

JOSEPH KANZ

ROBERT HAAS

· EINE EHRENRETTUNG ·

MISSVERSTÄNDNISSE UM EINEN
BEDEUTENDEN WISSENSCHAFTLER.

· WIESBADEN MANUSCRIPT EDITION · JOSEPH KANZ ·

JOSEPH KANZ

ROBERT HAAS

· EINE EHRENRETTUNG ·

MISSVERSTÄNDNISSE UM EINEN
BEDEUTENDEN WISSENSCHAFTLER.

*Geschichtliche und musikalische
Hintergründe seines Schaffens, gesehen an der
Achten Sinfonie von Anton Bruckner.*

· WIESBADEN MANUSCRIPT EDITION · JOSEPH KANZ ·

A.D. 2010.

© 2010 by Joseph Kanz. Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.
Sole Selling Agent: Trio Musik Edition Mettenheim Germany.

INHALTSVERZEICHNIS.

Vorwort.	I - IV
Robert Haas, ein oft missverstandener Herausgeber.	1
Die Rolle der Vorlagen- bzw. Revisionsberichte.	7
Kapellmeister-Retouchen.	8
Die besondere Situation im Falle der Achten Sinfonie.	10
Kompositorische Änderungen.	12
Kürzungen.	14
Die politischen und historischen Hintergründe bei Robert Haas.	17
Haas' Herkunft.	18
Nach dem I. Weltkrieg.	21
Die Nachkriegszeit. (1945)	25
Zusammenfassung.	26
Notenbeispiele	33 - 49
Zu den Einführungstexten von Robert Haas	50
<i>Einführungen von Robert Haas</i>	51 ff
Bibliografie	60



Robert Maria Haas

* 1886 Prag/Böhmen. † 1960 Wien.

Dem Andenken meines Vaters

Hans Ranz

* 19. Mai 1914 zu Werschetz / Banat
† 27. Dezember 2000 in Grafing bei München

gewidmet.

Er mußte in seinem Leben mehrfach die
Staatsbürgerschaft wechseln und blieb doch stets seinem
Wesen als »deutscher Oesterreicher« treu.

VORWORT.

Robert Haas (* 1886 / Prag · † 1960 / Wien) ist ein Musikwissenschaftler, dessen Name zwar bekannt ist, der aber in weiten Kreisen der Fachwelt heute meist kritisiert – oder einfach verschwiegen und übergangen wird. Er veröffentlichte die Werke von Anton Bruckner zum ersten Male genau nach den originalen Manuskripten, jedoch diese grosse Pionierleistung als erster Herausgeber der *Anton Bruckner Gesamtausgabe* (BGA) wird gerne nur beiläufig erwähnt. In dieser Abhandlung soll nun versucht werden zu erklären, warum immer noch so viele bedeutende Musiker seine Ausgaben, den Ausgaben anderer Herausgeber vorziehen; und es sollen auch umfassend die geschichtlichen Hintergründe, die Zeitumstände aufgezeigt werden. Denn nach 1933 wurde die Musik von Anton Bruckner für politische Zwecke missbraucht und so der Gesamtausgabe schwer geschadet.

Es ist eine grobe Verkürzung der Tatsachen, wenn das Werk dieses bedeutenden Gelehrten nur unter einseitig, politischen Gesichtspunkten betrachtet wird. Seine Leistung als wissenschaftlicher Herausgeber war gediegen und zeitlos gut, dass – trotz berechtigter Kritik im Einzelnen – die gesamte Brucknerforschung ohne seine Arbeit nicht möglich wäre. Haas versuchte sich mit ernstem Bemühen dem schwierigen Werk Anton Bruckners zu nähern; war aber auch ein Kind seiner Zeit und nicht frei von zeitgebundenen Wertungen. Weiten Kreisen bekannt blieb leider nur das Vorwort zur VIII. Sinfonie: Darin äusserte sich Haas 1939 hymnisch, begeistert über den im Jahre 1938 erfolgten Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich. Diese Sätze, hatten für viele Jahrzehnte den Blick auf sein gesamtes Lebenswerk verstellt, und Haas nach Kriegsende seine Stellung als Leiter der Gesamtausgabe gekostet. Es galt ausserdem für viele Jahrzehnte, zumindest im 'offiziellen' Österreich, eine Art unausgesprochener Sprachregelung, die diese Jahre (1938 – 1945) gerne verdrängte. So galt er in seiner Heimat Österreich fast als eine *'persona non grata'*. Haas und einige seiner früheren Kollegen waren lange in einer Art 'Schwarzem Loch' (Christoph Schlüren) verschwunden.

Die Verwirrung in der Brucknerforschung wäre weitaus geringer, wenn Haas seine Arbeit zu Ende geführt hätte. So hatten wir inzwischen mehrfache Wechsel der Editions-kriterien, die für Verwirrung sorgten, und das 'Problem' Bruckner letztendlich auch nicht lösen konnten. Die Erfahrung hat gezeigt, dass die musikalischen Standpunkte seiner Nachfolger ebenso zeitgebunden und anfechtbar sind. In folgender Abhandlung werden nun im Besonderen seine Editions-kriterien des bekanntesten Streitfalls, dem der VIII. Sinfonie, nach musikalischen Gesichtspunkten erläutert. Diese musikalischen, oft handwerklich und pragmatischen Gründe werden gerne übersehen, oder falsch gewertet; sind aber der Schlüssel dafür, warum seine Ausgaben immer noch so weit verbreitet sind; und immer wieder auch jüngere Musiker, die völlig unvoreingenommen sind, überzeugen.

Haas begann mit seinen Ausgaben – nach längerer, sehr sorgfältiger Vorbereitung – um 1929, zu einer Zeit, als Europa durch den I. Weltkrieg zerstört worden war. Viele Länder, auch die Sieger des Krieges, waren verarmt. Für Kunst war das Geld sehr knapp geworden, trotz der grossen Begeisterung für diese. Wir haben heute viele verschiedene Ausgaben der Sinfonien Bruckners zur Verfügung, aber vor 1929 gab es nicht eine einzige Partitur, die wissenschaftlichen und auch praktischen Erfordernissen zugleich genügte. Haas liess zuerst einmal die Druckvorlagen anfertigen, dann leitete er Stich und Druck der Partituren – sowie der Orchesterstimmen – in die Wege. Auch mussten bedeutende Dirigenten seiner Zeit für diese neuen Originalfassungen gewonnen werden, denn nur lebendige Musikpraxis erhält Werke am Leben. Daher hatte Haas seine Zeitgenossen davon zu überzeugen, dass bei Bruckner das Original spielbar sei; was lange Jahre lauthals angezweifelt worden war. Dabei

war nicht nur die VII. Sinfonie fast unverändert erschienen, auch einige andere Werke hatten bei der Drucklegung Glück gehabt und waren ziemlich heil geblieben.

Aber Vorurteile sind zäh und selbst entschiedene Befürworter des Originals, wie Siegmund von Hausegger, waren wohlwollend; aber zunächst skeptisch. Auch viele urheberrechtliche Dinge mussten geklärt werden, denn die Originalverleger wollten, auch nach Ablauf der Schutzfrist – damals 30 Jahre – auf ihre Tantiemen nicht verzichten. Witwen, und einige Nachfahren der Brucknerschüler lehnten seine Arbeit ab und taten vieles um die Herausgabe des Originals zu verhindern, oder wenigstens zu verzögern. Irgendwie wollte man verheimlichen, dass an einzelnen Partituren grosse Veränderungen ohne Bruckners freiwillige Zustimmung vorgenommen worden waren. Und er musste somit Ausgaben vorlegen, die in der Praxis bestehen konnten und durfte daher – schon aus Kostengründen – nicht jede Zwischenform, die er vorfand, als eigene Partitur stechen lassen. So entschloss er sich, das jeweils musikalisch Überzeugendste in seine Ausgaben zu übernehmen. Was sonst soll ein Herausgeber machen, wenn so viele widersprüchliche Quellen vorhanden sind, wenn ein Komponist es immer Allen recht machen wollte – und sich daher im Grunde ständig widersprach?

Dieses Haupt-Problem hatte Robert Haas scharfsichtig erkannt und gut gelöst. Und darin liegt der wahre Grund für die Bevorzugung dieser 'Mischfassungen'. Seine Arbeit als Herausgeber ist gediegen und von jeglicher Polemik frei. Künstlerische, wissenschaftliche und musikalische Probleme, wie etwa das gelegentliche Zurückgreifen auf eine frühere Fassung eines Werks, oder die Beseitigung von zeitgebundenen Notlösungen; all' das hat wahrlich nichts mit politischer Verantwortung zu tun. Haas verfuhr wie zu seiner Zeit allgemein üblich: Er vereinte den Standpunkt des praktischen Musikers, also desjenigen, der Musik erst einmal zum Erklingen bringt, mit dem des gewissenhaft forschenden Wissenschaftlers. Viele Herausgeber (E. Mandyczewsky, Fr. Chrysander, P. Lamm, K. Soldan, Gg. Schünemann und Fr. Oeser) verfuhrten so – und Haas stand hier in einer guten Tradition.

Probleme und Sorgen, die Praktiker mit Partituren haben – in dem Moment, in dem sie aus dem Papier ins klingende Leben kommen – werden allzu gerne im Laufe wissenschaftlicher Diskussionen vergessen. Man billigt den Praktikern Sachverstand zu – wie leer wäre ohne sie das Musikleben – aber wenn es darum geht, deren Standpunkte zu akzeptieren, dann will man plötzlich wenig davon wissen. Für denjenigen, der ein Werk aufführen will, ergeben sich Dinge, die einer Lösung bedürfen. Immer wieder gelingt das eine oder andere nicht so wie vom Schöpfer beabsichtigt; es gibt auch Probleme mit der Form, der zeitlichen Ausdehnung. Wie diese dann gelöst werden könnten, all das überlässt man scheinbar grosszügig den Praktikern, wenn es aber intellektuellen Ansprüchen nicht genügt, dann ist man schnell mit herber Kritik zur Stelle. Unter allen Meisterwerken der Weltliteratur gibt es Problemfälle, und es ist Aufgabe des Regisseurs, des Dirigenten, eben aller Interpreten (im Wortsinn eigentlich *Übersetzer*) hier einen guten Weg zu finden. Der Sinn des Werkes darf nicht entstellt werden, aber es muss auch auf die Gesetze der Bühnenpraxis und der Konzertsäle Rücksicht genommen werden. Er muss Entscheidungen fällen, anders geht es im Alltag nicht. Genau das gaben die Herausgeber der Bruckner'schen Erstdrucke als Grund für ihre Änderungen an, verschwiegen aber viele ihre Eingriffe und gingen oft weit über das zulässige hinaus. Als dies allgemein bekannt wurde, versuchten sie – mit oft unschöner Polemik – die Pioniere der Gesamtausgabe an ihrer Arbeit zu hindern.

Was aber geschieht heute? Wird die – oft als ominös bezeichnete – 'Haas-Fassung' der Achten oder Zweiten gespielt, dann ergeht man sich in herber Kritik, übersieht aber, dass viele Stellen dort einfach besser gelingen, – eben 'brucknerischer' klingen – und auch Steigerungswellen überzeugen, wenn man einzelne Kürzungen weglässt. Was natürlich nicht heisst

sen soll, dass Kürzungen immer zu unterbleiben hätten. Wobei es Kritiker nicht weiter stört, dass Haas nur sehr selten Fassungen vermischt hatte; und dass sogar die Herausgeber der Erstdrucke dies gelegentlich taten. Auch hier sind tradierte Vorurteile zäh' und genaue Informationen kaum zu bekommen.

Und da Robert Haas auch noch NSDAP-Mitglied war, daher wird kaum gerecht geurteilt, sondern eher verurteilt. Die Verbissenheit, mit der man Robert Haas in gewissen Kreisen jetzt zu politisieren versucht, erinnert fatal an die, zweifellos vorhandene Politisierung der Gesamtausgabe im III. Reich. Leider hatte die Politik sich der Musik von Anton Bruckner bemächtigt und ihn für ihre Zwecke missbraucht. Haas hatte einen hohen Preis für seine Parteimitgliedschaft zu zahlen, und es muss erlaubt sein, diese Mitgliedschaft zu hinterfragen. Er lebte jedoch in einer schwierigen Zeit – und musste überleben. Während Herbert von Karajan mit seiner Frau Anita Gütermann im recht gemütlichen Prominenten-Bunker des Hotels Adlon in Berlin sass – der übrigens über einen sehr gut sortierten Weinkeller verfügte – leistete Haas Luftschutz-Nachtdienste. Geholfen hatten ihm in der Kriegszeit, als die Probleme immer drückender wurden, ausser Wilhelm Furtwängler wenige – und zur Emigration war er nicht gezwungen; so blieb er in der Heimat. Erich Kästner, ein unverfänglicher Zeitzeuge, der nach 1933 Schreibverbot erhielt und nur unter Pseudonym – unter anderem mit Filmdrehbüchern – überleben konnte, betonte immer: »...dass nur der emigrieren kann, der emigrieren muss « Es stimmt auch, was der bekannte DDR-Anwalt Wolfgang Vogel (1925 – 2008) sagte: » Meine Wege waren nicht weiss und nicht schwarz. Sie mussten grau sein. « Wenn man bedenkt, dass es nach 2001 (9/11) in den U.S.A. schwierig war mit einer differenzierten Meinung über die wahren Hintergründe des Terrorismus ernst genommen zu werden; in einem Lande, das sich älteste und beste Demokratie der Welt versteht. Wie viel schwieriger muss es in einer Diktatur gewesen sein, eigenständig zu handeln und zu denken? Man möge bitte die U.S.A. nicht mit dem III. Reich vergleichen, es war dort immer möglich frei zu reden, aber die fast 'gleichgeschalteten' Medien zeigten die wahre Macht der Herrschenden.

Es war schwer an zuverlässige Informationen über Haas, sein Werk und auch seine Zeitumstände heranzukommen. Daher ist eine besonders ausführliche Darstellung der Zeitereignisse wichtig; die viele Dinge besser verstehen lässt. Bei keinem anderen Komponisten haben die Zeitereignisse die Aufarbeitung seines – ohnehin schwierigen – Erbes so stark beeinflusst, als bei Bruckner. Das wechselhafte Schicksal der Gesamtausgabe, die mehrfachen Unterbrechungen der Arbeit und die verschiedenen, einander ausgrenzenden Editions-kriterien; politische Eitelkeiten, ja Dummheiten, haben eher für Verwirrung gesorgt, als Klarheit geschaffen. Das war nicht die Schuld von Haas, aber er – und sein ihn zeit lebens sehr schätzender Nachfolger Leopold Nowak – waren gewissermassen 'zwischen die Mühlsteine' der 'Grossen Politik' geraten; und wir müssen mit dieser verwirrenden Situation leben. Gerade der Zerfall, der alten Monarchien; des Alten Europas – hier im Besonderen der des Alten Österreich und auch seines unmittelbaren Nachbarn, des Osmanischen Reiches – war traumatisch für die Generation von Haas, und wirkt im Grunde noch bis in die Generation der Kinder und Ur-Ur-Enkel nach. Lebensentwürfe scheiterten, Talente wurden vom Kriege verschlungen, vertrieben oder zur Emigration gezwungen; und fanden dann nie wieder in ihren erstrebten Beruf zurück. Dieser mehrfache Aderlass, der auch zu einer grossen Heimatlosigkeit von Millionen führte, belastet uns heute immer noch. Das musste auch mein Vater Hans Kanz (1914 – 2000) erleben, dessen Andenken ich dieses Werk widme.

Wiesbaden, im Herbst 2010.

K a n z Joseph.

Robert Haas, ein oft missverstandener Herausgeber.

Gedanken zu Editionspraxis von Robert Haas.

Die **Anton Bruckner Gesamtausgabe** wurde von Robert Haas (1886 – 1960) nachhaltig geprägt. Zusammen mit Alfred Orel und einigen anderen (Siegfried von Hausegger, Elsa Krüger, Fritz Oeser und Leopold Nowak – nur um die wichtigsten zu nennen) gab er von etwa 1929 bis 1944 fast alle bedeutenden Werke Anton Bruckners, zum ersten Male – ausschliesslich nach den Originalmanuskripten – heraus. Wenige Werke blieben ausgespart: Das waren kammermusikalische Kompositionen, die kleineren geistlichen und alle weltlichen Chorwerke, die d-moll Messe, sowie alle Fassungen der III. Sinfonie und einzelne Frühfassungen anderer Sinfonien. (IV./1, VIII./1) Im Falle der oben erwähnten Chorwerke und der Kammermusik war es vertretbar, die Neuausgabe auf einen späten Zeitpunkt zu verschieben, denn deren Drucke wichen kaum vom Original ab. Und bei der III. Sinfonie fehlten nach 1938 wichtige autografe Quellen, oder wurden – wie die Stichvorlage zur 3. Fassung – nicht zur Verfügung gestellt. (Alma-Maria Mahler-Werfel wollte zwar ein Manuskript (III./2) an die Gesamtausgabe verkaufen, aber es kam, trotz längerer Verhandlungen, nicht mehr dazu.) Nur noch die 1. Fassung der III. Sinfonie wurde 1944 gestochen, ging aber durch Kriegswirren, bis auf wenige Probedrucke, verloren. (Erst nach 1990 entdeckte man weitere Drucke.) Nach Kriegsende, Anfang 1946 wurde Haas vor eine Sonderkommission geladen – er war Mitglied der NSDAP gewesen – und dann zu seiner grossen Überraschung aller Ämter enthoben und zwangsweise in Pension geschickt. Das sind die dürren, sachlichen Fakten.¹

Die Gesamtausgabe leitete ab diesem Zeitpunkt Leopold Nowak (1904 – 1991), sein früherer Mitarbeiter. Auf eine Angabe weiterer biografischer und musikalischer Daten muss hier aus Platzmangel verzichtet werden, es ist auch nicht die Aufgabe dieser Abhandlung; wäre aber eine lohnende Aufgabe für die Forschung.

Erwähnenswert ist aber, dass Nowak als Herausgeber teilweise andere Wege ging, und dass bis heute bei einigen Werken zwei divergierende Ausgaben mit einander konkurrieren: Die sogenannten '**Haas-Ausgaben**' der II. und der VIII. Sinfonie sind die bekanntesten Beispiele, wobei der Streit im Falle der Achten bis heute leider kaum etwas an Schärfe verloren hat.² Gerade das Fehlen der Vorlagen- bzw. Revisionsberichte bei den problematischen Werken, hat jedoch die sachliche Diskussion über die Arbeit von Haas und Nowak sehr erschwert.

¹ Wer letztendlich darüber entschied, dass Haas zwangspensioniert wurde, ist heute (2010) nicht genau bekannt. Ob es eine Entscheidung der Alliierten Besatzungsmächte, oder gar 'alte Rechnungen' waren, die da beglichen wurden, all das müsste noch dringend geklärt werden. Haas hatte sich, so wie es Wolfgang Doebl detailliert beschrieb, nicht nur Freunde gemacht. Dass Bruckner die k.k. Hofbibliothek zum alleinigen Erben ernannt hatte schien manche nicht zu stören und sie verweigerten sogar die Einsicht in Handschriften.

² Die Haas-Ausgaben wurden bis etwa 1952 durch den Bruckner-Verlag in Leipzig und Wiesbaden vertrieben. Dann erlosch im Westen Deutschlands dieser Verlag. Für die 'DDR' und den osteuropäischen Markt wurden diese Ausgaben aber bis 1990 über Breitkopf & Härtel/Leipzig hergestellt und auch im Westen – ausser in (West)-Deutschland und Österreich – vertrieben. Auch existieren Reprints in den U.S.A. Somit sind diese Ausgaben immer noch im Musikleben zu finden und auch erhältlich, wengleich deren Vertrieb in manchen Ländern eine sehr heikle rechtliche Grauzone berührt. Im Grunde gibt es nur **eine** Gesamtausgabe, aber die Unterscheidung in Alte und Neue Gesamtausgabe hat sich eingebürgert. Denn in der Epoche von Leopold Nowak (ab ca. 1951) – und durch dessen teilweise konträren Ansichten – hatte man fälschlich den Eindruck bekommen, als handelte es sich um etwas gänzlich Neues.

Als unentbehrliches Grundlagenmaterial diente daher besonders das hervorragende Buch **'Bruckners Symphonien in Bearbeitungen'** [2001 Hans Schneider/Tutzing] von Wolfgang Doebl, das wegen des Fehlens vieler offizieller, revidierter Revisionsberichte, deren Rolle übernehmen musste. Dies ist leider das grösste Manko der meisten Nowak'schen Neu-Ausgaben und so kam es oft zu gegenseitigen, unsachlichen Vorwürfen der Nowak-Anhänger auf der einen Seite, und der Haas-Anhänger auf der anderen. *(Man muss es aber der Gesamtausgabe hoch anrechnen, dass nun inzwischen die Vorlagenberichte zügig vorbereitet werden. Aber Jahrzehnte der Untätigkeit sind nicht so leicht aufzuarbeiten. Auch sind jetzt inzwischen Unterlagen, die Haas noch zur Verfügung standen, verschollen; andere jedoch inzwischen aufgetaucht.)*

Bei der Zweiten ist man auch heute noch geneigt, diejenigen Einschübe, die Haas aus der ersten Fassung übernahm, doch zu akzeptieren; da es sich im Falle des langsamen Satzes um eine wirkliche Notlösung handelte; und nicht jede Kürzung, die Bruckner für den Erstdruck abgerungen wurde, sinnvoll war. (Ersatz des heiklen Horn-Solos durch eine Clarinette und Violen)³ Dieser Meinung – mit Einschränkungen – war auch Nowak, obwohl er den Schluss des ersten Satzes wieder an die letzte Fassung annäherte und nur als Alternative den Schluss der ersten Fassung für den langsamen Satz einfügte. Ob die Generalpausen im Finale durch Fermaten auf dem Taktstrich, oder durch zweitaktige Pausen angezeigt werden sollten, ist in der praktischen Ausführung kaum zu unterscheiden. *(Auf die jetzt neu vorgelegten Bände II./1 und II./2 der Gesamtausgabe gehe ich noch kurz ein.)*

Weit gravierender sind aber die Auseinandersetzungen um die zwei Editionen der Achten im Rahmen der Gesamtausgabe. Haas hatte hier bewusst erste und zweite Fassung vermischt um, wie er es nannte: **'den echten Sinn und Klang wieder herzustellen'**. Gerade diese Äusserung wurde und – wird ihm immer noch – als anmassend und unwissenschaftlich vorgehalten. Und **nur um diesen besonders markanten Fall**, soll es in der folgenden Abhandlung gehen. Vergleicht man die übrigen, von Haas vor der Achten und Zweiten Sinfonie editierten Werke, so fällt auf, dass Haas dort sogar **akzeptable 'Rückgängigmachungen' vermeidet**. Er führt z.B. Retouchen von Max Reger (I./2) und Franz Schalk (VI.) an, unterlässt aber Veränderungen am Notentext. Hier ein markantes Beispiel: Im Finale der Vierten (1880) verzichtete er darauf, ab Takt 155 die Bass-Posaune und die Bass-Tuba wieder einzufügen, und behält die von Bruckner, auf Anraten von Josef Schalk, erleichterte Fassung bei; stellt es aber den Dirigenten frei, diese empfehlenswerte Änderung zu übernehmen. Aber sie erscheint nur im Vorlagenbericht. Auch andere, vom Komponisten im Laufe der Arbeit ausgeschiedene Passagen in diesen Sinfonien wurden von Haas eigens erwähnt. *(Leider erschienen die Vorlagenberichte ausschliesslich zusammen mit der grossen Partitur, die bekannteren Studienpartituren enthalten keine Berichte. Somit blieben diese Tatsachen weitgehend unbekannt.)*

Erst mit der Zweiten begann Haas dann als 'schöpferischer' Herausgeber zu wirken. Die neu gewonnene Erfahrung mit den ursprünglichen Partituren scheint ihn sicher gemacht zu haben. Er kennt jetzt Bruckners Idiom besser und versucht nun fremde Einflüsse auszugrenzen. Im Falle der Zweiten war dies leicht, denn Bruckner hatte viele Änderung auf nur Anraten von Freunden gemacht, und es handelte sich meist um ertrotzte Kürzungen sowie instrumentatorische Erleichterungen; und einige unumgängliche, zeitgebundene Notlösungen. Hier gelingt es Haas der ursprünglichen Intention nahe zu kommen und er dokumentiert alle Veränderungen in seinem Vorlagenbericht. So ermöglichte er es den Dirigenten die Kürzungen eventuell beizubehalten, oder etwa die erleichterte Fassung des Erstdrucks zu übernehmen.

³ Edwin Fischer hatte in den dreissiger Jahren bereits, ohne dass der von dieser Urform Bescheid wusste, in Winterthur das Clarinetten-Solo durch ein Horn spielen lassen. (Bericht von Willy Hess, schweizerische Musikzeitschrift 1948 /1. Dez.)

Grössere Eingriffe in die Komposition fanden weder durch die Herausgeber des Erstdrucks, noch durch Haas statt.

Die Quellenlage der Zweiten erinnert stark an manche Oper, bei der von Fall zu Fall aus dem vorhandenen – überreichlichen und widersprüchlichen – Notentext für eine Aufführung das jeweils Passende zusammengestellt wird. Mal kürzt man, mal lässt man diese Kürzungen weg und schiebt 'Variationen' ein. ('Don Carlos' von Giuseppe Verdi ist so eine Partitur.) Jeder Fassung hatte Bruckner im Grunde sein *placet* gegeben, und daher haben wir diesen Wirrwarr, den jeder Herausgeber korrekt bearbeitet hat und der trotzdem nur in der Fassung von Haas schlüssig wirkt.

Der Ehrlichkeit halber ist aber anzumerken, dass hier Haas kleine Veränderungen am Notentext vorgenommen hatte: Im Finale der II. Sinfonie (T. 541/543 [Haas-Ausgabe] notierte er die 1. Violinen als Viertel-Triolen. In der Urform waren es aber Achtel gewesen [siehe Band II./I der NBGA] Vom musikalischen Gesichtspunkt aus gesehen ist diese Anpassung sinnvoll, denn Haas wollte die gestrichenen Takte in die spätere Fassung wieder einfügen und so wenigstens zur Diskussion stellen. Da hätten die holprigen Achtel (polyrhythmische 3:4 Figuren) der frühen Fassung im Fluss sehr gestört. (Juan I. Cahis bin ich für diese Information zu Dank verpflichtet.) Inzwischen wurden zwei Neu-Ausgaben vorgelegt, die bisherige Nowak-Ausgabe, die weitgehend auf der Haas'schen basierte, ist nicht mehr im Katalog des MWV/Wien gelistet. Aber wir wollen zunächst diese Sinfonie nicht in die Betrachtungen einschliessen. Auch hier warten wir noch auf den neuen Vorlagenbericht, denn der zu Haas'schen Ausgabe ist inzwischen 70 Jahre alt und längst vergriffen.

So wagte Haas es dann, die problematischste Partitur – nämlich die der Achten – an diejenigen Partituren anzunähern, die ohne grössere Veränderung geblieben waren. Wobei, ironischerweise der Erstdruck von der originalen, zweiten Fassung wenig abweicht.⁴ Aber der Weg zu dieser zweiten Fassung ist eben sehr bezeichnend für die gesamte Situation, in der Bruckner sich nach 1887 befand. Wie allgemein bekannt, lehnte Hermann Levi die 1. Fassung der Achten ab. Levi fiel seine Entscheidung nicht leicht, aber er fand – trotz vieler ehrlicher Versuche und Unterstützung durch Freunde, die ihn berieten – keinen Zugang zu diesem Riesenwerk. Er ahnte, dass seine Ablehnung bei Bruckner schlimme Folgen haben würde, so bat er zunächst die Brüder Schalk um Rat. Man spürt die Ratlosigkeit und Hilflosigkeit in seinen Worten. Aber auch die Brüder Schalk konnten ihm diese Entscheidung abnehmen.

Er schrieb selbst am 7. Oktober 1887 an Bruckner und teilte ihm die Ablehnung mit. Bruckner war – wie allgemein bekannt ist – erschüttert, und 'keinem Trostwort zugänglich'. (J. Schalk an Levi / 18. X. 1887) Der grosse Erfolg der VII. Sinfonie hatte Bruckner Mut gemacht, er hatte endlich Selbstvertrauen gewonnen und diese erneute Niederlage sollte traumatische Folgen haben. Zwar tat Bruckner dann bald so, als wäre er voll Freude und bemühte sich in – für ihn so typischen – voreuseilendem Gehorsam allen Wünschen seiner 'Vormünder' entgegenzukommen; aber wie es wirklich in ihm aussah, kann man nur erahnen. Seine 'nervösen Abnormitäten' (Göllerich/Auer) wurden wieder dramatisch und ein totaler Zusammenbruch – wie 1867 – schien erneut möglich. Haas kannte noch Zeitgenossen Bruckners persönlich und wusste sicher auch um viele der Umstände Bescheid, die zu den Veränderungen an den Parti-

⁴ Der Notentext blieb fast unverändert, aber zahlreiche Dachakzente – und alle Stricharten der Streicher, die von Bruckner stammten – wurden weggelassen oder durch andere Artikulationen ersetzt. Die Dynamik, die Orchestration wurde geschickt an die Situation der Durchschnittsorchester zu Bruckners Tagen angepasst. Als Verfälschung, wie bei der IV. oder V. Sinfonie, kann man diesen Druck, der schon vor der Uraufführung erschien, jedoch nicht bezeichnen. Robert Haas konnte sich daher die Peters-Partitur als Druckvorlage für die Gesamtausgabe einrichten; und die alten Erstdruck-Orchesterstimmen wurden wohl ebenfalls dafür verwendet.

turen geführt hatten. Nicht alles, was mündlich übermittelt wird, wird auch immer vollständig zu Papier gebracht; noch zur Zeit von Haas war man um Diskretion bemüht und wollte ein Genie nicht mit allzu privaten Dingen blossstellen. In einem Zeitungsartikel begründete Haas 1939 sein Vorgehen und fand markige Worte gegen eine 'scheinphilologische' Wissenschaft. Haas schrieb, wie viele seiner Zeitgenossen, sehr leidenschaftlich, fast pathetisch; scheute Polarisierungen nicht und versuchte sich im Falle Bruckner, bewusst von der bisherigen Tradition abzusetzen.⁵ Der Ton ist typisch für die Atmosphäre der 30-er Jahre.

