

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 5

Artikel: Urfassung und Originalfassung bei Bruckner
Autor: Hess, Willy
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161885>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Urfassung und Originalfassung bei Bruckner

WILLY HESS

Daß ein Komponist eigene Werke umarbeitet, ist nichts ungewöhnliches. Dabei denke ich nicht an die sogenannten Parodien, wie sie bei Bach so häufig vorkommen, nämlich das Benutzen einer früher komponierten Musik für ein neues Werk (große Teile der h-moll-Messe und der Matthäus-Passion sind Parodien von früher komponierten weltlichen Kantaten). Ich meine auch nicht die für rein praktische Zwecke unternommenen Arrangements, die zur Zeit der Wiener Klassiker große Mode waren: Bearbeitungen von Sinfonien und Opern für kammermusikalische Besetzungen und dergleichen mehr, eine Sitte, der auch Beethoven seinen Tribut gezahlt hat (Bearbeitung des Septettes und der 2. Sinfonie als Klaviertrio, der Klaviersonate in E-dur op. 14 Nr. 1 als Streichquartett usw.).

Nicht *darum* geht es uns hier, sondern um jene Bearbeitungen, die ein Komponist im Sinne einer Vervollkommnung unternimmt, wobei das ursprüngliche Werk in seinem Grundtypus nicht angetastet wird. Über das bekannteste und berühmteste Beispiel dieser Art habe ich ja in dieser Zeitschrift berichtet (45. Jahr, Heft 1): über die drei Fassungen der Oper «Fidelio». Weniger bekannt ist, daß auch Eugen d'Alberts später weltberühmt gewordene Oper «Tiefland» ursprünglich dreiaktig war und nach der Uraufführung vom Komponisten einer verkürzenden Bearbeitung unterzogen wurde. Der abrupte Schluß des Werkes scheint eine Folge dieser Umarbeitung zu sein. Weitere Beispiele: Die Neuinstrumentierung des «Fliegenden Holländers» durch Wagner, die «Pariser Fassung» des «Tannhäuser». Immer wieder kommt es vor, daß ein Komponist in einem früher geschaffenen Werke Schwächen entdeckt oder auch nur zu entdecken glaubt und eine entsprechende Neubearbeitung unternimmt, die nicht selten die ursprüngliche stilistische Einheit beeinträchtigt.

Immerhin, das sind im allgemeinen Ausnahmen, sind vereinzelte Fälle im Gesamtschaffen eines Meisters. Unter Beethovens neun Sinfonien¹ erfuhr einzig der Schluß des 1. Satzes der Achten eine nachträgliche Umänderung, während Beethoven im ersten Satze der Dritten (der «Eroica») nach den ersten Aufführungen die Expositionswiederholung anbrachte, sie als unbedingt nötig bezeichnend, was unsere besserwissenden Dirigenten nicht hindert, sie konsequent wegzulassen.

Bruckner dagegen ist darin ein einmaliger Sonderfall, indem sein kompo-

sitorisches Gesamtwerk mit ganz wenigen Ausnahmen in zwei, ja drei verschiedenen Fassungen vorliegt, so daß sich für die Aufführenden die oft nicht ganz einfach zu lösende Frage stellt, welcher Fassung nun der Vorzug zu geben ist. Und vielfach werden die Begriffe von Urfassung und Originalfassung einander gleichgesetzt. So wurde noch anläßlich der Aufführung der 2. Sinfonie durch Keilberth am 14. Oktober 1965 in Winterthur von einer «Urfassung» gesprochen, obschon es sich in Tat und Wahrheit nicht um eine solche handelte, um so weniger, als Keilberth zur Enttäuschung aller Brucknerfreunde die durch Johann Herbeck veranlaßten massiven Kürzungen beibehielt, wozu heute wahrhaftig kein Grund mehr besteht.

Wie kam es zu dieser oft verwirrenden Fülle von Arbeitsstadien in Bruckners Sinfonien und Messen? Es spielen hier zwei Faktoren entscheidend mit. Einmal arbeitete Bruckner sehr langsam und mühevoll, dauernd gepeinigt von Selbstzweifeln und einem fast faustischen Ringen nach immer größerer Vollkommenheit. Zahllose Entwürfe wurden verworfen und durch andere ersetzt, und selbst nach Vollendung einer Partitur hat Bruckner rastlos an Einzelheiten weitergefeilt, so daß wir zum Beispiel von der dritten Sinfonie nicht nur drei verschiedene Hauptfassungen besitzen, sondern noch Zwischenstufen — schon die Urfassung ist in einer früheren und einer späteren Lesart vorhanden.

