



HERSTELLUNG:
OSCAR BRANDSTETTER
LEIPZIG

Anton Bruckner

WISSENSCHAFTLICHE
UND
KÜNSTLERISCHE
BETRACHTUNGEN
ZU DEN
ORIGINALFASSUNGEN



*Herausgegeben von der
Internationalen Bruckner-Gesellschaft / Wien*

Inhaltsangabe

	<i>Seite</i>
<i>Einleitung</i>	5
<i>Die biographischen Tatsachen (von Max Auer)</i>	8
<i>Der Durchbruch des stilbildenden Prinzips (von Rolf Pergler)</i>	18
<i>Erfahrungen und Erkenntnisse (von Hans Weisbach)</i>	31
<i>Eine Umfrage</i>	43

Einleitung

Anton Bruckners Kunst ist so lebensnah, daß in der Beurteilung der Fassungen seiner Werke nicht in erster Linie (wie bei historischer Musik) theoretische (philologische), sondern *empirische* Betrachtungsweise maßgebend ist. Entscheidend kann hier nur der *lebendige Eindruck*, also die praktische Aufführung der nunmehr ans Licht gekommenen handschriftlichen Fassungen des Meisters sein.

Bei der ersten praktischen Gegenüberstellung der 30 Jahre lang nur in stummer Partitur vorliegenden originalen Handschriftfassung der IX. Symphonie mit der Bearbeitung von Ferd. Löwe am 2. April 1932 durch Siegmund v. Hausegger in München stieg die bis dahin als „unaufführbar“ geltende Originalfassung wie der Phönix aus der Asche empor! Das Märchen von der Unaufführbarkeit war zerstoßen. Es war erwiesen, daß für unsere Zeit keinerlei Voraussetzungen mehr bestehen, das Werk weiterhin in einer Bearbeitung aufzuführen.

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft, die die Aufführung veranstaltet hatte, gab damals folgendes Rundschreiben heraus:

„Unter Würdigung der großen Verdienste, welche sich Ferd. Löwe durch die von treuestem Willen geleitete Einrichtung um die Erschließung und Verbreitung des Werkes erworben hat, kam der Vorstand aus der zeitlichen Distanzierung heraus, welche heute eine veränderte Stellungnahme zur Eigenart der Brucknerschen Tonsprache bedingt, sowie auf Grund des Eindrucks, welchen die Aufführung der Originalpartitur hinterließ, zu der Überzeugung, daß das Werk in *der vom Meister hinterlassenen Gestalt* der musikalischen Welt nicht länger vorenthalten werden dürfe.“

Nach der im Oktober desselben Jahres erfolgten Erstaufführung der Original-Neunten in Wien wurde von einem

Zeitungskritiker die Behauptung aufgestellt, daß der Erstdruckpartitur eine zweite vom Meister geschriebene handschriftliche Partitur zugrunde liegen müsse. Diese aus der Luft gegriffene Vermutung erweist sich rein biographisch betrachtet als neues Märchen. Heute müssen auch die ärgsten Gegner der Originalfassungen zugeben, daß es sich beim Erstdruck der Neunten um eine *Bearbeitung* Löwes handelt. Ebenso überraschend und überwältigend erwies sich die Aufführung der Originalfassung der V. Symphonie am 28. November 1935 unter Hausegger in München. Ein von Wien aus zur Opposition aufgeforderter Musikgelehrter erklärte mir damals, er sei „bekehrt“, und jede Diskussion über die Vollwertigkeit des Originals erwies sich als überflüssig. Nach der ersten Wiener Aufführung durch Oswald Kabasta setzte die dortige Gegnerschaft neuerlich in der Presse als Verfechter der angeblich von Schalk verfaßten ersten Druckfassung zum Gegenangriff an. Die gewaltige Wirkung des Werkes konnten freilich auch die Gegner nicht verschweigen, und der Biograph Franz Schalks, *Viktor Junk*, dessen Urteil wohl als besonders wertvoll, weil objektiv, angesehen werden muß, erklärte darauf in der Zeitschrift für Musik (Mai 1936): „Unmöglich hätte die schlichtere Urfassung gegenüber der mir so vertraut gewordenen prunkvolleren einen so ungeheuren Eindruck auf mich ausüben können, wenn sie nicht der Ausdruck des eigentlichen primären vollendeten Einfalls des Genies wäre. — Trotzdem gestehe auch ich, obwohl mit der bisher bekannten Fassung völlig verwachsen, daß ich die Fünfte von Bruckner hinfort doch nur in der ‚Urfassung‘ hören möchte, schon wegen des wieder zur formalen Einheit ergänzten letzten Satzes.“ Auch *Alfred Lorenz* spricht von der „fabelhaften, allgemein anerkannten Wirkung“ des Originals, und der Brucknerschüler *Friedrich Klose* erklärt, das

Original „gewinne entschieden durch das Aufmachen der Striche“ und auch der Schlußchoral komme „ohne den separaten Bläserchor mächtig heraus“. Von der „Linzer Fassung“ der I. Symphonie, die Peter Raabe 1934 in Aachen zur ersten Aufführung brachte, erklärt *Klose*, sie gehöre „zum Erstaunlichsten der gesamten Musikliteratur. Hier schaltet für mich jede andere Fassung aus“.

Aus diesen wenigen Urteilen erhellt schon, daß selbst die Frage, *wer* die Druckfassungen umgearbeitet hat, sekundärer Natur ist. In beiden Fällen erweist es sich, daß die Umarbeitung zumindest *nicht notwendig*, ja überflüssig war. Es war sicherlich *irreführend*, wenn man den Meister durch Zuspruch veranlaßte, z. B. die I. Symphonie, zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung, vom höchsten Standpunkt seiner seelischen und technischen Entwicklung aus, neu zu bearbeiten, da dies ein unnatürlicher Eingriff in den Organismus des Werkes ist, das aus ganz anderen seelischen Zuständen erwuchs. Die jugendliche Unbekümmertheit und Kraft, der Reif der frischen Frucht *mußte verwischt* werden. Die Aufführungen der bisher erschienenen Originalfassungen haben die *ungeheuere Erlebniskraft* erwiesen. Sie stellen den *kräftigeren*, wenn auch *herberen* Bruckner dar.

Alle jene Voraussetzungen, die einst die Veranlassung zur Überarbeitung waren, technische Schwierigkeiten, Länge der Sätze usw., sind *heute überholt* und besteht deshalb kein Grund mehr, nicht auch praktisch auf das stärkere und jedenfalls „echte“ Original zurückzugehen. Für den, der das Kunstwerk innerlich erleben will, gibt es die Frage „Druckfassung oder Originalfassung“ überhaupt nicht.

MAX AUER.

Die biographischen Tatsachen

VON
MAX AUER
VOCKLABRUCK

Außerdem aber wird diese Entscheidung des unbefangenen Hörers bestätigt durch die Ergebnisse der biographischen bzw. philologischen Forschungen. Als Grundlagen für die folgenden Ausführungen stütze ich mich auf August Göllerichs-Max Auers Bruckner-Biographie (G.-A., Bosse, Regensburg) und die Gesamtausgabe der Werke Bruckners (Ges.A., herausgegeben von Robert Haas, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien-Leipzig) und auf das Bruckner-Buch von Robert Haas (Athenaion-Berlin). Es steht fest, daß der Meister in den ersten zehn bis zwölf Jahren seines Wiener Aufenthaltes durch Hören fremder und eigener Werke, besonders aber durch genaue Kenntnisnahme des ganzen Wagnerschen Schaffens die Lücken seiner praktischen Erfahrung eifrig auszufüllen trachtete und die II. bis IV. Symphonie, sowie die f-moll-Messe aus *freien* Stücken und *inneren* Gründen vielfach umarbeitete, so daß er gegen Ende dieser Zeit auch in dieser Beziehung — er war doch ein Genie — endlich festen Fuß fassen mußte. An diesem Wendepunkt steht die *V. Symphonie*, an der er fast drei Jahre arbeitete, die ihm dann aber, wie die VI., VII. und IX. Symphonie in der *einzig* vorliegenden Handschrift *endgültig* feststand. Bruckner hat also *keine* der Symphonien von der Fünften ab aus *freien* Stücken umgearbeitet, wohl aber an ihnen im Lauf ihrer Ausarbeitung vielfache Änderungen vorgenommen.

Selbst die VI. Symphonie, die er wahrscheinlich in einer Probe ganz gehört hat und deren Mittelsätze 1883 zur Auf-

führung kamen, hat Bruckner *nicht* mehr geändert, und die Umarbeitung der Achten ist, wie wir noch ausführen werden, zunächst *nur* auf starke *äußere* Einwirkungen zurückzuführen.

Im Laufe der achtziger Jahre war, vor allem nachdem die VII. Symphonie in Deutschland große Erfolge erzielt hatte, der Vernichtungskampf der Wiener Kritik gegen Bruckner auf den Höhepunkt gelangt, aber auch um den Meister hatte sich eine Schar begeisterter Jünger und Schüler gesammelt, die als Anhänger der neudeutschen Richtung auch ihren Lehrer (der allerdings ganz andere Wege ging) auf den Schild hoben und mit allen Mitteln, selbst das persönliche Fortkommen zurücksetzend, für ihn eintraten. Es waren dies vor allem *Josef* und *Franz Schalk* und *Ferdinand Löwe*, 1885 28, 22 und 20 Jahre alt. Von ihnen war Josef Schalk bereits einer der Zeugen des furchtbaren Durchfalles der III. Symphonie 1876, nach welchem, wie ein Wunder, der Verleger *Theodor Rättig* sich dem Meister anbot, die eben durchgefallene Symphonie auf eigene Kosten in Verlag zu nehmen. Das Werk erschien im Erstdruck 1878, hatte aber lange Jahre sehr geringen Absatz. In einem eben aufgefundenen Dokument berichtet Th. Rättig darüber: „Die Freunde Bruckners, Schalk, Schönaich, Eckstein, Paumgartner u. a. glaubten durch teilweise Umarbeitung des Werkes einen besseren Erfolg zu erzielen und überredeten den Meister, eine solche in Angriff zu nehmen. So erhielt ich mit der Zeit 50 Partiturseiten, die ich nun bei Brandstetter in Leipzig im Format der T-Ausgaben (groß 4) neu stechen ließ. Zufällig kam einmal G. Mahler (damals in Prag oder Hamburg Kapellmeister) besuchsweise nach Wien und äußerte zu Bruckner, er halte die Umarbeitung für völlig überflüssig. Sofort war dieser umgestimmt und *verwarf* die bereits halbfertige Arbeit. — Schließlich gelang

es den obigen Freunden doch, eine teilweise Umarbeitung durchzusetzen . . .“ Dieses Schriftstück ist eine klare und eindeutige Bestätigung der wohlbegründeten Annahme, daß des Meisters Schüler ihn zur Umarbeitung seiner früheren Werke *überredet* haben. Sicherlich wollten sie damit sowohl dem Verleger wie dem Schöpfer dienen, indem sie jenem zu größerem Absatz, diesem zu leichterem Verständnis seiner Werke bei dem Publikum verhelfen wollten. Der Meister selbst mag aus Dankbarkeit für den großmütigen Verleger eingewilligt haben. Jedenfalls aber geschah die Umarbeitung *nicht aus inneren, künstlerischen* Gründen, sonst hätte sich Bruckner durch Mahler, der das Werk genau kannte und den ersten Klavierauszug desselben hergestellt hatte, nicht umstimmen lassen. Interessant ist der Ausdruck „durchsetzen“, der sich auch in einem Brief J. Schalks findet, in welchem er hocheifrig mitteilt, daß sie den Beckenschlag im Adagio der Siebten „durchgesetzt“ hätten, was immerhin auf einigen Widerstand von Seite des Meisters schließen läßt.

