

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 25 (1922-1923)

Artikel: Fritz Brun
Autor: Cherbuliez, A.E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750017>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Im Folgenden wird zu verschiedenen Fragen des schweizerischen Musiklebens Stellung genommen. Auf Vollständigkeit der persönlichen Würdigungen musste von vornherein verzichtet werden. Eine Sonderbetrachtung über Hermann Suters Werk, das in allen vorliegenden Aufsätzen gestreift aber nicht erschöpfend dargestellt wird, soll in einem späteren Heft ihren Platz finden. Denn es soll hier nicht etwas Abschließendes geboten werden, sondern ein Versuch, den in der Folge auszubauen die Gelegenheit nicht versäumt werden mag. Auch die junge Musikergeneration wird zu ihrem Rechte kommen. *Die Red.*

FRITZ BRUN

In *Wissen und Leben* ist bisher häufiger die Rede gewesen von Literatur, von Malerei, Plastik als von Musik. Warum findet man in Zeitschriften ähnlicher geistiger Haltung (z. B. auch im ehemaligen *Schweizerland*) öfters ausführliche ästhetische Analysen über Malerisches und Plastisches, während Ton und Klang, das große, wundervolle Reich der Musik kaum vorhanden zu sein scheint? Dies ist um so wunderlicher, als bei beiden Kunstgattungen die eigentliche Kunsterscheinung meist gar nicht vorgeführt werden kann. Weder Zeichnungen und farbige Reproduktionen, noch Photographien plastischer Werke sind unbedingt nötige Zugaben zu einer Betrachtung im Gebiete darstellender Kunst. Ebenso wenig, wie für die Musik Notenbeispiele, die, um lebendig zu sein, erst noch in tönende Luftwellen verwandelt werden müssten.

Daraus folgt: Neben dem scheinbar allein ausschlaggebenden Gebiet der optischen und formalen Eindrücke bei der einen und der akustischen Gehörseindrücke bei der andern Kunst gibt es noch ein Anderes, das hinter diesen sichtbaren und hörbaren Welten steht. Es ist das Seelische, das Geistige, das Gefühlsmäßige, das Instinktive, wie es aus den inneren Bedingungen der Psyche hervorquillt. Es ist so stark, so beherrschend, dass man darüber allein reden und schreiben kann; es ist so sehr das eigentlich dauernde und packende künstlerische Element, dass die literarische Beschreibung seiner Eigenheiten und der äußeren Bedingungen, unter denen es auftritt,

Brücke zum Verständnis des ganzen Kunstwerkes sein kann. Nicht um ihrer selbst willen ist diese Beschreibung da, sondern als Vermittlerin einer Betrachtungsweise, die vom Äußeren auf das unter und hinter diesem ruhende Innerliche, Triebhafte, Seelisch-Reflexive oder Geistig-Bewußte zurückgreift.

Daraus folgt aber auch: Diese Möglichkeit, Kunstwerke in literarischer Form vorzuführen, zum Erlebnis zu bringen, ist in mindestens gleicher Weise der Musik eigen, wie den bildenden und darstellenden Künsten. Denn Musik ist ebenso sehr (wenn nicht mehr) mit jenem Instinktiven, Gefühlsmäßigen verbunden, auf die Stütze des Geistigen und Seelischen angewiesen. Ebenso gut, wie die des malerischen und plastischen Bereiches, eignen sich auch die formalen Elemente der Musik — aus deren Analyse und Synthese der Aufbau des Kunstwerkes erkannt und bedingt wird — zur literarischen Erfassung und Beschreibung. Auch spiegelt sich der Ablauf des Tonstückes in der Zeit, dieses Nacheinander der sich ablösenden formalen Bildungen und Entwicklungen und der daraus entstehenden Gehörseindrücke durchaus gleichartig im Nacheinander der sprachlichen Beleuchtung; im Gegensatz zur Gleichzeitigkeit der Elemente in jenen andern Künsten.

Ist die literarische Besprechung von Tonwerken — bleibt sie auf die Dauer ohne das persönliche Klangerlebnis — durchaus nicht die vollkommene Art, Musik zu genießen und zu verbreiten, so stellt sie doch in vielen Fällen eine Ergänzung und Vollendung dieses Erlebnisses dar, als Vorbereitung oder Ausklang, ohne welche eben jenes Wertvollste, das Psychische in der Musik, in seinen bewussten und unbewussten Äußerungen nicht seine volle Wirkung ausüben kann. Handelt es sich gar um die Erfassung einer schöpferischen Künstlerpersönlichkeit, so sind die erwähnten Gesichtspunkte erst recht gültig.

