

DER UR-BRUCKNER

VON FRANK WOHLFAHRT

Jede überragende Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst schafft sich ihre eigenen Ausdrucksgesetze. In der Musik im Besonderen ist es nicht nur der Prozeß der geistigen Entwicklung rein tonsprachlicher Elemente, aus dem sich das Wesen der inneren Haltung eines Komponisten restlos ablesen und erkennen läßt, wenn es sich um Vorwürfe handelt, die einen vielfältigen Klangapparat benötigen. Da will auch die Art der Instrumentalgebung berücksichtigt werden. Denn sie ist weit mehr als ein narsinnlicher und als solcher beliebig verschiebbarer Niederschlag seelischer Kraftströme. In ihr „erscheint“ Musik unter einem ganz bestimmten Vorzeichen. Das Ungegenständliche gewinnt erst durch sie eine deutlich umrissene „Bildhaftigkeit“, verleiht dem an sich ungreifbaren Geschehen musikalischen Formens eine aus dem Klangfarbensinn geborene Verwirklichung. Was nunmehr „anschaulich“ wird, das bleibt gebunden an die jeweilige Atmosphäre vom „Ausdruck“ der Musik. Dieser Ausdruck setzt sich zusammen aus abstraktem Gehalt und Klanggebung. Bei allen großen Instrumentalkomponisten untersteht auch die Einkleidung ihrer Eingebungen einer leitenden Idee! Weder das Eine noch das Andere läßt sich voneinander scheiden. Beide entspringen der gleichen Wurzel des Intuitiven. Zwischen dem innerlich Gehörten und nach außen Vorgestellten kann es, wohl gemerkt bei musikalischen Genietaten, keine Divergenzen geben.

Die im Auftrage der Generaldirektion der Wiener Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Angriff genommene Herausgabe sämtlicher Werke des Meisters in ursprünglicher Fassung hat bereits so wesentliche Abweichungen von den Bearbeitungen gezeitigt, daß die Frage nach dem hier vorwaltenden Stil- und Formproblem einer erneuten Prüfung unterzogen werden muß. Der Musikwissenschaftliche Verlag (Wien-Leipzig) hat die Veröffentlichungen im originalgetreuen Druck begonnen. In kleinen handlichen Studienpartituren liegen bisher die erste, vierte, fünfte, sechste und neunte Symphonie, auf das Sorgfältigste durchgesehen, vor.

Es ist nicht zuviel gesagt, wenn im Falle Bruckners jene Bearbeitungen seiner Symphonischen Werke aus zweiter Hand das Verständnis für seine Kunst nicht nur erschwert, sondern sogar hinausgezögert haben. Aber im Hinblick auf die Originale sind sie insofern bedeutsam, als sie ohne weiteres erkennbar machen, wie sich die Musik Bruckners in den Köpfen seiner Zeitgenossen gespiegelt hat. Und man muß es diesen Zeitgenossen, Musikern von Rang, durchaus zubilligen, daß sie sich mit dem riesigen Stoff, vor den sie hier gestellt wurden, mit unantastbarem Verantwortungsgesühl befaßten. Denn es war ihnen ja darum zu tun, der Welt ihres Meisters möglichst breiten Widerhall zu erobern. Und so gingen sie an ihre Aufgabe mit einer Verlässlichkeit im Technischen, die sich allerdings auf ein Klangideal stützte, das dem Bruckners weder gerecht wurde, noch entsprach. Sie waren im redlichen und unbe-

