

Ernst Hilmar: Zu Mahlers Strichen u. Retuschen...

ERNST HILMAR

„SCHADE, ABER ES MUSS(TE) SEIN“: ZU GUSTAV MAHLERS
STRICHEN UND RETUSCHEN INSBESONDERE AM BEISPIEL
DER V. SYMPHONIE ANTON BRUCKNERS

Der im Titel dieses Beitrages nur unwesentlich verändert zitierte Ausspruch Gustav Mahlers: *Schade, aber es muß sein*, steht in der Partitur des ersten Satzes von Bruckners V. Symphonie, in jenem Exemplar, aus dem Mahler sichtlich die Wiener Aufführung des Werkes im Februar 1901 geleitet hat¹. Mit dieser lakonischen Bemerkung hat Mahler einen der größten Striche in einer Brucknerschen Partitur begründet.

Die Eingriffe Mahlers in Bruckners symphonisches Werk und gerade in dessen V. Symphonie sind so schwerwiegend, daß sie nicht mehr den berüchtigten „Retuschen“ zuzuzählen sind. Denn bei letzteren handelt es sich nicht um Eingriffe in die Struktur der einzelnen Werke, sondern lediglich um Instrumentationsänderungen, zu denen Mahler sich aufgrund sorgfältiger Studien berechtigt sah. Man darf annehmen, daß seit ca. 1895 die Partituren (und teilweise Stimmen) jener Werke, die Mahler für eine Aufführung in Erwägung gezogen hat, nicht spurlos durch seine Hände gegangen sind. ERWIN STEIN hat 1927 erstmals auf die Existenz solcher Partituren mit Mahlerschen Eintragungen hingewiesen². Diese Liste bedarf nach heutigen Erkenntnissen noch weiterer Ergänzungen, auch wenn über den Verbleib einzelner Originale nichts bekannt ist. Von Beethovens Werken sind hier das Streichquartett op. 95, die I., II., III., V., VI., VII., VIII. und IX. Symphonie, die Ouvertüren *Coriolan*, *Weihe des Hauses*, *Leonore II*, *Leonore III*, *Egmont*, von Schumann die I., II. und III. Symphonie, von Schubert die Symphonie in C-Dur

¹ Die Partitur der V. Symphonie Bruckners aus Mahlers Nachlaß liegt in der Universal Edition, Wien. Der Verf. dankt Dir. Alfred Schlee für die freundlich gewährte Einsichtnahme.

² E. STEIN, Mahlers Instrumentations-Retuschen. *Pult und Talstock* 4 (1927) Nov./Dez., 118.

und von Bruckner die IV., V. und VI. Symphonie zu nennen³. Von einigen dieser Werke gab und gibt es zwei Exemplare mit verschiedenen Eintragungen⁴. Daraus kann man schließen, daß Mahler selbst immer wieder nach besseren Lösungen gesucht hat. Ferner ist zwischen Eintragungen zu unterscheiden, die mit großer Sorgfalt in den Partituren vermerkt sind, und solchen, die wohl im Laufe der Probenarbeit entstanden sind⁵. Bei Beethoven und Schumann hat Mahler in der Regel seine Entscheidungen sorgfältig abgewogen, hingegen scheint am Beispiel der V. Symphonie Bruckners der Entschluß zu Kürzungen erst im Laufe der Probenarbeit gereift zu sein.

In der Mahler-Literatur hat man zur Frage der Retuschen und Striche im Grunde noch nicht ernsthaft Stellung bezogen⁶. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, als wäre man dieser heiklen Problematik bewußt ausgewichen, um Mahler als Interpreten anderer Werke im nachhinein nichts Nachteiliges anzulasten. So soll hier etwas weiter ausgeholt werden, wobei Mahlers Argumenten besondere Beachtung zu schenken sein wird.

³ In der Universal Edition, Wien, liegen die von Mahler retuschierten Partituren zur V., VI., VII., VIII., IX. Symphonie Beethovens, zu *Leonore II*, *Egmont*, *Coriolan*, *Weihe des Hauses* und zu Schumanns I. Symphonie und Ouvertüre „*Manfred*“. Dem Briefwechsel Alma Mahlers mit der Universal vom Juni 1927 lassen sich die übrigen Werke — mit Ausnahme der Symphonien Bruckners — entnehmen. Im weiteren ist daraus zu ersehen, daß es komplette retuschierte Orchesterstimmen zu Beethovens VII. und IX. Symphonie sowie zu den Ouvertüren *Coriolan*, *Weihe des Hauses* und *Leonore II* gegeben hat. — Zu erwähnen ist ferner, daß es von Mahler Neubearbeitungen von C. M. v. Webers *Oberon*, *Die drei Pintos* und *Euryanthe* gibt. (Zu *Euryanthe* vgl. den Beitrag G. ADLERS, *Euryanthe* in neuer Einrichtung. *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 5 [1904] 267—275.)

⁴ Zwei Exemplare gibt es von Beethovens V. und VII. Symphonie und hat es von der IX. Symphonie sowie von Schumanns II. und III. Symphonie und der Ouvertüre *Manfred* gegeben.

⁵ In der Regel sind die Eintragungen mit roter Tinte geschrieben. Für Eintragungen, die wohl erst am Dirigentenpult entstanden, verwendete Mahler einen groben Blaustift.

⁶ Auch in den größeren Arbeiten über Mahler, wie DE LA GRANGE, *Gustav Mahler*. London 1974 und D. MITCHELL, *Gustav Mahler. The early years*. London 1958, wird diese Frage nur knapp berührt. Ausführlicheres hat nur E. STEIN a. O. zu sagen. Vgl. auch A. BING, Zu Mahlers Retuschen an Schumanns Symphonien. *Pult und Taktstock* 5 (1928) Mai/Juni, 53. Über Mahlers Retuschen in Beethovens Werken bereitet der Verf. eine längere Studie vor.