Es ist kein Zufall, dass der Berner Komponist Fritz Brun an dieser Stelle und in diesem Zusammenhang gewürdigt werden soll. Von allen schweizerischen Musikern der neueren Zeit scheint er mir am meisten ein Beispiel dafür zu sein, wie der Aufstieg zum Künstlertum im wesentlichen ein Aufstieg, ein Kampf um den Durchbruch des *Geistigen* zu äußerer, formaler Klarheit und Greifbarkeit ist, und wie wiederum dies

Geistige aus dem vulkanischen Chaos des Instinktiv-Unbewussten unter äußeren und inneren Erschütterungen sich herauskristallisiert.

Der Vergleich mit einigen anderen Schweizer Komponisten zeigt vielleicht noch klarer, was ich meine. Hans Huber hatte als Helfer eine jugendfrische, frohmütig und leichtquellende Phantasie, eine unerschöpfliche Formwissenschaft und Formkunst, prickelnde und packende Rhythmen, den Fluss, der unaufhaltsam von der Exposition zur Klimax, von da zum fröhlichen oder beseeligenden Ende eilt. Hermann Suter, ähnlich leicht schaffend, freut sich behaglich der erreichten Meisterschaft, spielt souverän mit Themen und Durchführung, wächst nicht nur, sondern ist gewachsen zu einem bewussten Vollblutmusiker, der seine helvetische Bodenständigkeit ruhig und selbstsicher ins Gleichgewicht mit sich selbst, als zentral-europäischem Musiker, gebracht hat. Othmar Schoeck, geladen mit musikalischen, namentlich melodischen Energien, schwelgt dionysisch in Lust und Trauer, in Lyrik und Dramatik, und schafft nicht nur, weil er innerlich muss, sondern auch weil es schön und leicht ist, weil es so wundervoll gegen das farblose Leben des Philisters absticht. Volkmar Andreae, Halbromane seiner Abstammung nach, ist für das Knappe, Rassige, Klare und Feurige eingenommen, mit einer leisen Neigung zum operndramatischen Nervenkitzel; er erlebt weniger, was er schreibt, als dass er schreibt, was er erlebte. Otto Barblan, der stille ladinische Sohn der rhätischen Erde, schreitet gedankenvoll mit dem Stab gelehrter Kontrapunktik in den Sphären erhabener Kirchen- und Orgelmusik einher; doch auch er verleugnet das Leben nicht, und oft durchbricht ein Strahl heißer, dramatischer Inspiration seine ernstesten und großangelegten Werke —

Fritz Brun aber ist nur *beladen* mit einer Fülle herber, dann wieder sehnsüchtiger, oft großartiger Musik; auf ihm lastet ein unlöschbarer Instinkt zum Schöpferwillen. Keine leichtbeschwingte Schreibweise, kein selbstsicherer, gewappneter kontrapunktischer Stil erleichtert ihm die konkrete Formgebung. Das symphonische Schaffen steht bei ihm bis jetzt im Vordergrund (ich glaube scheinbar). Und er muss ringen —

Der Zustand der „Geistigkeit“ allein genügte aber noch nicht, um aus Brun einen vollwertigen, schöpferischen Musiker zu machen. Kunst kommt auch heute noch von Können. Deswegen muss auch ein gewisses Maß künstlerischer *Leistungen* vorliegen, aus dem eine Erscheinung von Rang und Wert hervorgeht. Brun muss als Pianist, Dirigent und Komponist hier herangezogen werden. Aber auch ein gewisses Maß künstlerischer *Versprechungen*, auf jenem der Leistungen beruhend und abzuleiten aus den inneren schöpferischen Kräften, die ausgenutzt oder unausgenutzt zur Verfügung stehen, muss vorliegen.

Wie letztere beschaffen sind, wohin sie weisen und wie sie die bereits vollbrachten Leistungen erklären und beeinflussen, das ist durch das Anekdotisch-Chronologische mitbedingt, durch den Zusammenprall von Bruns geistiger Fassade mit Zufällen und Wandlungen des Lebens. Ohne die Tragweite der Taineschen Milieutheorie zu leugnen, glaube ich nicht, dass Abstammung, Jugend und Jugendeinflüsse eindeutig und unmittelbar Bruns Musik erklären; wohl aber die Art der Brunschen Geistigkeit oder vielmehr ihres Durchbruches zur plastisch-musikalischen Kunstgestaltung. Brun ist als Musiker nicht etwa der schweizerische Hirtenbub, wie es der Großvater des 1878 in Luzern als Sohn eines schlichten, sangesfreudigen Lehrers und einer prächtigen, ja in ihrer Art bedeutenden Mutter Geborenen war; keineswegs pflegt er nun auch als Künstler das Idyll der heimatlichen Landschaft und ist durchaus nicht Exponent einer naiv-rauhen Landmenschenseele in ihrer kantonalen Bedingtheit. Auch der gewandte, der kosmopolitische Weltmann ist er nicht geworden, wie vielleicht ein anderer durch Auslandsjahre (1896—1901 Konservatorium in Köln, Theorie- und Klavierlehrer in Dortmund 1902—1903, Studienaufenthalte in Berlin und London). Aber wie das Erblühen und Erstehen einer zunächst künstlerischen Lebensauffassung, das Aufwachen von Intuition zu Meditation, das Packen und Ergreifen der phänomenologischen Tatsachen (der Erscheinungen von Ton und Leben) sich aus dem Brunschen Werk ergibt, das ist in verschlossener, herber, oft ruppiger Rassigkeit, in seiner gedankenschweren, vielfach durch innere