kümmerten Glauben befangen, daß ihre Bearbeitungen die Ohren bereitwilliger für Bruckners Werke öffnen würden, als es nach ihrer Ansicht den Originalen beschieden gewesen wäre. Für eine Zeitspanne mußte sie der äußere Erfolg in ihren Unternehmungen bestärken. Und aus diesem Grunde gebührt ihnen ein geschichtliches Verdienst, das auch durch die nunmehr laufende Herausgabe der Originalfassungen keineswegs geschmälert werden darf und kann. Daß Bruckners Instrumentation sich völlig mit seinem genialen Gestaltungssinn deckte und jede Veränderung diesen Gestaltungssinn verunklärten mußte, das wurde von seinen Bearbeitern übersehen, denn sonst hätten sie dem Meister keine Revisionen vorgeschlagen, hätten solche Revisionen auch nicht vorgenommen. Mit ihrer an Wagners Mischfarben gemahnten Instrumentation riefen sie Wagnergemeinde und Wagnergegner zum Meinungsstreit für oder wider Bruckner auf. So konnte es nicht ausbleiben, daß Bruckners Kunst zunächst einmal in Abhängigkeit geriet und in gewisser Weise epigonal gewertet wurde. Bruckner wurde zu einem Symphoniker von Wagners Gnaden abgestempelt. Die von den Bearbeitern unternommenen Kürzungen innerhalb der einzelnen Sätze führten des Weiteren zu formalen Gleichgewichtsstörungen, die das ihrige dazu beitrugen, Bruckners Gestaltung bei aller Anerkennung der Einzelschönheiten der Unsicherheit oder Ungelenkheit zu zeihen.

In Wahrheit aber offenbart jede der Brucknerschen Symphonien trotz größter Ausdehnung ein solches inneres Maß an formaler und gestalterischer Zucht, wie dieses eben nur dem Genie eigen ist. Wohlverstanden, es handelt sich hier um ein schöpferisches Erlebnis der Form, ja sogar um einen Formfanatismus, der bei aller fast peinlichen Treue gegenüber dem klassischen Symphonietypus trotz Erweiterung der thematischen Zweifelt zur Dreifelt den überkommenen Bau in seinem Grundgefüge deutlich wahrte. Das Neue bei Bruckner, abgesehen vom rein Tonsprachlichen, der Eigenprägung seiner melodischen Einfälle und ihrer rhythmischen wie harmonischen Spannungen, betrifft unter anderem die kühne Ausweitung der Einzelzüge in ihrer seltsamen Mischung aus Scholastik und Ekstasik. Unter reichster motivischer Verästelung läßt Bruckner jedes seiner Themen seinen gewaltigen Bogen auswerfen. Das bedingt eine ungewöhnliche Differenziertheit und Breite des melodischen Atems. Daraus folgert der hier typische streng geschiedene Periodenbau der einzelnen Themen. Was die Kontinuität als solche aufrecht erhält, was doch eine geheime Brücke von Strom zu Strom schlägt, das ist die unvergleichliche Funktion der Pausen und Orgelpunkte. Zwischen beiden spinnt sich insofern eine Beziehung, als man die Pause Bruckners als „stummen Orgelpunkt“ und den Orgelpunkt Bruckners als „tönende Pause“ bezeichnen kann. Ihre bedeutsamen Funktionen sollen noch späterhin erläutert werden. Die schweifende Ausrichtung der Brucknerschen Gedanken gewinnt dem Symphonischen ein „konzertantes Moment“ hinzu. Dieses ermöglicht der symphonischen Steigerung in ihrer Epik durch ein häufiges Zurückweichen ins kontemplative immer wieder erneuten Aufschwung, der sich Welle um Welle ständiger höher leitet. Das bezeugt vor allem der Variationscharakter der langsam-

Säge. Diese einzigartige Vermählung zweier Gestaltungsbegriffe, nämlich des Konzertanten unter dem Merkmal des Kontemplativen mit der Dramatik des Symphonischen, bedeutet nichts weniger als eine Synthese der Welt des Barock und der Welt der Romantik. Darüber hinaus aber knüpfte Bruckner durch Einbeziehung seiner Choraleingebungen in den Rahmen der Symphonie an das Sakralgut der Gregorianik an. Durch sie berührt er sich zutiefst mit der Innerlichkeit des Mittelalterlichen.

