

Der „wahre“ Bruckner?¹

Von Max Morold, Wien.

Einige Monate ist in Tagesblättern und Fachzeitschriften zu lesen, daß der „wahre“ Bruckner entdeckt worden sei. Nun hat auch der Wiener Universitätsprofessor Dr. Robert Haas, der Urheber der „neuen Bruckner-Bewegung“, das verhängnisvolle Wort feierlich ausgeprochen. Der Bruckner, der bisher bekannt, bewundert und gefeiert war, dem so viele ihre besten musikalischen Eindrücke, ihre gewaltigste feilsche Erhebung verdanken, der zum Bewußtsein eines teils hochgelehrten, teils mystisch-überschwänglichen Schrifttums geworden ist, das nicht müde wird, die Form, den Stil, die Sprache Bruckners in ihrer inneren Notwendigkeit und äußeren Folgerichtigkeit zu erklären und zu begründen, der Bruckner, der auch Dr. Haas zur Quelle seiner Begeisterung und seiner Forschung wurde, der soll auf einmal nicht mehr und verfälscht sein. Handwerker, so meint Haas, haben sich der Partituren bemächtigt, haben nicht nur das Klangbild, sondern auch die Form geändert, haben in kurzsichtiger Zeitberechnung einen Bruckner in die Öffentlichkeit gebracht, der sich dem Geschmack der Hörer, der Gewohnheiten der Spieler, entgegen seiner ursprünglichen Absicht, so weit anbequemte, daß die Verbreitung der Werke, das Verständnis des Neuen an Bruckner nicht mehr auf unüberwindliche Hindernisse stieß. So deutet Haas die Tatsache, daß die von Bruckner hinterlassenen Handschriften und die bisher gedruckten Fassungen erhebliche Unterschiede aufweisen und daß die alten Drucken manche Schroffheiten gemildert sind und die Wagnerischen Einflüsse sich annehmend stärker geltend machen. Dabei geht es zunächst um Bruckners Fünfte.

Dr. Haas, der Vorsteher der Musiksammlung in der Oesterreichischen Nationalbibliothek und Leiter der gegenwärtig erscheinenden großen kritischen Gesamtausgabe aller Brucknerschen Werke, nimmt mit Recht auf die von Bruckner hinterlassenen, zum größten Teile in der Nationalbibliothek liegenden, vorher noch nicht genau geprüften Handschriften Bedacht. Bei der Fünften stellte sich heraus, daß namentlich der letzte Satz in der Handschrift wesentlich anders aussieht, als im Druck von 1895. In der Handschrift bilden die Streicher, die Holzbläser und die Blechbläser, ja sogar einzelne Instrumentenpaare, mehr oder weniger selbständige Gruppen, die ziemlich streng von einander abgegrenzt sind und nur selten zusammengehen oder in einander übergreifen; im Druck finden wir die weichen Mischungen und die glanzvollen Häufungen der Orchesterfarben, wie wir sie von Wagner her gewohnt sind und wie wir sie auch bei Bruckner in ihrer eigenartigen „brucknerischen“ Verwendung stets als besonders schön und beweisend empfunden haben. In der Handschrift gibt es nur die wichtigsten Angaben für Zeitmaß und Vortrag und fehlen besondere Erläuterungen für den Dirigenten und die Spieler, während im Druck solche Vorschriften und Hinweise, wie „ausdrucksvoll“, „schwer“, „sehr langsam“, „dolcissimo“, „drängend“, „allmählich belebend“ und viele andere, ungemein zahlreich sind und überall der Wunsch nach einer innerlich bewegten Vortragsweise mit mannigfachen Schattungen zu erkennen ist. Im letzten Satze ist aber auch das Gefüge in der Handschrift ein anderes: hier wird die Gesangsgruppe in einer förmlichen Reprise wiederholt und schließt sich dadurch die Gesamtform trotz der eingebauten gewaltigen Fuge durchaus der altbewährten Sonatenform; während die gedruckte Fassung jene Wiederholung nicht mehr enthält und in einer so mächtigen und geradlinigen Steigerung, wie sie selbst bei Bruckner selten ist, den Gipfel erreicht, in einer Steigerung, die hauptsächlich aus der Fuge gewonnen wird und durch den ganzen Satze ein Gepräge verleiht, das kaum noch an die Sonatenform erinnert. Selbstverständlich sind die Unterschiede am Schlusse des letzten Satzes. Es ist nämlich

