

von Bach. Nicht vergessen seien seine beiden Franziscus-Legenden und die *h*-moll-Sonate. In den Variationen gewahrt man staunend den unendlichen Reichtum seiner harmonischen Einfälle und die Verfeinerung derselben, welche Liszt die Darstellung zartester, seelischer Schwingungen gestattet.

Der Melodiker Liszt möge in folgendem gekennzeichnet werden. Die Urzelle seines Schaffens ist grunddeutsch — und nicht ungarisch und nicht kosmopolitisch. Dies sieht man aus seinen (bereits zitierten) Hauptwerken und besonders aus den Klavierwerken, die er als Seelenbekenntnisse niedergelegt hat („Années de Pèlerinage“, *h*-moll-Sonate). Französischer Einfluß, der gelegentlich sich bemerkbar macht, ist durch seine Beziehungen zu Berlioz und Chopin erklärt. Aber bei dem Verhältnis Chopin-Liszt weiß man schließlich nicht recht, wer vom andern mehr gelernt hat: Chopin von Liszt — oder Liszt von Chopin? Ich persönlich neige ja der ersteren Ansicht zu; doch ist dies eben so lange Ansichtssache, bis eine eigene Studie sich mit diesem Problem eingehend beschäftigt und diese Wechselbeziehungen restlos aufgeheilt hat. „Ungarische“ Melodiewendungen finden sich in Liszts Originalwerken nirgends. Er hat auch keinen Tropfen ungarischen Blutes.

Liszts Eltern sind Deutsche; altadeliger Abstammung („Franz Liszt“ von Aug. Göllerich, Marquardt & Co., 1908, S. 77), die Familie schrieb sich ursprünglich List; stammverwandte Zweige derselben sind noch heute im Mürtzale (Obersteiermark) ansässig. [Der im Münchener Reichsender tätige Kapellmeister List entstammt derselben Familie.] Liszts Mutter Anna Laager war das 14. Kind eines Kurzwarenhändlers zu Krems a. d. Donau (a. a. O., S. 135). Seine Muttersprache war die deutsche Sprache. „In einem Grenzgebiete Ungarns (dem heutigen Burgenlande) geboren, wo damals nur deutsche Sitte herrschte, war Liszts Kindersprache, wie die seiner Eltern, die deutsche, und niemand hätte in der mit österreichischem Anhauche gefärbten deutschen Aussprache des Meisters je den Ausländer vermuten können“ (a. a. O., S. 200). Daß Liszt eher Wienerischen Dialekt sprach, bestätigte mir auch seine Nichte Marie Freifrau von Saar, geb. von Liszt (eine Tochter Eduard v. Liszts aus dessen erster Ehe). Was an sogenannten „ungarischen“ Elementen in seiner Musik, so auch in seiner symphonischen Dichtung „Hungaria“ vorkommt, ist, wie Göllerich in oben genanntem Werke (S. 77—79) eingehend auseinandersetzt, auf erste Jugendeindrücke von — Zigeunermusik zurückzuführen. Die Musik der Zigeuner ist aber nicht die Musik der Ungarn. Wie wenig ihm Ungarisches im Blute liegt, ergibt sich auch daraus, daß er sich noch 1862, wie er in der „Schlußbemerkung“ zur Partitur der „Heiligen Elisabeth“ schreibt, von Eduard Reményi in Pest eine ungarische Volksmelodie senden läßt . . . ein Stock-Madjar hätte dies doch nie getan.

Wenn wir Liszts Gesamtschaffen betrachten, so zeichnet es sich durch einen ausgeprägten Zug zum Großartigen, ja direkt zum Heroischen aus. Daß heute in Deutschland ein so ausgesprochen heroisches Werk, wie seine 8. symphonische Dichtung „Héroïde funèbre“ (Heldenklage) so gut wie unbekannt ist, jedenfalls nicht gespielt wird, ist mir ein Rätsel und kann nur auf Nachwirkungen der einige Zeit zum „guten“ (?) Ton gehörenden Verunglimpfungen Lisztscher Musik von seiten der Nichtarier zurückgeführt werden. Ebenso ist die 7. symphonische Dichtung „Festklänge“ ein so feierlich-beschwingtes, Gemeinsamkeitsgefühl erregendes Werk, daß es unbedingt zu pflegen ist. Die gewaltige „Bergsymphonie“ (Nr. 1 der symphonischen Dichtungen), die prächtige „Hunnenschlacht“ (Nr. 11) atmen einen Geist, der gleicherweise deutsch und wirklich heroisch genannt werden muß — warum hört man all diese Werke so