Diese Vielfalt des Ausdrucksvermögens, zusammengesetzt aus barockem Pathos, gotischer Scholastik, religiöser Inbrunst und einer wahrhaft klassischen Logik und Konzentriertheit bei aller Verzweigtigkeit der Anlage, verlangte eine instrumentale Einleitung, in der die Schau einer Überlagerung verschiedenster Charaktersphären eigentlich nur durch das Prinzip der Gruppeneinteilungen zwingend verwirklicht werden konnte. Und die Kunst solcher Gruppeneinteilungen, diese Plastik der Farb- und Empfindungsgegensätze in ihrem sich Aneinanderentzünden, ist nun das in die Augen springende Merkmal der Originalfassungen. Aber gerade an ihm gingen die Bearbeiter achtlos vorüber, die den seelisch-geistigen Umfang nicht erfassten und aus dem Mangel an innerem Abstand auch garnicht erfassen konnten. Man darf ihnen das eben aus ihrer Zeitgebundenheit heraus nicht verübeln. Auch dort nicht, wo sie in einem von außen her an die Dinge vorstoßenden Sinne der erregenden Instrumentaltechnik Wagners, die aus einem Bruckner fremden Temperament erwuchs, Folge leisteten und sie auf die Symphonik ihres Meisters anwandten. Sie übersahen dabei sowohl die überzeitlichen Werte des großen Bayreuthers als auch diejenigen Bruckners. Und es enthüllt sich hier wieder einmal die Tragik des schöpferischen Menschen, der in der Verkündung überzeitlicher Werte nur seiner inneren Stimme gehorcht und deren „Tonfall“ durch jeden Versuch einer Korrektur von anderer Seite her aus den ihr „vorgeschriebenen Bahnen“ abirren muß. Die Geschichte der Musik weist eine Reihe solcher Beispiele auf, um nur an die verdickte Orchesterüberarbeitung des „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius zu erinnern.¹ Vergessen wir nicht, daß auch unser Klangempfinden Wandlungen unterworfen ist, daß es aber gottlob zu guterletzt immer dem Original Recht gibt. So erkennen wir Heutigen, daß die innere Stimme Bruckners von der nämlichen unerbittlichen Eindringlichkeit, Folgerichtigkeit und Klarheit war wie diejenige Wagners. Jeder von Beiden verwirklichte auf seine ganz persönliche Art das ihm Gemäße.

Das für Bruckners Musikertum Bemerkenswerteste ist die ungeheuerere Gabe einer eminent persönlichen Einschmelzung weitester Stilbegriffe. In ihm wurde die Sehnsucht der Romantik mit ihrer Fernenschau bis in die geistigen Bezirke früher Aufbrüche zur schöpferischen Erfüllung im Absoluten. Er ist, ähnlich wie Bach, ein kühner Zusammenraffer, greift aber zutiefst in die Anfangsgründe abendländischer Musikultur zurück. „Objektiviert“ er einerseits das Wesen der einzelnen Stilphasen von Gotik, Barock und Klassik, läßt er diese sich „erinnernd“ und daher häu-

¹ Vgl. hierzu die Ausführungen von Peter Raabe im vorliegenden Heft S. 137 ff.

fig „betrachtsam“ spiegeln, so wird andererseits die bei aller Feinmaschigkeit elementare Kraft seines Ausdrucks als „Symphonik“ zum Sammelbecken für die Fülle der hier gefügten Ereignisse, die auf der schwebenden Basis seiner Orgelpunkte aufblühen oder in der gespannten Dichte seiner Pausen das Lauschen zu neuer Beschwörung „hörbar“ machen. Mit der Erfüllung des Romantischen überwand er zugleich die Sphäre des Nur-Romantischen. Und hier konnten ihm auch seine Bearbeiter, die in der Romantik ausschließlich befangen waren, nicht folgen. Das entbindet sie von jedem Anwurf.

