

# SCHWEIZ. MUSIKZEITUNG

## REVUE MUSICALE SUISSE

Offizielles Organ des Schweiz. Tonkünstlervereins (STV) u. der SUISA, Schweiz. Gesellschaft der Urheber u. Verleger  
Organe officiel de l'Association des Musiciens Suisses (AMS) et de la SUISA, Société Suisse des Auteurs et Éditeurs

Redaktion Dr. *Willi Schub*, Zeisigweg 6, Zürich-Wollishofen / Verlag *Hug & Co.*, Limmatquai 28, Zürich 1

WILLY HESS

### Die Urfassung von Bruckners dritter Sinfonie und das Problem der Gesamtausgabe

Es war im Februar 1945, als ich anlässlich der Winterthurer Erstaufführung der Originalfassung von Bruckners achter Sinfonie durch Wilhelm Furtwängler mit dem deutschen Meisterdirigenten eine sehr interessante und anregende Aussprache hatte über das Problem der verschiedenen Fassungen der Werke Bruckners. In der Tat bedeutet Bruckner hier einen Sonderfall in der gesamten Musikgeschichte. Fast jeder Meister hat einmal das eine oder andere seiner Werke überarbeitet (Beethoven: «Fidelio», Streichquartett op. 18 Nr. 1, Wagner: «Tannhäuser», um nur drei Beispiele großen Formates zu nennen), aber derart in seiner Gesamtheit geändert und wieder geändert hat doch kein Komponist sein Lebenswerk. Von Bruckners neun Sinfonien – die beiden Frühversuche zählen wir nicht mit – liegen nur die fünfte, sechste, siebente und neunte in nur *einer* originalen Fassung vor, und selbst diese vier Werke wurden samt und sonders und zum Teil noch mit Bruckners Wissen und notgedrungener Duldung in einer das Original verzerrenden Fremdfassung veröffentlicht! Zwei originale Fassungen gibt es von der ersten, vierten und achten Sinfonie, drei originale Fassungen von der zweiten und dritten sowie vom Finale der vierten Sinfonie. Wilhelm Furtwängler meinte, etwas vom Interessantesten, das wir zu erwarten hätten, sei die Urfassung der Dritten, deren Finale in der gedruckten Fassung um mehr als ein Drittel gekürzt vorliegt.

Diese Urfassung wurde 1945 in Leipzig für die Gesamtausgabe gestochen, konnte aber nicht im Druck erscheinen, weil das Eigentum der Firma Brandstetter von den Russen beschlagnahmt wurde. Mit Mühe konnten noch drei Abzüge von den fertigen Platten gewonnen werden, und dem Entgegenkommen des Bruckner-Verlages verdanke ich die käufliche Überlassung eines dieser drei Abzüge, so daß sich nunmehr ein Exemplar des Werkes in der Schweiz befindet.

Die sogenannte Wagner-Sinfonie wurde in erster Fassung am 31. Dezember 1873 beendet. Richard Wagner, dem das Werk vorgelegt und gewidmet wurde, war davon so begeistert, daß er sich Hans von Wolzogen gegenüber einmal dahin äußerte, er kenne nur einen, der an Beethoven heranreiche, und das sei Anton Bruckner. Bruckners Eigenschrift dieser ersten Fassung liegt nur bruchstückweise vor, doch fand sich im Nachlasse Bruckners eine zweibändige Abschrift, wahrscheinlich jene, die an Wagner geschickt und dann später gegen ein gedrucktes Exemplar der späteren Fassung getauscht wurde. Schon im Jahre 1874 hat Bruckner «bedeutende Verbesserungen» an der Partitur vorgenommen, und tatsächlich haben wir nicht nur im Falle der Dritten, sondern bei allen seinen Sinfonien nicht nur die verschiedenen Fassungen, sondern auch noch Varianten einer jeden einzelnen Fassung. So gibt Robert Haas im Vorlagenbericht zur Vierten eine frühere Fassung des Trios, frühere Stadien des Scherzohauptsatzes, die aber alle zur Zweitfassung vom Jahre 1878 gehören! Es hat etwas Erschütterndes, zu verfolgen, wie ein Geist vom Range eines Anton Bruckner ein Menschenleben lang an seinen eigenen Schöpfungen feilt und wieder feilt, getrieben von einem Ringen nach immer größerer Vollendung, aber auch von Selbstzweifeln, die an Selbstvernichtung grenzen, hat doch Bruck-

ner allzusehr auf die Stimme der «Praktiker» gehört und zu Änderungen seine Zustimmung gegeben, die nie und nimmer im Sinne und Geiste seines Werkes liegen konnten.

