

Orel, „Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner,“
Deutsche Musikkultur 1 (1936), pp. 193–222.

ORIGINAL UND BEARBEITUNG BEI ANTON BRUCKNER

VON ALFRED OREL

Das Erscheinen der Handschrift-Fassungen¹ von Bruckners Werken in der Gesamtausgabe hat die Frage nach der authentischen Gestalt dieser Meisterwerke deutscher Musik aus dem Gesichtskreis der Brucknerforscher in die weite Interessensphäre der musikalischen Allgemeinheit gerückt. Es liegen nun 2 Partiturausgaben vor, die textlich durchaus nicht nur in Nebensächlichkeiten von einander abweichen. Die Aufführungspraxis ist schwankend geworden, bald wird an der bisherigen Ausgabe festgehalten, bald wieder der als „Originalfassung“, oft auch fälschlich als „Urfassung“ bezeichnete Text der Gesamtausgabe der Aufführung zugrunde gelegt. Daß die bisherigen Ausgaben unter großen Mängeln leiden, ist nichts Neues. Schon 1919 führte Georg Göhler („Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Anton Bruckner“, *JS. f. MW.* I, 5) mit Recht heftig Klage über den herrschenden Zustand. In einer Erwiderung auf Göhlers Aufsatz wies ich schon damals (*JS. f. MW.* I, 7) darauf hin, daß den Wiener musikwissenschaftlichen Kreisen die Abweichungen der Druckausgaben von den Handschriften Bruckners wohl bekannt seien, und im Rahmen der Arbeiten am damaligen musikhistorischen Institut der Wiener Universität hatte ich selbst die Abweichungen im Sonderfalle der ersten Symphonie eingehend untersucht. Abhilfe für die Praxis konnte natürlich nur im Wege einer vollständigen Revision der vorhandenen Ausgaben oder einer völligen Neuausgabe geschaffen werden. Es wurde auch schon damals ein diesbezüglicher Versuch unternommen, er scheiterte jedoch an materiellen Bedenken, die der Hauptverleger der Werke Bruckners vorbrachte, überdies aber an dem Widerstande Ferdinand Löwes und Franz Schalks, der allgemein anerkannten Hüter der Brucknerpflege und -tradition in Wien. Bei einer Besprechung, die im Direktionsbüro der Wiener Staatsoper, der damaligen Wirkungsstätte Schalks stattfand, zeigte Löwe durch Fernbleiben seine ablehnende Stellung, F. Schalk aber lehnte unter Einsatz seiner großen Autorität als Mitglied des engsten Brucknerkreises die Revision der Druckausgaben nach den Handschriften ab, da diese nicht den letzten künstlerischen Willen Bruckners darboten, und er stimmte lediglich einer Korrektur der Stimmen zu, insoweit sie von den gedruckten Partituren abwichen. Erst als die Generaldirektion der Nationalbibliothek den Plan einer völligen Neuausgabe der Werke Bruckners faßte und der Verlag B. Schönerer auf meine Anregung mit dieser in Verlagsverhandlungen eintrat, konnten die Aufgaben einer Lösung zugeführt werden.

¹ Über diese Bezeichnung vgl. unten bei Besprechung der 1. Symphonie.

Verschiedenheiten zwischen Druckausgabe und Handschrift wären an sich nichts so Verwunderliches, sind doch z. B. bei Joh. Brahms für die Gesamtausgabe mit Recht die Korrekturbogen der von Brahms selbst besorgten Erstausgaben heranzuziehen gewesen. Bei Bruckner liegt der Fall nun einigermaßen anders. Vor allem weichen die meisten der bisherigen Druckausgaben in solchem Maße von den erhaltenen Eigenschriften des Meisters ab, daß unbedingt eine eigene Stichvorlage angenommen werden muß. Lediglich die Eigenschrift der VII. Symphonie hat als solche gedient. Für die 2. Druckausgabe der III. Symphonie hat sich die gesonderte Stichvorlage im Nachlasse F. Schalks erhalten. Bei der IV. Symphonie widersprechen nach Robert Haas „Verschiedenheiten in allen Sätzen der durch einige Bemerkungen in der Handschrift nahegelegten Annahme, daß sie Stichvorlage gewesen sein könnte“ (Bruckner, Potsdam 1934, S. 125).

Alle übrigen Stichvorlagen der Symphonien — und von diesen sei hier vor allem die Rede — sind bis jetzt nicht auffindbar, ja mehr als dies: auch sehr viel altes Aufführungsmaterial, so z. B. von der Aufführung der V. Symphonie am 9. 4. 1894 in Graz unter F. Schalk, ist vielfach verschollen.

Schon in meinem Brucknerbuche (Wien 1925) erwähnte ich (S. 209), daß es bekannt sei, „daß Bruckner bei der Fertigstellung seiner Werke für eine Aufführung oder für den Druck die Hilfe seiner Schüler und Freunde in Anspruch nahm und öfters den Ratschlägen dieser zwar wohlmeinenden, aber vielleicht nicht immer das rechte Maß wahrenen Jünger folgte“. Bei einer Reihe von Werken wissen wir, wer der Helfer bei der Drucklegung war, so z. B. bei der III. Symphonie (2. Druckfassung) F. Schalk, bei der IV. und VII. J. Schalk, bei der VIII., der d-moll und f-moll-Messe M. v. Oberleithner, bei der II., I. und VI. C. Hynais, der auch schon die Drucklegung beim „150. Psalm“ und „Helgoland“ besorgt hatte. Eine zeitliche Übersicht über die Erscheinungsdaten der Hauptwerke Bruckners gibt folgendes Bild:

III. Symphonie, (1. Druckausg.) 1878; VII. Symphonie 1885; III. Symphonie (2. Druckfassung) 1890; IV. Symphonie 1890; VIII. Symphonie 1891; II. Symphonie 1892; d-Messe 1892; f-Messe 1893; I. Symphonie 1893; e-Messe 1896; V. Symphonie 1896; VI. Symphonie 1901; IX. Symphonie 1903.

Nach dem Tode des Meisters erschienen also die VI. und die IX. Symphonie. Eine Bemerkung auf den Titelblättern der Eigenschrift der VI. Symphonie weist darauf hin, daß Bruckner schon zu Lebzeiten die Drucklegung dieses Werkes ins Auge gefaßt hatte.

Zwei Meinungen stehen einander schroff gegenüber. Auf der einen Seite wird den bisherigen Ausgaben die Authentizität völlig abgesprochen, sie sind danach als

² Um den Ergebnissen der Gesamtausgabe nicht vorzugreifen, und dem Leser jederzeit die Nachprüfung zu ermöglichen, beschränke ich mich in den tatsächlichen Ausführungen auf das in der Gesamtausgabe und in der Literatur zugängliche Material.

Bearbeitungen der Schüler und Freunde Bruckners anzusehen, die — wenn auch in guter Absicht — den künstlerischen Willen des Meisters zumindest gebeugt hätten. In einem Einführungsvortrag zur Wiener Erstaufführung der Handschriftfassung der V. Symphonie hat R. Haas geradezu von „Sanktionen“ gesprochen, unter denen Bruckner in den späten Lebensjahren gestanden sei, die letztlich auch sein körperliches Befinden beeinflusst hätten. Auf der anderen Seite erheben sich Stimmen, die entrüstet diese Angriffe auf die Jünger Bruckners zurückweisen und an der Rechtmäßigkeit der bisherigen Ausgaben festhalten.

Eines der wichtigsten äußeren Argumente gegen die Druckfassungen ist das Fehlen der Stichvorlagen, also ein negatives Beweismittel. In jüngster Zeit hat allerdings Max Auer in seinem Aufsatz „Der Streit um den ‚echten‘ Bruckner im Licht biographischer Tatsachen“ (ZS. f. Mus. 103. Jahrg. S. 538/45) geradezu positiv ausgesprochen: „Im Verschwinden der Druckvorlagen lag demnach System“ (a. a. O. 543). Nach längeren Ausführungen über das persönliche Verhältnis Bruckners zu seinen Jüngern S. und J. Schalk, S. Löwe, C. Synais usw. bezeichnet er „das Verschwinden sämtlicher Druckvorlagen mit Ausnahme einer einzigen Symphonie“ (wohl der III.; bekanntlich ist sie aber auch für die VII. in der Eigenschrift erhalten), als „schwere Belastung derjenigen, die den Druck überwachten“. Denn „es ist bei den großen Verlagen doch üblich, Druckvorlagen, besonders wenn sie Eintragungen des Meisters enthalten, zurückzugeben oder dem Handschriftenmuseum des Verlages einzuverleiben“. Es wird also den Helfern Bruckners wissentliche Fälschung, bewusste Irreführung der Öffentlichkeit vorgeworfen. Für S. Schalk wird allerdings eine Ausnahme statuiert: „Es ist z. B. kaum denkbar, daß S. Schalk auf die von ihm gemachte Abschrift der V., die mit den Korrekturen des Meisters versehen als Druckvorlage gedient haben soll, verzichtet und sie dem Verlag überlassen haben sollte, der das wertvolle Stück aber gar nicht aufbewahrte.“ Dies spielt auf eine unmittelbar vor der Aufführung der Handschriftfassung der V. Symphonie veröffentlichte Erklärung der Witwe S. Schalks an, wonach dieser 1926 erklärte: „Der im Jahre 1896 erschienene Erstdruck der V. Symphonie Anton Bruckners wurde nach einer Vorlage gestochen, die Bruckner eigenhändig korrigiert und mit Änderungen versehen hat.“ Wenn man Schalk glauben darf, hat also doch eine authentische Stichvorlage bestanden.

Schalk selbst stand keineswegs auf dem Standpunkt, in der Praxis sei den Handschriften Bruckners gegenüber philologische Treue am Platz. In mehreren Unterredungen, die ich schon anläßlich meiner Studien an der I. Symphonie 1917/18, dann während der Arbeit an meinem Brucknerbuch, letztlich anläßlich der Herausgabe der Originalfassung der IX. Symphonie mit ihm hatte, vertrat er immer den Standpunkt, daß für die praktische Aufführung der Werke Bruckners Retuschen erforderlich seien, weil sonst die Absichten Bruckners, die er aus seinem persönlichen Verkehr mit dem Meister kannte, nicht dem Willen des Meisters entsprechend zum Ausdruck kämen. Daß er trotz seines späteren Einverständnisses zur Drucklegung

der Handschriftfassungen (er selbst wollte die der VI. Symphonie, seines Lieblingswerkes Bruckners besorgen) als Praktiker an seiner Ansicht festhielt, beweist seine Einrichtung der VI. Symphonie für die Aufführung zum Münchener Brucknerfest 1930. „Er stellte“, wie R. Haas im Vorlagebericht S. XVI bemerkt, „den ursprünglichen Text wieder her, übernahm aber Einzelnes vom Erstdruck, besonders die Bläserdynamik, und suchte wiederholt durch ‚Auffütterungen‘ den Orchesterklang über den Urtext hinaus zu verstärken“.

Diese Einstellung zum Handschriftentext Bruckners erklärt die eingangs erwähnte Stellungnahme zum seinerzeitigen Plan einer Revision der Druckausgaben auf Grund der Handschriften. Eine derart scharfe Verdächtigung, wie sie Uuer ausspricht, darf aber wohl nur auf Grund äußerst gewichtiger Beweise erhoben werden, fast möchte man sagen, ein Indizienbeweis müßte absolut lückenlos erbracht werden. Uuer versucht ihn mit biographischen Argumenten. Für die IX. Symphonie beruft er sich auf das Zeugnis eines bekannten seinerzeitigen Mitgliedes des Wiener Konzertvereines, wonach Löwe „das Werk zuerst aus den nach der Originalpartitur geschriebenen Stimmen spielen ließ und in zahlreichen Proben daran immer wieder änderte und feilte“; hiezu sei bemerkt, daß die Witwe S. Löwes mir selbst von der „Bearbeitung“ der IX. Symphonie durch ihren Mann sprach, und sich an eine von Löwe geschriebene Partitur des Werkes erinnerte, über deren Verbleib sie aber nichts mehr wußte. Nach Uuer hatte Bruckner das Manuskript der IX. Dr. Muck nach Berlin mitgegeben mit der Bemerkung „daß nir g'schiacht dran!“ (a. a. O. 539). Ich möchte in dieser Bemerkung Bruckners aber nicht den Grund für die Übergabe der Partitur an Muck erblicken, sondern eher die Mahnung, darauf achtzugeben. Bedenken, die der 21-jährige Franz Schalk über die Instrumentation einiger Stellen der VII. Symphonie nach der Leipziger Uraufführung äußerte, werden von Uuer als Beweis dafür angeführt, daß „die Schüler, die damals noch blutjung waren, durchaus nicht kritiklos dem Meister ergeben waren“ (539); ob man je solch absolute „Aritiklosigkeit“ besonders bei Künstlern begegnen wird, erscheint wohl fraglich, ebenso ob an derartiger Kritik, die sich auf die Erfahrung einer Aufführung stützt, etwas Tadelnwertes erblickt werden darf; umso mehr als J. Schalk darauf antwortete, ob denn diese Zweifel nicht „vielleicht doch durch eine ganz vorzügliche Aufführung zu beheben“ seien.

Daß Bruckners Verhältnis zu seinen jungen Freunden und Schülern einen gewissen patriarchalischen Charakter hatte, ist mehrfach überliefert. (Aloise hat darüber berichtet, ebenso Friedrich Eckstein, beide tun dies allerdings von verschiedenem Standpunkt.) Dies mag dem Außenstehenden merkwürdig erscheinen, wird aber bei näherem Zusehen durchaus verständlich. Die Wiener Jahre Bruckners — vom Herbst 1863 an — sind die Zeit des Kampfes um R. Wagner in Wien, der hier zu einer Spaltung des Musikpublikums führte, die bis in persönliche Beziehungen übergriff. In diesen Wirbel eines in der Wahl seiner Mittel bedenkenlosen Kampfes war Bruckner gestellt, der weder seiner persönlichen Veranlagung nach als Kämpfer na-

tur bezeichnet werden kann, noch durch sein bisheriges Lebensschicksal dafür irgendwie geschult war. Nunmehr sah sich der Künstler aber Gegnern gegenüber, die seinem ehrlichen, in strengster Selbstkritik festgegründeten Künstlertum nicht nur Anerkennung, sondern auch gerechte Beurteilung versagten, ja mehr als dies, es in den Kot zogen und durch ihre Macht jeden Appell an die vorurteilsfreie Öffentlichkeit unmöglich oder von vornherein möglichst wirkungslos machten.