Es ist begreiflich, daß des Meisters Jünger als überkultivierte Städter angesichts der niederschmetternden Kritik über seine Werke schließlich in der robusten, herben und orgelmäßigen Instrumentation des in der gesunden Erde seiner oberösterreichischen Heimat tiefverwurzelten Meisters selbst einen gewissen *Mangel* erblickten und diesem durch Annäherung an das damals eben siegreich durchdringende Klangideal der Wagnerschen Musik abzuhelfen suchten. Diese Meinung mußte entscheidend bestärkt worden sein durch ein Ereignis, das im Herbst 1887 eintrat. Bruckner hatte die eben vollendete Partitur seiner VIII. Symphonie an seinen „Vormund“ Hermann Levi in München geschickt. Dieser große Gönner Bruckners, der schon Schwierigkeiten hatte, um das Finale der VII. Symphonie verstehen

zu können, stand vor dem neuen Werk ratlos da. Er war nicht imstande, dies dem Meister selbst zu schreiben und wandte sich deshalb an Josef Schalk in einem Brief vom 30. September 1887 (G.-A., IV/2 S. 560) um Rat, wobei er befürchtet, daß den Meister diese Enttäuschung „ganz niederbeugen wird“. Dies war auch tatsächlich der Fall. Levi, der erste Parsifal-Dirigent, höchste Autorität für Bruckner, lehnte das Werk wegen „unmöglicher Instrumentation, großer Ähnlichkeit mit der Siebenten, schablonenmäßiger Form usw.“ ab. Josef Schalks Antwortschreiben vom 18. Oktober 1887 (R. Haas, Ges. A., Bd. IV. S. 11) bestätigt die Befürchtung Levis vollauf. Es heißt darin u. a.: „Er fühlt sich immer unglücklich und ist keinem Trostwort zugänglich.“ Schalk hofft, daß er sich bald zu einer Umänderung des Werkes entschließen werde; jetzt sollte er lieber nichts tun, denn er ist „aufgeregt und verzweifelt über sich selbst und traut sich nichts mehr zu“. Bruckner aber setzte sich schließlich gehorsamst an den Arbeitstisch, um das Werk gänzlich umzuarbeiten, was beinahe zwei Jahre in Anspruch nahm. Ob nicht auch hier erst eine praktische Nachprüfung entscheiden würde, *wer* recht hatte? Jedenfalls hatte des Meisters Selbstvertrauen den Todesstoß erlitten. Nun war es ein leichtes, Bruckner zu überzeugen, daß auch seine früheren Werke der Umarbeitung bedürften. Er selbst faßte die I. Symphonie neu und arbeitete die III. mit Hilfe Franz Schalks um.

Dadurch aber wurden die Arbeiten der bereits 1887 begonnenen IX. Symphonie fast *vier* Jahre lang unterbrochen! Die schlimmste Auswirkung dieser wohlgemeinten Ratschläge aber war, daß dem Meister die beste Schaffenszeit geraubt, daß er verhindert wurde, seine Neunte zu vollenden und noch manch neues Werk der Welt zu schenken.

Im selben Zeitraum erschien die IV. Symphonie in stark veränderter, von J. Schalk besorgter erster Druckfassung,

worüber R. Haas im IV. Band der Ges. A. ausführlich berichtet. Es ist bemerkenswert, daß der Meister Josef Schalk später *nie mehr* zur Überwachung eines Druckes herangezogen hat. Obwohl Bruckner gelegentlich zu Stritzko, dem Vertreter der Druckerei Eberle & Cie. geäußert hatte, wenn nach seinem Tod etwas herauskomme, so soll es durch die Hand von Löwe und Schalk gehen, so hat er selbst Löwe bei seinen Lebzeiten nie mit einer Herausgabe betraut und J. Schalk, wie oben gesagt, das Vertrauen entzogen, da er die weiteren Drucklegungen in die Hände von *Max v. Oberleithner* (VIII. Symphonie, d- und f-Messe) und *Cyrrill Hynais* (II. und VI. Symphonie, 150. Psalm und „Helgoland“) legte.

Was nun die bisher erschienenen Originalfassungen betrifft, so fallen die IX. Symphonie sowie die VI. Symphonie, die nach des Meisters Tod erschienen, aus dem Rahmen der Diskussion; sie können mit Recht nur in ihrer *originalen* Fassung in Frage kommen. (Von der Sechsten erschienen merkwürdigerweise die gedruckten Orchesterstimmen nach dem Original, während die Partitur von Hynais schlecht redigiert und verändert herauskam.) Die I. Symphonie steht in *zwei gültigen* Fassungen zur Verfügung, so daß sich der Kampf nur mehr um die V. Symphonie abspielt. Obwohl auch hier nur *eine* einzige Eigenschrift bekannt ist, wurde doch in letzter Zeit versucht (wie damals bei der Neunten), mit Hilfe von *Fehlschlüssen* das Vorhandensein eines zweiten späteren Originalmanuskriptes zu vertreten. Diese Deutung des von *R. Haas* vorgelegten Tatsachenstoffs vermag die folgende Sachlage nicht zu erschüttern:

In keinem Brief, keiner Kalendernotiz, noch sonst einer Nachricht geschieht irgendeine Erwähnung von der Umarbeitung der 1878 abgeschlossenen V. Symphonie. Und der mitteilsame Meister hätte eine so wichtige Arbeit seinen

teilnehmenden Freunden gewiß nicht verschwiegen. Noch im *Testament* vom 10. November 1893 (G.-A., IV/3 S. 359) gilt ihm das Originalmanuskript der Fünften (wie auch der VI. und IX. Symphonie) als *Druckvorlage*. Zwei Monate vorher schon hatte Franz Schalk den Meister um Übersendung des Stimmenmaterials für seine geplante Grazer Uraufführung gebeten. Dieses, wie die von Schalk verwendete Partitur-Abschrift konnten daher *nur* aus der *Originalpartitur* gemacht worden sein. Wer zudem die Krankengeschichte des Meisters von 1893 bis 1896 (G.-A., IV/3) beachtet, wird die *Unmöglichkeit* einer Neubearbeitung des Werkes *durch den Meister selbst* zugeben müssen. Mit größter Mühe gelang es dem Schwerkranken noch, 1894 das Adagio der Neunten fertigzustellen, und dann war es sein vergebliches Bemühen, das Finale dieses Werkes zu Ende zu führen, woran er immer wieder durch monatelanges Leiden unterbrochen wurde. Die Aufzeichnungen in den Notizkalendern des Meisters von 1894 und 1895 sind beweiskräftige Zeugen, daß eine Umarbeitung von Seite des Meisters *nicht mehr stattfinden konnte*. Die Kalenderaufzeichnungen sind folgende: Bei November 1894 heißt es (von Bruckners Hand): „Eingebunden: / 1. Sinf./7. Sinf./8. Sinf. / 2. in 1 Band / 5. 1. Satz / u. Finale / 1. 4. 2. 3. / 2. und 5. Orig./“. Im April 1895 ist von der Hand Bruckners selbst vermerkt: „Eberle Part. 5. Sinf./“ Am 9. Mai vermerkt Famulus Anton Meißner: „Mir fehlen: 1. die Originalpartitur der f-Messe; 2. die Partitur der f-Messe, die zum Druck verwendet worden ist; 3. die Partitur von Helgoland.“ Endlich ist bei Juli 1895 eingetragen: „Originalpartituren (im gesiegelten Paquet) 1. Symphonie alte und neue Bearbeitung (vollständig). Nr. 2 d-moll (annulliert), bloß 1. Satz. Wagnersymphonie (alt) Finale und Adagio, hievon fehlen Bogen 2, 3, 4, 5, 7

u. 8. Quintett vollständig. 8. Symphonie Scherzo (alt), Scherzo (neu) vollständig. 5. Symphonie vollständig, 6. Symphonie Scherzo u. Finale.“ Aus diesen Notizen geht hervor, daß die im November eingebundene Originalpartitur der Fünften im Juli 1895 in das gesiegelte Paket laut Testament zur Übergabe an die Hofbibliothek verschlossen wurde, wo sie sich auch heute befindet. Da Bruckner in der letzten Kalendernotiz bei allen anderen Werken, von denen mehrere Bearbeitungen vorhanden sind, dies durch die Beifügung „alt“ oder „neu“ vermerkt, beim Quintett, der 6. und 5. Symphonie aber keines dieser Wörter beifügt, so gab es also von der Fünften bis Juli 1895 *keine zweite Eigenschrift* zu diesem Werk. Wenn man deshalb, weil in den Notizen bei April und Mai bei Erwähnung der Fünften nicht ausdrücklich „Original“ vermerkt ist, glaubt schließen zu müssen, es handle sich bei diesen Aufzeichnungen um eine zweite Eigenschrift, so ist das schon nach der letzten Kalendernotiz unrichtig. Selbst wenn es damals eine vom Meister genehmigte neue Bearbeitung in Abschrift von fremder Hand gegeben hätte, würde dies Bruckner in seiner Genauigkeit bei der Liste vom Juli durch die Beifügung „alt“ vermerkt haben. Daß die im April an Eberle ausgeliehene einzige Partitur der Fünften im Juli bereits in das gesiegelte Paket verschlossen werden konnte, erklärt sich zwanglos daraus, daß man, da gebundene Partituren für den Stich unpraktisch sind, wohl eine Abschrift herstellen ließ, was in der genannten Zeit durchaus möglich war. Hiezu hat der damalige Korrektor von Eberle, J. V. Wöß, erklärt, daß alle Druckvorlagen, die durch seine Hände gingen (mit Ausnahme des Scherzo der Ersten) *Abschriften* waren.

Es hat somit weder eine zweite Eigenschrift der Fünften noch eine vom Meister beglaubigte Druckvorlage zum Erst-

druck gegeben. Aller Wahrscheinlichkeit nach — und dafür spricht vor allem die Gleichartigkeit der Erstdruckfassungen der Neunten und Fünften — dürfte *Löwe*, der das Werk in Budapest im Dezember 1895 zur zweiten Aufführung brachte, dieses auf Grund der Uraufführung, die er wohl mitgemacht haben mag, jedenfalls aber mit Beibehaltung des Schalkschen Bläserchores und eventueller Retuschen, vor oder nach dieser Aufführung in die Gestalt gebracht haben, die in der Erstdruckfassung vorliegt. Auf keinen Fall aber war der Meister damals noch imstande, diese Partitur nachzuprüfen und es ist fraglich, ob er die gedruckte Partitur der Fünften überhaupt noch gesehen hat.

Es steht also fest, daß die bisher veröffentlichten Originalfassungen (IV., V., VI. und IX. Symphonie) die Partituren *von letzter Hand* sind und den künstlerischen Willen des Meisters beinhalten.

Das Mißtrauen, das der Meister in den letzten Jahren seinen musikalischen Freunden entgegenbrachte, wird erhärtet durch das Zeugnis seiner Wirtschafterin *Frau Kathi* (G.-A. IV/3 S. 527), durch die „Erinnerungen“ von *Viktor Hruby*, die 1901, also noch bei Lebzeiten J. Schalks und Löwes erschienen und erst jetzt völlig glaubhaft erscheinen, aus der Tatsache, daß *Dr. Karl Muck* die Neunte nach Berlin mitnehmen mußte (G.-A., IV/3, S. 527), um dieses letzte Vermächtnis vor Änderungen zu schützen und wohl auch aus dem ausdrücklichen Wunsch im Testament, daß die *bis dahin noch ungedruckten* Symphonien nach dem *Original* zu drucken seien.

Es ist bedauerlich, daß über die um den Meister sonst hochverdienten Männer im Lauf der Diskussion Dinge vor die breitere Öffentlichkeit getragen werden mußten, die wahrheits- und pflichtgemäß nur in der großen Biographie hätten vermerkt werden sollen. Aus welchen Gründen auch

Löwe beim Meister in Ugnade gefallen war, ist nicht recht ersichtlich, aber nach einem erst vor kurzer Zeit bekanntgewordenen beglaubigten Ausspruch des Meisters, war es doch so. Einem jetzt noch lebenden engeren Freund erwiderte Bruckner, als jener auf Löwe und J. Schalk zu sprechen kam: „Hern S' ma auf mit dö zwoa Kerln. Wann dö meine Sachen spiel'n, kenn' i' meine eigenen Symphonien kaum wieder.“ Tatsächlich war nur Franz Schalk von Beruf Kapellmeister, während Löwe und Josef Schalk erst 1892 öffentlich als Dirigenten hervortraten und Bruckner damals zum erstenmal die Erstdruckfassung seiner Vierten von Josef Schalk und die Dritte von Löwe hörte, worauf sich wohl obiger Ausspruch beziehen mag.