gut wie nie? . . . Daß das *Es*-dur-Klavierkonzert ebenfalls auf die Bezeichnung heroisch schon wegen seines Hauptthemas Anspruch erheben kann, ist allbekannt — aber auch die rein lyrischen Werke des Meisters sind durchaus deutsch und seine Kirchenmusik erst recht: er war ja ein österreichischer Katholik — auch in seiner Musik; aber er ist dabei frei von jedem undeutschen Muckertum: denn seine Musik ist mystisch-verklärend, nicht muckerisch (auch solches läßt sich aus der Musik erkennen („nomina sunt odiosa“ —) und nie kleinlich. Seine Tonsprache ist vor allem innerlich wahr: was ihn seelisch nicht erfüllt, kleidet er, der Ausdrucksmusiker, auch nicht in Töne. „Mit dem Kanon bin ich stets auf schlechtem Fuß gestanden. Ich bin immer ein dummer Gefühlsmensch geblieben.“ (Göllerich, a. a. O., S. 160.) Und doch hat Liszt gelegentlich eine Polyphonie, die eben dann durchbricht, wann sie ihm zum Ausdrucke erforderlich erscheint. Kontrapunkt um seiner selbst willen — wie es leider heute so vielfach geschieht — hat Liszt nie geschrieben.

Liszt sprach einst das Wort aus „Ich kann warten!“ — Jetzt — ein Halbjahrhundert nach seinem Tode — wäre es aber an der Zeit, daß man des Wartens „ein Ende“ mache und daß man an den großen, edlen, deutschen Meister Liszt wieder denke und dem gewaltigen und der Zahl nach überwiegenden Teil seiner Schöpfungen, welcher der Zeit zu trotzen imstande ist, wieder den gebührenden Platz in der deutschen Kunstpflege einräume!

Noch einmal „Der Ur-Bruckner“

Eine Entgegnung von Oscar Lang, München¹⁾

Es ist gewiß nicht verwunderlich, daß das Bekanntwerden der Originalfassungen der Brucknerschen Symphonien, von der 9. angefangen bis zur jüngst veröffentlichten 4. (bisher 6 Bände), in der gesamten Musikwelt gewaltiges Aufsehen machte und, zumal nach den öffentlichen Aufführungen, die Gemüter allenthalben aufs tiefste bewegte. Ist es doch ein Problemkreis, wie er solcherweise noch nie um das Werk eines Großen entstand und in der Musikgeschichte einzig dasteht. Allein, während angesichts dieses Tatbestandes, welcher die musikalische Forschung vor eine ganz neue Situation stellte, die gewissenhafte, sachlich-objektive und durch keinerlei Nebenabsichten beeinträchtigte Prüfung das einzige war, das hier zum Ziele führen konnte, müssen wir es erleben, wie gegen diese ehrlichen Revisionsbemühungen, die von ersten Fachkreisen auch entsprechend gewürdigt wurden, ein Eifern einsetzte und von berufener und unberufener Seite aus Urteile verbreitet werden, die umso offener die Kurzsichtigkeit oder Voreingenommenheit der Einstellung verraten, je weniger sie von wirklicher Sachkenntnis getrübt sind. Ja, die Streitfehde hat sich allmählich so verschärft, daß die läuternde Wirkung eines reinlichen Geisterkampfes mehr und mehr verloren geht, was um so mehr zu bedauern ist, als die Unsicherheit, die dadurch in Kreise des Laienpublikums hineingetragen wird — die ja Sinn und Tragweite dieser Dinge kaum zu beurteilen vermögen — der großen Sache entschieden abträglich ist. Angesichts dieser Begriffsverwirrung erscheint es notwendig, noch einmal in Kürze eine Klarstellung der Sachlage und der hier in Frage stehenden Probleme zu versuchen.

