

Textentwurf für Programmhefte von Hartmut Haenchen:

„Kraftvolle Musik“

„Weil die gegenwärtige Weltlage geistig gesehen Schwäche ist, flüchte ich zur Stärke und schreibe kraftvolle Musik“¹

Im Gegensatz zu seinem „hoherhabenen“², „heißgeliebten Meister“³ Richard Wagner, der seine Werke in immer feineren Übergängen vorantrieb, herrscht bei Anton Bruckner das kraftvolle Neben- und Gegeneinander. Eine Montagetechnik, die beliebig viele Anläufe für einen Höhepunkt möglich macht. Erst im Spätwerk ab der 8. Sinfonie gibt es mehr durchkomponierte Übergänge. Bis dahin ist die Pause der Moment, in denen sich die Musik unhörbar weiterentwickelt. (Wagner hat diese Idee in umgekehrter Entwicklung seines Musikstils in seinem *Parsifal* zur Vollendung geführt) „Feierlich“⁴ sollten seine Sinfonien sein. Und er folgt damit einem bereits aus der Entstehungszeit der sinfonischen Form stammenden Grundsatz⁵. Und „groß“ und „erhaben“, wie es damals gefordert wurde, sind seine Sinfonien ganz sicher. Die wenigen Beispiele der sinfonischen Großform von Beethoven (9. Sinfonie), Schubert (Große C-Dur), Mendelssohn (*Lobgesang*) weitet er ins gigantische. Die heute wenig gespielte 1. Fassung seiner 3. Sinfonie ist der erste Schritt in eine neue monumentale Form, die seine Zeitgenossen verwirren musste⁶, wie jede große musikalische Neuerung in der Musikgeschichte⁷. Auch in der Themenerfindung geht er weit über die klassischen Vorbilder hinaus: Der Entwicklungsprozess seiner Themen endet nicht, wie in der Klassik, mit der Durchführung, sondern setzt sich bis in die Coda fort.⁸ Seine Themen sind immer weiträumig, es gibt kaum ein Thema, welches nicht die Oktave überschreitet. Gerade diese auf Quinte und Oktave beruhenden Themen stellen aber jeden Interpreten vor die schwierige Herausforderung, diese in der kontrapunktischen Arbeit sich ständig überschneidenden und damit des kontrapunktischen Widerstandes beraubten Themen auch als solche hörbar zu machen. Obwohl Bruckner Lehrer für traditionellen Kontrapunkt war, hat er für sich selbst neue Lösungen gefunden. Guido Adler nennt deshalb Bruckners Arbeitsweise zu Recht den „polyphonierenden“ Satz⁹. Die Einführung eines dritten Themas, wird bei ihm zum Standard, was es vorher nur ausnahmsweise gab. Für Bruckner war es die Möglichkeit, überall eine Choralform hinzuzufügen. Charakteristisch für seine musikalischen Höhepunkte ist das Unisono des Rhythmus, womit er vorherige Entwicklungen zusammenfasst. Wohl auf keinen anderen Komponisten trifft Schopenhauers Satz besser zu, als auf Bruckner: „Die Musik ist eine unbewußte Übung in der Metaphysik, bei der der Geist nicht weiß, daß er philosophiert“¹⁰. Er wollte eine Form entwickeln,

¹ Anton Bruckner, 1874.

² Anton Bruckner an Richard Wagner im Brief zum 65. Geburtstag 1878, in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 183.

³ Anton Bruckner an Hans von Wolzogen, Bayreuth, 11.02.1891 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.119.

⁴ Ab der 2. Sinfonie, Langsamer Satz taucht diese Bezeichnung auf und dann permanent ab der 6. Sinfonie.

⁵ Johann Abraham Peter Schulz in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig: Weidmann und Reich, 1773 -, Band 4, S. 478.

⁶ Johannes Brahms sagte darüber in einem Brief Elisabet von Herzogenberg: „Alles hat seine Grenzen. Bruckner liegt jenseits...“ in: Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, 4 Bde., Berlin 1904-1914, Bd. 3, S. 408.

⁷ Eduard Hanslick bezeichnet ihn deshalb auch als einen, der „im Moment des Componieres zum Anarchisten wird.“ in: Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuch eines Musikers, (Der „Modernen Oper“, VI. Theil)*, Berlin 1892, S. 307

⁸ deutlich in der 7. Sinfonie, 1. Satz.

⁹ Guido Adler: zitiert in: Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Wien, Universal Edition, 1979, S. 115.

¹⁰ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 52 Bd I, S. 322.

„die der überirdischen Ordnung nachzustreben ... sucht“¹¹. Mit fortschreitender Sinfonien-Zahl entwickelt er die Blechblasinstrumente weg von der früher üblichen harmonischen Füllfunktion zur dominierenden und thematisch bedeutenden Instrumentengruppe.

Das Bruckner von Anfang an auf einem sehr persönlichen Niveau mit der Komposition von Sinfonien begann, ist auch darauf zurückzuführen, dass er erst sehr spät - im Alter von 40 Jahren - mit dieser Form zu experimentieren begann. Trotzdem muss jeder Interpret sorgfältig darauf achten, die Frühwerke Bruckners nicht aus der Sicht seiner Spätwerke zu interpretieren, sondern auch die Nachwirkungen seiner Vorbilder hörbar zu machen.

Seine wenigen inhaltlichen Erläuterungen im Sinne der „neudeutschen Programmmusik“ sind entweder sehr naiv oder ein sarkastischer Spaß für die „unwissenden“ Literaten¹² oder weitaus trockener an den Dirigenten Hermann Levi¹³, während er es für die 8. Sinfonie an Felix Weingartner nahezu komisch „neudeutsch“ formuliert.¹⁴ Aber Bruckner war sicher nie ein „neudeutscher“ Komponist. Seine Stärke lag in der Weiterentwicklung der überkommenen Formen wie Messen, *Te Deum*, Streichquintett und Sinfonien. Sinfonische Dichtungen waren nicht Bruckners Sache und sein Verhältnis zum künstlerischen Wort war trotz später Gedanken über eine Oper, die einen Stoff wie *Lohengrin* haben sollte, sicher sehr gering. Auch die von Bruckner immer wieder dargestellte Künstlerfreundschaft mit Wagner, war Bruckners Erfindung und eben ganz einseitig. Die künstlerischen Ziele lagen weit auseinander und Wagner selbst wollte seine Neuerungen nicht auf die Form der Sinfonie übertragen wissen.¹⁵

Bei Fragen der Instrumentation hielt er sich an den klassischen Kanon: Die Klassik schloss Schlagzeug in sinfonischen Werken aus. (Die Pauke galt mit ihren tonalen Bindungen zu Recht als Musikinstrument) Die Ausnahme in der Klassik waren nur die Stücke, die eine fremde Musik (z.B. türkische Musik) charakterisieren sollten. Insofern lag es Bruckner sicher ganz fern, einen Beckenschlag aus eigenem Antrieb in seine Sinfonien einzubauen. Die Brüder Schalk, einer Generation wie Gustav Mahler oder Hugo Wolf angehörend, hatten diese Skrupel nicht, darum waren sie glücklich, als Bruckner den Beckenschlag in der 7. Sinfonie, den Arthur Nikisch initiierte, gestattete. Bei allem Effekt, den er macht: Er ist ein Fremdkörper in Bruckners Klangwelt. Auf der anderen Seite hätte Bruckner den eingeklebten Zettel mit dem Beckenschlag auch wieder aus seiner Partitur herausnehmen können, wenn er ihn absolut nicht hätte haben wollen, denn er

¹¹ Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Wien, Universal Edition, 1979, S. 115.

¹² „In der romantischen 4. Sinfonie ist in dem 1. Satz das Horn gemeint, das vom Rathause herab den Tag ausruft! Dann entwickelt sich das Leben; in der Gesangsperiode ist das Thema: der Gesang der Kohlmeise Zizipe. 2. Satz: Lied, Gebeth, Ständchen. 3. Jagd und im Trio, wie während des Mittagsmahles im Wald ein Leierkasten aufspielt.“ Anton Bruckner an Paul Heyse, München, Wien, 22.12.1890 in Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.99, „Ich habe jetzt die vierte rom. Sinfonie (1., 2., 4. Satz) ganz neu u k u r z bearbeitet, die d a n n i h r e W i r k u n g m a c h e n w i r d. Nur das neue Scherzo bleibt mir noch übrig, welches die Jagd vorstellt, während das Trio eine Tanzweise bildet, welche den Jägern während der Mahlzeit aufgespielt wird.“ Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Berlin, Wien, 9. Oktober 1878 in Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 185

¹³ 4. Sinfonie: „Im 1. Satz wird bei vollständiger Nachtruhe der Tag durchs Horn signalisiert, 2. Satz Lied, 3. Satz Jagdtrio, Tafelmusik der Jäger im Walde.“ Anton Bruckner an Hermann Levi, München, Wien, 8. XII 1884 in: *Ebd.*, S. 243.

¹⁴ „Im 1. Satze ist der *Tromp(eten-)* u(nd) *Cornisatz* aus dem Rhythmus des Thema: die T o d e s v e r k ü n d i g u n g , die immer sporadisch stärker endlich sehr stark auftritt, am Schluß: die Ergebung. *Scherzo*: H(au)p(t)t(h)ema): deutscher Michel genannt; in der 2. Abtheilung will der Kerl schlafen, u träumerisch findet er sein Liedchen nicht; endlich klagend kehrt es selbes um. *Finale*: Unser Kaiser bekam damals den Besuch des *Czaren* in *Olmütz*; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; *Trompeten*: Fanfaren, wie sich die Majestäten begegnen. Schließlich a l l e Themen; (komisch), wie bei Tannhäuser im 2. Akt der *König* kommt, so als der deutsche Michel von seiner Reise kommt, ist Alles schon im Glanz. Im *Finale* ist auch der Todtenmarsch u dann (Blech) Verklärung.“ Anton Bruckner an Felix Weingartner, Mannheim, Wien, 27.1.1891 in: *Ebd.*, S.114.