Haas war durch seine umfassende Ausbildung und Tätigkeit als Theaterkapellmeister, mehr Praktiker als reiner Wissenschaftler; der aber immer darauf bedacht war, Praxis und Theorie in Einklang zu bringen. Oder wie Hans Hubert Schönzeller, ebenfalls ein Wissenschaftler mit viel Erfahrung als Dirigent, sehr schön beschrieb: "*Haas fasste das Problem mehr vom Künstlerisch-Musikalischen an; er versuchte die hier zur Diskussion stehenden Werke im reinsten Geiste Bruckners darzubieten, und vom Standpunkt des eigentlichen Klanges aus mag seine Lösung befriedigender sein.*" ('Bruckner' [Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 1974]) Diese Vorgehensweise wird nun seit etwa 1945 auf das härteste abgelehnt; aber von einer Reihe bedeutender Dirigenten, nach wie vor akzeptiert. Auch jüngere Dirigenten finden immer wieder den Weg zu Haas' Ausgaben. Diese Musiker werden leider von wissenschaftlichen Kreisen mitunter unsachlich und hart attackiert.

Die Argumente der Wissenschaft sollen hier nur am Rande behandelt werden, diese sind allgemein bekannt, ja dominieren derart, dass es Anhängern von Haas schwer wurde ihre Meinung kundzutun. Man wird nicht mehr ernst genommen. Anhänger von Haas findet man, zumindest im deutschsprachigen Raum, kaum noch in wissenschaftlichen Kreisen; seine prominentesten Fürsprecher sind und waren Harry Halbreich sowie Paul-Gilbert Langevin, die dem französischen Kulturkreis zuzuordnen sind. Auch Deryck Cooke schätzte die Haas'schen Ausgaben stets als authentisch ein. Somit kann man davon ausgehen, dass es unmöglich ist, die heutige Musikwissenschaft, die sich von der Musikwissenschaft zu Haas' Tagen sehr stark unterscheidet, wieder dazu zu bringen, Haas in diesem Punkte zu folgen. Man ist allenfalls bereit, Haas als sachkundigen Herausgeber mit hoher Musikalität zu akzeptieren, aber unter Wissenschaft will man heute **völlig andere** Dinge verstehen.⁶

Auch hat man viel zu sehr Politisches und Musikalisches bei der Bewertung von Haas vermischt, was nicht den Tatsachen entspricht. Dass die politische Einstellung von Haas beachtet werden muss ist klar. Aber sie darf seine Arbeit, die er als Wissenschaftler geleistet hatte nicht abwerten. Und es muss mit Augenmass bewertet werden; zweierlei Mass darf nicht gelten. Das riesige Arbeits-Pensum, das Haas in kurzer Zeit bewältigt hatte, liess wohl kaum

⁵ Kennt man diese Hintergründe näher, so wie sie Wolfgang Doebel beschrieben hat, wundert einen vieles nicht mehr: Denn Haas hatte mit zermürbenden Widerwärtigkeiten zu kämpfen, bekam teilweise erst nach langen rechtlichen Streitigkeiten Einblick in die Manuskripte (leider nicht in alle) – und auch die Herausgeber waren sich untereinander nicht immer einig. Ausserdem war Haas mit den Leistungen von Alfred Orel unzufrieden. So schied dieser 1937 aus dem Herausgeber-Team aus. Er konnte sich mit Haas über die Bedeutung des Erstdruckes der 4. Sinfonie nicht einigen. (Dass Haas Recht hatte, den von Bruckner tolerierten und sogar durchgesehenen Erstdruck zunächst nicht zu werten, war sinnvoll, denn gerade die IV. Sinfonie wurde noch sehr lange nach dieser Fassung gespielt. Das hätte damals (1937) die Zielsetzung der Gesamtausgabe *ad absurdum* geführt.)

⁶ Die Generation von Haas, Oeser und Lamm, wirkte meist als Herausgeber von, bis dahin verfälscht veröffentlichten Werken. Ihr ganzes Schaffen war auf die Musikpraxis hin ausgerichtet, spekulative Dinge und intellektuelle Erörterungen waren eher selten. Man würde heute diese Musiker kaum in Kreisen der Wissenschaftler akzeptieren

Raum für irgendwelche andere Tätigkeiten. Dies am Rande. (*Über diese wichtigen Hintergründe jedoch an anderer Stelle mehr.*)^{7 8}

Ziel dieser Abhandlung ist es hier vielmehr, zu zeigen, warum so viele bedeutende Dirigenten diesen Misch-Fassungen demonstrativ die Treue halten. Es sind zum Teil handwerklich-musikalische, ja musikalische Argumente, die bei der Haas-Fassung überzeugen; wenn man letzteres so bezeichnen will. Diese Gründe werden hier erläutert und es soll versucht werden verständlich zu machen, warum Musiker eben diesen Mischfassungen näher stehen, als reine Wissenschaftler. Der praktische Musiker muss das Werk klanglich realisieren. Daher kamen seinerzeit manche Dirigenten sehr schwer mit den Originalfassungen zurecht. Denn die Bearbeitungen der Bruckner-Sinfonien sind oft im rauen Alltag einer Orchesterprobe – besonders mit Durchschnitts-Orchestern – geschmeidiger. Im Umkehrschluss wird jedoch manches der oft ertrutzten, späteren Änderungen, als unecht empfunden; da uns inzwischen das Idiom des originalen Bruckner sehr vertraut ist.

Haas hatte die problematischen Werke, hier besonders die Achte, an den Klang, an die Form der unbeeinflussten Partituren angeglichen, weil er der begründeten Meinung war, Bruckner habe sich nicht freiwillig zu diesen Veränderungen bewegen lassen, und ausserdem sei er nach der Ablehnung durch Hermann Levi in eine lebensbedrohliche Depression gestürzt; somit sei seine freie Entscheidungsfähigkeit beeinträchtigt gewesen. Als willenlos kann man ihn aber nicht bezeichnen; leider waren Äusserungen von Haas – und dessen Wortwahl – etwas irreführend.

Wilhelm Furtwängler hatte sich – wohl deswegen – um 1954 von der Haas-Fassung abgewandt und dann immer wieder den Erstdruck dirigiert. Auch die IV. Sinfonie dirigierte er um 1951 mehrfach in der Erstdruck-Fassung. Er fand plötzlich viel Schönes an diesen Partituren und hielt diese – auf einmal – für von Bruckner autorisiert. So wertete er im Grunde Haas ab, ohne dies aber *expressis verbis* auszusprechen. Aber jener Wilhelm Furtwängler war es auch gewesen, der die Haas-Fassung der Achten am 5. Juli 1939 in Hamburg uraufgeführt hatte und dann regelmässig dirigierte. Auch setzte er 1939 sich in Wien anlässlich des Bruckner-Festes für die 'Urfassungen' – wie er das Original nannte – ein. Aber E. Th. A. Armbruster argumentierte gegen die Originalfassungen in seiner Brochure »Erstdruckfassung oder 'Originalfassung'« (1946 Leipzig) damit, dass Furtwängler ihm gegenüber sich für die Erstdruckfassungen ausgesprochen habe und auch obige Äusserung ganz anders gemeint gewesen sei. (*Was nun wirklich den Tatsachen entspricht ist nur schwer in Erfahrung zu bringen.*)

Furtwängler war ein grosser Dirigent und Künstler, aber als Mensch leider schwach. Mit den Mächtigen legte er sich nicht wirklich an, sondern er paktierte und lavierte. Das hat seinem Ansehen – besonders im Ausland – bis heute sehr geschadet. Auch der Einsatz für verfolgte Musiker war nicht uneigennützig; sondern auch von dem Wunsche getragen, in Ruhe musizieren zu können. Man sollte diese, und andere Äusserungen, daher nicht überbewerten und als

⁷ Gertrud Staub-Schlaepfer hatte schon 1939 in der Schweizerischen Musikzeitschrift [Einige Glossen zur "Originalfassung" von Bruckners VIII. Symphonie] manches an der Haas'schen "Originalfassung" verwunderlich gefunden, anderes jedoch als sehr gelungen bezeichnet. Besonders die 'grossteutschen' Formulierungen scheinen die Autorin gestört zu haben. In der neutralen Schweiz konnte man zwar immer noch etwas freier schreiben, aber auch hier spürt man zwischen den Zeilen die Vorsicht gegenüber einem übermächtigen Nachbarn; und gleichzeitig die offen, nüchterne Art, die man in der Schweiz liebt. Sie wünschte sich jedenfalls einen sorgfältigen Revisionsbericht und stellte auch noch 1950 manch Eigenartiges an den bis dato bekannten Ausgaben fest. Die 1. Fassung der VIII. Sinfonie war damals noch nicht gedruckt; Staub-Schlaepfer konnte aber in Manuskripte einsehen.

⁸ etwa 12 grosse Partituren, zum Teil mit Alternativfassungen einzelner Sätze und acht Vorlagenberichte. Zusätzlich war er Direktor der Musiksammlung und hatte die Gesamtausgabe zu leiten.

sehr persönlichen, zeittypisch und opportunistischen Standpunkt akzeptieren. Haas war damals schon zwangspensioniert und ohne jeglichen Einfluss im Musikleben. Dass Furtwängler – wohl als einziger – 1944 Haas helfen wollte, das war eine der vielen Widersprüchlichkeiten in seinem Wesen.

Betrachtet man jedoch den inzwischen fast vollständig veröffentlichten Briefwechsel Bruckners mit seinen Schülern Franz und Josef Schalk, dann kann man aber jetzt – 2009 – erkennen, dass diese als "Charakterschweine" zu bezeichnen wären. So musste es 2004 Benjamin Gunnar Cohrs in einer Buchbesprechung ernüchternd klarstellen. Ein hartes Wort, aber leider wahr. Dass unter diesem psychischen Druck Bruckner fast dem – schon oft diagnostizierten – Wahnsinn nahe kam, muss nicht wundern.⁹ Die sprunghafte Vielschichtigkeit seines Wesens wurde erst langsam in den letzten Jahrzehnten erkannt: er machte es seinen Schülern und Freunden mit seinen Entscheidungen nicht leicht. Es ist nicht Aufgabe dieser Abhandlung über den Menschen Bruckner, seine gerne verschwiegenen sexuellen Nöte und sonstigen Marotten zu schreiben; es wurde bereits von kompetenten Autoren Lesenswertes darüber publiziert; und manches harrt noch der Aufarbeitung. Aber: So gesehen sind Bruckners Verfolgungssängste sehr wohl verständlich und vieles was Haas vermutet hatte, scheint doch möglich zu sein. Die Situation, in der sich Bruckner, nach der Ablehnung der Achten befand, lässt sich mit geschriebenen Worten jedoch nur andeutungsweise wiedergeben.¹⁰ Bruckner war sein Leben lang in Wien 'zusammengeschreckt'. In der Stadt, in der Johann Strauss, Gustav Mahler, Hans Makart, der k.k. Scharfrichter Josef Lang, Josefine Mutzenbacher und Sigmund Freud nebeneinander und miteinander lebten, in der triebhaft, sinnliche Genuss allen Gesellschaftsschichten das wichtigste im Leben war; in dieser Stadt musste sich Bruckner immer fremd fühlen. Probleme wurden nie aufgearbeitet oder bewältigt, sondern mit Walzermusik, Sachertorte und Heurigen-Seligkeit zugedeckt.¹¹

Die Überlebenstaktik des Soldaten Schwejk das bewusste "sich a bisserl blöd stellen" war nicht auf Prag oder Böhmen beschränkt. Es gehörte zur allgemein bekannten Art, mit der man sich in gegen die allzu mächtige Staatsmacht, die Arroganz der Adligen und Reichen zu schützen verstand. George Szell hatte klar ausgesprochen, dass Bruckner sehr wohl wusste was er tat.

⁹ Franz Schalk hat später seine Meinung teilweise revidiert, und die Gesamtausgabe doch noch halbherzig unterstützt, aber es bleibt ein schaler Nachgeschmack. Die f-Moll Messe hingegen dirigierte er um 1928 mehrfach in der Originalfassung der Hofkapelle und wollte **unbedingt diese Partitur** gedruckt wissen! Der 'edle' Helfer, uneigennützig bis zu Aufopferung, war er aber wohl nicht. Auch seine Witwe (Lilly Schalk) – von zweifelhaften Experten schlecht beraten – lehnte die Gesamtausgabe ab und verzögerte dadurch viele Projekte.

¹⁰ Wenn man bedenkt, dass noch der Büchner-Preisträger von 2008, Josef Winkler seine traumatischen Erlebnisse – mit der übermächtigen (katholischen) Kirche, und derer verlogenen Sexualmoral in der Gesellschaft des Österreich nach 1960 – als Buch verarbeiten musste, dann sollte man sich nicht über Bruckners lebenslange Ängste im repressiven Österreich des 19. Jahrhunderts wundern. Man hat gerne in katholischen Bruckner-Kreisen die harte Äusserung von Johannes Brahms kritisiert, der sagte: "Bruckner ist ein armer, verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben." Brahms traf leider den Kern des Problems, denn in Internaten, Knabenchören und klösterlichen Institutionen wurden noch weit bis in das 20. Jahrhundert Menschen das Rückgrat gebrochen. Wobei das nicht nur in katholischen Regionen geschah.

¹¹ Der berühmte Psychiater Erwin Ringel bezeichnete die Österreicher – und ganz besonders die Wiener – als 'Weltmeister im Verdrängen von Problemen'. Andere, sehr böse Zungen, verglichen die Art, mit der in Wien Probleme aufgearbeitet wurden, mit Hundekot, den man liegen liess; und als der dann irgendwann von allen zertrampelt worden war, dann war er eben 'nicht mehr da' und das Problem wurde als gelöst betrachtet.

Die Rolle der Vorlagen- bzw. Revisionsberichte.

Vorlagen- oder auch Revisionsberichte sind unerlässliches Handwerkszeug guter, musikwissenschaftlich abgesicherter Ausgaben geworden. Das 19. Jahrhundert war in dieser Beziehung nachlässiger, aber es wurden gelegentlich ordentliche Vorlagenberichte beigelegt. Für die besonders heikle Herausgabe der Werke Anton Bruckners sind diese Berichte von Anbeginn an erschienen und mitunter recht umfangreich. Eine kleine Tabelle soll zeigen, für welche Werke von Haas/Orel und für welche Sinfonien von Nowak und seinen Herausgeber-Kollegen Berichte erschienen sind.

Haas/Orel (ABGA)	Bericht	Anmerkung	Nowak/andere (NBGA)	Bericht
I. (Linzer und Wiener Fassung)	1934		I. <i>Linzer</i> Nowak (1953) I. <i>Wiener</i> Brosche (1979)	Δ
II. (2. Fassung, mit grosser Berücksichtigung der 1. Fassung)	1938		II. 1961 (2. Fassung geringe Berücksichtigung der 1. Fassung) [Carragan II /1. und 2.]	Δ
III. ‡ 1. Fassung <i>nur Probedrucke</i> (1944)	‡		III./1. III./2. III./3 & Supplement III./1 (1977·1981·1958)	<i>Für alle Fassungen</i> 1997 Röder
IV. (2. Fassung von 1878/80) & "Volksfest"- Finale [1944 2. Ausgabe]	1936 **	IV./3. (1953) <i>Redlich (EE)</i>	IV. /1. & 2. Nowak (1975 · 1953) IV./3 (2006) Korstvedt	Δ
V.	1936		V. (1951)	1985 Nowak
VI.	1935		VI. (1952)	1986 Nowak
VII.	‡ 1944		VII. (1954)	2003 Bornhöft
VIII. (2. Fassung, mit Berücksichtigung der 1. Fassung) <i>1. Fassung nicht mehr erschienen</i>	‡ 1939		VIII./2 (1955) [2. Fassung ohne Berücksichtigung der 1. Fassung] VIII./1. (1972)	Δ
IX. (Orel)	1934		IX. (1951) (2001) <i>Neuausgabe</i>	2001 Cohrs
'Nullte' ‡	‡	v. <i>Wöss</i> (1924) <i>UE Erstdruck fast original</i>	Nowak (1968)	1981 Nowak
Messe e-Moll (Nowak)			Messe e-Moll <i>2. Auflage</i> (1959)	2004 Hawkshaw
Messe f-Moll	‡ (1944)	<i>Redlich</i> (1968) <i>Eulenburg (EE)</i>	Nowak (1960) Hawkshaw (2005) <i>Neuausgabe</i>	2005 Hawkshaw
Auf die anderen, kleineren Werke wurde in dieser Tabelle verzichtet.				
Die zweite Ausgabe der IV. wurde nach 1945 in Leipzig und wird als Reprint in den USA vertrieben. Die Unterschiede zur ersten Ausgabe von 1936 sind sehr gering, sie betreffen das Trio des Scherzos. Ein weiterer Vorlagenbericht erschien bisher nicht mehr. <i>Die Sinfonien 1-9, ausser I./2 · II./1. · II./2. [Neuausgabe] und IV/3. (1888) wurden alle von Nowak vorgelegt.</i>				

Wegen des Krieges nicht mehr erschienen. ‡ · Noch nicht erschienen, aber für alle Fassungen in Vorbereitung. Δ

Für Haas waren die Berichte unabdingbarer Teil der Gesamtausgabe. So ist man doch überrascht, warum denn von einigen Werken keinerlei Berichte vorliegen. Was aber recht einfache Gründe hatte: der II. Weltkrieg behinderte zusehends seine Arbeiten. Die VIII. Sinfonie erschien noch am Vorabend des Krieges, im April 1939. Die e-moll Messe 1940, die f-moll Messe 1944, zusammen mit der VII. Sinfonie wurden alle während der Kriegsjahre gedruckt. Haas erschien es daher sinnvoll, nur die Partituren vorzulegen und mit den Berichten zunächst zu warten. Leider sind keine verwertbaren Skizzen vorhanden, die Zeit war für solche Arbeiten zu knapp geworden.¹²

Nach dem kurzen Intermezzo des Bruckner Verlages Wiesbaden – den Fritz Oeser betreut hatte – übernahm 1951 der Musikwissenschaftliche Verlag, unter grossen Schwierigkeiten wieder die Herausgabe. Es erschienen zunächst keine Berichte, obwohl Nowak immer wieder davon spricht und sie ankündigt. Die Nachkriegszeit forderte ihren Tribut. Aber, bei allem Verständnis für den schwierigen Neubeginn, Nowak hätte die Berichte so bald als möglich vorlegen müssen. So wäre die gesamte Diskussion sachlich verlaufen.

Da ausserdem nur sehr wenige Wissenschaftler Zugang zu den Manuskripten hatten, die Gesamtausgabe ein rein österreichische, ja fast eine Wiener Angelegenheit geworden war, wurde die Arbeit für die wenigen Fachkräfte, die sich mit der Gesamtausgabe beschäftigten, bald zu viel; und diese Berichte wurden immer wieder vertagt. Im Grunde musste Nowak, ähnlich wie Haas, einen Grossteil der Arbeit alleine machen. Diese unglückliche Situation hatte ihre Wurzeln aber in der offiziellen österreichischen Politik dieser Jahre, die alle – historisch gewachsenen – traditionell sehr engen Kontakte zu Deutschland argwöhnisch beäugte; und somit bewusst die Zusammenarbeit verhinderte.¹³ (Mehr dazu im Kapitel 'Die politischen Hintergründe bei Robert Haas') Als lobenswert ist jedoch anzuerkennen, dass Nowaks Nachfolger, Professor Dr. Herbert Vogg während seiner kommissarischen Amtszeit dieses, immer wieder vertagte Problem sehr energisch anging und heute (2010) schon einige gelungene Berichte vorliegen. Es ist zu hoffen, dass bald die übrigen Bände folgen werden. Nach über siebenzig Jahren (!) hat die Fachwelt das Recht, endlich umfassend über die Quellenlage informiert zu werden.

Um aber das Problem der Haas'schen Editionspraxis zu erläutern müssen wir einige der Veränderungen aufführen, die an Bruckners Werken seinerzeit vorgenommen wurden, und diese Veränderungen mit den Haas'schen Kompilierungen vergleichen. Im Grunde sind es bei Bruckner einschneidende Kürzungen und bisweilen starke Veränderungen an der Instrumentation gewesen. Sogenannte Kapellmeister-Retouchen, wie man das damals nannte.

¹² Auch hatte Haas Luftschutz-Nachtdienste zu leisten und der Dirigent W. Furtwängler intervenierte 1944, um Haas von dieser Tätigkeit dispensieren zu lassen.

¹³ Nowak war, wie Haas, als Geisteswissenschaftler auf Geld von Gönnern angewiesen; das war in Notzeiten besonders knapp. Erschwerend kam noch hinzu, dass das Interesse an Bruckner naturgemäss sehr stark nachgelassen hatte, denn die **Mahler-Renaissance** hatte in den 50-er Jahren gerade begonnen. Für viele Praktiker war mit den Haas'schen 'Originalfassungen', das einst so interessante Thema Bruckner abgeschlossen. Es gab bereits Nachdrucke der Haas'schen Partituren und man hatte natürlich bemerkt, dass die Drucke der I./II./III./VII./ und auch der Druck VIII. Sinfonie **letztendlich wenig** von den **originalen Partituren** abwichen.

Kapellmeister-Retouchen.

Kapellmeister-Retouchen sind diejenigen Veränderungen an der Orchestration, die ein Dirigent vornimmt. Galten früher diese Retouchen als unerlässliches Handwerkszeug eines jeden Kapellmeisters, so lehnt man diese heute meist vehement ab. Es ist nicht Aufgabe, hier über die verschiedenen Arten der Retouchen zu referieren; stark vereinfacht gesagt, sind Retouchen Veränderungen am Notentext, um mehr Deutlichkeit, auch Wohlklang zu erzielen; oder um spieltechnische Probleme zu vereinfachen. Man ist heute gegenüber Retouchen aussergewöhnlich kritisch eingestellt, vergisst aber völlig, dass diese Retouchen in einer Zeit üblich waren, in der man ohne Schallplatten-Aufnahmen lebte. Was auf der Schallplatte, der CD mit Hilfe der Mikrofone manipuliert werden kann, ohne *angeblich* die Originalinstrumentation zu ändern, geht oft weit über das hinaus, was bei den bekannten Retouchen grosser Dirigenten gemacht wurde! Diese Musiker gingen immer von **Konzertsälen** mit ihren **Gegebenheiten** und **Tücken** aus. Eng damit zusammen hängen **dynamische Retouchen**, ohne die kaum eine Aufführung auskommt, egal ob diese **in die Noten eingetragen** werden, oder dank verschiedener **Spieltraditionen** als selbstverständlich angenommen werden. Aber dynamische Retouchen werden heute meist klaglos akzeptiert.

Alle Diskussion über Kapellmeister-Retouchen an Bruckners Werk, muss von der *damaligen* Situation der *Durchschnittsorchester* ausgehen. Selbst die besten Ensembles dieser Zeit waren mit modernen Partituren ihrer Zeit oft spieltechnisch überfordert.¹⁴ Auch war das, von den damals neuen Komponisten, geforderte Instrumentarium nicht überall vorhanden. Besonders zusätzliche Blechbläser wurden oft von der Militärmusik geholt, da in der Regel nur sehr wenige Bläser fest angestellt waren.¹⁵ Das hatte bisweilen ganz eigene Probleme zur Folge, denn Militärmusiker waren gewohnt im Freien und sehr kräftig zu musizieren. Daher enthalten die Erstdrucke der Sinfonien auffällig viele dynamische Abschwächungen im 'schweren Blech'.

Trotzdem wäre es ungerecht, die Musiker dieser Epoche als schlechte Musiker zu bezeichnen. Sie verfügten über viel Spielfreude und beherrschten manche Spieltraditionen, die wir heute mühselig wieder erlernen müssen.¹⁶ *Triolen und Punktierungen wurden noch lange wie im Barock gespielt; es galt eine Wertung in leichte und schwere Taktzeiten und man achtete sehr auf den Periodenbau der Musik. So betrachtete man andere Dinge – besonders die saubere Intonation der Akkorde, den lebendigen Vortrag – als viel wichtiger, und legte weniger Wert auf reine, seelenlose Technik.* Für viele Werke ihrer Zeit reichten daher die Fähigkeiten aus und erst die immer schwieriger werdenden Kompositionen, z.B. eines Wagner und Liszt, erforderten ein zunehmend technisches Training. Es ist auffällig, wenn eine Bruckner-Sinfonie zu seinen Lebzeiten von einem damaligen Spitzenensemble, wie dem Leipziger Gewandhausorchester aufgeführt wurde, dann hielten sich die Veränderungen im erträglichen Rahmen.

¹⁴ Um einen sinnbildlichen Vergleich zu wagen: berühmte Orchester wie die Wiener Hofoper, waren damals technisch nicht so gut, als dies heute gute Durchschnittsorchester sind. Von Spitzenensembles ganz zu schweigen. Nur dank despotischer Probenmethoden erreichten manche Dirigenten (z.B.: Hans von Bülow) gelegentlich gute Qualität. Und in der Regel war der Notenwart, der Orchesterinspizient bei Bedarf Schlagwerker oder spielte wenig benötigte Instrumente.

¹⁵ Richard Wagner selbst schlug vor, das 'Cornon', [Tenorhorn] der Militärmusik zu verwenden, falls keine Tenortuben vorhanden wären. (*Information durch die Fa. Alexander/Mainz, erfahren 2001 auf der Musikmesse Frankfurt*)

¹⁶ Wie unendlich wichtig Spieltraditionen (Stilistik) sind wurde auch Ernst Mosch klar, als er schon ab 1980 immer grössere Probleme damit hatte, gute Musiker zu finden, die Spielweisen seiner populären böhmisch-österreichischen Blasmusik beherrschten. Er griff dann oft auf Spätaussiedler aus Rumänien zurück, die dank der Isolation ihrer Heimat damit noch vertraut waren. (*Persönliches Gespräch des Autors mit Mosch [Herbst 1992 in Wiesbaden, Rhein-Main-Hallen]*)

Wurde ein Werk aber für den allgemeinen Markt herausgegeben, dann wurden oft erhebliche Kürzungen und böse Retouchen vorgenommen.

Die besondere Situation im Falle der Achten Sinfonie.

Es ist eine Tatsache, dass Bruckner fast alle Änderungen für die 2. Fassung der Achten eigenhändig vornahm. Somit kann man nur schwer unterscheiden, was von ihm selbst stammte und was eine Empfehlung seiner Schüler oder Freunde war. Darum ist die Entscheidung von Nowak allzu verständlich, der hier nur das Manuskript der 2. Fassung als Druckvorlage nahm. Auf diesem Manuskript basierte der Druck von 1891, der verglichen mit den übrigen Erstdrucken wenige Veränderungen aufweist, ja in manchem Detail Bruckners Intentionen durch kluge Retouchen sehr gut wiedergibt. Haas-Anhänger tun sich immer schwer, denn es handelt sich im Falle von Haas um editoriale Entscheidungen, die sich zwar an den unverändert gebliebenen Partituren orientieren, aber den Notentext leicht verändern; gewissermaßen um '**orthografische Quervergleiche**', die jedoch musikalisch immer überzeugen. Als wichtigstes, auch von Wissenschaftlern geduldetes Argument, können die Haas-Anhänger anführen, dass Bruckner zur Umarbeitung gedrängt, ja fast gezwungen wurde.

Im genauen Vergleich der ersten mit der zweiten Fassung fällt auf, dass Bruckner in der Urform von 1887 ältere Kompositionsmuster übernimmt, die er mit den 2. Fassungen der III. und IV. Sinfonie fast aufgegeben hatte: Eine Überfülle an Gedanken, Nebenstimmen und eine oft überdehnte Form mit viel zu vielen Übergängen und Generalpausen. Man hat das Gefühl, als hätte Bruckner durch den unerwartet grossen Erfolg der Siebenten Sinfonie ein **fast übermütiges Selbstbewusstsein** bekommen und wieder so zu komponieren begonnen, so wie er es immer wollte. Ein gutes Beispiel dafür könnten die – oft als irritierend empfundenen – zweimal drei Beckenschläge im Adagio sein. Als sagte er: » Ihr wolltet doch unbedingt den Beckenschlag im Adagio der Siebten, jetzt habt ihr ihn! « Und Bruckner, der sich einst so stark gegen den Beckenschlag gewehrt hatte, lässt dann sechsmal die Becken erklingen. Trotz, übermütig und etwas skurril. Die Rücksichtnahme auf Gegebenheiten des Konzertbetriebes waren ihm wohl nur abgetrotzt und abgeschmeichelt worden, nicht seine ureigenste Entscheidung; aber er wollte ja auch Erfolge feiern und war somit diese Kompromisse – fast 'bauernschlau' (Gg. Szell) – eingegangen.

So muss man sich nicht wundern, dass nach der konzisen Form der Siebenten, die nur wenige 'Ecken und Kanten' aufweist, die Achte in der ersten Fassung für Verwirrung sorgte. Die Ablehnung durch Hermann Levi ist verständlich, aber er war zu schroff gewesen. Einige kleine *ad libitum*-Kürzungen hätten genügt, und diese hätte Bruckner sicherlich vorgenommen. So opferte Bruckner unendlich viel von seiner knappen Zeit, um diese Sinfonie in weiten Teilen neu zu schreiben. Leider oder glücklicherweise, je nachdem wie man es sehen mag. Gäbe es die zweite Fassung nicht; hätte Levi sich mit dieser Partitur doch noch angefreundet, dann... ja dann wäre die Brucknerwelt um ein Problem ärmer und wir hätten ein ungestümes Werk, das heute noch immer für Erstaunen sorgt.

