

Über die Würdigung Anton Bruckners durch eine Bildbiographie

von Walter Wiora, Saarbrücken

Zu Bruckners 150. Geburtstag hat Leopold Nowak seinen großen Landsmann, dem er bereits einen wesentlichen Teil seiner Lebensarbeit gewidmet hatte, durch eine reich ausgestattete Bildbiographie gewürdigt¹. Sie verwertet zahlreiche neue Ergebnisse biographischer Detailforschung und enthält eine ausführliche Chronologie der Werke und Lebensdaten, die dem Stande der von Nowak geleiteten Arbeit an der Bruckner-Gesamtausgabe entspricht². Besonders aber ist es das Ausmaß sinnfälliger Anschauung, wodurch sich dieses Buch von anderen Biographien Bruckners unterscheidet³. Mit nahezu dreihundert Abbildungen bietet es eine mannigfaltige Vorstellung von seiner äußeren Erscheinung, den Instrumenten, auf denen er gespielt hat, und seiner Umwelt in Oberösterreich, Wien und auf Reisen. Auch sind etliche Autographe reproduziert: Ausschnitte aus Kompositionen von der ersten Messe 1842 bis zu Skizzen für das Finale der letzten Symphonie ferner Briefe, Urkunden und Notizen verschiedener Art, z. B. Registriernotizen, der Entwurf einer Orgelimpromvisation zu feierlichem Anlaß und Anmerkungen zu Sechters Buch über Grundsätze der Komposition. Gegenüber Darstellungen älterer Komponisten hat diese den Vorteil, zeitgenössische Photographien wiedergeben zu können. Die 26 Photographien von Bruckner selbst, die überliefert und aus denen hier neun ausgewählt sind, lassen unterschiedliche Charakterzüge hervortreten und zeigen den Wandel von 1861 bis zum Todesjahr 1896. Sie bieten eine Grundlage für die Beurteilung der Gemälde, Graphiken und Plastiken von Bruckner auf ihre Abbildtreue hin⁴ und zeigen, wie sehr die Karikaturen, die Nowak fast sämtlich wegläßt, einen Charakterkopf ins Stereotype vergrößert haben. Auch die neuen Fotos, die seine Umwelt vom Heimatdorf Ansfelden an bis zum Kustodenstöckl am Schloß Belvedere wiedergeben, haben Quellenwert, da der heutige vom damaligen Zustand in den meisten Fällen nicht erheblich abweicht.

1 Leopold Nowak: *Anton Bruckner. Musik und Leben*. Linz: Rudolf Trauner Verlag 1973. 332 S., 292 Abb. und Titelbild. — Nowak nennt das Buch „ein Geburtstagsgeschenk für Anton Bruckner“ (S. 289). Über sein früheres Buch, das unter dem gleichen Titel und Untertitel 1964 in Wien erschienen ist, geht dieses in Umfang und Inhalt weit hinaus.

2 S. 291-301.

3 Das Buch ist „dem Andenken der drei oberösterreichischen Bruckner-Biographen Max Auer, August Göllerich, Franz Gräßlinger“ gewidmet. Ein Neudruck der auch für dieses Buch grundlegenden Gesamtdarstellung von Göllerich und Auer (1922-1936) erschien 1974 im Gustav-Bosse-Verlag, Regensburg.

4 Wie mißraten erscheint Hermann Kaulbachs Ölgemälde bei solchem Vergleich, und wie haben dagegen Fritz von Uhdé und Viktor Tilgner Bruckners Kopf zwar stilisiert, aber charakteristische Wesenszüge treu herausgestellt! Vgl. in Heinz Schöny, *Bruckner-Ikonographie*, Wien 1968 (Sonderdruck aus dem Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1968) G 3 (S. 62) mit F 14 und 16c (S. 57 f.), G 4b (S. 64) mit F 9 und 10 (S. 55) und P 1 (S. 76) mit F 14 (S. 57).

