

fried und Fauft, Prometheus und der deutsche Michel sind in ihm vereint, ohne daß er je nach solchen Begriffen gefragt hätte, ohne daß er je etwas anderes hätte sein wollen als ein Musiker und Organist, der in christlicher Demut zur Ehre Gottes spielte.

## Das „non confundar“ Motiv in Bruckners Werk.

Von Oskar Lang, München.

Es ist bekannt, daß das glanzvoll triumphale Thema, das Bruckner im Te Deum für die Schlußworte „non confundar in aeternum“ („ich werde nicht zerschanden werden in Ewigkeit“) erfand und in der krönenden Fuge verarbeitete, auch im Adagio der 7. Symphonie Verwendung fand, wo es im Lauf der Entwicklung des Satzes — bei den großen Steigerungen bis auf die Höhepunkte in G und C immer dominierender in den Vordergrund tritt.



Da die erste Fassung des Te-Deums ins Jahr 1881 fällt, während das Adagio der 7. Symphonie erst zwei Jahre später, 1883, vollendet wurde, so ist, entgegen anderen Darlegungen mit Sicherheit anzunehmen, daß die Wortfassung die ältere ist, daß also das Thema aus dem Textgebundenen ins frei Symphonische übertragen wurde. Nicht um ein Zitat im gewöhnlichen Sinn handelt es sich hier, wie man fälschlicherweise oft vermeinte, sondern um eine Wiederaufnahme und grandiose Wiederausbreitung dieser ganzen machtvollen Ideenwelt, der der Erlösungs- und Unsterblichkeitsgedanke zugrunde liegt. Daß dieser Kerngedanke der christlichen Heilslehre eine so tief religiöse Natur wie Bruckner aufs allerstärkste bewegte, ist nur allzu begreiflich. Der Sieg des Unvergänglichen in der menschlichen Seele über das Vergängliche — in diesem zentralen Glaubenserlebnis war seine ganze Gefühlswelt so recht eigentlich verankert.

Bedenkt man dies, so kann kaum mehr überraschen, was im weiteren Verlauf dieser Zusammenhänge sich ergibt: daß nämlich das „non confundar“-Motiv keineswegs allein im Adagio der Siebenten Aufnahme fand, sondern, daß es, verschiedentlich variiert und abgewandelt, auch in zahlreichen anderen Schöpfungen des Meisters miteinander verflochten ist. Es ist dies ein Umstand, dem man bisher nur wenig Beachtung schenkte und doch ist er von keineswegs untergeordneter Bedeutung. Denn er bekundet eine seltene Einheitlichkeit und Geschlossenheit des geistigen und seelischen Weltbildes Bruckners. Keine törichtere Missdeutung gäbe es, als hierin etwa Erfindungsarmut erblicken zu wollen; ein so überragender Erfinder wie Bruckner — einer der Größten in der Musikgeschichte — hatte es wahrlich nicht nötig, um Einfälle verlegen zu sein. Wenn er trotzdem das monumentale Urthema des „non confundar“ immer wieder zum Klingen brachte, so war es deshalb, weil es ihm im übermächtigen Ringen der elementaren Lebensmächte und ihrem Spannungsausgleich Sinnbild und Gleichnis der Herrschaft des Ewigen über das Irdische schlechthin bedeutete. Ihm als Musiker war es um die Totalität des Seins zu tun, um das „All — Eine“, das er immer neu neue verkünden mußte, so wie auch im christlichen Dogma die Botschaft vom Reiche Gottes immer wieder verkündigt wird. So allein wird die mehrmalige Wiederkehr des Themas im Gesamtwerk Bruckners richtig verständlich.

Noch einem Einwand sei begegnet: daß nämlich jene aufsteigende Dreitonfolge in Schritten ja auch bei anderen Komponisten häufig genug vorkomme und somit gar nicht Besonderes und gerade für Bruckner Bezeichnendes darstelle. Nun ist gewiß alle Intervalle, wie immer sie beschaffen sei, das gegebene Urmaterial für jegliches Thematische; allein ein

stehend und ausschlaggebend ist die Art, wie der einzelne Meister damit schaltet und waltet, welche Folgen er wählt und bevorzugt, und vor allem, welchen Sinn, welchen Gesinnung er dem einzelnen Motiv verleiht. Und da ist nun außer allem Zweifel, daß gerade dieser thematischen Folge eine so übergeordnete und inhaltschwere Bedeutung gegeben hat, wie sie in solcher Weise in keines anderen Meisters Werk zu finden ist. Nicht die Tonfolge an sich ist wesentlich, sondern immer nur ihr inner-symbolischer Ausdruck. Dieser offenbart sich eindringlich genug einmal durch die Art, wie das Thema vorgetragen wird: im speziellen Fall des „non confundar“-Motivs fast durchweg im *Fortissimo* durch die Blechbläsergruppen oder das ganze Orchester. Schon das ist unmißverständliche Charakterisierung. Von höherer Wichtigkeit ist aber noch, in welchem Zusammenhang das Thema auftritt: bezeichnenderweise sind es meist solche Stellen, an denen nach langem erbitterten Kampf eine letzte Entscheidung errungen wird, die dann das Thema jubelnd wie ein Fanal der Sieges verkündet. Wo es ausnahmsweise ruhiger gehalten ist, hat es meist einen auf jene Glanzpunkte vorbereitenden Sinn, der sich später erst erfüllt.

