

Christa Brüstle

Anton Bruckner und die Nachwelt

Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten
in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

M & P
VERLAG FÜR WISSENSCHAFT
UND FORSCHUNG

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Brüstle, Christa:

Anton Bruckner und die Nachwelt: zur Rezeptionsgeschichte
des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts /

Christa Brüstle.

- Stuttgart ; M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1998
zugl.: Berlin, Univ., Diss., 1998
ISBN 3-476-45188-7

ISBN 3-476-45188-7

Dieses Werk ist einschließlich aller seiner Teile geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Vervielfältigungen, Übersetzung, Mikroverfilmungen und Einspeicherung in elektronischen Systemen.

M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung
ein Verlag der J.B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

© 1998 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Printed in Germany

Vorwort

Die Rezeptionsgeschichte Bruckners ist als Geschichte der Entstehung, Verfestigung und Ausbreitung von Urteilen, Interpretationsrichtungen, Klischees, das heißt Rezeptionsweisen Bruckners zu begreifen. Sie zu überblicken bedeutet beispielsweise, den persönlichen Einstellungen der Bruckner-Rezipienten nachzugehen. Ein Überblick erweist sich aber auch dann möglich, wenn Abstand genommen wird von dem engen Zirkel der Bruckner-Literatur. Gerade bei einem Komponisten, der seine Persönlichkeit nicht allzu offen darlegte, die vielmehr überwiegend durch seine Mit- und Nachwelt bestimmt ist, scheint es sinnvoll zu sein, ihn aus einer gewissen Distanz beispielsweise mit anderen künstlerischen Persönlichkeiten seiner Zeit zu vergleichen. In der vorliegenden Untersuchung, die vom Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen wurde, liegt die Konzentration auf der Rezeption des Komponisten durch seine „Nachwelt“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Eingegangen wurde in erster Linie auf Bruckner-Verehrer, -Autoren und -Forscher, die sich in diesem Zeitraum mit dem Komponisten befaßten.

Die Ergebnisse der Studie sind zum Teil erschütternd, weil sie deutlich machen, daß Anton Bruckner als Objekt behandelt wurde, das zumeist persönlichen, aber auch ideologisch-politischen Interessen dienen sollte. Es konnten zum Teil Geschehnisse aufgearbeitet werden, die das heutige Bruckner-Verständnis als Erbe der dreißiger und vierziger Jahre aufdecken. Der Dirigent Franz Welser-Möst brachte im Jubiläumsjahr 1996 zum 100. Todestag des Komponisten das zum Ausdruck, was das Resümee der vorliegenden Arbeit einschließt: „Der einzig logische Schluß ist, daß vieles an unserer Interpretationsgeschichte nicht richtig ist. Wenn man sich nun anhört, wie oft und wie sehr seine Tempobezeichnungen, Artikulationen etc. mißachtet und verfremdet werden, nur um dem religiösen Klischee des ‚frommen Musikanten‘ oder sonstigen abstrusen Gründen, die in uns selber liegen, gerecht zu werden, dann kann einem Anton Bruckner schon leid tun“ (Österreichische Musikzeitschrift 51, 1996, S. 14f.).

Ganz herzlich danken möchte ich meinem Lehrer, Herrn Professor Dr. Albrecht Riethmüller (Berlin), für seine umfassende Betreuung dieser Arbeit. Danken möchte ich ihm vor allem für seine Geduld, seine Wachsamkeit und seinen Ansporn, die die Entstehung des Manuskripts begleiteten. Von ihm lernte ich, ein kritisches Bewußtsein zu entwickeln, die Musikgeschichte als Teil der sozialen und

politischen Geschichte zu begreifen und stets aufs neue Fragen aufzuwerfen, die die Sicht auf den zu untersuchenden Gegenstand erweitern können. Die Gespräche mit ihm über Bruckner waren immer eine Quelle für Anregungen und neue Impulse. Mein herzlicher Dank gilt auch Herrn Professor Dr. Rudolf Stephan (Berlin), der mir Rat und Förderung zuteil werden ließ.

Für ihre kollegiale und freundschaftliche Unterstützung danke ich herzlich Professor Paul Hawkshaw (New Haven), Dr. Thomas Röder (Nürnberg) und Professor Timothy L. Jackson (New London). Ferner sei für ihre Hinweise Dr. Benjamin M. Korstvedt (Iowa City), David H. Aldeborgh (Poughkeepsie), Dr. John A. Phillips (Australien), Professor Leon Botstein (New York), Professor Mathias Hansen (Berlin) und Professor William Carragan (New York) gedankt. Für Auskünfte und für ihr Entgegenkommen bin ich ferner dankbar: Dr. Albrecht Dümmling (Berlin), Dr. Andres Briner (Zürich), Professor Bryan Gilliam (Durham), Professor Constantin Floros (Hamburg), Doris Diether (New York), Professor Eva Schmutz (Hellmonsödt), Dr. Franz Scheder (Nürnberg), Dr. Lynne Heller (Wien), Dr. Manfred Permoser (Wien) und Dr. Margaret Notley (New York).

Folgenden Institutionen und ihren Leitern sowie Mitarbeitern bin ich für ihre freundliche Bereitschaft, Quellen zur Verfügung zu stellen, und für die Erlaubnis, aus den Quellen zitieren zu dürfen, ferner für alle Auskünfte zu großem Dank verpflichtet: Anton Bruckner Institut Linz (Dr. Elisabeth Maier, Dr. Andrea Harrandt, Dr. Uwe Harten), Archiv der Stadt Linz, August Halm-Gesellschaft (Professor Manfred Hermann Schmid), Bayerische Staatsbibliothek München – Musikabteilung (Dr. Diemut Billen), Bibliothek der Hochschule für Musik München (Heinz Peter Trefz), Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Bruckner Society of America (Charles L. Eble), Bundesarchiv, Abt. Potsdam (Jana Blumberg), Bundesarchiv, Abt. Zehlendorf = Berlin Document Center, Bundesarchiv Koblenz, Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar, Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main, Die Deutsche Bibliothek Leipzig, Edition Peters New York (Dr. Don Gillespie), Gustav Bosse Verlag (Dr. Franz A. Stein), Historisches Archiv der Stadt Köln, Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek, Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg, Österreichische Nationalbibliothek Wien – Musiksammlung (Hofrat Dr. Günter Brosche, Dr. Thomas Leibnitz), Opernhaus-Archiv Graz, Reiß-Museum Mannheim (Dieter Dümas), Sächsische Staats-

oper Dresden (Brigitte Euler), Sächsisches Staatsarchiv Leipzig (Gertraude Gebauer), Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Frank Dannenberg), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Musikabteilung (Dr. Helmut Hell, Ute Nawroth), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – Handschriftenabteilung (Eva Ziesche), Stadt- und Landesbibliothek Wien – Musiksammlung (Amtsrat Johann Ziegler), Stadtarchiv Mannheim (Frau Pörtl), Stadtarchiv Zürich (Dr. Fritz Lendenmann), Stadtbücherei – Musikbücherei Mannheim (Brigitte Höft), Städtische Musikbibliothek München, Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Universal Edition A.G. Wien, Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Universitätsbibliothek Mannheim, Universitätsbibliothek Wien, Universitätsbibliothek ‚Bibliotheca Albertina‘ Leipzig, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Zentralbibliothek Zürich – Kantons-, Stadt- und Universitätsbibliothek – Musikabteilung (Dr. Christopher Walton). Sehr dankbar bin ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Druckkostenbeihilfe.

Für Gespräche, Informationen, Hinweise und für die Hilfe beim Korrekturlesen des Manuskripts danke ich vor allem Dr. Sabine Feißt (Frankfurt am Main) und John Arthur (Berlin), ferner Silke Ammerschubert (Berlin), Dr. Michael Maier (Berlin), Dr. Sherri Jones (Berlin), Dr. Susanne Oschmann (Berlin), Dr. Ulrich Detges (Tübingen), Professor Erik Levi (London), Dr. Eva Hanau (Frankfurt am Main), Professor John Williamson (Liverpool), Dr. Elisabeth Lebensaft (Wien), Professor Winfried Kirsch (Frankfurt am Main), Margret Jestremski (Berlin), Gunnar Cohrs (Bremen) und Sabine Brüstle (Aschaffenburg). Meinen Eltern danke ich sehr herzlich für ihren Zuspruch und ihre große Stütze.

Für den Druck wurde der Text überarbeitet und der Anhang auf die wichtigsten und gut lesbaren Dokumente reduziert. Zur Zitierung der Quellen und zu den Quellenangaben seien folgende Hinweise gegeben: Bei Briefzitat und Zitaten aus Dokumenten wurde der Wortlaut und die Schreibweise stets belassen (stillschweigend wurde lediglich vereinheitlichend ss durch ß ersetzt). Eigene Zusätze sind durch eckige Klammern kenntlich gemacht, Hervorhebungen sind kursiv gestellt. Die Qualität der Abbildungen ist vom Zustand der Vorlagen abhängig. Angaben zu den autographen Quellen der Werke Bruckners entstammen – wenn nicht anders angegeben – den Vorworten und Revisionsberichten der Bände der Gesamtaus-

gaben von Robert Haas, Alfred Orel und Leopold Nowak. Diese Angaben ebenso wie die Daten aus Göllicher-Auer und aus den Bruckner-Briefausgaben sind oft unter Vorbehalt zu lesen. Ihre Verifizierung muß zum Teil weitergehenden Studien und einer neuen Briefausgabe vorbehalten bleiben.

Berlin, im November 1997
Christa Brüstle

INHALT

Einleitung	11
I. Stationen der Bruckner-Interpretation bis 1930	18
1. Neue Herrschaft der absoluten Instrumentalmusik	18
2. Ein „Drama von Kräften“	24
3. Genie, Heiliger, Narr	41
4. Deutsche Musik aus Österreich	57
II. Organisierte Verehrergemeinden. Die Internationale Bruckner-Gesellschaft	73
III. Bruckner „original“: Musikphilologie und Ideologie	123
1. Einblicke in die Entstehung der ersten Bruckner-Gesamtausgabe	123
a) Anfänge und Gründung des Musikwissenschaftlichen Verlags	125
b) Zur neunten, ersten, sechsten, fünften, vierten und zweiten Symphonie	134
c) Der Ausgleich mit Universal Edition	178
d) STAGMA	180
2. Zur Propaganda um die „Originalfassungen“	184
a) Der Streit um den „echten“ Bruckner	199
b) Politisch-ideologische Implikationen	221
c) Zur achten Symphonie	227
IV. Organisierte Verehrergemeinden. Die Deutsche Bruckner-Gesellschaft (mit Anmerkungen zur siebten Symphonie)	237
V. Das Echo in Amerika und England	273
Anhang: Dokumente	292
Benutzte Bruckner-Ausgaben	352
Literaturverzeichnis	352
Personenregister	385

Abkürzungen

ABIL = Anton Bruckner Institut Linz
 Abt. M = Abteilung Musik (= Abt. X, RMVP)
 AfMw = Archiv für Musikwissenschaft
 AKM = Österreichische Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger
 AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung, Leipzig
 A-Wn = Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
 A-Wst = Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung
 BDC = Berlin Document Center (= Bundesarchiv, Abteilung Berlin-Zehlendorf)
 BG = Bruckner-Gesellschaft (auch B.G. oder BG. in Briefzitate)
 bspw. = beispielsweise
 Bundesarchiv, Abt. Potsdam = Bundesarchiv, Abteilungen Potsdam
 DBG = Deutsche Bruckner-Gesellschaft (auch DBG. oder D.B.G. in Briefzitate)
 Diss. = Dissertation
 DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich
 F = Fond (=> A-Wn)
 F 18 Schalk = (=> A-Wn, Fond Schalk)
 F 31 Auer = (=> A-Wn, Fond Auer)
 F 60 BRGA = (=> A-Wn, Fond Bruckner-Gesamtausgabe)
 GA = Gesamtausgabe
 Gestapo = Geheime Staatspolizei
 Göllerich-Auer = *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, von August Göllerich und Max Auer, 4 Bde., Regensburg 1922-1937
 Hs. = Handschrift
 IBG = Internationale Bruckner-Gesellschaft (auch I.B.G. oder IBG. in Briefzitate)
 JbP = Jahrbuch Peters

LBG = Leipziger Bruckner-Gemeinde (auch L.B.G. oder LBG. in Briefzitate)
 MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart
 MQ = The Musical Quarterly
 MWV = Musikwissenschaftlicher Verlag Wien-Leipzig
 NS = Nationalsozialismus
 NSDAP = Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
 NZfM = Neue Zeitschrift für Musik
 ÖMZ = Österreichische Musikzeitschrift
 ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek
 OÖ = Oberösterreich
 R 5001/582 = (=> RMVP-Bestand, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)
 R 5001/583 = (=> RMVP-Bestand, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)
 R 55/1125-1136 = (=> RMVP-Bestand, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)
 RKK = Reichskulturkammer
 RM = Reichsmark
 RMK = Reichsmusikkammer
 RMVP = Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda
 RSK = Reichsschrifttumskammer
 SMZ = Schweizerische Musikzeitung
 StA-L = Sächsisches Staatsarchiv Leipzig
 STAGMA = Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte
 The New Grove = The New Grove Dictionary of Music and Musicians
 UA = Uraufführung
 UE = Universal Edition A.G. Wien (auch U.E. oder UE. in Briefzitate)
 WAB = Werkverzeichnis Anton Bruckner
 ZfM = Zeitschrift für Musik

Einleitung

Die Bruckner-Literatur hat nach 1945 einen beträchtlichen Umfang angenommen, und einen Großteil davon nehmen die österreichischen Publikationen ein. Vergleichbar dem ersten Aufschwung 1924, als der 100. Geburtstag Bruckners gefeiert wurde, löste das 150. Jubiläum 1974 in Zusammenhang mit der Entstehung eines eigenen Forschungszentrums 1978 in Linz einen merklichen Anstieg der Veröffentlichungen aus. Es entstanden zahlreiche Dokumentationen zum Thema „Bruckner im 19. Jahrhundert“. Vorträge und Studien wurden gesammelt und in den Bruckner-Jahrbüchern veröffentlicht, ein Werkverzeichnis, das nun bald in einer zweiten Auflage erscheinen soll, wurde erstellt und eine Bibliographie herausgegeben. Die Ergebnisse der Bruckner-Symposien in Linz schlugen sich in den regelmäßig erschienenen Berichten nieder. Es wurde der erste Teil einer aktualisierten Bruckner-Ikonographie vorgelegt und daneben eine thematisch geordnete Anekdotensammlung herausgegeben. Immer noch in „einer Zeit, in der... auf dem Felde der Bruckner-Forschung gleichsam alles in Bewegung ist“¹, beging man 1996 den hundertsten Todestag des Komponisten.

Die fast einseitige Ausrichtung der Bruckner-Forschung ist wenig erstaunlich, denn mit der Pflege des Gedenkens an den Komponisten verbinden sich sowohl österreichisches Traditionsbewusstsein als auch gebietsweise lokalpatriotische Gefühle. Es ist offenbar eine ganz besondere Pflicht gegenüber dem großen Landsmann zu erfüllen, so, als verwalte man sein Erbe. Im Falle der Brucknerschen Werke beziehungsweise der Autographen, die der Komponist testamentarisch der Österreichischen Nationalbibliothek vermacht hat, besteht tatsächlich eine solche Verantwortung. Zu den zahlreichen österreichischen Publikationen trat deshalb auch ganz selbstverständlich die Gesamtausgabe der Werke Bruckners, die Leopold Nowak seit den späten vierziger Jahren bis 1990 leitete.

Unterrepräsentiert sind bei den vielen neuen Bruckner-Studien Betrachtungen zur Deutung und Interpretation des Komponisten und seiner Werke in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ganz zu schweigen von einer Rezeptionsgeschichte, die bis jetzt nur in Ansätzen dargestellt wurde. Ein 1991 in Linz veranstaltetes Symposium zu diesem Thema konnte einige Impulse geben. Im Rahmen der ersten Bruckner-Tagungen in Amerika 1994 und in Großbritannien 1996, die beide unter dem Motto *Perspectives on Anton Bruckner. Composer – Theorist – Teacher* –

1 W. Kirsch, *Die Bruckner-Forschung seit 1945 (I)*, S. 157.

Performer standen, wurden unter anderem Aspekte der Bruckner-Rezeption im Nationalsozialismus diskutiert. Auch in der vorliegenden Untersuchung kann keine vollständige historische Aufarbeitung der Bruckner-Rezeption geleistet werden – das zu bearbeitende Material würde ihren Rahmen entschieden sprengen. Die Beleuchtung einzelner Aspekte der Behandlung des Komponisten und seiner Werke soll jedoch dazu beitragen, die angesprochene Lücke zu schließen.

Es stellt sich die Frage, weshalb die Rezeptionsgeschichte Bruckners bisher nicht aufgearbeitet ist. Dies könnte daran liegen, daß für ein „modernes“ oder „neues“ Bruckner-Verständnis all das, was in Musikgeschichten, Biographien oder Gesamtdarstellungen über den Komponisten und sein Werk in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschrieben wurde, keine Bedeutung mehr hat. So vertrat etwa Manfred Wagner in seiner 1983 erschienenen Biographie die Auffassung, daß jeder Bruckner-Forscher vor denselben Problemen stehe: „Bevor er sich nämlich auf das Objekt seiner Untersuchungen – sei es nun Werk oder Person des österreichischen Sinfonikers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – ‚stürzen‘ kann, ist er angehalten, nahezu alles zu vergessen, was er bereits von Bruckner weiß.“² Ähnliche Überlegungen stellte 1987 Mathias Hansen an, allerdings kam er zu einem anderen Ergebnis. Hansen fragte, ob es angesichts der „Vielzahl neuer Erkenntnisse“, die die Bruckner-Forschung nach 1945 erbrachte, nicht sinnvoll sei, „die neuen, hoffnungsvoll stimmenden Erkenntnisse zum Anlaß zu nehmen, einen Strich unter die Vergangenheit zu machen?“³ Er verneinte diese Frage hauptsächlich mit dem Argument, daß „ein grundsätzlich veränderter Umgang mit dem Werk“ fehle, der „dazu zwänge, vorurteilsvolle Fehldeutungen fallenzulassen“.⁴

Weshalb scheint die Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für ein „neues“ Bruckner-Verständnis nicht mehr brauchbar zu sein? Wie kommt es, daß sie beinahe in Verruf geraten ist? Sind es die Anekdoten um Bruckner, die uns nichts mehr über ihn zu sagen scheinen, obwohl sie äußerst publikumswirksam waren und offensichtlich noch immer sind, denkt man an die bereits erwähnte neue Ausgabe einer Anekdotensammlung? Ist es die ausdeutende, schmückende Sprache der Apologeten, die nicht mehr angemessen erscheint? Sind die auf Grund der damals vorliegenden Quellen an Bruckner herangetragenen Interpretationen heute nicht mehr nachvollziehbar?

2 M. Wagner, *Bruckner. Leben – Werke – Dokumente*, 21989, S. 9.

3 M. Hansen, *Anton Bruckner*, S. 16.

4 Ebenda, S. 17.

Diese Fragen werden in der neueren Bruckner-Literatur bereits im Ansatz diskutiert, sie müssen jedoch durch die weniger beachteten Komponenten Ideologie und Politik ergänzt werden. Ist es nicht auch schwer geworden, sich auf Darstellungen Bruckners zu berufen, in denen er zum Idealbild des konservativen Publikums erhoben wurde, in denen er als Heils- und Erlöserfigur nicht nur der Musikgeschichte, sondern der Kultur- und Geistesgeschichte figuriert, in denen er nicht zuletzt den deutschen Komponisten schlechthin vertritt? (Bruckner sollte in dieser Hinsicht sogar Wagner und Beethoven übertreffen.) Erzeugt nicht auch die Literatur, in der die persönlichen Interessen, Gesinnungen und Absichten der damaligen Autoren durchschlagen, heute einen Widerstand, einen Widerwillen, den vielleicht viele Leser nicht einfach überwinden können? Dabei gibt es natürlich die Möglichkeit, die Gesinnungen der Autoren zu „überlesen“ und sie dadurch auszublenden. Oder aber das Problem wird umgangen, indem diese Schriften für gänzlich ungültig erklärt werden.

Beschäftigt man sich mit der damals erschienenen Bruckner-Literatur, so wird rasch deutlich, daß in der Tat oft Unangenehmes zutage tritt. Eine Studie Hansens – es war die erste – zu den Quellen der faschistischen Bruckner-Rezeption machte dies nur zu deutlich.⁵ Im übrigen läßt sich vermuten, daß bestimmte Aspekte der Geschichte der „Bruckner-Bewegung“ langsam und unbemerkt der Vergessenheit anheimfallen sollten, und je eingehender man sich mit der Bruckner-Deutung und -Interpretation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befaßt und dabei die Literatur der letzten Jahrzehnte mitberücksichtigt, desto stärker drängt sich dieser Verdacht auf. Jedoch werden noch immer in vielen Bereichen ähnliche Probleme auftreten, zieht man die Ereignisse der Jahre zwischen 1933 und 1945 in Deutschland und Österreich in Betracht.

„Die komplizierte Wirkungsgeschichte Anton Bruckners ist ein beispielloses Ergebnis der Anhäufung und Verknotung von irrationalistischen Deutungen, die ihre konkreten Zwecksetzungen seit den 20er Jahren immer unverstellt hervortreten lassen und vollends im deutschen Faschismus enthüllen.“⁶ Diese einleitende Feststellung Hansens könnte auch die vorliegende Arbeit eröffnen, jedoch ist die Perspektive der Betrachtung hier eine andere. Im Zentrum steht nicht die Wirkungsgeschichte, sondern die Rezeptionsgeschichte Bruckners, der „Umgang“ mit dem

5 M. Hansen, *Die faschistische Bruckner-Rezeption und ihre Quellen*; vgl. auch Kap. I seiner o.g. Bruckner-Biographie.

6 *Die faschistische Bruckner-Rezeption und ihre Quellen*, S. 53.

Komponisten.⁷ Dabei liegt einerseits das Gewicht auf der Diskussion von Interpretationen, Erwartungen, Absichten und Gesinnungen, die an das Phänomen „Bruckner“ geknüpft wurden. Andererseits wird der Begriff der „Rezeption“ modifiziert, wenn vom „Umgang mit Bruckner“ gesprochen und der Blick auf die Art der Aufnahme des Komponisten gelenkt wird. Diese Auslegung von „Rezeption“ hat sich mehr oder weniger aufgedrängt, denn Bruckner erscheint als entindividualisiertes Objekt, das fast ausschließlich geprägt ist durch die ihn „behandelnde“ Nachwelt.

Die Art des Umgangs mit Bruckner wird von verschiedenen Seiten beleuchtet, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, daß es sich um Facetten ein und derselben Sache handelt. Sie stellt sich in der Literatur anders dar als beispielsweise im Kreis der Bruckner-Freunde, die sich organisatorisch zusammenschlossen und eine Gesellschaft gründeten, und sie nimmt andere Formen an bei Musikwissenschaftlern, deren Hauptinteresse auf eine Gesamtausgabe gerichtet war.

Bei der Betrachtung der Literatur bis etwa 1930, der das erste Kapitel gewidmet ist, werden Stationen der Bruckner-Interpretation erörtert. Dabei ist einerseits ein chronologischer Gang intendiert, andererseits werden thematische Schwerpunkte herausgestellt und ausgeführt. In vier ausgewählten Stationen wird versucht, mannigfaltige Aspekte aufzufächern und doch zu gliedern. Es können die Hintergründe der Literarisierung Bruckners aufgezeigt, die Interessen der österreichischen und deutschen Autoren kenntlich gemacht und Deutungen beziehungsweise Argumentationen und Interpretationen dechiffriert werden (zum Beispiel in Bezug auf religiöse Symbolik). Eingeschlossen ist eine Darlegung der ersten wichtigen werkanalytischen Ansätze und ihrer Wirkung.

Im zweiten und vierten Kapitel wird die Geschichte der organisierten Bruckner-Bewegung, die Gründung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und ihre Tätigkeiten – im Namen Bruckners und für Bruckner – dargestellt. Bereits im Zeitraum der Vorbereitungen für die endgültige Konstituierung der Gesellschaft 1929 zeichnete sich ein Dilemma der Bruckner-Freunde ab: Sie konnten sich nicht entscheiden, ob die Gesellschaft ihren Sitz in Österreich oder in Deutschland haben sollte. Bruckner geriet in das Spannungsfeld deutsch-österreichischer Interessen nach 1918. Bereits einige Jahrzehnte vor dem Ende der Habsburgermonarchie hatten ihn seine Verehrer in das deutsch-österreichische beziehungsweise deutsch-nationale politische Geschehen eingebracht. Nach dem Ersten Weltkrieg, als eine Einigung

⁷ „Das Objekt, von dem der Prozeß ausgeht“, soll und kann jedoch nicht ausgeblendet werden, vgl. dazu C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 238ff.

zum großen deutschen Reich in weite Ferne gerückt schien, projizierte nun seine organisierte Gemeinde erneut ihre politisch-ideologischen Vorstellungen und Wünsche auf den kulturellen Vertreter Deutsch-Österreichs.

Höhepunkt dieser Entwicklung ist zweifellos die Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla bei Regensburg, aus der durch die Anwesenheit Hitlers unter der Regie von Goebbels ein feierlicher Staatsakt wurde und mit der man ein Jahr vor dem „Anschluß“ Österreichs den kulturellen Vertreter „heimholte“. Jedoch waren die „Büstenweihe“ in der Walhalla und das gleichzeitig ausgerichtete Bruckner-Fest in Regensburg nur ein Teil, wenn auch ein überaus bedeutsamer Teil der Bruckner-Bewegung in Deutschland zwischen 1933 und 1945, denn „Zeichen“ wurden von Beginn an gesetzt.⁸ Die Bruckner-Feste im Dritten Reich hatten keineswegs die Bedeutung rein apolitischer kultureller Begegnungen, die ihnen nach 1945 zugesprochen wurde. Das ergibt sich auch aus den zahlreichen Briefen und Dokumenten der damals Beteiligten, auf deren Auswertung die vorliegende Darstellung weitgehend beruht.

1938 wurde die Bruckner-Gesellschaft „gleichgeschaltet“. Belassen hat man bei der Umwandlung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in die Deutsche Bruckner-Gesellschaft beispielsweise den zweiten Paragraphen der Satzungen, der lautet: „Der Zweck der Gesellschaft ist, dem Lebenswerk Anton Bruckners... allorts Verständnis, allgemeine Verbreitung und Anerkennung zu schaffen.“⁹ Dieses Ziel der Bruckner-Gesellschaft stand in engem Zusammenhang mit der Veröffentlichung der ersten Gesamtausgabe der Werke des Komponisten unter Leitung von Robert Haas und unter Mitwirkung Alfred Orels. Die beiden Wiener Musikwissenschaftler handelten im Auftrag der Österreichischen Nationalbibliothek sowie der Bruckner-Gesellschaft und konnten 1930 den ersten Band vorlegen. Die sogenannten „Originalfassungen“ der Symphonien, die anschließend bis 1945 in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen erschienen – bis auf die dritte Symphonie, die nicht mehr gedruckt werden konnte, deren Stichvorlage allerdings vorbereitet war –, erregten allgemeines Aufsehen. Die Auseinandersetzungen um den „originalen“ oder „echten“ Bruckner beschäftigte nicht nur die Musikwelt im In- und Aus-

⁸ Zu erinnern ist hauptsächlich an das zweite Münchner Bruckner-Fest, veranstaltet im Oktober 1933 unter dem Motto „Kundgebung des deutschen Geistes“ (vgl. auch die Festrede über *Bruckners Bedeutung im deutschen Geistesleben*, abgedruckt in: Deutsche Zeitschrift, Sonderdruck Heft 1/2, 1935, S. 10-16).

⁹ M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk* (1934), S. 370.

land, sondern auch Hitler, der seinem Landsmann lange vor der Büstenaufstellung in der Walhalla große Verehrung entgegengebracht hatte.

Was hätte besser in diesen kulturpolitischen Rahmen passen können als das Gefecht um „Original- und „Urfassungen“, als die Rede von den „fremden Zutaten“, von denen Bruckners Symphonien zu befreien waren, als die immer wieder beschwörbare „große Aufgabe“, vor die das „ganze deutsche Volk“ dabei gestellt sei? Was hätte den nationalsozialistischen pseudo-sakralen Kultur- und Parteiveranstaltungen ein weihvolleres Gepräge und einen weihvolleren Rahmen geben können als Bruckners Musik, und diese dazuhin im „Original“- oder „Ur“-Ton? Die musikwissenschaftlichen und -philologischen Bestrebungen verflochten sich sehr eng mit den tagespolitischen Forderungen. Unter Berufung auf Bruckners „letzten Willen“ wurde eine Propagandakampagne in Gang gesetzt, die ihn dem Nazi-Ungeist auslieferte.

Diesem Aspekt des Umgangs mit Bruckner wird im dritten Kapitel nachgegangen. Ein ausführlicher Kommentar zur Entstehung der Gesamtausgabe legt den Grundstein für die Erörterung der Propaganda um die „Originalfassungen“ (die Problematik des Begriffs ‚Propaganda‘ wird an entsprechender Stelle diskutiert). Auch dabei bildet eine Auswertung bisher unveröffentlichter Dokumente die Basis. Obwohl auf eingehende philologische Studien verzichtet werden mußte, ist ein Einblick möglich in das Denken und die Ideale der Herausgeber, in ihre Probleme und Kämpfe, in die Umstände, die die Entstehung der Gesamtausgabe förderten oder behinderten, und in die Diskussion der Ergebnisse der damaligen Bruckner-Forschung.

Die Befürworter der Gesamtausgabe traten für Bruckners „Original- oder „Urfassungen“ ein, und selbst ihre Gegner konnten sich nur schwer der Faszination der Entdeckung des „echten Bruckner“ entziehen. Wie sehr sich der Werbefeldzug selbständigte, wird im Blick auf die „Originalfassung“ der achten Symphonie ganz deutlich. Sie ist als ein aus der Not geborener Kompromiß zu sehen, dessen Veröffentlichung Robert Haas in seinem Vorwort 1939 als „Zeichen der Vorsehung“ und als besonderen „Gruß aus der Ostmark“ herausstellte.

Wie hat man im Ausland auf die Bruckner-Bewegung in Deutschland und Österreich reagiert? Wurde ihre Verschränkung mit den politischen Ereignissen registriert, oder hielt man die Bruckner-Feste und die Diskussionen um die „Originalfassungen“ für Engagements einer idealistisch gesonnenen Verehrergemeinde, die um die Anerkennung ihres großen, aber verkannten Meisters kämpfte? Wenn im

abschließenden Kapitel, um auf diese Fragen Antworten zu finden, vor allem Berichte aus dem anglo-amerikanischen Raum herangezogen und kommentiert werden, so hat dies drei Gründe: Erstens bestanden zwischen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft und der amerikanischen „Bruckner Society“, die 1931 gegründet wurde, mindestens bis Mitte der fünfziger Jahre Kontakte, die bis jetzt kaum Beachtung fanden. Zweitens sind auf Bruckner bezogene Äußerungen emigrierter österreichischer und deutscher Musikwissenschaftler vor allem in englischen oder amerikanischen Musikzeitschriften zu finden. Und drittens schien eine Einschränkung aus arbeitsökonomischen Gründen angebracht zu sein. Die Betrachtung von „Bruckner in Österreich und Deutschland“ wird demnach durch einen Blick von außen abgerundet.

