wir also erst erlernen müssten, wollten wir über die geistigen, diskursiv begrifflichen Vorgänge in einem solchen Gehirn urteilen. Eigene Schwäche in dieser Hinsicht hat Bruckner offenbar deutlich gefühlt, ja erkannt. Nichts weniger als der Inhalt seines ganzen Lehrens wurde ihm durch die Klarheit darüber zweifelhaft: bekundet doch ein uns überlieferter Ausspruch den Zwiespalt seines tatsächlichen Lehrens und künstlerischen Wollens; jenes sah er sich gezwungen, ideell zu entwerten, und dieses konnte er nicht mitteilen. Es war keine Hilfe aus diesem Dilemma, sondern nur eine Bankrott-Erklärung, wenn er jenes als das unvermeidliche Sichüben und -stählen für das freie Schaffen betrachtet

wissen wollte. Er selbst sah das Verbindende ja keineswegs; warum das alles vorbereiten und nicht vielmehr eitel Ballast und lähmende Beschwernis sein sollte, das konnte er nicht sagen. Nur sein Autoritätsglaube hiess ihn das bessere vermuten.

In der Tat ist aber sein symphonisches Werk voll von Gesetzmässigkeiten, deren Inhalt mitteilbar ist und mitgeteilt werden muss, sollen wir anders wirklich sein geistiges Leben erfassen, soll dieses Leben wirklich für eine musikalische Kultur zum Segen werden.

3.

Wir können für das, was wir uns hier vorgesetzt haben, ausführlicher Analysen wenigstens in kleiner Anzahl nicht entraten, und wir scheuen uns nicht, den Leser zu bitten, dass er ihnen geduldig folge. Ungenaue Analysen halte ich für so ziemlich wertlos und betrachtete vielmehr gerade solche darzubieten als einen Raub an der Zeit des Lesers.

Ich möchte aber doch nicht versäumen, mich ausdrücklich auch an diejenigen zu wenden, welche aus irgendwelchem äusseren Grund den Zugang zu diesen musiktheoretischen, in der Hauptsache kompositionstechnischen Ausführungen selbst nicht finden oder zu finden nicht selbst versuchen wollen: denn auch für solche möchte ich dies mein Buch geschrieben haben, wofern sie nur das Interesse an dem Geschick der Tonkunst zu ihm greifen heisst. Die nächstliegende Methode, das nicht oder nur mühsam Verständliche

darin zu überschlagen und also auf den Nachweis dessen zu verzichten, was ich in ihm behauptete: diese Methode möchte ich nur als provisorisch empfehlen, denn es geht eben mit diesem Nachweis zugleich eine Menge von Kraft verloren, die hier aufgestellten Begriffen eignet und die auch der Betrachter und Zuhörer sich aneignen sollte; ja er käme ohne das um die völlig satte und lebendige Wirklichkeit, aus welcher die Begriffe gewonnen wurden.

Ich hielte also ein anderes für besser.

Seit geraumer Zeit vergrößert sich die Zahl derer, welche es nach musikalischer Bildung verlangt. Ja, diese Parole, zuerst als Ausdruck eines reformierenden Willens in die Gewohnheiten eines geist- und lusttötenden mechanischen Musikunterrichts sei es schüchtern, sei es herrisch fordernd hineingerufen, stärkte sich mehr und mehr zu einem unwiderstehlichen Gebot, zu einer als selbstverständlich empfundenen Pflicht. In kurzem aber wird vollends, was bis jetzt immer noch Beigabe war, das Hauptgewicht bilden; der ganze Unterricht in der Musik wird, wenigstens soweit er nicht Berufsmusiker heranziehen soll, ein anderes Zentrum bekommen; das Anwachsen des Wissens um musikalische Gesetze wird das Bedürfnis nach einem auf Klarheit darüber gerichteten Unterricht noch lauter und intensiver werden lassen. So will ich mich denn nicht auf den einzelnen Vorschlag beschränken, dass man sich an einen intelligenten Musiker wende, um das etwa

eigenen Kräften Unzugängliche dieses Buchs durch Spielen und Erklären sich eröffnen zu lassen: sondern ich gebe noch meinen Wunsch kund, es möge sowohl diese Arbeit über die Symphonie Anton Bruckners (mit der ich zugleich den bis heute besten und hauptsächlichsten Typus von Symphonieform aufzustellen glaube) als auch ihre Vorgängerin „Von zwei Kulturen der Musik“ die neue und bessere Zeit des Musik-hörens, überhaupt einer wirklicheren Kenntnis und Pflege der Musik heraufführen helfen.

Das letztgenannte Buch verhält sich zwar zu dem vorliegenden inhaltlich vorbereitend, doch liess ich mir's angelegen sein, überall so darzustellen, dass jenes vorher gelesen zu haben nur wünschenswert und nützlich, nicht aber unbedingt erforderlich ist. Freilich war es auch nicht entbehrlich zu machen, und ich habe demnach dort Gesagtes hier nur wiederholt, soweit es die Deutlichkeit erforderte, nicht aber dort Ausgeführtes hier wiederum ausgeführt, vielmehr in solchen Fällen auf jenes verwiesen, und bediente mich für den jetzigen Zweck dessen, was ich dort begründet habe. So gehören beide Bücher zusammen und bilden, zwar nicht methodisch, aber inhaltlich betrachtet, zusammen ein Werk, mit dem ich nichts Geringeres als die Aesthetik der Musik zu fundamentieren beabsichtige.

Ulm, im Herbst 1913.

August Halm

DAS ERLEBNIS DER FORM

Die Sonatenform kann verschiedenes sein: Rezept, Anordnung; Gelegenheit, verschiedene Themen darbieten oder zu genießen; endlich eine höhere organische Einheit, eine Synthese, für die uns die Harmonik in der Kadenz ein Bild und vielleicht Vorbild gibt. Aus dieser nämlich, der Folge an sich gleichwertiger Harmonien, erhebt sich ein überharmonischer Wert: die Tonart; und nach diesem ordnet sich nun auch der Rang dieser Harmonien. Das Gefühl der Tonart ist die geistige Einheit, das verbindende Gesetz über den Kadenz-Akkorden.

Ebenso entsteht durch den Vorgang, den wir Sonatensatz nennen, ein übertonartliches und überthematisches Etwas, das als das Leben der Form empfunden wird, gibt sich ein lebensschaffendes geistiges Gesetzkund, für das der Name „Form“ freilich je weniger genügt und zutrif, je mehr es in der Kunst sich erfüllte.

Die Sonate oder Symphonie als Ganzes endlich ist eine Synthese, die sich aus den einzelnen Sätzen, wieder als deren höhere Einheit, ergibt.

Diese höhere Einheit nun, das geistige Resultat des Geschehens, den Gesamtcharakter, die Idee einer Sonate oder eines Sonatensatzes, hat man in vielen Fällen und mit zunehmender Vorliebe durch aussermusikalische Charaktere vergleichend zu begreifen versucht, so zwar, dass man in dem Gleichnis mehr als ein Abbild, nämlich die wirkliche Idee, Gehalt und Inhalt des mu-

sikalischen Werks zu sehen sich bemühte, und es mag ja auch ein solcher Versuch ab und zu einmal geglückt sein.

Ein grosser und verhängnisvoller Irrtum aber war es, mit solchen Gleichnissen das Wesentliche des musikalischen Charakters erkennen zu wollen; zu glauben, man übersetze damit aus der Musik zurück, was der Komponist in Musik „übersetzt“ habe. Verhängnisvoll vollends, wenn man wähnte, aus der Gefügigkeit oder dem Widerstand des Kunstwerks gegenüber von solchen Versuchen auf dessen innere künstlerische Logik oder Unlogik, auf das Vorhandensein oder den Mangel seiner höheren Einheit, seines Geistes oder seiner Seele schliessen zu dürfen.

Diese Gefahren drohen heute von allen Uebersetzungskünsten, von aller Hermeneutik her. Wir unterlassen derartiges aber ausserdem, weil uns das Technische Bild und Gewähr des Gesetzmässigen, ja des Gesetzgebenden der Kunst ist, weil ausserdem unser Wissen darum noch sehr der Pflege bedarf.

ERSTES STÜCK. EIN VERGLEICH.

Von der Hauptform der Sonate erhält man für gewöhnlich ein Bild, dessen äusserliche Langweiligkeit das flauere Interesse an Analysen leider vollauf zu rechtfertigen scheint.

Da ist eine „erste Hauptgruppe“ (nämlich die des „ersten Themas“); ferner eine „zweite Hauptgruppe“, (und zwar die des „zweiten Themas“); zwischen den beiden befindet sich eine „Ueberleitungsgruppe“. Das erinnert nun freilich zunächst bedenklich stark an den Witz von den drei Perioden, in die eine Leichenpredigt das Schaffen des Verstorbenen zerfallen lässt: „nämlich erstens die erste, zweitens die zweite und drittens die dritte Periode“. So ungefähr wurde die Sonatenform früher „erklärt“, und zwar von denkbar offiziellster Stelle, im Unterricht für Kompositionslehre, und ich vermute, dass sich diese Art nicht nur auf das Münchner Konservatorium meiner Studienzeit beschränkte, und auch, dass sie sich da und dort bis auf heute gehalten hat.

Zwar bekommen wir, ausser Nummern, auch einen Vorstellungsinhalt, indem uns der Begriff des „Gesangsthemas“ für das zweite Hauptthema geschenkt wird. Wenn aber im selben Atem zugegeben werden muss, das zweite Thema sei nicht gerade immer gesanglicher Natur und müsse es durchaus nicht sein, und es dürfe auch einmal das erste oder beide Hauptthemen dürfen melodischen Charakter tragen, und dieser könne

wohl auch beiden fehlen: so sehen wir uns eben doch wieder auf die Ziffer verwiesen.

Nehmen wir aber einmal das Schema, so äusserlich als es uns dargeboten wird, und versuchen unser Glück damit, um uns wenigstens äusserlich zu orientieren: so werden wir häufig bemerken, dass es nicht einmal für das Kartographische ausreicht.

Wie viele erinnern sich doch des geistigen Missbehagens, das sie einst bei solch unklaren „Erklärungen“ empfanden, jener seltsamen Mischung von Mitleid und Achtung, von beschämender Enttäuschung und Vertrauen, die in der Seele des Schülers wohl häufiger zustand kommt als es die Lehrer ahnen. Man fühlt, dass einem zu wenig geboten, dass man nicht gut geführt wird, will's aber zufrieden sein; um über den schlechten Augenblick hinwegzukommen, lässt man's gelten, und die geistige Bequemlichkeit leistet gern ihre Hilfe dazu, dass man sich einredet: es ist zwar schlecht, aber es wird schon nichts Besseres zu sagen geben; wenig, aber es mag den Dienst tun. Vielleicht auch nimmt das Schema Rücksicht auf die Sonate von noch schwacher Form?

Nun, ich wollte also das Wenige erproben; und ich erzähle hier von meinem Misserfolg, da ich erfahren habe, dass er für viele Fälle typisch ist.

Ich nehme die F-dur-Sonate



von Mozart vor. Zu Ende des 12. Takts höre ich ein neues, also ein zweites Thema. Dass es nicht das zweite ist, sagt mir die gleichbleibende Tonart. Das wirkliche „zweite“ und seine Gruppe soll nämlich unter einer andern, von der anfänglichen und zugleich Haupt-Tonart verschiedenen Tonart stehen. Ich erinnere mich also, dass der Lehrer davon sprach, einem Thema könne ein Nachsatz, oder können mehrere Nachsätze folgen. Also wird wohl dieses neue Thema so ein Nachsatz sein müssen. Freilich eher verdiente es ein „angefügter Satz“ genannt zu werden, denn ein wirklicher Nachsatz steht in einem dynamischen Verhältnis zu einem Vordersatz; dieser stellt eine syntaktische Spannung her, die jener löst. Von einem solchen Verhältnis ist aber hier nichts zu spüren.

Zu Ende des 22. Takts tritt ein anderer thematischer Charakter, nicht nur ein neues Bild von Thema auf. Sollte hier das zweite Thema sein? Die Paralleltonart spräche dafür. Sie ist, zwar nicht so häufig wie die der Oberdominant, für dessen Gruppe in Gebrauch. Ich spiele weiter und höre eine Modulation: im 29. Takt

kündigt sich C-moll an. Also doch vielleicht erst die Ueberleitungsgruppe — — obwohl auch in einer Hauptgruppe Modulationen vorkommen. Lauter Zweifel also, Obwohls und Vielleichts. Im 33. Takt moduliert es nach As-dur, vom 37. an höre ich die Oberdominant von C-moll, mit der Tonika C-moll abwechselnd, das bekannte Spielen mit der Halbkadenz, die der klassische Stil vor dem Eintritt eines neuen thematischen Ereignisses bringt. Im 41. Takt setzt nun, nach einer Pause, ein Thema ein, welches ich — nun endlich! — als „das zweite“ aufzufassen keinen Zweifel mehr hege. Und zwar macht mich vor allem die grössere Distanz des Charakters von dem vorhergehenden dessen gewiss; sie verscheucht erst ganz die Ungewissheit, ob jenes Ueberleitungsthema nicht vielleicht doch schon das zweite Thema war. Weicht jene Ungewissheit auch mit dem zunehmenden Modulieren immer mehr, so finden wir doch jetzt erst die Situation erhellt. Also nachträglich — das aber heisst nichts anderes als zu spät: wenn wir nur im Hauptsächlichen richtig geführt zu werden verlangen. Zu allem hin trübt Mozart die gewonnene Klarheit wieder etwas, indem er später, obzwar sie melodisch anders bekleidend, vom 67. bis zum 70. Takt jene Halbkadenz wiederholt, so dass sich diese Stelle wie die Einleitung in eine weitere „zweite Hauptgruppe“ anhört.

Somit versagt unser Schema, dessen Dürftigkeit wir etwa zu ertragen gewillt sein möchten, um eben auch noch die tiefer stehende Sonate mit seiner Hilfe zu er-

fassen, gerade hier erst recht. Denn die Ungewissheit zugestehen, heisst seine Unanwendbarkeit erklären.

Wie? oder versagte am Ende Mozarts Sonate vor dem Schema?

Versuchen wir ein Anderes.

Es gehört zu den schönsten Eindrücken, die wir von der Musikgeschichte empfangen, zu sehen, mit welcher energischer Klarheit Beethoven gleich in seiner ersten Klaviersonate die ihm vorbehaltene Aufgabe der Form erkennt. Er muss nicht den langen Weg und Umweg zur Konzentration nehmen; diese ist ihm schon in seinem frühen Schaffen Prinzip. Nicht sein einziges Prinzip freilich; er hat auch den Typus von Sonate, in welchem das Viele des Gebotenen die Straffheit der Absicht und des Ordners löst. Aber man kann nicht sagen, dass er sich erst mit der Zeit vom Vielfältigen und Beliebigen zum Einfachen und Notwendigen erzogen habe: seine erste Klaviersonate zeugt von einer erstaunlichen Reife des Gestaltens, von einer prachtvollen Bewusstheit des Organisierens. Sie, oder wenigstens ihr erster Satz, darf geradezu ein Extrakt von Form, ein Urbild eines formal Lebendigen genannt werden. Beethoven vermeidet es, dass die Musik sich niederlässt, nachdem sie eben erst in Gang gebracht wurde; er vermeidet damit einen Fehler, dessen Häufigkeit jener Sonate von Mozart fast den Charakter der Behäbigkeit verleiht. Sowohl das erste als das ihm folgende Thema schliesst dort auf der Tonika. In der Fermatenpause, mit wel-

cher Beethoven die überleitende Gruppe beginnt, vibriert unerfüllter Wille der Oberdominant, auf welcher das erste thematische Satzgefüge schloss; Beethoven bringt da zuerst das aufsteigende Hauptthema und überläßt sodann dessen Doppelschlag-Motiv einem kurzen Spiel. Dieses, im 11. Takt anhebend, wirkt wie ein leichtes Sich-kräuseln einer Wasserfläche, das sich bald verliert, um einen glatten Spiegel sehen zu lassen, unter dem wir aber gerade intensiveres Strömen, stärkeren Drang vermuten. Die ganze Gruppe zeigt ein völlig deutliches Crescendo des Geschehens, ein Erlebnis von Absicht; und so wirken die Halbkadenzen zwischen dem 15. und 20. Takt wesentlich anders als jene Mozartischen: sie spielen nicht.

Aus der spürbaren Absicht entspringt unmittelbar das offenbare Tun: das zweite Thema erscheint mit dem Auftakt zum 21. Takt. Mit dem ersten Thema verwandt, zeigt es dennoch ein neues Wesen; es ist das gesangliche Gegenbild zu dem harmonisch bestimmten Anfangsthema. Bei Mozart sahen wir thematisch verschiedene Bilder, aber der Charakter gerade der Hauptthemen war nicht gegensätzlich, ja gerade noch verschieden.

Ich habe in meinem Buch „Von zwei Kulturen der Musik“ von der Gefahr gesprochen, die der Sonate durch eine ausgebildete Thematik droht. Mozart fühlt nichts davon — und seine Sonate leidet Not; Beethoven, voller Gefühl für das Leben der Sonate, spürt auch, was diesem nachteilig, was förderlich ist.

Kehren wir zu unserm Schema und seinen Ziffern zurück. Wir fanden: das zweite Hauptthema, d. i. das neue thematische Ereignis, das thematische „Prinzip“ der gegensätzlichen Hauptgruppe, kann der Zahl nach gerechnet das zweite (wie hier bei Beethoven), oder auch das dritte, oder das vierte (wie in Mozarts F-dur-Sonate), und wer weiss das wievielte noch sein. Wesentlich ist, dass es später kommt, kommen muss als das erste, dass es sich im Verlauf des Geschehens einstellt, dass es ein *F o l g e t h e m a* ist. Je mehr die Aueinanderfolge zur Folgerichtigkeit wird, desto besser ist die Sonate; keineswegs aber ist deshalb der Eigenwert der Themen höher. Im Gegenteil: es wird dem Eindruck solcher Folgerichtigkeit besser, oder sagen wir: leichter gedient, wenn die Themen, die einander bedingen sollen, selbst weniger eigenwertig sind. Ein erstes Thema — was heisst das anderes denn als: ein Thema, dem ein weiteres oder mehrere folgen müssen; und was wäre ein zweites Thema, wenn nicht ein solches, dem anderes voraufgegangen sein muss — soll nämlich nicht alles Geschehen ein äusseres Konglomerat, eine zufällige Adhäsion, ein Aggregatzustand von Themen oder Themenkomplexen sein. Diese Bedürftigkeit der Themen hat sich denn freilich mit der Zeit in eine veritable Dürftigkeit gesteigert: „Die Sonate ist der Kunst des Themenbildens nicht gut bekommen.“

Kein Zweifel: die Themen sind hier bei Mozart besser als bei Beethoven, sie haben, und mit Recht, ein gewisses Genügen in sich; aber die Sonate selbst ver-

liert durch diese Selbstzufriedenheit der Themen an Lebenskraft. Erst auf höherer Stufe konnte es gelingen, die gesättigte Thematik als einem grossen Geschehen dienend zu organisieren.

Das Schema sagt, dass nach der zweiten Hauptgruppe der Durchführungsteil erscheint, der wiederum in die Wiederkehr der ersten Gruppe einmündet; dass sodann auch die zweite Hauptgruppe wiederkehrt, die nun diesmal wie jene in der Haupttonart stehen soll.

Sehen wir, ehe wir uns mit dem Wesentlichen der Durchführung beschäftigen, auf dies ihr Endziel, und betrachten wir die Art, wie es von beiden Meistern gewonnen wird. Ich glaube zwar, dass ich mit diesen Beispielen den Unterschied der Denkart Mozarts und Beethovens als durch zwei Typen richtig beleuchte, will aber nicht damit sagen, dass nicht auch bei Mozart Fälle besseren formalen Empfindens vorkommen, wie ich ja auch schon erwähnte, dass Beethoven schwächeres Gefühl für die Form hie und da zeigt. Ich schreibe hier keine Musikgeschichte, und noch weniger eine Monographie einzelner Komponisten, sondern nehme gewisse einzelne Exemplare von Form, um von ihnen über die Gesinnung, aus der sie erzeugt wurden, Aufschluss zu erhalten, und es berührt mich jetzt die Frage nicht, ob diese Gesinnung bei ihrem Autor permanent war oder nicht; ja, es wäre mir jetzt sogar gleichgültig, von wem diese Exemplare komponiert sind. Wenn ich also in diesem Kapitel von Mozart und Beethoven

spreche, so meine ich den Mozart jener bestimmten F-dur- und den Beethoven der Klaviersonate op. 2 Nr. 1, und hier sage ich ohne Vorbehalt, dass Beethoven eine sehr gute, Mozart aber eine nicht gute Sonate komponiert hat.

Die Wiederkehr ist eine der Sonatenform im Unterschied zur Fugenform wesentliche Eigenschaft; sie ist ein Grund ihrer Ueberlegenheit über jene; eine feierliche Zeit, die in der Fuge wohl statthaben kann, so weit diese eben von der Sonatenform Gewinn zu ziehen vermag, die aber notwendig in die Struktur der Sonate gehört; eines der Feste, welches die Musik der Sonate verdankt.

Ein Thema kann durch Wiederholung bekräftigt, gekräftigt, es kann glaubhafter, eindringlicher werden; durch die Wiederkehr aber, d. i. durch Wiederholung auf Distanz, erlebt es einen, sei es stillen, sei es lauten Triumph. Eine Zeitlang unsichtbar geworden, erscheint es wieder wie ein Strom, der, eine Strecke weit unter der Erde fliessend, gewaltiger und prächtiger an die Oberfläche dringt. Oder in einem andern Bild gesehen, stellt das verschwindende, aber nicht ausgelöschte Thema in uns einen elektrischen Strom von gespannter Erwartung her, deren Erfüllung durch die Wiederkehr die Lebenskraft des Themas steigert. Wie nun ein Komponist das zum Ausdruck bringt, mit welchen Mitteln er diesen Eindruck erreicht, das ist vom einzelnen Fall, hauptsächlich von dem Gehalt des Themas ab-

hängig, und der produktive Kopf wird sich hierüber zu entscheiden für jedes Mal vorbehalten; dass aber dieser Triumph irgendwie der Musik angespürt wird, dass das Thema irgendwie ein Bewusstsein dieser seiner hohen Zeit vernehmen lasse, das ist eines der Zeichen dafür, dass die musikalische Form in dem Komponisten gebietet und lebendig geworden ist.

In Beethovens Sonate unterscheidet sich das wiederkehrende von dem sie eröffnenden Hauptthema so sehr, dass dieses uns als ein anderes entgegentritt. „Caelum et animus mutavit“, möchte man sagen. Beethoven entzieht ihm da den Auftakt, verleiht seinem Aufstieg grösseres Gewicht. Zu Anfang hatte es einen Auftakt, überdies fehlte dem Aufstieg die harmonische Grundlage, die Harmonie bildete sich erst in dessen Verlauf und wurde bestätigt, da nach dem höchsten Ton, dem Ziel des Aufstiegs, die Begleitung einsetzte. Beansprucht der höchste Ton ohnehin gern, als betont gehört zu werden, so hilft die an jener Stelle erst einsetzende Harmonie dazu mit, dass wir den ganzen Aufstieg als einen Auftakt höherer Ordnung, d. i. der Taktperiode nach, empfinden. Da nun der nächste, antwortende Aufstieg der Oberdominant gleich zu Anfang von der vollen Harmonie gestützt wird, so hören wir diesen nicht mehr als solchen Auftakt; unser metrisch periodisches Empfinden schaltet sich um. Ein innerer Widerspruch, den vermeidend das wiederkehrende Hauptthema uns nun vollends wie mit gefestigter Körperlichkeit entgegentritt.

Bei Mozart geschieht die Wiederkehr in einer Weise, die ganz der Tatsache entspricht, dass das Thema seither nichts erlebt hat. Gewiss, wir hören es so gern wieder, als wir es zu Anfang gehört haben und wie es seiner Anmut zukommt; aber das Wiederkehren als solches empfinden wir nicht; es ist fast gleichgültig. Die Form ist tot, wo sie gerade höchst lebendig sein könnte.

Denn nicht weniger deutlich zeigt sich dieser Unterschied der Gesinnung in der Art, wie die Wiederkehr vorbereitet wird. Bei Mozart durch eine Halbka- denz, welche Formel, harmonisch einfacher gestaltet, in der Exposition ein weiteres Thema der 2. Hauptgrup- pe eingeleitet hatte und der man es nicht anmerkt, dass sie nun berufen ist, in die Wiederkehr zurückzuführen. Beethoven dagegen lässt uns die Wiederkehr erwarten, und in diesem frühen Werk schon zeigt er sein Wissen darum, wie gut es ist, gerade hier die Erwartung anzu- spannen und immer stärker werden zu lassen, ehe sie erfüllt wird. Er hatte mit der Oberdominant der Haupttonart im 33. Takt die harmonische Möglich- keit der Wiederkehr gewonnen. Nicht weniger als zwanzig Takte hält er uns, die wir diese Möglichkeit verspüren, hin, bis er die Wirklichkeit gewährt. Mozart lässt aus der harmonischen Möglichkeit unmittelbar die Wirklichkeit entstehen; Beethoven erkennt, die Form aufs lebhafteste fühlend, dass ausser der harmonischen auch noch eine andere Möglichkeit geschaffen wer- den muss, und das eben durch das Vorbereiten des the-

matischen Ereignisses. Er entzieht nämlich nicht nur dem wiederkehrenden Thema den körperlichen Auftakt, indem er den ersten Ton des ersten Anfangs unterdrückt, sondern er schenkt ihm dafür einen geistigen Auftakt, in welcher Absicht er eben die Wiederkehr verzögert. Im 47. Takt beginnt das Doppelschlag-Motiv, das uns lange entrückt war, das Thema wieder anzumelden, dem es zugehört. Aber noch mehr. Das Unstäte, gleichsam Flatternde seines Habitus macht den Eindruck, als ob der Geist des Themas wieder die Welt des Körperlichen suchte, und so hat Beethoven nicht nur das Erscheinen des Themas angekündigt, sondern auch dessen Willen, wiederzuerscheinen, oder, wie man auch sagen kann, das Verlangen des Zuhörers nach der Wiederkehr musikalisch gestaltet. Bedenken wir, welcher Knappheit und Präzision er sich in dieser Sonate befleissigt, mit welcher Sorglosigkeit dagegen Mozart seine thematische Erfindung sich ergehen lässt: welch enormen Unterschied bedeuten uns dann vollends jene zwanzig Takte, die Beethoven in den viel kürzeren Satz aufnimmt und für deren Wert und Bedeutung wir bei Mozart auch nicht eine Ahnung finden, für deren Funktion dort auch nicht der kleinste Keim wahrzunehmen ist.

Es verdient ausserdem beachtet zu werden, dass Beethoven vor jener Stelle, die wir eben beschrieben haben, noch einen idealen Auftakt für die Wiederkehr beider Hauptthemen gibt. Zwischen dem 33. und 45. Takt vernehmen wir ein kleines Motiv, zwei

Viertelnoten, nichts weiter. Abwechselnd harmonisch (Terz- und Quintschritt) und melodisch (Sekundschritt) bestimmt, deuten sie je den Anfang des ersten und des zweiten Hauptthemas an. Dass das dem Autor gelingt, dass er diese Wichtigkeit von Motiv noch so viel thematisch ausrichten lässt, das verdankt er der grossen Vorsicht, mit welcher er das Thematische mehr und mehr reduziert, aufgelöst hatte, so dass eben die Beziehung nicht abbriss.

Wenden wir uns jetzt aber der eigentlichen Durchführung zu, als einer selbständigen Gruppe mit eigenen Gesetzen — denn die Stelle, die wir soeben betrachtet haben, sahen wir schon unter dem Zeichen der nahen Wiederkehr und durch die Aufgabe bestimmt, jene herbeizuführen.

Der allgemein übliche Name „Durchführung“ ist nicht so gut gewählt, dass er uns sagen könnte, was wir von der Gruppe erwarten dürfen, die ihn trägt. Wenn ein Thema, wie es in der Fuge geschieht, von einer Stimme vorgetragen und dann einer andern übergeben wird, so entspricht dem das graphische Bild seines Wanderns von einem zu andern Notensystemen, wobei jede Stimme als auf einem System für sich notiert vorgestellt wird, oder seines „Durchgeführt-werdens“ durch die vorhandenen Systeme. Diese Technik kommt innerhalb der sogenannten Durchführungsgruppe der Sonate wohl vor, doch nicht regelmässig; und

zudem wird sie auch an andern Stellen der Sonate angewandt.

Begnügen wir uns also vorerst mit der äusserlich kartographischen Bestimmung: „der Durchführungsteil der Hauptform ist das, was nach dem Doppelpunkt kommt“, und sehen wir zunächst einmal zu, was uns in einzelnen Exemplaren von Sonaten dort begegnet.

In Beethovens F-moll-Sonate beginnt dieser Teil mit dem Anfangsthema, das jetzt in Dur steht. Unmittelbar nach der antwortenden Dominant-Gestalt dieses jetzt auch in Hinsicht auf seine Balance veränderten Themas folgt, zu Ende des 7. Takts der Durchführung, das zweite, das, bei seinem ersten Auftreten in gemischter Tonart, jetzt in völligem Moll erscheint. Somit kann man sagen, dass die beiden Themen ihr Tongeschlecht verwandelt haben. Dass das angeht, ist ein Spezialfall; nicht jedes Thema ist sowohl in Dur als auch in Moll gleich gut. Hierüber bestimmt also das Thema selbst als „Gesetz“, sei es als auffordernd oder als verbietend. Die Durchführung dagegen selbst als ein Gesetz der Form oder besser: als Gesetz von Form will den näheren unmittelbaren Verkehr der gegensätzlichen Themen; mindestens ist dieser Wille einem gewissen Typus von Durchführung, und zwar dem für unser Programm wichtigsten, eigen. Das zweite Thema erscheint also, ohne vorbereitet zu werden, unvermittelt, während zu Anfang der Sonate zwischen ihm und dem ersten Hauptthema ein Zwischenspiel,

die sogenannte Ueberleitungsgruppe, erforderlich war, dem elf Takte gewidmet wurden. Es sei noch einmal auf die erstaunliche Knappheit dieses Satzes hingewiesen; sie gestattet uns, seine Verhältnisse als ungefähres Mass des Notwendigen anzusehen.

Die musikalische Form begreifen heisst: die Zeitkunst begreifen. Vermögen wir das, erkennen wir, dass die Zeit nicht nur der Tummelplatz für die Musik, sondern ein Hauptfaktor, ja gewissermassen ihr Inhalt ist, so werden uns die scheinbar ganz äusserlichen Bestimmungen mit einmal wesentlich und lebensvoll. Wie wir bemerkten, dass es sich nicht um die Zahl zwei oder drei, sondern um das Sich-folgen der Themen handelt, so gilt es jetzt zu lernen, dass jenes „nach dem Doppelstrich“ wirklich viel zu sagen hat. Es wäre musikalisch äusserlich, wenn es nur den Ort anzeigte; es ist gehaltvoll, sobald wir an die Zeit denken.

Wir nannten oben das Auftreten des zweiten Themas unvermittelt, und waren äusserlich damit im Recht. Es ist aber vermittelt durch das Gedächtnis an das frühere; wohl mehr noch durch den Einfluss der Zeit auf die Musik, durch den Zustand von Erstarkt-sein, den diese mit der Zeit gewonnen hat.

Die Gesetze der Durchführung offenbaren diesen Zustand. Bildlich gesehen: Was zu Anfang schrittweise und im Gehen, das wird jetzt im Flug erreicht; oder: die trennende Atmosphäre zwischen den Körpern fehlt hier, und die Körper selbst werden als leicht-

ter, geistiger behandelt. Die Durchführung dieser Art ist somit ein idealeres Reich, gleichsam ein Reich der Gedanken, die „nah beieinander wohnen“; was ihr vorausging, ist im Vergleich mit ihr das Reich der Realität, in dem die Sachen davor behütet werden müssen, dass sie sich nicht stossen und beschädigen. Dieses Bild für die Durchführung gewinnen wir aus einzelnen Exemplaren von Sonate, wie unserer ersten F-moll, weiterhin der in D-moll op. 31, und auch aus Symphonien Bruckners. Ein anderes ergibt die Durchführung im ersten Satz der Pastoral-Symphonie, die ich in meinem Buch „Von zwei Kulturen der Musik“ besprochen habe.

Bleiben wir bei dem Bild unserer Durchführung, das uns als Vorbild der Durchführung in Bruckners Es-dur-Symphonie wichtigen Aufschluss gibt.

Wir erkannten das Sich-nahe-rücken der Gegensätze als wesentlich, das Auswechseln von Dur und Moll, zwar akzidentiell, in dem Individuellen der Thematik begründet, ist also doch das Zeichen eines Wesentlichen; es ist eine individuelle Spezialform desselben, nicht aber individuelle Laune.

An dem gesteigerten Verkehr nimmt das Harmonische auch teil, indem ein freieres und kühneres Modulieren in der Durchführung statt hat, und das kann als notwendige Eigenschaft, als das harmonische Merkmal dieser Gruppe bezeichnet werden. Die überlieferte Regel weiss freilich nur von einem „dürfen“ zu berichten.

Beethoven bringt, nachdem die ersten vier Takte der Tonart As-dur unterstellt waren — womit der Tatbestand vor dem vorläufigen Abschluss beim Doppelstrich zunächst noch anerkannt wird — in zwei Takten einen kurz entschlossenen Uebergang nach B-moll, auf dessen im 7. Takt gewonnener Oberdominant das zweite Thema sogleich einsetzt. Das ist die grösste tonartige Strecke, die bis dahin zurückgelegt wurde, und wir messen ja das Gegenwärtige an dem Vergangenen. Das nächste Ziel ist C-moll; seine Oberdominant, im 15. Takt erreicht, wird in noch rascherem Tempo genommen: das Vermittelnde drängt sich auf die zweite Hälfte des 14. Takts so zusammen, dass es selbst schon fast unvermittelt wirkt, wenn wir den vorhergehenden Uebergang vergleichen; die entstandene Kraft trägt uns nun und ersetzt das Vermittelnde. Das C-moll herrscht in den Takten 15 bis 20; zu Ende des 21. Takts erscheint wieder die Oberdominant von B-moll, diesmal unmittelbar mit der kleinen None des zweiten Themas einsetzend (die im 7. Takt erst auf der schon fertigen Oberdominant gebracht worden war); zwei Takte nachher erscheint in gleicher Weise die Oberdominant von As-moll, der nun aber wiederum As-dur folgt. Hier, tonartlich auf den Anfang dieser Gruppe zurückgekehrt, erleben wir denn auch die Krisis; nach einer dehnenden Sequenz*), die in einen Halbschluss auf der Oberdomi-

*) Vergl. über diese Stelle V. z. K. d. M. S. 137/8.

nant der Haupttonart F-moll mündet, beginnt die Durchführung dem Willen zur Wiederkehr zu dienen. Ihr bisheriges modulatorisches Schema: As-dur, B-moll, C-moll; C-moll, B-moll, As-dur sieht, so auf dem Papier notiert, freilich sehr schematisch aus; aber eine solche Art des harmonischen „Analysierens“ genügt auch wirklich nicht; leider ist sie häufig und diskreditiert für denjenigen, der Leben fühlt und Aufschluss über Funktionen des Lebendigen wünscht, das Analysieren selbst.

Bewegung ist Leben der Musik, mit der Bewegungsart sympathisieren ist dieses Leben mitfühlen. Distanz allein tut's nicht; die Art der Folgen, die aufgewandte Zeit muss uns mit ihr zusammen über die Kraft der Bewegung Kunde geben, und Beethoven ist ein Meister der Form, weil er, verwandt einem Lionardo und Dürer, ein Meister der Maasse ist; so primitiv seine Harmonik erscheint, was den Stil, die Diktion anbelangt, so voll erwachsen ist doch seine strukturelle Harmonik, und schon in dem Frühwerk zeigt er diese Tugend; er beherrscht das harmonische Material, das er sich zu Gebot stellt, vollkommen. Er gehört nicht zu den Reichen noch zu den Erfindenden der Harmonik, nicht zu denen, die herzutragen und anhäufen, um später zu verwalten und zu gebieten oder damit andere nach ihnen das tun; er ist Strategie von Geburt und Geblüt. Wie stark disponiert er hier über die (zwar sehr bescheidenen) Kräfte des Modulierens, wie klar differenziert er so-

wohl das Tempo als auch die Qualitäten des Harmonischen!

Der langanhaltenden As-dur- lässt er eine kürzere B-moll-Tonart folgen (die erstere war ja schon vor der Durchführung als die sekundäre Haupttonart vorhanden); die ungefähr gleiche Dauer gewährt er nun dem C-moll, doch teilt er dessen Zeit, indem er die zweite Wiederholung des melodischen Themas dem Bass übergibt: hier statuiert er eine Cäsar des Geschehens, die in der B-moll-Periode nicht stattfand: weswegen ich in dem Schema oben das C-moll zweimal notiert habe; dieses neue C-moll nämlich ist nun Ausgangspunkt der rückläufigen, abwärtsführenden Bewegung, die unter einem andern Zeichen steht als diejenige, welche bis hierher und aufwärts geführt hatte.

Haben wir oben auf die Unterschiede von mehr oder weniger Vermitteltem hingewiesen, so gilt es nämlich jetzt noch, den fundamentalern Unterschied zwischen Aktivität und Passivität zu erkennen. Es wird mit dem Rückwärts- und Abwärtsgehen die eigentliche Arbeit abgebrochen, die Schwerkraft der Harmonie beginnt zu wirken; es wird die Energie der Lage befreit oder benützt. Dass der schwere Bass diese Periode herbeiführt und ausgestaltet, ist ein Zug von künstlerischer Weisheit oder von natürlich feinem Empfinden. Es wäre ganz verkehrt, dabei etwa an kontrapunktischen Geist zu denken. Dem Tempo des Falls entspricht die kürzere Gegenwart der

Tonarten, die jetzt mehr wie in einer Revue passieren. In dem Schwanken der Sequenz endlich fühlen wir das Nachwirken der gestellten Bewegung, und dass die beiden Töne des thematischen Sekundschriffs sich nunmehr von einander losreissen, da kein Dienst noch Drang sie zusammenhält: das bewundern wir als eine Vorsehung des waltenden Autors nicht weniger wie das, dass sich nachher die Teile des Motivs wieder unter einem erneuten Willen, nämlich dem zur Wiederkehr, sammeln mussten.