Ein schwerwiegender Umstand, der als negativer Beweis der Nichtbeglaubigung der Erstdrucke dient, ist das *Verschwinden aller Druckvorlagen* mit Ausnahme der III. und VII. Symphonie. Das kann kein Zufall sein, aber es braucht daraus auch nicht geschlossen werden, daß man diese aus böser Absicht oder gar um zu fälschen beseitigte. Ich habe schon 1932 (Zeitschrift f. Musik, Oktober) anlässlich der Besprechung der Originalfassung der Neunten geschrieben: „Es ist unzweifelhaft, daß Löwe es nur aus der ihm eigenen Bescheidenheit unterlassen hat, der Öffentlichkeit mitzuteilen, daß er das Werk weitgehend bearbeitet hat.“ Aber es war doch ein Fehler, auf der Partitur nicht ersichtlich zu machen, wer sie redigiert hat, zugleich aber war es sicherlich ein edler Verzicht auf eigene Geltung. Da die Freunde offenbar, wie schon oben bemerkt, Bruckners Originalinstrumentation (beeinflusst von der vernichtenden Kritik) für *mangelhaft* hielten, so mag es ihnen beschämend für den Meister erschienen sein, wenn man ihre Hilfstätigkeit später einmal entdecken würde oder sie gar auf der Partitur vermerkte. Nur so kann man sich bei dem Adel der Ge-

sinnung dieser Männer das Verschwinden der abschriftlichen Druckvorlagen denken. Man besinne sich doch! Die hochverdienten Männer standen dem Riesen zu nah und waren andererseits ganz im Bann der Wagnerschen Musik. Sie taten für ihre Zeit und für Jahrzehnte alles, was sie nach bestem Wissen und Gewissen für den geliebten Meister tun konnten. An ihrer Ehrenhaftigkeit ist gar nicht zu zweifeln, und es ist menschlich begreiflich, daß die noch lebenden Freunde dieser Männer vereinzelt diesbezüglichen Angriffen gegenüber Stellung nahmen; aber es handelt sich nun doch um die *Kunst eines der größten deutschen Meister der Tonkunst*, die in ihrer vollen Reinheit wiederhergestellt werden muß. Man stelle sich daher auf den gerechten Standpunkt, den die Internationale Bruckner-Gesellschaft in dem Rundschreiben über die Neunte, das eingangs wiedergegeben ist, einnimmt. Auch die Jünger des Herrn haben an ihrem Meister gezweifelt, und doch waren sie berufen, der ganzen Welt seine Offenbarung zu verkünden.

Dem Herausgeber der Gesamtausgabe, Univ.-Prof. Dr. Robert Haas, der seit vielen Jahren immer wieder auf die Lebensfähigkeit der Bruckner'schen Originale hingewiesen hat und dessen Wunsch nun im Zusammenwirken mit der I.B.G. durch den „Musikwissenschaftlichen Verlag“ verwirklicht wird, gebührt der besondere Dank der ganzen Musikwelt.

*Der Durchbruch des stilbildenden Prinzips
in den Originalfassungen der Symphonien
von Anton Bruckner*

VON
ROLF PERGLER
MÜNCHEN

Das Erscheinen der *kritischen Gesamtausgabe* der Werke von Anton Bruckner im „Musikwissenschaftlichen Verlag“ (herausgeg. v. Robert Haas, Wien und Leipzig) erregte in der Musikwelt ungeheueres Aufsehen. Sah man sich doch der Tatsache gegenübergestellt, daß die bis heute im Rahmen dieser Gesamtausgabe bereits veröffentlichten *Originalfassungen* der I., IV., V., VI. und IX. Symphonie ein in vielen Zügen wesentlich anderes Gesicht zeigen als die bisher bekannten und gewohnten Fassungen. Form und Instrumentation, Tempo und Dynamik, in vereinzelt Fällen sogar die Harmonik, weisen Unterschiede so grundlegender Art zwischen den zwei verschiedenen Fassungen auf, daß sich bald auch zwei Anschauungskreise um dieses Phänomen bildeten. Der eine Kreis sammelte sich um die *Originalfassungen*, der andere um die *alten Fassungen* und beide stießen weithin sichtbar aufeinander in der Beantwortung der Frage, wo nun der echte, ursprüngliche und letzte Bruckner zu finden sei. Eigentlich liegt ja die Antwort auf diese Frage bereits im Begriff der Bezeichnung „*Originalfassung*“ — es sei denn, man zweifelt das Brucknersche Testament vom 10. November 1893 und damit überhaupt des Meisters Kompetenz an. Weit über dieses historische Dokument hinaus aber zeigen uns *die Werke selbst* den Weg zur Lösung des Problems. Die Unterschiede zwischen den

beiden Fassungen der einzelnen Symphonien sind, da sie im Brennpunkt des allgemeinen Interesses stehen, heute schon so weit bekannt, daß es an der Zeit ist, über ihre reine Registrierung hinaus einmal zu untersuchen, wie sich die verschiedenen Einzelzüge zum Gesamtwerk verhalten, welche Stellung sie dazu einnehmen, wieweit sie das Brucknersche *Gestaltungsprinzip erfüllen* oder unerfüllt lassen. Aus solcher Beobachtungsweise nämlich kann erst die Erkenntnis des „wahren“ Bruckner erfolgen.

Je größer die Potenz des Gestaltens beim Genie, desto tiefer durchwirkt sie alle Teilzüge des Gestalteten. Und zwar so stark, daß ein Teilzug allein schon Abbild und Gleichnis des Gesamtwerkes ist. Daraus ergibt sich zwangsläufig die Notwendigkeit, das Kleine im Großen zu erfassen, um das Große im Kleinen wiederzufinden. Der Geschlossenheit des stilistischen Gesamtaufbaus muß also eine ebensolche Einheitlichkeit in der Gestaltung der Einzelteile entsprechen. Man kann deshalb Einzelteile, die sich nicht harmonisch und proportional in den Gesamtaufbau einfügen, unschwer als Fremdkörper erkennen und abtrennen. Unter dem Gesichtswinkel einer derart geschärften Betrachtungsweise zeigen die bisherigen Fassungen eine solche Fülle unbrucknerischer Stilelemente, daß sich die *Originalfassungen* unzweideutig als der wahre, echte und ursprüngliche Bruckner erweisen. Zufolge des engumgrenzten Raumes kann das gesamte Problem hier jedoch nur mit ganz wenigen Beispielen erläutert werden. Für ein aufgeschlossenes Interesse aber genügen bereits diese wenigen Hinweise, um das Bild des originalen Bruckner aus einem erschöpfenden Vergleich der beiden Fassungsformen in eigener Arbeit zu vervollkommen. Die alte Wahrheit, daß in der *Einfachheit* die letzte Größe ruht, wird dabei von selbst zum Wegweiser der Erkenntnis.

Im *formalen Aufbau* ganzer Sätze wurden die beiden Finale der IV. und der V. Symphonie zu lehrreichen Beispielen für den Durchbruch des stilbildenden Prinzips. Beide Sätze beseitigten in der alten Fassung die thematisch getreue Reprise nach der Durchführung: in der IV. fehlt die Wiederkehr des ersten Themas aus der Exposition, in der V. sogar die Wiederkehr des ersten *und* des zweiten Themas. Die Originalfassungen dagegen bringen die vollständigen Reprisen mit allen drei Themengruppen und erfüllen damit das Brucknersche Gestaltungsprinzip. Denn es gehört zu den besonderen Stilausprägungen des Brucknerschen Schaffens, daß sich die Ecksätze seiner Symphonien *ausnahmslos* in der Sonatenform erfüllen, und zwar mit Exposition, Durchführung und *vollständiger* Reprise. Von der I. bis zur IX. Symphonie zieht die gerade Linie dieser Entwicklung empor. Die Brucknersche Musik als Kündlerin der letzten Dinge bedurfte solcher Fundamente, die in der Proportionalität ihrer Maße allein fähig waren, den Wunderbau seiner Dome zu tragen. Die Proportionalität zerstören heißt aber nichts anderes als den Sinn dieser Musik verkehren; sie war für Bruckner vom Anbeginn bis zum Ende das „Credo“ und „Confiteor“ seines Schaffens — naturnotwendig. Deshalb ist es unmöglich, daß solch schwerwiegende Eingriffe wie im Finale der IV. und der V. von ihm selbst stammen. Zum zweiten ist es aus Bruckners Menschentum und seiner ganzen Charakterveranlagung heraus undenkbar, daß er Formversuche solch einschneidender Art „coram publico“ unternommen und der Begutachtung kommender Jahrhunderte als Vermächtnis hinterlassen hätte. Dazu war er viel zu verantwortungsbewußt und viel zu tief durchdrungen von dem Gefühl seiner Sendung. Weiter ist aus dem Gestaltungsprinzip selbst nicht zu erklären, daß Bruckner, dessen Schlußsätze die gewaltigen und letzten

Steigerungen in sich bergen, versucht haben sollte, die riesenhaften Bögen dadurch abzustützen, daß er ihren Unterbau verkleinerte. Das widerspricht nicht nur dem Grundstand seiner Seelenhaltung, sondern verkehrt geradezu das Gesetz jedes naturgemäßen Wachstums. Außerdem waren damit die alten Finale der IV. und V. — übrigens auch das Finale der III. Symphonie, auf deren Entschleierung wir heute bereits gespannt sind — weit aus der Entwicklungsbahn des Gesamtwerkes geworfen. Denn es wäre beinahe grotesk zu denken, daß Bruckner als einer der größten Formgestalter der Musikgeschichte dreimal versucht haben sollte einen Weg zu gehen, der weit außerhalb der seiner Musik entwachsenden Proportionen vorbeiführt. Und das alles nur, um von der VI. bis zur IX. reumütig wieder zum alten Formschema zurückzufinden? Solche Eingriffe konnten nur von Außenstehenden vorgenommen worden sein, gleichgültig, wie nahe sie auch sonst dem Werk und seinem Schöpfer gestanden haben mögen. Die einzige Form, welche die ungeheure Aufschichtung der Themenkomplexe zu unterbauen vermochte, in welcher der endliche Raum zum Symbol des unendlichen wachsen konnte, war für ihn die Sonatenform in ihrer vollständigen Erfüllung.

Im einzelnen läßt sich das an einem kurzen Vergleich der beiden Finale der V. Symphonie sehr schön aufzeigen. Die beiden Fassungen klaffen am weitesten auseinander in der schon eingangs erwähnten Aufstellung der Reprise nach der Durchführung: die alte Fassung bringt hier gleich das dritte Thema (2 Takte vor O), während die Originalfassung die Reprise mit dem unisonen, gewaltigen Ausbruch des Hauptthemas einleitet (bei Q). Um an dieser Stelle den Durchbruch des Gestaltungsprinzips zu erkennen, muß man sich die Bedeutung der Durchführung innerhalb des symphonischen Geschehens bei Bruckner vergegenwärtigen. Die Exposi-

tion umgrenzt den Raum der musikalischen Gestaltwerdung nach Breite und Höhe, die Durchführung weitet ihn zum Durchblick formplastischer Weltanschauung. In den Durchführungen bei Bruckner brechen die chaotischen Abgründe der Schöpfung auf, werden die Energien zu Gewalten und Kräften, die Spannungen zu Entladungen und gebären aus sich den Geist, der die musikalische Materie der Reprise dann von innen aus durchglüht und sie bereitet zur Verklärung in der Coda. Nur strengste und unerbittlichste Disziplin in der äußeren Form konnte das Gegengewicht schaffen gegen die vulkanische Gewalt solcher Entladungen und konnte das völlige Verfluten des Stofflichen verhindern. Nicht nur aus Proportionalitätsgrundsätzen muß also die Exposition ihre Bestätigung in der Reprise erhalten, sondern aus innerster schöpferischer Notwendigkeit braucht die Musik an sich die breite Fläche der Reprise als Bezwingung und Läuterung ihrer Elementarität. Aus diesem Grunde schon kann Bruckner die Kürzung der Reprise nicht selbst vorgenommen haben; das Gestaltungsprinzip fordert ihre Erfüllung dringend und geradezu unerbittlich. Hier, im Falle des Finales der V., verschärft sich diese Forderung noch. Die Durchführung dieses Satzes ist nämlich die einzige im gesamten Brucknerschen Schaffen, die ein vollständig neues, im ganzen Werk noch nicht erklangenes Thema verarbeitet: das bekannte Choraltema. Es kommt also hier zu dem an sich schon hochgeladenen Spannungskreis des Durchführungsbeginns als zweiter, nicht minder hochgeladener der eines neuen Themas. Die Potenzierung dieser Aufbruchsgewalt konnte nur durch die stärkste musikalische Formbezwingung noch in den Grenzen des sinnlich Darstellbaren gehalten werden: durch die Form der Fuge. So ist auch diese Durchführung das einzige Beispiel einer Doppelfuge in der Welt der Brucknerschen Symphonien, die

er sonst im symphonischen Schaffen nie mehr zur Anwendung brachte. Um so dringender aber erfordert eine Durchführung von solch einmaliger Energieentladung eine *vollständige* Reprise, da sonst ihr Übergewicht so stark wird, daß von ihr ausstrahlend alles weitere Geschehen sich in ihrem Bann vollzieht und damit der Eindruck einer Durchführung ohne Ende bis zum Satzschluß entsteht, wie ihn die alte Fassung ja auch tatsächlich vermittelte. Deshalb bedurfte die alte Fassung auch eines künstlichen Hilfsmittels, um den Abschluß des Satzes als solchen hervorzuheben: das zweite Blechbläser-Orchester! Die Originalfassung braucht eine solche Sichtbarmachung von stilistischer Fragwürdigkeit nicht, zeigt sie auch in der Partitur nicht an. Allein mit dem Wiedereintritt der vollständigen Reprise erfüllt sich der Durchbruch des stilbildenden Prinzips; aus der Wiederkehr des ersten, des zweiten und des dritten Themas wächst die Coda ganz von selbst dem „ewigen Licht“ entgegen.