Eine Rezeptionsgeschichte im Sinne einer vollständigen chronologischen Darstellung der Ereignisse darf also im folgenden nicht erwartet werden. Trotzdem kann ein Gesamtbild entstehen, das vielleicht ein Überdenken des Umgangs mit Bruckner herausfordert.

I. Stationen der Bruckner-Interpretation bis 1930

1. Neue Herrschaft der absoluten Instrumentalmusik

Für diejenigen, die im 19. Jahrhundert gleichzeitig Wagner, Liszt und Bruckner verehrten, stellte sich folgendes Problem: Wie interpretiert und würdigt man Bruckners Schaffen, ohne den Idealen der „modernen, fortschrittlichen Richtung“ abzusagen, beziehungsweise wie sind Bruckners Werke mit diesen Idealen in Einklang zu bringen? Vermutlich stand dieses Problem sogar Bruckner selbst klar vor Augen, und zwar sowohl deshalb, weil er seine Symphonien zum Teil programmatisch erläuterte, als auch deshalb, weil er miterlebte, wie einige seiner Werke von anderen, Schülern oder Freunden, inhaltlich ausgedeutet wurden.¹ Die Schwierigkeit der Interpretation der Brucknerschen Werke dürfte sich durch die Beigabe von Programmen allerdings noch erhöht haben, denn Wagner hielt die im nachhinein vorgenommene programmatische Ausdeutung von Instrumentalmusik für einen zwar oft notwendigen, aber schlechten Kompromiß. In seinem Aufsatz *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* von 1879 erklärte er, daß die Musik nach Beethoven im „Gesamtkunstwerk“ nicht nur einen „sicheren Halt“ in bezug auf den Ausdruck gewonnen, sondern auch eine neue Form erhalten habe, in der gleichwohl die der Symphonie aufgehoben sei, da auch das Musikdrama „die Einheit des Symphoniesatzes“ aufweise.² Den Instrumentalkomponisten bleibe dagegen nur die Möglichkeit, die herkömmlichen Formen auszufüllen. Um trotzdem „die Grenzen des musikalischen Ausdrucks und seiner Gestaltungen... zu erweitern“³, würden sie sich musikalischer Ausdrucksmittel der dramatischen Musik bedienen, wovon Wagner allerdings eindringlich warnt. Denn die nach Dramatischem strebende „reine Instrumentalmusik“ stünde in der Gefahr, völlig unverständlich zu werden. Diesem Resultat sei dann weder durch programmatische Überschriften noch durch spätere programmatische Ausdeutungen beizukommen. Den Komponisten, sofern sie in seiner Zeit Instrumentalmusik schufen – Wagner meinte die von ihm so genannte „klassisch-romantische Schule“, beispielsweise Mendelssohn, Schumann, Brahms, aber auch Musorgskij –, gab er deshalb zu verstehen, daß sich über ihre Musik „eben gar nichts sa-

gen läßt“.⁴ Bruckner wird in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, obwohl Wagner auch ihn gemeint haben könnte. Falls er tatsächlich an Bruckner gedacht hatte, lag es aber bestimmt nicht in seinem Interesse, diesen „Gefolgsmann“ vor den Kopf zu stoßen.

Die Interpretation des Brucknerschen Schaffens war also keineswegs einfach, ohne entweder Bruckner als Instrumentalkomponisten oder Wagner als „fortschrittlichsten“ Musiker nach Beethoven zurückzusetzen. Eine Bewältigung dieses Problems zeichnete sich aber bereits einige Jahre nach Bruckners Tod ab, wie am Beispiel der Schriften von Rudolf Louis (1870-1914) gezeigt werden kann. Louis hatte sich zunächst in seiner von der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität angenommenen Dissertation und zwei weiteren musikästhetischen Schriften als überzeugter Wagnerianer ausgewiesen.⁵

Die Bruckner-Deutung, die Louis in seiner Dissertation ausführt, fällt erwartungsgemäß zuungunsten des Instrumentalkomponisten aus. Auf der Grundlage einer Ursprungstheorie von Musik, angelehnt an Schopenhauer, Friedrich von Hauseggers *Musik als Ausdruck* (1885), der Schrift *Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt* (1880/82) von Julius Bahnsen und Arthur Seidls Abhandlung *Vom Musikalisch-Erhabenen* (1887) gelangte Louis von Überlegungen zum Schönen und Erhabenen schließlich zum Humoristischen in der Musik. Unter diesem Themenpunkt wird Bruckner besprochen. Worin besteht nach Louis das „Humoristische“ in der Musik? Er nimmt an, daß ein „unlösbarer Widerspruch das eigentliche Agens in der Entwicklung der Tonkunst von jeher gewesen ist“, und zwar der Widerspruch zwischen einem Streben des Menschen nach Ausdruck und dessen Realisierung oder „Verendlichung“.⁶ Das „Humoristische“ bildet eine eigene Stufe in diesem Prozeß:

4 Ebenda, S. 193.

5 *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig 1893, Nachdruck Wiesbaden 1972; *Richard Wagner als Musikästhetiker*, Leipzig 1897; *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig 1898. Louis hatte Bruckner in Wien erlebt. Er war ein Vetter und Schüler des Komponisten Friedrich Klose (1862-1942), der bei Bruckner studiert hatte. Louis begann 1894/95 unter Felix Mottl (1856-1911), ebenfalls einem Bruckner-Schüler und -Dirigenten, in Karlsruhe eine Volontärszeit als angehender Kapellmeister. Gleichzeitig war er Musikschriftsteller und -kritiker (seit 1900 hauptberuflich in München). Zusammen mit Ludwig Thuille verfaßte er eine vielbeachtete *Harmonielehre*, Stuttgart 1907. Vgl. E. Istel, *Rudolf Louis*, S. 223f.

6 *Der Widerspruch in der Musik*, S. 112. Louis übernimmt Bahnsens von Schopenhauer geprägte „realdialektische“ Betrachtung der Welt (nach der der Widerspruch im „Grundwesen des Seienden“ eine „Selbstentzweiung des Willens“ sei).

1 Vgl. dazu C. Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*.

2 Siehe R. Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. X, 5. Aufl. Leipzig o.J., S. 185.

3 Ebenda, S. 180.

in ihm wird die „*widerspruchsvolle Einheit*“ erkannt und begriffen.⁷ Im Gegensatz zum „Schönen“, der „imaginären Widerspruchslosigkeit“⁸, und dem „Erhabenen“, der Enthüllung des Widerspruchs als Wesen der Welt und seiner Erlösung in einer „höheren Einheit“⁹ – eine ideale Vorwegnahme der Lösung des Widerspruchs, die Louis zufolge nur Wagner gelang –, gilt für das „Humoristische“, daß der Widerspruch in der Einheit bestehen bleibt. Es kommt dies ins Bewußtsein durch die „als ‚gewollt‘ erkannte Inkongruenz zwischen Form und Inhalt.“¹⁰ Bruckner ist nach Louis ein humoristischer Komponist und darum ein „Halbgenie“, weil er „resignativ“ einen nach der Unendlichkeit strebenden, unsagbaren Inhalt in das Formschema der Beethovenschen Symphonie zwängte. Er sei „*formlos*“, weil oder indem er sich „geradezu sklavisch... unter die konventionelle Form beugt“¹¹, das heißt, Bruckner schuf sich nach Louis keine eigene, seinem „Inhalt“ adäquate Form, wie Liszt oder Wagner es getan hatten. Der Sinfonischen Dichtung und dem Musikdrama sei durch die Dichtung oder durch die Verbindung der Musik mit der Dichtung ein „formgebendes Princip“ verschafft, und so stellen nach Louis nur sie die „modernen, fortschrittlichen Gattungen“ der seit Beethoven im eigentlichen Sinne „dramatischen Musik“ dar.

In Louis' Entwicklung des Humoristischen und in seiner Rubrizierung Bruckners greift er auf ein Verfahren zurück, das von der Beethoven-Literatur her bekannt ist. Auch dort hatten Autoren ihre Probleme mit der musikalischen Form unter Hinweis auf das „Humoristische“ bewältigt oder zu bewältigen versucht, nicht selten ohne den Vergleich Beethoven – Jean Paul anzuschließen.¹² So überrascht es nicht, daß auch Louis Bruckner und Jean Paul zusammenbringt. Während jedoch in der Beethoven-Literatur darüber geklagt wurde, daß die Form gesprengt worden sei, wirft Louis dem „Humoristen“ Bruckner gerade umgekehrt die formale Beschränkung vor. Lag den entsprechenden Beethoven-Interpretationen also die Vorstellung zugrunde, daß sich die schöpferische Phantasie Schranken setzen sollte, so der Bruckner-Deutung von Louis, daß der Phantasie oder nunmehr dem Ausdruck ein

7 Ebenda, S. 113.

8 Ebenda, S. 43.

9 Ebenda, S. 91.

10 Ebenda, S. 98f.

11 Ebenda, S. 103.

12 Vgl. dazu E.E. Bauer, *Beethoven – unser musikalischer Jean Paul. Anmerkungen zu einer Analogie*.

adäquater Raum geschaffen werden müsse.¹³ Louis beschreibt Anton Bruckner auch noch in seinem Nekrolog 1896 als „Halbgenie“. Bruckner habe zwar eine „originale Begabung“, er gehöre aber zu den „Trabanten“ um den strahlenden Helios Richard Wagner.¹⁴ Bruckners Werke werden also in gleich zweifacher Hinsicht abgewertet: Zum einen entsprechen sie als „reine Instrumentalmusik“ nicht den aktuellen Forderungen, zum anderen werden sie der „Epigonenmusik“ um Wagner zugerechnet.

Noch 1904 brachte Louis Zweifel an Bruckner zum Ausdruck. Er fragte sich, was Bruckners Musik eigentlich zu bedeuten habe: „kündet sich in ihm etwa schon eine Reaktion gegen die neuere Programmusik, zu der man ja in gewissem Sinne auch die szenisch-dramatische Musik Wagners rechnen kann zugunsten einer neuen Herrschaft der absoluten Instrumentalmusik an?“ Oder ist sie „ein ganz isolierter Einzelfall, eine Anomalie gewissermaßen“, die „auf die fernere Entwicklung unserer Kunst von gar keinem Einfluß sein wird?“¹⁵ Finden sich in Louis' Essay auf diese Fragen noch keine endgültig klärenden Antworten, so doch in seinem Bruckner-Buch von 1905, in dem er festhält, daß Bruckner die „Wagnerianer“ tatsächlich verwirrt haben mußte, „wenn sie sahen, wie einer die musikalischen Errungenschaften des Wagnerischen Worttondramas zu dem so gänzlich heterogenen Zweck absoluten Musikmachens ‚mißbrauchte‘.“¹⁶ Er selbst, so schreibt Louis rückblickend, habe den Weg vieler anderer, die sich damit behelfen, Bruckner zum heimlichen Programmusiker zu erklären, zwar nicht beschritten, er habe sich mit der Formlosigkeit Bruckners abfinden müssen. Es sei ihm jedoch allmählich klar geworden, daß Bruckner nur „relativ formlos“ sei und daß man sich daran gewöhnen müsse, „die Eigenart der Individualität zu respektieren“. Außerdem sei im Falle Bruckners die Einheit von Mensch und Künstler anzuerkennen.¹⁷ Louis nimmt förmlich zurück, Bruckner

13 Für Louis ist in Anlehnung an Schopenhauer das „Humoristische“ eine ernste und erhabene Stimmung, „welche unwillkürlich in Konflikt geräth mit einer ihr sehr heterogenen, gemeinen Außenwelt, der sie weder ausweichen, noch sich selbst aufgeben kann; daher sie, zur Vermittelung, versucht, ihre eigene Ansicht und jene Außenwelt durch die selben Begriffe zu denken, welche hiedurch eine doppelte, bald auf dieser bald auf der andern Seite liegende Inkongruenz zu dem dadurch gedachten Realen erhalten“, vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844), Bd. 2, Stuttgart 1987, S. 136.

14 R. Louis, *Anton Bruckner*, in: AMZ 23, 1896, S. 617.

15 R. Louis, *Anton Bruckner* (= Moderne Essays zur Kunst und Literatur, Heft 49), S. 36.

16 R. Louis, *Anton Bruckner*, München 1905, S. 204f.

17 Auch das war für Louis ein Problem, denn er, ein Protestant, betrachtete den süddeutschen, katholischen Menschen Bruckner aus der Distanz.

einen Wagner-Epigonon genannt zu haben, denn er sei zur Einsicht gelangt, daß „Wagners Annahme von dem Absterben der Symphonieform mit Beethoven tatsächlich unrichtig gewesen war, daß absolute Instrumentalmusik... auch auf dem Boden der neuesten Tonkunst sehr wohl möglich ist.“¹⁸ Die Distanzierung von Wagners „Annahme von dem Absterben der Symphonieform“ verbindet Louis im Anschluß mit einer hymnischen Wendung an die „ewig unzerstörbare Macht der reinen Musik“.¹⁹ Bruckners Symphonien sind ihm zufolge nur als absolute Musik zu verstehen, dabei aber haben sie einen konkreten Inhalt, „nur kann dieser Inhalt niemals mit Worten... genügend umschrieben, geschweige denn voll ausgesprochen werden. Diese Musik ist der direkte Ausfluß, die Offenbarung eines ungemein reichen und komplexen Seelenlebens, das so... unbewußter Natur war, daß es auf keine andere Weise sich mitzuteilen vermochte als eben in Tönen.“²⁰

Bruckners Instrumentalmusik scheint nun aus ihrem merkwürdigen Querstand zur „fortschrittlichen Richtung“ im 19. Jahrhundert herausgelöst zu sein. Sie wird aufgrund ihres „unaussprechlichen“ Inhalts nicht mehr zurückgestuft – im Sinne Wagners zu einer dem Musikdrama unter- oder vorgeordneten Entwicklungsstufe –, sondern gerade dieser Inhalt bedingt ihre von Louis jetzt anerkannte Eigenständigkeit. Die „Realisierung“ oder „Verendlichung“ des Inhalts in der Form tritt scheinbar in den Hintergrund. Gerade weil der Inhalt sich nur in Tönen ausspricht, ist die Instrumentalmusik Bruckners „reine Musik“. Sie entwickelt sich tatsächlich, um auf die Worte von Louis zurückzugreifen, zu einer „Reaktion gegen die Programmmusik und die szenisch-dramatische Musik Wagners“. Gleichzeitig zeigt sich in Louis' nachdrücklicher Betonung des „Inhalts“, daß Bruckners Instrumentalmusik vor einer „formalästhetischen Deutung“ geschützt werden soll: Sie ist mehr als nur „ein Spiel tönend bewegter Formen“, wie Louis – an Eduard Hanslick erinnernd – einfließt.²¹

Es wird deutlich, daß Wagners Diktum vom „Absterben der Symphonieform“ zwar angezweifelt werden mußte, um Bruckner als Instrumentalkomponisten ganz anzuerkennen, daß jedoch die Überzeugung, die Musik sei Ausdruck des „Innerli-

18 Anton Bruckner, München 1905, S. 224f.

19 Ebenda, S. 225.

20 Ebenda, S. 210. Diese Verschränkung von Inhalt und Form zog nach sich, daß die symphonische Form „programmatish“ aufgefaßt wurde, siehe dazu von der Verf., *Musik für Verehrer. Ein Beitrag zur Geschichte der frühen Bruckner-Rezeption*.

21 Louis hat vielleicht an der Universität in Wien auch Hanslick erlebt, vgl. dazu T. Antonicek, *Bruckners Universitätsschüler in den Nationalien der Philosophischen Fakultät*.

chen, Innerlichsten“, die auch Wagner vor allem als Rezipient Schopenhauers vertrat (und ausführlich in seinem Beethoven-Aufsatz von 1870 darlegte), bestehen bleibt.²² In einer Zeit, in der befürchtet wurde, daß das „Innerliche“ und Gefühlsmäßige in der Musik überlagert werden könnte von an den Verstand gerichteten Programmen oder durch eine „der realen Welt zugewandte Außenseite der Musik“ (Tonmalerei, Nachahmung) – diskutiert und umstritten nicht mehr am Beispiel der Sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt, sondern vor allem am Beispiel der aktuelleren Werke von Richard Strauss –, wird Bruckner zum Garanten für die musikalische Vermittlung der „inneren Seite“.²³

Der Komponist blieb trotz Liszt und Wagner „absoluter Instrumentalmusiker“, und dies wird ihm jetzt nicht mehr als Resignation, als Rückständigkeit ausgelegt, sondern als Standhaftigkeit. Allerdings beruhte seine Festigkeit nicht auf einer bewußten willentlichen Entscheidung, nein, Bruckner war sich offenbar weder den Versuchungen, denen er hätte erliegen können, noch seiner Unanfechtbarkeit bewußt. Für Louis galt es, „der Tonkunst die Unschuld der Unbewußtheit zurückzuerobern“, und das konnte nur einer, „der selbst diese Unschuld noch nicht verloren hat.“²⁴ Bruckner hatte sich sozusagen in Klingsor-Wagners Zaubergarten gewagt und war unberührt geblieben.

Von großer Bedeutung ist also nicht nur, daß der Komponist „absolute Instrumentalmusik“ schuf, sondern wie er es tat. Der Schaffensprozeß wiederum wird auf Bruckners Persönlichkeit zurückgeführt, soweit man sie kannte und soweit man sich eine gewisse Vorstellung von ihr gemacht hatte. Diese Verschränkung von Persönlichkeit und Werk, die in Künstlerbiographien, zumal im 19. und angehenden 20. Jahrhundert, beileibe nicht unüblich war, nimmt in der Bruckner-Literatur ganz eigene Züge an, auf die später zurückzukommen sein wird.

Louis' Bruckner-Interpretation von 1905 birgt noch einen weiteren wichtigen Aspekt: Der Komponist, der Zeitgenosse Wagners, wird behandelt, als sei er eine Folgeerscheinung, als hätte sich Bruckners Schaffen erst nach der Existenz und Wirkung von Programmmusik und Musikdrama entwickelt, als seien Bruckners Symphonien erst recht erst jetzt notwendig entstanden. Es wird der Eindruck vermittelt, daß Bruckner die Musik aus den „Verstrickungen“ mit der Literatur, dem Drama, der Bühne, der Idee von der Einheit der Künste, aber auch von dem Bewußtsein, in der

22 Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, 21987, S. 39f.

23 Vgl. R. Louis, *Franz Liszt und das Problem der Programmmusik*, S. 1540f.

24 Anton Bruckner, München 1905, S. 226.

Musik menschliches Wollen, Leiden, Empfinden ausdrücken zu können (Bewußtsein, daß die Musik ein Mittel ist) befreit habe. Und weil Bruckner nichts wußte, konnte er auch kein Geschichtsbewußtsein haben.

Es zeigt sich also, daß Bruckner zu einer Figur Wagners wird, gerade als sich bei manchen Wagnerianern – nicht zuletzt auch durch die Lektüre Nietzsches – der Enthusiasmus um die Musikdramen legte. Zieht man jedoch in Betracht, daß eine gewisse Ernüchterung nicht etwa eine Abkehr von Wagner bedeutete, sondern ein an Wagner und seinen Idealen geschultes Durch-ihn-Hindurch, so wird verständlich, daß die Bruckner-Deutung von Louis – ebenso wie seine Interpretation der deutschen Musik der Gegenwart – nur vom Wagner-Erlebnis ihren Ausgang nehmen konnten.²⁵ Der Wandel, der sich dabei in den Schriften von Louis im Hinblick auf die Einschätzung Bruckners erkennen läßt, wird bei immer größerer Anerkennung und Wertschätzung des „absoluten Instrumentalmusikers“ und bei immer größerem zeitlichen Abstand von Wagner in der Bruckner-Literatur des 20. Jahrhunderts hinfällig. Übrig bleibt, um mit Louis' Worten zu reden, die Steigerung von „Bruckners ganz einzigartiger und unvergleichlicher Größe“ – auf verschiedenen Ebenen, aber stets auf der Grundlage Wagnerschen Gedankenguts.

2. Ein „Drama von Kräften“

Wie ist die Begeisterung eines angehenden evangelischen Pfarrers – August Halm legte 1892 immerhin die erste theologische Dienstprüfung ab – für den katholischen Komponisten Bruckner zu erklären? Bedeutete das nicht, wie Hugo Wolf sich über Halms Wechsel von der „ehrbaren Dame Theologie“ zur „falschen Hexe Frau

25 Vgl. R. Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*. Louis stellt diesem Buch ein Nietzsche-Zitat voran, das er zwar den Komponisten der Gegenwart widmet und das nicht von Wagner handelt, aber bemerkenswert ist, daß er Wagner als geborenen Dramatiker (nicht als Musiker) bezeichnet und daß das Musikdrama im Grunde genommen als besonderer Markstein der Operngeschichte behandelt wird, so sehr Louis im übrigen Wagners „einzigartige Weltherrschaft“ rühmt. Vgl. dazu auch den von Louis verfaßten Festartikel zu Wagners 100. Geburtstag, in dem es heißt, daß man in einem „gereinigteren Sinn“ Wagnerianer bleiben könne, siehe bei S. Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele* (= Dokumentenband 3,2: *Von der Ära Siegfried Wagner bis ins Dritte Reich 1908-1944*), S. 136-139, dazu Großmann-Vendreys einleitenden Kommentar.

Musika“ ausdrückte, „Apostasie“?²⁶ Allerdings war Hugo Wolf, der damit wohl auch auf sein eigenes „verhextes“ Komponistendasein anspielte, nicht ganz unbeteiligt an Halms Zuwendung zur Musik und zu Bruckner. Bei seinen Besuchen in Tübingen in den 1890er Jahren stellte Wolf nicht nur seine eigene Musik vor, sondern er machte die dortigen Freunde auch mit Bruckners Werken bekannt. Der Universitätsmusikdirektor Emil Kauffmann, mit dem Wolf unter anderem die Begeisterung für Mörike teilte und bei dem Halm parallel zum Theologiestudium Kompositionsunterricht nahm, leitete beispielsweise später (Erst-)Aufführungen der f-Moll- und e-Moll-Messe Bruckners.

Der schwäbisch-protestantischen Begeisterung für Bruckner stand offensichtlich die Konfession des Komponisten nicht im Wege, ebenso wenig wie man sich in Tübingen ausschließlich auf Bach konzentrierte. Kauffmann las an der Universität nicht nur über die Geschichte der Kirchenmusik, über Bach und Beethoven, über Franz Schubert, Hugo Wolf und das „Kunstlied“, sondern auch über Richard Wagners Leben und Werke sowie über Bruckner und seine Symphonien.²⁷ Der Theologiestudent Halm wuchs also in ein musikalisches Klima hinein, in dem Vokalmusik den Vorrang hatte und in dem Bach neben Wagner, Berlioz neben Palestrina sowie Händel neben Mendelssohn gleichermaßen vertreten waren. Somit entstand für ihn ein Blickwinkel, der es erlaubte, die „neuesten“ Kompositionen des 19. Jahrhunderts mit der wiederentdeckten „alten Musik“ unmittelbar in Beziehung zu setzen. Halm wandte sich zwar später als Pädagoge und in seinen Schriften von der Vokalmusik ab, dennoch geriet der Zug, Ungleichzeitiges gleichzeitig zu betrachten, die Tradition in der Gegenwart und darin das Zukünftige vermittelt zu sehen, zu einem prägenden Moment seiner Musikanschauung.²⁸

Bruckners Symphonien waren für Halm die Werke, in denen eine solche Vermittlung von Tradition, Gegenwart und Zukunft in Idealgestalt vorhanden war und interpretiert werden konnte. Ihn interessierte an Bruckner also weder die Kon-

26 Brief an Emil Kauffmann vom 26. April 1893, zit. nach *Hugo Wolfs Briefe an dens.*, S. 92.

27 Vgl. dazu August Halms Erinnerungen an Kauffmann (1907), in: A. Halm, *Von Form und Sinn der Musik*, S. 260-263. Zu Halm vgl. R. Stephan, Art. *August Halm*, in: MGG, Bd. V, Sp. 1376-1380 und ders., *Über August Halm*; vgl. auch L. A. Rothfarb, *Musik und Theologie*.

28 Dabei bleibt aber die praktische Erfahrung des Chorsängers Halm wichtig. Dies wird in seiner *Harmonielehre* von 1905 deutlich, die den Grundstein zu seinen späteren Schriften legt. Eine falsche Führung des Leittons, heißt es dort beispielsweise, könne man am besten „erfühlen“, wenn man im Chor Mittelstimmen zu singen hätte.

fession noch das Biographische überhaupt, sondern „ein Lernen von ihm, dem großen Lernenden“.²⁹ Diese Forderung und Aufforderung wurde für den Musiker und Komponisten und noch in viel höherem Maße für den Musikpädagogen Halm zur Maxime, gleichviel ob er Schüler der Schulgemeinde Wickersdorf oder ein mehr oder weniger gebildetes Konzertpublikum vor sich hatte.

Es stellt sich nun die Frage, was die Menschen damals von Bruckner lernen sollten, oder, anders gesagt, was Halm am Beispiel Bruckners demonstrieren wollte. Und eine andere Frage drängt sich auf: Bewirkte der fast schon missionarische musikpädagogische Einsatz mit Bruckners Werken als „Erziehungsmittel“ auch etwas für den Komponisten, das heißt auch etwas für die Rezeption seiner Musik?

Für August Halm war Bruckner der größte Künstler der symphonischen Form, „geistig musikalisch Beethoven verwandt, oder wohl mehr noch dessen Schüler, an Wuchs und Energie den Meister überragend, da er kühner wollte, Größeres vollbrachte.“³⁰ Es war damals bestimmt nichts Neues, Bruckner neben Beethoven zu stellen oder die beiden Komponisten zu vergleichen – im Grunde genommen wurde an jeden Symphoniekomponisten nach Beethoven sein Maß angelegt. Ungewöhnlich war es jedoch, Bruckner eine solche Überlegenheit zuzuschreiben; dies mußte für die Beethoven-Verehrer eine Provokation bedeutet haben. Anderen gaben Halms Ansichten und seine Erklärungen Anstoß für eine Veränderung ihrer Haltung Bruckner gegenüber, wahrscheinlich vor allem jenen, die Halm persönlich erlebten.³¹

Wie am Beispiel von Rudolf Louis gezeigt wurde, hatte selbst der Kenner Probleme mit Bruckners Form. Erst recht aber bestand beim breiten Publikum die Meinung, Bruckners Symphonien seien formlos, wobei dies oft hieß: die Symphonien sind zu lang. Mit dieser Ansicht war keineswegs gleichzeitig eine Ablehnung oder

29 Siehe A. Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. XII. Darüber hinaus ergibt sich aus Äußerungen Halms in Briefen, daß er sich – vielleicht noch im Verbund mit dem Schriftsteller Carl Spitteler, dem Bruckner allerdings so gut wie unbekannt war – auch persönlich mit dem Komponisten verwandt fühlte. Halm sah sich schon zu Lebzeiten vom Schicksal des „verkannten Genies“ erfaßt. Dies lassen unter anderem viele Briefe und Dokumente aus dem Nachlaß Halms im Deutschen Literaturarchiv Marbach a.N. erkennen, die mit freundlicher Genehmigung eingesehen werden konnten.

30 *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 81.

31 Wie aus verschiedenen Erinnerungsberichten hervorgeht, war Halms persönliches Auftreten überaus eindrucksvoll. Obwohl man ihn für unbeholfen und seltsam hielt – und darin gelegentlich eine Parallele zu Bruckners Erscheinung gezogen haben wird –, galt Halm als geborener Pädagoge. Vgl. beispielsweise E. Metzger, *Was ein Laie Halm verdankt*.

Anfeindung Bruckners verbunden, wie dies in der Bruckner-Literatur häufig interpretiert worden ist. Hugo Wolf beispielsweise war von der ersten Aufführung der achten Symphonie am 18. Dezember 1892 in Wien überwältigt, und trotzdem schrieb er über das Adagio: „Es durfte ihm thatsächlich nichts Ähnliches an die Seite zu stellen sein; inhaltlich gewiß nicht, während es formell allerdings, zumal wegen seiner übermäßigen Breite und Ausdehnung, nicht ganz befriedigt. In diesem Punkte steht Bruckner Beethoven nach.“³² Und Antonín Dvořák, den die sensationelle Nachricht von der Aufführung der Brucknerschen Symphonie in Amerika erreicht hatte, kommentierte sie so:

„Als Bruckners achte Symphonie im letzten Winter in Wien aufgeführt wurde, mußte die Philharmonische Gesellschaft ihr einen ganzen Abend widmen. Das Experiment ist nirgends wiederholt worden, und es kann keinen Zweifel geben, daß diese Symphonie eine bessere Chance hätte, ihren Weg durch die Welt zu machen, wenn sie kürzer wäre... Moderner Geschmack fordert für die Musik, daß sie knapp, verdichtet und kraftvoll sei.“³³

All jenen, die sich in gleicher oder ähnlicher Weise über Bruckners Form ausgesprochen hatten, hielt nun August Halm in seinen Darlegungen entgegen, daß es nicht Bruckner sei, der Schwächen zeige, sondern daß sie selbst, Hörer und Kritiker, einen Mangel erkennen ließen. Nach Halm unterlagen sie einer „offenkundigen Unfähigkeit zur Aufnahme eines großen Ereignisses“, und der Tadel an Bruckner sei zurückzuführen auf „Unkenntnis..., Unlust zu geistiger Spannung..., Ermüdung“ und auf „natürliche geistige Schlappeit“.³⁴ Halms Rezept gegen diese „Zustände“ hieß Konzentration auf das „Musikalisch-Logische“ im Rahmen einer Erneuerung und Erweiterung der musikalischen Bildung.³⁵ Dieser Bildung müsse ein neues Ni-

32 Siehe Briefe an Emil Kauffmann vom 23. Dezember 1892 und vom 10. März 1893 in der bereits erwähnten Briefausgabe, S. 81-83, 87-89.

33 Zit. nach K. Döge, *Dvořák. Leben – Werke – Dokumente*, S. 353 (aus Dvořáks in Zusammenarbeit mit Henry T. Fink verfaßtem Schubert-Aufsatz, ersch. engl. 1894 in *The Century Illustrated Monthly Magazin*).

34 *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 81f.