Im Dezember 1875 wurde die Sinfonie probeweise durchgespielt und von den Mitwirkenden größtenteils als «unspielbar» abgelehnt. Einzig der Cellovirtuose D. Popper war anderer Meinung, konnte aber damit nicht durchdringen. 1876/77 arbeitete Bruckner das Werk gründlich um, und in dieser zweiten Fassung erlebte es am 16. Dezember 1877 unter Bruckners eigener Leitung in Wien seine Uraufführung. Die traurige Geschichte dieses Konzertes ist bekannt. Bruckner wurde niedergepöfift, die Musiker machten sich offen über ihn lustig, und am Schlusse blieben noch ganze fünfundzwanzig Personen im Saale, von denen sieben applaudierten, während die übrigen laut lachten. Der Verleger Theodor Rättig aber war von dem Werke zutiefst ergriffen und anerbot dem darüber wie aus den Wolken gefallenen Komponisten, die Partitur auf eigene Kosten herauszugeben. So erschien die zweite Fassung der Wagner-Sinfonie im Jahre 1878 bei Rättig in Wien.

Die dritte Bearbeitung fällt in jene Zeit tiefer Depression, in welche Bruckner durch Ablehnung der Achten durch Hermann Levi verfallen war. Robert Haas hat im Vorlagenbericht zum vierten Bande der Gesamtausgabe jene Geschehnisse zusammenhängend geschildert. Bruckners Selbstvertrauen hatte einen entscheidenden Stoß erhalten, er beugte sich dem Zwange seiner, wie er sie ironisch nannte, «Vormünder» und arbeitete nicht nur die Achte um, sondern stimmte auch der Veränderung der Vierten durch Joseph Schalk zu, während er mit Franz Schalk die Dritte «regalierte». Die neue Fassung erschien 1890 ebenfalls bei Th. Rättig und erlebte ihre Uraufführung am 21. Dezember 1890 unter Hans Richter. Sie ist die heute allein bekannte gewordene Fassung des Werkes.

Es kann nun nicht unsere Aufgabe sein, Ur- und Endfassung Takt für Takt zu vergleichen, denn das würde eine sehr umfängliche Broschüre werden. Max Auers diesbezüglicher Vergleich (Göllerich-Auer, Bd. IV, I) umfaßt zwanzig Seiten und ist nur eine Skizze in größten Zügen! Wir beschränken uns daher auf einige grundsätzliche Fragen.

Ganz allgemein fällt auf, daß die Urfassungen fast durchweg ziemlich viel länger sind als die Endfassungen, von den alten verstümmelten Erstdrucken ganz abgesehen. Es ist nun nicht so, daß wir hierin einen Willen und ein Streben Bruckners nach knapperer Fassung erkennen dürfen, wenigstens nicht in dem Sinne einer freien künstlerischen Überzeugung. Bruckners innerstes Streben ging ins Große, Monumentale. Seine späteren Sinfonien sind nicht kürzer als die früheren, sondern länger. Wäre die Neunte fertig geworden, so hätte sie an Zeitdauer die Achte noch um etliches übertroffen. Auch wenn Bruckner nicht nur neu *bearbeitet*, sondern wirklich von Grund auf einen Satz neu *schafft*, so fällt er oft größer aus als die frühere Fassung (Finale der Vierten!). Die vielen Erweiterungen, die sich gerade in den Sätzen der Dritten finden (neben Kürzungen!), sind da ganz typisch: wo Bruckner schöpferisch Neues schafft, wo er vorhandene Keime sich entfalten läßt beim Umarbeiten eines Satzes, da wird der betreffende Teil fast stets länger.