Im Verfolg *kleiner Einzelzüge* seien aus der Fülle des Stoffes lediglich zwei Beispiele herausgegriffen. Das eine findet sich am Schluß des Adagio der V. Symphonie. In der alten Fassung verzögert die Flöte den Grundrhythmus des ersten Themas in folgender Weise:



Hier verrät sich dem Kundigen das Wirken einer fremden Hand. Ein Vergleich mit sämtlichen anderen Satzabschlüssen bei Bruckner vermittelt die Erkenntnis, daß die Sätze im natürlichen Atem des thematischen Grundrhythmus zu Ende schwingen, sei es nun in der metrisch genauen Abzeichnung desselben oder in seiner doppelten Verbreiterung. Es ist aber nie der Fall, daß sich beide Varianten vermählen

wie hier; daß also die erste Hälfte des thematischen Abschlusses das Originalmetrum bringt und die zweite Hälfte die Zerdehnung zur Verbreiterung. Zum zweiten gibt es bei Bruckner keinen Symphoniesatz (mit Ausnahme des Jugendwerkes der g-moll-Ouvertüre), der die zuletzt erklingende Note oder den zuletzt erklingenden Akkord mit einer Fermate zu verlängern trachtet (auch die Fermate über dem Schlußakkord des Adagio der IX. Symphonie in der alten Fassung erwies sich als fremde Zutat!). Der Brucknersche Satzschluß bedarf einer solchen Verdeutlichung grundsätzlich nicht, und die Originalfassung bietet in unserem Beispiel das Bild eines echt Brucknerschen Schlusses:



Die Überdehnung ist nicht mehr da, und der Satz tönt im Grundrhythmus aus. — Ein anderes Beispiel gibt uns die IX. Symphonie. Die Überleitung vom Scherzo zum Trio vermittelte bis jetzt stets die Pauke durch 3 Solotakte, ebenso die Rückleitung zur Wiederholung des Scherzo mit 4 Solotakten. Die Originalfassung bringt an diesen beiden Stellen ein viel intensiveres Mittel der Verbindung: jeweils Pausentakte für das ganze Orchester. Es ist längst Allgemeingut geworden, daß die Pausen bei Bruckner zu den erschütterndsten Offenbarungen seiner Seelenwandlungen gehören; das Erlebnis der darin erklingenden Musik der großen Stille gehört zu den Einmaligkeiten seiner Tonwelt und ihrer Form. Warum also das Geheimnis imaginärer Formgestaltung zerstören? Durch solche „Inkarnation“ wird nur der Nachklang des Geschehens dem Innenerlebnis entrissen und durch die Verkehrung des Gestaltungsprinzips zum tastenden Vorfühlen formaler Unsicherheit herabgewürdigt.

Einen breiten Raum im Problem der Originalfassungen nehmen die *Instrumentationsunterschiede* ein. Vor allem die IV., V. und IX. Symphonie weisen eine Legion großer und kleinster Instrumentationsänderungen auf, die den alten Fassungen ein völlig fremdes Gewand übergezogen haben. Man vergleiche dazu einmal die beiden Fassungen des Finales der V. Symphonie. In der alten Fassung bunteste Willkür in der Abwechslung und Mischung von Holzbläsern, Blechbläsern und Streichern, andauerndes Zerschneiden und Brechen der Einzellinien durch Aufteilung an die verschiedenen Instrumentalgruppen — in der Originalfassung klare Gewichtsverteilung durch eindeutige Schichtung des linearen Aufbaus, Ausspinnen der großen Entwicklungsbögen über ein Instrument oder eine Instrumentalgruppe, peinliche Sauberkeit in der Wahl der zu Gebote stehenden Mittel. Das Brucknersche Orchester kennt keine Mixturen nur um der Farbe oder des Wohlklanges willen. Wenn er sie schafft, so schaffen sie sich von selbst aus dem Zusammenreffen verschiedener Erlebniswelten. Gleichwie die Musik Bachs sich aus dem Eigenleben der Einzellinien zur Polyphonie gestaltet, so wächst aus dem Eigenleben der Thematik die Polyphonie der Instrumentation bei Bruckner. Das ergibt die scheinbare Trennung der Holzbläser, Blechbläser und Streicher in seinen Symphonien, die aber in Wirklichkeit nichts anderes darstellt als eine höchst kunstvolle Verwebung dreier aus dem Profil der Thematik gewonnener Farbbänder. Es gehört eben zu den apriorischen Gegebenheiten im Bilde des Genies, daß *alle* Teilzüge des Gestalteten vom gleichen Gesetz aus zentraler Energiequelle bestimmt werden. Die zahllosen instrumentalen Umänderungen der alten Fassungen, die nichts anderes darstellen als eine durchgreifende Übersetzung der Werke in die vor einem halben Jahrhundert zeitübliche, *virtuose* und klanglich an

Wagner geschulte Instrumentalsprache, zerstörten die nur Bruckner eigene ekstatische Glut und Leuchtkraft der Farbgebung. Virtuosität ist Meisterschaft im Endlichen, während Genialität Gestaltung des Unendlichen bedeutet. Die originale Instrumentation bei Bruckner ist aber in gleichem Maße *genial* wie das Gesamtwerk; das soll ein einziges Beispiel aus dem ersten Satz der V. Symphonie erweisen.

Es handelt sich hier um die Instrumentation der dritten Steigerungswelle in der Durchführung bei M (alte Fassung bei L). Die Durchführung bringt nach zwei Reminiszenzabwandlungen des thematischen Urstoffes den Beginn der eigentlichen Verarbeitung des Hauptthemas bei K (alte Fassung im 7. Takt nach J), welche in drei großen Entwicklungsstufen erfolgt. Die erste beginnt bei K (alte Fassung im 7. Takt nach J) und verarbeitet lediglich das Hauptthema selbst. In der zweiten, die bei L (alte Fassung im 5. Takt nach K) beginnt, tritt zum Hauptthema das Sturzthema aus der Adagio-Einleitung des Satzes, welches allmählich so starkes Gewicht gewinnt, daß es im dritten Steigerungsansatz bei M (alte Fassung bei L) das nunmehr rhythmisch um die Hälfte verkürzte Hauptthema nach weiteren 8 Takten völlig zum Verstummen bringt. Aus dem instrumentalen Gestaltungsprinzip wächst der originale Bruckner: ein Thema wird nach Gestalt und Inhalt vollständig aufgesogen. Es führt bei M in seiner Verkürzung nur noch ein akustisches Scheindasein, da es in zwei einzelnen Klarinetten bzw. Oboen gegenüber dem Fortissimo des übrigen Orchesters sowieso nicht mehr hörbar wird. In der alten Fassung (bei L) war dieses Prinzip zum Widersinn gekehrt. Das verkürzte Hauptthema erscheint scharf und deutlich herausinstrumentiert, statt zweier Klarinetten oder Oboen blasen es 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner bzw. 1 Trompete in dreifachem Oktaven-Unisono! Aber nicht genug damit, daß man

es auf diese Weise unternahm, die ganze Entwicklung umzubiegen, übersah man das Wesentliche dieser Stelle überhaupt. In der Originalfassung nämlich tauchen (bei M) plötzlich in den vier Hörnern, später in den Posaunen, jähe Oktav-, Quint-, Dezim-, Septsprünge auf, die über 28 Takte hinweg das Partiturbild beherrschen. Hier kündigt sich bereits die erschütternde Septen-Tragik des Adagiothemas und vor allem die Sekund- und Oktavspannung des Finale-Hauptthemas an. Diese Dinge übersehen oder gar beseitigen heißt die unerhörte Fernwirkung des thematischen Gefüges verkennen und damit am *Kernpunkt* Brucknerscher Gestaltung vorbeigehen — und dennoch: In der alten Fassung fehlen im 2., 4., 5., 7. Takt dieser Entwicklung (bei L) die Sprünge vollständig, wurden einfach ausgewischt zugunsten der Hörbarmachung eines zur Unwesentlichkeit herabgesunkenen Themenrudimentes. Es ist geradezu erschütternd zu beobachten, wie hier am Wesentlichen vorbeigegriffen wurde in der sicherlich guten Absicht, der Brucknerschen Musik zu dienen.

Ebenso zahllos wie die Instrumentationsunterschiede sind die Abweichungen der beiden Fassungen in den *dynamischen Bezeichnungen*, so daß auch hier nur andeutungsweise darauf eingegangen werden kann. Es handelt sich dabei um dieselbe Erscheinung, wie sie im instrumentalen Gestaltungskreis zu beobachten war. Die alten Fassungen zeigen das Bestreben auszugleichen, Gegensätze zu überbrücken, scheinbare Härten zu mildern und abzuschleifen, überhaupt den ganzen dynamischen Aufbau dem Geschmack einer Zeit anzupassen, die außerstande war, die Brucknerschen Werke in ihrer ursprünglichen Ausdrucksgewalt aufzunehmen und zu erfassen. Bruckner stand aber *gegen* seine Zeit, in ungeheurer Vereinsamung. Er gestaltete in seinen Werken das Weltgefühl späterer Genera-

tionen. Und so schwingt auch die Dynamik als unmittelbarste Trägerin des Ausdrucks durch alle Höhen und Tiefen seiner Erlebniswelt, wird zum unbeirrbar Gradmesser der übergewaltigen Polspannungen im Inneren seiner Symphonien. Nach demselben Gesetz, nach dem die verschiedenen Gestaltungskreise gegeneinander geführt erscheinen, sind auch die stärkegradlichen Gegensätze ausgebaut. Im 5. Takt nach F im ersten Satz der IV. Symphonie — um nur ein Beispiel wahllos aus der Fülle herauszugreifen — zucken nach einem Unisonoanstoß von unerhörter Gewalt durch vier Takte hindurch die Flammen des Höhepunktsausbruchs (bei F) in den Blechbläsern und brechen jäh ab ins dreifache Pianissimo der tiefen Kontrabässe und Celli. Die alte Fassung läßt an derselben Stelle die Streicher im Forte einsetzen und ganz allmählich diminuieren, schafft somit also ein langsames Abgleiten vom Höhepunkt und hebt damit den Sinn der ganzen Stelle auf, während die Originalfassung durch die starke Gegensatzwirkung die ganze Weite des musikalischen *Raumes* gestaltet. Eine ähnliche Umkehrung des originalen Gestaltungsprinzips findet sich im Adagio der IX. bei R: Nach dem ungeheueren Niederbruch ein scheues Sichaufrichten im zartesten Pianissimo in der Originalfassung, wohl eine der erschütterndsten Stellen bei Bruckner überhaupt. Dagegen in der alten Fassung der Peitschenhieb eines Sforzato, eine rein opernhafte, völlig unbrucknerische Ausdrucksgebärde.