35 Über „Musikalische Logik“ schrieb Halm in einer handschriftlichen, offenbar verworfenen Skizze (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N., A: Halm 69.421): „Die Musik ist die Kunst des Nacheinandern u. zwar der beziehungsvollen Folge; im Fluß einer Melodie verlangt ein Ton nach dem nächsten Ton, eine Gruppe nach einer anderen Gruppe. Die Tonkunst hat die Zeit zum Gebiet ihres Geschehens, ja wohl eigentlich zu ihrem Gegenstand. Jede musikalische Gegenwart ist um so musikalischer, je mehr sie

veau gegeben werden, so lautete Halms Botschaft, um nicht nur die Ermüdung zu überwinden, sondern auch den Genuß der Musik durch Verstehen zu erhöhen. Sein reformpädagogisches Konzept verband Halm schließlich mit der Absicht, eine neue Ästhetik der Musik vorzulegen.

An einigen Stationen seiner Bruckner-Deutung – mit Beispielen aus Analysen der Musik und Erläuterungen seiner musikästhetischen Thesen – sei im folgenden die Bedeutung des Komponisten als Ideal Halms umrissen. Halms Aussagen waren für die Rezeptionsgeschichte Bruckners nicht nur als (erste) analytische Interpretationen, sondern auch als Vorgaben für eine ganz bestimmte Sicht auf den Komponisten beziehungsweise genauer auf den Sonatenformkomponisten richtunggebend.

Halm zufolge hat Bruckner die symphonische Form einzigartig beherrscht. Auch in seiner Gestaltung der Details könne man einen Höhepunkt der Symphonik des 19. Jahrhunderts entdecken. So bezeichnete Halm den Komponisten beispielsweise auch als einen „Meister der großen Melodie“.³⁶ Die „große Melodie“ bilde einen Gegensatz zur „naiven Melodie“, sie hat zwar „dieselben natürlichen Entstehungsgesetze, verdankt aber einem bewußteren Schaffen und Formen, Bauen und Gliedern ihr Dasein“, sie ist die „künstlerische“ Melodie, sie hat „etwas Höheres, nämlich Stil.“³⁷ Halm verdeutlichte seine Feststellung an zwei Beispielen, zum einen an der zweiten Hauptgruppe aus dem ersten Satz der fünften Symphonie, zum anderen an dem zweiten Thema des Andante-Satzes der vierten Symphonie³⁸. Die Andante-Melodie hielt er für ein geradezu „klassisch“ ausgebildetes Thema (vgl. den Auszug der Melodie und das Schema bei Notenbeispiel 1).

Im folgenden soll jedoch weniger Halms Ergebnis als vielmehr seine Art zu interpretieren ins Blickfeld gerückt werden: Obwohl auch für ihn Entsprechungen und Analogien (Ähnlichkeiten, Beantwortung etc.) sowie eine periodische Gliederung eine Rolle spielen (wie etwa in derselben Zeit bei Hugo Riemann), faßt er das thematische Gebilde zunächst nicht als geschlossene Einheit auf. Er vermittelt vielmehr die Vorstellung, daß es in seiner Ablaufzeit so geworden ist, wie es ist, und nicht anders „gewachsen“ sein konnte. Auch wenn Halm zum Schluß eine symmetrische Anlage dieser Melodie ausmacht – ohne sie wäre die Melodie wahrscheinlich auch nicht

Beziehung nach vor- und rückwärts enthält, je mehr sie unser Vermögen der Vorausahnung und Erinnerung in Anspruch nimmt“ (zitiert mit freundlicher Genehmigung).

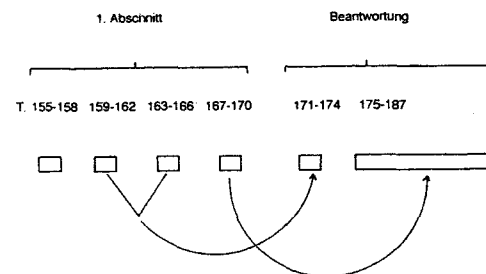
36 Siehe A. Halm, *Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner*, von 1902.

37 Ebenda, S. 171.

38 Vgl. ebenda Beispiel I und II, S. 172f.

„klassisch“ –, ist im Grunde nicht eine architektonische Symmetrie vorgestellt, sondern die Symmetrie gründet auf einer „psychologischen Möglichkeit“.³⁹

Notenbsp. 1 und Schema:



39 Vgl. dazu S. Blum, *In Defense of Close Reading and Close Listening*, S. 53. Blum weist darauf hin, daß Halm einer der ersten Musiktheoretiker war, die Sigmund Freuds Theorien rezipierten. Siehe Halms einleitendes Motto in *Die Symphonie Anton Bruckners*, aus dem Talmud: „Willst du das Unsichtbare erkennen, so sieh sehr genau auf das Sichtbare“. Vgl. dazu die Kritik an Halms „psychodramatischen“ Musik-Analysen durch Heinrich Schöle in seiner Schrift *Tonpsychologie und Musik-Ästhetik. Art und Grenzen ihrer wissenschaftlichen Begriffsbildung* von 1930.

Die Kadenz nach F-Dur (Takt 169f.) biete auf Grund „mangelnder Festigkeit“ eine „Angriffsfläche“, das heißt „scheint oder ist nämlich auch innerlich die Ruhe und Fassung gewonnen, so ist doch die Wehmut in der ganzen Stelle, die zunehmende Weichheit der Stimmung“, die zu einer Ausbalancierung herausfordert.⁴⁰

Charakteristische Züge der Halmschen Analyse- methode sind in dieser Abhandlung über Bruckners Musik erkennbar: Bedeutender als die Kategorien Entsprechung, Analogie (räumlich gesehen) waren Vorstellungen in der Zeit, das heißt beispielsweise Erinnerung, Ahnungen, potentielle Ereignisse, die ein Hörer im Idealfall intensiv „mit- erleben“ sollte. Die Bestätigung oder Enttäuschung des Hörers präge dann größtenteils sein musikalisch-ästhetisches Urteil. So bedeutet nach Halm die Variierung des Anfangs des Andante-Themas (Takt 159ff.) für das Gedächtnis eine Ahnung einer eingreifenden Veränderung (anstelle einer schrittweisen Aufwärtsbewegung wird ein Oktavsprung eingefügt), und die Generalpause Takt 162f. – um ein weiteres Beispiel anzuführen – wirkt auf Grund dessen, was ihr vorausging (Begleitung und ihr gleichmäßiger Rhythmus) und was ihr folgt (ein auch in der Begleitung vorhandener auftaktiger Wiedereinsatz) nach Halm nicht trennend, sondern „mehr, als ob nach tieferem Atemholen ihr Ausdruck erst entströmen könne.“⁴¹

Carl Dahlhaus hat darauf aufmerksam gemacht, daß die harmonisch-tonale und thematisch-motivische Ausprägung der musikalischen Zeitstruktur, wie sie Halm interpretierte, im Sinne von Henri Bergsons „temps durée“ zu verstehen sei.⁴² Bergson hatte damit einen eigenen Zeitbegriff eingeführt, den Begriff der „reinen Dauer“. Diese Dauer sei eine „ununterbrochene Dynamik der Veränderung“ und „fortdauernde Schöpfung, ununterbrochenes Hervorquellen von Neuem“. ⁴³ Bei dieser „Evolution“ wird mit „radikaler Unvorhersehbarkeit“ gerechnet, die Halm bestimmt nicht ins Kalkül zog, denn seine Analysen richteten sich auf konventionell zu erwartende Phänomene. Halms Auffassung vom musikalischen Ablauf berührt sich jedoch mit Bergsons „Dauer“, dort nämlich, wo es um die Loslösung vom analo-

40 *Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner*, S. 173f. Abgesehen davon, daß Halm das „Werden“ der Melodie betont und beschreibt, ist für sein ästhetisches Urteil „klassisch“ die Form als Ganzes in ihrer Abgerundetheit ebenso maßgebend wie für Riemann, der umgekehrt auch schrieb, daß sich das Tongebilde erst allmählich zusammensetze, daß es nur „als Prozeß, als Bewegungsform, die fort und fort ihr Wesen wechselt“, besteht (siehe *Grundriß der Kompositionslehre*, 21897, S. 5).

41 *Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner*, S. 173.

42 Siehe *Musik – Zur Sprache gebracht*, S. 432.

43 Siehe Bergsons *Einleitung* (Erster Teil) zu *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge* (1934), S. 27f.

gen Zeitbegriff geht – das heißt um das, was sich zwischen den einzelnen Daten ereignet oder um die „Kontinuität des Übergangs“. ⁴⁴

Auf die Harmonik Bruckners ging Halm in seinem Aufsatz nur kurz ein. Sie hat ihm zufolge drei Funktionen in der Musik: klangliche, dynamische und gliedernde. Klanglich im homophonen und polyphonen Satz, dynamisch als Verstärkung eines Crescendo oder Decrescendo und gliedernd in bezug auf die Form. Die Harmonik „dient“ der Form, lautete eine der Hauptthesen Halms. Er verfolgte unter anderem die Absicht, die Bruckner vorgehaltene Kritik am „zügellosen Modulieren“ das heißt an seiner fehlenden „harmonischen Ökonomie“ zu entkräften. Am Beispiel des Abschnitts E–F im ersten Satz der achten Symphonie vor dem Beginn der Durchführung (skizziert in Notenbeispiel 2) analysiert er, wie harmonisch folgerichtig Bruckner eine Steigerung gestaltete. Für Halm ist es wichtig, daß diese Steigerung einen Zielpunkt hat, und zwar Es-Dur, die Tonikaparallele. Sie wird ausgehend von es-Moll über einen chromatischen Gang aufwärts erreicht und hauptsächlich durch Septakkorde und die Baßlinie bestimmt. Halms Analyse stützt sich erstaunlicherweise jedoch nicht auf die Bestimmung der Akkordfolgen, sondern in erster Linie auf den Gang im Baß und auf das Maß der Bewegungsintensität. In den ersten acht Takten wechseln die Akkorde taktweise. Dies bedeutet für Halm ein langsames Fortschreiten trotz Drängen des Inhalts, das Kraft erzeuge und somit den nächsten Abschnitt vorbereite. In weiteren vier Takten erfolgt der Akkordwechsel je zweimal im Takt. Die Bewegung verstärke sich und rufe einen Aufruhr hervor. Und so „stürzen“ die nächsten Takte geradezu auf Es-Dur zu, das endlich ein „Triumph von Kraft“ zum Ausdruck bringe. Nach Halm hat man es mit der „Schwerkraft einer begonnenen Bewegung“ zu tun, die wie ein „Naturgesetz“ erscheine. ⁴⁵

Denkt man sich einen Hörer Bruckners, der sich an Halm orientieren wollte, so wird ansatzweise bereits deutlich, was von ihm verlangt wurde: Zum einen sollte er willig Aufmerksamkeit und „innere Spannung“ für längere musikalische „Strecken“ entwickeln, das heißt Selbstdisziplin üben. Zum anderen sollte er sich darauf vorbereiten, in Bruckners Musik „Gesetzlichkeiten“ herauszufühlen oder zu -hören, um

44 Ebenda. Vgl. zur „musikalischen Zeitstruktur“ Halms auch E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1904/1905-1910).

45 *Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner*, S. 198f. Dieser Abschnitt E–F scheint ein gutes Demonstrationsobjekt für die Ziele Halms abzugeben. Aber gerade die achte Symphonie ist harmonisch äußerst indifferent, und so ist auch Es-Dur an dieser Stelle weniger ein Zielpunkt als vielmehr ein Durchgang. Die angebliche „Naturgesetzlichkeit“ solcher Steigerungen ist ein gutes Beispiel für Halms Interpretation, wenn nicht gar Rechtfertigung der Brucknerschen Kompositionsweise.

sich so in und an Gesetzen, die seinem Ohr entsprechen sollten, innerlich zu festigen. In beiden Fällen verband sich bei Halm die Verteidigung Bruckners mit dem Appell an eine ethische Aufrichtung an der Musik.

Genau diese beiden Zielsetzungen verschmelzen in Halms Buch über die Symphonie Bruckners, das gleichzeitig seine musikästhetische Theorie von „zwei Kulturen der Musik“ abrundet. Die beiden „Kulturen“ oder „Ideale des Komponierens“ sind nach Halm „das Ideal der Form und das des Stils“. Er versteht darunter einerseits „den großen Organismus als solchen...“, Fugenform, Sonatenform“, andererseits

Notenbsp. 2:

Notenbsp. 2: Musical notation example 2, consisting of four systems of staves. The first system is in E major and marked 'pp'. The second system is in E major and marked 'p cresc.'. The third system is in E major and marked 'f cresc.'. The fourth system is in F major and marked 'f'.

„dasjenige, was das Gestalten im einzelnen angeht“: Rhythmik, Dynamik, Symmetrie, Kunst der Thematik.⁴⁶ Dieser Dichotomie von Form und Stil, die sich bei einer ausgeprägten „Kultur“ auf gleicher Höhe befinden müssen, ist eine andere Einteilung angegliedert oder eingelagert: die Unterscheidung von Fugen- und Sonatenform, die sowohl in der Großanlage als auch im Detail verschiedene „Gesetzmäßigkeiten“ innehaben. So „verlangt“ die Fugenform geradezu eine andere Themengestaltung als die Sonatenform. Daran ist zu erkennen, daß die Form für Halm als Vorgegebenes, als Idee „präexistent“ und daher der primäre Faktor ist.⁴⁷ Er legt dar, daß „die Fuge... im Grund von einem Gesetz beherrscht [wird]: dieses ist eben ihr Thema... Die Sonatenform weist dagegen mehr einen Gang der Handlung auf; diesem dienen die Hauptthemen und die Art, wie sie verarbeitet werden.“⁴⁸

Wirkliche Meister der Fugen- und Sonatenform waren für Halm Bach und Beethoven, — und er sah in Bruckner die auf diese beiden Komponisten folgende Synthese, die daraus hervorgehe, daß Bruckner einerseits die Sonatenform von Beethoven herkommend erweitert, andererseits der thematisch-melodischen Gestaltung in der Sonatenform mehr Raum gewährt habe. Darin näherte er sich Bach.⁴⁹ Halm geht von einer bestimmten Vorstellung von „Sonatenform“ aus: Zwei Themen oder „zwei Prinzipie“ stünden sich zunächst gegenüber, eine „syntaktische Spannung“ bedinge sie; in der Durchführung treten sie sich nahe und werden in Beziehung gebracht; die Reprise bedeute eine „geläuterte Wiederkehr“ des Anfangs.⁵⁰ In Beethovens Symphonien sieht Halm zu dieser formalen Gestaltung nur die entscheidenden Initiationsimpulse. Erst Bruckner habe sie voll und ganz „begriffen“. Er führe die einzelnen „Gruppen“ der Sonatenform in aller „Ehrlichkeit“ vor und habe sie um die dritte Hauptgruppe vor der Durchführung ergänzt, die die Dialektik der ersten beiden Themen auflöse und nach dem zweiten lyrischen Thema, das „zuständ-

46 A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, 1913, ²1920, S. XXXI. Vgl. dazu S. Blum, *Conclusion: Music in an Age of Cultural Confrontation*, S. 263ff. Blum diskutiert den Einfluß von Nietzsches Vergleich der „dionysischen“ und „apollinischen“ Kultur auf Halms Darstellung zweier Kulturen.

47 Siehe *Von zwei Kulturen der Musik*, S. 32; vgl. dazu die Anmerkungen von S. Schmalzriedt in A. Halm, *Von Form und Sinn der Musik*, S. 18-21.

48 *Von zwei Kulturen der Musik*, S. 32.

49 Vgl. *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 199f.; vgl. zu Halms Bach-Verständnis C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 118-128.

50 Den Beethoven zugeschriebenen Ausspruch von den „zwei Prinzipien“, über dessen Bedeutung man sich damals nicht einig war, interpretierte Halm als Themenkontrast. Vgl. dazu A. Schmitz, *Beethovens 'Zwei Prinzipie'. Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*.

lich“ sei, die Musik wieder in Gang setze. Diese dritte Hauptgruppe habe Fantasie-Charakter. Man könnte sagen, daß Halm damit der Überleitung oder Überleitungsteilen ihren festen Platz angewiesen hat, denn er hielt Bruckners Verfahren für die Einlösung einer formalen Forderung.

Gibt es für Halm einerseits die verschiedenen Themen (ein Thema ist „etwas Fertiges von Gebilde, ein ‚Gesetztes‘..., ein Gesetz“⁵¹), die er als dramatisch Handelnde „personifiziert“ und die sich sozusagen auf der Bühne der Sonatenform bewegen, so andererseits ihre Antriebsfeder, das harmonische Spannungsfeld, die Kadenz. Die Harmonik kennzeichne gewissermaßen die Gruppen der Sonatenform und strukturiere sie. In dieser Hinsicht habe Bruckner „eine Ahnung Beethovens von formbildender Harmonik erfüllt“.⁵² Auf Grund der außerordentlichen Beherrschung des Einsatzes der Harmonik sei es Bruckner möglich gewesen, seine Themen als „fertige Gebilde“ zu komponieren. Sie entstünden aus dem harmonischen Gefüge, bildeten aber doch mehr als nur die Oberfläche der Harmonien. Mit seiner Melodik komme Bruckner „von anderer Seite her“ Bach „näher als irgend ein anderer“.⁵³

Abgesehen davon, daß Halm, wie Lotte Thaler beschrieben hat⁵⁴, Bruckners Themen wie Wagnersche Leitmotive behandelte und die Sonatenform „dramatisierte“, beschrieb er den Komponisten als einen analytisch Denkenden und Handelnden, der Gruppe für Gruppe der symphonischen Form ausbreitet. Dies führte Halm zu der Annahme, daß ein Musikanalytiker den umgekehrten Weg gehen könne. Dieser rezipiere im besten Fall die Musik kompositorisch.

Die Thesen und Argumente, auf denen Halms Bruckner-Interpretation fußt, waren damals so eindrucks- wie wirkungsvoll. Bis heute liefern sie manchmal Begründungen für Bruckners „Unzeitgemäßheit“ und für seine – man möchte sagen – kompositionsgeschichtliche Ablösung vom 19. Jahrhundert, darüber hinaus für seine Stellung als „absoluter Musiker“. Seine Aussagen über Bruckners Musik (zum Beispiel über die symphonischen Anfänge) initiierten Topoi der Bruckner-Rezeption, deren Betrachtung die Frage aufwirft, ob Halm nicht genau das ver-

51 *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 27.

52 Ebenda, S. 182.

53 Ebenda, S. 200f.

54 In ihrer Studie *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* zeigte sie, daß Halm „den Brucknerschen Symphonieorganismus eigentlich von Wagner her beurteilt bzw. den Wagnerschen Orchestersatz symphonisch begreift“ (S. 112).

balisierte, was an „Gehalt“ in der Brucknerschen Musik tatsächlich intendiert war.⁵⁵

Halm nannte Bruckner einmal einen „unhistorischen Menschen“.⁵⁶ Aber nicht nur der Mensch sei „unhistorisch“, sondern Halm zufolge paßt auch Bruckners Musik in keinen geschichtlichen Rahmen. Daß dies merkwürdig paradox klingt – denn wir sollen Bruckner als Synthese aus Bach und Beethoven begreifen, die doch geschichtlich vor ihm gewirkt haben –, liegt gerade an unserer historistischen Auffassung. Sieht man aber in Fuge- und Sonatenform überzeitliche Ideen, die der „Musikgeist“ gewissermaßen bereithält, wie Halm es getan hat, so ist die Idee der Synthese in Bruckners Symphonik „zu sich selbst gekommen“.⁵⁷ Bruckner wird dadurch zu einem „Klassiker“, ebenso wie Bach ein „Klassiker“ war.⁵⁸ Dabei wird er nicht nur dem „Fortschrittsdenken“ des 19. Jahrhunderts entzogen und zu einem Bollwerk gegen alle Neuerungen des 20. Jahrhunderts aufgerichtet, sondern er wird auch auf den Typus des altertümlichen Lehrmeisters reduziert. Aus dem Befürworter der über die Regeln hinausgehenden kompositorischen Freiheit wird infolgedessen ein konservativer Traditionalist.

Kompositorisch einer Form zu entsprechen oder ihr zu „gehören“ und sie dabei „sinnvoll“ auszufüllen, sind jedoch nach Halm zweierlei Dinge. Gerade in bezug auf die fast schon totgesagte Symphonie durfte die Form selbstverständlich nichts Schematisches sein. Halm wird nicht müde zu betonen, daß die „Sonatenform eine höhere organische Einheit“ und Form ein „Erlebnis“ sei, daß „durch den Vorgang, den wir Sonatensatz nennen..., ein übertonartliches und überthematisches Etwas, das als das Leben der Form empfunden wird“, entstehe und sich darin ein „lebensschaffendes geistiges Gesetz“ kundgebe.⁵⁹ „Belebt“ werden die Form und ihre Bestandteile dadurch, daß in ihnen ein „Wille“ wirke.

Siegfried Schmalzriedt hat darauf hingewiesen, daß man Halm den Vorwurf machen kann, daß er eklektisch von jeder Seite das übernommen hat, was ihm am besten die eigene Position zu erhärten schien. So geht die Vorstellung vom Wirken des

55 Darin vergleichbar vielen von Hans Heinrich Eggebrecht in seiner Studie beschriebenen Topoi der Beethoven-Rezeptionsgeschichte, siehe *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*.

56 *Einführung in die Musik*, S. 318.

57 Zur Grundlage der Philosophie Hegels bei Halm vgl. S. Schmalzriedts Kommentar in A. Halm, *Von Form und Sinn in der Musik*, S. 6-8.

58 Im Sinne eines normativen Klassikbegriffs, vgl. dazu H.H. Eggebrecht, *Beethoven und der Begriff der Klassik*, in: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, 1994, S. 135ff.

59 *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 3. Vgl. dazu L. Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, S. 104-117.

„Willens“ auf Schopenhauer zurück.⁶⁰ Halms Verbindung von Form, Wille, Organismus, Idee, Leben und Gesetz beziehungsweise „Naturgesetze“ (beispielsweise Obertonreihe, Dreiklangsbildung, Dur-Moll-Tonalität, Kadenz, vergleiche dazu seine *Harmonielehre*) entspringt einer lebensphilosophisch-pietistischen und konservativen Haltung. Sie bildet die Grundlage seines Bestrebens, die vermeintlichen Dekadenzerscheinungen der „modernen“ Zeit abzuwehren. Pädagogisch angewandt und übertragen, wie Halm dies unternommen hat und darum auch in der Jugendmusikbewegung ein wichtiger Initiator geworden ist, hieß dies etwa: Der Mensch sollte das Leben als organische Einheit wiederentdecken, er sollte sich jedoch auch geistig, ethisch und moralisch „formieren“. Bruckner wurde in diesem Zusammenhang zu einem Idol, weil er die „Naturgesetzlichkeiten“ und insbesondere das formale Gesetz befolgt, dabei aber auch neu „belebt“ habe. Halm sah in seinen Symphonien eine neue Kultur anbrechen, in deren Bereich er sich selbst kompositorisch zu bewegen versuchte.⁶¹

Abgesehen von der Möglichkeit, Bruckner in der Gemeinschaftserziehung einzusetzen, erhält seine Musik als „absolute Musik“ durch Halms Anspruch, sie aus musikalisch-technischen Zusammenhängen per se erfassen zu können, noch eine andere Dimension. Sie erkläre sich nämlich „rein“ aus sich selbst und sei nur für sich selbst vorhanden. Später sollte diese Hervorkehrung von „Absolutheit“, die primär gegen die Hermeneutik seiner Zeit gerichtet war, Halm sogar den Vorwurf einer *L'art pour l'art*-Ästhetik eintragen.⁶²

Allein aber die Tatsache, daß ein „Analytiker“ notwendig ist, um die Gesetzmäßigkeiten der Musik zu erkennen und zu erklären, und daß dadurch Ideen und Vorstellungen dieses „Vermittlers“ ins Spiel kommen, daß also das ganz aufs „Objektive“ gerichtete Gedankengebäude Halms wieder durch diesen „subjektiven

60 Vgl. *Von Form und Sinn der Musik*, S. 4-6; daß sich auch Richard Wagner Schopenhauers Gedanken zu eigen gemacht hat und auf welche Art und Weise, und daß Halms Bruckner-Interpretation auf Wagners Schopenhauer-Rezeption beruht, darauf wird noch zurückzukommen sein.

61 Vgl. dazu H. Höckner, *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*, S. 63ff. über August Halm und die Musik in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf. Halms Zielgruppe waren zwar auch Laien, aber im Grunde bevorzugte er eine elitäre musikalisch gebildete Gemeinschaft. Sein Begriff von „Bildung“ ist stark von der Bildung geprägt, die Friedrich Nietzsche im vierten Vortrag der Reihe *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* „aristokratisch“ nannte (S. 466).

62 Sie reiht sich ein in die „Entromantisierungstendenzen“ der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die Hans Heinrich Eggebrecht am Beispiel Beethovens dargestellt hat, vgl. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, S. 13ff.

Faktor“ beeinflusst wird, führt schließlich zu seinen deutenden oder gleichnishaften Aussagen. Sie haben, wie viele seiner Formulierungen, den Anstrich von Glaubensgrundsätzen, vor allem in den Momenten, in denen Halm nicht mehr zu beweisen versuchte beziehungsweise der Meinung war, eine Behauptung oder ein Urteil über Bruckners Musik nicht mehr beweisen zu können. Es mag eine Folge seiner theologischen Vorbildung sein, daß er in diesen Augenblicken nach dem Motto „nur der Glaube hilft der Schwachheit auf“ verfuhr.⁶³ Sein exegetisches Vorgehen sei im weiteren noch etwas näher beleuchtet. Es wurde bereits angesprochen, daß beispielsweise der Endpunkt einer Steigerung ein „Triumph von Kraft“ bedeuten solle oder könne. Die symphonischen Anfänge legte Halm folgendermaßen aus:

„Zum erstenmal bei Bruckner empfinden wir ganz die Heiligkeit des Ursprünglichen; etwas wie Schöpfungsluft glauben wir einzuatmen, wenn wir von den ersten Tönen seiner siebten, neunten, vierten Symphonie umflossen werden. Wir spüren es: hier beginnt nicht ein Musikstück, sondern die Musik selbst hebt an... Vor Bruckner gab es, bildlich gesprochen, Dramen, Szenen, Anekdoten, Erzählungen, Geschichten aus der Geschichte; Bruckner fängt mit dem an, was geschehen mußte, damit es Geschichte gäbe.“⁶⁴

Das musikalische Phänomen, das Halms Ausdeutung zugrundeliegt, ein symphonischer Anfang mit einer Begleit- oder Ostinato-Figur (rhythmisch gegliedert oder klanglich ausgebreitet), der einen harmonischen und/oder motivischen „Teppich“ bildet, wird häufig auf Bruckners Studium der neunten Symphonie von Beethoven zurückgeführt.⁶⁵ Halm deutet diese Verbindung nur an, im übrigen sei die „Kunst, den Eindruck von Vorzeit oder von Zwischenzeit zu erwecken... Bruckners eigene und ihn deutlich auszeichnende geistige Tat; ein Geschenk, das die Symphonie ihm

63 Dazu Stephen Blum: „The language of Halm's writings is that of a ‚secularized theology‘ – due in part to his training in theology but also, more significantly, to the conditions of music, musicology, writing, and scholarship in his time and place“ (*In Defense of Close Reading and Close Listening*, S. 51). Zu berücksichtigen ist allerdings, daß sich Halm in der zweiten Auflage seines Bruckner-Buches, erschienen nach dem Ersten Weltkrieg (1923), von dessen „religiösem Einschlag“ distanzierte. In seinem 1927 veröffentlichten Beethoven-Buch rückt er außerdem deutlich von Bruckners „menschenferner“ Musik ab und wendet sich Beethoven als dem Mitgestalter „an dem Bild einer neuen Menschheit“ (S. 19) zu.

64 *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 42.

65 Vgl. dazu bspw. T. Wünschmann, *Anton Bruckners Weg als Symphoniker*, S. 14ff. und M. Hansen, *Anton Bruckner*, S. 140ff.

verdankt. „⁶⁶ Auffallend ist allerdings, daß Halms Bruckner-Deutung – nicht nur in bezug auf den symphonischen Anfang – eine Adaptation dessen ist, was Wagner über Beethoven geschrieben hatte. Ein Blick in Wagners Abhandlung von 1870 mag genügen, um sogleich auf bestimmte Parallelen aufmerksam zu machen. Wagner schrieb: „Da wir nun aber mit Bestimmtheit annahmen, daß in der Musik sich selbst die Idee der Welt offenbare, so ist der konzipierende Musiker vor allem in dieser Idee mit enthalten, und was er ausspricht, ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst.“⁶⁷

Circa 50 Jahre nach Wagners Ableitung des Musikdramas, die er aus dieser von Schopenhauer geprägten Beethoven-Interpretation gewinnt, spielt sich bei Bruckner ein neues Drama ab, ein „Drama von Kräften“, wie es Halm umschrieb. Bruckner wird im Grunde genommen als zweiter Beethoven im Sinne Wagners gesehen. Da jedoch Bruckners „dramatische Musik“ nach Halm die „Feindin und Überwinderin des [Wagnerschen] Musikdramas“ ist, überwindet sie daher auch Beethovens „dramatische Musik“.⁶⁸ Deutlich erkennen lassen dies Halms Aussagen über Bruckners Finale, mit dem er an sich die anderen „Klassiker“ übertreffe: „Bei Bruckner, dem völligen Gegenbild des Orators, ist das Kunstlose rein ein Faktor der Kunst, der zeitlichen Erscheinung; eine Ekstase von Musik trägt bis in deren Urtatsachen, hebt das Kunstlose in höchste Höhen, ins Mythische hinauf.“ Die Welt, die in Bruckners Musik ersteht, ist demnach für Halm von den Menschen abgewandt, ist ein „Reich des objektiven Geistes“, ein „höheres Reich von göttlich gewordener Wirklichkeit“.⁶⁹ Nach allen Bemühungen, die man um der Musik als Tonkunst wil-

66 *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 43.

67 R. Wagner, *Beethoven* (1870), S. 100. Halms Interpretation der symphonischen Anfangsgestaltung bei Bruckner ist ferner nicht ohne eine Erinnerung an das *Rheingold*-Vorspiel zu betrachten, dessen Einleitung Thomas Mann die „selbstherrlich dilettantische Nutzbarmachung der Musik zur Darstellung einer mythischen Idee“ nannte, siehe *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), S. 80. Bruckner-Autoren, die eine engere Beziehung zwischen Wagner und Bruckner betonten, verglichen demzufolge auch Musikdrama und Symphonie. Max Auer schrieb über den Anfang der Vierten: „Aus der Reinnatur des Durdreiklanges, welcher über der wie im ‚Rheingold‘ das ‚Ursein‘ versinnlichenden Quinte Es–B schwebt, löst sich nach zwei einleitenden Takten der tremolierenden Streicher der Ruf des Solohorns, dessen zweiter Einsatz mit Ces die schlummernde Klangwelt zum Leben erweckt“ (*Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*, 1934, S. 191).