Trotz aller Freude an solcher Illustration erhebt sich jedoch die Frage, ob die Bildbiographie eines Komponisten über die Schaustellung von Äußerlichem hinaus zur Würdigung des Wesentlichen beitragen kann, wenn dieses in Musik als einer Innen- und Sonderwelt liegt. In Bruckners Werken ist sichtbare Außenwelt viel weniger Objekt der Wiedergabe als bei Realisten und Naturalisten, und sein Leben scheint sich im Oeuvre weniger auszudrücken als das Leben etwa Wagners oder Liszts. Man hat sogar radikale Inkongruenz behauptet. In einer der neuesten Schriften über Bruckner heißt es: „*Leben und Werk verraten nichts voneinander . . . Das Leben sagt nichts über das Werk aus, das Werk nichts über das Leben*“⁵. Ein ähnlicher Satz steht auf dem Schutzumschlag des Buches von Nowak: „*Leben und Werk bilden bei Bruckner die denkbar größten Gegensätze . . .*“. Was leisten dann aber Bilder aus dem Leben für das Verständnis des Werkes? Vielleicht führen sie mehr an ihm vorbei als zu ihm hin.

Das Buch trägt zwar den Untertitel *Musik und Leben*, doch die Beschaffenheit der Musik wird in den zwölf Kapiteln, die den Lebensgang behandeln, jeweils nur berührt, und das angefügte Kapitel mit der Überschrift *Die Musik Anton Bruckners* ist nicht länger als 2 1/3 Seiten. Demgemäß wird das „Und“ zwischen Musik und Leben nicht eingehend untersucht. Etliche Bilder und Partien des Textes sind zu peripher, um zur Würdigung dessen, was an Bruckner eigentümlich und bedeutend ist, halbwegs Beträchtliches beizutragen, zum Beispiel in der verhältnismäßig umfangreichen Darstellung seiner Reise durch die Schweiz die Fotos von der Tell-Kapelle und vom Berner Bundeshaus. Auch kann die breite Darlegung mancher privater Details, z. B. das vierseitige Faksimile eines Briefes, mit dem Bruckner sonderbar weltfremd und linkisch um ein junges Mädchen wirbt, eher zur Belustigung und billigen Anwendung der Psychoanalyse führen, als daß sie zur Würdigung seiner musikgeschichtlichen Leistung und Bedeutung beitragen würde.

So scheinen die Gewichte nicht angemessen verteilt zu sein. Wesentliches ist nicht hinreichend hervorgehoben, und Äußerliches ist überreichlich zur Schau gestellt. Soll hier die Würdigung des musikwissenschaftlich Wesentlichen, wie sie einst August Halm und Ernst Kurth versucht haben, durch ein populäres Bilderbuch ersetzt werden?

Doch ein solches Verdikt wäre ungerecht und unfruchtbar. Statt einer Bildbiographie Bruckners allen höheren Erkenntniswert abzustreiten, sollte man versuchen, ihr ihn abzugewinnen. Es ist eine unbewiesene Behauptung, daß bei Bruckner das Leben nichts über das Werk aussagt. Auch der zitierte Satz auf dem Schutzumschlag des Buches, daß Leben und Werk bei ihm „*die denkbar größten Gegensätze*“ bilden, ist überpointiert. Das zeigt sich schon an seiner Fortsetzung, denn diese enthält nur den Hinweis auf die Ärmlichkeit seines äußeren Lebens und die Prachtentfaltung in seiner Musik. Zu seinem äußeren Leben gehörte jedoch nicht weniger als die Dürftigkeit seiner privaten Häuslichkeit die Pracht des Stiftes St. Florian und anderer Kirchen und Klöster, die ihm eine geistige Heimat waren. Zudem ist Gleichartigkeit nur eine der möglichen Relationen zwischen Leben und Werk. Was

⁵ Karl Grebe, *Anton Bruckner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1972 (rowohlts monographien), S. 7.

im äußeren Dasein nicht Erfüllung findet, kann sich im Schaffen umso stärker auswirken. Musik ist nicht nur Spiegel, sondern auch Kontrast, Kompensation und Sublimierung. Die zusätzlichen Kräfte, die das Werden eines Genialen mitbestimmen, bilden sich oft aus Insuffizienz und Entbehrung. Nicht nur aus überquellender Fülle, sondern auch aus Mangel treibt es ihn ruhelos weiter. Aus Notwendigkeit setzt er sich gegen äußere und innere Hemmungen produktiv durch.