Mahlers ernsthafte Einstellung zu den Werken fremder Komponisten und im besonderen zu den Werken der Klassiker steht außer Frage. An Beethoven hing er beispielsweise mit großer Liebe⁷ und so ist sein Bemühen allein schon von aufführungspraktischer Seite bemerkenswert, Beethovens symphonische Absichten mit dem modernen Orchesterklang in Einklang zu bringen. Als dies seinen Wiener Zeitgenossen durch eine Indiskretion bekannt wurde⁸, war die Empörung fast allgemein, und immer wieder wurde der Vorwurf *mangelnder historischer Treue* laut⁹. Gegen diese Attacke meldete sich später JULIUS BITTNER¹⁰ mit der Behauptung zu Wort, daß es sich bei dem Bewußtsein historischer Treue vielmehr um eine *historische Infektion* handle. Denn bei diesen *Historikern* lebe *bewußt oder unbewußt die gymnasiale Angst vor der schlechten Zensur durch Se. Impotenz den Herrn Musikgeschichtler*. Die historische Treue sei *eine von jenen sittlichen Forderungen, die von den Kunstennuchen aller Zeiten der wahren Liebe gegenübergestellt wird*. Mahlers außerordentlicher Kunst der Interpretation konnte sich selbst ein so kritischer Geist wie GUIDO ADLER von der Wiener Universität nicht entziehen. Unter dem Eindruck ungewöhnlich lebendiger Aufführungen war für ADLER die Frage von historischer Treue von zweitrangiger Bedeutung geworden. So schrieb er in seinem 1916 veröffentlichten Buch über Mahler die bedachtsamen und doch treffenden Worte: *In der Tat hat er manches anders „genommen“ als andere. Solch eine Individualität wie Mahler erreicht die Entfaltung ihrer Eigenart, die mit der gewohnten Auffassung nicht immer übereinstimmt. Ich selbst habe manches, diesen, oder jenen Satz, diese oder jene Stelle mir anders gedacht, als ich sie zu hören bekam. Von solch machtvoller Persönlichkeit, die in ihrer Auffassung nur dem Werke gerecht werden will, lasse ich mir eine Abweichung ohne weiteres gefallen*¹¹.

Nach MAX GRAFS Aussage waren für Mahler *alle Kunstwerke nicht fixe Ideen, die unberührbar starr im ewigen Raume stehen*, sondern der Mensch von heute müßte aus dem *intensivsten Gefühle der Gegenwart heraus die Kunst anderer Zeiten deuten, sollte sie selbst ein wirkendes und gegenwärtiges Dasein führen*¹². Sicherlich waren die Werke der musikalischen

⁷ P. STEFAN, *Gustav Mahlers Erbe*. München 1908.

⁸ *Musikalisches Wochenblatt* 30 (1899) 117f.

⁹ L. KARPATH, *Begegnung mit dem Genius*. Wien—Leipzig 1934, 131.

¹⁰ J. BITTNER, Instrumentations-Retouchen bei Beethoven. *Der Musiker* 11 (1920) 569f.

¹¹ G. ADLER, *Gustav Mahler*. Leipzig—Wien 1916, 31.

¹² M. GRAF, *Wagner-Probleme*. Wien 1900.

sehen Tradition für Mahler nicht weniger problematisch als die seiner Zeitgenossen. Um den Werken gerecht zu werden, wie ADLER sagte, vertraute er wohl seinem ungewöhnlichen musikalischen Ohr. Klarheit und Deutlichkeit waren oberstes Prinzip seiner Wiedergabe¹³. Aus dieser Befähigung, ein Werk bis in die letzte Stimme transparent erscheinen zu lassen, zog er auch die Berechtigung, Kritik an der Orchestrierung anderer Werke zu üben. *Das, worin ich beim Instrumentieren den Komponisten der Gegenwart und Vergangenheit voraus zu sein glaube, könnte man in dem einen Worte „Deutlichkeit“ zusammenfassen. Daß alles durchaus so zum Gehör kommt, wie es meinem inneren Ohr ertönt, ist die Forderung, zu der ich alle zu Gebote stehenden Mittel bis aufs letzte auszunützen suche. . . . Das Geschwätz der Modernen, als bedürfe die Kunst nicht auch in der Ausführung höchster Kunst, ist ganz sinnlos*¹⁴.

Für seine Kritiker waren es Ungeheuerlichkeiten, was Mahler beispielsweise zur Interpretation Beethovenscher Werke zu sagen hatte — man denke nur an den oft zitierten Rundbrief anlässlich der zweiten Aufführung der IX. Symphonie¹⁵ — oder daß er nicht davor zurückschreckte, das Streichquartett op. 95 für Streichorchester einzurichten, um damit eine ideale Darstellung des Quartetts zu erzielen¹⁶. Manche sei-

¹³ L. SCHIEDERMAIR, *Gustav Mahler. Eine biographisch-kritische Würdigung*. Leipzig o. J., 32f.; R. MENGELBERG, *Gustav Mahler*. Leipzig 1923, 30.

¹⁴ N. BAUER-LECHNER, *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Leipzig—Wien Zürich 1923, 16. (N. BAUER-LECHNER war lange Jahre Mitwirkende im berühmten Damen-Quartett Soldat-Roeger.)

¹⁵ Vgl. dazu *Katalog der Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien*. 1970, 135.

