

Persönlichkeit im Werk

Zum Bild Anton Bruckners in der Analyse seiner Musik

I

Ein befreundeter Kunstwissenschaftler ließ mir einen Aufsatz zukommen in der Annahme, daß er für meine Vorbereitung auf dieses Symposium von Interesse sein könnte. Der Aufsatz beginnt wie folgt:

„Vom Wesentlichen der Kunst zu reden ist heute beinahe unmöglich geworden. Die das ablaufende Jahrhundert kennzeichnende Sucht, Wesentliches zu vermeiden und Überflüssiges, Äußerliches, Nebensächliches hervorzuheben, hat, vereint mit jener eingeborenen Begriffsschwere, welche alles wörtlich nimmt, auf diesem Boden ihre ausschweifendsten Orgien gefeiert. Nachdem eine sogenannte Ästhetik in der Undefinierbarkeit der von ihr aufgestellten Begriffe ertrunken war, ist eine psychologische Kritik aufgetaucht, die aber zur Kunst ebenfalls nur ein äußerliches und literarisches Verhältnis hat. Kunstgeschichte ist nicht Künstlergeschichte; Zeitströmungen, Lebensverhältnisse, persönliche Eigenschaften und Absichten eines Künstlers erklären uns nicht einen einzigen Pinselstrich. Die Kunst fängt eben da an, wo die Absichten aufhören: eine Dunkelkammer hat keine Absichten.“¹

Zunächst hatte ich diese Sätze und den ganzen Aufsatz gelesen, ohne auf die handschriftlich beigefügte Quellenangabe zu achten; ich ging also – nach dem, was hier gesagt wurde – davon aus, daß der Text jüngsten Datums sei und mit dem „Jahrhundert“ zweifellos nur unser, das 20. Jahrhundert, gemeint sein könne. Um so größer war mein Erstaunen, als ich feststellte, daß er aus der *Wiener Rundschau* des Jahrgangs 1900 stammte, und der Verfasser, Felix Rappaport, sein vergangenes Jahrhundert, das 19., im Blick gehabt hatte. Sollte sich wahrlich seit dem kaum etwas geändert haben? Sollten die

¹ Felix Rappaport, *Die Beziehungen zwischen Thema und Material*, in: *Wiener Rundschau* 4 (1900) Heft 5, S. 109.

Probleme nicht nur in vergleichbarer, sondern geradezu in übereinstimmender Gestalt immer wieder aufbrechen und unablässig nach neuen Lösungsversuchen verlangen?

Ich möchte noch einen weiteren, zugleich einen bereits weniger „impressionistischen“ Ansatzpunkt vorausschicken. In seiner jüngst erschienenen und alles in allem beeindruckenden, die Fülle des Stoffs souverän ausbreitenden und gestaltenden Darstellung der *Musik im Abendland* unternimmt Hans Heinrich Eggebrecht einen Versuch über Bruckner. Der „Versuch“ besteht erklärtermaßen darin, kompositionstechnische Gegebenheiten von Bruckners Musik unmittelbar aus der Persönlichkeitsstruktur ihres Autors abzuleiten:

„Die Prägungen seiner Persönlichkeit durch die Lebensumstände, die ihn betrafen und betroffen machten, transformierten sich in greifbarer Weise zu Ausprägungen seines symphonischen Werks [...] Das Weltfremde, Unangepaßte, erscheint als rücksichtsloser symphonischer Gigantismus, der – ohne nach rechts und links zu schauen – alle bisherigen symphonischen Dimensionen sprengte [...] Die Unsicherheit, Unbeholfenheit, Unselbständigkeit beim Umgang in der Gesellschaft erscheint im Schaffensprozeß als jene Unsicherheit gegenüber dem Komponierten, die die beständigen Eingriffe in seine Symphonien von eigener und von geduldeter oder erduldeter fremder Hand zu einem Bruckner-Phänomen werden ließ.“²

Konkret auf kompositionstechnische Verfahren bezogen, wobei sich Eggebrecht die analytische Vorgehensweise Werner F. Kortes zueigen macht, heißt es:

„In der [...] syntaktischen Struktur, in der die inhaltlich geladenen musikalischen Gebärden, Charaktere und Emotionen zu der ihnen adäquaten Form gebracht sind und in der die Addition das kennzeichnende Prinzip bildet, erscheint 'das christliche Zeugnis' in der Sageweise der musikalischen Rhetorik. Addition (erweitert zur Reihung und Kette und

² Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München-Zürich 1991, S. 698 f.

verknüpft mit Mutation und Assoziierung) ist bei Bruckner im Prinzip eine Form der Wiederholung in Verbindung mit Veränderung, Differenzierung, Paraphrasierung, Steigerung, eine Grundform rhetorischen Sprechens, des Überzeugen-Wollens, des emphatischen Be- und Überredens: des – im kirchlichen Sinne – Predigens.³

Zum Beweis dessen analysiert Eggebrecht die Anfangstakte des ersten Satzes der 8. *Sinfonie*, in denen dieses „Predigen“ sich als

„Wiederholen einer musikalischen Sinneinheit [zu erkennen gebe], verbunden mit Variation und Mutation, wobei das variierende Wiederholen im Sinne rhetorischer Emphatik eine – durch das Crescendo-Zeichen intensivierte – Steigerung der Aussage bezweckt (der lange Ton des rhythmischen Motivs ist aufsteigend eine kleine Sekunde, dann die kleine Sexte und dann die Septime), während am Schluß der Kurzzeile eine abwärts gerichtete, geglättete, ausatmende, decrescendierende 'Beruhigungswendung' ertönt“.⁴

Als Grundlage dieses analytischen Beweises dienen Eggebrecht die allbekannte Herkunft und Entwicklung Bruckners mit den prägenden Zentren St. Florian und Linz:

„Festzustellen ist nun, daß – anders als etwa Joseph Haydn oder Gustav Mahler, die in eine vergleichbar enge Umwelt hineingeboren wurden, sich jedoch der gehobenen Gesellschaft anzugleichen lernten – Bruckner den Absprung aus seiner Herkunftswelt nicht gefunden hat und zeitlebens durch einen Zug von Unbeholfenheit, gleichsam Dörflichkeit, Sonderbarkeit und Weltfremdheit gekennzeichnet blieb. Seine devote, linkische, von der Umgebung oft belächelte (karikierte und mit Anekdoten überhäufte) Art des Sich-Gebens und Sich-anpassen-Wollens an die Gesellschaft erscheint in der Ausführung als ganz und gar unangepaßt.“⁵

³ Ebd. S. 705.

⁴ Ebd. S. 696.

⁵ Ebd. S. 699.

Und daraus ergaben sich eben der bereits erwähnte „rücksichtslose symphonische Gigantismus“, Bruckners „Unsicherheit gegenüber dem Komponierten“, die in gelegentlich bedenkenloser Bereitschaft zur Überarbeitung der Werke zum Ausdruck kommt sowie letztlich jene geradezu zwanghafte „Wiederholungsstruktur“ des Komponierten, in der sich eine Art „Grundgestus“ der Musik – der des „Predigens“ – geltend mache. Abgesehen davon, daß der Vergleich mit Mahler äußerst problematisch erscheint – wenn man nicht allein die Kapellmeisterkarriere, sondern auch und doch wohl vor allem die Musik im Blick hat, so ergibt die Wendung „Angleichung an die gehobene Gesellschaft“ kaum einen Sinn – abgesehen davon läuft Eggebrechts Beweisführung darauf hinaus, unbestreitbare biographische Gegebenheiten und auch psychische Eigenheiten eines Autors auf dessen Werk zu projizieren, ohne dabei deutlich zwischen subjektiver Annahme, die als persönliche oder auch usuelle Hörweise respektiert werden muß, und objektivem Tatbestand, der freilich und letztlich jedoch nur suggeriert wird, klar zu unterscheiden. Man kann Bruckners Musik als anrührende „Predigt“ vernehmen – doch diese Möglichkeit sollte wohl besser auf die mentale Disposition des Hörenden bezogen bleiben und nicht dazu verleiten, sie mit kompositionstechnischen Verfahren in Zusammenhang zu bringen oder gar zu identifizieren. Mir will es scheinen, daß man hier lediglich Wirkung und Ursache vertauscht bzw. verwechselt, daß letztere der ersteren lediglich untergeschoben wird. Und gewissermaßen „beiseite“ gefragt: hat denn eine „Predigt“ stets und überall zum Ziele, jemanden zu „überreden“, worin doch, wenn es denn – etwa durch geschickte, nachsetzende „Wiederholung“ – zuträfe, eine recht fragwürdige Absicht zu unterstellen wäre, die wiederum mit Bruckners lauterem religiösem Verständnis in Konflikt geraten müßte?