Die Betrachtung des äußeren Lebens sollte zwar nicht von den zentraleren Aufgaben wissenschaftlicher Brucknerbiographie ablenken, aber sie läßt sich für diese auswerten. Benutzt man eine Bildbiographie nicht nur als Bilderbuch, dann kann ihr Erkenntniswert erheblich sein.

*

Ein sonderbarer Zug in Bruckners Manuskripten ist das Durchzählen der Takte mit pedantischer Regulierung auf achttaktige Perioden hin. Besonders beim Umarbeiten früherer Werke, dem er ab 1875 mehrere Jahre widmete, hat er geglättet, was ihm als unregelmäßig erschien. Der Grund liegt wohl nicht nur in seiner pathologischen Zählmanie, sondern auch in untertänigem Respekt vor Regeln und Ordnung. Dagegen hatten sich das Originalgenie in ihm, der weite Atem der Kantilene und der Drang zu starkem Ausdruck durchzusetzen. Bei Nowak ist ein Autograph wiedergegeben, in welchem sich Bruckner selbst über den Widerstreit zwischen Schema und Ausdruck Rechenschaft gibt. Als er 1877 die e-moll-Messe metrisch reguliert, stellt er fest, daß im Gloria die Periode nach dem „*altissimus*“ und vor dem ganz leise geflüsterten Namen „*Jesu Christe*“ nur 7 Takte lang ist. Er schreibt nun unter die Zahl 7 „*unregelm*“, rechtfertigt aber die Unregelmäßigkeit, indem er oben über der Partitur hinzufügt: „*NB Misterium (unerwartet nach dem 7. Tact d. Periode)*“⁶.

Felix Mottl berichtet und Nowak gibt es wieder, daß Bruckner zwischen strenger Regel im Unterricht und Freiheit in der Komposition unterschieden habe (S. 138f.). Doch der Kampf zwischen Regel und Freiheit hat sich im Komponieren selbst abgespielt. Das Schema war stärker in Metrum und Formanlage, und die Freiheit war stärker in der Harmonik, hier durch das Vorbild Wagners gestützt. Stolz darauf, daß ihn jemand einen Ketzer im Bereich der Harmonik genannt habe, rühmte sich Bruckner, daß er sich trotz seiner strengen Lehrer viel Freiheiten erlaube⁷. So fern er der Ästhetik stand, so hatte er doch das Problembewußtsein, daß es in der Kunst auf die Verbindung gegensätzlicher Prinzipien ankomme, wie Gesetz und Freiheit, Tradition und Neuheit, klassische Schönheit und Originalität. In seinen Vorlesungen an der Wiener Universität erklärt er im Hinblick auf eine unaufgelöste Dissonanz in seiner dritten Symphonie: „*Bei einer Symphonie kann man nicht so [regelrecht] sein, sonst sagen die Leute: ‚Das haben wir schon gehört, wir wollen etwas Neues hören‘*“. Und im Hinblick auf das Adagio der neunten Symphonie gibt er zu über-

⁶ Abb. 113, S. 122 f.

⁷ Anton Bruckner, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, hrsg. von Ernst Schwanzara, Wien 1950, S. 136.

legen: „*Bedenken Sie, es soll schön sein und originell . . . Das heißt was, heutzutage originell!*“⁸.

Nowaks Biographie stellt sinnfällig dar, wie schwer sich Bruckner den Weg zur Freiheit und Originalität gemacht hat. Ein Kapitel trägt die Überschrift: *Vom Meister zum Genie*. Man könnte auch sagen, Bruckner habe unmäßig viel Widerstände eingeschaltet, um lange Lehrling und Geselle zu bleiben. Geradezu krampfhaft hat er den Ausbruch seines Genius zurückgehalten. Die vielen Prüfungen, die er sich auferlegte, waren nicht nur Bestätigung des jeweils Erreichten, sondern auch Grund zu immer neuer Anstrengung. Zwischen dem Requiem in *d*-moll von 1849, das er 1894 als „*net schlecht*“ beurteilte, bis zum berühmten Freispruch nach Beendigung der Studien bei Otto Kitzler⁹ liegt eine Zeitspanne von 14 Jahren. Erst Ende 1855 konnte er den Dienst an der Schule aufgeben und sich der Musik vollberuflich widmen, und einige Monate zuvor begannen die sechs harten Lehrjahre in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Simon Sechter. Während er im Improvisieren auf der Orgel offenbar schon genial produktiv war, befolgte er die sechs Jahre hindurch Sechters rigoroses Gebot, das Komponieren gänzlich zu unterlassen, solange er bei ihm studiere und übertrat es nur mit einigen wenigen Stücken. Er hat seine Produktivität gehemmt und gestaut. Indem er nach seinem „Freispruch“ von der Beschränkung auf die Improvisation zur Komposition übergang, öffnete er gleichsam Schleusen. Im ganzen hat er es sich ungeheuer schwer gemacht, das Genie zu werden, das er seiner Anlage nach war.