Zum andern aber schuf Bruckner einen für seine Zeit vollkommen neuen Stil. Der Meister der Orgel behandelte das sinfonische Orchester im Sinne gewaltiger Orgelregistrierungen: Klanggruppen der Holzbläser, der Blechbläser und der Streicher stehen sich als lapidare Quader gegenüber, *forte* und *piano* wechseln oft unvermittelt; das *crescendo* erinnert vielfach an die Technik der Orgel, Nuance um Nuance folgen zu lassen. Im Orchester selber genügten Bruckner die einfachen Grundfarben; Nebenformen wie kleine Flöte, Englischhorn und Bassethorn benutzte er nicht, einzig das Kontrafagott führte er in der Zweitfassung der Achten ein, aber gänzlich uncharakteristisch, so daß man es ebenso gut im Sinne der ersten Fassung durch das 3. Fagott ersetzen kann. Alles erfolgt in einfachen, großen Linien, und die lineare Orchesterpolyphonie war dem Zeitalter von Wagners Hochromantik vollends fremd.

Wer aber trat damals für Bruckner ein? Es waren sozusagen ausschließlich glühende Wagnerianer, die in Bruckners sinfonischem Schaffen vor allem das «Wagnerische» verehrten und im Meister von St. Florian einen «Wagner» der Sinfonie suchten und zu finden glaubten. Und so geschah, was unter solchen Voraussetzungen fast zwangsläufig geschehen *mußte*: Wer Bruckners Werke nur durch die Brille Wagners verstehen kann, der empfindet all das, was nun eben *nicht* «wagnerisch» ist, als unvollkommen, als einer Retouche bedürftigen Mangel. So haben Bruckners treue Helfer und Interpreten, vor allem die Brüder Franz und Joseph Schalk und Ferdinand Löwe, ihren Lehrer und Meister nicht nur zu endlosen Umarbeitungen, instrumentalen Änderun-

gen und einschneidenden Kürzungen geradezu gezwungen, sondern auch selber solche vorgenommen. Vor allem die Erstdrucke sind teilweise voll von fremden Zutaten, die alle ein und denselben Zweck verfolgten: Bruckners Orchestrierung im Sinne Wagners farbiger zu machen, Übergänge zu glätten und die bei Wagner so wirkungsvollen Farbmischungen anzubringen. Hier nur zwei einfache, aber in ihrer Art typische Beispiele: Vierte Sinfonie, erster Satz, Beginn der Reprise nach der Durchführung. Im Original bringen die Hörner das Hauptthema, imitiert von der Pauke —, ein an sich schon meisterhafter Einfall! Dazu der Kontrapunkt der Flöte, und als tragendes harmonisches Meer (wenn man so sagen will) das Tremolo des gesamten Streichkörpers. Also typisch vier getrennte Gruppen: Begleitender Streichkörper, Thema und dessen Imitation (Hörner und Pauken) und dazu eine kontrapunktische Gegenstimme der Flöte. Was machte nun Joseph Schalk aus dieser Stelle im Erstdruck? Er strich erstens den Kontrapunkt der Pauken weg, diese pausieren hier. Er verdoppelte die Flöte durch die ersten Violinen und ließ den Kontrabaß das tiefe Es in langen gebundenen Noten halten, statt am Tremolo der restlichen Streicher teilzunehmen. Damit ist die Gegenüberstellung der Klanggruppen zugunsten einer wagnerischen Mischung aufgeopfert; es stehen sich nicht mehr Stimmen gegenüber, sondern es treten aus einem einheitlichen, leuchtenden Klangkörper zwei Linien führend hervor: Hörner und deren Kontrapunkt von Flöte und erster Geige. Dieser Kontrapunkt wird durch Miteinbezug der 1. Geige eben zu einem Klangganzen mit dem Streichkörper gebunden, und da die Kontrabässe gehaltene Noten anstelle des originalen Tremolos haben, so erfolgt auf diese Weise auch ein Bindeglied zu den lang gehaltenen Tönen der Hörner. Bruckners künstlerische Absicht aber ist dadurch in ihr volles Gegenteil umgebogen worden.