Abschließend sei noch kurz auf die Frage der *Tempo-bezeichnungen* eingegangen. Dem Reichtum der Zeitmaßbestimmungen in den alten Fassungen tritt eine in diesem Punkt auffallende Sparsamkeit in den Originalfassungen entgegen. Im ersten Satz der V. zum Beispiel fanden sich in der alten Fassung nicht weniger als 40 Tempoangaben, während in der Originalfassung nur mehr 16 er-

scheinen! Die überreiche Ausstattung der alten Fassungen mit solcherlei Anweisungen für den Gebrauch entsprang dem Bedürfnis, die Bogengewalt der Brucknerschen Architektur in leichter übersehbare Teilstrebungen zu zerlegen und sie so dem Fassungsvermögen näherzubringen; ein Unternehmen, das, abgesehen von der Veruntreuung der originalen Handschriften, unendlich mehr Unheil anrichtete, als es Segen zu stiften vermochte. Denn die Erfahrung hat gelehrt, daß damit die Symphonien zum Tummelplatz subjektivster Ausdeutungswillkür wurden. Dagegen bringen die Originalfassungen ein Minimum an Tempovorschriften und vermögen hier endlich als authentische Quellen Wandel zu schaffen und aufzuräumen mit einer überkommenen falschen Tradition. Die Brucknersche Musik ist in der Art ihrer Grundhaltung nur noch mit *Bach* vergleichbar. Und bei Bach würde es keinem Menschen einfallen, innerhalb einzelner Sätze drei oder vier verschiedene Tempi anzuschlagen. Man kann hier zwar einwenden, daß sich ein Bachscher Einzelsatz vorwiegend in ein und demselben Stimmungsraum hält, während ein Brucknerscher Symphoniesatz weit auseinander Strebendes in sich birgt. Das ist an sich richtig, hat aber nichts mit dem Tempo zu tun. Denn das Tempo ist das Symbol der *Grundhaltung*. Es ist die Ebene, auf der das musikalische Geschehen des Melodischen, Harmonischen, Instrumentalen und Dynamischen sich aufbaut, es ist also *extensiv*, während die anderen Teilzüge intensiv wirken. Darum muß das Tempo bei Bruckner, wie es auch die Originalfassungen vorschreiben, höchstes *Gleichmaß* in der Wiedergabe erfahren, genau so wie auch in der Form höchstes Gleichmaß das Fundament seines Schaffens bedeutet. Die strikte Befolgung der Brucknerschen Zeitmaßangaben gehört zu den vielleicht schwersten Aufgaben, die die Originalfassungen der Wiedergabe

stellen. Es gilt hier natürlich nicht, die Symphonien metronomgenau ablaufen zu lassen, sondern die Lösung liegt in der Erfüllung des Extensiven. Je ruhiger und gleichmäßiger der zeitliche Unterbau bei der Wiedergabe gehalten wird, desto freier und gigantischer schwingen sich die thematischen Pfeiler und Bögen ins Überzeitliche auf.

Jede Betrachtung rein stilkritischer Tendenz, so notwendig sie auch für das Erkenntnismäßige ist, bleibt ein totgeborenes Etwas, solange sie nicht ihre Anwendung und Bestätigung durch die *Ausübung* empfängt. Um totes Wissen zu behüten, sind die Brucknerschen Werke viel zu gewaltig und groß. Sie wollen und fordern es dringend, hineingestellt zu werden in das Erlebnis der Menschen, denn sie umspannen Ziel und Richtung unseres Daseins. Es ist deshalb die große Aufgabe unserer Zeit, das Begonnene zu vollenden und dem originalen Bruckner zum Durchbruch zu verhelfen.

Erfahrungen und Erkenntnisse

VON
HANS WEISBACH
LEIPZIG

Mit dieser Abhandlung ist nicht ein Eingreifen in den schwebenden Streit um die Fassungen, sondern nur eine Mitteilung persönlicher Erfahrungen und Erkenntnisse beabsichtigt.

Die Tatsache, daß wir jetzt von einigen Symphonien Bruckners außer den als Erstdrucke bekannten Fassungen, deren Herkunft bzw. deren Herausgeber zum großen Teil nicht feststehen, die Originalfassungen in Gestalt der Brucknerschen Handschriften besitzen, zwingt jeden, der sich ernsthaft mit der Darstellung der Symphonien Bruckners befaßt, seinem künstlerischen Gewissen die Frage vorzulegen, welche der Fassungen nach seiner Meinung den schöpferischen Willen Bruckners zum Ausdruck bringt.

Diese Frage zu beantworten ist nicht Sache des musikalischen Geschmacks wie etwa bei der Auswahl einer von den vielen Bearbeitungen der Beethovenschen Klavier-sonaten, sondern eine ernste und schwerwiegende Entscheidung, die zugleich ein Bekenntnis bedeutet.

Schwerwiegend deshalb, weil der Unterschied der Fassungen nicht in belanglosen Retuschen besteht, sondern weil er grundsätzlicher Natur ist, und zwar in so bedeutendem Maße, daß wir uns zwei in wesentlichen Zügen stark voneinander abweichenden Gestaltungen desselben Kunstwerks gegenübersehen. Schwerwiegend auch deshalb, weil unsere Generation, die vom Schicksal vor diese Entscheidung gestellt wurde, die Verantwortung dafür trägt, in welcher

Form die Symphonien Bruckners im Geistesleben der Menschheit lebendig sein werden.

Da sich der Unterschied oft in einer tiefgehenden Verschiedenheit der musikalischen Struktur zeigt, scheidet für mich die Möglichkeit, beide Fassungen könnten die Urheberschaft Bruckners in gleicher Weise für sich in Anspruch nehmen, aus. Bruckner steht mir zu hoch, als daß ich ihm eine so indifferente künstlerische Haltung anzudichten imstande wäre, daß er heute einen in hymnischer Verzückerung zur stärksten Glut des Ausdrucks sich steigernden Gesang niederschreibt, um ihn morgen so abzuändern, daß er in einem schwächlichen *pp* verendet (Adagio der 9. Symphonie).

Es steht für mich fest, daß nur *eine* von den Fassungen die richtige, die den Urgestaltungswillen Bruckners darstellende sein *kann*.

Den einzigen Weg, um zu einer innerlich begründeten Entscheidung zu gelangen, erblicke ich darin, daß wir — unabhängig von dem Streit der Wissenschaftler — den rein künstlerisch-nachschöpferischen Standpunkt zum entscheidenden machen, daß wir gleichsam Bruckner selbst befragen, indem wir uns nach den Originalfassungen von neuem ein Bild seines Wesens, seiner Geisteskraft, seines Musikgefühls und der daraus entstandenen Klangwelt in ihren unerhörten Ausmaßen herstellen.

Jeder, der sich die Originalfassungen gründlich zu eigen gemacht hat, muß sich darüber klar geworden sein, daß unsere bisherige Vorstellung von der geistigen und besonders von der klanglichen Gewalt dieser Tonsprache nicht ausgereicht hat. Dafür müßten allein schon die uns bisher vorenthaltenen Stücke der 4. und 5. Symphonie genügen. Oder soll uns zugemutet werden, auf ein noch

großartigeres, kräftigeres Bild Bruckners, wie es uns die Originalfassungen offenbaren, zu verzichten zugunsten eines matteren und schwächeren?

Wenn ich erkläre, daß ich in Zukunft die Symphonien Bruckners nie mehr anders als in den Originalfassungen auführen werde, so geschieht das, weil ich die Überzeugung gewonnen habe, daß diese allein den ursprünglichen künstlerischen Willen Bruckners darstellen und daß sie allein vollkommen dem geistigen Gehalt und der Form- und Klangwelt seiner Werke entsprechen.

Zu dieser Überzeugung bin ich *nicht* dadurch gelangt, daß ich mich nach Kenntnisnahme der verschiedenen Argumente, die die Wissenschaft für und gegen die Originalfassungen vorgebracht haben, einer der streitenden Parteien angeschlossen habe, sondern es haben mich rein künstlerische Erwägungen dazu geführt, die mit dem Erscheinen der Originalfassung der 9. Symphonie begannen — also ehe von einem Streit die Rede war — und dann ihre Bestätigung und Fortsetzung mit der Veröffentlichung der weiteren Originalfassungen fanden.

Der Kenntnis der Originalfassungen aber ging voraus eine fast anderthalb Jahrzehnte lange Arbeit oder — besser gesagt — ein Ringen um eine end- und vollgültige Gestaltung der Brucknerschen Symphonien. Zu den Erfahrungen, die ich mit der Aufführung dieser Werke nicht nur in vielen deutschen Städten, sondern auch vor ausländischem Publikum (Budapest, Stockholm, Kopenhagen) gemacht habe, gesellten sich die von 2 vollständigen Zyklen sämtlicher Symphonien, der letzte mit allen bisher erschienenen Originalfassungen.

(Ich erwähne das nur deshalb, weil nach meiner Ansicht eine derartig intensive Arbeit an der Darstellung Bruckners

die Voraussetzung für die Berechtigung ist, seine persönliche Meinung in die Waagschale zu werfen.)

Und nun möchte ich einmal alle Dirigenten, denen die Darstellung der Brucknerschen Symphonien zur Herzenssache, wenn nicht zur Lebensaufgabe geworden ist, fragen, ob nicht auch ihnen das Erscheinen der Originalfassungen eine endgültige Befreiung von allerlei Zweifeln bedeutet hat, die sich bei jeder Aufführung immer wieder erneut einstellten und einen nie zu einer vollen Befriedigung über die eigene nachschöpferische Gestaltung kommen ließen.

Ich glaube, sie werden zugeben, daß dort, wo früher Probleme auftauchten, jetzt absolute Klarheit, Selbstverständlichkeit und zwingende Logik des Aufbaus und Ablaufs herrscht. Denn im Gegensatz zu den durchaus nicht immer einheitlich und konsequent durchgeführten Bearbeitungen der Erstdrucke bringen die Originalfassungen den künstlerischen Willen Bruckners mit einer solchen eindeutigen Bestimmtheit zum Ausdruck, daß die Möglichkeit, diese Musik verschieden zu „deuten“ oder „aufzufassen“, ausgeschaltet wird.

Und wenn wirklich nachzuweisen wäre, daß manches an den anderen Fassungen von Bruckner selbst genehmigt wurde, so kann doch niemand an der Tatsache rütteln, daß die mit den Handschriften übereinstimmenden Originalfassungen das ursprüngliche Ergebnis des eigentlichen Schaffensprozesses, d. h. die erste in die Materie des Klanges umgewandelte Form der Eingebungen, die erste, durch Skizzen allmählich gewonnene Gesamtgestaltung des geistig erschauten Kunstwerks darstellen.

Sie müssen also als Fundament für jede Interpretation gelten, um so mehr, als wir wissen, daß die vollständige Niederschrift bei Bruckner niemals in Eile geschah, sondern stets die Frucht eines langen Reifens war.

*Welche Erkenntnisse
sind aus den Originalfassungen abzuleiten?*

Die Bedeutung der Originalfassungen erhöht sich für mich durch die Feststellung, daß sie unter sich die gleichen Wesenszüge tragen. Was wir in der 9. Symphonie finden, begegnet uns auch schon in der 4. oder 5. Aus der Fülle von Beispielen greife ich die Abstufung vom *fff* bis zum *ppp* heraus. Da bei Bruckner nicht nur die seelische, sondern auch die formale Gestaltung enger als bei andern mit dem Klang verknüpft ist, ergibt eine strenge Innehaltung seiner Vorschriften — d. h. ein wahrnehmbarer Unterschied zwischen *pp* und *ppp* und zwischen *ff* und *fff* — ganz von selbst einen so natürlichen und einfachen Aufbau der Klangräume, daß alle Zutaten der Dirigenten (wie sie in den alten Erstdrucken in Form von *crescendi*, *diminuendi*, *ritardandi* und *accelerandi* in großen Mengen hinzugesetzt wurden) nicht nur überflüssig werden, sondern im Gegenteil die Stileigentümlichkeit vernichten, die in einer großlinigen, gesunden und kraftvollen Entwicklung jedes musikalischen Gedankens ihren Ausdruck findet. (Allerdings ist die Voraussetzung immer das richtige Tempo.)