68 *Von zwei Kulturen der Musik*, S. 17.

69 *Die Symphonie Anton Bruckners*, S. 128, 223. Das „Kunstlose“ ist die kompositorisch gewollte Simplizität, die Bruckner im Finale quasi „ohne oratorische Hilfsmittel“ zu „organisieren“ verstand. Wer nach Halm mit Bruckner zum Schluß kommt, hat zu-

len auf sich zu nehmen verpflichtet sei, bestehe letztendlich nicht die Möglichkeit, ihr aus eigener menschlicher Kraft nahe zu kommen. Sondern Bruckner als Medium des „Musikgeistes“ gewähre die „Gnade“ der Teilnahme.

Die Aufnahme der Musik Bruckners gleicht somit einer kultischen Handlung, so könnte man sagen, und dem würde durchaus Halms Charakterisierung des „priesterlichen Künstlers“ Bruckner entsprechen, in dessen Dienst sich Halm als „Prediger“ und „Erzieher“ gestellt sah. Mit der Konfession Bruckners entstand bei dieser „Religion“ tatsächlich keine Schwierigkeit, denn wie Beethoven war auch Bruckner katholisch, aber schon „Sebastian Bach“ zum „Führer“ seines „mächtig sich entfaltenden Kunstlebens“ erwählt zu haben, zeigte für Wagner bei Beethoven, und man kann es auf Halms Bruckner-Interpretation übertragen: „Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung der ganze Geist des deutschen Protestantismus in ihm.“⁷⁰

So wurde zwar die musikgeschichtliche Einschätzung Bruckners durch Wagner geprägt und vermittelt, jedoch stand für alle, die Bruckner sehr verehrten, eines fest – und sie mußten deshalb nicht Halms Trias Bach – Beethoven – Bruckner vertreten: Die Verbindung zwischen Bruckner und Wagner bestand lediglich in einer „geistigen Verwandtschaft“. Die Musikschriftsteller, die auf kompositorische Parallelen in Wagners und Bruckners Werken aufmerksam machten, waren bei den „Brucknerianern“ immer dem Verdacht ausgesetzt, Bruckner Wagner gegenüber in ein Abhängigkeitsverhältnis bringen zu wollen. Gleichzeitig verdächtigte sie die Bruckner-Gemeinde auch, den Standpunkt Eduard Hanslicks und anderer Wiener Kritiker zu teilen, da in ihren Bruckner-Besprechungen die Wagner-Nähe des Komponisten eine zentrale Rolle gespielt hatte.

So stieß etwa Hugo Riemann bei Bruckner-Verehrern auf Ablehnung, weil er festgehalten hatte, daß Bruckner „als erster das blechgepanzerte Opernorchester Wagners zum Symphonieorchester gemacht“ habe, daß er Wagners Stil, „seine Manier der Kombinationen mehrfacher Figurationsformen in den verschiedenen Gruppen des Orchesterkörpers, welche dieselben gegeneinander abhebt und eine Art von

nächst einmal ein Naturgesetz „erlebt“, dies ist die Rückkehr zur Tonika. „Es ist klar, daß die festgehaltene und wiederholte Tonika-Harmonie nach dem reichen Modulieren innerhalb des Satzes zu dessen Beschluß ein formales Bedürfnis erfüllt“ (S. 52ff). Aber der „Epilog als solcher“ ist „getrennt von dem Geschehen“, das heißt das Thema „erlebt“ nichts mehr, stattdessen „wird mit ihm gewirkt“. Dieser „triumphale Abschluß“ bedeute für den Hörer ein „Emporgetragen-, ein Entrücktwerden“.

70 R. Wagner, *Beethoven* (1870), S. 95. Vgl. A. Halm, *Anton Bruckner* (1917), in: ders., *Von Form und Sinn der Musik*, S. 176–181.

moderner Polyphonie vorstellt, die von derjenigen Bachs weit abliegt⁷¹, übernommen habe. Bruckner-Verehrer und -Verteidiger fühlten sich bereits vor und verstärkt nach dem Tod des Komponisten auf den Plan gerufen, der Vorstellung, Bruckners Musik wirke wie „Bühnenmusik ohne Handlung und Szene“⁷², entgegenzutreten und geradezu einen Feldzug gegen diese Vorstellung zu führen.

Einerseits sollte demnach Bruckner von Wagner getrennt werden, andererseits bestimmten Äußerungen Wagners die Bruckner-Rezeption. Sowohl die Ansicht, Bruckner habe „den Gewinn des Wagnerstils, die ‚sprechende‘ Musik, vom Erziehungszoll des Programms oder Musikdramas endgültig losgelöst“ und sei „die Klärung Wagners“, wie Ernst Bloch schrieb, der sich auf Halm berief, als auch die Idee, daß Bruckners Musik ein „Reich des objektiven Geistes“ eröffne, haben bei Wagner ihren Anker.⁷³ Es scheint im übrigen unmöglich gewesen zu sein, die „absolute Musik“ Bruckners mit der „absoluten Musik“ von Brahms in Beziehung zu setzen. Der Wall von musikgeschichtlich-ideologischen Konstrukten, der zwischen ihnen aufgetürmt wurde, konnte vermutlich bis in unsere Tage nicht ganz abgetragen werden.⁷⁴ Eine andere Möglichkeit, der einseitig fundierten Stellungnahme für Bruckner zu entkommen – und sie lag sogar näher –, war, Bruckners Werke in die Tradition der „österreichischen Symphonik“ zu stellen. Dies unternahm beispielsweise 1918 Paul Bekker, indem er die Trias Schubert – Bruckner – Mahler hervorhob.⁷⁵ Aber abgesehen davon, daß es problematisch war, eine Linie der „österreichischen Symphonik“ aufzuzeichnen, erstens ohne Beethoven miteinzubeziehen und zweitens mit Schubert als Grundlage, dessen Anerkennung als Symphoniker noch nicht gefestigt war, scheint Bekker mit Halm darüber einig gewesen zu sein, daß Bruckners Musik dem „Typus des rein kultischen Musikwerks“ zustrebe und Bruckner „als erster wieder zu einer übersubjektivistischen, typenhaften Gefühlseinstellung“ gelange.⁷⁶ Von dieser Einschätzung Bruckners im Rahmen seiner musikgeschichtlichen Einordnung ist es nur ein kleiner Schritt zur

71 *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, S. 755.

72 Vgl. H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1913, S. 239f. Mit seiner Untersuchung des Verhältnisses Bruckners zur Programmmusik habe er ein „Tabu der Brucknerforschung“ aufgegriffen, schrieb Constantin Floros noch 1980 in *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, S. 7.

73 *Geist der Utopie*, bearb. Neuaufgabe der zweiten Fassung von 1923, S. 97. Vgl. dazu R. Stephan, *Bruckner – Wagner*.

74 Vgl. dazu *Bruckner-Symposion 1983: Johannes Brahms und Anton Bruckner*.

75 *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*.

76 *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, S. 215.

Bruckner-Biographik, die nun ins Blickfeld genommen werden soll.

3. Genie, Heiliger, Narr

Im Rahmen dieser „Station“ der Bruckner-Interpretation werden biographische Aspekte behandelt. Sich auf diese zu konzentrieren bedeutet jedoch nicht, daß sich die Darstellungen von Bruckners Persönlichkeit problemlos von Besprechungen und Interpretationen seiner Werke trennen lassen. Es wird vielmehr der bisherige Blickwinkel erweitert und ein anderes Licht auf die Verstrickungen der biographischen und werkbezogenen Aussagen geworfen. Dabei wird auch ein „Kernproblem“, das sich „wie ein roter Faden nahezu durch die gesamte Bruckner-Literatur zieht“⁷⁷, angesprochen: die angebliche Unvereinbarkeit von Persönlichkeit und Werk und – so ist zu ergänzen – von Mensch und Künstler.

Eine Untersuchung der Bruckner-Biographik kann nicht darin aufgehen, lediglich deskriptiv festzuhalten, welche Autoren beispielsweise den Katholizismus des Komponisten herausstellten und daraufhin etwa seine Symphonien mit katholischen Messen verglichen, um im Anschluß daran zu dem Resultat zu kommen, man habe es mit katholischen Schriftstellern zu tun. Und um ein zweites Beispiel zu geben: Auch auf die Anekdoten um Bruckner, in denen die Kluft zwischen Mensch und Künstler vielleicht am stärksten zutage tritt und sogar treten soll, dürfte nicht ausreichend eingegangen sein, wenn man sie summarisch zusammenfaßt, thematisch ordnet, textimmanent vergleicht und, um dies möglichst gründlich tun zu können, den Anekdoten-Sammeleifer der Bevölkerung anspornt.⁷⁸

Zu fragen ist vielmehr nach der Bedeutung des Hervorhebens bestimmter persönlicher Eigenschaften Bruckners, nach der Interpretationsrichtung biographischer Darstellungen des Komponisten, somit auch nach den Absichten und Gesinnungen der Autoren. Literarische Genres erfüllten zudem immer ganz bestimmte Aufgaben. Im weiteren ist zu untersuchen, ob und inwiefern sich in allen diesen Bereichen Gemeinsamkeiten abzeichneten oder Wandlungen vollzogen, und schließlich ist das gesellschaftliche und politische Klima zu berücksichtigen, in dem sich bestimmte Tendenzen entfalten konnten.

77 W. Kirsch, *Die Bruckner-Forschung seit 1945 (I)*, S. 157.

78 Vgl. dazu M. Wagner, *Gefahr der Anekdote* sowie R. Grasberger und E. W. Partsch, *Bruckner – skizziert*.

Der Lebensweg Bruckners – vom ländlich geprägten Dorfschullehrer bis zum gefeierten Komponisten in Wien –, das heißt der Weg eines „einfachen Mannes“ zur „berühmten Persönlichkeit“, bot sich geradezu ideal für fast märchenhafte Erzählungen an. Von Geschichten, die einen sozialen Aufstieg zum Stoff haben, ging von jeher eine besondere Anziehungskraft aus. Man kann sich nicht nur Operetten, Märchen oder neuere „American Dream“-Legenden ins Gedächtnis rufen, sondern beispielsweise auch an Künstlerbiographien des 16. bis 18. Jahrhunderts erinnern, die sich durch einen „bemerkenswerten Mangel an Respekt für Chronologie und Daten“ auszeichneten und für die folgendes typisch war: „Die Künstler werden als von so niederer Abkunft geschildert, daß ihr Aufstieg zu Ruhm und Ehren um so wunderbarer erscheint, oder aber als aus so hohen Kreisen stammend, daß ihr Ursprung ein veredelndes Licht auf die gesamte Berufsgattung wirft.“⁷⁹ In unserer Zeit, in der man die Absicht hat, es mit Daten und Fakten genauer zu nehmen, fallen demgemäß die Interpretationen eines solchen Lebenslaufs etwas „nüchterner“ aus. Manfred Wagner etwa beschienigte Bruckner zielstrebiges „Karrieredenken“ und den „Ehrgeiz, Wiens musikalische Persönlichkeit Nr. 1 zu sein.“⁸⁰ Und Mathias Hansen sah in Bruckners Lebensweg den Versuch einer „bürgerlichen Emanzipation“ und Befreiung von „anachronistischen Indoktrinationen“.⁸¹ In diesen Deutungen kommt nicht zuletzt die Intention zum Ausdruck, sich von der älteren Bruckner-Literatur und dem dort in der Tat legendenhaft überlieferten Bruckner-Bild zu distanzieren. Mit „älterer Bruckner-Literatur“ sind die Schriften bis etwa 1950/60 gemeint. Ob sich nach den genannten jüngeren Publikationen eine „sachlichere“ Darstellung und Vorstellung von Bruckner allerdings wirklich durchsetzt und Verbreitung finden kann, ist meiner Meinung nach noch immer offen.

Bot nun Bruckners Leben tatsächlich Stoff für legendenhafte oder literarisierte Biographien, so glichen sie aber keineswegs Erfolgsromanen. Dem Märchen vom „einfachen Mann“, der zur „berühmten Persönlichkeit“ wird, wurde regelmäßig die Spitze abgebrochen, das Happy End verwehrt. Wichtig erscheint in den Geschichten, daß die „Leiden“ der Hauptfigur im Zentrum stehen. Das „glückliche Ende“, im

79 M. und R. Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, 21989, S. 13. Der Künstler der „Romantik“ schließt sich dann „der Reihe der Fürsten, Ritter, Heiligen und Liebeshelden an, der Musterbilder des ungewöhnlichen, interessanten, rätselhaften Menschen, um den sich die Legenden, Sagen, Abenteuer geschichten und Liebesromane drehen“ (A. Hauser, *Soziologie der Kunst*, 31988, S. 319).

80 *Bruckner. Leben – Werke – Dokumente*, S. 70, 161.

81 *Anton Bruckner*, S. 69.

Falle Bruckners die künstlerische Anerkennung mit „Ewigkeitswert“, wird stets für die Zukunft prognostiziert und in die Zukunft projiziert, so daß man es in den Bruckner-Schriften unter anderem immer mit einem Gutteil von visionären Blicken und Wünschen zu tun hat.

Abgesehen von solchen „Visionen“, die insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg Konjunktur hatten, stellt sich die Frage nach der Bedeutung einer Künstlerfigur, deren wichtigstes Attribut das „Leiden“ ist, und zwar ein Leiden im Sinne von (passivem) Erdulden oder Erleiden. Ein solches Künstlerdasein birgt ja nicht übersehbare Parallelen zum Schicksal christlicher Märtyrer, und so wird zu zeigen sein, daß in einer Zeit, in der Kunst und Religion ohnehin verschränkt waren, gerade bei Bruckner christliche Ideale, die auf den künstlerischen Bereich übertragen und säkularisiert wurden, eine ganz zentrale Rolle spielten.

Nun war es schon ein fester Bestandteil der Beethoven-Rezeption, daß der Schöpfer „echter“ Kunstwerke „gelitten“ haben mußte.⁸² Und auch Beethoven wurde als Heiliger und Märtyrer verehrt (siehe Richard Wagner, *Beethoven 1870*). Zu Anfang des 20. Jahrhunderts jedoch wandten sich viele Musikschriftsteller, aber auch Komponisten gegen dieses „romantische Beethovenbild“.⁸³ Im Falle von Beethoven war nicht mehr der erdenferne Eskapist gefragt, sondern der, der dem „Schicksal in den Rachen gegriffen hatte“. Klassische (antike) Ideale wurden jetzt in der Beethoven-Literatur heraufbeschworen, so beispielsweise die Vorstellung vom Ethos der Musik oder von der prometheischen „Heranbildung der realen Menschheit zu einem neuen Lebensgefühl und einem neuen Bewußtsein“.⁸⁴ Vor dem Hintergrund der Zeit zwischen 1870/71 und dem Ersten Weltkrieg, der 1920er bis 1940er Jahre ist natürlich nicht mehr die ganze „reale Menschheit“ gemeint, sondern das „ganze deutsche Volk“. Es sollte sich am Beispiel seines „klassischen Helden“ aufrichten, wobei dieser Heroisierung der Umstand, daß zu Beethovens Zeiten das Modell jener Heldenfigur Napoleon war, keinen Abbruch tat.⁸⁵ Demzufolge ist es müßig, sich darüber zu wundern, daß auf die „Entromantisierung“ keine „Entideali-

82 Vgl. H.H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, S. 34ff. Darüber hinaus war das „Leiden“ ein Grundzug der Auffassung vom Künstler im 19. Jahrhundert.

83 Vgl. ebenda, S. 20ff. und dazu A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*.

84 J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. I, 21988, S. 268. Vgl. dazu A. Riethmüller, *Die Dreißiger Jahre. Eine Dekade kompositorischer Ermüdung oder Konsolidierung?*

85 Vgl. dazu M. Geck und P. Schleuning, „Geschrieben auf Bonaparte“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption*.

sierung“ folgte beziehungsweise daß die Idealisierung, unter etwas anderen Vorzeichen, nur noch gesteigert wurde.

In den 1920er Jahren, in denen sich in der Beethoven-Rezeption also eine Wandlung vollzieht, wird Bruckner dagegen als „romantisches Genie“ erst recht inthronisiert. Die Vorlage für dieses Genie-Bild lieferte eindeutig – wie schon bei Wagner in Hinsicht auf Beethoven – Schopenhauer. Im Kontext seiner *Welt als Wille und Vorstellung* rücken Künstler, Heilige und Philosophen einander nahe in der Gabe, den „Willen“, das heißt den „Willen zum Leben“ als einen „blinden, unaufhaltsamen Drang“ zu verneinen. Dem Künstler beziehungsweise dem Genie muß diese Art der „Selbstverleugnung“ zu eigen sein, da die Erkenntnis von Ideen der einzige Ursprung von Kunst ist, und diese Erkenntnis „sich... vom eigenen Willen gänzlich abwendet“, das heißt eine Fähigkeit des „reinen, willenlosen Subjekts des Erkennes“ ist. Jedem „ächten Kunstwerk muß eine so bedingte Erkenntnis... zum Grunde liegen“. Allerdings ist der „Übergang von der gemeinen Erkenntnis einzelner Dinge zur Erkenntnis der Idee... nur als Ausnahme zu betrachten“. Im Spannungsfeld zwischen Wille und Intellekt, in dem das Genie steht, „da der Wille seine ursprüngliche Herrschaft... stets wieder geltend macht“, entsteht dem „genialen Individuum“ eine gewisse melancholische Grundstimmung und es ist überdies für das normale, alltägliche Leben „mehr oder weniger unbrauchbar“. Das Genie lebt „wesentlich einsam“, es steht „mit seiner Zeit in Widerspruch und Kampf“, es gerät „über Kleinigkeiten in heftige Affekte“ und es hat einen „kindlichen Charakter“.⁸⁶

Eine ähnliche Grunddisposition des Daseins erblickte Schopenhauer im Leben des Heiligen beziehungsweise der christlichen Heiligen und Mystiker. Deren auf Gnadenwirkung und Wiedergeburt ausgerichtete „intuitive Erkenntnis“, die in der Nachfolge Christi stehe, sei in Wirklichkeit praktizierte Verneinung des Willens. Der Glaube des Heiligen ist daher völlig unbedeutend: „Ein Heiliger kann voll des absurdesten Aberglaubens seyn, oder er kann umgekehrt [ebensogut] ein Philosoph seyn: Beides gilt gleich. Sein Thun [Askese, Mönchtum, Leiden, Martyrium] allein beurkundet ihn als Heiligen“. Der angestrebte Idealzustand sowohl in bezug auf das

86 Zitiert nach *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, S. 264f., 273, 392, Bd. II, S. 479ff., 500ff. Vgl. dazu einerseits Goethes *Tasso*, mit dem gerade vor der Weltfremdheit des Künstlers gewarnt wurde, und andererseits die Verherrlichung der „romantischen“ Weltflucht beispielsweise in Wackenroders *Wunderbarem morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen*.

künstlerische Genie als auch auf den Heiligen respektive Philosophen ist bekanntlich die „Erlösung“ vom „Willen zum Leben“, seine Verneinung.⁸⁷

Wie stellt sich nun die Übersetzung des Schopenhauerschen Geniebildes aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in die 1920er Jahre am Beispiel Bruckners dar? Entscheidend ist, daß bei dieser Übertragung die Schopenhauer-Rezeption von Wagner und Nietzsche eine Zwischeninstanz bildet. Wagners und Nietzsches Schopenhauer-Rezeption wird jedoch – auch in ihrer Unterschiedlichkeit – von den Bruckner-Anhängern nicht nur tradiert, sondern zudem „korrigiert“.⁸⁸

Hatte Wagner nämlich das Ideal der Erlösung durch Verneinung bejaht und zuletzt auf die Bühne gebracht, so nahm man in der Bruckner-Gemeinde zwar das Parsifal-Beispiel ernst, aber Bruckner stand nicht auf der Bühne. Und hatte Nietzsche sich zuletzt mit aller Kraft gegen die Lebensfeindlichkeit der Willensverneinung gestemmt und verlangt, daß die Künstler nichts so sehen sollen, wie es ist, „sondern voller, sondern einfacher, sondern stärker: dazu muß ihnen eine Art ewiger Jugend und Frühling, eine Art habitueller Rausch im Leben eigen sein“, so sollte Bruckner nach August Halm zwar eine neue Kultur begründen, ob er jedoch zu einem „Lustzustand, den man Rausch nennt“, zu genau diesem sinnlichen „hohen Machtgefühl“ „führen“ sollte, das ist fraglich.⁸⁹ Denn Bruckner schien allen Nachrichten zufolge kindlich, keusch, leidend und heilig gewesen zu sein, kurzum, „wenn ihn Schopenhauer gekannt hätte, müßte man meinen, Bruckner wäre das Urbild seiner Abhandlungen über das Genie gewesen.“⁹⁰

Dem Betrachter von heute sei zu bedenken gegeben, was es bedeutete, daß die Bruckner-Verehrer damals an das „echte“ Schopenhauersche Genie – für manche hieß dies auch, an den „echten“ Parsifal (der Musikgeschichte) – glaubten. Und mehr noch: Es sei darauf hingewiesen, daß die Bruckner-Verehrung tatsächlich wie eine Märtyrer- und Heiligenverehrung erscheint, daß also zum „echten“ Genie, zum „echten“ Parsifal auch noch der „echte“ Heilige hinzukam.⁹¹ Über Parallelen der

87 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, S. 536. Vgl. dazu A. Hübscher, *Das Genie bei Schopenhauer*.

88 Vgl. zur Schopenhauer-Rezeption von Wagner und Nietzsche U. Kienzle, „...das freiwillige Leiden der Wahrhaftigkeit“. Zu den philosophischen Hintergründen des Bruchs zwischen Wagner und Nietzsche.

89 *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, 121980, S. 535f.

90 M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk* (1923), S. 6.

91 Märtyrien galten als das höchste christliche Vollkommenheitsideal der vorreformatischen Zeit. Die „Blutzeugen“ oder „Dulder um des Glaubens willen“ wurden in der Regel heiliggesprochen. Kirchliche Würdenträger, aber auch Laien fühlten sich durch die

Bruckner-Literatur zu Martyrienlegenden kann man sich in der Tat nicht genug wundern. Die Bruckner-Autoren waren von einem großen Sammeleifer beseelt, sie häuften Baustein auf Baustein, jeder fügte eigene Erinnerungen oder Erzählungen anderer hinzu, und alle fühlten sich dazu verpflichtet. Der k. und k. Übungsschullehrer Franz Brunner beispielsweise trug in seinem „Lebensbild“ von 1895 „dem einstigen Kollegen gegenüber... eine Ehrenschuld der oberösterreichischen Lehrerschaft ab“, und Schüler Bruckners, stellvertretend für sie Carl Hruby in seinen Erinnerungen von 1901, hielten es für die „Pflicht jedes Einzelnen, dem es noch gegönnt war, mit dem Meister in näherem Verkehre zu stehen, das Seine beizutragen, die künstlerische und menschliche Erscheinung dieses Großen den überlebenden Verehrern seiner Kunst näherzubringen und so einen neuen Stein dem Mosaikbilde des Unsterblichen einzufügen.“⁹²

Bruckners „Martyrium, das er in der Welt zu erdulden hatte“, begann, nach einstimmigen Auskünften der Bruckner-Literatur, mit seinem Umzug nach Wien 1868. Sein Ehrgeiz, als „Komponist“ [von Symphonien] gelten zu wollen“ und sein Bekenntnis zu Wagner brachten die Welt gegen ihn auf, so wird es schon zu seinen Lebzeiten beschrieben und von Autor zu Autor weitergegeben.⁹³ Es wurde kaum berücksichtigt, daß Bruckner an diesen Vorgängen aktiv beteiligt war, daß er als Komponist sogar Hauptakteur war. Es sei also festgehalten: Sobald Bruckner als Künstler und Komponist beschrieben wird, scheint er nicht gewußt zu haben, was er tat. Eine „höhere Macht“ scheint seine Geschicke gelenkt zu haben, – und der Mensch Bruckner litt unsäglich unter den Folgen dieser Umstände. Das Erdulden dieses

Jahrhunderte hindurch stets aufs neue dazu berufen, die Heiligenlegenden zu sammeln, bei Bedarf zu vervollständigen und so den Kanon der zu verehrenden „hochbegnadigten Seelen“ weiterzugeben. Das eine oder andere Wunder, das von Anfang an oder im Laufe der Zeit mit den Heiligen in Verbindung gebracht wurde, führte nicht etwa zur Unglaubwürdigkeit ihrer Geschichte, im Gegenteil, die Wunder untermauerten den Status der Heiligen. Wozu dient nun die Hagiographie der katholischen Kirche? Gott suche, so lautet die Antwort in einem Heiligen-Lexikon, die Menschen „zu heiligem Eifer für ihr ewiges Heil zu entflammen“, und zwar nicht nur durch Worte, sondern auch durch Beispiele. Daher habe er uns „in den Heiligen verschiedene Tugendbeispiele als eben so viele Heilmittel vor Augen gestellt, so daß Jeder nach seiner Schwachheit an dem für ihn passenden Beispiele sich aufrichte, belebe, stärke und auf diese Weise sein Heil in Sicherheit bringe“, vgl. J.E. Stadler und F.H. Heim (Hg.), *Vollständiges Heiligen-Lexikon*, S. 1.

92 Vgl. F. Brunner, *Dr. Anton Bruckner. Ein Lebensbild*, S. 7; C. Hruby, *Meine Erinnerungen an Anton Bruckner*, S. 6.

93 Vgl. Göllicherich-Auer, Bd. I, S. 39 und A. Göllicherich, *Anton Bruckner. Zum 71. Geburtstage Richard Wagners*.

Leids nun geschieht aber ebenfalls im Zeichen der „höheren Macht“ und wird, wie es bei Märtyrern üblich ist, fest im Glauben stehend gemeistert.

Damit wurde jedoch in der Bruckner-Literatur Etwas ins Spiel gebracht, das bei Schopenhauer, Wagner und Nietzsche gerade ausgeblendet blieb. Es war dies der Glaube an Gott und die „echt“ christliche Warte. Während Schopenhauer den christlichen Glauben als einen „Aberglauben“ unter vielen gesehen und Wagner die christliche Symbolik für die Szenerie seines „Weltüberwindungswerks“ eingesetzt hat, begegnet man in den Bruckner-Schriften der Ineinssetzung von christlichem Gottvertrauen und dem Glauben an die Kunst oder der „echten“ Kunst-Religion. Gut katholisch oder gut christlich gesonnene Bruckner-Autoren schreckten vor dieser ‚Blasphemie‘ nicht zurück. Sie beförderten sie vielmehr entschieden. Max Auers Sicht auf Bruckner in St. Florian, der „Seelenheimat“ des Komponisten, ist geradezu paradigmatisch: „So tritt uns denn hier in Bruckner im Moment des Schaffens der *Heilige* und *Künstler* in einer Person vereint entgegen. ‚Durch Reinheit wissend!‘“⁹⁴

Das „echte“ Schopenhauersche Genie und Bruckners vorbildhafter „leidender Künstlerernst“ paßten zur pessimistischen Weltsicht nach 1918: Politische, materielle und geistige Sicherheiten schienen verlorengegangen zu sein, man fürchtete selbst in der Kunst den „Untergang des Abendlandes“, und für das „Unechte“, dem letztlich auch noch Schuld an der Misere zugewiesen wurde, hatte man Besetzungen parat. Sie reichten von der „Moderne“ über den „Materialismus“ und „Kulturbolschewismus“ bis hin zum „Judentum in der Kunst“. Aufrichtende Sätze in der Bruckner-Literatur lauteten dann etwa: „Der gegenwärtige Bruckner-Kult ist nichts Gemachtes, sondern etwas Spontanes, Natürliches, fast möchte man sagen, künstlerisch und historisch Notwendiges.“⁹⁵

Zum „Kult“ um Bruckner gehörten vermehrte Aufführungen seiner Werke, Jubiläums- und Festveranstaltungen 1921, im Jahr des 25. Todestages, und 1924, im Jahr des 100. Geburtstags, Zusammenschlüsse von regionalen Bruckner-Vereinigungen, das Einrichten und Errichten von Gedenkstätten, die Vorbereitungen zur Wiederherstellung der Bruckner-Orgel in St. Florian und nicht zuletzt die ansteigende Zahl der Publikationen über den Komponisten und sein Werk. Zu den wichtigsten Neu-

94 Göllicherich-Auer, Bd. II, Teil 1, S. 237.

95 F. Müller, *Warum lieben wir Bruckner?*, S. 201. Dieser Aufsatz im Jubiläumsbändchen *In Memoriam Anton Bruckner* (1924) versammelt beispielhaft die Entgegensetzungen „echt“ – „unecht“, die Wendungen gegen eine Zeit, „die doch vielfach als brutal und materialistisch gilt“ und gegen eine Kultur der „Äußerlichkeit, Sensation, Verblüffung..., Unruhe, Verzweiflung, Zerrissenheit..., Gesetzlosigkeit, Willkür..., Gewalttätigkeit“ (S. 198).

erscheinungen gehörten sicherlich die ersten Bände der großen Biographie von August Göllerich und Max Auer sowie Ernst Kurths zweibändiges Werk *Bruckner*.

Dem *Lebens- und Schaffensbild* von Göllerich, dem „berufenen Biographen“, der 1923 starb und dessen Tätigkeit von Auer fortgesetzt wurde, ging eine sehr ausgedehnte Anlaufphase voraus, in der zum Teil heftig, aber auch verhohlen um das Recht gestritten wurde, über Bruckner biographisch zu arbeiten.⁹⁶ Es wäre vielleicht aufschlußreich, diesen Fehden nachzugehen – und unter Umständen ist auch die „Berufung“ Göllerichs einmal unter die Lupe zu nehmen. Darauf kann in diesem Rahmen allerdings nur hingewiesen werden, um im weiteren näher auf Ernst Kurths Bruckner-Deutung einzugehen, die eine Erweiterung und Variation des bereits skizzierten Genie-Bildes darstellt. Seine Typisierung des Komponisten als „Mystiker“ und die darauf konsequent aufbauende Werkbetrachtung – seine „Stilpsychologie“ – hat bis in unsere Tage nachgewirkt.⁹⁷

In Kurths Auffassung von Bruckner als Mystiker besteht zunächst einmal die Verbindung der in Zusammenhang mit Schopenhauer angesprochenen Figur des Heiligen oder des christlichen Mystikers und des Künstlertyps mit abnormen oder zumindest außerordentlichen Fähigkeiten. Entscheidend ist jedoch, daß Kurths Mystiker ‚Bruckner‘ den romantischen Traum vom Künstler-Heiligen oder die Sehnsucht nach der künstlerischen Heiligenfigur erfüllt hat – er hat alle „Sehnenenden“ erlöst –, da er der einzige „echte“ Mystiker unter den Komponisten gewesen sei. Dies ist ein Höhepunkt der Stilisierung Bruckners. Das Leben des Komponisten wird in Kurths Betrachtung zu einer räumlich und zeitlich „entgrenzten“ Erscheinung gewandelt. Der „Typus“ des Mystikers gleicht einem Archetypus. Der „mittelalterliche“, „mystische“ oder auch „gotische Mensch“, wie ihn Kurth bezeichnet, steht dem „Verstandesmenschen“, dem an der materiellen Erscheinung und Welt

96 Vgl. dazu die Auseinandersetzung um Franz Gräflingers *Bausteine* zu Bruckners Lebensgeschichte von 1911. Gegen das Buch des oberösterreichischen Lokalpatrioten wurde von den neudeutschen Kreisen um Göllerich ein Boykott-Aufruf unterzeichnet (erschienen im Juli 1911 im Grazer Tagblatt, vgl. dazu F. Zamazal, *Prof. Franz Gräflinger. Leben und Werk für Anton Bruckner*, S. 50ff.). Gräflinger konterte mit der Verteidigungsschrift *Die boykottierte Bruckner-Biographie. Ein Wort zur Abwehr der Brucknerfreunde*. Darin schildert er die unmittelbare Konkurrenzsituation zwischen ihm und Göllerich, und zwar erstaunlicherweise bei der Universal Edition, die Gräflingers Buch abgelehnt habe, da auch Göllerich seine Biographie dort zu veröffentlichen gedachte. Die Göllerich-Auer-Bände erschienen später alle bei G. Bosse in Regensburg.