Ein zweites Beispiel: Der Beginn der 5. Sinfonie. Im Original türmen sich kontrapunktisch die Einsätze der Streicher übereinander, von unten nach oben, bis im 15. Takt wie ein hellstes Licht plötzlich das volle Fortissimo des ganzen Orchesters aufstrahlt — hier denkt man wieder unwillkürlich an den Glanz der vollen Orgel nach einer verhaltenen und gedämpften Vorbereitung, das Licht, das göttlich und überwältigend auf einmal hervorbricht. Was aber macht die Bearbeitung? Sie verdoppelt bereits den Eintritt der Bratsche durch das 1. Fagott, auf diese Weise eine einzelne Stimme deutlich über die anderen heraushebend, was eben *nicht* Bruckners Absicht war! Im Sinne Wagners wird im 5. Takt ein *poco crescendo* angebracht und der Tuttiensatz des Orchesters um Trompeten, Posaunen und Tuba «erleichtert», diesen Glanz zwecks späterer Steigerung aufsparend. Also wiederum die Wagnersche Kunst des Überganges, aber nicht das, was Bruckner wollte! Wir könnten diese Beispiele vertausendfachen.

Zu diesen stilistischen Verfälschungen traten noch die oft riesengroßen Sprünge, die man nicht etwa aus positiven formalen Gründen anbrachte, son-

dern einfach, um diese sinfonischen Riesengebilde auf ein der damaligen Zeit gewohntes Maß zu reduzieren. Es liegt eine erschütternde Tragik in der Tatsache, daß auf diese Weise Bruckners Gesamtwerk mit ganz wenig Ausnahmen in einer derartigen Verfälschung der Welt vorgelegt wurde. Freilich hat auch das Satyrspiel nicht auf sich warten lassen: Ernst Kurths Brucknerwerk beruht auf den gefälschten Erstdrucken; aufgrund der verkürzten Fassungen hat dieser Gelehrte seine formalen Untersuchungen vorgenommen, und es mutet direkt peinlich an, wenn in der großen Bruckner-Biographie Göllerichs ausgeführt wird, wie das Fehlen der Reprise des Hauptthemas in Bruckners Finalsätzen ein typisches Stilmerkmal der Reifezeit Bruckners darstelle, und eine Fußnote des Herausgebers (Max Auer) dann fast verschämt berichtet, in den Originalfassungen sei jedoch die vollständige Reprise vorhanden...

Der von Robert Haas und Alfred Orel im Jahre 1930 begonnenen Gesamtausgabe von Bruckners Lebenswerk war ein fast ebenso dornenvoller Weg beschieden wie Bruckner selber. Ursprünglich dem Verlage Benno Filser in Augsburg anvertraut, geriet die kaum begonnene Ausgabe schon nach Erscheinen des 2. Bandes wegen Zusammenbruch des Verlages ins Stocken. Es wurde hierauf ein eigener Verlag gegründet, der Musikwissenschaftliche Verlag in Wien. Aber der Anschluß Österreichs an Nazideutschland brachte auch den neuen Verlag zum vorübergehenden Erlöschen, indem die Zweigstelle Leipzig bald das Unternehmen völlig an sich zog und mit politischen Tendenzen verwob, was der Sache der Originalausgaben im Ausland enormen Schaden zufügte. Mit dem Zusammenbruch Deutschlands brach auch das Unternehmen in Leipzig zusammen. Der nach der Zweiteilung des besiegten Landes in Wiesbaden gegründete Bruckner-Verlag legte zwar einige Studienpartituren neu auf und brachte als wohl wichtigste Tat die zweite Fassung der 3. Sinfonie heraus, dann aber erlosch auch dieser letzte Ausläufer des Unternehmens, und das Schicksal der Ausgabe schien besiegelt. Zum Glück aber regten sich in Wien opferwillige und unternehmungsfreudige Kräfte: Ingenieur Norbert Furreg führte eine Neugründung des ursprünglichen Musikwissenschaftlichen Verlages durch, der in Zusammenarbeit mit der österreichischen Nationalbibliothek die Gesamtausgabe nochmals von vorne begann. Herausgeber ist nunmehr der Direktor der Musikabteilung der Nationalbibliothek, Prof. Dr. Leopold Nowak, in Zusammenarbeit mit Dr. Franz Grasberger. Unter seiner Leitung erschienen zunächst die schon früher herausgegebenen Bände in einer sorgfältigen Neurevision, bereits aber daneben auch noch etliche Werke, die in der früheren Gesamtausgabe noch nicht erschienen waren. Seit kurzem liegt die Endfassung der zweiten Sinfonie vor, so daß nun zum ersten Male sämtliche neun Sinfonien Bruckners in ihrer Originalfassung erschienen sind. Dieser Markstein der Ausgabe rechtfertigt einen kurzen Überblick und ein Beleuchten der oft fast unlösbaren Probleme, die sich einer gewissenhaften Revision entgegenstellen.