Mozart eröffnet den Durchführungsteil mit einem neuen Thema, welches Verfahren jenem den Charakter einer fortgesetzten Exposition verleiht, oder den Charakter des Vorhergehenden als einer Exposition gefährdet. Wir wissen uns an dieser Stelle nun ganz und gar dem Grundsatz der blossen Abwechslung ausgeliefert. Die Sonate hatte im lyrischen oder idyllischen Charakter begonnen; die Ueberleitungsgruppe plötzlich und unerwartet mit einem anders gearteten eingesetzt, den wir als den energischen oder, wenn wir den Mund voller nehmen, den impetuosen bezeichnen. Nun entsteht aber aus der Spannung dieser Gegensätze so gut wie nichts; ihr Aufeinanderstossen erzeugt keine Glut, nicht einmal Wärme. Das Gegensätzliche ist hier keine Kraftquelle. Vielmehr hüpft uns nach der Ueberleitungsgruppe — die also in Wirklichkeit gar nicht leitet noch überleitet! — als das zweite Hauptthema ebenso unerwartet der An-

fang einer wiederum idyllischen, hübschen, kleinen Melodie entgegen. Nach ihr entsteht — das erstmal, dass hier etwas wahrhaft entsteht und nicht ein rundes und fertiges an ein anderes angereiht wird — oder wieder-ersteht allmählich der energische Charakter, erlischt wieder in dem Schwanken der Halbkadenz, das Idyll tritt noch einmal auf den Plan (durch ein weiteres Thema vertreten), um endlich dem energischen Wesen aufs neue zu weichen und die Herrschaft über den vorläufigen Abschluss zu überlassen. Dass nun zu Anfang der Durchführung der vertraute idyllische Charakter wieder auftaucht, gibt uns Gewissheit darüber, dass wir auch fernerhin Wellenberg und Wellental sich folgen sehen werden, und nimmt uns die Hoffnung, einen überlegenen Willen, einen gestaltenden Geist durch das Geschehen zu vernehmen. Etwas wie ein gesteigerter harmonischer Wille belebt zwar die Stelle vom 16. Takt der Durchführung an, was wir durch die Erinnerung an den ersten entsprechenden Passus noch stärker verspüren; aber es ist eben ein etwas höherer Wellenberg, der im Folgenden auch entsprechend mehr in die Tiefe zurücksinkt. Dem Ganzen fehlt die Linie, die bewusst aufwärts führt, eine Hochebene bezeichnet und wieder abfällt; es fehlt das innere Streben, welches durch eine solche Linie sich ausdrückt. Die Silhouette ergibt sich bei Mozart, während sie von Beethoven vorgesehen, vorgewollt ist. Lässt jener Thema auf Thema, Charakter auf Charakter folgen, so zieht sich freilich zwi-

schen den einzelnen geistigen Körpern von selbst etwas wie eine Silhouette, die des Rhythmus, der gefälligen Anmut nicht ermangelt; wohl möglich, dass Mozart ihretwegen auch dieses und jenes im ersten Entwurf, in Gedanken versteht sich, geändert hat. Bei Beethoven aber ist die grosse Linie Absicht und Leben der Komposition; auf sie ist das thematische und harmonische Tun eingestellt; die Musik, die wir hören, ist ihr, der unhörbaren, unterstellt. Freilich entsteht sie in uns, während wir hören; aber dass und wie sie entsteht, darauf richtet sich Beethovens hauptsächliches Streben; sie ist aktiv gegenüber der ertörenden Musik, die ihr eingeordnet und untergeordnet ist, ja sie ist der Sinn des Tönenden, das „Es“ über der Musik, ihre „Idee“, dem Geist vernehmbar. Das geht weit über die Grenze jener Gesamtstimmung hinaus, zu der schliesslich auch das Gegensätzliche bei Mozart sich vereinigen mag; denn Fehler, die solches verhinderten, begeht dieser nicht. Ja, es sind gar nicht einmal Mängel, die er aufweist; es ist nur der grosse Mangel, das grosse Fehlen festzustellen: nämlich eben des Geistes. Der Lateiner könnte das deutlicher sagen; darf ich seine Sprache benützen, so möchte ich der Sonate Mozarts die anima, der Beethovens aber ausserdem noch und über ihr den spiritus rector zuerkennen. Kein Wunder, dass Beethoven weniger im Kopf fertigstellte, mühseliger arbeitete, mehr suchen musste — er hatte auch mehr und grösseres zu finden.

Haben wir das erkannt, so sind wir reif dafür, an Bruckners Symphonie heranzutreten. Dennoch dürfen wir dieser noch besser ausgerüstet uns zuwenden, wenn wir zuvor einen Teil des Werks betrachten, das ein sinnvoller Zufall den zweiten Band von Beethovens Klaviersonaten eröffnen liess; denn wahrhaftig, dieses op. 31, und insbesondere sein vollkommener Teil, die D-moll-Sonate, darf mit Recht der ersten Klaviersonate Beethovens, gleichsam als ein neues Testament der Form dem alten, gegenübergestellt werden. Mit der gleichen Straffheit konzipiert, nicht minder Extrakt wie jene, ist sie doch mehr auf das Breite angelegt; in ihr findet Beethoven zum erstenmal die tiefe Notwendigkeit der Ausdehnung. Um ihn hierin ganz zu verstehen, müssen wir ein merkwürdiges Wort, das uns von ihm überliefert ist, erwägen.

„Zwei Prinzipie — Tausende verstehen das nicht.“

Das Wort Prinzip wendet Beethoven für das an, was wir heute Thema nennen, und er bezeichnet damit das Eigentümliche besser, das eben die Thematik seiner in der Hauptform komponierten ersten Sätze charakterisiert.

Denn das Wort Thema bedeutet eigentlich etwas Fertiges von Gebilde, ein „Gesetztes“, einen Satz, ein Gesetz. Mit den Themen Bachs, ja auch mit denen der Mozartischen Sonate vergleichend, finden wir in dieser wie in der ersten Sonate Beethovens nur Keime von Themen, Motive, nicht fertig gebil-

dete musikalische Sätze, noch auch treten sie uns wie ein Gesetz entgegen; sie sind neutral; ihr Geschick wird ihnen von der Sonatenform, von der Idee, diktiert; ihr Zustand oder sie selbst sind Symptome der erreichten Kraft, der Energie, der Zeit. Ich habe das in meinem Buch V. z. K. d. M. des näheren klar gelegt, sowohl was die thematische Gesinnung dieses Werks und anderer von Beethoven, als auch was die thematische Kunst und Meisterschaft J. S. Bachs betrifft. Auch gab ich dort eine ausführliche Analyse dieser D-moll-Sonate, die ich also hier nur in Kürze darstellen darf, soweit sie der jetzigen Aufgabe dient, ohne sie aufs neue zu begründen.

Abgesehen aber von der Eigenschaft der Thematik lässt uns Beethoven in den tieferen Sinn seines Sonatencharakters mit dem Wort Prinzip sehen. Die vielen Themen bei Mozart fanden wir nicht als prinzipieller Natur; die verschiedenen Charaktere, der idyllische und energische, wechselten ab, aber keiner war zu einer treibenden und herrschenden Macht gesammelt, keiner wurde grundsätzlich, noch auch wurde das ihr Verhältnis zu einander. Beethoven hat in seiner ersten knappen Sonate das Gegensätzliche weit mehr zum Prinzip erhoben, und das einzelne „Prinzip“, d. i. das Motiv, wurde unter seiner Herrschaft zum Keim eines lebendigen Willens und Charakters; das Geschehen der Form spannte sich über das individuell Verschiedene, die Verschiedenheit selbst erwuchs ihm zum fruchtbaren Gegensatz.

In der D-moll-Sonate nun vermehrt Beethoven diese Fruchtbarkeit des Gegensätzlichen; er differenziert noch stärker und wesentlicher, er geht bis zum Widerspruch; und was er damit erfunden hat, ist nichts anderes als was Mozarts Sonate fehlt: das innere Recht zur ausgedehnteren Form, ihre Ausdehnung als Notwendigkeit; er hat die Sonate als die vermöge ihres Dualismus expansive Form erkannt, den darzustellen der Autor freilich durchaus nicht an irgendeine Zahl zwei oder drei oder vier der Themen gehalten ist.

Beethoven bringt hier den Gegensatz der thematischen Prinzipie unmittelbar, und schon mit der Kraft des Widerspruchs, auf den ersten Anfang; und zugleich gestaltet er den Widerspruch zum Prinzip, zum Anfänglichen, Ursächlichen; er schafft mit ihm den Ursprung eines Kraftstroms. Widerspruch kann lähmen und töten, er kann treiben und beleben. Den Leben schaffenden Künstler misskennt, wer ein Sichbefehden in das Gegensätzliche so hineindeutet, als ob ein Gegner einem andern Abbruch täte; all die Hermeneuten des „Umsonst“, die von vergeblichem Bitten oder Sich-wehren oder Sich-sehnen erzählen, gehören zu den Viel-Tausenden, die „das nicht verstehen“ — denn Beethoven hat mit der Zahl „Tausende“ noch sehr niedrig gegriffen.

Die beiden „Prinzipie“, die in den ersten Takten schon zueinanderstossend die Wärme erzeugen, welche das Geschehen nährt, können wir als das harmonische

und melodische unterscheiden. Inwiefern das erste Allegro-Thema als melodisch gefühlt werden will, wie es später, zu den Rezitativen der Wiederkehr erstarkt, die beiden ersten Prinzipie vermittelt und verbindet: das habe ich hier nicht noch einmal nachzuweisen; auch erwähne ich nur, dass ich in der angeführten Analyse überdies einen Widerspruch innerhalb des zweiten Prinzips, nämlich zwischen seinem Wesen und seinem Habitus, statuierte und die Wirksamkeit und den Wert auch dieses Widerspruchs klar zu machen mir angelegen sein liess.

Der in der ersten Sonate hauptsächlich und dort in die beiden Hauptgruppen auseinandergelegte Gegensatz von Harmonisch und Melodisch ist also hier gleich zu Anfang heraufbeschworen. Was bleibt nun noch übrig für die der ersten gegensätzliche zweite Hauptgruppe, um sie dem Charakter nach als neu und notwendig ergänzend erscheinen zu lassen?

Indem wir oben von zwei Arten musikalischer Energie sprachen, stellten wir schon eine andere Differenz fest, die tief prinzipiell, als Unterschied höherer Ordnung aufgefasst die dritte Hauptgruppe der Brucknerischen Haupt-Form erst ganz verstehen lässt, und die hier schon zwei Gruppen-Charaktere auseinanderhält. Die zweite Hauptgruppe dieser D-moll-Sonate bezeichnete ich als im Charakter einer Folgeerscheinung, der befreiten und selbsttätigen im

Vergleich mit der gewollten, errungenen Energie der ersten gehalten.

Vielleicht darf dieses Entgegen- und in Beziehungsetzen wollender und spontaner Musik als der stärkste Lebensquell in Beethovens grossen Form-Organismen angesehen werden.

Lassen wir uns nun in die Werkstätte einführen, aus welcher der erste Satz der IV. Symphonie Bruckners, dieses Wunder von Organisiertheit, hervorgegangen ist, das uns davon, was es um ein wirkliches Leben der Form, um die Form als lebenerzeugendes Gesetz ist, eine noch tiefere und beglückendere Kunde geben soll.

Sehen wir gleich auf das Verhältnis der Durchführung zur Exposition, um zu erkennen, wie gut Bruckner seinen grossen Vorgänger verstanden, wie er gelernt hat, indem er in das Wesentliche blickte, ohne die technische Methode im Einzelnen zu kopieren.

Die beiden thematischen Prinzipie, das harmonische



und das melodische,



zu Beginn auseinandergehalten, werden in der Durchführung näher gerückt und bald vereinigt, ähnlich wie es in Beethovens erster Sonate den beiden Hauptthemen geschieht, und ebenso wie dort erleben wir ein Sich-Auflösen des Thematischen am Schluss der Durchführung. Das nervöse Drängen zur Wiederkehr hin fehlt, doch ohne dass wir es vermissen; in dieser Hinsicht ist die Aehnlichkeit mit der Durchführung in dem op. 31 Nummer 2 grösser. Allen dreien gemeinsam ist das im Vergleich zur Exposition andere Verhalten der Gegensätze, der neue Rhythmus, den das Gegensätzliche jetzt erzeugt; das Bewusstsein des ideellen Charakters der Durchführung. Dass der Zustand des 21. Takts und der folgenden in der D-moll-Sonate schon nach dem 6. Takt der Durchführung erscheint, und dass das zweite Prinzip in Bruckners Durchführung teils als Zwischenspiel oder begleitend, teils und noch mehr als Agens zu dem ersten hinzutritt, in den anfänglichen Charakter sich einmischt, während es zu Anfang des Satzes zweiundvierzig Takte warten musste, um dann vorerst einmal für sich allein aufzutreten, indem das erste vor ihm das Feld räumte — das ist beides, wenn auch nicht dasselbe, so doch aus derselben formalen Gesinnung erzeugt, und zeugt also von der inneren Verwandtschaft der beiden Organisatoren Bruckner und Beethoven, nicht minder von der Unverwandtschaft beider mit Mozart. Ich wiederhole, dass ich hier von

einzelnen Werken spreche und die Frage offen lasse, ob andere Werke Mozarts anderes besagen.

Nun aber zum Unterschied zwischen den formal verwandten Werken!

Bruckner lässt die beiden ersten Prinzipie sich in der Durchführung zum erstenmal mit sich auseinandersetzen; zuvor hatte er sie nur auseinandergehalten, das zweite dem ersten, und zwar in ziemlicher Distanz, folgen lassen, hatte das einzelne ruhig dargelegt und nach seinem eigenen Sinn behandelt. Das erste blieb dort lange in seiner ahnungsvollen Ruhe; das zweite erwuchs rasch aus einer leise treibenden zu einer mächtig sich entladenden Kraft. Jetzt, in der Durchführung, beeinflussen sich beide gegenseitig. Das zweite, anfänglich gemildert durch das erste Prinzip, lässt auch dieses allmählich erwachen; das erste wird damit aus seiner Ruhe aufgeschreckt, es wird ungeduldig, es wird zum Reagens gegenüber dem Agens: dies der Inhalt der Steigerung vor der Stelle J der Partitur (Klavier-Auszug Seite 12, vor dem ff). Die nunmehr erfolgende Entladung birgt einen Dualismus in sich und unterscheidet sich damit in vollkommen logischer Weise von der ersten in der Exposition geschehenden; als Ganzes genommen wirkt sie als ein Zentrum in der Durchführung. Für sich und von nahem betrachtet, lässt sie zwei Gipfel sehen; im grossen Zusammenhang erscheint sie mehr wie eine Hochebene mit differenzierter Höhenkurve: nach dem ersten Gipfel ein jäher,

doch kleiner Abfall der Linie, die sogleich wieder ansteigt und sich zu einer zweiten Kuppe empor-schwingt; diese letztere von kleinerer Fläche, aber noch höher, freier gelegen, intensiver von der Harmonie bestrahlt (die letzten acht Takte vor K; Klavier-Auszug Seite 13, das ff). Hier bricht der Gang des Geschehens ab; eine neue Geschichte beginnt: es ist als ob wir, von dieser Schau aus, einen Vorgang in höherer Region belauschten, und wir stehen nicht an, diesen letzten Teil der Durchführung den in besonderem und tieferen Sinn idealen zu nennen. Das plötzliche Piano des ersten Motivs nach dem Fortissimo ist kein Abfall von Kraft, sondern ein Zwischenzustand voller Erwartung vor einem Ereignis höher-geistiger Art: dem ersten Motiv, das bisher als ein kurzer Ruf erschienen war, ist es jetzt bestimmt, zu einem Hymnus zu werden. Dieser Sonnengesang darf als seine ideale Gestalt gelten, eine Gestalt, die der Sonatenform des ersten Satzes schon entwachsen ist und nur eben hier einmal erblickt werden durfte; denn Bruckner hat ausser dem, was er von Beethovens Durchführungen lernte, noch das Einmalige, Exzeptionelle der Durchführung erkannt, und gefühlt, dass an dieser Stelle eine melodische Breite, ein gesangliches Leben gewagt werden kann, das sonst die Form gefährdete; und das empfindend scheint er nun unersättlich im Herbeibeschwören des Melodischen. Denn auch das zweite Prinzip war vor dem Hymnus idealisiert erschienen, diesen wie in einem ritualen Gesang einleitend, und unmittelbar

nach dessen strahlenden Akkorden kommt dann noch das zweite Hauptthema, ohne die stechende oder hüpfende Begleitung, die ihm in der Exposition beigegeben war, sich selbst genug und in grossgerekter Gestalt (in der „Vergrösserung“), von einem gedehnten Nachsatz gefolgt: es kann kaum zu viel bewundert werden, dass Bruckner hier auch diese zwei thematischen Hauptgestalten (nicht mehr nur die zwei Prinzipie), und zwar beide in ihrer Vollkommenheit, einander so nahe zu bringen versteht, dass sie, obgleich in sich kraftvoll das eine, selig das andere, sich aufs beste ergänzen: nach dem hohen Flug des ersten verspüren wir im zweiten den notwendigen Zustand der Ruhe, des Eratmens.

Diese Züge sind nicht einzelne Schönheiten oder doch keineswegs vor allem solche, sondern Tugenden der Form, Zeugen des eminenten Formsinns, mit dem Bruckner sich zum allermindesten neben Beethoven, wahrscheinlich aber, und gewiss in manchen Fällen, über Beethoven stellen darf. Was er hier gewagt und siegreich vollbracht hat, gehört zu diesen Fällen von unverkennbarer Ueberlegenheit selbst über Beethoven, wenn wir die beiden als Organisatoren betrachten. Der Schönheit des Einzelnen nach ist Bruckner ohnehin als der erste aller Symphoniker von heute und jemals auch für weniger scharfe Augen leicht erkennbar.

Von einer solchen Höhe des Schauens und des Geschauten, wie sie an unserer Stelle erreicht ist, durfte

freilich kein Drängen nach der Wiederkehr stattfinden, welche ja die erste nur prinzipienhafte Gestalt des Themas wiederbringen soll; es galt hier keine Ungeduld, sondern einen Abschied; und so fühlen wir in dem Sich-Auflösen des Thematischen hier etwas ganz anderes, etwas Edleres, als wie in demselben Prozess vor der Wiederkehr der ersten Sonate. Dort erkannten wir es als ein logisch begründetes Auseinanderfallen des Themas da, wo die Kraft des Schwungs, die in der ganzen Bewegung lag, nachliess; hier wirkt es wie ein Entschwinden der idealen Gestalt, und die zwei langgehaltenen Akkorde unmittelbar vor der Wiederkehr (bei Buchst. M), obgleich thematisch noch begründbar, da sie den Sekundschritt des Themas durchschimmern lassen, sind uns doch eher noch wie ein Vorhang, der sich zwischen diese ideale Welt und unsere Blicke zieht, nachdem wir die Wehmut der Trennung gekostet haben.

Die Wiederkehr nun schenkt uns das erste Thema, zwar nicht selbst erstarkt oder wuchtiger, so wie es bei der Wiederkehr jener ersten Klaviersonate und auch in manchen Sätzen Bruckners geschieht, wohl aber wie erhellt von dem vorigen Licht, wie mit einem Glorienschein begnadet.

Wie er sie auch gestalte: eine gleichgültige Wiederkehr findet sich nirgends bei Bruckner. Hier ist es ein neues, festlicheres und hoffnungsreicheres Anfangen gegenüber dem ersten ahnungsvollen Anheben.

Dass Mozart das vorläufige von dem endgültigen Schliessen nicht unterscheidet, dass Beethoven und Bruckner sich damit in Gegensatz zu ihm stellen und ihn übertreffen, brauche ich nicht auszuführen. Es darf aber auch nicht verschwiegen werden, ehe wir den Vergleich abschliessen, der uns gelehrt hat, was schwache, unerwachsene, was dagegen starke, lebendige Form ist.

Fragen wir uns aber doch zum Schluss auch noch, was er über die Zulänglichkeit des Schemas aussagt. Der Sonate von Mozart hielt dieses weniger stand, als der von Beethoven und der Symphonie von Bruckner; also der guten Form gegenüber bewährte es sich besser. Es sagt freilich, wie es bei einem Schema natürlich, an sich nicht viel, oder vielmehr es sagt das Beste nicht laut, versteckt es — es erweist sich aber als um so besser, je ernster man es nimmt, je mehr man es sagen lässt. Bruckner, der die überlieferte Form so respektierte, hat ihren tiefsten Sinn gerade entdeckt, ihren Geist ganz befreit; den Geist, den zu suchen manche der „Form“ absagen zu müssen wänten.

* *
*

Von jetzt an stellen wir uns vor das formale Schaffen Bruckners selber. Dabei wollen wir zwar Vergleiche, die sich uns aufdrängen, nicht abweisen, haben aber nicht mehr ganze Gestalten von Sätzen gegeneinander zu halten.

ZWEITES STÜCK. DIE ZEITEN DER HAUPTFORM.

Für den tiefstgehenden Einschnitt in der Hauptform pflegte man das Zeichen des Doppelstrichs auch da anzuwenden, wo es nicht notwendig und sogar, äusserlich betrachtet, nutzlos ist, wo keine Repetition stattfinden soll. Man wollte immerhin auch da noch durch ein äusseres Zeichen ein inneres Ereignis markieren, und dieses ist eben der vorläufige Schluss. Bruckner gibt hier einem Zustand sei es von Ermüdung sei es von ahnungsvoller Ruhe Raum.

Niemals lässt er den ersten Teil repetieren, und er gestaltet dabei so, dass das Repetieren undenkbar wäre. Die Klassiker der Sonate lassen meistens repetieren, und überlassen uns dabei die Wahl, dieses Gebot zu befolgen oder zu ignorieren, denn selten nur können wir ihnen auch innerlich dabei folgen. Zwar gelingt es ihnen meistens, in die Repetition auf gute, etwa auch wohl geistreiche Weise zu führen; doch haben sie damit durchaus noch nicht gerechtfertigt, dass sie den ganzen ersten Teil wiederholen lassen; und häufig schon nach den ersten Takten auch einer wohlgelungenen Repetition des ersten Anfangs widerstrebt es uns, weiter zuzuhören, und von einem misslichen Eindruck begleitet wird die Frage laut, wozu wir das gleiche Erlebnis noch einmal erleben sollen; je besser die dynamische Entwicklung zu Anfang war, desto weniger will sie uns einleuchten, wenn

wir sie wiederholt hören. Der Komponist scheint da vergessen zu haben, dass wir für andere Vorgänge reif geworden sind; er scheint der Zeit selbst vergessen zu haben. Nun bekundet Beethoven das Bewusstsein von der wachsenden Kraft der Musik in hohem Mass, wie uns ja gleich nach dem Doppelstrich der Durchführungsteil seiner meisten Sonatensätze beweist, wo wir, ebenfalls häufig das erste Thema wieder vernehmend, bald einem andern Verlauf des Geschehens gegenübergestellt werden; und so liegt nicht nur den Programm-Hermeneuten der Gedanke nahe, dass man seine Absicht besser versteht und ihn verbessert, wenn man sein Repetieren als nicht so ernst gemeint nimmt und seine Vorschrift dazu unbefolgt lässt.

Halten wir's aber so und spielen seinem Gebot entgegen weiter, so begegnet uns wiederum in den meisten Fällen ein anderer Missstand: wir geraten zu früh in das bewegtere Geschehen der Durchführung, fühlen uns doch noch nicht ganz genügend vorbereitet, oder fühlen das, was uns bisher begegnete, noch nicht recht gegründet und befestigt; es gibt Aesthetiker, die sogar dem programmatischen Deuten geneigt sind und dennoch der Methode des Repetierens eben aus diesem Grund das Wort reden.

Wäre es als Preisaufgabe gestellt worden, eine Sonatenform zu finden, in welcher das Repetieren gleichermaßen erwünscht und sogar notwendig ist, wie auch schädlich und verstimmend wirkt, so müsste man

anerkennen, dass sie durch sehr viele Kompositionen der Sonatenklassiker in geradezu verblüffend genialer Weise gelöst sei.

In Wirklichkeit möchte es aber doch noch das Leichtere sein, zwei entgegengesetzte Fehler zugleich zu begehen oder sich auf eine Grenzlinie zu finden, wo zwei Fehler sich begegnen; das Schwerere aber, eine wirkliche Tugend zu erringen, wie sie Bruckner eben in diesem Betracht vor den Klassikern auszeichnet. Er komponiert nicht so, dass man eigentlich repetieren müsste und doch wiederum nicht repetieren kann, sondern so, dass nach dem, was nicht sein soll, auch kein Bedürfnis erweckt wird. Seine Expositionen sind im Vergleich mit denen der Klassiker gesättigter; die körperliche Erscheinung, kräftiger, lebt unbedrängt, in breiterem Raum, und bei aller Klarheit herrscht die grössere Fülle. Seine Schlüsse, ob auch vorläufig, senken sich doch in eine tiefe Ruhe; wir rasten; trotz aller Passivität aber verliert sich uns nicht das Gefühl, dass ein Weg nach vorwärts unser wartet.

Kein Komponist hat es gewagt, an dieser Stelle der Sonate die treibenden Kräfte so sehr auszuschalten, wie Bruckner es tut; und von keinem andern Meister geführt hätte sich auch die Musik in eine solche Stille hineinwagen dürfen, wo kaum mehr ein Hauch von Aktivität zu wehen scheint — denn keiner vor ihm besass die sanfte Gewalt, die allein sie wieder erwecken und aus dieser Verborgenheit hervorrufen darf. Bruck-

ners Musik übt hier einen Zauber aus, der ihr ganz und gar eigen und unvergleichlich ist. Tatsächlich hat er in dieser Hinsicht die Form vervollkommnet; nicht ohne Vorbild zwar, wie sich ja versteht, aber das vollendend und erfüllend, was da und dort kleine Züge in einzelnen Werken seiner Vorgänger andeuteten.

Die für solches typische Stelle bietet uns der erste Satz seiner Es-dur-Symphonie. Die Durchführung, d. i. ihr erster Anfang, der besser das Noch-Nicht-Anfangen, ein Träumen, ein Unterbewusstsein sozusagen von Durchführung, genannt würde, steht ganz unter dem Zeichen der Inaktivität, der Erinnerung oder der Reflexe.

Für jetzt genüge es, festzustellen, dass Bruckner die Harmonie entscheiden lässt. Mit dem Quartsextakkord auf F-moll (21. Takt nach G, Klavier-Auszug Seite 11, 4. Takt) spüren wir ein neues Erwachen, wiedergewonnene Elastizität der Musik; die ihm folgende Oberdominant führt mit dem F-dur-Akkord zugleich die wirkliche Durchführung herbei. Bis hierher war Zwischenzeit; jetzt herrscht wieder Zeit, es geht wieder seinen Gang.

Die harmonische Kunst erlaubt dem Meister auch jene Ruhe des ersten Anfangens, die andern gefährlich und verhängnisvoll wäre. Die erste harmonische Entwicklung derselben Symphonie zeichnet eine vordem ungeahnte Langsamkeit aus; ganz allmählich wächst die Kraft der Harmoniegänge, und aus der erreichten Spannung heraus quillt erst das zweite Prinzip, das

wir Motiv im wörtlichen Sinn nennen dürfen. Der Kunst solchen harmonischen Organisierens werden wir einen besonderen Abschnitt dieses Buchs widmen; vorerst berufen wir uns auf den Eindruck, ohne ihn näher zu begründen.

Ehe das Motiv, das „Bewegende“ entstand, erleben wir etwas wie eine Vorzeit, etwas beinahe Unzeitliches; die Zeit und das Geschehen selbst scheint uns da erst allmählich geschenkt zu werden.

„Zum erstmal bei Bruckner empfinden wir ganz die Heiligkeit des Ursprünglichen; etwas wie Schöpfungsluft glauben wir einzuatmen, wenn wir von den ersten Tönen seiner siebenten, neunten, vierten Symphonie umflossen werden. Wir spüren es: hier beginnt nicht ein Musikstück, sondern die Musik selbst hebt an.

Die Klassiker vermögen uns nur in das jeweilige einzelne Musikstück einzuführen, in seltenen Fällen bieten sie uns wenigstens eine Andeutung von einem eigentlichen musikalischen Anfang. Sie fühlten selbst zuweilen diesen Mangel und versuchten dann, ihm durch eine Einleitung abzuhelfen.

Vor Bruckner gab es, bildlich gesprochen, Dramen, Szenen, Anekdoten, Erzählungen, Geschichten aus der Geschichte; Bruckner fängt mit dem an, was geschehen musste, damit es Geschichte gäbe*).

*) Wickersdorfer Jahrbuch, S. 64/65; Verlag E. Diederichs, Jena 1910.

In dieser Art, entstehen zu lassen, oder einen Zustand des Harrens, der beinah ausgeschalteten Kraft herzustellen, also in der Kunst, den Eindruck von Vorzeit und von Zwischenzeit zu erwecken, sehen wir Bruckners eigene und ihn deutlich auszeichnende geistige Tat; ein Geschenk, das die Symphonie ihm verdankt; wer aber dem andeutenden Unvollkommenen in früheren Werken grösseren Wert beimessen möchte, der müsste doch wenigstens zugeben, dass Bruckner Beethovens Vorbild aufs beste verstanden und dank seinem grösseren Können übertroffen, kurz das erreicht hat, wonach Beethoven strebte.

Aber ich glaube nicht recht daran, dass Beethoven einfach durch Bruckner ergänzt und vervollkommnet wird, dessen Wollen eben ein anders geartetes, durch die grössere Geduld fruchtbarer und erfolgreicher, und auch durch die tiefere Ehrfurcht vor der Musik einem höheren Ideal verschrieben ist und sich deutlich genug, wenn auch nicht überall so auf den ersten Blick erkennbar, in der ganzen Auffassung der Form manifestiert.

Betrachten wir also, um dem nachzuforschen, die Gruppen der Hauptform, wie sie Bruckner von der Regel übernommen, teils durch Beethovens, teils durch seinen eigenen Geist geleitet, erfasst und erlebt, kräftiger gestaltet und entwickelt, und gehen wir da zuerst an die äusserlich am meisten in die Augen springende Neuerung: Bruckner hat eine dritte Hauptgruppe vor der Durchführung eingefügt, von der ihm die Regel,

d. i. das überlieferte Sonatenrezept nichts, dafür aber die Praxis der Klassiker, der Geist ihrer Werke, immerhin einiges verkündigt hatte.

Es fällt oft geradezu unangenehm auf, wie rasch in der zweiten Hauptgruppe der klassischen Hauptform das Melodiöse (das dieser Gruppe doch den Namen gab!), sich durch ein konzertierendes Figurenwerk unterstützen, ja auch wohl verhüllen und sogar vertreiben lässt, oder sich verflüchtigt, gewissermassen in jenes flüchtet und versteckt, als ob es seiner eigenen Haltlosigkeit bewusst auf eigene Rechte verzichtete oder Schutz suchte. Das Gesangsthema im ersten Satz der Waldsteinsonate ruft, nachdem es erst vier Zeilen erlebt hat, schon die umschreibenden Triolengänge zu Hilfe, und von da an ist der gemessen feierliche Charakter auch gleich auf die Dauer preisgegeben; erst der letzte Nachsatz hat wieder den ruhigeren Gang. Oder dieselbe Stelle in der Form des ersten Satzes der V. Symphonie Beethovens: ein kleines, bescheidenes melodisches Gebild, schon zu Anfang bedroht von den pochenden Achteln in der Begleitung: wie früh geht es zu Ende und verliert sich in ein rasches und flüchtiges Wesen! So hören Sie doch nur, wie froh er ist, die Geister der Melodie so bald wieder los zu werden! Ja, nämlich der Autor selbst scheint es willkommen zu heissen, dass er die strenge Pflicht des Melos abschütteln kann.

Ich kenne sehr gut, und mehr als mir lieb ist, die sogenannten poetischen Interpretationen solcher Er-

scheinungen; ich weiss sogar, wie ich vermute, besser um ihre Ursache und ihren ungewollten Sinn Bescheid als die Interpretierenden selbst: sie sind mir Symptome einer Schwäche, freilich auch Verdachtsmomente für die Schwäche des Werks, das so gedeutet wird; begreife ich doch zu gut, dass dergleichen Auskünfte der Verlegenheit sich sozusagen von selbst melden und aufdrängen. Es liegt ja so erschreckend nahe, in diesen kleinen Melismen, die keine eigene Existenz, keine Breite beanspruchen, eben auch nichts Eigenes und Selbstherrliches, sondern eine Etappe im dramatischen Dialog, etwa einen Zuspruch oder Hoffnungsschimmer zu sehen, der nun entweder in einen Jubel ausläuft oder, enttäuscht, wieder abgewiesen und verscheucht wird.

Ich erkenne freilich auch mehr und mehr, dass Themen solcher Art gar nicht so eigentlich gesänglich sein, dass sie vielmehr an dem Schwung des Geschehens teilhaben und mitwirken wollen; und so verbessere ich mich denn: nicht er, der Autor, sondern die Form ist auf der Flucht vor dem ruhigen Ernst der Melodie. Vergleichen wir das zuletzt erwähnte „Gesangsthema“ mit demjenigen im ersten Satz der IV. Symphonie Bruckners, wozu uns der Eigenwert der beiden berechtigt, denn beides sind keine Melodien, sondern nur melodische Motive. Für sich betrachtet, scheint eins dem andern an Kümmerlichkeit des Wuchses nicht nachzustehen; beide haben es gleichermassen nötig, unmittelbar wiederholt zu

werden, um sich zu bestätigen: was wir als den ungenügenden Ersatz des Wachstums aus eigener Kraft bewerten:



Erst bei gut entwickelten Sinnen vernehmen wir in dem Brucknerischen Motiv von vornherein schon den Willen zum längeren Atem und verstehen es dann, dass es mit Recht eine ganz anders bestimmte Gruppe beherrscht, einen andern Geist herbeschwört. Bei Beethoven ist nämlich das gesangliche Motiv nur ein anderer Charakter oder Habitus; es bedeutet Intensivität, der gegenüber das Folgende wieder ins Extensive zurückfällt. Intensivität nämlich im Sinn des innerlich Bewegt-, Gespannt-seins: so erkannten wir im 15. Takt der ersten Klaviersonate die Oberstimme ins Intensive verwandelt. Beethoven legt die Gegensätzlichkeit der zweiten Hauptgruppe im Allgemeinen in eine Linie mit der ersten und dem Ganzen, wenn es auch keine gerade Linie ist. Bei Bruckner aber sammeln sich verschiedene Geister zu einem gemeinsamen Werk; er konstruiert in noch höherem Sinn analytisch als Beethoven, und schafft auch in höherem Sinn

eine Einheit. Er hat nicht die eine entschlossene Linie, er führt durch mehr Charaktere musikalischer Landschaft — und schliesslich entsteht ein Erdteil und eine Welt von Musik.

Wir können nunmehr ohne Gleichnis davon reden. In Bruckners Werk, dem urmusikalischen, differenziert sich das Zeitliche durch die musikalische Erscheinung.

Zwar Gegenwart ist immer, nicht aber empfinden wir immer Gegenwart. So können wir sagen: in der ersten Hauptgruppe herrscht ganz oder zunehmend der Wille zum Folgenden, der Geist der Zukunft; es ist die dramatische Gruppe. Ihr folgt die zuständige, die idyllische oder lyrische; das Sich-selbst-Genügen des Melodischen gibt erst das Gefühl der Gegenwart, die Sicherheit ihres Rechts; wir empfinden hier nicht mehr den Gang der Zeit, noch verspüren wir in uns einen Drang nach vorwärts.

Die erste Gruppe als dramatische, die zweite als lyrische zu bezeichnen, lassen wir uns nicht durch die Einsicht verbieten, dass Stil und Charakter der dritten Gruppe dem Vergleich mit dem des Epos sich nicht gleichermassen fügt. Wagen wir ihn immerhin dennoch, da er, freilich mit grösserer Vorsicht gehandhabt, möglich und nützlich ist. In einem Fall wenigstens leuchtet er sogar unmittelbar ein und ist fast notwendig, nämlich bei der IX. Symphonie. Da wir nun zwar grosse physiognomische Verschieden-

heit unter den Symphonien Bruckners, aber doch ein wesentlich konstantes Ideal von Symphonie in ihnen wahrnehmen, so dürfen wir von diesem seinem reifsten Werk auf den wesentlichen Willen seiner Vorläufer unbedenklich schliessen. Ueberall finden wir in der dritten Hauptgruppe die Musik wieder in Gang, mehr noch in Zug oder gleichsam in Flug gekommen, und somit im Gegensatz zur zweiten befindlich; von der ersten aber unterscheidet sie sich doch sehr merklich durch den gelösteren Stil; das Streben in ihr nährt sich nicht durch den Konflikt von Gegensätzen; sie ist einheitlicher, und, wofern sie dennoch verschiedene Charaktere beherbergt, so unterstellt sie sich doch mehr nur e i n e m Prinzip; die Dialektik ist verabschiedet; höchstens das Dialogische zugelassen; an Stelle des wirksam Gegensätzlichen fühlen wir dann bei ihr den Wechsel der Erscheinung; das Musikalische treibt sich wie aus eigener Kraft; vorher angesammelte Energie befreit sich. Wohl folgen sich Gegensätze, aber setzen sich nicht mit sich auseinander; sie selbst ergeben keine Gespanntheit, obzwar die Harmonien sich noch spannen; das Geschehen ist naiver, unschuldiger, elementarer. Die Musik gibt sich, was die Thematik anbelangt, primitiv, ja sie gibt das Thematische oft geradezu preis: dafür Tonleitern, Dreiklänge oder auch halb thematische Gänge: als ob sie sich selbst überlassen wäre, sich erholte. Viel unisono, wenn auch differenziertes; selbständige Stimmen mehr wie eingestreut, herbeigerufen und wieder entlassen; das

Gefüge lockerer; absichtliches Wollen fast ausgehängt: so darf diese Gruppe die der Fantasie genannt werden. Und zwar versteht es Bruckner, auf dem Orchester zu fantasieren, wie andere Meister auf dem Klavier fantasierten.

Zu ihrem Beschluss endlich pflegt sich das Treiben zu legen; die Ruhe, fast bis zum Erlöschen des Antriebs der Musik gegönnt, steht unter dem Zeichen des Reflexes — also der Vergangenheit — bis sie, mit oder nach dem Beginn der Durchführung, zu neuem und gesteigertem Tun sich sammelt und emporreckt.



Das Wiederkehren der Hauptgruppen nach dem Durchführungsteil verstehen wir am besten unter dem Bild einer Spirale, die uns in die Nähe des früheren Ereignisses wieder zurückführt, aber nicht auf dem früheren Niveau. Wir finden dabei teils schon Ausgeführtes kürzer behandelt, wie aus der Höhe gesehen; teils umgekehrt bisher weniger Entwickeltes oder auch nur Konstatiertes ausgeführt, als ob wir damals erst nur einen Blick in die Region getan hätten, in der es wirklicher wohnt und lebt. So kommt es, dass wir bei der Wiederkehr nicht so eigentlich auf Vergangenheit blicken. Kennzeichnet es die gute Form, dass sie die veränderte Situation berücksichtigt, so muss Bruckner auch nach dieser Hinsicht als einer ihrer best

intelligenten Meister gerühmt werden. Dass er diesen Ruhm nicht hat, kennzeichnet also die Unwissenheit unseres Zeitalters um das Wesen der Form. Es liegt nahe, daraus zu schliessen, dass dieses Zeitalter auch das Beste von Beethoven, seine eigentliche künstlerische Tat und Leistung, nicht versteht. Darf es sich dann unterfangen, seinen Namen zu preisen?

Man versteht damit, dass Bruckner hier geklärt hat, was bei den Klassikern vielfach noch problematisch geblieben war. Die Fantasie in die melodische Gruppe aufzunehmen, das Melodische in das Figurenwerk auslaufen zu lassen, gelang ihnen zwar selten in überzeugender Weise, doch wäre der Gebrauch selbst deshalb nicht zu verwerfen, ja er scheint bei der Sonate von kürzerer Zeitdauer sogar gefordert. Was uns so häufig stört, was den Eindruck der Oberflächlichkeit, des Spielerischen, (nicht des Spiels), des Geplänkels erweckt, das ist nicht die gestellte, sondern die noch nicht ganz erfüllte Aufgabe: sei es, dass das Melodische, zu früh abgebrochen, weniger gewährt als es erwarten liess, oder dass der Uebergang nicht glückte, also irgendwie der neue, der Fantasie-Charakter unzureichend motiviert ist, sei es, dass die allgemeinen konzertierenden Gänge zu flüchtig eingestreut sind, so als ob der Autor selbst ihnen nicht recht traute. Wie sie lauten, ist natürlich nicht gleichgültig; die Hauptsache aber ist die Gesinnung, der Wille und das Vertrauen, das aus ihnen spricht. Für die Fan-

tasie eine eigene Gruppe zu schaffen, gebot Bruckner nun nicht nur die grösser gewachsene Sonate, sondern eben gerade auch seine künstlerische Gesinnung.

Er fühlt das Wachsenwollen der Sonate als den gesteigerten Lebenswillen der einzelnen Charaktere, und er wagt es, diesem nachzugeben; er weiss, dass neutrale, ursprüngliche Formeln ins Ausgezeichnete, zu Ernst und Würde emporgedeihen, wenn ihnen ihre Atmosphäre und ihr Boden gegönnt wird; deshalb wirken seine Tonleitern oft Wunder, fluten Ekstase und Pathos in ihnen. Der Geist der Musik bekennt sich zu ihm, wie auch er jenen bekennt; Bruckner zeigt, gerade in der Fantasiegruppe, seine grandiose Ehrlichkeit am auffälligsten. Da ist nichts, was nicht gehört, will sagen vernommen werden wollte und dürfte; kein Flitter beleidigt, kein flirrender Glanz irrt uns; ruhig, in gemessener Gegenwart bieten sich die Figuren dar.