Kann es da Wunder nehmen, wenn sich der Meister eng an die Kreise angeschlossen, bei denen er begeisterte Gefolgschaft und Verständnis für sein Schaffen zu finden vermeinte. Und dies fand er bei der jungen Generation seiner Schüler. So vertraut aber das persönliche Verhältnis zwischen Meister und Jünger auch war, so sehr wußte Bruckner auch wieder seine Autorität in künstlerischer Hinsicht zu wahren. Aloise empfand Bruckners Verlangen nach unbedingter Unterordnung geradezu als „Vergewaltigung“ (Haas, a. a. O. 22). In seinem durch die erzwungene Einsamkeit gesteigerten Mitteilungsbedürfnis machte Bruckner seine Jünger zu Vertrauten seines Schaffens und Eckstein erzählt eingehend davon, wie er bei der VII. und VIII. Symphonie, sowie beim Tedeum „das Entstehen und den Aufbau dieser Werke in einem gewissen Sinne habe miterleben dürfen“. Daß sich aus dem Anhören und dem Studium der Werke auch Gespräche zwischen den Jüngern und dem Meister entwickelt haben mögen, ist mehr als wahrscheinlich. Wieder ist es Eckstein, der davon berichtet, wie bei einem abendlichen Beisammensein J. Schalk und Bruckner über eine Holzbläserstelle im Tedeum debattierten. Da mag es nun sicherlich vorgekommen sein, daß Bruckner aus den Bemerkungen, Fragen, vielleicht auch Einwänden der Jünger manches annahm. Darin kann durchaus nichts ungewöhnliches erblickt werden. Wo ist der Meister, der nicht auch vom Jünger lernte? In solchen Fällen von unzulässiger Beeinflussung zu sprechen, geht keineswegs an. An seinem vollendeten Werke ließ jedoch Bruckner keinerlei Änderung zu. Wieder bezeugt Eckstein (Anbruch XVIII, 48) „daß es unmöglich war, ihm in künstlerischen Dingen Gewalt anzutun“.

Ein Indiz für die Vergewaltigung Bruckners, insbesondere durch J. Schalk und F. Löwe wird im Bericht Grubys und der Wirtschafterin Bruckners erblickt (Auer, a. a. O. 543), daß diese beiden sich in der letzten Lebenszeit Bruckners bei ihm angeblich nicht mehr blicken lassen durften. Trotzdem sind Besuche J. Schalks am 11. 7. 1895 und vor den Ferien 1896 bezeugt. Allerdings werden, wie auch Auer bemerkt, etwa von 1891 an C. Synais und M. v. Oberleitner zu Helfern bei der Drucklegung der Werke. Aber es stimmt auch die I. Symphonie, bei der C. Synais half, nicht mit der Handschrift überein und die VI. Symphonie, die auch durch ihn besorgt wurde, hat, wie der Vorlagebericht der Gesamtausgabe (S. 15) sagt, „zahlreiche kleine, aber bedeutungsvolle Eingriffe in den echten Text vertreten“. Die stärksten Eingriffe werden der Druckausgabe der V. Symphonie — abgesehen von der IX. — vorgeworfen. Bruckners Gesundheitszustand im letzten Lebensjahre war in der Tat wohl zu schlecht, als daß er neben der Arbeit an der IX.

Symphonie auch noch die Korrektur hätte besorgen können. Wer die Druckausgabe besorgte, muß vorläufig offen bleiben. Allein gerade hier spielt die Frage der Stichvorlage eine ganz besondere Rolle, sodaß deren kurze Darlegung unbedingt geboten erscheint.

Schon in meinem Brucknerbuch wies ich darauf hin (S. 209), daß „die bekannten Handschriften vielfach nicht das vollständige Material der betreffenden Kompositionen darstellen“, und daß den Drucken „in mehreren Fällen bestimmt andere Handschriften als Stichvorlagen dienten“. Statt „in mehreren Fällen“ wäre nach den bisherigen Ausführungen „in der Regel“ zu setzen. Die vorhandenen Eigenschriften kommen infolge der großen Abweichungen als solche auf keinen Fall in Betracht. Es müssen also Abschriften oder verschollene Eigenschriften vorhanden gewesen sein. Wenigstens in drei Fällen müssen wir annehmen, daß solche, über den Text der erhaltenen Handschriften hinausgehende Niederschriften im Besitze Bruckners waren, u. a. bei der f-moll-Messe, der II. und V. Symphonie. Als die eigenschriftliche Partitur der f-moll-Messe für die Nationalbibliothek in Wien erworben wurde, machte — wie ich in meinem „Bruckner“ S. 209 erwähnte — K. Haas in seinem Berichte über die Erwerbung „darauf aufmerksam, daß dieses Manuskript keineswegs die Stichvorlage darstelle, da die Orchestration so verschieden sei, daß eine bloße Korrektur in den Abzügen ausgeschlossen sei“. Die Erklärung dafür bringt jedoch die von K. Haas in seiner Brucknermonographie (S. 25/26) angeführte Eintragung von Bruckners Samulus Anton Meißner im Vormerkkalender des Meisters unterm 9. Mai 1895. Es werden dort die vom Meister vermischten Handschriften festgehalten: „Mir fehlt: 1. die Originalpartitur der f-Messe; 2. die Partitur der f-Messe, die zum Druck verwendet worden ist; 3. die Partitur der V. Symphonie, die jetzt (dieses Wort nur im Vorlagebericht und bei Göllicher-Auer IV/3, 544) zum Druck verwendet wird; 4. die Partitur von Helgoland.“ Bruckner hatte demnach sowohl die „Originalpartitur“ der f-moll-Messe, als auch die Stichvorlage besessen, die vorläufig verschollen ist. Bei der II. Symphonie hat Bruckner die erhaltene Eigenschrift (Haas 112) „1895 (mit Bleistift) als „alte Bearbeitung“ gekennzeichnet (eine Eigenschrift oder Fremdschrift der neuen Bearbeitung für den Druck ist nicht erhalten), sie entspricht nicht der ersten Fassung, sondern der Umarbeitung von 1878/79, die allerdings in die alte Partitur eingetragen oder einverleibt wurde“. Auch in diesem Falle ist das einstige Vorhandensein einer „Neuen Bearbeitung“, die vielleicht auch „für den Druck verwendet“ wurde, zumindest aber von Bruckner schon durch die ausdrückliche Bezeichnung der „alten Bearbeitung“ beglaubigt erscheint, sicher.

Zur Partitur der V. Symphonie werden im Vorlagebericht und danach von Auer a. a. O. mehrfache Kalendereintragungen herangezogen: Vor allem eine eigenhändige vom November 1894: „Eingebunden: / 1. Sinf. / 7. Sinf. / 8. Sinf. / 2. in 1 Band / 5. 1. Satz / u. Finale / 1. 4. 2. 3. / 2. und 5. Orig. /“; welches Exemplar der I. Symphonie hier eingebunden wurde, ist ganz unklar; denn die

Eigenschrift der Nationalbibliothek Wien wurde laut Vorlagebericht erst „nach der Übergabe der Partitur aus dem Nachlaß an die Hofbibliothek“ eingebunden, die Eigenschrift der Linzer Fassung besteht aber aus losen Bogen. Ferner wird herangezogen die eigenhändige Eintragung vom April 1895: „Eberle Part. / 5. Sinf.“, ferner die oben erwähnte von der Hand Meißners vom Mai 1895 (jedoch hier nur Punkt III wörtlich zitiert), dazu die Bemerkung R. Haas: „Da diese später zurückkam, ist Punkt III aber auf dieser Liste mit Bleistift gestrichen; endlich das eigenhändige Verzeichnis der „Originalpartituren (im gesiegelten Paquet)“ im Vormerkkalender Juli 1895 (faksim. Haas 26), das an vorletzter Stelle „5. Symphonie vollständig“ enthält. An der Identität der im November 1894 eingebundenen Partitur mit der im Besitz der Nationalbibliothek befindlichen 4-bändigen Eigenschrift ist nicht zu zweifeln, sie ist wohl auch „im gesiegelten Paquet“. R. Haas ist der Ansicht (Ges. Ausg. Vorl. Ber. I), daß dieses Exemplar im April 1895 an die Stecherei (Eberle) kam; er führt als Beweis auch „die Eintragungen von Bruckners Greisenhand auf den Vorsteckblättern zum ersten und dritten Satz“ an. Diese lauten: „1. Satz. 5. Sinf.“ bzw. „3. Satz. 5. Sinf.“, beide in zittriger Altersschrift Bruckners. Damit ist wohl erwiesen, daß Bruckner diese Handschrift im späten Alter in Händen hatte, nicht aber die Frage nach der Identität dieser Handschrift mit der an Eberle ausgefolgten beantwortet. Die Kalendereintragungen vom November 1894 und Mai 1895 sprechen vielmehr dagegen. Mit der Unterscheidung von „Originalpartitur“ und der „die zum Druck verwendet worden ist“ bei der f-moll-Messe erhält die Bezeichnung der unter Punkt III als fehlend angeführten Partitur der V. Symphonie, „die jetzt zum Druck verwendet wird“ bestimmten Sinn. Diese nähere Bezeichnung der Handschrift bedeutet nicht den Grund des Fehlens, sondern wie bei der f-moll-Messe die Unterscheidung von der „Originalpartitur“, oder überhaupt von einer anderen Partitur des Werkes, die Bruckner nicht fehlte. Die Analogie der Bezeichnung mit dem 2. Exemplar der f-moll-Messe ist wohl zu stark, um einen anderen Sinn herauslesen zu können. Auf diese zweite, fehlende Partitur bezieht sich die Eintragung vom Vormonat (April 1895), die die Übergabe an Eberle bezeugt. Aber auch die Eintragung vom November 1894 weist auf das Vorhandensein einer zweiten Partitur. Dort heißt es am Ende „2. und 5. Orig.“. Dadurch erhalten die eingebundenen Handschriften der II. und V. Symphonie eine besondere Bezeichnung: „Original“. Auch dies hat bei Bruckner Bedeutung und ist Unterscheidungsmerkmal. Man darf darüber nicht hinweggehen. Haas weist darauf hin, daß die erhaltene Eigenschrift der V. Symphonie von Bruckner nicht als „alte Bearbeitung“ bezeichnet wurde, „wie er das bei allen anderen Symphonien immer getan hat, wenn er eine spätere Umarbeitung unternahm.“ Jedoch auch in der Eigenschrift der Linzer Fassung der I. Symphonie (Ges. Ausg. Bd. I, Vorlage C) findet nur beim 2. Satz die Bezeichnung „alt, von 1866“; beim 1. und 3. Satz ist keine derartige Bezeichnung zu bemerken. Aufgeklebte Zetteldchen mit den eigenhändigen Bezeichnungen Bruckners „Original: 2“ (zw. „3.“, „4.“) tragen

der 2., 3., 4. Satz einer Abschrift der Linzer Fassung (Ges. Ausg. Vorl. E), die Bruckner im Jahre 1895, also nach der Umarbeitung und Drucklegung des Werkes an Karl Wigner in St. Florian verschenkte. Bei Bruckners Genauigkeit in Sachen seiner Handschriften kann man kaum annehmen, er hätte diese Bezeichnung stehen gelassen, wenn er sie nicht 1895 als richtig angesehen hätte. Die eigenschriftliche Partitur der Umarbeitung 1890/91 (Wiener Fassung, Ges. Ausg. Vorl. A) trägt hingegen weder den Vermerk „Original“, noch einen eigenschriftlichen Vermerk des Meisters, der die Handschrift als „neue Bearbeitung“ besonders kennzeichnen würde. Die Eigenschrift der II. Symphonie, die die Fassung 1878/79 enthält, erhielt erst lange nach der Umarbeitung und Drucklegung, wie Haas (a. a. O. 112) berichtet, 1895 die Kennzeichnung „alte Bearbeitung“. Die Eigenschrift der VI. Symphonie trägt wieder beim 2., 3. und 4. Satz von der Hand E. Synais', der dann die Ausgabe besorgte, hingeschrieben und von Bruckner unterzeichnet: Original / kommt nach der Drucklegung / wieder in meine Hände / Dr. A. Bruckner / E. Synias (Zeuge)“ (Ges. Ausg. VI. Vorl. Ber. III). Bei der IV. Symphonie ist (Haas a. a. O. 124) die Eigenschrift der 1. Fassung später mit Bleistift als alte Bearbeitung bezeichnet, in einer Abschrift wird wieder das 1. Scherzo als „Altes Scherzo“ bezeichnet, das Finale 1878 wird als „Neue Bearbeitung“, später als „Altes Finale“ bezeichnet. Die Eigenschrift der Nationalbibliothek trägt im 1. und 2. Satz die Bezeichnung „Neueste Bearbeitung“. Bei der VIII. Symphonie trägt die Handschrift der 1. Fassung nur beim Scherzo die Bleistiftnotiz „unverbessert“ (a. a. O. 145), in der Partitur der Umarbeitung heißt es dann beim Scherzo „verbessertes altes Original“, beim Finale „verbessertes Original“. Wenn also auch in der Regel, so werden doch nicht immer die alten und neuen Fassungen als solche bezeichnet. Wie finden wir aber eine neue Umarbeitung eines vollständigen Werkes einfach als „Original“ bezeichnet; im Gegenteil, sogar eine Abschrift einer 1. vollständigen Fassung wird eben im Gegensatz zur Umarbeitung als „Original“ bezeichnet. Diesen „Originalen“ stehen „verbesserte Originale“ oder „neue Bearbeitungen“ gegenüber. Es ergibt sich daher, daß außer der in der Kalendernotiz vom November 1894 ausdrücklich als „Orig.“ bezeichneten Handschrift der V. Symphonie (ebenso wie bei der II.) die Handschrift einer Umarbeitung, eben nicht das „Original“, sondern eine „neue Bearbeitung“ vorhanden war, die auch „zum Druck verwendet“ und im April 1895 an Eberle zum Stich ausgefolgt wurde. Die Stichvorlagen sind größtenteils verschollen. Wer sich der ganz merkwürdigen Art des Austauschs der Eigenschrift der f-moll-Messe erinnert, wird noch nicht die Hoffnung aufgeben, daß sie vielleicht doch noch einmal bei einem Mitglied des Brucknerkreises, bzw. in dessen Nachlaß zutage treten. Jedenfalls ist nunmehr bekannt, daß auch bei der f-Messe und der V. Symphonie die Stichvorlagen vorhanden waren und sich in Bruckners Besitz befanden, die nicht mit den erhaltenen Eigenschriften identisch waren, ferner von der II. Symphonie eine Partitur, die sich offensichtlich von der erhaltenen „alten Bearbeitung“ unterschied. Keinesfalls

ist der Text der erhaltenen Eigenschrift der II. Symphonie die Fassung letzter Hand. Andererseits müßte erst das Verhältnis der Stichvorlagen der f-Messe und der V. Symphonie zum Druck untersucht werden, ehe von endgültigem Text gesprochen werden kann: denn der Besitz Bruckners spricht wohl einigermaßen für die Authentifizierung dieser Stichvorlagen.