Als Bruckner am 9. Mai 1868 in Linz seine erste Sinfonie aufführte, hatte er bereits zwei frühere sinfonische Werke geschrieben, die er aber in seiner überaus harten Selbstkritik annullierte. Ebenso hatte er das ursprüngliche Scherzo dieser eigentlich dritten Sinfonie, die nun also offiziell als die erste galt, bereits durch eine neue Komposition ersetzt. Und bald nach der Uraufführung feilte er weiterhin an dem Werke, doch sind die Veränderungen nicht so, daß man von einer eigentlichen Neufassung sprechen könnte. Robert Haas legte 1935 folgerichtig die so bereinigte Partitur in der Gesamtausgabe vor, während der Zustand der Sinfonie anlässlich ihrer Uraufführung im Revisionsbericht umschrieben wurde. Wir erkennen bereits hier, wie zweifelhaft der Begriff der «Urfassung» eines Werkes von Bruckner ist! Schon bei der Uraufführung wurde ja nicht das wirklich erste Scherzo gespielt, und die nachträglichen Retouchen sprechen erst recht gegen die Bezeichnung «Urfassung». Damit nicht genug, arbeitete Bruckner das Werk in Wien 1890/91 grundlegend um, und diese zweite Fassung erschien ohne fremde Zutaten 1893 bei Doblinger in Wien. Wir haben also von der ersten Sinfonie zwei originale Fassungen, die Linzer und die Wiener Fassung, beide ohne fremde Zutaten. Heute spielt man meist die erste, die ob ihrer jugendlichen Frische und Unbekümmertheit von Bruckner selber das «kecke Beserl» genannt wurde.

Mit der 1871/72 geschaffenen zweiten Sinfonie, gleichfalls in c-moll, begann die eigentliche Tragödie der Sinfonien Bruckners. Schon in ihrer ersten Fassung, also der sogenannten Urfassung, finden wir Spuren fremden Einflusses: das süßliche Geigensolo im zweiten Satze wurde auf Veranlassung von Johann Herbeck als Zugeständnis an den damaligen Zeitgeschmack eingeflochten. Und nach der Uraufführung (26. Oktober 1873) rang Herbeck dem Komponisten eine Reihe von Änderungen und Kürzungen ab. «Welche Energie Herbeck (dazu) entwickeln, welche Beredsamkeit er anwenden mußte, ist unsagbar», berichtete später Herbecks Sohn Ludwig. Aber Bruckner gab nach, und später hat er die Striche «aus Pietät für Herbeck» und wohl auch aus Angst um den Erfolg der Sinfonie stehen lassen. So entstand die zweite Fassung von 1875/76 (Uraufführung: 20. Februar 1876), eine dritte 1877, doch weichen die 2. und 3. Fassung nur in Kleinigkeiten voneinander ab. Der Herausgeber eines einwandfreien Urtextes sieht sich nun vor die Frage gestellt, wie er sich diesen Fremdeinflüssen gegenüber zu verhalten habe. Robert Haas ging für seine Ausgabe (1938) so vor, daß er grundsätzlich die Endfassung als Bruckners letztem Willen entsprechend zugrunde legte, jedoch die großen Kürzungen alle wieder aufmachte und in jenen Fällen, wo er fremden Einfluß vermutete oder feststellte, auf die erste Fassung zurückgriff. Das betraf unter anderem den Schluß des langsamen Satzes, wo Herbeck veranlaßte, daß das schwere Hornsolo der Klarinette gegeben wurde. Indessen ist diese Stelle derart typisch «hornmäßig», daß vor Jahren Edwin Fischer,