¹⁵ Richard Wagner in: *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (1879) in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883.

wusste ja, dass die Partitur so in die Nationalbibliothek in Wien gelangen würde und damit auch den Status des letzten Willens des Komponisten erreichte. Auch mit den Harfen hat er sich schwer getan, sie ins Orchester einzufügen. Dagegen hat er Siegfried Ochs' Vorschlag im *Te Deum* eine 3. Pauke mit einem h-Wirbel hinzuzufügen freudig begrüßt.¹⁶ Mit anderen Worten sah er es durchaus als legitim an, die Stellen, die für die üblichen zwei klassischen Pauken nicht spielbar waren, zu ergänzen, was heute durchaus auch eine Maschinenpauke zu leisten im Stande ist. Für Bruckner waren alle Aufführungen auch der späten Fassungen *work in progress*.¹⁷

Dynamische Veränderungen wünschte er vielfach auch noch nach der letzten Fassung¹⁸. Dies auch deshalb, weil viele dynamische Bezeichnungen eher die herrschende Stimmung als die tatsächliche Lautstärke umschreiben und somit auch missverständlich sind. In mehreren Fällen sorgt Bruckner selbst auch für Verwirrung: So schreibt er z.B. in der 3. Sinfonie am Anfang des zweiten Satzes¹⁹ in der 1. Fassung eine dreitaktige *crescendo*-Gabel und in der dritten Fassung teilt er diese Gabel in zwei und einen Takt ein, was genau genommen eine Unterbrechung des *crescendo* bedeutet.²⁰ Der Vergleich mit musikalisch identischen Stellen und im Zusammenhang mit der ursprünglichen Idee ist diese Notation mit größter Wahrscheinlichkeit ein Irrtum Bruckners.

„Ich Esel !!!²¹“ (Die Fassungen)

Bruckner, der geniale, große Improvisator auf der Orgel, war immer in der Lage, gleiche Grundgedanken unterschiedlich zu beleuchten. So müssen wir auch die Vielfalt der Fassungen seiner Sinfonien verstehen. Selbstverständlich verbieten sich die nicht autorisierten Fassungen von selbst. Die 1. Versionen sind immer die archaischesten und kompromisslosesten und bieten einen ganz speziellen Reiz beim Vorstoß in Neuland.²² Warum gibt es dann so viele Fassungen einiger Sinfonien?

Auf der einen Seite war Bruckner beim Streben aufgeführt zu werden auf den guten Willen von Schülern und Freunden angewiesen, die wie er Wagner verehrten, die aber Wagners Klangwelt auf Bruckner übertragen wollten. In den ersten Aufführungsjahren wurden seine Werke nahezu nie ohne Retuschen gespielt. Man wollte Wagners Klang in Bruckners Musik hören. Das war das grundlegende Missverständnis. Bruckner hat dieses Missverständnis bei einigen seiner Umarbeitungen selbst ein wenig unterstützt, wenn er in diese Richtung änderte. Andererseits hat die Chromatik bei Bruckner nie die Erotik Wagners erreicht oder erreichen wollen, aber harmonisch war manchmal Bruckner Wagner sogar deutlich voraus.²³

¹⁶ Anton Bruckner an Siegfried Ochs, Berlin, Berlin, 14. April 1894 in: Ebd., S. 257.

¹⁷ z.B.: Anton Bruckner an Johann Baptist Burgstaller, Wien, 28. Okt. 1885 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.301,

¹⁸ Anton Bruckner an Siegfried Ochs, Berlin, Berlin, 14. April 1894 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 257, Anton Bruckner an Hermann Levi, München, (nach dem 26. April 1885) in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 276.

¹⁹ Anton Bruckner: *Sinfonie Nr. 3*, Fassung von 1889, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 1959, S. 91, Takt 41-44 vergleiche mit S. 95, Takt 112-14 und Nationalbibliothek Wien Signatur A-WnMs.Hs. 19475-1-3-095 und A-WnMs.Hs. 6081-188.

²⁰ so auch von Hartmut Haenchen in der Aufnahme von 1991 auf Laserlight 14002 dokumentiert.

²¹ Anton Bruckner an Hermann Levi, München, Wien, 27. Febr. 1888 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 34.

²² Hans Swarowsky besteht in seinem Buch darauf, dass nur die Urfassungen aufgeführt werden dürften, weil er diese testamentarisch der Nationalbibliothek Wien zugesprochen hat. Auch weiterhin werden deshalb in der Aufführungspraxis glücklicherweise alle nicht von fremder Hand bearbeiteten Fassungen ihren Platz behalten. Siehe: Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Wien, Universal Edition, 1979, S. 115 und 117.

²³ siehe 3. Sinfonie, 1. Satz, 3. Fassung, Takt 247ff, was Wagner erst später im *Parsifal* (3. Akt, Takt 151f) bereit ist zu komponieren.

Wohlmeinende Freunde berieten ihn in vielen kompositorischen Fragen, was er anders machen müsste, um aufgeführt zu werden. Im Einzelfall ist es schwer zu unterscheiden, wo ihn der gute oder schlechte Rat anderer Bruckner beeinflusst hat. Auf jeden Fall sind auch die Versionen auszuschließen, die er zwar genehmigt hat, die aber für ihn nur pragmatische Lösungen waren, um überhaupt aufgeführt zu werden: „Bitte sehr, das Finale so wie es angezeigt ist, fest zu kürzen; denn es wäre viel zu lange und gilt nur späteren Zeiten und zwar für einen Kreis von Freunden und Kennern.“²⁴ Bruckner kam nach eigenem Bekunden oftmals zu anderen Lösungen; und vieles hat er eindeutig „aus eigenem Antrieb“ gemacht.²⁵ Mal fand er zu hohe technische Schwierigkeiten durch „unspielbare Violinfiguren“²⁶, mal war „die Instrumentation ... zu überladen“²⁷, mal waren es zu große Längen²⁸, die „Sucht nach Imitationen“²⁹ oder zu viel „Oktavenfortschreitungen“³⁰. Auf der anderen Seite gab es durchaus Freunde wie Hans Richter³¹, der am häufigsten zu Bruckners Lebzeiten seine Werke aufführte, Hermann Levi und Gustav Mahler (letzterer kürzte gelegentlich in Bruckners Sinfonien), die den Wert der ursprünglichen Fassungen erkannten und verhindern wollten, dass die ursprüngliche, manchmal revolutionäre Sprache Bruckners verloren geht: „... es ist Alles gut, wie es ist, auch die Instrumentation!“³²

Nach allem Für und Wider gegen jede Fassung sollten wir dem Komponisten vertrauen, der bei Empfehlungen an Dirigenten durchaus jeweils der entsprechenden Situation auf frühere Versionen hätte zurückgreifen können. Nach Bruckners Zeugnissen ist zumindest für die Sinfonien Nr. 1³³, 3³⁴, 4³⁵, 6³⁶, 7³⁷ und 8³⁸ belegt, dass Bruckner jeweils die letzte Fassung für die gültige ansah. Um

²⁴ Anton Bruckner an Felix von Weingartner im Zusammenhang mit einer nicht zustande gekommenen Aufführung der 8. Sinfonie in Mannheim, 1891 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 114.

²⁵ Anton Bruckner an Hermann Levi, München, Wien 27. Febr. 1888 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 34.

²⁶ Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Berlin, Wien, den 12. Oktober 1877 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 181.

²⁷ Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Berlin, Wien, den 12. Oktober 1877 in: Ebd., S. 181.

²⁸ Anton Bruckner an Jan van Santen Kolff, Berlin, Wien, 23. November 1888 in: Ebd., S. 45.

²⁹ Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Berlin, Wien den 6. Dezember 1876 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 171.

³⁰ Josef Schalk an Franz Schalk, Wien, 10.6.1888 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 38.

³¹ Hans Richter nahm keine eigenmächtigen Änderungen vor, berücksichtigte aber Bruckners Vorschläge, wenn dieser zu Proben anwesend war. Siehe die Dirigierpartitur der 1. Sinfonie in der „Wiener Fassung“

³² Hermann Levi an Bruckner, Stift St Florian, 16.02.1890 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 66.

³³ Josef Schalk an Franz Schalk, Wien, 9.12.1889 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 60-61.

³⁴ Anton Bruckner an Moritz von Mayfeld, Wien, 12. Jänner 1875 A in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 159.

³⁵ Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Berlin, Wien, 9. Oktober 1878 in: Ebd., S. 185 und Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Berlin, Wien, den 12. Oktober 1877 in: Ebd., S. 181.

³⁶ Anton Bruckner an Josef Schalk, Wien, 9. Sept. 1882 in: Ebd., S. 207.

³⁷ Anton Bruckner an Karl Freiherr von Ostini, München, Wien, 27. Febr. 1885 in: Ebd., S.262.

³⁸ Anton Bruckner an Hermann Levi, München, Wien, 27. Febr. 1888 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.34 und Anton Bruckner an Jan van Santen Kolff, Berlin, Wien, 23. November 1888 in: Ebd., S. 45.

Bruckners Werkstatt zu verstehen, haben natürlich auch alle früheren Versionen, die keine pragmatischen Veränderungen aufweisen, ein Aufführungsrecht und zeugen oftmals deutlicher von den revolutionären Ideen Bruckners.