Objektiv gesehen, gelang Bruckner aber eine gute Neufassung, knapper in der Form und mit vielen guten Details. Doch ging er in einzelnen Dingen zu weit, sei es bei Kürzungen, oder bei Instrumentationsänderungen; und auch das eine oder andere wurde kompositorisch nur anders, aber nicht wirklich besser. Und hier setzte Haas mit seiner Ausgabe ein. Er plante zwar die Herausgabe der ersten Fassung, übernahm aber in die zweite Fassung manches aus der Urform, weil er diese Takte für authentischer erachtete. Leicht zu verstehen sind besonders die Zurücknahmen der im Falle der Orchestration, denn dort handelte es sich meist

um zeitgebundene Kapellmeister-Retouchen, Empfehlungen seiner Schüler, Tipps von Kapellmeistern, eigene Entscheidungen. Diese wollen wir nun an einigen ausgewählten Beispielen näher besehen. Die heikleren kompositorischen Kompilationen werden im Anschluss an die Retouchen erwähnt und zum Schluss die Frage des Sinns von Kürzungen in dieser Sinfonie.

Eine dieser typischen Empfehlungen ist der Blechbläser-Satz im Adagio [T. 23 ff. und T. 41 ff.] Harmonisch wird nichts verändert, aber der Satz wird an die Situation der damaligen Orchester angepasst. Die hohe Lage der 1. Posaune, wohl eher für eine Alt-Posaune gedacht [vgl. hierzu T. 253/254 der 1. Fassung, wo er ein hohes **des** fordert] wird weggelassen und der Satz geschickt ausgedünnt. *Bezeichnenderweise weicht in diesen Takten die Zwischenform von 1888 in einigen, originellen und für Bruckner typischen Details von der 2. Fassung ab.*

Die Trompeten, ursprünglich doppelt besetzt, werden erleichtert. Diese Takte können leicht überhört werden, die Retouche wird kaum bemerkt. Ein Beweis für deren grosse, handwerkliche Qualität. Bruckner aber 'registriert' in der Urform der 1. Fassung orgelmässig; und das entspricht der Praxis seiner übrigen Werke. So zeigt diese kleine Stelle, dass Haas hier mit seiner Entscheidung den 'echten Klang' erhalten konnte. [In der überarbeiteten Fassung von 1889/90 setzen die Trompete, Fagotte und die Basstuba grundsätzlich auftaktig ein, um klangliche Lücken zu vermeiden. Das ist gut gemacht, aber im Grunde konventionell.] Bruckner will aber die zusätzlichen Stimmen der Hörner und Trompeten auf die sogenannte 'gute' Taktzeit einsetzen lassen, was eher dem registerartigen Hinzutreten der Stimmen bei der Orgel entspricht. Obwohl die Änderung von Bruckner eigenhändig vorgenommen wurde, ist die Art dieser eher unwichtigen Abweichung auf den Rat der Routiniers um Bruckner zurückzuführen. *(Auch der Satz der Oboen und Clarinetten ist auf Anraten der Praktiker für den Druck nochmals – d.h. tieferoktaviert – erleichtert worden.)*

Notenbeispiel 1. / Notenbeispiel 2. [pag. 33/34]

Eine andere, kleine Änderung finden wir im ersten Satz [ca. T.165 bis 185]: Hier unterstützen in der 2. Fassung die ersten, geteilten Violinen die Stimmen von 1. Oboe und 1. Clarinette, die gegenüber den hochgelagerten Streichern und Posaunen, oft zu schwach wirken. Die Stimme des Fagotts wird ausserdem in das Horn verlegt. Eigenhändig so von Bruckner eingetragen. Hier ist die erste Stelle typisches Kapellmeister-Handwerk, nicht direkt verfälschend und sehr sicher im "Alltagsgeschäft" eines Orchesters, aber für Bruckner untypisch. (siehe auch z.B. IV. Sinfonie, 1. Satz zu Beginn [T. 43 ff, Erstdruck]) Haas gleicht hier beide Stellen an einander an; die erste Stelle an die erste Fassung, die zweite lässt er so wie in der 2. Fassung. Das ist nun ein Verstoss gegen den 'Buchstaben des Gesetzes', aber diese Takte erhalten so eine Geschlossenheit, die weder die erste, noch die zweite Fassung haben.

Noch eine weitere Erleichterung finden wir im ersten Satz Buchstabe **F**. Hier bleiben die Posaunen in der 1. Fassung stets in der hohen Lage, was den Trompeten bisweilen Probleme bereitet. Sie sind dann immer wieder nur undeutlich zu hören, da sie klanglich 'zugedeckt' werden können. Bruckner hat nun die Posaunen für die 2. Fassung in der ersten Takthälfte von Takt 125 mit den Trompeten 'im Satz' geführt, dann aber pausieren lassen. Der folgende Takt 126 beginnt dann 'ausgedünnt' und inkonsequent bleibt die 2. Hälfte von Takt 126 wie in der 1. Fassung. So harmlos diese Kapellmeister-Retouche aussieht, sie widerspricht diametral Bruckners ureigensten Instrumentationsprinzipien. Es wird gewissermassen von aussen am Ton gezerrt, während Bruckner immer in klaren 'Blöcken' denkt und orchestriert.

Notenbeispiel 3. [pag. 35]

Diese Art der Ausdünnung und anschließenden Verstärkung findet in fast allen bearbeiteten Erstdrucken, die immer wieder lange *fortissimo*-Abschnitte durch *crescendi* und *decrescendi* zu beleben versuchen; und in bester Absicht grundfalsch ist. Ganz extrem trifft das für den ominösen Beckenschlag im Adagio der VII. Sinfonie zu.¹⁷ Haas vereint hier das gute an dieser Abänderung, die Verstärkung der Tompeten durch die Posaunenfigur, mit den für Bruckner typischen Eigenarten. Von den guten 'Kapellmeister-Retouchen', auf Anraten der Fachleute, sei hier nur noch eine angeführt: die Clarinetten in den Takten 170 ff. (3. Satz) sind eine verständliche harmonische Stabilisierung, eher unauffällig und durchaus zu akzeptieren. Denn er hatte sie schon in der Zwischenform 1888 eingeführt.

Notenbeispiel 4. [pag. 36]

Umgekehrt hatte auch Haas Kapellmeister-Retouchen vorgenommen: in 4/W (T. 253 [T. 243 N.] seiner Ausgabe) kürzte er, wie im Erstdruck, die Noten der Violinen, und gleicht sie an die Länge der übrigen Streicher und aller Bläser an. **Dadurch werden die ausklingenden Akkorde der Harfen besser hörbar.** Der Erstdruck verfuhr hier – auch in **Abweichung vom Manuskript** – im Grunde genau umgekehrt. Dort wurden ein Teil der Holzbläser, Hörner und Tuben um zwei Achtel **verlängert**, die Violinen wie bei Haas aber **ebenfalls verkürzt**. So 'stützte' man den Klang ab und erreicht durch den hinzugefügten *decrescendo*-Pfeil einen eleganten Übergang der Streicher, die dann im Erstdruck nur mit *f* **markig** bezeichnet wurden. Eine, für alle Erstdrucke typische Tendenz, die weiche Übergänge schafft, anstelle der klaren Gliederung durch Pausen, die das *fff* des originalen 'Streicher-Chors' erfordert. Dass die Dynamik eines Orchester-Tuttis immer an die räumlichen Gegebenheiten angepasst werden muss, ist Erfahrung eines jeden guten Dirigenten. Nichts nützt sich schneller ab, als dynamische Extreme. Aber hier ging man – wie so oft – zu weit.

Haas zeigt nun wieder seine Erfahrung als praktischer Musiker. Er behält die originale Dynamik der Bläser bei, berücksichtigt aber, dass ein kräftiges Orchester-Tutti – mit hochgelagerten Violinen im *tremolo* – lange nachklingt und den Einsatz der tiefen Streicher verdecken kann; ja, dass es sehr schwer ist, das *tremolo* in der hohen Lage konsequent durchzuhalten, den Abschluss ohne *tremolo* auszuspielen und dann sofort in der Tiefe, 'sul G' mit vollem Bogen einzusetzen. Jeder erfahrenen Dirigent würde hier die Streicher auffordern, die oberen Noten etwas zu verkürzen. Tun sie das nicht und halten die hohen Töne in bewusster, voller Länge durch, so wird meist das Metrum verzögert. Genau das haben auch die Herausgeber 1890 bemerkt, nur schufen sie mit den Bläsern eine bequeme Brücke für die Streicher. In bester Absicht, handwerklich sauber, aber am Geiste der künstlerischen Ideen des Komponisten vorbei. Haas hatte das Problem scharfsichtig erkannt und eine stilistisch sichere Lösung gefunden.

Notenbeispiel 5. [pag. 37]

¹⁷ Man lese dazu die Ausführungen von Fritz Oeser. Die Hintergründe des Beckenschlags in der Siebenten sind 2010 immer noch nicht geklärt. Man akzeptiert ihn heute meist als spätere Änderung Bruckners und sieht die Bemerkung '**gilt nicht**' im Manuskript, als **nicht** von Bruckner stammend an. Die grafologischen Experten sind sich jedoch nicht einig. **Allerdings muss wohl ein Vertrauter Bruckners Zugang zur Handschrift gehabt haben, wer sonst hätte eine solch' wichtige Anmerkung eintragen können?**

Kompositorische Änderungen.

Bruckner hatte die Achte einer eingehenden Revision unterzogen. Er komponierte ganze Passagen neu, dann kürzte er und veränderte immer wieder die Orchestration der vorhandenen Takte. So entstand eine Partitur, die im Grunde eine **Mischform** darstellt, aber eben von **Bruckners Hand**. Bei den Kürzungen wissen wir, dass diese teilweise auf Anraten der Freunde und Fachkollegen erfolgten, bei den instrumentatorischen Änderungen können wir dies nur vermuten. Die kompositorischen Änderungen sind aber seine eigenen Ideen, trotzdem bleiben manche dieser Veränderungen rätselhaft.

Warum Bruckner beim dritten Thema [Takt 101/102] des ersten Satzes den 'Kern' in den Hörnern tilgt, ist nicht mehr in Erfahrung zu bringen. Wieder hat man den Eindruck, dass hier eine Einflüsterung erfolgte. Denn gerade die Entkernung seiner Partituren vom Blech, so wie wir es in den Erstdrucken immer wieder finden, ist eine der Sünden wider den Geist des Werkes.¹⁸ Haas fügt nun diese zwei Takte nach der Urform '*per analogiam*' ein und gleicht die Reprise an die Exposition an. [Takt 344/345] Allerdings übernimmt Haas in die Reprise den Notentext der Exposition aus der 2. Fassung, hier um eine Terz nach unten transponiert und verwendet nicht die Urform von Bruckner, die harmonisch von der 2. Fassung abweicht. Somit greift er kompositorisch ein. Störend ist diese Angleichung nicht, aber es handelt sich um einen sehr kleinen, akzeptablen Eingriff von Haas, der auch schnell überhört werden kann. Weitaus mehr greift Haas in das kompositorische Gefüge des langsamen Satzes ein. Dort versucht er sehr bewusst, das Gelungene der Überarbeitung mit der Urform zu vereinen. Gerade deswegen wurde er von Nowak scharf kritisiert.

Notenbeispiel 6. [pag. 38]

Genau besehen haben wir es hier mit einer 'verschlimmbesserten' Partitur zu tun. Typisch für späte Überarbeitungen seiner Frühwerke. Der erste und zweite Satz wurden mit Schwung neu gefasst, im dritten Satz, dem Adagio und im Finale, dem vierten Satz, begann Bruckner 'herumzudoktern'. Nur so sind diese, wenig überzeugenden Veränderungen zu erklären. Bruckners krankhafte Fehlersuche nach versteckten Oktav- und Quintparallelen ist hier zu spüren.

In einem Punkte konnte aber Haas nicht alle Musiker überzeugen: der von Haas wieder aufgemachte Sprung zwischen **P** und **Q** – den Bruckner vornahm – ist oft von grossem Nutzen und daher haben ihn sehr viele Dirigenten beibehalten. Natürlich fehlt dann eine wichtige Passage, aber so schön dieser Ruhepol zwischen den zwei *fortissimo*-Abschnitten ist, er kann auch sehr langatmig und spannungslos wirken. Bruckner wollte daher diese Stelle etwas kürzen, komponierte eine neue Fassung, und hörte aber dann auf halbem Wege auf. Haas der stets ursprüngliche Formen bevorzugte, musste dann notgedrungen die etwas langatmige Urform beibehalten. Eine Weiterführung dieser Zwischenform (s. W. Doebel pag. 349 ff.) im 'Geiste Bruckners' erschien selbst Haas als zu gewagt; ob er die inzwischen entdeckte Zwischenform schon kannte, ist nicht überliefert.¹⁹

¹⁸ Ein typisches Beispiel ist vor Studierbuchstabe **Q** in der Endfassung der III. zu finden, auch die IV. kennt viele solcher Stellen. Man hat das Blech von Seiten der Bearbeiter nur als Füllstimme angesehen und versucht den Klang zu erleichtern. Vergass dabei aber völlig, dass dieser rhythmische Blechbläserkern thematisch ist.

¹⁹ Inzwischen ist eine Fassung (1888) des Adagios (Kopistenabschrift) aufgetaucht, die bis 2007 noch nicht publiziert war. Jetzt jedoch als pdf-Datei erhältlich. (siehe David Griegel 'Bruckner Symphony Versions' 2003) Diese sehr gelungene, originelle Zwischenform [ed. Dermon Gault/Takanobu Kawasaki] wurde von Akira Naito mit dem Tokyo New City Orchestra für CD eingespielt. Die Probleme formaler Art scheinen dort besser gelöst. Auch der 'Ruhepol' ist in einer gelungenen, knappen Form zu finden. [Die oben erwähnten Retouchen im Blechsatz sind bereits zu finden, aber der Schluss ähnelt im Hornsatz der 1. Fassung]

Es ist hier nicht der Platz, alle Unterschiede der Haas-Ausgabe vom Erstdruck, der ja meist Nowaks Lesart entspricht, anzuführen. Es sind unendlich viele, kleine und kleinste Abweichungen, **die oft überhört werden**. Interessenten müssten, mit W. Doebels Buch und den drei Partituren (1./2. Fassung und Haas'sche Ausgabe) versehen, diese Stellen vergleichen. Einige gut bemerkbare Stellen seien aber hier aufgeführt: die überleitenden Takte der Clarinette (T. 65/67). Bruckner schrieb in der Urform nur die Tonleiter in einer funktionsharmonisch nicht genau einzuordnenden, modalen (natürliches h-moll) Tonalität, über einem *tremolo*-Liegeton h in den 2. Violinen. Der Einsatz der Tuben erfolgt dann in C-Dur, das doppeldeutig als quasi Trugschluss in 'E' aufgefasst werden kann, die Terzverdoppelung der Tuben, später auch in den Violinen der 2. Fassung, weist darauf hin. Für die zweite Fassung fügt er eine Mittelstimme der 1. Violinen hinzu und streicht die letzten zwei Noten der Clarinette. Die Argumentation von Doebel wirkt nicht völlig überzeugend. Der Eindruck der Urform – und auch der Zwischenform – ist etwas 'leer', da es sich nur um eine eher nichtssagende Tonleiter handelt; die 2. Fassung erweckt dafür den Eindruck einer unbeholfenen, unnötigen Unterbrechung des musikalischen Flusses. Haas erreicht hier wieder eine Geschlossenheit, die sofort überzeugend wirkt. Ähnliches gilt für die Takte 159/160. (*Beweisen, im streng logischen Sinne lässt sich dies aber nicht, es ist wieder eines der – vielen, rein emotionalen – Argumente, die für die Lösung von Haas sprechen.*)

Notenbeispiel 7. [pag. 39]

Den Schluss des langsamen Satzes entnahm Haas der 1. Fassung. Der direkte Vergleich, besonders der Hornstimmen zeigt sofort die musikalische Überlegenheit der Urform, die sich bezeichnenderweise noch in der Zwischenform von 1888 findet. Die Veränderungen der 2. Fassung wirken verkrampft und unbeholfen. (Hier übernahm auch Nowak in den Streichern den Notentext der Urform, nur der Erstdruck folgt genau dem Manuskript. [Doebel, pag. 357])

Kürzungen.

Ein besonderes Thema sind die zahlreichen Kürzungen der 2. Fassung. Die Überlänge dieser Sinfonie (75 bis 80 Minuten) stellte die damaligen Dirigenten und Orchester vor grosse Probleme.²⁰ Auch heute beginnt das Publikum immer wieder, und sei es noch so geduldig, gegen Ende des Werkes unruhig und unaufmerksam zu werden. So versuchte man – und versucht man immer noch – die Sinfonie zu straffen. Bruckner begann, nach den schöpferischen Umgestaltungen, auch mit Kürzungen zu experimentieren. Objektiv gesehen, ist diese Achte Sinfonie ein sehr langes Werk, in dem sich viele Takte, fast notengetreu und **oft** wiederholen. Darum kürzte Bruckner das Finale um etwa 50 Takte. Haas hatte nun fast alle dieser Kürzungen wieder 'aufgemacht' und trotzdem kann es passieren, dass man das Gefühl bekommt, es wäre besser, einen Teil dieser Striche wieder beizubehalten. Darum wollen wir hier nun die Striche des letzten Satzes chronologisch durchgehen.²¹

Der **erste** Strich erfolgt vor **O**. Hier werden 20 Takte durch 4 Pauken-Takte mit zusätzlichen pizzicato-Streichern ersetzt. Wegen dieser unbeholfenen Lösung, die nach einer Notlösung in letzter Minute aussieht, haben manche Dirigenten (z.B. Carl Schuricht) die Überleitung ganz

²⁰ Als Vergleich: Die 1889 komponierte 8. [4.] G-Dur-Sinfonie von Antonin Dvořák dauert 35 –38 Minuten; Peter [Pjotr Iljič] Čajkovskij's 6. Sinfonie (1893) etwa 45 Minuten.

²¹ Neben diesen Kürzungen gibt es noch weitere Kürzungsvorschläge, die teilweise in gedruckten Partituren zu finden waren, oder die Bruckner Felix von Weingartner für Aufführungen empfohlen – oder besser gesagt, gestattet – hatte: 1. Satz: 1/O bis P; und 4. Satz: Z bis Aa (*wurde mit zwei Takten Paukentremolo auf G überbrückt*) sowie Kk/4 bis Pp. [Der Erstdruck ist hier um zwei Takte **länger**; dort ist es dann K/6.]

weggelassen und enden vor **O** mit einem B-Dur-Akkord, auf den dann eine Takte später der Es-Dur-Einsatz der Hörner folgt. Eine überzeugende Lösung. So schön hier dieses Zwischenspiel nach dem 'Todtenmarsch' ist, (das stark an den Orgel Improvisator Bruckner erinnert), der Schwung der Aufführung kann leicht verloren gehen. Darum kann man diesen Strich gut akzeptieren.

Der **zweite** Strich (4 Takte vor **R**) ist und bleibt ambivalent. Vier Takte Kürzung bringen wenig in einer Sinfonie von über 70 Minuten Dauer. Man kann diese Takte weglassen; dann erreicht man zügig – ohne dass musikalisch Wichtiges fehlte – einen neuen Abschnitt. Spielt man diese vier Takte, klingen die erregenden Takte des 'Todtenmarsches' nun endlich an dieser Stelle besänftigend aus. Ein grosses Atemholen, wie es Bruckner eigen ist. **Beide** Fassungen haben somit ihre Berechtigung.

Der **dritte** Strich (zwischen **Nn** und **Oo**) spaltet sogar die Anhänger von Nowak. Hier fehlt im Erstdruck – und auch bei Nowak – ein Teil der Reprise. Bruckner hatte die Reprise für die zweite Fassung gekürzt. Eine Notlösung, die Bruckner auf Drängen von Schalk vornahm, um etwas Zeit im monumentalen Finale zu gewinnen. Der Erstdruck strich jedoch diese 'unmotivierte Reminiscens' (Jos. Schalk) an die VII. Sinfonie schon in der Exposition, was konsequent war; aber handwerklich sehr holprig gemacht wurde. (Deryck Cooke bezeichnete die Lösung von Schalk als '*botch*', was man gut mit 'Flickschusterei' übersetzen kann; und auch Marcus Korstvedt hält es für eine dilettantische Lösung. [*Er stellt zur Diskussion, das Es im Bass nach D abzuändern, oder sogar den Sprung vier Takte früher zu beginnen*]) Nach Cooke's Überzeugung hatte Bruckner einfach diese zweifelhafte, erst später geforderte Kürzung in der Exposition – und somit auch die Angleichung an die Reprise – einfach nur **vergessen**. Motivisches Gleichgewicht war Bruckner stets sehr wichtig. (*Und so konnte Cooke zum wiederholten Male den Standpunkt Nowaks mit dessen eigenen Argumenten entkräften.*) Es ist zwar möglich, diese gekürzte Variante sinngemäss schon für die Exposition zu übernehmen (die Herausgeber haben 1890 diese Möglichkeit wohl nicht erkannt) aber als gelungen kann man keine dieser alternativen Lösungen bezeichnen. Haas erreicht nun – wie die in der ersten Fassung – einen harmonischen Ausklang, der dann zur Reprise des Tubenthemas führt. Diese Takte werden gerne in die Nowak-Fassung eingefügt. Oder, die oben erwähnten Striche in der Haas-Fassung vorgenommen.

Notenbeispiel 8. [pag. 40 ff]

Der **vierte** Strich ist nun ein Streitfall, dessen Hintergründe bis heute noch nicht ganz geklärt wurden. Es wird meist angenommen, dass Haas diese Takte selbst aus den vorgegebenen Mustern kompiliert hat, auch Doebel geht davon aus, dass Haas hier komponierte. [Bruckner hatte die Flötennoten mit Bleistift skizziert und Haas führte diese Takte aus.] Die Takte in der Haas'schen Ausgabe finden sich also weder in der 1. Fassung; und auch nicht in der 2. Fassung. Vor **Pp** endet die 2. Fassung des Erstdrucks und Nowaks mit einem E-dur Akkord. Darauf folgt ein plötzlicher Orgelpunkt der Pauke auf G, der sehr herb und querständig wirkt. Allerdings findet sich auch in der 1. Fassung eine harmonisch ähnliche Lösung, die aber dann weicher mit Holzbläsern und *pizzicato*-Streichern zum dominantischen G der Pauke überleitet. Bruckners feines Tonalitätsgefühl hatte – bei aller harmonischer Kühnheit der Musik – immer die klassischen Regeln der Harmonik beachtet. Eine Rückkehr zur Haupttonart finden wir in keiner Sinfonie in dieser querständigen Art. Trotzdem hatte er diese Kürzung eingezeichnet, was man nur als verzweifelte Notlösung werten kann. Abgesehen von der Quellenlage und der Zulässigkeit solcher Eigenkompositionen, dieser kleine Übergang wirkt sehr authentisch. Haas (oder Bruckner?) kombiniert hier sehr geschickt harmonische Elemente des Hauptthemas. Der Grundton/Basston e wird auch dort chromatisch nach es erniedrigt und der

eigentlich querständige Wechsel von E-Dur nach c-moll elegant vorgenommen und zur V. Stufe von c-moll übergeleitet. Die ruhigen *pizzicati* der Violinen passen gut.

Notenbeispiel 9. [pag. 44]

Man muss zu dieser Stelle anmerken, dass weder die erste – noch die zweite Fassung – als wirklich gelungen erscheinen. Die Lösung von Haas hat etwas musikalisch Zwingendes. Die ruhige Atmosphäre dieser neuen Überleitung leitet ideal zur Vorbereitung der Coda über, die dann in Bruckner'scher Manier wieder das Hauptthema des ersten Satzes bringt. (Schlussgruppe wurden diese Takte bisweilen genannt) Haas argumentierte, dass Skizzenblätter falsch zugeordnet wurden und Bruckner eine andere Lösung wollte, als die der gedruckten 2. Fassung. (*Bezeichnend ist, dass in der Partitur die römischen Ziffern für die Instrumentenangaben in Klammer gesetzt wurden. Haas, als gewissenhafter Herausgeber hätte das wohl nie getan, wenn er nicht autografe Quellen gehabt hätte. Diese Takte bedürfen daher noch dringend der Klärung durch einen umfassenden Revisionsbericht, der auch umfangreiche Facsimile-Seiten der fraglichen Takte enthalten müsste.*) So problematisch der Erstdruck gelegentlich auch ist, hier haben die Herausgeber erstaunliches Fingerspitzengefühl gehabt: sie liessen den Takt 4 / **Pp** in den Hörnern/Tuben weg. So wirkt der Einsatz der Ob./Clar. als augmentierte Antwort auf die vorhergehenden Takte. Wieder ein Indiz dafür, dass diejenigen Kürzungen, die Bruckner am Finale vornahm, lustlos und ohne innere Anteilnahme erfolgten.

Die letzte, **fünfte** Kürzung vor **Uu** von nur **vier** Takten [T.671 – 675 der Haas-Ausgabe] hat schon oft Erstaunen hervorgerufen. Viel Zeitgewinn bringen diese Takte nicht, aber das Manuskript lässt keinen Zweifel an Bruckners eigener Entscheidung offen: diese Takte sind eindeutig von Bruckner gestrichen worden.

Notenbeispiel 10. [pag. 46]

In der ersten Fassung läuft dieses Bewegungsschema langsam aus. Auf die Achtel und Sechzehntel folgen organisch die Viertel und Achtel; und dann erst die Halben und Viertel. Bruckner nannte die Stelle die 'Todtenuhr' und nur in der vollständigen ersten Fassung, wie sie Haas beibehielt, wirken diese Takte als langsam tickende Uhr. Der Erstdruck jedoch ist bezeichnend: die folgenden Takte wurden radikal und **deutlich hörbar** umorchestriert, obwohl in der gesamten Sinfonie sonst nur sehr wenige, auffällige instrumentatorische Änderungen vorgenommen wurden. Irgendwie müssen die Herausgeber gemerkt haben, dass dieser **abrupte Wechsel** von Achteln und Sechzehnteln hin zu Halben und Vierteln – bei gleicher sequenzierender Harmoniefolge – sehr stört. Darum kaschierten die Herausgeber durch diese radikale Änderung des Klanges. Anstelle des reinen Streicherorchesters, erklingen Holzbläser, Hörner und Tuben über einem Streichbass-Fundament. (NB: die Verstärkung der Flöte durch die Clarinette – wie im Erstdruck – ist durchaus sinnvoll.)²²

Warum Bruckner diese kleine, aber so störende Kürzung vornahm ist rätselhaft. Die oft als Argument angeführten metrischen Ziffern sagen mehr über die psychische Anfälligkeit, des von Zählmanie geplagten Bruckner, aus, als über die Bedeutung dieser Taktperioden.²³ [Zwei

²² Auch Gertrud Staub-Schlaepfer hatte schon 1939 in der Schweizerischen Musikzeitschrift diese Stelle besprochen. Zwischen den Zeilen kann man jedoch erkennen, dass sie mit der damals neuen 'Originalfassung' nicht ganz übereinstimmte, aber diese eine Stelle erschien ihr in der Haas-Fassung gut gelungen.

²³ Es wird meist übersehen, dass die ungeheure Betonung der geradzahligen Perioden, durch die nachklassische Musik – besonders die der Viertaktigkeit – eine gewisse Monotonie unterstützt. Die klassischen Komponisten handhabten die Perioden auf originelle Art und Weise, die stets das Publikum zu fesseln weiss. Was für Tanz-

weitere Kürzungen gegenüber der ersten Fassung finden sich auch bei Haas, es war gut so, dass diese beibehalten wurden, da sie den Fluss sehr stark stören.]

Wir sehen also, dass die Kürzungen des Finales sehr unterschiedlich in Wertung und Bedeutung sind. Wirklich ungeschickt wirken nur der dritte, vierte und fünfte Strich. Für den dritten Strich, der immerhin etwas Zeit gewinnt, gäbe es allerdings die Möglichkeit die Exposition an die Reprise anzupassen, was ein gerade noch vertretbarer Kompromiss wäre.²⁴

Aber wir haben – kurioserweise – nicht nur eine Stelle des Erstdrucks, in dem dieser Bruckners **ältere Fassung**, zumindest *a n d e u t u n g s w e i s e* beibehält: In den Takten 399 bis **Aa** [380 bei Nowak | 372 EDr.] strich Bruckner für die 2. Fassung die Vierteltriolen in den Oboen und Flöten und behielt nur 2 / **Aa** diese Triolen bei. Nowak übernahm genau den Text der Überarbeitung. Haas hingegen setzte die Holzbläser-Takte der 1. Fassung wieder ein. Der Erstdruck hingegen fügte anstelle der Holzbläser, Triolen von Horn 1/2 ein, die dann 4 / **Aa** durch die 1. Clarinette verstärkt werden. Das ist eine dieser rätselhaften 'Zurücknahmen', so wie wir sie auch im Druck der dritten Fassung der III. Sinfonie finden können. Bei der Dritten wissen wir über die Hintergründe dieser Entscheidung so gut wie nichts – es könnte also sein, dass Bruckner diese angeordnet hatte – von der Achten hingegen wissen wir, dass der Druck – und dessen Änderungen – grossteils hinter Bruckners Rücken erfolgten, und er mit vielen vollendeten Tatsachen konfrontiert wurde. Diese Ergänzungen der Herausgeber sind natürlich von anderer Art als im Original, aber sie berücksichtigen die Tatsache, dass der durchgängige Triolen-Rhythmus von Bruckner gestrichen wurde und so der Puls der Musik verloren ging. Erst nach **Aa** kommt ein neues rhythmisches Element in die Musik. Also merkten die Herausgeber – obwohl sie meist fragwürdige Dinge vornahmen – dass hier Bruckner sich bei der Umarbeitung mehr geschadet als genützt hatte; und versuchten wenigstens ein wenig zu helfen. Eine der vielen Widersprüchlichkeiten der Bruckner-Schüler. Auch in den Takten nach **Tt** behielten sie die Violen und Celli bei, so wie sich schon ähnlich in der Urform fanden. Eine sehr sichere Lösung, die den extrem hohen Violinenklang gewissermassen 'stabil unterfüttert'. Die 2. Fassung, wie Bruckner sie schrieb – mit den sechs Holzbläsern (Ob./Cl.) als alleinige Unterstimme – ist klanglich sehr fragil.