als er die Sinfonie in Winterthur dirigierte, sie vom Horn spielen ließ, ohne eine Ahnung von der ersten Fassung zu haben —, wir hatten damals nicht das Material der Gesamtausgabe, sondern des alten Erstdruckes. Gewiß ein wundervolles Zeugnis für das tiefe Einfühlungsvermögen des unvergleichlichen Pianisten Fischer, und nicht weniger ein Beweis für die künstlerische Berechtigung, ja einzig mögliche Fassung Bruckners. Soll man nun hier aus falscher Buchstabentreue und philologischer Kleinlichkeit heraus die so matt wirkende letzte Fassung spielen lassen statt der vollendet schönen Urfassung? Leopold Nowak hat diese Klippe in seiner Neuausgabe 1966 dadurch vermieden, daß er *beide* Schlüsse abdruckt und es den Ausführenden frei stellt, welcher gespielt werde.

Noch eindeutiger scheint mir die Kürzungspraxis. Die Gründe, die Bruckner zum Anbringen der massiven und die Form zerschlagenden Kürzungen bewogen haben, sind heute gegenstandslos geworden. Haas und Nowak haben in ihren Ausgaben die gestrichenen Takte als solche kenntlich gemacht, aber der Partitur wieder eingefügt. So ist der philologischen Exaktheit Genüge getan und der Praxis die Möglichkeit gegeben, das Werk unverstümmelt aufzuführen.

Wir können in diesem Zusammenhang gleich das Problem der achten Sinfonie anschneiden. Hier liegen die Dinge ähnlich, aber grundsätzlich nicht gleich wie bei der zweiten: Die erste, noch ungedruckte Fassung entstand 1884/87 und wurde von Hermann Levy, der warm für Bruckner eintrat, abgelehnt. Daraufhin arbeitete Bruckner das Werk 1889/90 um, und diese Umarbeitung brachte wesentlich Neues. So endet der erste Satz nun mit einem resignierten Ausklingen (Bruckner sprach von der «Totenglocke») anstelle des Jubels der ersten Fassung. Daneben gibt es auch hier noch einige Zwischenstufen. Die Zweitfassung erschien dann, mit neuerlichen Retouches fremder Hand, 1891 im Druck. Robert Haas verfuhr für die Gesamtausgabe wie im Falle der Zweiten: Endfassung, aber unter Aufmachen der Striche und mehrmaligem Zurückgreifen auf die erste Fassung. Und dieses Verfahren ist hier nicht statthaft, denn es war Bruckner und nur Bruckner, der die Striche und Änderungen angebracht hatte. So sehr man viele Kürzungen bedauern mag: Hier kann man wirklich nur die ganze erste oder die ganze zweite Fassung aufführen. Es ist derselbe Fall wie beim «Fidelio», wo es auch nicht angeht, Kürzungen im Sinne der Urfassung aufzumachen. Leopold Nowak hat denn auch in der Neuausgabe 1955 die zweite Fassung vollumfänglich wieder hergestellt, natürlich unter Ausscheidung aller Fremdzutaten des Erstdruckes.

Eine geradezu verwirrende Fülle von Arbeitsstadien zeigt die Richard Wagner gewidmete dritte Sinfonie. Die 1873 in riesenhaften Dimensionen entstandene erste Fassung weist bereits frühere und spätere Lesarten auf². Die zweite Fassung (1876/77) wurde am 16. Dezember 1877 uraufgeführt und

brachte jenen bekannten Mißerfolg, indem das von der Presse aufgehetzte Publikum in Scharen den Saal verließ. Es ereignete sich aber damals auch jenes für Bruckner fast unfäßbare Erlebnis, daß nach dem Konzert der Verleger Theodor Rättig zu Bruckner trat und sich anerbote, die Partitur des Werkes in würdigster Form herauszugeben. Ängstlichen Einflüsterungen Gehör schenkend, machte sich Bruckner an eine Vereinfachung, ließ diese aber sofort fallen, als ihm Gustav Mahler anläßlich eines Besuches ans Herz legte, ja nichts mehr zu verändern —, und Rättig mußte mehrere bereits gestochene Platten wieder einschmelzen. Diese zweite Fassung erschien dann 1878 bei Th. Rättig und dürfte von allen dreien die künstlerisch überzeugendste sein. Sie beseitigt die Maßlosigkeiten der Urfassung, verfeinert manche Einzelheit, weist aber noch nicht die entstellenden Striche der dritten Fassung von 1888/89 auf, die 1890 ebenfalls bei Rättig erschien, abermals durch Fremdzutaten beeinflußt. Die zweite Fassung hat, wie bereits bemerkt, Fritz Oeser 1950 im damaligen Bruckner-Verlag Wiesbaden neu herausgebracht, die originale dritte erschien, gereinigt von Herausgeberzutaten, 1959 im Rahmen der Gesamtausgabe (Nowak).