Auffallend ist, daß Bruckner in der 9. Symphonie noch genau wie in der 4. das *fff* gleichmäßig durch die ganze Partitur schreibt und kein Instrument davon ausnimmt. Wenn er diese Forderung eines ungeheuer starken, elementaren Klangerlebnisses in seinem letzten Werk genau so ausdrückt wie in seinen früheren und uns außerdem noch bei der Bearbeitung der 1. Symphonie den besonders auffallenden Beweis dieser Willensrichtung gibt, indem er die in der Linzer Fassung noch anzutreffende Gepflogenheit, die Trompeten und Pauken um einen Stärkegrad schwächer zu notieren, an einigen Stellen aufgibt, um in der Wiener

Fassung dafür das durchgehende ff zu verlangen (1. Satz, Buchstabe A) oder das ff durch ein durchgehendes fff zu ersetzen (1. Satz, 4 Takte nach Z), so müssen wir diese Tatsache nicht nur nicht als „Unbeholfenheit“ oder „Unerfahrenheit“, sondern im Gegenteil als einen ganz kategorischen Hinweis darauf werten, daß derartige Klangperioden unbedingt für den Aufbau des Ganzen erforderlich sind.

Die Erfüllung dieser Forderung aber birgt zugleich eine innere Rechtfertigung der Riesendimensionen der Symphonien in sich. Je höher der Bergesgipfel, je tiefer das Tal, aus dem er aufsteigt, desto breiter dehnt sich das Fundament, das ihn durch die Jahrtausende tragen soll. Bruckner konnte von dem wunderbaren Wesen, von dem unendlichen Reichtum und der Weite seines erhabenen Weltgefühls nicht anders Kunde geben, als durch die ruhevoll sich entwickelnde Gestaltung der vielen feinen Abstufungen vom leisesten Ahnen einer ewigen Stille bis zu überwältigenden Klangentladungen. Das klangliche Gleichgewicht der Sätze aber ist mit solchem Feingefühl abgewogen, daß jede Abschwächung des fff und jede Verstärkung des ppp eine formzerstörende Nivellierung der großartig geschauten und geformten Konturen bedeutet.

Bruckners Klangwelt

Die Originalfassungen geben uns eine ganz klare Erkenntnis von der Klangwelt Bruckners. Darunter verstehe ich das Klanggebilde, das er schaffen mußte, um seine musikalischen Ideen für andere wahrnehmbar zu machen. Aber ebenso wie diese Ideen einmalige Geisteserzeugnisse des Genies sind, kann ihnen nur eine einzige, und zwar aus demselben Geist geborene Klangerscheinung entsprechen.

Es gibt keinen größeren Irrtum, als die Brucknersche Klangwelt in irgendeine Beziehung oder gar in ein Abhängigkeitsverhältnis zu der Rich. Wagners zu bringen. Im Gegenteil: die schöpferische Kraft Bruckners erweist sich gerade dadurch so stark, daß er trotz seiner unsagbaren Verehrung für den „Meister der Meister“, trotz des eifrigsten Bestrebens, aus den Partituren Wagners zu lernen, sich seine ureigene Klangwelt schuf, die von der Wagners ebenso weit entfernt ist wie dessen Geisteswelt von der seinigen.

Das Wesen der Klangwelt Bruckners ist das einer reinen Naturkraft, deren Äußerungen in jeder Phase ihres Wirkens die Ruhe ihres göttlichen Ursprungs ausstrahlen, ob sie nun die atemlose Stille ewiger Fernen oder die Weihe hymnischer Gesänge oder die majestätische Gewalt eines elementaren Naturereignisses künden.

Die Originalfassungen aber fordern gebieterisch, dieser Klangwelt an sich größere Bedeutung zuzumessen als das bisher geschah. Wir stehen ja überhaupt vor der merkwürdigen Tatsache, daß — wie die vielen ausgezeichneten Bücher über Bruckner beweisen — das Wesen der Brucknerschen Musik zwar geistig und theoretisch in seiner ganzen Größe und Eigenart erkannt worden ist, aber die Praxis damit nicht gleichen Schritt gehalten hat und nicht halten konnte, weil die Dirigenten in den vielen Bezeichnungen für Tempo und Dynamik, die sich in den Erstdrucken finden, unbedingt zu respektierende Anweisungen Bruckners erblicken zu müssen glaubten. Nun aber lehren es die Originalfassungen anders.

Wie weit die Bearbeiter der Erstdruckfassungen sich und die ihnen ausgelieferten Dirigenten vom „wahren“ Bruckner entfernt haben, erweist ein Blick auf das Scherzo der 9. Symphonie. An Stelle der huschenden, erregenden

Pizzicati, durch die Bruckner offensichtlich die unheimliche Spannung bis zu dem dämonischen Einschlag des ff erzeugen will, bekommen wir in der Erstdruckausgabe fröhliche Flöten- und Fagottstaccati zu hören. Als Erklärung für eine solche Instrumentationsänderung kann man nur ein mißverständenes Tempo annehmen, und die Bearbeiter bestätigen dies sogleich durch die Änderung des gewaltigen Streicher-Unisono am Ende des ersten und zweiten Teiles des Scherzo. Bruckner verlangt dort von den Bässen die gleichen sich aufbäumenden Achtelläufe wie von den Geigen. Die Bearbeiter müssen eine sehr geringe Meinung von der Intelligenz des Meisters gehabt haben, wenn sie ihn, nachdem er 9 Symphonien geschrieben, darüber belehren zu müssen glaubten, daß man auf dem Kontrabaß solche Stellen in einem schnellen Tempo nicht spielen kann und einfach die an einem Pult spielenden Musiker sich in die Noten teilen ließen. Die praktische Auswirkung dieser Maßnahme aber ist, daß in Wirklichkeit die ganze Stelle nur von der Hälfte aller Streicher gespielt und die von Bruckner zweifellos beabsichtigte Vehemenz auf die Hälfte abgeschwächt wird. Besser hätte man getan, sich die Tempobezeichnung Bruckners genau anzusehen, die mit den sehr klaren Worten „bewegt, lebhaft“ jeden Hinweis auf ein „schnelles“ Tempo vermeidet.

In welchem Gegensatz dazu steht die Klangwelt, wie sie nach dem Bild, das uns die Originalfassungen vermitteln, in der Phantasie Bruckners gelebt haben muß! Ganz einheitlich belehren sie uns darüber, daß er von den Streichinstrumenten eine Klangvorstellung hatte, deren Verwirklichung eine große Besetzung voraussetzt.

Die charakteristische Bemerkung Weingartners in einem Brief an Bruckner, ihm müsse wohl die große Streicherbesetzung der Wiener Philharmoniker bei der Instrumen-

tation der 8. Symphonie vorgeschwebt haben, könnte sich ebenso auf alle anderen Symphonien beziehen. Denn was er Geigen, Bratschen, Celli und Bässen an reiner naturgesegneter Sinnenschönheit anvertraut, das muß in üppigster, klanggesättigter Fülle aufblühen; und was er ihnen an feuriger Bewegtheit und flammender Kraft anvertraut, das muß mit der elementaren Wucht eines gebändigten Naturereignisses zu Klang werden.

Wir dienen also dem Kunstwerk Bruckners, wenn wir die in den Originalfassungen deutlich ausgesprochene Forderung, dem Bläserchor einen an Klangentfaltung ebenbürtigen Streichkörper entgegenzustellen, erfüllen, denn ebenso wie ein noch klingendes fff läßt sich auch ein schön klingendes ppp-Tremolo nur mit einem starken Streichkörper erzielen, besonders, wenn sich dieses aus leisestem, mystischem Schauer stetig anwachsend bis zum flimmernden Glanze hellsten Lichtes entwickeln soll wie am Schluß der 4. Symphonie. Bemerkenswert ist hier, daß die Bearbeiter des Erstdrucks diese Stelle in den Geigen mit einer schwerfälligen Achtelbewegung beginnen lassen. Der Grund hierfür ist jedenfalls die Befürchtung, daß die Streicher bei der sehr langen Stelle ermüden. Eine starke Besetzung aber wirkt dieser natürlichen Ermüdung gegenüber ausgleichend.

Was nützen aber alle diese Erkenntnisse von Bruckners Klangwelt, wenn sie nicht von der richtigen Empfindung für seine Tempi begleitet sind!

Tempo und Phrasierung

Hier haben glücklicherweise die Originalfassungen wie ein reinigendes Gewitter Klarheit geschaffen.

In der Seele dieses Mannes, der nicht in Erlebnissen des irdischen Daseins Anlaß zum künstlerischen Schaffen fand,

sondern dem die göttlichen Wunder des Weltalls sich zu Klängen formten, in die das heiße Blut seines Menschenherzens einströmte, in dieser Seele wurde die Musik zu einem ruhigen und machtvoll hinfließenden, tiefen Strom eines erhabenen Weltgefühls. Wer bisher nicht erkannt hat, daß dem Wesen dieser Musik jede Tendenz zum dramatischen Affekt und Effekt fremd ist, dem sagen es die Originalfassungen auf jeder Seite, den lassen sie staunend erkennen, wie wenig Veränderungen des Grundtempos Bruckner wünscht. Seine Tempoangaben bedeuten nicht Zwang wie bei so vielen Bezeichnungen in den Erstdrucken, denen man sich nur widerwillig fügte, sondern sie erzeugen das befreiende Gefühl eines freiwilligen und freudigen Sichunterordnens, weil sie mit dem Wesen der Musik eine vollkommene Einheit bilden. Hier sei auf eine bemerkenswerte Äußerung *Fr. Schalk's* hingewiesen, die sich in „*Fr. Schalk, Briefe und Betrachtungen*“ (herausgegeben von Lili Schalk), Seite 85 findet: „Das Wechseln der Rhythmo-*pöie* innerhalb der einzelnen Sätze ($\frac{2}{2}$ in $\frac{4}{4}$) darf nicht übersehen und *vorgeschriebenen Tempomodifikationen*, die *Bruckner meist auf Anregung seiner Schüler und nicht immer ohne Abneigung einzeichnete, darf kein zu großes Gewicht beigelegt werden* (die Tempomodifikationen sind meist beim vierhändigen Vorspielen entstanden und im Orchestervortrag stellenweise ganz entbehrlich).“ In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tempo steht die — wiederum in allen Originalfassungen einheitlich erkennbare — Behandlung der Phrasierungsbögen in den Streichinstrumenten. Gerade bei gesangvollen Stellen höchster Ausdruckskraft begegnen wir immer wieder der Brucknerschen Eigenart, die Bindebögen wegzulassen und jeder einzelnen Note den Nachdruck eines besonderen Bogenstrichs zu verleihen. Dadurch erreicht er, besonders

in Verbindung mit der charakteristischen Bezeichnung „lang gezogen“, daß nicht durch sparsame Bogeneinteilung die vollströmende Ton- und Ausdrucksgebung gehemmt oder — positiv ausgedrückt — daß sowohl dem Dirigenten wie auch den Spielern die Möglichkeit gegeben wird, das ruhige Tempo mit höchstem Klang und tiefstem Ausdruck zu erfüllen.

Zugleich verrät Bruckner damit ein außerordentlich feine Kenntnis des Orchesterklanges: er weiß genau, daß trotz Fehlens der Bindebögen solche Kantilenen bei einem stark besetzten Streichkörper wie gebunden klingen. Außerdem aber ergibt sich noch eine andere — für sein Wesen sehr charakteristische Auswirkung: Alle solche Stellen bekommen einen edleren, reineren — ich möchte fast sagen — keuscheren Ausdruck (Adagio der 9. Symphonie, 13 Takte vor dem Schluß).