Mit Recht behandelt Nowak ausführlich die lange Zeit vor dem Beginn des ausgeprägten Personalstils und der Meisterwerke. Um die Höhe des Aufstiegs zu ermessen, ist die Talsohle vor dem Aufstieg zu vergegenwärtigen. Nowak zeigt, welche äußeren und inneren Hemmungen das Kind aus stadtfremem Landvolk, der Dorfschullehrer, der Linzer Organist zu überwinden hatte und welche Hilfe ihm zuteil wurde. Die vielen Bilder aus der Zeit von Ansfelden bis Linz machen zudem Traditionen sinnfällig, welche Bruckner in seiner oberösterreichischen Heimat aufgenommen hat, die viel vom Erbe der Gegenreformation, des Barock und der Wiener Klassik bewahrt hatte und stark durch die vormärzliche Restauration bestimmt war. Was von diesem alten Oberösterreich in ihn eingegangen ist, blieb leibseelische Substanz, auch nachdem er sich unter dem überwältigenden Eindruck Wagners dem geschichtlichen Strom der Weiterentwicklung angeschlossen hatte. Es war kein Ballast, den er hätte abstoßen müssen, um ein noch bedeutenderer Komponist zu werden, als er tatsächlich geworden ist. Alle bedeutenden Komponisten des Jahrhunderts von Beethoven bis Mahler, Strauss und Reger haben nicht nur Neuland der fortschreitenden Harmonik, Chromatik, Modulation usw. kultiviert, sondern andererseits Stilmomente früherer Epochen als Ausdrucksmittel zur Bildung einer reich differenzierten Tonsprache einbezogen. Für Bruckner ist es nun wesentlich, daß er sich mit einem Teil dieses Erbes vom Gregorianischen Gesang bis Franz Schubert identifizieren konnte. Die Traditionen waren ihm angewachsen, sie waren in sein Selbst einge-

⁸ A. a. O., S. 153 und 202 f.

⁹ S. Nowak, S. 74 f. mit dem Autograph und S. 102 mit Abb. 94.

schmolzen. Er verwendete sie nicht spielerisch, sentimentalisch oder ironisch. Er verfügte nicht über sie als Mittel dramatischer Darstellung. Das unterscheidet zum Beispiel die (nicht etwa protestantischen) „Choräle“ in seinen Symphonien vom Pilgerchor im *Tannhäuser* oder die Teilmomente archaisch-gregorianischen Gesanges in den Anfängen des *Tedeum* und des *Parsifal*. Es unterscheidet Bruckner erst recht von der „Schauspielerei“, die Nietzsche in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* als einen Charakterzug oder Charaktermangel des modernen Menschen ansah.