Die erste Gruppe der Hauptform behandelt Bruckner in den verschiedenen Sätzen weniger gleichförmig als die andern; im Tempo des dynamischen Werdens unterscheiden sich einzelne Exemplare stark. Das nächste Kapitel wird darüber einigen Aufschluss geben, indem dort das Operieren Bruckners mit den „zwei Prinzipien“ klargestellt werden soll. An dieser Stelle, wo wir noch von dem Allgemeinen und Konstanten reden, sei nur auf das Gepräge der entschlossenen Energetik hingewiesen, das Bruckner dieser Gruppe gibt. Hier zeigt er oft eine Kürze und Prä-

gnanz, die ihresgleichen sucht und es allein schon verbieten sollte, von seiner Unfähigkeit zu straffem Gestalten und Handeln zu sprechen, auch wenn an andern Orten die Breite seiner Ausführungen dem ungeübten Zuhörer zu schaffen macht und nicht so notwendig vorkommt, wie sie dem Meister erschien.

Der ersten Gruppe mit ihrem Anheben, in-Fluss- und Schwung-kommen setzt sich die letzte, die wir nur der Einfachheit halber mit dem üblichen Namen Coda bezeichnen, so völlig entgegen, wie es uns in Symphonien der Klassiker nicht vorkommt. Sie bildet ein beinahe völliges Gegengewicht gegen jene.

Ihr Charaktertypus ist der Regel nach dualistisch klar gesondert. Eine epilogische Episode; sodann nach diesem Rückblick ein Ausblick in eine vorher kaum geahnte Region. Der triumphale Abschluss gibt freilich für den mit Bruckners Form noch nicht recht Vertrauten den ersten Eindruck des sieghaften Besitzens und Bestätigens. Man könnte von der Apotheose des ersten Themas als der regelmässigen Erscheinung am Schluss der ersten Sätze sprechen — wobei die achte Symphonie auszunehmen ist, die sich von dem Ideal Bruckners auch in anderer Hinsicht entfernt. Nehmen wir aber den Begriff der Apotheose ernster, so wird das der Einsicht in das Wesen dieser Schlüsse nur desto besser dienen. Es ist klar, dass die festgehaltene und wiederholte Tonika-Harmonie nach dem reichen Modulieren innerhalb des Satzes zu dessen Be-

schluss ein formales Bedürfnis erfüllt. Es ist aber auch klar, dass auf diese Weise vorgebracht, d. i. eben nur immer wieder konstatiert, das Thema nichts mehr erlebt, ja sogar keine Kraft mehr äussert: es wird mehr getan, als dass es täte; nicht es wirkt, sondern es wird mit ihm gewirkt. Wie gewaltig und jauchzend auch die Kraft selbst hier erscheine, so wenig ist es doch eine von dem Thema selbst ausströmende oder von ihm ausgeübte Kraft: die Apotheose hat erst nach dem Ende statt.

So finden wir denn, und das ganz und gar im Sinn des diametralen Gegensatzes zum Anfang, hier die endliche anstatt dessen keimender Ruhe. Wurde dort gewissermassen die Zeit selbst erst herbeigerufen und geschaffen, so wird sie hier, wo die Themen nichts mehr erfahren, nur noch sind, überwunden und ausgelöscht.

Fast überwunden; fast ausgelöscht. Denn Bruckner sorgt mit einer formalen Genialität, für die kaum ein Wort der Bewunderung zu stark sein kann, dafür, dass der Epilog sich mit der vorher wiedergekehrten dritten Gruppe nicht vollkommen verbindet, nicht so recht aus ihr herauswächst. Damit bereitet er nicht nur einem folgenden Satz Weg und Aufgabe, sondern dient auch dem Abschluss selbst und damit dem ersten Satz. Der Epilog ist als solcher ideell getrennt von dem Geschehen, und das Ueberzeitliche des letzten Schlusses könnte sonst nicht wirken: es gibt für uns keinen Weg von Zeit zu Ueber-

zeit, und der Blick in ein meontisches Land kann nur über einen See Nirwana hinüberreichen.

Technisch gesprochen: Aus dem Vorhergehenden unmittelbar hervorgewachsen wären die Schlusstakte anspruchsvoll von Gehaben, dünn von Gehalt, leicht von Wert. So wie Bruckner sie einführt, sind sie nicht anders als das Schliessen selbst zu werten oder vielmehr: sie sind für sich, nach ihrem Gehalt, gar nicht zu werten, sind unmessbar. Sie wirken aber wie ein Ausgelöstwerden einer von lange vorbereiteten Aktion, wie eine Erlösung nach langer vielfältiger Spannung; vom Zuhörer aus genommen: wie ein Emporgetragen-, ein Entrücktwerden.

Ich bin mir wohl bewusst, dass diese Schilderung genau genommen nur für eine Coda ganz zutrifft, nämlich die der VII. Symphonie. Ich halte sie für ideal, für das Bild dessen, was Bruckner für diese Gruppe vorschwebte. Wie weit er diesem Idealen Wirklichkeit verleihen konnte, das hing nicht nur von seinem Können, sondern auch von der Idee der einzelnen Symphonie ab, wie sie durch das Gesetz der Themen mit bestimmt wird. Denn gerade den ersten Themenkomplex regelmässig für die Coda verwertend, sieht Bruckner in den einzelnen Fällen die Aufgabe wesentlich modifiziert; und so begegnen wir denn Schlussteilen, die dem Einfachen der VII. Symphonie durch Kompliziertheit gegenüberstehen. Manche beherbergen einen Konflikt des Schliessenwollens mit ei-

nem noch nicht ausgelöschten Drang, ein Sich-auseinandersetzen der Gegensätze in neuer Art. Wesentlich gleichartig aber sind alle diese Schlussteile darin, dass der retrospektive Charakter dort herrscht oder anwächst, dessen beste Ausprägung wir oben als das Epilogische bezeichneten, dass endlich in dem allerletzten Schluss mit seinen wiederholten Tonika-Akkorden dem Streben nach vorwärts ein Halt entgegengesetzt wird, dessen Gebot durch den vorhergehenden Charakter zum voraus Macht erhalten hatte, noch ehe es erlassen wurde. Wiederum ist es nur die gleiche künstlerische Gesinnung und Tat, ungestört und ins Ideale gesteigert, deren Eindruck wir vorhin als ein der Zeit selbst Enthobenwerden bezeichneten.

DRITTES STÜCK: DIE „ZWEI PRINZIPE“ IN BRUCKNERS HAUPTFORM

I.

Die Thematik der ersten Gruppe pflegt dualistisch bestimmt zu sein. Unter Dualismus verstehen wir, wie früher schon erklärt, das Prinzip des Mehr-als-eins; die reale Zahl zwei oder drei oder wieviel der Themen ist dabei nicht von Belang.

Zwei Haupttypen, der dramatische Dualismus und die mehr epische Aufeinanderfolge, sind zu unterscheiden. Die letztere Art, begrifflich schwerer zugänglich, möge hier durch den Gegensatz zur ersteren beleuchtet werden, von der wir oben schon ein Bild entwarfen, und die uns überdies von Beethovens Kompositionen her als die normalere vertraut ist.

Das erste Thema der VII. Symphonie Bruckners beginnt mit dem Haupt-Dreiklang, an den sich mehrere Motive, melodios von verschiedenen Graden, anschliessen. Das erste, fast nur melodische Intervalle bringend, umschreibt einen Ton, die Quint des Dreiklangs, die tiefere Oktav des höchsten von dem erstanfänglichen Motiv erreichten Tons: ein enger und inniger Zusammenhang von Harmonischem und Melodischem, das beides sich nun in der geschwungeneren Linie der folgenden Motive vereinigt. Hier ist kein dialektisches Sich-erhitzen des Gegensatzes; die Wärme und Kraft erwächst aus der friedlichen Einheit

der beiden Prinzipien, deren Repräsentanten, die thematischen Bilder, sich etwa wie in einem Epos folgen. Dass sie sich ablösen, ist nur der äusserliche unbedachte Eindruck des Zuhörers und Lesers, der von der friedlichen Arbeit und Spannung, die in ihm geschieht, keinen Eindruck bekommt und erst deren Resultat in dem Gefühl des Zusammenpassens, des Ueberzeugenden, der organischen Einheit vielleicht unbewusst quittiert. In Wirklichkeit ist Spannung da; ich vergleiche sie mit der syntaktischen.

Dass es eine harmonische Syntax gibt, ist leichter verständlich. Ihr Wesen zu studieren, bietet Wagners Komposition von Sätzen vortreffliches Material, als welche in der Musik eine Parallele zu deren Spannungsgehalt schafft, mit dem Erfolg einer Identität beider logisch syntaktischen Wirkungen.

Aehnlich syntaktisch bestimmt ist das Verhältnis von Themen oder Motiven, wie wir es eben geschildert haben und wie es meines Wissens in der musikalischen Aesthetik noch wenig oder kaum beachtet wurde. Denn eben dass man so bereitwillig von „Nachsätzen“ spricht, auch wo nur ein loses Aneinanderreihen, eine äusserliche Folge stattfindet, bekundet mangelndes Wissen oder mangelnde Strenge des Bewusstseins von dem Verhältnis zwischen Satz und Fortsatz oder Parenthese, oder auch Vordersatz und Nachsatz, und ähnlichem. Ich fühle mich ausserstand, hierin die erwünschte Klarheit zu bringen, d. h. all die nötigen Begriffe aufzustellen, zu erhellen und zu

ordnen; doch glaube ich, auch damit schon dem Werden der Klarheit zu dienen, dass ich wenigstens grundlegende Unterschiede betone und das Bedürfnis nach Helligkeit vermehre.

Mehrgestaltig als derjenige der VII. ist der Anfang der III. Symphonie.

Mässig bewegt
Tromp.

a) *p*

b) Fl.

c) *p*
Horn

d)

Wiederum ein Dreiklang-Thema zu Beginn, kürzer, gebieterischer als dort, im Charakter des gemessenen Signals; in dem weitergeführten ersten Motiv meldet sich schon das andere, das melodische Prinzip an, indem die letzten vier Stufen der Tonleiter zurückgelegt werden; nun herrscht eine Zeitlang, über zwei neue Motive, b) und c), das diatonische allein; darnach wieder wiegt das harmonische vor (d); endlich

erscheint das melodische als Nachsatz, als ein Musterbild von Nachsatz, nach dem starken Drängen des Motivs d), dessen letzter Sekundschrift zum Ausdruck lebhafter Unruhe beschleunigt worden war; dieser Nachsatz selbst gliedert sich wieder in einen doppelten Vordersatz und einen Nachsatz, mehr und mehr ins Chromatische übergehend:

(*tutti*)

ff (In Oktaven unisono)

Str. *cresc.*

p *pp*

— so ist dieser einer der kompliziertesten Symphonieanfänge, zugleich einer der besten, hinsichtlich der thematischen Folgerichtigkeit, der thematischen Folge als Kunst. Nur von Mozart kenne ich ähnliches; ich denke an die Hauptmelodie des langsamen Satzes im Klarinettenquintett (A-dur), die freilich unter einem andern Zeichen steht; verwandter mit ihr ist die Hauptmelodie am Anfang des Adagios in Bruckners VII. Symphonie, die wohl überhaupt das stärkste Beispiel für diese Art von Kunst bietet.

* *

*

Betrachten wir die hauptsächlichsten Unterschiede in der Art und Gesinnung des Sich-vergleichens oder Sich-auseinandersetzens der beiden Prinzipien, des harmonischen, also physikalisch natürlichen mit dem diatonischen, also geistig natürlichen: ein Stück Musikgeschichte wird sich uns eröffnen.

In Themen Bachs ist beides aufs engste und nächste verbunden und aufeinander bezogen. Ein harmonisches Intervall, der Kern eines Themas, wird aufgestellt, dann melodisch gedeutet: dadurch festgestellt, begründet. Dieses Gefühl des Begründeten weist auf einen urpsychologischen Vorgang hin, den Bach zu einem Grundsatz seiner thematischen Kunst erwählt. Dem widerspricht es nicht, dass auch die umgekehrte Möglichkeit statt hat und von Bach gebraucht wird, nämlich das Melodische zuerst zu bringen, sodann das harmonische Intervall diesem Zusammenhang entspringen zu lassen: in welchem Fall also unsere geistige Anlage zuerst spricht und sich dann mit dem Natürlichen vergleicht. Ob sich das „gebundene“ Intervall frei macht oder das getrennte verbindet, der „Zwischenraum“ sich überbrückt — beidemale wird das Verhältnis von Melodischem und Harmonischem zum Ereignis, zum Leben des Themas.

Wir nannten, was also wirkt, urpsychologisch. Unser Gehör vernimmt ein Intervall, wie es die Natur gibt, und sogleich durchmessen wir, die Stufen der Tonleiter benützend und durch sie messend, den Zwischenraum: wodurch es erst wirklich ein „Inter-

vall“ im Sinn von Zwischenraum wird. Oder umgekehrt, wir hören eine Tonleiter oder einen Ausschnitt derselben, und es entsteht in uns währenddem ein Gefühl von Harmonie; die von der Natur gegebene, in uns von Natur herrschende, durch die konsonanten Intervalle repräsentierte Harmonie bemächtigt sich der melodischen Erscheinung, gibt den ihr entsprechenden Tönen Wert und ordnet sich die ihr fremden unter, die dadurch als verbindende, als „Durchgangs“-Töne gewertet, das ist aber: harmonisch entwertet werden.

Dieser zweifache aber nicht zwiespältige Vorgang, schon vor dem Bewusstwerden sich vollziehend, gestaltet sich innerhalb Bachischer Themen, wie ich sie in einem Aufsatz: die Kunst der Thematik*) analysiert habe, künstlerisch lebendig. Es ist noch kein Dualismus, höchstens, wenn man will, latenter, virtueller Dualismus in ihnen. Goethes Wort über Bachs Musik trifft ganz besonders auf die Thematik von dessen Fugen zu.

Die Sonate nun befreit den Dualismus, legt ihn in repräsentierenden Themen oder mehr nur Motiven auseinander, dis-poniert ihn motivisch. Dadurch schafft sie eine wesentlich andersgeartete Spannung: nämlich an Stelle der sammelnden, zusammenhaltenden diejenige des Bedürfnisses. Wesentlich analytisch, ist schon die Thematik der Sonate Symbol des Willens zur ent-

*) V. z. K. d. M., letztes Hauptstück.

stehenden Synthese. Sie ist die Mutter der in sich unvollkommenen Einzelgestalten, und damit der Form als einer Parallele zu der „Geschichte“.

Hören wir dem besten Interpreten dieser Form unter den Klassikern zu.

Die beiden ersten Motive der Hammerklaviersonate Beethovens (er nennt solches „Prinzip“, wie wir wissen) scheinen sich ähnlich zu verhalten wie das harmonische und melodische Element in den Themen Bachs. Indem er aber für diesen Vorgang den Schauplatz von Tonhöhe verschieden bestimmt, macht der Meister der Sonate diese Aehnlichkeit fast wirkungslos.

Das erste Thema der Pastoralsymphonie ist eine melodisch lineare Einheit von rhythmisch sich unterscheidenden Motiven. Gleich nachdem es also einmal vorgebracht war, muss es zerfallen, die Einheit verlieren. Ein schönes Anfangsthema, dasjenige des G-dur-Klavierkonzerts — aber es darf nicht so zusammenbleiben; es muss, als Einheit, geopfert werden.

Schärfsten Kontrast zeigen die beiden ersten Motive der D-moll-Sonate op. 31; ein Charakterkontrast das, welcher die Vorstellung des Zusammenwachsens oder eines Entsprössens des Einen aus dem Andern zunächst unmöglich macht, so dass die hier beibehaltene Tonhöhe dem Eindruck des Getrenntseins, des aus verschiedenen Regionen Einfallens, des dialektisch Gegensätzlichen der beiden Motive nicht Abbruch

tut. Erst die Geschichte dieses Satzes bringt die Themen sich auch innerlich nahe, was wir bei der Wiederkehr vollzogen sehen. Es ist nicht zutreffend, hier von feindlichen Gegensätzen zu sprechen; all das Erwähnte aber ist weit, das Gegensätzliche der letzten Art ist am weitesten entfernt von dem friedlichen „Sich-vergleichen“ (das Wort hier in seinem doppelten Sinn verstanden), von dem fast unmerklichen Sich-ergänzen der beiden Prinzipien in Bachs Themen, die dort noch keine runden Motive, noch keine Prinzipie im Sinn Beethovens, sondern eben nur Prinzip, Grundsätzliches sind.

In der Mitte zwischen diesen beiden diametral entgegengesetzten Arten des Erfindens oder Auswählens steht diejenige Bruckners. Wir machten schon auf den Prozess des Erwachsenens aufmerksam, der die beiden ersten Motive der VII. Symphonie zu einer mehr organischen Einheit macht. Hier sind es schon mehr thematische Motive als bloss thematische Prinzipie. Man vergleiche nur, mit welcher anderen Gesinnung der anfängliche Dreiklang hier im Vergleich zu jener D-moll-Sonate auftritt, wie aber vollends das Melodische sowohl weit edleres Wesen als auch grössere Lebenskraft bekundet. Aus diesem Mehr von Quantität und Qualität zugleich folgt freilich die kleinere Bedürftigkeit. Diese Themen hungert nicht so nach dem Fortgang, nach der Sonate. Dafür liegt in ihrer Folge eine Kraft des Werdens, die solchen Hunger

durch Höheres ersetzt, ja ein Werden selbst, das Zeitliche als Faktor.

In Bachs Thematik kann das melodische dem harmonischen Prinzip folgen oder vorangehen; die völlige Einheit verlangt keine Entscheidung (dass jeder einzelne motivische Keim beide Anordnungen gleichermaßen wünschte oder zuliesse, soll damit nicht gesagt sein). Der Thematik Bruckners aber steht es nicht frei, mit dem Melodischen zu beginnen und das Harmonische folgen zu lassen. Beidem gewährt er schon zuviel eigenes Leben, er nimmt beides zu ernst dafür. Die geistige Naturnotwendigkeit kommt durch ihn zu Wort, und es ist derselbe Instinkt oder Verstand, der ihn am letzten Schluss des Satzes zum Dreiklang zurückkehren, wohl auch, wie besonders in den Adagios, das Melodische in den Dreiklang sich auflösen, der ihn endlich, wo es das besondere Verhältnis erlaubt und also verlangt, die zeitliche Folge umstellen lässt, wieweil letzteren Fall in diesem Zusammenhang besprechend wir das im vorigen Abschnitt über die Schlussteile nach ihrem Eindruck Gesagte hier nach der technischen Seite klar legen.

Der erste Satz der VII. Symphonie beginnt und schliesst mit der aufsteigenden E-dur-Harmonie. Eines der erwähnten Folgemotive, welches anfangs das Thema weiterzuführen bestimmt war, wird jetzt, zum Epilog, auf dem Orgelpunkt E zur Ruhe gebracht, ehe der letzte Teil der Coda mit dem harmonischen

Anfangsmotiv einsetzt. Ich habe im Wickersdorfer Jahrbuch 1909/10 (Eug. Diederichs Verlag) über diese Art des Abschliessens sowie auch über die ähnliche, doch weniger einfache geschrieben, die Bruckner für den ersten Satz der II. Symphonie anwendet (S. 59—61).

Stellen wir unsern Blick auf das verschiedene Gestalten der Motive und das ihrem Wesen entsprechende Schalten mit ihnen auch nur zu einiger Schärfe ein, so finden wir eine rühmliche Vielfältigkeit, Beweglichkeit des Denkens, das Gegenteil von Manier im Sinn von Armut oder Unfreiheit gegenüber einem Rezept.

Das erste, harmonische Motiv der IV. Symphonie behandelt der Meister lange Zeit allein für sich und zwar in zwei kleinen Gruppen. Erst im 43. Takt lässt er das zweite Motiv, das durch die Tonleiter repräsentierte melodische Prinzip erscheinen, dann sich steigern, bis es (bei A), des grösseren Schwungs, des weiteren Ausladens fähig, Harmonisches und Melodisches in sich verbindet. Es kommt zu Anfang als das Agens, wie ein sanfter Windhauch, und wächst zum Symptom der Entladung. In irgendeiner Gestalt meldet es sich in jeder Gruppe des ganzen Satzes zu Wort oder zu Tat, ob es nur, als im Dialog, an sich erinnert, oder als positiver Faktor in das Geschehen eingreift.

Das zweite Motiv der VI. Symphonie, dem gesteigerten ersten wie von selbst entspringend —

also in ganz anderer Weise eingeführt als jenes Agens der IV. Symphonie, welches nur aus gesteigerter Harmonie entstand, der verlangenden Harmonie antwortete, nicht aber dem ersten Motiv entwuchs — verhält sich zu dem ersten melodischen Thema der zweiten Hauptgruppe wie das Urbild zu dem Wirklichen. Ein geistiger Connex, vergleichbar dem Verhältnis der Abendmahlschöre zu dem ersten Thema des Vorspiels von Parsifal.

Von der Ausnahmestellung der VIII. Symphonie sprachen wir schon; sie ist in diesem Zusammenhang nicht zu betrachten, da sie sich das weit ausholende Anheben versagt und einen Charakter von Anfang erlaubt, mit dem sie sich auf die tiefere Stufe der Werke des Klassizismus stellt, eben was die hohe Würde des Anfangens betrifft. Auch von ihren Schwestern in C-moll, der I. und II. Symphonie, kann das gesagt werden.

Völlig isoliert steht die V. Symphonie. Sie hat, als einzige von allen, eine Introduction, also einen äusserlich klassizistischen Zug. Die Folge des ersten und zweiten Themas derselben fällt auf: zuerst das melodische Element durch einen Ausschnitt der Tonleiter vertreten (das Bassthema); sodann, nach einiger Zeit eines Dämmerns von Melodie, der Dreiklang. Also die Umkehrung der Folge, die wir oben als die logisch-natürliche bezeichneten. Haben wir damit wohl zuviel von Absicht in Bruckners Tun hineingedeutet, hätten wir bloss die Mehrzahl der Fälle, nicht aber Norma-

lität zu konstatieren, oder von Bruckner selbst abgesehen: ist der Wille der Musik, der ihn beherrscht, gleichgültig gegen die Folge, und hätten wir etwa das aus diesem Anfang der V. Symphonie zu lernen? Denn wahrhaftig, er steht an innerer Kraft keinem der andern Werke nach.

Es heisst uns in der Tat nicht umlernen, dieses vielleicht erhabenste Anheben der Musik. Vielmehr führt das Pathos der transzendentalen Distanz den Komponisten hier noch um einen Schritt weiter zurück in das Vorher von Musik, an einen Ort des metaphysisch Vor-musikalischen. Nehmen wir es so ernst als möglich, das noch nicht einmal Ursächliche, den melodischen Urstand, wie er in diesen ersten Takten erklingt; kaum erklingt, sondern mehr nur visionär erschaut wird. Ein tropfenweises Fallen, kein Sichbewegen der Töne zueinander, noch nicht einmal recht ein Sich-beziehen — nie gab es vorher ein solches Pizzicato der Bässe. Und auch von den melodischen, zwischen melodischem Prinzip und Melodiösem über dem Bass schwebenden Oberstimmen kann man noch sagen, dass hier die Melodie erst geträumt wird, dass der Geist der Melodie deren Existenz vorherträumt; der Geist der Melodie, welcher nichts anderes ist als der Geist der Musik selbst! Die Harmonie ist ihm gegenüber Natur, Materie des Lebens; ist, mit dem Gleichnis des Dichters gesehen, die Sibylle; jener der Prophet. So vernehmen wir denn im Bild dieser Musik, nach dem vorweltlichen, vor-geschichtlichen das

erste weltgeschichtliche Ereignis mit dem hellen, strahlenden Akkord, mit der Satttheit seines wirklichen Daseins, der Härte seines Befehls. Erst nach dieser Fanfare von Lebenswillen scheint auch das Melodische der Körperlichkeit teilhaftig werden zu können. Der Choral der Trompete, das Gegenbild des ersten Bass-themas oder vielmehr seiner ersten Hälfte (denn es ist gerade wesentlich, dass hier das In-sich-selbst-zurückkehren nicht mehr statt hat), bedeutet die erste wirkliche Erscheinung des Melodischen. Zu gleicher Zeit verbindet sich das harmonische Urintervall mit dem Melodischen zu einem Thema (in der zu dem Choral kontrapunktierenden Bassstimme), dessen zwiefacher Charakter der drängenden Ueberleitung in das Allegro vortrefflich dient; wie es auch, umgekehrt und rhythmisch und melodisch etwas umgebildet und weitergeführt, zu dessen erstem Thema erwächst.

So verstanden, gehört diese Introduction durchaus, und wohl sogar als dessen höchste Ausprägung, zu dem Typus der im tiefsten Sinn beginnende Musik in sich tragenden Symphonie-Anfänge, und es zeigt also die Tatsache einer Introduction hier etwas sehr anderes an, als dieselbe Tatsache innerhalb des symphonischen Schaffens der Klassiker.

*

*

*

Der tiefe, religiöser Gläubigkeit verwandte Ernst, der Bruckner in das Land der musikalischen Urtatsachen führt, lässt ihn auch deren unverbrauchte, ewig junge Kräfte erschliessen, die Urquellen von Musik auffinden, und seiner frommen Einfalt und musikalischen Unschuld scheinen sich deren Ströme zu kristallinen Kugeln zu formen. Eine Musik von solcher Herkunft begreifen wir nicht, wenn wir nicht vornweg uns philosophisch orientieren oder mythische Bilder wagen. So möchten wir denn, um oben Gesagtes zu vertiefen, auf den Anfang der IV. Symphonie noch einmal zu sprechen kommen. Das zweite Motiv, das Agens, verglichen wir mit einem leisen Hauch, der das Geschehen belebt. Nicht als ob das Bild eines äusseren Naturvorgangs den Inhalt dieser Stelle deckte. Denken wir vielmehr an den zwiefachen Sinn, den der Grieche dem einen Wort *pneuma* beilegt, und mehr noch an den höheren als den tieferen. Es ist wirklich Geist der Musik, was da weht und bewegend, befruchtend sich zu der Harmonik gesellt, die ihn förmlich zu rufen, herzubeschwören scheint — denn die kleine Steigerung des Harmonischen wirkt wie erwachendes Verlangen. Wie schön erscheint es uns dann, wenn wir so fühlen, dass vorher im Unterbewusstsein sozusagen des Harmonischen die Gestalt des ersehnten Geistes sich gleichsam abzeichnet, indem zuerst der die Harmoniefolgen tragende Bass sich melodisch bestimmt.

* * *

Wenn Bruckner von Richard Wagner gelernt hat, so mag das wohl in viel Wichtigerem geschehen sein, als man gemeiniglich annimmt. Es ist möglich, dass er aus dessen Musik eine Bürgschaft für den Wert des ursprünglich Musikalischen, vor allem des Dreiklangs entnommen hat, und das umsomehr, je weniger er in ihnen Aussermusikalisches ausgedrückt oder übersetzt fand. Er hörte sie musikalisch, er erkannte leichter und besser als andere, welche Klugheit und Bildung dem Stofflichen zugänglich machten und damit in mancherlei Befangenheit verwickelten, den grossen Regenerator der Musik, der ja Wagner — neben anderem, versteht sich — gewesen ist.

Aber überhaupt konnte der vollkommene Gegensatz zu der herrschenden Meinung seiner Zeit, die völlige Freiheit von der, sei es häufigen, sei es seltenen Alltäglichkeit, von der prinzipiellen Intramundantität der Musik nur in dem musikalisch Starken erwachsen, der seinem Höchsten, ungestört und von aller Gewöhnlichkeit unbefleckt, abseits von Lust und Weisheit dieser Welt diente, und in solchem Dienst sein höchstes Genügen fand. So nennen wir sie lieber eine heilige Unwissenheit, jene berühmte Unbildung und Weltunkenntnis des grössten Kindes und zugleich männlichsten Helden, über dessen Leben wir die Worte geschrieben sehen: Er ward vom Geist in die Wüste geführt.

Ich verglich die thematischen Gestalten mit Kristallen. In der Tat ermangeln auch diese ersten Themen schon, ob auch nicht Kunstleistungen von Thematik — dazu sind sie zu anfänglich, gehören nicht genug sich selbst an, sind in erster Linie Träger und Keime des Werdens — ermangeln doch auch sie nicht des eigenen Wertes, sind nicht zufällig, vielmehr teils in ihrer anscheinend von selbst erfolgenden Bildung von einem sorgfältigen Blick und von kundiger Hand geleitet, von dem Respekt für das künstlerisch Taugliche des Rhythmus und der Harmonie bewacht, teils auch positiv künstlerisch gebildet; und ob man bei manchen mehr nur von einem Auswählen und Finden als von Schaffen und Erfinden des Komponisten reden möchte, so besteht doch die Tatsache, dass kaum einem Meister sonst das musikalisch Allgemeine sich also zur Auswahl fügt und so natürlich edle Bilder gewährt.

Das erste Motiv der IV. Symphonie Bruckners möchte nach seinem musikalischen Sein und Sinn dem ersten Anblick nicht mehr an Wert und Bedeutung zeigen als etwa das ähnlich kurze Anfangsmotiv der V. Symphonie von Beethoven; seine auszeichnende Vornehmheit fällt freilich jenem gegenüber als stark unterscheidend unmittelbar auf. Es ist aber auch von Natur, von musikalischem Geblüt besser. Vor allem: es ist prinzipieller, zukunftsreicher; durchleuchtet von

der Würde des Ursprünglichen; geduldig, seiner selbst sicher, beherbergt es latente Kraft. Das andere, von Anfang an ganz und gar auf Extensivität gestellt, verausgabt sich sogleich im Impetuososen, verzichtet auf Wachstum, kann fortan, gleich nachdem es eben erst erschienen war, nicht mehr werden, nur noch tun: ja es „ist“ von Anfang an nicht, sondern tut nur, und dies sogar mehr im Sinn vom Sich-gestalten als von wirklichem Ausrichten; es ist oratorisch. So scheint auch die Art seines Auftretens ihm selbst gleichgültig zu sein; der Wechsel von Gewalt und Geplänkel, der ihm zu Anfang beschieden, fühlt sich nicht einmal wie der von Arbeit und Ermüdung, auch er ist oratorisch; und wo es der Absicht des Komponisten nach sich steigern soll, da will es selbst das auch nicht so eigentlich, es gewährt nichts von Kraft aus sich selbst, gibt nichts her; es gibt nur sich dazu her, dass es heftiger und beharrlicher klopfe und poche, mit sich pochen lasse. Jenes Anfangsmotiv Bruckners, ein wahrhaftiges movens, ist aber zugleich von einer prachtvollen Realität, gesättigt von Sein. Sein Rhythmus ist um ebensoviel bescheidener im Auftreten als kräftiger von Wesen, denn er steht in einem positiven Verhältnis zu seiner Linie. Die Quint im freien Fall; dasselbe Intervall wieder durch ein Sich-aufschwingen erreicht: dies der lineare Inhalt, dem der Rhythmus Leben gibt. Wie sinnvoll er die Tonika vor dem Aufschwung durch den sie wiederholenden Auftakt sich abstossen lässt, das zeigt uns die Umkehrung, die, für sich genommen, weniger gut,

nur als Gegen- oder Spiegelbild des Originals gelten will; sie ist wie gebrochen durch das negative Verhältnis von Rhythmus und Linie. Sie tritt denn auch, bedeutsam genug, im Verlauf des ganzen Satzes nie für sich auf; nur — was nicht minder bedeutsam — gegen Ende, d. i. erst nach dem eigentlichen Verlauf und Geschehen, nämlich zu Anfang der Coda.

Wie unauffällig, wie selbstverständlich tüchtig ist auch der gemischte Rhythmus  des zweiten Prinzips, welcher sowohl der aufsteigenden Linie Kraft und entstehende Arbeit anzeigt als in der absteigenden die Hemmung fühlen lässt, die von der Schwerkraft überwunden wird; wie richtig ist das; „wie seiend“, möchte ein Goethe wohl auch hier sagen.

Gewiss kommt das künstlerische Verdienst in solchen kurzen Motiven Bruckners nicht entfernt dem nahe, welches ausgeführten Themen hohen Rangs eignet. Doch ist eine technische Gesinnung in ihnen wirksam, deren Verwandtschaft mit der eines Johann Sebastian Bach sich nicht verleugnet, und die den linear-thematischen Akt vor Flachheit bewahrt, ja erst wirklich gestaltet.

TEILE UND GANZES

Welche Logik verbindet zwei Prinzipie, wie solche der ersten Gruppe der D-moll-Sonate? Die Logik der zwar im Verlauf entstehenden, aber virtuell vorbeschlossenen, in den Themen, mehr noch in ihrem Gegensatz wirkenden, über dem Thematischen schwebenden, über dessen Leben verhängenden Idee der Sonate, ihrer Geschichte; des Dramas von Sonate.

Welche Logik zerreisst das erste Thema der Pastoral-Symphonie? Keine andere; genau dieselbe. Nur dass hier weniger Drama, mehr Idyll; oder dass dramatisches Leben sich unter idyllischer Ruhe birgt, bis es, in der Durchführungsgruppe, sich enthüllt. Zu Anfang setzt sich das Thema, nachdem es als einheitliches vortragen war, dialogisch auseinander, so zwar, dass dialektische Gespanntheit diesmal vermieden wird.

Hier ist die analytische Methode klar. Ein zusammenhängendes Thema wurde aufgelöst, damit durch die Kraft der Antithese Synthese entstehe. Von dem aus verstehen wir besser noch den ersteren Vorgang als gleichfalls analytisch. Zwar das thematische Bild, das in jene zwei Prinzipie aufgelöst worden wäre, wird uns dort nicht gezeigt, und es ist sogar nicht einmal ideell vorhanden, noch auch nur der Ahnung erschliessbar. Die vermittelnde Fortsetzung, die das erste bei der Wiederkehr durch das Rezitativ erfährt und dem zweiten gewissermassen verbindet, ist eben nicht primär, sondern nur äusseres Symbol, höchstens körperlich erscheinendes Symptom der im Vorhergehenden

angebahnten und mehr und mehr vollzogenen geistigen Synthese; die also auf eine Linie in friedlicheren Zusammenhang gebrachten zwei Prinzipien ergeben somit keineswegs das thematische Urbild, denn die Sonate hätte durchaus nicht so beginnen können, wie die Wiederkehr lautet. Was hier analysiert wird, ist demnach nicht ein thematischer Körper, sondern die vor-gefasste, beabsichtigte Einheit des Satzes, die in solcher Art selbst körperlich musikalisch gar nicht erscheinen, sondern nur dargestellt, durch die Zauberformel der Antithese herbeigerufen, in der Synthese entstehen konnte. Diese werdende Einheit aber ist von dem bewussten oder unbewussten Autor vorher geschaut und gewollt oder geahnt, in ihm wirksam. Sie selbst liegt als Ideal und Sinn des Geschehens vor diesem, das mit der vollzogenen Spaltung beginnt. Der Prozess der Spaltung in die einzelnen Klangwesen gehört der Vorgeschichte der Form an, wie auch die völlig gewonnene, lebendig gewordene Einheit nicht mehr innerhalb der Geschichte liegt, sondern erst von dem Augenblick des Schlusses an da ist, als nach-geschichtlich. Ich erinnere hier noch einmal an die Tatsache der harmonischen Kadenz. Die Tonart, Resultat und Sinn dieser Formel, ist das Treibende und Führende über ihr, deren Akkorde sonst eben nicht, oder nur zufällig und mit dem Eindruck des Zufälligen sich also folgten, so dass die Synthese nicht zustande käme. Die Einheit, hier diejenige der Kadenz-Akkorde, d. i. die Tonart, muss ideal gefordert sein, soll sie durch Synthese entstehen

können. Sie selbst kann nicht erscheinen, ist unhörbar; nur im Vorgang stellt sie sich dar, der für uns zwar zur Synthese wird, nach der geistigen Wirklichkeit aber gesehen Analyse ist.



Wir bemerken den Unterschied zwischen Beethovens und Bruckners Art immer mehr als fundamental. Dieser komponiert innerhalb einer Gruppe mehr, als dass er disponierte, er lässt da mehr real entstehen, sich entwickeln. Musikalische Logik beherrscht die Folge seiner Motive; ganze musikalische, nicht nur formale Logik, die Logik der erklingenden realen Musik vernehmen wir unmittelbar, und werden nicht durch die zum Rätsel zusammengespannten Gegensätze auf das rein Ideelle verwiesen. Glaube niemand, dass es darum etwa weniger geistig zugehe. Einheitlicher Geist schwebt als Gesetz über Bruckners Werken, offenbart sich in ihnen gewiss nicht weniger gewaltig als in denen Beethovens. Wir aber sind durch das, was wir hören, durch das prachtvolle Dasein, die lebendige Schönheit der tatsächlichen Musik nicht so gezwungen, nach dem Geist zu forschen; und viele gehorchen nur dem Zwang.

Immerhin: auch dem naiv Genießenden kann durch Bruckners Musik die unbewusst bleibende geistige Gnade zuteil werden. Musik will gehört sein; je voll-

kommener ihre Erscheinung, desto näher der Geist; wer von jener ergriffen wird, der lauscht und öffnet sich auch diesem; ob er auch nur einen Strahl empfinde, so steht er doch im Licht. Bruckners Form nicht verstehen, heisst noch nicht ihn missverstehen. Anders die Musik Beethovens, deren häufig Unreales, mitunter Unzulängliches denjenigen geradezu irreführt, der seine über-real geistige, d. h. formale Bedeutung nicht versteht. Dies der Grund der breiten Misere von Hermeneutik, die seine Werke erfuhren.

Des weiteren hat Bruckner das kühnere Vertrauen auf eine Synthese höherer Ordnung, welche auch die in sich fertigeren, satteren thematischen Gebilde und Wesen, wie auch eine Gruppe, eine Symbiose von solchen sich zur Idee, zum Gesamtcharakter vereinigen lässt. Praktisch betrachtet freilich bedeutet das, dass er auf die geistige Kraft des Zuhörers vertraut; und wir wissen ja, wie ihm dieses Vertrauen gelohnt wurde und heute noch von der grossen Masse der Kritiker gelohnt wird. Ich glaube in der Tat, dass sich hier nichts beweisen lässt.

So wenig ich und irgend jemand mir die Einheitlichkeit differenter Themen Beethovens, die Logik des Geschehens seiner Musik beweisen könnte, wenn ich den gegenteiligen Eindruck hätte, nämlich dass das Differenten zum Diffusen wird, so wenig kann ich beweisen, dass es Bruckner gelungen ist, grosse Organismen von Sätzen und Symphonien zu schaffen, dass er es dabei wagen durfte, das Individuelle, den Inhalt

der einzelnen, das Gegensätzliche repräsentierenden Gruppen in diesem Mass zum Eigen-Charakter und Eigen-Leben auszubilden. Ersehen lässt sich Bruckners Wille zur Form, wie wir schon vielfach gezeigt haben und noch zeigen werden. Der Erfolg dieses Willens aber lebt nur im Eindruck. Da nun viele ihren unbeweisbaren Eindruck der Welt verkündet haben, so darf ich wohl auch den meinigen dem entgegen setzen und sagen, dass ich Bruckner für den grössten Künstler der Form überhaupt, für den Synthetiker par excellence unter den Komponisten der Sonatenform halte.

Ich sehe ihn Mozart, auch Schubert seelisch musikalisch verwandt, aber beiden überlegen in jedem Betracht, vor allem weil seine Werke die Schäden des lockern Gefüges nicht aufweisen; geistig musikalisch Beethoven verwandt, oder wohl mehr noch dessen Schüler, an Wuchs und Energie den Meister überragend, da er kühner wollte, Grösseres vollbrachte.