¹ Der Streit um den „wahren“ und „echten“ Bruckner ist auf der ganzen Linie entbrannt. Die Frage ist für die gesamte deutsche Musikwelt so wichtig, daß wir hier den Aufsätzen der besten Kenner Bruckners, Hofrat Max von Millenkovich-Morold und im nächsten Aufsatz dem Präsidenten der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Max Auer, Raum geben, denen sich noch eine Erklärung des Wiener Musik-Biographen Prof. Dr. Victor Junk anschließt.

B.

² In der gedruckten Einführung zur Wiener Aufführung der Fünften in der Urfassung und in einem bei diesem Anlasse gehaltenen Vortrage.

längst bekannt und wird auch von Haas nicht bestritten, vielmehr in dem vor kurzem erschienenen Neudrucke nach der älteren Fassung vermerkt, daß Franz Schalk bei der Uraufführung der Sinfonie 1894 in Graz die Sonderaufstellung eines zweiten Bläserchores für den Schlusschoral vorgenommen, den Bläfersatz entsprechend ergänzt und daß Bruckner dies ausdrücklich gebilligt hat. Diese aus praktischen Gründen empfohlene und seither stets beibehaltene „Auf-fütterung“, wie Schalk derlei Änderungen nannte, findet sich in der Urfassung natürlich nicht. Was folgt aus diesen Unterschieden für die unbefangene Betrachtung?

„Urfassung“
Hypothese

Bruckner, der nie mit sich zufrieden war, unablässig feilte und besserte, hat offenbar auch die fünfte Sinfonie, als sie zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung endlich veröffentlicht werden konnte, gründlich umgearbeitet. Daß hiebei die Entwicklung, die er selbst inzwischen genommen, sich deutlich geltend machte, hat für uns nichts Überraschendes. Wir kennen namentlich aus der Siebenten, von der auch Haas nicht bestreitet, daß sie in der allein gültigen, von Bruckner selbst gewollten Form auf uns gekommen sei, die wunderfame Vermählung des Wagnerischen und des Brucknerschen Geistes (was natürlich immer nur Schlagworte sind). Die stufenmäßige, an die Registrierung der Orgel gemahnende Instrumentation, die bei Bruckner nie gänzlich verwischt wird, die seine ureigene Sprache bleibt, macht er sich doch auch die romantischen Misch- und Deckfarben der Wagnerischen Instrumentationskunst zu eigen, verwendet sie aber nie um ihrer selbst willen, nie als leeren Schmuck und äußeren Aufputz, nie um irgend eines virtuosen Effektes willen, sondern nur zur Erzielung des beredtesten und hinreißendsten Ausdrucks für die Brucknerschen Eingebungen. Diese wurden mit jedem neuen Werke immer besser, tiefer, seelenvoller und geistig bedeutender und bedurften des größten Aufwandes an Mitteln der Beredsamkeit, um ihren unermesslichen Gehalt sofort zwingend zu offenbaren. So entstand die uns geläufige Brucknersche Orchestersprache, die mit dem Namen Bruckner begrifflich eng verbunden ist und die kein kundiger Hörer jemals mit Wagner verwechseln wird. Wir staunen also nicht darüber, sondern begreifen es als das Natürliche, wenn Bruckner nach der Siebenten, der Achten und der letzten Umarbeitung der Vierten auch die Fünften deren erste Niederschrift ihm stellenweise wie ein Entwurf dünken möchte, mit dem Stile seiner höchsten Reifezeit in Einklang zu bringen suchte. Vollends selbstverständlich ist es für uns, daß er dabei auch den Vortragszeichen und den näheren Angaben für die Ausführung besondere Sorgfalt schenkte. Er hatte ja eine reiche Erfahrung hinter sich: er wußte, wie leicht und gedankenlos unbegabte Dirigenten die Feinheiten des Ausdrucks verwischen und oft das Wesentliche unkenntlich machen; er hatte aber auch von bedeutenden Dirigenten gehört, was für unerhörte Wirkungen und überwältigende Offenbarungen mit einem vollkommen leistungs-fähigen modernen Orchester zu erzielen sind. Dagegen ist es völlig unverständlich, wenn die „neue Bruckner-Bewegung“ geradezu verlangt, es seien beim Vortrage Brucknerscher Werke alle agogischen und dynamischen Übergänge zu vermeiden. Die von Wagner nachdrücklich geforderte, bei jedem gehaltvollen Werke unerlässliche „Modifikation“ des Zeitmaßes und der Dynamik hätte demnach für Bruckner keine Geltung! Seine erhabenen Schöpfungen sollten in starre Formen gepreßt werden.