Hemmungen verdunkelten, aber durchweg kraft- und temperamentvollen Eigenart ein Abglanz der heimatlichen Bindungen, ein Zeugnis der Scholle.

Seit 1909 ist Fritz Brun künstlerischer Leiter des bernischen Konzertlebens. Die ständigen Orchesterkonzerte, der bedeutendste Gemischte Chor und Männerchor der Bundesstadt stehen unter seiner verantwortlichen Führung. In dieser Zeit ist Brun zu einem immer mehr im Vordergrund stehenden, wichtigen Faktor des schweizerischen Musiklebens geworden, und zwar, wie erwähnt, als Pianist (Liederbegleiter), Dirigent und Komponist.

Die *Begleitung des Klavierliedes* ist, seit im deutschen Sprachgebiet Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauß eine unvergleichliche Literatur schufen, durchaus keine Bagatelle mehr. Technische und musikalische Anforderungen an den Pianisten sind in außergewöhnlichem Maße gestiegen. Die Begleitung ist gewichtiges und unentbehrliches künstlerisches Hilfsmittel geworden, um die Ausdeutung des Textes, seine Stimmungswelt und seinen Stimmungsgehalt durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele auszuschöpfen; dazu kommt die raffinierte technische und klangliche Ausnützung des inzwischen zu einem Wunderwerk an Präzision ausgebauten Konzertflügels. So ist die Klavierbegleitung wieder das geworden, was sie in anderm Sinne vor 1750 war: eine Kunstbetätigung von selbständigem Wert und Reiz, der sich als ausschließlichem Beruf zuzuwenden (wem's gelingt) keineswegs eine Degradation bedeutet. Damals, wie heute, spielte das Nachschöpferische bei der Ausführung der Begleitung die ausschlaggebende Rolle. Damals waren es die ausgezeichnet geschulten Berufs-„accompagnateurs“, die aus der bezifferten Basstimme eines kontrapunktisch freien, vierstimmigen, stilistisch an die Melodie angeschmiegt Klavierparts aus raschen Fingern hervorzauberten — heute sind es konzertreife Pianisten, die, den Sänger führend und ihm doch folgend, die z. T. gewaltigen dramatischen und lyrischen Gemälde des modernen Liedes gestalten. Die größten Schöpfer und Neuschöpfer haben sich auch nicht gescheut, als Klavierbegleiter aufzutreten. Nikisch, Richard Strauß, Michael Raucheisen haben den Ruhm als

ideale Liedbegleiter nicht geringgeschätzt. In der Schweiz gilt mit Recht Othmar Schoeck als ein genialer Ausdeuter der Klavierbegleitung. Zu den wenigen hervorragenden Konzertbegleitern in unserm Lande gehört nun auch Fritz Brun. Ihm steht nicht nur als vollausgebildetem Pianisten das technische Rüstzeug zur Verfügung, sondern auch ein eindringendes Verständnis, was aus einem bedeutenden Klavierpart Bedeutendes herausgeholt werden kann. So sind durch seine Mitarbeit zahlreiche Liederkonzerte zu erschöpfender Kunstwirkung gekommen.

Das Charakterbild des Pianisten ist wie ein kleiner Ausschnitt des *Dirigenten* Brun. Auch der moderne Dirigent hat im Vergleich zu früher ungeahnte Wandlungen durchgemacht, seit den Tagen, als der Begründer der französischen Nationaloper, Lully, Dirigent der königlichen Kapelle Ludwigs XIV., mit dem langen Rohrstock, den er zum Takt ständig auf den Boden schlug, sich eine kleine Fußverletzung mit nachfolgender Blutvergiftung zuzog, an der er, 1687, starb. Aus einem Taktschläger, der, den anwesenden Herrschaften zulieb, dem Orchester den Rücken kehren musste, ist der Dirigent von heute ein Virtuos geworden, der auf dem ungeheuren Instrument des Orchesters mit autoritativer Meisterschaft spielen können muss, ein Ausdeuter und Erwecker alles geheimen und offenbaren Lebens, das die Phantasie und Genialität seines Schöpfers in die stummen Partiturseiten einhauchte! Was dabei an Feinheit des Gehörs, an Fähigkeit des klanglichen Ausgleichs, an suggestiver Macht, an intensivstem Einfühlen in Werk und Ausführende nötig ist, ahnt der Außenstehende kaum. Die Geschichte der modernen Orchesterleistungen deckt sich mit der Geschichte modernen Dirigententums, denn was nützen die trefflichsten Konzertmeister, die edelsten italienischen Streichinstrumente, was nützt sammetweiches Holz und stählernes Blech, wenn das Rieseninstrument nicht dem feurigen Herzschlag des einen Leiters, nicht der beschwörenden Handbewegung, nicht dem Gebote des einen herrschenden, musikseligen Dirigentenblicks folgen kann und so zu einer unlösbaren Einheit verschmolzen wird? Nicht selten kommt es vor, dass den Dirigenten, die vom Klavier her-

