

Aus all diesen Gründen ergibt sich wohl zwingend, daß es eine zweite Eigenschrift der V. Sinfonie Bruckners nicht geben kann.

Es ist anzunehmen, daß erst Ferdinand Löwe auf Grund der Uraufführung, mit Derwendung eventueller Retouchen, der Striche und des zusätzlichen Bläserchores, das Werk vor der durch ihn geleiteten zweiten Aufführung der Sinfonie in Budapest im Dezember 1895 in die Form brachte, wie sie die Druckfassung aufweist. Es wurde in Löwes Nachlaß auch ein Teil des Finales in Abschrift auf neuerem Notenpapier von der Hand eines Kopisten gefunden, in welcher auch noch ein anderer Strich angemerkt ist als die im Erstdruck vorgenommenen. Außerdem gleicht die Bearbeitung der Fünften der Neunten wie ein Ei dem andern! So liegt die Vermutung nahe, daß die Neubearbeitung von Löwe stammt. Es ist unmöglich, daß der Meister damals noch imstande gewesen wäre, eine Vergleichen vorzunehmen und die Neubearbeitung zu beglaubigen. Somit muß sowohl das Vorhandensein einer zweiten Eigenschrift, wie das einer beglaubigten Stichvorlage (wie bei der Neunten, wo ein Wiener Kritiker eine solche aus der Luft materialisieren zu können glaubte), ins Reich der Phantasie verwiesen werden.

Bruckner hat in dem ersten Jahrzehnt seines Wiener Aufenthaltes auf Grund der beim Hören fremder und eigener Werke gemachten Erfahrungen wohl seine II. bis IV. Sinfonie immer wieder umgearbeitet, bei der Schaffung der Fünften aber fühlte er sich endlich sicher, und er hat auch keine der folgenden Sinfonien aus innerem künstlerischem Antrieb nochmals umgearbeitet; bei der Achten ist er dazu förmlich genötigt worden.

Die Aufführung der originalen Fünften hat übrigens eindeutig bewiesen, daß er damals seinen Kunstwillen in jeder Richtung zum Ausdruck bringen konnte. Professor Dr. Viktor Jung, der Biograph Franz Schalks, erklärt: „Unmöglich hätte die schlichtere Urfassung gegenüber der mir so vertraut gewordenen prunkvolleren einen so ungeheuren Eindruck auf mich ausüben können, wenn sie nicht der Abglanz des eigentlichen, primären vollendeten Einfalles des Genies wäre.“ Dieses intuitive und gewiß objektive Urteil spricht auch der Brucknerschüler Dr. Friedrich Klöße aus, wenn er sagt, daß das Werk in dieser Fassung durch Aufhebung der Striche „gewinne“ und der Schlußchoral auch ohne die zusätzlichen Bläser „mächtig herauskomme“. Wenn also die Originalfassung so wirkt, dann war die Umarbeitung auf jeden Fall überflüssig oder zumindest nicht notwendig.

Das originale oder bearbeitete Werk Anton Bruckners?

(Zum Streit über die Originalfassungen.)

Von Dr. Fritz Grüninger.

Seitdem die „Internationale Brucknergesellschaft“ ihre Aufgabe, die Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners zu verwirklichen, begonnen hat, ist das Problem „Original oder Bearbeitung“? hinausgedrungen über die Grenzen wissenschaftlicher Forschung und hat mit dem zunehmenden Interesse am Werk Bruckners immer weitere Kreise erfaßt, ja, es ist — leider — schon längst eine „Streitfrage“ geworden, die oft den Boden

VB Freiburg i. B.

13,5

wissenschaftlich sachlicher Abwägung verläßt und so dem Dienst am Werk des großen Genius zu schaden droht. Andererseits aber ist es Pflicht der Brucknerforschung, in dieses strittige Problem möglichst klares Licht zu bringen, da bekannt ist, daß die bisherigen Ausgaben unter großen Mängeln leiden.