II

Ich denke, daß ich mich mit dem bisher Gesagten bereits hinreichend zu erkennen gegeben habe und nun versuchen muß, dies bloß Gesagte verständlicher, wenn möglich akzeptabel zu machen – von „Beweis“ rede ich besser wohl nicht. Die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch Entfaltung dessen, was Carl Dahlhaus zusammenfassend und übergreifend das „Ideenkunstwerk“ genannt hat: das einzelne, gleichsam „monadische“ Werk wie die Summierung dieser „Monaden“ zum Lebens-Werk sucht einen vorausgesetzten Originalitätsanspruch nahtlos mit der Verlautbarung von philosophisch-literarischen Ideen, von „Weltanschauung“ als Äußerung in und mit geformtem musikalischem Material zu verbinden – und dies auch unabhängig von einer Entscheidung für oder gegen die Heteronomieästhetik. Wenn Schumann oder Mahler sich gegen „Programm Musik“ aussprachen, so hatten sie stets nur die Gefahr der Trivialisierung ihrer Ideen im Blick, nicht aber die für sie unerschütterliche Tatsache, daß ihre Musik Ideen enthalte und faßlich gestalte. Dem Vorbild Beethovens folgend, haben Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Mahler, Pfitzner, Strauss, Reger bis hin zu Schönberg Musik als Ausdruck individueller Erkenntnis und Wahrheit geschrieben, haben sie das Werk als eine Art Abbild ihrer Persönlichkeit empfunden, durch das hindurch der Hörer gleichsam den Hegelschen „Weltgeist“ vernimmt.

Gustav Mahler bekannte nach einer Erinnerung von Natalie Bauer-Lechner aus dem Jahre 1893:

„Meine beiden Symphonien erschöpfen den Inhalt meines ganzen Lebens; es ist Erfahrenes und Erlittenes, was ich darin niedergelegt habe, Wahrheit und Dichtung in Tönen.“

Und wenn einer gut zu lesen verstünde, müßte ihm in der Tat mein Leben darin durchsichtig erscheinen.“⁶

Und in einem Brief an Bruno Walter vom Dezember 1909 berührt Mahler gewissermaßen den medialen Charakter einer schöpferischen Existenz, wenn sich ihm nach einer Aufführung der *1. Sinfonie* der Eindruck aufdrängt: „Was ist das für eine Welt, welche solche Klänge und Gestalten als Widerbild auswirft.“⁷ Arnold Schönberg konstatiert kurz und bündig: „Alles, was ich geschrieben habe, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit mir.“⁸

Andererseits zeichnet sich eine Auffassung ab, die zwar nicht grundsätzlich dem „Ideenkunstwerk“ auszuweichen trachtet, aber immerhin jedoch andere Akzente in ihm zu setzen sucht und dergestalt Komponisten nahebringt, die nach geläufigem Verständnis wenig gemeinsam haben. Ich meine Schubert, Bruckner und Brahms. In ihrer Musik scheint der Schöpfer, die Person vom Werk verdeckt zu werden, hinter oder auch in ihm zu verschwinden. Unabhängig davon, daß der Schubert- oder Bruckner-'Ton' keineswegs minder deutlich vernehmbar ist als derjenige von Schumann oder Mahler, formen sich bei ihnen weltanschauliche Ideen nicht vordergründig zu rhetorischen Gesten, sondern bleiben gewissermaßen in musikalische Gestalten gehüllt, die zwar ihren Schöpfer identifizieren, doch eben nicht dessen Willen und Meinen *expressis verbis musicae* ausstellen. Es fehlt ihnen jene theatralisch-schauspielerische Direktheit, die bei Beethoven wie bei Wagner, bei Mendelssohn wie bei Strauss den appellatorischen Zug von Musik begründet.