Konsequenterweise haben wir für die Einspielung der 8. Sinfonie Bruckners für GENUIN die zweite und letzte Fassung von 1890 gewählt³⁹. Dieser war der Ausruf vom auserkorenen Uraufführungsdirigenten Hermann Levi vorausgegangen: „Aber ich bin furchtbar enttäuscht. Tagelang habe ich studiert, aber ich kann mir das Werk nicht zu eigen machen. ...ich finde die Instrumentation unmöglich, und was mich besonders erschreckt hat, ist die große Aehnlichkeit mit der 7ten, das fast Schablonenmäßige der Form. - Der Anfang des 1. Satzes ist grandios aber mit der Durchführung weiß ich gar nichts anzufangen. Und gar der letzte Satz - das ist mir ein verschlossenes Buch.“ Von den Brüdern Schalck wissen wir von Bruckners Reaktion: „Er fühlt sich noch immer unglücklich und ist keinem Trosteswort zugänglich.“ Bruckner nahm sich die Hinweise aber zu Herzen und schrieb: „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen - wenigstens für dießmal - wegen der 8ten. Ich Esel !!! Jetzt sieht sie schon ganz anders aus“. Aber auch das war ihm nicht genug: „Die 8te Sinfonie ist fertig, doch mache ich hie und da Kürzungen und Veränderungen in der Instrumentation.“

Den Inhalt der Sinfonie formulierte er an Felix Weingartner nahezu komisch „neudeutsch“ und wir müssen uns fragen, in wie weit wirklich alles seriös gemeint ist:

„Im 1. Satze ist der Trompeten- und Cornisatz aus dem Rhythmus des Thema: die Todesverkündigung, die immer sporadisch stärker endlich sehr stark auftritt, am Schluß: die Ergebung.“ Der „Ergebung“ entspricht der in der 2. Fassung ungewöhnlich ins pianissimo geänderte Schluss. Mit dem folgenden Scherzo begegnet uns die erste Sinfonie von Bruckner mit der umgekehrten Reihenfolge der Mittelsätze (Scherzo-Adagio).

Das Hauptthema des Scherzo wird „deutscher Michel genannt; in der 2. Abtheilung will der Kerl schlafen, und träumerisch findet er sein Liedchen nicht; endlich klagend kehrt er selbes um.“ Das Adagio ist mit seiner Nachtstimmung der zentrale Punkt der Sinfonie und gleichzeitig auch der längste Satz. Darüber verliert Bruckner bezeichnenderweise kein einziges Wort.

„Finale: Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; Trompeten: Fanfaren, wie sich die Majestäten begegnen. Schließlich alle Themen; ... so als der deutsche Michel von seiner Reise kommt, ist Alles schon im Glanz. Im Finale ist auch der Todtenmarsch und dann (Blech) Verklärung.“⁴⁰ Schließlich „sind alle vier Themen vereinigt.“⁴¹ Die sehr erfolgreiche Uraufführung fand erst 1892 unter Hans Richter statt.

„ganz ad libitum“⁴² (Die Aufführungspraxis und das Tempo)

Bei der Betrachtung der Interpretation von Bruckners Musik müssen wir uns bewusst machen, dass der „Interpret“, der Dirigent, mit seinen ihm zugestandenen Freiheiten, erst im Zuge der Neudeutschen Schule, zu der fälschlicherweise auch Bruckner gerechnet wird, seine neue, dominante Rolle entwickelte. Die Musikdirektoren und Konzertmeister des 18. Jahrhunderts sahen es nicht als ihre Aufgabe an, ihre individuellen Auffassungen zur Basis ihrer Aufführungen zu machen. Sie fühlten sich dafür verantwortlich, die nicht notierten Konventionen, die Regeln der Aufführungspraxis ihrer Zeit, umzusetzen. Es wurden ja fast ausschließlich zeitgenössische Werke aufgeführt und ältere Werke wurden dem Zeitstil angepasst. Man musste also den Zeitstil beherrschen. Die neue, bis dahin unübliche Funktion des Dirigenten, die unter anderem auch durch die immer größeren Orchesterapparate nötig wurde, war dazu da, die „Idee des

³⁹ Die erste Fassung vollendete er nach dreijähriger Arbeit 1887

⁴⁰ alle Zitate aus: Anton Bruckner an Felix Weingartner, Mannheim, Wien, 27.1.1891 in Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.114

⁴¹ Anton Bruckner an Theodor Helm, Wien, Wien, 3. Januar 1893 in Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.200

⁴² Anton Bruckner an Felix Weingartner, Wien, 27. Januar 1891 in: Ebd., S. 114

Komponisten ins Leben zu rufen“⁴³. Zunächst ging es also um das Verständnis der Dinge, die in der Partitur notiert und auch nicht notiert waren, da sie als Selbstverständlichkeit der Aufführungspraxis galten. Ein Komponisten-Dirigent wie Richard Wagner, nahm im Kontext der gesellschaftlichen Veränderungen, die auch größeren sichtbaren körperlichen Einsatz salonfähig machten, einen neuen Weg, den Komponisten wie Wolfgang Amadeus Mozart schon vorgezeichnet hatten: Die alten Werke mussten der Zeit entsprechend bearbeitet werden⁴⁴ und mit den Freiheiten der Zeit aufgeführt werden. Die zeitgenössischen Werke erhielten einen größeren Spielraum, der sich mit fortschreitender Zeit immer weiter ausdehnte, auch wenn bereits von Zeitgenossen vor einem „zu viel“ gewarnt wurde.⁴⁵ Der Typus des Komponisten, der zusätzliche dirigierte, entwickelte sich zum Dirigenten, der nicht oder kaum noch komponierte. Somit gewann die Freiheit, die die man sich nahm, die nicht mehr auf der Grundlage der Aufführungspraxis der Zeit des Komponisten basierten, ständig an Bedeutung. Diese zum Teil unheilvolle Entwicklung⁴⁶ führte dazu, dass viele in der jeweiligen Zeit nicht notierten Feinheiten in Vergessenheit gerieten. Vor diesem Hintergrund ist auch die Tempowahl bei Bruckner zu betrachten:

„Misterioso. Nicht schnell“, aber „Alla breve“ steht über dem unvollendeten⁴⁷ letzten Satz der 9. Sinfonie Bruckners. Das klingt wie eine pauschale Zusammenfassung seiner Tempo-Vorstellung, die irgendwie ganz in der Mitte stehen bleibt und für der von ihm geforderten „Deutlichkeit“⁴⁸ genügend Raum geben muss. Auch in anderen Sinfonien ist die Tempoanweisung ein „sowohl als auch“⁴⁹. Ist „Misterioso“ eine atmosphärische Bezeichnung, so ist „Nicht schnell“ keine wirklich konkrete Tempoanweisung, die wiederum durch die vorgezeichnete Halbtaktigkeit des „Alla breve“ im Hörergebnis eher ein schnelles Tempo suggeriert. Schnelle Tempobezeichnungen sind bei

⁴³ Luis Spohr: Violinschule 1833

⁴⁴ Bis dahin wurde ja fast nur zeitgenössische Musik gespielt.

⁴⁵ Die Brucknersche Musik hat durchaus einen erhabenen Schritt, ein feierliches Ethos. Nichts war dem Meister widerlicher als die kleinen, allzu persönlichen Akzentwellen des Vortragenden, ob sie nun Tempo oder Ausdruck oder, wie zumeist, beides in zu kleine Teile zerrissen. Er gebot, daß das Tempo (Hauptzeitmaß) namentlich innerhalb der großen Perioden streng festzuhalten ist, und untersagte alle nervösen und hysterischen rubati, die dem epischen Charakter der Sinfonie (...) zuwider sind. (...) Die Seele der Brucknerschen Musik ist 'Gesang'. Die erste Forderung für ihren wirkungsvollen Vortrag ist daher, den Ausdruck jeder singenden Stimme fast bis zur Deutlichkeit der Rede [!!!] zu steigern und nirgendwo ein gleichgültiges Abspielen, ein 'Ripienisieren' zu gestatten. Das Wechseln der Rhythmopoëie innerhalb der einzelnen Sätze (2/ in 4/4) darf nicht übersehen, und vorgeschriebenen Tempomodifikationen, die Bruckner zumeist auf Anregung seiner "Schüler und nicht immer ohne Abneigung einzeichnete, darf kein zu großes Gewicht beigelegt werden. [Fußnote Schalks: Die Tempomodifikationsangaben sind meist beim vierhändigen Vorspielen entstanden und im Orchestervortrag stellenweise ganz entbehrlich.]“ Josef Schalck

Und auch bei Brahms finden wir diese Hinweise: „Man darf bei derartigen Stellen nicht das Gefühl zweier verschiedener Tempi haben, sondern nur den Eindruck des langsameren und schnelleren Charakters des Tempos. Der fließende Strom darf nicht plötzlich wie durch ein Wehr aufgehalten werden, um dann hinunterstürzend weiter zu rasen. Tempo-Modifikationen, wie sie hier gemeint sind, lassen sich vergleichen mit dem Schnelligkeitswechsel eines Stromes, der entsteht durch Verengung oder Verbreiterung der Ufer, nicht aber durch plötzlichen Wechsel des Gefälles.“

Brahms in der Meininger Tradition, seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach, als Manuskript gedruckt, Stuttgart 1933, Hrsg. Walter Blume, S. 58

⁴⁶ siehe Hartmut Haenchen in: *Werktreue und Interpretation*, Pfau-Verlag Saarbrücken, 2. Auflage 2016, Band 2, S. 9 ff

⁴⁷ In einem Arbeitsprozess von über 30 Jahren haben Nicola Samale, John A. Phillips, Benjamin-Gunnar Cohrs und Giuseppe Mazzuca an der Rekonstruktion des letzten Satzes gearbeitet und in einer - wenn keine weiteren Skizzenblätter auftauchen - endgültigen Fassung 2012 vorgelegt. Die Tempobezeichnung ist dieser Ausgabe entnommen. Adelaide-Bremen-Rom, 2012.

⁴⁸ Anton Bruckner an Felix Weingartner, Wien, 1891 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009S. S. 114

⁴⁹ In der 3. Sinfonie (Fassung 1889, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien) ist im 2. Satz Satz zu lesen „Adagio, bewegt, quasi Andante“ und später „Andante quasi Allegretto“.