Bruckners Personalstil ist nicht zu verstehen, wenn man nicht mit Nowak die weite und tiefe Wirkung des österreichischen Barock auf ihn ernst nimmt. Die 14 Abbildungen des Stiftes St. Florian und seiner Orgeln geben eine Vorstellung von architektonischen und musikalischen Anschauungsformen, die ihm schon früh zur zweiten Natur geworden sein müssen. Er hat aus Klang und Spiel der großen 1770 bis 1774 erbauten Orgel Wesentliches in seine Symphonik übernommen, zumal aus der Registrierung in die Instrumentation, und manche Stilmomente des barocken Kirchenbaus, die in der Komposition des Barockzeitalters keine volle Entsprechung gefunden hatten, mit den Mitteln der Wagnerzeit nachträglich in musikalische Architektur übertragen. Diese produktive Aneignung eines alten Zeitstiles, welche ihn von historistischen Formen des Neubarock und der Palestrinarenaissance unterscheidet, war freilich nur möglich, weil er sich zugleich neue Stilmomente der Wagnerzeit zueigen machte und in seinen Personalstil einbezog, wie die monumentale Formdynamik, den bis an Grenzen erweiterten und differenzierten Ton- und Klangraum und die Intensivierung des emotionalen Ausdrucks bis zu superlativischer Exaltation. Die Bilder in Nowaks Biographie können zu anschaulichem Verständnis dieses Zusammenwachsens altoberösterreichischer und neudeutscher Elemente beitragen, wenn man sie nicht nur nacheinander anschaut, sondern vergleichend zusammenfaßt, zum Beispiel Bilder vom Stift St. Florian und vom Bayreuther Festspielhaus, vom Linzer Bischof Rudigier und von Richard Wagner¹⁰.

*

Das Buch enthält zahlreiche Zeugnisse für Bruckners Frömmigkeit. Wie in den Dörfern seiner Heimat, so war in seinem privaten Leben die Kirche ein Mittelpunkt und Bezugszentrum. Auch von Wien aus hat er immer wieder Klöster und Pfarrhöfe aufgesucht und war in ihnen zu Gast. Er betete viel und führte im Notizkalender höchst seltsam Buch über die Anzahl der Gebete, wie das Beispiel Nr. 280 zeigt. Von frühester Jugend an diente er der Kirche als Organist. Auf dem Dokument seiner Firmung steht im gedruckten Gebet das Versprechen, er wolle „*die christliche Frömmigkeit, wo und wie ich es immer vermag, eifrig mehr und verbreiten zu meinem und Anderer Heil*“ (s. Abb. 12).

Wie verträgt es sich damit, daß er seit der Übersiedlung nach Wien nur wenig Musik für die Kirche geschaffen und sich in der Hauptsache der Symphonie zugewandt hat? Warum waren nunmehr Bestimmungsort seiner hauptsächlichsten Werke nicht katholische Kirchen (wie in Abb. 138 und 180), sondern Konzertsäle, „Kunst-

¹⁰ Vgl. Abb. 18 mit 216 und 109 mit 104.

tempel“, wie derjenige des Wiener Musikvereins (Abb. 186-188)? Die drei berühmten Messen sind im Übergangsstadium von 1864 bis 1868 entstanden, und nachher folgte als größeres kirchliches Werk nur noch das *Tedeum*. Für die Orgel hat dieser international berühmte Organist, anders als Reger, nach wie vor der Lebenswende so gut wie nichts komponiert, und auf die Symphonie konzentrierte er sich, obwohl er, anders als Gustav Mahler, kein Konzertdirigent war und wenig entsprechende Orchestererfahrung hatte. Als Privatmann stand er der Sphäre des Konzertsaals und seines Publikums von Grund aus fremd gegenüber, und die außerliturgisch religiösen Abschnitte und Wesenszüge seiner Symphonien passen in das Milieu von Konzertdirigenten und Orchestermusikern etwa so wenig wie der *Parsifal* ins normale Opernrepertoire.

Daß Bruckner in diesem Sinn von der Kirche in den Konzertsaal übergang, hat einen Grund darin, daß Aufführungspraxis und Stil Tendenzen der damaligen Kirchenmusik wenig Raum für Werke in dem Personalstil bot, den er sich nach seinem „Freispruch“ und unter dem Eindruck Wagners gebildet hatte. Den puristischen Tendenzen des gerade damals übermächtig werdenden Caecilianismus war dieser Personalstil so zuwider, daß man an Bruckner öffentlich Ärgernis nahm; man scheute nicht davor zurück, eine private Verleumdung öffentlich zu verbreiten, und suchte Berichte über seine internationalen Erfolge in der Orgelimprovisation als „*Bruckner-Reklame, vulgo Schwindel*“ zu entlarven (S. 163). Zudem ist er in Wien als praktischer Kirchenmusiker mehr entmutigt als angespornt und gefördert worden. Während er in Linz das Glück hatte, einen verständnisvollen Mäzen in Bischof Rudigier zu finden, wurde er von den zuständigen Instanzen in Wien nicht einmal als Organist sonderlich geschätzt und nach einiger Zeit aus dem Hochamt in die Nebenaufgabe von Segensandachten abgedrängt (S. 145). Als er 1892 aus dem Dienst in der Hofkapelle ausschied, ließ man ihn ohne ein Wort der Anerkennung und des Dankes gehen (S. 146).

