

Musikalisches Schrifttum

DAS NEUERE

BRUCKNER-SCHRIFTTUM

Nachdem Robert Haas in der Literaturübersicht seines 1934 erschienenen Brucknerbuches das gesamte Schrifttum über den Meister in vier Phasen eingeteilt hatte, deren letzte (1927) einen gewissen Rückgang an Neuerscheinungen zeigte, kann man wohl mit einigem Recht gerade vom Erscheinungsjahr dieses Buches an den Beginn einer neuen Blütezeit der Brucknerliteratur ansetzen. Reichte die erste Phase mit den Schriften von Louis, Gräßinger und Halm, — um jeweils die wichtigsten zu nennen — etwa bis zum Weltkrieg, so wird in der Folgezeit mit dem Beginn der großen Biographie Göllerichs (1922), dem, das Material dieses Wertes vorzugreifend zusammenfassenden einbändigen Brucknerbuche Max Auers (1923), sowie der gleichfalls von Auer herausgegebenen Briefsammlung (1924) das feste biographische Fundament für die spätere Forschung gelegt. Die geistesgeschichtliche Einordnung, in dieser Phase durch E. Schwefsch vertreten, wird in der dritten mit der Hundertjahrfeier von Bruckners Geburtstag beginnenden Phase durch O. Lang und E. Kurth¹ weitergeführt, der gleichzeitig wie auch A. Orel (1925) mit seinen analytischen Studien den von Halm begonnenen Weg der Werkbetrachtung fortsetzt. Damit wäre bei Berücksichtigung nur der allerwichtigsten Veröffentlichungen, denen für die vierte Phase noch die Schriften von Aloise und Grüninger anzufügen sind, der Stand der Literatur beim Erscheinen des Haas'schen Buches aufgezeigt. Aber auch dieses steht nicht isoliert da; denn einmal erscheint im gleichen Jahre die Biographie Auers von 1923 in wesentlich erweiterter Auflage, und zum anderen steht gerade die neuerliche Belebung des Brucknerschrifttums in ursächlichem Zusammenhang mit der Mehrung des Interesses an Bruckner überhaupt. Bedenkt man, daß 1932 das Aufführungsjahr der IX. Symphonie in der Originalfassung war, daß 1934/35 die I. und V. folgten, und daß schließlich in den gleichen Jahren über die Hälfte der Symphonien in

dieser Gestalt durch den Musikwissenschaftlichen Verlag der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, dann wird die Zunahme der Brucknerliteratur verständlich. Sie wird zum Spiegel der Bemühungen um den unverfälschten Bruckner, der sich jetzt die Stellung in unserer Zeit erobert, die ihm in seiner versagt blieb.

Die beiden Brucknerbücher des Jahres 1934 unterscheiden sich in erster Linie voneinander dadurch, daß Haas das Schwergewicht auf den wertbesprechenden Teil legt, während Auer vor allem die Biographie des Meisters geben will, und zwar die erste wirklich authentische Biographie. Er kann diesen Primat mit Recht für sich beanspruchen, da ihm das gesamte Material der 1936 von ihm zu Ende geführten Göllerichschen Biographie zur Verfügung stand. Dabei erweist sich die größere Übersichtlichkeit des Buches gegenüber der Materialsfülle des neubändigen Wertes als Vorteil. Es kann sich dadurch an weitere Kreise wenden als jenes, welches nach dem Willen der Verfasser die große Dokumentensammlung, das „Brucknerarchiv“ für spätere Forschungen sein sollte. Die methodische Anlage des „Anton Bruckner“ von Haas dagegen wird am besten dadurch charakterisiert, daß hier mit dem ersten entscheidenden Beitrag zur Stilkritik des Brucknerschen Werkes seit 1925 sowohl der biographische Teil als auch die Darstellung der geistes- und gattungsgeschichtlichen Einordnung zu Gunsten eben dieser analytischen Betrachtungen zurücktritt. Daß auch hier eine systematische Ordnung statt einer durchgehend chronologischen gewählt wird, entspricht ganz der methodischen Eigenart dieses Buches, das mit seinen ausgezeichneten Analysen — und es sei betont — zum ersten Male auf der Grundlage der Originalfassungen eine der vielen Möglichkeiten der wissenschaftlichen Monographie verwirklicht, und die Brucknerforschung entscheidend vorangetrieben hat.