Das Bemerkenswerteste sind die Änderungen, die die Form des letzten Satzes in der Urfassung aufweist. Vor allem wurde der Satz bei der Umarbeitung um 122 Takte verlängert. In der Urfassung findet sich zwar auch die Möglichkeit einer Kürzung angegeben, die ebenfalls gleich lang ist, sie betrifft jedoch den ersten Teil der Fuge, während die Kürzung in der Umarbeitung, wie schon erwähnt, die Wiederholung des Seitensatzes in der Reprise betrifft. Eben dies wird das Gefüge ein anderes. Ursprünglich war Bruckner sichtlich noch auf eine enge Verbindung der Fuge mit der Sonatenform bedacht und wenn es schon mit Rücksicht auf die Ermüdung der Spieler oder der Hörer zu kürzen galt, so sollte doch die Reprise erhalten bleiben. Durch sein weiteres Schaffen aber und nicht am wenigsten durch seine eigene Folge, die das Gerede von dem „formlosen“ Bruckner immer mehr verstummen machte, ist er auch zu immer größerer Freiheit und immer stärkerem Selbstbewußtsein gekommen. Am Ende seines Lebens gab es für ihn keine Zweifel und keine Bedenken mehr in der Gestaltung der Sätze, die ihre eigene, rein Brucknersche Form haben: alles Herkömmliche ist in ihnen gelöst und ihr Bau läßt sich nicht mehr wie ein regelrechter Sonatensatz mit den