Andererseits waren es aber auch positive Antriebe, die auf Bruckners Wende von der Kirchenmusik zur Symphonie hingewirkt haben. In Linz hatte er außer dem Bischof einen zweiten Mäzen: den Politiker, Schriftsteller und Musikliebhaber Moritz Edler von Mayfeld (s. S. 108). Dieser hat ihn offenbar dazu gedrängt und ermutigt, sich der Gattung Symphonie zu widmen. Darüber hinaus hat er ihm neuere Anschauungen vom religiösen Sinn und Gehalt der Kunst nahegelegt, deren Verwirklichung auch außerhalb der Kirche möglich war. Nowak gibt Bruckners Abschrift des Gedichtes wieder, das Mayfeld für die Uraufführung der *d*-moll-Messe verfaßt hatte und dessen Eingangs- und Schlußvers auf den Schleifen des Lorbeerkranzes stehen, den man Bruckner damals überreichte. Es heißt in diesem Gedicht: „*Von der Gottheit einstens ausgegangen . . . Schwebte die Musik zur Erde nieder. Was sie an der Gottheit Thron empfangen, Soll sie laut der ganzen Menschheit singen. . . Und begeist'ungsvoll den Gott erkennend, . . . Betet fesselfrei das Herz in Tönen*“ (S. 107 und 109). Ähnliche Worte und Gedanken wird Bruckner von Wagnerianern gehört haben. Wichtiger aber war es, daß sich ihm für die leitende Idee, religiösen Gehalt in eigenständigen Kunstwerken außerhalb der Kirche zum Ausdruck zu bringen, Vorbilder der Verwirklichung in Kompositionen Wagners wie Liszts und zumal auch Beethovens boten.

Bruckners Frömmigkeit und religiöse Erfahrung waren so ursprünglich, daß sie sich auch in der Gattung Symphonie auszudrücken vermochten. In Werken wie im Leben ging es ihm um die Antithetik *Miserere* und *Gloria*, Vernichtung und „*Non confundar in aeternum*“. Zudem übertrug er in eigenständige Instrumentalmusik Traditionen kirchlicher Tonsprache, zum Beispiel Symbole für Heilig, Misterioso, Elevatio. Doch es ist nicht möglich, hier darauf einzugehen¹¹.

*

Zwischen Werk und Leben bestehen bei Bruckner nicht nur Gegensätze; nicht wenig an seinem Oeuvre und Stil läßt sich aus seinem Lebensgang und aus der Struktur seiner Persönlichkeit verstehen. Dazu gehört, welche Gattungen der Komposition er gepflegt hat und an welchen er vorüberging. Trotz seiner Verehrung für Wagner und Liszt hat er es nicht unternommen, selber Musikdramen, Oratorien, Symphonische Dichtungen zu schreiben; was ihn in diesen Gattungstypen dramatischer, vokaler und Programmmusik anregte, hat er vielmehr in die Sonderwelt der „absoluten Musik“ übertragen. Unter den Gattungen absoluter Musik aber hat er nur die Symphonie gepflegt, das eine Streichquintett ausgenommen; anders als die Wiener Klassiker und Brahms, stand er der Mannigfaltigkeit solistischer und Ensembleformen fern. Dieser Einseitigkeit entspricht innerhalb des Spezialgebietes Symphonie die Beschränkung auf einen Typus monumentalen Formats und Charakters. Wie in seinem Oeuvre die Gattungen gehobener Hausmusik, urbaner Geselligkeit und virtuoser Konzertmusik fehlen, so fehlen in seinen Symphonien entsprechende Stiltypen. Dies aber steht im Einklang damit, daß auch die entsprechenden Bereiche in seinem persönlichen Leben nicht entwickelt waren.