¹⁶ Mahlers Rechtfertigung brachte die Zeitschrift *Die Wage. Eine Wiener Wochenschrift* 2 (1899) Bd. 1, Nr. 3, S. 50. Die Textstelle ist in der Mahler-Literatur noch wenig beachtet worden. Sie ist hier auszugsweise wiedergegeben: *Ein Quartett für Streichorchester! Das klingt Ihnen befremdend. Ich weiß schon alle Einwände, die man erheben wird: Zerstörung der Intimität, der Individualität. Aber man irrt sich. Was ich beabsichtige, ist nur eine ideale Darstellung des Quartetts. Die Kammermusik ist von Haus aus für das Zimmer geschrieben. Sie wird eigentlich nur von den Mitwirkenden recht genossen. Die vier Herrschaften, die an ihren Pulten sitzen, sind auch das Publicum, an das sich diese Musik wendet. Wird die Kammermusik in den Concertsaal übertragen, ist diese Intimität schon verloren. Aber mehr noch ist verloren. Im großen Raum verlieren sich die vier Stimmen, sie sprechen nicht mit der Kraft zu den Hörern, die der Componist ihnen geben wollte. Ich gebe Ihnen diese Kraft, indem ich die Stimmen verstärke. Ich löse die Expansion, die in den Stimmen schlummert, aus, und gebe den Tönen Schwingen. Wir verstärken ja auch einen Orchestersatz von Haydn, eine Ouvertüre von Mozart. Ändern wir deswegen den Charakter ihrer Werke? Gewiß nicht. Die Tonfülle, die wir einem Werke geben, hängt vom Raum ab, in dem wir es executieren.*

ner Aussagen drangen nicht in die Öffentlichkeit, sind jedoch so kennzeichnend, daß sie hier auszugsweise zitiert werden sollen: *Freilich bedürfen die gesamten Beethovenschen Werke einer gewissen Reduktion. Denn . . . Beethoven rechnete auf Künstler, nicht auf Handwerker, in der Leitung sowohl als in der Ausführung. Er hat nicht alles so minutiös hergeschrieben wie später Richard Wagner, war auch nicht so erfahren in der Orchestertechnik, daß er zwischen Schreib- und Klangweise sich nie hätte irren sollen*¹⁷. An anderer Stelle behauptete er, daß sich von Beethovenschen Symphonien noch die Erste, Zweite und Vierte durch die heutigen Orchester und Dirigenten allenfalls ausführen lassen, alle anderen aber bei ihnen unmöglich und unter ihren Händen verloren gingen. *Die brachte nur Richard Wagner heraus . . . und ich. Und auch mir gelingt es nur durch den Terrorismus, durch den ich jeden einzelnen zwingt, aus seinem kleinen Ich herauszufahren und über sich selbst hinauszuwachsen. Beethovens Symphonien sind ein Problem, das für den gewöhnlichen Dirigenten einfach unlösbar ist. Ich komme immer mehr dahinter. Sie bedürfen unbedingt der Interpretation und Nacharbeitung. Schon die Zusammensetzung und Stärke des Orchesters macht das nötig*¹⁸.

Ich werde die „Nibelungen“ in einem kleinen Hause mit einem anderen, verringerten Orchester auführen müssen als in einem riesigen Theatersaale, wo ich das Orchester noch verstärken muß. Ich handle nicht gegen die Intention des Componisten, sondern in seinem Sinne. Beethoven dachte bei seinen letzten Quartetten gar nicht an die beschränkten, kleinen Instrumente . . . Er führte eine gewaltige Idee in vier Stimmen aus. Die Idee muß zur Geltung, zur richtigen Geltung kommen. Die Stimme einer Geige gilt aber in einem Zimmer ebensoviel wie zwanzig Geigen in einem Saal. Und zwanzig Geigen können im großen Saal ein Piano, ein Pianissimo noch viel zarter, feiner, ja, sagen wir intimer herausbringen als eine Geige — die nun entweder gar nicht oder zu stark hören wird. Intimität! Das ist ein mißbrauchtes Wort. Der recht Genießende, Mitfühlende ist immer im intimen Contacte mit der Musik. Für ihn hat der Saal keine Wände, er weiß nichts vom Nachbar. Er ist allein mit der Musik auch im Saale, wo tausend Menschen sitzen. Für diese Genießenden spielen wir. Ihm werden die zwanzig Geigen so klingen, wie eine Geige, er wird nicht an die Zahl der Ausführenden denken, sondern nur dem Gesang der vier Stimmen lauschen . . . Unsere ganze Kammermusik im Concertsaal leidet unter dem Mißverhältnisse des Raumes. Will man sie zur Geltung bringen, so muß man eben dem Raum Rechnung tragen. Nun, das thue ich eben jetzt. Und mit den beiden ersten Tacten des Quartetts werde ich das Publicum auch schon überzeugt haben. Das weiß ich. Von unserer Aufführung am nächsten Sonntag aber beginnt eine ganz neue Aera der Concertliteratur.

¹⁷ N. BAUER-LECHNER a. O. 25.

¹⁸ Ebd. 131.

Und wie verhielt Mahler sich zu Bruckner, dessen Werk in den neunziger Jahren in Wien noch immer umstritten war? Den Eindruck, den man aus den wenigen wohl authentischen Aussagen Mahlers, den zeitgenössischen Berichten und vorhandenen unmittelbaren Quellen wie die Partitur von Bruckners V. Symphonie aus Mahlers Nachlaß gewinnt, ist überaus zwiespältig. Man weiß von der Verehrung Mahlers für Bruckner und vom freundschaftlichen Verkehr der beiden vor allem im Jahr 1878 nach dem großen Debakel der Uraufführung von Bruckners III. Symphonie¹⁹. Weiters ist bekannt, daß Bruckner seinem jungen Freund Einblick in seine eigenen symphonischen Arbeiten gewährte und sich auch manches von ihm am Klavier vortragen ließ. In diese Zeit ist zweifellos Mahlers Auseinandersetzung mit dem symphonischen Schaffen Bruckners zu datieren. Sichtbares Ergebnis war die Mitarbeit am Klavierauszug zur III. Symphonie. Acht Jahre später dirigierte Mahler in Prag erstmals ein Brucknersches Werk, und zwar das Scherzo aus dieser Symphonie. In den folgenden Jahren gab es nur gelegentlich Aufführungen von dessen Werken unter seiner Leitung: Im April 1892 dirigierte er das *Te Deum*, ein Jahr später die Messe in D und 1895 die IV. Symphonie. Aus dieser Zeit ist eine Aussage überliefert, die vor Augen führt, daß die Einschätzung Bruckners selbst für einen Künstler vom Range Mahlers nicht frei von Vorbehalten war. Bei Bruckner — so äußerte sich Mahler gegenüber Bauer-Lechner — wird man freilich durch die Größe und Reichtum der Erfindung hingerissen, aber auch jeden Augenblick durch ihre Zerstücktheit gestört und wieder herausgerissen. Ich kann das sagen, da du ja weißt, wie sehr ich Bruckner trotzdem verehere, und was in meiner Macht steht, werde ich immer tun, daß er gespielt und gehört werde. Das ist ja das Beklagenswerte, daß Bruckner in seinem Leben und bei der Mitwelt sein Recht nicht ward . . . Nein, es genügt nicht, ein Kunstwerk nur auf seinen Inhalt zu prüfen, sondern die ganze Gestalt, in der es in Erscheinung tritt, bei der Stoff und Form eins geworden sind²⁰.