97 Vgl. P. Gülke, *Brahms – Bruckner. Zwei Studien*. Zur „Stilpsychologie“ Kurths vgl. M. Angerer, *Methodenprobleme der musikalischen Stilgeschichte: Guido Adler und Ernst Kurth*.

orientierten Menschen diametral entgegen.⁹⁸ „Sein Dasein webt näher an den Rätseln des Lebens“, seine Natur erspürt „unmittelbar die Grundregungen, die schöpferischen Kräfte selbst“. Einerseits führe eine gewisse „Urruhe“ und „überzeitliche Ruhe“, die dem Mystiker zu eigen ist und aus einer geheimnisvollen Kraft gespeist wird, zu einer völligen Unabhängigkeit von Lebens- und Zeitumständen. Andererseits bedinge die außerordentliche psychische Konstitution des Mystikers eine Absorption und Überwindung seiner geschichtlichen Umgebung (der „Romantik“). Bruckner und seine Werke seien nicht nur Spiegel ihrer Zeit, sondern darüber hinaus prophetische Mittler überzeitlicher Visionen.⁹⁹

Im „mystischen Menschen“ wird die Einheit von wirklichem Leben, metaphysischem Sein und dem – zumindest dem Begriff nach relativ neu hinzugekommenen – Unterbewußtsein beschworen, deren Verlust sich gerade in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts in Literatur und Kunst niederschlug, wobei auch stets die Suche nach der „Einheit“ als Phänomen des Verlustes gesehen wurde. In Teilen der expressionistischen Literatur, auch „messianischer Expressionismus“ genannt, begegnet man – schon vor dem Ersten Weltkrieg – genau solchen mystischen oder auch gotischen Erlebenswelten als letzten Bastionen eines von den modernen „Zerfallerscheinungen“ bedrohten Daseins.¹⁰⁰

98 Vgl. dazu beispielsweise Ferruccio Busonis Bild der „Gotiker“ von Chicago“, der „Kontrapunktiker“ Bernhard Ziehn und Wilhelm Middelschulte in einem Aufsatz von 1910: „Sitzen diese beiden Männer im materiellen, nüchternen, idealbaren Mittelpunkt und Herzen einer fast automatisch gewordenen sozialen Maschinerie, und bauen an der Kunst altchristlicher Dome“ (siehe Jahrbuch der Musikwelt 1, 1949/50, S. 296–298). Vgl. dazu A. Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, S. 182.

99 Siehe E. Kurth, *Bruckner*, Bd. I, S. 1–79.

100 Zum „messianischen Expressionismus“ vgl. S. Vietta u. H.-G. Kemper, *Expressionismus*, 21983, S. 186ff. Hugo von Hofmannsthal beschrieb in der *Zürcher Rede auf Beethoven* (1920) die Not und Hoffnung der Zeit. Es sei „ein angstvolles Fühlen des Abgrundes, der unter den Dingen ist und unter den Theoremen und unter den Erkenntnissen...“, eben darum ist allem unserm Tun eine latente Religiosität beigemischt, ein Drang nach dem Form-Gebenden, Leben-Verleihenden, nach dem, was nirgends an der Materie, auch nicht an der geistigen Materie, an der Formel, haftet: nach Gott“ (zit. nach *Reden und Aufsätze II, 1914–1924*, S. 80). Arnold Schering schrieb in seiner Abhandlung *Die expressionistische Bewegung in der Musik* (1919), das „Expressionistische“ sei „eine Abkehrung von dem, was die Sinne uns vermitteln, ein Hinausgehen über die sinnliche Erfahrung mit der Tendenz, sich zu dem, was hinter den Dingen liegt, zum Geistigen zu erheben“ (siehe *Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze von Arnold Schering*, S. 323). Vgl. auch E. Bloch, *Geist der Utopie* (1923), darin das Kapitel „Die Hintergründe des Kunstwollens“ und dessen Schluß „Gotisch Werdenwollen wie Auferstehen“ (vgl. in der Ausgabe von 1918 den Abschnitt „System des Kunstwollens“, ebenda S. 37 und 42f.).

Ernst Kurth schrieb über die „typische Empfindungsweise des Mystikers“ (Bruckner, Bd. I, S. 5): Sein „eigentliches Dasein ruht durchaus in jener Erfüllung der Seele, die für die dunkelsten Grunderregungen aller Dinge überempfindlich ist und das Wesen der gesamten Erscheinungswelt von diesem übermächtigen Urgefühl aus bewältigt.“ Kurth vergleicht diese „Empfindungsweise“ mit der Erfahrung der *unio mystica* von Mystikern wie Meister Eckhart, Tauler, Jakob Böhme oder Angelus Silesius (Johannes Scheffler). Dieser „Kerninhalt der Mystik“ sei nirgends besser darstellbar als in der Musik. Künstlerisches schöpferisches Tun wird demnach direkt verglichen mit außerordentlichen religiösen Erfahrungen. Dies ist wichtig zu betonen, da Bruckners Frömmigkeit oder Religiosität in diesem Zusammenhang zwar ein Indiz für die „mystische Haltung“ darstellt, aber nicht ihre eigentliche Basis bildet. Daher interessierte die individuelle Ausprägung von Bruckners Frömmigkeit nicht, die ohnehin bis heute schwer einzuordnen ist. Damit soll nicht bestritten sein, daß Bruckner selbst für bestimmte Rezeptionskonstanten mitverantwortlich ist, wie in den letzten Jahrzehnten in der Literatur über den Komponisten häufig hervorgehoben wurde; andererseits entsteht jedoch das Problem, daß gewisse Interpretationen späterer Zeit – so hier die Bestimmung des Mystikers ‚Bruckner‘ – nicht einfach mit dem Ausgangspunkt „wirklicher (frommer) Bruckner“ gleichgesetzt werden können (dies gilt auch für andere Bereiche seiner Biographie).

Nach dem Hintergrund von Kurths Mystikbegriff zu fragen, führt sehr weit und bedarf im Grunde genommen einer eigenen Untersuchung: Sicherlich ist die Willensmetaphysik Schopenhauers maßgebend und die (Wieder-)Entdeckung der christlichen Mystiker im 19. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung. Kurth waren unter anderem wahrscheinlich die Schriften des Wiener Musikschriftstellers Max Graf bekannt, der Bruckner bereits um die Jahrhundertwende als Mystiker beschrieben hatte. Grafs Äußerungen ließen übrigens den Hintergrund jüdischer Mystik anklingen: die „musikalischen Urkräfte“, die in Bruckners Musik wirken, seien „Rätselbeziehungen der Töne..., Verwandlungen der Form..., Kabbalistik der Töne, deren geheimnisvolle Thore weit aufspringen“. ¹⁰¹ Es kommt hinzu, daß nicht nur in der Literatur, sondern auch in Philosophie und Theologie gerade in den 1920er

¹⁰¹ Siehe M. Graf, *Anton Bruckner*, in: Die Gesellschaft, 1896, S. 1404. Graf wird in Kurths Bruckner-Bänden allerdings nicht erwähnt. Kurt von Fischer hat in einem 1986/87 erschienenen biographischen Beitrag (in *Gedenkschrift Ernst Kurth*, S. 13) Kurth als „tief Religiösen, sich mit Schütz, Bach und Bruckner im christlichen Glauben eins Wissenden“ beschrieben. Vgl. auch L.A. Rothfarb, *Ernst Kurth as Theorist and Analyst* und ders. (Hg.), *Ernst Kurth. Selected Writings*.

Jahren Mystik, so umstritten sie auch war, zu einem vieldiskutierten Thema geworden ist. ¹⁰²

Man könnte den Ursprung und die Entstehung von Musik Kurths Deutung zufolge mit der Entstehung mystischer Visionen und Schriften vergleichen, so beispielsweise auf Grund der folgenden Erklärung: „Der Anfang der Musik ist nicht der Ton, noch der Akkord, noch die Konsonanz oder sonst eine klangliche Erscheinung.“ Die Musik bedeute „vielmehr ein Werden und Geschehen aus Kräften in uns“. Das Primäre seien „die drängenden *psychischen* Kraftregungen in uns, die erst zur ‚Materie‘ greifen, indem sie Konkretisierung in sinnlicher Wahrnehmbarkeit anstreben.“ ¹⁰³ An Hegels Diktum von der Musik als „Kunst der Innerlichkeit“ sei an dieser Stelle nur erinnert – und an die vielen Bezüge, die im „deutschen Idealismus“ unter anderem zu mystischem Gedankengut bestehen.

„Geist“ und „Wille“ fallen sozusagen in Kurths numinosen Quelle der Musik zusammen. Die „Berührung“ mit dem „Geist“ findet im „Unterbewußtsein“ statt, und das „Wollen“ bedingt dort „psychische Energien von Bewegungsspannungen“. Einerseits liegt das „protestantische Prinzip“ vor, das nach Hegel darin besteht, „die Intellektualwelt in das eigene Gemüt hereinzulegen und in seinem Selbstbewußtsein alles anzuschauen und zu wissen und zu fühlen, was sonst jenseits war.“ ¹⁰⁴ Andererseits bedingt gerade die „intellektuale Anschauung“ auch einen Schöpfungsprozeß, denn wenn „es überhaupt etwas giebt, das den Namen Wollen verdient, so ist dieses etwas absolut Unbewusstes“, und nur dieses Wollen ohne Motive (passive bewußte Vorstellungen) ist unbewußt und deshalb „aktiv und productiv“, hatte Eduard von Hartmann schon 1869 geschrieben. ¹⁰⁵ Der „Wille“ wird produktiv, das heißt im Quietiv der Mystiker quillt „unbewußtes“ Leben. ¹⁰⁶

¹⁰² Vgl. dazu B. McGinn, *Die Mystik im Abendland*, Bd. I, G. Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* und F.-D. Maaß, *Mystik im Gespräch*.

¹⁰³ Siehe *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1922, S. 8.

¹⁰⁴ *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Bd. III, S. 166, Hegel über den Mystiker Jakob Böhme, den „ersten deutschen Philosophen“, auch wenn „die Art und Weise seiner Darstellung... barbarisch genannt werden“ muß: „die Form des Gedankens ist es, die ihm fehlt.“

¹⁰⁵ *Philosophie des Unbewußten*, 1923, S. XXXVIII f.

¹⁰⁶ Zu dieser „Schopenhauer-Revidierung“ vgl. auch Rudolf Steiners Schrift *Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur Weltanschauung* von 1901, 1987, S. 35f. Es ist kaum überraschend, daß auch eine anthroposophische Bruckner-Interpretation entstand, zumal Steiner Bruckner-Vorlesungen an der Wiener Universität gehört hatte. Erich Schwesbisch, Lehrer an der Freien Waldorfschule in Stuttgart, bezeichnete in seinem Buch *Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Ent-*

Der in breit angelegten Schriften unternommene Versuch Ernst Kurths, in diese Geheimnisse des Werdens einzudringen, ist selbst eine Schau, eine Darlegung seiner Ein-Sichten. Wie die Sprache in vielen mystischen Schriften, so könnte Kurths Sprache auch eher transformierend als informierend genannt werden.¹⁰⁷ Ins Zentrum der Interpretation der Werke Bruckners stellte Kurth die Betrachtung der Form. Ähnlich dem Ursprung einer Melodie sei die Entstehung der Form zunächst ein für sich unfaßbarer „Urvorgang einer Kraft...“, jenseits der raum-zeitlichen Erfassungsform, zu der wir erst mit seinem Hinaustragen in die Erscheinungswelt gezwungen sind.“ „Form ist daher an sich kein statisch sondern ein dynamisch zu fassender Begriff“, und Bruckner hat daher „nicht die Form sondern das Formen erneuert“. Der Komponist habe damit den Begriff der Form „zum Urbegriff des Lebens wiedererweckt“. Entscheidend ist, daß die Teile der symphonischen Form in diesem Zusammenhang nicht als klar abgegrenzte „Sonderungen“ gesehen werden, sondern als „Kraftwellen“ eines „Gestaltungsstroms“: „Verfließen schon die kleinen Wellenformen in grenzenlose Bewegung, so tritt vollends da, wo sich das Spiel großer Weitenflutung dem Blick eröffnet, das Krafterlebnis im Untergrunde der Einzelbilder hervor... Dazu kommt aber, daß die Symphonik nicht allein ein Nacheinander von Wellen aufweist, sondern sie zuweilen in gegenseitiger Durchdringung zeigt; im Verlaufe einer Teilentwicklung z. B. ersteht irgendwo aus Tiefen- oder Mittellagen ein neues Regen und Gären, schwillt in seiner besonderen Klangfarbe (oft auch besonderen Motivik) an, umhüllt zunächst vom Weiterfluten der bisherigen Teilwelle, aber bald dringt es aus dieser als der mächtiger gewordene Zug heraus, überflutet sie und strömt als die tragende symphonische Welle weiter.“ Kurth umschreibt dieses „dynamische Prinzip“ als „langsame Zersetzung des scharfen klassischen Symmetriegefühls“ und begreift dies als „Stilwillen“ Bruckners.¹⁰⁸

Nicht zufällig dominiert die Metaphorik des Wassers. Kurths Bild von den Wellenbewegungen ist ein Gleichnis für das lebendige Werden und Vergehen, ein Sinnbild des Lebens. Es wird uns allerdings in einer Ausdehnung vorgestellt, die der Autor mit „Raumweiten und Unendlichkeitswirkungen“ umschreibt. Zusammengelesen werden „dunkle Ursprungsregionen“ und „die Kunst der Lichtung zu ver-

wickelungen in der Musik von 1921, 1925, Bruckners Musik als „reinste Erlösungsmusik des durchchristeten Menschen“, zu der Wagners Drama „ideell leitete“ (S. 107). Das Bild des Genie-Heiligen wird hier zum Anfang gelenkt: in Bruckner sei ein Erleben des Christusimpulses zu erkennen (S. 15).

107 Vgl. B. McGinn, *Die Mystik im Abendland*, Bd. I, S. 16.

108 Siehe *Bruckner*, Bd. I, S. 239ff., 363, 365.

dünnenden Weiten“.¹⁰⁹ Es handelt sich also in Kurths Bruckner-Betrachtung um eine „ganzheitliche Schau“. Dies wird auch in einem völlig anderen Bereich deutlich: In Bruckners Musik leuchte nämlich auch das „Frauentum in unendlichen Reizen; alles lebt in ihm, dem Mystiker, was in der Welt lebt“ (*Bruckner*, Bd. I, S. 183). Die Metaphorik des Wassers bedeutet so nicht nur „Leben“, sondern umfaßt auch die Untergründe der Psyche.¹¹⁰

Auf Grund ihrer ganzheitlichen Lebens- und Menschheitsauffassung, ihrer Zusammenfassung von Hell und Dunkel, Gut und Böse, beispielsweise der Idee einer androgynen Ganzheit des Menschen, der Einheit von Mensch, Gott und Kosmos, und dem Anspruch der Mystiker, dies alles „intuitiv“ erkennen zu können, wurden sie in der Regel als Außenseiter, in der nachreformatorischen Zeit als unorthodoxe Protestanten betrachtet, sie waren fast immer der Häresie verdächtig. Und so haben wir in Kurths Bruckner-Buch – im Gegensatz etwa zu August Halm's Abhandlungen – keine Beschwörung der Gemeinschaft und des Gemeinschaftserlebnisses „Bruckner“, auch nicht die Postulierung einer „neuen Religion“.¹¹¹ Bruckner bedeutet für Kurth nicht „Anfang einer neuen Kultur“, sondern der Komponist stehe am Ende: „In der Tat sieht das, was auf Bruckner in der Musik allmählich folgte, nach Verfall aus; er steht dicht vor dem Augenblick, in dem sich die Musik in unendlichfältiges Suchen

109 Ebenda, S. 295, 273. Von der Geschichtsauffassung einer notwendigen Ablösung der Klassik durch die Gotik (Romantik) und der Beschreibung der „unendlichen Melodie der nordischen Linie“ (in der Gotik) bis hin zur Einbeziehung der „Psychologie der Mystik“ sind in Wilhelm Worringers Abhandlung *Formprobleme der Gotik* von 1911 Hauptthesen von Kurth vorgebildet. Die Auffassung von einem „nordischen Ursprung“ der Gotik unterscheidet sich erheblich von dem früheren Verständnis des Gotischen als einem orientalischen Stilmerkmal (vgl. dazu H. Keller, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster*).

110 „Das Wasser ist das geläufigste Symbol für das Unbewußte“ und „lebendiges Symbol für die dunkle Psyche“, schrieb C.G. Jung (*Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten*, 1934, S. 79, 91). Dies ist allerdings nicht nur eine Erkenntnis der „Tiefenpsychologie“, sondern auch all derer, die sich mit indischen Weisheiten beschäftigten. Hermann Hesse wies 1926 in *Geist der Romantik* darauf hin, daß der Umweg über Indien für manche „Romantiker“ auch zu einem tieferen und neueren Verständnis des Mittelalters und des Katholizismus führte (in *Kleine Freuden. Kurze Prosa aus dem Nachlaß*, S. 202-208).

111 Halm hatte sich, wie gezeigt, auch nicht mit der Biographie Bruckners beschäftigt, sondern hielt sich – ganz protestantisch – am Werk wie am „Wort“ als Grundlage der Offenbarung. Luther hatte in seiner Schrift *Wider den falsch genannten geistlichen Stand des Papsts und der Bischöfe* von 1522 unmißverständlich dargelegt, daß man nicht „auf der Heiligen Tat, Beispiel und Wort, sondern allein auf Gottes Wort bauen [soll], welches allein nicht lügen noch irren kann“, vgl. *D. Martin Luthers Werke*, Bd. X, S. 142.

zersplittert, das ganze tausendjährige Klangweltall zu zerbersten scheint“.¹¹² Bruckner als Sondergestalt zu interpretieren und dies gleichzeitig als beinahe mystische und sehr singuläre Erfahrung mitzuteilen, sind zwei Seiten einer Medaille.¹¹³

Welche Position nimmt bei diesen „Mitteilungen“ der Leser des Buchs beziehungsweise der Hörer Brucknerscher Musik ein? Entweder er bleibt solchen „inneren“ Auslegungen verschlossen, er ist also ausgeschlossen, oder er begibt sich selbst auf die Spur des „inneren Erlebens“. Diese Erfahrungen sind jedoch die des Einzelnen; sind sie nicht tatsächlich mit dem Erlebnis eines „mystischen Schauers“ beim Eintritt in einen gotischen Dom zu vergleichen?¹¹⁴

Die „Vergeistigung“ Bruckners als Künstler – „inmitten einer materialistisch gesinnten Welt kündigt Bruckner... das Leben des Geistes über das Irdische hinaus“ – brachte es mit sich, daß der „Heilige im Künstler“ von seiner irdischen Erscheinung abgetrennt wurde. Die „irdischen Freuden, die ihm das Leben bot“, genoß er „mit der Naivität eines Kindes“.¹¹⁵ Nur durch diese Vorstellung konnte offenbar die tatsächliche Einheit von Mensch und Künstler kompensiert werden. Denn ob es sich um das Schopenhauersche Genie oder den „echten“ Parsifal handelte, das Idealbild war geprägt von konservativen christlichen Moralvorstellungen, vor deren Hintergrund die Anerkennung der sinnlichen menschlichen Seite und der Weltbewußtheit Bruckners keine Rolle spielen durften. Wohl aber ließen es die „moralischen Prinzipien“ zu, dem Bild dienliche Elemente beizugeben oder gegenteilige Faktoren auszublenden. Weil man den historischen wirklichen Bruckner gar nicht sehen wollte, sondern eigene Gesinnungen und Ideale an ihn herantrug und mit ihm verband, kam es auch beispielsweise auf genaue Verifizierung von biographischen Daten und Angaben oder Quellenbelegen nicht an. Die Schriften von Göllicher und Auer sprechen wortwörtlich für diese Vorgehensweise Bände.

112 E. Kurth, *Bruckner*, Bd. I, S. 594f. Bis in manche Formulierungen hinein gleicht Kurths Interpretation der musikgeschichtlichen Entwicklung den Vorstellungen Oswald Spenglers vom *Untergang des Abendlandes* (das Buch erschien erstmals 1918). Spengler hat jedoch Kurth zufolge „Bruckners Bedeutung vollständig übersehen“ (*Bruckner*, Bd. I, S. 594).

113 Dazu paßt die Entstehungsgeschichte der Bruckner-Bände: Kurth arbeitete einsam in freier Natur, vgl. dazu K.v. Fischer, *Ernst Kurth*, S. 13.

114 In einer späteren Zeit, nach 1933, als „Gemeinschaftserleben“ nicht nur gefragt war, sondern als es auch verordnet wurde, konnte ein solcher „Individualismus“ freilich nicht mehr gebilligt werden.

115 M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk* (1923), S. 8ff., dabei wird auf folgendes verwiesen: „Wir neigen heute wieder zu Platons Auffassung von dem metaphysischen Ursprunge der Kunst und der göttlichen Sendung des Künstlers“ (S. 10).

Überdenkt man, daß Bruckner in menschlichen, weltlichen Dingen Kindlichkeit, Naivität, Unschuld usw. zugeschrieben wurde, so erhellt sich im weiteren der Umgang mit ihm: man behandelte ihn wie ein Kind. Ebenso wie man kindliches Verhalten, drollige Begebenheiten, Ungeschicklichkeiten in geselligem Kreis belächelt, amüsierte man sich in „elterlichen“ Bruckner-Kreisen an Begebenheiten aus dem Leben des Komponisten.¹¹⁶ Inwieweit diese Geschichten, die sich oft in Anekdoten erhielten und bei mehrmaligen Wiedergaben Wandlungen und Ausschmückungen erfuhren – also eine normale Entwicklung von „oral history“ zeigen –, im Kern Wahres enthalten oder nicht, ist dabei im Grunde zweitrangig.¹¹⁷

Die Überlieferung von Episoden aus Bruckners Leben erfüllte ferner den Zweck, den „erdentrückten“ menschenfernen „Musikheiligen“ nicht gänzlich vom Publikum, vom einfachen Volk, zu trennen. Bruckners „Popularisierung“, als volkstümliches „Original“, entspricht also in gewisser Weise seiner Idealisierung. Didaktisch geschulte Bruckner-Autoren – es gab auffallend viele Pädagogen unter ihnen – wußten gut, daß sich Anekdoten oft besser einprägen als eine lange Reihe von Daten und Fakten und daß man beispielsweise mit der Zitierung Bruckners im Dialekt einerseits einen Identifikationsvorgang begünstigen (Österreich, Süddeutschland) und andererseits einen gewissen exotischen Reiz befördern konnte (in deutsch-, aber nicht-dialektsprechenden Gebieten und international). Zu dieser Art der Popularisierung gehörte selbstverständlich auch die Betonung von Bruckners Landschafts- und Heimatverbundenheit, so daß sich vor allem seitens österreichischer Autoren lokalpatriotischer Stolz mit dem Protektorat über das geliebte „Landeskind“ verband. Die unterschiedliche Ausprägung des populären Bruckner-Bildes ist daher ebenso von den persönlichen Interessen, Absichten und Einstellungen der Autoren abhängig wie das idealisierte Bild.

Meist diente die Anführung von „Bruckner in O-Ton“ – gehört hatte ihn selten der Autor selbst, sondern ein Dritter, der aus der Erinnerung plauderte – dazu, Be-

116 Das Thema „Bruckner und die Frauen“ – beispielsweise – wird zwar oft süffisant ausgebreitet, aber verharmlost. Nur wenige Autoren gingen, um mit Nietzsche zu sprechen, soweit, das „religiöse Rauschgefühl und die Geschlechtserregung“ als zwei ineinander verwachsene Zustände zu begreifen. Und doch scheint sich in der Bruckner-Literatur Nietzsches Folgerung abzuzeichnen: „Was gefällt allen frommen Frauen [und in diesem Fall vielleicht auch Männern], alten und jungen? Antwort: ein Heiliger mit schönen Beinen, noch jung, noch Idiot...“ (vgl. *Der Wille zur Macht*, S. 535).

117 Die Anekdoten bilden in der Bruckner-Literatur die populäre Umsetzung und Festigung der traditionellen Assoziation von Genie – Heiliger – Narr. Der Inhalt, ob er nun wahr ist oder nicht, steht im Bann dieser Trias. Siehe auch E.W. Partsch, *Kritische Gedanken zur Bruckner-Rezeption*, in: *Bruckner – skizziert*, S. 201-234.

hauptungen und Ansichten des Bruckner-Interpreten zu stützen. Vermeintliche Biographen, Freunde und Bruckner-Forscher lieferten so das Anekdotenmaterial, das sich nach einiger Zeit beispielsweise in Sammelbändchen konzentrieren ließ, die sowohl zur Unterhaltung wie zur Erinnerung und Erbauung dienten.¹¹⁸ Daher ist zunächst festzuhalten, daß selbst der Versuch, „ernsthafte wissenschaftliche“ biographische Arbeit von Erinnerungsliteratur und Anekdotensammlungen zu trennen, zu keinem sinnvollen Ergebnis führt. Und so unterliegt beispielsweise die Enttarnung über das „verkitschte Zerrbild“ Bruckners in Ernst Decseys und Victor Léons Theaterstück *Der Musikant Gottes* (UA 1924 in Klagenfurt) genau dieser Intention, auch wenn sie nicht offen ausgesprochen wird.¹¹⁹ Denn was haben Decsey, der ein Schüler Bruckners war, und Léon, ein bekannter Librettist, der für Leo Fall, Lehár, Johann Strauß, Suppé und viele andere überwiegend Operettentexte verfaßt hatte, anderes getan, als ihrem Metier gemäß – und durchaus mit dem Gespür für die richtige Figur – „Bruckner“ auf die Bühne zu bringen?¹²⁰

Selbst unter denjenigen, die Bruckner persönlich erlebt hatten, unter Schülern und nahen Freunden, spielte demnach die Einstellung gegenüber dem „kindlichen Genie“ eine große Rolle. Schon daß man den Komponisten aus der Erinnerung als „großes Kind“ beschreibt, ist bemerkenswert. Wie unterschiedlich sich Bruckner-Autoren dazu stellten, ist beispielsweise aus den Erinnerungen von Friedrich Klose (1927), Friedrich Eckstein (1923, 1936) und Max von Oberleithner (1933) ablesbar. Verhielten sich die einen wohlwollend und tolerant gegenüber dem verehrten Lehrer (Eckstein, Oberleithner), so der andere herablassend und die Schwächen Bruckners

118 Vgl. dazu die Quellenangaben der Anekdotensammlung *Bruckner – skizziert*, S. 263f.

119 Vgl. E.W. Partsch, *Anton Bruckner als Bühnenheld. Zur Popular-Rezeption Bruckners in Léon-Decseys Theaterstück „Der Musikant Gottes“*, und ders., *Der „Musikant Gottes“ – Zur Analyse eines Stereotyps*; zur Biographie Decseys vgl. *Bruckner – skizziert*, S. 267.

120 Vgl. dazu E. Decsey, *Musik war sein Leben. Lebenserinnerungen*, S. 128–137. Das Stück entstand nach dem Entwurf eines Feuilletons Decseys, wurde in Wien erstmals 1926 aufgeführt und war ein Jahr lang ein Kassenerfolg (Decsey erinnert sich, daß das Stück dem „Bürgerkrieg vom 15. Juli 1927 samt dazugehöriger Straßenschlacht“ zum Opfer fiel). „Ins Ausland drang der ‚Musikant‘ nur spärlich vor – Schweiz, nordböhmische Badeorte –, gar nicht nach Deutschland. Viele Szenen waren in der österreichischen Mundart, also einer halbfremden Sprache, geschrieben, und leider ließ sich die tragende Figur – Anton Bruckner – nicht verörtlichen oder verhochdeutschen“ (S. 137).

entblößend, nicht ohne diese „Enthüllungen“ für eigene propagandistische Zwecke auszunützen.¹²¹

Offensichtlich traf das Geniebild Schopenhauers in allen Facetten auf Bruckner so zu, daß kaum jemand auf die Idee kam, es könnte sich anders verhalten. Selbst diejenigen, die nicht zur unmittelbaren Apologetenschar gehörten, das heißt diejenigen, denen zum Beispiel kindliches, schrulliges Verhalten negativ auffiel, gingen von dem oben genannten Bruckner-Bild aus. Wie verhält es sich nun mit Bruckner selbst, hat er nicht wesentlich zu seiner Rezeption beigetragen? Bei der Beantwortung dieser Frage ist zu bedenken, daß der Komponist bei einer bewußten Steuerung seiner Wirkung eben jenes „unbewußte Genie“ nicht gewesen sein kann. Und wenn er dieses Künstlerbild doch verkörperte, ist es an der Zeit, ihn ernst zu nehmen.

