

Anton Bruckner in Norddeutschland

I

Wo sich Süddeutschland befindet, scheint einigermaßen unzweifelhaft zu sein. Im Süden hat man mit den Alpen eine wahrlich unverrückbare Begrenzung, die sich offensichtlich auch auf die Stabilität der politisch-staatlichen Grenzziehung auswirkte. Und man hatte ein veritables Königreich, von dem immerhin noch ein recht selbstbewußter Freistaat übrigblieb mit einer Hauptstadt, in der nach wie vor die Lebensfäden einer ganzen Region – eben der Süddeutschlands – zusammenlaufen.

Was hingegen mit Norddeutschland gemeint ist, läßt sich weitaus schwieriger bestimmen. Bremen, Hamburg, Kiel, Rostock, Stralsund liegen auf einem Hunderte von Kilometer langen Küstenstreifen, der sich in noch nicht allzu fernen Zeiten über Stettin und Danzig bis nach Königsberg erstreckte – die Himmelsrichtungen wurden dabei gewissermaßen „gekrümmt“, so daß der Norden allmählich mit dem Osten zusammenfiel, da letzterer stets irgendwie als „nördlich gelegen“ empfunden wurde. Etwa von Berlin aus: „nordöstlich“. Doch Berlin, nicht anders als Osnabrück, Hannover, Braunschweig, Schwerin oder Frankfurt/Oder, gehörten und gehören ja ihrerseits nicht minder zu diesem Norddeutschland – was für einen gebürtigen Berliner wie mich, wenn er an plattdeutsch sprechende Hamburger oder Rostocker denkt, einigermaßen verwirrend und recht eigentlich unverständlich ist. Und erinnert man sich gar an die geographische Vorstellung eines eingefleischten Österreichers wie Alban Berg, so wird die Sache geradezu abenteuerlich: für Berg scheint das „Norddeutsche“ irgendwie gleich „über“ dem Böhmerwald begonnen zu haben ...

Mit dieser sicher etwas sonderbar anmutenden Vorbemerkung möchte ich nur vorsichtig andeuten, daß ich mich außerstande sehe, über Norddeutschland zu sprechen. Also auch nicht über „Bruckner in Norddeutschland“. Es

gibt da regionale Zentren, doch kein „Zentrum“, das mit München vergleichbar wäre; und in Berlin, der einstigen Reichs- und künftigen Bundeshauptstadt, leben „Preußen“, die mit „Hannoveranern“ oder „Mecklenburgern“ ebenso viel und ebenso wenig zu tun haben wie mit „Sachsen“ oder „Hessen“. Deshalb bitte ich um nachsichtiges Verständnis, wenn im Folgenden nur von zwei, aus Wiener oder Linzer Sicht zweifelsfrei „nördlich gelegenen“ Städten die Rede sein wird – von Hamburg und Berlin. Sie haben nicht allein eine gemeinsame hanseatische Vergangenheit, sondern sind fast zur selben Zeit zu Großstädten herangewachsen, wobei die Musik – und in ihr wiederum denn auch Bruckner in einer merkwürdigen, vertrackt-verqueeren Weise – eine nicht unerhebliche Rolle spielte.

Eine zweite Schwierigkeit, die vorab bedacht werden sollte, scheint mir darin zu liegen, daß – sofern man sich nicht mit rein statistischen Angaben begnügt – oftmals kaum eindeutig entschieden werden kann, ob ein Ereignis eine regionale Besonderheit darstellt oder lediglich eine Variante in jenem Spielraum bildet, den die überregionale Wirkungsgeschichte einer, in unserem Falle künstlerischen, Leistung vorgibt, absteckt und mithin überhaupt nur zuläßt. Bei Bruckner könnte diese Schwierigkeit in zugespitzter Weise wirksam geworden sein. Denn in krassem Gegensatz zur übergroßen Mehrheit seiner zumindest zeitlich nahestehenden Berufskollegen – von Mendelssohn und Schumann bis Wagner, Brahms, Mahler oder Richard Strauss – mangelte es Bruckner fast gänzlich an der Fähigkeit zu interpretatorisch-expansiver Selbstdarstellung. Anders als jene, hat er niemals über die Grenzen seines (engeren) Heimatlandes hinaus (und selbst innerhalb dieser Grenzen nahm dies nur bescheidene Ausmaße an) als Dirigent für sich werben, Einfluß gewinnen können – seine einzigen aktiven Auslandsreisen unternahm er bekanntlich als Orgelvirtuose, der als Improvisator, nicht jedoch als Komponist auf sich aufmerksam machte.

Bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, d. h. bis über zwei Jahrzehnte nach seinem Tod, blieb Bruckner ein oberösterreichisches, durch die Stellung in

Wien dann österreichisches Lokalereignis. Und seine Herolde, die Biographen wie die Dirigenten, sorgten dafür, daß Bruckner sich später als ebensolches Lokalereignis (Stichwort: naturwüchsige, „schollenhafte“ Bodenständigkeit kontra dekadent-modernistische, urban-kosmopolitische Zivilisation) die „Welt“ eroberte. Freilich war Bruckner selbst, wie gesagt, niemals zu solcher Eroberung fähig und geeignet – die Herolde kündeten vom Lokalereignis in die Welt hinein, das freilich solange erfolglos bzw. auf vereinzelte, zumeist heftig umstrittene Aufführungen beschränkt blieb, bis die Herolde selbst Karriere machten. Bis Schalk, Löwe, Mottl, Weingartner außerhalb Österreichs bedeutende Kapellmeisterposten erlangten oder, wie im Falle Nikischs, überhaupt erst einmal zu Ruhm und Ehre kamen.

Das heißt, es muß oder sollte zumindest bedacht werden, daß etwa die wachsenden Bruckner-Aufführungen in Berlin seit der Jahrhundertwende mehr noch vom wachsenden Ansehen Nikischs als von dem Bruckners zeugen und daß außerdem beide Aspekte, wie man sie auch bewertet, mit der Stadt, in der dies alles vor sich ging, nicht unbedingt etwas Entscheidendes zu tun haben brauchten. Das hätte – und hat ja in der Tat – auch so ähnlich in irgendeiner anderen nord-, mittel- oder süddeutschen Großstadt geschehen können.

II

Setzt man denn voraus, daß nicht alle hier folgenden Ereignisse und Überlegungen allein an „Berlin“, „Hamburg“ oder gar an ein einigermaßen fiktives „Norddeutschland“ zu binden sind, so darf man feststellen, daß beide Städte erst mit den „Gründerjahren“ um 1880, die sie bald zu Großstädten mit über einer Million Einwohnern machten, ein nach marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten geregeltes Konzertleben erhielten. Zwar wurden bereits 1829 in Hamburg eine Philharmonische Konzertgesellschaft und 1842 in Berlin die Sinfonie-Soireen der königlichen Kapelle gegründet, doch eigenständige,

vom Opern- und Theaterbetrieb unabhängige Sinfonieorchester mit festgelegten Programmen für die gesamte Saison gab es in Berlin erst seit den achtziger, in Hamburg seit den neunziger Jahren. In Berlin gingen 1882 aus der Bilseschen Kapelle die Philharmoniker hervor, welche zunächst von Franz Wüllner, dann, bis 1887, von Joseph Joachim, Karl Klindworth und Hans von Bülow geleitet wurden. Danach übernahm Bülow für mehrere Spielzeiten eine Reihe von „Abonnementkonzerten“, es gab Gastdirigenten namhafter Komponisten wie Tschaikowsky, Grieg und Richard Strauss, ehe in den Jahren 1895 bis 1922 Arthur Nikisch dem Orchester Weltgeltung verschaffte. Einen nicht minder guten Ruf erlangte die Königliche Kapelle, das Orchester der Berliner Hofoper, seit 1891 unter Felix von Weingartner, dem später Karl Muck und Leo Blech sowie Richard Strauss (als Weingartners Nachfolger) zur Seite standen.