Was Mahler vor allem in Wien für Bruckner zu tun beabsichtigte, zeigte sich, als er 1899 die Leitung der philharmonischen Konzerte übernahm. Auch die Öffentlichkeit erfuhr durch eine Pressekampagne von seinen geplanten pietätvollen Aufführungen²¹, an deren Beginn er

¹⁹ DE LA GRANGE a. O. 46. Die weiteren Daten sind dieser Monographie entnommen bzw. D. MITCHELL a. O. 68 ff.

²⁰ N. BAUER-LECHNER a. O. 16.

²¹ Im Februar 1899 erschien ein Aufruf für ein Bruckner-Denkmal (Abdruck u. a. in: *Neue musikalische Presse*, 8. Jg., Wien 26. 2. 1899, Nr. 9,

die Uraufführung der VI. Symphonie setzte. Durch eine Indiskretion eines Orchestermitglieds war man jedoch von Eingriffen Mahlers in die Partitur benachrichtigt worden. So unsachlich gewisse Pressestimmen ihrer Entrüstung Ausdruck gaben — das Interesse war geweckt und man konnte Näheres von den Übergriffen Mahlers erfahren: *In der sechsten Symphonie Bruckners, die morgen (Sonntag) zur Aufführung gelangt, hat sich Mahler nicht entblödet, im ersten und vierten Satze bedeutende Striche von 6 bis zu 20 Taktten anzubringen, und um die Übergänge zu mildern, hat er Mahlersche Modulationen eingefügt*²². Nach der erfolgreichen Aufführung berichtete THEODOR HELM gefissentlich von den in der Partitur vorgenommenen Kürzungen. Da Mahler aus dem Manuskript dirigierte — eine gedruckte Partitur lag noch nicht vor — war HELM auf einen selbstangefertigten Auszug angewiesen, in dem leider das Finale fehlte. HELMS Bericht ist derzeit die einzige verlässliche Quelle über die Striche im ersten Satz der VI. Symphonie. Er spricht von einer Kürzung von genau zehn Taktten, und zwar der Takte 275 bis 285 der Partitur, bezüglich die Buchstaben S bis U derselben umfassend: *Ich muß gestehen, daß ich gerade diesen Strich aus verschiedenen Gründen durchaus ungerechtfertigt finde. Ersilich hätte gerade besagte 10 Takte mehr anzuhören, dem Publikum doch keine allzugroße Geduldprobe zugemulhet, und wäre man durch ihre Aufrechterhaltung streng den Absichten des Componisten nachgekommen. Zweitens entfiel durch die Kürzung eine zwar harmonisch kühne, aber gerade deßhalb sehr interessante*

S. 9). Mahler vorwegortete die Unterschrift. Durch eine Indiskretion wurde seine Begründung für die Ablehnung bekannt, die er in einer Probe den Philharmonikern in der Art einer Ansprache mitteilte: *Aus dem Umstande, daß ich meine Unterschrift auf dem Aufruf des Bruckner-Denkmalcomités verweigert habe, wolle man nur ja nicht schließen, daß ich ein Brucknergegner bin. Ich bin vielmehr ein begeisterter Verehrer des Meisters und seiner Werke. Nur widerstrebte es mir, auf die Liste gemeinsam mit solchen Persönlichkeiten zu figurieren, die sich bei Lebzeiten Bruckner's nie um ihn gekümmert haben, und von denen Alles eher, als Förderung seines Schaffens und seiner Person erwarten konnte. Dafür habe ich mir vorgenommen, in meiner Weise für ein Bruckner-Denkmal zu sorgen, indem ich mir die Pflege seiner Werke, vor Allem eine möglichst pietätvolle Aufführung derselben nach Kräften angelegen sein lassen werde. (Fremden-Blatt, Wien, 23. 2. 1899.) Die Folge waren Invektiven von seiten der Presse, wobei einzelne Stimmen doch zu bedenken gaben, daß Bruckner es derzeit entschieden mehr nötig habe, gehört als ausgehauen zu werden (Wiener Tagblatt, 25. 2. 1899). Über die Bruckner-Pflege in Wien gibt überdies der Bericht von THEODOR HELM in der *Deutschen Zeitung* vom 28. 2. 1899 Auskunft).*

²² *Deutsche Zeitung*, Wien, 26. 2. 1899.

Stelle. Drittens geschieht die jetzige willkürliche Verknüpfung des im Takt 285 (bei Buchstaben U) wieder eintretenden fanfarenartigen Unisonothemas mit Takt 275 (statt, wie richtig mit Takt 284) in so schreiend greller Weise, daß es dem unvorbereiteten Hörer förmlich einen Riß gibt²³.