Diesen Eindruck zu begründen ist die hauptsächliche Absicht dieses Buchs. Wie gesagt, ich weiss wohl, dass es keine Gründe gibt, die einem einen Eindruck aufzwingen können, dessen er nun einmal nicht fähig ist. Viele aber leiden unter jener Kritiker-Weisheit, die ich Unverstand und Torheit nenne; einige von ihnen, indem sie so offenkundige Unfähigkeit zur Aufnahme eines grossen Ereignisses grämt — diesen möchte mein Bekenntnis wenigstens Freude machen; andere aber, gefährdetere, indem sie an ihrem eige-

nen hellen Blick irre werden, wenn die anscheinend zum Sehen Berufenen, zum Schauen Bestellten das Bild so ganz anders malen, als sie selbst — solchen möchte ich dienen; endlich auch und vor allem hoffe ich denjenigen zu nützen, die auf der Grenze stehen und nur eines Winks, eines führenden Zeichens bedürfen, um sich der Arbeit des Erkennens zuzuwenden, ohne welche ein wirkliches Urteil über solche Dinge nun einmal nicht zu gewinnen ist; und ich erkläre hiemit, dass mir noch nie ein ernstlicher und grundsätzlich schwerwiegender Tadel Bruckners begegnet ist, den ich nicht auf Unkenntnis, oder auch Unlust zu geistiger Spannung, auf Ermüdung, vielleicht auch natürliche geistige Schlappeheit zurückzuführen hätte. Das Motto, das ich diesem Buch vorsetze, ist die Formel eines solchen Winks, nicht aber das sichere Rezept für Erfolg. Man kann nur Sichtbares zeigen; auf das Unsichtbare aber gerade noch hinweisen. Sehe nun dieses, wer Augen hat zu sehen. Das Werden der Einheit aber gehört zum Unsichtbaren.

* *

*

Das Prinzip des Gegensätzlichen — das ist das Prinzip der Sonate — ist von Bruckner intensiver gewollt, extensiver gewagt. Wohl wird die Einheitlichkeit eines Satzes von Beethoven leichter erkannt; das ist wahr — oder sagen wir richtiger: der einheitliche

Eindruck kommt ungehemmter zustand. Was ich dagegen als ihn für viele erschwerend bisher anführte: der grössere Reichtum an Einzelschönheit, die grössere Anziehungskraft des Einzelnen, das grössere spezifische Gewicht, der Goldgehalt an Musik, die tiefere Achtung vor dem Lebenswillen der Themen: ich denke, das sind höchst ehrenvolle Eigenschaften! — Gibt es noch andere Gründe?

Ja, es gibt deren noch, minder auszeichnende, aber ehrenvolle gleichfalls. Gemeinhin hören wir nämlich gar nicht die gewiss ernst zu nehmende Frage gestellt, ob die Synthese zustand kommt — gerade recht ernst genommen, ist sie ja wohl für Beethoven kaum leichter zu entscheiden als für Bruckner. Sondern so steht es, dass wir, eben durch die klassische Sonate in der geistigen Spannkraft weniger geübt, bei Bruckners Musik oft den geistigen Atem verlieren, dass in den weiten, lichtvollen Räumen sich unser Blick verirrt, der des grossen Sammelns noch nicht fähig geworden — was besonders auch von der Harmonik gilt. Sodann: die klaren Zusammenhänge innerhalb einer Gruppe machen die Zäsuren zwischen diesen noch auffallender, so dass man von Zerrissenheit gerade da sprechen hört, wo die ungestörte Entwicklung zu bewundern wäre. Für das Werk aber sind sie um das notwendiger: so dass beides, die notwendige Länge und deren notwendige Folge und Mittel, den Zuhörer schwachen oder noch nicht erstarkten Geistes stört oder ängstigt. Was dann freilich manche die eigene Schwäche in den Autor

und sein Werk hineinlegen heisst: das zu untersuchen liegt mir nicht ob.

Seltsam wahrlich, dass dieselben Leute, die Bruckner dissolut oder wenigstens allzu redselig und weit-schweifig finden, von Schuberts himmlischer Länge sprechen! Doch nein, es wird verständlich, sobald man sich dessen besinnt, dass solche den Ausdruck „himmlisch“ nur so gebrauchen, wie es der Back-fisch, sei es der alte oder junge, der männliche oder weibliche Backfisch tut, mit derselben Depravation des Worts und seines Vorstellungsgehalts, wie sie etwa das Wort „entzückend“ erleiden musste. Wo aber anders ein ernst verlangendes Gefühl für Himm-lisches und Entzückung da ist, da wird die Länge der Musik Bruckners verehrt, und wenn freilich nicht die einzelne „Länge“ — niemand wird ihn für un-fehlbar halten — so doch sein grandioser Wille zur Länge, in dem nichts anderes lebt als religiöse Treue zur Musik selbst. Nicht einen novellistischen oder dramatischen Ausschnitt von Musik, sondern ein Bild der ganzen in einer Symphonie zu geben stellt er sich zur Aufgabe; jeder, der überhaupt nicht nur Töne, sondern Qualität hört, müsste das ja, sollte man mei-nen, schon in den Anfangstakten seiner grössten Symphonien hören — wovon ich wiederum die er-wähnte Trias in C-moll ausnehme. Dies ist auch der Schlüssel zum Verständnis der erhabenen Gleichförmigkeit im Wesentlichen — welches Verständnis nur

Verehrung erzeugen kann. Kleine persönlich stilistische Liebhabereien zugegeben — wer hätte solche nicht? und soll etwa Beethoven oder Mozart deren weniger haben als Bruckner? —: die teils (im besseren Fall!) tadelnde, teils mitleidige oder verzeihende Geste, mit der man von „Manier“ spricht, beweist nur die gänzliche, jämmerliche Ratlosigkeit unserer Zeit vor dem grossen, dem ersten und einzigen Mythendichter und kosmischen Schöpfer der Musik.

Hüten wir uns doch, diesen Wunderwerken mit den Maassen zu nahen, die wir den uns vertrauten Erzeugnissen der Kunst entnehmen. Die Maasse Bachischer Kunst hat man verloren; mit ihnen — obgleich auch sie nicht zureichten — würden wir noch am wenigsten zu schanden.

Die Menschheit konnte vor Bruckner nichts von universaler Musik wissen.

Es gab spirituelle, ideale Tonkunst; Offenbarung des Logos der Musik; beschränkt, in sich beschlossener, höher als irgendeine andere vor- und nachher; Bruckner ist religiös künstlerisch der nächste Verwandte Bachs, doch nicht von dessen geistiger Gewalt und Tiefe.

Es gab die Musik der grossen weltlichen Organismen, die noch grössere versprochen — Bruckner löste deren Versprechen ein. Er hat aber, eben als der Nachkomme Bachs, die Schuld der Musik,

die Schuld des Demiurgen, überwunden, die Unschuld wieder gewonnen.

Es gab ferner kleine und Zwischen-Reiche, intramundanes Erleben verkündende Musik — Bruckner nimmt auch davon in seine Welt auf und adelt es dadurch, dass er ihm den Stachel des Anlasses nimmt.

Mag man einzelne Fehler in der von ihm geschaffenen Welt finden: er hat doch das Schaffen selbst gesteigert und erhoben! An Intensität nur dem einzigen Johann Sebastian Bach nicht ebenbürtig — das zwar allein auf dessen kleinerem eigentlichsten Herrschaftsgebiet — ist er allen andern, und eben auf ihrem Gebiet, überlegen; und er ist universaler als sie alle, Bach eingerechnet.

Nicht an Keimen, sondern an Erfüllung reicher soll er damit genannt werden. Es liegt in Bachs, in Beethovens Musik wohl noch andere Zukunft bereit, von den Entdeckern auf den Grenzgebieten, den von brennender Sehnsucht besessenen unruhigen Erfindern und Eroberern zu geschweigen: es mögen noch andere Universen gegründet werden. Aber Bruckners Werk schuf das erste Universum von Musik, das wir kennen; eine neue Zeit und Kultur hebt mit ihm an.

* *

*

Nichts verkehrter, als den Gegensatz des Schaffens Beethovens und Bruckners als den von Prägnanz

und bewusster Absicht einerseits, von Masslosigkeit und dem Mangeln eines stark gebietenden, sicher leitenden Gedankens andererseits zu formulieren. Es ist nicht das grössere Masshalten als künstlerische Tugend bei Beethoven, sondern das weniger Realisierte, das geringere Eigenleben der einzelnen Faktoren, was teils den Eindruck, teils auch den Anschein der grösseren Einheitlichkeit erweckt. Seine Musik gleicht der *natura naturans*, dem Naturgeist vor dem Natur-Geschehen, freilich dem durch das Bild dieses Geschehens bewegten Geist; einem „Es werde“, ehe es ward. Zwar er gebeut, doch stehts darum noch nicht da. Sein Wort ist noch nicht zugleich schöpferische Tat. Die Sachen, die realisierten Gedanken, stiessen sich auch bei ihm im Raum, wenn sie sich so nahe gerückt wären.

Und hiemit begreifen wir einen weiteren Gegensatz der Ausdrucksweise der beiden Grossmeister der Sonate. Dem Gebot der gesteigerten Realität folgt Bruckner, wenn er die einzelnen Einheiten zueinander in auch äusserlich grössere Distanz bringt, als es vorher erhört war. Seine Generalpausen wurden, wie man denn das Aeusserliche zunächst wahrzunehmen pflegt, als Charakteristikum seines Stils berühmt, ehe man ihre tiefe Logik (die formale Logik!), ja sagen wir ruhig: ihre tiefe Ehrlichkeit erkannte, leider zum Teil auch ohne vom äusserlich Wahrgenommenen zu dem tieferen Grund vorzudringen: womit wir den freilich kläglichsten Fall des Anstossnehmens an

Bruckners Form berühren — oder sollte ich fehl gehen, wenn ich vermute, dass vielfach nur dieser äussere Eindruck, das Ungewohnte der Zäsuren zu dem Eindruck des innerlich Lockeren der Konzeption, des Mangels an Spannkraft und Straffheit führte?

Bruckner verzichtet zumeist auf die Ueberleitungen oder überleitenden Gruppen; einmal im Vertrauen auf die Synthese; sodann, dürfen wir wohl sagen, aus Scheu und Achtung vor diesem Vorgang, den in Tönen nachzuzeichnen er für gefährlich, ja den nachzeichnen zu wollen er vielleicht beinahe für unrecht hält; möglich, dass ihn das Gefühl dafür leitet, wie eben diese Seite des Geistes Funktion bleiben, wie der Geist der Synthese nicht selbst körperlich erscheinen und Gestalt gewinnen, sondern als Fluidum zwischen den Gestalten entstehen und weben will. Erst in seinem letzten Werk findet Bruckner einen Ausdruck dafür, indem er eine gewissermassen vorkörperliche Musik entwirft.

Aber auch nur als Ehrlichkeit und Solidität gesehen, hätte ihm dieses Verhalten zum Ruhm gereichen sollen. Nicht zu verbinden, was verbunden zu werden sich, sei es überhaupt, sei es nur seinem Können weigert, wäre zwar eine negative Tugend, dennoch aber und mehr noch Tugend, als sie dem oft scheinbaren Verbinden eignet, das wir von vielen Ueberleitungsgruppen der Klassiker her kennen; oder doch kennen sollten. Denn auch das mag noch gesagt werden: Sollen wir annehmen, der schärfere, nicht der stumpfe

Blick finde erhebliche Schwächen an Bruckner, so dürfte dieser selbe Blick den Klassikern gegenüber nicht in dieser Weise versagen. Wenn aber Bruckner mit starkem Entschluss etwas unterlässt, was den Klassikern unter leichteren Bedingungen häufig gelingt, häufig nur scheinbar oder nur deshalb nicht misslingt, weil die wesentlich kleinere Aufgabe hier weniger empfindlich ist; und wenn ich nun diesen Bruckner eben darum unter den Rang der Klassiker gestellt sehe, so ist es mir unzweifelhaft klar, dass ein solches Urteil nur einem Kritiker möglich ist, dessen Auge gleich myops ist, ob es auf diese oder auf jenen gerichtet wird.

Bliebe also noch zu erwägen, ob die grössere Aufgabe, der sich Bruckner zu Dienst stellt, an sich eine Unmöglichkeit, an sich verfehlt ist. Ich meinte nichts anderes als sie, wenn ich oben von wiedergewonnener Unschuld sprach.

Wem einmal der Geist der Musik etwas von seinem Leben und Willen bezeugt hat, der kann in dem Auftreten der Sonate nach Bach und in ihrer, im engen Sinn, besten Ausprägung durch Beethoven mehr Möglichkeit und Anfang einer neuen Kultur, denn als wirklich schon selbst eine neue Kultur sehen; keineswegs aber wird er übersehen, was um dieser Möglichkeit oder doch um der nötigen Konzentration willen, die ihr Werden erforderte, preisgegeben werden musste.

Und wenn nun ein Meister erstand, dem es heilig angelegen ist, das Preisgegebene, aber der Musik Unentbehrliche wiederzufinden und es verschönt, wenn auch, was ich im Blick auf Bachs Kunst zugegeben habe, der Intensität nach abgeschwächt, mit dem neuen Ideal zu vereinigen: wie in aller Welt konnte es nur geschehen, dass ein solcher Heros des Geistes nicht vor allem und unbedingt mit Liebe umjubelt, mit Verehrung erhoben wurde! Wer mir das anders erklären könnte als dadurch, dass eben Liebe und Verehrung für den Geist selbst seiner Zeit abhanden gekommen sein muss, dem danke ich für das restituierte Bild dieser seiner Zeit.

So hochgerichtetem Willen gegenüber darf keineswegs nur solche Kritik laut werden, die sich allein auf das Gelingen richtet. Auch das Ideal, das ein Künstler verfolgt, hat ehrliche Kritik zu ehren und wenigstens zu beachten. Das aber ist in so wenigen Fällen geschehen, dass die gesamte Signatur dadurch nicht verändert wird. Achten wir solche Ausnahmen, nehmen wir sie aber auch für Ausnahmen.

* *

✱

Kann es schon nicht bewiesen werden, dass aus dem musikalischen Inhalt eines Satzes dieser selbst als Ganzes von höherer Einheit, so auch nicht, dass aus mehreren Sätzen eine Symphonie als Ganzes in

demselben, aber gesteigerten Sinn entsteht; vielleicht dass einer besser ausgerüsteten Aesthetik da noch manches vorbehalten ist.

Die Frage nach der Einheitlichkeit der ganzen Symphonie nun lasse ich hier beiseit, nicht nur als für mich noch weniger lösbar denn das Problem des einzelnen ganzen Satzes, sondern auch weil ich hier sogar des Eindrucks in geringerem Mass sicher bin. Nicht als ob der Eindruck von der gewaltigen Einheitlichkeit, zu der eine ganze Brucknerische Symphonie zusammenwächst, unsicher wäre; er ist vielmehr so stark als er nur sein kann, wiederum mit dem andern zusammen, dass Bruckner die grössere Arbeit auf sich nahm, auch im Vergleich mit Beethoven den einzelnen Sätzen mehr Gewicht, mehr Leben und Schönheit anvertraute — sondern weil ein anderes mich stört.

Ich weiss mir nämlich eigentlich gar keine klassische, und auch sonst keine Symphonie, von der ich den Eindruck des Zusammengehörens und -wirkens der einzelnen Sätze nicht hätte; nicht überall gleich stark, ist er doch überall wenigstens irgendwie vorhanden. Nun ist ja freilich meine Literaturkenntnis nicht ausgebreitet, aber doch immerhin gross genug, dass ich mich über diese Tatsache wundern darf.

Sollte es etwa gerade die kleinste Kunst sein, die zusammenpassenden Charaktere zu finden? oder vielleicht hat es gar nicht so viel damit auf sich, ist es gar nicht so wichtig, welche Sätze sich folgen? Oder sind im Gegenteil wir zu schwach, um einen not-

wendigeren Zusammenhang zu fordern, so dass uns die Schwäche zahlreicher Symphonie-Exemplare deshalb eben nur nicht zu Bewusstsein kommt, die später scharf kritisiert werden möchte? Lernen wir ja doch viele Symphonien in einem Alter kennen, das für das Unterscheiden hierin die Reife nicht hat; wie manches aber macht die Gewohnheit für uns gut, was es an sich nicht ist! Kommt es also nur von ihr her, dass es sich in uns sträubt, wenn wir in Gedanken den Versuch machen, aus einem uns vertrauten Werk einen Satz wegzunehmen und an seine Stelle einen andern einzufügen?

Der erste Satz pflegt in der Sonate die grösste Leistung an formaler Kunst zu bedeuten und in der mit Recht so genannten Hauptform komponiert zu sein; Bruckner hat sich das durchaus zum Gesetz gemacht. Wir bescheiden uns also dabei, die andern Sätze als Typen zu charakterisieren, ohne auf die geistige Technik der Form so einzugehen, wie es der Bau der ersten Sätze uns zur Pflicht gemacht hat.

DAS SCHERZO.

Von jeher errang sich Bruckner gerade mit diesem Teil die Zufriedenheit derer, die auf Form etwas geben, will sagen: denen die klassische Form mustergültig und berechtigt erscheint, die Grenzen von Sollen, Dürfen und Haben zu bezeichnen. Mit Recht fanden diese sich hier zufriedengestellt. Dachten sie aber, Bruckner reiche hier, in diesem Stück wenigstens, an Beethoven heran, und verstanden sie das so, dass er zu Beethovens Höhe da emporsteige, so standen sie auf dem Kopf.

Der Vergleich mit Beethoven, der ja sicherlich bei diesem Teil am nächsten liegt, ja sich beinahe aufdrängt, zeigt sich nun freilich, sobald man ihn aufnimmt, nicht so einfach als er anfangs schien.

Fürs erste: Bruckner nähert sich wieder etwas der Tanzform, von der Beethoven sich entfernt hatte. Sodann fehlt Bruckner das so gut wie völlig, was man Humor zu nennen pflegt; nicht etwa nur, dass er die sogenannte spezifische Art des Beethovenschen Humors nicht zeigt, sondern er verzichtet überhaupt auf derartiges.

Freilich sind es ja nicht selten witzig überraschende, grotesk erschreckende Spässe, was man so im Allgemeinen mit Humor bezeichnet, und jeder Empfindliche von Geschmack wird derlei gern entbehren.

Etwas liebenswürdig Neckisches ist Bruckner nicht

ganz und gar fremd; ich finde diesen Zug in der Physiognomie des Trios der V. Symphonie.

Die Frage der Möglichkeit des Humors in der Musik muss überhaupt ernster erwägt werden als es der Brauch ist, was wenigstens zu veranlassen ich mit einem Aufsatz versuchte, der im Märzheft 1913 der „Rheinlande“ erschien, ob ich mir gleich sie dort gelöst zu haben nicht einbilde. Ich schrieb den vornehmeren, ja den Habitus eigentlichen Humors einzelnen Werken Mozarts zu, während ich von denen Beethovens nur ein einziges wusste, das sich damit auszeichnet. In Bruckners Musik tritt mir wirklicher Humor jedenfalls so selten unverkennbar entgegen, dass ich dieses Problem hier ignoriere, an das ich überhaupt nur gerührt habe, weil durch gedankenlose Gewöhnung die Begriffe „Scherzo“ und „Humor“ eine Ideenassoziation eingegangen haben, die wieder zu lösen wir gut täten.

Die Diktion der beiden Meister im Scherzo darf überdies wohl eher ähnlich genannt werden als der Stil, wenn ich unter dem letzteren auch das formale Empfinden verstehen soll. Die unmittelbar fühlbare, gewissermassen sichtbare Geschlossenheit des Brucknerischen Scherzos gemahnt freilich an den Stil Beethovens, aber eben durchaus nicht nur an seinen Scherzo-Stil, sondern ebenso gut an den der ersten Sätze. Die simple Einheitlichkeit, die kaum erst zu erringende, die schon in der Erscheinung liegende, die nicht durch Synthese entstehende, sondern unmittelbar ge-

schehende: sie gibt diesem Teil den Charakter, und Bruckner hat sich damit die kleinste Aufgabe gestellt. Freilich sprachen wir oben von Synthese bei Beethovens Hauptform. Diese sahen wir aber durch den Umstand erleichtert, dass der Inhalt der Antithesen entweder nicht prinzipiell oder nur unwirklich heterogen ist. So erwähnten wir das zweite Thema seiner V. Symphonie als mit dem ersten im Wollen verwandt, hauptsächlich eben als intensives von jenem, als dem extensiven verschieden. Wollte man aber auch beide als heterogen betrachten, so wie meines Erachtens die beiden Motive der D-moll-Sonate op. 31 unter sich wesensungleich sind, so gälte doch dort wie hier, dass die Synthese sich leichter vollzieht, weil dem Wesen die volle Wirklichkeit versagt wird, so dass nur gleichsam die Fernwirkung eines Wesens durch das Thema stattfindet, nicht aber das Wesen sich in jenem verkörpert. Und vergleichsweise ist die in Beethovens Hauptform geschehende Antithese und Synthese ebenso in entsprechendem Mass angedeutet, luftig, Programm. Beethoven analysiert da in und durch Themen, Bruckner in und durch ganze Gruppen: mit dieser Formel wird uns die Aehnlichkeit von Bruckners Scherzo sowohl mit dem Scherzo als mit der Hauptform Beethovens, sowie die relative Unähnlichkeit des Hauptformstils der beiden Meister klar. So können wir die ersten Sätze Beethovens als in der Mitte zwischen Bruckners Hauptform und seiner Scherzoforn sich haltend begreifen, und damit schon verstehen, dass

die innere Distanz des Scherzos von den übrigen Sätzen in den besten Symphonien Bruckners grösser ist, als in denjenigen der andern Meister, zumal uns Bruckners Finale nach dem Scherzo wieder in die Höhen führen will, deren wir uns im Scherzo entwöhnt haben. Erst in der IX. Symphonie fand Bruckner das Scherzo, welches auch seinem zugleich reifsten und erhabensten Werk anstand; einen Typus von Scherzo, den nur eines als Vorläufer ahnend verkündete, nämlich dasjenige der VI. Symphonie, in welcher letzteres sich aber noch andere Elemente einmischen; es ist, mit seiner halbbirdischen Phantastik von irrenden Stimmen, lachenden oder kichernden Lauten eine Art Szene von Sommernachtstraum. Dem Scherzo der IX. Symphonie aber ist etwas wesentlich, für das ich nur den Namen Esprit finde. Es wurde schon von ihm als an Berlioz erinnerndem gesprochen; mit gutem Grund, aber nur teilweise zutreffend. Keine Vorstellung poetischer Art befruchtete hier den Geist der Musik, kein romantischer Spuk stellt sich in ihr dar, keinerlei Fee Mab schwebt zwischen ihr und der Konzeption. Der Franzose beschwört den Geist der Leichtigkeit häufiger, und wird auch seines Besuchs häufiger gewürdigt. Dem Deutschen naht er selten, und nur dem grössten Könnern, der sich in langer, unbeirrter, in starker und entsagungsvoller Arbeit die Zauberkraft der Busse erworben hat, ist er zuwillen; ein Bach lässt uns erkennen, dass er seiner Meister war, wenn er wollte. Ein Mozart lehrt uns, dass er sich auch einem glück-

lichen Naturell, ja selbst seinem Liebling vor allen andern versagen kann, ehe dieser für ihn reif geworden. Bruckner, von Natur gewiss nicht sein Erwählter, hat mit ihm gerungen, ihm den Segen entrungen. Der spielende Geist, der Tanz des Geistes: dies die Signatur des letzten Scherzos, das der greise, körperlich hänfällige und hoffnungslos erkrankte Meister geschaffen hat.

Richten wir den Blick darauf, so dürften wir auch seine früheren Scherzi gerechter beurteilen und höher schätzen, selbst wenn sie uns als ihre Umgebung störend erscheinen. Freilich kommt auch viel darauf an, ob das Scherzo dem Adagio vorangeht oder nachfolgt. Doch auch ihrer Eigenschaft nach betrachte ich die Scherzi der IV., VII., V. Symphonie als einen Schaden für das Werk. Obgleich ich sie, und vor allem das erste, als Stücke für sich, etwa als geist- und charaktervolle Orchesteretüden oder -Szenen anerkenne und bewillkommne. Das letzte aber rechtfertigt alle vorhergehenden als Stationen; zu dem steilen Weg nach oben gehören wohl auch als Etappen und Stufen die Stücke, die dem Geist sei es des Tanzes sei es des szenischen Spiels entstammen.



Dem vorwiegenden Typus des Brucknerischen Scherzos eigentümlich ist die erst allein auftretende Ostinato-Figur, auf der sich zu Anfang signalähnliche, rhyth-

misch starre Motive erheben; zu der später, nach einer Zäsur, ein melodisch geschmeidigeres Motiv kontrapunktiert, häufig in langsamerem Tempo, so dass hier schon das Trio vorempfunden wird; endlich das Schliessen ohne Kadenz. Das Scherzo der V. Symphonie modifiziert denselben Typus insofern, als es die Rolle von starr und spielerisch zwischen Ostinato-Figur und erstem Motiv vertauscht. Andere, wie das der IV. Symphonie, beginnen mit dem Hauptmotiv ohne begleitende Figur.

Die Trios sind teils Tanzmelodien (II., IV.) teils lyrische oder idyllische Intermezzi (VI., VII. VIII.); das der III. Symphonie mutet wie eine Szenerie von Melodik an, insofern wir Teile von mehreren Melodien zu vernehmen glauben, als ob sie der wechselnde Wind herführte und zusammenbrächte. Das klingt gleich zufällig, ungewollt kontrapunktierenden Ständchen, dabei rauscht es wie in einer lauen Dämmerung, glitzert es wie aus dem Dunkel, schwirrt es wie von harten Käfern . . . In ein freundliches Städtchen tret' ich ein. Freilich liegt's im Traumland; „nicht ist's ein Städtchen dieser Welt.“

DAS ADAGIO.

Die friedliche Form, deren Einheit nicht erst erungen wird; die passive, die nicht als vorherbestimmend das Geschehen lenkt, um sich durch dieses erst zu verwirklichen, aus ihm zu destillieren, gleichsam als geistiger Extrakt der körperlich erklingenden Musik; die Einheit vielmehr unmittelbar mit dem starken und gesättigten Erscheinen schon entstehen lassend, ja in ihm schon findend: so ist das Adagio in höchstem Mass Gegenwart, Ruhe, Erfüllung, Dasein.

Unbegehrliche Musik: Wer schafft sie, ja wie viele verstehen sie heute noch? Zu häufig und zu lang schon hörten wir die Sprache sei es des stürmischen sei es des sehnennden Begehrens, und leider zumeist des nicht erfüllten, des unbefriedigten. Das Faustische, vielmehr das Missverständnis und das falsche Hineintragen des missverstandenen Problems Faust in die Musik hat sich ja bekanntermassen zur veritablen Kalamität ausgewachsen, und so sehr hat man uns Heutige mit der Erwartung von Mühsal, Verlangen, Vergeblichkeit und schliesslicher Resignation angefüllt, dass wir sogar noch die grossen Befreier als nach der uns gewohnten Richtung und auf der allgemeinen Heerstrasse gehend interpretieren, statt dass wir uns durch diese Führer zu bessern Gefilden weisen liessen. Hören wir nur etwas von langsamer, getragener

Bewegung: gleich steht die Vorstellung Trauermarsch im Gesichtsfeld; wir hören eine zarte Melodie von süßem Wohlklang: sogleich denken wir an Liebestrauer und -Sehnen; wir hören Musik im Stadium einer dynamischen Krisis oder Ebbe: alsbald empfinden wir Wehmut, Verzicht, Abschied von einem umsonst erwünschten Ideal — und das finden wir als in der Musik selbst lebend, oder durch sie „ausgedrückt“ gleichwie im Namen und Auftrag ihres Autors, der da von eigenem Wünschen, Ringen und Entsagen berichtet. Kurz, sowohl durch innere Erlebnisse als auch, und noch mehr, durch deren ungehörliches Wichtignehmen, wie es uns gewisse Romanciers und lyrische Dichter gelehrt haben, infiziert, gleichen wir den primitiven Menschen, die in Naturvorgänge menschliche Gefühle hineinlegen. Im Groben wenigstens haben wir das ja der Natur gegenüber überwunden; Erdbeben und Gewitter sind uns nicht mehr das zornige Poltern eines erbosten Menschengottes; im Feineren freilich sind wir auch da noch nicht intakt; viele wenigstens suchen sich mit einer gewissen Lust der Unreinlichkeit gegenüber der tatsächlichen Natur in eine Stimmung zu bringen, sie so „aufzunehmen“, wie sie es durch Lektüre beeinflusst für poetisch halten. Da gibt es jene Wehmüte des Sonnenuntergangs, Melancholien der Steppe, Bängnisse der Dämmerung, geheime Flüsterstimmen in Baum und Schilf, klagende Laute der Wellen, und um das beliebteste nicht zu vergessen: den Abendfrieden. Fälschungen das alles,

sobald wir etwa wöhnen, die Natur damit zu verstehen; ein halb absichtliches Missverstehen, das ich unreinlich nenne, sobald die dichterische Kraft und Empfindung nicht mehr zentral, auch sobald sie abgeschwächt ist; und häufig dient ja dergleichen dazu, schwaches dichterisches Schauen zu verhüllen.

Eine ähnliche Fälschung nun sieht derjenige gerade der höchststehenden Musik gegenüber im Schwang, der sich die Freiheit wahrt und sich entschliesst, die gleichsam in einem geistigen Alkoholismus erzeugten und auch von diesem genährten Empfindungen von Musik nüchtern richtig zu betrachten.

Wohl gibt es Musik, die betäuben will, um uns gewisse Gefühle oder Bilder zu suggerieren, auch wohl um des Betäubens selbst willen; ebenso aber und noch mehr gibt es Menschen, die stets einen Gefühlsrausch von der Musik begehren; endlich solche, die, ohne das zu wollen, aber seit langem an nichts anderes gewöhnt, sei es auch nur dass sie durch Zeitungsberichte und auch schlechte Arten von Hermeneutik irregeleitet und verblendet sind, „mit diesem Trank im Leibe“ gerade im Gegenteil das Alltägliche im Erhabenen sehen.

Die Adagios Beethovens werden seit langem als ein Fokus von Gemütsbewegungen und Gefühlsschwingungen betrachtet und auch als ein Herd benützt, an dem wir unser eigenes Gefühlsleben wieder aufwärmen können; und da man nun in den langsa-

men Sätzen Bruckners die Verwandten jener erkannte oder zu erkennen glaubte, so erging es ihnen im allgemeinen nicht anders.

Die Verwandtschaft ist zweifellos. Der Ernst des Adagios (nicht der Gefühls-Ernst im Adagio!), der Wille zu einer Musik langsamer Bewegung, zur tiefen Ruhe der Kontemplation, zur Abgründlichkeit der Betrachtung: solches finden wir in der ganzen symphonischen Literatur nirgends so durchaus gewollt, wie bei diesen beiden Meistern. Wiederum aber ist Bruckner hier der grössere und stärkere an künstlerischem Wollen und Können. Der Charakter der Müdigkeit, ja der Remission nach einem affektösen oder pathologischen Zustand haftet vielen langsamen Sätzen Beethovens an und gibt sich, was das Wichtigste, schon zu ihrem Beginn kund, so dass mit ihnen nicht eigentlich eine neue Epoche von Musik geschaffen, sondern mehr eine weitere Station auf dem Weg der Musik betreten wird, den die Vielen gern als einen Leidensweg haben wollen. Insbesondere wirkt dahin Beethovens Vorliebe für die Umkehrungen des Dominantseptakkords, mit denen sogleich etwas wie ein Gefühl von gebrochener Kraft, ja fast von Schwelgen in der Schwäche erweckt wird. Bruckner hält dagegen seine langsamen Sätze davon fern; am wenigsten vielleicht die Adagios der II. und der III. Symphonie. Aber eben von diesen aus ist zu ermesen, wie weit noch der Weg zu dem Typus des Adagios etwa der Sonate pathétique oder auch der IX.

Symphonie Beethovens. Vollends aber sind Bruckners grösste Adagios geradezu in Kraft getaucht, ja es erscheint in ihnen die Musik als in einer wesentlich neuen Sicherheit, in höherer Kraft wiedergeboren, verjüngt; das gilt auch von den langsamen Sätzen der VIII. und, insbesondere sogar, der VII. Symphonie. Die Langsamkeit des Werdens und Wachsens soll uns nicht darüber täuschen; lassen wir uns nicht beikommen, solchen Stellen, die uns gleichsam wenig Widerstand entgegensetzen, die in ihnen beschlossene Gewalt nicht gleich offenbaren, für traurig gestimmt und wehmutskrank zu nehmen. Ich glaube wirklich, diese Schöpfungen mit der Zeit mehr und mehr kennen, d. h. richtiger, ihrem immanenten Willen nach, verstehen gelernt zu haben — und der geistige Prozess war dabei ein stetiges Befreit-, ja in allem Ernst sage ich: Gereinigt-werden von allem Vorstellen und Fühlen, das ich früher aus dem Dunstkreis einer andern, niederen Welt in sie hineintrug, getreu meinen Nachbarn und auch Lehrern im falschen Kunstgenuß.

Mancher mit dieser Ansicht Unzufriedene möchte einwenden, die Musik sei ja nichts ausser uns und könne deshalb nicht interpretierend gefälscht werden. Aber freilich weiss ich so wenig als irgend jemand, was wirklich ausser mir, was ausser mir wirklich ist. Möchte dafür auch ein jeder so gut als ich wissen, dass wir nicht einheitliche Wesen sind, dass manches in uns sich stört, wir also eines bekämpfen und

ausschalten müssen, um ein anderes zu pflegen. Distanzen, ob sie auch nachweislich nur in mir wären, sind eben dennoch unter allen Umständen Distanzen, die ich zu respektieren habe und die nichts danach fragen, wo sie begründet liegen, worein sie beschlossen sind.

Es ist ein absurder Gedanke, dass so grosse Geister zu unserm Privatgebrauch arbeiten, sich mühen, sammeln und schaffen, damit wir unsere Gemüter anregen oder erhitzen können. Nur egoistischer Enge und blindem Rationalismus, oder eben der Gedankenlosigkeit kann sein Ungereimtes entgehen.

Des weiteren fürchten manche, die also den Zwecken enthobene Musik müsse verarmen. Das ist Sache der Weltanschauung, an Geist zu glauben oder nicht. Der Mensch aber, welcher für das Harren nicht nur der Kreatur, sondern auch des Geistes einen Sinn hat, kosmische Bedürfnisse, Notwendigkeiten von Weltordnung zu denken vermag, wird gerade im Gegenteil da den Geist in Armut verstrickt sehen, wo dieser nicht herrscht, sondern gebraucht werden, und nach seiner Brauchbarkeit beurteilt, geschätzt, kontrolliert und zugelassen werden soll. Wenn ich von einer Musikform aussage, dass in ihr das Musikalische zu gesicherter Ruhe und Existenz kommt, so sage ich freilich damit für den Gegner einer idealistischen Weltanschauung wenig oder je nachdem auch nichts. Wenig, wenn er von dessen technischem Sinn etwas annimmt, die Technik der Form als das Mittel nimmt,

„sich musikalisch auszudrücken“ (wie ich das in einer Formenlehre gelesen habe). Nichts aber, wenn er, ganz und gar konsequent, die ungewisse Brücke zwischen Gesetzen der Technik und Bedürfnis des Ausdrucks vermeidend, technische Fragen beiseit lassen will. Denn Technik achten heisst geistige Gesetze anerkennen.

*

*

*

So glauben wir nun allerdings schon in den wenigen Sätzen über Bruckners Adagio durchaus nicht wenig, glauben sogar das Hauptsächliche schon gesagt zu haben, das wir demnach im Folgenden nur noch ausführen können.

Es ist für Bruckner der zentrale Satz, das Heiligtum, dessen Vorhof in der melodischen Gruppe des ersten Satzes uns empfangen hatte. Es kommt nicht darauf an, ob die Melodien, die in ihm ertönen, ritual religiösen Charakter zeigen oder nicht; hierin stellt sich Bruckner keine feste Regel; vielmehr behält er sich vor, unter den drei Hauptsätzen frei zu wählen, welchem er Melodien von der Art des Chorals oder auch kirchlichen Liedes oder des Hymnus anvertrauen will. Das aber ist wesentlich, dass er für den Aufbau des Adagios eine festere Regel als für den der andern Hauptsätze, also gewissermassen einen Ritus feststellt. Am nächsten kommt dem das Scherzo; freilich auch der polare Gegensatz des Adagio, birgt es

in der Tanzform immerhin kultisch rituale Möglichkeiten.

Heftiges Wollen und Drang herrschen nicht im Adagio; das heisst: sowohl sind die Zäsuren in ihm nicht mit dramatischer Elektrizität geladen, als auch wächst das Dynamische langsam, ohne Lücke; die Erhebungen werden nicht herbefohlen, nicht einmal beschleunigt, die Entladungen sind nicht katastrophaler Natur; sie sind Kronen des stetig Emporgewachsenen; so grosse und grösste Gewalt sich in ihnen äussert: sie erfüllen, was vorbereitet war; kein Gewaltakt fällt oder stösst in das Geschehen herab. Und von all dem vielleicht das Wichtigste: es ist der gänzlich unversehrte, der Satz ohne den Bruch, den Bruckners Hauptform vor dem letzten Schluss zu zeigen pflegt.

Wollte nun Bruckner für das Adagio trotzdem das Prinzip der Sonate beibehalten, indem er es freilich vom Gegensätzlichen ins Vielfältige milderte, so ergab sich von selbst der Anspruch an den Zuhörer auf Geduld, auf eine Fähigkeit des Zuhörens, wie sie keine klassische Symphonie von ihm verlangte. Nicht nur die grosse Länge, von der man immer spricht, macht ihm zu schaffen, sondern noch mehr der Charakter, der diese Länge bedingt; ja man kann wohl sagen, diese Musik sei solchermassen unnervös, dass sie das heutige Geschlecht gerade nervös zu machen geeignet ist; sie dürfte geradewegs unerbittlich, ja mitleidlos

gegen die Bedürfnisse nach irgendwelchen Uebersaschungen und Sensationen genannt werden, wäre sie nicht eben überhaupt jenseits von aller Rücksicht auf den Zuhörer oder Rücksichtslosigkeit gegen ihn, wäre sie nicht so ganz auf das Jenseits gerichtet.

So müssen wir uns denn mit ihr abfinden so gut wir können. Schlecht finden wir uns ab, wenn wir sie gefühlsmässig interpretieren; schlecht, aber doch nicht hoffnungslos, denn es ist klar, dass der natürliche Weg von dem naiven menschlichen Gefühl ausgeht; fragt sich nur, ob sich ein Weg bahnt und ob er beschritten wird.

Sehr schlecht aber finden wir uns ab, wenn wir unserer Schwäche nachgeben, anstatt die Länge nun wenigstens einmal zu ertragen, so lang wir ihre Notwendigkeit noch nicht einsehen und bewundern können. Ich hörte von Felix Weingartner einst die IV. Symphonie aufgeführt: den ersten Satz verhasstet, seiner Würde beraubt; das Adagio aber gekürzt — und um des Eindrucks willen, den ich von dem so zugerichteten Adagio erhielt, rede ich hier von dieser Tatsache. Das gekürzte nämlich erschien mir damals zu lang, während mir seine originale Gestalt stets in ihren Verhältnissen abgewogen, nach Rücksicht des Wiederholens oder Nicht-wiederholens wohl gestaltet, als Ganzes ein „Seiendes“ erschien. Weingartner hat durch das falsche Tempo den Charakter des ersten Satzes gefährdet, fast unkenntlich gemacht; durch die Kürzung aber ist er dem Adagio an das Leben selbst

gegangen. Ich erkannte darin ein starkes, wenn auch negatives Argument für die künstlerische Weisheit Bruckners.