In Hamburg gab es zwar schon seit 1869 eigenständige Sinfoniekonzerte, doch beschloß erst der 1895 gegründete Verein Hamburger Musikfreunde, ein festes Orchester mit jährlich fünf Konzerten zu bilden. Sein erster Dirigent, Richard Barth, war, wie seine früheren Kollegen Julius Stockhausen und Julius von Bernuth, ein erklärter Brahms-Anhänger und Verächter der „Moderne“. Daß Johannes Brahms in Hamburg längst eine hohe Wertschätzung genoß, versteht sich von selbst. Und sie wurde, zumindest für die Öffentlichkeit, auch dadurch keineswegs beeinträchtigt, daß man ihn gleich zwei Mal bei der Wahl des Leiters der philharmonischen Konzerte übergang und ihm das Amt dann in vorgerücktem, bereits von der Todeskrankheit überschattetem Alter anbot. Der eigentliche und endgültige Durchbruch von Brahms als Sinfoniker war freilich erst Hans von Bülow vorbehalten, der in den Jahren 1882, 1884 und 1885 mit der Meininger Hofkapelle in Hamburg wie auch in Berlin gastierte und 1886 die Leitung der Hamburger Abonnementkonzerte übernahm – ein Angebot, danach wieder an die Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters zu treten, lehnte er übrigens ab.

Ich erinnere an all dies hier nur, um gewissermaßen die Stimmungslage im Konzertbetrieb ein wenig zu umreißen – eine Stimmungslage, welche in Hamburg und Berlin durch die Leitfigur Hans von Bülow bemerkenswerte Übereinstimmungen aufwies. Tonangebend war einerseits Brahms, den die Dirigenten – neben Bülow Julius von Bernuth und Richard Barth in Hamburg, Franz Wüllner und Joseph Joachim in Berlin – klar favorisierten und in dessen Schatten eine Schar von konservativ-epigonalen Kleinmeistern zu Gehör kam. Andererseits setzten sich zumal jüngere Dirigenten wie Felix Mottl oder Gustav Mahler in Hamburg, Felix von Weingartner oder Karl Muck in Berlin und wiederum auch Bülow selbst für sinfonische Werke der „Moderne“ ein, voran von Richard Strauss, der in den achtziger und neunziger Jahren zu einer Art Prüfstein für die Aufnahme oder eben für die Abwehr von neuer Musik wurde. Und beiläufig sei nur daran erinnert, daß zugleich und noch immer der Streit zwischen den „Neudeutschen“, den „Wagnerianern“ und den „Klassizisten“, den „Brahminen“ Wellen schlug und mit entsprechender Verzögerung – also mit Verlängerung – sich auch in den norddeutschen Regionen vernehmen ließ.

III

So ungefähr dürfte denn also die Stimmungslage gewesen sein (und man erkennt leicht, daß da wenig an spezifisch „Norddeutschem“ auszumachen ist), in der einige wenige Musiker sich dafür einzusetzen begannen, ein Werk Bruckners aufzuführen. In Hamburg geschah dies sogar noch eher als in Berlin, in jedem Falle jedoch ging der Anstoß von Leipzig aus, von jener inzwischen einigermaßen legendären Uraufführung der 7. *Sinfonie* am 30. Dezember 1884 durch das Gewandhaus-Orchester unter Leitung Arthur Nikischs. Obwohl ein nicht näher bestimmbarer Versuch, der Leipziger Auf-

führung sogleich eine in Hamburg folgen zu lassen, scheiterte¹, stellte doch Julius von Bernuth das Werk bereits 1886 seinem Publikum vor. Welche Motive den „Brahminen“ Bernuth bewogen, ein solch riskantes Unternehmen zu wagen, läßt sich kaum sagen. Die Presse jedenfalls war, wie konnte es anders sein, nicht nur heftig geteilter Meinung, sie griff in der Mehrheit auch sofort all jene Klischee urteile mit ihrem entsprechend eingeschliffenen Vokabular auf, die bereits seit geraumer Zeit aus südlicheren Gegenden zu vernehmen waren. Ein Emil Krause meinte im Hamburger Fremdenblatt:

„Das stete Tonschwelgen, wie es in gewissen Momenten für die dramatische Musik bei offener Szene am Platze sein kann, und wie dies Wagner hundertfältig getan, paßt nicht für die Musik, welche ohne jegliche äußerliche Veranschaulichung nur durch sich selbst zu reden hat.“²

Doch es gab auch andere Stimmen, unter ihnen eine, die nicht nur bemerkenswerte, von den grassierenden Klischees sich deutlich abhebende Einsichten in Bruckners Musik bot, sondern auch gewichtige Gründe für das Befremden zu benennen wußte, welches die Mehrheit der Hörer erfaßt hatte. Es handelt sich um eine mehrseitige Besprechung von Hermann Genß, die freilich nicht in Hamburg, sondern in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien:

„Bruckner beherrscht die Technik seiner Kunst aufs Vollkommenste. Wenn man an seine Symphonien nur den Maßstab anlegen will – wie es ja leider die meisten Kritiker und Musiker thun – der den Regeln der musikalischen Satzweise entspricht, so wird man die größte Bewunderung empfinden müssen vor diesem alles umfassenden Können, dieser

¹ Kurt Stephenson, Artikel *Hamburg*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 5, Kassel 1956, Sp. 1405.

² Kurt Stephenson, *100 Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg*, Hamburg 1928, S. 178 f.

Hermann Genß, *Anton Bruckner und seine siebente Symphonie*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1886), S. 387 ff.

Sicherheit in der formalen Gestaltung, dieser Leichtigkeit im Gebrauch und der Verbindung der heikelsten Harmoniefolgen; dieser Bestimmtheit in der motivischen Ausgestaltung und Verarbeitung der Themen, deren drei, vier in sich ganz verschiedenartige zu gleicher Zeit erscheinen, dann wieder frei eintreten und das alles in so natürlichem, logischem Flusse, so gar nicht ergrübelt, wie es bis jetzt nur in den Werken Meister Joh. Seb. Bach's und R. Wagner's zu finden gewesen ist.“

„Sicherheit“, „Leichtigkeit“, „Bestimmtheit“, „logischer Fluß“ – das sind doch wohl Begriffe, die man gewöhnlich und nicht allein zum gegebenen Zeitpunkt nur selten mit Bruckners Musik in Zusammenhang brachte. Aber auch einen interessanten wirkungsgeschichtlichen Gesichtspunkt weiß Genß geltend zu machen. Die Beobachtung, daß der Schlußsatz der 7. *Sinfonie* auf „große Theilnahmlosigkeit“ und „geringe[s] Verständnis“ stieß, leitete ihn zu folgendem Erklärungsversuch. Man dürfe nicht vergessen, heißt es,

„daß unserem Publikum jede Vorbedingung zum Verständnis der in diese Richtung einschlagenden Werke fehlt. Die philharmonischen Concerte haben unseres Wissens noch nie Compositionen der neuromantischen Schule, die ihre Hauptvertreter in Berlioz, Liszt, Wagner und jetzt Bruckner hat, gebracht. Vereinzelte Aufführungen, wie eine sehr mäßige Wiedergabe des Trauermarsches aus der Götterdämmerung, welche zur Todesfeier Richard Wagner's alle Verehrer dieses Meisters mehr deprimirte als in Stimmung versetzte, sind ja überhaupt nicht zu rechnen! – Denn eben so wenig ich einem Anfänger von Beethoven's Größe eine Ahnung beibringe, wenn ich ihn die Sonate Op. 106 spielen lasse, ebensowenig werde ich für die siebente Sinfonie eines Mannes bei einem Publikum Verständnis erzielen, welchem nicht allein die sechs früheren fremd sind, sondern welches auch von den Vorgängern, die dieser Meister zum Ausgangspunkte seines Schaffens nahm, nichts als die Namen kennt. Zur vollen Würdigung solcher Werke wird nur eine systematische und ununterbrochen fortgesetzte Vorführung beitragen können und der Dirigent der philharmonischen Concerte möge sich darüber nicht täuschen, daß nur ein con-

sequentes Festhalten dieses Programmes das Publikum schließlich heranbildet und heranzieht. Ob er diesem Verlangen gerecht werden wird und kann, muß die Zeit lehren.“³