Im Jahre 1935 gab der Musikwissenschaftliche Verlag sodann mit den „Briefen und Betrachtungen“ von Franz Schalk eine Veröffentlichung heraus, die, soweit sie Bruckner direkt betrifft, viel Aufschlußreiches bringt. Neben einem Lebensabriß Franz Schalks von Viktor Junl enthält die Schrift Briefe der Brüder Schalk, Briefe Bruckners an Franz Schalk, sowie von dem letzteren die Betrachtungen und Erinnerun-

¹ Jude

gen über Bruckner. Es ist zum Teil heftig darüber Diskussion geführt worden, ob die Schüler den Meister zu den Umarbeitungen gezwungen haben oder nicht. Eines ist aber wohl sicher, wie man sich auch dazu stellen mag: In böswilliger Absicht ist man nicht vorgegangen, wenn auch gewisse Widerstände zu überwinden waren. So schreibt Josef Schalk an seinen Bruder: (S. 49) „... daß Nikisch den von uns ersehnten Bedenkenschlag im Adagio ... durchgeführt hat.“ Für ein gutes Einvernehmen zwischen dem Meister und zum mindesten Franz dürfte jedoch folgender Brief Zeugnis ablegen, in dem es heißt: (S. 63) „... daß es zwischen ihm und mir nie eine ernste Meinungsverschiedenheit gab“. Daß auch Franz Schalk es war, der, wie seine letzten Lebensjahre bewiesen, den „echten“ Bruckner noch am ehesten verstand, wird durch die tiefgründigen Betrachtungen bestätigt, in denen er vieles von unmittelbarer Gegenwartsbedeutung über Bruckners Formwille, über wesensgerechte Temponahme oder über die Eigengesetzlichkeit der Brucknerschen Harmonik gegenüber der Wagners zu sagen weiß.

Mit dieser Betrachtung des Verhältnisses Bruckners zu seinen Schülern sind wir nun mitten hineingeführt worden in den Streit für oder wider die Originalfassungen, der in zahlreichen Veröffentlichungen und Zeitschriftenaufsätzen um die Mitte der dreißiger Jahre seinen Niederschlag fand (siehe besonders Jahrgang 1936 der Zeitschrift für Musik). So legt Alfred Orel in der „Deutschen Musikultur“ Jahrgang 1 eine ausführliche quellenkritische Darstellung über die Entstehung der Original- und Druckfassungen vor, wobei er gegenüber Max Auer (Der Streit um den „echten“ Bruckner im Licht biographischer Tatsachen, *ZfM* 1936, S. 533) die Schüler von dem Vorwurf, gegen den Willen des Meisters gehandelt zu haben, entlastet. Die Selbstbeteiligung Bruckners an den Umarbeitungen wird hervorgehoben, aber nachdrücklichst betont, daß er die Originalgestalt der Symphonien für spätere Zeiten erhalten wissen wollte. Und das ist das Entscheidende.

In diesem Zusammenhang erscheint nun die Vollendung der großen Biographie Göllerichs durch Max Auer, das wichtigste Ereignis der Brucknerliteratur im Jahre 1936, von besonderer Bedeutung; denn der nunmehr fertiggestellte

vierte Band, der in drei Teilbänden (1936—32 bis 1939/96) sämtliche biographischen Unterlagen für die Wiener Zeit bringt, wird damit zu der maßgeblichen Dokumentensammlung für alle jetzt im Mittelpunkt stehenden Fragen. In dieser Eigenart liegt vornehmlich der große Wert dieser wahrhaft umfassenden Lebensbeschreibung, die nicht selber auswerten, sondern dienen will im Gegensatz zu den Schülern, die dem Meister in bester Absicht zu dienen glaubten, indem sie schon zu seinen Lebzeiten das Werk „auswerteten“. Die zum Teil aus diesem Verzicht auf Auswertung begründeten Schwächen, von denen in der Besprechung der ersten Bände durch Th. Kroyer (*ZfM* 1932) die Rede ist, müssen angesichts der Bedeutung des Werkes zurückstehen. Sie erklären sich eben aus der methodischen Anlage des Buches als einer mit allen Einzelheiten belegten Darstellung des Lebenslaufes, in die die Werkbesprechungen in chronologischer Reihenfolge eingefügt werden. Über die Wiener Zeit Bruckners gibt es nichts, was dem vierten Band Auers als gleichwertig an die Seite gestellt werden könnte.