Einen ähnlichen Reichtum an originalen Fassungen weist die Vierte auf, die sogenannte «Romantische» in Es-dur. Die erste Fassung von 1874 ist noch ungedruckt. Die zweite (1878/80) erschien in ihrer Originalform erstmals im Rahmen der Gesamtausgabe 1939. Robert Haas gab der Partitur noch eine zweite Fassung des ursprünglichen Finales bei, das sich unter dem Titel «Ein Volksfest» in Bruckners Nachlaß fand. Vielerlei kleinere Änderungen wurden laufend angebracht, so daß es zahllose Zwischenstufen der beiden Fassungen gibt. Und als Nowak den Neudruck des vierten Bandes der Gesamtausgabe besorgte (1953), da konnte er erstmals eine heute in der Columbia University in New York aufbewahrte Abschrift benutzen, in welcher Bruckner seine letzten Berichtigungen eingetragen hatte und die unter anderem am Schlusse des Finales nochmals das 1. Thema des ersten Satzes aufblühen läßt. — Der 1889 bei Gutmann in Wien erschienene Erstdruck zeigt gegenüber dem Original alle jene schwerwiegenden Veränderungen, die eingangs erwähnt worden sind. Dieser Erstdruck kann mithin nur noch als Fälschung gelten.

Bei der 5.—7. (und natürlich der unvollendeten neunten) Sinfonie liegen die Dinge insofern einfach, als nur eine einzige originale Fassung vorhanden ist, die aber im Erstdruck auch verändert wurde, besonders katastrophal im Falle der Fünften, wo im Finale allein nicht weniger als 122 Takte herausgeschnitten erscheinen und die Instrumentation fast Takt für Takt «aufgefuttert», das heißt in Richard Wagners Sinn verändert wurde. Auch die Zuziehung eines erhöhten Blechensembles am Schluß ist das Werk von Franz Schalk. Relativ wenig verändert wurden bei der Herausgabe die 6. und 7. Sinfonie. Wenn Nowak den berühmten Beckenschlag im Adagio der Siebenten wieder eingesetzt hat, so muß dem allerdings entgegengehalten werden, daß

sich Bruckner zunächst mächtig gegen ihn sträubte und erst dem unaufhörlichen Drängen von Nikisch zufolge nachgab. Und solcher Stellen gibt es im Gesamtschaffen Bruckners nun eben geradezu unzählige. Ja, es ist gar nicht mehr nachzukontrollieren, welche Änderungen Bruckner letzten Endes von sich aus und welche er auf Drängen seiner Helfer angebracht hat. Darum haben die eigentlichen Urfassungen ihren besonderen Wert; in ihnen spricht der unretouchierte Bruckner zu uns, so, wie er seine Werke aus dem ersten Schöpferimpuls heraus schuf.

Eine solche wirkliche Urfassung stellt auch die Neunte dar, die zuerst in einer radikalen Uminstrumentierung durch Ferdinand Löwe bekannt wurde, seit ihrem Erscheinen in der Urgestalt (1934) aber kaum noch in der Bearbeitung gespielt wird. Das denkwürdige Konzert vom 2. April 1932 in München, wo Siegmund von Hausegger die Neunte in ihrer Originalgestalt und der Fassung Löwes einander gegenüberstellte, bedeutete in Tat und Wahrheit einen Wendepunkt in der Pflege von Bruckners Kunst: Seit diesem Tage begann der Siegeszug der Originalfassungen. Möge ein glücklicher Stern über der Bruckner-Gesamtausgabe walten und das so oft unterbrochene Werk zu einem guten Ende führen! Noch steht ja Vieles und Großes aus: Die Urfassungen der 3., 4. und 8. Sinfonie, die vielen weltlichen Gesangswerke, die beiden nachgelassenen Sinfonien und diverse Orchesterstücke. Leopold Nowak, dessen 60. Geburtstag 1964 durch einen stattlichen Band «Bruckner-Studien» (ebenfalls Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien) würdig gefeiert wurde, darf für seinen vorbildlichen Dienst am Werke Anton Bruckners des Dankes der ganzen musikalischen Welt versichert sein. Möge es ihm vergönnt sein, das gewaltige Unternehmen in absehbarer Zeit durch seine Vollendung zu krönen!