Nun ist freilich soviel sicher: Der Kreis derer, die beim Anhören (beim einmaligen oder auch öfteren) einer Sinfonie Bruckners — denn um diese handelt es sich vor allem — den Unterschied der „Bearbeitung“ und des „Originalen“ eindeutig und klar heraushören, wird nie allzu groß sein. Seien wir ehrlich: Es gehört eine genaue Kenntnis der Partitur, ein untrügliches Musikgedächtnis und Ohr dazu. Selbst dem in Bruckners Klangwelt bereits heimisch gewordenen Hörer wird es nicht immer leicht fallen. Zumal da er kaum oder nur höchst selten Gelegenheit haben wird, etwa Original und Bearbeitung unmittelbar nacheinander zu hören, wie dies z. B. in den denkwürdigen Uraufführungen der Original-Neunten und Original-Fünften unter S. von Hausegger in München war. Aber dennoch wäre es falsch zu sagen: Diese Frage geht weitere Hörerkreise nichts an. Nein, nachdem nun einmal die Frage der Originalfassungen derart weitgehend aufgerollt wurde, daß in Fach- und Tagespressen z. St. so viel darüber zu lesen ist, daß die Literatur, wollte man sie sammeln, bereits zum Buche würde, liegt nichts näher, als daß auch der für Bruckner interessierte Laie sich fragt: Was hat es denn damit für eine Bewandnis? Und, abgesehen davon, wird das Ohr im Laufe längerer Zeit des Hörens sich an den Klang so oder so, bearbeitet oder original, gewöhnen und bewußt oder unbewußt in sich das Bild der Tonwelt der in sich aufgenommenen Werke tragen. Daß dieses Bild der Absicht und dem Willen des Schöpfers dieser Klangwelt wahrheitsgetreu entspricht, muß Aufgabe und Sorge der dem Meister Verpflichteten, der Forscher, Dirigenten, Förderer und Verehrer sein.

Nun fragen sich aber die Verteidiger der Bearbeitungen, wie z. B. Millenkovich (Wien) in der „Zeitschrift für Musik“: Sollen heute die Fassungen Brucknerscher Werke, die bisher, jahrzehntelang aufgeführt, dem Meister Freunde um Freunde gewonnen haben, denen eine heute so groß gewordene Reihe von Dirigenten, Schriftstellern u. a. ihre Begeisterung verdankt, sollen die Fassungen, die den ersten und großen Schritt zur Weltgeltung des Meisters getan haben, plötzlich ihre Bedeutung verlieren und der Vergessenheit anheim fallen?

Diesen gegenüber stehen die bedingungslosen Verfechter der Originalfassungen. Ihr Standpunkt ist der: Die Originalfassungen (oder auch „Handschriftfassungen“) sind die vom Meister gewollte Gestalt der Werke, alle von fremder Hand, und sei dies auch vonseiten wohlmeinender Freunde, später hinzugekommenen Änderungen sind dem eigentlichen Kunstwillen Bruckners fremde Zutaten oder Eingriffe, daher unbedingt zugunsten der Originalfassungen auszuschalten, da die Pietät vor dem Meister jedem, dem es um die Geltung Bruckners ernst ist, höher stehen muß als die Schätzung der Schüler Bruckners, welche die Änderungen sicher in bester Absicht, der Verbreitung seiner Werke zu dienen, vorgenommen haben, und die für ihre Zeit wohl auch angebracht waren, heute aber entbehrlich sind.

Die große Frage ist nun: Welche dieser beiden Gruppen hat recht? Wäre die Antwort leicht zu geben, so könnte man nicht von einer „Streitfrage“, zu der die Angelegenheit bedauerlicherweise geworden ist, sprechen. „Es mißten“, wie Peter Raabe in der „Deutschen Musikskultur“ (1936, Heft 4) erklärt, mehr Urkunden bekannt sein, aus denen sich zuverlässige

Schlüsse ziehen ließen, um beurteilen zu können, ob die „Urgestalten“ der Bruckner'schen Symphonien als die Formen der Werke zu gelten haben, die Bruckner selbst als endgültige Fassungen angesehen haben wollte.“ Darin eben besteht die Hauptschwierigkeit der Entscheidung: Wie weit ging das Einverständnis des Meisters mit den durch seine Freunde und Schüler (vor allem sind es Ferdinand Löwe und Josef Schalk) unternommenen Änderungen in seinen Partituren? Mit welchen Änderungen war er einverstanden? Welche geschahen ohne sein Wissen, oder nur „unter dem Druck der Überredung“, oder gar gegen seinen Willen? Es bedarf wohl keiner besonderen Betonung, daß die drei zuletzt genannten Fälle unbedingt zugunsten der Originalfassungen auszusprechen sind, soweit sie überhaupt in Frage kommen könnten. Anders jedoch steht es mit der Frage nach den mit seiner Einwilligung vollzogenen Änderungen der Partituren vonseiten der Dirigenten, die als seine Schüler und Freunde aus ihrer Aufführungspraxis heraus dem Meister Vorschläge gemacht hatten zu „Verbesserungen“, die offenbar nur der besten Absicht entsprangen, den Werken zur Aufführung zu verhelfen. Dies aber ist, wenn auch in vielen Fällen Klarheit herrscht, so doch nicht durchaus immer völlig geklärt, wie aus der bisher vorliegenden Literatur über dieses Problem ersichtlich ist. Daher steht zwischen den beiden genannten Gruppen der Verfechter der „Originalfassungen“ und der Verteidiger der „Bearbeitungen“ eine dritte Gruppe dazwischen, die offene Augen und Ohren für beide Gestalten der Partituren behält.