Damit ist aber das Kernproblem der Frage „Original und Bearbeitung“ berührt: die Authentifizierung der bei Lebzeiten Bruckners erschienenen Druckausgaben, bzw. deren Verhältnis zum Kunstwillen Bruckners. In den „Brucknerblättern“ (1936, Nr. 1), dem Organ der Internationalen Brucknergesellschaft und des musikwissenschaftlichen Verlages, in dem die Gesamtausgabe erscheint, referiert S. M. (Franz Moisl?) eingehend über den schon erwähnten Vortrag R. Haas'; danach handelt es sich bei den Handschriftfassungen „um eine Befreiung des wahren symphonischen Willens des Meisters“, der bisher nur in einer unerträglich eingeschnürten und ängstlich verdämpften Klangform bekannt ist. „Es sei zwecklos und ungerecht, für die Textumgestaltungen, die vom Jahre 1888 an erfolgten, die jungen künstlerischen Mitarbeiter des Meisters allein verantwortlich zu machen. Diese leisteten ihr Bestes (obgleich auch bei ihrer Auswahl gelegentlich Mißgriffe geschahen), die treibende Kraft waren aber zu Anfang Höhergestellte und hinter diesen ein phantasieloses Zeitalter, das die Technik und das Bearbeitungssystem diktiert hat. Die Hauptschuld liege bei der sinnlosen Intelligenzpeitsche der zeitgenössischen Presse. Die bisher nicht einmal bemerkte Kapitulation eines Genies wie Bruckner vor diesem Ansturm der Mitwelt bedeutet die vollendete Tragik einer geistesgeschichtlichen Begriffsverwirrung von solchen Ausmaßen, daß ihre Nachwirkungen zwangsläufig bis jetzt angehalten haben.“ Soweit R. Haas nach dem Referate. Demnach bedeuteten die „Sanktionen“, unter denen Bruckner seit dem Jahre 1888 stand, vor denen er kapitulierte hatte, geistig eine völlige Anebelung seines künstlerischen Willens, sodaß auch eine allfällige Zustimmung des Meisters zu Änderungen nicht seinen Willen darstellte. Allerdings lehnt auch M. Uer (a. a. O. 544) die „Sanktionen“ ab: „Das Bestreben seiner (Bruckners) Schüler ging dahin, sein Werk dem Klangideal seiner Zeit anzunähern und so ihm leichter Eingang zu verschaffen. Das geschah aus großer Liebe zum Meister und seinem Werk. Von „Sanktionen“ kann keine Rede sein“.

Der Vorlagebericht R. Haas' zum ersten Teil des 4. Bandes der Gesamtausgabe, dessen Einsichtnahme erst während der Korrektur dieses Aufsatzes möglich war, bringt über diese „Kapitulation“ Bruckners Näheres: „Der Schlüssel nicht bloß zu Gewaltmaßnahmen an der Achten, die nur über Zwang erfolgten, sondern überhaupt zur Nachgiebigkeit gegenüber den Praktikern vor der Öffentlichkeit“ liegt danach in der Ablehnung der 1. Fassung der 8. Symphonie durch Hermann Levi aus Gründen der Form und der Instrumentation. Als Bruckner ihm die Partitur geschickt hatte, schrieb dieser seine Ablehnung, um die Enttäuschung für Bruckner zu mildern, am 30. 9. 1887 an Josef Schalk, der die Mission übernahm, dies dem

Meister in geeigneter Form mitzuteilen. Der Eindruck auf Bruckner war jedenfalls sehr stark, da er nach dem von R. Haas veröffentlichten Antwortbrief Schalls an Levi vom 18. Oktober „verzweifelt über sich selbst ist und sich nichts mehr zutraut“. Augenblicklich kann er es „noch nicht einsehen“, daß ihn Levis Urteil „vor gerechtem Mißerfolg bewahrt hat“, aber er hat die „Umänderung des Werkes nach Ihrem (Levis) Rath... bereits mit dem ersten Satz begonnen“. Schon zwei Tage später, am 20. 10. schreibt aber Bruckner selbst an Levi: „Erst jetzt wird es mir gegönnt, Studien zu machen. Es wird das Möglichste geschehen — nach bestem Wissen und Gewissen. Wenn nach Jahr und Tag alles vorüber sein wird, werde ich Hochdenselben bitten, auf meine Rechnung mit Ihrem Hoforchester einige Proben... vornehmen zu dürfen“. Nach R. Haas hatte durch diesen „heftigen Zusammenstoß zwischen den Idealforderungen Bruckners und praktischen Erwägungen befreundeter Praktiker“... „sein Selbstvertrauen den entscheidenden Stoß erhalten“. Sicherlich traf den Meister das Urteil seines „künstlerischen Vaters“ — so nannte er Levi — sehr tief; daß aber Bruckner „gegen sein besseres Wissen nachgeben mußte“ (Vorl. Ber. II), erscheint angesichts des oben erwähnten, im Vorlagebericht allerdings nicht wörtlich angeführten Briefes Bruckners vom 20. 10. unwahrscheinlich. Wenn Bruckner schreibt „nach bestem Wissen und Gewissen“, so ist es ihm damit bitterer Ernst und man wird sich wohl an diese eigenen Worte des Meisters halten müssen. Und wenn Schalk in dem erwähnten Brief an Levi schreibt: „gegenwärtig sollte er freilich lieber nicht arbeiten, da er... sich nichts mehr zutraut“, so kann daraus keinesfalls die Absicht erhellen, Bruckner zu vergewaltigen. Am 27. 2. 1888 schreibt Bruckner selbst an Levi: „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen — wenigstens für dieses Mal — wegen der 8. Ich Esel!! Jetzt sieht sie schon anders aus“. Er hat eben die Ratschläge, die ihm gegeben wurden, genau geprüft und die Änderungen nach bestem Wissen und Gewissen vorgenommen. Auch die weiter unten erwähnte Episode aus der Umarbeitungszeit der VIII. weist nach dieser Richtung.

Von Wichtigkeit sind Eintragungen in den Handschriften, die auf Willensmeinungen Bruckners bezüglich der von ihm gewünschten Druckgestalt Schlüsse zulassen. So heißt es besonders in der Eigenschrift der IV. Symphonie von fremder Hand vor dem Andante (Vorl. Ber. IV.): „der große Sprung (bei Buchst. S) soll nur im äußersten Fall angewendet werden, da er dem Werk sehr schadet““. Beim Finale wieder hat Bruckner eigenhändig hinzugeschrieben „„bitte auch das Weggelassene in Druck und Clavierauszug zu nehmen. Die Kürzung ist mit Vi—de zu bezeichnen,““; dieser Wunsch ist nicht berücksichtigt worden. Damit sind aber schon die tatsächlichen Unterschiede der Druckfassungen von den bisher bekannten Handschriften berührt.

Bruckner war seinem Wesen nach ungemein selbstkritisch veranlagt, wenngleich diese Selbstkritik in seinem Schaffen anderen Wurzeln entspringt als z. B. bei Beethoven. Die Widerstände in Wien mögen aber seine Selbstkritik noch ge-

steigert haben; denn immer wieder arbeitet er seine Werke durch und fast möchte man sagen, daß er sie nie aus der Hand gab, ohne sie neuerlich durchgesehen zu haben. Der Versuch einer Rekonstruktion der Arbeitsverteilung Bruckner hinsichtlich seiner Hauptwerke, die für die Beurteilung der Bearbeitungen höchst wichtig ist, zeigt dies deutlich:³

1863/64	d-moll-Symphonie	Entstehung u. Partiturniederschrift (1. Fassung)
1864 Juli ⁴ —Sept.	d-moll-Messe	Partiturniederschrift
1865 ab Jänner ⁵	I. Symphonie	Partiturniederschrift, begonnen, (1. Fassung) im März aber noch Skizze des alten Scherzos
1866 bis Juli	I. Symphonie	Partiturniederschrift beendet, (Adagio v. 1865 umgearbeitet)
Oktober ⁶ —Nov.	e-moll-Messe	Partiturniederschrift
1867 Sept.—(—)Dez.)	f-moll-Messe	Partiturniederschrift (Beginn)
1868 vor Mai	I. Symphonie (2)	Revision, Fassung 1a (Erstaufführung 9. 5.)
(Jan.—)Sept.	f-moll-Messe	Partiturniederschrift, beendet
1869 Januar—Sept.	d-moll-Symphonie (2)	Partiturniederschrift (2. Fassung)
vor Ende Sept.	e-moll-Messe (2)	Durcharbeit, (Erstaufführung 29. 9.)
1871 Okt.—Dez.	II. Symphonie	Partiturniederschrift (Beginn)
1872 (Jan.—)Sept.	II. Symphonie	Partiturniederschrift (beendet)
vor Juni	f-moll-Messe (2)	Durcharbeit (Erstaufführung 16. 6.)
1873 (Jan. ⁷ —)Dez.	III. Symphonie	Partiturniederschrift 1. Fassung
1874 Jan.—Nov.	IV. Symphonie	Partiturniederschrift 1. Fassung
— — —	III. Symphonie (2)	Durcharbeit Fassung 1a (wird 1875 von den Wiener Philharmon. abgelehnt)
1875 Febr.—Dez.	V. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Fassung. Beginn) ⁸

³ Ich stütze mich hier vor allem auf die Datierung der Handschriften Bruckners, die ich hinsichtlich der mir damals zugänglichen Stücke anlässlich der Arbeit an meinem Brucknerbuche genau notierte. Einige Ergänzung erfahren sie durch die inzwischen erschienene Literatur, besonders die Publikationen der Briefe Bruckners, sowie durch das Bekanntwerden der Daten von Handschriften, die mir damals nicht zur Verfügung standen, sei es, daß mir Auskunft über ihr Vorhandensein verweigert wurde, sei es, daß sie erst später aus Privatbesitz auftauchten. Sie sind nunmehr zum großen Teil an der Wiener Nationalbibliothek vereinigt. In der nachstehenden Übersicht bedeutet Sperrdruck das erste Vorkommen eines Werkes, die daneben stehende eingeklammerte Zahl, zum wievielten Mal das Werk vorgenommen wird.

⁴ spätestens! das Kyrie ist am 4. 7. beendet.

⁵ spätestens! denn schon im Jänner eine Skizze zur Durchführung des 1. Satzes, am 23. 1. briefliche Nachricht an Weinwurm über die Arbeit an der Symphonie.

⁶ spätestens! Kyrie, Gloria undatiert, Credo am Ende 20. 10.

⁷ spätestens! der Partiturentwurf des 1. Satzes ist am 23. 2. beendet.

⁸ K. Haas vertritt im Vorlagebericht der Gesamtausgabe die Ansicht, daß bei der V. Symphonie „eine Umarbeitung des ersten Textes nur insofern erfolgt ist, als die Bassuba später zugesetzt worden ist, aber nur im Rahmen der ersten Ausarbeitung, die von 1875 bis zum Ende des Jahres 1877 (bzw. bis in die ersten Tage 1878) dauerte. Daß sich bei dieser fast dreijährigen Arbeitszeit im einzelnen verschiedene Stufen der Textgestaltung ergeben, wie sie für das Adagio und das Finale noch greifbar sind, berechtigt nicht dazu, zwei verschiedene Fassungen der ganzen Symphonie anzusetzen.“

Die erhaltene Handschrift zeigt zwei verschiedene Tinten, von denen die eine (a. a. O. VIII) die Niederschrift der Jahre 1875/76, die andere die Niederschrift und Einfügungen des Jahres 1877

1876 Jan.—Mai	V. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Fassung beendet) ⁹
— — —	d-moll-Messe (2)	Verbesserung
— — —	f-moll-Messe (3)	Durchsicht
Okt. ¹⁰ —Dez.	III. Symphonie (2)	Umarbeitung (2. Fassung begonnen)
1877 Jan.—April	III. Symphonie	Umarbeitung (2. Fassung beendet)
Mai	I. Symphonie (3)	Durchsicht (rhythm. Einteilung) Fassung 2a
Mai—Dez.	V. Symphonie (2)	Durcharbeit (2. Fassung) ¹¹
1878 — — —	III. Symphonie (3)	Durcharbeit (3. Fassung Drucklegung). Umarbeitung wegen Mißerfolg
Jan.—Dez.	IV. Symphonie (2)	Umarbeitung (2. Fassung) ¹²
1878/1879 — — —	II. Symphonie (2)	Umarbeitung (2. Fassung)
Dez.	Streichquintett	Partiturniederschrift (Beginn)
1879 Jan.—Juli	Streichquintett	Partiturniederschrift (beendet)
Sept.	VI. Symphonie	Partiturniederschrift (Beginn) ¹³
Nov.	IV. Symphonie (3)	Partiturniederschrift der neuen Sinale (Beginn) 3. Fassung
Dez.	Intermezzo	Partiturniederschrift
1880 Jan.—Juni	IV. Symphonie	Partiturniederschrift der neuen Sinale (begonnen November 79)
Juni—Dez.	VI. Symphonie	Partiturniederschrift wiederaufgenommen (1. September 79)
1881 Jan.—Sept.	VI. Symphonie	Partiturniederschrift (beendet 3. 9)
Mai	Tedeum	Partiturniederschrift (1. Fassung) ¹⁴
Sept.—Dez.	VII. Symphonie	Partiturniederschrift (Beginn)
— — —	f-moll-Messe (4)	Durcharbeit (Aufführung 30. 4. 82)
1881/82 — — —	d-moll-Messe (3)	Verbesserung
1882	VII. Symphonie	Partiturniederschrift (fortgesetzt)

kennzeichnet. Dem Jahre 1876 gehört daher an: 2. Satz, Bogen 1 (Anfangsdatum 14. 2. 76), 1. Satz, Bogen 1—6 (Anfangsdatum 3. 3. 76), 3. Satz vollständig (16. 4. bis 22. 6. 76), 4. Satz vollständig (23. 6. 76 bis 7. 11. 76 bzw. 16. 5. 76). Das Vorhandensein von 6 Bogen des 1. Satzes und des noch früher datierten 1. Bogens des 2. Satzes in voll ausgearbeiteter Partitur (nicht nur als „Scitge“) läßt annehmen, daß zumindest ein vollständiger Partiturentwurf 1876/76 vorhanden war; denn bei Bruckners Arbeitsweise wäre es verwunderlich, wenn die Ausarbeitung eines neuen Satzes vor Abschluß der schon begonnenen Ausarbeitung eines anderen in Angriff genommen worden wäre. Jedenfalls wurden die Weiterführungen im 1. und 2. Satz so stark geändert, daß die ursprünglichen Bogen durch neue ersetzt werden mußten (vgl. am Ende der Sätze die Bemerkungen: beim 1. Satz „Scitge Wien 13. Juli 1877“, es wurde also von Bogen 7 an ein neuer Partiturentwurf angelegt; beim 2. Satz „Wien 11. 8. 1877 Scitge (verbessert)“, also auch hier Änderung und Neuschrift des Partiturentwurfes, nicht bloß der Ausarbeitung. Man wird daher von 2 gesonderten Fassungen sprechen müssen, da auch die erhaltenen Blätter dieses Vorstadiums (Vorl. Ver. X ff.) durchaus nicht unwesentliche Abweichungen vom Handschriftentext zeigen.

⁹ der 4. Satz zeigt am Ende die Daten „Wien 7. Nov. 1876“. Darunter: „vollendet 16. Mai 1876“. Die weiteren Daten betreffen die Umarbeitung 1877.

¹⁰ spätestens! Das Adagio der Gef. d. Musikfreunde zeigt diese Datierung.

¹¹ beendet 4. 1. 1878.

¹² Sinale Aug. Sept., Neues Scherzo Nov. Dez.

¹³ Die Niederschrift wird scheinbar unterbrochen und später (Juni 1880) wieder aufgenommen.

¹⁴ Nach der Niederschrift des 3. Satzes der VI., dessen Ausarbeitung am 17. 1. 1881 beendet ist.