Mit Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlages² können wir als sinnfälliges Beispiel jenen Choraleinsatz aus dem Finale der Sünften in der Urschrift des Meisters (1877), in der Bearbeitung (Erstdruck 1896) und in der Originalfassung der Gesamtausgabe (1935) in Gegenüberstellung zeigen. Schon ein flüchtiger Blick genügt, um die beträchtlichen Veränderungen ohne weiteres erkennen zu lassen. Und es sei vorausgeschickt, daß es sich hier nicht etwa um einen vereinzelt Fall handelt. Für Bruckners Urschrift ist bei dieser Stelle nun jene bei aller Wucht des Ausdrucks sparsam anmutende Aufteilung des miteinander verwirkten Themenmaterials in die verschiedensten Klanggruppen entscheidend, die die Bearbeitung rein proportional vermissen läßt. Abgesehen von der effektvollen Herauslösung des Choral durch eine hinter dem Orchester erhöht aufgestellte Blechbläsergruppe sind des weiteren noch Triangel und Becken eingeschaltet, die bei Bruckner fehlen. Ferner ist die in der Bearbeitung den Grundrhythmus des ersten Final-Allegrothemas anfänglich mitschlagende Pauke im Original nicht einbezogen. Sie beteiligt sich erst späterhin im wirbelnden Orgelpunkt bei der ersten volutenartigen Abschlußkadenz der Choralstrophe und beim Übergang zum und im Ausbruch des Hauptthemas aus dem ersten Satz, der das Finale krönend beschließt. Die Bearbeitung mischt hier im Verlauf Beides: wirbelnden Orgelpunkt und Schlagrhythmen, die zum Ausgang die Geste des Hauptthemas aus dem ersten Satz wieder auffällig unterstreichen. Die bei Bruckner in heftigen Zweiunddreißigsteln auf- und niederzuckenden Violin- und Bratschenfiguren sind in der Bearbeitung zu Sechzehnteln abgeschwächt. Die im Original feinen rhythmischen Staccati der Holzbläser, auf die Umrisse des ersten Final-Allegrothemas gestützt, werden in der Bearbeitung in den volltätig durchtönenden Oboen, die aber auch zeitweise sich in die zu geschmeidigen Sechzehntelranken ausgespannenen Flöten- und Klarinettenstimmen auflöckern, lediglich zur Harmonisierung und gelegentlichen Melodieverdoppelung des Choralen benutzt. Ferner gehen die Sagotte hier gleichlautend und gleichlaufend mit dem Fundament gebenden ersten Final-Allegrothema in den Celli und Bässen und der Baßtuba mit. Das bei Bruckner kontrapunktische Spiel mit dem ersten, ja auch dritten Final-Allegrothema in taktmäßig reizvoll verschobenen rhythmischen Akzenten, das außer den gesamten Holzbläsern auch noch die Stimmen des dritten und vierten Hornes beansprucht, fällt in der Be-

² vgl. die Beilage zu diesem Heft.

arbeitung zwei im Orchester musizierenden Hörnern und Trompeten zu. Somit erscheint hier alles im Gegensatz zur Urschrift wesentlich vergrößert und verstofflicht. Wohl läßt auch Bruckner die Holzbläser neben dem Blech an der harmonischen Ausgestaltung des Blechbläserchorales teilhaben, aber ihr staccatierender Charakter hebt sich doch grundsätzlich von der gehaltenen Akkordik des Blechs ab. Das Bedeutsame bei ihm an den Holzbläsern in dieser Partie ist neben ihrer harmonischen Stützung des Chorales im Verein mit dem Blech das gleichzeitige leicht pointierte Einfangen des Bewegungsimpulses vom ersten und dritten Allegro-Finalthema. Die Bearbeitung mit ihren von Flöten und Klarinetten elegant geblasenen Ranken und den liegenden, späterhin auch aufgelockerten Stimmen der Oboen verwischt nicht nur diese strukturelle Klarheit der originalen Konzeption, sondern zerstört auch die in der Urschrift waltende geistvolle Verbindung der Choralosphäre mit der umrißhaft angedeuteten Welt des ersten und dritten Final-Allegrothemas im Holz. Zu diesem dritten Final-Allegrothema ist noch Einiges zu bemerken. Es setzt sich nämlich in seiner Ursprungsgestalt aus dem Kopfmotiv des ersten und der begleitenden Wellenlinie des zweiten Final-Allegrothemas zusammen. Es bedeutet somit bereits eine „Durchführung“ beider Komplexe in der Exposition. Das schafft eine fesselnde Überraschung, da ihm ja der Choral hier nachfolgt, der die vierte Stelle einnehmen würde. Da das sogenannte dritte Thema aber lediglich eine Kombination aus den vorherigen beiden Themengruppen darstellt, ist es eigentlich kein neuer Gedanke mehr. Aus der Notenbeilage ersieht man jedenfalls daß die Instrumentation Bruckners in ihrer ökonomischen Übersichtlichkeit zu Gunsten einer rein äußerlich pompösen Wirkung nicht nur abgeschwächt, sondern — was viel einschneidender ist — in der Idee zerstört wurde. Kann es da wunder nehmen, daß der Organismus als solcher in seiner ohne weiteres bezwingenden Gliederung der Klangfarben durch die Bearbeitung problematisch werden mußte?