Hermann Genß' einsichtsvolle Mahnung fiel freilich noch längst nicht auf fruchtbaren Boden. Weder in Hamburg noch in Berlin, wo Karl Klindworth ein Jahr später, am 31. Januar 1887, mit dem Philharmonischen Orchester die *7. Sinfonie* – und damit erstmals ein Werk Bruckners – zur Aufführung brachte. Bezeichnend ist die Kritik von Otto Lessmann, des Redakteurs der *Allgemeinen Musik-Zeitung*, der sich nachmals als ein eifriger Wegbereiter Bruckners hervortun sollte, jetzt aber noch einigermaßen unschlüssig urteilte:

„Man hat von Seiten der dem Meister blind ergebenen Wagnerianer à tout prix Bruckner seit einigen Jahren als denjenigen Sinfoniker gegen Brahms ausgespielt, der auf dem Gebiete der Sinfonie unserer Zeit und die Zukunft zu repräsentieren im Stande sein soll [...] Daß eine Concertgesellschaft die Verpflichtung hat, das als hervorragend gerühmte Werk eines zum Gegenstand heftiger Controverse gewordenen Componisten zur Aufführung zu bringen, ist zweifellos, ich selbst bin [...] mit dieser Forderung hervorgetreten, obschon ich nicht zu den Enthusiasten für diese Musik gehöre [...] Ich kann nach der Aufführung mein schon früher abgegebenes Urteil nicht ändern: das Werk enthält Züge, aus denen unleugbar eine nicht gewöhnliche Begabung, ein kühnes Wollen, ein frisches, wohlgemuthes Wagen zu erkennen ist, allein Alles in Allem fehlt ihm in der Form des Ausdrucks, wie in derjenigen des Aufbaues jenes künstlerisch schöne Ebenmaß, das einem echten Meisterwerk eigen sein muß [...] Der Gesamteindruck, den das Werk hinterläßt, ist kein erfreulicher“⁴

³ Hermann Genß, *Anton Bruckner und seine siebente Symphonie*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1886), S. 387 ff.

⁴ *Allgemeine Musik-Zeitung*, 4. Februar 1887, S. 47.

IV

Ob nun mit zustimmendem, abwägendem oder ablehnendem Presseecho: in Hamburg wie in Berlin schien sich der durch die beiden Aufführungen der 7. *Sinfonie* ohnehin nur leicht aufgezo- gene Vorhang, welcher Bruckners Werke verbarg, rasch wieder zu schließen. Bülow leitete die Abonnementskonzerte bis 1893, wodurch Bruckner gewissermaßen persona non grata blieb. Bezeichnenderweise führte Gustav Mahler noch im selben Jahr – als gäbe ihm der nahende Abschied Bülows hierzu endlich die Gelegenheit – die *d-Moll-Messe* und das *Te Deum* auf. Am 18. Februar 1895 dirigierte er dann die 4. *Sinfonie*. Doch Bülows Nachfolger wurde, bis 1904, jener bereits erwähnte Richard Barth, der, empfohlen von Brahms und Joachim, an einer konservativen Programmgestaltung festhielt und den „Modernen“ kaum Beachtung schenkte. Die Aufführungen der 4. *Sinfonie* in der Saison 1897/98 und der 3. in der Saison 1902/03 wirkten denn auch recht verloren – allerdings sollte man nicht übersehen, daß in diesen Jahren von Mahler, dem langjährigen Hamburger Kapellmeister, nicht ein einziges Werk zu hören war.