Im Rahmen dieses Artikels auf die Begründungen der genannten „Parteien“ näher einzugehen, ist natürlich unmöglich.

(Zur eingehenderen Orientierung diene ein Hinweis auf das bereits genannte Heft 4 der „Deutschen Musikkultur“, Bärenreiter-Verlag, Kassel, die betr. Nummern der von der internat. Brucknergesellschaft herausgegebenen „Bruckner-Blätter“, der „Zeitschrift für Musik“, Verlag Bosse, Regensburg, auf den von Dr. Karl Grunsky vor dem Züricher Brucknerfest gehaltenen Vortrag „Fragen der Bruckner-Auffassung“, auf die betr. Arbeit v. O. Lang in der „Musik“, Heft 6, Berlin, um nur einige zu nennen.)

Wie die Ergebnisse der bisherigen Forschungen zeigen, scheint die Erörterung der Frage in einigen Fällen noch keineswegs zu einem Abschluß gelangt zu sein, im Gegenteil, sie beschäftigt immer weitere Kreise — vielleicht zum Vorteil für deren Lösung. Denn der Brucknerfreund, der bisher, sei es aus Bequemlichkeit oder aus Gewöhnung an die überlieferten Fassungen abseits von diesem Problem stand, ist durch die „aktuell“ gewordene Behandlung der Frage genötigt, sich wenigstens dafür zu interessieren. Vor allem wird dies für jeden Interpreten der Werke des Meisters gelten. Es bleibt daher, wie schon gesagt, ein großes Verdienst des musikwissenschaftlichen Verlages, der zusammen mit der Wiener Nationalbibliothek und der internat. Brucknergesellschaft die Gesamtausgabe der Werke Bruckners unternimmt, diese wichtige Frage aufgeworfen zu haben, die — angesichts der stets wachsenden Erkenntnis der Größe und Bedeutung des Bruckner'schen Schaffens — einmal, früher oder später, zur endgültigen Klärung gedrängt hätte. Bekanntlich sind bisher in der Originalfassung folgende Werke erschienen: Die 1., 4., 5., 6. und 9. Symphonie, das Requiem in D-Moll, die Messe solennis in B-Moll, vier Orchesterstücke, Motette „Christus factus est“ und Marsch in Es-Dur. Die Arbeit an den weiteren Bän-

den schreitet rüstig vorwärts. Die große Bedeutung der Ausgabe steht außer allem Zweifel. Sie ist eine schon längst fällige Pflicht dem Meister und seinem Werk gegenüber. Kein Brucknerdirigent, dem es wahrhaft ernst ist um seine hohe Sendung, wird künftig darum herum kommen, sich zum mindesten mit den „Originalfassungen“ auseinanderzusetzen. Vielleicht wird überhaupt nicht wissenschaftliche Erörterung, sondern die Praxis das letzte Wort der Entscheidung sprechen. Man höre doch die bisher erschienenen Originalfassungen! Mit Recht sagt Max Auer im vorletzten Heft der „Bruckner-Blätter“ (1936, 3, 4): „In der so lebensnahen Kunst Anton Bruckners sind nicht theoretisch-philosophische Erörterungen ausschlaggebend, sondern einzig und allein die Empirie, die künstlerische Erfahrung, das Erleben des Kunstwerkes!“ Und Friedrich Klose in Bezug auf die 1. Symphonie in der Linzer Fassung: „Diese erweist sich — sie erklang in einer geradezu faszinierenden Wiedergabe unter Peter Raabe beim Züricher Brucknerfest — als ein Werk, das in seiner Wucht und Eigenart zum Erstaunlichsten der gesamten Musikliteratur gehört. — Hier schaltet für mich jede andere Fassung aus.“ Aufführungen der Original-Fünften und Original-Neunten, wie wir sie unter Siegmund von Hausegger hörten, dürften wohl manch einen Skeptiker von der „Bearbeitung“ zur „Urgestalt“ bekehren! Ihre Uraufführungen in München bleiben jedem, dem es vergönnt war, sie zu hören, unvergeßlich!