Anton Bruckner hat, wie man weiß, die eigenhändig geschriebenen Manuskripte seiner neun Symphonien der Wiener Nationalbibliothek testamentarisch hinterlassen; es war das Vermächtnis seines Lebenswerks an die Nachwelt. Niemand zweifelte an der Übereinstimmung dieser Handschriften mit den gedruckten Partituren, nach denen die Symphonien überall gespielt wurden. Erst nach dem Kriege tauchten Gerüchte über Abweichungen auf, die sich um so mehr verstärkten, als sie von keiner Seite widerlegt wurden. Die Forderung nach Aufklärung in dieser so wichtigen Frage wurde immer dringlicher. Schließlich nahm sich die Internationale Bruckner-Gesellschaft der Sache an

¹⁾ Siehe hierzu den Aufsatz „Bruckner in der Urfassung“ von Fr. Herzfeld in Nr. 25 der AMZ.

und veröffentlichte im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe zusammen mit der Nationalbibliothek die genauen Texte der Originalhandschriften, zunächst der 9., dann der 1., 5., 6. und 4. Symphonie. Das Ergebnis war verblüffend. Nicht einzelne Abweichungen traten zutage, sondern es ergab sich eine so durchgreifende Verschiedenheit der beiden Texte (der Druckpartituren und der Originalhandschriften), daß man zunächst fast vor einem Rätsel stand, wie solches möglich war. Allein den Schlüssel zur Lösung gab die 9. Symphonie, die Löwe ja erst sieben Jahre nach des Meisters Tode herausgegeben hat. Hier konnten die Veränderungen — da Bruckner ja nicht mehr lebte — nur von jenem her stammen, und ein Vergleich der Partituren der anderen Symphonien bestätigte die Auffassung, daß nur eine fremde Hand — in diesem Fall kamen nur die beiden Schalk und Löwe in Betracht — die Umarbeitung in den Druckpartituren veranlaßt haben konnte. Daß sie von seiten dieser „bona fide“ geschah, d. h. um den Werken ihres hochverehrten Meisters die letzte, nach ihrer Ansicht noch mangelnde Vollendung besonders in der Orchestrierung zu geben, ist selbstverständlich und braucht kaum betont zu werden.

Gegen diese Auffassung erfolgte nun ein erster Vorstoß, vor allem von seiten gewisser Wiener Kreise, die behaupteten, nicht in den Originalhandschriften, sondern in den bisher gespielten Fassungen beurkunde sich der letztgültige Wille des Meisters, auf Grund einer neuerlichen und nachträglichen Überarbeitung durch ihn selbst (vielleicht unter Beratung mit seinen Jüngern, jedenfalls mit seinem „placet“). Merkwürdig nur, daß sich von diesen angenommen, mit den Druckfassungen übereinstimmenden Bearbeitungen — die bei dem Umfang der Abweichungen jeweils ein neues Manuskript erfordert hätten — gar nichts erhalten hat und daß auch die Druckvorlagen von allen Symphonien bis auf eine verloren gegangen sind, ein verdächtiger Umstand, der absichtliche Beseitigung zum mindesten nahelegt. Jedenfalls haben die Verfechter dieser Ansicht einen irgendwie gültigen und überzeugenden Beweis für diese ihre Behauptungen nicht erbringen können. Dagegen liegt ein umfangreiches Beweismaterial gegen sie vor. Was hier vom biographischen Standpunkt aus zu sagen ist, hat Max Auer im Mai-Heft der „Zeitschrift für Musik“ so ausführlich dargestellt, daß sich ein weiteres Eingehen erübrigt und auf diesen Artikel verwiesen sei.