In Berlin ging es Bruckner nicht viel besser. Auch hier blieb Bülow bis zu seinem Tode 1894 in wahrstem Sinne des Wortes „tonangebend“. Doch es gab eben außer den Philharmonikern, die übrigens jährlich zu vier bis acht Abonnementskonzerten nach Hamburg reisten und „selbstverständlich“ niemals eine Brucknersche Sinfonie „mitnahmen“, noch die „königliche Kapelle“, das Opernorchester also, und, seit 1887, den Philharmonischen Chor unter der Leitung von Siegfried Ochs. Auf Ochs setzte Bruckner nach dessen erster Aufführung des *Te Deum* am 31. Mai 1891, und zwar im ehrenvollen Rahmen einer Tonkünstler-Versammlung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, einige Hoffnung. Sein Brief an Ochs vom Februar 1892 gibt dem Ausdruck und kennzeichnet zugleich mit einem Satz die Situation: „Hier [in Wien] sagt man, Baron Bülow dirigiere künftig nicht mehr in Berlin; ach

nehmen doch Sie Hochedler und Genialer dann die Sinfonien in Ihren Bereich!!! Dann – heil für mich!“⁵

Zwar führte Ochs danach noch mehrmals das *Te Deum* und Hermann Levi 1893 mit den Philharmonikern die 3. *Sinfonie*, Karl Muck 1894 mit der Kapelle die 7. und Felix von Weingartner 1895 mit demselben Orchester die 4. *Sinfonie* auf – doch alle diese Ereignisse schienen, ähnlich wie in Hamburg, mehr mit „Ausnahmen“ zu tun zu haben als mit dem Beginn einer, wie Hermann Genß gefordert hatte, „systematischen“ und „ununterbrochen fortgesetzten Vorführung“. Daß letzteres nicht der Fall gewesen ist, vermochte auch die wachsend kontroverse Pressekritik – ansonsten ja ein wirksames Werbemittel – nicht zu verschleiern. Die 3. *Sinfonie* nannte der Rezensent der *Neuen Berliner Musik-Zeitung* eine „Piece de resistance“ in Hermann Levis Programm von 1893⁶:

„Es wäre ja thöricht, wollte man Bruckner im Erfinden origineller und prägnanter Themen und im Nachgestalten Wagner'scher Vorbilder nicht ein eigenartiges Talent zuerkennen, aber die einzelnen Theile, statt sich gegenseitig zu ergänzen und zu einem Ganzen zu gestalten, stehen sich meist so disparat und inkongruent gegenüber, daß sie sich oft förmlich zu bekämpfen und zu zerfleischen scheinen. Als der einzige gerundete und wohlgelungene Satz erzeugte sich das Scherzo, das sich in Folge dessen auch eines ungetheilten und freundlichen Beifalls zu erfreuen hatte. In allen übrigen Sätzen machte das Werk in seiner breiten und geschraubten Redseligkeit den Eindruck bitterster Enttäuschung und das Publikum schlich diesmal unerhoben und unbegeistert von dannen.“

Gegen solche hartnäckigen Vorurteile vermochten auch neue „Jünger“ wie Otto Lessmann nur wenig auszurichten, zumal Lessmann selbst noch nach der *Te Deum*-Aufführung von 1891 im Fahrwasser der Verurteiler mitgeschwommen war: „Bruckner will Großes und würde sicherlich auch unan-

⁵ Hans Tessmer, *Anton Bruckner in seinen Beziehungen zu Berlin*, in: *Neue Musik-Zeitung* (1917) S. 282.

⁶ *Neue Berliner Musik-Zeitung*, 19. Oktober 1893, S. 508.

fechtbar Großes geleistet haben, wäre er rechtzeitig in die Lage gekommen, nach dem Anhören seiner Werke Selbstkritik üben zu können ...“⁷

Keine drei Jahre später schrieb derselbe Lessmann über die *7. Sinfonie*, die nun, im Januar 1894, von Karl Muck in Anwesenheit Bruckners dirigiert wurde und erstmals wieder nach der Klindworthschen Aufführung von 1887 erklang, daß Bruckner

„einer der aller bedeutendsten Musiker unserer Zeit [sei], dem jene akademische Abgeklärtheit der Mache, die stets mit der Empfindungsfähigkeit der Zuhörer zu rechnen versteht, vielleicht fehlt, dem aber soviel eigene Gedanken einfallen, daß er reichlich ein Dutzend Akademiker damit versorgen könnte“.