Stattdessen, so scheint es mir, geht es bei Schubert, Bruckner und Brahms um spezifisch künstlerische, ja um kompositionstechnische Bezugspunkte, in die wohl außerkünstlerische Bedeutungen im weitesten Sinne hineingewoben, nicht jedoch als gleichsam gezielte Verlautbarungen ausgestellt wer-

⁶ *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, Hamburg 1984, S. 26.

⁷ Gustav Mahler, *Briefe*, hrsg. von Mathias Hansen, Leipzig 1985², S. 413.

⁸ Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 158.

den. Appellatorische Anstrengungen wie die der *Freudenhymne*, der *Reformations-*, der *Auferstehungs-Sinfonie* oder gar eines *Heldenlebens* sind ihnen fremd.

Ihre Phantasie kreist, wie mit anderen Worten bereits gesagt, um die Lösung musikalischer, doch als solche nicht minder existenziell aufgeladener Probleme. Schuberts anti-beethovenisch zu nennende Lied-Konzeption mit ihren Ausstrahlungen auf die Instrumentalmusik gehört ebenso dazu wie Brahms' lebenslanges Ringen um einen Tonsatztypus, der gewissermaßen wie ein Schmelztiegel die motivisch-thematischen Darstellungsmittel der Klassik zusammenführt und zur „entwickelnden Variation“ formt. Einen ähnlichen Schmelztiegel errichtet Bruckner mit seinem „sinfonischen Typus“, welcher sinfonische Konzeptionen Beethovens und Schuberts aufnimmt und mit „Zuschlägen“ aus Orgel- und Kirchenmusik versieht.

Solche spezifisch musikalische, kompositionstechnische Orientierung und „Inanspruchnahme“ ließen offensichtlich weit weniger Raum für ästhetische Programmatik bis hin zu weltanschaulicher Rechtfertigung, wie dies etwa bei Wagner oder Mahler der Fall war. Es ergab sich kaum ein solcher Raum, weil die Notwendigkeit von rechtfertigender Programmatik nicht bestand. Sie wurde ersetzt und gewissermaßen verinnerlicht durch die Arbeit am und im musikalischen Material, das in Bezug auf die Tradition unablässig nach klärenden, mithin nach verändernden Eingriffen verlangte. Dies aber machte einen verbalen Diskurs weitgehend überflüssig – woraus sich ein Anschein von „Sprachlosigkeit“ ergab, der ja wohl in der Tat zum Bild, das wir uns von Schubert, Bruckner und Brahms machen, nach wie vor gehört.

Diese Sprachlosigkeit, die sich im Schweigen über ästhetische bis programmatische Absichten am unmittelbarsten abzeichnet, hat offensichtlich mit dem unliterarischen, unphilosophischen Charakter ihres Musikverständnisses zu tun, der ja wohl auch ihre Musik selbst nicht unberührt lassen kann. Wohlgemerkt ist hier die Rede vom Selbstverständnis der Komponisten, von welchem die gleichsam objektiven Einschlüsse literarisch-philosophischer

Charaktere (dem bedenkenswerten Satz folgend, daß das Werk nicht selten klüger sei als sein Autor) sorgfältig abgehoben werden müssen. Im Falle Bruckners nun scheint solche ästhetisch-programmatische Sprachlosigkeit den Boden bereitet zu haben für jene „Weltfremdheit“ und „Unangepaßtheit“, die Eggebrecht registrierte. Sie aber nun mit rhetorischem Wiederholungszwang und diesen Zwang wiederum mit der Haltung religiösen Predigens in Zusammenhang zu bringen, erscheint mir problematisch und eher einem Wunschdenken zu entspringen – das man als eine Art subjektiver Erhellung tolerieren, nicht jedoch als unumstößlich ausgegebene Tatsache akzeptieren kann.

Schon eher will mir einleuchten, daß die Sprachlosigkeit als Zeichen von Unirritiertheit durch jede Form von Verbalisierung gleichermaßen „naiv“ und „anarchisch“ wirkende Folgen hatte, die ihrerseits zu ebenso eigenartigen wie eigenwilligen musikalischen Sprachcharakteren führten. Bruckners Absetzung vom „Ideenkunstwerk“ eröffnete denn auch nicht minder revolutionäre Konsequenzen als jene, die durch das „Ideenkunstwerk“ Wagners oder Mahlers freigesetzt worden sind. Nur: es war dies gewissermaßen eine Revolution „malgre lui“, eingehüllt und mithin verdeckt noch dazu durch religiöse Bindungen, die um so nachdrücklicher beschworen wurden, als die Musik auf ihren „anarchischen“ Wegen voran schritt. Daß Bruckner die 9. *Sinfonie* mit ihrem wahrlich explosiven, die traditionelle Musiksprache aufwühlenden und in der Klimax an den Rand des Zerbrechens treibenden *Adagio* „dem lieben Gott“ widmete, kann auch als eine Art „Rückversicherung“, wenn nicht gar als „Ablaßbitte“ für komponierte, sprich: gebeichtete Sünden aufgefaßt werden ...