Kürzungen

Auf die wohl am meisten umstrittene Frage der Kürzungen gibt uns Bruckner selbst eine so bündige, klare Antwort, daß diese Streitfrage damit eigentlich ein für allemal erledigt sein müßte. Es heißt Bruckner fälschen, wenn man die an Weingartner gerichteten Worte: „Bitte sehr, das Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen“, wiedergibt, ohne den nachfolgenden Satz hinzuzufügen: „denn es wäre viel zu lange und gilt nur späteren Zeiten“. Oder wenn man die Worte: „Die Tempi bitte ich, ganz ad libitum abändern zu wollen, wiedergibt, ohne den Satz aus einem andern Brief hinzuzufügen: „Bitte nur zu verfügen, wie es Ihr Orchester erfordert; aber die Partitur bitte ich nicht zu ändern; auch bei Drucklegung die Orchesterstimmen unverändert zu lassen, ist eine meiner innigsten Bitten.“

Noch deutlicher konnte Bruckner nicht ausdrücken, daß er alle Freiheiten, die er dem Dirigenten einräumte (hier dürfen wir auch die auf Rat seiner Freunde von ihm gemachten oder genehmigten Änderungen einbeziehen), nur als vorläufige gelten lassen wollte, und zwar solange es sich für ihn darum handelte, alles aus dem Wege zu räumen, was sich *damals* einer Aufführung seiner Werke entgegenstellen konnte. Die *ursprüngliche Gestalt* aber wollte er unter allen Umständen unangetastet wissen; denn er war von der unerschütterlichen Gewißheit durchdrungen, daß dafür erst später die Zeit kommen würde.

Dürfen wir den Anspruch erheben, die von Bruckner prophetisch geahnten „*späteren Zeiten*“ zu verkörpern?

KARL BÖHM:

Ich bin der Meinung, daß es von allen Symphonien Bruckners gerade bei der *IV. Symphonie* am notwendigsten war, sie wieder in der Urfassung aufzuführen. Denn hier waren die gutgemeinten Veränderungen bekanntlich so einschneidend, daß das Charakteristische seines symphonischen Formwillens geradezu unkenntlich gemacht war. Es fehlten nicht nur bedeutende Stücke im Schlußsatz, sondern auch im Scherzo. Dazu kamen wichtige dynamische Veränderungen und neue Tempobezeichnungen, um von den unendlich vielen, willkürlichen Veränderungen in der Vortragsbezeichnung und Schreibweise der einzelnen Themen ganz zu schweigen. Kurz und gut: *hier ist wirklich einmal nur in der Originalfassung das Werk voll verständlich und wirkungsvoll und jede Bearbeitung nur zu seinem Nachteil.*

SIEGMUND VON HAUSEGGER:

Entscheidend für meine Stellungnahme zum Problem der Bruckner-Ausgaben war die von mir geleitete *Uraufführung der Originalfassung von Bruckners Neunter*, der ich eine Wiedergabe der Löweschens Bearbeitung vorangehen ließ. Meine Sorge, daß das Original eine Abschwächung der Wirkung hervorrufen würde, verwandelte sich in den zwingenden Eindruck einer viel gewaltigeren und strengeren Eigenart gegenüber der an sich gewiß meisterhaften Bearbeitung. Hier noch Ausdruck individuellen Menschenloses, erhob sich die Musik dort ins Überpersönliche, Schicksalshafte, im Adagio nicht mehr der rührende Abschied eines Einzelwesens vom Leben, sondern eine höhere, ewigen Geistes ahndevolle Synthese von Leben und Tod. Welch grundlegender Unterschied in den ersten sieben Takten dieses Satzes, die bei *Löwe* verklärt, aber ergebungsvoll im *pp* ausklingen, indes sie in der Originalfassung im *ff*-Abschluß zu einem ekstatischen Glaubensbekenntnis werden! Wie anders drängen die atemraubenden dissonierenden Harmonieverbindungen zum jähen Abreißen vor Beginn des verklärten Schlußteils im Original als in der Bearbeitung!

Zugleich aber konnte ich mich der Ansicht nicht verschließen, daß die Löwische Fassung fast durchwegs „kunstvoller“ und den klanglichen Anforderungen entgegenkommender ist, ja, daß einige, allerdings wenige Stellen des Originals einer instrumentalen Veränderung zur letzten Klarstellung des musikalischen Gedankens bedürfen. Manche Sprödigkeit der Instrumentation aber erwies sich geradezu als wegweisend für die Wiederherstellung des Grundcharakters. So die zweifellos für das Orchester sehr unbequeme, an die Grenze der Ausführbarkeit gehende Pizzicato-Stelle im Anfang des Scherzos. Löwe lockert sie wie den ganzen Satz auf, wodurch dieser einen an Berlioz gemahnenden, für Bruckner aber fremdartigen, flüchtigen und fast spritzigen Klang erhält. Erst die technische Hemmung durch das Pizzicato stellte das mäßige, Brucknersche Zeitmaß an Stelle des Raketenfeuerwerks der Berlioz-Technik fest.

Auffallend ist, daß in der Originalfassung oft wichtige Zeitmaßwechsel fehlen, so im Trio des Scherzos, ein Mangel, der im 1. und 4. Satz der V., sowie in der IV. noch empfindlicher in Erscheinung tritt. Die fehlenden Tempobezeichnungen ergeben sich aber fast zwingend aus dem Sinn der Musik.

In der von mir geleiteten *Uraufführung der Fünften* stellte ich die beiden Fassungen des Finales einander gegenüber, wobei in der Bearbeitung das Orchester für den Taktstock fast „gewichtlos“ erschien, nach der Wucht des Originals, das, wenn auch kunstloser, doch stets das Notwendige im instrumentalen Klang betont und hierbei vor keiner Kühnheit der dynamischen Wirkung zurückschreckt, gerade hierdurch auch die Instrumentation eigenartig und persönlich gestaltend. Es sei auf das überraschende und überwältigende *ff* des gesamten Blechs beim 1. Choral-Eintritt im Finale (H) hingewiesen, das die Druckausgabe in ein konventionelles *f* von Holz und einigen Blechbläsern mildert.

Das Fehlen des zweiten Orchesters im Finale der Originalfassung erscheint der breiteren Öffentlichkeit als wichtigster Unterschied. Was Bruckner hier an einer, alles Vorhergehende überbietenden Kraftentfaltung fordert, geht allerdings fast über die Grenzen des Möglichen und läßt *Schalks* Maßregel, ein zweites Orchester für den Schluß heranzuziehen, als durchaus verständlich erscheinen. Nicht so aber, den Choral in selbständiger Stimm-

führung aus dem Hauptorchester herauszunehmen, was nur auf Kosten der organischen Verwachsenheit des Chorals mit der Hauptklangmasse geschehen konnte. Also lediglich eine Verdopplung der Blechbläser wird überall dort, wo im Hauptorchester allein die Klangsteigerung nicht möglich ist, zur Verdeutlichung von Bruckners Willen statthaft sein.

In den von mir geleiteten Aufführungen erwies sich die Verdopplung nicht als notwendig. Eine Änderung aber entnahm ich der Druckausgabe. Die Original-Fassung der Anfangstakte des Schlußchorales (ab Takt 586) biegt die Oberstimme der Trompeten im 4. Takt, entgegen folgerichtiger Weiterführung, in die Tiefe um, offenbar weil Bruckner die hohe Lage als zu gefährlich ansah. Unsere heutigen Bläser bewältigen aber diese, in ihrer strahlenden Höhe den musikalischen Gedankengang restlos erfüllende Stelle leicht.

Außerdem aber gibt es auch in der V. ein paar Stellen, deren Instrumentation der Verständlichkeit abträglich sind.

Daß in der Dynamisierung des Blechs in allen Originalausgaben Milderungen notwendig sind, ergibt sich ohne weiteres aus Bruckners, der klassischen Orchestrierung entsprechenden Gepflogenheit, in Tutti-sätzen das ganze Orchester gleichartig zu dynamisieren. Hierbei darf aber nicht übersehen werden, daß Bruckners Tutti viel gewaltiger und schroffer gedacht sind, als sie in den das *ff* oft in ein schwächliches *piano-crescendo* umbiegenden Bearbeitungen erscheinen.

Und nun zu den *Strichen*, die im *Finale der V.* die einschneidendsten Veränderungen hervorrufen! Hatte bisher unsere Bewunderung der Auflösung der Sonatenform in die fugierte gegolten, wobei allerdings die formale Entwicklung der Steigerung zum Choraleinsatz sozusagen in der Luft zu hängen schien, so ergibt sich aus der Wiederkehr des Seitensatzes in der Originalfassung Bruckners Wille zu formaler Geschlossenheit. Hierdurch entsteht nicht etwa eine „Länge“, sondern die Möglichkeit eines das Ganze zusammenfassenden Überblickes. Auch wühlt das dem Seitensatz vorangehende fast chaotische Unisono dämonische Tiefen auf, an deren dunklem Abgrund die liebliche Blume des Seitenthemas in einer Gegensatzwirkung aufblüht, welche die ungeheure Spannung noch wesentlich erhöht. Ist hier auch vielleicht, ähnlich wie in der gestrichenen Stelle des *Finales der IV.*,

die musikalische Eingebung nicht von so unmittelbarer Frische wie in den beiderseitigen Expositionen — was für die Bearbeiter Anlaß zur Streichung dieser Teile gewesen sein mag — so ist die Wiederkehr dieses Teiles in der V. für die Geschlossenheit des Satzes von entscheidender Bedeutung.

Zur grundsätzlichen Beurteilung des Problems Original-Bearbeitung möchte ich auf eine anläßlich des I. Internationalen Bruckner-Festes in München 1930 in meinem Hause von Franz Schalk gesprächsweise erfolgte Stellungnahme hinweisen. Schalk sagte, ausgehend von seiner Aufführung der VI. an diesem Fest, dem Sinne nach, *er komme mehr und mehr von den Retuschen in den Brucknerschen Symphonien ab, da er jetzt dem Meister anders gegenüberstehe als früher*. In witzig-kritischer Weise äußerte er sich hierbei über die Neigung mancher junger Kapellmeister, an allen Partituren um jeden Preis Änderungen vorzunehmen, und sprach sich selbst von diesem Fehler, auch bei Beethovens Symphonien, nicht frei. Er sei von solchen Eingriffen zurückgekommen. Er pries den Vorzug der Altersreife, die sich zu absoluter Werktreue bekenne und alles Äußerliche vermeide.

Schalk führte damals die VI. in der Originalfassung auf, mit nur wenigen, ihm instrumentaltechnisch notwendig erscheinenden Änderungen, welche sich im Revisionsbericht von Robert Haas ausdrücklich verzeichnet finden. Von keiner dieser Retuschen kann man behaupten, daß sie den Charakter der Musik verändern. Sie unterstützen lediglich die Intentionen des Meisters.

Dieses von Schalk bei der VI. angewandte Verfahren ist vorbildlich: *Wiederherstellung des Originals, Veränderungen nur wo unbedingt notwendig und die Klarheit des Vortrags unauffällig unterstützend*.

Ich zweifle keinen Augenblick daran, daß Schalk, wäre ihm länger zu leben vergönnt gewesen, das gleiche Verfahren bei der V. angewandt haben würde.

Die Original-Ausgaben stellen ein für allemal den authentischen Grundcharakter der Symphonien Bruckners fest, dem unbedingt Treue bewahrt werden muß. Die bisherigen Druckausgaben, die das Verdienst haben, die Werke dem Klangideal ihrer Zeit nähergebracht und damit einen Weg zu ihnen erschlossen zu haben, sind entbehrlich geworden.

Für den praktischen Gebrauch müssen, unbeschadet notwendig erscheinender Ergänzungen oder kleiner Veränderungen, die Originalfassungen als maßgebend gelten.

EUGEN JOCHUM:

Wenn man sich zur Frage der Originalfassungen Bruckners heute schon äußert, so muß das mit all dem Vorbehalt geschehen, den die Kompliziertheit des Problems und die Unabgeschlossenheit der Forschung erfordern. Wenn diese Äußerung dazu noch in so knapper und andeutungsweiser Form wie hier geschehen soll, so kann sie nur einige prinzipielle Gesichtspunkte aufzeigen, die der Interpret, der sich ernstlich um die Wesensschau des Brucknerschen Werkes bemüht, in immer wieder erneuerter geistiger Auseinandersetzung mit dessen ihm vorliegenden beiden Fassungen und aus der Fülle seiner praktischen Erfahrung gewinnt. Diese prinzipiellen Gesichtspunkte dürften wohl von den noch ausstehenden historischen und philologischen Einzelergebnissen der Forschung in ihrer Gültigkeit nicht mehr berührt werden.