Gegen wen sich das richtet, wird sogleich klar:

„Alle Achtung vor Brahms, aber den üppigen Reichtum und die erhabene Kraft der Erfindung Bruckners besitzt er nicht.“⁸

Lessmanns keineswegs ungewöhnliche Bemerkung kündigt gleichwohl einen Scheidepunkt in Aufnahme bzw. Abwehr des Brucknerschen Werkes an. Bis gegen das Jahrhundertende galt Bruckner als ein „Neutöner“ im Gefolge von Berlioz, Liszt und Wagner. Der Widerstand, der ihm entgegenschlug und Aufführungen gewissermaßen nur in Ausnahmefällen zuließ, ging von „klassizistisch“ gestimmten Kräften aus, die an einer stets verschwommener erscheinenden „Reinheit der Tonkunst“ festhalten zu müssen glaubten. Je schwankender und geringfügiger nun jedoch die Streitpunkte zwischen den Parteiungen wurden, je mehr sich die Erkenntnis durchsetzte, daß in den einst schroff entgegengesetzten Auffassungen immer deutlicher die Gemeinsamkeiten hervortreten (und zwar wohl vor allem durch die Konsequenzen,

⁷ *Allgemeine Musik-Zeitung*, 12. Juni 1891.

⁸ Ebd (1894), S. 25.

welche eine neue, junge „Moderne“ in Gestalt Richard Strauss', Max Reigers, Ferruccio Busonis, aber auch schon Arnold Schönbergs zog), um so schneller verblaßte das „Neutönerische“ an den Komponisten älterer Generation. Die beherrschenden Figuren um die Jahrhundertwende bis zum Weltkrieg wurden Beethoven und – Wagner, womit dem Streit um „autonome“ und „Programm Musik“ und alles, was darum herumrankte, vollends der Wind aus den Segeln genommen war.

Doch Bruckner freilich war nicht „Wagner“ – ihm, Bruckner, drohte gewissermaßen die Abschiebung in eine mehr oder minder epigonale „Beethoven-Wagner“-Nachfolge, wobei sich das einst „Neutönerische“ – angesichts der „neuen Moderne“ – in eine Art „altmodischen Klassizismus“ verwandelt hätte. Schien Bruckner in den achtziger und neunziger Jahren „zu früh“ gekommen zu sein – was den Widerstand der Konservativen weckte –, so wirkte er nunmehr, nach der Jahrhundertwende, wie ein „Verspäteter“, dem der Zug der Zeit davongefahren war. Das aber wollten und konnten die inzwischen massiv auftretenden Verfechter Bruckners nicht hinnehmen, und sie suchten ihr Heil in der Flucht – nach vorn. Bruckner habe nichts mit „Parteiungen“ zu tun, er stünde über ihnen als ein Vollender dessen, was die Klassiker von Bach bis Beethoven begonnen hatten; und als ein Prophet, welcher einer im Irdisch-Materialistischen befangenen Menschheit den wahren Weg weisen könne. Im Musikalischen – eben das deutet sich in den Worten Lessmanns an – wurde Bruckner zu einem Traditionsbewahrer stilisiert, an dem die Wogen der „neuen Musik“ mit ihrem frevelhaften Abrücken vom Ebenmaß in Form und Ausdruck zerschellen mußten.

Bruckner eröffnete sich damit die ebenso eindrucksvolle wie fragwürdige Perspektive eines „konservativen Klassikers“, der Praktikern wie Theoretikern geeignet schien, gegen die neuen Entwicklungen nachhaltig ausgespielt werden zu können. Und dies hat denn zweifellos ganz wesentlich dazu beigetragen, daß Bruckner nach der Jahrhundertwende auch von Dirigenten immer stärker in den Vordergrund gerückt wurde. In Hamburg zeichnete sich

solcher Wandel seit 1904 ab, seit der Übernahme der philharmonischen Konzerte durch Max Fiedler, dem allerdings erst 1910 mit Siegmund von Hausegger ein leibhafter Bruckner-„Jünger“ nachfolgte. Nun gab es