Ordnungen der Architektur, sondern nur mit der wellenförmigen Gestaltung einer Landschaft, der stufenmäßigen Erhebung eines Gebirges vergleichen. Die Kraftlinien, von denen Kurth spricht, begegnen und durchkreuzen, verbinden und verstärken sich in einer Weise, für die nur das innere Gesetz, die Kraft maßgebend ist. Allerdings lassen sich auch hier noch, sei es nun im Schlußsatze der Vierten oder der Fünften, der Siebenten oder der Achten, Ähnlichkeiten mit der Sonatenform nachweisen, Ähnlichkeiten und Erinnerungen, die einfach darauf beruhen, daß ja auch die Sonatenform nichts Künstliches, vielmehr nichts anderes ist als die allmählich gewordene klarste Ausprägung der in jedem Tonstücke waitenden musikalischen und seelischen Grundgesetze. Wie verschiedenartig diese Gesetze in Erscheinung treten können, das zeigt die Entwicklung der Sinfonie vom frühen Haydn bis zum späten Beethoven. Brückner ist noch weiter vorgeschritten und hat für seine Schlußsätze keine Schablone, keine überkommene Regel mehr brauchen können. Im Schlußsatze der Fünften ist die Fuge das Entscheidende. Wer denkt da überhaupt an die Sonatenform! Kurth, Wickenhauser und andere haben denn auch in ihren behutsamen Zergliederungen aller Brücknerischen Sätze den Schlußsatz der Fünften gar nicht so rätselfhaft gefunden und ihn als eine ins Riesenhafte gesteigerte, äußerst kunstvolle Fuge mit bedeutungsvollen, die Form des Ganzen erst recht verdeutlichenden Unterbrechungen und Zwischengliedern gekennzeichnet. Wir finden es eher sonderbar, daß Brückner zuerst an eine Kürzung der Fuge dachte, und empfinden den Strich, den er später bei der Drucklegung vornahm, als viel natürlicher und überzeugender. Auch belehren uns die zwei verschiedenen Striche am einstimmlichsten darüber, daß Brückner selbst die Bearbeitung für den Druck vorgenommen hat. Ein fremder Bearbeiter wäre froh gewesen, sich an den schon angegebenen Strich halten zu können, und hätte den anderen Strich mit den dazu gehörigen neuen Überleitungen und sonstigen Änderungen überhaupt nie durchführen können.

Dem gegenüber behaupten nun Prof. Haas und die Seinen, Brückner sei schon seit 1888, bis der letzten Umarbeitung der Vierten, unter „Sanktionen“ gestanden und habe seine Werke nicht mehr so veröffentlichen dürfen, wie er wollte, sondern, wie es andere wollten. Hier ergibt sich sogleich die Zwischenfrage: Was ist es mit der Siebenten und der Achten? Hat da auch jemand dreingepfuscht? Vor allem jedoch müssen die Hauptfragen beantwortet werden: Wer hat die „Sanktionen“ verfügt? Wer hat sie durchgeführt? Und zuerst die Vorfrage: Welchen Zwecke sollten die „Sanktionen“ dienen? Diese Vorfrage ist dadurch erledigt, daß der Stil Wagners, mit dem sich bei Brückner einige Berührungspunkte finden und durch den er sich angeblich bis zur Verleugnung seines ursprünglichen Tonwillens beeinflussen ließ, von der brücknerfeindlichen Kritik aufs grimmigste bekämpft wurde und daß man Brückner eben keine „Abhängigkeit“ von Wagner am lautesten zum Vorwurf machte. Durch eine Zwangsmaßregel, die die Verbindung zwischen Brückner und Wagner oder zwischen Brückner und den für Wagner begeisterten Konzertbesuchern verstärkte, wäre weder dem Meister selbst noch seinen Widersachern gedient gewesen. Das beleuchtet schon die erste Hauptfrage: Wer hat die „Sanktionen“ verfügt? Darüber schweigt sich Haas aus. [Er kann die Kritik unter der Führung Hanslicks meinen. Aber der war es doch in keinem Falle darum zu tun, aus Brückner einen angenehmen und lobenswerten Tondichter zu machen. Sie brauchte geradezu gewisse Härten und Schroffheiten des werdenden Brückner, um über ihn den Stab brechen zu können. Wenn die „Sanktionen“ den Erfolg hatten, daß Brückner nun auf einmal allen Hörern gefällig ins Ohr klang, dann waren ja seine Gegner besiegt.] Haas dürfte also die Freunde Brückners meinen, die seinen Gegnern die Waffen entwenden wollten und die ihm daher seine Sinfonien „verbesserten“. Womit auch schon die zweite Hauptfrage beantwortet wäre: Anordnung und Durchführung ging von den selben Köpfen und Händen aus und diese sind in der nächsten Umgebung Brückners zu suchen. Haas nennt allerdings keine Namen. Aber es kommen doch nur die drei Männer in Betracht, die zu den nächsten Freunden Brückners zählten und durch ihre Treue und Ergebenheit als Jünger des Meisters geschichtlichen Ruhm erworben haben: Adolf und Franz Schalk und Ferdinand Löwe. Ihr Ruhm soll verkleinert, ihre großen Verdienste sollen empfindlich eingeschränkt werden durch den Vorwurf, daß sie Brückner nicht verstanden, daß sie ihn verkleinert und sein Bild entstellt hätten. Bisher glaubten wir das Gegenteil: ohne die flammende Begeisterung und das unermüdliche Wirken der Genannten hätte