Nun schwebte aber das Damoklesschwert der «Längen» stets drohend über seinem Werke, und so sucht er beim Bearbeiten zu kürzen und wieder zu kürzen. Es werden dabei nicht nur Großformen zerschlagen, sondern auch das Gewebe der Kleinformen wird oft empfindlich getroffen. So umfaßt in der Urfassung der Dritten im ersten Satze die schöne Steigerung zwischen Buchstaben B und C nicht 20, sondern 40 Takte. Man *empfindet* förmlich die Freude am Monumentalen, am breiten Ausströmenlassen der Melodien. Bei Bruckner liegt die Würze nicht in der Kürze! Mögen durch die Umarbeitungen auch einige wenige wirkliche Längen beseitigt worden sein, so wurde doch andererseits allzu vieles knapper gefaßt *um der Kürze willen*. Und das ist nicht im Geiste von Bruckners Kunst.

Die Urfassung der Dritten hat gewaltige Dimensionen! Die vier Sätze umfassen 746, 278, 152 + 116 (Scherzo und Trio) und 764 Takte gegenüber 651, 222, 160 + 116 und 495 Takten in der Endfassung! Dabei ist das Verhältnis der Ecksätze sehr interessant. Nur in zwei Fällen, bei der Vierten und der Siebenten, ist das Finale in der Urfassung kürzer als der erste Satz.

Es herrscht also die deutliche Tendenz, den letzten Satz auch äusserlich als Krönung des Ganzen herauszustellen. Bei der Achten ist dies besonders ausgeprägt (435 und 771 Takte in der Urfassung, 417 und 747 Takte in der originalen Endfassung), und wir verstehen es leicht, da ja das Finale alles zusammenfassen sollte, am Schlusse die Themen aller Sätze vereinigend. Auch in der ersten Fassung des Finales der Dritten hat Bruckner Themen der früheren Sätze rekapituliert, was dann in der Endfassung wegfiel. Auf alle Fälle kann die sehr schöne Steigerungslinie nicht entgehen, die dadurch entsteht, daß die Ecksätze die beiden mittleren als gewaltige Quadern umrahmen, wobei der letzte Satz auch äußerlich die größte Steigerung bringt. Diese künstlerische Ordnung ist durch das rigorose Kürzen im Finale der Dritten ebenso rigoros zerstört worden, statt 746 und 764 Takten stehen sich nun 651 und 495 Takte gegenüber!

Die Großform der ersten drei Sätze wurde durch die zweimalige Umarbeitung kaum berührt, dagegen erfuhr alle Detailarbeit in der Thematik, Instrumentierung, im Kontrapunktischen und der formalen Gestaltung der kleineren Abschnitte eine derartige Veränderung, daß man wirklich beinahe von zwei verschiedenen Werken sprechen kann. Im ersten Satz sind verschiedene Partien ganz neu komponiert worden. In der Exposition fehlt in der Urfassung noch das Choralthema, ebenso der großartige Eintritt des Hauptthemas in E-dur vor Buchstabe H. Typisch, daß hier später *erweitert* wurde! Andererseits strömt in der Urfassung schon die erste Hornkantilene breiter aus, und solche Versuche zu knapperer Fassung durchziehen eigentlich den ganzen Satz. Daß sich in der Partitur eine Notiz Bruckners findet, wonach beabsichtigt war, den Schluß der Durchführung samt der Reprise bis zur zweiten Hälfte des Gesangsthemas wegzulassen, zeigt, wie verzweifelt er nach Kürzungsmöglichkeiten suchte, um das Werk der Praxis (der Praxis von damals!) zu retten. Dieser Sprung wurde dann doch nicht beibehalten, aber die Gesangspartie von R bis S wurde von 60 auf 24 Takte reduziert. Kurz vor Eintritt der Reprise folgte dann ein fast notengetreues Zitat des «Zauberschlafes» aus der «Walküre», aus dessen Verklingen und Verdämmern die Reprise aufblüht. Vor dem letzten «Schnell» (Urfassung: Tempo I) folgten ursprünglich 14 Takte im pianissimo gehaltener Akkorde, ein wundervoller Ruhepunkt vor dem stürmisch-wilden Schlußteil, der ganz bestimmt nur um des Zeitgewinnes willen aufgeopfert wurde. Solcher Fälle gibt es auch in den anderen Sinfonien viele. Die letzten 7 Takte Schlußapotheose sind in der späteren Fassung neu hinzugekommen. — Viele schöne kontrapunktische Einzelheiten fehlen noch in der ersten Fassung, namentlich die Umkehrungen und Engführungen des Themas. Andererseits hat die erste Fassung sehr viele Stellen, die als Ganzes strenger kontrapunktisch durchgeführt wurden. Nach Takt 312 der Endfassung (Urfassung Takt 349) begann ein kontrapunktisches Spiel vieler Stimmen, aufs wirksamste unterstützt durch die Klangfarbe (keine Mischungen!), welches später wesentlich vereinfacht wurde. Diese Vereinfachungen mögen dem leichteren Verständnis des Werkes förderlich sein, ob sie aber einen Gewinn im höheren Sinne bedeuten, ist wieder eine andere Frage.