Nun erzählt uns freilich die Historie, dass seine Werke uns nicht ganz ausnahmslos in der von ihm ursprünglich gewollten Gestalt überliefert worden sind, und zwar dass da zum Teil redaktionelle Einflüsse anderer mitgewirkt und ihn sogar manchmal bestimmt, nicht immer nur umgestimmt und überzeugt haben. Das letztere wäre ja nicht so gross verwunderlich — oder sollte ein Meister nicht auch von dem verständnisvollen und seiner Kunst ergebenden Schüler etwas lernen können, vollends solange er noch auf dem Weg zu seiner vollkommenen Reife und Bewusstheit ist? Manche in den Partituren angegebenen Kürzungen machen freilich den Eindruck des nachträglich mit der kleineren Spannkraft und Geduld des Zuhörers geschlossenen Kompromisses; hier stellt Bruckner es frei, etwas auszulassen, an dem er hätte festhalten sollen. Nun, zum Glück ist der ursprüngliche Text in diesen Fällen nicht unterdrückt. Dass aber in andern wirklich ein Schaden angerichtet wurde, kann ich immerhin vermuten, wenn ich von mir offenbaren „Kürzen“ aus schliesse, wobei ich freilich auch einen Fehler Bruckners anzunehmen die Wahl habe. Ich finde solche in den langsamen Sätzen der III. und der IV. Symphonie (womit ich das oben über den letzteren Gesagte in einem Punkt einschränke). Ich bitte übrigens den Leser, es nicht bei dem Verstehen

des Sinns bewenden zu lassen, den ich hier mit dem Wort „Kürze“ verbinde, sondern auch mit mir sich darüber zu wundern, dass dieses Wort in dem gegen- teilig entsprechenden Sinn von „Länge“ nicht im Ge- brauch ist. Sollten die Komponisten bisher immer nur zu lang, nie zu kurz komponiert haben? Oder sollte die Kritik, die solche Ausdrücke prägt, nur das Zu- lang, nicht das Zu-kurz wahrgenommen haben? Wäre dann aber nicht eher noch anzunehmen, dass sie auch das erstere irrtümlich registrierte und nicht nur das letztere aus Blindheit übersah? Zu lang nun finde ich kein einziges der Adagios von Bruckner, sobald ich mein Urteil befrage. Die persönlichen Bedürfnisse freilich schwanken, sie sind nicht verlässlich und soll- ten auch nicht anders denn als Gradmesser unseres augenblicklichen Zustands betrachtet werden. Dass uns ein Stück einmal, und sogar öfters zu lang wer- den kann, wenn es auch noch so notwendig in der Struktur ist, darf uns doch nicht wundernehmen.

Das sagt ja lediglich nichts über das Stück aus. Um irgendeinen Satz als überlang zu beurteilen, ge- nügt die persönliche Erfahrung keineswegs; sie kann mich höchstens veranlassen, ihren Grund aufzufinden. Entdecke ich diesen in dem Werk und so, dass ich mir klar werde, was darin überflüssig und warum et- was zuviel ist, und kann ich mich somit von dem Verdacht der schwachen Auffassung und der Unge- duld reinigen: dann erst habe ich das Recht eines Ur- teils über die Länge.

Vermeiden wir es, private, etwa Nervenfragen mit Fragen der Kunst zu verwechseln; bedenken wir für unsern Fall noch insbesondere, dass wir Bruckners Werke zumeist ganz verkehrter Weise in Konzertprogramme aufgenommen hören und so ihrer Wirkung nach erproben. Einer Brucknerischen Symphonie muss ein Konzert durchaus gewidmet sein; dann nur kann sie ganz so wirken wie sie soll. Es ist also zu sagen, dass durch die heutige Gewohnheit hohe Werte in ihrem Zustandekommen gehemmt werden.

* *
*

Der Gang nun des Adagios, zwar durch die Bedürfnisse und auch Anzahl der Themen individuell modifizierbar, hat drei hauptsächliche Etappen, wenn wir nämlich in der Wiederkehr des Anfangs das hauptsächliche Ereignis erblicken; und das wird wohl richtig gesehen sein, insofern nämlich der wirksame Gegensatz der Gruppen hier wegfällt.

In dem ersten Teil hören wir zwei Hauptmelodien, etwa noch melodische Erscheinungen sekundärer Art; im zweiten Teil die Wiederkehr der beiden Hauptmelodien, wobei der ersten (die nicht immer als Ganzes wiederkehrt) eine Art Durchführung beschieden ist; im dritten endlich kehrt nur die erste Melodie, oder kehren die sie vorzugsweise repräsentierenden Themen wieder, diesmal von Figurationen

umspielt. Zum Beschluss ein Epilog, für welchen Teile sei es der ersten oder der zweiten Hauptmelodie verwendet werden, je nach ihrer Fähigkeit, sich zu der Gelöstheit zu variieren, zu welcher das Adagio regelmässig zuletzt bestimmt wird. Wollen wir hier von einer Wehmut des Abschiednehmens sprechen, so mag das als ein Anthropomorphismus in der Deutung der Musik wohl statthaben. Bruckner geht sehr weit darin — und er dürfte es von Beethoven gelernt haben, — einem Thema, einem Melodieteil noch ein langes Verweilen, ein langsames Entschwinden, ein stetes Zurückblicken zu gewähren, nachdem dessen eigentliche Aufgabe getan ist; als ob er mit einem Thema fühlte, das ungern fortgeht.

Auch wäre vielleicht das Bild von ermüdeten Musik hier erlaubt, ein Bild, das uns viele Stellen und ganze Gruppen sowohl bei Bruckner als auch bei Beethoven nahelegen, wenn uns die musikalischen Gestalten als des Halts und straffen Gangs verlustig geworden erscheinen, nachdem sie sich ausgelebt und ausgewirkt haben. Und hier nun finden wir es, freilich wiederum mit dem Bewusstsein davon, dass wir vermenschlichen, sogar besonders zutreffend. In dem Adagio Bruckners nämlich ist die intensivst angestregte Musik gefordert. Eben die Identität von Sein und Wollen, Erscheinung und Geist, welche diesen Satz auszeichnet, ist eine gewaltige, und wohl die gewaltigste Tat der Symphonie.

So zu deuten halte ich allerdings für erlaubt oder

doch unschädlich; es ist noch eine tiefe Kluft zwischen dieser Art und der andern, die ich oben abwies, nämlich dem Hineininterpretieren eines persönlichen Zustands des Komponisten oder seiner Absicht, uns in einen Zustand zu bringen; was hat man über die letzten Klänge gerade dieser langsamen Sätze doch schon gesagt und geschrieben von Klage, Seelenschmerz und Weltweh! Muss aber durchaus persönlich gedeutet sein, so möge vor allem an die Tatsache erinnert werden, dass die Schönheit selbst Wehmut erzeugt; dann liessen sich umgekehrt solche Abschlüsse als die Interpretation des Gefühls im Zuhörer ansehen, nicht des persönlichen Gefühlslebens, sondern seines Gefühls angesichts der Erzeugnisse von Kunst, ihrer Erhabenheit, ihrer Idealität: so dass hier schon nicht mehr das zu uns spräche, was in dem Adagio selbst erklang und erschien, sondern dass unser Gemüt mit dem Nachwirken, den Reflexen von hellem Licht und edler Form noch Zwiesprache hält, freudig ob des Geschauten, wehmütig ob des Zurückgelassenwerdens; und in Wirklichkeit ist es ja in vollem Sinn ein schmerzlicher Genuss, den wir da empfinden: ein Zustand, der gegenüber von realem, irdischem Schmerz, auch dem nur geschilderten, unerlaubt, untapfer und noch anderes wäre. Nein! In diesem Sinn zu sagen, dass die Kunst den Schmerz verkläre, verrät dem ernstesten Betrachter entweder Mangel an Vornehmheit oder ein beinah fürchterliches Versagen des Bewusstseins und Instinktes.

DAS FINALE.

Dem letzten Satz der Symphonie hat Bruckner ganz anderes zur Aufgabe gemacht als die Klassiker, und er hat sich dabei zu Schwererem und Grösserem bestimmt. Das allein schon liesse uns seinen Willen achten, gesetzt auch, dass ihm das Schwere weniger gut geglückt wäre als jenen das verhältnismässig Leichte, und wir brauchten uns dabei nicht einmal ins Gedächtnis zu rufen, dass auch in der klassischen Sonate das Finale häufig der schwächste Satz ist.

Tatsächlich verlangt Bruckner von dem Zuhörer gerade hier völlig Ungewohntes; nicht nur durch die aufs höchste gesteigerte äussere und innere Distanz — das wäre nur quantitativ mehr; sondern auch durch die Gestimmtheit der Form, welche der im ersten Satz erlebten entgegengesetzt ist. Nicht ganz zwar: denn gerade das hauptsächlich auffallende Neue, was Bruckner der Hauptform geschenkt, oder, wenn man will, zugemutet hat, nämlich die dritte Gruppe, können wir als Vorbild für das Finale betrachten, welches somit in ähnlicher Weise diesen Charakter der Hauptform ins Grosse projiziert, wie das Adagio den melodischen Charakter. Jenen nannten wir im Vergleich zu dem dramatisch gespannteren der ersten Gruppe gelöst, von der epischen Folge beherrscht; und so möchten wir auch von dem Finale nicht sagen, dass es ein Erlebnis von Form vermittelte, auf welchen Be-

griff wir überhaupt nur durch die ersten Sätze sowohl Beethovens als Bruckners verfielen. Auch die gelungenen Finales sind in der Form nicht so problematisch und nicht so lebendig wie die ersten Sätze, und von den Adagios beider Meister sage ich dasselbe aus. Ist in diesen das Ideal die höchste Schönheit, zu der das musikalische Sein sich erhebe, so im Finale sei es der grosse Schwung und Zug (Typus: die Tanzform etwa der Finales der VII. und VIII. Symphonie Beethovens), sei es das einheitliche „Charakterstück“ (Typus: die Etüdenform der Finales der Appassionata und der D-moll- sowie der Es-dur-Sonate op. 31), sei es endlich die Fülle der Bilder.

Und dieses letztere nun, das muss gesagt werden, ist das fast stets unerreichte Ideal der Klassiker, welche die Kraft des Erfindens für den ersten Satz zwar mit Recht, für das Rondo-Finale aber sehr mit Unrecht gezügelt zu haben scheinen: dieses nämlich, weniger Form im lebendigen Sinn, im Sinn des Leben schaffenden Gesetzes über dem Geschehen, dagegen mehr Schauplatz des Geschehens, lebt von der Fülle: weswegen eben viele der klassischen Rondos zu wenig Leben zeigen. Solche Vitalität aber der Erscheinung hat Bruckner in ausserordentlichem Mass, und er ist deshalb gerade diesem Ideal von Finale weitaus näher gekommen denn alle seine Vorbilder.

Die Frage nun, ob aus dem Vielen und nicht nur an Gestalt sondern auch dem Wesen nach Verschiedenen des musikalischen Lebens, das auf dieser Fläche erblüht, noch ein Ganzes werden kann; ob nicht vielmehr alles auseinanderfällt und sich zerstreut, muss freilich durchaus ernst genommen werden. Dass sie so häufig verneint wird, braucht uns deshalb ja noch nicht ängstlich zu machen.

Ein bewusstes Anordnen hat Bruckner jedenfalls als Pflicht anerkannt; das ist unwiderleglich zu erweisen, und noch mehr, dass er in der Art, wie er da verfährt, den scheinbar locker oder gar nicht zusammenhängenden Bildern geistige Zusammenhänge gibt, und es soll ein Beispiel auch davon durch eine Analyse gegeben werden; wenn wir dazu das Finale der II. Symphonie wählen durften, so glauben wir auch dem Leser den Gedanken nahezulegen, dass die Kunst des Gestaltens auch im Grossen dem Meister später nicht abhanden gekommen sein werde.

Das geistige Niveau des Finale in den verschiedenen Symphonien ist nach seinem Verhältnis zu dem ersten und dem langsamen Satz nicht überall gleich. So steht das Finale der VII. Symphonie an geistigem Gewicht (nicht etwa an Geistreichem) unter dem ersten Allegro und dem Adagio, während dasjenige der IV. Symphonie den höchsten Gipfel des ganzen Werks bedeutet und wohl überhaupt als eines der besten und gewaltigsten Finales von Bruckner, also überhaupt der symphonischen Literatur, gerühmt zu wer-

den verdient. Denn wiederum: Eindruck gegen Eindruck. Ich halte auch die letzten Sätze Bruckners für besser gewollt, gleichwie besser getan als die seiner Vorgänger.

Besser getan: Das braucht nicht erst erwiesen zu werden; die grössere Fülle an Schönheit schon im Programm der Thematik ist evident.

Besser gewollt: Einfach weil aus dem stärkeren Bewusstsein von dem Wesen und der Aufgabe des Finale heraus; ja man darf sagen, es sei ein neues Bewusstsein davon, was es um einen Finalsatz sei, in die Musik gekommen.

Die Gewohnheit, Themen früherer Sätze hier noch einmal zu bringen, ist als absichtliche Methode gewiss wichtig für das Verständnis, doch nicht das wichtigste; zu sehr betont, möchte sie sogar irreführen: zu der Ansicht nämlich, dass ungefähr etwas bezweckt werde, was man so „Abrundung“ zu nennen pflegt. Um das auch gleich zu sagen: Die kontrapunktische Leistung bei solchen Stellen wird häufig überschätzt. Wenn am Schluss der VIII. Symphonie die ersten Haupt-Themen aller Sätze zusammengebracht werden, so scheint mir hier die aufgewandte Kunst der Polyphonie doch für einen Meister kaum nennenswert; sind doch diese Themen alle auf den einen Dreiklang gebaut oder auf ihn reduziert. Da gerade solchem gegenüber von Bruckners Kontrapunktik viel Aufhebens gemacht wird, so möge hier einmal

zur Bescheidenheit und Nüchternheit zu mahnen am Platz sein. Dagegen zeigt Bruckner dabei wieder formale Tugend; die Form wünscht es, dass die hauptsächlichsten Themen noch einmal angerufen werden oder in das Gesichtsfeld rücken. Doch ist das mehr Folge, gehört nicht zum Ursächlichen des formalen Willens.

Gehen wir daran, diesen zu kennzeichnen, so werden wir am besten an die Aehnlichkeit des Finale mit der dritten Gruppe des ersten Satzes anknüpfen, die wir oben schon kurz erwähnt haben; wie wir denn auch umgekehrt nunmehr von dem Finale aus den Charakter dieser Gruppe noch besser verstehen dürfen. Die Gruppen des Finale, oder sagen wir lieber: die Bilder so nach Zeiten einzuteilen und zu charakterisieren, wie wir es beim ersten Satz getan, will uns nicht gelingen, ja wir versuchen es gar nicht ernstlich, da wir nicht dazu veranlasst werden. Im Gegenteil liegt es uns näher, hier von einem räumlichen Charakter zu sprechen, da wir gleichsam ohne Zeit und jedenfalls ohne den Drang des Zeitlichen zu empfinden, Umschau halten, Geschehnisse an uns vorbeiziehen lassen, und nun infolge eines nur dem einzigen Bruckner gegebenen Entrücktwerdens der Musik vom Ausschauen zum visionären Schauen gelangen.

Der Meister pflegt seine letzten Sätze mit einer mächtigen und zugleich ziemlich jähren Steigerung zu beginnen, jäh jedenfalls, wenn wir die Steigung an

sich bemessen. Aber gleich hier zeigt sich sein Empfinden für das Wesen des Finale, für dessen Aufgabe wie auch Vorrecht. In Wirklichkeit beruft er sich hier auf die Kraft der schon erstarkten Musik, der zu folgen auch der Zuhörer stetig tüchtiger geworden ist. Der gute Zuhörer, meine ich; denn hier, gleich zu Anfang des Finale, stehen wir am Scheideweg; ja wir haben uns da schon entschieden.

Wessen Spannkraft nämlich während des Adagios erlahmt war, der findet auch den Weg nicht auf die Höhe, von der aus die Bahn des Finales erschaut werden will. Täuschung, zu glauben, es stelle sich so in dessen Verlauf erst das Mangelhafte des Ordens und Gestaltens heraus. Nein! Es ist von einem Geist gezeugt, aus einem Willen geboren; von einer künstlerischen Gesinnung getragen. Es nährt sich, es nimmt die Energie seines Flugs und Schwungs von der Kraft, die vorher erzeugt wurde — dies der formale Sinn des Wiederkehrens der Themen der vorigen Sätze. Wem nur immer diese Kraft des Vorher abhanden kam, sei es dass ein Zuviel davon (für ihn zuviel!) ihn lähmte, zurückstiess, sei es dass er vollends, das Adagio sentimental missdeutend, sich entwöhnte, Stärke zu fühlen: der muss notwendig vor dem Finale versagen, obgleich dieses in den meisten Fällen äusserlich dynamisch an den Schluss des Adagios anknüpft und den Zuhörer leitet und hebt, wofern er eben nicht die Fähigkeit verloren hat, sich leiten und heben zu lassen.

Es ist in der Tat mehr nur formale Rücksicht (und deswegen von Bruckner nicht immer geübt), und nicht sowohl formale Notwendigkeit, dieses Wiederaufnehmen eines verlassenen dynamischen Zustands. Der herrschende Charakter des Finale ist ein Forte der Bewegung und des Klangs, welches Forte auch schon in den ersten Takten erklingen darf, und wo es noch zurückgehalten, doch als latent verspürt wird. So geschieht denn der rasche Flug der ersten Steigerung durch schon befreite, nicht durch erst zu erwerbende Kraft. Bezeichnend ist dafür, dass sie entweder nur auf der Dominant oder auf naheliegenden Akkordfolgen beruht, während für die wirklichen, ernstgemeinten, die verdienenden und schaffenden Steigerungen Bruckner, wie wir gesehen haben, einen grossen Aufwand an differenzierter Chromatik bestreitet, die zu ordnen eine so sehr, so furchtbar anstrengende geistige Arbeit bedeutet, dass wohl nur die klar erkannte künstlerische Pflicht dazu bringen kann, sich ihr zu unterziehen. Niemand hat sie so streng erfasst und so sieghaft eingelöst wie Bruckner, der auch ebenso gut wissen wird, warum er eben hier, zu Anfang des Finale, sie nicht vor sich sieht. Gleichermassen bezeichnend, dass er nunmehr das Agens nicht erst mit der Zeit einführt. In der IV. Symphonie drängt es in der zwar ruhigen aber rastlosen Achtelfigur, und es wird, sehr logisch, ausgeschaltet in dem Moment, wo die Steigerung ihr Ziel erreicht hat: das ganze Hauptthema, zu Anfang nur durch sein erstes

Motiv repräsentiert, erscheint unisono in gehaltenen Noten des ganzen Orchesters. In der VI. Symphonie hören wir als Eröffnungsthema des Finale ein Agens, das mit Nervosität geladen ist. Wie mir scheint, ist das eine Eigentümlichkeit Bruckners, diese immanente Erregung, ja wirkliche Nervosität von Musik zu schaffen, so wirklich und gesund, dass ihr gegenüber die scheinbar nervöse Musik, die vielen Stücke „Con fuoco“, „Furioso“, „äusserst leidenschaftlich und bewegt“ etwa eines Schumann vorkommen wie zapplig, sich gebärdend, ja manchmal sogar eitel und ruhmredig: Seht, wie nervös ich bin! — eine Devise, die man bald über ganze Bibliothekszimmer voll Musikalien zu schreiben berechtigt sein wird; so sehr hat sich dieses Unideal der Geister und Gemüter bemächtigt — wenn man sich nicht wieder von neuem besinnt und der regenerierenden Kraft der Grossen und Grössten der Kunst überlässt. Danach sieht es vorerst nicht überall aus; im Gegenteil scheint man diese wenig mehr zu wünschen, kaum mehr zu ertragen: Zeugnis des die Klagen von Kennern und Verehrern Bruckners über verderbte Eindrücke, wenn einer der vielen Temperamentsdirigenten an diesen grossen und heiligen Werken sich vergriff. Es dürfte hier der Ort sein, zu bemerken, dass das Tremolo, am Anfang manchem etwas auffällig, kein Agens, sondern nur eine besondere Form der Ruhe bedeutet. Ich vergleiche es dem Zittern der stehenden, stark bestrahlten Luft. Umgekehrt ist das Schwanken der

Begleitfigur zu Anfang des Finales der IV. Symphonie äusserlich ruhig, eine besondere Form der Unruhe, und diese Figur verlässt denn auch bald die enge Grenze ihres Quellens.

Wir gaben nun schon eine gewisse Lockerheit des Gefüges in diesen Sätzen zu, so weit sie eben nur für sich genommen werden. Suchen wir diese Tatsache, deren Prinzip wir mit der Formel: Tendenzlose Antithese kennzeichnen dürften, noch besser ins Auge zu fassen, um das Urteil über sie zu finden. Wie die nachfolgende Analyse eines Finalsatzes zeigen wird, braucht es nicht ganz zu fehlen, dass die einzelnen Charaktere des Geschehens sich aufeinander beziehen, ja auch sich beeinflussen. Dennoch: es ist das mehr dem Einfluss zu vergleichen, den ein starkes Bild auf ein anderes, ihm folgendes ausübt, und das als Vorgang auf der Netzhaut unseres Auges betrachtet, nicht sowohl als Vorgang zwischen den Bilderregern. In der Tat, wir sind als Zuhörer des Finale mehr nur Zuhörer denn vorher, so wie wir Zuschauer etwa eines Naturschauspiels sind, also hier Zuhörer eines Hörspiels. Das Finale ist extensiv, nicht intensiv, wenn wir diesen letzteren Begriff nach der ursprünglichen Bedeutung fassen. Die Bilder sowohl als der Wechsel der Bilder interessiert uns freilich, und wir sympathisieren jeweilig mit dem Inhalt von Kraft, von sinnlichem Genuss oder Behagen, von Würde und Schönheit; doch werden wir von all dem nicht angegriffen, nicht engagiert, und sympathisieren

jedenfalls nicht in der passiven Art des In-Mitleiden-schaft-gezogen-werdens. Wir beharren nicht so fast im Wechsel als gegenüber dem Wechsel, und wie hinsichtlich des Inhalts das Pathos der Distanz gebietet, so bestimmte dasselbe Pathos auch sozusagen von vornherein das Verhältnis des Zuhörers zu dem Gehörten. Zweifellos erreicht Bruckner damit schon eine gewisse Einheit, dass der Zuhörer sich selbst bewahrt; doch ist das nicht das eigentliche Ziel und Wesen seines Finale, das es ja so wenig wie die andern Sätze auf jenen abgesehen hat, und diese haben wir ja bisher durchaus von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet. Immerhin möge uns die positive praktische Erfahrung einen Weg weisen.

Objektive, absolute Musik ist die ganze Symphonie. Es gibt aber nicht nur absolute Musik als Gesinnung eines Werks — diese Gesinnung lebt überall in dem Ganzen der Symphonie — sondern auch als entstehend, als Prozess, der sich während der Symphonie vollzieht, steigert und im Finale zu seinem Ende kommt, ja den als vollzogen das Finale bekundet. Im Adagio, kann man sagen, war das Sich-befreien des Zuhörers als des rein Nur-Hörenden, dem Geist der Musik Lauschenden — oder umgekehrt das Sich-befreien der Musik, die in dem Zuhörer erscheint, von eben diesem Zuhörer als dem Menschen, will sagen einem animalischen Wesen, am meisten gefährdet. Hier, wo der Genuss der Schönheit sich von der Anbetung, der Stärke des Ergriffenseins so leicht in

schwächliche Andacht, schwelgerische Sentimentalität verwandelt und erniedrigt, erliegen denn auch viele der Versuchung; und gerade diese werden dann am wenigsten fähig sein, der vollkommenen Objektivität des Finale zu folgen. So erkennen wir wiederum das Adagio, auch so beleuchtet, als die grosse Krisis. Wer, verirrt oder irreführt, da erhoben zu werden wähnt, wo er sich gerade in sein persönliches Erleben eintauchen, in dem „Reich der ewigen Abnützung“ nur noch mehr festhalten lässt, der muss ratlos vor dem Finale stehen, dessen Augenpunkt er zu dem seinigen zu machen ja gerade versäumt hat. Für das Adagio, so scheint es, sind noch zwei Augenpunkte möglich, wenn auch geistig durchaus nicht gleichberechtigt, seinem Genius nicht gleichermassen entsprechend.

So bezieht sich also das Finale nicht nur indem es Themen früherer Sätze wieder aufnimmt, nicht nur indem es ähnliche Gruppen aufweist und insbesondere von dem Charakter der dritten Gruppe der Hauptform, wie schon erwähnt, beherrscht wird, sondern seinem ganzen Wesen nach, ja als Resultat zu dem Vorhergehenden; und wir sehen damit erst ganz, dass und warum es eben nicht für sich genommen werden darf, und dass in ihm, so wie Bruckner es gestaltet, der Charakter des Endsatzes überhaupt erst ganz gefunden wurde. Die Finales der Klassiker entlassen den Zuhörer, führen mehr von der Musik ab als der

Musik zu; sie beurlauben ihn. Mag er nun wieder in die Welt gehen. Hat man es noch nicht zur Kenntnis genommen, dass in dem gewaltigst gewollten Finale der klassischen Literatur, dem der Beethovenschen IX. Symphonie, das unverhohlen zum Programm erhoben und zum Ausdruck gebracht, dass es geschehen ist? Oder möchte jemand im Ernst es wagen, etwa das durchschnittliche Niveau des symphonischen Finale Beethovens dem des Brucknerischen entgegenzuhalten? Ein Entlassen des Zuhörers von Höhe und Weite des musikalischen Muts muss es auch genannt werden, wenn ein Schlusssatz einen Spezialcharakter des Vorhergehenden aufgreift, repräsentiert, kräftigt, wenn er sich gleichsam in einen Schacht von Besonderheit hineinbohrt — und ist er dann nicht in den meisten Fällen nach dem Scherzo hin gerichtet, dem weltlichsten Teil der ganzen Symphonie?

In Beethovens V. Symphonie — ja, da scheint es aufwärts zu gehen oder doch zu wollen. Im Grund aber sehen wir doch die Musik durch dieses Finale mehr aufgehellert als gekräftigt oder als reicher und umfassender geworden. Aeusserlicher Pomp, äusserlicher Aufschwung: das „poetische“ Programm beinahe unvermeidlich, und zwar nicht weit von dem trivialen „Durch Nacht zum Licht“ entfernt. So wurde es denn auch getreulich von Interpreten gemünzt. Das ist kein Sich-loslösen, kein Absolutwerden der Musik.

Trotzdem: eben dieses Finale möchten wir ernster nehmen als manche weit besser gelungene, geistreichere,

wie das der IV. und VIII. Symphonie. Diese verhalten sich zu der in den vorhergehenden Sätzen zustand gekommenen Gesamtrichtung etwa wie die Tangente zu einer Kreisbewegung. Die Kraft scheint wie an irgend einem Punkt losgelassen, ins Weite schiessend. Das was umkreist wurde, Kern und Inhalt an Charakter, spielt kaum mehr eine Rolle. Diese Sätze sind kein Extrakt des Ganzen, sondern vielleicht eines ausgewählten Teils, und dann nicht des besten. Das Finale der V. Symphonie aber ist weit mehr Synthese des Ganzen; es gleicht, wenn wir den physikalischen Vergleich fortsetzen dürfen, etwa der Diagonale eines Parallelogramms der Kräfte. Sein Inhalt war nicht vorgebildet, im Adagio höchstens angerufen, aber ohne zu herrschen. Dennoch könnte man ihn als erfüllend auffassen. Der Wille zum eigentlichen und wesentlichen Finale scheint mir hier stärker verlangt und richtiger geleitet zu haben. Noch höher aber möchte ich das Finale der Eroica einschätzen. Wo sie zur Technik der Variation griffen, haben die Klassiker wohl den besten Instinkt oder die beste Einsicht gehabt; hier konnten sie das Expansive des Finale am ehesten berücksichtigen, und nicht minder denjenigen Zusammenhang der Gruppen sich versagen, welcher an den ersten Satz erinnert und dessen Eigentümlichkeit ist. Bruckner nun versteht und wagt es, dank seiner überragenden Technik und seinem Ueberreichtum der Phantasie, auch der äusserlich mehr zusammenhängenden, der des ersten Satzes ähnlicheren Form des Finale jenen Charakter zu

verleihen, um dessenwillen seine Vorgänger die Form der Variation gewählt haben mochten.

In Bruckners Finale wird die ganze Symphonie umkreist; es ist weder der Tangente noch der Diagonale vergleichbar, sondern nimmt alles in sich auf, ist im Verhältnis zu den vorhergehenden einzelnen Sätzen gleichsam deren All, der „Orbis“. Versagt also, wie wir zugaben, möglicherweise die Synthese der Gegensätze, die es in sich birgt und, wenn man es nur als einzelnen Satz nimmt, nicht innerlich, sondern nur äusserlich vereinigt, im Wechsel darstellt, ohne sie zu organisieren: so ist es um das mehr selbst eine Synthese, nämlich des Ganzen von Symphonie. Freilich nicht realisiert — das schiene mir, so viel meine Erfahrung mich sehen lässt, nur auf dem Weg zu erreichen, den Beethoven in der V. Symphonie eingeschlagen hat. Dagegen schafft sie sich ein geistiges Dasein eben durch die gesteigerte Expansion, die sich als die Folge des Vorhergehenden, sowie als Bestätigung der expansiven Tendenz der Sonate überhaupt als solcher rechtfertigt und begründet, durch die M ö g l i c h k e i t des Vielfachen, der Distanzen, als ein Schweben über Klüfte, ein Flug über Länder und Meere von Musik.

Das Bildhafte erlaubt denn noch einmal ein breites Sich-ergehen des Melodischen. Auch hier blicken wir mehr auf Melodie als dass wir sie erlebten, so wie es im Adagio geschah. Wie auf ein Eiland, einen angulus beatus von Wohllaut und Glück schauen wir,

wenn die lieblichen Weisen in den Finales der II. und VI. Symphonie erklingen; auch sonst behütet Bruckner das Finale vor der Schwere der Melodik, oder doch vor der Herrschaft der Schwere. Wir schauen, halten im Flug inne. Was Bruckner hier erdichtet, sind oft Gebilde, deren frohe und vornehme Anmut ihn als Geistesverwandten eines Mozart kundgeben.

Legendäre Melodie, oder die Legende von Melodik: so möchte ich sie nennen, oder um das schwerfällige und tiefe Dichterwort anzuwenden: der Melodik abgesandte Form.

Die Legende herrscht nicht; sie deutet. Die Hauptgedanken des Finale liegen nicht in dieser Gruppe, und der Flug der Gedanken führt nicht in dieses Gebiet hinein. Den herrschenden Charakter des Finale glaube ich schon gekennzeichnet zu haben, und ganz besonders durch den Vergleich mit der dritten Gruppe der Hauptform. Darüber ist aber noch einiges zu sagen. Wie diese das Musikalische bis zur Kunstlosigkeit führt, indem sie die Thematik in allgemeine Vorgänge auflöst oder sich verflüchtigen lässt, so auch das Finale, und gerade an seinen dynamisch exponierten Stellen, an den Erhebungen seiner Kurve. Wiederum erinnern wir uns an das Finale der V. Symphonie und manch andere Werke von Beethoven, der auch hierin ein Entdecker war, häufig freilich mehr noch ahnend als findend. Die „*oratio directa*“ stellt ein Hans von Bülow als den Charakterzug der Symphonie Beethovens auf, der das Prinzip der Simplität, des Primitiven, ja gewisslich

der Kunstlosigkeit häufig geradezu suchte und das natürlich auch fand, selten aber mit ganzem Glück organisierte. Ueberdies hemmte ihn die Eigenschaft der oratio an dem künstlerischen Erfolg, ja sie lenkte den besten Erfolg ab, den dieses Prinzip seinen Werken bereiten konnte. Das Oratorische, der Affekt des Sprechens ist eben solchen Dingen zum Unheil, wie umgekehrt das Freisein davon der Pastoralsymphonie mit all ihrer sprachlichen Primitivität die Ueberlegenheit über die andern verleiht, die etwa noch die VII. Symphonie mit ihr teilt.

Bei Bruckner, dem völligen Gegenbild des Orators, ist das Kunstlose rein ein Faktor der Kunst, der zeitlichen Erscheinung; eine Ekstase von Musik trägt bis in deren Urtatsachen, hebt das Kunstlose in höchste Höhen, ins Mythische hinauf. Das ist allem rhetorischen Uebertreiben des Lebens in einem Satz und auch Wort so völlig entgegengesetzt wie das Tun des echten Dichters, vor allem des religiösen Dichters, das in die Urbedeutung, zu den Quellen der Worte und sogar des Sprechens selbst hinausführt.

* *
 *

Noch einmal: es kommt nicht darauf an, was Bruckner überall gelungen ist, sondern was er deutlich gewollt hat; und deutlich ist der Wille in seinem Fi-

nale auch da, wo seine Kunst in einen Fehler verfallen sein mag. Viel deutlicher auf alle Fälle als der gute Wille in den mittelmässigen oder vollends den schwächeren Erzeugnissen der Klassiker. Was ich an dem Schlusssatz der V. Symphonie Beethovens schätze, hätte ich wohl kaum bemerkt, ohne Bruckners Finale zu kennen und durch dieses auf den ganzen Ernst der Frage aufmerksam zu werden, den der Schlusssatz als solcher überhaupt stellt; ja ich möchte nun doch noch nachholen, dass ich, rein musikalisch hörend, eben dieses Finale der V. Symphonie kaum ertrage. Es geschah nicht, um die Klassiker herabzusetzen, dass ich hier auf ihre Schwächen hinwies, noch auch nur um Bruckners Grösse eindringlicher zu machen: sondern um unsere Zeit zu mehr Besinnung, auch zu mehr Ehrlichkeit aufzufordern, als sie gerade angesichts des Brucknerischen Finale an den Tag legt. Denn wenn schon die Tadelnden noch nicht „unsere Zeit“ sind, so ist doch unwiderleglich, dass diese ihnen zuhört und Einfluss gewährt.

Keiner der Klassiker gibt hinsichtlich des Finale soviel zu denken wie Bruckner, dessen beste und schon gute Schlusssätze auf alle Fälle weit über den besten seiner Vorgänger, dessen etwa nicht geglückte sich noch hoch über den entsprechenden der Klassiker halten. Haben wir nun etwa diese revidiert, jenen zu verstehen gesucht? So wenige schienen dazu gewillt, oder es haben die Einsichtsvolleren in solchem Mass geschwiegen, dass allmählich in Berichten, Konzert-

büchern, Musikführern, Musiklexizis ein plumpes Verkennen sich breit und es sich bequem gemacht hat.

Bruckners Finale, dem die Klassiker gewisslich zugejubelt hätten, nimmt man dort heute noch nicht etwa nur als schwach, als einen Fehlweg, sondern als ein Symptom formaler Unfähigkeit überhaupt, ja sein Misslingen geradezu als Symbol dieser Unfähigkeit (die in den andern Sätzen nur eben mehr verdeckt und nicht gar so krass erscheine). So hören sie denn diese Zeugnisse einer vordem ungeahnten Kraft des Gestaltens als Trauerspiele von hohem Streben und Nichterreichen, sehen in ihnen die kristallisierte Tragik des Wollens und Nichtkönnens.

Oh, eine ganz andere Tragik: die des Ohrenhabens und Nicht-hörens hat hier gewaltet!

Max Morold dürfte der erste sein, der Bruckner geradezu den Meister des Finale zu nennen gewagt hat (Bruckner-Nummer der „Musik“ 1906); er orientiert sich an dem klassischen Finale und erkennt die grössere Tat Bruckners diesem gegenüber; in seinem Argumentieren aber ist er nicht so glücklich wie in seinem Empfinden; hergebrachte Vorstellungen von „Inhalt“, die Ansicht von der Form als des „Aeusseren“ machen ihn befangen, so dass selbst seine Einsicht in den Willen des Finale, auf die Gesamtheit des Vorhergehenden bezogen zu werden, unfruchtbar bleibt.

Dagegen brachte dieselbe Brucknernummer (!) einen Artikel: „Bruckner-Sisyphus!“, den der Ver-

fasser, August Püringer, eher unbescheiden als bescheiden eine „Studie“ nennt. Dergleichen hat Einfluss gewonnen, hat Schule gemacht; ja, solches war „fruchtbar“.

DAS FINALE DER ZWEITEN SYMPHONIE. MUSIKALISCHE ANALYSE.

Erste Hauptgruppe.

Doppelgruppe, aber dreifach gegliedert, von Anfang bis Buchstabe C (Part. S. 87).

1. Thema A: Abwärts gehende Tonleiter, erst im Ausschnitt gegeben, dann über zwei Oktaven hin geführt; der zweite Einsatz eine Stufe, der dritte eine Quint höher als der erste, welche Kluft die den Anfang imitierenden Holzbläser überbrücken. Die Tendenz nach aufwärts, in die erste Versetzung (5. bis 6. Takt) eingelassen, doch schon durch das Verhältnis der Einsätze sich kundgebend, setzt sich mit der nach abwärts (diese überwindend) vom 10. Takt an auseinander: gleichzeitig verliert der Vortrag das Flüchtige. Das Problem des auf und ab stark empfunden. Gegen das Ende Hemmung und allmähliches Gewinnen der Oberdominant. Das ganze Dominantladung; begleitet durch rastlose Achtel, die an das erste Thema des ersten Satzes erinnernd anheben. (Thema a.)

2. Thema B, vorwiegend harmonischer Natur, auf der Tonika C-moll unmittelbar der vollkommen erreichten Oberdominant folgend; Charakter der Entladung; der etwaige Höhenumfang der ganzen ersten Untergruppe hier in zweieinhalb Takten, im Fallen des Themas durchmessen; dann wieder langsamer Aufstieg, in eine abermalige Dominantladung resorbiert.

3. Der Anfang mit Thema A wiederholt; die Bewegung abwärts früher erlöschend als zu Anfang, das Dominantgefühl durch eine weiche Modulation gebrochen (9. Takt nach Buchst. B), die aufwärts in keine Erhebung mehr mündend. Demgemäss Spiel von Crescendo und Decrescendo, in kleinen Wellen; die letzte, grössere Crescendo-Welle wieder ins Diminuendo sinkend. Die Kraft verflüchtigt sich, ehe die lyrisch-idyllische zweite Hauptgruppe beginnt; oder wir werden ihrer Wirkungssphäre entzogen. Insofern dieser dritte Teil eine positive Ueberleitungsgruppe; als solche ernster und reeller denn manche in klassischen Werken. Ich nenne als Gegenbeispiel die Gruppe einer scheinbaren Ueberleitung im ersten Satz von Mozarts G-moll-Symphonie; dort sind sich das erste und zweite Hauptthema dynamisch sehr ähnlich, zwischen beiden dienen starke dynamische Akzente mehr dem Effekt als der Klarheit, mehr dem „Heben“ durch Abwechslung und Kontrast als dem Führen und Entwickeln. Bruckner aber, wo er gerade starke und jähe Kontraste will, pflegt auch den äusseren Eindruck des Ueberleitens zu vermeiden.

Zweite Hauptgruppe (Buchst. C—D).

Das sehr primitive melodiose Thema (C), kontrapunktisch begleitet, herrscht allein über zweiundsiebzig Takte, zumeist als ganzes, seltener in einem seiner vorübergehend selbständig gewordenen Teile repräsentiert. Einsatz in A-dur; die Harmonik während der beiden

ersten viertaktigen Perioden tonal verharrend (A-dur mit Tendenz nach E-dur). Sodann zwei Perioden im Quintenzirkel abwärts modulierend; dann, nach erreichtem C-dur im 17. Takt wieder A-dur aufgenommen, um abermals eine Quint zu sinken. Das so wieder erreichte D-dur jetzt aber stationär, nicht mehr Etappe, was dem Zuhörer schon durch das Vermeiden der sonst auf die zweite Hälfte des Themas im Bass gebrauchten Oberdominant angekündigt wird. Orgelpunkt auf D, mit dem oberdominantartigen D-dur abschliessend.

Unmittelbar auf dieses D-dur (quasi V von G oder g) setzt (im 37. Takt) Es-dur ein, freilich ideell vermittelt durch das im vorigen gehemmte Fortschreiten im Quintenzirkel. Vom 43. Takt an wird die Harmonik lebhafter, aktiver, vom 49. Takt an drängend; der Triller in der I. Viol. drückt die erwachte Unruhe aus, oder vielmehr er zeichnet sie nach; vom 53. bis 59. Takt Halbkadenz, Schwanken in der Art eines langsamen Trillers des Ces-dur- nach dem Es-moll-Akkord. Vom 59. Takt an in Es-dur epilgisches Sich-verabschieden des Themas.

Dritte Gruppe (D—F).