Gewichtiger aber noch als die lebensgeschichtlichen Tatsachen sind die musikalischen. Wer hier etwa noch Zweifel hegen sollte, der vergleiche nur einmal die Partituren der 5. oder 4. Symphonie mit den Originalfassungen! Es ist nicht möglich, daß beide von Bruckner selbst stammen können; denn es sind zwei völlig verschiedene Klangauffassungen und Stilprinzipien, die hier jeweils durchgeführt sind. Dort (bei den Druckpartituren) das Prinzip der Klangfarbenmischung im Sinne Richard Wagners, hier das der staffelförmig gegliederten und oft schroff gegeneinander gehaltenen Klanggruppentechnik. Kann man annehmen, daß ein Komponist bei einer letzten Bearbeitung seinen ureigensten Stilgrundsätzen untreu wird, um dann bei der Inangriffnahme eines neuen Werkes diese wieder aufzugreifen und mit derselben Folgerichtigkeit wie bei seinen früheren Werken durchzuführen? Das ist einfach nicht denkbar. Nein, es ist kein Zweifel, „die Druckfassungen sind nicht nach den Endfassungen der Handschriften gestochen worden“ (Auer), sondern sie sind als Einrichtungen von der Hand seiner Jünger anzusehen und als solche zu bewerten. Diese waren zeitgebunden und deshalb im Klangideal der damals herrschenden Richtung befangen, während Bruckner als Genie ein absolut Eigenes und Zukünftiges verfolgte und in seinem Werk erfüllte. Die urwüchsige Kraft und urtümliche Eigenart der Brucknerschen Tonsprache erschien seinen Freunden als Unbeholfenheit und Mangel an Schlich, gewissermaßen als noch unfertiger Rohbauzustand, und so glaubten sie, ihn durch glättenden Putz „auffüttern“ zu müssen. Das war ein Irrtum, wenn auch ein menschlich begreiflicher. Es wäre gewiß falsch, darum das Andenken jener beiden Männer zu verunglimpfen und zu vergessen, welch gewaltige Pionierarbeit sie für Bruckner geleistet haben. Wir verdanken ihnen in der Tat Unendliches. Aber ebenso falsch wäre es, etwa ihre Irrtümer, die in der Zeitlage begründet sind und aus ihr heraus verstanden werden müssen, zu verewigen oder gar die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung zu negieren. Aus geklärten und gereinigtem Stilgefühl heraus lehnen wir heute einen retuschierten Bruckner ab. Er selbst hat die späte Anerkennung der unverstümmelten Fassungen vorausgeahnt (Brief an Weingartner vom 27. Januar 1891); heute ist die Stunde dafür

gekommen, und wahrlich, Freude und Dankbarkeit müßte uns erfüllen, daß wir Zeugen sein dürfen der Auferstehung eines solchen Genius in seiner wahren und unverfälschten Geistesgestalt.

Wenn sich diese Auffassung in den echten Bruckner-Kreisen ganz selbstverständlich durchgesetzt hat, so ist es um so mehr zu bedauern, daß die Kritiker nicht verstummen wollen und nun auch die Originalfassungen selbst zum Gegenstand unbegründeter Angriffe gemacht werden. Was soll man dazu sagen, wenn sich das Schauspiel von damals heute zu wiederholen scheint, wenn Männer, die als Sachwalter das Wort ergreifen, in genau denselben Fehler verfallen, den sie bei Löwe und Schalk zu rügen wissen, wie Dr. Herzfeld in seinem Artikel „Bruckner in der Urfassung“ (AMZ Nr. 25)? Kann man der Würdigung der Verdienste der beiden Bruckner-Jünger, die im ersten Teil seines Aufsatzes verteidigt werden, wenigstens noch bedingt zustimmen, so dürfen doch die Ausführungen des zweiten Teils nicht unwidersprochen bleiben. Denn hier geht es um prinzipielle Dinge. Herzfeld muß wohl oder übel zugeben, daß die einstigen Bearbeiter einen fremden Klangstil in Bruckner hineingetragen haben; trotzdem sieht er sich veranlaßt, Bedenken gegen die Originalfassungen zu erheben, in denen er „nicht die genauen Widerspiegelungen von Bruckners eigenem Klangbild zu erkennen vermag“. Er findet „Mängel“, „Unebenheiten und Schlacken“ (!) darin; aus dem Umstand, daß es Bruckner versagt war, seine eigenen Werke so oft wie andere zu hören, glaubt er schließen zu können, „sie müssen (!) zum mindesten in Einzelheiten unvollkommen (!) sein“ und Bruckner hätte „ohne diese Erfahrung nicht haarscharf das aufzeichnen können, was er innerlich hörte“. Nun, wie steht es dann mit dem tauben Beethoven? Wie mit Brahms, dessen Kompositionen gewiß oft genug aufgeführt wurden, und der trotzdem seinen spröden Klangstil unbeirrbar bis in die späteste Zeit beibehielt? Weiter heißt es: „Und sollte, was wir jetzt (d. h. in den Originalfassungen) asketische Strenge und Verhaltenheit nennen, nicht doch ein wenig Unerfahrenheit oder gar — Ungeschicklichkeit gewesen sein?“ Meint man nicht eine Stimme aus der Zeit vor fünfzig Jahren zu vernehmen? Genau dieselben Einwände, dieselben Aussetzungen! Sollten wir in all den Jahrzehnten einer umfassenden Bruckner-Forschung nichts hinzugelehrt haben? Was damals noch verzeihlich war, ist es heute nicht mehr. Den Gipfel mißdeutender Verkenntnis bedeutet es aber, wenn der Verfasser sich zu der Äußerung versteigt: „Es ist darum sehr gut denkbar, daß wir aus den Partituren der Urfassungen genauer erkennen, was Bruckner meinte, und daß wir dies dennoch in der Instrumentation eines anderen eindeutiger dargestellt finden.“ (!) Nein, das geht zu weit, hier muß ein „Veto“ eingelegt werden; denn es verstößt gegen die Ehrfurcht, die wir unseren Großen schuldig sind. Sollen wir wirklich die Irrgänge zweier Generationen nochmals durchlaufen? Will man uns Bruckner als einen musikalisch Halbmächtigen hinstellen, der sich seine unzulänglichen Einfälle von seinen Jüngern verbessern und orchestral zurechtstutzen lassen mußte?