Dem breiteren Ausströmen der Urfassung entspricht auch durchaus die Vorliebe für lange Generalpausen. Deren finden wir eine ganze Reihe, und fast stets werden sie in der späteren Fassung abgeschwächt oder ganz ausgemerzt. Auch hierin bedeutet die Dritte keinen Einzelfall. Was aber vor allem anderen auf typischen Fremdeinfluß hinweist, das ist die Art der Instrumentierung der späteren Fassung. Hier können wir geradezu von einer Parallele mit der vierten und fünften Sinfonie sprechen. Denn in allen drei Fällen geschah dasselbe: die ursprünglich registerartige Klanggebung Bruckners wird fast Takt für Takt abgelenkt in das Kleid Wagnerischer Mischfarben. Leider ist die Eigenschrift Bruckners von der Endfassung heute nicht greifbar (sie ist im Besitze von Frau Mahler-Werfel), so daß es unmöglich ist, festzustellen, was in dem heute bekannten Drucke fremde Zutat oder Überarbeitung darstellt. Dies ist auch der Grund, weshalb der dritte Band der Gesamtausgabe bis jetzt nicht erscheinen konnte. Jedenfalls aber läßt die Art der Instrumentierung der Druckausgabe keinen Zweifel zu darüber, daß fremder Einfluß sich weitgehend bemerkbar gemacht hat. Bruckner ist in all seinen originalen Partituren immer wieder auf seine eigene und sehr originale Art der Instrumentierung zurückgekommen. Der Vergleich der originalen Neunten mit der Fassung Loewes ist da besonders aufschlußreich, schon weil hier irgendwelche Zweifel textkritischer Art ausgeschlossen sind.

Von der Dynamik und Agogik gilt ganz dasselbe wie von der Instrumentierung. Auch hier bringt die Endfassung gegenüber der Einfachheit und Klarheit der Urfassung viele unbrucknerische Zutaten, ständigen Wechsel des Zeitmaßes, Ritardandi und dergleichen, was sich in der originalen Partitur nicht findet. Und durchgehends sind Gegensätze zwischen Fortissimi und Pianissimi durch Crescendi und Decrescendi ausgeglichen – auch hier hat sich Wagners «Kunst des Übergangs» auf das Drängen der Praktiker eingeschlichen.

Der Raum verbietet es, näher auf den zweiten und dritten Satz einzugehen. Im Adagio sind wesentliche Teile ganz neu geschrieben worden, im Scherzo beschränkt sich die Umarbeitung auf das teilweise Neuinstrumentieren und Feilen an thematischen und kontrapunktischen Einzelheiten. Alles, was hinsichtlich Instrumentierung, Generalpausen usw. beim ersten Satze erwähnt wurde, gilt auch für die anderen Sätze. Besonders viele Einschnitte und Generalpausen wurden im Finale unterdrückt, und das Finale ist zweifellos am stärksten in seiner ursprünglichen Anlage nicht nur verändert, sondern recht eigentlich verstümmelt worden.

Die erste Änderung erfolgte nach Takt 63, wo statt der zwei Takte Übergang zum Doppelthema 2 Takte Generalpausen standen, anschließend 4 Takte Pizzicato-Baßgänge. Das Doppelthema selber ist hier noch wesentlich anders: die Chormelodie steht unisono in den Holzbläsern, durch Hornharmonien verstärkt, und den Streichern fehlt noch das Tänzerische, Beschwingte der späteren Fassung. Hier bedeutet also die Endgestalt einen wesentlichen Fortschritt. Dagegen sollte die Dynamisierung der Urfassung berücksichtigt werden, wo ausdrücklich bei den Streichern piano, beim Choral mezzoforte angegeben ist. Zum Überfluß bemerkt Bruckner noch: «Bei der ganzen Gesangsperiode Harmonie hervortretend, Streicher zurücktretend.» Leider befolgen das nur die wenigsten Dirigenten, und das Resultat ist ein Ländler mit Harmoniebegleitung statt eines Chorales, in welchen wie aus weiter Ferne einige Tanzmelodien hineinklingen.