Gleichfalls nicht ohne Striche ging es bei der Aufführung der IV. Symphonie Bruckners im sechsten philharmonischen Konzert der Wiener Philharmoniker am 26. Februar 1899. HELM wandte sich in seinem Bericht gegen die *pietätlose Aufführung, da durch die argen Striche im zweiten und vierten Satz der musikalische Zusammenhang mehrfach förmlich zerrissen wurde*²⁴. Die Striche sind hier allerdings umso bemerkenswerter, als Mahler sich nicht darauf hinausreden konnte, dem Publikum durch eine gestraffte Wiedergabe das Hörerlebnis zu erleichtern. Gerade diese Symphonie war in Wien bis dahin mehrmals in ungekürzter Fassung und mit gutem Erfolg aufgeführt worden²⁵. HELM warf Mahler auch willkürliches Umspringen mit Tempo und Nuancen vor und *namenlich seine unglückselige Manier, die geforderten Accente zu übertreiben*²⁶. Die Aufführung war dennoch ein Erfolg und das Publikum scheint sich wenig um Mahlers Eingriffe gekümmert zu haben. Es gab auch Stimmen, die Mahlers Verdienste anerkannten. Daß Bruckner sich allmählich in Wiens Konzertsälen einbürgerte — hieß es —, diese geänderte Situation ließe sich nicht bloß aus der erwachsenen Erkenntnis von Bruckners Bedeutung erklären, sondern einen wichtigen Anteil an dieser erfreulichen Wandlung müsse man auch der Interpretation zuerkennen. Mahler wußte mit *wahrhaft congenialem Kunstgeiste Licht und Schatten durch die Partitur zu verteilen. Er brachte dynamische Färbungen und sonstige Vortrag nuances an, die nicht ausdrücklich vorgesehen sind, aber dem Geiste der Tonschöpfung vollständig entsprechen und ihre Wirkung erhöhten*²⁷. Der Streit für und wider Bruckner setzte sich folglich unter Mahler fort, nur befaßte man sich nun etwas weniger mit dem Werk, sondern mit der Interpretation. Aber gerade aus diesen mit scharfer Feder geführten Differenzen schält sich deutlich die damalige Einstellung zu Bruckners Werk heraus, in der auch Mahler selbst befangen war: Bruckners Bedeutung war auch dieser Generation noch nicht völlig bewußt geworden. Eine kritische Stimme hat dies auch im Hinblick auf Mahlers Interpretation zum

²³ TH. HELM in der *Deutschen Zeitung*, Wien, 28. 2. 1899.

²⁴ TH. HELM in der *Deutschen Zeitung*, Wien, 29. 1. 1900.

²⁵ Vgl. A. 24.

²⁶ Ebd.

²⁷ *Neues Wiener Journal*, Wien, 30. 1. 1900.

Ausdruck gebracht: *Werden sich Bruckner's Symphonien im Bewußtsein und im Verständniß des großen Publikums erst so eingelebt haben, wie die klassischen Meisterwerke, dann wird natürlich die ungekürzte Lesart ihre Rechte behaupten müssen*²⁸. Das ist jedoch nicht die einzige Erklärung dafür, daß man Mahler beispielsweise den Vorwurf gemacht hat, er hätte Wagner an der Hofoper ungekürzt aufgeführt, indem er das Publikum gleichsam dazu erzogen hätte²⁹, zum andern aber bei Bruckner einschneidende Kürzungen verlangt³⁰. Während Mahler nämlich dem Werk Wagners größte Verehrung entgegenbrachte³¹, glaubte er — und darüber kann es kaum einen Zweifel geben — im Grunde nicht an die Dauerhaftigkeit und Zeitlosigkeit des Brucknerschen Schaffens. Mahler schätzte den Menschen Bruckner mehr als den Komponisten. Nach seinen eigenen Aussagen war er bekümmert, daß Bruckner es nicht verstand, Themen von *Beethovenscher Größe* zu entwickeln und zu verarbeiten. Und gerade im Beispiel der V. Symphonie Bruckners, die im folgenden genauer betrachtet wird, fand er soviel *Leeres und Belangloses*, daß er den Gesamteindruck mit einer *Sammlung von Kraut und Rüben* verglich. Er vermißte den logischen Aufbau, die Einheit des Ganzen und sah darin eher Zufälligkeiten als innere Kontinuität. Nur das Scherzo fand seine Zustimmung. Das übrige kürzte er guten

²⁸ Ebd.; erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch ROBERT HIRSCHFELDS Bericht in der *Wiener Abendpost* vom 3. 3. 1899: *Im Jahre 1883 wagte man sich nur mit einzelnen Sätzen hervor, denn damals gehörte es noch zum guten Ton, Anton Bruckner in Organen sehr privater Meinung, die sich aber die öffentliche nannte, grausam zu höhnen. Das Publicum lachte mit den Spöttern über die Werke, die es gar nicht kannte. Es war überhaupt noch eine herrliche Zeit. Man durfte sich noch um Richard Wagner balgen, man durfte Urteile über Wagner in die Welt trompeten, welche man heute bereits aus Scham vor dem Setzkasten unterdrückt. Das Publicum hatte noch köstliche Freiheiten und lief auch bei Brahms-Symphonien satzweise davon. In sechzehn Jahren erneuern sich aber die Concert-Generationen . . . Mehr als eine gewisse respectvolle Theilnahme für ein . . . Werk . . . Bruckners kann man vom Publicum nicht erhoffen. Genug, wenn es eine Ahnung von der mächtigen Art und Kraft seines Geistes empfängt. Die ersten Musiker der Welt werden mir bezeugen, daß man einer neuen . . . Symphonie beim ersten Hören unmöglich auf den Grund kommen könne.*

²⁹ (R. HEUBERGER), Ein Rückblick auf die Saison der Hofoper. *Neue musikalische Presse* 7 (1898) Nr. 25, S. 2; M. WIRTH, Wagnerianische Strichscheu. *Neue musikalische Presse* 6 (1897) Nr. 46, S. 2 ff.

³⁰ *Illustriertes Wiener Extrablatt*, Wien, 26. 2. 1901.

³¹ Über Mahler als Wagnerianer, seine Besuche der Einführungsabende in Wagners Ring im Richard-Wagner-Verein vgl. DE LA GRANGE a. O. 43.

Glaubens, denn darin sah er den einzigen Weg, dem Werk wenigstens vorübergehend zu einem Erfolg zu verhelfen. Daß es jemals ein Reper-toirestück werden könnte, hielt er für ausgeschlossen³².