ho! Josef. beide
Fr. Schalk (III/13) og
Löwe (IX)!

Bruckner schwerlich einen Erfolg erlebt, wäre auch sein Nachruhm nicht so mächtig emporgewachsen; und daß fast die zu solcher Tat befähigt waren, die Bruckner nicht verstanden und ihn sogar persönlich bedrängt und gedemütigt haben, das will einer ruhigen Erwägung allerdings nicht eingehen. Aber auch die Tatsachen sprechen dagegen. Im Jahre 1888, als die geheimnisvollen „Sanktionen“ verhängt wurden, war Josef Schalk 31, Franz Schalk 25 und Löwe 23 Jahre alt. Vor diesen jungen, aufstrebenden Leuten, die weder durch ihren äußeren Rang, noch durch ihr persönliches Gewicht zu einer Vormundschaft berufen waren, soll der 64jährige Meister sich gebeugt haben! Zur Zeit der Umarbeitung der Fünften waren die Genannten allerdings schon erprobte Kapellmeister und besonders Franz Schalk, der die Uraufführung der Fünften in Graz leitete, könnte da für Änderungen, die nicht von Bruckner herrühren, verantwortlich gemacht werden. Nun stelle man sich aber den immerhin noch als Anfänger zu wertenden Grazer Kapellmeister vor, der in seiner geradezu aufreibenden Beschäftigung, die nichts von den Bequemlichkeiten gewährte, die sich allenfalls ein Hofkapellmeister gestatten darf, und in dem heißen Bemühen, den Grazer Musikern ein so unerhört schwieriges Werk wie die Fünfte Bruckners beizubringen, auch noch Zeit und Kraft, Können und — Kühnheit genug besessen haben soll, so tiefgreifende, wahrhaft schöpferische Änderungen vorzunehmen, wie wir sie aus der sodann veröffentlichten Partitur kennen. Und Bruckner, der zwar durch körperliches Leiden von der Aufführung ferngehalten wurde, dessen Geist aber ungezwungen war, soll diese Änderungen ruhig hingenommen haben. Alle diese Möglichkeiten, diese Gedankenbilder sind schon durch eines widerlegt: Franz Schalk hat seiner Gattin im Jahre 1926, als in einem Wiener Blatte von einer unauffindbaren Handschrift Bruckners zu lesen war, ausdrücklich mitgeteilt, daß leider auch die Stichvorlagen zur Fünften verloren gegangen seien, er selbst, Franz Schalk, habe seinerzeit die Partitur abgeschrieben und Bruckner habe diese Abschrift benützt, um das Werk noch einmal gründlich durchzuarbeiten und mit zahlreichen Änderungen für den Druck zu versehen. Die Witwe Schalks hat dies in aller Form in der Wiener Öffentlichkeit bekannt gemacht. Es gibt auch noch andere Zeugen in Wien, die behaupten können, daß Schalk von Bruckners eigenhändigen Verbesserungen, deren Niederdruck leider nicht erhalten hat, zu ihnen sprach. Will man nicht den verewigten großen Dirigenten und glühenden Apostel Bruckners oder seine Witwe und seine Freunde der nackten Lüge erlauben, so ist damit die Streitfrage in betreff der Fünften bereits aus der Welt geschafft.