Bereits in der 1. Symphonie findet sich das einprägsame Thema und zwar an markanter Stelle: im Finale bei dem Übergang von c-moll nach C-dur, der den triumphalen Schluß einleitet (Buchstabe M):\*)



Dreimal im *ff* wiederholt! Es leitet sich hier organisch aus dem Hauptthema des Satzes ab, in dem es, rhythmisch verändert, schon darinsteckt.



Ebenso beim himmelstürmenden Ausklangshöhepunkt der Coda, wo es die Hörner im jubelnden *fff* verkünden (15. Takt nach P):



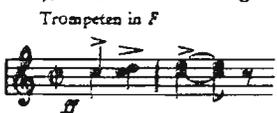
Auch in der zweiten Symphonie steht es, wenngleich innig verschmolzen mit dem Finalthema, an genau gleicher Stelle, beim Einsetz des C-dur der Coda (viermal nacheinander in den Trompeten und Posaunen):



Bei der 3. Symphonie weist das heroische Hauptthema in seinem zweiten Teil eine entschiedene Verwandtschaft auf. In reiner Gestalt leuchtet das Thema in der großen Schlußapotheose des Werkes auf (23. Takt nach Z):



4. Symphonie Finale: Hier entringt sich das Thema den furchtbar entfesselten Wetterern der dritten Gruppe (4 Takte vor H), wie ein Rettungsruf in höchster Not:



\*) Angaben nach den alten Partituren.

und in der Wiederholung (7 Takte nach M):



Auch auf die Choralstelle im ersten Satz (23. und 31. Takt nach K) sei hingewiesen!

Die 5. Symphonie läßt das Thema gleich zu Beginn im Urchoral, motivisch erweitert, in majestätischer Pracht erscheinen:



(Ferner 13 Takte nach A, 8. Takt vor G, 8. Takt nach M). Auch den Anfang des Nebenthemas bestreitet es (bei D):

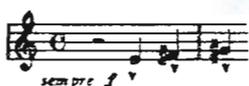


Daß es im Adagio gleichfalls vorkommt, überrascht nicht, da das Hauptthema deselben aus den Baßgängen des Urchorals gebildet ist (Siehe oben); auch hier entwickelt es sich zu höchster Strahlungskraft (2 Takte vor F und bei G *ff!*). Im Scherzo sei die Coda-Stelle (14. Takt nach Q) erwähnt, im Finale die entsprechende, weil der gleichen Funktion der Zusammenballung letzter Kraft dienende: 12 Takte vor Schluß.

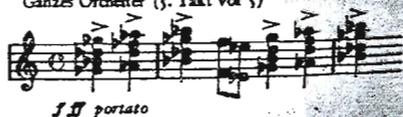
Einen auffällig starken Beziehungsreichtum weist das Finale der 6. Symphonie auf; es ist in gewisser Weise schon Vorwegnahme und Annäherung an die Adagiowelt der Siebenten. Nicht vereinzelt nur tritt hier das Thema auf, sondern als eins der bestimmenden Grundmotive.

Trompeten in F

2. Takt  
nach B ff



Ganzes Orchester (5. Takt vor S)



2. Takt nach B etc., 1. Takt nach Q etc.; dann groß ausgebreitet und absolut herrlich, in 17 maliger Wiederholung vorgetragen, in der machtvollen Steigerung von R—S, schließlich noch am Schluß 2 Takte nach Z *ff*. Die Erklärung für das betonte Herausstellen des Themas gerade in dieser Symphonie ist nicht schwierig; fällt doch die Conception des Satzes und des „Te Deums“ in das gleiche Jahr 1881.

Zu der 7. Symphonie wäre nach dem oben bereits Gefagten nur noch nachzutragen, daß außer dem Adagio auch die übrigen Sätze direkte und indirekte Verarbeitungen des Themas enthalten. So im 1. Satz das Seitenthema bei C, die choralartige Ausweitung 7 Takte vor T und — als einzige Unterbrechung der reinen E-dur-Tonika in der 30aktigen Coda dieser monumentalen Lichttreppe in Tönen! — die Dominantwendung (1 Takt vor Z).



Im Finale: der 2. Teil des Hauptthemas (Takt 2) und das choralartige Seitenthema (bei O) in seinem aufsteigenden Ast. Im übrigen verweise ich auf meine thematische Analyse der 7. Symphonie („Die Musik“ XXI. Jahrgang Heft 11).

Nach der erschöpfenden Behandlung des Themas in der 7. Symphonie ist es nicht mehr verwunderlich, daß Bruckner in den zwei folgenden Symphonien kaum mehr darauf zurückgreift. (Nur im Finale der achten verdient noch folgende Stelle Beachtung: 6. und 17. bei 20. Takt vor N, 5. Takt vor W!). Dagegen finden sich in der schon im Jahr 1881

(Rest fehlt)  
Ebbe