Bruckner außer bei seinem „kecken Besen⁵⁰“ der 1. Sinfonie die absolute Ausnahme und dort ist schon das Scherzo in der zweiten Fassung von „Schnell“ auf „Lebhaft“ reduziert⁵¹, da aber weitgehend nicht mit einem „Alla breve“ verbunden. So sehr die Bezeichnungen über Bruckners letztem Sinfoniesatz als Überschrift für seine vage Vorstellung von Tempo gelten können, so wichtig ist das Verständnis eben dieser Imagination. Das Metrum, welches das Tempo der für ihn wichtigen Gesangslinien⁵² bestimmt, ist bei Bruckner entscheidend und nicht die Geschwindigkeit der Einzelnote. Insofern ist er noch ganz Klassiker: „Singen ist das Fundament zur Music⁵³“. Wir müssen uns also auf die Suche nach dem Stil der Zeit machen und die damaligen Parameter von Partiturschreibweisen betrachten:

Es gibt nur relativ wenige Äußerungen von Bruckner über das Tempo⁵⁴, obwohl er im Frühwerk sehr oft die Anweisung „rubato“ oder „sempre rubato“ gibt.⁵⁵ Und wir sind nicht in der glücklichen Lage, dass einer seiner Dirigenten-Freunde alle Probenbemerkungen, wie es Fritz Steinbach⁵⁶ bei Johannes Brahms tat, aufzeichnete. Diese Aufzeichnungen zu Brahms' Sinfonien waren lange Zeit, aus Gründen der Wirren des 2. Weltkrieges, weitgehend unbekannt und führten zu vielen interpretatorischen Missverständnissen.⁵⁷ Auch Brahms' Brief an Joseph Joachim, der genau wie Bruckner von nicht aufgeschriebenen Tempomodifikationen spricht, war nicht im Bewusstsein der Interpreten: „Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen. Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und

⁵⁰ 1. Sinfonie: 1. Satz Allegro, Die Bezeichnung „kecker Besen“ entstammt einem Brief von Anton Bruckner an Theodor Helm vom 30. März 1890 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 71.

⁵¹ 3. Sinfonie: Finale „Allegro“, 5. Sinfonie: Molto Vivace (Schnell), 9. Sinfonie: Trio „Schnell“ und nur eine sehr schnelle Bezeichnung: 7. Sinfonie: Scherzo „Sehr schnell“.

⁵² „Die Seele der Brucknerschen Musik ist ‚Gesang‘.“ Franz Schalck

⁵³ Georg Philipp Telemann: „Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen“

⁵⁴ in Bruckners 300 Werken gibt es ganze zwei MM-Anweisungen von seiner Hand. Beide in der 8. Sinfonie. Daraus zu schließen, dass Bruckner sicher im Metronomisieren war, wäre wohl ein Fehlschluss. Aber die beiden Zahlen geben einen Hinweis, dass 1. Thema und 2. Thema nicht extrem im Tempo auseinanderliegen (MM 69 zu MM 60 „langsamer“) sollen. Die von Ferdinand Löwe überlieferten Metronomzahlen zur 4. Sinfonie zeigen deutlich, welche Bedeutung der Unterschied von Alla breve zum 4/4-Takt hat: Dort ist das zweite Thema „noch langsamer - 4/4“ genau halb so langsam wie das 1. Thema. Das entspricht dem klassischen Grundverständnis des *integer valor*, des gemeinsamen Grundschlages. Einige Änderungen von Löwe übernahm Bruckner in eigener Handschrift. Das Finale der 4. Sinfonie bezeichnet Löwe mit MM = Halbe 72 (HH70) für den Anfang, was schneller ist, als die Mehrzahl der Dirigenten heute. Auch bei dem Unisono im Finale („Langsamer“) (T. 43) bezeichnet er mit MM=Halbe 66, (HH 65) was dem eigentlichen Tempo I entspricht. Das 2. Thema (T. 93) „Noch langsamer“ ist genau das halbe Tempo mit MM = Viertel 66. (HH84). Schon bei den historischen Aufnahmen wird der letzte Satz der 8. Sinfonie schneller genommen, als die MM vorgibt. Einige wenige Dirigenten wie Knappertsbusch haben versucht, diese MM-Zahl zu realisieren. Im Gegenteil zu den beiden Zahlen wissen wir, wie seine zahlreichen Äußerungen zeigen, daß er immer wieder Tempi geändert und sonst auch zahlreichere MM-Zahlen angegeben hätte. Diese beiden MM-Zahlen sind bereits in der Skizze vorhanden und sind dann unverändert und unreflektiert in den Druck zu kommen. Sein Zeitgenosse Brahms unterstreicht diese Haltung: „Ich denke, auch bei aller anderen Musik gilt das Metronom nicht! So weit wenigstens meine Erfahrung reicht, **hat noch Jeder die angegebenen Zahlen später widerrufen.**“ Brahms an Georg Henschel, mitgeteilt in Kalbeck „Johannes Brahms. Eine Biographie in acht Bänden“, Band 3, S. 240

⁵⁵Z.B. im Autograph der 2. Sinfonie in der Österreichischen Nationalbibliothek A-WnMus.Hs.19474 schrieb Bruckner an drei Stellen „sempre rubato“ und zusätzlich an 4 Stellen „rubato“.

⁵⁶Walter Blume: *Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach*, als Manuskript gedruckt, Stuttgart 1933, 2013 erschien ein Reprint mit Vorwort von Michael Schwalb, Hildesheim, Olms.

⁵⁷ siehe Hartmut Haenchen in: *Werktreue und Interpretation*, Pfau-Verlag Saarbrücken, 2. Auflage 2016, Band 2, S. 9 ff

anderen) auch in den Druck - wo sie meist nicht hingehören.“⁵⁸ Da es - zum Ärger für Bruckner - einige Dirigenten gab, die sowohl Brahms- wie auch Bruckner-Sinfonien aufführten, können wir aber davon ausgehen, dass seinerzeit, unabhängig von verschiedenen Personalstilen, viele subtile Tempomodifikationen ganz selbstverständlich vorausgesetzt wurden, auch wenn diese kleinen Veränderungen nicht in der Partitur angegeben wurden. Wir finden das bei Bruckner wie auch bei Brahms bestätigt: Bruckner war schon in seiner Zeit als Chorleiter für die „Zartheit der Nuancen“⁵⁹ berühmt. Aber auch bei der Vorbereitung zu den Aufführungen wollte er unbedingt wenigstens bei einigen Proben dabei sein, denn es sei „in der Partitur vieles Wichtige nebst häufigem Tempowechsel nicht angemerkt“⁶⁰. Also vertritt er den gleichen Grundsatz wie Brahms, nur die grundsätzlichen Anweisungen in die Partitur zu schreiben. Selbst seinen treuen Schülern traute er nicht immer eine wirklich richtige Tempoaufnahme nicht zu: „Dann möchte ich Sie sehr bitten, daß ichs doch einmal hören könnte, wegen der Tempi.“⁶¹ Dies ist umso interessanter, als die Brüder Schalk in ihren gegenseitigen Briefen, sich als Tempo-Papste von Bruckners Werken aufführen: „Scherzo u. Finale größtentheils viel zu langsam u. ohne jedes Verständniß, dafür mit wohlthuender Reinheit.“⁶² oder: „Viel trauriger ist die Thatsache, dass Mottl'n das Verständniß des Bruckner'schen Genius nicht aufgegangen ist. Er dirigierte mit lächelndem Antlitz. Die Tempi machten die zarten Motive zu banalem Gefidel. Der sehr verschlungene Faden der thematischen Arbeit entzog sich durch unklare Ausführung dem Zuhörer. Es ist mir eklig weiter darüber zu schreiben und es reut mich bitter, Mottl'n zur Aufführung die mehr geschadet als genützt, angespart zu haben.“⁶³ Viele MM-Zahlen in den Erstausgaben gehen auf die Brüder Schalk zurück und sind von Bruckner weder bestätigt noch abgelehnt worden. Dem steht gegenüber, dass Bruckner gerade - im Gegensatz zu den Gebrüdern Schalk - die Tempi „ganz ad libitum (wie Sie selbe brauchen zur Deutlichkeit) abändern...“ gestattete.⁶⁴ Noch schwieriger wird es, wenn wir wissen, dass Bruckner selbst gegen seine eigenen Bezeichnungen einschritt und sie für falsch erklärte, ohne sie tatsächlich in der Partitur zu ändern: „In Betreff des Quintett's bitte ich sehr, das Scherzo nicht so genau der Vorzeichnung, sondern den 2-ten Theil desselben bis zum Wiederbeginne des Anfanges beinahe *Andante* gütigst nehmen zu wollen.“⁶⁵ Ein Hinweis darauf, dass er das oder vielleicht auch die Trio(s) langsamer gespielt haben wollte, auch wenn es nicht vorgeschrieben ist. „Das Quintett muß mehr langsam gespielt werden; besonders im 1-ten Satze bei der Gesangsperiode die Antworten der Viola; dann der 2-te Theil des Scherzo bis zur Wiederholung des Anfanges desselben ist beinahe *Andante* zu nehmen.“⁶⁶ In seiner 4. Sinfonie hatte er den zweiten Satz erst im *Alla breve* notiert. Hat es dann in 4/4 geändert. Und schließlich ist aus dem „*Andante*, quasi *Allegretto*“ ein *Andante* geworden.

⁵⁸ Brief Brahms' an Joachim vom 20. (?) Januar 1886, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2,2. durchgesehen und verm. Aufl. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft mbH 1912 (= *Johannes Brahms, Briefwechsel*, Bd. VI), S. 220

⁵⁹ August Göllerich / Max Auer: *Anton Bruckner - Ein Lebens- und Schaffensbild*, Regensburg 1922-1937, Band III, 1 S. 101.

⁶⁰ Anton Bruckner an Arthur Nikisch in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 252.

⁶¹ Anton Bruckner an Josef Schalk, Wien, Wien, 16. Jänner 1884 in: Ebd., S. 222 und weiter: „Letzthin wurde mir auf 2 *Clavieren* durch H. Schalk u. Löwe das *Finale* der 7. *Sinfonie* gespielt, u da sah ich, daß ich ein zu schnelles *Tempo* gewählt haben dürfte. Es wurde mir die Überzeugung, daß das *Tempo* sehr gemäigt sein müsse, u **oftmaliger Tempowechsel** erfordert werden wird, was bei Hochdero *Genialität* wohl Alles von selbst geschehen sein würde.“ Bruckner an Nikisch, 17. Juli 1884 in: Ebd., S. 230.

⁶² Josef Schalk an Franz Schalk, Wien 10. Jänner 1885 in: Ebd., S. 252.