kommen, ein gewisses letztes Einfühlen in die Klangwunder der Streicher- und Bläserwelt versagt bleibt. Das Klavier vermittelt nicht und stärkt nicht den Sinn für die melodische Spannkraft eines kontinuierlichen Tonstromes, wie ihn der Streicherbogen und der Bläseratem hervorbringt und der ja schließlich das wahre musikalische Leben (neben der Singstimme) bedeutet. Das Klavier hat eine künstliche, ausgeglichene, im Grunde unreine Tonreinheit; mit seiner akkordischen, vertikalen Klangstruktur verbindet es eine eigentlich unnatürliche, harte Tonerzeugung (das Hämmern an stark gespannte Saiten), die nur dank der vorgeschrittenen Technik des Klavierbaues eine scheinbare Verbundenheit der Töne zu Melodien vortäuscht.

Es ist, wie wenn ein unbeirrbarer Instinkt Fritz Brun, der vom Klavier zum Dirigententum kam, ihn vor den Klippen dieses Übergangs gewarnt hätte. In wenigen Jahren hat er sich zu einem hervorragenden Orchesterdirigenten entwickelt, dessen Energie und Feuer, dessen Kunst der Klangentfaltung, dessen rassigem Rhythmus und großartiger Fähigkeit zum konzentriertesten Aufbau weder anführende Musiker, noch genießendes Publikum freudige Bewunderung versagen. So ist das Berner Konzertleben von einem prachtvollen Kern absolut musikalischer Aufführungen beherrscht, nicht nur reiner Orchesterkonzerte, sondern vollkommener Chordarbietungen.

Wenn nicht Hermann Suter in Basel, durch die Umstände veranlasst, die Leitung der Basler Liedertafel (des ersten Basler Männerchores) vor kurzem wenigstens teilweise wieder übernommen hätte, wäre Bern die einzige der fünf großen Schweizerstädte mit ständigem Orchester, wo der Männerchor durch Personalunion mit dem Dirigenten der Abonnementskonzerte verbunden ist, und Fritz Brun der einzige „Kapellmeister“ in der Schweiz, der den Männerchorgesang mit seiner künstlerischen Verantwortlichkeit deckt. Die Beschäftigung mit einem Männerchor gilt schon lange jenseits des Rheins nicht als Höhepunkt des Chordirigententums und wird meistens von Konzert- und Theaterdirigenten abgelehnt. Dies Beispiel fand auch in der Schweiz Nachahmung. Hält man sich ausschließlich an die Bewertung der gängbaren Männerchor-

literatur, so ist diese Stellungnahme mindestens verständlich. Aber gerade heutzutage werden wieder Werke aus der deutschen, italienischen, französischen Chorliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts der Allgemeinheit zugänglich gemacht, deren Pflege von Kennern als eine wahre Renaissance des unbegleiteten Männergesanges bezeichnet wird. Auch ist dessen gesangstechnische Seite ebenso fesselnd wie meistens herzlich unbeachtet; und doch gibt es zu denken, dass der unvergessliche Meistersänger Messchaert den *vollendeten* Männerchor-gesang in bezug auf künstlerische Eindrucks-kraft eines Vokal-körpers unbedenklich dem Gemischten Chor gleichstellte. Ob solche Gesichtspunkte für Brun bei der Beibehaltung der Leitung der *Berner Liedertafel* maßgebend waren, bleibe unerörtert. Es ist jedenfalls erfreulich, dass ein Orchester- und Chordirigent vom Range Bruns die mehr als 100 Jahre alte Tradition des schweizerischen Männergesanges und dessen historisch unbestrittenen großen Einfluß auf die Verbreitung des Volks- und Kunstgesanges in der Schweiz durch seine Mitarbeit belohnt. Die ausgezeichneten Ergebnisse der Brun-schen Männerchorkonzerte zeigen jedenfalls, wie ernst er auch diese Tätigkeit nimmt.