Die Wertung der Haas'schen Arbeit als Herausgeber ist unterschiedlich, im Falle der Achten Sinfonie sogar bisweilen abwertend. Obwohl prominente Musiker immer wieder die hohe Professionalität seiner Arbeit anerkennen, gibt es auch böse Stimmen, die seine Arbeit ständig auf die Verstrickungen mit den Mächtigen des III. Reiches reduzieren wollen.²⁵ Um dieses sehr heikle Thema besser verstehen zu können, seien hier die Umstände, die Zeit in der Haas gewirkt hatte, *b e s o n d e r s* ausführlich dargestellt, was für eine Arbeit, die sich eigentlich mit Musik beschäftigt ungewöhnlich sein mag; was aber in diesem besonderen Fall unerlässlich ist.

und Marschmusik unentbehrlich ist, kann eine Belastung für andere Musikformen sein. Dies als kleiner Einwand gegen die Überbewertung der metrischen Ziffern.

²⁴ Georg Tintner, ein bekannter Bruckner-Interpret charakterisierte die Haas-Ausgabe mit den Worten: 'das Beste aus beiden Welten' und meinte damit die beiden Fassungen. [*Tintner, in his lucid and enlightening liner note (would that other conductors did likewise), points out that the Haas edition, for all its lack of strict musical integrity, presents us with the "best of both worlds." He goes on, however, to note that the 1887 version "written without interference from anyone...shows an almost primitive spontaneity."*] (by Deryk Barker deryk@soundstage.com)

²⁵ Hier einige prominente Namen: Herbert v. Karajan, Günther Wand, Heinz Wallberg, Michael Gielen, Bernard Haitink, Pierre Boulez, Sergiu Celibidache, Herbert Blomstedt, um nur die bekanntesten zu nennen.

Die politischen und historischen Hintergründe bei Robert Haas.

Kommentare, die sich in Verurteilungen – wegen seiner Verstrickungen mit den politisch Mächtigen des Dritten Reichs ergehen, verstellen oft den Blick auf die Hintergründe. Haas wird bisweilen sogar als Nazi titulierte, seine Editionspraxis auf ideologische Dinge reduziert, was nicht den Tatsachen entspricht. Er war ein sehr genauer, international hoch angesehener Wissenschaftler, der – mit damals modernsten Hilfsmitteln – einzigartig gute Ausgaben erstellte. Es ist verwunderlich, ja befremdlich, dass viel zu oft die Arbeit von Haas unter diesen Gesichtspunkten gesehen wird.

Haas war aber natürlich auch ein Kind seiner Zeit, sicherlich alldeutsch, grossdeutsch, oder deutschnational eingestellt; wie immer man dies nennen mag. Er stammte aus einer deutsch-böhmischen Patrizierfamilie und hatte im I. Weltkrieg im Österreichischen Militär als Leutnant gedient. Das war in diesen Kreisen eine patriotische Pflicht gewesen, lässt aber keine Rückschlüsse auf politische Einstellungen zu. Dass Haas eine gewisse Unterstützung durch die Zeitumstände erfuhr ist unumstritten. Und dass die braunen Machthaber Bruckners Musik für ihre Zwecke missbrauchten, lässt im Umkehrschluss nicht die Behauptung zu, schon Bruckner sei ein verkappter Nazi gewesen.²⁶ In den schriftlichen Äusserungen von Haas finden sich keine nationalistischen Untertöne, er bleibt stets sachlich, verbindlich, wenn auch gelegentlich, wie viele seiner Zeit, etwas pathetisch im Unterton. 1937 schreibt er über die Dritte Sinfonie und führte sogar Gustav Mahler als Gewährsmann an, als es darum ging die beiden Drucke dieser Sinfonie, und auch die uneigennützig Arbeit von Theodor Rättig zu würdigen. Wäre Haas fanatisiert gewesen, hätte er wohl kaum einen jüdischen Musiker zitiert, denn Mahler war 1937 in Deutschland schon einer, der vom System verachteten Komponisten. Dann verhandelte er mit der Mahler-Witwe Alma Maria Mahler-Werfel über den Ankauf des Manuskripts der Dritten; wäre er Frau Mahler suspekt gewesen, hätte sie sich kaum mit ihm abgegeben. Er wertete **keinen** der Schüler um Anton Bruckner ab, hat viel Verständnis für deren Zeitumstände und versucht mit eifriger Gewissenhaftigkeit den 'echten Sinn und Klang' zu finden.²⁷

Dass bisher diese Hintergründe kaum objektiv behandelt wurden – von persönlichen Äusserungen einzelner Wissenschaftler abgesehen – ist eine Tatsache; darum werden hier die allgemeinen Umstände etwas näher beleuchtet. Weite Kreise wissen wenig über die wirklichen Umstände dieser Jahre, die für die Zeit von etwa 1900 bis 1960 beschrieben werden. (*Bei ausländischen Wissenschaftlern muss man nachsichtiger sein, wenn sie die deutsch-österreichische Geschichte nur wenig kennen, aber auch den 'Reichsdeutschen', so nannte man früher in Österreich die Bewohner des Deutschen Reiches, sind Hintergründe der österreichischen Geschichte leider nur sehr ungenau bekannt.*) In dieser Zeitspanne zerfielen alte Weltreiche, ereigneten sich zwei Weltkriege. Millionen starben, wurden verfolgt und ihrer Heimat vertrieben.

²⁶ In der Brochure von E. Th. Armbruster »Erstdruck oder 'Originalfassung' (1946 Leipzig)« kann man bereits diese unergiebig Diskussion, ob die Gesamtausgabe von den Nazis gefördert wurde oder nicht, lesen. Armbruster streitet vehement **für** die Bearbeitungen, mit fast den gleichen, politisierten Argumenten – und scheinlogischen Zirkelschlüssen – wie die Kreise um Leo Botstein. Dr. R. Eller weist in einem Artikel vom 7. V. 1946 (Sächsische Zeitung) sehr sachlich auf die Hintergründe der Gesamtausgabe hin; die frühe Akzeptanz auch durch jüdische Dirigenten wie B. Walter und O. Klemperer und die recht bescheidene Förderung durch die Machthaber, die sich nur ins 'gemachte Nest' zu setzen hatten.

²⁷ Der bekannte Musikantiquar Walter Ricke, der in München wirkte, hat dem Autor mündlich in den 70-Jahren berichtet, dass Haas im persönlichen Umgang ein sehr freundlicher, hilfsbereiter Mensch gewesen sei; typisch für die Art der Altösterreicher. Mit Nowak allerdings, den Ricke ebenfalls persönlich kannte, hatte er, Ricke, nicht dieses gute Verhältnis. Soweit der Bericht eines Zeitzeugen.

Haas' Herkunft.

Robert Maria Haas stammte aus Böhmen, einem der ältesten Kronländer der österreichischen Monarchie. Er wurde in Prag geboren und wuchs dort auf. Seit Ende des Mittelalters lebten Deutsche und Tschechen, oder wie man damals sagte: Deutsche und Böhmen, relativ friedlich in Böhmen – genauer gesagt Böhmen und Mähren – zusammen.²⁸ Die Oberschicht, zu der Haas gehörte, war aber deutsch geprägt und obwohl die Deutschen nur etwa ein Drittel der Bevölkerung stellten, waren sie tonangebend. Deutsch war die wichtigste Sprache in Böhmen geworden, die Mehrheit der Tschechen musste sich dieser Sprache bedienen, wenn sie beruflich vorwärts kommen wollte; hatte aber, durch oft exzellente Sprachkenntnisse, faire Chancen in der gesamten Monarchie und auch im Deutschen Reich, das dank gegenseitiger Übereinkünfte österreichischen Bürgern freie Niederlassung und Berufsausübung gewährte. Deutsch war die *lingua franca* Mittel- und Osteuropas geworden und auch in Skandinavien sehr hilfreich.

Die Spannungen zwischen den zwei grossen Bevölkerungsgruppen in Böhmen waren leider im 19. Jahrhundert ständig stärker geworden. Alle Versuche eine freiheitlich, demokratische Staatsordnung auf dem Gebiet des Deutschen Bundes – somit auch in Österreich – aufzubauen, scheiterten. (*Wie die Frankfurter Paulskirche, die Aufstände in Ungarn und weiten Teilen der Monarchie, um einige zu nennen.*) Einige kleinere Staaten, wie Nassau, waren lobenswerte Ausnahmen, auch Bayern war für seine Zeit sehr tolerant, aber Österreich unterdrückte mit brutaler Repression. Nicht nur die slawischen Böhmen, auch viele Deutsche wehrten sich immer stärker gegen den österreichischen Obrigkeitsstaat; dessen perfid, perfektes Polizei- und Spitzelwesen schon durch Reichskanzler Fürst Metternich aufgebaut worden war. Die Angst, dass die Französische Revolution sich über den Rhein ausbreiten könnte, war riesig gross und der Adel fürchtete um seine Vormachstellung und Pfründe. Trotz einiger, begrüssenswerter Ansätze bekamen jedoch die Slawen ihre, ihnen zustehenden Rechte 'immer zu spät und nur halbherzig'. (Emil Franzel) Der in Mayerling²⁹ – auf nie ganz geklärte Weise – ums Leben gekommene liberale Thronfolger Erzherzog Rudolf, wollte die Monarchie in einen Dreierbund der Deutschen, Slawen und Magyaren (Vereinigte Staaten von Österreich) umbauen, was schon zu seinen Lebzeiten heftigst von den Nationalisten in allen Völkern der Monarchie bekämpft wurde.³⁰

Reichkanzler Otto Fürst von Bismarck war stets gegen die **Grossdeutsche Lösung** gewesen.³¹ So hoffte er sich Probleme mit den vielen Völkern Österreich-Ungarns vom Leibe zu halten. Im eigenen Machtgebiet unterdrückte Preussen seit jeher alle Slawen und auch die Dänen; und das Junkertum war – besonders gegenüber den Polen – direkt menschenverachtend, herablassend. Man hatte, wie in vielen europäischen Staaten, keinerlei Gespür für

²⁸ Die vielen deutschen Familiennamen bei 'Böhmen' und die vielen 'böhmischen' Familiennamen bei Deutschen sind ein beredtes Zeugnis für zahlreiche Mischehen. Der Vornamen zeigte später, nachdem die Spannungen stetig gewachsen waren, oft die wahre Zugehörigkeit zu einer Volksgruppe an, wie etwa: **Jiří Bauer** oder **Irmgard Mlnářik**. Oder man vermied diese polarisierenden Namen und gab den Kindern eher unverfängliche Namen wie etwa: Eva, Rosa, Emil, Robert und Josef.

²⁹ **Kaiserin Zita** berichtete 1911, dass der Thronfolger und seine Geliebte Mary Vetsera von 'gedungenen französischen Mördern getötet worden seien'. Sie hat diese Behauptung nie zurückgenommen, und Adelige ihres Standes wissen, was solch schwerwiegende Bemerkungen in der Öffentlichkeit bedeuten.

³⁰ **František Palacký**, ein bedeutender tschechische Historiker, der immer für die Staatsidee Österreich-Ungarns war, musste gegen Ende seines Lebens resignierend seine Meinung revidieren.

³¹ Viel Interesse an den slawischen Völkern war in den 'Reichs'-deutschen Staaten nicht vorhanden. **Viktor Freiherr von Andrian-Werburg**, österreichischer Delegierter der deutschen Frankfurter Paulskirchenversammlung, musste feststellen dass sich die Versammelten »unter den Czechen eine Volksklasse vorstellten, die den Heloten Griechenlands vergleichbar wäre.«

andere Kulturen.³² Auch wäre der eifrige, ja übereifrige Emporkömmling Preussen niemals bereit gewesen, die Macht mit einem der ältesten Herrscherhäuser Europas, den Habsburgern, zu teilen. Der schnelle militärische Erfolg gegen das, noch mit altmodischen Vorderladern ausgerüstete, österreichische Heer bei Königgrätz, verhinderte zwar die Vorherrschaft Österreichs in einem geeinten deutschen Staat; aber Österreich war der 'Grosse Verlierer' gewesen, denn bald darauf versuchten die Nationalisten in Österreich diese Situation auszunützen. *(Schon der Verlust Schlesiens (1745) an das friderizianische Preussen, hatte die Position der Deutschen in Österreich geschwächt. Sie waren nicht mehr die grösste Bevölkerungsgruppe und stiessen auf immer stärkeren Widerstand.)*

Bismarck hatte jedoch nicht bedacht, dass damit die Lage gefährlich destabilisiert worden war. Auch diejenigen deutschen Staaten, die auf einen Sieg der Österreicher gesetzt hatten, wurden in der folgenden Zeit von den siegreichen Preussen mit viel Arroganz behandelt. Der gesamte Süden Deutschlands wäre besser mit Österreich zurechtgekommen, als mit den sehr unsensibel auftretenden Preussen. So war auch das junge Deutsche Kaiserreich mit einigen grossen Mängeln behaftet. **Die abgrundtiefe Abneigung gegen «die Preussen» blieb im Verborgenen immer vorhanden.** Das Ausland sah die neue Stärke des Deutschen Reichs mit grossem Argwohn wachsen, denn bis zur Reichsgründung 1871 konnten die untereinander zerstrittenen Kleinstaaten, die stetige Expansion der damaligen Kolonialmächte – und deren Politik gegenüber den vielen deutschen Staaten – niemals gefährden. So gesehen war Österreich für die Franzosen und Briten immer der gefährlichere Gegner gewesen, denn es handelte sich um ein bedeutendes Imperium mit grosser Erfahrung und vielen internationalen Verbindungen. Wären die deutschen Länder zusammen mit Österreich in einem Reich geeint gewesen, dann hätte sich das Gleichgewicht in Kontinentaleuropa nicht im Sinne der Franzosen, Briten und Russen verändert. **Bismarck hatte seinen Gegnern im Grunde einen riesigen Gefallen getan, als er die 'kleindeutsche' Lösung erzwang.**

An einer Lösung dieses internen "grossdeutschen" Problems hatten Russland und Frankreich somit keinerlei Interesse, sie verfolgten völlig andere Ziele: Der Zerfall Österreichs und des schon schwer kränkelnden Osmanischen Reiches, die Zerschlagung des geeinten, stark gewordenen Deutschlands schienen die Ziele zu sein. Russland verstand es auch, sich den Slawen der Donaumonarchie als hilfreicher 'Grosser Slawischer Bruder' zu empfehlen, verfolgte aber nur ein Ziel, mit Hilfe Serbiens an einen eisfreien Hafen im Adriatischen Meer zu kommen. Diese Fakten wurden aber von den politisch völlig unerfahrenen Slawen meist übersehen. Und Ungarn hörte nicht auf damit, in seiner Reichshälfte, die es seit der Niederlage von Königgrätz (Sadova / Hrádec Králové) sehr selbstständig verwaltete; mit einer brutalen Magyarisierungspolitik die grossen Volksgruppen der Deutschen, Slowaken, Rumänen, Serben und Kroaten, gegen sich aufzubringen. Der alt gewordenen Kaiser Franz Joseph I. konnte diese Probleme nicht in den Griff bekommen, war aber, so gut er noch konnte, immer um Ausgleich bemüht. Und der Hochadel in allen europäischen Ländern war weiterhin kaum einer wirklichen Änderung der Verhältnisse interessiert.

Serbien löste sich nach 1903 immer mehr von Österreich, mit dem bis dahin ein gutes Verhältnis hatte und begann sich auf die Seite der späteren Siegermächte zu schlagen. Der Geheimbund 'Crna ruka' (*Schwarze Hand*) begann aktiv zu werden und nach dessen Attentat auf den Thronfolger (Sarajewo 1914) gingen in Europa die 'Lichter aus', so die prophetischen Worte von Sir Edward Grey, britischer Aussenminister zu Beginn des Weltkrieges. Das

³² Auch hier zeigen sich beängstigende Parallelen: Das British Empire unterdrückte alle keltischen Kulturen in Grossbritannien und legte damit auch den Keim zum Zerfall des Weltreiches. Die Unabhängigkeit Irlands (Eire) nach dem I. Weltkrieg war auch das beginnende Ende des Empires. Im Grunde erging es auch Frankreich nicht anders.

Ende der deutschen, ja vieler alter Monarchien begann, und die Lichter sollten für lange Zeit nicht mehr angehen.³³ Der Zeitgeist war gegen Monarchien mit vielen Völkern; ein Nationalstaat galt, nach französischem Muster, als das Ideal.³⁴ Die seit jeher multikulturelle Struktur **Österreich-Ungarns** wurde als veraltet belächelt.

Auch das alte **Osmanische Reich**, von überraschend ähnlich multikultureller und toleranter Art, galt den neuen politischen Mächten Frankreich, Grossbritannien – und noch viel mehr seinem gelehrigen, aufstrebenden Schüler, den U.S.A. – als lästiges Hindernis zu den immer wichtiger werdenden Erdölquellen des Orients. Somit sollte auch dieser Staat besser verschwinden, oder zumindest politisch bedeutungslos werden. Was man aber in der nationalistischen Verblendung völlig übersah: diese alten Staaten, zwar schon müde geworden – und unvollkommen wie alles Menschenwerk; waren die **stabilste politische Struktur gewesen, die es in diesem bunt zusammengewürfelten Gebiet Mittel-Ost-Europas jemals gegeben hatte.**

Weder das Osmanische Reich, noch Österreich-Ungarn waren sehr grosse Imperien gewesen; sie waren **Grossmächte im "Taschenformat"**. Jedoch deren geografische Rolle als Transit-Staaten – zwischen allen Himmelsrichtungen – an vielen wichtigen Handelswegen und Meerengen gelegen, hatte ihnen die Rolle der Grossmacht gegeben. Nicht ohne Grund nannte Otto von Bismarck Böhmen stets « **die Festung Europas** ». Diese Staaten waren gewissermassen die Knie-, Hüft- Sprunggelenke im Spiel der Politik. Umgeben von erheblich grösseren Staaten, die sich viel mächtiger dünkten; jedoch geografisch eingesperrt waren. Aber – wie die Gelenke des Menschen – waren diese Transitstaaten anfällig gegen zu grosse Belastungen. Beseitigt man die Gelenke, anstelle sie zu kräftigen, ist es aber absehbar dass alles zerbricht. Das fragile europäische Gleichgewicht – **European Balance** – wie es die Briten nannten, ging schnell verloren und es folgte ein Jahrhundert voller Vertreibungen und Massaker.³⁵

Nach dem I. Weltkrieg.

Der I. Weltkrieg hinterliess für alle ehemaligen Staaten der Donaumonarchie ein einziges Chaos. **Aus einem Vielvölkerstaat waren viele Vielvölker-Staaten geworden**, die im Grunde alle ungelösten Probleme der Monarchie geerbt hatten, ohne im Geringsten damit klar zu kommen. Besonders die kleine Republik «Deutsch-Österreich» (so wollte sich Österreich damals nennen) war wertvoller Landstriche beraubt. Ohne die Lebensmittel, die aus der ungarischen Tiefebene kamen und ohne die böhmischen Industriebetriebe, war dieser Kleinstaat lebensunfähig. Ausser der neu entstandenen, sehr wohlhabenden Tschechoslowakei, gewissermassen dem Filetstück Alt-Österreichs, waren alle Nachfolgestaaten wirtschaft-

³³ "The lamps are going out all over Europe; we shall not see them in our lifetime." (Die im deutschen Sprachraum oft übliche Übersetzung: 'In Europa gehen die Lichter aus, und wer weiss wann sie wieder angehen werden' trifft nicht den wahren Kern dieser prophetischen Äusserung.)

³⁴ Im Jahre 1849 prägte ein kluger Österreicher (Franz Grillparzer) die prophetischen und zugleich für das Bildungsideal der Aufklärung vernichtenden Worte: »Der Weg der neuern Bildung geht von Humanität durch Nationalität zur Bestialität.« (Er meinte damit den Humanismus 'ohne Gott', so wird dieser Satz bisweilen auch zitiert.)

³⁵ Wie diese vielen Nationalitäten am besten zu regieren wären ist bis heute nicht klar. Die alten Monarchien waren im heutigen Sinne keine Demokratien, eher autoritäre Staaten; aber im **Alltag** von erstaunlich, pragmatischer Toleranz. Unter den Osmanen hatten viele Angehörigen der übrigen Völker hohe Stellungen in der Hierarchie inne und auch Österreich achtete stets auf einen klugen Proporz in den Führungspositionen. Nach dem Zerfall dieser Staaten wurde in ungehemmt nationalistischer Art allen Minderheiten der Zugang zu wichtigen Stellung verwehrt und man dachte schon (wie etwa Edvard Beneš) um 1918 über deren Vertreibung und Entrechtung nach. Oder begann damit, wie 1915 durch die Jungtürken und 1923 nach dem Türkisch-Griechischen Krieg.

liche Verlierer gewesen, und kamen mit der Situation nicht zurecht. Auch Ungarn hatte grosse Teile seines Reichsgebietes an die neuen Staaten Jugoslawien, Tschechoslowakei und auch an Rumänien sowie Italien abtreten müssen.³⁶

Die Probleme mit den vielen Volksgruppen konnte kaum einer der jungen Staaten anständig regeln.³⁷ Das von einem deutschblütigen Königshaus regierte Rumänien blieb die Ausnahme. Besonders den, in den neuen Nachfolgestaaten lebenden Deutschen, auch den Ungarn, verweigerte man das, vollmundig vom US-amerikanischen Präsident Woodrow Wilson versprochene **Selbstbestimmungsrecht der Völker**. So legte man schon 1919 den Keim für den späteren Zerfall dieser Staaten.³⁸ Eine kluge – oder wenigstens pragmatische – Einstellung liessen die Friedensverträge von Versailles, Trianon und St. Germain bitter vermissen. Die Deutschen in Deutschland und Österreich, in allen politischen Lagern, empfanden diese – von den Siegermächten erzwungenen – Verträge als unehrenhafte Schmach. Auch liberale Kreise, jüdische und sozialistische Österreicher waren darüber entsetzt, dass Deutsche und Österreicher die 'Alleinschuld' am Ausbruch des Weltkrieges haben sollten. Das harte Wort 'Diktatfrieden' war allgemein üblich. Zu komplex, zu verfahren war die Situation von 1914 gewesen; und Fehler waren von allen Lagern begangen worden. Das war allgemein bekannt.

Denn Friedensverträge der vergangenen Jahrhunderte bewahrten immer etwas Augenmass und liessen den Besiegten einen Teil ihrer Würde. Die untereinander verwandten und verschwägerten Monarchien verfügten über viel Lebenserfahrung und waren sich immer der Tatsache bewusst, dass sehr schnell der ehemalige Gegner ein Verbündeter werden muss. Frankreich und U.S.A. fehlte schlichtweg diese Lebenserfahrung und sie übertrieben ihre Forderungen – oder zogen sich – wie die U.S.A., enttäuscht schmollend in die Isolation zurück, als ihre Idee einer "Weltverbesserung" nicht zu klappen schien. Diese recht jungen Demokratien verfolgten zwar völlig unterschiedliche Ziele, schafften es – jeder auf seine tragische Weise – nicht, eine tragfähige Friedensordnung herzustellen. Die Vereinigten Staaten von Amerika verweigerten zwar die Ratifizierung dieser unfairen Friedensverträge, konnten aber nichts an den Gegebenheiten ändern. Und das uralte Britische Imperium wartete erst einmal die Entwicklung ab, um dann – wie immer in der Vergangenheit – geschützt durch seine einzigartig, günstige geografische und somit strategische Lage, seinen Vorteil daraus zu ziehen.

Verglichen mit dem Deutschen Reich, das immerhin noch als einigermaßen lebensfähiger Staat weiter existierte, war Deutsch-Österreich wirklich nur der traurige Rest (ca. 12%) eines ehemaligen Weltreiches. Als einzige Chance zu überleben, sah man somit den Anschluss an das Deutsche Reich an. Die erdrückende wirtschaftliche Situation erforderte dies. Aber die Siegermächte, voran Frankreich, waren zu keinerlei Zugeständnissen bereit, verboten (*sic*) dem neuen Staat sogar den Namen »Deutsch-Österreich« und taten alles, um durch erdrückende Reparationszahlungen, die bis über 1980 (!) hinaus hätten gehen sollen, eine wirt-

³⁶ Es gab im Banat nach 1918 vereinzelte Volksabstimmungen über die politische Zugehörigkeit von kleinen Grenzregionen. Sogar Deutsche und Rumänen stimmten dann für das neue Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (SHS), denn: "... schlimmer als unter den Ungarn kann es nicht mehr werden."

³⁷ Das alte bairische Sprichwort: «Wenn der Bettelmann auf's Ross kimmt, kann eahm da Teife nimmer dareit'n» bewahrheitete sich erneut. Ähnlich Erfahrungen von Kriminologen – die bei Triebtätern genau diejenigen Verbrechen feststellen konnten, die sie einst selbst in der Jugend erlitten hatten – machten die neuen Mächtigen der sog. "Nachfolgestaaten" die gleichen schlimmen Fehler, sie einst so vehement den Östreichern mit ihrem "Völkerkerker" vorgeworfen hatten.

³⁸ Auch der Balkankrieg der 90-er Jahre des 20. Jhd. ist letztendlich eine der Spätfolgen dieser kurzsichtigen Politik. Der gleichzeitige Zerfall des Osmanischen Reiches nach 1923 destabilisierte auf ähnliche Weise den gesamten Nahen Osten.

schaftliche Erholung zu verhindern. Alle Versuche, Österreich durch Zollunion oder Konföderation mit Nachbarstaaten lebensfähig zu erhalten, wurden unterbunden.

Im Gegensatz zu Deutschland war dieser kleine Staat 'den keiner wollte' (Hellmut Andrics) dazu noch von vielen neuen Grenzen umgeben. Diese waren zwar längst nicht so undurchdringlich als die spätere Berliner Mauer, der 'Kleine Grenzverkehr' war immer möglich, aber für die vielen Verarmten waren diese Grenzen, einfach mangels Geldes, unüberwindlich geworden. Verbindungen, die fast ein Jahrtausend gewährt hatten, waren über Nacht zerschnitten worden. Eisenbahnlinien, Strassen, Telegrafleitungen und Vieles mehr waren unterbrochen.³⁹ Auch unendlich viele familiäre Bindungen wurden durch die neuen Grenzen zerrissen. Die multikulturelle Zeit vor 1914 hatte viele Spuren in allen Teilen der Monarchie hinterlassen, die Vielfalt der Familiennamen ist heute noch ein beredtes Zeugnis. Die Situation war für Österreich und dessen Bewohner traumatisch. *(Die sicher nicht unproblematische Situation vieler DDR-Bürger nach der deutschen Wiedervereinigung von 1990 kann beim besten Willen nicht zum Vergleich herangezogen werden, denn es wurde viel in diese Vereinigung investiert.)* 1919 jedoch war das gesamte Bürgertum, sogar der Adel, den man in Österreich abgeschafft hatte, durchwegs völlig verarmt.⁴⁰

Dass die Situation für manchen Nachfolgestaat kaum besser war, verdrängte man aus lauter nationalistischer Freude über die frisch gewonnene Selbständigkeit. Jugoslawien, z.B. produzierte Lebensmittel in bester Qualität, hatte aber keine Abnehmer für seine reichhaltigen Produkte. Die Wirtschaft der gesamten Donau-Region, so wollen wir dieses Gebiet jetzt nennen, war auf einander abgestimmt und jetzt plötzlich war alles anders geworden.

Da diese äusseren Umstände das gesamte Leben sehr stark beeinflussten, wurden diese so besonders ausführlich dargestellt. Kein Mensch lebt gewissermassen im 'luftleeren Raum', auch als versponnen geltenden Künstler und Wissenschaftler nicht. Österreich verarmte noch mehr als das Deutsche Reich, ein Bürgerkrieg verwundete das Land in den 30-Jahren. Die 1. Republik war zutiefst gespalten: Enttäuschte Monarchisten, Christlichsoziale, Austro-Faschisten, Sozialisten und Kommunisten, und die immer stärker werdende Bewegung des Europäischen Faschismus. Ein idealer Nährboden für alle Fanatiker.⁴¹

Es wundert dass, trotz der desperaten wirtschaftlichen Lage, überhaupt eine Bruckner-Gesamtausgabe in Angriff genommen wurde. Die 30-jährige Schutzfrist der Erst-Verleger war 1927 abgelaufen und ab 1929 konnten dann die ersten Bände erscheinen. Bald darauf war jedoch der Benno Filser Verlag in Augsburg in Insolvenz geraten und von neuem wurde ein Verlag gesucht und schliesslich der Musikwissenschaftliche Verlag in Wien eigens für diesen Zweck gegründet. Die Unterstützung durch die neuen Machthaber in Deutschland war eher gering, aber die Zeit war reif für eine Gesamtausgabe der Werke Bruckners und so wurde diese ein Erfolg. Aber die neuen Machthaber setzten sich gerne ins 'gemachte Nest' und begannen die Bruckner Gesamtausgabe für ihre Zwecke zu missbrauchen. *(Wobei man, in bewährter Manier, mit Halbwahrheiten arbeitete, denn Bruckner war nun mal zum Teil – ohne seine Zustimmung – stark überarbeitet worden und viele gute Musiker seiner Zeit waren*

³⁹ Ein Beispiel: Pressburg (Bratislava/Pozsonyi), einst fast ein Vorort von Wien und mit der Strassenbahn verbunden, war nur mit Pass- und Zollkontrollen erreichbar.