1883 Jan.—Sept. Sept. — — —	VII. Symphonie Tedeum (2) f-moll-Messe (5)	Partiturniederschrift (beendet 5. 9.) Partiturniederschrift (2. Fassung beendet) Durcharbeit (für die Hofkapelle, Aufführung 24. 6. 83) Umarbeitung
— — —	e-moll-Messe (3)	Überarbeitung
1884 März — — — — — — — — —	Tedeum (3) d-moll-Messe (4) Streichquintett (2) I. Symphonie (4)	Überarbeitung (beendet 7. 3.) Überarbeitung Umarbeitung (Drucklegung) Durchsicht (Fassung 2b)
Sept.—(—Dez.)	VIII. Symphonie	Entwürfe
1885 Jan.—Aug. — — — Aug.—Dez.	VIII. Symphonie e-moll-Messe (4) VIII. Symphonie	Entwürfe Umarbeitung Partiturniederschrift (1. Fassung)
1886 Jan.—Sept. ¹⁵	VIII. Symphonie	Partiturniederschrift (1. Fassung)
1887 — — — Sept.—(?)	IV. Symphonie (4) IX. Symphonie	Durcharbeit (Verlagsablehnung nach Mainz) Partiturniederschrift des 1. Satzes (1. Fassung, Beginn 21. 9.)
1888 Juni ¹⁶ —Dez.	III. Symphonie (4)	Umarbeitung (4. Fassung begonnen, 2. Drucklegung)
1889 (Jan.—)März Jan. (April ¹⁸ —)Dez.	III. Symphonie IX. Symphonie VIII. Symphonie (2)	Umarbeitung (4. Fassung beendet) Entwurf des Scherzos und S-Dur-Trios ¹⁷ Umarbeitung (2. Fassung, Drucklegung)
1890 Jan.—März — — — — — — März—Dez. Dezember	VIII. Symphonie f-moll-Messe (6) e-moll-Messe (5) I. Symphonie (5) IX. Symphonie	Umarbeitung (2. Fassung beendet 10. 3.) Revision (Drucklegung) Revision (Drucklegung) Umarbeitung (3. Fassung begonnen) Umarbeit der 1. Partiturniederschrift des 1. Satzes begonnen
1891 Jan.—April April (—Dez.) — — — — — —	I. Symphonie IX. Symphonie d-moll-Messe (5) II. Symphonie (3)	Umarbeitung (3. Fassung beendet 18. 4.) ¹⁹ Partiturniederschrift (1. Satz, 2. Fassung begonnen) Revision (Drucklegung) Revision (Drucklegung)
1892 März—Juni (Jan.—)Okt. (Okt.—Dez.)	180. Psalm IX. Symphonie IX. Symphonie	Partiturniederschrift (beendet 29. 6.) Partiturniederschrift des 1. Satzes, 2. Fassung (beendet 14. 10.) Partiturniederschrift des 2. Satzes (1. Sissur-Trio, begonnen)
1893 (Jan.—)Febr.	IX. Symphonie	Partiturniederschrift des 2. Satzes (1. Sissur-Trio, beendet)

¹⁵ Mindestens; am 4. 9. beginnt die Niederschrift des Finales.

¹⁶ Brief Bruckners an Mayfeld v. 1. 1. 89; Haas gibt nach der Handschrift den 1. 3. als frühestes Datum an.

¹⁷ Die Arbeit an der IX. Symphonie wird anscheinend durch die anderen Arbeiten unterbrochen und erst Ende 1890 wieder aufgenommen.

¹⁸ Am 31. 7. ist die Umarbeitung des 1. Satzes schon beendet. Man wird den Beginn der Arbeit wohl im Anschluß an die Umarbeitung der III. Symphonie ansetzen dürfen.

¹⁹ Der 1. Satz wird nach Beendigung der Umarbeitung (12. 1.) noch dreimal durchgearbeitet; das letzte nachweisbare Datum ist 18. 4.

(März—)Aug.	Selgoland	Partiturniederschrift (Part. Entwurf schon 29. 4. beendet)
(Aug.—)Dez.	IX. Symphonie	Durchsicht des 1. Satzes (beendet 28. 12.)
1894 (Jan.—)Febr.	IX. Symphonie	Durchsicht des Scherzos (Neues Trio)
April—Nov.	IX. Symphonie	Adagio (Entwurf und Partiturniederschrift)
1895/96	IX. Symphonie	Arbeit am Finale

Hätte Bruckner seine Handschriften nicht so genau datiert, wäre die Ablösung der einzelnen Stadien der Entstehung, Aus- und Umgestaltung der Werke kaum möglich. Auch so bieten sich noch mannigfache Schwierigkeiten, wie z. B. die IX. Symphonie zeigt, deren Entstehungsgeschichte ich größtenteils nur mit Hilfe der Papieruntersuchung klarstellen konnte (vgl. meinen Vorlagebericht zur Neuausgabe und meinen Aufsatz Brucknerblätter 1934 Nr. 1/2, S. 2 ff.). Wenn auch bei einer Reihe von Umarbeitungen äußere Veranlassungen festzustellen sind, sind die Gründe dafür doch innerer Natur, insoweit als nicht einfach Revisionen, sondern nach Bruckners eigenen Worten „Verbesserungen“ vorliegen. Bruckner fand also immer wieder an dem Werk aus früherer Zeit etwas mangelhaft, d. h. vieles, was bei der seinerzeitigen Niederschrift, die nachweisbar mit genauer Überlegung erfolgte, seinem damaligen künstlerischen Willen voll entsprach, erschien ihm bei späterer Vornahme des Werkes, aus der inneren Perspektive dieser späteren Zeit reformbedürftig. Dies bedeutet aber nichts anderes als, was allgemein als künstlerische Entwicklung bezeichnet wird, die sich bei Bruckner eben nicht nur an den vollendeten Werken, sondern dank seines selbstkritischen Durcharbeitens der früheren auch in diesen Umarbeitungen beobachten läßt. Zu den bisherigen, außerhalb der Kompositionen selbst liegenden Indizien kommen dadurch innere, musikalische Momente, die mangels der bisherigen, keineswegs voll schlüssigen Beweisführung für und gegen die Druckausgaben maßgebende Bedeutung erlangen können.

Die zeitlich früheste Durchsicht eines Hauptwerkes ist die der I. Symphonie vor der Uraufführung 1868. Ihr Umfang ist insofern nicht mehr genau feststellbar, als die Urfassung 1865/66 nicht in reiner Gestalt erhalten ist. Von den 4 Vorlagen (s. Ges. Ausg. Vorl. Ber. Vorlage C, D, E, F) ist allerdings Vorlage C die Eigenschaft Bruckners aus dem Jahre 1865/66, allein ihr Text ist nach 1868 umgearbeitet. Nach dem ursprünglichen Text wurde das Material für die Uraufführung (Abschrift D und Stimmenmaterial F) 1866 hergestellt. Die Fassung 1868 ist in dem Stimmenmaterial der Uraufführung (Vorlage F) erhalten. Die zahlreichen, in den Partituren (C und D) laut Vorlagebericht nicht enthaltenen Vortragszeichen und dynamischen Detailanweisungen der Stimmen zeigen, daß vor der Aufführung eine Revision nach dieser Richtung hin stattfand, ohne daß aber weitere beachtenswerte Änderungen erfolgt wären. In die Partituren (C und D) wurden vorerst, jedoch nach 1868, da sie in den Stimmen fehlen, in den ersten 3 Sätzen zahlreiche Änderungen eingetragen. Sodann wurde eine neuerliche Partiturniederschrift (Vorlage E) hergestellt; sie enthält daher „im 1. bis 3. Satz den verbesserten“

ten Text von C und D“ (Vorl. Ber. 9). Wenn sich E im 4. Satz „sonderbarerweise weitgehend mit S“ deckt (ebenda 22), so ist dies daraus zu erklären, daß die Umarbeitung des 4. Satzes fast ganz erst nach Anfertigung der Abschrift E erfolgte. Takteinschübe im 1. Satz und Taktstreichungen im letzten sind offensichtlich Voraussetzung der „rhythmischen Einteilung“ von 1877, die bei den letzten Sätzen von D mit diesem Datum angemerkt ist. Einige Änderungen im Finale waren aber schon vor Anfertigung der Abschrift E durchgeführt, wie z. B. die von S abweichende Fassung der Trompeten T. 1—4 in E zeigt, die dann in C und D weitere Änderung erfuhr. Auch der in C, D und S enthaltene Posaunensatz T. 350—363, der dann in C und D gestrichen wurde, in E aber nicht mehr erscheint, weist darauf hin. Dieser Posaunensatz ist aber nicht „auch in C und D abgeschrieben“, sondern dort von Anfang vorhanden, aber nach Anfertigung von S, jedoch vor Anfertigung von E gestrichen worden. Wenn in der Periode nach T. 181 2 Takte wegfielen, „die auch noch in C und D niedergeschrieben sind, aber später mit Tinte durchstrichen wurden“, (Vorl. Ber. 30) und „die Sagotte von 178 an gestrichen wurden“ (ebenda), in E und S aber die beiden Takte und die Sagottstimme erscheinen, so sind diese nicht „nochmals mit aufgenommen“, sondern C und D stellen in ihrer Korrektur eben spätere Entwicklungsstadien dar als S und im 4. Satz E. Wenn die unterschiedliche Trompetenfassung T. 273—76 C und E sowie D und S gemeinsam ist, zeigt dies daß E wahrscheinlich nach der Vorlage C kopiert wurde, diese Änderung aber in D nicht eingetragen wurde. Aber auch im dritten Satz wurde nach Anfertigung von E noch geändert, wie z. B. die Violinen und Bratschen T. 42 und an analogen Stellen in E, S, gegenüber C, D zeigen. Da als „Hauptvorlage“ für die „Linzer Fassung 1865/66“ die Vorlage C gewählt wurde, wobei die Änderungen aller 4 Sätze berücksichtigt sind, soweit sie nicht Entwürfe zur Fassung 1890/91 darstellen, die in den Vorlagebericht verwiesen sind, stellt der Haupttext der „Linzer Fassung“ in der Gesamtausgabe weder die Fassung 1865/66 noch die der Uraufführung 1868 dar, sondern eine wahrscheinlich schon in die Wiener Zeit fallende Umarbeitung, die allerdings nicht so weit geht, wie die 1890/91, diese aber in einigen Belangen vorbereitet. Da in der Allgemeinheit unter der „originalen“ Linzer Fassung wohl die von 1865/66, mindestens aber die der Uraufführung verstanden werden dürfte, empfiehlt es sich statt von Originalfassungen besser von Handschriftfassungen zu sprechen.²⁰ Die Umarbeitung des Textes von 1868 (Vorlage S) zum Text der Gesamtausgabe (Linzer Fassung), den ich als 2. Fassung bezeichnete, umfaßt einerseits instrumentale Änderungen, andererseits architektonische, ohne daß aber das Grundgerüste verändert würde, das übrigens auch in der Wiener Fassung gewahrt bleibt. Im Architektonischen werden durch Takteinschübe, die in der Regel Taktwiederholungen

²⁰ Gleichwohl greift der Partiturer Text der Gesamtausgabe im Gegensatz zu Vorlage C und E manchmal auf S zurück, z. B. im 2. Satz 3. T. 137, 151 ff.

sind, oder Taktstreichungen vielfach metrische „Unregelmäßigkeit“ beseitigt; wie die Anmerkungen Bruckners selbst dartun, bezeichnet er metrische Perioden von ungerader Taktzahl häufig als unregelmäßig („unrglm.“). Im 1. Satz werden die Takte (Vorl. Ber. 9) 1, 33, 185, 199 (der korrespondierend zu T. 1 und auch nach Bruckners metrischer Zählung zur Reprise gehört, während er im Vorlagebericht am Schluß der Durchführung angeführt ist), 221, 330, 351 eingeschoben. Takt 1 (199) bewirken die bessere Vorbereitung des Hauptthemas, das nun durch ein ganzes metrisches Glied (2 Takte) eingeleitet erscheint. Die Wiederholung von T. 32 bringt die metrische Ausgleichung der Steigerung, ebenso bedeutet der Einschub von 185 die Umwandlung des ursprünglichen 7-Takters (180—192) in einen 8-Takter. Im 2. Satz bedeutet gleichfalls der Einschub von T. 167 das volle metrische Ausklingen des Schlusses (dem eigentlich noch ein Takt Pause anzuschließen wäre, wie es uns bei der V. Symphonie begegnen wird). Im Finale sind keine Erweiterungen, sondern Streichungen angebracht worden. Auch hier dient das Weglassen von 3 Takten (nach Buchstabe E) wieder metrischen Zwecken. Auch die letzte architektonische Änderung, die Auslassung zweier Takte im Gesangsteil der Durchführung (zw. T. 178 und 180) bedeutet eine Reduktion der Periode, von 10 auf 8 Takte. Beachtenswert ist endlich der in C angezeigte Strich von über 40 Takten (nur im Vorlagebericht angeführt, nicht im Haupttext aufgenommen), der die Coda stark kürzt. Von den Endtaktten der 3. Themengruppe wird unter Wegfall der Steigerung unmittelbar zum 2. Coda-Höhepunkt gesprungen, wohl zweifellos nur eine Utilitätsmaßnahme. Alle übrigen Änderungen betreffen die Instrumentation. In den ersten 3 Sätzen sind es fast durchwegs ganz geringfügige Retuschen, wie sie eine Durchsicht fast immer mit sich bringt. Beachtenswerter sind sie im Finale. Hier sind vor allem die Bläser, die an manchen Stellen „moderner“ und klangkräftiger geführt werden, so z. B. werden die Trompeten am Anfang melodisch geführt, statt harmonisch rhythmisch, die höheren Lagen der Oboen und Klarinetten benützt, der Gesamtklang in der Höhe bereichert. Dann wird wieder der Hauptrhythmus stärker betont (T. 23 ff.), auch hier wieder thematische statt harmonischer Trompetenführung; an anderer Stelle (T. 63) wird der Posaemensatz durch weite statt enger Lage reicher gestaltet. Auch Beschränkung der Bläser findet sich (T. 66 ff.). Die Durchführung erfährt stärkere instrumentale Korrekturen; sie bewegen sich ebenfalls in der Richtung der Verdeutlichung des Klanges hinsichtlich des thematischen Hauptgehalts und der Klangbereicherung. Auch der Schluß des Satzes erfährt durch Übernahme des Rhythmus des Hauptthemas in das Blech thematische Verdeutlichung.

Über die Umarbeitung der III. Symphonie nach dem Mißerfolg 1876 für die erste Drucklegung gibt in architektonischer Hinsicht Haas (a. a. O. 117f.) Auskunft: hauptsächlich sind es Striche. Sie schienen Bruckner „nach seinen Erfahrungen unvermeidlich“ und wurden im Finale 1878 „weitgehend“, 1890 (zur zweiten Drucklegung) „schonungslos“ verwirklicht. „Was im 1. Satz wirklich

ausgestoßen wurde, stört das Gleichgewicht nicht wesentlich, nur in der Durchführung sind größere Eingriffe erfolgt“. 1878 zeigen sich auch Erweiterungen in der 3. Themengruppe, in deren Gegenstollen der früher nur angedeutete Choral eingefügt wird, auch ihr Abgesang in \mathbb{E} ist neu. In der Reprise steht der Kürzung des Bogens der 1. Gruppe auf den Anfangsteil die Einfügung der doppelten Steigerung gegenüber, im Anhang wird eine Straffung durchgeführt. Das Adagio wird formal gekürzt, indem die ursprünglich zwischen der Aufstellung der Themen und der Wiederkehr des Anfangsteils bestandene Reprise größtenteils gestrichen wurde. Daß das Finalproblem (vgl. meinen „Bruckner“, S. 91 u. m.) schon in dieser Zeit bei Bruckner eine Rolle spielt, zeigt, daß auch hier wieder der letzte Satz die stärksten Änderungen erfährt. Werden schon in der Exposition Kürzungen angebracht, so fällt in der Durchführung Stollen und Gegenstollen des zweiten Bars weg, der Übergang zur Reprise wird geändert, in dieser wird der Bogen der 3. Themengruppe geändert, die Zitate der Hauptthemen der früheren Sätze werden teilweise gestrichen, die Apotheose des Anfangsthemas der Symphonie am Schluß wird aber ausgestaltet.