Da wir grade bei der choralischen Abschlußwirkung des Finalsatzes der Fünften länger verweilen, soll das erste Erscheinen dieses Choralgedankens in Originalfassung und Bearbeitung erörtert werden. Bruckner läßt ihn zunächst im erzenen Glanz der Blechbläser aufstrahlen. Die Bearbeitung mildert diese großartige Härte durch Besetzung von Klarinetten und Fagotten, mit denen sich die Hörner, später noch zwei Trompeten und die Tuba mischen. Bei Bruckner wird das lapidare Quintsymbol mit der anschließenden melodischen Volute beim ersten Auftreten den drei Trompeten und dem ersten Horn zuerteilt. In der Bearbeitung übernehmen erstes Horn und erste Klarinette das Quintsymbol und zweites Horn und zweite Klarinette die Quartumkehrung. Die melodische Volute wird neben den beiden Klarinetten nunmehr von einer Trompete mitgeblasen. Die Reinheit der Brucknerschen Klangvorstellung weicht somit einer glatteren und mattern Wirkung. Zunächst bleibt völlig unverständlich, warum gerade an diesem bedeutungsvollen Augenblick, der sich noch dazu in der herben Gestalt des Chorales darbietet, die Bearbeitung eine Ketusche für nötig erachtete, umsoweniger, da eine Farbmischung — in diesem

Salle aus einer fremden Instrumentalgruppe — die Majestät des Ausdrucks beeinträchtigen mußte. Aber hier herrscht doch Methode insofern, als die Bearbeitung sich diese markante Wirkung für den später hochgestellten Blechbläserchor aufsparte. Verfolgen wir den Gang dieser Entwicklung noch eine Strecke weiter. Das echohaft Wiederaufnehmen des volutenartigen Teilstückes im Choral überträgt Bruckner den Violinen und Bratschen. Das erzeugt einen wunderbaren Gegensatz. Die Bearbeitung verlegt diese Stelle aus den Streichern in Flöten, erste Oboe und beide Klarinetten. Auch das schwächt wiederum den ursprünglichen Kontrast ab, umso mehr, da ja die Melodieführung der Choralweise durch Klarinetten und in Teilung zwischen dem ersten Horn und der ersten Trompete vorgetragen war. Daß die melodische Substanz hier in die hellere Flötenregion überspringt, ändert daran nichts. Was hingegen in der Urfassung bei der Entfaltung dieser ganzen Partie, die die Exposition beendet, auffällt, das ist das völlige Ausschalten der Holzbläser, der ebenso strikt wie sinnvoll durchgehaltene Dialog zwischen Blechbläsern und Streichern.