Der im Jahre 1937 erschienene Anhang bringt dann noch eine Übersicht über die Ereignisse in Wien nach Bruckners Tode, sowie eine Geschichte der Brucknerbewegung von den Anfängen bis zu den Erstaufführungen der V. und VI. Symphonie in der Originalfassung. Eine ausführliche Abhandlung über Bruckners Abstammung nach den Unterlagen Ernst Schwanzaras steht am Ende des reich mit Bildern ausgestatteten Bandes.

Ausgezeichnet ist auch die Zusammenfassung aller die biographischen Fragen zu den Originalfassungen betreffenden Forschungsergebnisse Max Auers, die in mustergültig knapper Form in dem kleinen Bändchen „Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen“ ebenfalls 1937 veröffentlicht wurde. Vom Standpunkt der künstlerischen Werkbetrachtung aus stellt Rolf Pergler die wesentlichsten Unterscheidungsmerkmale von Originalfassungen und Bearbeitungen heraus, während am Schluß Männer der Praxis wie Weisbach, Haussegger, Jochum und andere zu Wort kommen, die sich auf Grund von Erfahrungen aus ihrem Bereich zu dem unbearbeiteten Bruckner bekennen. Eine wirklich das Wesentlichste sagende Einführung

für alle, die sich ein Bild über den gesamten Streitkomplex machen wollen.

Nach der Betrachtung der im vorangehenden besprochenen Werke, die sich in erster Linie der Materialausbreitung oder der kritischen Werkbeschreibung widmeten, erschienen in den Jahren 1937/38 neben einer Reihe von Zeitschriftenaufsätzen² wiederum zwei Bücher, deren Verfasser auswertend vorgehen und zwar auswertend in der zweiten, der über der ersten, im engeren Sinne sachlichen, liegenden Schicht. Das ist einmal der Pfitznerbiograph Walter Abendroth, der in seinem Buch „Deutsche Musik der Zeitwende“ als Kulturphilosoph die Erscheinung Bruckners durch das Mittel des Vergleiches betrachtet, und dann Oskar Loerke, der aus dem Blickfeld des Dichters, aber doch ausgestattet mit dem Rüstzeug des sachlich gebildeten Musikers, ein „Charakterbild“ des Meisters entwirft. Sahe die bisherigen geistesgeschichtlichen Deutungen in Bruckner entweder das Urbild des Mystikers (Kurtz u. a.), den dogmatisch gebundenen Katholiken (Grüninger) oder das Medium, durch das kosmische Gesetze sich im Reich der Musik offenbaren (Schwebbsch), so sieht Abendroth in dem „gottversunkenen“ katholischen Bruckner, um mit Fritz Brust zu reden (vgl. dessen eingehende Besprechung, *DMK* 1938, S. 51) einen Pol deutscher Geistigkeit, dem als Gegenpol der „ichversunkene“ protestantische Pfitzner gegenübersteht. Daß wir jedoch den in Bindungen aller Art verstrickten Bruckner als wesentlich universaler gegenüber dem frühzeitlichen, dafür aber in intimen Bereichen verhassteten Pfitzner empfinden, ist nach Brust ein Beweis dafür, wie gefährlich es ist, die religiöse Struktur in einem solchen Zusammenhang überzubewerten. Würde man nicht die gleichen Schwierigkeiten haben, wollte man etwa den protestantischen Bach durch eine solche Antithese in seinem musikalischen Wesen erfassen? In allen anderen Punkten jedoch lassen sich die charakterlichen und stilistischen Eigenschaften beider Meister in Gegensatzpaare aufspalten, wobei gerade aus dieser Gegensätzlichkeit so sehr vieles im Wesen jedes einzelnen herauskommt.