Vor allem aber muß eins mit allem Nachdruck betont werden. Gewiß ist die wissenschaftliche Diskussion offen und es steht jeder man frei, die kritische Sonde überall anzusetzen, um der Wahrheit zu dienen. Allein wenn man so ungeheuerliche Behauptungen aufstellt, so hat man auch die Pflicht, sie zu beweisen; das ist das mindeste, was man verlangen muß. Herzfeld hat aber auch nicht den Schatten eines Beweises erbracht. Damit ist aber der reinen Willkür Tür und Tor geöffnet und alles bleibt im Unverbindlichen eines bloßen Schmacksurteils. Er möge doch einmal ernsthaft aufzeigen, wo nach seiner Meinung die Unzulänglichkeiten der Originaltexte bestehen, statt ihr Vorhandensein als selbstverständliche Tatsache hinzustellen! Wie, Bruckner instrumentierte schlecht? Mit diesem Ammenmärchen sollte man doch endlich aufhören! Wer noch, außer den wenigen Großen, hat dem Orchester so zauberhaft überirdische, mystisch tiefe Klänge entlockt? Wer die 4., 5. und 9. Symphonie in der Originalfassung gehört hat, weiß, daß die Herrlichkeit und Pracht dieser Klänge keine Einbuße erlitten hat, sie hat nur die falsche glättende Politur verloren, die eine entstellende Übertünchung war. An ihre Stelle ist die Kühnheit und Herbheit einmalig genialer Lösungen getreten¹⁾. Wer diese monu-

¹⁾ Nicht etwa „nordische Verhaltenheit und Askese“, wie Herzfeld meint, „gegenüber barocker schwereliger Pracht“ (in den Originalfassungen). Nein, die Glutkraft der Farben ist nicht gemindert, nur waltet ein anderes Prinzip ihrer Verwendung, statt

mentale Kühnheit nicht begreift und in der felsigen Gipfelatmosphäre nicht zu atmen vermag, der sollte lieber sich anstatt Bruckner beim Rockzipfel fassen und ruhig erst zuwarten, bis ihm vielleicht einmal das Verständnis für den wahren Sinn der vermeintlichen Unebenheiten in den Ur-Brucknerschen Fassungen aufgeht, die als „bewundernswerte Eingebungen“ anzusehen er seine warnende Stimme erheben zu müssen glaubt! Denn nicht wir haben die Werke der Großen dem Alltagsgeschmack anzupassen, sondern wir müssen alles daran setzen, uns zu ihrer Höhe aufzuschwingen!

Wie aber, so fragen wir letzten Endes, denkt sich Herzfeld eine Lösung? Die Schalk-Löwischen Fassungen lehnt er als zu wagnerisch ab; aber auch die Originalfassungen scheinen ihm nicht den wahren Willen Bruckners darzustellen. In welcher Gestalt sollen nun eigentlich Bruckners Symphonien aufgeführt werden, etwa in der „verbesserten“ Form eines neuerlichen Korrektors, der womöglich alte und neue Fassungen zusammenschweißte? Davor behüte uns der Himmel! „Schlimme Täuschung wäre es“, meint Herzfeld, „wenn wir die Schlacken in seinen Symphonien — deren Vorhandensein nach jeder Richtung hin begreiflich (!) ist, — jetzt als Zeichen eines genialen Gottesgnadentums anbeten würden.“ (!) Nun, ich glaube nach wie vor lieber an das Gottesgnadentum eines Genies, das doch letztlich immer recht behielt, als an die Stümperei eines mit Schusterflecken operierenden Bearbeiters. Denn nur von dieser Voraussetzung aus und auf keinem anderen Wege kann das hohe Ziel erreicht werden, das über allem Kampf und Streit einzig und allein uns vor Augen stehen muß: die Erkenntnis des echten Bruckner und seines unzweideutigen klaren Schöpferwillens.