⁶³ Franz Schalk an Josef Schalk, Karlsruhe, den 13. Dezember 1881 in: Ebd., S. 204.

⁶⁴ Anton Bruckner an Felix Weingartner, Wien, 27. Januar 1891 in: Ebd., S. 114

⁶⁵ Anton Bruckner an Benno Walter, München, Wien, 27. März 1885 in: Ebd., S. 267.

⁶⁶ Anton Bruckner an Hermann Levi, München, Wien, 10. April 1885 in: Ebd., S. 269.

Im 4. Satz hat er auch zahlreiche Änderungen vorgenommen. Die unklare Bezeichnung nach der Einleitung mit „Langsamer, Tempo 1“, die zunächst vermuten läßt, dass es vorher beschleunigt werden soll, erklärt Bruckner Dirigent Löwe durch MM-Zahlen: Anfang MM= 72, Tempo 1 = 66. Aber immer wieder geht es um nicht notierte Tempomodifikationen: „Das Scherzo muß sehr schnell sein; die Tempiwechselungen sind unerlässlich.“⁶⁷ Aber auch die Interpreten vergewisserten sich bei Bruckner über nicht notierte Details: „...Ihre Wünsche bezüglich des Vortrages, besonders der Tempi und dynamischen Nüancen, uns bei dieser Gelegenheit mitteilen zu können.“⁶⁸ Wie Brahms setzte er darauf, dass sich durch vorbildliche Aufführungen ein deutlicher Stil durchsetzen würde, auch wenn es noch keine Tonträger gab: „Wenn selbe Richter dirigieren würde, der ja von mir genau instruiert ist; dann hören die Deutschen *wie* selbe aufzuführen ist.“⁶⁹ Und offensichtlich war Bruckner auch nicht fein im Umgang mit seinen Interpreten, wenn es nicht so geschah, wie er es sich vorstellte: „Bruckner... hat ... mich derart gequält, daß nur eine Stimme allgemeiner Empörung gegen ihn herrschte. ... kein Schimpf ist ihm zu niedrig in seiner Aufregung.“⁷⁰ Auffallend ist aber, dass gerade die von Bruckner selbst dirigierte Sinfonien Misserfolge wurden und die Aufführungen richtiger, erfahrener Orchesterdirigenten ihm zum Erfolg verhalfen. Viele der Uraufführungen unter anderen Dirigenten waren entgegen der noch weit verbreiteten Meinung durchaus Erfolge für Bruckner (Messen, *Te Deum*, Sinfonien 1, 2, 3, 6).

Die Diskrepanz zwischen Vorstellung und eigener Verwirklichung wurde bei Bruckner sehr deutlich. Wenn allerdings im Konzert vor einem Werk wie der 4. Sinfonie bereits 90 Minuten Musik gespielt wurden, so hatte es eine Sinfonie Brucknerschen Ausmaßes danach zwangsläufig sehr schwer die Aufmerksamkeit des Publikums noch zu fesseln.

Bruckners großes Vorbild Richard Wagner war durch sein Exil gezwungen, uns sozusagen den Beweis der zahlreichen nicht in der Partitur notierten Tempomodifikationen zu geben, indem er Dinge aufschreiben musste, die er sonst nicht vermitteln konnte. Er schrieb zum Beispiel im *Tannhäuser* insgesamt zwanzig⁷¹ neue Metronomzahlen als zum großen Teil gravierende Tempoveränderungen, ohne dies durch eine neue Tempoangabe verbal festzulegen⁷². Hinzu kommen dann noch die zahllosen kleinen von Felix Mottl aus den Wiener Proben überlieferten Tempomodifikationen. Ein Musterbeispiel der Aufführungspraxis in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welches wie auch die Beispiele von Brahms für Bruckner - wenn man seine Wurzeln in der Klassik nicht außer Acht läßt - zutreffen. Auch bei Bruckner finden wir den Vorgang, dass er im Anfangsstadium der Komposition nur ganz wenige Tempo-Angaben schreibt und Modifizierungen fast vollständig wegläßt. Im Zuge der weiteren Arbeit erscheinen dann mehr Hinweise, teilweise ist aber die Autorschaft von Bruckner nicht sicher, zumindest hat er sie aber in seiner Handschrift akzeptiert, während er andere Dinge, die er nicht wollte, mit der Rasierklinge rückgängig machte.

Nehmen wir das Beispiel von Bruckners Sinfonie Nr. 7, die im ersten Autograph⁷³ ohne Tempobezeichnung ist und mit 4/4 Vorzeichnung versehen ist und wo Bruckner feststellt, dass er (!) ein zu schnelles Tempo gewählt habe⁷⁴. Die Erstaussgabe bei Gutmann hat dann auch den

⁶⁷ Anton Bruckner an Josef Sittard, Hamburg, Wien, 24. Febr. 1886 in: Ebd., S. 313.

⁶⁸ Siegfried Ochs an Bruckner Berlin W. den 21. Mai 1891 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.137.

⁶⁹ Anton Bruckner an Albert J. Gutmann, Wien, Wien, 27. Juli 1892 in: Ebd., S.183.

⁷⁰ Josef Schalk an Franz Schalk, Wien, 15. April 1893 in: Ebd., S. 215.

⁷¹ Richard Wagner: *Tannhäuser*, Wiener Fassung 1875. Hrsg. Peter Jost, Schott, Mainz, 2010.

⁷² Richard Wagner selbst weißt uns noch einmal nachdrücklich auf eine flexible Tempogestaltung, wenn er in *Tristan und Isolde*, 2. Akt, Takt 567 schreibt: „Das Zeitmaß ist je nach dem feurigeren oder zärtlicheren Ausdruck gut zu motivieren“

⁷³ http://www.bruckner-online.at/?page_id=959&Signatur=A-WnMus.Hs.6025.

⁷⁴ Anton Bruckner an Arthur Nikisch, Leipzig, Wien, 17. Juli 1884 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 230.

Grund dafür parat: Dort ist die 4/4-Vorzeichnung auf Alla breve verändert und „Bewegt, doch nicht schnell“ mit der MM-Zahl Halbe= 63⁷⁵ hinzugefügt. Das Bruckner es offensichtlich schwer hatte, sich bei der Komposition selbst das Tempo genau vorzustellen (wie übrigens die Mehrzahl der Komponisten, die am Schreibtisch oder Klavier schneller bezeichnen, als sie es ausgeführt haben wollen⁷⁶) zeigt die Briefbemerkung: „Letzthin wurde mir auf 2 Clavieren durch H Schalk u. Löwe das Finale der 7. *Sinfonie* gespielt, u da sah ich, dß ich ein zu schnelles Tempo gewählt haben dürfte.“⁷⁷

Im Schaffensprozess wird es deutlich: Im ersten Autograph gibt es 23 Tempo-Hinweise, im Zweiten 35 und im dritten Autograph gibt es 48. Schließlich erscheinen im Erstdruck 57. Die Anweisungen haben sich also mehr als verdoppelt. Selbst wenn nicht alle von der Hand Bruckners sind - so sind sie doch ein Beleg des Zeitstiles.

Die wenigen überlieferten Bemerkungen Bruckners⁷⁸, zum Tempo weisen darauf hin, dass er es oftmals langsamer als angegeben haben wollte bzw. eben modifiziert. Obwohl bei Bruckner in seiner Zeit durchaus - im Gegensatz zu Wagner, der immer schnellere Tempi forderte⁷⁹ - mehrheitlich für ruhigere Tempi bei seinen Werken plädierte, gab es nach Bruckners Tod und dem Ableben seiner Apologeten ebenso wie bei Wagner eine, wenn auch tendenziell nicht so extreme, Verlangsamung des Tempos⁸⁰. Die Ausführungszeiten sind schwer zu vergleichen, weil frühere Dirigenten Bruckners Sinfonien vielfach mit Sprüngen und/oder in den Schalck-Bearbeitungen dirigiert haben. Interessant ist aber zum Beispiel, dass der wohl langsamste Bruckner-Dirigenten Sergiu Celibidache 1975 1:25:30 brauchte, dann 1979 1:32:30, 1990 1:42:21 und 1993 1:44:00 also fast 20 Minuten langsamer wurde. Auch andere Dirigenten werden im Laufe des Lebens deutlich langsamer: Wilhelm Furtwängler 1949: 1:16:08 und 1954: 1:21:44, Eugen Jochum 1978 1:15:06 und 1982 1: 23:48⁸¹. Im Gegensatz dazu Herbert von Karajan, der mit seinen späteren Aufnahmen schneller wird.

⁷⁵ die MM-Zahlen können allerdings nicht als von Bruckners Hand nachgewiesen werden, bezeichnen aber auch die Aufführungspraxis der Zeit.

⁷⁶ neben dieser allgemeinen Beobachtung wird dies auch von Brahms bestätigt über das setzen von Metronomzahlen: „...und auf dem Klavier, des leichteren Klanges wegen, entschieden alles lebhafter, schneller spielt, auch leichter im Tempo nachgibt.“ Brahms an Clara Schumann, 25. April 1861

⁷⁷ Anton Bruckner an Arthur Nikisch, Leipzig, Wien, 17. Juli 1884 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 230.

⁷⁸ Anton Bruckner an Benno Walter, München, Wien, 27. März 1885 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.267 und Anton Bruckner an Hermann Levi, München, Wien, 10. April 1885 in: Ebd., S. 269. Manchmal ist diese Tendenz auch in seinen eigenen Bearbeitungen zu finden. Z.B. in der 3. Sinfonie, 1. Satz, 1. Fassung: „Gemäßigt, mehr bewegt“ änderte er in der 3. Fassung auf „Mehr langsam. Misterioso“

⁷⁹ siehe Hartmut Haenchen in: *Werktreue und Interpretation*, Pfau-Verlag Saarbrücken, 2. Auflage 2016, Band 2, S. 68 ff.