Hierbei handelt es sich zunächst um eine neue Einsicht in die Brucknersche *Form*, insbesondere in den Aufbau der Finalsätze. Die Proportionen der letzten Sätze, deren Darstellung bisher vom Interpreten oft als sehr problematisch empfunden wurde, erscheinen plötzlich durch die wiederaufgemachten Striche „in Ordnung“, und darüber hinaus entsprechen sie nunmehr wunderbar organisch der formalen Gesamtsituation der jeweiligen Symphonie (siehe 4. und 5. Symphonie). Durch die Tempobezeichnungen der Originalfassungen, beziehungsweise durch das, was an lokalen, kleinen Tempoverschiebungen und Rubati nicht mehr vorhanden ist, werden alle formalen Proportionen sehr viel eindeutiger dargestellt.

Die *Dynamik und Instrumentation* der Originalfassung, die sich in außerordentlich vielen Einzelheiten von denen der Bearbeitungen unterscheiden, verzichten weithin auf differenzierende und vermittelnde crescendi, auf dynamische Abschattierungen der einzelnen Gruppen untereinander. So wird die Wirkung der Streicher durch das viele „Strich-für-Strich“-Spielen eindringlicher und ausdrucksvoller, gleichzeitig ergeben sich dadurch öfters breitere Grundzeitmaße. Auch die häufigen Verdoppelungen von (in der Bearbeitung solistischen) Holzbläserlinien verändern den vorher

subjektiv-individuellen Ausdruckscharakter ins Objektive, Orgelmäßige, Sakrale.

Somit charakterisiert sich die Originalfassung gegenüber der Bearbeitung durch eine ungleich stärkere Monumentalität, Klarheit und Einfachheit. Sie rückt damit aus dem sensuellen Klangreiz der Nähe Wagners in die Sphäre zurück, in der sie ihrer geistigen Haltung nach von jeher beheimatet war, in die Welt der großen, religiösen, kultisch-gebundenen Meister.

Angesichts der überwältigenden Gesetzhaftigkeit und Ausdruckskraft der Originalfassung haben alle Bedenken hinsichtlich ihrer praktischen Ausführbarkeit, wie sie sich aus einigen wenigen und absolut nebensächlichen instrumentalen Ungeschicklichkeiten ergeben könnten, zurückzustehen. Es ist *nicht* so, daß die Bearbeitungen „besser klingen“, sie klingen nur glatter und geschmeidiger. „Besser“ klingen die Originalfassungen, weil sie „richtig“ sind, d. h. der musikalischen Idee entsprechend und aus ihr logisch hervorgegangen. (Siehe z. B. die wunderbare instrumentale Einfachheit des Beginns der großen Fuge im Finale der 5. Symphonie, um nur eine von vielen Stellen zu nennen.) Es ist allerdings notwendig, daß sich unsere am Wagnerschen Klang orientierten Ohren auf den instrumentalen Ausdruck umstellen, der Bruckner gemäß ist.

OSWALD KABASTA:

Seit ich mich in das Studium Brucknerscher Partituren vertiefte, erfüllt mich glühendste Begeisterung für den Meister. Als ich zum erstenmal vor einem großen Orchester stand, war selbstverständlich das Hauptwerk ein Bruckner, und seither habe ich mich viel mit Bruckner beschäftigt. *Seiner vollen Größe wurde ich mir aber erst beim Studium der originalen IX. Symphonie bewußt.* Hatten mich bisher die Gewalt seiner Tonsprache, das Ethos seiner Melodik, die Kühnheit seiner Harmonik erschüttert, so kam nun zu all dem noch die Bewunderung der Großartigkeit und Eigenwilligkeit seines Klangsinnes hinzu. Aus der Originalfassung der IX. Symphonie, deren Echtheit meines Wissens von niemandem angezweifelt wurde, sprach ein ganz anderer Bruckner, als er mir bisher bekannt schien. Diese Partitur klang viel herber, konzessionsloser, alle die dem Wagnerschen Klangideal angenäherten, echt romantischen Mischun-

gen von Instrumenten verschiedener Gruppen waren verschwunden — diese Partitur konnte nur ein Organist geschrieben haben! Typisch orgelmäßig das registerartige Zu- und Abtreten von ganzen Gruppen (Streicher, Holz- oder Blechbläser), der Vertiefung auf die Klavierpedalwirkung und vor allem die ganz neuartige, konsequent durchgeführte Subitodynamik. Höchst selten, daß zwei Stärkegrade durch ein Crescendo oder Diminuendo miteinander verbunden werden (der erst durch den Roll- und Jalousieschweller möglich gewordene Schwellton ist an sich ja der Orgel fremd), ungleich häufiger aber die *unvermittelte Aufeinanderfolge zweier Stärkegrade* (beispielsweise pp und p). Auch der typisch Brucknersche oftmalige jähe Wechsel zwischen fff und pp, der gleichfalls von der mehrmanualigen Orgel herkommt, kam in all seiner Großartigkeit und niederschmetternden Wucht erst in der Originalfassung zu voller Wirkung. Anfänglich von der Schroffheit der vielen unvorbereiteten Tuttiensätze im höchsten Stärkegrade, auch des reich besetzten Blechkörpers, betroffen, erkannte ich bald, daß Bruckner damit nur von der Orgel, die im Pleno eben nur die ganze Schärfe des Rohrwerkes kennt, wohlvertraute Klangwirkungen auf das Orchester übertragen hat. Je mehr ich mich in das vergleichende Studium der Originalfassung mit dem Erstdruck versenkte, desto klarer wurde mir der riesengroße Abstand des Bruckner-Orchesters von dem Wagners.

So ist es erklärlich, daß der ehemalige Organist in mir leicht den Weg zur Originalfassung fand, wengleich ich bekennen muß, daß ich, vom Standpunkt des Dirigenten aus gesehen, anfänglich in manchen Details das Klangbild des von Ferdinand Löwe herausgegebenen Erstdruckes als runder, ja als orchestermäßiger empfand. Auch konnte sich mein Orchester, die Wiener Symphoniker — durch Löwe in jahrelanger Arbeit zu „dem“ Brucknerorchester schlechthin erzogen —, nur schwer von der tief eingewurzelten Tradition loslösen. Dazu kam, daß gewisse Partien (beispielsweise im Scherzo der IXten der Pizzicatoanfang der Primeigen, Bratschen und Celli, oder die Kontrabaßfiguren von Takt 97 und 223 an) technisch so schwierig waren, daß ich zu dem Hilfsmittel der Teilung greifen mußte. Der zwingenden Wirkung des in vielem neuartigen Klanges konnte sich aber niemand entziehen und *so siegte schließlich doch die Erkennt-*

nis, daß die Originalfassung dem innersten Wesen der Brucknerschen Musik weit mehr entsprach als der Erstdruck und daß daher wir zur Umstellung gezwungen waren.

Die später erfolgten Veröffentlichungen der Originalfassungen anderer Symphonien (insbesondere der IV. und V.) bestärkten mich nur in meiner Überzeugung, daß es einfach Pflicht jedes Dirigenten sei, für die Originalfassungen einzutreten, denn nun kam auch noch zutage, daß bei diesen Erstdrucken wesentliche Verstümmelungen des Textes und damit auch der Form vorgenommen worden waren. Die Frage des Fehlens der Beckenschläge im Finale der IV. oder des zweiten Bläserchores am Schlusse der V. Symphonie erscheint mir in diesem Zusammenhange ganz nebensächlich. Wohl habe ich mich bei den Wiener Erstaufführungen streng an die Partituren der Originalfassungen gehalten, würde aber im Hinblick auf die nachträgliche Zustimmung des Meisters zur Einfügung des zweiten Bläserchores bei der Grazer Aufführung der V. Symphonie durch Franz Schalk gegen die Beibehaltung dieses krönenden Schlusses auch in der Originalfassung nichts einwenden. Der Vorkämpfer für die Originalfassungen soll und muß ja nicht orthodox sein, er wird, je nach den Erfordernissen des Raumes, wie bei den klassischen Werken eines Beethoven, Schubert oder Brahms, auch beim originalen Bruckner mitunter gewisse Abstufungen der Klangstärke für notwendig erachten und durchführen.

Es erscheint im höchsten Grade wünschenswert, daß der Streit um die Originalfassungen in der Tagespresse aufhört und das Ergebnis einer ruhigen, fachlich einwandfreien Untersuchung abgewartet wird. Aufgabe der Wissenschaft ist es, die Identität der Originalfassungen durch Vergleich mit den handschriftlichen Partituren des Meisters nachzuprüfen und damit die Echtheit der Neuausgaben zu bestätigen. Den Praktikern hingegen obliegt bloß die Feststellung, ob die Originalfassungen ausführbar sind. Letzteres steht wohl bereits außer Zweifel, und es scheint mir somit mit einem positiven Resultat der wissenschaftlichen Nachprüfung zugleich auch die ganze Frage eindeutig gelöst und jede weitere Polemik überflüssig. In Hinkunft ist dann Bruckner nur nach dem seinem Willen allein entsprechenden Originalfassungen zu spielen und im übrigen das Andenken jener Männer

hochzuhalten, ohne deren unermüdeliches Wirken es heute vielleicht überhaupt keine Brucknerpflege gäbe, da die Erstdrucke möglicherweise in einigen wenigen Orchesterarchiven den gleichen Dornröschenschlaf schlummern würden, wie bis vor kurzem die Handschriften des Meisters selbst in der Nationalbibliothek zu Wien . . .

FRANZ KONWITSCHNY:

Eine Diskussion über die sogenannten Originalfassungen der Symphonien von Anton Bruckner erübrigt sich schon aus Respekt vor dem großen Genius. Es ist verzeihlich, wenn seine Zeitgenossen, in der Absicht, ihren Bruckner zu fördern und bekanntzumachen, seine Werke für den Geschmack der damaligen Zeit uminstrumentierten und kürzten; aber es ist unverzeihlich, daß heute, wo Bruckner längst uns allen gehört, ein häßlicher Streit geführt wird um den Willen dieses Schöpfers. Für jetzt und alle Ewigkeit gibt es nur einen Bruckner: den reinen, unverfälschten, originalen. Bei aller Wertschätzung für Schalk und Löwe — die Bearbeitungen der Symphonien Anton Bruckners sind eine Sünde wider den Geist.

Und abgesehen von diesen grundsätzlichen Erwägungen beweist die Praxis mehr als alle Worte, daß erst die Originalfassungen das richtige Gesicht Bruckners erkennen lassen. Bruckner ist einer unserer Allergroßten — und niemals war er Epigone! Aber dieses vermag man auch nur richtig zu erkennen, wenn das Originalbild seiner Partituren zum Erklingen gebracht wird.

In diesem Zusammenhange verweise ich auf das große Verdienst der Internationalen Brucknergesellschaft, deren Bemühen wir die Originalgestalt der Symphonien Bruckners zu danken haben.

PETER RAABE:

Die Herausgabe der Originalfassungen von Bruckners Werken ist eine dringende Notwendigkeit. Selbst wenn der Dirigent hie und da instrumentale Änderungen vornimmt, die abweichend vom Buchstaben den Geist des Kunstwerkes klarer hervortreten lassen, so muß doch die ursprüngliche Fassung die Grundlage bleiben. Bei der ersten und letzten Symphonie,

die ich mehrfach aufgeführt habe, verändere ich nicht eine Note der Originalfassung.

JOHANNES RÖDER:

Ich bin seit je leidenschaftlich eingetreten für die Interpretation der Originalfassungen unserer großen Musik. Mein Weg führte folgerichtig von alter Musik über Schütz, Bach zum Problem Bruckner. Es erschien mir seit je bei den erstgenannten Meistern — trotz eigener Bearbeitungssünden! — *jedes subjektive Hineingeheimnissen als eine Verbiegung des ursprünglichen Wollens des Meisters* — dabei bin ich mir über die Notwendigkeit solcher Dinge in den vorangegangenen Jahrzehnten aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen durchaus im klaren —, so erlebte ich den Unterschied zwischen dem bearbeiteten und ursprünglichen Bruckner wie Tag und Nacht. Es war beglückend, die Ur-Neunte — das war für mich der Beginn der originalen Ära — frei von allen Zutaten zu erleben. Nur so wird er ganz groß, ganz klar, faßbar in seinem Jenseitigen und seinem Diesseitigen. *Bruckner hat heute eine klangliche Verweichlichung nicht mehr nötig: wir sind allmählich so weit, von seiner Herbeheit ergriffen werden zu können.*