Bevor im einzelnen auf die Striche eingegangen wird, ist hier noch ein kurzer Bericht über die aus Mahlers Besitz stammende Partitur einzu-fügen. Mahler dirigierte aus der bei Ludwig Doblinger erschienenen Erst-ausgabe. Die Diskussion, wieweit diese Ausgabe als von Bruckner autori-siert zu betrachten ist, ist bekanntlich noch nicht abgeschlossen. Die Ausgabe erschien nach Bruckners Tod, die Stichvorlage, für die wohl Franz Schalk verantwortlich war, hat sich noch nicht gefunden. HAAS und NOWAK³³ haben in diesem Zusammenhang entschieden darauf hin-gewiesen, daß die Originalpartitur Bruckners — im Besitz der Öster-reichischen Nationalbibliothek — als einzige verlässliche Quelle zu wer-ten ist, solange nicht durch die Stichvorlage ein überzeugender Gegen-beweis erbracht werden kann. Es geht in erster Linie dabei gar nicht um schwerwiegende Änderungen in der Instrumentation, sondern um die Tatsache, daß die Originalpartitur Teile enthält, die im Erstdruck nicht aufscheinen³⁴. Bruckner selbst hat einer Aufführung des Werkes nachweislich beigewohnt, und zwar der Wiedergabe der Bearbeitung für zwei Klaviere, die von der Hand Josef Schalks stammte³⁵. Diese Aufführung kam auf Anregung von THEODOR HELM zustande³⁶. Bruck-ner wehrte sich anfangs entschieden dagegen, obgleich das Werk gründ-lich studiert war³⁷. Der Auszug für zwei Klaviere erschien später bei Doblinger im Druck und entspricht der Erstaussgabe. Ob Josef Schalk, der bei der ersten Aufführung den ersten Klavierpart spielte, später Kürzungen vorgenommen hat — wohl mit Einverständnis Bruckners —, ist nicht auszuschließen. Die Vermutung liegt wohl nahe, da HELM, der von Bruckner als einziger Vertreter seiner Werke in Wien genannt

³² DE LA GRANGE a. O. 612.

³³ A. BRUCKNER, *Sämtliche Werke*, 5. Band, vorgelegt von ROBERT HAAS, Wien 1935; A. BRUCKNER, *Sämtliche Werke*, V. *Symphonie*. *Studien-partitur*. Vorgelegt von L. NOWAK. Wien 1951.

³⁴ Vgl. Vorwort zur Gesamtausgabe (A. 33).

³⁵ Die Aufführung fand am 20. April 1887 im Bösendorfersaal statt. Vgl. *Katalog der Bruckner-Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Wien 1974, 89 bzw. 91. TH. HELM berichtete von der Anwesenheit Bruck-ners in der *Deutschen Zeitung* vom 26. April 1887.

³⁶ A. BRUCKNER, eigenh. Brief an TH. HELM, Wien, 22. April 1887. Original im Besitz der Wiener Stadtbibliothek.

³⁷ *Katalog der Bruckner-Ausstellung* a. O. 89.

wurde³⁸, in seiner Rezension jener Aufführung zu Kürzungen riet³⁹. Derselbe HELM, der knapp fünfzehn Jahre danach aufs heftigste da-gegen polemisierte. HELM sprach in seiner Kritik von 1887 davon, daß alles ins Große ginge, ins Ungeheure, aber freilich auch ein wenig ins Ungeheuerliche. *Recht augenscheinlich offenbart diese anderthalb Stunden währende Symphonie die Vorzüge und die Schwächen von Bruckner's großartiger Begabung. Wahre Blitze des Genies, kolossale Steigerungen, wie sie heute keinem zweiten lebenden Componisten vergönnt, und dicht daneben ein plötzliches Abreißen des musikalischen Gedankenfadens, wun-derliche Einfälle, denen der Hörer rathlos gegenübersteht . . . die ganze Symphonie ohne Kürzungen aufzuführen, hielten wir einem Durchschnitts-publicum wie etwa unserem philharmonischen gegenüber zur Zeit noch für kaum rätlich*. Unter diesem Eindruck konnte Bruckner sich zu Kür-zungen entschlossen haben, die dann von Schalk in der Erstaussgabe Berücksichtigung fanden. Überdies haben bekanntlich auch die Brüder Schalk zeitweise die Unsicherheit Bruckners verstärkt und diesen zu Umarbeitungen bewogen⁴⁰. Von Schalks Hand könnten unberechtigte Änderungen in der Instrumentation stammen, da er in den von ihm redigierten Partituren *technisch notwendige Verbesserungen, Erleichterun-gen, zugleich auch Auffütterungen in der instrumentalen Harmonisation* durchführte. So soll er angeblich auch am Bläserchoral im Schlußsatz der V. Symphonie Hand angelegt haben⁴¹.

Mahlers Exemplar der Erstaussgabe zeigt mit kräftigem Stift ge-führte Eintragungen. Aus dieser Partitur hat er auch die Aufführung am 24. Februar 1901 geleitet, da die kritischen Stimmen gerade auf jene Stellen Bezug nehmen, bei denen er drastische Kürzungen vorge-nommen hat⁴².

³⁸ Vgl. A. 36. HELM hat auch in späteren Jahren in Wien für Bruckner gewirkt. Beispielsweise veranstaltete er 1903 in der kleinen Aula der Uni-versität Bruckner-Abende, an denen die einzelnen Symphonien in vierhän-digen Arrangements auf dem Klavier vorgeführt wurden. Den musikalischen Vorträgen gingen eingehende Erläuterungen voran (*Zeitschrift der Inter-nationalen Musikgesellschaft* 4, 1903, 347).

³⁹ *Deutsche Zeitung (Morgen-Ausgabe)*, Wien, 26. 4. 1887.

⁴⁰ *Katalog der Bruckner-Ausstellung* a. O. 88f.

⁴¹ F. SCHALK, *Briefe und Betrachtungen. Mit einem Lebensabriss von VICTOR JUNK*. Veröffentlicht von LILI SCHALK. Wien—Leipzig 1935, 32.