Die Umarbeitung der IV. Symphonie (a. a. O., S. 124 ff.) im Jahre 1878 zeigt im 1. Satz schon bekannte Tendenzen, so die polyphone Entlastung der Gesangsgruppe, Epilogverbreiterung, Umarbeitung der Durchführung, von der „nur der Rahmen gewahrt“ bleibt, der Schluß des Satzes wird wieder „kunstvoller und packender umgestaltet“. Ein großer Strich im 2. Satz wird schon in der Handschrift und danach auch in der Druckausgabe durch einen anderen, kürzeren ersetzt. Die Umarbeitung des Finales im Jahre 1878 zeigt, wie Haas berichtet, eine „sorgfältige Abdämpfung des heiteren Stimmungsbildes“ der ersten Fassung, in dem der Eintritt des aus der Endfassung bekannten Hauptthemas, das aber hier noch an Bedeutung hinter dem „das Feld beherrschenden“ Hauptthema des 1. Satzes zurücktritt, „grotesk“ anmutete. Auch hier findet man wieder kontrapunktische Entlastung der Gesangsgruppe, Ausgestaltung der Epilogcoda.

Die Neufassung des Finales 1880 zeigt eine völlige innere Umgestaltung, indem der ganze Satz vom Hauptthema aus „seelisch umgedeutet wurde“ (Haas 127). Diese Umarbeitung geht über den üblichen Rahmen hinaus, ist „eine fast völlige Neuschöpfung“ wiewgleich das Themenmaterial übernommen wird. Es werden neue thematische Bildungen eingeführt, andererseits wird der Reprisenbeginn getilgt und die Wiederkehr „nach einer langen Senkung, in der das Hauptthema ganz leise in Umkehrung... vorbeigeglitten und dann auch die Jagdfanfane des Scherzos angedeutet worden war, auf die 2. Gruppe“ beschränkt, „abschließend tauschen die Sextolen aus der sonst übergangenen 3. Gruppe auf“ (Haas 129).

Wie schon diese Beispiele zeigen, beziehen sich die architektonischen Änderungen vor allem auf das Finale. Es ist offensichtlich, daß die Finaltechnik bei Bruckner einen Wandel erfährt. Ausgangspunkt ist zweifellos die Sonatenform, allein die VI. und VII. Symphonie zeigen schon den gewandelten Typus, der — wie ich

schon in meinem Bruckner S. 94f. ausführte, das Prinzip der gesonderten Durchbildung von Durchführung und Reprise „zu Gunsten einer Verschmelzung dieser beiden Teile aufgibt.“ Bis zum Jahre 1874 hält sich Bruckner sozusagen an das Schema, die V. Symphonie bringt durch die Verschmelzung mit der Fuge ein neues formales Element (vgl. in meinem Bruckner S. 94f.). Die Exposition verläuft in dieser Symphonie normal, wobei das 1. Thema in Gestalt einer Fugenerposition auftritt, der Epiloganhang (Choral) aber von seiner sonstigen, bloß überleitenden Funktion zu höchster Bedeutung emporgehoben wird. Der kurzen Durchführung (Fugenerposition des Choralthemas mit einem dem Seitensatz verwandten Gegensatz) folgt die vollständige Reprise, deren 1. Gruppe aber mit der Durchführung dadurch verschmolzen ist, daß sie auch wieder deren Höhepunkt in der Vereinigung von Haupt- und Choralthema bildet. Der schon in der Eigenschaft durch „Vibe“ angezeigte Strich (er stimmt mit dem der Druckfassung nicht überein) tilgt diesen Reprisebeginn bis zu seinem Schlußhöhepunkt, der gewahrt bleibt. Der Reprisecharakter dieses Teiles geht dadurch fast ganz verloren, er erscheint nur mehr als Höhepunkt der Durchführung, worauf die Reprise der Gesangsgruppe folgt. Jedenfalls ist aber in der V. Symphonie die Fäsur zwischen Durchführung und Reprise verschwunden; denn die vor dem Wiedereintritt des Seitenthemas hat andere Bedeutung. Das Streichquintett bewegt sich auf derselben Linie: die dritte Themengruppe ist mit der Durchführung verschmolzen, die wieder fugenartig gestaltet ist und zum Eintritt der Reprise mit der Gesangsgruppe herabsinkt. Ob die Erscheinung, daß auf die 2. Themengruppe in der Reprise die 1. folgt, als bloße Umstellung zu werten ist, erscheint mir fraglich. In der VI. Symphonie ist, wie erwähnt, der neue Typus schon voll entwickelt. Die Durchführung verwendet vor allem den ersten Teil des Hauptthemas — im Sinne der „Entwicklungsthematik“ Bruckners, die den thematischen Komplex aus mehreren Gedanken innerlich organisch aufbaut, betrachte ich die melodischen Züge des Anfangs nicht wie Haas (139f.) als „Sageinleitung“, denen die Fanfare als „1. Glied des Hauptgedankens“ (Hauptthemas?) gegenübersteht, sondern als wesentlichen Bestandteil des Hauptthemas, das, aus mehreren Motiven bestehend, zum Höhepunkt der Fanfare ansteigt. Auch die VII. Symphonie läßt der ausgedehnten Verarbeitung des Hauptthemas in der Durchführung die mit dem Seitensatz beginnende Reprise folgen. Sieht man z. B. in der Umarbeitung der III. Symphonie 1878 den Reprisebeginn unter „Vi-de“ gesetzt (Haas 117), so bedeutet dies eine Hinwendung zur späteren Finalform, die sich dem Entwicklungszug der Finalgestaltung bei Bruckner organisch einfügt. So findet auch die Tilgung des Reprisebeginns im Finale der IV. Symphonie (1880) ihre Erklärung aus dem gewandelten Formwillen Bruckners. Derartigen architektonisch wesentlichen Änderungen bei Bruckner schließen sich in jedem Falle noch eine Reihe kleinerer an, die sicherlich auf die Proportionen und das Gewicht der einzelnen Teile des baulichen Gefüges von Einfluß sind, den Gesamtrahmen aber unverändert lassen.

Beachtenswert ist, daß die späte Umarbeitung der I. Symphonie abgesehen von metrischen Ausgleichen keinerlei architektonische Änderungen enthält.

In den Druckausgaben sind nun in architektonischer Hinsicht vor allem die Striche auffallend; sei es, daß sie durch Weiser angebeudet werden, wie z. B. im Finale der I. Symphonie, wodurch der Seitensatz der Reprise wegsiele, sei es daß Teile einfach ausgelassen werden, wie z. B. in der V. Symphonie. Wichtig ist in dieser Hinsicht Bruckners Stellung gegenüber Strichen. Vor allem werden Durchführung und Reprise bei den Umarbeitungen von Bruckner selbst gekürzt, dem äußeren Formschema der früheren Zeit tritt eine innere Straffung gegenüber, die gleichsam eine neue individuelle Form erstehen läßt. Daß es sich nicht um einfache Kürzungen handelt, zeigen Ausgestaltungen, die ihnen gegenüberstehen und eine andere Gewichtsverteilung bewirken, die eben von Bruckner bei der Betrachtung des Werkes aus dem Gesichtswinkel einer späteren Zeit beabsichtigt wurde. Von derartigen innerlich begründeten Strichen sind natürlich solche zu unterscheiden, die rein aus Ausführungsgründen erfolgten. Ebenso wie wir von R. Wagner wissen, daß er mit Strichen einverstanden war, wenn dadurch der Aufführung des Werkes gedient war, so schreibt auch Bruckner 1891 bezüglich der VIII. Symphonie an S. v. Weingartner; „Bitte sehr, Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre viel zu lange und gilt nur späteren Zeiten und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern.“ Im Druck soll aber nichts ausgelassen werden. So sind von Bruckner selbst angezeigte Striche, auch wenn sie äußeren Ursachen entspringen, durchaus autorisiert. Allerdings dürfen sie nicht mehr werden als eben Ausführungserleichterungen, die der Meister anzeigt, d. h. es geht keinesfalls an, in einem Druck derartige bloße Strichanweisungen durch Weglassen des gestrichelten Teils zu ersetzen (es wäre denn, man bezeichnete eine derartige Ausgabe als gekürzt); andererseits sollen sie auch nicht einfach in der Partitur weggelassen werden, wie z. B. bei der Linzer Fassung der I. Symphonie.

Die Frage, ob die in den Druckausgaben angezeigten Striche von Bruckner beglaubigt sind, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. Wenn man sieht, wie Bruckner bei der Umarbeitung Striche nicht nur selbst anzeigte, sondern auch weitgehende Kürzungen durchführte, die das einstige Formschema wesentlich verändern, wird man sie nicht von vornherein in Bausch und Bogen ablehnen können. Wenn z. B. in der Endfassung der II. Symphonie die Reprise des Finales stark zusammengestrichen erscheint, überdies aber durch ein *Vi-de* noch eine weitere Kürzung angezeigt ist, so ist es doch nicht „undenkbar, daß dieses *Vi-de* von Bruckner selbst herrührt“ (Haas 115). Wenn dies „die Reprise überhaupt fast ganz beseitigt und so allen Zusammenhang preisgibt“ (ebenda), ist das vom Standpunkt der Formgliederung des Sonatensatzes aus zweifellos zutreffend, ob aber für den späteren Bruckner dieser Maßstab anzuwenden ist, erscheint nicht sicher. Zeigt nicht die erwähnte Wandlung der Finalgestaltung bei Bruckner, daß der Meister auch über die geweitete Sonatenform hinauswuchs, sie zu Gunsten einer gesteigerten

Konzentration, einer betonteren Zielstrebigkeit zerbrach? Wenn z. B. bei der Endfassung der III. Symphonie in der Durchführung des Finales „durch einen Strich von 14 Takten der Einsatz des 1. Gegenstollens unkenntlich gemacht worden ist“ (Saas 123), in der Reprise „der Bogen der 3. Gruppe... 1890 gekürzt“ wurde, indem nur der Schluß davon blieb, wird man darin wohl Änderungen zu erblicken haben, die durchaus in der beobachteten Entwicklungslinie bei Bruckner liegen. Merkwürdig liegt der Fall bei der IV. Symphonie. Außer der eigenschriftlichen Partitur ist für die Fassung 1878/80 vor allem das Stimmenmaterial vorhanden, das bei der Aufführung in Wien am 20. Februar 1881 und in Sondershausen 1886 verwendet wurde. Überdies die Streicherstimmen, die „in Wien am 22. Jänner 1888 bei der vom Bruckner-Komitee veranstalteten Aufführung unter Hans Richter verwendet wurden“ (Vorl. Ber. XXIV). Die Eigenschriftpartitur dient als Hauptvorlage für die Gesamtausgabe. Sie enthält zahlreiche Eintragungen von der Hand J. Schalks und von dritter Hand. Die Eintragungen Schalks durchziehen die ganze Partitur und werden in den Stellen, „an denen die Hand J. Schalks beim Überschreiben radierter Takte mit fester Tintenschrift oder bei einigen wenigen Zusätzen mit Bleistift, die gleichfalls fest und sicher eingezeichnet sind“, als Änderungen anerkannt, „die von Bruckner schon früher voll gebilligt wurden“. Im Scherzo und Finale sind aber von der Hand J. Schalks „an mehreren Stellen... knappe Eintragungen mit Bleistift festzustellen, die sich auf Änderung des Erstdrucks beziehen“ (Vorl. Ber. II). Diese müssen „anders gedeutet werden, sie bezeugen nur, daß Joseph Schalk seine Vorarbeiten an Hand der Eigenschriftpartitur begonnen hat“. Gleichwohl erscheinen gerade im Scherzo (z. B. T. 113, 253, Trio T. 44, 51 ff.). Schalksche Eintragungen in den Text der Gesamtausgabe aufgenommen, von denen es dann (Vorl. Ber. VII) heißt: „Diese Verbesserungen gehören bereits zum Erstdruck und sind als auf diesen bezügliche Skizzierungen zu deuten“. Die Sondershausener Stimmen „decken sich mit der Partitur“ der Gesamtausgabe. Die Wiener Stimmen von 1888 gehören aber „zur Erstaussgabe“. Es zeigt sich, „daß sie zwar im allgemeinen mit dem Erstdruck übereinstimmen, daß aber vielfach wieder ihre Übereinstimmung mit der Handschriftfassung festzustellen und an zahlreichen Stellen erst nach Radieren der Text der Erstaussgabe hergestellt ist, sowie daß in so mancher Einzelheit... sogar die Selbständigkeit der Stimmen gegeben erscheint“ (Vorl. Ber. XXIV). Sie stellen also ein Zwischenstadium zwischen Handschrift und Erstdruck dar. Am 27. Februar 1888 sendet Bruckner an Levi eine Partitur der IV. Symphonie; er bezeichnet sie als „die einzige Partitur, die ich besitze“ und fügt noch bei: „Seitdem (d. i. seit dem Erfolg in Wien am 22. J. 1888) habe ich aus eigenem Antrieb noch Veränderungen gemacht, die nur in der Partitur stehen“. Der Vorlagebericht weist hinsichtlich der Nachträge in der Partitur (S. II) auf die „Uminstrumentierung der ersten Triomelodie... dann die Einrichtung des Sprunges im Andante vor dem Buchstaben M, die also als letztgewollter Text voll beglaubigt erscheint, die Posaunenentlastung

im Finale u. a.“ hin. Diese Eintragungen in der Eigenschrift stammen (mit Ausnahme der Stricheinrichtung) von der Hand J. Schalks und sind auch in den Sigmaringer Stimmen enthalten. Man wird sie also spätestens 1880 ansetzen müssen, wenn man nicht annehmen will, sie seien erst nach März 1888 in die Stimmen eingetragen worden; denn am 9. 3. 1888 bittet Bruckner Levi die Stimmen korrigieren zu lassen. Die Posaunenentlastung im Finale ist aber in diesen Stimmen von der Hand J. Schalks eingetragen, der aber damals schon das Material der Wiener Aufführung 1888 hatte. Man wird daher annehmen müssen, daß diese Eintragungen in den Stimmen vor 1888 erfolgten. Dann sind aber diese Eintragungen in der Eigenschriftpartitur nicht die von 1888, sondern eben schon vor 1886 entstanden. Dann ist aber weiters die im Februar an Levi gesandte Partitur nicht die erhaltene Eigenschrift und die im Vorlagebericht (S. II) eingeräumte Möglichkeit, daß mit der „einzigen Partitur“ nicht diese Eigenschrift gemeint sei, gewinnt festen Boden. Die erhaltene Eigenschrift erscheint aber dann nicht mehr als der letztgewollte Text Bruckners. Sollte der Meister nicht vielleicht in die bisher nicht aufgefundene Partitur, die Richter 1888 benützte, diese nachträglichen Eintragungen gemacht und sie Levi geschickt haben; sie wäre dann die „einzige“ verbesserte Partitur. Daß Richter nicht die Eigenschriftpartitur benützte, ergibt der Stimmenbefund Vorl. Ber. XXIV ff. Der in der Eigenschrift enthaltene große Strich im Andante ist von Bruckner selbst getilgt und durch einen kleineren ersetzt, der auch im Druck beibehalten wurde. Im Finale ist durch Bruckner selbst die Rückleitung zur Reprise gestrichen und durch eine eigenhändige Bemerkung eine Änderung c gegeben, die in einer Einlage von fremder Hand ausgeführt erscheint. Diese Einlage reicht in das Jahr 1881 zurück, denn am 23. 11. 1881 übersendet Bruckner die Partitur an S. Mottl mit dem Bemerkten: „Hier ist sie. Finale ist neu. Bitte Dich, nimm (namentlich im Finale) die Kürzung. Habe noch (nur in Partitur) eine verbindende neue Periode (im Finale bei o) beigelegt. Sollst Du sie wünschen, so lasse selbe . . . in die Stimmen schreiben“. Gleichzeitig ist aber in der Eigenschrift ein Sprung angegeben, der den Reprisenbeginn und einen Teil der Seitensatzgruppe streicht. Die Druckfassung ändert wieder, indem der Einsatz des Hauptthemas gestrichen und der ganze Seitensatz gebracht wird, in seinem ersten Teil jedoch tonartlich transponiert. Da es zumindest fraglich ist, ob die erhaltene Eigenschrift die letztkorrigierte Partitur Bruckners ist, kann über die Authentizität dieses Striches nichts gesagt werden. Jedenfalls ist es wieder der Reprisenbeginn, der umgestaltet ist.