Das Orchesterdirigententum hat neben der vielseitigen umfassenden Ausbildungsmöglichkeit auch den Nachteil, dass der Sinn für die Spezialbehandlung der menschlichen Stimme (die eben kein Orchesterinstrument ist) oft etwas unentwickelt bleibt. Bei der allzubegreiflichen Abneigung des Berufsmusikers gegen alle Formen des Dilettantismus wird daher der Männerchor oft nicht hoch eingeschätzt. Vor der zwingenden Kraft der größeren Werke der Gemischtchorliteratur kapitulieren aber doch selbst die exklusivsten Kapellmeister. Wie die Leitung der großartigsten Symphonie, der erhabensten Oper bedeutet es auch für sie eine Weihestunde, die gewaltigen Chor-Orchesterwerke aller Zeiten zu tönendem Leben zu erwecken. Und doch muss in monatelanger Arbeit der Dilettantenchor geschult werden; das Mühselige der handwerklichen Kleinarbeit, die Schattenseiten des Kampfes mit der mangelnden Ausbildung des einzelnen belasten die Geduld des Musikers, der mit bebender innerer Klarheit das Gesamt-

bild der Partitur in seinem Kopfe trägt. Gerade hier hat Brun ganz bedeutende, ja überragende Taten vollbracht. Gerade hier, wo es einen noch größeren Apparat, eine noch zahlreichere Schar Ausführender zu echter Kunstbegeisterung zu führen, sie in den Bann eines Werkes zu zwingen gilt, zeigt sich Bruns unverwüsthliche Kraftnatur und Energie, das nie verlöschende Feuer seiner brennenden Musikseele, die monumentale Gestaltungskraft seiner umfassenden Phantasie.

Es scheint zunächst ein Widerspruch, wie dieser knorrige, eigenwillige, so durchaus unschematische Mann, dessen herrische Selbständigkeit und menschliche Unbiegsamkeit nicht immer wohltuend wirkt, als Dirigent erstaunliche Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit zeigt. Ein selten sicheres Stilgefühl leitet ihn. Ein paar Beispiele für diese hellhörige Kraft:

Um Schuberts *Unvollendete Symphonie* breitet er einen rührenden Heiligenschein, gewoben aus heroischer Sehnsucht und zartester Herzensreine. Das Wunderwerk von Bachs *Hoher Messe* richtet er in gigantischer Größe herb-mystisch auf, wie ragende gotische Pfeiler. Bruckners *Symphonischen Phantasien*, in denen des Tages glühende Farben mit dem schauernden Dämmer klagender Nächte ringen, Gott und die Menschenseele anrufend, verleiht er hinschmelzendes Leben, wo Blechglanz und Streicherwonne, Heldenthemen und Ländler, Menschenlust und Gottesschauer seltsam verbunden sind. Mit überschwenglichem Temperament erfasst er, wie Blut vom eigenen Blut, Berlioz' glühende, revolutionäre Tonsprache, ihre grelle Phantastik, das unerhörte Orchesterkolorit, ihre provenzalische Melodienseligkeit.

Nichts wäre falscher, als daraus den Schluss auf einen hochbegabten Eklektiker zu ziehen, einen gierigen Notenfresser von unbegrenzter Assimilationsgabe. Das Wunder, wie diese schwerflüssige und zähe Natur so vielstrahlig das prismatisch gebrochene Licht der musikalischen Weltliteratur auffängt und wiedergibt, ist nicht allein mit „Musikalität“ zu erklären. Natürlich ist Brun eminent musikalisch. Aber Sarasate war es gewiss noch viel mehr; und doch klang sein Bach etwas ölig und sein Beethoven schmeckte gewiss nach den Pyrenäen.

Hier erklärt nur die geistige Potenz des Musikers Brun. Der

Wille zu geistiger Schöpferarbeit bricht hier mächtig hervor; er wandelt sich zu höchster musikalischer Intelligenz, schafft Stilbeziehungen, Klangerkenntnisse. Diese schöpferische Tätigkeit findet aber ein bereits Geformtes, Geschaffenes vor; um so ungehemmter kann sie sich in den Gesamtplan, aber auch in die verborgensten Winkel des Kunstwerkes versenken.

Deswegen ist der Dirigent Brun *scheinbar* umfassender, zündender, gereifter, schöpferischer als der *Komponist* Brun, der schönste Hoffnungen bereits verwirklichte, aber umso mehr damit verspricht. Rückschlüsse vom Dirigenten auf den Komponisten sind insofern möglich, als sie einen Rahmen andeuten, den letzterer vielleicht erst teilweise ausgefüllt hat.