Nach Takt 123 der Endfassung folgen in der Urfassung nicht 1, sondern 27 Takte, welche zunächst das Ländlerthema weiterspinnen und dann in einem schönen Wechselspiel von Streicher- und Bläserakkorden das «Tristan»-Zitat aus dem ersten Satze bringen, das übrigens dort ebenfalls in der Endfassung gestrichen wurde. – Die Strecke von F bis G (Takt 125–154 der Endfassung) umfaßte ursprünglich 48 Takte; der Höhepunkt bei G wird also in einem weit mächtiger ausgeführten Anlaufe gewonnen. Auch im folgenden wird andauernd gekürzt und zum Teil neu geschrieben. Zwischen Buchstabe O und P war ursprünglich einer jener so typischen Einschnitte in einer Steigerungslinie, gleich einem großen Atemholen, was in der Endgestalt ebenfalls unterdrückt wurde. Dies erinnert an jene zehn gestrichenen Takte gegen den Schluß des Adagios der Achten, welche wie eine letzte Sammlung vor dem großen entscheidenden Höhepunkt wirken und in der Zweitfassung gestrichen wurden.

Die größte Änderung bringt dann der Schluß. Schon der letzte Teil der Durchführung erscheint später einschneidend gekürzt und verändert, und die Reprise setzt gleich mit dem Doppelthema in As ein, während ursprünglich die volle Reprise aller drei Themen vorhanden war. Auch die dritte Themengruppe war ursprünglich viel breiter ausgeführt, und es genügt zur Charakterisierung dieser Umarbeitungspraxis, wenn wir feststellen, daß die ursprüngliche Reprise bis zum Eintritt des «Sehr lebhaft» (Takt 393 der Endfassung) volle 162 Takte umfaßte gegenüber 32 (1!) in der letzten Fassung! Das «Sehr lebhaft» selber umfaßte zuerst 38 Takte, Endfassung 20 Takte. Dann folgten in den beiden ersten Bearbeitungen 14 Takte Zitate aus den ersten drei Sätzen. Der weitere Verlauf der Urfassung deckt sich dann in großen Zügen mit der späteren Bearbeitung. Neu hinzugekommen sind später die fünf letzten Takte mit dem mächtigen Unisono des Hauptthemas.

Bringt so die Endfassung ganz zweifellos in Einzelheiten viele neue und feine Züge, die wir nicht mehr missen möchten, so hat sich doch andererseits fremder Einfluß in einem derartigen Ausmaße bemerkbar gemacht, daß sich für den Herausgeber die schwierige Frage stellt, inwiefern es möglich und wünschenswert ist, diesen Fremdeinfluß wieder aus der Fassung letzter Hand zu beseitigen. Robert Haas hat sowohl in der Achten als in der Zweiten die Sprünge