Der beschränkte Raum erlaubt es nicht, die Beispielreihe noch ausführlicher fortzusetzen. Man wäre sonst gezwungen, hierüber ein ganzes Buch zu schreiben. Wir beschränken uns daher zum Abschluß der Betrachtung auf eine der gefährlichsten Sondereigentümlichkeiten, denen man sehr häufig in den Bearbeitungen begegnet, nämlich den melodischen Koppelungen und Verdickungen unter freizügiger Ausnutzung verschiedener Instrumentaltypen. Gleich der Eingang vom Finale der Fünften in seinen geheimnisvoll auf und niedersteigenden Pizzicati der Celli und Bässe und der breit gezogenen geruhnsamen Linienaufschichtung der übrigen Streicher läßt in der Bearbeitung den ausdrucksvoll sich wölbenden Bogen der Bratschen durch die Stimme des ersten Fagotts verstärken. Das Aufblitzen des Allegrohauptthemas in der Einleitung — es geistert mit seinen charakteristischen Oktavstürzen bereits in der ersten Klarinette vor und zwar in Vierteln und nicht in Achteln wie in der Bearbeitung, die es der Trompete anvertraut! — beschränkt Bruckner in seiner ausgewachsenen Gestalt ausschließlich auf die erste Klarinette. Die Bearbeitung fügt zu den verdoppelten Klarinetten noch je eine Flöte und Oboe hinzu. Bruckner läßt erst nach dem verhallenden Fragment des rückerinnernten ersten Adagiothemas den dritten kurzen Einwurf des Allegrohauptthemas in der zweiten Klarinette mitgehen. Die Bearbeitung verwendet hier zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, ein Horn und ein Fagott. Das nun anhebende Sugato aus der Substanz des Allegrohauptthemas formt sich bei Bruckner im reinen Streicherklang aus der Tiefe zur Höhe. Diese schlanke Klarheit der Architektur wird in der Bearbeitung durch Fagotte, Oboen und Hörner in Motivsetzen vom Thema sofort zerstört. Erst nachdem alle Streicherstimmen das Thema bei Bruckner entwickelt haben und dieses erneut in den Celli und Bässen sequenzierend auftritt, — hier beginnt das Zwischenpiel — treten die gesamten Bläser zunächst im Wechsel von zwei Vierteln und halbtaktigen Pausen und dann in taktausgefüllten Vierteltaktzungen auf den

Plan. Sie verleihen der durch punktierte Achtel zackig hin und her geschleuderten Kurve der Streicherkontrapunkte eine ungewöhnliche Schlagkraft und Schärfe. Auch ihre aus stockendem Ansatz gewonnene Verdichtung verrät eine Gabe formaler Disposition, die die Bearbeitung in ihrer Verdickung der Kontrapunkte durch Holzbläser und Hörner, auch bruchstückweise durch Trompeten, unübersichtlich macht und somit die bei Bruckner vorbildliche Gewichtsverteilung preisgibt. Auf dem Höhepunkt dieses Abschnittes, der die gesamten Streicher im Charakter des Zwischenspiels in den zackigen Bewegungszug des erregenden Kontrapunktes, übrigens aus dem zweiten Teilstück des Themas gewonnen, eintreibt, läßt Bruckner wieder höchst geistvoll zunächst die Bläser pausieren, um dann in letzter Steigerung diesen absinkenden Bogen nacheinander von den Flöten über die Klarinetten und Oboen bis zu den Fagotten im Verein mit den Streichern zur Tiefe mitgehen zu heißen. Hier greifen auch die Vierteltakzente der Blechbläser wieder ein in der Wechselfolge von je zwei Vierteln zwischen den Hörnern und dem übrigen Blech. Die Bearbeitung in ihrer bunten Farbenmischung macht den genialen Auf- und Abbau von fugierter Thematik und Zwischenspiel nicht in entsprechend plastischer Weise mit. Sie hat sich dieser fein disponierten Wirkung schon insofern begeben, als sie ja bereits innerhalb der in der Urschrift lediglich den Streichern anvertrauten Sogatoanlage Blech und Holz verwandte.

Grundsätzlich betrachtet unterscheiden sich die Bearbeitungen von den Originalen nicht nur in einer Entstellung der formalen Absichten Bruckners, sondern in einer Trübung der klangfarbigen Architektur. Ihre Klarheit antasten, heißt auch den Geist dieser Musik in seiner „Veranschaulichung“ nicht verstanden zu haben. Und das ist ja eigentlich das Wesentliche. Was nun aber geht als tiefster Sinn für die Art Bruckners aus seinen Originalen hervor? Worin beruht ihre ursprüngliche Bedeutung, die uns an Hand der veröffentlichten Originalfassungen offenbar wurde? Die Strenge der Brucknerschen Klangfarbenaufteilungen in ihren spannungsreichen Beziehungen untereinander, in ihren elementaren Bindungen und nicht „Mischungen“, die zu lähnen Schichtungen sich verdichten, sind Äußerungen einer schöpferischen Phantasie, die bei aller Gewalt wie Zartheit des Ausdrucks den Bereich „tragischen Ringens“ aus der Musik verbannte. Die Kraft ihrer Umfassung wie persönlichen Einschmelzung verschiedenster Stilbegriffe, die Verschwisterung des Symphonischen mit der Weite des Epischen unter dem Vorzeichen jener „Urschauer“ der Brucknerschen Orgelpunkte haben in diesen die dunklen Affekte zur Mystik rein musikalischer Beschwörungsakte umgewandelt. . . . Bruckners Religiosität findet in diesen Orgelpunkten ihr unmittelbares Beheimatetsein im Herzschlag Gottes, zu dessen Ehren er seine symphonischen Hymnen anstimmte. Gottes Schöpfungsschönheit, Schönheit auch im Sinne des tiefen Rilkewortes als „Anfang aller Schrecknisse“ verstanden, wird in ihnen durch die Macht der Töne verherrlicht. So wird Bruckners Musik zum Gleichnis der unmittelbaren Schöpferkraft an sich, zu einer letztmöglichen Verinnigung mit ihr. Das verleiht ihr jene Magie des Selbst-