⁸⁰ Beispiel 8. Sinfonie: Bruno Walter 1941: 75:31, Furtwängler 1949: 77:00, Knappertsbusch 1951: 78:30, Furtwängler 1954: 80:00, Knappertsbusch 1961: 83:00, Knappertsbusch 1963: 85:00, Jordi 2000: 90:00, Maazel 1993: 92:30, Celibidache 1993: 104:01, Thielemann 2007: 85:30, Ballot 2014: 103:44. (<https://www.abruckner.com/discography/symphony8incminor/>) Selbstverständlich gibt es auch Dirigenten, die in dieser Zeit kürzere Ausführungszeiten haben, aber die Tendenz in den Spitzen ist eindeutig. Da die Verlangsamung der Tempi - wie wir aus Wagners Aufzeichnung wissen - bereits im 19. Jahrhundert begann, dürfte die Ausführungszeit Haenchen 2017 mit 69:20 in die Nähe der Ausführungszeit in Bruckners Zeit nahe kommen. Umfangreiche Grafiken, die die tendenzielle Verlangsamung vor allem der langsamen Sätze deutlich machen sind hier zu finden: <https://carragan.com/composer-anton-bruckner/tempo-studies-bruckners-fifth-symphony/>. Weitere Daten zum Tempo sind hier gesammelt: <https://carragan.com/composer-anton-bruckner/reconstructing-bruckners-tempos/>

⁸¹ andere Ausführungszeiten: Hans Knappertsbusch/Münchner Philharmoniker 1963: 1:22:52, Karajan/Wiener Philharmoniker: 1:23:37, Jascha Horenstein/London Symphony Orchestra 1970: 1:22:03, Carlo Maria Giulini/Wiener Philharmoniker: 1:27:33, Günter Wand/NDR Sinfonieorchester 1990: 1:24:15, Bernhard Haitink/Wiener Philharmoniker 1995: 1:23:35, Sawallisch/Rai Torino 1:18:02, Rafael Kubelik/Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks 1963: 1:14:03, Klemperer/New Philharmonia Orchestra 1972: 1:24:29 (aber mit Sprung), Kent Nagano/Deutsches Sinfonieorchester 2005: 1:28:16, Klaus Tennstedt/Berliner Philharmoniker 1981: 1:16:51, Pierre Boulez/ Wiener Philharmoniker 1996 1:18:30.

Auch aus den Partituranweisungen der nächsten Generation⁸² wird deutlich, dass mit solchen „Selbstverständlichkeiten“ der Tempomodifikationen gerechnet wurde, denn sonst hätte Gustav Mahler keinen Grund gehabt in seinen Anweisungen gegen diese Aufführungspraxis der Zeit mit häufigen Bemerkungen wie „nicht schleppen“ oder „nicht eilen“ diese Praxis aufzuheben⁸³. Auch aus anderen Quellen wird deutlich, dass Mahler selbstverständlich von bestimmten Spielweisen und Tempomodifikationen ausging, die nicht aufgeschrieben wurden: Willem Mengelberg notierte in seiner Partitur die Probenbemerkungen bei den Dirigaten von Mahler und da finden wir Bemerkungen wie z.B. „nicht zu viel eilen“ an Stellen, wo in Mahlers Partitur nichts vermerkt steht, er aber offensichtlich davon ausgeht, dass das Tempo vorangeht, ohne dass es angegeben ist. Es soll eben nur nicht „zu viel“ sein. Seine in der Partitur geschriebenen Bemerkungen widersprechen dem nicht, sondern zeigen nur, dass er, wenn er dieser Aufführungspraxis nicht folgen wollte, es auch vermerkt. Seine Bemerkungen machen ja nur Sinn, wenn eine bestimmte modifizierte Tempobehandlung zum Zeitstil gehörte. Mit „gehalten“ hat Mahler allerdings Bruckner falsch verstanden, was bei Mahler tatsächlich ein „zurückhalten“ bedeutet, ist bei Bruckner und Wagner⁸⁴ eine Artikulationsanweisung, da diese Komponisten noch mit den Traditionen der Klassik, die nahezu immer die Notenwerte verkürzte, aufgewachsen waren. Deswegen finden wir bei Bruckner auch sehr oft einen Bogen über einer Gruppe von mehreren Zweierbindungen, um das klassische „Abziehen“ zu verhindern. Auf der anderen Seite müssen die Stellen ohne diesen Bogen klassisch artikuliert werden.

Es geht ja nicht nur um zwei große Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das - sicher bei Bruckner - alles bestimmende Vorbild Richard Wagner zeigt uns, dass Tempoflexibilität, ohne das alles notiert ist, zum Standard der Musikausübung gehörte und damals auch auf die Werke der Klassik ganz selbstverständlich angewandt wurde.⁸⁵ So muss auch die immer wieder pauschale Kritik an den Gebrüdern Schalck, die sich unermüdlich immer wieder für Bruckner eingesetzt haben und zahlreiche Änderungen in den Partituren anbrachten, hinterfragt werden: Was sind Willkürlichkeiten, was ist der Tatsache geschuldet, die Werke überhaupt vereinfacht aufführbar zu machen, was gehört zum Stil der Zeit in dem Bruckner dachte und komponierte - schließlich waren die beiden ja seine Schüler. Sämtliche Anregungen der Gebrüder Schalck und anderer Getreuer unreflektiert als Verfälschung von Bruckners Werk darzustellen, ist sicher ein Fehler, weil aufführungspraktische Eigenarten der Bruckner-Zeit, mit denen Bruckner natürlich wie selbstverständlich rechnete, damit nicht berücksichtigt würden. Wie wir aus den Fassungen der 3. Sinfonie wissen, hat Bruckner ganz genau unterschieden, welche Vorschläge oder Eigenmächtigkeiten der Schalcks gut waren und welche er nicht übernehmen wollte. Im Finale der 3. Sinfonie nahm er zwei der Schalckschen Kürzungen an und den Vorteil einer dritten Kürzung sah er wohl ein, ersetzte diese aber durch eine Neukomposition. Vor dem Interpretieren steht also ein vorsichtiges Abwägen jedes Details um nicht in den Fehler zu verfallen, durch die reine Darstellung des Notentextes ganz essentielle Grundlagen der musikalischen Denkweise Bruckners zu eliminieren. Schon die Divergenzen der Auffassungen von Mahler und den Schalck's zeigt, wie schwierig diese Aufgabe ist und Bruckner führt uns auf den Weg der nicht notierten Tempoveränderungen, wenn er mehrfach an formell markanter Stelle ein *a tempo* schreibt oder ein *Tempo 1* markiert, ohne dass vorher eine Tempoveränderung angegeben wäre. Er notiert das

⁸² Robert Haas besaß die Dirgierpartitur der 5. Sinfonie von Robert Heger (1886-1978), die eine große Zahl von leichten Tempomodifikationen zeigt, die auf die noch vorhandenen Spieltraditionen zur Jahrhundertwende (1900) zurückgehen. Es gibt ein Tondokument, in dem Heger - obwohl schon 80 Jahre - diese Nuancen anbringt.

⁸³ Der Versuch von Brahms und Bruckner einen Unterschied zwischen Großschreibung der Tempo-Anweisung (= Tempoveränderung) und Kleinschreibung (=Warnzeichen) hat sich nicht konsequent durchgesetzt. Beispiel: *Tranquillo* = Tempobezeichnung aber *tranquillo* ist Warnung vor dem Eilen. Mahler formuliert das eindeutiger und meint ebenfalls bei „nicht eilen“ diese minimale Zurückhaltung des Tempos.

⁸⁴ siehe: *Tristan und Isolde*, Vorspiel: „sehr gehalten, aber nicht gebunden“

⁸⁵ siehe Hartmut Haenchen in: *Werktreue und Interpretation*, Pfau-Verlag Saarbrücken, 2. Auflage 2016, S. 61 ff. Dabei kann Wagner sich auch auf Zeugnisse aus der Klassik berufen: Wenzel Johann Tomaschek 1839, Allgemeine Musikalische Zeitung, Metronomisierung von Don Giovanni. Bereits Johann Joachim Quantz weist in seiner Flötenschule auf die Möglichkeit und Notwendigkeit nicht notierter Tempoveränderungen hin.

Ende der Tempofreiheit. Manchmal auch mit der Bemerkung: „strikt im Tempo“ was im Umkehrschluss bedeutet, dass an anderen Stellen das Tempo flexibler ist. Ein Meister des kleinsten Überganges wie Alban Berg (geboren, als Bruckner seine 7. Sinfonie schrieb) ist nicht aus dem Nichts gefallen. Er vereint - diesmal mit minutiösen Angaben - die subtilen Tempoveränderungen mit denen er aufgewachsen ist. Die der klassischen Tradition nachfolgenden Komponisten vor ihm hielten die Aufzeichnung der kleinen Unterschiede für nicht nötig. Brahms, Bruckner und Wagner haben sich dazu wie oben dargelegt, ausdrücklich geäußert. Sie gingen davon aus, dass mit der Musteraufführung unter ihrer Leitung bzw. ihrem Beisein diese Flexibilität zur aufführungspraktischen Grundlage wird. Da sich das leider nicht bewahrheitet hat, ging die nächste Generation wie Mahler und Berg andere Wege der Notation. Aus den genannten Beispielen können wir ableiten, dass Bruckners Werke, obwohl sie viel blockhafter gedacht sind, als andere Werke dieser Zeit, eine große Tempoflexibilität verlangen. Hans Swarowsky's Meinung, daß man nicht die traditionsgebunden Tempomodifikationen übernehmen dürfe⁸⁶, ist also nicht in vollem Umfang haltbar, obwohl sein Artikel über die 5. Sinfonie Bruckners zu den ganz wichtigen Anregungen zur Bruckner-Interpretation gehört. Ähnlich verhält es sich mit Anweisungen für die Dynamik: In einigen überlieferten Briefen fügt er dynamische Bezeichnungen hinzu, die in der Partitur nicht vermerkt sind und die für uns heute als Leitfaden für dynamische Retuschen gelten können.⁸⁷ Auch in einigen Fragen der Aufführungspraxis versucht Bruckner, die in seiner Zeit üblichen Spielweisen zu umgehen. Die damals gebräuchlichen, nicht notierten⁸⁸ *portamenti* vermied er durch besondere Stricharten. Sie sind also auch fester Bestandteil der Artikulation. Seine auffallend zahlreichen Abstrich-Anweisungen für die Streicher sind gleichzeitig auch als Artikulation zu begreifen, die trotz *tenuto*-Bezeichnung eben keine volle Länge des Tonwertes ergeben können. Deshalb empfiehlt es sich, die manchmal unbequemen Stricharten zu spielen oder zumindest artikulatorische Konsequenzen daraus zu ziehen. Der damals noch üblichen generellen Verkürzung von Notenwerten versuchte er mit der Bezeichnungen „gehalten“ entgegenzuwirken. Oftmals wird dies als Tempoanweisung missverstanden. Auf der anderen Seite will er richtigem legato, vor allem an Stellen wo andere Instrumente tatsächlich eine andere Artikulation spielen, zuvorkommen und notiert „gestrichen“ oder „lang gezogen“. Seine Dynamik hat er auch nach der Fertigstellung eines Werkes noch weiter verfeinert⁸⁹. Auffallend ist auch sein Gebrauch unterschiedlich starker Akzentarten: Vom *sforzato* über den liegenden Pfeil bis hin zur leichten Betonung des Akzent-Daches, welches missverständlich von vielen Interpreten als größerer Akzent betrachtet wird. Dabei ist es lediglich als Zeichen zu verstehen, dass diese Noten nicht leichter genommen werden sollen⁹⁰, wie es in der Klassik der Fall war. Im Gegensatz zu den verschiedenen Akzentformen ist das *fortepiano*, wenn es aus einem *crescendo* hervorkommt, kein Akzent sondern das plötzliche piano nach einem Höhepunkt des *fortes*. Ein ewiges Missverständnis der Aufführungspraxis. Ähnlich ungenau wird der Unterschied zwischen *ritenuto* (zurückgehalten, also gleichmäßig langsam) und *ritardando*