„regelmäßige und unbeanstandete Aufführungen, die klärend und vertiefend wirkten: Kein Winter verging ohne eines der großen Brucknerschen Werke. Die mächtige fünfte Symphonie B-Dur mit dem Gipfelpunkt des Chorals, das ergreifende Abbild religiösen Ringens ('Glaubenskampf-Symphonie') führte Hausegger in der Saison 1912/13 ein. Zeitweise ergänzte er seine musikalische Vorkämpferarbeit durch Erläuterungen am Klavier.“⁹

In Berlin entfaltete sich diese „Perspektive“ in der Ära Nikischs seit 1895 – wohl gemerkt: *in*, nicht *mit* der Ära Nikisch. Zunächst scheint Nikisch noch einige Zurückhaltung gewahrt zu haben: im Oktober 1896 spielt er im Gedenken an Bruckner lediglich das Adagio aus der 7. *Sinfonie*, zwei Jahre später erst bringt er wieder ein Werk, die 5., zu Gehör. Alle übrigen Aufführungen der Philharmoniker wie der Kapelle leiten die „Jünger“ Weingartner und Muck. Dann jedoch, von 1902 an, kommt es zu jener „systematische[n] und ununterbrochen fortgesetzte[n] Vorführung“, die Hermann Genß einst beschworen hatte, und die nun in der Tat nicht mehr abreißen sollte. Einer Statistik zufolge¹⁰ hat Nikisch die 8. und 9. *Sinfonie* jeweils fünf Mal, die 2, 4. und 5. je drei Mal und die 3. *Sinfonie* zwei Mal gebracht. Die 1. *Sinfonie* übergang er, wie später übrigens auch sein Nachfolger Furtwängler, der aber ansonsten die „Bruckner-Tradition“ nicht nur übernahm, sondern noch kräftig ausbaute.

Furtwängler hatte bereits in einem seiner ersten Konzerte mit den Philharmonikern, am 25. Januar 1918, die 4. *Sinfonie* aufgeführt. Und in seinem Antrittsjahr 1922 konnte man folgende Besprechung lesen:

⁹ Kurt Stephenson, *100 Jahre Philharmonische Gesellschaft*, S. 229.

¹⁰ Erwin Kroll, *Anton Bruckner und die Berliner Philharmoniker*, in: *Das Orchester* (1967) S. 241 f.

„Die großen Philharmonischen Konzerte, die nach dem Tode des unvergeßlichen Arthur Nikisch in Wilhelm Furtwänglers bewährte Hände übergegangen sind, setzten am 9. Oktober verheißungsvoll ein. Eine geradezu ideale Wiedergabe von Bruckners Siebenter in E-Dur krönte die erste Aufführung [...] Für seine Psyche ein glänzendes Zeugnis, daß sie die ganz auf Innenwerte gestellte Kunst des Meisters von St. Florian so restlos enthüllt und zu uns sprechen läßt! [...] Die Zeiten, in denen Bruckner als 'Problem' galt, sind längst vorüber. Aus einer sterilen Zeit heraus verstehen wir heute jenes Gottesgnadentum in seiner Musik inniger als je und empfinden das Sehnen nach des Lebens Bächen mit starker Intensität.“¹¹

Hier schließt sich ein Kreis, der uns von der 7. *Sinfonie* der Jahre 1886/87 in Hamburg und Berlin in die zwanziger Jahre, zu Furtwänglers Darstellung des Werkes leitete. Und zugleich öffnet sich hier jener Kreis und gibt den Blick frei auf ein Bruckner-Bild, dem nun endgültig nichts spezifisch „Norddeutsches“ mehr anhaftet – Bruckner findet eine weltweite Aufnahme, die zwar bis heute ihre Probleme, aber eben kaum mehr regionale Probleme im Sinne unseres Themas hat.

¹¹ *Signale für die musikalische Welt*, 18. Oktober 1922, S. 1168.