⁴⁰ Österreich war so arm geworden, dass es nicht einmal die geplante Umstellung des Linksverkehrs auf die 'Rechtsfahrordnung' durchführen konnte. Diese Umstellung folgte in zögerlichen Etappen und war erst mit dem Anschluss am 19. September 1938 abgeschlossen.

⁴¹ Elemente des Faschismus waren in allen Ländern zu finden. Der protzige Baustil des III. Reichs hatte viele Parallelen in den U.S.A., der UdSSR und anderen Ländern. Auch die Idee einer 'Rassehygiene' war damals sehr wohl salonfähig. Aber diese Tatsachen wollte man später nicht mehr wahrhaben.

Juden gewesen. Wobei es nicht störte, dass jüdische Dirigenten diese Änderungen gar nicht vorgenommen hatten. Lediglich einige Verleger von Anton Bruckner waren Juden gewesen.)

Über den Jubel im März 1938 muss man sich nicht wundern, als ein forsch auftretender Diktator Fakten schuf, und Österreich in das Deutsche Reich eingliederte. Die Begeisterung weiter Kreise der Bevölkerung war riesig, kaum vergleichbar mit der deutschen Wiedervereinigung von 1990. Direkt hysterisch wirken heute auf uns die Wochenschau-Filme dieser Zeit. Als dann noch im Herbst 1938 das Sudetenland 'heim ins Reich' kehrte, war die Freude endlos, auch in Kreisen, die Hitler kritisch gegenüberstanden. Die – allerdings zum Teil manipulierte – Volksabstimmung der Österreicher war beeindruckend gewesen.

Endlich schien ein alter Wunsch in Erfüllung zu gehen und man war nicht mehr, was George Clemenceau als «L'Autriche, c'est qui reste» (*Österreich, der Rest, der übrig bleibt.*) verhöhnte; sondern wieder Teil eines machtvollen Reiches. Denn Österreich war viel länger als der – im Nachhinein kurzlebige – preussische Staat, ein echtes Imperium gewesen; hatte sehr viele Deutsche Kaiser gestellt, und dieses imperiale Bewusstsein ist noch heute lebendig. Jedoch dachten die neuen Machthaber nicht im Geringsten daran österreichische Eigenarten zu erhalten. Denn Deutschland war 1938 immer noch – ironischerweise nach französischem, des "Erbfeindes" Vorbild, – ein zentralistisch regiertes Preussisches Reich; im neuen Gewande des Nationalsozialismus. Im Gegensatz dazu war Österreich stets ein lockerer Verband von verschiedensten Regionen gewesen; geeint durch die Person des Kaisers. Ein Staat der mit dem Verstand nicht zu erklären war, der aber jahrhundertlang existierte und wie Franz Theodor Csokor beschrieb, «Nie ganz von dieser Welt war, aber deshalb nie ganz untergehen konnte.» Wie es schon der letzte österreichische Kaiser Karl I. vorhergesagt hatte, gab es für die Völker Mittel-Osteuropas nur die Wahl zwischen grosspreussischem und russischem Joch. Beides sollte dann eintreten.

Dass schon der 'Anschluss' eine von Erwin Rommel kühl geplante Militäraktion gewesen war, und dass es der erste Schritt zu einem neuen Krieg sein sollte, all' das war damals nicht absehbar. Jedoch christliche Kreise standen Hitler offen ablehnend gegenüber, und in manchen ländlichen Regionen Österreichs, wo bodenständige Menschen ein feines Gespür für 'echt' und 'unecht' haben, galt für viele Hitler als der personifizierte 'Antichrist'. Aber die geschickt vermarkteten Bilder in den Zeitungen, die Filme, die nur in Grossstädten gedreht worden waren, wirkten auf breite Massen. Trotzdem kann man sagen, dass gut zwei Drittel der Österreicher für den Anschluss waren. Sogar das Ausland – auch das Königreich Jugoslawien und andere Balkanstaaten – akzeptierten weitgehend die Vereinigung der 'Ostmark' mit dem Deutschen Reich. Als einziger Staat protestierte Mexiko. Die Realpolitik hatte wieder gesiegt und Garantien waren das Papier nicht wert, auf dem sie geschrieben worden waren.⁴²

Die Zeit des 'Anschlusses' währte kurz, von März 1938 bis Mai 1945. Sie war auch für die Entstehung des Projektes Gesamtausgabe von geringer Bedeutung, als allgemein angenommen wird. Die vorbereitenden Arbeiten für die VIII. Sinfonie waren schon 1938 grossteils begonnen worden, nur die beiden Messen in e und f, sowie die VII. Sinfonie erschienen noch. Die drückende Kriegszeit, mit ihren Papierrationierungen und Einberufungen vieler Musiker, verhinderte zusehends die Arbeit. Die III. Sinfonie blieb daher im Stadium der Probedrucke stehen, und galt lange als verschollen. Das Ende der Alten Gesamtausgabe war gekommen.

⁴² Man hatte irgendwie ein schlechtes Gewissen – und auch Angst vor dem stark gewordenen Deutschen Reich – und verriet daher 1938 in München den einstigen Verbündeten Tschechoslowakei, den man gegen die Deutschen aufgehetzt hatte; und man schwieg letztendlich 1939, als das Protektorat Böhmen und Mähren errichtet wurde, oder genauer gesagt dem unglücklichen Präsidenten Emil Hácha gar keine andere Wahl blieb, sich mit Deutschland zu arrangieren.

Die Nachkriegszeit.

Die Nachkriegszeit brachte nun eine völlige Wende in der Einstellung der Österreicher. Aus offensichtlich opportunistischen Gründen heraus, wollte man nun sehr schnell die Jahre des Anschlusses vergessen. Dabei waren ungewöhnlich viele Österreicher in wichtigen Stellungen der Nazi-Hierarchie tätig gewesen und für ihren Fanatismus bekannt. Der sogenannte 'Opfermythos' war geboren. Es war nun mal schöner auf der Seite der Sieger zu stehen.

Die offizielle Politik der 2. Republik versuchte nun alle jahrhundertlangen Verbindungen zur deutschen Nation und Kultur zu verleugnen. Von den vielen Millionen Vertriebenen empfand sich ein grosser Teil als 'deutsche' Österreicher; aber nur sehr wenigen wurde die Ansiedlung in Österreich gestattet. Sie galten dann plötzlich als ungeliebte «Deutsche» und fühlten sich erneut heimatlos und verraten. Gar mancher Satz, den Bundeskanzler Leopold Figl sprach, war für die Ohren der Besatzungsmächte bestimmt, aber trotzdem sehr irritierend für deutsche Ohren. So recht glaubten die Alliierten diesen plötzlichen Gesinnungswandel den Österreichern nicht, aber es passte in das uralte Spiel 'teile und herrsche'.⁴³ In dieser unehrlichen Atmosphäre war kein Platz mehr für einen Robert Haas, der sich begeistert für den Anschluss an Deutschland ausgesprochen hatte. Somit wurde er 1946, zu seiner grossen Enttäuschung, aus dem Amt entfernt und zwangspensioniert. Selbst der prominente Bruckner-Biograf Max Auer, den Haas verzweifelt und erschüttert um Hilfe bat, konnte ihm nicht mehr helfen.

Haas war von Geburt kein Wiener gewesen, er war aus Böhmen eingewandert. Eine Art Hausmacht dürfte er kaum besessen haben, denn die 'Böhmen' – egal ob sie Deutsch oder 'Böhmisch' sprachen – waren den Wienern immer suspekt gewesen. Die kleinste der altösterreichischen Metropolen – Prag – galt in Wien als verschlafen und unbedeutend. Vor den Ungarn hatte man nach den heftigen Aufständen von 1848 viel Respekt und auch etwas Angst; die Böhmen belächelte man als feige und angepasst. Als servile Dienstboten waren sie willkommen, auch die 'böhmischen Musikanten' wusste man zu schätzen. Die eigenartige Fremdenfeindlichkeit der Wiener, obwohl ein grosser Teil von ihnen auswärtige Wurzeln hat, ist schlichtweg mit dem Verstand nicht zu erklären, aber eine irritierende Tatsache geblieben.

Der 'Eiserne Vorhang' war ein Problem geworden, jedoch für viele Gesamtausgaben der Musik und Dichtkunst klappte es erstaunlich gut über alle, sonst verschlossenen Grenzen hinweg. (Die Neue Bach-Gesamtausgabe war so ein Fall.) Aber die neuen Herausgeber der Gesamtausgabe machten nach 1951 alleine weiter, ohne die Notenstecher und Drucker in Leipzig, die alle bisherigen Bände gefertigt hatten.⁴⁴ Renommierete zeitgenössische Bruckner-Kenner, wie z.B. Hans Ferdinand Redlich und Fritz Oeser, der noch mit Haas zusammengearbeitet und den Bruckner Verlag in Wiesbaden geleitet hatte, waren leider nicht an der neuen Gesamtausgabe beteiligt. Plötzlich war alles an Bruckner nur noch österreichisch, was eine grobe Verkürzung der Tatsachen darstellt. Die Kontakte anderen Ländern und besonders nach Deutschland waren gering. Dies verlangsamte natürlich die Arbeit an den noch zu editierenden Werken. Erst seit wenigen Jahren werden zunehmend ausländische, auch deutsche Mu-

⁴³ Die Verleugnung der Jahre nach 1938 trieb bisweilen skurrile Blüten, bis hin zur Entscheidung des Unterrichtsministers Felix Hurd es, anstelle von Deutsch, **Unterrichtssprache** in die Schulzeugnisse zu schreiben. Der Volksmund spöttelte dann über das 'Hurdestanisch'. Hinter dieser Anordnung stand aber der Altkommunist Ernst F i s c h e r in der Allparteien-Regierung der Besatzungsmächte.

⁴⁴ Somit war dem MWV in der damaligen DDR eine Konkurrenz erwachsen. Die bisher erschienenen Ausgaben wurden weiter vom (verstaatlichten) Volkseigenen Brucknerverlag/Leipzig und später dann von VEB Breitkopf & Härtel/Leipzig vertrieben. Anscheinend konnte, oder durfte man sich zwischen Wien und Leipzig nicht einigen, was sinnvoll gewesen wäre. Auch amerikanische Nachdrucke verwendeten die Haas'schen Vorlagen. Denn deutsches und daher auch österreichisches 'Feindvermögen' war von den Siegermächten beschlagnahmt worden.

sikgelehrte an der Gesamtausgabe beteiligt, was sehr belebend – aber auch bisweilen verwirrend – gewirkt hat.

Zusammenfassung.

Wir haben also gesehen, dass Robert Haas, je nach Lage der Dinge, verschiedene Editions-techniken angewandt hat. **Mischfassungen** sind eine sehr seltene Ausnahme, überwiegend gab er die Werke auf das Genaueste nach den Manuskripten und den damals zugänglichen, authentischen Quellen heraus. Die Erstdrucke erfuhren gelegentlich eine kritische Würdigung⁴⁵ (siehe hiezu Seite 16) und Aufführungstraditionen grosser Dirigenten, die Bruckner nahe standen, wie Muck, Schalk und Reger; wurden gebührend in den Vorlagenberichten erwähnt. Hier ist er Vorbild für seinen Nachfolger Leopold Nowak und viele andere Herausgeber gewesen. Haas setzte Massstäbe für die moderne Editionspraxis.

Als praxisnaher Herausgeber schaffte er in den Partituren stets einen sehr gelungenen Kompromiss zwischen Bruckners Notationseigentümlichkeiten und geltenden Stecherregeln. So wirken diese authentisch und nicht um jeden Preis geglättet. Notwendige Ergänzungen im Notentext werden meist im Vorlagenbericht erwähnt, weniger durch Einklammerungen und sonstige Angaben in der Partitur angezeigt; was der Lesbarkeit dient. Die Stecherregeln, hier besonders bei der Positionierung der Akzente, wurden, im Gegensatz zu vielen heutigen Ausgaben, niemals dogmatisch streng gehandhabt, Deutlichkeit hatte stets den Vorrang vor allen anderen Dingen. Dass das Druckbild die hohe Qualität des Leipziger Notenstichs aufweist, macht die von ihm editierten Ausgaben auch zu künstlerisch einzigartigen Werken. (*Auch das neue Orchestermaterial der Originalfassungen war sehr ordentlich geschrieben worden; und hier zeigte sich wieder einmal die Praxisnähe von Haas: er verwendete in den **Stimmen**, bei den Streichern, anstelle des sogenannten 'Alten Aufstrichs' – der nach 1930 selten geworden war – später auch die heute gängige Form (VIII. Sinfonie). So kam er den Spielern entgegen.*)

In den oft erwähnten Problem-Fällen der II. / VIII. und teilweise auch der VII. Sinfonie gelingt es Haas durch präzise Quervergleiche den Intentionen Bruckners sehr nahe zu kommen.⁴⁶ Hiebei verfährt er aber nicht nach den '**Buchstaben des Gesetzes**', sondern nach dem '**Sinn des Gesetzes**'. Das hatte seine Gründe, denn Haas näherte sich der Musik Bruckners sowohl von der Seite des **forschenden Wissenschaftlers**, als auch von der Seite des **praktischen Musikers**. Seine Ergänzungen und Kompilationen, die zu den bekannten Mischfassungen führten, sind stets **stilistisch feinfühlig** vorgenommen worden und **niemals gewaltsam**. Darum überzeugen diese Fassungen immer noch so viele Musiker.⁴⁷ Der direkte Vergleich zwischen den Lesarten von Haas und denen von Nowak, fällt vom **musikalischen** meist zu Gunsten von Haas aus. Viele, oft unschöne Missverständnisse sind aber leider dadurch entstanden, dass die Vorlagen- bzw. Revisionsberichte nach 1939 kriegsbedingt nicht mehr erscheinen konnten. Auch dauerte es sehr lange bis Leopold Nowak die ersten Berichte revi-

⁴⁵ Warum Günther Brosche 1979 den – immerhin passablen – Erstdruck der Wiener Fassung der I. Sinfonie, im Gegensatz zu Haas, für die Gesamtausgabe nicht berücksichtigte; verwundert. Dass aber jetzt die problematischen Fassungen IV./3 und II./2 von der Leitung der BGA als authentisch betrachtet wurden; das ist eine dieser Irritationen, die sogar Nowak vermied.

⁴⁶ Im Falle der VII. Sinfonie stiess Haas leider an Grenzen, da eine Abschrift und das zeitgenössische Orchestermaterial verschollen sind und wohl als verloren betrachtet werden müssen. Die Versuchung wäre gross gewesen '*per analogiam*' zu ändern, aber Haas unterliess allzu spekulative Dinge. Seine 'Zurücknahmen' sind durch Rasuren im Manuskript wenigstens vorgegeben, teilweise durch Muck's Fassung beglaubigt, und es gelang ihm Einiges der Änderungen zu entschlüsseln.

⁴⁷ Sogar Wolfgang Doebel gesteht ein, dass manche Kürzung der 2. Fassung der VIII. Sinfonie nicht so recht überzeugen kann und empfindliche Lücken im Werk bleiben.

dierte und neue herausgab. Bis heute (2009) wartet die Fachwelt somit auf die neuen Berichte zur I./II./IV. und den allerersten Vorlagenbericht (!) zu allen Fassungen der VIII. Sinfonie. Daher ist man oft auf ungenaue Sekundärliteratur angewiesen.⁴⁸

Erstaunlich ist leider die Inkonsequenz der gesamten Musikwelt; und auch die, sonst oft so sehr kritische Wissenschaft verhält sich kaum anders. Während bei Opern oft entsetzlich verstümmelte Fassungen, mit unsäglichen – von Sängern seit eh und je ertrotzen – Veränderungen begeistert bejubelt werden; die Frage des in der Praxis verwendeten Notentextes z.B. bei C. Donizetti, V. Bellini, G. Verdi und G. Puccini längst nicht so klar ist, als es die schön gestochenen Ausgaben des Verlages Ricordi vermuten lassen; ist man bei Bruckner dermaßen kritisch bei jeder noch so sinnvollen Veränderung, die Haas seinerzeit vornahm. Man gibt vor den Urtext zu suchen, verkennt aber, dass dieser oft nur zwischen den Zeilen – und unter Berücksichtigung der Aufführungstraditionen – zu finden ist.⁴⁹ Auch wenn der Weg, den Haas bei der Herausgabe der Werke beschritt, heute abgelehnt wird, der andere Weg, den die Gesamtausgabe inzwischen beschreitet, hat sich in der Praxis in einigen Fällen als problematisch gezeigt. Denn nicht jede Partitur, die jetzt vorliegt, wird dem Anspruch gerecht, den sie vorgibt zu erfüllen. Und nicht jede Neuausgabe wird den Erfordernissen der Praxis so gerecht, als dies die Haas'schen Ausgaben tun. Wenn jetzt die 1. (Ur-)Fassung der II. Sinfonie in einer eigenen Partitur vorliegt, so war das in diesem Falle nur möglich, weil Haas bereits 1938 die Urform, oder besser gesagt, was davon übrig blieb, in seinem Vorlagenbericht dokumentierte.

Das wird wohl auch für die ähnliche Fassung der I. Sinfonie, die 'Ur-Linzer-Fassung' gelten. Hier hat man sehr sorgfältig, wenn auch etwas spekulativ gearbeitet. Schon Haas waren diese kleinen Unterschiede bekannt, er sah aber wegen der sehr grossen Druckkosten keinen Sinn darin, noch eine eigene Partitur dieser Frühform stechen zu lassen. (*Siehe Text seiner Einführung.*) Im Vorlagenbericht aber dokumentierte er diese eher unwichtigen Unterschiede. Sogar der Dirigent dieser Ur-Fassung, Georg Tintner bezweifelte in seinem CD-Einführungstext den Sinn dieser Ur-Ur-Fassung und hielt sie letztendlich für nicht gelungen.

Die neue Ausgabe II./1. hat aber mit den gleichen Problemen zu kämpfen, als dies die Haas'sche Ausgabe tat. Es blieb den Herausgebern nichts anderes übrig, als z.B. zwei Fassungen des Schlusses für den 4. Satz anzubieten. Also musste man im Grunde ähnliche Wege wie Haas gehen. Und die 2007 vorgelegte Fassung II./2 übernimmt vieles vom zweifelhaften Erstdruck, den nicht nur Haas als zeitgebundene Notlösung bezeichnete. (*vgl. hierzu die Fussnote*³) Die Mitwirkung Bruckners an einzelnen Erstdrucken war niemals ganz freiwillig, eher von dem verzweifelten Wunsche getragen, endlich am Ende seines Lebens seine Werke gedruckt zu sehen. Die Argumente der neuen Herausgeber (Carragan/Korstvedt) können daher

⁴⁸ Was wäre denn gewesen, wenn ein bedeutender Komponist des 20. Jahrhunderts eine stilvolle Bearbeitung der Achten Sinfonie vorgelegt hätte, die ähnlich der Fassungen, die Schostakowitsch für die Opern Modest Mussorgkij's schuf, allgemein akzeptiert worden wäre. Würde dann die wissenschaftliche Kritik ebenso herb urteilen?

⁴⁹ **Was jetzt Urtext sein soll, das ruft gelegentlich Verwunderung hervor:** *In der 8. (4.) Sinfonie von Dvořák wurde beim Erstdruck im 4. Satz ein Auftakt (T. 167) in der 3. Posaune vergessen. Ein simples Flüchtigkeitsversehen im Manuskript. Viele prominente Dirigenten hatten ihn, wie Fritz Oeser in der Ausgabe des MWV (1941) analog ergänzt; und die Prager Gesamtausgabe übernahm später diese Korrektur. Die neue Ausgabe der Edition Eulenburg lässt diesen Auftakt jedoch wieder weg.*

Oder aber: *Man bemängelt an Inszenierungen der Oper 'Ein Maskenball', dass die originalen, schwedischen Namen wieder eingesetzt werden, die Verdi unter massivem Druck der Zensur entfernen musste, um dann das Werk in einen imaginären amerikanischen Staat verlagern. Diese Verlagerung trifft aber nicht den Kern des historisch verbürgten Dramas am schwedischen Königshof. Alles Notlösungen, die im krassen Gegensatz zum eindeutig geäußerten Willen des Komponisten stehen.*

wenig überzeugen und sind in krassm Widerspruch zu bisherigen Forschungen. Folgte man z.B. der Argumentation im Falle der Zweiten, was die Satzfolge anbetrifft, so müsste man auch bei der Siebenten die mittleren Sätze vertauschen, was auch dort musikalisch ein grosser Gewinn wäre und schon gelegentlich – gegen massive Einwände der Fachwelt – gemacht wurde. Die Handschriften sind kein direkter Beweis für diese Umstellung, so gut diese Änderung in der Praxis ist.

Und die Argumentationen von Benjamin M. Korstvedt im Falle der letzten Fassung der IV. Sinfonie (IV./3 [1888]) sind sehr anfechtbar. Er stellte damit die gesamte Arbeit von Haas und Nowak indirekt in Frage. Folgte man konsequent seinen Argumenten, dann müssten fast alle Erstdrucke als 'original' gelten. (*Was nicht heissen soll, dass die Gesamtausgabe diese – immerhin von Bruckner sorgfältig durchgesehene – Fassung nicht dokumentieren dürfte. Die Zeit ist jetzt, 2010 endlich reif dafür. Auch Haas stellte 1944 eine Veröffentlichung dieser Fassung, im Rahmen der Gesamtausgabe, in Aussicht. Ob er aber letztendlich eher eine Misch-Fassung, ähnlich der VIII. Sinfonie gewagt hätte, das lässt seine Formulierung im Vorwort der 2. Auflage der IV. Sinfonie von 1944 durchaus zu.*) Von dem immer wiedergekäuten, halbweisen Argument, die Nazi-Ideologie hätte die Herausgabe der Werke bei Haas entscheidend beeinflusst, einmal ganz abgesehen. Halbwahrheiten werden durch ständige Wiederholung nur bekannter, aber nicht wahr. Mag der Zeitgeist bei Haas durchaus zu spüren sein und seine Wortwahl, die von scharfem 'Endkampf' und 'Arbeitsfront' spricht, heute bisweilen sehr irritierend klingen.⁵⁰ Aber auch das seinerzeit in den 70-er Jahren hochgelobte soziologische Vokabular der Adorno- und Habermas-Jünger ist inzwischen belächelte Episode der Geschichte geworden. Bei Haas sind diese seltenen 'Ausrutscher' Zugeständnisse an die Zeit und entschuldigbar, da ansonsten in zeitloser, klarer Sprache und immer sachlich schreibt. Dass er, Haas mit viel Begeisterung und 'Herzblut' an die Herausgabe der Werke Bruckners heranging, das darf man ihm nicht anlasten.

Die grosse Zurückhaltung gegenüber Frühfassungen, die man einst als überwiegend unreif ansah – und daher ablehnte, wird jetzt durch eine unkritische Bewunderung derselben ersetzt. **Aber sind wir Menschen, die gesamte Schöpfung nicht ein ständiger Prozess des Reifens, Wachsens und auch Vergehens?** Auch Kompositionen spiegeln nur das Leben eines Menschen wider. Unreifes zwar hat seinen besonderen Charme, vergeht aber oft schnell. Nur Reifes kann sich auf Dauer halten. Ausnahmen bestätigen hier immer die Regel.

Als Bruckner als Sinfoniker begann – mit einem hervorragenden kontrapunktischen Handwerk ausgestattet – gelangen ihm zunächst einige Werke auf Anhieb. Die I. Sinfonie in der Linzer Fassung musste 1872 nur unwesentlich revidiert werden. Auch die 0. Sinfonie war ein Werk aus einem Guss, wir haben heute zwar nur eine spätere Fassung, aber wir betrachten jetzt dieses Werk als originell und gelungen. Das war der Schwung der Jugend, der naiven Kinderzeit. Allen Komponisten erging es so.

Dann aber begannen schmerzhaft Wachstumsprozesse, die 'kompositorischen Pubertät': Die II. Sinfonie geriet zunächst endlos lang und zäh; mit unzähligen Generalpausen. Der langsame Satz bekam erst nach und nach die Geschlossenheit, die Musik spannend macht. Man musste Bruckner massiv zu Kürzungen nötigen, sonst wäre keine Aufführung zustande gekommen. Die III. Sinfonie ist eine abermalige Steigerung dieses Konzeptes und die 1. Fassung der IV. Sinfonie will auch nicht so recht überzeugen. Dann nahm sich Bruckner diese Werke erneut vor und fasste sie neu. Im Grunde sind es völlig neue Sinfonien geworden, die nur auf den Themen der Vorgänger basieren. Denn dazwischen hatte 1877 er ein riesiges Werk ge-

⁵⁰ Im Anhang sind Vorworte – und andere Texte – von Haas beigelegt. (I./II./IV. bis VIII. Sinf. / F-moll Messe)

schaffen, das fast 20 Jahre auf eine Aufführung warten sollte: die V. Sinfonie. Dort schaffte er es Inhalt und Form zur Deckung zu bringen und von diesem Augenblick an schuf er – in einem Anlauf – Werke, die nur in **einer einzigen**, endgiltigen Fassung überliefert sind. Die 'Pubertät' war gewissermassen zu Ende.

Erst mit der Achten wurde Bruckner wieder zur Überarbeitung eines soeben geschriebenen Werkes gezwungen, dann folgte eine überflüssige Fassung der I. und eine teilweise gelungene Fassung der III. Sinfonie. Die folgenden Erst-Druckfassungen (II./III./IV./VIII.) sind nur scheinbar autorisiert. Bruckner war abgekämpft und schwer gealtert, auch schon an der, damals immer tödlichen Diabetes erkrankt; somit fehlte ihm jetzt die schöpferische Kraft, auch die Widerstandskraft gegen 'Berater', die er sonst besass. Und so erging er sich – unter fremdem Einfluss – in kleinlichen, endlosen 'Verschlimmbesserungen'. Die IX. Sinfonie blieb somit halb fertig liegen, weil er sich für Überarbeitungen verausgabte hatte, die seine letzten Kräfte gekostet hatten.

Haas – und mit grösseren Einschränkungen auch Nowak – werteten daher die frühen Fassungen eher als **Vorstufen** zu den 'eentlichen' Sinfonien. Trotzdem, hatten sie vor, alle wichtigen Frühfassungen zu veröffentlichen. Haas vermied es aber, alle kleinen Zwischenformen als eigene Fassung anzusehen. So verhinderte er, dass das 'Dickicht der Fassungen' (Angela Pachovsky) noch grösser wurde. Auch hat man anscheinend vergessen, dass nicht alles, was Bruckner seinerzeit zum Druck frei gab, oder besser gesagt, was er damals seinen Schülern und Freunden gestattet hatte, seiner freien Entscheidung entsprang. So ist der Erstdruck der IV. Sinfonie zwar von ihm freigegeben worden, er wollte seine Werke ja gespielt hören. Und er sah damals keine andere Möglichkeit als diese, eine sogar verfälschende Bearbeitung zuzulassen. Das muss bei der Bewertung der überlieferten Äusserungen immer bedacht werden. Aber, obwohl er die Stichvorlage genau durchgesehen hatte, distanzierte er sich davon, indem er diese Fassung nicht parafierte, oder gar unterschrieb. Haas und Nowak haben immer auch auf diese pragmatische Einstellung Bruckners hingewiesen. (*Der berühmte Dirigent George Szell bezeichnete Bruckner in einer Veröffentlichung des Verlages Peters [Niederschrift eines Interviews] viel härter; sogar als: «...einfältigen, irgendwie bauernschlau Menschen».*)

Es hat sich gezeigt, dass in der Musik andere Kriterien, als nur wissenschaftliche Argumente gelten. Es ist nicht zu erklären, warum gewisse Werke mancher Komponisten zwar sehr gut komponiert wurden, aber trotzdem der bleibende Erfolg ausbleibt. Gewiss, manches wird zu anderen Zeiten anders gewertet: Paul Graener etwa galt lange als überlebter, reiner 'Antiquariatskomponist' (Wolfgang Rebner); der aber zu Lebzeiten von Arturo Toscanini und vielen prominenten Zeitgenossen geschätzt und sehr oft gespielt wurde. (Seine Hilfsbereitschaft gegenüber jüdischen Musikern ist bezeugt, obwohl er sogar Vize-Präsident der Reichsmusikkammer war.) Und Max Reger schrieb nicht nur spröde, verschachtelte Orgelwerke und unsangliche Monster-Chorwerke. Aber: die diversen seriellen Moden der Jahre nach 1945 – die so viel Furore machten – gelten heute schon als überlebt, und man beginnt jetzt diejenigen Komponisten der Nachromantik und gemässigten Moderne, die nicht in die Atonalität umschwenken wollten, wieder zu schätzen.

Aber es gab und gibt viele Werke, die trotz des Lobes durch Experten, kaum anerkannt werden; egal was man darunter verstehen mag. Alexander Glazunov ist ein schönes Beispiel dafür, oder vieles aus dem Operschaffen von Richard Strauss. Diese rätselhafte Wertung gilt für unzählige Werke aller Zeiten. Auch Chr. W. von Gluck's Werke führen ein Schattendasein, obwohl sie als Epoche machend gelten. Es lässt sich somit keine andere Begründung für diese Tatsachen finden, als die, dass sie dem Publikum, und somit auch vielen

Interpreten, die auf die Gunst dieses Publikums ja angewiesen sind, nicht gefallen. Wobei es auch hier unerheblich ist, ob es ein Kennerpublikum oder das viel geschmähte 'Breite Publikum' ist. Im Grunde gelten diese unergründlichen Gesetze mit voller Härte. Der alte römische Satz: 'VOX POPULI, VOX DEI' könnte als Motto über diesen Vorlieben und Ablehnung stehen. Andererseits gibt es Komponisten, die in der Fachwelt fast totgeschwiegen werden – die aber das Publikum liebt und ihnen die Treue hält. Albert Lortzing füllt mit seinen gemütvollen Werken spielend jedes deutsche Opernhaus und gehört somit zu den häufig gespielten Komponisten. (Das Ausland kennt ihn aber fast gar nicht !) Man sucht vergebens irgendetwas besonders originelles in seiner Musik – Ermanno Wolf-Ferrari hatte sehr schön darauf hingewiesen – er bleibt absolut konventionell in seiner Tonsprache, vermeidet extrem schwere Partien für die Sänger und das Orchester; und trotzdem ist seine originelle Musik mehr als die Summe der einzelnen Teile. Er schafft es ansprechend zu sein, in seiner Begrenzung auf gängige, einfache Modelle. Und: Weber's Freischütz bleibt unverwüstlich, während sein übriges Œuvre fast vergessen ist. Im angelsächsischen Kulturkreis ist es Arthur Sullivan mit seinen Operetten und Spielopern. Jedes Land hat eben seinen 'Lortzing', Komponisten, die es verstanden, vorbei an der Fachkritik und bösen Neidhammeln im Kollegenkreis, den Nerv zu treffen; und somit erfolgreich zu bleiben.