leuchtens und jenes immer wiederkehrende Besinnen auf die Ur-Sache, die sie mit heiligem Licht erfüllte. Und diese Ur-Sache, dieser Quellursprung all des Lichtes, das hier „Musik“ geworden ist, tritt hinter dem Licht dieser Musik in die Dunkelheit zurück. In Bruckners Musik, in der Dunkelheit seiner Orgelpunkte, ist Gott dunkel geworden. Von dieser Dunkelheit Gottes nimmt in Bruckners Musik immer wieder alles seinen Ausgang! —

Die junge Generation hat das Wort:

RICHARD WAGNER UND ANTON BRUCKNER

EIN PSYCHOLOGISCH-ÄSTHETISCHER VERSUCH VON VOLKART KOEHN

Durch die begrüßenswerte Herausgabe der Sinfonien Anton Bruckners in ihren Originalfassungen tritt eine Frage mit verschärfter Deutlichkeit in den Mittelpunkt des Interesses und darf auf eine endgültige und allseits verbindliche Antwort hoffen, nämlich die Frage nach dem Verhältnis Anton Bruckners, des Sinfonikers, zu Richard Wagner, dem Musikdramatiker. Noch in unseren Tagen kann man bisweilen die Erfahrung machen, daß in der allgemeinen Anschauung, nicht übrigens nur musikalischer Laien, das Miteinander der beiden Meister in schiefem Licht gesehen wird. Man ist zu sehr geneigt, nicht ohne anscheinend schwerwiegende Gründe, die Erscheinung Bruckners eindeutig sub specie Wagners zu sehen. Jeder kennt die Fähigkeit, mit der sich dergleichen Urteile erhalten und einer sachlichen Erkenntnis großer Persönlichkeiten hemmend im Wege stehen, zumal man sie auch hier und da in guten Büchern finden kann.

Es soll hier nicht der geschichtlichen Situation nachgegangen werden, aus der heraus sich diese Einstellung zu Bruckner und seinem Werke ergab. Wir können zwar die Kämpfe um den österreichischen Meister, wie sie sich beispielhaft etwa im Wien des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts abgespielt haben, nurmehr als historische Tatsache werten, ohne uns indessen immer darüber im Klaren zu sein, inwieweit wir durch sie im Urteil noch befangen sind. Denn bis heute ist das oberflächliche Schlagwort vom „Wagner der Sinfonie“ nicht gänzlich erstorben.

Eine Untersuchung über die Eigengesetzlichkeit Bruckners Wagner gegenüber muß das Problem von zwei Seiten her angreifen. Einmal vom Musikalisch-Technischen aus, indem sie, zunächst ganz allgemein, Melodie, Harmonie und Rhythmus bei Bruckner den gleichen Elementen Wagners entgegenstellt und dann speziell „Wagnerstellen“ in Brucknerschen Sinfonien mit ihren Urbildern vergleicht, um an Hand dieser „verdächtigen Abhängigkeits Symptome“ das grundsätzlich Verschiedene und damit Eigenständige der beiden Meister klarzulegen. Die Möglichkeit hierzu wird allerdings erschöpfend erst dann gegeben sein, wenn sämtliche Werke Bruckners in ihren Originalfassungen vorliegen.