⁴² TH. HELM in der *Deutschen Zeitung*, Wien, 25. 2. 1901; M. VANCSA in der *Neuen musikalischen Presse* (Nr. 9), Wien, 3. 3. 1901, S. 131; E. HANS-LICK in der *Neuen Freien Presse*, Wien, 5. 3. 1901.

Mahler hat in Bruckners V. Symphonie folgende Striche verlangt:

1. Satz: A⁴³ Generalpause in T. 22 und T. 30
 B T. 144—236. Hier steht die Textstelle: *Sehr schade! Aber es muß sein!*
 C T. 247—260
 D T. 325—346 (fraglich)
 E T. 371—376. Ursprünglich bis T. 380, dafür der Einschub T. 62—82 und 367—370
 F T. 403—408
 G T. 425—452
 H T. 465—476
2. Satz: I T. 71—162
 K T. 179—182
4. Satz: L T. 65—134 bzw. bis T. 209 war ursprünglich geplant, doch nahm Mahler davon offensichtlich wieder Abstand.

Ferner begegnen noch einzelne Retuschen, dynamische Zeichen und Hinweise auf Veränderungen im Tempo. In T. 282 (erster Satz) verlangt er ein *decrescendo* in den Streichern, ab T. 347 nach dem Strich D hingegen beschleunigt er das Tempo: *allmählich wieder schneller, ins Hauptzeitmass zurückkehren*. In den Takten 422 und 423 führt er in der 1. Violine bzw. 1. Klarinette die synkopierte Bewegung fort, jedoch ist diese Änderung (mit normalem Bleistift) doch eher als zweifelhaft anzusehen. Im zweiten Satz fällt vor dem Strich K in den Oboen und Violen die zweite Takthälfte weg, die erste Klarinette zeigt die Bindung von b'' zu cis'' und die Violinen führen im letzten Taktteil unter Weglassung der Tongruppe f-g-a' direkt zu Takt 182 über. An dieser Stelle wird bereits das *pp* vorweggenommen. Im dritten Satz finden sich vor allem dynamische Änderungen, von der Streichung des 2. und 3. Horns in Takt 191—195 abgesehen. Mahler läßt die Solostellen der Bläser deutlicher hervortreten, indem er beispielsweise in T. 192 der Bratsche *mf* vorschreibt oder in analogen Stellen der 1. Klarinette wie in T. 208. In T. 200 und 202 gibt er der melodischen Phrase der Violinen ein *crescendo*. Im Trio schreibt er vor den jeweiligen thematischen Zäsuren wie in T. 49 bis 51, 127 bis 129 und 142 bis 148 *ritenuto* vor. Man hat

⁴³ Die einzelnen Striche wurden vom Vorf. mit Buchstaben gekennzeichnet, um im folgenden Text die Angabe der Taktzahlen nicht wiederholen zu müssen. Die Taktzählung stimmt in diesen Fällen in der Erstausgabe mit der späteren neu revidierten Gesamtausgabe (Studienpartitur) überein.

Mahler bekanntlich die oft wechselnden Tempi vorgehalten⁴⁴. Sein künstlerischer Impetus unterwarf sich keinen Konzessionen und gerade dadurch fesselte er immer wieder seine Zuhörerschaft. Er selbst verhehlte nicht, daß er damit auf den Widerstand der Spieler stieß. *Was den Leuten das Spielen unter mir noch erschwert und worüber sie sich beklagen, ist, daß ich es nicht zustande bringe, oft nacheinander dieselben Tempi zu nehmen. Ich hielt es vor Langeweile nicht aus, ein Werk in demselben ausgefahrenen Geleise zu führen*⁴⁵.

In welcher Weise beeinträchtigten Mahlers Striche Bruckners Werk, oder muß man PAUL STEFAN recht geben, der der Auffassung war, daß es Mahler *durch irgendein Geheimnis* — und darunter waren wohl die Kürzungen zu verstehen — gelang, *Werk und Beiwerk bei Bruckner so straff aneinanderzuklammern, daß die gewaltigen Symphonien zu einer Einheit der Architektur gezwungen wurden; es gab keine Lücken, nichts unvermitteltes, keine auch nur scheinbare Willkür*⁴⁶? Heute erscheinen uns Mahlers Eingriffe als reine Willkür und die Einheit der Architektur hat unter diesen Strichen sehr gelitten. Mahlers Bestreben, die ersten beiden Sätze inhaltlich zu straffen, ging auf Kosten der Symmetrie und formalen Entwicklung. Allein die Streichung der Generalpausen bringt den Hörer um das Verständnis der Gegenüberstellung von Motivgruppen. In T. 30 (A) ergibt sich daraus ein unvermittelter Sprung in die Einführung des Hauptthemas. Mit der Streichung der letzten Entwicklungsphase des zweiten Themas (B) und des gesamten nachfolgenden dritten Themas (C) verstümmelte er gänzlich die Exposition. Damit ging die Steigerung und der Höhepunkt der Exposition verloren, was einen empfindlichen Schnitt mitten in die Entwicklung bedeutet. Überraschend schließt sich an das noch nicht ausgesungene zweite Thema die Durchführung an. Es ist kaum vorstellbar, daß unter Mahlers Leitung dieser Bruch nicht fühlbar war. Mahler negiert im folgenden Bruckners Vorliebe für Gegenüberstellung kontrastreicher Motive. Er läßt in der Durchführung das zweite *Adagio* weg (C) und mißachtet dadurch die Bedeutung musikalischer Ruhepunkte bei Bruckner. Der Anschluß an

⁴⁴ HELM schreibt (vgl. A. 42): *Dann diese Tempi! Übersah z. B. Mahler völlig oder ignorierte er es nur vornehm, daß Bruckner für die zweite Hauptmelodie des Scherzos im Gegensatz zur ersten ausdrücklich „bedeutend lung-samer“ vorschreibt? u. s. w.* VANCSA berichtet vom *Außerachlassen der vorgeschriebenen Tempi, von plötzlichen Übergängen u. a.*

⁴⁵ N. BAUER-LECHNER a. O. 96.