Im Charakter der Fantasie. Thema B in Es-dur; die Dominant stärker betont und entschlossener angefasst als beim ersten Auftreten. Aus der Ladung entspringen diesmal Tonleitergänge der Streicherbässe in Achteln (15. Takt dieser Gruppe); das Orchester

setzt eine Periode lang aus, dann (im 19. Takt nach D) fallen mit dem schwungvolleren, weniger starr gewordenen Rhythmus des unterbrochenen Themas B die Geigen ein, doch herrscht dieses nicht mehr: die lineare Tendenz, von dem Bassolo wieder herbeigeführt, ist nun deutlich von dem Thema A bestimmt, dessen Inhalt sich also hier mit dem Habitus oder der Geste des Themas B verbindet; im 25. Takt nach D übernehmen die Bässe dieses thematische Doppelwesen (das freilich, weniger merklich, schon früher in dem fortgesetzten Thema B sich angemeldet hatte). Bei Buchst. E, nach einer Halbkadenz in Ges-dur, mit plötzlicher Modulation nach der Dominant von F ein Halt und Abbrechen, nur die Trompete schmettert ihren aufregenden Ruf weiter; die Pauke rollt noch nach, dann Generalpause; noch ein schwacher Reflex der Trompete und Pauke, dann ein Doppel- Unisono des Orchesters, das bald zum grundsätzlich wenigstens einfachen wird, indem die Bläser den geraden Willen verzeichnen, welcher den Gängen der Streicher innewohnt: ein interpretierendes Vereinfachen, ein Zwischenzustand von Kontrapunkt und Unisono (der z. B. auch der dritten Gruppe des ersten Satzes der VII., des Finale der IV. Symphonie eignet). Der Inhalt dieses Unisono, so gut wie ganz unthematisch, nur ein Aufsteigen an sich; sein Ziel Es-dur, das im vollen Akkord erklingt, nachdem ihm (einen halben Takt vorher) eine chromatische Oberdominant vorausgeschickt worden. Die

Harmonie wird von den Bläsern in einem Rhythmus wiederholt hervorgestossen, welcher dem ersten Satz angehört, und dem sie sich schon angenähert hatten: vergleiche die Mittelstufe zwischen ihm und dem Rhythmus der zehn Takte vor Buchst. B, wie sie in den Takten 3 und 19 nach D von den Holzbläsern erreicht wird. Der Es-dur-Akkord geht in den Sext-Akkord von C-dur; hier bricht die Gruppe ab, so dass wir eine Parallele zu dem zweimaligen Anstieg der ersten Gruppe auf der Dominant der Haupttonart C-moll in dieser Stelle erkennen (C-dur bei Buchst. E, nach der Generalpause wieder aufgenommen, Abschluss wieder mit C-dur bei F).

Uebergehen wir für jetzt die nächste Gruppe. Die ihr folgende fassen wir teils als Wiederkehr, teils und noch mehr als Durchführung auf (was beides wir bei der dritten Gruppe mit Bewusstsein nicht getan haben, trotz ihres Beginnens mit dem Thema B der ersten Gruppe).

Vierte Gruppe (20. Takt nach G).

Thema im Vortrag gleich dem Thema A, wie es zuerst auftritt; im Inhalt aber zunächst an das melodische Thema C erinnernd (dessen Anfang umkehrend), sodann in die Anfangsgestalt des Thema A auslaufend (Tonleiterausschnitt); also A und C kombiniert; endlich erscheint, immer noch im ursprünglichen Vortrag von A, die begleitende Achtelfigur ver-

grössert; bei H die letztere in der Originalgestalt, dazu Thema A umgekehrt; dem Vorhalt mehr Wichtigkeit beigemessen, dadurch die Wiederkehr des ersten Motivs des ersten Satzes vorbereitet, das nun überdies, indem ein ähnliches Motiv*) vorangeschickt wurde, als Nachsatz erscheint. Den Eindruck seines Erwachsens aus der begleitenden Achtelfigur aber vermittelt deren vorherige Vergrößerung in den fünf Takten vor H. Auf so mannigfache Weise herbeigeführt, wirkt es als sammelnd, als Focus, und es wird ihm auch über zehn Takte Alleinherrschaft verliehen. Und zwar sind es zentrale Takte.

Bei J kehrt das Thema A wieder in den Bässen (die seit G, das ist siebenundfünfzig Takte lang, geschwiegen hatten) und zwar, mit Ausnahme des ersten Sekundschriffs, der durch einen Quartschritt ersetzt wurde, genau umgekehrt wie bis zum 10. Takt des Anfangs. Dazu ein neuer Kontrapunkt in der 1. Viol., eine aus dem Vorhalt unvermutet herauswachsende Melodie schönen Schwungs; sie zerstreut sich, wird aber von dem ersten Horn fortgeführt, während die Geigen von Thema A und nachher auch von Thema C beeinflusst werden; das Horn geht in Thema A aus, sich den Holzbläsern gesellend, die es in der originalen Gestalt brachten, als die Bässe seine Umkehrung vorgetragen hatten. Diese einmalige melodische Erscheinung in

*) Dieses Motiv aber kann aus den Takten 9—10^{1/2} des Anfangs abgeleitet werden.

den Violinen, ihr Anheben und Verschwinden, ihre Stellung im ganzen ist künstlerisch formal ausserordentlich gut empfunden; gerade wo der Eindruck des Zentralen entstanden war und noch vorhält, konnte einmaliges gewagt werden. Ein neues Licht auf dem Thema, nicht thematisch Konstitutives.

Der ähnliche Versuch, den Beethoven im ersten Satz der Eroika gemacht hat, kann dagegen nicht als gelungen bezeichnet, sondern nur als Versuch gewürdigt werden: es war dort die richtige Stelle für die Episode verfehlt worden — was ja freilich die Programm-Interpreten, die den Ernst für die Form von der poetischen Idee her beziehen, nicht weiter zu stören braucht. Bruckner hat hier ein schwieriges formales Problem besser gelöst.

Fünfte Gruppe (K—O).

Das melodische Thema, durch die Violinen sieben Takte vorher schwächer, durch die Flöten zwei Takte unmittelbar vor K deutlicher angekündigt, zieht wieder ein. Die vorhergehende Gruppe hatte dynamisch die dritte Untergruppe der ersten Hauptgruppe repräsentiert, aber zudem der melodischen Gruppe auch thematisch angenähert: eine variierende Wiederkehr, die von so gutem Formgefühl zeugt, dass wir auch das F-dur der neuen Gruppe kaum missdeuten, wenn wir seinen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, und zwar nicht nur das sorgfältige harmonische Vermitteln der Flöten-

figur als absichtlich betrachten, die sich auf ein dem erreichten Oberdominantakkord von D-moll und der F-dur Tonart gemeinsames Gebiet beschränkt: sondern es möchte sogar auch, neben diesem körperlichen, der geistige Zusammenhang des F-dur mit dem doppelt statuierten C-dur-Akkord (bei E und F) gewollt sein, so dass über die Strecke von dort bis hier ein elektrischer Strom von Dominantwirkung liefe. Ich wage es immerhin, an diese Absicht des Komponisten zu glauben, und zwar begründe ich diese Meinung ausser mit dem fast gewaltsam gewollten Auftreten des C-dur-Akkords dort, auch, und mehr noch, mit dem Unerledigten, Abgerissenen jener Stelle, die um so stärker ein Fortgesetztwerden erwarten lässt, als ihr ganz heterogene Klänge und Melismen folgen, völlige Ausnahmezustände für den ganzen Satz.

Die fünfte Gruppe weist, ihrer ganzen Lage gemäss, harmonisch eine andere Atmosphäre, andere Meteorologie auf als die zweite, überdies auch kontrapunktische Verschiedenheiten; letztere wohl mehr im Gefolge jener. Wie anders hier die Situation sei, sich klar zu machen, ist dem Eindruck nach leicht möglich und förderlich: man versuche nur, diese fünfte Gruppe an Stelle der zweiten zu denken, um sogleich zu finden, wie insbesondere das Modulatorische sich gegen diese Umstellung wehrt. Das Nähere und für die Erkenntnis Fruchtbare wäre freilich erst durch eine harmonische Analyse zu gewinnen. Im 33. Takt tritt das Hauptthema des ersten Satzes hinzu, das diesmal also

zu dem (leicht veränderten) Thema C kontrapunktiert. Vom 41.—81. Takt zerteilt sich Thema C, steigt seine (umgekehrte) zweite Hälfte allmählich aufwärts, während die erste, ebenfalls umgekehrt und zum Umfang einer Oktav gedehnt, sich auf G wiederholend die Dominant von C als Orgelpunkt fest-, die chromatischen Zwischenharmonien unter dem Gebot dieser Dominant zusammenhält.

Sechste Gruppe.

1. O—P: Wiederkehr des Thema B, wie zwischen A und B.

2. P—Q: Wiederkehr des Thema A, und zwar werden hier die beiden äussern Untergruppen der ersten Hauptgruppe kombiniert. Schluss wiederum auf dem Dominantseptakkord auf As, und wiederum folgt das melodische Thema, jetzt in C-dur; die neue Tonart diesmal harmonisch verbunden, der Uebergang durch die Hörner aufgeklärt.

Siebente Gruppe (Q—R, einundsechzig Takte).

Thema C; der harmonische Charakter der Gruppe deutet auf eine, zwar variierende, Wiederkehr der zweiten Gruppe; im Unterschied zu beiden erscheint vollends die fünfte als einer Durchführung angehörig*).

*) Bruckner war gewiss nicht gut beraten, da er in der Partitur eine Kürzung als immerhin möglich angab, die gerade dieses prachtvolle Gliedern des Satzes unterdrückte.

Im 50. Takt (die vorhergehende Periode hat fünf Takte, was als störend empfunden werden mag) erscheint aufs neue das erste Thema des ersten Satzes, variiert.

Achte Gruppe (R—S).

Doppel-Unisono, Thema B in C-moll, der absteigenden Tonleiter eingefügt, dann Dominantladung; dann, (21. Takt nach R) von C-moll wieder anhebend, akkordlich bestimmt; die Bässe begleiten mit der Tonleiter, C-moll-, dann F-mollkadenz; dann, von Gesdur anhebend, chromatisches Sich-aufwärtsschieben der Harmonie in steigendem Tempo des Modulierens, die chromatische Tonleiter wieder in den Bläsern interpretiert. Halt auf Cesdur; stockende Uebergänge führen nach dem Oberdominantakkord von C-moll; dann folgt Thema A, aufwärts und abwärts gehend, später chromatisch, und damit die chromatische Tonleiter im Vorhergehenden nachträglich noch ins Thematische habitierend.

Neunte Gruppe (Schlussgruppe).

1. („Tempo I“, 9. Takt nach S.) Thema A ins Akkordliche gelöst, dazu die begleitende Achtelfigur des Anfangs; C-moll; Modulationen; Steigerung in die Oberdominant der Tonika.

2. („Sehr schnell.“) C-dur, triumphaler Abschluss. Thema B und A zusammengewachsen: Anfang von

Thema B fortgesetzt durch Thema A (neue Kombination).

Letzter Schluss mit dem gekürzten Thema A.

Ein grosser Stillstand trennt die dritte von der vierten Gruppe, die letztere damit als den Abschluss der ersten Entwicklung kennzeichnend. Ich glaube nicht, dass das Verständnis gefördert wird durch den Hinweis auf den Teil einer Messe, dem diese Klänge zugehören. Sie wurden schon so gedeutet, als ob den Geniessenden inmitten seiner Weltfreudigkeit die Dankbarkeit übermannte, im Gedenken an den Schöpfer. So zu erklären ist nicht mehr denn höchstens eine hübsche Spielerei, die von der Pflicht der formalen Frage nicht entbindet. Für das Finale nun als ganzen Satz bedeuten jene gehaltenen chorartigen Akkorde mit ihrer langsamen Melodik eine Ruhezeit, wie sie Bruckner auch sonst zum Beginn der Durchführung, vor dem Wiederbeginn der formalen Handlung, gewährt. Inhaltlich aber sind sie hier dem ganzen noch fremder, als die Ruhezeiten in der Hauptform zu sein pflegen: der bildhaft epische Stil gestattet, ja im höheren Verstand fordert er sogar ausser dem Konstitutiven auch Episodisches, das inhaltlich nicht beeinflusst wird noch Einfluss ausübt; das nur eben durch seine Fremdheit, Entlegenheit wirkt, ohne in den Gang der Handlung einzugreifen noch von ihm mit ergriffen oder gar angegriffen zu werden, das

vielmehr von dem hauptsächlich Geschehen ablenkt. Es ist wohl zu beachten, dass Bruckner gerade in der dritten, der epischen Gruppe der Hauptform, zumal zu ihrem Schluss, solch Episodisches, wenn auch mit grösserer Vorsicht als hier, zulässt und herbeiruft. Eben darum möchte ich, um diese technische Gesinnung kräftiger zu beleuchten, an einen der hauptsächlich künstlerischen Grundsätze des grossen, vorbildlichen epischen Dichters Karl Spitteler erinnern: nämlich an den Grundsatz, Ausblicke in andere Regionen und Vorgänge tun zu lassen, die für die stoffliche Klarheit, auch den Zusammenhang der Erzählung weder notwendig noch nützlich, dafür aber der vorzustellenden Situation, dem Raum, der Atmosphäre der Handlung in fast geheimnisvoller Weise dienen. Ein Vorhang wird auf Augenblicke weggezogen oder eher noch bloss kaum gelüftet, und weite, ungeahnte Fernen, andere Ewigkeiten kommen, wie ein neuer Horizont, ins Gesichtsfeld. Das hochgeistige Gesetz der Distanz erscheint hier aufs kühnste verfolgt, ins absichtlich Beziehungslose gesteigert.

In dem Epos: „Olympischer Frühling“ darf eine Stelle der formal-technischen Situation nach als derjenigen entsprechend gelten, die uns zu diesem Exkurs veranlasst. Die Titanen reiten zu Uranus. Zwar ist hier kein Stillstand der Handlung, aber doch etwas dem ähnliches: die Umgebung hatte sich in Dämmerung gehüllt, hatte den Blick freigegeben, den das be-

täubende schnelle Reiten ohnehin dem nächsten entzog.

Doch schwerlich liess die Form der Dinge sich er-
wahren.

Manch wundersame Abenteuer und Gefahren,
An denen sie in strenger Jagd vorüberflogen,
Entschnellten ihnen ungeahnt und unerwogen;
Verspätet erst, mit rückwärtsschauendem Genick,
Erriet, was er versäumte, der begier'ge Blick.

Und nun sehen sie die Hindinnen der Nacht, einen Vogel Argus, einen Gipfel „Könnt-ich-möcht-ich“ und anderes; lauter Fremdes, das sie nichts angeht, mit dem sie nie zu tun hatten noch auch je zu tun haben werden.

Der naive Leser freut sich an solchen Bildern als an einem Phantasieüberschuss; oder er lauscht, auch ohne nur soweit zu denken, dem Fabulieren gern; der Pedant tadelt, er hält das nicht für verarbeitet, der Autor scheint ihm die eigene Phantasie nicht zu beherrschen, Gelegenheiten für sie zu suchen wo keine sind; der gute Leser freut sich mit dem Naiven, merkt aber zugleich, dass hiemit zwar nicht unmittelbar und vielleicht manchmal auch nicht mittelbar der Handlung, wohl aber, und möglicherweise um so mehr, dem Epos selbst gedient wird.

Nichts anderes, nichts Geringeres als Technik ist

da zu bewundern: Technik freilich als Gehorsam und höchst entwickelter Sinn für geistige Gesetze.

Das andere grosse Werk Spittlers, Prometheus und Epimetheus, ist dank dieser Technik, die anzuwenden freilich dem Mittelmässigen kaum nur in den Sinn kommt, und die nur dem Besonnensten und Phantasiegewaltigsten gelingt, das distanzenreichste Epos, soweit meine Kenntniss der Literatur reicht. Bruckner möchte hierin sein Bruder an künstlerischem Geblüt sein.

* *
*

Wollen wir ein Schema des Finale aufstellen, so müssen wir uns für die komplizierte Aufgabe Zeichen erlauben, die nicht unmittelbar verständlich sind. Die wagerechte Klammer unter zwei Buchstaben besage, dass die durch jene bezeichneten Themen kombiniert erscheinen, indem der Inhalt des einen im Vortrag des andern dargestellt wird, wie z. B. im 20. Takt nach G (Seite 97 der Partitur) der Anfang des melodischen Themas C, und zwar umgekehrt, im Rhythmus des Themas A erscheint: also im Schema A C. Die lotrechte Klammer bedeute gleichzeitiges Erklingen, d. h. Kontrapunktieren der Themen; der Pfeil drücke das Sich-verwandeln eines Themas in ein anderes oder in eine Kombination aus, der

Bindestrich das Sich-verbinden zweier Themen zu einem.

Das erste Thema des ersten Satzes soll mit D bezeichnet werden.

Den thematischen Inhalt der oben nicht mitgezählten Gruppe vor der Durchführung (des „Stillstandes“) lassen wir hier beiseite, obgleich dieser Charakter später noch zweimal angedeutet wird, nämlich vor R, zum Abschied von dem Melodischen, und bei S, zur Sammlung vor der Schlussgruppe.

Die Inversion der Themen geben wir nicht mit an. Das Schema heisst dann:

Exposition.

$$1) a \left\{ \begin{array}{l} A. B. \\ a \end{array} \right. \cdot \left\{ \begin{array}{l} A \\ a \end{array} \right. \quad 2) C. \quad 3) B. \quad \left\{ \begin{array}{l} B A \\ \underline{\underline{(A)}} \end{array} \right.$$

Durchführung.

$$4) \underline{\underline{AC}} \rightsquigarrow A \rightsquigarrow \underline{\underline{Aa}} \rightsquigarrow a, \left\{ \begin{array}{l} A \\ a \end{array} \right\} \rightsquigarrow D;$$

A (mit neuem Kontrapunkt); 5) C, $\left\{ \begin{array}{l} D, C. \\ C \end{array} \right.$

Wiederkehr.

$$6) B \left\{ \begin{array}{l} A \\ a \end{array} \right. \quad 7) C, \left\{ \begin{array}{l} D \\ C. \end{array} \right. \quad 8) \underline{\underline{BA}}, \left\{ \begin{array}{l} \underline{\underline{BA}} \\ \underline{\underline{(A)}} \end{array} \right. \quad 9) A.$$

(Schluss).

$$10) \left\{ \begin{array}{l} A \text{ (harmonisch)} \\ a \end{array} \right. \quad 11) B - A.$$

Das auffallend durchgebildete Zyklische tritt im Schema hervor, und auch die Kombinationen, das Beziehungsreiche lässt sich mit ihm andeuten; ich denke,

das Schema darf sich mit demjenigen irgendeines Finale messen, das wir aus den klassischen Symphonien als Repräsentanten des besten Typus auswählen können. Dessen aber, was durch das Schema nicht ausgedrückt werden kann, ist hier bei Bruckner gewiss nicht weniger als dort, und von einem äusserlichen Imitieren, einem kindlichen Respekt oder einer bäurisch unbeholfenen Unterwürfigkeit vor dem überkommenen Gebot darf nicht die Rede sein, wo wir die Regel mit solcher Freiheit behandelt, so vergeistigt, wo wir gerade eine formale Phantasie von so hoher Art am Werk sehen, wie sie uns eben in den Rondos der früheren Zeit nicht begegnet.

Die Variationen ganzer Gruppen bewundern wir billigerweise nicht nur als technische Leistung, sondern auch als Zeugnis des Formgeistes; Bruckner nähert die Rondoform der Hauptform an, indem er den Grundsatz der Durchführung stark auf sie anwendet; er unterscheidet sie aber von jener, indem er vorzüglich die ganze Exposition oder ihre Hauptgruppen, nicht ihre einzelnen Themen „durchführend“ behandelt.

Die erste Gruppe des melodösen Themas hat zweiundsiebzig, die zweite neunundsiebzig, die dritte einundsechzig Takte; etwa zweihundert Takte haben dasselbe als konstant; selbst ist es aber nur zwei Takte lang (oder vier, wenn wir die zwei Takte seines einfachen Versetztwerdens in die Oberdominant mitzäh-

len). Die harmonische Kunst wirkt also und bildet hier, und sie ist unmittelbar der Ausdruck des Formgefühls, Formwollens.

Wir machten schon auf das Schalten mit den Kräften des Auf- und Abwärts im ersten Teil der ersten Gruppe aufmerksam. Etwas von dem, was Bachs Themen so lebensvoll macht, eignet, nun nicht dem Thema oder Motiv A, wohl aber dem ganzen Teil (bis Buchst. A). Das ist formale Thematik. Hie mit verstehen wir das variierend versetzte Tonleiter-Motiv ganz; dass es (zu Anfang des 6. Takts des Finale), anstatt dem Vorbild getreu nach d abwärts, vielmehr nach f aufwärts führt, gibt nicht Abwechslung um ihrer selbst willen, und auch dass es ein Sich-auseinandersetzen des Aufwärts mit dem Abwärts vorbereitet, ist nicht Selbst-Zweck: sondern es soll, der Imitation enthoben, eine Etappe der Entwicklung bedeuten, uns gleich auf den grösseren Komplex einspannen. Auch der Einsatz der Bläser eben an dieser kritischen Stelle hilft mit, einen Antrieb zu geben, so dass wir uns für den im Folgenden verlangten grösseren Atem rüsten.

FORM UND GEHALT

HARMONIK UND FORM

Bruckner hat von all den Organisatoren der Harmonie den grössten Reichtum, von all den Gewaltigen der harmonischen Erfindung den grössten Verstand. Aus der Fülle dessen, was ihn da auszeichnet, dürfen wir hier nur Einiges auswählen, und es soll nicht von der stillen Schönheit oder adligen Pracht der Klänge, dem Zauber der Modulationen, sondern von dem strukturellen Ernst die Rede sein.

Zunächst tritt uns als Charakterzug das viele und oft schon früh anhebende Wechseln der Tonart entgegen. Es gilt sowohl ein angelerntes Vorurteil abzulegen, als auch dem Bestrickenden dieser Harmoniegänge sich in etwas zu entziehen, will man dahinter kommen, was hier eigentlich getan wird.

Das Allein- oder Vorherrschen einer Tonart galt für die einzelne Gruppe als ein Gebot; Bruckner hat es für manche Fälle missachtet, und damit der Gefahr des Zufälligen und der formalen Unklarheit ins Auge gesehen. Er erlag ihr nicht; Gefahr wurde ihm zum Sieg.

Ja, sein Modulieren ist fast durchaus formal bestimmt; nur ausnahmsweise ist die harmonische Spekulation das obere Gesetz, dem sich die Form fügt; eine ernste Kollision ist mir in keinem Fall begegnet. Er übernahm mit seiner harmonischen Art die Pflicht, Qualitäten in vorher ungeahnter Weise zu un-

terscheiden, qualitative Unterschiede zu schaffen; ein unordentlicher, ein Schwärmgeist lähmt und vernichtet eben die Qualität dessen, was er erfindet; d. h. wenigstens für sein Werk macht er sie zunicht. Was Bruckner mit seiner Harmonik erreicht, offenbart also nicht nur seine Kraft des Erfindens, sondern auch seine Disziplin, seine Strenge gegen sich selbst gerade in diesem Betracht als unvergleichlich.

I.

Wir sprachen von dem entstehenden Verlangen des Harmonischen zu Anfang der IV. Symphonie, dem das zweite Prinzip antwortet und wie als Erlöser erscheint. Betrachten wir die Entwicklung dieser Stelle nach ihrem harmonischen Schema.

Erste Untergruppe, 1.—18. Takt. Tonart Es-dur; das Akkordliche durch die halbe Kadenz kaum bewegt und mehr noch wieder beruhigt: Geborgenheit in der Tonart. Sechs, eigentlich zwei plus vier Takte Es-dur-Akkord (räumlich wichtig, dieser nicht metrische, sondern periodische Auftakt des noch ungestalteten Es-dur vor dem ersten Motiv). Eine halbe viertaktige Periode Unterdominant, die andere Hälfte Tonika. Nächste Periode (11.—14. Takt): Es-dur, in der zweiten Hälfte zur Unterdominant durchgehende Harmonien. Letzte Periode: zur einen Hälfte Unterdominant, zur andern Tonika. Das Ganze die Projektion der motivischen Linie aufs Harmonische. Die erste Unterdominant

noch auf Es (sogar auf der Quint Es B) ruhend (Quartsextakkord mit Sekund), also uneigentlich, mehr ein Schwanken des Tonika-Akkords, der dann wieder sein Gleichgewicht findet; die zweite eigentlich, erst abgeschwächt, sodann als Stammakkord (15. und 16. Takt); nach ihr Rückkehr in die Tonika: also nicht mehr bloss gestörtes Gleichgewicht, oder Dehnung und Zurückgehen in die Normallage, oder Sich-wiederzusammenziehen, sondern Akkordgang.

Zweite Untergruppe, 19.—42. Takt. Die höhere Lage, die herrschenden Klänge der Holzbläser als luftiger, innerlich nicht so stationär wie der gelassene Horn-ton, heben sie bedeutsam von der vorhergehenden ab. Aeussere Ruhe auch hier anfänglich noch durchaus gewahrt. Die erste Periode wie oben. Die zweite jedoch bringt anstatt des Schwankens oder Sich-dehnens eine Akkordpressung (23. Takt), damit schon die Situation innerlich verändernd. Die nächste Periode bleibt nicht mehr, wie die entsprechende des ersten Abschnitts, in Es-dur, sondern führt in den C-moll-Akkord (29. Takt), als den wirklicheren Nebendreiklang gegenüber dem schemenhaften C-moll des 14. Takts. Von hier an wird die zweitaktige Periode deutlicher, vorher war sie durch Teilung einer viertaktigen Periode nur angedeutet. Das C-moll geht nicht, sondern rückt oder gleitet in den Des-moll-Akkord: eine wesentlich neue Qualität von Harmonik; im 35. Takt beginnen wieder viertaktige Perioden; der zum Schluss der vorhergehenden erreichte Akkord wird nun nicht mehr

zum Ausgang genommen, dies im Gegensatz zu den zwei vorhergehenden Periodenanfängen, und im Gegensatz zu allen, insofern ihr Anfang gleich eine Modulation bringt. Die erste, wieder der Quintverwandtschaft pflegend, lässt zum erstenmal eine eigentliche Oberdominant erscheinen: A-dur geht nach E-dur (35.—38. Takt). Die zweite hebt mit kühnerer Modulation an als ihre Vorgängerin, der Sekundakkord der Oberdominant von B-dur erscheint unmittelbar nach dem E-dur-Akkord, um in den Quartsextakkord von Ges-dur geführt zu werden. Ein Ähnliches geschah kurz vorher einmal (C-moll — Des-moll) — aber dort war es eine Akkordrückung, hier gestaltet es sich wiederum zum Akkordgang.

Im 43. Takt eröffnet das zweite Motiv eine neue Untergruppe, mehr noch: eine neue geschichtliche Epoche. Die Haupttonart wird bald wieder gewonnen, und der ganze Seelenzustand der Harmonik ist mit dem Erscheinen des Ersehnten verändert, ist fester, bewusster und tüchtiger geworden, nachdem in dem frühen Modulieren selbst schon und noch mehr in seiner Art mehr und mehr etwas von Haltlosigkeit gedroht, ein Hangen und Langen sich kundgegeben hatte.

Nunmehr drängt eine selbstsichere Musik der ersten Entladung von Kraft entgegen, die Haupttonart wird durch die ganze Kadenz endlich befestigt und zieht in Herrlichkeit ein. Die Kadenz, diese primitivste Formel der Harmonik, hat hier ihre ganze Würde,

dank der Langsamkeit der anfänglichen Entwicklung, die an reicher und sorgfältiger Differenziertheit unter Bruckners Werken schon hervorragend, gegen die vollends die Anfänge der Klassiker noch flach erscheinen, selbst wenn wir deren beste mit ihr vergleichen, so den Beginn der IX. Symphonie Beethovens. Fragen wir uns doch: von wem kann Bruckner das gelernt haben? Und wenn ganz aus sich: welcher Geist hiess ihn das entdecken, zwang ihn zu der Treue des Ordners und Gestaltens, das alles Entdeckte erst zu „Werten“ erhebt? Kein anderer als der Wille des Organisierens wird hier erfüllt; kein anderer als der Geist der Form lebt hierin — ja was wäre Form, wenn nicht das, was hier entsteht, dem hier gedient wird?

2.

Wir erwähnten ferner des Quartsextakkordes, der, in demselben Satz, das Neuerwachen des Geschehens bekundet und damit den wirklichen Anfang der Durchführung herbeiführt. Solcher Akkordbilder wie auch Akkordgänge von entscheidender Qualität, die den Eindruck des Entschlusses nach einem Zustand von Träumen oder Spiel, eines: „Es gilt“ erwecken, finden wir viele bei Bruckner, verhältnismässig wenige bei Beethoven, der anstatt mit auszeichnender Qualität, häufig mit räumlichem Dehnen, zumeist Wiederholen der als hauptsächlich und führend gedachten Akkorde, regelmässig der Dominanten einer zur Rast oder als

Ziel begehrten Tonart operiert: welche Art Bruckner neben der vorzugsweise gepflegten höheren sich immer noch bereit hält und wohl auch mit dieser verbindet.

VI. Symphonie. Finale, bei W (Part. S. 127). Ein Moment von Bedächtigkeit, fast wie von Zur-Besinnung-kommen nach einer Art Rausch von modulatorischen Sequenzen — und nun, nach der plötzlichen Stille, ein Vorhaltsakkord, der ganz allein schon die geschehene Krisis anzeigt (2. Takt nach W mit seinem Auftakt). Wie anders die Situation dieses Pianissimo gegenüber dem Piano des vorhergehenden: und das nicht etwa nur vermöge des schärferen Geigentons, sondern hauptsächlich vermöge der inneren Qualität dieser Vorhalts-Harmonie, welche das vorgeschriebene „allmählich belebend“ im Schoss trägt, und uns sofort die bevorstehende Steigerung auf dem verharrenden Dominantakkord ahnen lässt. Die vermehrte Dominantladung, sagen wir genauer, indem wir auf eine Abhandlung, die diesen Unterschied klarlegt, verweisen. (V. 2 Kult. d. M., S. 107 u. f.)

3.

Die hohe Sensibilität der Harmonik, die wiederum als die Fähigkeit, auf den geistigen Willen der Form zu reagieren nicht minder treffend denn als die Produzentin der Form bezeichnet wird: sie erleben wir in ausserordentlichem Mass im Finale der VII. Symphonie, dessen prachtvolle Vitalität vorzüglich auf

ihr beruht, dessen Verzicht auf Vielheit der Themen eben die Kraft und Beweglichkeit des Harmonischen aufs höchste beansprucht: der ausgedehnte Satz wäre unmöglich ohne dessen Reichtum und zuverlässige Funktion. Nach der Inversion des Choralthemas bereitet eine Doppelgruppe von Steigerung den Wiedereinfall des vermehrten Hauptthemas vor; dem einen ersten Thema ursprünglicher Fassung unterstellt, gliedert sie sich harmonisch qualitativ; ihr erster Teil (acht Takte von O an) lässt ein elastisches Spielen der Harmonie zu; den zweiten beherrscht dagegen ein entschlossenes, zielbewusst sich steigerndes Modulieren. Der Kontrapunkt der Bratsche alteriert hier die akkordlichen Bilder weniger als es derjenige der II. Viol. im vorhergehenden Teil getan hatte, dessen ruhiger Inhalt und beinahe stationäre harmonische Gesinnung durch das Melodische verhüllt wurde, zugleich auch etwas von geistigem Impuls erhalten hatte. Dem gibt nun der zweite Teil nach: die Harmonik hat jetzt den Trieb in sich; die Akkorde der Blechbläser klären ihren Bestand und ihr zuerst sehr gemessenes Fortschreiten von Tonart zu Tonart, dem behutsam grösserer Schwung verliehen wird; zugleich vermehren sie vorsichtig die Masse, während nervös pulsierende Pizzicatoschläge der geteilten II. Geigen den ins Körperliche verwandelten Impuls verspüren lassen: wie erscheint hiedurch das grösser gewachsene Thema im Unisono als Ziel und Tat!

In dieselbe Kategorie von harmonischer Kunst gehört die Variation der Kadenz, deren regelmässiges Wiederkehren diesem Finale etwas von Rondocharakter gibt.

Die erste steht in As-dur; die zweite, ihr gleichgeartete, in B-dur (7. bis 9. und 17. bis 19. Takt); die nächste führt von F-dur nach C-dur (vor I); in der soeben besprochenen Doppelgruppe fehlt sie mit gutem Grund; besonders an einer Stelle dort sind wir ihr, die sorgfältig zu vermeiden war, gefährlich nahe gekommen (7. Takt nach O). Mehr und mehr wird sie selbst modulatorisch, von der Bewegung der Harmonik beeinflusst, Trägerin des Dynamischen. Nach U, wo sie als Thema für sich anerkannt und durchgeführt wird, hemmt erst das Einfallen der Blechbläser auf dem Dominantakkord das Schliessen mit dem erwarteten Fis-dur;

trem.

V. u. Cl.

Br. u. Cl.

Bibl.

ff

c. 8

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are for strings, and the bottom two are for piano. The first staff is marked 'trem.' and the third 'tutti'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

dem Willen der von ihnen erreichten Dominant wird dann abermals durch den Fortgang der Harmonie im Trugschluss ausgewichen (5. Takt des Beispiels, das wir, stark vereinfachend, anderthalb Takte nach U beginnen lassen). Diesmal, wiederum gerade unmittelbar bevor die Kadenz zu Ende geführt werden könnte, der Einfall des ganzen Orchesters mit einer auffallenden Modulation; der Trugschluss ist jetzt ein über das natürliche, aber zu nahe und bequem gelegene Ziel Hinausgetragen-werden; vorher war er ein

Gehemmt-, ein Abgebogen-werden der Harmonie vor ihrem Ziel.

Welche Steigerung dieses zweite Einfallen gegenüber dem ersten bedeutet, wie also die grössere Gewalt der Instrumentation äusserer Ausdruck eines inneren dynamischen Vorgangs ist, muss man sich völlig klarmachen. Ich empfehle es dem Leser deshalb, die Modulationen einmal probeweise auszuwechseln, so dass also an Stelle der ersten die zweite angewandt und der Cis-dur-Akkord der ersten Kadenz (zu Ende des 2. Takts des Beispiels) von dem Sekundakkord der A-dur-Dominant



unterbrochen wird, sodann weiter zu transponieren, bis dann nach dem Auftakt zum drittletzten Takt des Beispiels (der jetzt demnach Fis-dur lautete) der aufgezeichnete Tuttiakkord Fis-dur mit der grossen Sekund im Bass eintritt: es wird auf diese Weise ganz evident, dass die von Bruckner gewählte Reihenfolge der formalen Logik entspricht, dass im gegenteiligen Fall die Kraft sowohl der zuerst gewählten, zugleich bestätigenden und den Fortgang hemmenden Wiederaufnahme des Akkords von den Blechbläsern durch Zu-spät-kommen, als auch die als zweite gewählte drängende Modulation durch Zu-früh-kom-

men vergeudet würde, dass beide Kräfte einander störten, und das wohlgemerkt nur infolge ihres zeitlichen Verhältnisses, das heisst aber: infolge des Verhältnisses in der Form; die Grammatik der Harmonie sagte zu beidem gleichermassen ja oder nein, und zwar eher noch nein als ja. Ich hätte andere Stellen für Aehnliches zum Beispiel nehmen können, die, harmonisch glühender und farbenprächtiger, mehr gewinnen und faszinieren; doch scheint mir diese in ihrer gewissermassen unpoetischen Erscheinung das Strukturelle an sich eher noch besser zu erhellen. Nur kurz erwähnt sei noch, dass der Uebergang in den letzten Takt des Beispiels wieder eine neue dem Motorischen dienende Modulation bringt.

Gern möchte ich noch die letzte Kadenz des Satzes (vor Z) hier wiedergeben. Wer diesen aber noch nicht kennt, wird ihr die Besonderheit nicht anmerken, die ihr eben von dem ganzen Vorhergehenden, und nicht nur, wenn auch insbesondere, von der ihr unmittelbar vorangehenden Steigerung geschenkt wird. In der Tat ist sie, an sich gut und kräftig, hier von so ausgezeichneter Wucht, hinreissender Sieghaftigkeit, dass sie einen Triumph bedeutet, wie ihn kein Künstler vor Bruckner der Kadenz, dieser musikalischen Allerweltsformel, bereitet hat. Diese hier gewinnt sich das ihr eigene Stationäre von Harmonik, die zentripetale Kraft zurück; die ganze gewaltige Bewegung, die von jedem Standpunkt ausserhalb der Kunst Bruckners als ohnegleichen gelten muss, staut

sich vor ihren lapidaren Akkorden, und fließt danach, gesammelt und beruhigt, in dem Strombett der schliessenden Tonika ins Unendliche hinüber.

Es fällt mir schon seit langem auf, dass Musiklehrer und ausübende Künstler von solchen Dingen, wie ich sie in diesem Kapitel andeute oder ausführe — die doch, wenn irgend etwas, zur Kompositions-, zur Formen- und Harmonielehre gehören! — so gut wie nicht sprechen. Sollte ihnen das alles dermassen selbstverständlich sein, dass es gar nicht erst extra bemerkt werden muss? Aber dann müssten sie doch bei den Klassikern erst recht viel vermissen, oder doch das gewaltige Wachsen dieser Tugenden, den Kulturzustand von Harmonik rühmen, den wir Bruckner verdanken! Oder aber merken sie es nicht nur äusserlich nicht an, sondern bemerken es auch geistig nicht? Ist ihr Gehör so vorzüglich absolut, dass ihnen die harmonischen Relationen entgehen? Dagegen höre ich wohl — von Musikern! — ab und zu ein Lob der wohlthuend naiven Musizierlust Bruckners, als eines musikalischen Fabulierers, dem man formale Schwächen ja wohlwollend verzeihen könne . . . — Nun, ich kenne ja noch nicht eben sehr viele Musiker — was ich mir und dem Leser zum Trost vorhalte.

Wir andern können zwar solches gebührend bewundern, dabei aber doch noch ein Wunder ganz ausser acht lassen: nämlich die Harmonie, das Ueberein-

stimmen der so vielfältigen, zu so Vielfältigem berufenen Qualitäten, also was wir die prästabilisierte Harmonie der harmonischen und modulatorischen Ereignisse nennen dürften. Der Bewegungs- und Energiegehalt erscheint als das Gebietende, als inhaltlich selbstherrschend — und auf einmal sehen wir uns und ihn dabei geführt, ein gewolltes Ziel wird genau getroffen: als ob der beste Zufall gewaltet hätte. Die letzte Kadenz unseres Finalsatzes muss in die E-dur-Tonika führen; und sie wirkt so am besten, wirkt das Beste so, wie sie heisst; desgleichen was ihr vorhergeht, und dessen Verhältnis wiederum zu ihr kann, wie mir scheint, nicht besser gedacht werden — ich habe schon mancherlei in diesem Betracht experimentiert und fand gerade bei Bruckner, wenigstens in seinen reifsten Werken, kaum eine Stelle, wo ich eine andere Qualität als gleich gut der von dem Meister gewählten substituieren könnte. Dabei reicht die Gewohnheit zur Erklärung nicht aus; ich habe manches Wichtige von Bruckner erst in einer Zeit kennen gelernt, wo mein kritischer Verstand schon ziemlich reagierte. Irgendwo müssen ja Momente von Möglichkeiten der Auswahl, von harmonischer Lässlichkeit benützt worden sein, das ist klar; gefunden werden sie vermutlich nie durch das Auffallen eines Mangels, sondern sie können nur aufgefunden werden, und wahrscheinlich da, wo man weniger an Entscheidung denkt, also nicht innerhalb der entscheidenden Perioden von Steigerungen und Aehnlichem. Böcklin sagte einmal,

wenn eine wichtige Stelle auf einem Bild nicht so wirke, wie der Maler wolle, so solle dieser nicht an sie, sondern an ihre Umgebung die verbessernde Hand anlegen.

4.

Die Harmonielehre wird meines Wissens allgemein immer noch als die „Lehre von den Akkorden und Akkordverbindungen“ behandelt. Hat sie Bruckner in diesem Sinn kennen gelernt, so muss er sich selbst, im Gegensatz zu dem Gelernten, auch die Kunst des Akkordtrennens erworben haben, die bei ihm besser kultiviert, als Technik prinzipieller gehandhabt ist als sonstwo.