Dem reinen Verstandesdenken wird zur Zeit viel Bedeutung eingeräumt, was aber ist hoher Verstand, aller Intellekt, ohne den einfachen Hausverstand, ohne den kein Mensch leben kann? Man spricht heute gerne von **emotionaler Intelligenz** und will damit sagen, dass Gefühle oft kluge Entscheidung ermöglichen. Frauen gelten daher in den meisten Dingen des Lebens als die 'besseren Menschen', weil diese Fähigkeit in erhöhtem Masse besitzen, eine Fähigkeit, die der kritische, reine Intellekt nicht erklären kann, die jedoch richtige Entscheidungen in allen Lebenslagen zulässt. Musiker sind eben sehr emotionale Künstler und vielleicht lässt sich so die häufige Bevorzugung der Haas'schen Mischfassungen erklären. **Diese Tatsachen zu leugnen, ja mit Polemik zu bekämpfen, ist unklug.**

Sollte die Musikwelt wieder die Bearbeitungen von Schalk und Löwe als die 'eigentlichen, echten' Fassungen wollen, so wird sie dies tun; so wie sie diese Fassungen ohne äusseren Zwang verwarf. Die Zeit war eben reif für das Echte. Selbst wenn in den dunklen Jahren ab 1933 die Originalfassungen nachhaltig gefördert wurden, spielten trotzdem manche Orchester weiterhin die alten Druckausgaben. Haas gab schon 1934 beide Fassungen der I. Sinfonie heraus, trotzdem wurde dann fast nur die neu entdeckte Linzer Fassung gespielt. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Zu komplex ist das Problem, als dass man es mit wenigen Zeilen abhandeln könnte. Nicht jeder Erstdruck ist unbedingt eine Verfälschung, sowie nicht alles in den Manuskripten dem freien Willen Bruckners entspricht. Und nach 1945, als der politische Druck vorbei war, hätte jeder wieder ungehindert nur die Erstdruckfassungen spielen können. Aber zu stark wirkte die Kraft des neu gefundenen Originals; und die Entscheidung von Hans Knappertsbusch, weiterhin nur die Bearbeitungen zu dirigieren, wurde dann als Marotte eines liebenswerten alten, aber störrischen Herrn belächelt.

Die Gemeinsamkeiten zwischen Haas und Nowak sind weit grösser als oft bekannt, und wenn man deren Lebenswerk auf den kleinlichen Streit um die Achte Sinfonie reduziert, wird man der hervorragenden Arbeit dieser beider Männer nicht gerecht. Wäre Robert Haas von der grossen Begabung des jungen Leopold Nowak nicht überzeugt gewesen, so hätte er ihn niemals schon 1937 in sein Herausgeber-Team geholt. Nowak hat verantwortungsvoll gehandelt, aber Haas hatte dies ebenfalls getan. Beide Herausgeber haben sich – bei aller Rivalität – menschlich und fachlich zeitlebens sehr geschätzt.⁵¹ Das wurde von ihren Zeitgenos-

⁵¹ Persönliche Mitteilung von Prof. Dr. Vogt an den Autor.

sen immer betont, ist aber viel zu wenig bekannt geworden. Aber: Erst als 81-jähriger konnte Nowak 1985 im Vorwort des neu aufgelegten Revisionsberichtes der V. Sinfonie ein stilles Lob über die grundlegende Arbeit seines einstigen Mentors Haas unterbringen. Er schrieb auf Seite 6 – in der 'Vorbemerkung': "Die Benutzer der Gesamtausgabe müssen die Möglichkeit haben, die von Haas geleistete Arbeit in vollem Umfang kennenzulernen; sie ist und bleibt grundlegend für die Bruckner-Forschung." Und dieser Revisionsbericht zu Band 5 der Gesamtausgabe hat im Titel die Angabe: «Vorgelegt von Robert Haas / Ergänzt von Leopold Nowak». Wer die politischen Hintergründe im Österreich dieser Jahre kennt, weiss was so eine kleine Bemerkung bedeutet hat.

Haas verstarb am 4. Oktober 1960 in Wien, vor fünfzig Jahren. Es ist jetzt endlich an der Zeit, beiden Lesarten ein Existenzrecht auch in der Musikwissenschaft zuzubilligen, die Musikpraxis hatte dies immer schon getan und wird es weiterhin tun.⁵² Unautorisierte Nachdrucke haben die Haas-Fassungen in alle Welt verbreitet, und so gesehen kann Robert Haas doch noch die Früchte seiner Arbeit ernten. Eine Art ausgleichender Gerechtigkeit.

Wiesbaden, im Herbst 2010.

K a n z Joseph.

⁵² **Nachtrag:** Inzwischen sind Partituren und sogar vollständige Sätze von Orchesterstimmen der Haas- und Orel-Fassungen (ausser III/3 und VI) im Internet als pdf.-Datei zugänglich. So erhält man einen guten Eindruck von seiner – in allen Details professionellen Arbeitsweise, die stets auf Erfordernisse der Praxis Rücksicht nimmt.

Zu den Notenbeispielen.

Die Notenbeispiele wurden durchwegs *klingend* notiert, so war es möglich, enharmonische Notationen zu umgehen, die sich in der Partitur – wegen der transponierenden Instrumente – oft nicht vermeiden lassen. Die Hörner sind im oktavierten Violinschlüssel geschrieben, teilweise auch die Tenortuben. Um Platz zu sparen, sind verwandte Instrumente gelegentlich zusammengefasst.

Soweit es möglich und notwendig war, wurden Abweichungen des Erstdrucks aufgeführt. Jedoch folgen die Beispiele meist der Fassung von Robert Haas. Die unterschiedliche Taktzählung wurde bei Bedarf vermerkt.

Auffällig ist im Erstdruck von 1891 die dynamische Reduktion und Umgewichtung, die teilweise sehr geschickt gemacht wurde, und deshalb auch in der Praxis immer noch ihre Berechtigung hat; andererseits oft über das Zulässige weit hinausgeht. Auch die Stricharten, die Bruckner mit grosser Sorgfalt bezeichnet hatte, wurden sämtlich weggelassen.

Die vorliegenden Notenbeispiele folgen Bruckners 'französischer Schreibweise' und haben den 'Alten Aufstrich' beibehalten. Ob nicht Keile als Punkte, ähnlich dem Erstdruck, zu lesen wären, möge wenigstens erwähnt werden. Die Unterscheidung der Gesamtausgabe ist nicht immer durch die Handschrift zu belegen; vielmehr folgte Bruckner hier älteren Schreibweisen, die der Tatsache Rechnung tragen, dass Punkte schwer zu lesen und auch zu schreiben sind. Keile sind in der handschriftlichen Tradition seiner Zeit die 'sichere Lösung' gewesen. Im Grunde muss die Entscheidung über die Spielweise jedesmal von den Interpreten selbst gefällt werden.

Ex. 2

2. Fassung des Erstdrucks (auch so bei Nowak)
(Die kleinen Noten zeigen die Unterschiede des Erstdrucks und
der Zwischenform von 1888)

Erstdruck: Ob. 1° & 2° / Cl. 1°

Oboi Clarinetti

Ob. 1° & 2° / Cl. 1°

Cl. 2°

Fagotti

1° & 2°

Zwischenform 1888

Corni.

Trombe

Tr. 1^a

Tromboni

A.
T.

Tromboni & Tuba

Violino I°

Violino II°

Viola

Violoncello & Basso

p cresc. sempre

p cresc. sempre

f

f

p cresc. sempre

p cresc. sempre

p cresc. sempre

lang gestrichen

lang gestrichen

lang gestrichen

unis. lang gestrichen

f

f

f

f

f

f

dim.

dim.

dim.

dim.

pp

pp

pp

pp

Die Verlängerung um ein Achtel [Bläser] findet sich nur im Erstdruck.

Fagotti TACET Zwischenform 1888

NB: die letzten zwei Noten der Tromboni finden sich nur in der Zwischenform von 1888.

Die Harfen wurden weggelassen.

Ex. 4

169 **Bewegter.**
(nicht schleppend.) [EDr.]

Clarinetti

Clarinetti nur in der 2. Version und der Zwischenform (1888) zu finden. Bei Haas *tacet*.

Violino I°

p (sehr zart, aber ausdrucksvoll)

Violino II°

pizz. *p*

Viola

pizz. *p*

Violoncello

Contrabass

pizz. *p*



173

Cl.

I.

II.

Vla.

Vc.

Cb.

Ex. 5

Fl.
Ob.
Clar. I

Oboi
Clarinetti

Fagott

Corni.

Tuben

Trombe

Tromboni

Tromboni
&
Tuba

Arpa

Violino I°

Violino II°

Viola

Violoncello
& Basso

5

E.Dr.

p

E.Dr.

p

EDr.: alle Bläser decrescendo-Gabel.

E.Dr.
gleiche
Noten bei Nowak

p

8va

Nowak und Version 1

senza Tympani & Piatti

dim. (EDr.)

fff (EDr.: *f*)

sehr markig Archi

fff

fff

fff

fff

fff

Ex. 6

D

97

Flauti
Oboi

Clarineti

Corni.

Violino I°

Violino II°

Viola

Violoncello
& Basso

100

Fl.
Ob.

Cl.

Corni

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.
C.B.

Version 2

Haas
ex analogiam Version 1

Ex.7

65

Version 2 (Nowak)

Clarinetto I° *mf dim.*

Clarinetto II° *mf dim.*

Tenor-Tuben. *mf*

Bass-Tuben. *p*

Contrabass-Tuba *p*

Violino I°

Version 1

Version 2 *pp*

Violino II°

Version 1 *pp*

Version 2 *pp*

Viola

Violoncello & Basso

Exposition [Haas & Nowak]
So im Manuskript.

♩ Vi - (Erstdruck)

91

Cor.

Ten-Tb.

Bass-Tb.

VI. I°

VI. II°

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p cresc.

mf

f

breit

breit

breit

divisi

Reprise [Haas & Version 1]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p cresc.

mf

f

breit

breit

breit

divisi

96 Exposition [Haas & Nowak]

Cor.
8

Ten-Tb.
8

Bass-Tb.

VI. I°

VI. II°

Vla.

Vc.

Cb.

Diese zwei Takte sind in der Exposition anders komponiert.

Reprise [Haas & Version 1]

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp

pp

EDr.
[93]

[Pp]

noch langsamer

Fl.
nur in der
Reprise.

101

Musical staff for Flute (Fl.) in G major, 3/4 time. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *p* is placed below the staff.



Φ - de (Erstdruck)

[F & Oo]

a 2 (Im EDr. col Clar I^o) Aber nur in der Exposition.)

Musical staves for Horn (Cor.), Tenor Trombone (Ten-Tb.), and Bass Trombone (Bass-Tb.). The Horn part starts with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with a *loco* marking and dynamic markings *mf* and *dim.*. The Trombone parts start with a bass clef and a key signature of one flat, with dynamic markings *p* and *dim*. Brackets connect the parts across measures.



F noch langsamer

Musical staves for Violin I (VI. I°), Violin II (VI. II°), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin and Viola parts feature a rhythmic pattern with *pizz.* and *cresc.* markings. The Violoncello and Contrabasso parts are mostly rests.

noch langsamer

[Oo]

Musical staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin and Viola parts continue with the rhythmic pattern from the previous system, with *pizz.* and *cresc.* markings. The Violoncello and Contrabasso parts are mostly rests.

608 Fassung von Haas

a 3 (Nur bei Haas) *a 3 col. Ob. 1°*

3 Flauti *(auch bei Nowak und EDr.)* *p* *cresc.* *f*

3 Oboi *f*

3 Clarinetti *f*

Fagotto *f*

Violino I° *pizz.* *(auch bei Nowak und EDr.)* *(Nur bei Haas)* *(p)*

Violino II° *pizz.* *(p)*

EDr. & Nowak. Manuskript Version 2 *p*

Ob. *p*

Clar. *p*

Corni ect. in allen Fassungen gleich. *loco* *a 2* *mf* *dim.*

Im Erstdruck Cor. etc. diesen Takt tacet.

Corni *mf* *dim.*

Tenor-Tuben *dim.*

Bass-Tuben *dim.*

Tymp.

Version 1 Manuskript. *p dim.* *f*

Ob. *p dim.* *f*

Clar. *p dim.* *f*

Violino II° *p*

Violino I° *p*

Viola *p*

Violoncello *p* *f*

Fassung von Haas

613 **Pp**

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Ob. *dim.*

Fg. *dim.*

VI. I **Pp**

VI. II *p*

EDr. & Nowak.

Ob.

Cl.

Im Erstdruck und bei Nowak folgt hier sofort **Pp**

Cor.

Ten.-Tb.

B.-Tb.

Pk. *pp*

Version 1

Ob. *dim.* **Pp**

Ob. *dim.*

Vln. II *(dim.)* *pp*

Vln. I *(dim.)* *pp*

Vla. *(dim.)* *pp*

Vc. *(dim.)* *pp*

Ex. 10.

Taktzählung nach Haas [EDr.: 625; bei Nowak: 629]
Es wurden nicht alle Abweichungen des Erstdrucks aufgeführt.

663

Flauti *mf (EDr. ff)*

Oboi
Clarinetti *p*
Nur im Erstdruck

Fagott

Corni. *Nur im Erstdruck*

Trombe

Tenor-Tuben *Nur im Erstdruck*

Bass-Tuben *Nur im Erstdruck*

Timpani *pp*

Violino I° *(p)*

Violino II° *(p)*
*tremolo nur im EDr. bis **

Viola *p*

Violoncello
& Basso *p*

668

Fl. Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Tr.

Ten.-Tb.

B.-Tb.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Basso

671 Φ Vi- Φ -de

Fl. Ob. 1. Fl. 1. Ob. *Erstdruck*

Cl. *Erstdruck*

Fg. *1. Erstdruck*

Cor. 1. & 2. Φ -de *Erstdruck*

Tr.

Ten.-Tb.

B.-Tb.

Timp. *pp* *p semp.*

Φ *Diese vier Takte wurden in der 2. Fassung von Bruckner gestrichen. Haas übernahm sie in die 2. Fassung.*

Vln. I *pp* *f semp.* *Erstdruck*

Vln. II *pp* *f semp.* *Erstdruck*

Vla. *pp* *f semp.* *Erstdruck*

Vc. Basso *pp* *f semp.* *p semp.* *Bogen und p im EDr.*

678

Fl. Ob. *dim.* **pp**

Cl. *dim.* **pp** *Erstdruck*

Fg.

Cor. *Erstdruck*

Ten.-Tb. **Tenor-Tuben** *p* *Erstdruck*

B.-Tb. **Bass-Tuben** *p* *Erstdruck*

Timp. *pp* G.P.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Basso

ZU DEN TEXTEN VON ROBERT HAAS.

Die Einführungs-Texte von Robert Haas sind heute weitgehend aus dem Blickfeld verschwunden. Nachdrucke der (Alten) Gesamtausgabe in Leipzig (VEB Breitkopf & Härtel) übernahmen zwar seine Texte in leicht abgewandelter Form – sind aber längst vergriffen, denn nach 1990 wurde deren Druck eingestellt. Übersetzungen ins Englische sind nur bei der IV. und VII. Sinfonie für die Ausgaben der "Dover Music Scores" gemacht worden. Alle übrigen Reprints bei Kalmus (U.S.A.) haben die Texte weggelassen. Sonstige Texte von Haas werden bisweilen in wissenschaftlichen Arbeiten zitiert und seine Vorlagenberichte wurden – im Falle der V. und VI. Sinfonie – in den neuen Revisionsbericht von Leopold Nowak integriert. Die anderen, wichtigen Vorlagenberichte (I./II./IV. Sinfonie) wurden leider nie mehr nachgedruckt und somit – auch für die Forschung – nur sehr schwer zugänglich geworden. Alle Partituren der (Neuen) Gesamtausgabe nach 1951 haben die Einführungs-Texte von Haas zur Gänze entfernt, ja seinen Namen oft verschwiegen – oder nur sehr kritisch auf Haas Bezug genommen. (*Die wahren Hintergründe, warum es dazu kam, wurden in vorliegender Arbeit eingehend erwähnt.*) Die erste Ausgabe, die Robert Haas, neben Leopold Nowak überhaupt als Herausgeber erwähnt – und sachlich auf seine wichtigen Vorarbeiten verweist – ist die Neu-Ausgabe der f-moll Messe von Paul Hawkshaw (2005).

Haas hatte, neben seiner Arbeit als Herausgeber, einige damals recht bekannte Bücher geschrieben, die teilweise nachgedruckt wurden; so etwa das umfangreiche Werk «Aufführungspraxis und Musik». Er weiss den Leser zu fesseln, denn sein schöner, deutsch-österreichisch gefärbter Sprachstil ist zeitlos und klar. Haas schreibt in einer Sprache, die immer durch die persönliche Wärme, im Falle von Bruckner, durch ihr "Herzblut" anrührt. Irgendwelche politischen Untertöne sucht man vergebens. Nur bei der VIII. Sinfonie finden wir die allzu oft zitierten – grossdeutschen – Sätze, die politisch gedeutet wurden; die aber eher der allgemeinen Begeisterung über einen – nach langen Jahren des Wartens und Hoffens – Wirklichkeit gewordenen Wunsch, entstammen. Würde man heute einem Autor die Freude über die deutsche Wiedervereinigung von 1990 übel nehmen?

Haas signierte mit **Universitätsprofessor Dr. Robert Haas**. Im Gegensatz zum übrigen deutschen Sprachraum unterscheidet man in Österreich zwischen Professor und Universitätsprofessor. Der österreichische Titel Professor (ohne Zusatz) hat keine genaue Entsprechung in Deutschland und der Schweiz. In Österreich ist der Titel Professor auch heute noch ein Berufstitel, der vom Bundespräsident für besondere Leistungen, aber auch ehrenhalber an bedeutende Persönlichkeiten verliehen werden kann. Auch pragmatisierte (festangestellte) Lehrer an höheren Lehranstalten führen traditionell diese Berufsbezeichnung. Vergleichbar dem italienischen *professore* oder dem französischen *professeur*. Und auch in Bayern war es bis weit in die 70-er Jahre des 20. Jahrhunderts üblich, Lehrer an Gymnasien (und auch an den früheren Oberrealschulen) so anzusprechen. Im Volksmund ist dieser Brauch noch heute anzutreffen.

Bemerkenswert ist die, von Text zu Text unterschiedliche Typografie. Die 30-er Jahre waren Jahre des Umbruchs und des grafischen Experimentierens. Mal werden Absätze eingerückt, mal unterlässt man dies. Mal hat eine Überschrift einen Punkt am Ende, mal fehlt er. Die Schriftarten, die zum Teil das lange f und viele traditionelle Ligaturen in der Antiquaschrift wieder verwenden, wechseln oft; und sogar Initialen kann man finden. Der Leser möge daher die Texte in voller Länge einfach auf sich wirken lassen. Dann werden die – auf Unwissenheit basierenden – Vorurteile gegenstandslos.

EINFÜHRUNG

Von Anton Bruckners erster Symphonie war bis vor kurzem nur die Wiener Umarbeitung der Jahre 1890/91 bekannt, während man vom Text der Linzer Fassung nichts wußte. Ziemlich allgemein wurde daher die Altersbearbeitung mit dem schwer erreichbaren Jugendwerk gleichgesetzt. Diese Ansicht war natürlich unrichtig, aber die Klärung der hieher gehörigen Textfragen bedeutete eine schwierige Aufgabe, die nur durch eine Reihe von Quellenfunden gelöst werden konnte, wie sie dem Herausgeber nach vielseitigen Bemühungen geglückt sind.

Die Grundlage bildete die Eigenschrift-Partitur des jungen Meisters von 1865/66, die aus Bruckners Nachlaß in den Besitz von Ferdinand Löwe gelangte und nach dessen Tode von Dr. Jerome Stonborough in Wien erworben wurde; dieser hat die Benützung der Handschrift und der ihr zugehörigen Vorarbeiten aus der ersten Linzer Zeit freundlichst gestattet. Es zeigte sich, daß Bruckner bis 1890 an seiner Jugendpartitur weitergearbeitet hat. Dann gelang es, die wichtige Partitur-Abschrift aus einem anderen Wiener Privatbesitz zu erreichen, die sich Bruckner in Linz anfertigen ließ; sie wurde am 26. Juli 1866 abgeschlossen und zeigt im 1. Satz wie auch im Finale bedeutsame Verbesserungen von Bruckners Hand aus den ersten Maitagen 1877, ferner Spuren einer Durchsicht des Adagios von 1884. Diese Partitur konnte für die Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek erworben werden, ebenso auch eine später entstandene Abschriftpartitur aus Bruckners Besitz, die er 1895 Karl Aigner in St. Florian zum Geschenk machte. Endlich wurde das zuvor ganz unbeachtet gebliebene Stimmenmaterial zur 1. Linzer Aufführung vom 9. Mai 1868 mit gebührender Aufmerksamkeit verwertet, das im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird.

Aus diesem Quellenbestand ergab sich die Tatsache, daß der 1865/66 in Linz niedergelegte Text bis 1890 nicht grundlegend verändert wurde, sondern eine zusammengehörige Einheit bildet, die der Wiener Fassung von 1890/91 eindeutig gegenübersteht. 1868 wurden in den Orchesterstimmen verschiedene Vortragsbezeichnungen zugesetzt, 1884 erfuhr das Adagio eine unwesentliche Durchsicht, 1877 der 1. Satz eine geringfügige Erweiterung durch eingeschobene Einzeltakte, nur das Finale wurde 1877 etwas mehr ausgeschliffen, indem es an einigen Stellen ein wenig gekürzt und klanglich ausgefeilt wurde. Diese verhältnismäßig kleinen Verbesserungen waren aber nicht ausreichend, um den Stich einer vollen Partitur vertreten zu können, sie mußten daher in den Haupttext übernommen und alle die Textlegung betreffenden Einzelheiten in den Vorlagenbericht verwiesen werden.

Die Bedeutung der Wiener Fassung von 1890/91 erscheint den erwähnten früheren Arbeiten gegenüber durch die Selbständigkeit ihrer Umarbeitung gekennzeichnet; Bruckner schrieb auch eine ganz neue Partitur nieder. Der frühere Grundriß der Symphonie ist zwar nahezu völlig gewahrt geblieben und in vielen Einzelheiten herrscht eine überraschende Übereinstimmung, doch sind im Satz, in der Zeichnung, in der Klangform und in der ganzen technischen Auffassung starke Abweichungen wesenhafter Art vollzogen, die sich von der bescheideneren, aber ungestümeren Haltung der Linzer Fassung entscheidend abheben. Die besonderen Eigenwerte dieser älteren Schöpfung werden in der vorliegenden Ausgabe zugänglich gemacht, sie haben sich schon viele Freunde erworben.

Alle Einzelheiten der Quellenlage, des Vergleiches zwischen Wiener und Linzer Fassung sowie zwischen Handschrift und Erstdruck der Wiener Fassung sind im Vorlagenbericht der Gesamtausgabe einzusehen.

EINFÜHRUNG

Diese Ausgabe der zweiten Symphonie unterscheidet sich von der bisher bekannten und verbreiteten sehr wesentlich; die Textlegung bedeutete eine äußerst schwierige textkritische Aufgabe, die nur durch die innigste Versenkung in Bruckners Geisteswelt und durch lebendige Quellenkenntnis gelöst und bewältigt werden konnte. Die Aufspürung aller zugehörigen, sehr zahlreichen und sehr verstreuten Vorlagen stand unter einem seltenen Glücksstern. Darüber hinaus war eine von der üblichen abweichende geistige Einstellung notwendig und maßgebend.

Den ersten Wegweiser stellte das prophetische Wort des Meisters über den Wert seiner Eigenschriften, den er selbst als erst für spätere Zeiten verbindlich festgelegt hat; es galt also, das Ohr frei zu machen für die besondere Form dieser Symphonie, die nach Bruckners eigenem Ausdruck „in Wien zusammengeschreckt“ worden war, deren Schicksal dann zugleich den Schlüssel zu bieten vermochte zu der großen symphonischen Lebenstragödie dieses deutschen Musikers. Denn an diesem Werk vollzog sich der erste Zusammenstoß mit den unverständigen Anforderungen einer unreifen und böswilligen Umwelt, bei dem Bruckner so sehr unterlag, daß die Spuren dieses Kampfes erst heute getilgt werden können. Das Verhängnis nahm aber dann seinen Fortgang von einer zur anderen der großen Symphonien.

Bruckner hat die erste Ausarbeitung der Zweiten in der Zeit zwischen dem 11. Oktober 1871 und dem 1. September 1872 niedergeschrieben, noch im Herbst 1872 wurde das Werk von den Wiener Philharmonikern als unspielbar abgelehnt, trotzdem fanden unter großem Beifall alsbald zwei Aufführungen statt, am 26. Oktober 1873 und am 20. Febr. 1876, vor beiden Konzerten und nach dem zweiten (1877) wurde die Partitur für diese Zwecke eingerichtet. Es ist mir geglückt, als Text Helfer — zur allgemeinen Überraschung — Johann Herbeck festzustellen, dessen Mitarbeit in den Quellen zu dieser Symphonie und auch zur e-moll-Messe sehr merkwürdig erkennbar ist. Zum richtigen Verständnis Brucknerscher Textgebung ist das von entscheidender Bedeutung, denn die reinsten und edelsten Absichten dieses Mannes stehen über jedem Zweifel. Es war damals ein unvermeidliches Gebot der Aufführungspraxis, verschiedenen praktischen Erwägungen nachzugeben, selbst wenn diese nur gegen den äußersten Widerstand Bruckners, der einwandfrei bezeugt ist, durchgesetzt werden konnten. Der Meister wieder hat nach dem Tode Herbecks (28. Oktober 1877) aus Pietät an dessen Ratschlägen festgehalten, zumal er zeitlebens durch den Druck gleichgerichteter Gegenkräfte niedergehalten worden ist. Seine Hoffnung blieben nur die „späteren Zeiten“, die heute unverkennbar da sind; es gilt nun, Bruckners symphonisches Werk von zeitgebundenen äußeren Einwirkungen zu befreien.

In diesem Sinn wurde der Text dieser Ausgabe gestaltet, er legt die 3. Fassung von 1877 als letzte Willensäußerung zugrunde, hält sich aber in vielen Einzelheiten an die 1. Fassung. So ist die ganze Strichpraxis beseitigt und die beträchtliche Zahl von 139 Takten unter (Vi-de) wiederhergestellt (erster Satz 488 bis 519, Adagio 48 bis 69, Finale 540 bis 562 und 590 bis 651); dabei muß erwähnt werden, heute insbesondere im Adagio diese Kürzung zu vermeiden. Der Schluß des ersten Satzes und der des Adagios folgt aus inneren Gründen der 1. Fassung, im Scherzo sind die ursprünglichen Wiederholungen vertreten, der Zeitablauf begnügt sich mit der sinnvollen und sparsamen Zeichengebung der 1. Fassung, die auch für die Dynamik und für die Phrasierung maßgebend erschien. Für die Pausen war die metrische Zählung der 3. Fassung bestimmend, da aber nach Bruckners Ausdrucksweise an ihre Stelle ein „kurzes Recitieren“ zu treten hatte, also ein kurzer Halt, so ist an den entsprechenden Einschnitten ein (↔) zugesetzt.

Die Eigenschriftpartitur zur 1. Fassung (Hs. 19474), der neue Satz zum Adagio (Hs. S. m. 6023), ferner zwei von Bruckner durchgesehene Partiturabschriften, eine von Carda, Linz 1872, und eine von Tenschert, Wien 1875, endlich zahlreiche aus beiden Abschriften ausgeschiedene Einzelblätter liegen in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek; Tenscherts Abschrift konnte als Stichvorlage für den Erstdruck bei Ludwig Doblinger (November 1892) erkannt werden. Außerdem wurde die Widmungspartitur für Franz Liszt, das alte Stimmenmaterial (St. Florian), ein Stoß Einzelblätter aus dem Stift Kremsmünster herangezogen, aus Privatbesitz endlich die restlichen 5 neuen Sätze von 1877 in Eigenschriftpartitur und zahlreiche hochwichtige Einzelblätter mit bisher verschollenen Arbeitsbelegen für 1877. Alle Einzelheiten zur Quellenlage und zum Text sind in dem Vorlagenbericht zur Gesamtausgabe nachzusehen.

EINFÜHRUNG

Die hier vorgelegte Partitur stimmt mit der Eigenschrift Anton Bruckners überein, die dieser als Endfassung testamentarisch der Wiener k. k. Hofbibliothek hinterlassen hat und heute als Handschrift 19476 in der Musiksammlung der Nationalbibliothek zu Wien erliegt. In ihr sind die drei ersten Sätze der zweiten Fassung dieser Symphonie von 1878 mit dem Finale in der dritten Fassung von 1880 zusammengefaßt.