In der V. Symphonie erscheint in der Druckausgabe architektonisch fast nichts geändert außer den 2 Strichen im Finale. Es wird geradezu (Vorl. Ber. I) als Kriterium dafür, daß keine Neubearbeitung stattfand, die Druckausgabe also apokryph ist, angeführt, daß der Erstdruck „nur aufführungspraktische Zutaten und Änderungen, vor allem an der Instrumentierung, aber keine einzige kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung“ enthält, „während Bruckner selbst niemals bei der Umarbeitung einer Symphonie bloß die klangliche Einkleidung

ausgewechselt hat“ (ebenda XVI). In der Regel bedeutet eine Umarbeitung bei Bruckner auch kleinere oder größere Eingriffe in das architektonische Gefüge. Allerdings beschränken sich diese z. B. bei der Umarbeitung der I. Symphonie auf Einschübe, Auslassungen und Zusammenziehungen nur zum Zwecke der metrischen Periodenausgleichung, sie setzen also den schon bei der Umarbeitung der Linzer Fassung (s. o.) beobachteten Weg fort. Metrische Ausgleichungen erübrigten sich bei der V., wie eine Durchsicht der metrischen Ziffern in der Eigenschrift dartut. Die Handschrift ist vielmehr schon metrisch durchkorrigiert. Dennoch sind von den geringfügigen architektonischen Änderungen des Druckes zwei echt Brucknerisch: der Schluß des 1. Satzes hat nach dem Abschluß der letzten vollen metrischen Periode (8 Takte 501—508) in der Eigenschrift noch 3 durch Abschlußschläge auf dem 1. Viertel ausgefüllte Takte (509—511). „Nach 511 ist in der Partitur noch ein Takt ausgeschrieben (Pausen), aber mit Bleistift ausgestrichen“ (Vorl. Ber. II); dementsprechend stehen unter diesen Takten die metrischen Ziffern 1—4. In der Druckausgabe erscheint nun wieder dieser Pausentakt am Ende, der lediglich das metrische Ausschwingen anzeigt. Sollte man annehmen, daß dieser, der modernen Schreibweise nach sicher überflüssige Pausentakt von einem „modernisierenden“ Bearbeiter wieder eingefügt wurde? Oder hat vielleicht Bruckner in der Stichvorlage diesen Takt nicht gestrichen? Im Finale sind die Takte 13/14 in der Druckausgabe weggeblieben. Die Handschrift zeigt aber nach dem ersten Vortrag des Themenkopfes des Hauptthemas aus dem 1. Satz 2 Takte Streichtremolo mit Wiederholung des Schlußtons der Flöte, die dann gestrichen wurden (Vorl. Ber. V). Dadurch wurde die metrische Periode von 8 auf 6 Takte gekürzt. Der Strich der Takte 13/14 im Druck bedeutet aber eine analoge Kürzung der vorangehenden Periode durch Wegfall der Tremolotakte. Beachtenswert ist auch, daß die Taktwechseleinzeichnungen im Adagio, die Bruckner in der Eigenschrift mit Bleistift eintrug (die Ges. Ausg. führt sie nur im Vorl. Ber. an, obwohl andere Bleistiftkorrekturen im Haupttext berücksichtigt sind), im Erstdruck vielfach durchgeführt sind, also wohl als authentisch anzusehen sind.

Im Finale zeichnet Bruckner selbst einen Strich an, der den größten Teil des Reprisenbeginnes beseitigt, der — wie oben erwähnt — in der Vereinigung von Haupt- und Choralthema zu erblicken ist; nur sein letzter Höhepunkt bleibt erhalten, woran sich dann die klare Reprise des Seitensatzes schließt. Dieser Strich zeigt wieder Analogie zu den bisher beobachteten. Die Druckausgabe zeigt eine andere Kürzung. Von großer Bedeutung ist, daß sich im Nachlaß S. Löwes eine Teilabschrift der Eigenschriftpartitur vorfand, die „gerade diejenige Strecke aus der Finalepartitur, die bei der Erstausgabe mit den beiden starken Strichen bedacht wurde“ (Vorl. Ber. XXV) enthält (T. 316—459) und daran anschließend 583 — Schluß; außerdem noch ein Blatt, das durch einen Weiser mit T. 459 der Abschrift verbunden ist und die Takte 460/61 enthält, woran sich der Zusatz von fremder Hand (Haas fügt hinzu; Löwes?) schließt, „O (wie im Erstdruck)“. Eine

am Schluß der Abschrift befindliche Signierung „4. Nov. 78. U. B.“ erklärt Haas für apokryph. Es liegt selbstverständlich nahe, in dieser Partiturreilabschrift die Überreste einer Partitur zu erblicken, von der die übrigen Teile beibehalten, diese aber geändert wurden. Denn die Striche der Druckausgabe umfassen die Takte 322²¹—353 und 373—459; von Takt 583 an handelt es sich aber um den Choral-einsatz am Schlusse, mit dem der von Schalk eingerichtete selbständige Bläserchor einsetzt. Man könnte daran denken, daß es sich um einen Rest der von Schalk und Löwe für die Aufführungen in Graz und Budapest (wo Löwe das Werk am 18. 12. 95 auführte) benützten Partiturabschrift handle, aus der diese Teile ausgeschieden wurden, weil im ersten Teil jene Kürzungen angebracht wurden, die Schalk „mit Zustimmung des kranken Meisters“ (Haas 131) vornahm, im Schlußteil aber die Einfügung des eigenen Bläserchors. Die Bezeichnung auf dem Einzelblatt ist wohl erst später nach dem Erscheinen zur Identifizierung der Stelle angebracht worden. Durch den Strich der Druckausgabe wird zwar nicht mehr der Repriseanfang (Doppelfuge) so stark gekürzt; es wird ein großer Teil ihres Anfangs beibehalten, in der Jugenddurchführung erfolgt sodann ein Strich bis zur Steigerung vor dem Schlußhöhepunkt (bis zu dem Bruckners Strich reicht), statt dieses Höhepunktes setzt aber sogleich der der 3. Gruppe in der Reprise entsprechende Teil ein, es wird also der ganze Seitensatz aus der Reprise gestrichen. Die Analogie dieses Striches mit dem in der Druckausgabe des Finales des I. Symphonie angezeigten, der gleichfalls den Seitensatz aus der Wiederkehr streicht, fällt auf. Eine derart weitgehende Kürzung der Reprise ist bisher bei Bruckner nicht anzutreffen, allerdings beseitigt auch der angezeigte Strich in der Endfassung der II. Symphonie „die Reprise fast ganz“. Ob dieser Strich der V. Symphonie zu den von Schalk „mit Zustimmung des kranken Meisters“ vollzogenen Strichen gehört, kann nur eine vielleicht doch noch zu erhoffende Auffindung der Partitur, „die zum Druck verwendet wird“ (s. o.) zeigen, wenn man das Zeugnis S. Schalks für die eigenhändige Korrektur der Stichvorlage durch Bruckner für ungenügend erachtet. Zweifellos bedeutet dieser Strich ein Zerbrechen der Sonatenform, andererseits aber eine Straffung des inneren Ablaufs im Sinne einer einheitlichen Steigerung des zweiten, aus der Zusammenziehung von Durchführung und Reprise entstandenen Teils. Die Ähnlichkeit der architektonischen Wirkung der Striche mit Bruckners eigenen Umarbeitungen fällt auf.

Die zweite Gruppe der Unterschiede zwischen den Druckfassungen und den erhaltenen Handschriften betrifft die Instrumentation und Vortragsweise. Der oben erwähnte Vorgang bei der Herausgabe der IX. Symphonie zeigt, daß es sich bei diesem Werk zweifellos um eine Bearbeitung S. Löwes handelt, die mehrere

²¹ Der Vorlagebericht sagt 325; bis Takt 321 ist Übereinstimmung vorhanden; sodann folgen im Druck 2 Takte, deren erster mit 322 verwandt ist, der zweite die Abwärtsbewegung fortsetzt (während in der Handschrift eine Steigerungswelle einsetzt), daran schließt sich im Druck T. 354. Es werden also 322—353 durch zwei neue Takte ersetzt.

Jahre nach Bruckners Tod vorgenommen wurde und sozusagen kaum einen Takt unangetastet ließ. Eine Beglaubigung durch Bruckner kann nicht gefunden werden. Hier stellt die Handschrift Bruckners den Text der letzten authentischen Fassung dar, womit aber keineswegs gesagt sein soll, daß der Meister, wäre ihm noch die Vollendung des Werkes beschieden gewesen, nicht nachträglich noch mancherlei Änderung angebracht hätte. Über die Abweichungen, die das Partiturbild der VI. Symphonie (erschienen 1901) gegenüber der wohl als Stichvorlage bestimmten Eigenschrift aufweist, gibt der Vorlagebericht der Ges. Ausg. (S. 15) übersichtlich Auskunft. Der Handschrift gegenüber wirkt der Druck wie eine „Dirigentenrichtung“. Die VI. Symphonie Bruckners zeigt nun im Druck eine Unzahl von Tempobestimmungen, Ausdrucksbezeichnungen bei den einzelnen Stimmen, Spielanweisungen usw., die alle in der Handschrift fehlen oder anders lauten. Bruckner differenziert seine Partituren verhältnismäßig sehr wenig. Eine Anführung der Tempovorschriften im Druck des 1. Satzes der VI. Symphonie möge dies veranschaulichen: (Die auch in der Handschrift enthaltenen Angaben sind gesperrt.) T. 1. *Maestoso*; T. 49 bedeutend langsamer; 101 gemäßigtes Hauptzeitmaß; 105 etwas belebend; 110 *poco riten.*; 111 ruhig beginnend; dann ein wenig belebend; 121 nach und nach beruhigend; 129 ruhig; 145 noch ruhiger; 174 ein wenig belebend; 183 wieder ruhiger; 195 Tempo wie anfangs; 245 bedeutend langsamer; 268 *ritard*; 269 *a tempo* (in der Handschrift Tempo I *mo*); 280 — (Hs. *Poco riten.*); 281 — (fehlt auch in der Hs. *a tempo*, wurde vom Herausgeber ergänzt); 285 gemäßigtes Hauptzeitmaß, etwas breit; 289 ein wenig belebend; 294 *poco rit.*; 295 ruhig beginnend, dann ein wenig belebend; 302/3 beruhigend; 309 sehr ruhig und feierlich; 353 Tempo wie anfangs; 367 *molto ritard*. Ähnlich verhält es sich mit der dynamischen Zeichengebung. „Die Richtung geht dabei auf allgemeine Abschwächung und Ausgleichung der starken, unmittelbar nebeneinander stehenden Gegensätze“ (Vorl. Ber. XVI). Die allgemein bekannte registermäßige Instrumentation Bruckners, die sicherlich in seinem Orgelerlebnis begründet ist, äußert sich auch in dynamischer Hinsicht. Starke Gegensätze stehen oft unmittelbar nebeneinander. So steht z. B. im Adagio T. 125 bei Bruckner *ff.*, das im letzten Viertel von T. 128 innerhalb der Abstrichsfigur plötzlich von *pp.* abgelöst wird. Daß dieser unmittelbare Wechsel beabsichtigt ist, zeigt das gleichzeitige plötzliche Wegfallen von Holzbläsern und Hörnern. Im Druck wird dieser Klangeffekt wesentlich verändert. Man sieht deutlich, wie nicht nur die prägnante Dynamik verloren ist, sondern auch der Steigerungszug geändert, überdies der Höhepunkt verlegt ist. Derartige Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Es mag ja die Steigerungsunterbrechung und die Zuspitzung des Höhepunktes gut wirken und eine der üblichen (ob berechtigten?) Dirigentennuancierungen darstellen, das Partiturbild ohne Hinweis auf die originale Gestalt zu verändern, geht sicherlich nicht an. Wenn Bruckner in Kraftstellen die Stärkebezeichnung in allen Instrumenten einheitlich hält, erscheinen im Druck „die Blech- und zum Teil auch

die Holzbläser dynamisch abgeschwächt, in der richtigen Absicht, eine naheliegende Mißdeutung der einheitlichen Bezeichnungsweise Bruckners hintanzuhalten“ (Vorl. Ber. XVI). Auch derartige Abdämpfungen sind wohl Sache des Aufführungsleiters; daß Bruckner aber in klangartigen Stellen sehr wohl zu differenzieren weiß, zeigen viele Stellen, so z. B. VI. Symphonien, 1. Satz, T. 90, wo dem *p* der thematischen Stimmen das *pp* der akkordisch stützenden gegenübersteht usw.

Zu diesen rein aufführungstechnischen Zutaten kommen dann eigentliche Instrumentationsänderungen, die allerdings in der VI. Symphonie verhältnismäßig gering sind. Auch hier sind manche aufführungstechnischer Art, so z. B. die Übernahme hoher Oboenstellen durch die Flöte; über diesen Rahmen gehen aber Einfügungen hinaus oder Weglassung ganzer gekoppelter Instrumentenstellen. Wenn im Trio des Scherzos endlich der 2. Teil im Gegensatz zur Handschrift wiederholt wird, und für das Secondo ein Überleitungstakt zur Scherzowiederholung hineinkomponiert wird, so stellt sich der Druck der VI. Symphonie, wenn auch nicht wie der der IX. als völlige Bearbeitung, so doch als eine weit über das zulässige Maß hinausgehende Ausführungseinrichtung dar, die sich wohl ein Dirigent anlegen mag — man vgl. die Einrichtung Schalks —, die vielleicht auch die Absichten Bruckners in Einigem verdeutlichen mag, die aber keinesfalls als authentischer Text erscheinen kann, wenn nicht eine Beglaubigung durch Bruckner vorliegt. Das Erscheinen der VI. Symphonie 5 Jahre nach dem Tode des Meisters läßt eine solche aber mehr als unwahrscheinlich erscheinen.