III

Nicht minder anarchisch scheint mir nun jener Beginn des ersten Satzes der 8. Sinfonie angelegt zu sein, den Eggebrecht als signifikantes Beispiel Brucknerscher Rhetorik, als dessen Eigenart musikalischen „Predigens“ vorstellt. Und dieses anarchische Moment erwächst meines Erachtens aus den unüberhörbaren Reibungen, die das Aufeinandertreffen von improvisatorisch geleiteter Detailarbeit und einem beständigen Druck zusammenfassender Monumentalisierung eben der Details bewirkt. Nichts scheint hier auf festem Grund gebaut – und doch recken sich die Klanggebäude in schwindelnde Höhe empor:

8. Sinfonie, 1. Satz, Takt 1-23, Klavierauszug

Wir hören zunächst den Ton *f* als Tremolo der Violinen und als Pedalton zweier Hörner. Während Eggebrecht – übrigens für das gesamte Beispiel –

auf eine Analyse des harmonischen Verlaufs verzichtet, glaubt z.B. Friedrich Goldmann sogleich eine „Subdominante“ zu vernehmen, die Takt 5 zur „Tonika“ führe, welcher dann ab Takt 17 die „Dominante“ folge.⁹ Offenkundig jedoch ist die Subdominante reine Einbildung bzw. Voreingenommenheit durch das als bekannt vorausgesetzte Kommende. Eher wohl hörten wir das *f* als („Dur“-)Tonika, ein Eindruck, der freilich durch den Sekund-Gang von Takt 2 zu 3 bzw. durch den Sext-Gang von Takt 3 zu 4 und mithin durch den Aufbau eines „Des-Dur“-Klanges sogleich wieder verwischt wird. Und dieses „Des-Dur“ scheint der „Neapolitaner“ zu sein mit folgerichtiger Absenkung zur Tonika ab Takt 5, die sich dann auf verschlungenen Pfaden zum Dominant-Sept-Akkord (G⁷, Takt 17) wendet. Ist dem aber wirklich so?

In Takt 5 wird doch lediglich die Quint *c-g* und Takt 7 lediglich die Terz *c-es* erreicht. Genügt dies für eine Tonika? Wohl kaum, noch dazu von Takt 5 zu 6 in der 1. Klarinette die Quint *g-d* eingeschoben wird, welche die Dominante zu einer in Aussicht gestellten Tonika c-Moll bestenfalls vage andeutet. Im Folgenden strebt die harmonische Bewegung immer entfernteren Tonarten zu, die vor allem durch chromatische Rückungen erreicht werden: as-Moll (Takt 9), H-Dur (Takt 11), Fis-Dur (Takt 15). Dann erst, Takt 17 ff., kommt, wie gesagt, der Kadenzbereich von c-Moll in Hörweite, wird er ausgeschritten und mündet – in die Reprise des Themas mit dem bekannten, nun dynamisierten *f* als Initialton. Wenn man nun mit einiger Berechtigung annimmt, daß wenigstens diese Themenreprise zur „(er-)lösenden“ Tonika führen müsse, so sieht man sich ein weiteres Mal getäuscht: die erneute, sogar noch umfangreichere Kadenzvorbereitung ab Takt 37 schließt zwar „c-Moll“ bereits ein – doch wiederum nur im Durchgang, um über As-Dur, des-Moll, Es- und nochmals As-Dur nach G-Dur, der Tonika des 2. Themas, zu gelangen. Mit nur leichter Übertreibung ließe sich sagen, daß bis weit in die Durchführung hinein die Grundtonart des Satzes einzig im Durchgang er-

⁹ Friedrich Goldmann, *Probleme der Materialsstruktur in Bruckners 8. Sinfonie*, Berlin 1968 (ungedr. Diplomarbeit an der Humboldt-Universität).

scheint, also in einer instabilen Funktion, welche der Bezeichnung „Grundtonart“ einigermaßen spottet.