Im Anschluß hieran erbittet Friedrich Herzfeld noch einmal das Wort zu kurzer Erwiderung:

Die Entgegnung von Oskar Lang auf meine Ausführungen in der AMZ ist in dem überleidenschaftlichen Ton gehalten, der in den Auseinandersetzungen über die Urfassungen der Brucknerschen Symphonien üblich geworden zu sein scheint. Diese gewaltige Überraschung hat Lager und Parteien geschaffen, die jeden Andersdenkenden für einen Verräter an der Idee Bruckners, wenn nicht für schlimmeres halten. Ach, hätte doch der arme Meister Bruckner wenigstens einen Teil dieser übereifrigen Unduldsamkeit als Einsatz für sein Werk zu spüren bekommen!

Die grundsätzliche Erregung, in die Oskar Lang durch das Bekanntwerden mit den Urfassungen geraten ist, hat, wenn ich es offen sagen darf, seine Entgegnung durchaus am Rechten vorbeischießen lassen. Nur in einer gewissen nervösen Überhast konnte Oskar Lang wohl übersehen, daß Beethoven einige Jahrzehnte lang im Bonner und Wiener Musikleben stand. So hatte er reiche Gelegenheiten, alle nur denkbaren Erfahrungen zu sammeln. Von ihnen konnte er dann in seinen tauben Jahren zehren. Wäre er von Kindheit an taub gewesen, so hätte er natürlich weder instrumentieren, noch komponieren können. Bei Beethoven liegt es in dieser Beziehung also gerade umgekehrt wie bei Bruckner. Das ist eigentlich so klar, daß uns Oskar Lang hierüber ein neuerliches Durcheinander hätte ersparen können. Im übrigen: Bruckners Instrumentation mit Besessenheit zu verteidigen und von Brahms festzustellen, daß er bis ans Ende seines Lebens seinen spröden, also doch wohl unzureichenden, schlechten Klangstil unbeirrbar festgehalten habe, paßt übel zusammen. Es ist nicht gut, den einen Meister gegen das zu verteidigen, was man mit dem gleichen Atem dem andern verschärft vorwirft. Hier müßte also der Brahms-Freund wieder über die Stimme aus der Zeit vor fünfzig Jahren klagen. Eine Entgegnung mit solchen Sprüngen zu pflastern, führt kaum zu gedeihlichen Auseinandersetzungen.

In einem wichtigen Punkte stehe ich allerdings selbst nicht mehr ganz zu meinem Artikel, der schon in der ersten Zeit dieser Bruckner-Überschätzung geschrieben wurde. Nach den letzten Erklärungen erscheint es mir zweifelhaft, ob die Neufassungen wirklich von Schalk und Löwe herrühren. Die andere Möglichkeit, daß nämlich Bruckner sie selbst in seinen letzten Lebensjahren vorgenommen hat, ist nicht so unsinnig und nicht so von der Hand

zu weisen, wie das Oskar Lang hinstellt. Gewiß bleiben auch hier einige Rätsel, ebenso wie mit den gegenteiligen „Beweisen“ noch kein rechter Staat zu machen ist.

Wie Bruckner den Weg zu einer anderen Instrumentierart gefunden haben könnte, das bliebe hier die große Frage. Denn in der Tat ist dieser Sprung größer als etwa der Wagners vom „Siegfried“ über die „Götterdämmerung“ zum „Parsifal“. Dennoch wäre bei dem ewig suchenden Bruckner eine solche Wandlung wohl denkbar. Möglicherweise sind diese Endfassungen auch wirklich das Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit mit seinen beiden Freunden. Sind sie allein sein Werk, so können sie erst in seiner letzten Lebenszeit entstanden sein. Denn daß der junge, d. h. im Schaffen junge Bruckner diese ausgewogenere Kunst des Instrumentierens noch nicht besessen haben kann, scheint mir gewiß; einfach darum, weil er dazu noch nicht die nötigen Erfahrungen hatte sammeln können.