Die gleichen vier Sätze wurden schon im November 1889 durch den Verlag Albert J. Gutmann in Wien im Stich veröffentlicht, dieser Erstdruck der Partitur weicht aber durchaus von dem hier zum erstenmal zugänglich gemachten Text stark ab, die Veränderungen betreffen neben verwirrenden Zutat in der Tempobezeichnung und bedenklichen dynamischen Umzeichnungen eine tiefgreifende Uminstrumentierung der ganzen Symphonie und empfindliche Eingriffe in die Form im Scherzo und im Finale. Die bedeutendsten Fälle letzter Art sind die Gleichgewichtsstörung beim ersten Scherzovortrag durch vorzeitigen Abbruch (bei Takt 250) mit Zusatz eines Diminuendo-Übergangs, ferner die Ausschaltung des Reprisesbeginnes im Finale, wo 48 Takte (383--450) entfernt wurden. Im Erstdruck setzt die Reprise mit der Gesangspartie in d-moll ein (12 Takte), während sie in der Handschrift nach fis-moll gerückt erscheint.

Obgleich die Tatsache feststeht, daß die Erstausgabe zu Lebzeiten des Meisters erschienen ist, sind die Vorgänge, die die Herausgabe begleiteten, heute nicht mehr nachzuprüfen, die oben erwähnte Fassung letzter Hand geht jedenfalls spurlos am Text der Erstausgabe vorbei, und dieser erweist sich bei näherer Untersuchung für den Kenner als getrübbte Quelle, nämlich als Ergebnis der Auffassung der Praktiker um Bruckner. Diese vertraten einen Standpunkt, dessen Berechtigung in den besonderen, ungünstigen Verhältnissen der Veröffentlichungszeit begründet erscheint, wo auf eine wenig entwickelte Orchester-technik, auf Aufführungsmöglichkeiten mit Orchesterkörpern zweiten Ranges und überhaupt auf eine beschränkte geistige Fassungskraft der Zuhörer Rücksicht genommen werden mußte, der aber heute überholt ist, weil er den wohl-durchdachten und sinnvollen Schöpferwillen umgedeutet hat und von Bruckner höchstens als unvermeidlicher Notbehelf geduldet werden konnte. (Die näheren Erörterungen der heiklen Quellenfragen sind im Vorlagenbericht einzusehen.)

Der zugehörige Band der Gesamtausgabe, der in 2 Halbbände geteilt werden mußte, nimmt daher den Text des Erstdruckes nicht ganz auf, er bietet hingegen das schöne, unbekannte Finale der zweiten Fassung von 1878 und die ganze erste Fassung der Partitur von 1874.

Wien, im Feber 1936.

Universitätsprofessor Dr. Robert Haas

EINFÜHRUNG

Die hier vorgelegte Partitur stimmt mit der Eigenschrift Anton Bruckners überein, die dieser als Endfassung testamentarisch der Wiener k. k. Hofbibliothek hinterlassen hat (Handschrift 19476 der Musikabteilung der Nationalbibliothek zu Wien). In ihr sind die drei ersten Sätze der zweiten Fassung dieser Symphonie von 1878 mit dem Finale in der dritten Fassung von 1880 zusammengefaßt.

Die gleichen vier Sätze wurden schon im November 1889 durch den Verlag Albert J. Gutmann in Wien im Stich veröffentlicht, dieser Erstdruck der Partitur weicht aber von dem hier zum erstmalig zugänglich gemachten Text stark ab, die Veränderungen betreffen neben Zutat in der Tempobezeichnung und dynamischen Umzeichnungen eine Uminstrumentierung der ganzen Symphonie und Eingriffe in die Form im Andante, im Scherzo und im Finale. So sind empfindliche Gleichgewichtsstörungen entstanden, sowohl durch den Andantesprung (20 Takte, nach 188), bei dem der klangliche Vorbau vor der letzten großen Themenvariation wegfiel, aber auch beim ersten Scherzovortrag durch vorzeitigen Abbruch (bei Takt 250), mit dem Zusatz eines Diminuendo-Übergangs, endlich durch die Ausschaltung des Reprisesbeginnes im Finale, wo 48 Takte (383 – 430) höchster Kraft entfernt wurden. Im Erstdruck setzt die Reprise mit der Gesangspartie in d-moll ein (12 Takte), während sie in der Handschrift nach fis-moll gerückt ist.

Obgleich die Tatsache feststeht, daß die Erstausgabe zu Lebzeiten des Meisters veröffentlicht wurde, sind die Vorgänge, die die Herausgabe begleiteten, heute nicht mehr nachzuprüfen, die oben erwähnte Fassung letzter Hand geht jedenfalls spurlos am Text der Erstausgabe vorbei, und dieser erweist sich bei näherer Untersuchung für den Kenner als getrübe Quelle, nämlich als Ergebnis der Auffassung der Praktiker um Bruckner. Diese vertraten nach den Erfahrungen mit der Siebenten einen Standpunkt, dessen Berechtigung in den besonderen, ungünstigen Verhältnissen der Veröffentlichungszeit begründet war und auf eine wenig entwickelte Orchester-technik, auf Aufführungsmöglichkeiten mit Orchesterkörpern zweiten Ranges wie überhaupt auf eine beschränkte geistige Fassungskraft der Zuhörer Rücksicht zu nehmen hatte, der aber heute überholt ist, weil er den wohlbedachten und sinnvollen Schöpferwillen eines vollendeten Meisters umgedeutet hat und von Bruckner höchstens als unvermeidlicher Notbehelf geduldet werden konnte. Da die Stichvorlage von 1889 (– in Fremdschrift –) aufgefunden wurde, kann in der Gesamtausgabe demnächst der volle ursprüngliche Text wiederhergestellt werden, also mit Beseitigung der Aufführungszutaten von 1888. (Die näheren Erörterungen der Quellenfragen sind im Vorlagenbericht einzusehen.)

Der zugehörige Band der Gesamtausgabe, der in 2 Halbbände geteilt werden mußte, nimmt daher den Text des Erstdruckes nicht auf, er bietet hingegen das schöne, unbekannte Finale der zweiten Fassung von 1878.

Wien, im März 1944

Universitätsprofessor Dr. Robert Haas

EINFÜHRUNG

Als ein Ereignis einziger Art in der Kunstgeschichte konnte Anton Bruckners fünfte Symphonie sechs Jahrzehnte nach ihrem Entstehen in der ebenso lange unbekanntem ursprünglichen Gestalt vor die Öffentlichkeit gebracht werden, in der Gestalt, die dem Wesen dieses symphonischen Wunderwerkes organisch entspricht und die seine volle geistige Größe ebenso wie die ganze Kraft seiner Klangwelt erst restlos zu offenbaren vermag.

Der Text dieser Ausgabe folgt der Eigenschrift-Partitur Bruckners aus seinem Nachlaß an die k. k. Hofbibliothek (heute Handschrift 19 477 der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek), er stimmt überein mit dem der abschriftlichen Widmungspartitur an den Unterrichtsminister und Gönner Bruckners, Karl R. v. Stremayr, die 1936 im Familienbesitz gefunden wurde (heute Handschrift 6064 der Musikabteilung).

Nach der Eigenschrift-Partitur ist die fünfte Symphonie in der Zeit zwischen dem 14. Feber 1875 und dem 4. Jänner 1878 in einem Zug ausgearbeitet worden, 1875 Finale und Scherzo, an denen später weitergefeilt wurde, 1877 erster Satz und Adagio, deren Skizzierung 1875 begonnen worden war, von 1878 an fehlt jeglicher Beleg, daß sich der Meister mit der Fünften beschäftigt hat, aus Tagebuchaufzeichnungen und aus den Eintragungen von seiner Greisenhand auf zwei Vorstedblättern geht aber klar hervor, daß er eben die Partitur von 1877 im Jahre 1894 zur Abgabe an die Hofbibliothek einbinden ließ und daß er sie 1895 zum Abschreiben für den Stich des Erstdruckes ausgeliehen hat. Als der Partiturerstdruck 1896 erschien, war Bruckner sterbenskrank.

Der Text dieses Erstdruckes der Partitur vertritt nun eine außerordentliche Veränderung der Instrumentierung, die fast keinen Takt unversehrt erhalten hat, eine starke Kürzung des Finales (um 122 Takte) und die aufführungspraktische Einrichtung der Zeichengebung im Sinne der Zeit, wobei jede kompositionstechnische Umprägung oder Neugestaltung fehlt. Der unerhörte Aufschwung im Finale, der den Zeitgenossen unzugänglich war, ist dabei schwer beschädigt worden durch die Striche der Stellen von Takt 325 bis 353 und 374 bis 459, die Sonatenform wurde in der Reprise verletzt, der köstliche Ruheplatz des wiederkehrenden Gesangsthemas blieb aus und der Aufstieg in die letzten überirdischen Regionen war verwischt. Ähnlich erscheint die monumentale Klangpracht des Originals ständig abgeschwächt und umgedeutet, so daß die unmittelbar packenden Klangwirkungen einer eigenartig schwelgerischen Eingebung verlorengegangen sind.

Demgegenüber ist die selbstverständliche Pflicht zu vertreten, ein monumentales Bekenntniswerk erlesenster Art wie dieses müsse so gekannt werden und erklingen, wie es in einsamer Schaffensarbeit entstanden ist, denn gerade diese Klangform, die die bewundernswert unfehlbare Sicherheit der klanglichen Vorstellungskraft ihres Schöpfers bezeugt, bedeutet zugleich ein hohes Geschenk für die Musikwelt.

Alle Einzelheiten der Quellenkritik sind im Vorlagenbericht der Gesamtausgabe einzusehen.

Wien, im Herbst 1937.

Universitätsprofessor Dr. Robert Haas

EINFÜHRUNG

Die Klarstellung des Textes der sechsten Symphonie war eine dringend notwendige Aufgabe, denn gerade dieses Monumentalwerk hatte bei der posthumen Veröffentlichung so schweren Schaden gelitten, daß es in seiner ursprünglichen Klang- und Sinnform erst neu ausgegraben und erschlossen werden mußte. Die Herausgabe der Partitur wurde von Bruckner selbst vorbereitet, als es aber sechs Jahre nach seinem Tode (1901) zum Erstdruck kam, wurden die Absichten des Meisters durch viele kleinere und größere Eingriffe oder Zutaten weitgehend verwischt und verschleiert, so daß für ihr richtiges Verständnis wesentliche Schwierigkeiten entstanden sind. Die Verwirrung wurde noch vermehrt durch zahlreiche Flüchtigkeitsfehler und durch empfindliche Unstimmigkeiten zwischen Partitur und Orchesterstimmen, bei Nachdrucken kamen neue Fehler hinzu, und das Ergebnis war eine allgemeine Unsicherheit, sowie ein weitverbreitetes Fehlurteil über das Werk selbst.

Im Rahmen der Gesamtausgabe wird nun zum erstenmal der von Bruckner festgelegte Text veröffentlicht. Diese Ausgabe folgt der Eigenschrift-Partitur aus seinem Nachlaß an die k. k. Hofbibliothek, die heute in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek liegt. Zum Vergleich wurde die abschriftliche Widmungspartitur Bruckners an Dr. Anton Oelzelt von Newin herangezogen, die als Geschenk dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übergeben worden war.

Bruckner hat nach der Eigenschrift an seiner Partitur in der Zeit zwischen dem 24. September 1879 und dem 4. September 1881 gearbeitet und mit der ihm eigentümlichen Genauigkeit und Sorgfalt Text und Zeichengebung eindeutig festgelegt. An seiner Willensäußerung darf nichts willkürlich abgeändert werden, auch nicht an der Zeichengebung, wenn nicht der große Sinn und das klangliche Gleichgewicht des Ganzen zerstört werden soll. Darum sind gerade die vielen Zusätze des Erstdruckes für den Zeitablauf, die Stärkeverteilung und den Vortrag einer richtigen Auffassung hinderlich geworden, und die außerordentliche Bedeutung dieser vielfach unterschätzten und fälschlich mißachteten Werte wird an dieser Vorlage sinnfällig erhärtet. Man kann sie nicht hoch genug einschätzen, denn die volle Wirkung, der Charakter der Musik und ihr klangliches Leben, zugleich aber auch der wahre Sinn der Persönlichkeit, die hinter ihr steht, ist in solchen kleinen Zügen eingeschlossen, und der innere Zusammenhang dieser Zeichen bildet eine organische Einheit, die Achtung und Schutz erheischt. Aufgabe des Herausgebers muß es sein, diese Einheit zu erkennen und zu wahren, nicht aber sie zu tilgen.

Alle Einzelheiten über die Quellenlage, das Bearbeitungssystem des Erstdruckes und über die Einrichtung von Franz Schalk vom Jahre 1930 sind im Vorlagenbericht der Gesamtausgabe enthalten.

EINFÜHRUNG

Die Herausgabe der Siebenten in der Gesamtausgabe versprach nicht viel Überraschendes, denn der Erstdruck bei Albert Gutmann war 1885 nach der Eigenschriftpartitur des Meisters gestochen, also nach der gleichen Vorlage, die hier benützt ist, und von den Korrekturen sagte man, sie seien sehr sorgfältig überwacht worden.

Bei der genauen Untersuchung der Vorlage, der Handschrift 19479 in der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek, hat sich aber herausgestellt, daß diese allgemein verbreitete Meinung nicht stimmte, sondern ein Vorurteil war. Es ließen sich vielmehr grundlegende Erkenntnisse um Bruckners Wesen und Schaffen neu bestätigen und belegen. So ging es bald nicht mehr darum, die zahlreichen Versehen und Ungenauigkeiten zu berichtigen, die sich 1885 eingeschlichen und die seither Gewohnheitsrecht erlangt hatten — darunter waren deutlich hörbare, fest eingelebte falsche Noten —, sondern es war auch der Sinn im Großen wiederherzustellen, der Schaden gelitten hatte. Denn selbst bei der Siebenten hat sich fremder Einfluß empfindlich auf das einsam geschaffene Werk gelegt, nicht nur bei der vielberufenen, aber noch niemals ernstlich erkannten Stelle im Adagio mit dem Beckenschlag, sondern auch sonst in Instrumentation und Vorzeichnung, in vielen großen und kleinen Zügen.

Kurz, die Eigenschriftpartitur ist im Noten- wie im Worttext voll von Zutaten fremder Hände, deren Beteiligung im einzelnen feststellbar und in ihrer Bedeutung bestimmbar war, ebenso konnten die Radierungen aufgelöst und enträtselt werden, und damit ist erst der ursprüngliche Text wiederzugewinnen gewesen. Entstehung und Begründung der entdeckten Tatsachen war unter Berücksichtigung der bei den ersten Aufführungen gegebenen Umstände leicht zu entschleiern, die Briefzeugnisse sprechen eindeutig genug, das Geheimnis des Beckenschlags wird durch Bruckners eigene Hand gelöst (s. die Tafel). Zur brennenden Frage der zeitgenössischen Aufführungspraxis und ihres Zusammenhanges mit der Brucknerüberlieferung war die Kenntnis der von Dr. Karl Muck für sich eingerichteten Partitur des Erstdrucks ungemein ergiebig und belehrend. Diese Handpartitur Mucks ist mit seinem Nachlaß Besitz der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin geworden, sie wurde freundlichst zur Verfügung gestellt.

Die große Richtung verfolgt und vollendet hier den Nachweis einer dringend notwendigen gerechteren Würdigung von Bruckners geistigem Werdegang, als man sie bisher kennt, also die Erkenntnis einer Grundwahrheit, die erst in der Gesamtausgabe offen vertreten, verfochten und bezeugt werden konnte, während man sie zuvor nicht nur unbeachtet ließ, sondern sogar ins Gegenteil umgefälscht hat. Sie lautet kurz, daß alle großen Werke Anton Bruckners, die er nach Abschluß der Fünften Symphonie geschaffen hat, vollkommen einheitlich entstanden sind, ohne jeden Selbstzweifel und ohne irgendeine Änderung, nachdem sie fertig waren. Der einzige Sonderfall, der erste Satz der Achten, hat eine — heute bekannte — tragische Geschichte. Unter der Fünften Symphonie aber ist die dieser eigentümliche Gestalt zu verstehen, die uns heute schon wieder eng vertraut ist, während sie vor der Veröffentlichung in der Gesamtausgabe völlig unbekannt, ja verschüttet war.

Unter diesen Voraussetzungen ist es aber der erfahrenen Quellenkritik ohne weiteres möglich, fremde Zutaten zu erkennen und zu beseitigen, ja sie ist dazu verpflichtet. Auch die Siebente ist in überlegener einsamer Arbeit eingegeben und erwachsen, in dieser Form wird sie hier vorgelegt.

Wien, im August 1944

Universitätsprofessor Dr. Robert Haas

EINFÜHRUNG

Bei der Herausgabe der achten Symphonie war die Sonderstellung zu berücksichtigen, die diesem Werk nicht nur durch seine inhaltliche Bedeutung, sondern auch seiner Entstehungsgeschichte nach zukommt. Ihr Sinn konnte erst bei erschöpfender quellenkritischer Untersuchung voll erkannt werden.

Bruckner hat die Achte in einer Zeit höchster seelischer Schwungkraft geschaffen, in den Jahren 1884 bis 1887, getragen durch das späte Glück schwer erkämpfter Erfolge. Das Finale, das er seinen bedeutendsten Satz nannte, wurde am 10. August 1887 abgeschlossen, und unmittelbar darauf beginnt am 12. August die erste Arbeit an der Neunten. Dieser Schaffensrausch erlitt aber im Oktober 1887 einen jähen Abbruch, als die eben vollendete Symphonie von der nächsten künstlerischen Umgebung des Meisters schroff abgelehnt wurde. Hermann Levi in München und Josef Schalk, der ihm in Wien sekundierte, standen der Partitur ratlos gegenüber und drangen mit aller Energie auf weitgehende Änderungen. Das Ergebnis dieser Umarbeitung oder Zweitfassung ist dann 1891 — mit — neuerlichen Retuschen — im Erstdruck der Welt vorgelegt worden.

Durch das niederdrückende Erlebnis des Oktobers 1887 war Bruckner zutiefst getroffen. Wir hören von seinen „Selbstmordgrillen“. Das ihm abgezwungene Versprechen, das Möglichste zu tun, „nach bestem Wissen und Gewissen“, hat er eingehalten, das beweist der Quellenbefund des 1. Satzes geradezu ergreifend. Hier ist das titanische Ringen mit der eigenen Schöpfung durch den blutigen Ernst einer unerbittlich harten Arbeitsfront in einer Inständigkeit bezeugt, die den erschauern läßt, der die Zusammenhänge versteht. Dieser scharfe Endkampf um die zweite Fassung fällt in die Zeit Ende 1889 und Anfang 1890, während die anderen Sätze schon früher abgeschlossen waren. Das Adagio und besonders das Finale lassen eine lässigere Art der Umarbeitung erkennen. Schon an Äußerlichkeiten tritt die Flüchtigkeit einer Einrichtung hervor, bei der die innere Teilnahme fehlte, wo es sich um abgenötigte Kürzungen handelte, also um Eingriffe in das Gefüge.

Meine Textlegung mußte diesem Sachverhalt sinngemäß gerecht werden und das organisch Lebenswichtige wiederherstellen. Es hat sich nun zur Achten ein außerordentlich reicher Quellenvorrat erhalten, der allerdings in der Zwischenzeit stark durcheinander geraten war und jetzt nur mit vieler Mühe gesammelt werden konnte. Durch seine sorgfältige Sichtung und Überprüfung war eine klare Trennung und Ausscheidung des fremden Einflusßbereichs möglich. Die Striche konnten wieder aufgemacht werden; sie betreffen im Adagio 10, im Finale 50 Takte, ferner mußten verschiedene Mißverständnisse, ja Sinnlosigkeiten erkannt und beseitigt werden; an einzelnen Stellen endlich war ein Zurückgreifen auf die 1. Fassung geboten, um den echten Sinn und Klang wiederherzustellen.

Hauptvorlage ist die Partitureigenschaft Bruckners, Hs. 10 480 der Wiener Nationalbibliothek. Beizogen wurde die Stichvorlage zum Erstdruck, die aus Abschriften von Viktor Christ und Leopold Hofmeyr besteht; in ihr sind die Zusätze Max v. Oberleithners durch die rote Tinte leicht übersehbar. Endlich konnten verschiedene zugehörige Teile aus dem großen Quellenvorrat ausgewählt und verwendet werden. Die Einzelheiten der Quellenlage und Quellenkritik sind im Vorlagenbericht der Gesamtausgabe einzusehen. Der Text der 1. Fassung wird in der Gesamtausgabe voll in Partitur erschlossen werden.

Zur inhaltlichen Bedeutung der Achten sei hier nur kurz des deutschen Michel-Mythos gedacht, in den sich Bruckner seit 1885 wundersam eingesponnen hatte. Seine Verklärung ist das Finale mit dem mystisch-technischen Kunststück des Kontrapunkts der vier Symphoniethemata am Ende. Die Deutung dieses Mythos erscheint mir in der großdeutschen Idee als geschichtlicher Geisteshaltung gegeben. Es ist ein Zeichen der Vorsehung, daß die wiederhergestellte Partitur gerade in diesem Jahr als Gruß der Ostmark erklingen kann.

Wien, im April 1939

Universitätsprofessor

Dr. Robert Haas

EINFÜHRUNG

Vorlage dieser Ausgabe ist die Eigenschrift-Partitur Anton Bruckners, die jetzt Besitz der Musikabteilung der Wiener Nationalbibliothek ist (S. m. 2106). Diese Handschrift hat ein ganz merkwürdiges Schicksal gehabt, das Gegenstand eines Romans sein könnte. Durch Bruckners letzten Willen der Hofbibliothek vermacht, hatte sie bei der Testamentsvollstreckung gefehlt, ja schon Bruckner hatte ihr Fehlen 1895 in seinem Kalender verzeichnet. Bei der Handschriftenübergabe an die Hofbibliothek wurde die Unauffindbarkeit der Messe zwar vermerkt, niemand hat sich aber dann um diesen Umstand gekümmert, er ist in keiner Weise auch nur beachtet worden. Erst nach dem ersten Weltkriege ist die Eigenschrift-Partitur unter sehr abenteuerlichen Verhältnissen aufgetaucht. Sowie ich sie in Händen hatte, habe ich sie für die Nationalbibliothek angefordert. Der daraufhin folgende Rechtsstreit wurde 1922 durch gütlichen Ausgleich beendet, die Handschrift war damit Eigentum der Nationalbibliothek.

Die so erkämpften Texte bestanden aus dem der 1. Fassung von 1867/1868, aus Einlagen zur 2. Fassung von 1881 und aus Skizzen, kurz, es war alles beisammen, was der Meister zu dieser seiner großen Messe an Eigenschriften besessen, aufbewahrt und zur Abgabe an die Hofbibliothek vorbereitet hatte.

Der Partitur-Erstdruck (Wien, bei Ludwig Doblinger 1890), der bisher allein im Druck veröffentlicht ist, weicht von diesem Originaltext wieder außerordentlich stark ab. Die Stichvorlage fremder Hand hat Bruckner im Kalender von 1895 auch schon vermerkt, solange sie nicht aufgefunden werden kann, scheidet ihr Text als offenkundige Konzertbearbeitung fremder Arbeit für die Gesamtausgabe aus. Selbst wenn es gelingen sollte, sie stellig zu machen, halte ich es für ganz unwahrscheinlich, daß die starken Zweifel an diesem Erstdrucktext wesentlich vermindert werden könnten.

Hier ist also nach dem bewährten Grundsatz der Gesamtausgabe die letzte Textgestaltung, die durch Bruckners Hand bezeugt ist, die von 1881, veröffentlicht. Zum Vergleich herangezogen sind die Stimmen der Hofkapelle (jetzt Hs. S. m. 6075 der Musikabteilung der Nationalbibliothek), die bis 1930 durch Franz Schalk zur Ausführung verwendet wurden.

Wien, im Mai 1944.

Universitätsprofessor Dr. Robert Haas

Gott gibt!“ Nein, hier sind nicht die Gründe der Annullierung zu suchen, ebenso auch nicht im letzten Satz. Dieser beginnt mit Gebet, voll Wärme und Tiefe, dann erscheinen ein mächtiges Fugato, ferner Stellen, die schon auf den letzten Satz der Fünften hinweisen, denen ein grandioser Schluß folgt. Was also war der Grund, daß er dieses Werk ausschaltete?

Ich kann diese seine gegen sich selbst ungerechte Handlungsweise nur aus seinem unglücklichen Dasein, ja aus einer Wahnidee erklären. Nehmen wir einen gewöhnlichen Fall an. Ein Mensch wird vom Schicksal und von den Menschen, obgleich er fleißig arbeitet und seinen Pflichten nachkommt, so behandelt, daß er schließlich Mißtrauen in sein Können empfindet und alles, was er leistet, ohne Befriedigung ansieht. Etwas Sonnenschein und Anerkennung gehört aber auch zur Arbeit, ja diese Faktoren haben oft so Erstaunliches bewirkt, daß der Arbeitende sich manchesmal weit über seine schwachen Kräfte erheben konnte.

Nun stelle man sich in diesem Fall ein Genie wie Bruckner vor. Ein großer Teil der damaligen Kritik, die „ihre Kindertrompete für die Posaune der Fama hielt“ (Ausspruch Schopenhauers) griff Bruckner heftig an. — Der Meister sieht Brahms, dessen Stellung, die er nicht epochal findet, als echtes Genie gleich erkennt und ihm den richtigen Platz als Epigone Schumanns, den er aber viel höher als Brahms einschätzt, zuweist, von der Presse und dem Publikum gepriesen und gefeiert, mit Ehren überschüttet, während er selbst, ohne ein Honorar zu beanspruchen, nicht einmal einen Verleger findet, oft sieben Stunden, des Lebensunterhaltes wegen, im Konservatorium gehen muß. Alles Leid der Nichtanerkennung kostet der Meister durch. Da kommen Tage und Nächte der Verzweiflung; kritisch, wie er mit sich selbst ist (siehe die Umarbeitungen von vielen Werken), beleuchtet er die Jugendsinfonie, vergleicht damit die Dritte und Fünfte; eine krankhafte Idee befällt ihn, möglicherweise fing er ein unbedachtes Wort eines Musikers auf. Dieses geht ihm tagelang durch den Kopf, die Idee fixe wächst und erweitert sich. Er findet keine Ruhe; bis er der Sache endlich ein Ende macht und das Riesenwerk annulliert. Es ist nur ein Glück, daß er die Nullte nicht verbrannt hat, sonst wäre die Welt um eines der größten sinfonischen Werke der ganzen Musikliteratur ärmer geworden.

Was die Entstehung dieser Sinfonie betrifft (ich zitiere hier Kurths Buch), so stammt sie nach den Daten, die Bruckner in die Partiturschrift einzeichnete, aus der Zeit vom 24. Januar bis 12. September 1869, fällt also zwischen die Erste und Zweite und gehört der ersten Wiener Zeit an. Doch erwähnt Prof. Kurth, daß Göllicher Aufzeichnungen hinterließ, nach welchen ihm Bruckner ausdrücklich angab, die Sinfonie sei in Linz 1863/64 entstanden und meint, daß allem Anschein nach nur Umarbeitungen, wahrscheinlich auch Neukompositionen einiger Teile in das Jahr 1869 fielen.

Ich machte seinerzeit Bearbeitungen für ein Klavier zu zwei Händen von den Fassungen der Zweiten und Dritten Sinfonie des Meisters, welche einstens in der Brucknerbiographie Prof. Auers erscheinen werden (Verlag Gustav Bosse, Regensburg). Ich staunte bei dieser Arbeit darüber, wie Bruckner stets an den Werken feilte, sie

in andere Formen brachte und immer wieder durch diese Umarbeitungen sie in ein viel höheres Niveau erhob. Auch bei der Nullten hat der Meister, wie ich zeigte, Änderungen und Umarbeitungen gemacht. Um so mehr befremdet mich die Ungültigkeitserklärung dieses Werkes, was einzig und allein aus den großen Einschüchterungen und psychischen, fast krankhaften Ideen des Meisters, wie ich oben schilderte, zu erklären ist.

Wenn man bedenkt, daß Bruckners Nennte sieben Jahre nach seinem Tode schlummerte, ehe sie in Wien zum erstenmal aufgeführt wurde, und die Partitur und die Klavierbearbeitungen dieses Werkes noch später erschienen sind, wenn man erwägt, daß die Partitur der Nullten erst 1924 (Universal-Edition, herausgegeben durch den verdienstvollen Josef V. Wöß) erschienen ist, so muß man wirklich staunen, wie lange es dauerte, bis das Licht, das Bruckner den Erdbewohnern spendete, sichtbar wurde. Bei Bruckners Tode konnte man nicht sagen: „Erkennt ihr ihn, so muß er von euch zehren.“ Die Erkenntnis seiner Größe kam erst lange nach seinem Erdenwallen (fast wie bei Bach), und noch ist nicht ganz, um mit Schopenhauer zu reden, „der Chorus der Betörer und Betörten verstummt, die ihn in den dicken Dunstkreis der Erde herabziehen möchten“. Daher ist es Aufgabe aller Dirigenten, durch viele Aufführungen die Nullte an das Licht zu bringen. In dieser Beziehung gingen höchst verdienstvoll voran Regierungsrat Franz Moißl, der sie orchestral in Klosterneuburg bei Wien auführte, und Dr. Ernst Kurth, Universitätsprofessor, der sie im Verein mit Fräulein Elisabeth Mathys in Bern aus meiner ungedruckten, vierhändigen Klavierbearbeitung in glänzender Weise zum Vortrag brachte.

Ein Zeugnis zu der Textfrage um Bruckner

VON UNIV. PROF. DR. ROBERT HAAS, WIEN.

(Herausgeber der Gesamtausgabe.)

Nach einer der von mir vertretenen neuen Fassungen ist wohl zu unterscheiden zwischen freigestalteten Texten Anton Bruckners und solchen, bei denen äußere Einflüsse maßgebend waren. Im Vorlagenbericht zur Vierten Symphonie der Gesamtausgabe habe ich bereits auf die tragischen Einwirkungen bei der Textgestaltung der Achten Symphonie hingewiesen und einen vielsagenden Brief Josef Schalkes an Hermann Levi erstmalig veröffentlicht, der großes Aufsehen erregt hat. Als ich bei einem Einführungsvortrag vor Monaten in Wien den beiläufigen und nebensächlichen Vergleich mit „Sanktionen“ einstreute, wurde dieser von angeblichen Besserwissern mit Entrüstung gerügt, natürlich ohne jede Spur einer sachlichen Kenntnis und ohne Gegenbeweise gegen meine Argumentation.