Wenn Bruckner somit das Harmonische hier eher assoziativ, dem Kräftespiel von Klang- und Stimmen fortschreitungen folgend, entfaltet; oder auch dies Harmonische einem recht regellos wirkenden Selbstlauf überläßt, so machen sich denn andere Elemente und Impulse geltend, die für das „Regelwerk“ sorgen – freilich in einer Weise, die sich eher im Hintergrund abspielt und dergestalt denn auch das „anarchische“ Moment im Vordergrund der Musik keineswegs entscheidend mildert oder gar zurücknimmt. Eines dieser Elemente, auf das auch Eggebrecht mit Nachdruck verweist, ist die Rhythmik, ein anderes die Intervallik im Sinne eines Beziehungsgeflechtes zwischen einzelnen Ton-„Punkten“. Beide greifen sie ineinander und geben dadurch der musikalischen Bewegung jenen Zusammenhalt, den ihr der instabile harmonische Verlauf nicht zu gewähren vermag. Obwohl die rhythmischen Konturen, ausgeformt in drei motivartigen rhythmischen Gestalten (Tremolo, Punktierung, Kombination von Duole/Triole) prägend zu sein scheinen, geht vom Intervallgeflecht noch größere form- und strukturbildende Kraft aus.

Entscheidend ist sogleich der Kleinsekund-Sprung *f-ges*, und weiterhin entscheidend ist nicht der folgende, „vergrößernde“ Aufschwung *f-des*, sondern die – mit *crescendo* bzw. *decrescendo*-Zeichen versehene – Umkehrung des Sprungs *des-c* sowie dessen Ausweitung zum chromatischen Durchgang *es-d-des-c* mit dem Ton *c* als Zielpunkt. Der Tonraum wird hier in einem ersten Anlauf aufgerissen, und das Verstörende dieses Vorgangs könnte zunächst noch, ehe ein neuerlicher und nun immer weitertreibender Anlauf genommen wird, durch die reinen Quinten in der Vertikale und in der Horizontale eine Milderung, sozusagen eine „Harmonisierung“ erfahren. Doch diese ausgleichende, auch zurücknehmende Geste erweist sich schnell als folgenlos. Die anschließenden „Aufrisse“ mit ebenso dichteren wie weiterreichenderen Sekundschritten ziehen die Quintharmonisierung in ihren Sog hinein

(Takt 9/10, 13/14, 17/18), wobei der entstehende Sekundgang entweder Töne vorausnimmt und mithin vorbereitet, die später dann durch enharmonische Verwechslung im Akkordzusammenhang erscheinen (das *ges* bzw. das *es* von Oboe und Klarinette Takt 9 wird zum *fis* bzw. *dis* im Akkord Takt 11), oder einen bereits eingeführten Intervallrahmen ausfüllt (die Folge *fis-f-e-dis* Takt 13/14 paßt sich dem ab Takt 11 erklingenden Akkord, „H-Dur“, an usw.).

Zugleich gehen solche Tonraum-„Aufrisse“ von permanenten Umkehrungsverläufen aus, die, wie bereits erwähnt, mit der ersten Wiederaufnahme des eröffnenden Sekund-Schrittes einsetzen. Dabei schraubt sich die Bewegung anfänglich, bis Takt 9, noch in Verbindung von Schritt und Sprung aufwärts. Ab Takt 11 jedoch übernimmt die chromatische Schrittfolge die Führung (Takt 11: *h-c*; Takt 14/15: *c-cis-d*), die mit einem „Rest“-Durchgang (Takt 17) den Zielpunkt G^7 erreicht. Die Stringenz dieses chromatischen Anstiegs befördert noch die quasi diatonische Figur in Violon und Celli Takt 12 und auch Takt 16, zumal dann deren Umkehrung, einsetzend mit der Sekundspannung des Sept/Nonen-Akkordes Takt 18, eine kadenzierende Auflösung der chromatischen Wirren zu erzielen scheint – die dann freilich brüsk abgebrochen wird, um dem Initialton *f* wiederum das Feld zu überlassen. Ein harmonisches Vexierspiel findet hier statt, und die lapidare Frage lautet: wo ist die Tonika? Es gibt sie, wie in jedem ordentlichen Vexierspiel, und schließlich klingt die Musik ja wahrlich nicht a-tonikal oder gar atonal. Doch viel wichtiger, anziehender und mithin aussagekräftiger erscheinen hier die verdeckenden Schraffierungen, kopfstehenden Gebilde, ins Abseits und auch in die Irre führenden Linienzüge...