Wir tapen in dem Fall Bruckner also noch völlig im Dunkeln herum. Wenn allerdings die Feststellung, daß man zum Instrumentieren Erfahrung braucht und daß einer, dem diese Erfahrung rücksichtslos vorenthalten wird, diese Kunst vermutlich nicht bis ins letzte beherrschen wird, wenn das schon Gotteslästerung ist, die nach Oskar Lang den Ausschluß aus der Bruckner-Gemeinde zur Folge haben müßte, und wenn solche neutralen Behauptungen sogar Entgegnungen mit absichtlich persönlichen Kränkungen einbringen wie etwa die Empfehlung, so lange zu warten, bis man die Weisheitsstufe des Entgegners erreicht hat, dann ist vollends nicht einzusehen, wie eine vernünftige Unterhaltung über diesen Fragenkreis überhaupt zustande kommen soll.

Welche Fassungen der Bruckner-Symphonien wir nun eigentlich spielen sollen, ist eine überaus leicht zu beantwortende Frage. Wir freuen uns, wenn uns Dirigenten wie Hausegger, Raabe, Weisbach u. a. die Urfassungen vorführen, denn wir wollen sie immer noch gründlicher kennen lernen. Aber wir wollen auch immer dankbar der Stunden in den letzten Jahrzehnten gedenken, in denen uns die „Bearbeitungen“, die Lang allerdings als die „Stümpereien eines mit Schusterflecken operierenden Bearbeiters“ hinstellt, zu schicksalsvollen Erlebnissen hinrissen. Wir wissen heute noch nicht, welches der echte Bruckner ist. Ich gestehe gern, daß ich es auch nicht weiß. Aber ebensowenig weiß es leider Oskar Lang. Ich gestehe weiter, daß ich eine überhastete Entscheidung, die dann wie immer nur mit besonders betonter Verbissenheit verteidigt werden müßte, sogar für gefährlich halte. Das eine ist gewiß: morgen oder in zehn oder auch erst in hundert Jahren werden wir sicher den echten Bruckner kennen. Friedrich Herzfeld

Alfred Lorenz, der Wagner-Forscher

Manche unserer großen Musikwissenschaftler haben erst auf seltsamen Umwegen ihr Hauptarbeitsgebiet gefunden. Aber der Weg über das Theater, den Alfred Lorenz wohl als einziger gegangen ist, dürfte doch der sonderbarste von allen sein. Zweieinhalb Jahrzehnte war Lorenz Theaterkapellmeister, zum Schluß Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor in Koburg. Erst in einem Lebensalter, in dem sich sonst Streben nach Ruhe und weiterlaufender Behaglichkeit meldet, hat Lorenz das Dirigentenpult mit dem Dozentenkathedr vertauscht, eine Energieraffung, die allein schon hohe Achtung abnötigt.

In den fünfzehn Jahren seiner wissenschaftlichen Tätigkeit hat Lorenz manch wertvolle Arbeit geschrieben. Sein Interessengebiet war weit gesteckt. So hat er sich in Sonderfragen mit Bach, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Weber, Bruckner, Strauß u. a. beschäftigt. In die Fußstapfen seines Vaters tretend hat er die Probleme der Generation weiter gedacht, wenn auch in einem so positivistischen Sinne und mit einem so starken Streben zu mathematischer Vereinfachung, daß ihm hierbei größere Gefolgschaft versagt war.

Die Bedeutung von Lorenz für die deutsche Musikwissenschaft ergibt sich aber überwiegend aus seinen groß gespannten Arbeiten über die Form der Wagnerschen Musikdramen. Sein soeben bei der Arbeit über das Problem der Generation erwähnter Zahlenspürsinn und auch die Tatsache seines langen Verweilens in einer mit der Wagner-Pflege so verbundenen Stadt wie Koburg mögen dabei innerlich und äußerlich befruchtend auf ihn gewirkt haben.

Mischung, wie gesagt, im wesentlichen direktes Herausstellen der reinen Kern- und Grundfarben. Derselbe Unterschied vergleichsweise wie zwischen einem altdeutschen und einem impressionistischen Maler, einem Altdorfer und einem Corot!