Die instrumentalen und aufführungstechnischen Unterschiede der Druckfassungen bei den zu Lebzeiten des Meisters erschienenen Werken bewegen sich teils in ähnlichen Bahnen, teilweise gehen sie noch weit darüber hinaus. Für die III. und VII. Symphonie liegen Stichvorlagen vor. Unterschiede können daher nur insoweit gerechtfertigt sein, als sie ganz geringfügige Verbesserungen sind, die allenfalls von Bruckner in die Korrekturabzüge eingetragen wurden. Es wäre denn, man spräche auch diesen Stichvorlagen die Beglaubigung ab; dazu liegt aber in beiden Fällen keine Veranlassung vor. Bei der Druckausgabe der I. Symphonie zeigt sich Ähnliches wie bei der VI. Aufführungstechnische Zutaten sind in großer Menge anzutreffen, sei es daß es sich um dynamische oder agogische Hinzufügungen oder Änderungen handelt, sei es um Spielanweisungen, Phrasierungsbogen u. dgl. Der Vorlagebericht der Gesamtausgabe bringt S. 5ff ihr genaues Verzeichnis. Eigentliche Instrumentationsänderungen, die weder aufführungstechnischer Natur wären, noch als Korrekturen angesehen werden könnten, die Bruckner in der Stichvorlage angebracht hätte, sind kaum anzutreffen; am weitesten geht vielleicht die Umlagerung der Töne in den begleitenden Klopsakkorden der Holzbläser beim 3. Thema des 1. Satzes. Auch diese Druckausgabe erweckt den Anschein, als wäre vor der Drucklegung eine Revision durch einen „Praktiker“ erfolgt.

Viel weitgehender sind die Unterschiede zwischen Erstdruck und Handschrift bei der V. Symphonie. Eine einfache Korrektur nach dem erhaltenen Autograph oder

auch nach einer als Stichvorlage bestimmten Kopie dieser Handschrift ist technisch ausgeschlossen. Entweder gab es eine zweite Eigenschrift Bruckners oder es liegt eine völlige instrumentale Bearbeitung von fremder Hand vor. Bruckner war auf seine eigenschriftlichen Partituren sorgsam bedacht; Abschriften verschenkte er aber bereitwillig, so die der I. an Wigner, die Abschriften von Frühwerken (f-Moll-Symphonie, Overture) an Synais, sogar kleine Eigenschriften verschenkte er, wie Eckstein berichtet. Es erscheint nun sehr fraglich, ob sich die obenerwähnten Kalendarnotizen Bruckners auch auf Abschriften beziehen, ob nicht beide Partituren der f-Messe und der V. Eigenschriften waren. Damit wäre aber die instrumentale Abweichung der Stichvorlage von der Handschrift 1875/77 gegeben, denn es ist kein Fall bekannt, daß Bruckner selbst eine Gleichschrift eines seiner großen Werke angefertigt hätte. Allerdings scheinen gegen die Annahme, daß Bruckner selbst die Uminstrumentierung der V. Symphonie vorgenommen hätte, zwei Momente zu sprechen: vor allem daß, wie Haas schon feststellt, der Erstdruck nur aufführungspraktische Zutaten und Änderungen vor allem an der Instrumentierung, aber keine einzige kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung enthält“ (Vorl. Ber. I); dann aber, daß keinerlei Nachricht davon vorhanden ist, „daß sich der Meister nach 1878 mit einer Umarbeitung der V. beschäftigt hätte“ (ebda). Die aufführungstechnischen Zutaten in agogischer, dynamischer oder spieltechnischer Hinsicht bewegen sich, wie die Übersicht im Vorlagebericht (XXVI f) dartut, im selben Rahmen wie bei der VI. und I. Symphonie. Tempoangaben wie Ausdrucksbezeichnungen werden hinzugefügt, weggelassen und geändert. „In der Stärkeverteilung geht das Bestreben dahin, ausgleichend und abschwächend einzuwirken“. Steigerungswellen werden dynamisch unterbrochen, dann wieder Unterbrechungen abgeschwächt, die — wie oben erwähnt — bei zarten Stellen fein durchgeführte dynamische Differenzierung der einzelnen Stimmen im Erstdruck vielfach verwischt, umgekehrt wird gegenüber der einheitlichen Bezeichnung der Kraftstellen „aus Gründen der Praxis“ das Blech fast durchwegs abgedämpft, das Aufeinanderprallen dynamischer Gegensätze wird gemildert. All diese Erscheinungen kennzeichnen die „praktische Einrichtung“. Die Instrumentationsänderungen reichen aber weit darüber hinaus; wie bei der IX. Symphonie bleibt fast kein Takt unverfehrt. R. Haas kennzeichnet (Vorl. Ber. XXVI) die Tendenz der Uminstrumentierung: „die hauptsächlich wirksamen Triebkräfte bei der Orchesterumfärbung sind die, einmal die in der Eigenschriftpartitur allein spielenden Streicher durch Bläser auf mannigfache Art zu verstärken, gelegentlich die Streicher ganz auszuschalten, das Blech zu entlasten, den reinen Blechklang zu vermeiden, das Holz umzulagern, besonders die Oboen tiefer, die Klarinetten höher zu legen, sehr viel einzelne Stimmen zu verstärken, auch rhythmisch (wie Pauke und Blech), andererseits Verdopplungen aufzugeben, schließlich besondere Klangeffekte einzuführen (kl. Flöte, gedämpftes Horn, koloristische Holzfigurationen)“. Das Vorhandensein der gesonderten (eigenschriftlichen?) Stichvorlage in Bruckners Besitz läßt

zweifellos der Vermutung Raum, daß die Uminstrumentierung von Bruckner selbst herrühre. Wann könnte nun diese erfolgt sein? An Daten stehen zur Verfügung: Erstaufführung in Graz 9. 4. 94; Einbinden der Partitur 75/77 Nov. 94; Ausfolgung der Stichvorlage an Eberle April 95, wo sie sich noch Mai 95 befindet; im Juli ist die Originalpartitur „im gesiegelten Paquet“; Dezember 95 Ausführung in Budapest; das Erscheinen des Werkes ist April 96 angezeigt. Uer versucht glaubhaft zu machen (a. a. O.), daß die Änderungen nach der Grazer Ausführung gemacht seien. Der Hauptpunkt seiner Beweisführung liegt in der Identität der Eigenschriftpartitur 75/77 mit der an Eberle ausgefolgten. Dies trifft aber nicht zu. Er schreibt weiter (S. 541): „im Juli (1895) hatte der Meister die Partitur wieder in seinem Besitz, sodas er glauben mußte, daß der Stich bereits erfolgt sei“. Gerade diese kurze Zeitspanne von 3 Monaten zeigt, daß die Partitur „im gesiegelten Paquet“ nicht mit der an Eberle ausgefolgten identisch sein kann. So naiv war Bruckner nicht, daß er geglaubt hätte, innerhalb dieser 3 Monate (April—Juli) sei der Stich eines derartigen Monumentalwerkes erfolgt. Im Herbst 1893 will F. Schalk mit den Proben für die Uraufführung beginnen, kann aber von Bruckner das Stimmenmaterial nicht erhalten (Brief Schalks v. 23. 9. cit. Uer a. a. O. 540). Sollte man annehmen, daß Bruckner das Werk 15 Jahre nach der Partiturniederschrift ohne Durchsicht zur Aufführung aus den Händen gegeben hätte? Dies wäre bei ihm wohl ein einzig dastehender Fall. Seit dem Jahre 1877 waren nicht nur die VI., VII. und VIII. Symphonie neu entstanden, sondern alle andern außer der V. umgearbeitet worden. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der „symphonische Wille“ des Meisters im Laufe der Zeit sich einigermaßen wandelte. Gerade die V. Symphonie steht in ihrer Entstehungsfassung an einem inneren Wendepunkt; sie ist tatsächlich „ein Bekenntniswerk besonderer Art“ (Vorl. Ber. XXVI). Ihrer Niederschrift folgen die großen Umarbeitungen. Gerade dieses Problemwerk sollte Bruckner unbesehen nach so langer Zeit der Öffentlichkeit übergeben haben? Das Jahr 1893 ist trotz Bruckners Erkrankung eine Zeit angestrenzter Arbeit, wie die oben gegebene Übersicht zeigt. Ist es von der Hand zu weisen, daß Bruckner an der Hand einer Abschrift, deren Reste sich vielleicht bei Löwe erhalten haben, damals eine instrumentale Durcharbeit vornahm? Vielleicht war gerade die besondere Stellung, die das Werk in seinem Schaffen einnimmt, der Grund, daß er sich auf eine bloße Durcharbeit der Instrumentation beschränkte. Mit der V. war eben der neue symphonische Typus Bruckners geschaffen; auch die VI. und VII. erfahren keine „kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung“. Die nach der Aufführung der Handschriftfassung der V. Symphonie mehrfach geäußerte Bemerkung, das Werk klinge so viel „brucknerischer“, ist zweifellos richtig, wenn man den Blickpunkt vom „mittleren Bruckner“ aus nimmt. Haas bemerkt (Vorl. Ber. XXVI): „die klangliche Umfärbung liegt unverkennbar im Bann des Klangideals der Wagnerzeit, von dem der Kreis der Kapellmeister um Bruckner weit mehr beherrscht war, als der

Schöpfer der Symphonien selbst“. Aber auch bei Bruckner ist die instrumentale Einkleidung der Werke nicht immer die gleiche. Wohl bleiben stets gewisse Grundqualitäten gewahrt, sie sind in koloristischer Hinsicht das zweifellos und untrüglich Unterscheidende gegenüber dem Orchesterklang Wagners. Aber gerade die Vereinheitlichung des Klangkörpers gegenüber der in frühen Werken weit stärkeren Scheidung der Klanggruppen ist für den späten Bruckner kennzeichnend, wobei aber immer noch die registermäßige Instrumentation durchscheint, wie sie auch in der bisher bekannten Fassung der V. Symphonie nicht zu leugnen ist. Die Vermehrung des Klangapparats in der Druckfassung der V. Symphonie (3. Fl., Klarinetten, Fag.) könnte 1893 nicht mehr Wunder nehmen (die Einfügung der Bass tuba ist schon 1877 erfolgt). Die Möglichkeit einer Uminstrumentierung durch Bruckner ist innerlich vorhanden; sie ist vom Gesichtspunkt der letzten Werke des Meisters aus zu betrachten. Es machen sich unverkennbar Tendenzen geltend, die in der Richtung der späten Brucknerischen Instrumentation verlaufen. Eine endgültige unanfechtbare Entscheidung, ob und inwieweit Bruckner selbst an der Uminstrumentierung der V. Symphonie beteiligt ist, kann an der Hand des derzeit vorliegenden Materials nicht gefällt werden. Schalks Zeugnis im Zusammenhalt mit der wahrscheinlich eigenschriftlichen Stichvorlage im einstigen Besitz Bruckners machen sie aber sehr wahrscheinlich, umsomehr als auch innere Gründe es zulassen. Allerdings scheint auch hier wieder eine Revision durch einen „Praktiker“ vorzuliegen, die sich auch auf Einzelheiten der Instrumentation erstreckte. Wie die Druckfassung — so weit sich erkennen läßt — mindestens retuschiert ist, so stellt auch die Fassung 1875/77 wohl nicht die Fassung letzter Hand dar. Auch die Kritik der Uraufführung im Grazer Tagblatt (Göllerich-Auer, IV/3, 392 f.) spricht für die Uminstrumentierung vor der Aufführung. Der Referent spricht von der „von Pizzikato der Celli begleiteten Kantilene der Violinen und Holzbläser, welche Stelle eine nahe Verwandtschaft mit dem 2. Satze der romantischen Symphonie aufweist.“ Dies kann sich nur auf die Takte 101—130 beziehen. In der Handschriftfassung haben aber hier die Holzbläser im Gegensatz zur Druckfassung durchwegs Pausen.

Wie sind nun diese Eingriffe bei den lebzeitig erschienenen Werken Bruckners zu erklären? Daß der Meister sich bei der Herausgabe der Werke der Hilfe seiner Jünger bediente, ist sicher. Daß auch bei dieser Gelegenheit diese dem Meister gegenüber Meinungen äußerten, ist selbstverständlich, auch daß sich diese wohl auf das Ausführungstechnische des Partiturbilds bezogen. Man hat Bruckner schon Unvertrautheit mit dem Orchester vorgeworfen. Nichts ist irriger als das. Aber die fast nur durch die Praxis des Dirigierens zu erlangende, eben das Ausführungstechnische betreffende Kenntnis der Nachhilfen für den Instrumentalisten zur Verdeutlichung der in der Partitur liegenden Klangabsicht konnte er nicht besitzen. Mit Recht weist schon Auer (a. a. O. 542) auf den Beinamen „mei' Berlioz“ hin, den Bruckner F. Löwe verliehen hatte. Man kann dies nur dahin deuten, daß Löwe als Orchestertechniker bezeichnet werden sollte. Gehen die Ratschläge in „ausführungstech-

nischen“ Dingen auf ihn zurück? Ist es ausgeschlossen, daß Bruckner gerade bei der Herausgabe seiner Werke in dieser Hinsicht nicht gezwungen, sondern freiwillig den Vorschlägen zustimmte? „Den Beckenschlag sowie Triangel und Pauken“ hat nach einem Brief J. Schalks an F. Schalk vom 10. 3. 1885 Nikisch bei Bruckner „durchgesetzt“. Josef Schalk und Löwe haben „mit Bruckner die Partitur der Siebenten durchgegangen, bezüglich einiger Änderungen und Verbesserungen“. Vom Paukenwirbel auf 3, den S. Ochs im Tedeum T. 11 f. einfügte, war Bruckner nachweislich begeistert. Eckstein bezeugt (Anbruch a. a. O.) „Ich weiß, wie in überlangen Besprechungen Bruckners mit Josef und Franz Schalk und mit Löwe jede Note der Werke festgelegt wurde... Es ist gewiß, daß die genannten Dirigenten Bruckner Ratschläge, mindestens zu Instrumentationsänderungen gaben, auch zu Änderungen der Tempo- und Stärkebezeichnungen. Aber es waren lediglich Ratschläge und wenn sie sich in den bisher geltenden Drucken finden, so bedeutet das, daß Bruckner sie angenommen hat“. Hier kommt der Standpunkt der Verteidiger der bisherigen Druckfassungen klar zum Ausdruck. Ist also Bruckner künstlerisch vergewaltigt worden? Uner gibt (a. a. O. 542) einen Bericht J. V. Wöß' wieder, wonach „Bruckner an der Tafelrunde bei Gause in der Zeit der Umarbeitung der VIII. ein Notenblatt herauszog, die Schüler auf eine Bläserstelle verwies und sagte: das hab' i jetzt so g'setzt — aber ös Diechkerln, wenn's ma jetzt no' was dreinredt's...“, dabei fuhr er zornig mit geballter Faust in die Höhe wie Zeus, wenn er Blitze schleudert.“ Ein Zwang Bruckners ist daraus sicher nicht herauszulesen. Wenn man vergleichsweise sich erinnert, wie lange Bruckner mit sich kämpfte, ehe er die Harfe in das Orchester der VIII. Symphonie aufnahm, hat es weit eher den Anschein, als hätte der Meister Änderungsvorschläge seiner Helfer lange überlegt und erst wenn er von ihrer Zweckmäßigkeit grundsätzlich überzeugt war, in der ihm gut scheinenden Art durchgeführt. Damit wären sie aber wohl beglaubigt. Daß die „ausführungstechnischen Zutaten“ auf die Helfer Bruckners zurückgehen ist fast sicher. Wenn Bruckner ihnen zustimmte, ist dies vielleicht daraus zu erklären, daß der Meister darin nicht das Wesentliche seines Wertes sah, und dem Urteil der „Praktiker“ vertraute. Der Vergleich mit den Handschriften zeigt, daß in dieser Hinsicht zu weit gegangen wurde. Diese Zutaten auszumerzen, sie zumindest als solche kenntlich zu machen ist die unabweisliche Pflicht musikwissenschaftlicher Forschung gegenüber einem der größten Meister deutscher Tonkunst. Die Handschriften Bruckners sind für die posthum erschienenen Werke zweifellos die einzig richtige Textgrundlage; für die bei Lebzeiten Bruckners herausgegebenen Werke sind sie aber der Wegweiser, der — solange die Stichvorlagen nicht wieder auftauchen, — dem Forscher die schwere Aufgabe erleichtert, in größtem Verantwortungsbewußtsein, vielleicht gerade im Vergleich mit den ohne Bruckners Mitwirken und Wissen nach seinem Tode entstandenen Ausgaben diese Zutaten als solche zu erkennen, sie kenntlich zu machen und die Übergriffe aus dem Partiturbild zu tilgen. Ebensovienig wie alle Abweichungen der Druckausgaben

als Entstellung oder Fälschung zu werten sind, ebensowenig können die bisherigen Druckausgaben nach der derzeitigen Sachlage ohne weiteres als authentisch erklärt werden. Aber auch die Entscheidung, ob die bis jetzt bekannten Handschriften die Fassung letzter Hand darstellen, kann nur fallweise, nicht im allgemeinen getroffen werden. Erlag man früher der Versuchung, über Bruckner hinauszugehen, so besteht jetzt wieder die Gefahr, hinter ihm zurückzubleiben.