Wie ein Sich-folgen von Akkorden in der Art gestaltet werden kann, dass die eigentliche Akkordfolge nicht zustand kommt, die Verbindung nicht vollzogen wird, wie dadurch eine weitere Dimension entsteht, indem die Linie nach vorwärts unterbrochen und im Zuhörer ein Gefühl von Umkehren und neu, mit einer neuen Zeile Anfangen erzeugt wird: das erproben wir zu Anfang der Waldsteinsonate — ich habe das an anderen Orten schon ausgeführt*). Bruckner gewinnt durch diese mit grösserem Nachdruck und Ernst verfolgte Methode eine vielfältigere Steigerung, ein Steigen in Absätzen, im Hin- und Hergehen; ein Sich-sammeln von Kraft während der Pause des Steigens, des von neuem Ausholens. Besser noch stimmt

*) Wickersdorfer Jahrbuch 1909, S. 55/56; von zwei Kulturen der Musik S. 108/9.

für manche Fälle das Bild, dass wir zugleich mit der Musik von einer sich erneuernden Kraft emporgehoben, nach einer Hebung gleichsam abgesetzt, verlassen werden, um uns von der nächsten und stärkeren Kraftwelle, wenn sie unsern Stand erreicht, wiederum ein Stück höher tragen zu lassen.

Es ist uns hiebei nicht so, als ob die Musik zurückgegangen, als ob wir wieder mit ihr gesunken wären, ehe es von neuem aus der Tiefe emporquillt; nur unser Blick folgt dem Geschehen und wendet sich auch dieser Tiefe zu, der eine neue Welle entsteigt. Ich weiss nichts so Schönes sonst von dem, was ich mit diesem immer noch unvollkommenen Bild zu schildern versuchte, als einen Abschnitt aus der ersten Wiederkehr des Hauptthemas im Adagio der VII. Symphonie. Wiederum bitte ich den Leser, diese Stelle nicht nur zu hören oder zu spielen und zu geniessen, sondern zu untersuchen, sei es auch unter vorübergehendem Verzicht auf den Zusammenhang.

Beispiel A.

Hbl.

p

a)

cresc.

Bibl.

mf

b)

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled 'c)', features a bass clef with a '+' sign above it and a treble clef with 'Str.' and 'p' below it. The second staff, labeled 'd)', features a treble clef with 'cresc.' below it and a bass clef with 'Bibl.', '+', and 'f' below it. The third staff features a grand staff with 'cresc.' in the treble, 'ff' in the bass, and 'tutti' with an asterisk in the bass.

Der Anfang des Vorstehenden schliesst sich an den vorhergehenden Akkord und Akkordkomplex an (vergl. das nächste Beispiel auf S. 167), er ist gleichsam ein Echo der vorher geschehenen Harmonie; dagegen trennt die verschiedene Höhenlage körperlich; wir haben von jetzt an für die hier wiedergegebene Strecke zweitaktige Perioden (einhalb plus anderthalb Takte), also eine Reduktion in kleine Zeilen hat stattgefunden. Die zweite Zeile des Beispiels setzt schon ganz fremd ein, und zwar wiederum innerlich noch etwas, aber weniger mit der ersten verbunden als diese mit

dem Vorhergehenden, äusserlich aber nicht minder getrennt. Die Harmonik ist mit aller Absicht so gestaltet, dass unser Gefühl ein Fortschreiten in einheitlicher Linie nicht anerkennen will; mit bewusster Kunst sind harmonische Antithesen geschaffen. Daneben aber sind Beziehungen, auf Distanz zwar, gewahrt zwischen den sich klanglich und der Lage nach entsprechenden harmonischen Einheiten, den alternierenden Perioden: der Schluss der ersten steht zum Anfang der dritten im Verhältnis von Dominant und Tonika. Ich bitte den Leser, auch die übrigen derartig innerlich direkten aber äusserlich mittelbaren Beziehungen, die ich alle je durch gleiche Zeichen angemerkt habe, zu beachten.

Da aber, wo sich das einheitliche Gehen ins Alternierende spaltet, gilt es noch einen bedeutsamen Zug zu erkennen. Jenes hatte also abgeschlossen:



(Folgt a des Beisp. A.)

Die drei ersten Akkorde der ersten dem folgenden Periode (Anfang des Beispiels A) nehmen also diesen Schlussgang wieder auf, ehe sie die Harmonie weiterführen; der Anfang der zweiten aber könnte sich an ihn harmonisch anschliessen; er führt ihn, in ande-

rer Weise freilich und sogleich fort; die erste Periode (a) ist also für die zweite (b) nur ein Zwischenfall, während dessen sich die Kraft zum Fortgang sammelt. So sind die beiden Periodenanfänge a und b direkt auf jenen Abschluss bezogen, doch nicht gleichartig; beide interpretieren die Möglichkeit des Fortgangs nach ihm verschieden, aber beide interpretieren dasselbe: und so ist die Spaltung künstlerisch vorbereitet, indem sie sich, für uns nachträglich, d. h. nachdem wir sie vollzogen gefunden haben, in den letzten Akkord des noch einheitlichen Gehens zurückverlegt.

Ebenso wird nun aber auch die Einheitlichkeit nachher wieder künstlerisch gewonnen: denn das G-dur-Tutti ist nicht nur Tonika zu dem endlichen Dominantseptakkord auf D der vorletzten Periode, sondern es schliesst sich auch an das Ende der letzten harmonisch an: wofür deren harmonisch-variiertes Schluss (fisis = g im Bass), und noch mehr die Quartsext- anstatt der Sext-Lage des G-dur sorgt, das nun also beide Richtungen in sich aufnimmt und damit die Spaltung wieder aufhebt; und zwar im Vergleich mit deren Entstehen in umgekehrter Weise. Dort löste sich die Gruppe der hochgelegten Akkorde körperlich von dem vorläufig abgeschlossenen einheitlichen Geschehen, blieb aber dem harmonischen Inhalt nach, also innerlich, in Abhängigkeit von ihm, den sie erst reflex-

artig wiederholte und dann weiterbildete; die zweite führt ihn weiter, ohne das in ihm gewonnene Resultat wiederholend anzuerkennen, dagegen setzte sie ihn klanglich direkt fort, hebt aber harmonisch mit einem Akkord an, der sich zwar aus jenem ergeben kann, aber noch leichter ergeben könnte, wäre er anders gelegt. So wie er gefasst ist, verbrauchte er, soll er als Folgeerscheinung empfunden werden, etwas zu viel Energie, wäre also verfrüht. Geschieht nun demnach die Spaltung so, dass der erste sich ablösende Teil harmonisch mittelbar, weil körperlich klanglich getrennt, harmonisch unmittelbar aber, weil inhaltlich mit dem Vorhergehenden sich verbindet — wogegen der zweite, sein Gegenbild, klanglich kaum verschieden, inhaltlich ein Neues bringt: so setzt sich das der Spaltung entgegengesetzte Tun auch dem Vorgang nach entgegen: die direkteste und einfachste harmonische Verbindung steht diesmal in zugleich räumlicher und klanglicher Distanz (die Akkordfolge D-dur = G-dur *); die indirekte, kompliziertere dafür kommt in räumlicher und klanglicher Nähe zum Vollzug. Der G-dur-Akkord hat wirklich das Recht auf den triumphalen Einzug, den ihm die Instrumentation bereitet; löst er doch zwei Spannungen, die sich in die kurze Pause zwischen ihm und dem letzten Moment des getrennten Gehens zu einer zwiefältigen konzentrieren; wir hören diese Pause schon durch das Drängen des stärkeren Klangstroms, der gepressteren Har-

monie am Ende des 2. Takts vor O als ausgezeichnet; ganz fühlen wir sie aber erst nachträglich, d. h. im Augenblick ihrer Vernichtung durch den Eintritt des Tutti als von der Doppelspannung durchglüht; ihr gegenüber sind die früheren Pausen eben Zäsuren; die gehörten kurzen Pausen zwischen dem Wechsel sind qualitativ andere als die gefühlten tatsächlichen, langen zwischen den sich korrespondierenden Gruppen; äusserlich hören wir die Pausen der gebrochenen Linie der Partitur; gefühlsmässig die Distanzen zwischen den klanglich gleichartigen oder ähnlichen Perioden. Die Pause vor dem G-dur-Akkord ist aber ein sammelndes Ereignis, und das Sich-vereinigen des ganzen Orchesters im Tutti drückt den inneren harmonischen Vorgang aus. Das darf weit eher noch geistiges Instrumentieren genannt werden als das von illustrierender Absicht geleitete.

Ich dürfte mein Gehör preisen, hätte es mir all das erschlossen, was ich hier beschreibe. Diese Musik erfordert stärkeres Gedächtnis von dem Zuhörer als ich es habe; ausserdem aber und mehr noch: eine verlangende Bereitschaft dafür, geistige Siege zu vernehmen. Das ist der Punkt. Trägheit stumpft auch das beste Gehör ab. Das Gefühl hatte ich immer mehr, je öfter ich diese Stelle spielte, dass der Eindruck des harmonischen Wagemuts nur für eine Seite des Tatsächlichen zutrifft, dass sich da eine gewaltige Si-

cherheit der logischen Folge (die Logik der Form also) kundgibt, und ich meinte solche und ähnliche Stellen, wenn ich früher einmal sagte, dass an Kraft der untrüglichen inneren Vorstellung Bruckner einem Mozart gleiche, wobei er aber die weitaus, ja unvergleichlich stärkeren Proben besteht, auf die er durch seine anspruchsvolleren Aufgaben sich selbst stellt. Und wenn er an Zuhörer gar nicht gedacht hat, wenn sein Tun nur dem Geist geweiht und zu hören bestimmt war, der ihm „das Herz berauschte“, so wollen wir, denen seine Zuhörer sein zu dürfen die Gnade ward, uns doch dessen wert machen; wollen, gerade wenn das, was wir hören, nicht an uns gerichtet ist, nur desto mehr uns nach ihm richten, an seinen Gesetzen lernen, um durch das Gehörte und Verstandene dem Geist nahegebracht zu werden, von dem es Kunde gibt. Was sich vornweg an uns und nach uns richtet, an unserer Fähigkeit und Willigkeit orientiert, erhebt uns nicht über uns. Reicht unser Gehör nicht aus: gut, so werde es eben geübt; worauf dieses Ueben abzielen soll, sage uns Erkenntnis; Wissen führe uns, verlange von uns; und möchte nicht auch schon das Wissen um Gutes uns trösten, erquicken und begeistern, wenn oder solange unser unmittelbares Wahrnehmen versagt?

Ausserdem bereichert aber das Wissen um den Vorgang dessen Eindruck. Lassen wir also das Auge der Schwachheit unseres Hörens, lassen wir den Geist unserem Gefühl und seiner Schwachheit aufhelfen, an-

statt dass wir als gesucht, als verkünstelt ablehnen, wozu wir eben nicht ausgerüstet und gestählt sind.

Das besprochene Beispiel gehört zu den geglückten Wagnissen, die uns im Zweifel darüber lassen, ob die Kühnheit oder die Besonnenheit dessen, der solches unternimmt, grösser sei, ja vielmehr die uns ahnen machen, dass beide Eigenschaften da nicht mehr Gegensätze sind, wo das Pathos der Spekulation waltet und schafft. Die Technik ist hier Zauberformel, Evokation für den Komponisten; und Technik des Hörens heisst hier nicht weniger denn Fähigkeit, Geistiges zu vernehmen.

Bruckners harmonische Kraft hat sich an dieser Entwicklung noch nicht erschöpft noch auch ersättigt. Aber dieselbe Kraft der Harmonie als Formempfindung schuf die Entwicklung, schafft nachher ihr Korrelat. Denn auch die Form war noch ungesättigt.

Es musste noch eine Steigerung kommen, die ähnlich von Charakter, doch ohne das Hemmende, Zwie-spältige, welches dem Verweilen in der Durchführungsgruppe anstand, einem noch höheren Gipfel zuführt. Zäsuren, Akkordtrennungen anstatt der Akkordverbindungen werden wieder gewagt, doch bleibt diesmal die einheitliche Richtung, die Bewegung trägt

über sie hinüber, und ein Mittleres von Trennung und Verbindung entsteht.

Beispiel B.

The musical score for Example B is divided into four stages, labeled 1. through 4., and a final section marked 'tutti' and 'V'.
Stage 1: Bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic, moving to pianissimo (*pp*), and then a crescendo (*cresc.*).
Stage 2: Bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic.
Stage 3: Bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic.
Stage 4: Bass clef, starting with a crescendo (*cresc.*) and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
The final section, marked 'tutti' and 'V', is written in a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a crescendo (*cresc.*) and reaches a fortissimo (*ff*) dynamic.

Die hier wiedergegebene Steigerung beginnt wiederum mit einem halb verbindenden Anfang der Zei-

le; der Schlussakkord des Melodieteils (der erste Akkord dieses Beispiels B) verhält sich zum ersten des neuen Anhebens (bei 1.) wie Oberdominant zur Tonika, doch nur innerlich; die Stimmführung bricht das Band. So wird die tiefere, die geistige Zäsur hier noch vermieden. Das letzte Verhältnis (ein Takt vor V) ist diesem verwandt; es schliesst die Hauptsteigerung, indem es das erste, leicht verändernd aber als noch erkennbares wiederaufnimmt, zugleich vereinfacht und kräftigt. Nehmen wir, um das letztere zu verdeutlichen, diesen harmonischen Prozess an dem Anfang des Beispiels vor, indem wir den abschliessenden A-dur-Akkord in der Quintlage geben und wirklich weiterführen, die Harmonie ganz ins Dur stellen: wir haben dann die genaue Parallele zu dem Schluss des Beispiels B:

Beispiel C.



Die Blechbläser (als Gruppe, nicht nach den einzelnen Stimmen gehört) verbinden den Es-dur- mit dem Ces-dur (bezw. H-dur-) Akkord ebenso klanglich real und reell wie wir soeben den A-dur- mit dem F-dur-Akkord verbanden; der mit den Holzbläsern hinzukommende hohe Klang wirkt also nicht alternierend noch auch trennend.

Die zweite Zeile nun macht sich dagegen das äußerliche Sich-abheben der ersten auch innerlich zu eigen, indem sie, zu der trennenden Diktion hinzu, auf den As-dur- den schon etwas ferner liegenden Gesmoll-Akkord folgen lässt (als Parallele mit der ersten brächte sie statt seiner: Des-moll). Versuchen wir's auch hier mit dem Umstellen: beginnen wir die erste Zeile qualitativ modulatorisch gleich wie die zweite beginnt:

Beispiel D.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system also consists of two staves with a brace on the left, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic and the text *usw.* (etc.). The key signature is D major (two sharps).

Die hier vorausgeschickten Takte des vorläufigen Abschlusses mögen das Gefühl des Lesers einstellen, damit er die von Bruckner getroffene Wahl im Modulieren noch besser würdige. Der Einsatz mit dem

G-moll käme so doch zu früh; die Steigerung entsteht besser auf die Art, wie Bruckner gestaltete.

Die zweite Zeile (Beispiel B) fasst der Meister melodisch anders, das aber mit harmonischem Willen, nämlich um der auf ihren dritten Halbtakt beabsichtigten grösseren harmonischen Distanz willen, womit er den Höhepunkt des innerlichen Trennens innerhalb dieser Entwicklung erreicht — um unmittelbar darauf den grössten Gegensatz dazu zu bringen, indem er nun das ungebrochene Aufsteigen über die ganze Zeile spannt (3. bis 4.); das Originalmotiv bietet das Mittel zwischen diesen beiden Gegensätzen, und es wird beim Eintritt des Tutti wiederum restituiert; Bruckner verfährt hier mit diesem Motiv in ähnlicher Art wie Beethoven mit dem Nachsatz des Hauptthemas des ersten Pastorale-Satzes, in dessen Durchführung drittem Teil, sowohl was Technik wie auch was Absicht angeht.

Der Einsatz der vierten Zeile gibt einen mittleren harmonischen Wert zwischen dem der zweiten und dritten einerseits und der ersten und des Tutti andererseits. Denn das harmonische Verhältnis des letzteren zum Endakkord der vierten Zeile darf als chromatisches Korrelat des Dominantverhältnisses bezeichnet werden.

Die Entwicklung geht also gewissermassen wieder dahin zurück, wo sie unterbrochen ward, damit in

sammelnder Steigerung die Kraft gewonnen werde, die sie nunmehr auf ihre höchste Höhe führen soll.

Aber noch auf einen andern Moment weist diese Krisis zurück. Sollte es ein Zufall sein, dass der Akkord, aus welchem die Kraft sich befreit, zwar nicht der Quell der Energie, aber der letzte Anlass, der Katalysator ihrer Entladung, an den beiden sich entsprechenden Stellen derselbe ist? Dass also das Fortissimo in G-dur (Schluss des Beispiels A, einhalb Takt vor O) und das in H-dur (Schluss des Beispiels B, einhalb Takt vor V) eine und dieselbe Herkunft aufweisen?

Sehen wir näher zu, sprechen wir nicht gleich von Zufall, wenn uns die Ahnung von einem unsere Begriffe übersteigenden Mass des Planvollen etwas Unbehagen machen will.

Das G-dur hielt sich eine Zeitlang im Fortissimo, erschöpfte sich sodann, wurde zur Dominant von C-moll, die mit gewollter Unkraft vorläufig ins Nichts führte: mit einem Trugschluss setzt dort die wiederkehrende zweite Melodie in As-dur ein (Part. S. 40, P). Das H-dur aber hält sich nicht wie jenes G-dur eine Zeitlang, um dann nachzulassen, sondern ist nur eine kürzere Etappe vor dem letzten, allergewaltigsten Anstieg, der auf die gleissend besonnte Höhe des wolkenlosen C-dur hinaufführen soll: jenes C-dur, das in der G-dur-Stelle schon beschlossen, aber doch noch nicht für das stärkste ihm vorbestimmte Erscheinen ge-

reift war! Bedenken wir ferner, dass die grösste Erhebung auch des ersten Motivs der Hauptmelodie gleichfalls in C-dur gefeiert (K) und gleichfalls einer vorhergehenden Steigerung verdankt wurde, so erkennen wir die Leuchtkraft der C-dur-Tonart als mit Absicht der Hauptmelodie bestimmt, als klar geschautes Ziel der bewusst geleiteten harmonischen Entwicklung. Dass es, einmal erreicht, wieder verlassen ward, um von neuem und energischer gewonnen, erobert zu werden, geschieht durchaus getreu dem dualistischen Prinzip der Sonate, das ja schon durch Beethoven in ähnlicher Weise ins Harmonische Eingang gefunden hat. Die Anfänge der Waldstein-, der D-moll- und der G-dur-Sonate op. 31 stören die Haupttonart schon früh, beinahe gleich nach ihrem ersten Erklingen, durch das unvermittelte Einfallen einer fremden Tonart, um sie dann vermittelnd, auf dem normalen Weg der Zwischenstufen wiederzufinden: die gewollte Tonart wird da als Problem behandelt. So auch hier, freilich in weit höherem Mass, das C-dur, die sekundäre oder gar die ideale Haupttonart dieses Cis-moll-Adagios.

Verlangt nun diese Struktur zweifellos von demjenigen, der über Plan und Formgefühl urteilen will, dass er den Zusammenhang der beiden C-dur-Stellen höre, so doch wohl auch, dass er bemerke, wie das zweite C-dur erst noch versagt wurde, als es gerade schon, aber doch noch nicht mit der vollen Kraft des

Erfüllenden hätte erscheinen können*); und dann natürlich auch, dass ihm die mit Fleiss und Kunst exponierten Akkorde als Marksteine im Gedächtnis dienen; und solche sind eben jene Es-dur-Akkorde, sowohl der vor der G-dur- als auch der vor der H-dur-Stelle stehende; derselbe Akkord, ob er auch das erste mal durch die Sept bereichert ist (die ja übrigens virtuell auch beim zweiten vorhanden): so dass man auch von diesen beiden Stellen sagen kann, dass sie einen und denselben Akkord seiner Tendenz nach verschieden interpretieren; und sie so aufeinander zu beziehen veranlasst uns nun vollends die Instrumentation, als welche seit dem G-dur-Tutti die Holzbläser als Masse zu verwerten vermieden hatte.

Es verdient noch bemerkt zu werden, dass auf dem Gang von H-dur nach C-dur dieser Akkord uns noch einmal begegnet (anderthalb Takte vor W).

Macht und Glanz der Orchesterkunst Bruckners wird überall gelobt, hier gibt es kein Zweifeln; und gerade die Entladungen in den Adagios, vor allem die in der VII. Symphonie, haben sich Weltruhm erworben.

Wer sich aber von derartigem hingerissen und begeistert fühlt, der möge der Tatsache nicht vergessen, dass keine Kraft sich entladen kann, die nicht vorher angesammelt und vermehrt worden wäre: und

*) Nämlich eben auf das G-dur; vergl. übrigens auch die Möglichkeit bei dem As-dur des 3. Takts von Beispiel B.

dass eben diese gerühmten Stellen anders nur einem Prunkgewand glichen, das über die Blösse eines schwächlichen und kranken Körpers geworfen dennoch, zwar nicht den Körper, wohl aber dessen Kümmerlichkeit verriete. Wer also diese Stellen verehrt, der verehrt implicite damit auch das, was ihnen vorhergeht; wer den Eindruck hat, dass ihm eine neue Lebensfülle des Orchesterklangs erscheint, dass ihm insbesondere das Metall des Orchesters noch nie vorher so in Weissglut strahlte wie in Bruckners Adagios: der wisse, dass das Orchester kein eigenes Leben hat, dass nur die innere Bewegung das Klangliche erwärmt und durchglüht. Das Nachhalten des gewaltigen Eindrucks zeugt für die Echtheit des Bewirkenden. Wer hätte es nicht schon erfahren, wie Farbenpracht und -rausch eines Augenblicks nachher gleich toter Asche in der Erinnerung liegt?

Aber wir brauchen nicht rein äusserlicher Orchester-Effekte vergleichend zu gedenken, brauchen Bruckners Grösse nicht durch den äussersten Gegensatz zu heben. In Beethovens Symphonie-Adagios finden wir kaum diesen Prachtstellen Aehnlicheres als in demjenigen der V. Symphonie, und wie weit steht doch dessen Fortissimo unter dem Brucknerischer Adagios! Dass der thematische Inhalt etwas flacher, spielt ja wohl mit herein, ist aber nicht wesentlich; wie auch der Unterschied nicht einmal so sehr beträchtlich ist, was eben die einzelnen Stellen betrifft, die wir hier vergleichen. Aber das Vorher, das ist aller-

dings verschieden, nämlich bei Beethoven als Steigerung skizziert, bei Bruckner ausgeführt. Die Steigerung Beethovens ist mehr nur als dem kompositorischen Willen nach erkennbar gestaltet, die Bruckners ist mit aller Kunst und Treue gearbeitet, geschaffen, realisiert; und das ihr folgende Fortissimo wirkt, weil als Resultat, gross, sieghaft; das andere dagegen äusserlich, oberflächlich, aufgesetzt, herbefohlen. Erst wenn wir erfahren haben, was Steigerung vermag, werden wir die Andeutung von Steigerung bei Beethoven und damit auch das, was als ihr Resultat gedacht, aber ungenügend vorbereitet ist, richtig würdigen. Und wie ich diesen kompositorischen Willen Beethovens besser erkenne und höher schätze, seit ich Bruckner kenne und weiss, was von Schönheit und Hoheit in jenem schon schlummerte und keimte; wie ich, aus demselben Grund, Beethovens erste Sonaten mehr achte, wenn ich die mittleren und späteren als Faktoren des Urteils mit einstelle, und wie vollends, abgesehen von Vollkommen und Unvollkommen, die leichter fühlbare grosse, mächtige Funktion unsere Sinne auch für die kleinere, bescheidenere wachrufen mag: so hoffe ich, dass von dem hier besprochenen Beispiel einer wahrlich beispiellosen Konzeption und Kunst auch auf das ihm nicht ebenbürtige, doch von demselben Willen getragene harmonische Gestalten Bruckners ein Licht fällt, das zu weiterem Untersuchen nach dieser Richtung ermuntert. Wir aber wollen hier nur noch auf die

so schön modulierenden Zeilenanfänge des Chorals im Finale derselben Symphonie, sowie auf den kleinen Zug des Brechens der harmonischen Linie*) in dem Nachspiel, ehe sie erlöschen soll, aufmerksam machen.

5.

Noch eine besondere Aufgabe führt den Komponisten, dessen Denken um die Sonatenform eifert, auf das Problem der Akkordfolge in Hinsicht auf Verbinden und Trennen.

In dem Finale eines frühen Werks, der ersten C-moll-Sonate für Klavier op. 10, lässt Beethoven das zweite Thema nach dem G-dur-Akkord als der Oberdominant von C-moll ohne weiteres in Es-dur einsetzen, bei der Wiederkehr dagegen aus derselben Oberdominant heraus in C-dur erscheinen; verhältnismässig also tritt es zuerst als mit dem Vorhergehenden harmonisch kaum verbunden auf. Beethoven hat das nicht zum Prinzip erhoben. Bruckner hat es getan, und damit eine Ahnung Beethovens von formbildender Harmonik erfüllt. Einige Beispiele mögen zeigen, dass er dabei mit Bewusstsein vorging, ob nun jenes Vorbild in ihm wirkte oder nicht.

Das zweite Thema im ersten Satz der VI. Symphonie steht in E-moll und folgt aus dem Oberdominantseptakkord von F-dur, den man freilich als eine Art alterierter chromatischer Dominant von E nach-

*) 8. Takt vor F.

träglich auffassen kann; erwartet wird letzteres aber keinesfalls; ja der Zusammenhang verhindert das ebenso geflissentlich wie für das Fis-moll der Wiederkehr die klare, unzweideutige Dominant vorhergestellt wurde. Genau so in der IX. Symphonie, nur dass dort die alterierte Dominant von A-dur, der Tonart des erstmalig auftretenden zweiten Themas, eben dieses A-dur noch weniger ahnen macht.

Das zweite Thema im ersten Satz der VIII. Symphonie kommt mit seinem G-dur gewissermassen von der verhüllten, das umgekehrte gleiche Thema in der Durchführung mit seinem Ges-dur von der unverhüllten Oberdominant her. Das in Es-dur wiederkehrende ist mit den vorhergehenden Takten freilich wenig verbunden; und den Grundsatz, das Neue von Thema in harmonische Distanz zu stellen, das wiederkehrende aber, da es, schon bekannt, schon als Faktor in die künstlerische Rechnung aufgenommen, wie erwartet erscheint, in eine resultierende Tonart zu stellen, seinen harmonischen Eintritt von Ueberraschendem frei zu halten — diesen Grundsatz schiene Bruckner hier verlassen zu haben. In Wirklichkeit hören wir aber in dem Es-dur mehr die Erfüllung und Aufhellung des acht Takte vorher auftretenden Es-moll, das so sehr mit dem Charakter des gewollten Entschlusses ausgezeichnet ist, dass wir das Dazwischenliegende nur als ein vorübergehendes Nachlassen, nicht als aktiv oder gar ins Ferne führend auffassen. So bezeugt denn auch diese Stelle die Freiheit nicht von sondern in der

Methode und dem Grundsatz, den Sinn für das geistige Gesetz und die vielfältige Möglichkeit seines Wirkens. Das Gesetz schafft mannigfaltiges Leben; die Regel vermag höchstens zu stützen, ja sie ist mehr nur das unvollkommen geschaute, einseitig formulierte Gesetz.

Ein besonders mächtiger harmonischer Einsatz wird dem zweiten Thema im Adagio der V. Symphonie zuteil; der C-dur-Akkord folgt nach fünf Vierteln Pause auf den F-dur-Akkord als die Oberdominant von B-moll. Er steht nach dem Abgeschwächten, Erlöschenden der Halbkadenz plötzlich, wie nach gelüftetem Nebelschleier, gleich einem Turm von Ereignis und Wirklichkeit vor uns (A, Part. Seite 56). Dasselbe Thema, der Regel gemäss in D-dur wiederkehrend, verbindet sich mit dem Vorhergehenden als einer, obwohl alterierten, Dominant jedenfalls vergleichsweise weit inniger, und wie schön lässt Bruckner das empfinden, indem er dem wiederkehrenden das Piano vorschreibt, im völligen Gegensatz zu seinem erstmaligen Auftreten im Forte der Streichinstrumente, insbesondere der Violinen auf der G-Saite. Die Pause fällt vor der Wiederkehr weg (Part. Seite 65, D); die Hörner halten den langen Akkord hinüber und führen ihn in das gewollte D-dur; erst dann dürfen sie sich Rast gönnen. In grundsätzlich ähnlicher Weise wird der harmonische Eintritt des zweiten Themas und seiner Wiederkehr im ersten Satz behandelt.

6.

Die Halbkadenz finden wir von den Klassikern der Sonate regelmässig an gewissen Stellen der Form gebracht und oft so äusserlich in der Arbeit, so wenig organisch verbunden, dass, wo sie auftritt, wirklich nur eine „Stelle“, ein Ort auf der Karte gleichsam, wahrgenommen wird, der zudem nicht selten bis zur Lästigkeit auffallend unterstrichen ist: diese Halbkadenz hat Bruckner, wie so Vieles, von den Klassikern übernommen und veredelt, wozu auch, und vor allem, gehörte, dass er sie ernster und bescheidener machte. Ich erinnere an das schon besprochene Nachspiel zu dem Choral im Finale der VII. Symphonie. Das Schwancken des Akkords (vier Takte vor F) — der Funktion nach nichts anderes als eine Halbkadenz — lässt uns noch die zur Ruhe gebrachte Bewegung nachempfinden.

7.

Gleichermassen kann man sagen, Bruckner habe die Formel der Sequenz idealisiert; historisch betrachtet hat er sie wieder zu Ehren gebracht. Die formale Intelligenz, mit der er sie verwertet, ist so evident, dass ich, nach den im Obigen behandelten weit schwereren Proben, die Bruckner bestanden hat, von dieser leichteren nicht mehr zu reden brauche. Nicht übergehen will ich aber, dass einige Kritiker schon dieser leichten Probe, auf die ihr Verständnis gestellt wurde, erlegen sind. Es gab da mancherlei Bedauer-

liches zu lesen von „Schusterflecken“ und „Rosalien“ — als ob nun jede Sequenz ein für allemal an und für sich schon der Verlegenheit des Komponisten entsprosse und Langeweile erzeuge. Dass übrigens das erstere nicht zutrifft, konnte ohne weiteres von jedem begriffen werden, der Bruckner zuhörte, auch ohne dass ihm von seiner Formkunst eine Ahnung wurde — und so ist es doppelt unbegreiflich, dass man zu diesen Ausdrücken griff und sie aus der Rumpelkammer der Aesthetik hervorzog, um nun ausgerechnet gerade den Reichsten der thematischen und harmonischen Fantasie mit ihnen zu bewerfen.

* * *

Die Freiheit und der Reichtum im Modulieren fällt vor allem auf, und Bruckner gewinnt damit schon den Zuhörer, der für Schönheiten dieser Art Sinn hat, auch wenn ihm der strukturelle Sinn noch dunkel bleibt. Die Gefahr, dass er sich verlöre, sahen wir den Meister durch die Kunst bestehen, innerhalb des Modulierens Werte zu unterscheiden, durch entscheidende, kritische Akkorde und noch mehr Modulationen zu orientieren, so dass wir schon bei weniger Uebung und wohl auch von selbst, wofern wir nur ohne Vorurteil zuhören, uns geführt wissen und merken, wann einerseits mehr mit Tonarten gespielt (d. h. „moduliert“), oder vielmehr wann dem Spiel der Tonarten

nachgegeben, d. i. das Geschehen einer schon vorhandenen Bewegung überlassen wird; und wann andererseits ein sicherer Wille auf ein bestimmtes Ziel hinlenkt. Dies ist dem Eindruck nach gesprochen; dass ein solcher Wille auch das Spiel der Tonarten überwacht und, wenn auch unmerklich, lenkt, dürfte durch das Obige klar geworden sein.

Ein Vorurteil nenne ich insbesondere die Meinung, eine Gruppe müsse die Einheit der Tonart bewahren. Sie soll sich harmonisch unterscheiden; das kann sie durch den tonartlichen Inhalt, das kann sie überhaupt durch einen bestimmten Charakter des harmonischen Denkens, also auch des Modulierens. Letzteres, die schwerere Aufgabe, hat Bruckner; ersteres, die leichtere, haben sich andere vorgesetzt. Jenen deshalb zu tadeln ist ebenso unvernünftig, wie es etwa das Ungehaltensein der Leipziger darüber war, dass Richard Wagner Symphonien Beethovens auswendig dirigierte, „was doch selbst Mendelssohn nicht gekonnt habe!“

Dem Modulieren ist der Wille der Musik durchaus nicht entgegen; ja viel eher könnte man das Verharren in einer Tonart als einen auf diesen Willen ausgeübten Zwang betrachten. Die Haupttonart jedenfalls lässt Bruckner eine starke Herrschaft ausüben; im übrigen kennt er sowohl Nebentonarten als untergeordnet herrschend, wie auch das Herrschen des Geistes der Bewegung selbst über das Stationäre oder Zentripetale des Tonartgefühls. Was er aber nirgends zeigt und

auch nicht kennt, ist die Anarchie, sei es selbst nur in der milderen Form des Sich-gehen-lassens, des dilettantischen Sich-verbohrens in einzelne Liebhabereien. Alles was wir in diesem Kapitel besprochen haben, muss, so schön im einzelnen es sein mag, als formal wertvoll begriffen werden. Ist es zweifelhaft, ob das Gefühl der Form zur Erfindung zwang, oder ob es umgekehrt die Fülle dessen, was die Phantasie bot, sich zum Dienst bezwang — eine Frage, die als unentscheidbar eben die Vollkommenheit beweist: so durften wir oben also im vollen Sinn sagen, dass dem Meister die Gefahr zum Sieg geworden ist, worunter wir durchaus mehr verstehen, als dass er Gefährliches überwunden habe.

* * *

In keiner Weise behaupte ich Bruckners Unfehlbarkeit. Von den ganz wenigen Stücken oder Episoden, die mir harmonisch nicht überall geglückt scheinen, erwähne ich das Trio des Scherzos der VII. Symphonie. Das Ueberwiegende aber und Unvergleichliche, was ihm zu erobern beschieden war, kann kaum ernst genug genommen werden. Eben weil es nicht „Ausdruck der Persönlichkeit“, d. h. weil es nicht Spezialität oder für einen einzelnen Fall berechtigt, sondern weil es der Ausdruck eines überpersönlichen geistigen Gesetzes ist; und an solchen grossen Errungenschaften darf keine Aesthetik, darf kein Unterricht

vorbeisehen: denn wo anders als dort sollten geistige Güter verwaltet, ihrem Wesen und Ursprung nach kennen gelehrt werden? Die Vernachlässigung Bruckners durch Konzertleiter, der gegenüber schon einzelne, eigentlich selbstverständliche Taten von Ausführung als heldisch erschienen; die dumme Ungechtigkeit mancher, die Bosheit einzelner Kritiker ist von der Geschichte gebucht. Aber etwas anderes, kaum minder Erstaunliches und Betrübendes gilt es zu erwägen: das Versagen Vieler, die sich Lehrer nannten und die offiziell zu lehren berufen waren. Ich weiss gar keinen Komponisten, dessen Werke für die Lehre der Komposition, vor allem der Form fruchtbarer, weil reicher an verbindlichen Eigenschaften sein könnten als Bruckner, mit Ausnahme des einzigen Bach; und zwar ergänzen sich beide; keiner macht den andern entbehrlich. Was Bruckner an Gesetzmässigem bietet, was er zu einem grossen Teil erst erfunden hat, darüber können wir von ihm am besten lernen, nämlich eben die Kunst der formalen Harmonik, die gleichermassen zur Harmonielehre und Formenlehre gehört. Ja es ist dessen so viel, dass es einen neuen Begriff von Kompositionslehre erfordert und auch über die Art der Klassiker, über die Tendenzen der entstehenden und wachsenden Sonate erst Licht verbreitet.

Im Unterricht des Konservatoriums, das ich besuchte, hörte ich Bruckners Namen nicht ein einziges Mal nennen. Hier wäre für die Geschichtschreibung

noch einiges zu tun; es muss als öffentliche Angelegenheit betrachtet werden, wie sich grosse und einflussreiche Musikschulen zu Werken wie Bruckners Symphonien stellen.

THEMATIK UND HARMONIK

Bruckner ist in erster Linie Symphoniker, d. h. Sonatenkomponist. Dass er beim Improvisieren auf seiner Orgel die Meisterschaft im strengen Stil, insbesondere in der Fuge, aufs glänzendste bewährte, wird uns überliefert; in seinen Symphonien ist er aber hauptsächlich Organisator, auf die grosse Form gerichtet. Dass er bei all dem das melodische Leben wieder erster gepflegt hat und voller erblühen liess, hängt ja sicher mit seiner kontrapunktischen Schulung aufs engste zusammen.

Ich bin dessen sicher, dass die Klassiker Anton Bruckner als ihren König begrüsst und verehrt hätten. Daran zweifeln hiesse mir sie mit denen zusammen-tun, die ihre Werke als Schild missbrauchen, um das Bessere abzuwehren.

Es ist undenkbar, dass ein Mozart, ein Beethoven einen Kritiker vom Schlage Hanslicks in ihrer Nähe geduldet, dass sie ihn nicht verworfen hätten von dem Augenblick an, da er sich vor der strahlenderen Sonne, die mit Bruckner aufging, hinter ihre eigenen Werke verkroch, da er vollends sein lichtscheues Unverstehen mit dem Geifer der Schmähung vergiftete. Dass Brahms, der ja Bruckner als den grössten Symphoniker nach Beethoven geschätzt haben soll, denselben Hanslick nicht aus seiner Nähe gewiesen hat: diesen Flecken mögen Brahms Biographen erst ein-

mal anerkennen und dann, wenn möglich, von seinem Bild abwaschen.

Ich denke mir aber noch ein anderes, das ich immerhin für zum mindesten möglich halte. Nicht nur den König, nein auch den Erlöser hätten jene grossen Vorbilder in ihrem grösseren Schüler erkannt. Denn ob sie von einer Schuld der Sonate an dem Ideal der Musik nichts geahnt haben mochten: nun, da sie die Veröhnung erlebten, möchten sie doch gewisslich auch davon einen Eindruck erhalten haben, was für ein Ereignis von höchstem Wert in der Geistesgeschichte hier stattfand, dass ein neues und schöneres geistiges Zeitalter angebrochen sei.

* * *

In dem Komponisten der Sonatenform ist das harmonische Empfinden und Denken primär; die Harmonik ist mit ihrer Bewegung der Inhalt, das Material der Form, ja in gewissem und wohl im strengst eigentlichen Sinn die Form selbst. Man kann die Fugenform auf die erweiterte Kadenz zurückführen, soweit sie harmonisch bestimmt ist — und das ist sie vorzugsweise. Die Sonate ist ihrem „Rezept“ nach harmonisch zwar noch weniger, der Praxis nach aber stärker differenziert als jene; und die Praxis, das ist ihre Geschichte, zeigt uns den Willen der Sonate.

Die Fuge ist um des Themas und seiner melodischen Begleiter willen da; und das Thema, besonders das ausgeführtere, bedingt eine gewisse Stabilität der Harmonik, vollends der Tonart. Der Sonate Themen aber sind um der Sonate willen da; schon die grundsätzliche Mehrzahl weist darauf hin. Kraftsymbole nannte ich sie, als ich die D-moll-Sonate op. 31 analysierte (Von zwei Kulturen der Musik). Die Sonate differenziert sich, zeigt ihre Zustände, die Etappen ihres Gangs durch Themen bestimmten Charakters an, indem sie entweder wenige Themen variiert, um ihnen den erforderlichen Charakter zu entnehmen, zu entringen: sie herrscht, sie verhängt das Geschick über die Themen — oder indem sie für die jeweiligen Zustände besondere Themen aufstellt: das markanteste und der allergrössten Bewunderung werthe Beispiel dafür, oder vielmehr für das Sich-durchdringen beider Methoden, gibt uns der erste Satz von Bruckners IX. Symphonie.

Welchen Einfluss diese Funktion der prinzipiell dienenden Thematik auf die melodische Kunst, auf die Kultur der Linie und des Rhythmus gehabt hat, darüber habe ich in dem genannten Buch gehandelt. Ich behauptete und bewies den Vorrang der Thematik Bachs, indem ich seine thematischen Gestalten als eine urmelodische Aufgabe lösend, als das Prinzip des Melodischen realisierend, nämlich die primäre Tatsache der Tonleiter darstellend erklärte und beschrieb, worin die Aufgabe eben dieses Realisierens und Dar-

stellens besteht. Bruckner nun, wie schon gesagt, das Harmonische primär empfindend, dient zwar freilich damit vor allem der Sonate, zugleich aber auch der Thematik als einer Kunst, da er ihr einen neuen Inhalt gibt und sie vom bloss dienenden Dasein emporhebt.