Hier will ich einmal die wichtige Zeugenschaft eines Gustav Mahler aufrufen, zumal ich bei meiner neuen Textbewegung die guten Musiker durchaus auf meiner Seite habe. Diese Zeugenschaft wird durch ein Schriftstück aus dem Nachlaß von Theodor Rättig ver-

Der Aufsteller 1936

mittelt, es frischt also zugleich die Erinnerung an einen der wenigen idealistischen Vorkämpfer für Meister Bruckner auf, der allerdings für sein beispielloses großmütiges und hellseherisches Verhalten nicht nur keinen Lohn erntete, sondern sogar an den Folgen dieser seltenen Tat schwer leiden mußte.

Der Quipresse Röttig kam 1870 als 29jähriger Musiker und Theaterdirigent nach Wien, wo er zunächst als Beamter lebte, bis er nach 8 Jahren durch die Erwerbung der Schlesingerschen Buch- und Musikalienhandlung für das Wiener Musikleben wirksam sein konnte und nun wiederholt die Gelegenheit ergriff, junge Talente aus eigenen Mitteln zu fördern. Bei Bruckner bewies er dabei einen Weitblick, der zu dem krassen Unverständnis von Presse und Publikum in seltsamem Gegensatz steht. Nach dem bekannten furchtbaren Durchfall der dritten Symphonie am 12. Dezember 1877 trat er wie eine Wundererscheinung an den verzweifelnden Komponisten heran und erbot sich, diese öffentlich verlachte Symphonie auf eigene Kosten in Verlag zu nehmen. Die Veröffentlichung erfolgte auch rasch im Jahre 1878 (in Quartformat), das Endergebnis dieser edlen Handlung war aber dann im Herbst 1892 — die Einschmelzung der Platten dieser Ausgabe mit einer Sonder-Abrechnung vom 10. September 1892 aus Leipzig: „52 Platten Bruckner a 30 Pf. = 15,60 Mk.“ Als Erläuterung dieser Abrechnung hat nun Röttig folgende Zeilen schriftlich niedergelegt, die über die Vorgänge der Zwischenzeit mit erfreulicher Offenheit berichten:

„Die 1. Ausgabe der III. Symphonie erschien im Herbst 1878. Es vergingen Jahre ohne nennenswerten Absatz. Die Freunde Bruckners, Schalk, Schönaich, Eckstein, Paumgartner u. a. glaubten durch teilweise Umarbeitung des Werkes einen besseren Erfolg zu erreichen und überredeten den Meister, eine solche in Angriff zu nehmen. So erhielt ich mit der Zeit 50 Partitur-Seiten, die ich nun bei Brandstetter in Leipzig im Format der 1. Ausgabe (Großquart) neu stechen ließ. Zufällig kam einmal G. Mahler (damals in Prag oder Hamburg Kapellmeister) besuchsweise nach Wien und äußerte zu Bruckner, er halte die Umarbeitung für überflüssig. Sofort war dieser umgestimmt und verwarf die bereits halb fertige Arbeit. Schließlich gelang es den obigen Freunden doch, eine teilweise Umarbeitung durchzusetzen und da ich nicht in der Lage war, nochmals einen Neustich zu veranlassen, gelang es, eine kaiserliche Subvention von Fl. 1600 auszuwirken, wonach die neue Ausgabe der Partitur in Großoktavformat durch die Druckerei Eberle hergestellt wurde und 1888 erschien. Die ganze noch größtenteils vorhandene 1. Ausgabe wurde damit natürlich Makulatur und die 50 neu gestochenen Platten (ca. 500 Fl. Wert) wurden mir mit 15 Mark gutgeschrieben. Meinen gesamten Verlust in diesem Unternehmen kann ich mit mindestens 4000 Gulden beziffern, umsomehr, als es noch reichlich weitere 10 Jahre dauerte, ehe Bruckners Genie in weiteren Kreisen Anerkennung fand und sich damit allmählich ein materieller Erfolg einstellte.“

Theodor Röttig starb nahezu vermögenslos am 5. Juli 1912. Seine Aussagen beleuchten die Verhältnisse deutlich genug!

Der Fall Bruckner

DAS VII. INTERNATIONALE BRUCKNER-FEST.

Der Fall ist unerhört: Nahezu vierzig Jahre nach dem Tode eines großen Tonkünstlers, zu einer Zeit, da dieser Künstler bereits den unsterblichen Tondichtern zugezählt wird, da jedes Detail seines Lebens und Wirkens durch eine Fülle von Büchern und Schriften bekannt erscheint, erfährt die Welt mit grenzenloser Überraschung, daß die Original-Niederschriften seiner Symphonien, ein wohlgehabter Schatz der Wiener National-Bibliothek, zum erstenmale mit den Druckausgaben verglichen wurden. Und erfährt, daß in diesen gedruckten Partituren nicht nur formal wichtige Teile der vierten und fünften Symphonie fehlen, sondern daß fast überall eine grundverschiedene Klangvorstellung, ein gänzlich verschiedenes Partiturbild die Originalfassungen von den gedruckten Ausgaben unterscheidet.

Man steht einem Rätsel gegenüber. Wie konnte es geschehen, daß dickleibige Bücher und ungezählte Studien über die Symphonien Anton Bruckners geschrieben wurden, ohne daß auch nur einem der Autoren einfiel, in die leicht erreichbaren Handschriften Einsicht zu nehmen? Mißtrauen regte sich gegen diese Originalgestaltungen, da ja Bruckner berühmt wurde, ohne daß sie bekannt waren. Es erhob sich ein Streit um Bruckners künstlerisches Erbe, ausgelöst durch eine sehr interessante formulierte Rede des verdienstvollen Erweckers der Urfassungen, des Wiener Universitätsprofessors Dr. Robert Haas, der meinte, Bruckner sei seinen treuen und opferwilligen Gefolgsmännern, Künstlern wie Ferdinand Loewe, Franz und Josef Schalk, „hörig“ gewesen und habe darum der Kürzung und völligen instrumentalen Ummodellung seiner Werke nicht widerstrebt. Geringt durch die Anklage der genannten Dirigenten, waren viele nun bei den ersten Einzelaufführungen nach den Originalen gar zu leicht geneigt, diese Urfassungen zu bagatelisieren oder die oft sehr wesentlichen Abweichungen von den ersten Druckausgaben abzuschwächen. Das VII. Internationale Brucknerfest gab aber in einer Fülle von Veranstaltungen Gelegenheit, die Sachlage zu überprüfen. Und da erweist sich, daß die bisherigen Kürzungen der IV. und V. Symphonie geeignet waren, den formalen Aufbau, wie er Bruckner vorgeschwehrt hat, undeutlich zu machen, daß vor allem das Finale der V. Symphonie bei Wiedererweckung des Originales eine Großartigkeit und Geschlossenheit aufweist, die es vorher nicht besaß. Und ebenso wichtig ist die Feststellung, daß das Klangbild in den Urfassungen größere Eigenart zeigt, als das in den bisherigen Druckausgaben.*) Denn dort werden die Ventilinstrumente großenteils als geschlossener Klangkörper behandelt, erklingen Holzbläsergruppen oder Einzelinstrumente für sich, während hier Klangmischungen Wagnerschen Gepräges vorherrschten. Nur eine einzige Stelle konnten wir feststellen, die in der Original-Instrumentierung ungünstig, ja komisch wirkt. Sie findet sich zu Anfang des Finales der V. Symphonie. In Takt 11 und 12

*) Vergl. die Revisionsberichte von Robert Haas, erschienen im Musikwissenschaftlichen Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft.

Die neue Brucknerbewegung.

Eine Erwiderung von Robert Haas, Wien.

Mein Wirken um Anton Bruckner beginnt sich in der Öffentlichkeit immer nachhaltiger Geltung zu verschaffen, häufig auch da, wo mein Name gar nicht genannt wird, denn die reiche Fülle meiner neuen Forschungsergebnisse hat in Wissenschaft und Praxis eine empfindliche Umwälzung der Vorstellungen zur Folge. Die Auswirkung wird von 1934 an eine stetig steigende, denn in diesem Jahr erschien (in Potsdam, ak. Verlagsgef. Athenaeon) mein heute weitverbreitetes Buch über Bruckner, in dem ich zum erstenmal eine verlässliche quellenkundliche Sichtung seines Lebenswerks, zumal des symphonischen, aufgebaut habe, und seit 1934 brachte der rasche Fortgang der von mir geleiteten Gesamtausgabe der Werke Bruckners (im Wiener Musikw. Verlag) eine ganze Reihe neuer Texte zu den Symphonien heraus, zur 1., 4., 5., 6. und 9., die bei den nach ihnen veranstalteten Aufführungen allgemeines Erstaunen erregt haben. Man steht vor einem neuen Bild der künstlerischen Persönlichkeit des verehrten Meisters und weiß sich dann keinen Rat, wenn man es unterläßt, die von mir gegebenen Aufklärungen heranzuziehen, oder wenn man sie nicht versteht.

So hat sich denn gelegentlich an den neu vorgelegten Texten ein hitziger Streit der Meinungen entfacht, bei ihrer Beurteilung sind neben einer Mehrzahl von begeisterten, ja überschwänglichen Zustimmungen auch zurückhaltende, ablehnende und unfreundliche Stimmen

laut geworden, besonders zu erwähnen ist, daß durch ein Übermaß an Gehässigkeit die Wiener Presse gezeichnet ist (mit wenigen, aber gewichtigen Ausnahmen), und nun wurde auch in dieser Zeitschrift von Wien aus gegen mich Stellung genommen. Einer Antwort muß ich voraus schicken, daß mir Gegenmeinungen deshalb wertvoll erscheinen, weil sie zwar unabsichtlich, aber völlig eindeutig die enge Lebensnähe meiner wissenschaftlichen Arbeiten dartun, sowie daß es sich nun nur mehr um Rückzugsgefechte handelt, denn eine Entscheidung, der gefährliche, aber der Öffentlichkeit verborgene Kämpfe voranzutreiben, war zu dem Zeitpunkt gewonnen, zu dem es mir gelungen war, die Texte zum Klingen zu erwecken und Bruckner selbst so musizieren zu lassen, wie er sich seine Tonsprache gebildet hat.

Im Maiheft dieser Zeitschrift beschäftigen sich nicht weniger als vier Beiträge mit meinem Brucknerwirken, der erste von Max Morold richtet sich mit Schärfe gegen meine Auffassungen, der zweite von Max Auer tritt dagegen dankenswert warm für diese ein, der dritte von Victor Junk nimmt eine Doppelstellung ein, im Musikalischen ist kräftig meine Ansicht vertreten, daneben stehen aber polemische Ausfälle, der vierte endlich bringt an versteckter Stelle (S. 583 f.) eine sachkundige Besprechung meines Brucknerbuchs von Fritz Oeser. Auf diese kann ich so manchen, der sich kundig dünkt, nachdrücklich verweisen, denn ich glaube, es sollte eine selbstverständliche Pflicht sein, ehe man jemand angreift, sich über dessen Tätigkeit und Ansichten im vollen Umfang zu unterrichten. Was soll man aber dazu sagen, wenn in angreifenden Artikeln oder Aufsätzen Ungenauigkeiten und Fehler aufmarschieren, die durch einfache Seitenverweise aus meinem Schrifttum berichtigt werden könnten?

Nun gehen weder Morold noch Junk etwa von meinen großen Veröffentlichungen aus, die sie mit keiner Silbe erwähnen, sondern von einem kurzen Einführungsvortrag zur Wiener Erstaufführung der Fünften, bei dem ich mich auf einige allgemeine grundlegende Aufklärungen beschränken mußte und mit voller Absicht jede persönliche Spitze vermieden habe. Morold, der anwesend war, bestätigt es selbst, daß ich keine Namen genannt habe. Verschiedene Wiener Zeitungsfalschmeldungen wußten nun die Tatsachen geradezu umzukehren und von böswilligen Angriffen gegen Franz Schalk zu berichten, das hat wiederum Junk veranlaßt, obwohl er bei meinem Vortrag gar nicht zugegen war, unangenehme Gegenstellungen zu erheben, die ich als vollständig unzutreffend und überflüssig zurückweisen muß. Ein Blick in meinen Vorlagenbericht zur Fünften hätte ihn eines Besseren belehren können, denn ich bin in meinen Ausführungen in keiner Weise über das dort Gesagte hinausgegangen und habe nur einiges aus dem Vorlagenbericht zur vierten Symphonie hinzugenommen, was wieder von Morold gründlich mißverstanden worden ist. (Das größte Mißverständnis ist die mir untergeschobene Behauptung, Bruckner „sei an der Veröffentlichung der Fünften gestorben“, während ich die Erlebnisse mit der Achten und die Vorgänge bei Veröffentlichung der Vierten mit der Nervenkrise von 1890 in Verbindung gebracht habe!)

Ich ergreife hier gern die Gelegenheit voll dafür einzutreten, daß die Erinnerung an Franz Schalk nicht durch unbewiesene Behauptungen getrübt werden darf, ich kann fast all dem, was Junk über Schalk sagt, beipflichten und die Kränkung von Franz Lilly Schalk über ungerechtfertigte Kritiken voll und ganz verstehen, sie stammen nicht von mir und ich verurteile jede ungebührliche Verunglimpfung, denn nach meiner Überzeugung muß ein dicker Strich zwischen gewissen menschlichen Unvollkommenheiten und Franz Schalks Verhältnis zu Bruckner gezogen werden. Allerdings bin ich ebenso überzeugt, daß Franz Schalk mit dem Erstdruck der Fünften nichts zu tun hat, wie er ja auch bei der Teilamtsvollstreckung ganz unbeteiligt war. Eben darum erscheint mir aber die Förmelung von Franz Lilly Schalk über die 5. Symphonie, die Junk wieder abdruckt, weder glücklich noch überhaupt nach den Tatsachen möglich. Die Abweichungen im Erstdruck sind so weitgehend, daß „eigenhändige Korrekturen und Änderungen“ Bruckners an einer anderen Vorlage keineswegs ausreichen, das wird jeder, der die Partituren kennt, bestätigen, Bruckner hätte die ganze Partitur neu schreiben müssen. Die erwähnte Förmelung trifft aber wohl auf die 3. Symphonie zu, bei der Franz Schalk zur Mitwirkung herangezogen wurde, und ich ver-

meine, daß mit dieser eine leicht verständliche Verwechslung unterlaufen sein dürfte. Hinzufügen möchte ich, daß ich selbst mit Franz Schalk mehrmals über die Fünfte sprechen konnte, ohne je von ihm eine solche Darstellung gehört zu haben, wie sie jetzt vertreten wird, und daß ich diese auch nie zuvor von Frau Schalk mitgeteilt erhalten habe, sonst hätte ich sie natürlich (mit den nötigen kritischen Bemerkungen) in den Vorlagenbericht aufgenommen.

Daß ich nun den Text des Erstdrucks überhaupt anzuzweifeln wage, ist für Morold das große Rätsel, in seinem Aufsatz bildet diese Frage den Leitgedanken und er versucht aus innerlicher Verbundenheit mit der Überlieferung eine Ehrenrettung des Textes der Erstausgabe, leider ohne sich um meine philologische Beweisführung zu bekümmern. Nach seiner Meinung sollte ich diesen Text ohne weiteres in die Gesamtausgabe aufnehmen, durch die Erklärung der Witwe Franz Schalks sei er genügend gedeckt, sonst gerate man in die größten Unwahrscheinlichkeiten und psychologischen Unmöglichkeiten.

Das entspricht nun allerdings einer allgemeinen Formel: der Erstdruck erschien 1896, da hat Bruckner noch gelebt, also ist er eine Quelle erster Ordnung, und es deckt sich auch schon mit der üblichen Anbetung vor allem Gedruckten, wie sie in der musikalischen Herausgeberarbeit so viel Unheil angerichtet hat, trotzdem muß ich nur staunen, wenn heute immer noch so leicht hin gerade über Brucknertexte geurteilt werden kann und wenn man heikle Quellen- und Textfragen von oben her durch ein paar allgemeine Redewendungen regeln will. So einfach und formelhaft geht das leider nicht, sofern auf Gewissenhaftigkeit der geringste Wert gelegt werden soll. Weiß Morold denn nicht, daß durch die Quellenlage bei der 9. Symphonie vor aller Welt handgreiflich bewiesen worden ist, wie stark das Partiturbild Bruckners nach seinem Tode ganz uneingestanden beim Erstdruck abgeändert worden ist, und zwar in einer Weise und in einer virtuosen Sicherheit, die dem Bearbeitungssystem der Fünften auffallend nahesteht? Daß der Text der Sechsten nach Bruckners Tod mit fremden Zutaten versehen wurde, hier allerdings ohne Instrumentationsumguß und mit wenig Sorgfalt oder Begabung, aber doch auch wieder unbedenklich vor der Welt mit der Marke: Bruckners Text? So unbedenklich ist also die Sachlage doch ganz und gar nicht, noch dazu wenn man die höchst merkwürdigen Vorgänge bei der Herausgabe der Vierten Symphonie von 1888/89 mit berücksichtigt, auf die ich im zugehörigen Vorlagenbericht zu sprechen komme. Vorsicht ist auf der ganzen Linie notwendig, zumal sich die gedruckten Texte sogar rein äußerlich zuweilen geradezu als Kuriosa der Editionstechnik vorstellen (z. B. bei der Vierten), ohne daß man diese Kuriositäten Bruckner anlasten darf.

Es kommt dazu, daß durch Bruckners Testament den Handschriften eine besondere Bedeutung zuerkannt ist, sie sind als Endfassungen abgeliefert worden und waren zur Herausgabe bestimmt, wurden aber jahrzehntelang einfach mit den Erstdrucken gleichgesetzt. Bei der Testamentsvollstreckung haben Josef Schalk und Ferdinand Löwe, die verantwortlichen waren, aus den von Bruckner zur Ablieferung an die Hofbibliothek bereitgestellten versiegelten Paketen statt aller auf die namentlich genannten Werke bezüglicher „Originalmanuskripte“ nur zu einem jeden „die Endfassung“ ausgefolgt. Aber selbst diese waren nicht vollständig, es fehlten zwei Sätze zur Sechsten,* die nachträglich abgegeben wurden, die ersten drei Sätze zur Dritten und die ganzen Partituren zur f- und zur e-Messe. Trotz der Verpflichtung, diese Handschriften stellig zu machen, ist das nicht geschehen, die Handschrift der f-Messe tauchte 1922 unter romanhaften Umständen in Wien auf und konnte von mir 1923 nach einem Prozeß zurückgewonnen werden. Auch diese Tatsachen zwingen zu großer Vorsicht in jeder Beziehung und ich traf in der Gesamtausgabe für alle Möglichkeiten Vorkehrung, indem ich sogar ein späteres Auftauchen verschollener Handschriften bei der 4. und 5. Symphonie offen gelassen habe. Solange solche aber nicht gefunden sind, ist nur der Text der vorhandenen Handschriften bindend, die quellenkritisch mit äußerster Sorgfalt zu untersuchen waren, zumal die Stichvorlagen zur 4. und 5. Symphonie fehlen und der Erstdruck zur Vierten als offenkundig getrübe Quelle entlarvt werden konnte.

Bei der Fünften sind es besondere Tatsachen, die Berücksichtigung heischen und der Tat-

* Blev fundet i 1939. Se Ork i Schw. Musikzeitskrift 1947.

BIBLIOGRAFIE.

PARTITUREN.

Alte Bruckner Gesamtausgabe (ABGA)

*(Auf die Tatsache, dass es im Grunde nur **eine** Gesamtausgabe gibt, wurde hingewiesen. Allerdings hat sich diese Unterscheidung eingebürgert.)*

Alle zwischen 1929 und 1944 erschienenen Bände. (Mit den Vorlagenberichten, soweit noch publiziert) ed. Haas, Orel, Nowak

Musikwissenschaftlicher Verlag
Wien-Leipzig

Diese Partituren wurden als Reprint im Verlag Breitkopf & Härtel / Leipzig (DDR) bis etwa 1990 vertrieben. Die Bruckner-Rezeption Osteuropas ist stark durch diese Fassungen beeinflusst worden. Auch die Ausgaben des Verlages Kalmus/U.S.A. basieren auf den Haas-Ausgaben.

Neue Bruckner Gesamtausgabe (NBGA)

Alle seit 1951 erschienenen Bände, ed. Nowak, Grasberger u. A. (mit den Revisionsberichten, soweit erschienen oder wieder aufgelegt.)

Musikwissenschaftlicher Verlag Wien

Erstdrucke der Symphonien und grossen Chorwerken in den Ausgaben der Universal Edition [UE] (Philharmonia)

Wien, ca. 1910 - 1930

Erstdrucke der Symphonien und grossen Chorwerke, in den Ausgaben der Edition Eulenburg [EE] (zum Teil mit den Ausgaben der UE identisch)

Leipzig, ca. 1910 - 1930

Erstdrucke in der Edition Peters [EP]

Leipzig, o.J.

Einzelne Bände diese Ausgaben (u.a. 3.Symf.) wurden zum Teil als Reprints während des Bestehens der DDR vertrieben.

Neuausgabe der 3. Sinfonie in der Fassung des Erstdruckes von 1878, Bruckner Verlag Wiesbaden [BVW] ed. Fritz Oeser

Bruckner Verlag Wiesbaden, 1950

Neuausgaben der 3.,5.,4.,7.,9. Symphonie, TE DEUM, 150 Psalm. ed. Redlich, Schönzeler

London ab ca. 1959 bis 1980
Edition Eulenburg (London)

Chorwerke *a capella*

Edition Peters (*Ed. Berberich*)
NBGA Bd. XXI

Fast alle Chorwerke wurden in guten Ausgaben veröffentlicht. Die Abweichungen vom Manuskript sind akzeptabel

Zum Vergleich wurden auch die zeitgenössischen Klavierauszüge (2 Hd. und 4 Hd., teilweise auch für 2 Klaviere (August Stradal) herangezogen) Die Ausgaben der Dover Edition (USA), die zahlreiche Reprints veröffentlicht, wurde im Falle der IV. und VII. Symphonie zum Vergleich verwendet. Die Erstdrucke, die eigentlich längst vergriffen sind, werden jetzt – unter anderem – über **abruckner.com** als pdf-download angeboten. So kann man sich ein gutes Bild über die Editionspraxis der Bruckner-Zeit machen.

BÜCHER, WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN, DISSERTATIONEN UND INTERNET-TEXTE.

Es ist natürlich nicht möglich alle Arbeiten – und auch alle Informationsquellen – über Anton Bruckner zu erwähnen, aber eine Auswahl der wichtigsten verwendeten Bücher, Artikel und Zeugen sei hier aufgeführt.

Autor	Herausgeber / Verlag
<i>diverse Autoren:</i>	Internationale Bruckner Gesellschaft/Wien (o.J. ca. 1935)
Anton Bruckner Wissenschaftliche und künstlerischen Betrachtungen zu den Originalfassungen <i>Mit Beiträgen von: v. Hausegger, Jochum, Kabasta, Böhm, Konwitschny, Raabe, Röder, Auer, Pergler, Weisbach.</i> Δ	
Armbruster A. Th.	(Leipzig 1946) <i>[Wohl im Eigenverlag]</i>
Originalfassung oder Erstdruckfassung <i>(Die genauen Vornamen waren nicht in Erfahrung zu bringen)</i> Δ	
Cahis Juan Ignacio Is the traditional approach to the Problem of the printed Editions of Bruckner's Symphonies valid today?	(XI-1996, VII-1998, PT2) pdf.-Δ <i>Auf der Website: abruckner.com</i>
Cooke Deryk	The Musical Times (Jänner – April 1969)
The Bruckner Problem Simplified Δ <i>Artikelserie, die auch komplett vorliegt. Hatte das Brucknerbild der angelsächsischen Länder nachhaltig beeinflusst; im deutschen Sprachraum wenig bekannt, da nie übersetzt.</i>	<i>Auch auf der Website: abruckner.com</i>

- Cohrs** Benjamin Gunnar MWV Wien
2001
Vorwort zur Neuauflage der IX. Sinfonie
- Cohrs** Benjamin Gunnar Repertoire Explorer
Musikproduktion Höflich
München 2005/2008/2010
Texte zum rekonstruierten Finale der 9. Sinfonie
- Cohrs** Benjamin Gunnar 2008
Anton Bruckner's Symphonies. Aspects of Performance Practice. Δ *Auf der Website: abruckner.com*
- Erdmann** Johannes (von) (*)
Bruckner- Ein Lebensbild
- Grebe** Karl rororo bild monographien
Rowohlt
Hamburg 1972
Anton Bruckner
- Grossmann** Andreas (*)
Anton Bruckner und die Orgel
- Gühlke** Peter Bärenreiter Kassel 1989
Brahms Bruckner Zwei Studien
- Henrichs** Konstanze (*)
Verlassen und verkannt?
Der Versuch einer Annäherung an den Menschen
Anton Bruckner *Diese Artikel (*) erschienen in
der Zeitschrift ‚Kirchenmusik im
Bistum Limburg‘
Ausgabe 1/1996*
- Kortstved** Marcus Benjamin Cambridge University Press
2000
Anton Bruckner Symphony No. 8
*Eine umfassende Arbeit über die VIII. Sinfonie – eher den
Ideen Nowaks verpflichtet; behandelt jedoch den Erstdruck
mit der ihm gebührenden Sorgfalt: als solide, zeitgenössische,
praktische Partitur.*
- Marschner** Bo Neue Berlinische
Musikzeitung
Beiheft 3/93
(Zuerst 1988 auf dänisch erschienen.)
Die letzte Fassung von Anton Bruckners 3. Sinfonie.
Ein Problemfall in der Kritischen Gesamtausgabe.
*Eine der besten neueren Arbeiten über die Textprobleme
bei der III. Symphonie.*

Melichar Alois

Langen-Müller Verlag
München 1981

Der vollkommene Dirigent

Melichar berichtet unter anderem über wenig bekannte Hintergründe, warum es ab etwa 1925 zu der sog. 'amerikanischen Orchesteraufstellung' kam.

Oeser Fritz

Bruckner Verlag
Wiesbaden, 1950

Vorwort zur Neuauflage der 2. Fassung der 3. Sinfonie (Druck von 1878)

Enthält einen umfangreichen Vergleich zwischen Erst- und Endfassung. (Eine grundlegende Arbeit über die Hintergründe, die zur Endfassung 1890 führten. Mit Notenbeispielen)

Oeser Fritz

MWV Leipzig, 1939
[Dissertation]

Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie
(Ein grundlegendes Werk, leider vergriffen)

Redlich Hans Ferdinand

Edition Eulenburg London
(div. Erscheinungsjahre)

Vorworte zu den Neuauflagen der o.a. Symphonien [EE]
(in deutsch und englisch)

Röder Thomas

1997 MWV
Wien

Revisionsbericht zur III. Symphonie (alle Fassungen)

Schlüren Christoph

Musikproduktion Höflich
Oehms classic
Auch im Internet zugänglich.

Einführungstexte zu Bruckner-Sinfonien

Schönzeler Hans Hubert

MWV 1974

Bruckner (Zuerst auf englisch erschienen.)

Auf die grundlegende Wichtigkeit der biografischen Werke (hier besonders Göllicher/Auer) sei hingewiesen.

Als wichtige Informationsquelle ist das Internet dazu gekommen, wo manche Website und diverse Diskussionsforen, allerlei, auch fragwürdige Informationen enthalten. Eine Aufführung aller, jemals durchgesehenen Texte ist schon aus Platzgründen nicht möglich. Als besonders wichtig wären aber folgende einzuordnen: **bruckner.com** / **Brucknerfreunde.at** / **Celtoslavica.com** und natürlich **wikipedia**

EINE KLEINE DANKSAGUNG.

Zu besonderem Dank bin ich John F. Berky in Windsor/Connecticut (U.S.A.) verpflichtet. Auf seiner Website **abruckner.com** finden sich viele, längst vergriffene deutsche Artikel über Bruckner; Auszüge aus deutschen Zeitschriften und diverse Auszüge aus Konzertprogrammen, die bis in die 60-er Jahre reichen. Auch wichtige englische Artikel und Essays sind dort als download (pdf.-Format) erhältlich. Ohne diese Essays wären viele Informationen unvollständig geblieben. John F. Berky bemüht sich immer neue Dokumente für seine 'elektronische Bibliothek' zu bekommen. Es wäre zu hoffen, dass dort auch bald diejenigen Vorlagenberichte von Haas, die noch nicht neu aufgelegt wurden, einzusehen sind. (I. / II. / IV. / Sinfonie) Diese Artikel wurden mit Δ bezeichnet. Auf dieser Website konnte ich 2008 (!) das erste Foto von Haas sehen, zuvor war für mich nirgendwo sein Bild zu bekommen.

Auch Dr. Benjamin Gunnar Cohrs (Bremen) verdanke ich viele gute Anregungen. Dr. Christoph Schlüren, Oliver Kopf und Fred. K. Prieberg waren sehr hilfreich, wenn es darum ging Informationen über die Jahre nach 1933 zu bekommen. Die für mich entscheidende Anregung erhielt ich aber von Prof. Dr. Herbert Vogg (Wien), der mir in mehreren Briefen berichtete, dass Haas und Nowak einander zeitlebens – bei aller Rivalität – menschlich und fachlich sehr schätzten. Nur im Falle der VIII. Sinfonie waren sie "über Kreuz". Diese Tatsachen sind weitgehend unbekannt. Prof. Vogg war mit mir übereinstimmend der Meinung, dass eine Ehrenrettung von Haas überfällig sei. Bezeichnenderweise gebrauchten wir beide gleichzeitig und unabhängig von einander, den gleichen Begriff "Ehrenrettung".

Wiesbaden, im Herbst 2010.

Kanz Joseph.