Wenn nun anderseits die Verteidiger der Bearbeitungen darin recht haben, daß der Meister selbst vielfach den wohlgemeinten Ratschlägen seiner Freunde und Schüler nachgegeben hatte und sich zu Änderungen verstand — nicht etwa aus innerem „Zwang“, sondern, durch die Anregungen eben selbst zur besseren Einsicht gelangt, so bleibt doch in manchen Fällen immer noch die Frage offen: War eine solche „Verbesserung“ wirklich immer zum Vorteil des Werkes? Wurde dadurch nicht vielleicht etwas dem Werke Fremdartiges nachträglich aufgepfropft und so die eigentliche Entwicklungslinie der Symphonien 1—9 gestört? Ist nicht dafür die vom Meister selbst 1891—1892 vollzogene Umarbeitung der ersten Symphonie, die 1868 uraufgeführt worden war, Beweis? Wie könnte diese sogen. Linzer Fassung der vom reifen Meister unternommenen Umarbeitung von so vielen Hörern vorgezogen werden, wenn sie in der Umarbeitung nicht wirklich an Urmüchigkeit und Ursprünglichkeit eingebüßt hätte. Bruckner hatte sie nicht umsonst das „kecke Beserl“ genannt! Eine allzu peinliche Gewissenhaftigkeit, die von Skrupeln nicht mehr weit entfernt war, mag begreiflicherweise nicht immer von wirklich „verbesserndem“ Einfluß auf das Kunstwerk gewesen sein. Klose bemerkt, „daß Bruckner durchaus nicht nur auf äußeren Anstoß hin an seinen Werken geißelt und geändert hat, sondern hierzu ebenso durch die ihm angeborene Eigenschaft, sich an Bessermachen-wollen nie genug tun zu können, getrieben wurde. Die Frage ist nur, ob dabei auch immer besseres herausgekommen ist, und ob nicht vielleicht in manchen Fällen weniger inspiratorische als — horribile dictu — schulmeisterliche Impulse dahinter steckten.“ Sicher aber ist auch, daß, wie Hausegger sagt, der den „bedeutend männlich monumentaleren Grundcharakter der Originalpartituren“ betont, anderseits „viele Stellen in den Originalfassungen die Gepflogenheit Bruckners, gemeinsam mit seinen Schülern eine kunstvollere und orchester-technisch günstigere Uebearbeitung vorzunehmen, als verständlich und richtig erscheinen lassen.“

Also: Aus dem Stand der Frage ist zu ersehen, daß von namhaften Brucknerinterpreten die Bedeutung der Originalpartituren in ihrer ganzen Größe und Tragweite anerkannt und geschätzt wird und daß diese unbedingt den Vorzug vor den „Bearbeitungen“ verdienen, daß aber auch die Bearbeitungen nicht zu verwerfen sind, soweit das Einverständnis des Meisters einwandfrei feststeht. Diese Frage zu endgültiger Klärung zu fördern, wird weiterhin Aufgabe der Forschung bleiben, die noch nicht als abgeschlossen zu betrachten ist. Neben dieser wissenschaftlichen Notwendigkeit darf aber keinesfalls vergessen werden, daß es sich um Kunstwerke handelt, die nicht nur mit der Sonde des Wissenschaftlers untersucht, sondern vor allem gehört sein müssen! Höre die Urgestalt und höre die Bearbeitung, und dann entscheide! „Einem Schaffen,“ sagt Klose, „das wie das Brucknersche so tief in seelischen Ur-Gründen wurzelt, naht man nicht mit dem Verstande sondern mit dem Herzen.“