Die „neue Bruckner-Bewegung“ hat sich dadurch nicht beirren lassen und will nun den Verdacht auf Löwe lenken. Nehmen wir einen Augenblick an, daß dieser die Fünfte geändert — sei es hinter dem Rücken oder in schnöder Vergewaltigung des Meisters — so ergibt sich alsbald eine neue Merkwürdigkeit: Franz Schalk, der von hohem Selbstbewußtsein durchdrungen, der nicht so leicht eine „Autorität“ anerkannte und der mit der Fünften besonders vertraut war, soll eine von Löwe völlig veränderte Ausgabe vom Anfang an und Jahrzehnte hindurch, ohne das Geringste darüber verlauten zu lassen, mit seinem Namen, mit seiner Autorität gedeckt haben! Wir wissen, daß er sich anderen Ausgaben gegenüber nicht so verhalten und beispielsweise die Partitur der Sechsten vollständig durchkorrigiert und den vorherigen Stich als unbrauchbar bezeichnet hat.

So kommen wir immer wieder zu den größten Unwahrscheinlichkeiten und psychologischen Unmöglichkeiten. Psychologisch wäre es auch kaum zu erklären, daß Löwe und Schalk sich wirklich beide das Bewußtsein hatten, ihrem Meister „geholfen“ und seine Werke „so weit als möglich“ zu haben, sich bis zu ihrem Tode niemals auch nur mit den kleinsten Verbesserungen Großtat rühmten. Am ärgsten verzerrt wird aber durch alle die unbewiesenen Behauptungen das Bild des Meisters, von dem wir bisher nichts anderes wußten, als daß er zwar in der Öffentlichkeit mit der Außenwelt oft recht unterwürfig war, dafür aber seinen Schülern und Freunden über eher herrisch auftrat, in Kunstdingen überhaupt keinen Spaß verstand und an den eigenen feiner Werke niemals zweifelte. Eben diese innere Festigkeit und Unerforschlichkeit, die man mit ein Beweis seines angeborenen Genies. Der „neue“ Bruckner hingegen hat sich nicht gewußt, was für Meisterwerke er geschrieben hat, oder er hat sich nicht gewußt, seinen Willen durchzusetzen, er hat vor dem jüngsten Besserwisser Angst gehabt. (Hans Engelmann) er habe diesen beständigen Druck nicht ausgehalten und sei an der Veröffentlichung gescheitert.

alle tre kan påvirket af have haft finger med i spillet for 1890

Schalks 1926 -
Erklärung

gestorben! Hier die Schüler, die über ihren Abgott die Zuchtrute schwingen oder ihn schließlich hintergehen; dort der betrogene und geknechtete Meister, der schließlich das trau-
 erlich aber kaum noch beklagenswerte Opfer seiner besten Freunde wird! Darf man so
 behaupten, wenn man es nicht unwiderleglich beweisen kann? Und ist das noch
 die Verberrlichung des Genies? Kann das überhaupt der wahre Bruckner sein?