¹Es sind wirklich nur neun! Die von Fritz Stein dem jungen Beethoven zugeschriebene, sogenannte Jenaer-Sinfonie stammt in Tat und Wahrheit von Beethovens Zeitgenosse Friedrich Witt (1770—1837). ²Sie wurde 1945 fertig gestochen, konnte aber wegen Einrückens der Russen in Leipzig nicht mehr ausgedruckt werden, und später scheinen die Stichplatten vernichtet worden zu sein. Einen Probeabzug bekam ich durch die Freundlichkeit der damaligen Verlagsleiterin des Leipziger Brucknerverlages.

Die Originalfassungen der Sinfonien Bruckners auf Schallplatten:

Nr. 1, c-moll (Linzer Fassung): Volkmar Andreae, Wiener Symphoniker. 30 cm, AM AVRS 5040.

Nr. 2, c-moll: Volkmar Andreae, Wiener Symphoniker. 30 cm, AM AVRS 5041.

Nr. 3 (noch nicht in Originalfassung erschienen).

Nr. 4 (Romantische), Es-dur: Eugen Jochum, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. 2-30, DG 19057/58 LPEM.

- Nr. 5, B-dur: Eugen Jochum, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. SM 2-30, DG 138967/68 (+ Vorspiel und Karfreitagszauber aus Parsifal). ST 2-30 cm, DG 138004/005 SLPM. — 2-30 cm, DG 18500/01 LPM.
- Nr. 6, A-dur: Joseph Keilberth, Berliner Philharmoniker. SM 30 cm, Tel. SLT 43076. Otto Klemperer, Neues Philharmon. Orchester London SM 30 cm, Col. SMC 91437.
- Nr. 7, E-dur: Otto Klemperer, Philharmonia Orchester London, ST 1½-30 cm, Col. STC 91210 und STC 91211 S. — 1½-30 cm, Col. C. 91210 und C. 91211 S.
Hans Rosbaud, Südwestfunkorchester Baden-Baden. 1½-30 cm, Euro 70508 XK.
— ST 1½-30 cm, Euro S 70509 XK.
Bruno Walter, Columbia Symphonie-Orchester. (+ Wagner: Vorspiel zu Lohengrin, Siegfried-Idyll.) 2-30 cm, CBS 72139/40. — ST 2-30 cm, CBS 72139/40.
- Nr. 8, c-moll: Eugen Jochum, Berliner Philharmoniker. 2-30 cm, DG 18918/19. — ST 2-30 cm, DG 138918/19.
- Nr. 9, d-moll: Eugen Jochum, Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. (+ Te Deum.) 2-30 cm, DG 18247/48 LPM. — ST 2-30 cm, DG 139117/18.

Auch Wilhelm Furtwängler hat mehrere Sinfonien in Originalfassung aufgenommen, dabei aber von Fall zu Fall besonders wirkungsvolle Momente der Bearbeitungen mit eingeflochten (so den Beckenschlag im Adagio der Siebenten), so daß seine Aufnahmen mit Vorsicht zu gebrauchen sind. Hans Knappertsbusch hielt sich stets an die Bearbeitungen. — Außer den oben angegebenen gibt es bestimmt noch weitere Platten von Originalfassungen (dagegen noch gar keine der eigentlichen Urfassungen), aber sie sind als solche nicht immer in den Katalogen vermerkt. Umgekehrt müßte man natürlich von Fall zu Fall anhand der Partituren nachprüfen, inwiefern einzelne Aufnahmen trotz der Bezeichnung «Originalfassung» gekürzt sind, wie das bei ihren Aufführungen Keilberth und Furtwängler zu tun pflegen oder pflegten.