An einer Bildbiographie ist nicht nur kennzeichnend, was sie enthält, sondern auch was in ihr fehlt. So fehlen bei Bruckner fast gänzlich Belege für historische und literarische Interessen sowie für Verkehr mit Schriftstellern und anderen Künstlern als Musikern. Er war ein gründlich geschulter, aber kein gebildeter Musiker im Sinne des damals verbreiteten Ideals. Zwar hat er die Examina zum Abschluß der Praeparandie und für die Befähigung zum Lehrer an Hauptschulen sehr gut bestanden, wie die Zeugnisse belegen, die Nowak wiedergibt (Abb. 35 und 62); zu den Fächern, in denen er ein „Sehr gut“ erhielt, gehörten Religionslehre, Geographie, Deutsche Sprachlehre, Schriftliche Aufsätze; auch hatte er ein wenig Latein studiert und sich für Naturlehre interessiert. Doch hat er außer Lehrbüchern offenbar nur sehr wenig gelesen und ganz erstaunlich wenig Bücher besessen. Sein Gesprächsstoff war eng begrenzt, und seine Briefe sind inhaltlich dürftig. Im Ausdruck sind sie ungenau, in Anreden und Höflichkeitsformeln oft obsolet unterwürfig. Nowak bringt charakteristische Beispiele für seine Abseitigkeit von der Kleidermode und für die Kargheit seiner Häuslichkeit. Als Schulhilfe war er zugleich Knecht und hatte auf

¹¹ Einiges dazu enthalten meine Beiträge zum Sammelband *Außerliturgisch religiöse Musik von Beethoven bis Mahler*. Durch eine Tagung der Fritz Thyssen Stiftung im Frühjahr 1974 vorbereitet und gemeinsam mit G. Massenkeil und K. Niemöller von mir herausgegeben, soll dieser Band 1975 im Gustav-Bosse-Verlag Regensburg erscheinen.

dem Feld zu arbeiten. In Kronsdorf wohnte er in einer Bodenkammer von 6 Quadratmetern. Die gelegentliche Teilnahme an gehobener Geselligkeit, etwa im Hause Mayfelds, hat nicht bleibend auf ihn eingewirkt. Er hätte gern geheiratet, aber er war ein zu linkischer Sonderling, als daß er eine Frau hätte gewinnen können, die ihm geholfen hätte, mehr Lebenskultur zu entwickeln. Zeitlebens ist er als Privatmann über die Dürftigkeit seines Dorfschullehrerdaseins kaum hinausgelangt. Aus dem Milieu von Dörfern und Klöstern kommend, hat er sich in die Gesellschaftskreise des Konzertlebens, der Oper und der gehobenen Hausmusik nie eingelebt.

Es fehlten ihm die Voraussetzungen, in Gattungen produktiv zu werden, zu denen die Vertonung gehaltvoller Dichtung, die Darstellung realen Lebens oder die Freude an höherer Geselligkeit gehört. Doch für die besondere Aufgabe, der er sich als Komponist widmete, wirkte sich seine Beschränkung auch günstig aus. Sie bewahrte ihn vor Zerstreuung in Pluralität, sie schützte seine Abgeschlossenheit. Mit radikaler Einseitigkeit hat er entwickelt, was ihn zu seiner besonderen Art absoluter Musik befähigte.

Bruckners Konzentration auf einen speziellen Typus absoluter Musik steht damit im Einklang, worauf er sich in seinem persönlichen Leben konzentriert hat. In der Einsamkeit hat er gelernt zu meditieren. Daß er punktuelle Gebilde lange wie gebannt zu betrachten pflegte, ist nicht nur als psychopathische Manie zu erklären; er hat sich in Elementarphänomene eingegrübelt, und dieses Grübeln ist in seiner Komposition produktiv geworden. Daß es ihn immer wieder dahin zog, Tote zu betrachten, ist im Zusammenhang damit zu sehen, wie ihn die Vorstellung von Vernichtung und Ewigkeit religiös faszinierte und wie er dieser Vorstellung in den späten Symphonien und im *Tedeum* Ausdruck gab. Die Nervenkrankheit, die ihn mindestens einmal an den Rand des Wahnsinns brachte, hat seine Sensibilität intensiviert und ihn Unheimliches erfahren lassen¹². Er war weniger gebildet als andere, aber stärker von Elementen des Seins und des Daseins erregt. Diese Ursprünglichkeit gehört zu seiner Originalität.