Aber schon nach der heutigen Sachlage sind Forderungen an alle die zu stellen, denen die Verantwortung für Bruckners erhabene Werke heilige Pflicht ist, Forderungen, mit denen wohl jeder einverstanden sein wird, denn es um die Achtung des Meisters und seines Schaffens ernst ist. Verlagsinteressen, überhaupt alle materiellen Rücksichten müssen in dieser außerordentlich wichtigen Frage hinter den ideellen Zielen, dem Werk Bruckners wahrhaft zu dienen, hintangesezt werden. Ebenso wenig soll bei einer Aufführung, wenn es auch im Augenblick unbequem erscheint, etwa der vorhandene Notenbestand ausschlaggebend sein bei der Entscheidung: Original oder Bearbeitung? Noch weniger eine zur Gepflogenheit gewordene „Tradition“, eben nur die einmal schon vorhandene und wiederholte Bearbeitung aufzuführen, um sich die Mühe zu sparen, die Urgestalt zu studieren. Über allem stehe die Bruckner und seinem Werke gebührende Pietät, sie stehe über der noch so berechtigten Verehrung seiner Schüler und Freunde, deren außerordentliche Verdienste als der ersten Pioniere des Meisters kein erster Mensch verkennen und vergessen wird. Und noch eines: Man verleihe dem Brucknerfreund, der seinen Meister ins Herz geschlossen hat und sich ihn nicht durch den grübelnden Verstand rauben lassen will, nicht den Schöpfer und sein Werk durch allzu spitzfindige „Untersuchungen“! Breiten Raum hat die Frage der „Originalfassungen“ in der weiten Öffentlichkeit schon eingenommen. Man vergesse darüber nicht, daß das Erlebnis der wesentlichen Grundkräfte, die in Bruckners Werken lebendig sind und mit monumentaler Gewalt aus seiner Kunst sprechen, von dieser umstrittenen Frage unberührt bleiben muß.

Eine Zeitgenossin Anton Bruckners

Im St. Josefs-Altersheim in München, Luis-Kieselbach-Platz 1/III, verbringt Frau Josefina Röckl-Stadler ihren Lebensabend. Mit großer Begeisterung erzählt die Siebzigerin von der Zeit, da sie als Zehnjährige in den Bruckner-Konzerten, abwechselnd mit ihrem Bruder, Toni Röckl, den Klavierpart übernommen hatte. Die Klavierproben fanden stets im Hause ihres Vaters, des Orgelbauers Christian Röckl, statt, die Orchesterproben im Gasthof „zum Hirschen“, der schräg gegenüber liegt. Christian Röckl war Bayer, gebürtig in Aidenbach bei Dilschhofen. Er siedelte von dort aus nach Steyr in Oberösterreich über, wo ihn, da er ein gefuchter, ja berühmter Meister im Orgelbau war, Anton Bruckner jedes Jahr besuchte. Er war bei Röckls, bei denen viele Künstler aus- und eingingen, ein gern gesehener Gast, und fast immer, wenn er zu Tisch geladen war, machte die kleine Peppeline sein Lieblingsgericht: Schinkenfleckerl mit gefüllten Tauben. Es traf sich des öftern, daß sie bei seiner Anwesenheit sich in der Pause fortstahl, um schnell den Teig für die Schinkenfleckerl auszuwalken und dann wieder am Klavier anzutreten.

Beim Kanonikus Armingier im Pfarrhof wohnte der Meister. Seine Messen wurden jedes Jahr in der Pfarr- und Michaelskirche in Steyr aufgeführt. In beiden Kirchen war Josefina Röckl das Amt einer Altistin übertragen. Später wirkte sie am Hoftheater in München 10 Jahre als Chorrepetitorin am Ballet.

Es war für die beiden Orgelbauerkinder stets ein großes Fest, wenn Bruckner sie in die Kirche führte. Der ganze Ort wußte dann, daß er spielte, und im Nu war die Kirche bis auf den letzten Platz gefüllt. Lautlose Stille herrschte im Raum, bis er anfang. Mit den zartesten Tönen entlockte er der Königin aller Instrumente die feinsten Melodien, die er bis zum wichtigsten Ausdruck zu steigern imstande war. Die Orgel dröhnte, oder es ergriff die Menschen wie ein süßes Lied, wie ein klagendes Weinen. Seine Ausdrucksfähigkeit war ohne Grenzen, und wer dabei die vergeistigten Gesichtszüge dieser klein gedrungene Gestalt sah, erkannte den großen Symphoniker, den seltenen Künstler, dessen seelisches Können das Körperhafte überragte. Er spielte stundenlang, und seine begeisterten Zuhörer blieben andachtsvoll bis zum letzten Ton in der Kirche. Dann gingen sie mit ihm heim oder in den Pfarrhof. Seinem einfachen Wesen und seiner Demut entquoll ein Glanz von gotterfülltem Dasein, er war nicht nur ein großer Künstler, er war ein wahrhaftiges Gotteskind. Mit Röckls Kindern besaßte er sich auf die rührendste Weise, der herzliche Klang seiner Stimme war an sich schon eine Melodie.

Josefina Röckl-Stadler wurde am 15. März 1866 geboren. Anton Bruckner stand damals im 42. Lebensjahr.

Nicht jeder Musikfreund hat das Glück, einem solchen Genius auf der Erde zu begegnen, mit ihm spielen und lernen zu dürfen.

Emma Ruitz-Rüth.