Auch Oskar Loerke bedient sich eines „Gegensatzes“ bei der Anlage seines Buches, nämlich der alten Gegenüberstellung von Leben und Werk. Nur wird der dem Werk gewidmete Teil zwischen die Kapitel über die erste und zweite Lebenshälfte gestellt, wodurch eine formale Dreiteilung erreicht wird, die dem Buch schon rein äußerlich eine Sonderstellung gibt. Die besonderen inhaltlichen Voraussetzungen aber bestehen darin, daß beide Bezirke, der biographische wie auch der das Werk betreffende Teil nicht einfach darstellend, sondern reflektierend, und zwar mit den Augen des Dichters reflektierend gesehen werden. So zeigt Loerke eine Neigung zu bildhaften Vergleichen von oft stärkster Symbolkraft, wenn er z. B. den Triolen und Achtel kombinierenden Brucknerrhythmus zur nächsternen Enge seines Erdendaseins und der Weite seines Schaffens in Beziehung setzt. (S. 19) Dabei liegt in der Versinnbildlichung solcher größeren Zusammenhänge noch nicht einmal die wahre Stärke des Buches; denn man ist eher versucht, gerade die Befehlung der elementarsten Schicht für noch wertvoller zu erklären. Wie Bruckner bei der Erfindung seiner Themen höchste Ökonomie walten läßt, so wird hier ein Ton, ein Rhythmus, ein Akkord zum Symbolträger, — nicht durch außermusikalische Hilfskonstruktionen, die bei Bruckner versagen müssen, — sondern nach den Gesetzen immanenter musikalischer Logik. Von solcher Einfachheit bei großer Eindringlichkeit sind Stellen wie die folgende (S. 144) „Es ist unfassbar erstaunlich, wie aus dem Gottesruf: Es werde Licht — eine Weidwerkfanfare wird. Und nichts anderes als die Umkehrung einer Quinte brachte dieses Wunder hervor.“ Des Gleichnisses bedient sich Loerke auch, wenn er die verschiedenen „Schweifen“ zur Erklärung des Wertes wie die scholastische, die historische oder die magische abwägt, wie andererseits die Neigung, das Geschehen im Lebenslauf um bestimmte Problemkerne zu ordnen, in den Schilderungen der vier einflußreichsten Männer in Bruckners Werkzeit: Bischof Rudigier, Sedtler, Kizler und Weinwurm Bilder entstehen läßt, die weit über eine bloße Personencharakteristik hinausgehen. Und wie diese, so fügen sich auch die übrigen Einzelbilder zu dem Gesamt-„Charakterbilde“, mit dem eines der

² Anton Bruckner-Sondernummer der „Deutschen Volksbildung“ XI, 5 mit Beiträgen von Haussegger und Auer; Gräßlinger im „Anbruch“ 19 u. a.

wertvollsten Brucknerbücher der Öffentlichkeit übergeben worden ist.

Die jüngste Erscheinung der Brucknerliteratur ist wieder eine stilkritische Arbeit, nämlich die 1939 im Musikwissenschaftlichen Verlag herausgekommene Schrift Fritz Oesers über die „Klangstruktur der Brucknersymphonie“. Angesichts der Schwierigkeiten, die sich bei der Scheidung von fremden und Brucknerischen Zutaten in den Erstgedruckten ergeben, sieht der Verfasser seine Aufgabe darin, durch den Vergleich mit den Handschriften alle die Stilkriterien festzulegen, die eindeutig auf die Hand des Meisters zurückzuführen sind. Dabei kommt nun der Klangstruktur eine entscheidende Bedeutung zu; denn die Umarbeitungen betreffen wohl auch das Formale, zum größeren Teil jedoch das Klangliche, und es erscheint diese Bedeutung umso größer, als Bearbeitung in dieser Hinsicht gleichbedeutend ist mit „konsequenter stilistischer Umdeutung“ in Richtung auf ein „allen Bearbeitern gemeinsames Klangideal“. An gut gewählten Beispielen weist Oeser nun nach, in welchen verschiedenen Schichten die Bearbeitungen anzutreffen sind, und wie vor allem die Brucknerische Klangstruktur selbst beschaffen ist. Nicht in den Farbmöglichkeiten des Orchesters hat das Klangideal seinen Ursprung, sondern es liegt bereits in der schöpferischen Konzeption vorgegeben; denn der Ton an sich hat seine spezifischen Qualitäten wie Schärfe oder Fülle, ohne daß eine bestimmte Klangfarbe nötig wäre, um diese Qualitäten zu erzeugen. Die Klangfarbe kann sie wohl unterstreichen.