aufgemacht und bei einigen Stellen, von denen es feststand, daß sie durch Dritte in das Werk gekommen sind, auf die Urfassung zurückgegriffen. Demgegenüber stellen sich Autoritäten wie Furtwängler und unser Schweizer Bruckner-Interpret Andreae auf den Standpunkt, daß solche quasi «Idealfassungen» nicht zulässig seien und man zwischen der einen oder anderen *als Ganzes* zu wählen habe. Furtwängler hat jene oben erwähnten zehn Takte im Adagio der Achten als nicht zur zweiten Fassung gehörig in Winterthur wieder gestrichen. Tatsächlich kann man als hervorragende Parallele Beethovens «Fidelio» nennen, dessen Musiknummern zum Teil grausam verkürzt wurden. Beethoven hatte nur widerstrebend in die Kürzungen eingewilligt, sie dann aber schließlich doch mit nur drei Ausnahmen in der endgültigen Gestalt der Oper beibehalten, und niemand denkt heute daran, dem «Fidelio» von 1814 Einzelheiten der «Leonore» von 1805 aufzupropfen. Also bleibt uns auch bei Bruckner nur die Wahl zwischen den verschiedenen Fassungen als Ganzes? Die Frage ist ungemein schwer zu entscheiden. Daß nachweisbare *Zutaten* fremder Hand, wie agogische und dynamische Angaben, beseitigt werden müssen, bedarf keiner weiteren Begründung. Auch die Uminstrumentierung des Schlusses vom zweiten Satze der Zweiten durch Herbeck kann man heute bedenkenlos fallen lassen\*. – Und die Kürzungen? Gerade die Zweite ist da typisch! Herbecks Sohn berichtet auf Seite 398 der Biographie seines Vaters: «Welche Energie Herbeck entwickeln mußte, welche Beredsamkeit er aufwenden mußte, um Bruckner zu einigen wohlgemeinten Strichen und Änderungen zu bewegen, ist unsagbar.» Diese Striche blieben dann später «aus Pietät für Herbeck» erhalten; aber ist das ein künstlerisch einleuchtendes und überzeugendes Argument? Es stellt sich dann die zweite Frage: Welche *Veränderungen* wurden ebenfalls auf Betreiben der Freunde vorgenommen und welche sind die Frucht freier künstlerischer Überlegung? Von dieser Warte aus betrachtet, kann Haas' Herausgeberpraxis leicht zu Willkürlichkeit führen, wenn nämlich dem persönlichen Empfinden eine allzu große Freiheit eingeräumt wird, das zu bevorzugen, was den *Herausgeber* als besonders typisch für Bruckner dünkt. Haas ist dieser Gefahr nicht erlegen. Er hat sich auf das Aufmachen der Striche, das Beseitigen fremder Vortragsbezeichnungen und das Wiederherstellen jener Partien in der Urfassung beschränkt, bei denen einwandfrei eine fremde Hand an der Arbeit gewesen ist bei der Endfassung.

Im übrigen sind der Stimmen nicht wenige, welche die Urfassungen den Endfassungen überhaupt vorziehen. Es spielt da ein sehr wesentliches Moment mit, das schon Otto Jahn in seiner Arbeit «Beethoven und die Ausgaben seiner Werke» (Gesammelte Aufsätze über Musik, Leipzig 1867) berührt hat: Ein schöpferisch arbeitender Meister hat in den seltensten Fällen ein gerechtes und objektives Verhältnis zu seinen eigenen früheren Werken. Eine später erfolgte Umarbeitung bringt unter allen Umständen *Fremdes* in das früher geschaffene Werk. In einer Formenstudie über die drei Fassungen des «Fidelio» habe ich nachzuweisen versucht, wie anders Beethoven im Jahre 1814 dem fast zehn Jahre früher vollendeten Werke gegenüberstand und welch stilistisch heterogene Momente nun gleichzeitig wirksam sind. Es ist nach Jahn ein großes Glück, daß Beethoven nicht dazugekommen ist, seine Pläne betreffend Revision aller seiner Klavierwerke in die Tat umzusetzen. Solche Ausgaben letzter Hand hätten die Unmittelbarkeit und Einheitlichkeit der ursprünglichen Komposition weitgehend eingebüßt. Ist es nicht recht eigentlich typisch, daß Friedrich Klose beim Anhören der sogenannten Linzer Fassung von Bruckners erster Sinfonie begeistert ausrief, von nun an gebe es für ihn nur noch *diese* Fassung? So viele neue und feine Züge die rund zwanzig Jahre später entstandene Zweitfassung aufweisen mag: die Einheitlichkeit und Jugendfrische der ursprünglichen Komposition hat sie eben doch eingebüßt. Und das praktische Erproben der Urfassungen der dritten, vierten und achten Sinfonie wird ergeben, ob Bruckner gut daran tat, seine letzten Lebensjahre mit dem Umarbeiten dieser Werke zu belasten statt Neues zu schaffen.

\* Als wir vor einigen Jahren mit Edwin Fischer die Zweite in Winterthur aufführten, ließ er von sich aus bei der fraglichen Stelle die Kantilene der Klarinette vom Horn übernehmen – «das sei ja viel schöner und Brucknerischer!». Er hatte keine Ahnung davon, daß in der ersten Fassung tatsächlich so instrumentiert war und erst durch Herbeck die Melodie in die Klarinettenstimme kam.