Nach mehreren Berichten hat er oft dabei verweilt, Elementarphänomene des Klanges oder elementar einfache Akkordfolgen zu demonstrieren und gebannt auf sie zu lauschen. „*Während Bruckner ein Sätzchen vorspielte, sah er gewöhnlich sehr ernst, ja feierlich, als kämen die Harmonien aus tiefster Innerlichkeit heraus, vor sich hin*“¹³. Sein Verhalten zur Musiktheorie war über die vorzügliche Ausbildung in diesem Fach hinaus, die ihm führende Musiker Wiens attestierten (s. Abb. 88), durch Ursprünglichkeit der Vertiefung in Fundamente ausgezeichnet. Dem entspricht die angewandte Musiktheorie in seinen Werken. Viele Stellen seiner Symphonien gleichen phänomenologischer Demonstration von Elementarphänomenen und Grundstrukturen der Musik.

Bruckner war Lehrer für Musiktheorie an einer Universität. Wenn ihn unsere Wissenschaft im Jahre seines 150. Geburtstags zu würdigen sucht, ist auch an seine Antrittsrede zu denken, von deren Autograph Nowaks Bildbiographie einen Auszug

¹² Siehe die Reproduktion eines Briefes auf S. 127, die Photographie auf S. 273 und die Totenmaske S. 283.

¹³ E. Schwanzara, a. a. O., S. 70.

bietet (Abb. 174). Sie schließt mit der Bitte dazu beizutragen, „daß diese Gegenstände hier an der Alma Mater in Hinkunft die gerechte Würdigung finden mögen, daß diese musikalische Wissenschaft an der universellen Pflanzstätte: wachse, blühe und gedeihe“.

Ethos und Pathos in Glucks „Iphigenie auf Tauris“ von Carl Dahlhaus, Berlin

I

Die Vorstellung, daß die Musikästhetik philosophischer und dichterischer Klassiker – die Musikästhetik Kants, Goethes und Schillers – einerseits eine klassische Musikästhetik und andererseits eine Ästhetik der musikalischen Klassik darstelle, mag durch Simplität bestechend wirken, ist jedoch zu schematisch, als daß sie einer Wirklichkeit gerecht würde, in der die ideen- und die musikgeschichtliche Entwicklung nicht so bruchlos zusammenstimmen, wie es das Dogma vom Zeitgeist, der sämtliche Bereiche gleichmäßig durchdringe, postulierte. Daß ein klassischer Dichter über ein Werk, das die musikalische Klassik repräsentiert, nach Kriterien urteilt, die sich zum Entwurf einer klassischen Musikästhetik zusammenschließen, ist eher eine Ausnahme als die Regel.

Schiller schrieb 1800 an Christian Gottfried Körner, Haydns *Schöpfung*, die ein „charakterloser Mischmasch“ sei, habe ihm einen durchaus widrigen Eindruck hinterlassen. „Dagegen hat mir Glucks *Iphigenia auf Tauris* einen unendlichen Genuß verschafft, noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt als diese, es ist eine Welt der Harmonie, die geradezu zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst“¹. Nichts wäre falscher, als in Schillers emphatischen Worten, er fühle sich durch Glucks musikalisches Drama „rein und schön bewegt“ wie „noch nie“, eine rühmende Phrase ohne theoretischen Gehalt – ein bloßes Sprachgeräusch, das Zustimmung ausdrückt – zu sehen. Der Brief muß vielmehr als Ausdruck einer tiefgreifenden ästhetischen Erfahrung beim Wort genommen werden: Er besagt nichts Geringeres, als daß Schiller in Glucks *Iphigenie auf Tauris* die Idee einer klassischen Musik – die er in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* postuliert, an deren Realisierbarkeit er jedoch gezweifelt hatte – verwirklicht fand.

Schiller sah, als er 1794 die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* schrieb, in der affizierenden, Sinne und Gefühl fesselnden – und insofern die innere Freiheit gefährdenden – Macht der Musik deren primäre ästhetische Eigenschaft.

¹ Zitiert nach W. Seifert, *Christian Gottfried Körner, ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg 1960, S. 28.