Damit sind wir zum Ausgangspunkt zweier wichtiger Gedankengänge des Verfassers gekommen: Einmal die Tonartitulation spielt eine wesentlich größere Rolle bei Bruckner, als man bislang annahm. Das beweisen die Vorschriften Bruckners über Ansatz und Praisierung, die in den Druckfassungen fehlen, um die Schroffheit des Klangbildes zu mildern. Zum andern aber wählt Bruckner die Klangquelle, die das von ihm Gewollte am klarsten herausbringt, nämlich meistens homogene Instrumentengruppen, nicht aber Mischungen von Klangfarben. Darum wirkt die Hinzufügung von Holz zum Blech im Choral des Finales der V. Symphonie so unbrucknerisch, weil hier das Prinzip des Überganges (Wagner) und nicht das der klaren Scheidung befolgt ist. Mit der Höherbewertung des konstruktiven

Gehalts eines Instruments gegenüber seinem Farbwert hängt es sodann zusammen, daß das Blech zum Hauptträger thematischer Substanz wird und seinerseits eine Umbewertung des Streicherklanges bewirkt, (Artikulation, Bedeutung der G-Saite vgl. S. 57 f.) wie Bruckner überhaupt alles vermeidet, was Gegensätze, sei es im Dynamischen oder Räumlichen, überbrücken oder Abgrenzungen von Klanggruppen verwischen könnte.

Damit wären die Grundgedanken der aufschlußreichen Schrift, die vor allem durch ihre Methodik Wesentliches ans Licht bringt, aufgezeigt. Viele der hier begangenen Wege knüpfen allerdings an Bekanntes an, und es wäre zu wünschen, daß Oeser in dem von ihm geplanten größeren Werk über die Symphonik Bruckners vor allem den Zusammenhängen zwischen Themenbildung und Klangstruktur nachgeben möge. Die vordringlichste Aufgabe einer zukünftigen Brucknerforschung wäre dann die Zusammenfassung der Ergebnisse des jüngeren Brucknerschrifttums in einer neuen Gesamtschau von Leben und Werk.

Kurt Gudewill

Der junge Chor

Hefte 2 und 5, herausgegeben von Heinz Kohlheim, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin, 1940.

Mit den Hefen 5 und 1, zur Wintersonnenwende und zum 30. Januar ist die Sammlung „Der junge Chor“ nun zum Abschluß gekommen und damit ein Chorbuch für den gesamten Jahreskreis der Feiern des Dritten Reiches geschaffen. Daß die Zeit reif geworden ist für eine solche Sammlung, besagt nicht, daß Liederblatt und Musikblatt nun ihre Aufgabe erfüllt hätten, ebensowenig wie das „Chorbuch“ im alten Sinne seine Auserstehung erleben soll. Dagegen spricht schon rein äußerlich die starke Durchsetzung mit instrumentalen Bestandteilen. Es ist jetzt vielmehr die Zeit gekommen, da man aus der übergroßen Fülle des in den letzten Jahren geschaffenen Musikgutes das Wertvollste zusammenfassen und Neues, Anspruchsvolleres auf dieser Grundlage schaffen kann, nachdem das lose Blatt wegbahnend gewirkt und auch den bescheideneren Ansprüchen, was den Grad der Schwie-

rigkeit betrifft, genügt hat. Wie notwendig eine solche Zusammenfassung, und zwar nach weltanschaulichen Gesichtspunkten ist, weiß jeder, der in der praktischen Musikkarbeit steht, und dankbar wird man es begrüßen, wenn man sich das Musikgut gerade für die großen Feiern nicht mehr mühsam zusammenstellen muß. Die Unterteilung der Sammlung in fünf Hefte erleichtert die Anschaffung und verbindet damit gleichzeitig die Vorzüge des losen Blattes. Günstig ist auch, daß die Hefte inhaltlich nicht auf einen Schwierigkeitsgrad gebracht sind.