Bruns Werk scheint bedächtig und sparsam geschaffen. Ja, es ist gewiss unter Hemmungen entstanden, äußeren, die die Berufsarbeit eines vielbeschäftigten Dirigenten mit sich bringt, inneren, die sich der Erfindung, der Erformung der Themen und ihrer Durcharbeitung entgegenstellen. Ob sie Beethovenscher Art sind: ein Kampf mit dem ungeschliffenen, aber funkelnden Edelstein der Inspiration, ein Ringen, nicht um die Idee, aber um ihre Auflösung in Form und Feinarbeit? Ob sie Brahms'scher Art sind: ein Streben nach gedankentiefem Bauen weitgeschwungener Tonerlebnisse, ein oft versonnenes, oft aber auch stürmisches Auftauchen aus umdämmerten niedersächsischen Nebelreichen (im Schatten Beethovens und Bachs) in die Höhen romantischer Sehnsucht? Brun ist kein Schwätzer, kein Organisator seines Ruhmes. Über sein Schaffen ist weder effektvolle Geheimnistuerei, noch selbstsichere Geschwätzigkeit gebreitet. Seine Musik ist zu ehrlich und zu echt, um zu verbergen, wie schwer zugänglich, wie leidenschaftsdurchtobt, wie ernst und herb ihr Urheber ist. Aber sie ist auch genügend entmaterialisiert, sublimiert, sagen wir kurz „entbrunt“, um den kernigen Thematiker, den warmblütigen Melodiker schlackenrein zu zeigen; sie kündigt vom frohen Sieg der Geistigkeit über alle Hemmungen des Handwerklichen, über alle Bedenken einer im Grund verschlossenen Menschenseele.

Bis heute liegen vor: Eine Klaviersonate, eine symphonische Dichtung *Aus dem Buche Hiob*, 5 Altlieder, ein Chor mit Or-

chester, 3 Männerchöre, 2 Streichquartette (ein drittes ist diesen Sommer nahezu beendet) und 3 Symphonien. Also in der Hauptsache Kammermusik und Symphonien. Aus „nationalen“ Gründen ist dies nicht gleichgültig. Für den Stand der Musikentwicklung eines Landes ist nämlich von großer Wichtigkeit die Pflege großer, hochstehender Formen. Streichquartett und Symphonie haben durch die Wiener Klassiker ihre Weihe bekommen und sind dadurch mit der Entstehung der modernen Instrumentalmusik eng verbunden. Jeder Freund der schweizerischen Musik (Definition: Musik unter dem Einfluß schweizerischer Abstammung, Tradition, Kultur) muss eine Entwicklung in diesem Sinne wünschen. Und Bruns *Symphonien* kann man gar nicht mehr aus der schweizerischen Symphonik wegdenken.

Die *dritte* z. B. in D-moll eröffnet eine herbe, in Gedanken und Form große Welt. Auf frohen, stolzen Glanz scheint sie verzichten zu wollen (Besetzung ohne Trompeten und Posaunen). Unwillkürlich denkt man an Blöcke und Steinkolosse, wenn das Thema des ersten Satzes sich trotzig auftürmt. Kein Wort, keine Überschrift bestätigt, ob es sich hier um eine Bergsymphonie handelt. Aber hätte Brun diesen ersten Satz geschrieben, ohne die Größe und den Ernst der Alpen erlebt zu haben? Der stille, weiche Ausklang, das ruhige Aufatmen des Satzes regt zu weiteren landschaftlichen Vergleichen an. Es folgen Variationen über ein tessinisches Dreikönigslied. Das verleitet Brun nicht, nun in einen südlich-sonnigen Optimismus zu fallen; es ist eher, als ob er an das entbehnungsreiche Leben der frommen Tessinerbergbauern denke. In schönem Fluss und abgewogener Gegensätzlichkeit folgen sich die Veränderungen dieses Mittelsatzes, in dem gewissermaßen das Scherzo (als dritte Variation) und das Adagio (in der warmströmenden fünften) der Symphonie enthalten sind. Herzliche, nach innen lauschende Töne blühen auf; die Instrumentation erhellt sich, in beschaulicher Verträumtheit verklingt das tröstliche D-dur. Im dritten Satz tummeln sich drei Themen; schlicht beginnt es, wächst zu Ungestüm und saftigem Leben heran und endet — wiederum — in weihevoller Andachtsstimmung. Alle drei Sätze dieser Symphonie von ernstem,

schwerem Grundcharakter klingen friedlich, kampflös aus. Ist das nicht ein stilles Bekenntnis, dass auch im Frieden, im langatmenden Verklingen wertvolle Ergänzung des Aufschwunges und Kampfes liegt? Diese Symphonie ist ungewöhnlich an Ernst und Wahrhaftigkeit, glücklich in ihrer geschlossenen Form, mit völliger Beherrschung des Technischen geschrieben.