IV

Das Wesentliche von Bruckners Musik hat mit solchem Vexierspiel zu tun – es trennt diese Musik dergestalt vom Idealbild des allseits durchgearbeiteten,

logisch entwickelnden, diskursiven „Ideenkunstwerks“, um sie dem Phantasierhorizont des schweifenden, gleichsam unberechenbaren „Klangkunstwerks“ näherzurücken. Hat dies nun aber auch mit Bruckners Person etwas zu tun? Mir will scheinen, daß zumindest bisher jeder Versuch fehlschlug, Eigenart, Unberechenbarkeit, Absonderlichkeit und was an schwankenden Begriffen da noch für die Musik gefunden werden könnte, mit persönlichen Eigenheiten Bruckners zusammenzubringen oder gar zu erklären. Vielleicht aber eröffnete sich ein Blick auf das schöpferische Individuum durch die Überlegung, daß zu den aufgeführten Unbedenklichkeiten in der Klang- und Strukturbildung nur ein Mann fähig gewesen sein dürfte, dem das Klingende nicht durch literarische oder philosophische Ambitionen beschwert war; der im Glanz der Klänge nicht unmittelbar und nicht unbedingt einen Abglanz von etwas Über- oder Außerklanglichem wahrnehmen und gar noch programmatisch weiterleiten mußte. Indem ihm jedoch solcher „Klang-Sinn“ als Profanität und mithin als „Sünde“ erschienen sein mochte, rief Bruckner alle nur irgendwie geeigneten Instanzen an, die diesen Umstand verdecken oder auch verklären halfen. Und diese Instanzen erstrecken sich von der Überschaubarkeit regelmäßiger, gewissermaßen quadratischer Taktperiodik und registerhafter Orchestration über die Einbeziehung kirchenmusikalischer Selbstzitate bis hin zur Werkwidmung an den Höchsten.

Zeitgenossen wie Eduard Hanslick, den wir ja stets als kompetenten Sachwalter einer ganzen, wenn auch klassizistisch geleiteten Musikkultur zu lesen haben, war dies alles ein Greuel. Doch er hat – trotzdem oder auch: gerade deswegen – genauer gehört als die meisten Brucknerianer von ehedem bis heute; und er ist auf Rätsel gestoßen, die noch immer der Lösung harren:

„In Bruckners Compositionen vermissen wir das logische Denken, den geläuterten Schönheitssinn, den sichtenden und überschauenden Kunstverstand [...] Es bleibt ein psychologisches Rätsel, wie dieser sanfteste und friedfertigste aller Menschen – zu den jüngsten gehört er auch nicht mehr – im Moment des Componierens zum Anarchisten

wird, der unbarmherzig alles opfert, was Logik und Klarheit der Entwicklung, Einheit der Form und der Tonalität heißt. Wie eine unförmliche glühende Rauchsäule steigt seine Musik auf, bald diese, bald jene groteske Gestalt annehmend.“¹⁰

Gewiß, „unförmlich“, also „unförmig“, und „grotesk“ erschien Hanslick Bruckners Musik, und zwar bereits mit der 3. *Sinfonie*, von der hier die Rede war. Doch die pejorativen Beiwörter umschließen ein nicht-alltägliches, im Grunde ungeheures Bild: die „glühende Rauchsäule“. Welche gleichsam unterirdische Strahlkraft muß von dieser Musik ausgehen, daß sich selbst ihrem hartnäckigsten Widersacher unwillentlich nichts Geringeres als eine alttestamentarische, den Ersten und Einzigen meinende Metapher aufdrängt?!

¹⁰ Eduard Hanslick, *Bruckners III.*, in: ders., *Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der Modernen Oper VI. Teil) Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1892, S. 307.