Vom bereits bekannten Lied und vom Kanon über den schlichten mehrstimmigen Satz, an dem sich die dienende Haltung des Komponisten gegenüber dem neuen Lied zeigt, das jetzt schon als Bekennnislied im Volke lebt, (s. die Sätze von W. Fortner zu Liedern Baumanns) geht eine Stufenleiter der Schwierigkeit bis zu den Kontrapunktisch verwickelten Sätzen von Holz, „Saget die Flamme an“ (S. 5), Kang, „Slaterrnd schlagen unsere Fahnen“, oder Saffke, „Gelöbnis“ (S. 1). Gerade der letzte ist beispielhaft für die Ausnutzung der Möglichkeiten eines dreistimmigen Chorsatzes durch polypphone Durckomposition aller vier Strophen. Daß auch in den beiden vorliegenden Hefen wie in den bereits erschienenen alle Stimmkombinationen von der Eins bis zur Viestimmigkeit mit und ohne verschiedenartigste Instrumentenbesetzungen vertreten sind, entspricht ganz der Bestimmung der Sammlung, die doch nicht zuletzt für die Spielcharen der H. J. gedacht ist. Besonders die Verlegung des c. f. in eine Mittelsstimme oder die Bassstimme, wie sie in vielen der Sätze zu finden ist, kommt einem gesunden Bedürfnis entgegen und verdient hervorgehoben zu werden.

Das fünfte Heft kam gerade zur Weihnachtszeit zurecht und beweist, wie reich schon heute der Bestand an weltanschaulich einheitlichem Musikgut ist. Mit dem Satz Nowotny's zu dem ungedichteten „Christ ist erstanden“ ist ein Versuch unternommen, der sicher dazu beitragen wird, eines der schönsten Lieder des Mittelalters zu erhalten. Im ersten Heft des Jahreskreises sei außer auf die bereits erwähnten noch auf die „Kantate zum 30. Januar“ von Karl Schäfer und auf die Sätze von Schäfer, Anab und Bress-

gen zu alten Liedern hingewiesen, wenn auch nicht ganz einzusehen ist, warum gerade das Lied „Ich habe Lust im weiten Feld“, über dessen musikalischen Wert sicher keine Zweifel bestehen, als Feiertagslied zum 30. Januar besonders geeignet sein soll. Im übrigen verdient die Leistung des Herausgebers, Heinz Kohlheim vollste Anerkennung.

Kurt Gudewill

Lexikon der Juden in der Musik

Herausgegeben als Band 2 der Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP. zur Erforschung der Judenfrage, Frankfurt, von Theo Stengel und Herbert Gerigk. Bernhard Sabnfeld Verlag, Berlin 1940.

Mit dem vorliegenden Buch ist ein Nachschlagewerk zu dem Thema „Judentum und Musik“ herausgebracht worden, das sich von früheren in der gleichen Richtung unternommenen Versuchen vor allem durch seine Zuverlässigkeit und wissenschaftliche Stichhaltigkeit unterscheidet. Empfindliche Lücken sind durch eingehendste Archivforschungen mit Unterstützung der Reichsstelle für Sippenforschung geschlossen worden, wobei alle Namen unberücksichtigt bleiben, die nicht auf Grund der Nachforschungen als einwandfrei jüdisch, bezw. halbjudisch festgestellt werden konnten. Ja, sogar allgemein als Juden bekannte Personen werden mit einem Vorbehaltsvermerk versehen, wenn die Unterlagen nicht ausreichen. Auf Wertverzeichnisse und eingehende bibliographische Hinweise hat man verzichten müssen, um den Umfang nicht zu sehr auszudehnen. Dafür kommt aber das Titelverzeichnis jüdischer Bühnenwerke schon zu einem großen Teil einem Bedürfnis entgegen, dem allerdings erst spätere umfassende Arbeiten voll gerecht werden können, für welche die Voraussetzungen durch die erschöpfende Materialerschließung nunmehr gegeben sind. Die erklärenden Zusätze bei den wichtigeren Namen, wie Meyerbeer, Mendelssohn u. a. fassen in knapper Formulierung das Wesentliche zusammen und runden das Gesamtbild dieses ausgezeichneten Buches ab, das gerade für spätere Generationen seine Bedeutung behalten wird, denen das Judenproblem nicht mehr in dem Sinne Problem sein wird wie uns heute.

Kurt Gudewill