Das zweite *Streichquartett* zeigt besonders deutlich das Problem der Brunschen Musik. Am diesjährigen schweizerischen Tonkünstlerfest in Genf blieb es wirkungslos. In der welschen Atmosphäre — so ging es auch mir — hörte man nur das Grüblerische, in gewissem Sinne Konstruierte, den Kampf gegen die eigene Verslossenheit, den Widerspruch, das Unsagbare sagen zu müssen, den massiv-gedehnten Aufbau des Ganzen. Dann nahm ich es später wieder vor. Da wurde es wie ein Sinnbild verschiedener Stadien der Schöpferkraft. Zunächst die Exposition (erster Satz), weit ausholend, schwer und wild, gärend, mehr unbewusst. Das Adagio gibt die Antwort: gedankenvoll, ein Gang von schweifender Ausdehnung, nicht nur ein Ringen, sondern auch schon ein Geben und Schenken von Wärme und Güte. Es ist schön, in einer Zeit, wo so viel Kurzatmiges, Molluskenhaftes tonangebend ist, den großen Melodiebogen, die breitstirnige Entwicklung als gesundes Eigengewächs zu finden. Nun folgt ein entzückendes Menuett (in Moll, con sordini), leicht beschwingt, doch melancholisch verschleiert, anmutig dahinfließend, mit einem hurtigen Trio helleren Klanges. Ist dies das dritte Stadium, das der erkennenden, von allen Hemmungen befreiten Geistigkeit? Hier ist Grübeln nachdenkliches Lächeln, elementares Toben ein geschmackvoll-rhythmisches Spiel geworden. Der vierte Satz gibt den weltlich bewegten Abschluss zu diesem Mikrokosmos einer seelischen Entwicklung.

Von den *Männerchören* erwähne ich den seltsamen *Aufblick*. Auch hier die gleiche Erscheinung: ein kurzer, zeitweise siebenstimmiger Chor, lastend, schweratmend, nach gewohntem Maßstab völlig unerquicklich, weil dickflüssig, unsänglich, von höchster Intonationsschwierigkeit. Kann Brun, der jahraus jahrein hundertmal bewiesen hat, wie er seine Chöre zum

Singen und Klingen erzieht, wirklich keinen sangbaren Satz schreiben? Einer der besten Schweizer Männerchöre legte kürzlich die Blätter nach aufrichtigem Versuch, dem Werk Klang und Form zu geben, entmutigt aus der Hand. Wie ist's nun damit? Hoffmannswaldaus Text finde ich wundervoll; sein Autor ist ja sonst als schwulstig und lasziv verschrien. Aber hier tönt es voll schwermütiger Kraft, aus tiefstem Naturerleben, aus dunkler Seelenqual, und steigt zu gefasster Klarheit: „Ach, was wollt ihr mit trüben Sinnen . . . das ist ärger als der Tod . . . In allen Wettern und schwarzen Nächten . . . auf, o Seele, lerne zu sein dein eigen Licht“. — Man fühlt, das Thema liegt Brun nahe. Wenn ich mir vier Stimmgruppen edler, keinen praktischen Hemmungen unterworfenen Männerstimmen vorstelle, dann wird mir der Sinn der auf dem gleichen Ton psalmodierenden ersten Tenöre und Bässe und der grübelnden Oktaven der andern Stimmen zu Beginn des Chores klar; ebenso der düstere Ernst, der schmerzvolle Aufschrei, wenn Angst und finstere Mächte die Seele überfallen; ich fühle mit, wie am Schluss in vollströmenden Akkorden das Licht alles Dunkle überstrahlt. Dies alles ist weder palestrinensisch erdenentrückt, noch mozartisch licht, noch hegarisch balladenhaft — aber ist es nicht vielleicht echt brunisch? Wer kein Vielschreiber ist, offensichtlich nur komponiert, wenn und worum es ihm wirklich innerlich nahegeht, kann verlangen, dass man seine Werke von seiner eigenen Wesensart aus zu verstehen sich bemüht. Das hindert nicht, seine Kunst im Verhältnis zu einem allgemeinen, herrschenden Kunstniveau und zu einem mehr oder weniger absoluten Maßstab für künstlerische Dinge überhaupt zu beurteilen.

Was Brun bis jetzt als schöpferischer Musiker gegeben hat, zeigt ohne Zweifel einen bedeutenden, ernsten, willensmächtigen Mann. Seine Herbheit und Verschlossenheit sind echt schweizerisch-alemannisch. Ein vulkanisches Temperament kreuzt sich mit einer triebmächtigen Disposition, das Instinktive zum Geistigen zu wandeln und das Geistige in bewusste lichtvolle Klarheit, in edelgeformtes wahres, zugleich sublimiertes und somit künstlerisches Erleben zu erheben.