⁸⁶ Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Wien, Universal Edition, 1979, S. 117.

⁸⁷ Anton Bruckner an Johann Baptist Burgstaller, Wien, 28. Okt. 1885 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.301, Anton Bruckner an Jean Louis Nicodé, Dresden, Wien, 3. März 1887 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.8 und Anton Bruckner an Felix Mottl, Karlsruhe, Wien, 9. Mai 1885 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 279 und Anton Bruckner an Hermann Levi, München, nach dem 26. April 1885 in: Ebd., S. 276.

⁸⁸ Richard Wagner ist der einzige Komponist dieser Zeit, der zumindest für die Sänger die *portamenti* exakt angibt und damit Willkürlichkeiten vorbeugt.

⁸⁹ Anton Bruckner an Siegfried Ochs, Berlin, Berlin, 14. April 1894 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 257, Anton Bruckner an Hermann Levi, München, (nach dem 26. April 1885) in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 276,

⁹⁰ „bedeutet mindestens: nicht fallen lassen! oft aber direkt: hervorheben! (so sind insbesondere Auftakte bezeichnet)“ zitiert in: *Hans Swarowsky, Wahrung der Gestalt*, Universal Edition 1979, S. 69, Zitat aus dem Vorwort von Arnold Schönbergs *Suite für Klavier*, op. 25 siehe auch Gustav Mahler: *Sinfonie Nr. 1* „Sehr zart betont“ I,4,485 (S. 145 in GA)

(verzögernd, also nach und nach langsamer) interpretiert, in dem beides als *ritardando* gespielt wird.

Die aufgeschriebene Musik ist nur ein Anfang, alles was dann kommt, kann man nicht in Notenschrift notieren.

„Unausstehlich“⁹¹ (Der Mensch)

„Bruckner freilich hat mir die Hölle heiß genug gemacht ... Es ist wirklich unmöglich in seiner Gegenwart weiter etwas für ihn zu leisten. Der Dämon treibt ihn zu den unglaublichsten Bosheiten und Sekaturen, keine Verdächtigung, kein Schimpf ist ihm zu niedrig in seiner Aufregung. Wie durch ein Wunder bin ich durch alle diese Strapazen heil hindurchgekommen. Richter der von der Sache auch erfahren hielt Bruckner sein Verhalten vor u. sagte schließlich halb scherzend: „Sie sollten überhaupt nur schreiben; wenn sie nicht komponieren, sind sie unausstehlich!“⁹² Diesen Stoßseufzer seines Schülers Josef Schalk findet man auch in anderen zeitgenössischen Berichten bestätigt. Immer noch herrscht das Bild, des einsamen, unterwürfigen, verkannten Komponisten. „Er beugte sich wohl gewissen unangenehmen Erfordernissen des Tages, doch vor sich selbst und denen, die ihn verstanden, war er von unbeugsamen Stolz erfüllt, persönlich und künstlerisch, vom Stolz des Rechtgläubigen.“⁹³ Wenn wir genauer hinschauen, finden wir die Unterwürfigkeit Bruckners immer wieder dann, wenn er etwas für sich erreichen wollte. Auch seine Demut war Mittel zum Zweck. Und seine Bescheidenheit⁹⁴ hatte die gleichen Gründe. Wenn er positive Urteile anderer erfindet, um Vorteile daraus zu ziehen, ist das nicht unbedingt ein Zeichen der Bescheidenheit. Er hat Wagner ganze Texte zum Ruhme seiner eigenen Musik in den Mund gelegt, vor allem als dieser bereits gestorben war.⁹⁵ Wagner selbst war in seinem durchaus positiven Urteil viel zurückhaltender: „Ich habe die Sinfonie (Nr. 3) neuerdings durchgesehen, sehr brav, sehr brav, aufführen, aufführen, das muß aufgeführt werden.“⁹⁶

Und wenn er äußert: „Wagner darf man um Nichts ersuchen will man seine Gunst nicht verscherzen.“⁹⁷ So geht es auch hier um seinen eigenen Vorteil, den er aus seiner Unterwürfigkeit ziehen will. So sehr Bruckner versuchte, sich an die Hierarchie-Regeln zu halten, so sehr stand er sich selbst als Person, die nach unten trat und nach oben devot war, im Weg. Schließlich erhielt er die Stelle als Hofkapellmeister in Wien nicht, weil er sich durch falsches Verhalten selbst den Weg verbaute. An seiner Eignung lag es sicher nicht.

⁹¹ Das Porträt von Hermann Kaulbach, München 1885, was Bruckner aus naheliegenden Gründen nicht schätzte, zeigt den wenig devoten, herrschsüchtigen Mann.

⁹² Josef Schalk an Franz Schalk, Wien, 15. April 1893 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.215, siehe auch „daß Bruckner mit seinen Beziehungen zum Hof recht gut Reclame zu treiben verstand ... es lag eine gewisse Berechnung der selbstgefälligen Plumpheit seiner Hofmanieren zugrunde“ (Prinzessin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst an August Göllerich in August Göllerich / Max Auer: *Anton Bruckner - Ein Lebens- und Schaffensbild*, Regensburg 1922-1937, Band IV / 3, S. 506.

⁹³ Hans Swarowsky: *Wahrung der Gestalt*, Wien, Universal Edition, 1979, S. 115-6

⁹⁴ Lorin Maazel bescheinigt Bruckner „seine tiefe Bescheidenheit“ in: *Die Symphonien Bruckners*, Hrsg. Renate Ulm, dtv, Bärenreiter, München/Kassel. 1998, S. 13

⁹⁵ Anton Bruckner an Hans von Wolzogen, Bayreuth, 11.02.1891 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.119

⁹⁶ Im Nachtrag zum Brief von Anton Bruckner an Wilhelm Tappert, Wien, 1. Oktober 1876 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 169.

⁹⁷ Anton Bruckner an Moritz von Mayfeld, Wien, 13.2.1875 in: Ebd., S. 160.

Bruckner war sich seines Wertes als überragender Komponist durchaus bewußt.⁹⁸ Die Tatsache, dass er alle Originalmanuskripte seiner wichtigsten Werke der k.u.k. Hofbibliothek in Wien testamentarisch zusprach, spricht eine deutliche Sprache.

Sein Urteil über Komponisten-Kollegen, mit der Ausnahme von Wagner, war nicht von Bescheidenheit geprägt.⁹⁹

Sicher war Bruckner kein wortgewandter Mensch¹⁰⁰, aber in Devotion¹⁰¹ war er ein Meister, der die Unterwürfigkeit bis zur Lächerlichkeit treiben konnte.¹⁰² Im Gegensatz zu seinen Komponistenkollegen waren aber für ihn Literatur und anderen Künste nicht Gegenstand der Inspiration oder des allgemeinen Interesses. Man könnte ihn als Anti-Intellektuellen beschreiben.¹⁰³ Sein Schüler und Apologet Felix Mottl bezeichnet ihn als „aufreizend ungebildet“.¹⁰⁴

Auf der einen Seite beschimpft er Hans Richter, dass er mit Rücksicht auf die zu erwartenden schlechten Kritiken von Eduard Hanslick seine Werke nicht aufführe um auf der anderen Seite seine Werke für Wiener Aufführungen verbietet, um den schlechten Kritiken Hanslicks zu entgehen. Über dieses Verbot hat sich dann seinerseits Hans Richter wieder hinweggesetzt und Bruckner zu einem weiteren Erfolg verholfen. Der Dirigent Hermann Levi klagt: „Ich bin seit vielen Jahren gewohnt, daß die Menschen beim bloßen Nennen dieses mir so theuren Namens ihr Gesicht entweder zu mitleidigem Lächeln oder zu höhnischem Grinsen verzerren...“ und entschuldigt Bruckner mit „seiner genialen Naivität“.¹⁰⁵

⁹⁸ „... , daß im *Diplome* der Ausdruck „als *Symphoniker* („) nicht vergessen werde, weil darin stets mein Lebensberuf bestand.“ Anton Bruckner an Simon Leo Reinisch, Wien, Wien, 19. Oktober 1891 in Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 153.