Wenn die Gesamtausgabe das Beispiel der Schubert-Gesamtausgabe aufgreift und die verschiedenen Handschrift-Fassungen veröffentlicht, ja darüber hinaus auch das gesamte Material an Skizzen und Entwürfen vorlegt, so ist dies nicht nur wissenschaftliche Notwendigkeit, sondern auch Ehrenpflicht Bruckner, wichtige Aufgabenerfüllung dem deutschen Volke Bruckners gegenüber, das ein Recht darauf hat, sein Werk im vollen Umfange zu besitzen, wie es sein Schöpfer ihm schenkte.

Wir haben uns in dieser wichtigen Frage der mehrfachen Fassungen Brucknerscher Sinfonien an eine große Reihe führender Dirigenten und hier besonders maßgeblicher Musiker gewandt. Einige der Befragten fühlten sich in dieser, in der ganzen Musikgeschichte wohl einzig dastehenden Frage nicht berufen zu urteilen, ein anderer glaubt die Gesamtausgabe abwarten zu müssen, während ein besonders berühmter Dirigent die Frage gar eine „leidige“ nennt. Doch können wir die folgenden, hier wohl gewichtigsten Stellungnahmen veröffentlichen. Lange Jahre Privatschüler bei Bruckner war Fr. Klose, der in seinem Buche „Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen“, 1927, vieles Wichtige zur Brucknergeschichte gesagt hat, und auch in seinen Werken, besonders der Präludium und Doppelfuge für Orgel (1907) über ein Brucknersches Improvisationsthema dem Meister auch ein tönendes Denkmal gesetzt hat.

FRIEDRICH KLOSE SCHREIBT:

Was Ihren Wunsch betrifft, von mir einen Beitrag zur Frage der Original-Fassung der Bruckner'schen Symphonien zu erhalten, so setzen Sie mich in einige Verlegenheit, da ich erst jetzt auf der Züricher Bruckner-Tagung von diesen Fassungen einige kennen gelernt habe. Dabei gelangte ich zu folgender Ansicht:

Symphonie I erweist sich in der Originalfassung — sie erklang in einer geradezu faszinierenden Wiedergabe unter Peter Raabe — als ein Werk, das in seiner Wucht und Eigenart zum Erstaunlichsten der gesamten Musikliteratur gehört. — Hier schaltet für mich jede andere Fassung aus.

Symph. V gewinnt in der Originalfassung entschieden durch das Aufmachen des großen Striches von 122 Takten im Finale. In der überarbeiteten Fassung folgt die Schlusssteigerung zu bald auf vorhergehende Steigerungen; sie wird jetzt von diesen durch einen fast an ein Händel'sches Concerto grosso erinnernden Streicher-Teil getrennt und bleibt dadurch vor einer Vorwegnahme ihrer Wirkung bewahrt. Der Schlußchoral kommt auch ohne den separaten Bläserchor mächtig heraus, dagegen verlieren nach meinem Empfinden die gleichzeitig erklingenden anderen Motive durch den Entzug von Blechbläser-Unterstützung etwas an Deutlichkeit. Da muß sich der jeweilige Dirigent wohl auch fernerhin kleine Retouchen erlauben

dürfen. Daß an diesem meinem Eindruck nicht etwa die Ausführung schuld war, dafür bürgt die Leitung Hauseggers.

Symph. VI. Die Unterschiede zwischen der bisher zur Wiedergabe gelangten Fassung und der als die originale hingestellten erscheinen mir zu geringfügig, als daß man nicht die eine wie die andere bringen könnte.

Symph. IX ist mir — ich muß das auf die Gefahr hin exkommuniziert zu werden — gestehen, in der Löwe'schen Fassung lieber. Die Art, wie in der Originalfassung die Instrumenten-Gruppen gegenübergestellt sind und das dabei brutale Hervortreten nackter Blechbläser-Partien empfinde ich nicht mehr als Kraft, sondern als Härte. Allerdings, auf den erschütternden, wie ein plötzliches Grauen vor dem Gespenst des Todes wirkenden grellen Aufschrei vor dem verklärten Schluß des Adagios in der Version der Originalfassung dürfte nie verzichtet werden.

Zur Frage, ob die von Löwe und den beiden Schalks in den Partituren vorgenommenen Änderungen mit oder ohne Wissen Bruckners erfolgt sind, kann ich Entscheidendes nicht aussagen. Ich möchte aber betonen, daß ich in den 3½ Jahren meines Wiener Studienaufenthaltes, während dessen ich unzählige Abende im Kreise Bruckner-Löwe-Schalk verbrachte, niemals zwischen dem Meister und einem seiner einstigen Schüler wegen unerlaubter Eingriffe in die Partituren eine Mißstimmung erlebt habe. Die einzige, deren Zeuge ich war, hatte ihren Anlaß nicht in solchen Eingriffen, sondern im Vorhaben Joseph Schalks und seines Kollegen Jottmann, Bruckner mit einer heimlich vorbereiteten Aufführung seiner von erstem für zwei Klaviere gesetzten V. Symphonie zu überraschen: sie glaubten, dem Meister damit eine Freude zu bereiten und erreichten das gerade Gegenteil. Bruckner war, als Schalk ihn zu dem Konzert einlud, entrüstet und verbot es rundweg; man hätte seine Erlaubnis einholen und ihm durch die Teilnahme an Proben die Gelegenheit zu Vortrags-Anweisungen geben müssen. Vergebens bemühte sich Schalk den Meister von der gewissenhaften künstlerischen Vorbereitung des Konzertes und von der Unmöglichkeit der Absage desselben zu überzeugen, nachdem der Saal gemietet, Plakat und Programme gedruckt und den Veranstaltern schon beträchtliche Kosten erwachsen seien, — Bruckner erklärte kategorisch, daß das Konzert erst stattfinden dürfe, wenn er nach Anhören der wieder aufzunehmenden Proben die Ermächtigung dazu erteile. Was blieb da Schalk und Jottmann anderes übrig als ihren Vortrags-Abend auf vorläufig unbestimmte Zeit zu vertagen und inzwischen Proben in Bruckners Beisein abzuhalten. Dieselben stehen mir in peinlichster Erinnerung. Bruckner unterbrach fortwährend bald mit der Behauptung, eine thematische Mittelstimme läme zu wenig heraus, oder, er höre diese oder jene Figuration überhaupt nicht, bald mit der Erklärung, bei so verschwommenem Vortrag könne kein Mensch das kontrapunktische Gefüge verstehen. Dabei vermochten ihm die Spieler bei Fortstellen nie genug zu tun, wengleich sie sich fast die Finger blutig schlugen. Schalk, in welchem Bruckner den Urheber des unerlaubten Konzertes sah, kam bei den Ausstellungen am schlechtesten weg und legte

schließlich wegen des ihm gegenüber angeschlagenen höhnischen Tons energisch Verwahrung ein, zumal immer deutlicher zutage trat, daß Bruckner mit seinem Tadeln und seinem Verlangen nach immer noch mehr Proben hauptsächlich bezweckte, sein Beharren auf Verschiebung des Konzertes zu rechtfertigen, und außerdem bei solch unsinniger Art des Probens gar nichts herauskam. Die Aufführung fand schließlich am 20. April 1887 statt. Bruckner wohnte ihr, ziemlich übel gelaunt in der hintersten Reihe des Saales bei. Als dann aber am Schluß brausender Jubel erscholl, eilte er glückstrahlend aufs Podium, sich beim Publikum, aber auch bei seinen Interpreten zu bedanken.

Diese Episode möge dartun, daß Bruckner durchaus nicht der Mann war, sich vergewaltigen zu lassen, und daß es diejenigen, die ihn noch persönlich gekannt haben, geradezu komisch berühren muß, ihn heute von einer romanhaften Phantasie als die verkörperte Ergebenheit in fremden Willen hingestellt zu sehen.

Ich kann darum nicht glauben, daß die zu Lebzeiten Bruckners an den Partituren vorgenommenen Retouchen der Zustimmung des Meisters entbehrten, oder unter Zwang von ihm gebilligt wurden, und halte infolgedessen die gegen Löwe und die beiden Schalks erhobenen Anschuldigungen der willkürlichen Entstellung des Bruckner'schen Kunstwerkes für ungerechtfertigt, was nicht ausschließt, daß ich Vieles in der Ur- oder wie man jetzt sagt — Original-Fassung eindrucksvoller, Bruckners Kompositionsweise entsprechender finde als in der bis dahin veröffentlichten Version.

Was nun die Entscheidung anbelangt, welche der verschiedenen Versionen der Bruckner'schen Symphonien als die gültige anzusehen ist, so sei bemerkt, daß der Meister durchaus nicht nur auf äußeren Anstoß hin an seinen Werken gefeilt und geändert hat, sondern hierzu ebenso durch die ihm angeborene Eigenschaft, sich an Besser-machen-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 dahintersteckten, so beispielsweise, wenn Bruckner den Perioden-Bau seiner Werke durch Abzählen der Takte von vier zu vier auf seine Richtigkeit hin prüfte, oder die Stimmführung in den Partituren der Säuberung von Schlacken unterwerfen zu müssen glaubte. Begann er doch einmal damit, jeden Einklangs- oder Oktav-Parallelschritt zwischen einer begleitenden und der thematischen Stimme auszumetzen und dies nicht etwa nur bei Kammermusikartigen Stellen, sondern auch in den Tutti. Bruckner bot mich zur Mithilfe bei diesem Geschäft auf, das in der Weise vor sich ging, daß er die thematische Stimme langsam auf dem Klavier spielte und die Blechbläser-Gruppe auf solche Parallelen hin kontrollierte und ich dies bei den Holzbläsern zu tun hatte. Zuweilen konnten die Vergehen am heiligen Geist der Polyphonie nur durch widernatürliche und für die Instrumente unpraktische Fortschreitungen gut gemacht werden, namentlich aber wurde mit dem zweck-

losen Verfahren unsinnig viel Zeit verloren, sodaß ich schließlich nicht mehr alle meine Entdeckungen meldete. Als Bruckner dies merkte und mir Unachtsamkeit vorwarf, gestand ich, Fälle, in denen man die beanstandeten Parallelen unmöglich hören könne, absichtlich nicht angezeigt zu haben, und rechtfertigte es unter Hinweis auf Richard Wagner, bei welchem sich in Tutti zahllose Parallelen zwischen thematischen und begleitenden Stimmen fänden, und im C dur-Bläusersatz beim Auftreten König Heinrichs im III. Akt Lohengrin sogar einmal die II. Flöte mit der Bassuba, also eine Mittelstimme mit der Unterstimme, einen Oktavparallelen-Schritt mache, worauf Bruckner ernst erwiderte: Wagner, der „Meister“, dürfe sich solches erlauben, nicht aber Bruckner, der „Schulmeister“.

Dürfen wir nun aber, weil Bruckner in seiner Über-Bescheidenheit sich einen Schulmeister nannte, ihn unsererseits auch als solchen behandeln? — was wir tun, wenn wir sein Schöpferwerk zum Gegenstand philologischer Streitigkeiten machen — und hat es einen Sinn, mit diesen Streitigkeiten das Ringen des Künstlers um die seinem inneren Erlebnis entsprechende Ausdrucksform bloßzulegen? — Ich verneine es! — Einem Schaffen, das, wie das Bruckner'sche so tief in seelischen Ur-Gründen wurzelt, naht man nicht mit dem Verstande, sondern mit dem Herzen. Demjenigen aber, der Bruckners Musik mit dem Herzen lauscht, wird sie, einerlei ob in der bisherigen oder in der neuen Fassung geboten, Verkünderin tiefster Wahrheiten und erhabenster Schönheit sein.

SIEGMUND VON HAUSEGGER, ALS DIRIGENT BESONDERS VORKÄMPFER BRUCKNERS, NIMMT STELLUNG:

Das Brucknerproblem zu endgültiger späterer Klärung aufgerollt zu haben, ist ein Verdienst des Musikwissenschaftlichen Verlages. Schon heute geht aus den durch die Aufführungen der Originalfassungen gewonnenen Eindrücken, im Zusammenhang mit den sich daran anknüpfenden Untersuchungen und Mitteilungen dreierlei hervor. Erstens, daß die veröffentlichten Originalpartituren einen anderen, bedeutend männlich-monumentaleren Grundcharakter aufweisen als die ersten Druckausgaben. Zweitens, daß viele Stellen in den Originalfassungen die Gepflogenheit Bruckners, gemeinsam mit seinen Schülern eine kunstvollere und orchestertechnisch günstigere Überarbeitung vorzunehmen, als verständlich und richtig erscheinen lassen. Drittens, daß die Jünger Bruckners in dem Bestreben, die Intentionen des Meisters zu verdeutlichen, zu weit gegangen waren und das schlichte chorische Prinzip Bruckners zu Gunsten einer zu geglätteten Orchesterbehandlung verändert hatten. Die Originalfassungen werden einen Maßstab dafür zu geben haben, inwieweit Zweckmäßigkeitsänderungen in der Instrumentation, wie sie ja seinerzeit die grundsätzliche Billigung des Meisters erfahren hatten, vorgenommen werden dürfen, ohne hierbei die nun klar erkennbare Eigenart der Brucknerschen Musik zu trüben.