Lässt man den Gesamteindruck dieser Persönlichkeit auf

sich wirken, so ist es, wie wenn es sie mächtig dahinziehen müsse, wo Sonniges üppig leuchtet, wo Kunst heißen Herzen, naiver Seele wild und voll entquillt, wo Stil und Tradition einen wundervollen Bund schließen — irgendwo nach dem Süden, nach Italien, eher noch nach Spanien, wo das Tragische noch feiner und düsterer geschliffen neben der rhythmischen Freude, der tollen Groteske steht. Wird nicht in einem Künstler, den Shakespeares Dramatik so lebendig packt, der im Feuergeist Berlioz' einen sogar über Wagner stehenden genialen Koloristen und Orchesterzauberer sieht, die Kraft zur *musikalischen Dramatik* dämmern? Wird der Symphoniker, der Kammermusiker Brun, den seine Laufbahn (gnädigerweise?) vom Theaterbetrieb fernhielt, nicht doch zur *Opernform* greifen? Das Zeug dazu hätte er, und mächtig regt sich in unserm Lande die Lust am Operschaffen. Huber, Doret, Dalcroze, Maurice, Bloch, Andreae, Schoeck, David, Fuetterer, Berr u. a. m. waren und sind an der Arbeit.

O Schicksal, lass den Fritz Brun nach dem Süden, gib ihm das Erlebnis der menschlichen Stimme, schenk ihm Aufhellung seines klanglichen Horizontes, überlaste ihn nicht mit so vielen gemischten Konzertprogrammen — er wird es gewiss lohnen, nicht weil er brav und fleißig ist, sondern *weil er dann sagen kann, was zu sagen ihm gegeben ist.*

Von äußeren Auszeichnungen sei nur der philosophische Ehrendoktor der Universität Bern erwähnt. Brun ist zwar durchaus keine wissenschaftliche Natur. Aber höher als die Wissenschaft steht nämlich ihre Quelle, die Geistigkeit. Wenn Brun auch eine ausgezeichnete „Wissenschaft“ der symphonischen Technik nachgewiesen hat, so wollte die Fakultät gewiss in erster Linie den vergeistigten Willen ehren, der auf dem Wege zu lichten Höhen der Kunst schon so beglückende Läuterung durchmachte — und noch nicht am Ende seiner Entwicklung steht.

Brun erzählte mir 1922 in Zug, die hübscheste Gratulation zum Ehrendoktor sei die von Hermann Hesse gewesen. „Es ist die freundlichste Art, einem klarzumachen, dass man altert,“ schrieb er. (Soll bei Brun heißen: dass man zur Meisterschaft wächst und reift.) Nachdenklich setzte Brun

hinzu: am meisten aber freue ihn die Erinnerung, dass der Großvater Geißbub gewesen sei, dass er selber auch noch ein Stück echten Bauerntums erlebt habe.

Als geistig Schaffender „offiziell“ anerkannt und geehrt, knüpft er instinktiv an die dämmernde Kindheit an. Aus dem traumschweren Reich instinktiver Triebe hingestiegen zur klarsicheren Erformung einer innerlich klingenden Vision, zur Wonne geistiger Schöpfung, taucht er wieder aus dem Bewussten hinab in die geheimnisvollen Gründe vergangener Jugendzeiten. In diesem Wechselspiel liegt ein Hauptreiz und Hauptwert der Brunschen Musik.

Und nun, Schöpfergeist, entfalte und entflamme dich!

CHUR

A. E. CHERBULIEZ



OTHMAR SCHOECKS BÜHNENWERKE

Othmar Schoeck hat sich seinen Namen als Lyriker geschaffen: die Zukunft wird wohl in ihm den Schöpfer und wegweisenden Führer einer neuen Richtung des deutschen *Liedes* erkennen. Während die neueste Entwicklung das Lied Hugo Wolfs, dessen Charakteristikum eine bis dahin unerhörte Verschmelzung von Wort und Ton, ein vollkommenes Gleichgewicht von Gedicht und Musik ist, nach der literarischen Seite zu überbieten suchte, dabei aber immer mehr von Wolfs Klavierlied hinweg zum Klavierstück mit obligater Singstimme oder gar zum Klavierstück mit rezitiertem oder dem Zuhörer gedruckt vorgelegtem Gedicht geriet, schlug Schoeck den entgegengesetzten Weg ein: er übernahm von Wolf die ebenbürtige Bedeutung des Klavierpartes, gab ihm in phantasievoller harmonischer Durcharbeitung selbständige Werte; er behielt Wolfs dichterische Deklamation, die feine Anschmiegun der melodischen Linie und harmonischen Färbung an das Wort des Dichters bei; wie Wolf war es ihm gegeben, für jeden seiner Dichter einen persönlichen Ton, eine für die Lebensstimmung des Dichters charakteristische Klangatmosphäre zu finden; aber er gab dazu der Gesangslinie wieder etwas von dem Charme, der Beschwingtheit, der Einmaligkeit der Schubertschen Melo-