Haas und die Seinen führen neben allerlei äußeren Verdachtsgründen, von denen keiner
 ausreicht, auch innere Gründe an: die Urfassung der Fünften erscheine ihnen eben „bruck-
 nerischer“, herber, größer, die bisherige Fünfte sei damit nicht zu vergleichen* und die von
 Bruckner leider gutgeheißene Schalksche „Auffütterung“ des Schlußchorales sei ein stilwidriger
 „theatralischer Effekt“. Solche innere Gründe haben für den, der an sie glaubt, immer stär-
 kere Beweiskraft als irgend ein philologischer Nachweis. Aber für niemand anderen. Hier
 sind wir völlig im Bereiche des persönlichen Geschmacks oder eines zufälligen persönlichen
 Eindruckes. Und wie leicht sich dieser durch eine vorgefaßte Meinung bestimmen läßt, das
 erhellt aus der jäh erwachten Abneigung gegen den Schalkschen Schluß. Auch in der Ur-
 fassung hat Kabasta bei der Wiener Aufführung die Bläser am Schluß verdoppelt, um die
 besagte Krönung des Ganzen zu sichern. Schalk hat im Wesentlichen nichts anderes getan
 und daß die von ihm verlangten, neu hinzukommenden Bläser in der Regel erhöht aufgestellt
 werden und sich so dem Auge des Hörers einprägen, hat mit dem Klangbilde und der Par-
 tierung nichts zu tun. Der Schalksche Schluß ist da und dort auch ohne diese erhöhte Auf-
 stellung mit Bläsern, die schon früher im Orchester saßen, zur Geltung gekommen. Wer in
 diesem Punkte sehr empfindlich ist, den stört auch der unten sitzende Bläser, so oft er sein
 Werkzeug emporrichtet oder die Backen aufbläst; den stört gewiß nicht selten der „fuchtelnde“
 Dirigent; und der empfindet vielleicht schon das Zeichen, mit dem der Einsatz gegeben wird,
 als etwas Theatralisches. Andererseits wissen wir, daß ein guter Dirigent mit seiner wirk-
 ungsvollen Zeichengebung auch sehr viel zur Verdeutlichung des Tonwerkes beiträgt. Wer
 völlig ungestört sein will, der schließe die Augen. Er wird, wenn er nicht selbst ein geübter
 Dirigent ist, schwerlich sagen können, welcher Schluß gespielt wird. Paul Marfop hat einst
 das unsichtbare Orchester auch im Konzertsaal verlangt. Solange wir nur ein sichtbares
 haben, müssen wir es geduldig hinnehmen, daß in der Neunten Beethovens die Einzelfänger
 erst zum letzten Satz kommen und sich von ihren Sitzen immer erst dann erheben, wenn sie
 „ankommen“. Hat man das dem Boten der Freude schon verübelt? Wird die Botschaft
 nicht dadurch noch eindringlicher, daß ihr Verkünder plötzlich aufsteht und vor uns hintritt
 und uns schon durch seine Gebärde in „Stimmung“ bringt? Haas würde sagen, das sei ein
 theatralischer Effekt. Aber wie, um Gotteswillen, soll dann die Neunte aufgeführt werden?

Die Form der Darbietung sagt nichts über das Werk aus. Das weiß niemand besser als
 Haas, der ein grundlegendes Buch über die Aufführungspraxis in der Musik geschrieben hat.
 Die Urfassungen meist einen sehr starken Eindruck machen, ist in ihrem Wesen begründet.
 Die Urfassung ist ja auch ein Werk des Genies und wer etwas Unvollkommenes, Unaus-
 gereiftes erwartet hat, der ist überwältigt durch den strahlenden Glanz, der schon von der
 Urfassung ausgeht. So wird uns die neu entdeckte Fünfte, die vor kurzem in Leipzig auf-
 gefundene älteste Fassung der Vierten und die Linzer Fassung der Ersten stets wert und teuer
 und von nun an mit zum Gesamtbilde Bruckners gehören. Aber auch wenn die Mei-
 nung, daß der frühere Bruckner eigenartiger, anziehender, in gewissem Sinne schöner sei, als
 die spätere altbekannte, auch wenn diese Meinung noch weite Kreise gewinnen sollte, so
 wird doch die Tatsache, daß Bruckner sich stetig fortentwickelt hat, daß er seine Sinfonien
 unermüdet umarbeitete und daß die letzten Fassungen die endgültigen sind, wissenschaftlich un-
 veränderlich bleiben. Darum gehören auch die vom Meister selbst gewollten letzten Fassungen und
 nicht nur die Urfassungen in die kritische Gesamtausgabe. Erst die Entwicklung und Ab-
 rundung seines Schaffens ergibt den wahren Bruckner.

*Die Bruckner-Blätter (Mitteilungen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und des Musikwissen-
 schaftlichen Verlages) sprechen von einer „unerträglich eingeschnürten und ängstlich verdämpften Klang-