⁹⁹ Schumanns Sinfonien nannte er herablassend „Sinfonietten“ (Ulm 31), Brahms „behandelt mich kränkend“ Ferdinand Löwe an Franz Schalk, Wien, Februar 1885 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.259 und „Brahms scheint in Leipzig meine *C-moll Symfonie N2* unterdrückt zu haben.“ Anton Bruckner an Moritz von Mayfeld, Wien, 12. Jänner 1875 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 159.

¹⁰⁰ selbst in seinen Briefen hat er manchmal Mühe zu formulieren und von einer Reihe von Briefen sind uns auch die etwas mühsamen Konzepte überliefert, die er offensichtlich erst einmal schreiben musste.

¹⁰¹ gleichzeitig rühmte er sich aber seiner Beziehung zu hohen Herrschaften und verlor so zahlreiche Gönner. Siehe: Brigitte Hamann: *Der Organist des Kaisers*, in: *Vom Ruf zum Nachruf, Künstlerschicksale in Österreich, Anton Bruckner*, Landesausstellung Oberösterreich 1996, Linz 1996, S. 236.

¹⁰² Brief an Richard Wagner, Wien, 20. Mai 1878, in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 183, Wagner, obwohl selbst in Devotion nicht ungeübt, wenn es ihm nützte, war dies und anderes offensichtlich peinlich: „Nur ruhig - Bruckner - gute Nacht!!!“ (Parsifal Brief 1882 von Bruckner)

¹⁰³ siehe die Berichte seiner Schüler Felix Mottl, Heinrich Schenker u.a..

¹⁰⁴ Felix Mottl, Tagebuch 1873, zitiert nach Christine Fischer in: *Die Symphonien Bruckners*, Kassel, Bärenreiter, 1998, S. 112.

¹⁰⁵ Hermann Levi an August Förster, München, 15.12.1889 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 62.

Bruckner war ein Mann mit vielen Nervenkrisen¹⁰⁶, die sich in Depressionen und Zwangsneurosen 1867¹⁰⁷, 1875¹⁰⁸ äußerten, wozu auch seine Zählmanie¹⁰⁹ gehörte. Aber gerade in den mentalen Krisenzeiten war er besonders schöpferisch. Schon in Linz wurde Bruckner „Irrsin als mögliche Folge“ angekündigt.¹¹⁰ Seine Frömmigkeit endete im religiösen Wahnsinn¹¹¹.

Johannes Brahms entschuldigt Bruckners Art: „Er ist ein armer verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben. Ich weiß nicht, ob Sie eine Ahnung davon haben, was es heißt, seine Jugend bei den Pfaffen verlebt zu haben?“¹¹²

Die heftigen antisemitischen Bemerkungen seiner Schüler¹¹³ dürften ihm nicht entgangen sein und er hat dem nie etwas entgegengesetzt¹¹⁴. Er selbst äußerte: „Wenn sich G. nicht sehr gefügig geberdet u. ordentlichermaassen zum Kreuze kriecht, was dem Juden ganz wunderbar anstehen wird, so nehm` ich ihm das Quintett weg.“¹¹⁵ Als er Fritz von Uhde für ein Abendmahl-Gemälde als Apostel Modell sitzen sollte, kommentierte er die Anfrage mit „Ja, bin i' vielleicht a Jud?“¹¹⁶ Aber solange jüdische Künstler sich für ihn einsetzten nahm er das, wie auch sein Meister Wagner, gern in Anspruch.

Entgegen seiner immer wiederholten Behauptung in zahlreichen Briefen, war er durchaus finanziell abgesichert. Er leistete es sich sogar, eine gewisse Zeit im teuersten Etablissement der Stadt gegenüber der Staatsoper zu wohnen, bevor ein Schüler und Gönner ihm eine kostenlose Wohnung mit Blick auf den Kahlenberg zu Verfügung stellte. Auch von anderer Seite kam durchaus Unterstützung. Kaiser Franz Joseph I. übernahm zum Beispiel einige Druckkosten von Bruckners Werken. Die Freiheit als freischaffender Komponist zu arbeiten, war ihm allerdings nicht gegeben. Aber er wollte ja eigentlich ein richtiges bürgerliches Leben führen. Dazu gehörten natürlich alle Examen, die er bis ins relativ hohe Alter machte und selbstverständlich auch eine bürgerliche Ehe, die ihm nicht vergönnt war. Seine bis zum Ende seines Lebens anhaltende Vorliebe für wesentlich jüngere Frauen ist sicher einer der Gründe, warum er es mit keiner der

¹⁰⁶ „Er ist ein armer verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben“ Max Kalbeck in: *Johannes Brahms*, Berlin, 1912/1976, S. 408.

¹⁰⁷ Brief an Rudolf Weinwurm, Bad Kreuzen 19. Juni 1867, in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 71.

¹⁰⁸ Brief an Moritz Mayfeld, 12. Januar 1875, in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 159.

¹⁰⁹ die Gebete wurden täglich gezählt, seine Werke enthalten immer Periodenzählungen, die Werke anderer Komponisten wurden ausgezählt, sein Arbeitspensum wurde immer in Zahlen festgelegt usw.. Gottfried Wilhelm Leibnitz postulierte „dass Musik unbewusstes Zählen sei“ David Perneck in: *Ideenlehre und Willensmetaphysik: philosophische Untersuchungen zu Platon und Schopenhauer*, Books on Demand, Norderstedt, 2011, S. 118

¹¹⁰ Anton Bruckner an Rudolf Weinwurm, 19. Juni 1867, in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 71.

¹¹¹ [Quelle suchen](#)

¹¹² Johannes Brahms an Elisabeth von Herzogenberg, 12. Januar 1885, in: Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, 4 Bde., Berlin 1904-1914, Bd. 3, S. 408

¹¹³ Franz Schalk an Josef Schalk, Wien, 12.7.1883 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 211/212, Franz Schalk an Richard Spur, Dresden, 19.1.1885 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.255 und Josef Schalk an Franz Schalk, Wien, 28.1.1889 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 49.

¹¹⁴ siehe auch Christine Fischer in: *Die Symphonien Bruckners*, Kassel, Bärenreiter, 1998, S. 214.

¹¹⁵ Franz Schalk an Josef Schalk, Wien, 12.7.1883 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1852-1886*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S. 211-212.

¹¹⁶ August Göllerich / Max Auer: *Anton Bruckner - Ein Lebens- und Schaffensbild*, Regensburg 1922-1937, Band IV / 2, S. 285 f.

vielen von ihm verehrten Damen in den Ehestand geschafft hatte. Auch Wagners Tochter Eva wurde eines der Ziele seiner Avancen. Der Altersunterschied mit der gerade 18jährigen betrug immerhin 43 Jahre.¹¹⁷ Mag hier seine Verehrung für Wagner mitgespielt haben: In der Mehrzahl waren die Mädchen, für die er sich schnell entflammete Bedienstete, Verkäuferinnen, Blumenmädchen, Serviererinnen und zum Teil Analphabetinnen. Immer endete es so oder ähnlich: „Es thut mir sehr leid, den mir so schmeichelhaften Antrag nicht annehmen zu können, und dürfen Sie das nur meiner Jugend zu messen; auch bitte ich sich auch in Zukunft keine Hoffnung zu machen.“¹¹⁸

Neue Wege

Seit 2015 wird die Anton Bruckner Urtext Gesamtausgabe in der Bruckner Edition Wien, einem Label der Verlagsgruppe Hermann, Wien veröffentlicht. Schirmherr war Nikolaus Harnoncourt. Die Verlagsleitung hat Alexander Hermann; die Editionsleitung hat Benjamin-Gunnar Cohrs. Diese grundlegend neu konzipierte, wissenschaftlich-praktische Gesamtausgabe wird zusammen mit einer vorgesehenen Schriftenreihe in vielen Details die Bruckner-Interpretation und -Rezeption beflügeln. Der Partiturdruk geht dabei vollständig neue Wege, indem verschiedene Varianten, farblich gekennzeichnet, gleichzeitig angeboten werden.

Gleichzeitig hat der Musikwissenschaftliche Verlag Wien, der traditionell die Werke Bruckners herausgegeben hat, mit der Neuausgabe der 1. Sinfonie eine weitere wissenschaftliche Gesamtausgabe gestartet. Hartmut Haenchen hat aus dieser Reihe die nächste erschienene Sinfonie (Nr. 4) 2018 in Brüssel zur Erstaufführung in dieser Fassung gebracht.

Bruckners Eigenschriften weisen im Vergleich zu anderen Komponisten nur wenige Notenfehler auf. Doch bereiten sie unter dem Aspekt der Aufführungspraxis (Dynamik- Angaben, Artikulationen, Tempi etc.) besondere Probleme, weil derartige Spiel- Anweisungen erst im letzten Arbeitsschritt hinzugefügt wurden. Die komplexe Quellenlage seiner Werke erfordert überdies, dass neben den Autographen auch die handschriftlichen Stimmenmateriale, Erstausgaben und zugehörige Druckfahnen sowie Sekundärdokumente einbezogen werden müssen. Hier setzt die Urtext-Gesamtausgabe an: Sämtliche Quellen werden erstmals einer grundlegenden Gesamtschau unterzogen und in einem wissenschaftlich-praktischen Urtext in einem neuen Zusammenhang dargestellt. Soweit das Material aufgearbeitet ist, wird es in diesen Bruckner-Zyklus aufgenommen. Hartmut Haenchen ist im direkten Kontakt mit den Herausgebern und wird alle Möglichkeiten nutzen, diese wissenschaftlichen Erkenntnisse einzubeziehen. Entsprechend der Verfügbarkeit bereitet Hartmut Haenchen von ihm eingerichtete Orchestermaterialien vor.

¹¹⁷ Franz Grasberger u.a. in: *Bruckner - skizziert, ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten*, in: *Anton Bruckner - Dokumente & Studien*, Bd. 8, Wien 1991, S. 188.

¹¹⁸ Mina Reischl an Bruckner Stift St. Florian, 16.09.1891 in: *Anton Bruckner Gesamtausgabe, Briefe 1887-1896*, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, 2009, S.152.