4. Deutsche Musik aus Österreich

Von „deutscher Musik aus Österreich“ zu sprechen, ist heute nicht mehr gebräuchlich, da seit 1945 die in Österreich entstandene Musik nurmehr „österreichische Musik“ ist. „Deutsche Musik aus Deutschland“ hingegen klingt unproblematisch, obwohl diese Wendung vor und nach 1989 verschiedene Interpretationen erfahren haben dürfte. Zwischen Deutschland und Österreich spielten sich vermutlich ähnliche Veränderungen ab wie im Rahmen dieser deutsch-deutschen Beziehungen, denn fast bis zum Ende der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts konnte man sowohl von „österreichischer Musik aus Deutschland“ als auch von „deutscher Musik aus Österreich“ sprechen.¹²²

Wie man sich auch immer zu diesen Zuordnungen stellen mag und was man auch immer von solchen zwar schwammigen, unklaren, aber zählbaren Ausdrücken wie „deutsche Musik“ oder „österreichische Musik“ hält, es ist jedenfalls ersichtlich, daß ihre Verwendung und Bedeutung von historisch-politischen Daten nicht unwesentlich abhängen. Auch die Problemstellungen um das „Österreichische“ in der Musik oder um die Tradition einer „deutschen Instrumentalmusik“ oder ähnliche Diskus-

121 Vgl. F. Eckstein, *Erinnerungen an Anton Bruckner*, F. Klose, *Meine Lehrjahre bei Bruckner*, M. v. Oberleithner, *Meine Erinnerungen an Bruckner*, vgl. die biographischen Angaben zu diesen Autoren in *Bruckner – skizziert*, S. 268, 274, 278.

122 Vgl. zu dieser Problematik C. Dahlhaus, *Musikgeschichte Österreichs und die Idee der deutschen Musik*, ferner H. de la Motte-Haber (Hg.), *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*.

sionspunkte stehen in Zusammenhang mit politischen Positionen und Situationen, obgleich manche Musikhistoriker und -analytiker nicht gerne darauf eingehen.¹²³

Ob es sich nun um regionale oder nationale Zuordnungen von Musik oder um die Frage nach regionalen oder nationalen (Stil)-Merkmale in der Musik handelt, – beiden vermeintlich apolitischen Bestimmungsversuchen von Musik begegnet man in der Bruckner-Literatur ständig. Auf Bruckners „Deutschtum“ und/oder „Österreichertum“ kam jeder Autor zu sprechen.¹²⁴ Die Politisierung des Komponisten, die sich darin spiegelt, hat mehrere Ausprägungen: Bruckner wurde beispielsweise zum Repräsentanten der deutschen Nation oder einer österreichischen Region ausgerufen. Er wurde als Vertreter einer bestimmten politischen Gesinnung beansprucht. Seine Musik sollte als „Kulturgut“ ein bestimmtes nationales oder regionales „Kulturniveau“ symbolisieren, an das zumeist ein hegemonialer Anspruch geknüpft war.

Nun ist Bruckner in Oberösterreich geboren, und er hat in Wien gelebt. Nichts hätte dagegen gesprochen, in ihm den genuin „österreichischen Komponisten“ zu sehen, obwohl Oberösterreich zu den deutschsprachigen Gebieten des Habsburgerreichs gehörte.¹²⁵ Läßt man diesen letzten Einwand außer acht, auf Grund dessen Bruckner heute noch als „deutscher Komponist“ zu gelten hat, so gab es trotz seiner lokalen Zugehörigkeit keinen Zweifel daran, daß der k.k. Österreicher „deutsche Musik“ komponiert hatte. Dies stand nicht nur für seine inländischen Anhänger fest, sondern dies wird auch durch auswärtige Stimmen bezeugt, wobei gerade der von außen auf Österreich und Deutschland gerichtete Blick zeigt, daß in dieser Hinsicht keine Unterschiede gesehen wurden. Den Grund hierfür kann man offensichtlich nicht nur darin erblicken, daß Bruckner der deutschen „Sprachnation“ angehörte, sondern auch darin, daß beispielsweise in Frankreich „die an die Sonatenform gebundene Symphonie... als besonders deutsch“ galt.¹²⁶ Die „an die Sonatenform ge-

123 Ein Beispiel dafür bot das 1993 veranstaltete Bruckner-Symposium in Linz, das dem Thema *Entwicklungen – Parallelen – Kontraste. Zur Frage einer „österreichischen Symphonik“* gewidmet war, vgl. dazu den Bericht in: *Die Musikforschung* 47, 1994, S. 167.

124 Wobei das „Österreichische“ in Bruckners Musik – mit dem Hinweis auf Volksmusikanklänge – zumeist als Teilmoment, als Lokalkolorit interpretiert wurde. Daß in den Scherzi das typisch „Österreichische“ Bruckners zum Ausdruck komme, ist wohl in dieser Hinsicht die am häufigsten auftretende Stereotype in der Bruckner-Literatur.

125 Vgl. G. Scholz, *Wer gilt als österreichischer Komponist? Der „Österreich“-Begriff im Wandel der Geschichte als Problem nationaler Musikgeschichtsschreibung*.

126 P. Jost, *Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert*, S. 132. Vgl. dazu W. Ritter, *Anton Bruckner*, und P. de Stoecklin, *A propos de la VIIIe symphonie et du Pan-germanisme*.

bundene Symphonie“ wurde nach Jost von den französischen Musikern (im 19. und 20. Jahrhundert) als Lehrstück betrachtet und daher wenig geschätzt. Ausgangspunkt für diese Vorstellung sind übrigens nicht die „deutschen Klassiker“ – nur um den Unterschied für unseren Zusammenhang bewußt zu machen –, sondern die „Wiener Klassiker“, in der Hauptsache Beethoven.

Bezeichnend für das schwierige Gebiet, die Musik national festlegen zu wollen – ist sie nicht „Weltsprache“? –, erscheint es, daß gewisse Vorstellungen mit Musik verbunden oder auf sie projiziert wurden. Die Musik selbst bietet keine konkreten Kriterien für eine solche Festlegung. Die Intention, Musik national festzulegen, scheint überall dort stark geworden zu sein, wo ein eigenes Nationalbewußtsein erwachte und es nach sich zog, eine Abgrenzung gegen „Anderes“ schaffen zu wollen. Da mindestens seit Herder die „Nation“ an das „Volk“ gebunden war, schienen die „Volksmusik“ beziehungsweise „Volksmusikanklänge“ in der „Kunstmusik“ am ehesten Indizien für die „Nationalität“ der Musik zu sein (das glaubten sowohl konservative Nationalisten und Blut- und Boden-Fanatiker als auch Kämpfer für einen „sozialistischen Realismus“).¹²⁷ Im Gegensatz zur Sprache oder zum Wort aber vermag „Musik eben eines nicht...: die Dinge beim Namen zu nennen.“¹²⁸

Die Eindeutigkeit der Sprache hätte jedoch beispielsweise bewirken können, daß eine Trennung von österreichischen und deutschen Schriftstellern möglich gewesen wäre. Ihr Medium ist aber zweifellos die „deutsche Sprache“. Das „Österreichische“ der österreichischen Literatur kann, so scheint es, über ihren Inhalt, ihre Sujets ausgemacht werden. So führte Hugo von Hofmannsthal 1916 das „Volkhafte“, das „Humoristische“, die Beziehungen zur Landschaft als typisch österreichische literarische Merkmale an. Emphatisch hielt er jedoch damals fest: „Das ist historisches heiliges deutsches Erbe. In uns [den Österreichern] wie nirgends in der Welt tritt dem deutschen Volke das Produktive seiner großen Vergangenheit entgegen.“¹²⁹ In jüngster Zeit, im Rahmen der Feiern zum 50. Jahrestag der „Zweiten Republik“,

127 Vgl. dazu M. Bergamo, *Versuch zum Musikalisch Nationalen*; vgl. A. Riethmüller, *Gibt es noch Beziehungen zwischen Volks-, Kunst- und Nationalmusik?* Vgl. auch O. Brusatti, *Nationalismus und Ideologie in der Musik. Beiträge zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer Kunstform*.

128 Siehe A. Riethmüller, *Antike Mythen vom Ursprung der Musik*, S. 26. Vgl. auch C. Dahlhaus und H.H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*

129 H. v. Hofmannsthal, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*. Diese von „konkreten Inhalten“ der Literatur abgeleiteten „typisch österreichischen“ Merkmale sind offenbar vielfach auf die Musik übertragen worden, vgl. dazu R. Flotzinger und G. Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*.

versuchte man in Österreich, die „Eindeutigkeit“ der Sprache zur Stärkung des eigenen Österreich-Bewußtseins zu nutzen. Der Weg zu einer „österreichischen Nationalsprache“, nach der offenbar gesucht wird, scheint jedoch auf der Grundlage von dialektalen Varianten der deutschen Sprache nach wie vor nicht gangbar zu sein.¹³⁰

Mit der Propagierung des „deutschen Komponisten“ Bruckner in Österreich verband sich bereits im 19. Jahrhundert eine bestimmte politische Einstellung, zumal sie von Wagnerianern vorangetrieben wurde. So erschienen die ersten Aufsätze über Bruckner und sein Werk nicht etwa in einer Musikzeitschrift, sondern in den deutsch-nationalen Wiener Monatsheften *Deutsche Worte*. Dieses Blatt wurde 1881 von den Reichsratsabgeordneten Engelbert Pernerstorfer und Georg Ritter von Schönerer, dem ungleich bekannteren Anführer der „Alldeutschen Bewegung“, in Wien gegründet.¹³¹ In den *Deutschen Worten* erschienen 1884 (zum 60. Geburtstag Bruckners) und 1885 Artikel über den Komponisten von August Göllerich und dem Bruckner-Schüler Josef Schalk. Beide traten für ihren „Meister“ ein, indem sie seine „deutsche Art“ gegen die ihm feindlich gesonnene Wiener Umwelt ausspielten. Schalk behauptete sogar, daß es immerhin „auch mit ein Hindernis für die Anerkennung Bruckners gewesen sein [mag], daß seine Musik deutscher ist als alles was wir bisher in der reinen Instrumentalmusik besitzen.“¹³² Wie nicht anders zu erwarten, stützten sich die beiden jungen Verehrer – Göllerich 25jährig, Schalk 28jährig – bei ihren Erklärungen auf Wagner. Göllerich zog aus dessen verschiedenen Äußerungen zur Instrumentalmusik den Schluß, daß Bruckner der ersehnte zweite Beethoven sei, weil er sich „so deutsch“ an die Symphonieform gehalten habe. Schalk schöpfte unter anderem aus Wagners Abhandlung *Deutsche Kunst und deutsche Politik* (1867) und hielt den „Kunsttreibenden“ seiner Gegenwart vor: „Deutsch sein heißt... eine Sache um ihrer selbst willen pflegen“, – ein Wort, das auch in der Bruck-

ner-Literatur zum geflügelten Wort wurde.¹³³ Daß die Musik, und die Kunst überhaupt, durch Wagner zu einem Politikum wurde – sein zuletzt erwähnter Aufsatz war ein Beitrag dazu –, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Wie sehr Bruckner damals in den deutsch-nationalen Kontext gerückt wurde, erhellt sich (noch) deutlicher, wenn man bedenkt, daß gerade auch Autoren der *Deutschen Worte* zu den Agitatoren der deutsch-nationalen Studentenschaft in Wien gehörten, die es auf Saalschlachten mit der Polizei durchaus ankommen ließen.¹³⁴

Während der Deutsch-Österreicher Bruckner in den beiden genannten Artikeln von Göllerich und Schalk völlig selbstverständlich – als Wagnerianer – für das „Deutsche“ zu stehen kam, lag die Situation mit dem Katholiken Bruckner etwas anders. Wagner hatte, wie bereits an anderer Stelle dargelegt wurde (Kapitel I.2), in Beethoven den protestantischen deutschen Geist am Werk gesehen und sich über Katholiken und „ultramontane“ Bestrebungen nicht gerade günstig geäußert; und in den alldeutschen bis deutsch-nationalen beziehungsweise pro-preußisch gestimmten Kreisen in Österreich – ob sie nun Wagnerianer waren oder nicht – gehörte eine antiklerikale Haltung zu den distanzierenden Einstellungen gegenüber der k.k. Monarchie. Göllerich und Schalk entzogen sich 1884/85 dieser Problematik, indem sie den „Glauben“ Bruckners nicht thematisierten.

Wenige Jahre später änderte sich die politische Szene in Wien. Schönerer wurde 1888 verhaftet, und viele seiner Mitstreiter wechselten über in das christlichsoziale Lager Karl Luegers. „Im Jahr 1890 schlossen sich die Vereinigten Christen mit bedeutenden katholischen Gruppen, Sozialtheoretikern, deutschen und slawischen Demokraten, Bauernfunktionären, ‚Nur-Anti-Semiten‘ und Teilen des niederen Klerus zur christlichsozialen Partei zusammen“, und einer der ersten Schritte Luegers war, „den Antisemitismus und den Nationalismus mit dem Wahlspruch ‚Antisemiten vereinigt euch!‘ zu verbinden.“¹³⁵ Die christlichsoziale Partei wurde 1895 „nach 30 Jahren liberaler Herrschaft im Wiener Gemeinderat die stärkste

130 Vgl. dazu R. Olt, *Zumpfaus dem Latz. Sprechen Österreicher deutsch?*

131 Schönerer sah sich 1883/84 dazu veranlaßt, den *Deutschen Worten* eine eigene Zeitschrift, die *Unverfälschten Deutschen Worte*, entgegenzusetzen, da Pernerstorfer auf den radikal antisemitisch-rassistischen Kurs nicht einschwenkte. In den *Deutschen Worten* veröffentlichten infolgedessen „gemäßigtere“ Autoren. Vgl. A.G. Whiteside, *Georg Ritter von Schönerer. Alldeutschland und sein Prophet*, S. 75ff., 86.

132 Vgl. *Anton Bruckner und die moderne Musikwelt*, S. 474. Dabei konnte Schalk auf die im ‚Deutschen Reich‘ gelungene Uraufführung der siebten Symphonie (am 30. Dezember 1884 in Leipzig) bereits hinweisen. Vgl. auch J. Schalk, *Anton Bruckner*.

133 Vgl. dazu B. Sösemann, *„Eine Erneuerung ist ohne die Musik nicht möglich“. Kunst und Musik als Mittel der Propaganda in den „Wochenprüchen der NSDAP“*, der Autor weist darauf hin, daß dieser Ausspruch Wagners bereits 1820 ähnlich bei Carl Maria von Weber gefunden werden kann.

134 Beispielsweise Hermann Bahr, der den Wagner-Gedächtnis-Commerz 1883, ein „Meisterstück revolutionärer politischer Agitation“, mit einer „Lobrede auf Wagner als politischen Führer“ zum Abschluß brachte, vgl. A.G. Whiteside, *Georg Ritter von Schönerer*, S. 89f., auch S. 40ff.; vgl. auch S. Großmann-Vendrey, *Bayreuth und Österreich*.

135 A.G. Whiteside, *Georg Ritter von Schönerer*, S. 131.

Partei“ und Lueger Bürgermeister, den der Kaiser 1897 schließlich auch offiziell in seinem Amt bestätigte.¹³⁶ In den ersten Jahren seines Aufstiegs wurde Lueger durch Ernst Vergani unterstützt, der sich von Schönerer abgewandt hatte und den Christlichsozialen sein *Deutsches Volksblatt* zur Verfügung stellte.¹³⁷

Wieder war es unter anderen Göllicher, der „berufene Biograph“ Bruckners, der auch für das *Deutsche Volksblatt* schrieb und Bruckner-Artikel darin veröffentlichte. Noch im ersten Band der Göllicher-Auer-Biographie von 1922 wies Göllicher stolz darauf hin, daß das Biographische, das er erstmals 1891 im *Deutschen Volksblatt* mitgeteilt habe, in alle späteren Bruckner-Studien übergegangen sei (S. 35). Es handelte sich bei seinem Artikel um die Festrede, die er anlässlich der Ehrenpromotion des Komponisten an der Universität Wien nicht gehalten hatte. Offensichtlich waren beim studentischen Bruckner-Commerz, für den die Rede gedacht war, antisemitische Ausschreitungen befürchtet worden, falls Göllicher dort das Wort ergriffen hätte.¹³⁸ Tatsächlich war sein Ton dazu geeignet, die Gemüter aufzupeitschen:

„In Kampf und Streit, in Lust und Leid waren es oft und oft der Ostmark deutsche Söhne, die den eingeborenen deutschen Geist hoch und rein erhielten im Ansturm fremder Art, die in rechtem Überzeugungsmuthe mit ihm fochten, bis er, in Reine treu bewahrt, siegend und von Fesseln frei, sein beseeligendes Licht auf's Neue ergießen konnte. Einem solchen Kämpfer, einem solchen deutschen Helden gilt unsere heutige Feier...“¹³⁹

136 Ebenda, S. 136f. Vgl. dazu auch J. W. Boyer, *Political Radicalism in Late Imperial Vienna. Origins of the Christian Social Movement 1848-1897*.

137 Das *Deutsche Volksblatt* war, wie Whiteside (Georg Ritter von Schönerer, S. 131) schreibt, „eine miese Boulevard-Zeitung, das ärgste, was man Ende des Jahrhunderts in Wien gekannt hatte, vulgär, primitiv, zum Teil sogar pornographisch, mit irrationalen rassischen und religiösen Vorurteilen. Ihre geschickte Mischung von Deutschnationalismus, Demokratie, Freidenkertum und Judenfresserei half Lueger, viele Alldeutsche, Radikale und Antisemiten für seine christlichsoziale Partei zu gewinnen.“

138 Der Bruckner-Commerz stand in der Nachfolge der in Anm. 134 erwähnten Wagner-Feier. „Als Festredner hatte man den Biographen des Meisters August Göllicher bestimmt, doch wurden dagegen Stimmen laut, da seine scharfe kritische Feder und antisemitische Einstellung... in guter Erinnerung war“, vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 3, S. 197f. Auer erläutert ebenda die Situation: „Vor allem mußte auf den Rektor [Adolf] Exner, der ein Judenstämmling war, Rücksicht genommen werden.“

139 A. Göllicher, *Anton Bruckner. Die beim Bruckner-Commerz nicht gehaltene Festrede*. Vgl. auch seinen 1889 erschienenen Artikel *Ein Fest musikalischen Fortschritts*.

Viele Teilnehmer der akademisch-studentischen Festveranstaltung hätten den militanten Worten Göllicher sicherlich begeistert zugestimmt; für die Leser des *Deutschen Volksblatts* waren sie vielleicht noch zu milde.

Es ist wichtig, sich deutlich vor Augen zu stellen, wem die Universität und die Akademiker, die Bruckner protegierten, die Ehrendoktorwürde verliehen hatten: es war der deutsche Symphoniker Anton Bruckner, den die „größte deutsche Universität“ auszeichnete.¹⁴⁰ Darin keine politische Demonstration zu sehen und nur die Anerkennung der künstlerischen und pädagogischen Leistungen Bruckners herauszustellen, greift zu kurz. Die Bedeutung dieses Aktes läßt sich noch auf eine andere Weise beleuchten: Geehrt wurde nicht der „Reichsdeutsche“ und Protestant Johannes Brahms, sondern der Deutsch-Österreicher und Katholik Bruckner; geehrt wurde nicht der Wagner-Antipode, sondern ein Wagnerianer, ein Symphoniker der „neu-deutschen“ Richtung; geehrt wurde nicht ein „weltmännischer Großstädter“, sondern der „oberösterreichische Dorfschullehrer-Sohn“.

Bruckners späte Erfolge – etwa seit Mitte der 1880er Jahre – sind unzweifelhaft den verstärkt antiliberalen und deutsch-nationalen Strömungen in Wien verpflichtet, ebenso jedoch einem chauvinistischen deutsch-österreichischen Patriotismus, dessen Leitlinien, Fremdenhaß und Antisemitismus, durch eine neue Betonung des „Christlichen“ untermauert wurden. Bruckner war – auch auf Grund seiner ländlichen Herkunft, die eine Identifizierung mit ihm in den Wählerschichten der Christlichsozialen begünstigte – auf dem besten Wege, die deutsch-österreichische, christlich-soziale Kultfigur zu werden. Dies schlug sich beispielsweise in den Nekrologen nieder, wie Manfred Wagner gezeigt hat, wird aber noch eindrucksvoller belegt dadurch, daß es Karl Lueger war, der 1899 die Einweihung des Bruckner-Denkmal im Wiener Stadtpark vornahm.¹⁴¹

War Bruckner ein Opfer dieser Entwicklungen oder hat er sie selbst gefördert? Es gibt auf diese Frage bis in die Gegenwart keine wirklich zufriedenstellenden Antworten.¹⁴² Daß er nie etwas mit dem Tagesgeschehen oder gar mit dem politischen

140 Vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 3, S. 187.

141 Vgl. M. Wagner, *Die Nekrologe von 1896: rezeptionsstiftend? – oder Wie Klischees von Anton Bruckner entstanden*. Luegers Rede zur Einweihung des Denkmals ist abgedruckt in Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 31f.

142 Die Frage beispielsweise, wie sich Bruckner zu den antisemitischen Tendenzen stellte, ist bisher noch kaum berührt worden. Göllicher gegenüber erklärte er am 5. Dezember 1891: „Du kennst meine Gesinnung jetzt, und schon so lange Zeit her; Du kennst auch meinen Charakter“ (*Anton Bruckner. Gesammelte Briefe*, Neue Folge, S. 252f.), jedoch bleibt die Bedeutung dieser Zeilen offen. Alma Mahler hat in einem 1962

Leben zu tun hatte, ist eine Meinung (sie wurde bis in die 1980er Jahre vertreten), nach der der Komponist im 19. Jahrhundert nur ein Opfer war, zuerst ein Opfer seiner Feinde, dann ein Opfer seiner Freunde. In der jüngeren Bruckner-Literatur wandelt sich allmählich das Bild. Man ist sich seit einiger Zeit darüber einig, daß Bruckner bestimmte Rezeptionsklischees durchaus selbst zu verantworten hat. Mit den politischen und ideologischen Prämissen der deutsch-nationalen Richtung und des deutsch-österreichischen Hegemonialanspruchs im 19. Jahrhundert hatte Bruckner jedoch sehr wenig zu tun, folgt man wiederum der neueren Bruckner-Literatur. Vielen Bruckner-Autoren erscheint allerdings eine Beziehung zwischen Musik und Politik grundsätzlich abwegig.¹⁴³

Allenfalls Bruckners Männerchorkompositionen gaben einigen Anlaß, über diese Verbindung nachzudenken. Sein 1863/64 entstandenes erstes gedrucktes „Opus“ *Germanenzug* für vierstimmigen Männerchor, Männer-Soloquartett und Blechbläser beispielsweise und der 1893 komponierte „symphonische Chor“ *Helgoland* wurden in den 1880er und 1890er Jahren zu „Favoritstücken“.¹⁴⁴ Die Texte zu diesen Kompositionen hatte der Schriftsteller August Silberstein (1827-1900) verfaßt, der – dies sollte allerdings erst in den späten 1930er Jahren prekär werden – aus einer jüdischen Familie stammte.¹⁴⁵ Während im *Germanenzug* die Männer preußisch-österreichische, „großdeutsche“ Waffenbrüderschaft besingen, geht es in *Helgoland* um die Errettung der Nordseeinsel vor einer herannahenden kriegerischen Seemacht (Römer). Die Texte beziehen sich auf Österreichs Außenpolitik

gegebenen Interview zurückgewiesen, daß Bruckner ein Antisemit gewesen sei, obwohl ihn sein Katholizismus zu einem gewissen Mißtrauen gegen Juden bestimmt habe: „Juden hatten seinen Heiland ans Kreuz geschlagen“ (siehe B.W. Wessling, *Gustav Mahler. Ein prophetisches Leben*, S. 61). Es ist kaum außer acht zu lassen, daß Bruckner seinen jüdischen Schülern und Freunden sowie Dirigenten Vertrauen und zum Teil größte Verehrung entgegenbrachte.

143 Vgl. bspw. J.-L. Mayer, *Musik als gesellschaftliches Ärgernis – oder Anton Bruckner, der Anti-Bürger*. Erst Mathias Hansen ging in seiner Biographie von 1987 auf Bruckners Erfolge vor dem Hintergrund der politischen Strömungen in Wien gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein; bei dem Linzer Bruckner-Symposium 1991 zur Bruckner-Rezeption blieb dieses Thema unterbelichtet (vgl. dazu den Bericht).

144 Vgl. E. Hilscher, *Bruckner als Gelehrter – Bruckner als Geehrter. Der Akademische Gesangverein als studentische Verehrergemeinde Bruckners*. Vgl. auch J.-L. Mayer, *Die Zwielfichtigkeit des Erfolges. Anton Bruckners „Helgoland“ im historischen Umfeld des Wiener Männerchorwesens*.

145 Silberstein selbst bekannte sich zum protestantischen Glauben, vgl. dazu O. Katann (Hg.), *Dichter-Briefe. Der Briefwechsel zwischen Peter Rosegger und August Silberstein*.

nach 1848/49¹⁴⁶ und auf den Krieg Preußens und Österreichs gegen Dänemark 1864 (Seeschlacht bei Helgoland), der zur Lösung der „Schleswig-Holsteinischen Frage“ führte.¹⁴⁷ Den Sieg tragen im zweiten Chorstück nicht die kampf- und opferbereiten „Söhne Teutonias“ davon, sondern die hilflos preisgegebenen Helgolander Einwohner, die sich in ihrer Not an den „Allvater“ wenden, der – beinahe wie im Alten Testament – die Wogen der See über den herannahenden feindlichen Schiffen todbringend hereinbrechen läßt. Abgesehen davon, daß es in beiden Kompositionen um „deutsche Belange“ geht – und dieses gemeinsame Moment war für die Männerchorwelt Grund genug, sie in ihrem Repertoire hoch einzustufen –, kommen in ihnen unterschiedliche Stimmungen zum Ausdruck.

Helgoland paßte genau in die politische Landschaft der 1890er Jahre, denn die Situation der Deutsch-Österreicher nach der Gründung des Deutschen Reichs wird von vielen als „Insellage“ empfunden worden sein.¹⁴⁸ Man braucht deshalb nicht so weit zu gehen, in Bruckners Komposition die Verherrlichung einer „Heimholung“ ins Reich zu sehen – und zwar vom „Allvater“ beschlossen und mit seinem Segen bedacht –, was jedoch den damaligen Sängern und Hörern durch den Kopf ging, tendierte wahrscheinlich in diese Richtung.¹⁴⁹

146 Vgl. R.A. Kann, *Geschichte des Habsburgerreiches 1526 bis 1918*, 31993, S. 226-260.

147 Silberstein, ein 1848er-Revolutionär, war politisch gut unterrichtet. Sein Text *Germanenzug* entstand 1863, siehe P. Hawkshaw, *From Zigeunerwald to Valhalla in Common Time: The Genesis of Anton Bruckner's Germanenzug*. *Helgoland* erschien in Silbersteins Gedichtband *Mein Herz in Liedern* (1868). Bruckners Werk *Helgoland* entstand in einer Zeit, in der die Insel Helgoland durch den 1890 zwischen Deutschland und England ausgehandelten Sansibar-Vertrag wieder zu einem aktuellen Thema geworden war. Bei diesem imperialistischen Tauschgeschäft erkannte das Deutsche Reich die britische Herrschaft in Uganda an und überließ ihr auch das Protektorat über Sansibar, dafür kam Helgoland in deutschen Besitz.

148 Zudem hatte die Vorliebe fürs „echt“ Germanische, die selbstverständlich nicht alle Untertanen des Kaiserreichs restlos teilten, 1887 dazu geführt, daß in Schönerer-Kreisen der zweitausendjährige Sieg „der Cimbern und Teutonen über die römischen Legionen bei Noreia südlich der Donau“ gefeiert wurde, vgl. F.L. Carsten, *Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler*, S. 17.

149 Es mag kompositorisch in *Helgoland* eine Ebene geben, die nicht zum Niveau der damaligen Männerchorliteratur paßte. Dafür sprechen die Kritiken nach der Uraufführung 1893, dafür spricht auch, daß der Untertitel „symphonischer Chor“, den sich Bruckner gewünscht hatte, nicht angenommen wurde. Zudem greift Bruckner auf Themen und „Gesten“ seiner Symphonien zurück und voraus, vor allem auf die siebte, achte und neunte. Vgl. dazu C. Floros, *Brahms und Bruckner*, S. 168-170 und W. Grandjean, *Anton Bruckners „Helgoland“ und das Symphonische*. In *Helgoland* wird die „Siegerpose“ mit einem Choral verbunden und zur Dankeshymne erhoben. Diese „Geste“ ist

Die zunehmende Anerkennung Bruckners in Wien in den 1880/90er Jahren stand also ganz sicher mit der „Nationalisierung der Wiener Gesellschaft“ in Zusammenhang, „die nun immer stärker von deutschnationalen bzw. -freundlichen Publikationen geprägt wurde und das alte liberale – auch jüdische – Element in den Hintergrund gedrängt hatte“.¹⁵⁰ Es kommt hinzu, daß sich viele Wagnerianer und Liszt-Anhänger nach dem Tod der beiden Heroen (1883, 1886) auf Bruckner stürzten und stützten. Die Probleme, die seine Symphonien als vermeintlich abgelebte musikalische Formen aufwarfen, ließen sich lösen, und zwar bald nicht mehr nur in Wien, sondern auch im Deutschen Reich (vgl. die Ausführungen in Kapitel I.1).

Wie Christoph-Hellmut Mahling in einer Studie gezeigt hat¹⁵¹, beginnt in den führenden deutschen Musikzeitschriften um die Jahrhundertwende die literarische Auseinandersetzung mit Bruckners Leben und Schaffen, und sie begleitet die Aufwertung des Komponisten im (deutschen) Konzertsaal. Dafür gibt es mehrere Gründe, die sich gegenseitig bedingen und in drei Aspekte gegliedert werden können: Erstens setzten sich bestimmte Dirigenten in besonderem Maße für Bruckner ein (zum Teil Schüler Bruckners, die außerhalb Wiens feste Engagements annahmen oder bei Konzertreisen Bruckner in verschiedenen Städten aufführten, dazu gehörten beispielsweise Ferdinand Löwe, Franz Schalk, Gustav Mahler). Andere wichtige Dirigenten waren Arthur Nikisch, Richard Strauss, Felix Weingartner, Siegmund von Hausegger, Felix Mottl, Göllerich (in Linz). Zweitens – und hiermit sind nicht nur die Dirigenten gemeint – ergriffen nach wie vor Wagnerianer die Initiative, deren Botschaften verständlicherweise auch in den entsprechend interessierten und empfänglichen Publikums- und Leserschichten auf fruchtbaren Boden fielen (dafür sprechen zum Beispiel die Erfolge der Brucknerschen Werke in München oder Mannheim, dafür spricht aber auch das um 1900 sich entfaltende Interesse an Bruckner in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik*). Drittens gab es offensichtlich in Süddeutschland größere Sympathien für den österreichischen Komponisten als in den

bspw. aus dem Finale der 1894 uraufgeführten fünften Symphonie bekannt. Wurde Bruckners „absolute Musik“ auch im Kontext deutsch-nationalen Verständnisses gehört? Unter Wagnerianern war dies wahrscheinlich gar keine Frage. Mußten dann religiöse Aspekte der Musik Bruckners nicht grundsätzlich uminterpretiert („säkularisiert“) werden? Und hatte Bruckner Skrupel, in der Chorballeade *Helgoland* den „Choral“ mit einer sehr weltlichen Angelegenheit zu verspannen, die zwar religiös verkleidet, aber für jeden als Tagesgeschehen erkennbar war?