⁴⁶ P. STEFAN, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*. 2. Aufl. München 1912, 43.

das zweite *Allegro* (T. 261) gelingt nicht harmonisch, da der Eintritt des Themas in der Haupttonart nicht — wie von Mahler beabsichtigt — als Sequenz empfunden werden kann. Eine weitere Stelle gegensätzlicher Dynamik und Motivik fehlt in der Durchführung (D). Der Übergang zu T. 347 wirkt geradezu willkürlich. Umso kurioser ist, daß Mahler in der Reprise das erste Thema zu kurz geraten erschien. So hängt er dem Thema noch Teile aus der Exposition an (E), wodurch die Stelle einen etwas schleppenden Eindruck hinterläßt. Hingegen strich er die Episode des zweiten Teiles des zweiten Themas (F) und analog zur Exposition das gesamte dritte Thema (G). An das zweite Thema schließt unvermittelt der Schlußteil, in dem der erste Teilhöhepunkt fehlt (H). Da damit auch der kontrastierende Teil von T. 473 bis 476 verlorengeht, trägt die Kürzung mehr zur Monotonie als zur Straffung bei. Was den kritischen Zeitgenossen Mahlers mit Recht als Fragment eines Brucknerschen Symphoniesatzes erschien⁴⁷, ist allein dadurch begründet, daß durch Mahlers Striche die Exposition zu kurz geriet. Nicht nur, daß Mahler die Entwicklung des zweiten Themas beschnitt, durch die Streichung des gesamten dritten Themas ging der musikalische Schwerpunkt, auf den die Exposition hinarbeitete, verloren. Dasselbe mußte sich in der Reprise wiederholen. So blieb ein gewichtiger Durchführungsteil, dem sowohl nach vorne wie nach hinten die nötige musikalische Balance fehlte.

Im zweiten Satz änderte Mahler durch Kürzungen den formalen Aufbau. Durch Weglassung des Wiedereintritts vom ersten Thema (I) bzw. zweiten Thema (K) blieb von der ursprünglichen Form A-B-A-B-A nur noch A-B-A. Die Wiederholungen beinhalten jedoch wesentliche Steigerungen und formale Entwicklungen, so daß der gekürzte Satz ohne tiefere musikalische Aussage bleibt. Mahler ließ vom *Adagio* eigentlich nur das Grundgerüst. Den letzten Eintritt des ersten Themas hat er überdies noch am Höhepunkt beschnitten (K).

Der geplante Strich im Finale hätte den gesamten Satz in Frage gestellt. Mahler hatte beabsichtigt, ausgerechnet das zweite Thema, von der Motivik her der eigentliche Träger des kontrapunktischen Ablaufes, wegfällen zu lassen. Dazu kam noch, daß er das dritte Thema nicht mit dem vollen Choral eintreten lassen wollte, sondern erst in fugierter Form (L). Damit hätte er sich wohl auch um den äußeren Erfolg gebracht, denn den Gesamteindruck der Aufführung unter seiner Leitung beurteilte man nach dem hervorragend einstudierten Finale.

⁴⁷ TH. HELM, vgl. A. 42.

Zusammenfassend ist vielleicht die Feststellung treffend, daß Mahlers Bearbeitungen der Brucknerschen Symphonien nur der Wert einer historischen Tatsache zukommt. Sie geben darüber Aufschluß, daß Mahlers Einstellung zu Bruckner — zumindest in den Jahren bis 1901 — eher kritisch als positiv war. Der pietätvolle Gedanke war wohl vorhanden, aber in Zweifel ist zu ziehen, wie weit er sich aufgrund dreier Wiener Aufführungen als fruchtbar erwies. Für Mahler selbst war Bruckner in diesen Jahren nur eine Zeiterscheinung. Es fehlte ihm das Verständnis für Bruckners Mentalität, für dessen musikalische Ausdrucksmöglichkeiten und dessen Kompositionstechnik.

Mahlers großes Vorbild war der Symphoniker Beethoven, dessen Werke er auch sorgfältig studierte⁴⁸, zu Schubert fand er beispielsweise kaum Zugang⁴⁹ und merkwürdigerweise stand er auch Brahms⁵⁰ ferne, wofür wahrscheinlich persönliche Gründe geltend gemacht werden können. Beethovens prägnante Thematik, die Übersichtlichkeit der Entwicklung in dessen Werken, die Art der thematischen Verarbeitung wurden für ihn der Maßstab, den er auch bei anderen Komponisten anlegte. Bruckner warf er die mangelnde thematische Arbeit vor, übersah aber dabei die inneren Zusammenhänge in der Entwicklung der einzelnen Sätze, wie gerade am Beispiel der V. Symphonie. Die Ausdrucksfähigkeit Bruckners, die nach mehreren Themen verlangte und die Wiederholung in immer wieder veränderter Gestalt geradezu zu einem Kompositionsprinzip machte, blieb ihm unzugänglich. Der Gedanke ist keineswegs abwegig: Mahlers außerordentlicher Interpretationskunst blieb Bruckners Werk im Grunde verschlossen.

⁴⁸ DE LA GRANGE u. O. 322f.

⁴⁹ Von gelungenen Aufführungen von Werken Schuberts unter Mahlers Leitung weiß man wenig. Auch eigene Aussagen fehlen.

⁵⁰ Über Brahms schrieb Mahler beispielsweise im Juni 1896 an A. BAHRMILDENBURG: *Wir passen allerdings nicht sehr zusammen und die „Freundschaft“ wird nur aufrechterhalten, weil ich dem alten großen Meister als Junger, werdender gerne die schuldige Rücksicht und Nachsicht zolle und mich nur von der Seite zeige, von der ich glaube, daß sie ihm angenehm ist.* G. MAHLER, *Briefe 1879—1911*, hrsg. v. ALMA MAHLER. Wien 1924, 155.