Die harmonische Aufgabe nämlich darf als Aequivalent der melodischen betrachtet werden, welche Bach seinen Themen stellt. Und Bruckner als erster schafft dieses wahrhafte Aequivalent, das mehr und besseres ist denn ein Ersatz — als solchen, freilich eher noch im Sinn des „Surrogats“, könnte man ja schliesslich den Dienst des Themas an der Sonate noch gelten lassen. Die grössere Freiheit und zugleich Besonnenheit der Brucknerischen Harmonik bringt damit etwas wieder, dessen die Kunst verlustig gegangen war, und es ist eines der Wunder der Geistesgeschichte, dass geschah, was wohl niemand vorher konstruierend erwarten konnte. Die Sonate, eben in ihre Konsequenz verfolgt, kam dem wieder entgegen, was sie anfangs verlassen, ja preisgeben und verleugnen musste. Erst mit Bruckner verstehen wir das Ziel und den Sinn der Geschichte der Sonate, nach seinem Schaffen können wir umkehrend sagen: Die Sonate hat's genommen, die Sonate hat's gegeben. Freilich in anderer Weise; und wer weiss, ob die beiden Pole von Melodik sich nicht noch geistig verbinden werden. Betrachten wir vor allem das Tatsächliche.

Ich unterschied die immanente Aufgabe eines Themas, das mit sich selbst zu tun und zu schaffen, in sich selbst etwas zu schlichten hat, also die Autonomie eines Themas von der ihm von aussen kommenden Aufgabe, dem Dienst des wirkenden und werkelnden Themas, also der Heteronomie. Die letztere ist die Signatur der Beethovenschen, die erstere die der Bachischen Thematik, wogegen Mozarts etwa in der Mitte steht; diese ist in vielen Fällen sogar vorwiegend autonom, aber freilich mehr äusserlich und schwächer, weil ohne die fruchtbare Kraft des eigenen Gesetzmässigen, des Widersprechenden und Geschlichteten; sie ist lockerer, flacher, nicht so sehr durch sich selbst und aus eigenem Recht autonom.

Beethoven und Bach sind der künstlerischen Gesinnung nach, nicht aber in ihrer thematischen Kunst einander polar entgegengesetzt: denn nur Ebenbürtiges darf unter diesem Bild gefasst werden. Bruckner dagegen ist als thematischer, auch als thematischer Künstler das Gegenbild von Bach. Dessen Themen lassen die Harmonie wie von selbst entstehen; sogar zum Teil als ein Akzidentielles kommt diese zu ihnen hinzu; im ganzen aber erscheint sie als ungewollt; sie ist nicht der Themen lebendiger Ernst. Das ist sie aber in Bruckners thematischer Kunst. Dort das Pathos der Melodie an sich; hier das Pathos der Harmonie im Melodischen: das Pathos freilich beidemal durchaus nicht auf die sichtbare Ekstase, auf Pracht und Rausch von Klang, auf kühnen Schwung der Linie beschränkt,

sondern auch, und sogar besonders, dem stillen Treiben und Keimen zuerkannt.

Bach ist wesentlich Kontrapunktiker. Seine Themen sind nicht mit der Harmonie verknüpft. Das Melodische sein Gesetz; die Harmonie (nicht nur die Harmonik, sondern auch das Einzelne von Harmonie) befindet sich in stetem Werden durch das Thematische. Gewiss ist das im Vergleich zur Nach-Bachischen Musik so gesehn. Wir haben an anderer Stelle schon betont, dass Bach seiner Zeit und der Musik überhaupt die Harmonik nach einem höheren und besser energischen Begriff des Worts erst geschenkt hat. Er wusste wohl, dass die Melodie nach der Harmonie, dass der Geist nach der Natur fragen soll, will er sich verkörpern; dass der reine Kontrapunkt gerade in seiner harmonischen Unnatürlichkeit geistlos wird.

So ist freilich der Gang der Akkorde in gewissem Mass, und in weit grösserem Mass und in besserer Art als vor ihm, bei Bach vorgesehn, aber bei dem Ueberwiegen des Melodischen merkt der Ungeübte davon kaum etwas, und überdies lässt sich an vielen Stellen nachweisen, wie die Akkorde selbst, zuweilen auch wie ihr Gang, also der harmonische Wille durch die melodischen Bedürfnisse des Kontrapunkts modifiziert werden: so dass man im allgemeinen sagen kann, der harmonische Eindruck werde stets von der Melodie geschaffen, er emanire aus dem Melodischen; und für nicht wenige Fälle, dass er durch das Melodische verhüllt, vom natürlichsten Weg abgelenkt;

für seltene Fälle sogar, dass er beinahe aufgehoben werde. Ausserdem aber und hauptsächlich: es ist kein weiter Gang, und noch weniger ein hoher Flug, den Bachs Harmonik nimmt. Ihr fehlt der selbstherrliche Wille, das Kraftbewusstsein der Eigenheit, die Eroberer- und Weltschöpferlust. Die Spannung, das Architektonische der Harmonie liegt zum Teil in der Akkordfolge, zum Teil in der Stimmführung. Bach steht hierin über seinen Vorgängern sowie auch über dem späteren Geschlecht der Klassiker; der verhältnismässig kleine Raum seiner Harmonik ist mit höchster Kunst gefüllt, bestellt und geordnet, so dass ich hier einen grösseren Reichtum innerhalb dieser Grenze mir nicht vorstellen kann. Technisch gesehen erscheint diese Art der harmonischen Kunst als die Fähigkeit und Kraft des Retardierens, also eine dramatische Kunst ihrem Kern nach, wenn sie sich auch nicht dramatisch äussern durfte. Beethoven umgekehrt erfand die dramatische Harmonik nach ihrem Sich-äussern, gleichsam die Geste und das Programm der harmonisch-dramatischen Handlung, ein Programm, das völlig reell und überzeugend auszuführen ihm nicht gelang, da er die Geduld des Erwachsenenlassens der Kraft, die zur Handlung führt, nicht besass oder sich stören liess. Eben diese Kraft aber, die zur Handlung führt, und nicht die Handlung selbst ist das Wichtige, dessen Mangel der Handlung die wirkliche Kraft versagt und nur Gewalt übrig lässt. Diejenigen Verehrer Beethovens, denen gerade dieses Gewaltsa-

me — wozu ich auch das stark überredend Sentimentale als eine besondere Spezies rechne — wertvoll geworden und stets wieder und wieder ersehnt ist, gehen uns nichts mehr an; die Zweifler an Beethovens wahrhafter Grösse sind ihnen weit überlegen und durchaus ernst zu nehmen, insofern sie eben von diesem ihrem Standpunkt aus den Weg zur richtigen Erkenntnis seines Wertes sehen können. Für uns ist also das Skizzenhafte und Vorläufige nicht nur innerhalb seiner Thematik, sondern auch über seiner Harmonik als vorherbestimmt, wie ein Verhängnis schwebend sichtbar. Er ist der grosse Programmatiker der Strategie; der Prophezeiende, nicht der Erfüllende. Wen er schauen lehrt, wer seine Weissagung vernimmt, dem ist er gross, wenn auch nicht des neuen Reiches König.

Tatsächlich wirkt aus diesem Grund Beethovens Harmonik flach gegen die Bachs, sofern man sie nur real, der Diktion nach, nicht formal programmatisch hört. In Wahrheit aber haben die Klassiker, und vorzüglich Beethoven, den wenig ausgedehnten Raum von Harmonik, den sie mit Bach gemeinsam haben und der wohl nur ein Teil von des letzteren Gebiet ist, in anderer Weise bereichert, indem sie, von der Idee der Sonate geführt, die dieser unentbehrliche und wesentliche Rhythmik des Harmonischen erfanden und damit ein Etwas in die Musik brachten, was der naive, ich meine unbedenkliche und durch eigenes und

anderer Denken nicht beratene Zuhörer als die erwachende Freiheit der Musik empfindet. Als künstlerische Leistung darf das keineswegs mit dem verglichen werden, was Bach an harmonischer Kultur geschaffen hat; es gehört ganz und gar zu jener Prophezie; die rhythmisch bestimmte Harmonik ist ein Dienendes an der Form, durch diese gefordert und gerechtfertigt; die Rhythmik, die zeitlichen Maasse und Verhältnisse selbst sind noch kein Aequivalent für den Gehalt der Harmonik.

Ich nannte Bruckner den ersten und bis jetzt einzigen Sonatenkomponisten, dessen Thematik der Höhe der Bachischen nahe kommt und in anderer Weise ebenbürtig ist, da er eine neue Aufgabe für das Thema und die Melodie gefunden habe. Es wird nun klar sein, wie das gemeint war und nur gemeint sein kann, nämlich vergleichsweise. Trotzdem empfinde ich den tatsächlich relativen Unterschied als absolut, weil so stark, dass das Quantitative zum Qualitativen wird.

Vermutlich war dem und jenem Leser der Einwand gekommen, dass ja auch die Themen der Klassiker harmonischen Inhalt haben. Aber natürlich haben sie den, wie auch die Bachs und wie notwendig alle Themen oder vollends Melodien ihn haben. Darauf vielmehr kommt es an, dass das weiter entwickelte Harmonische diesen Inhalt gibt, und dieses wurde durch Bruckner eben über die Grenze hinaus

entwickelt, innerhalb der wir noch relative Unterschiede fühlen; seine Harmonik ist uns gegenüber sowohl derjenigen der Klassiker als auch derjenigen Bachs absolut neu. Das lässt sich durch eine Studie über die Chromatik, ihre melodischen Anfänge, ihr Geahnt- und Erfülltwerden als harmonisches Prinzip erweisen; doch ist hier nicht der Ort dazu.

* * *

Es lebt eine Seele anderer Art in Bruckners als in Bachs Themen. Wer der letzteren die Herkunft von einer höheren Welt des Geistes abzufühlen glaubt, möchte der Wahrheit nahe sein; auf alle Fälle aber ist das innere Leben der Themen seit Bachs Zeit nie so stark gewesen wie in Bruckners Werken. Dieser zeigt wohl in seinen schönsten Melodien, und nirgends so schön wie in der ariosen Melodie der Bratschen im Adagio der IV. Symphonie, das Melodische als grundsätzlich mit dem starken Harmonischen zusammen herrschend; solche Ereignisse, von besonderer Gnade durchströmt, lassen uns Grösstes hoffen; das gibt aber noch kein Bild von dem Tatsächlichen, dem Durchschnitt des Melodischen bei Bruckner. Im ganzen überragt ihn der strengere Bach an kraftvoller Idealität, an vitaler Geistigkeit der Melodie. Bruckner aber kommt mit seiner Melodik von anderer Seite her ihm näher als irgendein

anderer, oder er gelangt vielleicht auf einen benachbarten Berggipfel, der wohl nicht so hoch thront, der aber mehr Raum und Breite aufweist und den die wärmere Sonne bescheint, ein reicheres Leben schmückt.

Gewährt man uns wieder die Freiheit, zu mythologisieren, so möchten wir sagen, dass sich in Bachs Musik, der melodischen aus Grundsatz und ohnegleichen, der Geist, der sich in sich und mit sich unterhält, auf die Natur projiziert, diese zwar kaum beachtend und ohne anderes zu wollen ausser sich; dass Bruckners Musik dagegen, die harmonische aus Grundsatz und ohnegleichen, Natur sei, die nach dem Geist verlangt, sich ihm darbietet, ihn mächtig beschwörend; aus der deshalb Geist ersteht.

TECHNIK UND GESINNUNG

Bruckner gehorcht seinen Melodien und Themen als dem entstehenden Geist, hält ihrem Gebot und Willen Treue.

Auch das ist missverstanden worden. Wo er das Thematische vollkommen und ungestört sich darstellen liess, fanden manche etwas wie von Nicht-zu-Ende-kommen, von mangelnder formaler Bewusstheit. Man hat im besondern die Methode Bruckners, seine Themen umzukehren, mit diesem Tadel bedacht. Sie ist uns, als regelmässige Erscheinung in seinen Werken, ein Symptom seiner Treue zu dem Thema, das deutlichste Symptom, das deshalb auch denen zum Anstoss wird, welchen das Dienen des Themas an der Form, die gedrücktere Existenz des Thematischen unter dem Zwang der Form durch die klassische Sonate als Normalzustand eingeprägt wurde. Wem aber das historisch Gewohnte nicht an sich schon Normalität bedeutet, der kann unschwer sich in diese Methode Bruckners finden und sogar gerade hier sein Gefühl für die Form besonders klar erkennen. Es pflegt nämlich der Anfang der Durchführung der Schauplatz solchen prinzipiellen Umkehrens zu sein; prinzipiell vollends da, wo nacheinander die Hauptthemen aller drei Gruppen davon betroffen werden; ja wo es sogar den Anschein haben kann, als ob dieses Betroffenwerden wirklich

auch einmal einen passiven Zustand eines Themas anzeigte. Das Normale freilich ist ein offenkundiges Verlangen des Themas, das der Umkehrung ebensogut fähig ist wie der originalen Gestalt, dass dieser Prozess vollzogen, oder vielmehr nur gewährt werde, da er sich sozusagen von selbst vollzieht. Das Gesangsthema im ersten Satz der VII. Symphonie erlebt sogar mit diesem Prozess erst seine ganze Eindringlichkeit und Schönheit, offenbart sein ganzes Pathos; andere Themen, mehr noch Motive, mögen in dieser Beziehung neutral genannt werden; andere endlich ziehen eine Gestalt zweifellos vor: und solche nun werden eben da, wo das Umkehren Prinzip wurde, beeinflusst, gleichsam angesteckt; ihr natürlicher Wille wird zwar nicht gebrochen, aber durch eine ihnen selbst fremde Kraft erweitert. Zu solchen rechne ich den Choral im Finale der VII., das Eröffnungsthema des Finale der VI. Symphonie. Bruckner zeigt aber für diesen doch etwas gezwungenen Willen nicht Mangel an Rücksicht; man beachte wohl, wie das umgekehrte Choralthema nur flüchtig erscheint und wie dem letztgenannten Eröffnungsthema, da es umgekehrt wird, ein melodisch blühender Kontrapunkt sich gesellt, auf dem das eigentliche Gewicht dieser Episode ruht.

Wie uns der Meister der Form solche Stellen überhaupt als Episoden fühlen lässt, hätte man allen Grund gehabt zu bewundern, anstatt diese anzufechten. Gerade der Beginn der Durchführung mit ihrer

einzigartigen Mischung von Nicht-mehr und Nicht der Bewegung, gestattet einen Zustand der Meditation: dies formales Recht und Absicht der melodischen Methode, die nun einmal zum ganzen Darstellen des Thematischen gehört. Wer selbige als billige Manipulation einzuschätzen versucht ist, dem sei empfohlen, eine Reihe von ausgeführten Sonatenthemen der Klassiker daraufhin zu untersuchen, wie sie sich umgekehrt ausnähmen, und ganz besonders, wie sie sich verhielten, wenn man etwa von ihnen verlangte, sich, im Kanon sowohl als auch gleichzeitig, mit ihrer umgekehrten Gestalt zusammen zu vertragen, sogar zu bestärken und zu heben; man wird dann, denke ich, verstehen, dass Bruckner solche schlummernden und eingepflanzten Möglichkeiten erweckt und ans Licht wachsen lässt, dass er sich hier gerade nicht beschränken darf, will er nicht das Leben des Themas verkümmern.

Das bekannte Wort von der Beschränkung, in der sich erst der Meister zeige, sollte vorsichtiger verstanden und sogar auch im Gebrauch beschränkt werden. Der Meister zeigt sich durch das Wissen darum, wo er sich zu beschränken hat und wo nicht; er zeigt sich auch im Gegenteil von Beschränkung. Der Stümper des Kunstbetrachtens dagegen zeigt sich damit, dass er nach Beschränkung schreit, wo sie gerade nicht am Platz ist; und manche rufen sogar zur Ordnung, wo sie nur die Tagesordnung meinen können, wie der Leser, der nicht lesen kann noch will, son-

dem nur das Stoffliche und nur das hervorstechend Interessante für ihn zur Kenntnis zu nehmen erpicht, allem Ungeduld entgegenbringt, was ihn darin aufhält; oder wie der Zuschauer, dem die Handlung auf der Bühne das Wesentliche, das aber Schwäche dünkt, was die Handlung verzögert, was auf sie spannt, ihr Wucht und Inhalt verleiht: also was eben die Stärke des Dramatikers ist.

Skurrile Tragik aber müssen wir es nennen, wenn sie nun vollends danach schreien, was ihnen vor Augen ist. So geschehen angesichts der herrlichen Zusammenhänge, der prachtvoll grossen Bögen und Wölbungen in Bruckners Stil: da wussten sie von Zerrissenheit zu berichten; so geschehen auch, da sie im allgemeinen und ganzen von Bruckners Unfähigkeit, sich zu beschränken, als von mangelhaftem Ernst der Selbstdisziplin sprachen. Glaubten sie schon, diese Tugend hier zu vermissen, so hätten sie sie doch dort preisen sollen, wo sie nur dem Blinden oder Verblendeten entgehen kann. Zwar um zu ahnen, wieviel ein Künstler von so schaffender Phantasie wie Bruckner zurückhält: dazu müsste man selbst Phantasie von einigen Graden haben. Aber das Offensichtliche könnte man doch auch ohne diese wahrnehmen. Bei den wiederkehrenden Gruppen versagt sich Bruckner nicht weniger als irgendein anderer und mehr als manch anderer Meister, was zu konstatieren ich mich begnügen darf. Mozart, geschweige denn Schubert, steht ihm hierin grundsätzlich, nicht nur graduell

nach; Beethoven kommt ihm wenigstens nahe in dem Differenzieren des ersten Aufstellens und des Wiederbringens; doch möchte Bruckner ihn, sogar auch grundsätzlich, durch die Freiheit des Blicks übertreffen, mit dem er die Methode nach dem Bedürfnis der Form abwägt und verfolgt, indem er teils kürzer fasst oder mehr erinnernd wiedergibt, was sich zu Anfang des Breiteren dargelegt hatte, teils umgekehrt das zuerst nur in aller Knappheit Aufgestellte später bei der Wiederkehr ausführt: wobei er ausserdem auch nach der Intensität wohl zu unterscheiden weiss. Bei Beethoven finden wir diese Differenziertheit am meisten in der Durchführung, im Gegensatz zu Exposition und Wiederkehr; bei Bruckner sowohl in der Durchführung als auch, in anderer Weise, und stärker als bei jenem, in dem Verhältnis von Exposition und Wiederkehr; er ist also formal der reichere und bewusstere.

Als einzelne Tatsachen, die unter vielen das Gesagte beweisen, führe ich den bei der Wiederkehr stark reduzierten ersten Melodie-Komplex des Adagios der VII. Symphonie, ferner die Wiederkehr der dritten Gruppe im ersten Satz der IX. Symphonie an, allwo der melodisch schönste Teil nicht mehr erscheint, nachdem er innerhalb der Durchführung, und zwar schon in abgeschwächtem Licht, wieder in den Gesichtskreis gekommen war.

*

*

*

Ich will es doch nicht länger vermeiden, auch das verschiedene Verhalten der Kritik zu den Klassikern einerseits, zu Bruckner andererseits beim Namen zu nennen. Wohl! Man mag, von der Fülle betäubt, sich zuerst nicht zurechtfinden.

Ich erinnere mich noch ziemlich deutlich des ersten formalen Eindrucks, den ich von den grossen Sätzen Bruckners gewann und lange beibehielt, als mich die ungeahnte Pracht und Anmut, die tiefe Schönheit des Musikalischen selbst auf das Einzelne lenkte, im Einzelnen festhielt. Das Ganze erschien mir damals wie eine mächtige Gebirgskette, deren Anblick sich uns nicht zur Einheit ordnet, die unsern Blick mehr zum Wandern als zum Zusammenfassen auffordert. Das halte ich heute noch für einen Zug, aber längst nicht mehr für den Charakterzug seiner Symphonie.

Der Epiker muss auch Lyriker sein können und muss es zeitweilig sein; er muss Dramatiker sein können, darf es aber nicht sein. Er hat nur dynamische Ströme des Dramas in das Flussbett seiner Dichtung zu leiten. Dass Bruckner, der Epiker, die Eigenschaft des Lyrikers besitzt, ist Allgemeingut von Erkenntnis; die Straffheit, die wuchtige Geschlossenheit verhüllt sich naturgemäss, sie muss sich uns erst enthüllen. Es ist keine Schande, hier zu irren, und wir bescheiden uns damit, die Frage aufzuwerfen, ob es denn nötig ist, über Bruckner zu sprechen und vollends zu urteilen, ehe man ihn richtig kennt.

Ein Beethoven sagt in seinen reifen Werken zwar

kaum jemals zuviel, nicht selten aber zu wenig, manchmal also lässt er uns wünschen, dass er sich gerade in seinem Willen zur Knappheit mehr beschränkt hätte. Einem Schubert mangelt in all seinen grösser angelegten Werken die Fähigkeit, sich zu beschränken, unverkennbar. Ist es nun eine offenkundige Ungerechtigkeit, hier den formalen Mangel zu fühlen aber leicht zu nehmen, um sich im Gegenteil in der gelösten Behaglichkeit zu gefallen und zu rekeln und sie überlegen und dankbar zu entschuldigen; ist es ferner eine vor andern oder schon vor dem eigenen Bewusstsein verheimlichte Ungerechtigkeit, dem zulieb die Schärfe der Kritik durch vermeintlichen Respekt abzustumpfen; ist es also auf alle Fälle eine veränderte kritische Gesinnung, mit der man vielfach vor Bruckners Werke getreten ist: so möchte ich doch die plötzlich neu geschliffene Schneide eher begrüßen als verdammen und nur feststellen, dass man sie gerechter führen hätte lernen sollen, dass man sie anstatt gegen ein eingebildetes Phantom von Bruckner und gegen eine Halluzination von Form und Formlosigkeit vielmehr hätte gegen reale Erzeugnisse des Klassizismus richten sollen.

* * *

Nicht die Form, wohl aber die Technik der Variation finden wir von Bruckner angewandt. Man darf ganze Gruppen, insbesondere die wiederkehrenden

Ueberleitungsgruppen Varianten nennen. Die Hauptthemen selbst aber werden innerhalb eines Satzes kaum variiert; das Umkehren, das Vergrössern oder Verkleinern ist mehr ein verschiedenes Projizieren des ungestörten Originals. Von wesentlichen Aenderungen werden die Themen in der Regel erst betroffen, wenn sie zum Schluss des Satzes auf den Dreiklang reduziert, dem ersten Ursprung zurückgegeben werden. Eine Art der Variation jedenfalls ist Bruckner so gut wie fremd, nämlich sie zu zerschneiden und zwar so, dass sie abwechselnd verschieden gegliedert erscheinen. Wenn sie schon linear verändert werden, so ist es mehr eine Modifikation ihrer Gestalt, die gleichsam durch die Atmosphäre des jeweiligen Zustands der Form hindurch gesehen wird, und nicht so sehr ein absichtliches Sich-verändern. Durchaus ist die Achtung vor der geistigen Gestalt zu erkennen.

Ein anderes ist es um das Geschick der Themen innerhalb der ganzen Symphonie. Eine thematische Gestalt, in einem Satz zu einem bestimmten Charakter geprägt, kann für einen späteren Satz einen völlig entgegengesetzten Charakter annehmen: so das elastische Thema im Finale der VI. Symphonie, welches zuvor im Adagio zu dessen erster Melodie kontrapunktierend elegische Art zeigte. Andererseits aber bemerken wir doch auch die wirkliche Kunst des Variierens in den Dienst der Einheitlichkeit gestellt. Das zusammengesetzte Hauptthema des Finale der VII. Symphonie vereinigt die beiden Hauptthemen des er-

sten Satzes, indem es von dem ersten den aufsteigenden Dreiklang übernimmt, ihn sogleich der gesteigerten Bewegung des Finale anpasst, in federndem Rhythmus wiedergibt und ihm deshalb auch, in rhythmisch ähnlichem Charakter, das Folgemotiv des Gesangsthemas des ersten Satzes anschliessen kann. Für die dritte Gruppe dieses Finale vermeidet Bruckner, ein neues Hauptthema zu bringen; er lässt sie durch die gewaltige Variante des ersten Motivs beherrschen, welche wir als dessen Iterativform verstehen.

EINZELNE GESTALTEN

Die primitive Melodie, Erzeugnis der Einfälle mehr denn des Suchens und der Arbeit, oft selbst überhaupt nicht mehr als ein Einfall, gewinnt in Bruckners Kunst einen Reiz, der an Schuberts Melodik gemahnt. Dahin gehören die Ländler-Themen oder -Melodien der Trios in den Scherzi der II. und IV. Symphonie. Einzelne Akkorde werden da melodisch interpretiert, eine Figur erscheint auf der Tonika, dann auf der Dominant oder umgekehrt; etwa auch spannt sie sich über kleine Gänge hinüber, über eine Kadenz, eine Halbkadenz. Dies die Art der Klassiker.

In anderer Weise, aber ebenfalls primitiv, sind die Melodien, welche sich nicht über das Harmonische erheben, nicht exponieren, sondern nur als dessen Oberfläche darbieten. Dies der Normalcharakter des Chorals, welchen Typus Bruckner als erster grundsätzlich in die Symphonie aufgenommen hat. Ich erinnere mich nur einer Stelle in der klassischen Literatur, welche ihm da als Vorbild gedient haben könnte — falls ich nämlich mit Recht innerhalb des Finale des Beethovenschen Septetts einen Choral oder den Versuch zum Choral erblicke. Die Harmoniegänge des Brucknerischen Chorals nun führen schon mehr ins Weite, und dadurch belebt sich auch der melodische Eindruck ihrer Oberfläche. Spielen wir ihn aber ohne die Har-

monien, so merken wir deutlich, dass das Melodische hier eben nicht dem gebietenden, schaffenden Geist der Melodie entsprang. Das gilt sogar von dem schwungvolleren, dem gesteigerten Choral, nämlich dem Hymnus, für dessen Existenz ich in Symphonien anderer Meister keine Parallele weiss. Nach all dem bisherigen brauche ich nicht erst zu versichern, dass ich in den Chorälen spezifisch religiöse Gestimmtheit anzuerkennen mich weigere. Ich halte Bruckners Kunst für religiös bestimmt, die Choräle aber keineswegs für in besonderem Mass religiös noch auch für kirchlich. Es sind mir feierlich marschartige Melodien, wenn ich sie in einer Symphonie höre; ob sie, wegen dieser Eigenschaft, auch die Kirche gebrauchen kann, danach fragt kein wirklicher Zuhörer. In dem Hymnus erkennen wir den ekstatischen Choral und womöglich den von allem landläufig Religiösen noch freieren, da er selbst, zwar von höchster Wucht der Erscheinung, doch der Schwere ledig, nicht mehr schreitet wie der Choral, sondern in einer herrlichen Flugbahn über uns schwebt. Wenn ihm Bruckner, wie im Finale der IV. Symphonie, weder Anfang noch Ende gibt, so entspricht das diesem Wesen vollkommen. Er zieht seine Kreise in anderer Region; wir nur kommen ihm so nahe, dass wir ihn eine Weile vernehmen.

Die gesanglichen Gruppen der Hauptform in der III., IV. und VIII. Symphonie leben durchaus in der

Harmonik, die nur melodiös interpretiert wird; sie atmet, sie nährt.

Eine höhere Art von Melodik eignet den Gesangsgruppen der V., VI., VII., vor allen der IX. Symphonie. Hier emanzipiert sich die exponierte Melodie von dem Harmonischen, dem sie entspringt; sie kann sich von manchen Zäsuren des Harmonischen frei machen, sie wölbt den Bogen über weite Strecken; trotzdem ist auch sie entstehender, nicht vorher gebietender Geist; sie interpretiert, aber schafft nicht das Harmonische. Freilich interpretiert sie mehr als die Melodie irgendeines anderen Meisters das Modulieren, das ist die Bewegung der Harmonie, ihr Wollen und Bezogen-sein: also eben die dem Geist schon nahe gebrachte, für ihn gereifte Harmonie, deren Drang schon über die Grenze ihrer Natur hinausführt.

Und ganz meisterhaft muss dieses Interpretieren des Harmonischen genannt werden, wo es nicht nur den Gang, sondern auch die Dynamik der Modulation melodisch aufklärt. Wie schön stimmen beide Prinzipien überein in dem ersten Themenkomplex der VII. Symphonie; ja hier ist nun kaum mehr zu sagen, sondern nur zu vermuten, wo das Primäre liegt. Das Harmonische erwacht, und zugleich mit ihm das rhythmisch und linear Melodische: eine vollkommene Eintracht. Nicht minder aber bewundern wir Komplizierteres, Zwiespältiges und Geschlichtetes. In dem Habitus des ersten Motivs der VI. Symphonie erkennen wir, wenn

wir ihn mit dem identischen linearen Inhalt des ersten Motivs der IV. Symphonie vergleichen, einen Ueberschuss an Kraft, so dass das Harmonische nicht so eigentlich interpretiert, sondern übertreibend gedeutet wird. Die folgenden stärkeren Modulationen nun gleichen diesen Ueberschuss aus. Das Melodische hat nicht falsch gedeutet, nur für den Augenblick scheinbar übertrieben, in Wirklichkeit angetrieben oder doch vorausgedeutet. Die Anfänge dieser beiden Symphonien zeigen erst durch den Vergleich ihre ganze Logik.

Sind wir nun hier schon der Grenze des Vollkommenen nahegerückt, so dürften wir uns vollends durch die schon erwähnte Melodie der Bratschen im Adagio der IV. Symphonie als in das Land geleitet sehen, wo die Vollkommenheit selbst wohnt. Nicht Ausdruck des Harmonischen noch seines Strebens nach dem Melodischen, kommt sie vielmehr aus der Heimat der Melodie. Doch verbindet sie grosse und grösste Strecken von Harmonie. Ich halte sie für eine Ausnahme, und versage mir deshalb, sie zu analysieren; ungern zwar, da ich das früher einmal in einer Weise getan habe, die zu verbessern es mich drängt. Aber ich muss das einem nächsten Buch aufsparen. Anderes jedoch, das keine Ausnahme, zeigt uns, wie Bruckner mehr und mehr auch in der Hauptform dem Melos Raum und Rechte einzuräumen gewagt und gelernt, und die

zeitliche Folge lehrt, dass er es mit Vorsicht und Bewusstheit immer mehr gewagt hat.

* *
 *
 *

Alles in allem: das Harmonische ist die Grundlage und treibende Kraft, das Melodische ihm meistens subordiniert, was das Erfinden anlangt; nachträglich, resultierend; selten beides koordiniert, und zwar dann hauptsächlich im Wechsel mit dem Gegenteil; ganz selten simultan koordiniert. Trotzdem ist das Melodische reicher als in irgendeinem andern Symphonie-Typus, und als herrschend anerkannt, nachdem es sich einmal eingefunden hat. Eine neue Zeit für die Melodie, die Wiederkunft der Melodie bedeutet Bruckners Werk.

So schenkt dieser der Sonatenform in anderer Weise noch als Beethoven zwei Prinzipie; in kühnerer Weise, da er die Gefahr des Melodischen, des herrschen wollenden, nicht vermieden, sondern bestanden hat: und eben deshalb auch in edlerer Weise, ja erfüllend; der Sonate erst das ganze Recht von Musik wegen und von Geistes Gnaden erobernd, der Sonate, die bisher einseitig Gesetz der Form war, und je mehr erwachsend und sich selbst als solches findend, desto weiter von dem Gesetz der andern „Form“, der eigentlichst Musik-bildenden, musikalisch bildenden, vom Gesetz der Melodie sich entfernt hatte. Dieses

letztere gerade in seiner notwendigen Geistigkeit erkennen, lehrt uns ja nicht der Klassizismus, sondern Bach, und wen er das gelehrt hat, der steht nicht an, die Sonate der Klassiker, so sehr er sie auch anstaunen und sogar bewundern mag als ein Gewaltiges von Welterschöpfung oder vielmehr Weltplan, dennoch zugleich als den grossen Sündenfall zu betrachten. Der Naturgeist der Form und der Geist der Melodie: bei Beethoven Herr und Knecht, sind durch Bruckner erst zu zwei ebenbürtigen Prinzipien geworden, beide nacheinander verlangend: ein freundlicher, und erst der wahrhaft fruchtbare Dualismus ist gefunden, und zugleich mit ihm der Weg zur Einheit, die „Bahn“, das Tao der Musik.

SCHLUSS

Die von Nietzsche aufgestellten Begriffe: apollinische und dionysische Kunst haben viel Ueberzeugendes, und es ist gut, sie soweit als möglich anzuwenden. Sie reichen aber gerade für das wesentliche Wollen der deutschen Musik nicht aus. Brückner hielt ich erst für den dionysischen Künstler: damals glaubte ich „Ausdruck“ in seinen Tönen zu hören, gesteigert Menschliches, Lust und noch mehr Trauer, Tragik. Nachher, als mir das Massvolle der Geste, die Vornehmheit der Haltung, die gänzliche Freiheit von Rhetorik mehr und mehr zum Bewusstsein kam und immer wichtiger wurde, dachte ich, seine Kunst sei apollinisch.

In Beethovens Musik fand man den Typus des Dionysischen als vorwiegend. Doch hat man, schon früher, einen andern Mythos herangezogen, um ihrem Geist mit einem Begriff nahezu kommen: den des Prometheus. Beide, Prometheus und Dionysos, bejahen die Natur; jener in Auflehnung gegen die Gottheit, dieser im Taumel der Lust. Dionysos ist in die Welt gekommener, aber auch verweltlichter Gott; er bringt Lust, erfährt Uebles und gerät in Gefangenschaft: dies ist eben sein Verweltlicht-werden, sein Eingehen in die Welt, sein Untergang. In beiden, dem Nichtmehr-Gott und dem Halbgott von Natur, sehen wir zwei Seiten oder Pole des einen Natur-seins und Natur-wollens, Nichts-als-Natur-sein-wollens.

In Bachs Musik lebt und zeugt von sich der creator spiritus, der Schöpfergeist; Schöpfer des Geistes, nicht der Welt; der e i n s a m e L o g o s. Goethe hat in dem berühmten Wort über Bach seinen tiefreichenden Blick bekundet. Das Noch-nicht, das in sich Selige und Geschlossene, wie auch das erste Verlangen nach Fleischwerdung, nach der Welt, den letzten Augenblick der Seligkeit hat er geahnt, in jenem gleich wenig beirrt durch das Dissonante der Harmonik wie in diesem durch das Vollkommene der idealen Erscheinung, durch die prinzipielle Einheitlichkeit, der er doch etwas wie Sehnsucht, wie Beunruhigt-werden von einer nahen Zukunft, einem „a n d e r e n“ anspürte.

Dieses andere nun erwachte mit einer jähen und erschreckenden Plötzlichkeit in der Sonate, und schon in ihrem ersten Auftreten, in Philipp Emanuel Bachs Kunst. Es erhellt, dass wir diesen Gegensatz mit den Begriffen der griechischen Mythologie nicht mehr fassen können. Bestimmte Bachs Kunst den Gegensatz nicht, so möchten diese ja ausreichen. So aber drängt sich die Vorstellung des Falls, des Abfalls vom Geist, von einer zuerst Geist-fremden, der Erlösung bedürftigen Natur auf. Von Prometheus, dem Menschenschöpfer führt uns der Weg zu dem Demiurgen der Gnostiker, mit dem ich den Geist der Beethovenschen Sonate früher verglichen habe. Nicht ein einzelnes Wollen, noch auch der gemeinsame In-

halt vieler Willensakte, sondern die ganze Welt des Wollens setzt sich der Nicht-Welt des geistigen Seins entgegen, und mit ihr eine Welt, welche der körperlichen, der blühenderen Schönheit fähig ist. Diese nun sollte sich erst einfinden; zuerst galt es einzelne Schöpfungstage, ja vorerst einmal den Weltplan. In diesem Sinn sagte ich, dass wir in Beethovens Musik den Naturgeist vernehmen; nicht die Natur als Dasein, als fertige, geschweige denn als entwickelte Schöpfung, als *natura naturata*: sondern als *natura naturans*.

Beider Kunst aber, Bachs und Beethovens, vielmehr der Geist einer jeden der beiden, ist, jeder freilich auf seine besondere Art, egoistisch; doch nicht beide mit gleichem Recht.

Anton Bruckner hat seine letzte Symphonie „dem lieben Gott gewidmet“. Nehmen wir diese Ausdrucksweise als Rest einer kindlichen Religion hin, oder weisen wir sie als solchen ab: ganz nach Belieben. Aber hüten wir uns ja davor, ihr gegenüber durch das überlegene Lächeln des Erwachsenen zu schanden zu werden. Denn welcher gewaltiger Gedanke liegt doch in dieser Widmung, die so viel mehr, so unendlich mehr sagt als die früher übliche Reverenz: „*solī Deo gloria*“. Das nämlich sagt sie, dass die Musik nicht als ein *donum Dei* empfangen, sondern als ein *donum Deo* dargebracht wird. Bruckners Kunst, sowohl dionysisch als apollinisch gerichtet, aber weit Höheres denn eine Addition von beidem,

setzt sich gleich unmittelbar mit der Beethovens wie mit der Bachs auseinander, bezieht sich gleichermaßen auf beide, bezieht damit beide erst aufeinander. Sie eröffnet das endliche Zeitalter des grossen Offertorium. Die Natur, nicht verneint noch gebrochen, sondern in ihrer Existenz gesteigert, wird dem Göttlichen geweiht, weiht sich ihm selbst. Da ist kein Sich-verflüchtigen der Realität, keine Weltflucht. In den Weltplan konnte der höchste Geist nicht eingehen; der Plan ist Reservat des Naturgeistes. Die seiende Welt aber kann er finden, in Fleisch und Blut sich offenbaren und sich finden lassen — und die Kreatur wiederum, die nach dem Geist verlangende, strahlt wie im Schmuck für eine hohe Zeit in einer Schönheit, welche der Weltplan nicht aufwies und kaum ahnte. Eine neue Religion von Kunst entsteht, und Bruckners gesamtes symphonisches Schaffen diene diesem Entstehen, so dass jene Widmung über der Symphonie Bruckners, nicht nur über einer (und höchstens über einzelnen nicht) stehen dürfte; eine Religion, deren tiefes Symbol die Messe ist, das Verwandelt-werden von Brot in Geist. Die Kunst aber ist Symbol nicht für eine Zaubertat, d. h. einen Gewaltakt, sondern für das Sich-wandeln, das Göttlich-werden als in eigenem Verlangen und in Freiheit.

Ja sie ist wohl noch Besseres als nur Symbol dafür.

* *
*

Das Reich der Freiheit, dem Natur und geistig gerichtete Individuen, zwar subjektiv geistige, doch Zeugen des objektiven Geistes, beide erstarkt, den eigenen Gesetzen folgend, das eigene Leben lebend, sich einordnen; die Freiheit eines höheren Reichs von göttlich gewordener Wirklichkeit, von wirklich gewordener Göttlichkeit, welches das starke Leben der Natur, der Individuen nicht nur erträgt, sondern will: ich wüsste nicht, wo das sonst, und sei es selbst in den kühnsten Phantasien irgendwelches Apokalyptikers, in einem herrlicheren und festeren Bild erschaut und gestaltet wäre, als in dem letzten, dem kühnsten und reifsten Werk Anton Bruckners.

I N H A L T

	Seite
Eingang	VII
I. Das Erlebnis der Form	I
Erstes Stück. Ein Vergleich	5
Zweites Stück. Die Zeiten der Hauptform	38
Drittes Stück. Die »zwei Prinzipie« in Bruckners Hauptform	56
II. Teile und Ganzes	75
Das Scherzo	93
Das Adagio	99
Das Finale	113
Musikalische Analyse des Finale der II. Symphonie	132
III. Form und Gehalt	149
Harmonik und Form	151
Thematik und Harmonik	191
Technik und Gesinnung	202
Einzelne Gestalten	211
Schluss	217

Im Verlag Georg Müller in München erschien 1913

AUGUSTHALM
VON ZWEI KUL-
TUREN DER MUSIK

Broschiert M. 4, gebunden M. 5.

Druck von Mänicke und Jahn in Rudolstadt