150 Vgl. M. Wagner, *Bruckner. Leben – Werke – Dokumente*, S. 189.

151 „Der Zeiten Wandel zeigte sich“. Zur Berichterstattung über Anton Bruckner in deutschen Musikzeitschriften von 1871 bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

protestantischen norddeutschen Gebieten (dies ist jedoch nicht zu pauschalisieren, denn zum einen gab es in Berlin erfolgreiche Bruckner-Aufführungen, zum anderen waren in Süddeutschland Protestanten wie August Halm oder Karl Grunsky mit einem Erfolg für Bruckner tätig).¹⁵²

Bei allem Eifer, Bruckner im Deutschen Reich eine größere Resonanz zu verschaffen, konzentrierte man sich auf die Symphonien. Aufführungen der erwähnten Männerchöre zum Beispiel blieben österreichische beziehungsweise Wiener Lokalevents, und daß Bruckner Kirchenmusik komponiert hatte, war bekannt, spielte jedoch im Konzertsaal eine untergeordnete Rolle. Allerdings kann man davon ausgehen, daß Bruckner in katholischen Gebieten auch durch seine Kirchenmusik bekannt wurde, beispielsweise im Rheinland, soweit jedenfalls keine cäcilianistischen Bedenken vorhanden waren oder auftraten.

Mit der Propagierung Bruckners im Deutschen Reich wurde der Einsatz für das „verkannte deutsche Genie“ vorangebracht, dessen Schicksal es angeblich von jeher war, zu Lebzeiten keine Geltung in der Heimat zu erlangen, – eine Abwandlung des biblischen Wortes, daß der Prophet im eigenen Lande nichts gilt. Gleichzeitig erweiterte sich auch der „Kampf“ um den Stellenwert von Bruckners Instrumentalmusik, wobei nach Wagner Instrumentalmusik immer schon das „ausschließliche Eigenthum des Deutschen“ war (*Über deutsches Musikwesen*, 1840/41). Obwohl solche klischeehaften und leicht eingängigen „Argumente“ für den deutschen Komponisten Bruckner in Anschlag gebracht werden konnten, bedurfte es ja einiger Anstrengung, dem „reichsdeutschen“ Publikum zu vermitteln, was ihm dieser süddeutsche Katholik und österreichische Wagner-„Epigone“ nun speziell „Deutsches“ zu sagen hatte. Denn der Hinweis auf das „hilflos unerfahrene Kind“, auf den „naiven, intellektuell nicht allzuhoch kultivierten Instinktmenschen“, auf den „frommen Mann“ mit dem „kindlich gläubigen Herzen“, daneben auf den Konsumenten eines regelmäßig „tüchtigen Quantums“ an Pilsener Bier, dessen Verträglichkeit Bruckner als „echten, guten Deutschen“ ausweisen sollte, konnte auch ins Gegenteil umschlagen. Dem Komponisten ethisches Heldentum, Echtheit und Größe zuzusprechen, fiel angesichts der Größe Beethovens nicht allen Deutschen beziehungsweise Reichsdeutschen leicht.¹⁵³ Dies zeigt sich in der bereits angesprochenen Debatte um August Halms Bruckner-Interpretation.

152 Vgl. auch *Bruckner-Symposium 1991: Bruckner-Rezeption. Bericht*, S. 113ff.

153 Vgl. dazu R. Louis, *Anton Bruckner*, München 1905, S. 101-159.

Halm frappte damals nicht nur, weil er Beethoven Bruckner gegenüber zurückstellte, sondern auch deshalb, weil er Bruckner auf Bach zurückführte. Damit erweiterte er einerseits Wagners Deutung der Geschichte der Instrumentalmusik, andererseits die damit verknüpfte Konstruktion eines „Mythos der deutschen Musik“. ¹⁵⁴ Zum einen stellte Halm demnach Wagners Einfluß auf Bruckner völlig zurück (das heißt Wagner wird mit seinen eigenen Waffen geschlagen), zum anderen klammerte er – desungeachtet, daß Beethoven dazugehörte –, die „Wiener Klassik“ in der Entwicklung Bruckners aus. Beethoven erscheint wie eine unsichtbare Drehscheibe, die einmal in südlicher, einmal in nördlicher Richtung bewegt werden konnte, und bei Halm wie bei Wagner drehte sie sich in die norddeutsche, protestantische Richtung „Johann Sebastian Bach“, in die nun auch Bruckner gewendet wurde. ¹⁵⁵ Und nur auf diese Weise paßte Bruckner in das Erziehungs- und Bildungsprogramm Halms, in dem (deutsche) „Führertugenden“ den höchsten Rang einnahmen.

„Nichts schmeichelt dem Hange zur Bequemlichkeit und Trägheit mehr, als sich eine hohe Meinung von sich beigebracht zu wissen, die Meinung, als sei man ganz von selbst etwas Großes und habe sich, um es zu werden, gar keine Mühe erst zu geben. Diese Neigung ist grunddeutsch, und kein Volk bedarf es daher mehr, aufgestachelt und in die Nötigung zur Selbsthilfe, zur Selbsttätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche.“ ¹⁵⁶

„An Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist“, hatte Wagner gefordert, und Halm übernahm dieses Rezept, da er – wie Wagner in den 1870er Jahren – sowohl die „Selbstüberschätzung“ als auch das Dilettanten- und Virtuositentum seiner Zeit mit „wahren Werten“ zu bekämpfen suchte. Zu diesen gehörten beispielsweise Ernst, Disziplin, geistige „Hygiene“, richtiges Lernen und Lehren, künstlerische Arbeit „um ihrer selbst willen“, überhaupt „Arbeit“ (Fleiß, Mühe usw.), Hochschätzung geistiger Werte gegenüber den materiellen, Ehrlichkeit und

¹⁵⁴ Siehe C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 118f., und ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 452. Vgl. dazu auch A. Riethmüller, *Musik, die „deutscheste Kunst“*.

¹⁵⁵ Vgl. dazu auch H.H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*; es scheint demnach einen Unterschied zu machen, in Wien oder in Bonn über Beethoven zu reden.

¹⁵⁶ R. Wagner, *Was ist deutsch? 1865-1878*.

„Dienst“ am Kunstwerk. In bezug auf Bach waren diese „Werte“ beispielsweise an Kontrapunkt- und Fugenarbeit, bei Beethoven an das „Ringens um die Form“ gebunden. Und Bruckner hatte beide Vorläufer sozusagen „beerbte“. ¹⁵⁷ Setzte demnach vor dem Ersten Weltkrieg August Halm für den „deutschen Bruckner“ in Deutschland entsprechende Impulse, so entfaltete sich das, was er über das Handwerkliche hinaus zum „priesterlichen Künstler“ Bruckner geschrieben hatte, erst nach dem Krieg. Als sich Halm von seinem „religiösen Einschlag“ bereits wieder distanzierte (um 1923), brauchte man offenbar gerade den „starken und sicheren Menschen“ der sich „hinter der Maske unsicheren und unbeholfenen Gehabens... verbarg“. ¹⁵⁸

Bruckners Anerkennung im Deutschen Reich nach 1918 beziehungsweise in der Weimarer Republik verläuft geradezu parallel zur „Wiederaufrichtung“ des „deutschen Geistes“, die bis 1933 andauerte und dann gelungen schien. Es gab nur ein Problem: Bruckner war Österreicher, wenn auch Deutsch-Österreicher. So paradox es klingen mag, zwar stieg das Interesse an Bruckner und an seiner Musik, geschürt wurde es aber zumeist von österreichischen Autoren, die nun allerdings, nach dem Zerfall der Habsburgermonarchie, dem deutschen Volk die Bedeutung des „deutschen Komponisten“ Bruckner erst recht nur aus der „Distanz“ nahezubringen vermochten. ¹⁵⁹ Umgekehrt mußten alle Bruckner-Autoren in Deutschland – ob sie wollten oder nicht – zunächst mitansehen, wie sich in Österreich eine „Erste Republik“ bildete, und sie mußten akzeptieren, daß Bruckner in dieser österreichischen „Stabilisierungsphase“ beansprucht wurde. ¹⁶⁰

¹⁵⁷ Vgl. dazu auch P. Schleuning, *Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*, S. 2ff.

¹⁵⁸ A. Halm, *Anton Bruckner* (1917), in: ders., *Von Form und Sinn in der Musik*, S. 179. Es ist auch nicht zu vergessen, daß Ernst Kurths Vorbilder für den Mystiker-Typus Bruckner beispielsweise bei E. Lehmann, *Mystik in Heidentum und Christentum*, allesamt explizit den „deutschen Mystikern“ zugehören.

¹⁵⁹ Nach 1918 galt neben dem „Anschlußverbot“ auch die Anordnung, aus dem Staatsnamen „Deutsch-Österreich“ „Deutsch“ zu streichen. Vgl. L.O. Meysels, *Der Austrofaschismus. Das Ende der ersten Republik und ihr letzter Kanzler*, S. 17.

¹⁶⁰ Siehe u.a. *In Memoriam Anton Bruckner*; da sich dieser „Zwiespalt“ in der Geschichte der Internationalen Bruckner-Gesellschaft widerspiegelt, sei auf das folgende Kapitel verwiesen. Um jedoch ein besonders anschauliches Beispiel der „Beanspruchung“ Bruckners in Österreich nach 1918 anzuführen: um 1920 wurden Geldscheine und „Wahlschatzscheine“ der deutschen Freiheits- und Ordnungspartei in Oberösterreich unter Abdruck von Bruckners Konterfei hergestellt, siehe R. Grasberger, *Bruckner-Ikonographie I: um 1854 bis 1924*, S. 93f. und S. 197-199.

„Der österreichische Mensch ist seiner Sprache und ursprünglichen Abstammung nach Deutscher und hat als solcher der deutschen Kultur und Volkheit auf allen Gebieten menschlichen Wirkens und Schaffens immer wieder die wertvollsten Dienste geleistet... [Sein Deutschtum ist weniger eindeutig, aber er ist] konzilianter, weltmännischer... europäischer...[und] tapfer, rechtschaffen... arbeitsam“, er ist jedoch eine „Künstlernatur“, das heißt, seine Arbeit ist keine „mechanische Fabrikation“. ¹⁶¹ In diesem Abschnitt aus der Rede von Anton Wildgans, die als „vaterländisches Bekenntnis und Dokument“ gilt, kommt sehr gut das Selbstverständnis des „österreichischen Menschen“ der damaligen Zeit zum Ausdruck: Sprache und Abstammung sind die ursprünglichen deutsch-österreichischen Gemeinsamkeiten, man habe dem deutschen Volk immer gedient – die Kulturmission Österreichs wird heute noch betont –, man sei jedoch nicht preußisch gestimmt, die Arbeitshaltung sei eine andere. Dieses Selbstverständnis hatte eine lange Tradition, mußte sich jedoch nach 1918 aus einer „geschwächten Position“ heraus artikulieren. Vielen Menschen genügte es allerdings nicht, sie träumten – jetzt um so intensiver – vom „Anschluß“ an das große deutsche Reich. In der „Ersten Republik“ und nach 1933/34 ging es also einerseits darum, eine eigene, österreichische Identität zu finden – und erst einmal finden zu wollen –, andererseits auch darum, den nordwestlichen Horizont, zunächst neben dem südlichen (beispielsweise ungarischen oder italienischen), offen zu halten. Letzteres entsprang nicht nur einem nationalen Einheitsgefühl, sondern stand auch – wie schon im 19. Jahrhundert – in Zusammenhang mit wirtschaftlichen Interessen. ¹⁶²

Die Bruckner-Verehrer in Österreich beanspruchten den Komponisten nach 1918 durchaus für sich, sie betrachteten aber den „Kampf“ um ihren Heroen als gesamt deutsche Angelegenheit. ¹⁶³ In Deutschland begannen die zahlreicher werdenden Bruckner-Anhänger den Österreicher ebenfalls für sich zu entdecken;

161 A. Wildgans, *Rede über Österreich* (1929), S. 35–37.

162 In der „Bruckner-Welt“ zeigt sich dies deutlich darin, daß ihre Literatur zumeist nicht in österreichischen, sondern hauptsächlich in deutschen oder deutsch-kooperativen Verlagen erschien.

163 Vgl. insbesondere A. Orel, *Anton Bruckner. Das Werk – Der Künstler – Die Zeit*. Orel, der damals Bruckner – im Gegensatz zu August Halm und Ernst Kurth – betont in die Tradition der Wiener Klassik und der „österreichischen Symphonik“ (nach Guido Adler und Paul Bekker), das heißt zwischen Schubert und Mahler einordnete und dabei eine stilkritische Untersuchung vorlegte, erklärte beispielsweise die Erstellung einer Gesamtausgabe der Brucknerschen Werke „zur Ehrensache der deutschen Musikwelt“ (S. 210).

dabei spielte beispielsweise die Argumentation, daß Bruckner zuallererst in Deutschland anerkannt worden sei, eine zunehmend größere Rolle. ¹⁶⁴ Auf diese Weise bewegten sich die österreichischen und deutschen Bruckner-Verehrer aufeinander zu – soweit im Hinblick auf den kulturellen Bereich überhaupt von einer Trennung gesprochen werden kann, denn die Bruckner-Kreise hier und dort stimmten in jedem Fall darin überein, daß für den „großen Tondichter“ gekämpft werde, „der den Vorrang deutscher Kunst vor jeder fremden wieder auf lange Zeit hinaus gesichert hat“. ¹⁶⁵ Einmütig mit dem deutschen, protestantischen Verehrer Grunsky erklärt der Österreicher und Katholik Auer: „Der Bolschewismus in der Kunst wurde auf die Spitze getrieben. Gegen all dies gab es nur ein Mittel: Rückkehr zu den reinen Quellen! Welche Kunst aber wäre reiner als die aus tiefer Religiosität geborene eines Bach, Beethoven und Bruckner!... Besonders Bruckners gottgeweihte Kunst fand nun [nach 1918] einen günstigen Nährboden, nun erst das richtige Verständnis, er wurde vielen Tausenden zum Führer in eine schönere geistige Welt.“ ¹⁶⁶ Es sei ein weiterer „aufrechter Deutscher“ zitiert, stellvertretend für viele Gratulanten zum 100. Geburtstag des Komponisten: „Ein Bruckner schreitet denn auch ruhigen Sinnes durch das atonale, entgottete Meer und grüßt vom jenseitigen Ufer einer gereinigten, gläubigen und kindlich-starken Kunst.“ ¹⁶⁷

Während Bruckners Musik im 19. Jahrhundert unter anderem deshalb so „deutsch“ war, weil der Komponist der modernen und neu-deutschen Richtung zugeordnet wurde, ist sie nach 1918 „deutsch“, weil sie den modernen musikalischen Erscheinungen entgegengehalten werden konnte. Darin liegt kein Widerspruch, denn die Neu-Deutschen von damals und ihre Nachfahren wandten nun lediglich ihre konservative und rückwärtsgerichtete „Modernität“ gegen die neue Musik des 20. Jahrhunderts. Die „Rückkehr zu den reinen Quellen“ bedeutete nicht nur eine Rückbesinnung auf naives, unreflektiertes Schaffen, das man der Bruckner-Parsifal-Figur von jeher zuschrieb, sondern auch ein aggressives Ausspielen von kompositorischen traditionellen Werten, ob es sich nun um die handwerklichen Grundlagen von Kontrapunkt und Harmonielehre oder um das Festhalten an der Symphonieform, ob es sich um die „gesicherte“ Bewegung in Dur und Moll oder um die

164 Dabei bezog man sich in der Regel auf die Aufführung der siebten Symphonie 1884 in Leipzig, obwohl der Erfolg dieses Konzerts umstritten ist. Vgl. T. Leibnitz, *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner*, S. 65–111.

165 K. Grunsky, *Anton Bruckner*, 1922, S. 14.

166 Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 61f.

167 A. Heuß, *Wie steht es heute um Bruckner? Allerlei Brucknerfragen*, 1924, S. 493.

monumentale Bestätigung des Dreiklangs (Durdreiklangs) handelte.¹⁶⁸ Der hymnische, ins Religiöse gewendete „Ton“ Bruckners – gleichgültig ob man ihn an Choralmotiven oder an prachtvoll schließenden Finalsätzen festmacht – war ferner dazu geeignet, den Glauben an die traditionellen (deutschen) Werte aufrecht zu erhalten. Einmal mehr, einmal weniger wurde dieser Glaube mit katholischen beziehungsweise christlichen Vorstellungen verquickt¹⁶⁹, aber dies ändert grundsätzlich nichts an der Tatsache – es untermauert sie vielmehr –, daß der „deutsch-österreichische deutsche Komponist“ in die Pflicht genommen wurde, konservative, antibolschewistische, antisemitische und deutsch-nationale Ideologie zu transportieren und zu stärken.

168 Die musikalische Technik erhält eine gesellschaftlich und politisch gesinnungstragende Dimension, auf die Theodor W. Adorno so empfindlich reagiert hat. Bruckner ist nach ihm im Gegensatz zu Mahler der „gute Jasager“, soweit Adorno Bruckner überhaupt eine subjektive Aussage zugesteht, denn „selbst subjektivistische Elemente wie die Wagnerische Enharmonik verwandeln sich [bei Bruckner] zurück in Vokabeln eines Vorkritischen, Dogmatischen“, siehe *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, S. 181, vgl. auch S. 282.

169 Vgl. dazu beispielsweise F. Grüninger, *Anton Bruckner. Der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit* (1930).

II. Organisierte Verehrergemeinden. Die Internationale Bruckner-Gesellschaft

Gibt es Unterschiede zwischen Verehrergemeinden um Bruckner und Apologetenscharen um andere Komponisten? Eine „emotionale Vergemeinschaftung“ ist sicherlich in allen diesen Vereinigungen wirksam, und deren Mitglieder verschreiben sich der „Pflege und Förderung des Andenkens und Ansehens“ eines Komponisten.¹ Das Besondere der Bruckner-Gemeinden läßt sich am ehesten als eigenartige Mischung aus Katholizismus und Wagnerianismus bezeichnen, wobei die tatsächliche Konfessionszugehörigkeit der Gemeindemitglieder zugunsten dieses ganz eigenen „Kults“ um den Komponisten zurückgestellt wird, wenn auch nicht ohne Einfluß bleibt. Die bis in die heutige Zeit reichende ausgeprägte Bruckner-Büsten-Bewunderung beispielsweise ist ohne Zweifel mit der traditionellen katholischen Reliquienverehrung vergleichbar; und die ebenfalls bis heute anhaltende Pilgermentalität „echter“ Brucknerianer – bedeutsamster Wallfahrtsort ist wahrscheinlich St. Florian mit Bruckners Sarkophag – ist sicherlich zu einem nicht geringen Anteil der Geschichte der katholischen Glaubenspraxis verpflichtet, aber auch in Bayreuth gab und gibt es Pilger.

Eine zweite Besonderheit der Bruckner-Vereinigungen besteht darin, daß sich in ihnen in erster Linie österreichische und deutsche, ferner hauptsächlich „deutsch-empfindende“ Verehrer zusammenfanden. Die Interessenlage der Mitglieder der Bruckner-Gemeinden, die aus dieser Mischung von Katholizismus und Wagnerianismus hervorging – es versteht sich deshalb fast von selbst –, verband sich mit national beziehungsweise regional bedingten pro-deutschen politischen und kulturpolitischen Einstellungen und Erwartungen. Darin war eine Vorliebe für Süddeutschland oder Österreich, beispielsweise für die Alpenlandschaft oder das „kulturelle Erbe“ der Stadt Wien, gewissermaßen aufgehoben.

Das dritte besondere Merkmal der Bruckner-Verehrergemeinden ist die spezifische Motivation des „Kampfes“ um den Komponisten²: dem „verkannten Genie“ soll nach seinem Tod eine „gerechte Würdigung“ zuteil werden. Die verehrende Nachwelt übt „Gerechtigkeit“ gegen eine vermeintlich „grausame, unbarmherzige

1 Vgl. A. Gehring, *Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems*, S. 37.

2 Der „Kampf ums Genie“ gehört zur Daseinsform einer Verehrergemeinde wie die Tabuierung des Genies: „was göttlich und absolut ist, entzieht sich menschlicher Nachforschung und Kritik“. Vgl. ebenda, S. 93, 101ff.

Mitwelt“, zu der vor allem die „judenliberalen Kreise Wiens“ gehörten. Dies erklärt leicht, daß der Einsatz für Bruckner nicht selten latent oder offen antisemitische Züge aufweist.³ Bruckners „Schicksal“ auf Erden, das er „im Glauben an Gott und seine Kunst“ meisterte, ist das emotionale Depot der Bruckner-Apologeten, aus dem bis heute um die Anerkennung des Komponisten geworben wird.⁴

Die Geschichte der organisierten Bruckner-Verehrung, der Bildung von einzelnen Bruckner-Bünden und schließlich einer Dachgesellschaft, beginnt nach dem Ersten Weltkrieg. In den jeweiligen Verbänden wurden nun die zuvor skizzierten „Besonderheiten“ der Bruckner-Gemeinden „programmatisiert“. Zunächst entstand 1918 unter dem Ehrenvorsitz des Dirigenten Arthur Nikisch eine „Bruckner-Vereinigung“ in Berlin, und Max Auer, der Österreicher, wurde bei der Registrierung dieser und weiterer „deutscher“ Initiativen für Bruckner in den zwanziger Jahren nicht müde, auf den „Vorsprung“ Deutschlands gegenüber dem eigentlichen Heimatland des Komponisten hinzuweisen.⁵ Sogar im Gedenkjahr 1924 stand offensichtlich die österreichische Regierung unter Zugzwang, da die erste offizielle Feier zum 100. Geburtstag Bruckners im Berliner Reichstagsgebäude stattfand (Juni 1924). Der Reichskanzler, Wilhelm Marx, dem die Berliner Bruckner-Vereinigung zum persönlichen Anliegen wurde, führte damals in seiner Ansprache aus:

„Wir neigen uns in Ehrfurcht heute vor dem Vermächtnis eines großen Toten, über dessen Lebensarbeit ein tönendes ‚credo‘ und ein jubelndes ‚te deum laudamus‘ geschrieben steht. Über der Zeitlichkeit thront das Genie. Aus der Enge der Umwelt tritt es sieghaft heraus und überglänzt den dunkeln Alltag. Anton Bruckner, der Kündler der urewigen Gottsehnacht im Menschen, betete in Melodien zu Gott, baute eine glanzschimmernde Jakobsleiter von der Erde zum Himmel, auf der sein Glaube emporstieg... Nirgend kommt die innere kulturelle Verbun-

3 Vgl. die Ausführungen bei M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*, 1941, S. 344, über den „Halbjuden Hanslick“ (zur Entstehung dieser Ausgabe der Auer-Biographie vgl. Kapitel IV). Vgl. dazu auch Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1 (1936), S. 307: Auer beschreibt Hanslick als einen „Typus des unproduktiven, unkünstlerischen und scheinwissenschaftlichen Intellektuellen“.

4 Beispielhaft dafür seien Sätze aus einem Konzertprogramm zur Aufführung der sechsten Symphonie Bruckners am 30. April und 1. Mai 1995 in der Berliner Philharmonie zitiert. Dort schrieb W. Seifert (S. 9) vom „entsetzlich leidenden Anton Bruckner“, er litt unter den „gegen ihn abgefeuerten Polemiken der Brahminen... Ohne seinen unerschütterlichen Glauben hätte Bruckner die vielen Demütigungen, Mißverständnisse und Angriffe, denen er ausgesetzt war, vermutlich nicht durchgestanden.“

5 Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 62ff.

denheit zwischen Österreichern und Deutschen stärker zum Ausdruck als bei der Musik. Sie ist die Brücke, die von Österreichern und Deutschen geschlagen wird, fest und dauerhaft sich wölbend über dem eiligen Stromlauf geschichtlichen Geschehens. Brückenbauer im vollsten Wortsinne sind unsere Meister der Töne... Wir lieben in Anton Bruckner den Österreicher deutscher Art, wir ehren ihn als einen, der uns Mittler ist zwischen Deutschen und Österreichern... Immer verbindet uns die große, musikalische Linie, die auf den gemeinsamen Weg von Österreich zu Deutschland führt.“⁶

Die staatliche Bruckner-Feier in Wien fand im November 1924 statt. Zuvor wurde des Jubilars auch in St. Florian gedacht (im September). Dort hatte man festgestellt, daß die Bruckner-Orgel restaurierungsbedürftig war. Ein von der österreichischen Regierungsspitze und von vielen namhaften Persönlichkeiten des österreichischen und deutschen Kulturlebens unterzeichneter Spendenauftrag zur Wiederherstellung des „großen tönenden Denkmals“ stieß jedoch nicht auf die erhoffte Resonanz. Nach Auer kam daher 1925 erneut „von Berlin aus“ der Anstoß zu einer Sitzung der eng mit der „Orgelaktion“ Beschäftigten, in deren Verlauf zwei Vorschläge unterbreitet wurden: Zum einen wurde die Idee diskutiert, schließlich aber als Zukunftsmusik verworfen, in St. Florian Bruckner-Festspiele abzuhalten und dort ein Bruckner-Festspielhaus zu errichten. Zum anderen reichte Auer den Antrag auf Gründung eines Internationalen Bruckner-Bundes ein, der angenommen wurde.⁷ Wilhelm Marx, der zum Vorsitzenden der Berliner Bruckner-Vereinigung gewählt worden war, sollte gebeten werden, auch die Leitung des Internationalen Bruckner-Bundes zu übernehmen, jedoch „eine Umfrage ergab bald, daß man nicht geneigt war, an die Spitze des Bundes eine Persönlichkeit von ausgesprochen politischer Einstellung zu setzen“.⁸

6 Nachlaß Marx, Historisches Archiv der Stadt Köln, Nr. 260, vgl. H. Stehkämper (Hg.), *Der Nachlaß des Reichskanzlers Wilhelm Marx*, Teil IV, S. 33ff. Vgl. auch Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 75f.

7 Vgl. die Gründungsurkunde bei Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 81f. und die Darstellung der Ereignisse in Bd. II, Teil 1, S. 362.

8 Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 81. Marx (1863-1946), einer der prominentesten Politiker des katholischen Zentrums, hätte an sich die repräsentative Leitfigur der Bruckner-Gesellschaft sein können. Er hatte die Möglichkeit, eine kulturelle Gemeinschaft dieser Art finanziell zu fördern. So ließ er der Berliner Bruckner-Vereinigung zwischen 1927 und 1932 regelmäßig Unterstützung zukommen (darüber geben Dokumente des ehemaligen Berliner Reichsinnenministeriums Auskunft, R 55/1125-1136, Bundesarchiv, Abt. Potsdam).

Abgesehen von der Frage nach dem geeigneten Vorsitzenden des Internationalen Bruckner-Bundes gab seine Gründung einigen engagierten Bruckner-Verehrern den entscheidenden Impuls, eigene, zunächst regional begrenzte „Bruckner-Bünde“ zu bilden. Ernst Kurth beispielsweise, der Auer damals bei den Korrekturen zur Gölle-riech-Auer-Biographie stets hilfreich zur Seite stand und mit dem sich Auer besprach, gründete 1926 den Schweizer Bruckner-Bund (in Bern), neben einer kleinen Gruppierung im Elsaß der einzige nicht-deutsche und nicht-österreichische Verband bis zur Gründung der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1929.⁹

Die Zusammenführung und Zentrierung der „Bruckner-Bünde“ wurde notwendig, als sich der Plan festigte, die Werke Bruckners in einer Gesamtausgabe zu edieren. Der Verlag Breitkopf & Härtel wurde für diesen Plan gewonnen. Infolgedessen fand am 9. Oktober 1927 in Leipzig eine Versammlung von Abgeordneten der bis dahin entstandenen Bruckner-Verbände und des Vertreters von Breitkopf & Härtel statt, bei der es zur Gründung der Bruckner-Gesellschaft e. V. kam, die ein Jahr später bei einer Sitzung in Augsburg in Internationale Bruckner-Gesellschaft (IBG) umbenannt und deren Hauptsitz schließlich 1929 nach Wien verlegt wurde. Eine Geschäftsstelle verblieb in Augsburg, eine zweite Geschäftsstelle wurde in Wien eingerichtet. Max Auer wählten die Mitglieder zum Vorsitzenden der Bruckner-Gesellschaft e. V. und später zum Präsidenten der IBG. Er versah dieses Amt bis 1938.¹⁰

Die Entscheidung, einen Österreicher an die Spitze der Gesellschaft zu stellen und ihr ferner eine Zentrale in Wien einzurichten, fiel also relativ spät oder war zumindest keineswegs von vornherein eine beschlossene Sache. Dies stand einerseits in Zusammenhang mit der Suche nach einem geeigneten Verlag für die Bruckner-Gesamtausgabe, auf die später (Kapitel III) ausführlich eingegangen wird. Andererseits war das Interesse an Bruckner in verschiedenen deutschen Regionen, wie be-

9 Kurth hatte allerdings große Mühe, die Bruckner-Freunde in der Schweiz um sich zu sammeln, da sich die Angriffe gegen seine Bruckner-Interpretation, die er in den beiden Bruckner-Bänden von 1925 dargelegt hatte, auch auf eine von ihm geleitete Bruckner-Gemeinde in der Schweiz auswirkten, das heißt, er erfuhr „kränkenden Un-dank aus Brucknerkreisen selbst“ (Brief an Auer vom 17. November 1926, F 31 Auer 381, A-Wn). Ein Zwist mit Bruckner-Freunden in Zürich (angeführt von Fritz Gysi, u. a. Professor für Musikgeschichte an der Zürcher Universität) wird in den Briefen Kurths angedeutet. Erst im Mai 1928, als der Schweizer Bund (Bern) sich aufzulösen drohte, gelang es Kurth durch geschicktes Taktieren, die Gemeinde zu festigen und die Regie zu übernehmen (Brief an Auer vom 5. Mai 1928, F 31 Auer 381, A-Wn).

10 Prof. h.c. Max Auer (1880-1962) war 1900-1915 Volksschullehrer und legte 1912 in Wien nach autodidaktischer Ausbildung die Staatsprüfung für Musik ab.

reits angedeutet wurde, nach dem Ersten Weltkrieg so merklich angestiegen, daß es zunächst vielleicht nur natürlich erschien, sich für die „gemeinsame Sache“ eine Pro-tekction in Deutschland zu sichern.

Die Berliner Bruckner-Vereinigung blieb jedoch für sich, obwohl diese „Separa-tion“ bald nach der Gründung der IBG aufgehoben werden sollte. Auf Einladung Auers hin erklärte sich die Vereinigung, die künstlerisch von Felix M. Gatz betreut wurde, 1931 bereit dazu, der IBG als Sektion beizutreten.¹¹ Allerdings waren an den Beitritt bestimmte Bedingungen geknüpft. Man wolle sich nur rein ideell anschlie-ßen, nicht finanziell engagieren, gab Wilhelm Marx in einem Schreiben an Auer vom 31. Mai 1931 zu verstehen. Außerdem müsse nach diesem Anschluß gewährlei-stet sein, daß keine weitere Bruckner-Gruppe in Berlin gegründet werde. Die innere Organisation der Berliner Bruckner-Vereinigung solle nicht angetastet werden und Gatz weiterhin Marx bei allen Vorgängen vertreten.¹² Der fast beschlossene Beitritt wurde durchkreuzt von einer mißgünstigen Intrige des Berliner Kapellmeisters Erich H. Cheirander. Dieser plante auf eigene Faust die Gründung einer Orts-gruppe Berlin der IBG und kündigte sie für den 2. Juni 1931 an.¹³ Er hatte sich seinen Briefen an Auer zufolge mit Franz Moißl abgesprochen und Auers Zustimmung vorausgesetzt. Auer jedoch scheint für Marx und Gatz Partei ergriffen zu haben. Die Umwandlung der Berliner Bruckner-Vereinigung e. V. in eine Sektion der IBG wurde bekanntgegeben.¹⁴ Cheiranders Plan, in Berlin die „wahre Bruckner-Pflege“ zu fördern, scheiterte. Jedoch hinterließen die Angriffe auf Marx und Gatz – unter anderem, weil sie Konzerte mit Werken von Gustav Mahler befürworteten – bei diesen beiden ein nicht wiedergutzumachendes Mißtrauen, „so empfiehlt sich wohl, daß der Beitritt der Berliner Bruckner-Vereinigung unterbleibt, da sie auf Grund ihrer mit keiner der anderen Sektionen zu vergleichenden Vergangenheit alle Ursache hat zu stolz zu sein, um in die IBG einzutreten, wenn sie nicht mit offenen Armen aufgenommen wird... Wenn Sie also Ihre s. Zt. klar und deutlich gegebene

11 Felix M. Gatz (1892-1942) war Dirigent (Schüler von Arthur Nikisch und Paul Scheinpflug) und Musikschriftsteller, 1925-1928 Professor für Musikästhetik an der Universität Wien (vgl. ders., *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellen-buch*).

12 F 31 Auer 219, A-Wn.

13 F 31 Auer 249, A-Wn.

14 Siehe Bruckner-Blätter 3, 1931, S. 29f.; Regierungsrat Prof. Franz Moißl (Kloster-neuburg) war Herausgeber der Zeitschrift *Musica Divina*, die das offizielle Organ des Verbandes für katholische Kirchenmusik in Österreich darstellte. Er hatte das Amt des ersten Schriftführers der IBG inne. Vgl. dazu O. Baumann, *Franz Moißl*.

Einladung nicht aufrecht erhalten können, so muß die Bruckner-Vereinigung es sich leider versagen, der IBG anzugehören.“¹⁵

Anfang 1933 gab jedoch Gatz seinen Sitz im Vorstand der Berliner Bruckner-Vereinigung ab, im September 1933 folgte ihm Marx. Beide hofften, durch ihren Rücktritt den Niedergang des Vereins zu verhindern. Finanzielle Rückstände, die unerwartet vom Philharmonischen Orchester geltend gemacht wurden und nicht ausgeglichen werden konnten, führten im Frühjahr 1934 zum Konkurs, obwohl das Orchester und Wilhelm Furtwängler unter der Bedingung, daß Gatz seine Dirigententätigkeit aufgebe, die Geldforderungen einstellten. Gatz emigrierte im August 1934 nach Amerika, Marx, der ihn bei der Suche nach einem Zufluchtsort nach Kräften unterstützte, war dazu gezwungen, sich vom öffentlichen Leben zurückzuziehen.¹⁶

Die Entstehung und Entwicklung anderer Bruckner-Bünde in Deutschland war relativ unkompliziert. Sie wurden 1929 als „Sektionen“ (Länder- und Ortsgruppen) in die IBG eingegliedert. Es ist aufschlußreich, sie im einzelnen etwas näher zu betrachten: Der „Württembergische“ und der „Badische Bruckner-Bund“, beide 1926 gegründet, bildeten in Süddeutschland – neben einer in München eingerichteten „Deutschen Bruckner-Gemeinde“ – bald wichtige Säulen der Propagandatätigkeit für Bruckner (Propaganda gemeint als damals übliche Bezeichnung für Werbung), wobei im schwäbischen Raum bereits Vorarbeit geleistet wurde (vgl. Kapitel I.2).

Zu den Aktivitäten aller Bruckner-Vereinigungen gehörte die Veranstaltung von Konzerten und Festen – oder besser gesagt, von Konzerten als Festen. So organisierte Karl Grunsky, der Vorsitzende des Württembergischen Bruckner-Bundes, schon 1921 (zu Bruckners 25. Todestag) – noch im Auftrag des Stuttgarter Bayreuther Bundes – ein Bruckner-Fest. Grunsky (1871-1943), der etwa zur selben Zeit mit seinen Schriften *Wagner und das Judentum* und *Das Christusideal in der Tonkunst* hervortrat und auch in den folgenden Jahrzehnten aus seiner „grunddeutschen“ und antisemitischen Gesinnung keinen Hehl machte, brachte im Festbuch seine Ziele zum Ausdruck: „Der Bund [Bayreuther Bund] will dem Deutschen ohne Unterschied der politischen Einstellung die deutsche Kunst als Weckerin und

Hüterin innersten deutschen Wesens vermitteln“, dazu dienen die Werke „des echt deutschen Meisters Anton Bruckner“.¹⁷

Der Badische Bruckner-Bund unter Leitung des Musikpädagogen Fritz Grüninger (1886-1953) feierte vom 6. bis 10. November 1929 sein erstes Bruckner-Fest in Karlsruhe.¹⁸ Die Vertreter der Stadt, die als Wirkungsstätte des Dirigenten Felix Mottl eine gewisse Bruckner-Tradition aufweisen konnte, ließen es sich nicht nehmen – zumal einige von ihnen Vorstandsmitglieder des Bundes waren –, im Festbuch auf die Karlsruher städtischen Sehenswürdigkeiten hinzuweisen, das heißt, die Veranstaltung sollte auch ihren touristischen Wert nicht verfehlen.¹⁹

Grüningers Eintreten für Bruckner weist zumindest auf den ersten Blick eine etwas andere Tendenz auf als das Grunskys – Grüninger war Katholik, Grunsky Protestant –, obwohl sich die zivilisationskritische und konservative Haltung der beiden „Leitfiguren“ in nichts unterschied. Für Grüninger waren Bruckners Werke in erster Linie Offenbarungen einer übersinnlichen Welt, „Erlebnis des Ewigen, der Auferstehung des Geistes über den Tod und Vergänglichkeit“. Der Katholik Bruckner, der Mystiker, der weltferne Heilige, dessen Musik eine überpersönliche Verkündigung des Göttlichen sei: diese Figur exponierte Grüninger, wobei seine Beschworung der „sittlichen Kraft“ und „ehrfürchtigen Haltung“, die die Bruckner-Jünger und -Hörer zu sammeln und einzunehmen hätten, zweifellos – wie Grunskys Appell – eigens an das „deutsche“ Publikum gerichtet war. Sich von allen „Übeln“ der Welt befreien, die Seele gewissermaßen „jungfräulich“ dem Brucknerschen Werk darbieten und öffnen: dies sei die richtige Festtagsstimmung, so beendet Grüninger seine Festrede, um das „große Brucknerfest zu einem unauslöschlichen, inneren Brucknerfest“ werden zu lassen, „denn Brucknerfest bedeutet Brucknerandacht, Erleben der Gottheit.“²⁰

Die Gedanken und predigtartigen Proklamationen, die sich in Bruckner-Aufsätzen und anderen „Festreten“ der damaligen Zeit an das „Erlebnis Bruckner“ knüpften, sind zum einen durchdrungen von der Sehnsucht nach „geistiger Erneuerung“

17 Vorwort im *Brucknerfestbuch. Im Auftrag des Bayreuther Bundes*, S. 15f.

18 Grüninger war Mitglied des geschäftsführenden Vorstands der IBG; vgl. auch *Kürschners Deutscher Musiker-Kalender 1934*, Sp. 402.

19 Vgl. 1. *Badisches Brucknerfest in Karlsruhe. Festbuch*. Dieses Zusammengehen von Bruckner-Begeisterung und regionalpolitischen Interessen erstreckt sich auf viele Orte der „Bruckner-Bewegung“.

20 Siehe F. Grüninger, Anton Bruckner, ebenda, S. 10-14, vgl. auch ders., *Anton Bruckner. Der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit*; vgl. R. Keller, *Bruckner-Rezeption in Südwestdeutschland*.

15 Gatz in einem Brief an Auer vom 11. Mai 1932 (F 31 Auer 219, A-Wn).

16 Vgl. *Der Nachlaß des Reichskanzlers Wilhelm Marx*, Teil IV, S. 33-52. Gatz erhielt eine Professur an der Universität der Duquesne University in Pittsburg, Pennsylvania (bis 1936); von 1937 bis 1942 war er Leiter der Musikabteilung der Universität Scranton, Pennsylvania.

und dem Traum von einem „neuen Menschen“. Zum anderen sind sie geprägt von einem eigenartigen Identifikationsstreben: Bruckner ist Vorbild und Identifikationsfigur in einem. Dies bedeutet, daß er nicht nur eine mächtige Leitfigur ist (sittliche Kraft, Stärke, Ethik), sondern als vermeintlich „kindliches Genie“ auch genau die „Reinheit“ und „Unschuld“ verkörpert, die eine „Wiedergeburt“ der Nachfahren ermöglichen sollte. Bei dieser Identifikation fallen jedoch die Betroffenen selbst in ein kindliches Stadium zurück. Auf der Suche nach einem „höheren Ich“ oder „geistigen Zentrum“ hofften sie darauf, nicht nur den Glauben an Gott, sondern auch an andere weltliche „Führer“ wiederzufinden.²¹

Stuttgart, Karlsruhe, München, Augsburg, Ausnahmefall „Berlin“ – zunächst scheint die Bruckner-Bewegung in den zwanziger Jahren ihren Schwerpunkt in Süddeutschland gehabt zu haben. Es bildete sich jedoch 1927 auch ein Westfälischer Bruckner-Bund in Münster und eine kleine Gruppe in Hamburg, und nach der Gründung der IBG gab es beispielsweise bald eine zahlenmäßig starke „Sektion Rheinland“. Ferner sollten Leipzig und Dresden wichtige Bruckner-Städte werden.

In Österreich gab es bereits vor dem Ersten Weltkrieg Versuche, Bruckner-Vereine, die in etwa die Ziele der späteren IBG verfolgten, ins Leben zu rufen, aber auch dort waren erst den nach 1918 gegründeten „Bruckner-Bünden“ weiterreichende Erfolge beschieden. 1926 nahmen der „Bruckner-Bund für Wien und Niederösterreich“ unter Leitung von Max Springer und der „Oberösterreichische Bruckner-Bund“, dem der bereits früher erwähnte Autor Franz Gräflinger vorstand, ihre Tätigkeit auf. Beide wurden nach der Konstituierung der IBG unter ihren „Sektionen“ eingegliedert.

Von einer „internationalen“ Bruckner-Gesellschaft konnte man also 1929 schwerlich sprechen. Daran änderten auch die in diesem Jahr gebildeten tschechischen – später „sudetendeutschen“ Bruckner-Bünde nichts. Und viele Mitglieder der Bruckner-Gesellschaft wollten offenbar auch nicht „international“ wirken. Dies belegt vor allem der Schriftwechsel zwischen Ernst Kurth und Max Auer. Kurth hatte bei der Gründung des Schweizer Bruckner-Bundes wiederholt den Einwand seiner Landsleute zu entkräften, die Bruckner-Bewegung sei deutsch-national. Er trat diesen Bedenken entgegen, indem er deutlich zu machen versuchte, daß eine Bruckner-Bewegung unter Einschluß des Schweizer Bundes schon international sei,

21 Eine in die Zukunft gerichtete Erwartungshaltung verband sich mit dem Wunsch nach Erneuerung aus Regression. Dies ist ein Denken, das die Ideologie der „Konservativen Revolution“ mitbestimmte, vgl. dazu A. Mohler, *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932*, 21972.

daß also eine starke Schweizer „Sektion“ die Internationalität gewährleisten könne. Kurth sah sich dann 1928 schwer getäuscht. Er mußte im Protokoll der Augsburger Vorstandssitzung der Bruckner-Gesellschaft e. V., das die Gründung der IBG festhielt, lesen: „Die Bezeichnung <Internationale B.-G.> wurde hereingenommen, um der Schweizer Bruckner-Gesellschaft entgegenzukommen...“. Kurth reagierte verständlicherweise verärgert und schrieb an Auer:

„In Wirklichkeit wurde aber der Schweizer Bruckner-Bund *schon im Hinblick auf eine ‚Internationale B.G.‘* gegründet! Wie Sie wissen, entstand damals in Zeitungsredaktionen und sonst ziemlicher Lärm, es sei eine deutschnationale und österreichische Angelegenheit, man versuche die Schweizer da hineinzuziehen, es sei [eine] einseitige und nur dem Scheine nach ‚internationale‘ Organisation. Und jetzt, da wir endlich von schönen Erfolgen berichten können, schneit diese Protokollformulierung herein, die hier natürlich sofort so gedeutet wird, als sei der Schweizerische Bruckner-Bund von deutscher und österreichischer Seite mit aufgenommen worden -- spinnen Sie sich doch selbst, verehrter Freund, diese Gedankengänge und Konsequenzen weiter aus.“²²

Vielleicht hat gerade dieses Erlebnis Kurth um so mehr dazu veranlaßt, für Kontakte im Ausland zu sorgen. Er versuchte beispielsweise, Romain Rolland und Albert Schweitzer für Bruckner beziehungsweise für die Bruckner-Gesellschaft zu gewinnen, und er war es auch, der sich darum bemühte, Verbindungen zu englischen, französischen und amerikanischen Bruckner-Verehrern herzustellen. Ihm ist hauptsächlich die Gründung der „Bruckner Society of America“ 1931 zu verdanken, die sich allerdings auch Gustav Mahler widmete und mit deren Verzeichnung Auer im vierten Teil des vierten Bandes der großen Biographie eine erste „internationale“ Resonanz nachweisen konnte. Zur ihrer Geschichte sei auf das letzte Kapitel verwiesen. Welche Gedanken damals allerdings über die „amerikanische Verbindung“ kursierten, dies geht aus einem Brief des damaligen Geschäftsführers der IBG, Norbert Furreg, an Auer vom 22. Januar 1933 hervor, in dem es heißt: „... wir müssen uns die Amerikaner warm halten, vielleicht können wir sie für die Gesamtausgabe anbohren.“²³

22 Brief vom 31. Dezember 1928 (F 31 Auer 381, A-Wn). Die Augsburger Sitzung hatte am 2. Dezember stattgefunden. Kurth war 1927 in den Vorstand der Bruckner-Gesellschaft gewählt worden, konnte jedoch in Augsburg nicht persönlich teilnehmen.

23 F 31 Auer 248/1, A-Wn.

Weitere „internationale“ Kontakte entstanden erst Mitte der dreißiger Jahre. So kam 1934 eine „Niederländische Bruckner-Vereinigung“ und um 1936 eine türkische Bruckner-Gemeinschaft zustande. Besonders stolz scheint Max Auer bei seiner Darstellung der Geschichte der Bruckner-Bewegung auch darauf gewesen zu sein, daß selbst in Japan um 1931 erstmals Bruckner-Aufführungen zu verzeichnen waren.²⁴

Berücksichtigt man die politischen Ereignisse der zwanziger und dreißiger Jahre nicht – und diejenigen, die sich seither mit der Geschichte der IBG befaßten, praktisierten dies beinahe immer wie selbstverständlich –, so nimmt sich Max Auers Feststellung, daß die IBG 1937 „mitten in der Verwirklichung ihres höchsten Zieles“ stand, als stolzes und wahres Resümee des Bruckner-Idealisten aus.²⁵ Bedenkt man jedoch, daß der Präsident im nächsten Absatz die „Verdienste“ des nationalsozialistischen Reichs-Symphonie-Orchesters, der braunbefrackten Reichs-Musiker unter Leitung von Franz Adam herausstellte, so schwindet der Glaube an die „unpolitische“ Bruckner-Gesellschaft, die sie laut Satzung Paragraph 1 zu sein vorgab.

Allerdings ist damit vorgegriffen auf das Jahr 1937, und obwohl dieses Jahr für die Bruckner-Gesellschaft wahrscheinlich eines der ereignisreichsten und wichtigsten, wenn nicht gar das wichtigste war, so hat es doch eine bezeichnende Vorgeschichte, die zwar 1933 beginnt, wenn man über die nationalsozialistische Vereinnahmung Bruckners sprechen will, die jedoch lange vorher ihren Anfang genommen hatte, wenn die Bestrebungen der Brucknerianer ins Auge gefaßt werden, ihrem Musik-Heroen „allerorts“ und unter Zuhilfenahme verschiedener Protektoren Anerkennung zu verschaffen. Diese zuletzt erwähnten „Bestrebungen der Brucknerianer“ lassen sich in ihrer Vielschichtigkeit aus privaten, unveröffentlichten Korrespondenzen gut ablesen. Auch wenn bei der Zitierung dieser Dokumente mehr oder weniger bedeutende Persönlichkeiten der „Bruckner-Welt“ zu Wort kommen, so wird deutlich, daß und wie ihre Handlungen Bruckner teilweise dem staatlichen Zugriff überließen. Die Bestrebungen der Bruckner-Freunde sind bisher in ihrer Tragweite

24 Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 128; vgl. dazu K. Negishi, *Bruckner-Rezeption im asiatischen Raum – am Beispiel Japans*, Negishis Kommentar (S. 204): „Die Japaner haben allgemein eine besondere Neigung zur deutschen Musik.“

25 Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 126. Vgl. bspw. M. Auer, *Entstehung und Schicksale der Internationalen Brucknergesellschaft (I.B.G.)*; L. Nowak, *25 Jahre Internationale Brucknergesellschaft*; O.H. Haschek, *Überblick der Entwicklung der IBG*; R. Klein, *Die Internationale Bruckner-Gesellschaft*; A. Harandt, *Der Brucknerbund für Oberösterreich und die Internationale Bruckner-Gesellschaft. Ihre Geschichte und Ziele*.

längst nicht erfaßt, ja sie wurden kaum thematisiert, wahrscheinlich weil es leichter ist und auf der Hand liegt, die Bruckner-Rezeptionsgeschichte nach 1933 auf die Vereinnahmung Bruckners durch die Nazi-Machthaber zu reduzieren. Die IBG und ihre Mitglieder werden dadurch – wie Bruckner selbst – zu Opfern der politischen Ereignisse. Und soweit die IBG eine „rein österreichische“ Angelegenheit war – sie wurde es nach 1945, wie Bruckner zu dieser Zeit „Nur“-Österreicher wurde –, ließ sich diese „Opfertheorie“ mit der Ansicht verbinden, ganz Österreich sei 1938 gegen den eigenen Willen besetzt worden.

Doch blenden wir zurück an den Anfang der dreißiger Jahre. Am Beispiel der acht von 1930 bis einschließlich 1937 veranstalteten internationalen Bruckner-Feste der IBG läßt sich sowohl die österreichisch-deutsche Kooperation wie auch die kulturell-politische Handreichung der Bruckner-Verehrer darstellen. Die Quellen, die dabei zitiert werden können, haben, wie oben angedeutet wurde, unterschiedliches Niveau. So ist es nicht zu vermeiden, triviale „Vereinsgeschichte“ in die Darstellung miteinzubeziehen, denn „Vereinsgeschichte“ prägte nun den Umgang mit Bruckner nachhaltig. Es verkleinerte sich beispielsweise der Zirkel der Bruckner-Autoren: die Hauptakteure der IBG traten in den Vordergrund. Und um ein weiteres Beispiel anzuführen: neben der mehr oder weniger „wissenschaftlichen“ Literatur erschienen zunehmend belletristische Bruckner-Schriften, die insbesondere den interessierten Laien beziehungsweise das „Volk“ ansprechen sollten.²⁶

Im Oktober 1930 fand das erste Bruckner-Fest der IBG nicht in Wien, sondern in München statt. Durch mehrere Bezugspunkte, die zwischen Bruckner und der bayerischen Hauptstadt bestanden und die in der Berichterstattung über das Fest auch entsprechend hervorgehoben wurden, ließ sich dieser Veranstaltungsort ohne weiteres legitimieren. Für Bruckners Lebensweg habe München geradezu eine „schicksalswendende Bedeutung“ erlangt. Er habe dort Wagner kennengelernt und Hermann Levi habe dort seine siebte Symphonie aufgeführt. Der Bruckner-Schüler Ferdinand Löwe sei nach 1896 gerade in München unermüdlich für die Werke seines Lehrers eingetreten. Nun habe der Dirigent Siegmund von Hausegger mit den Münchner Philharmonikern diese Aufgabe übernommen. „Seiner Oberleitung unterstand auch das gesamte Musikfest. Für das Eröffnungskonzert hatte man... den

26 Vgl. dazu R. Grasberger, *Bruckner-Bibliographie (bis 1974)*, S. 242-253. Damit verstärkte sich auch die in der Bruckner-Literatur bereits ausgeprägte Tendenz zur „kleinbürgerlichen Weltanschauungssensayistik“, vgl. dazu U.-K. Ketelsen, *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945*, S. 31ff.

einstigen Bruckner-Schüler Franz Schalk zu Gaste geladen.²⁷ Im Grunde genommen hatte man in München die gesamte IBG „zu Gaste geladen“. Dieses Arrangement mutet seltsam an, denn es galt doch, das erste Fest der Gesellschaft zu feiern. Ob es sich aber nun um wirtschaftliche Probleme in Österreich gehandelt hat (die Börsenkrise 1929 wirkte sich auch hier aus) oder um ein Zugeständnis an den österreichischen Dirigenten in München (Hausegger wurde in Graz geboren), die es ratsam erschienen ließen, das Fest nicht in Österreich zu begehen, letztlich war der Veranstaltungsort zweitrangig, denn die österreichischen Vertreter der IBG konnten ihre Festtagsreden auch außerhalb der „engeren Heimat“ Bruckners halten²⁸: Max von Millenkovich (Morold), der ehemalige Burgtheaterdirektor, österreichischer Staatsbeamter und Nationalsozialist der ersten Stunde, hielt einen Festvortrag über „Bruckners Sendung“.²⁹ Prälat Vinzenz Hartl, Propst in St. Florian – Ehrenmitglied der Gesellschaft –, und Max Auer sprachen zu den Festteilnehmern anlässlich der IBG-Hauptversammlung. Grundtenor der Veranstaltung war folgender:

„In unserer verworrenen Zeit der Umwertung aller Werte, des Ansturmes auf alles Hohe und Heilige ist es notwendig, sich schützend vor die heiligsten Güter der Nation zu stellen, zu denen unzweifelhaft auch die Schöpfungen Anton Bruckners gehören. Diese Phalanx haben wir mit der ‚Internationalen Bruckner-Gesellschaft‘ aufgestellt... Wir erkennen es nun als nationale Pflicht, den Reichtum, den uns der Meister hinterlassen, allen Stämmen seines Volkes auszuteilen, aber auch das Evange-

27 Siehe W. Krienitz, *Erstes Internationales Brucknerfest München 1930*; vgl. auch W. Zentner, *1. Internationales Bruckner-Fest in München*. Schalk brachte am Eröffnungstag des Festes die fünfte und sechste Symphonie. Hausegger führte die neunte und zum Abschluß des Festes die achte Symphonie auf. Er präsentierte sich in außergewöhnlich großem Stil als „berufener“ Bruckner-Dirigent.

28 Allerdings schlossen die „hochragende Bedeutung Münchens als Kunststadt, in Sonderheit ihre bevorzugte Rangstellung im Musikleben Alldeutschlands und nicht zuletzt ihre geschichtlich erwiesene Bruckner-Tradition... eine beträchtliche Summe freundlichster Vorzeichen für das volle Gelingen dieses größten aller bisherigen Bruckner-Feste in sich, zumal die stadtmäßliche Vertretung der bayerischen Metropole nicht gezögert hat, das Werk im derzeit möglichststen Maße materiell zu fördern“ (F. Moißl, *Das 1. Internationale Brucknerfest in München 27.-31. 10. 1930*, S. 37).

29 Vgl. Millenkovichs Bekenntnisse in seinem Buch *Vom Abend bis zum Morgen. Aus dem alten Österreich ins neue Deutschland*. Er war Mitglied des erweiterten Vorstands der IBG. In seiner Festrede befaßte er sich mit „Bruckners Sendung“ als „absoluter Musiker“, dessen „Befreiungstat“ ein Symbol für eine bessere Zukunft und eine neue „Kulturmacht“ sei. W. Zentner (siehe oben Anm. 27) bemerkte, daß ihm die „pantheistische Wendung“, die Millenkovichs Ausführungen gegen Ende genommen habe, „auf den strenggläubigen Katholiken Bruckner nicht ganz zu passen“ schien.

lium seiner beglückenden Kunst allen Kunstvölkern zu verkündigen, auf daß es völkerversöhnend und völkerverbindend wirke. Was Politik und Diplomatie zerrissen, muß die Kultur wieder vereinigen.“³⁰

Für das Jahr 1931 war das zweite internationale Bruckner-Fest in Wien geplant. Es sollte zwar zuerst in Köln stattfinden, aber es erhoben sich offenbar Stimmen, die die Bedeutung des Wortes „international“, das doch dazu verpflichtete, auch außerhalb Deutschlands Feste der IBG zu veranstalten, umgesetzt wissen wollten.³¹ Am 3. September 1931 starb jedoch Franz Schalk. Der IBG ging eine wichtige Persönlichkeit – ihr Ehrenpräsident –, die nach außen vorzeigbare „maßgebende Autorität“ in Sachen Bruckner verloren. Im Mai 1932 schrieb der bereits erwähnte Geschäftsführer der IBG, Furreg, an Auer, daß „wir hier in Wien unbedingt eine markante musikalische Persönlichkeit an Stelle Schalks brauchen, wenn wir weiterhin bestehen und mit Erfolg arbeiten wollen.“³² Die IBG fand jedoch keinen Ersatz für Schalk in Wien. Der bekannte Parsifal-Dirigent Karl Muck (1859-1940), der „letzte Freund und älteste Interpret Bruckners“ – 1933 setzte er sich in Stuttgart zur Ruhe – wurde ihr neuer Ehrenpräsident.³³

Franz Schalks Tod verhinderte nicht nur die Veranstaltung des zweiten Brucknerfestes der IBG 1931 in Wien, sondern er bewirkte laut Auer auch, daß selbst 1932 kein großes Fest in der Donaumetropole stattfand. Stattdessen kam es nur zu einer „Bruckner-Festtagung“. Furreg nannte in einem Brief an Auer vom 19. Mai 1932 die wahren Gründe: „Unter Berücksichtigung der sich noch immer verschlechternden Wirtschaftslage können wir kaum mit einem der Bedeutung eines internationalen Festes entsprechenden Besuch rechnen und laufen Gefahr, die ganze Veranstaltung diskreditiert zu sehen, was bei unseren kritischen ausländischen Mitgliedern nur eine ungünstige Kritik auslösen würde.“³⁴ In Wien also reichte der Ehrgeiz der Bruckner-Aktivistinnen nur bedingt, obwohl sich der christlichsoziale Bundespräsident Wilhelm Miklas dazu bereit erklärt hatte, den Ehrenvorsitz der Tagung zu

30 Bericht über das Bruckner-Fest in München, vgl. *Bruckner-Blätter* 3, 1931, S. 2f.

31 Vgl. *Bruckner-Blätter* 3, 1931, S. 6. Der Einwand wird Walter Braunfels zugeschrieben, der bis 1933 zum geschäftsführenden Vorstand der IBG gehörte. Er war Komponist und Direktor der Hochschule für Musik in Köln. 1933 wurde er aus „rassischen Gründen“ gezwungen, seine Ämter niederzulegen.

32 Brief vom 31. Mai 1932 (F 31 Auer 248/1, A-Wn).

33 Siehe Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 106, vgl. M. Auer, *Karl Muck und Anton Bruckner. Gedenkwort zum Tode des letzten Ehrenpräsidenten der IBG*.

34 F 31 Auer 248/1, A-Wn.

übernehmen (im Mai 1932 hatte Miklas auch an der Einweihung der restaurierten Orgel in St. Florian teilgenommen, bei der erneut Millenkovich-Morold die Festrede gehalten hatte).

Hingegen kam es 1931/32 im „Deutschen Reich“ zu zwei „zukunftsweisenden“ Bruckner-Aktionen: Am 22. Oktober 1931 wurde im Leipziger Gewandhaus eine Büste des Komponisten aufgestellt. Gestiftet hatte sie Dr. med. Theodor Armbruster, verfertigt wurde sie von dem in Leipzig wirkenden Bildhauer Fritz Zalisz. Armbruster, der von der österreichischen Geschäftsleitung der IBG vor und nach 1933 geradezu als Gradmesser für die nationalsozialistische „Stimmung“ in Deutschland betrachtet wurde³⁵, war stolz auf seine Tat. Auch er hatte gegenüber Bruckner – wie viele andere Verehrer – eine „Pflicht“ erfüllt, indem er dafür „gesorgt“ hatte, daß erstmals eine Bruckner-Büste in einem Konzertsaal aufgestellt wurde. Aber die Selbstdarstellung des Stifters und „Stimmungsmache“ im oben genannten Sinn überwog den reinen Bruckner-Idealismus bei weitem. Armbrusters Bekenntnis zur „wahren Größe“, die „nur im einfachen, schlichten, mit seiner Scholle verwachsenen, gottgläubigen Menschen wurzelt“, verband sich mit der vor Eitelkeit fast berstenden Vorstellung, Bruckner erstmals in Deutschland eine „Heimat“ gegeben zu haben. Die Idee, den Komponisten in die „Walhalla“ Leipzigs auf- und damit den Einzug in die Walhalla bei Regensburg vorwegzunehmen, wurde trotz Armbrusters Posen hinter, neben und parallel zur Büste allgemein begrüßt, auch und im besonderen von den österreichischen Vertretern der IBG.³⁶ Man mag sich fragen, zu welchem Zweck diese Büste im neuen Gewandhaus Leipzigs 1982 wieder aufgestellt wurde.

Das zweite „Ereignis“ der Jahre 1931/32 ergab sich aus den fortschreitenden Arbeiten an der Gesamtausgabe der Werke Bruckners. Am 2. April 1932 wurde mit der Gegenüberstellung der Erstdruckfassung und der sogenannten „Originalfassung“ der neunten Symphonie in einem Konzert in München unter Leitung Siegmund von Hauseggers der Grundstein gelegt für die Propagierung der „Originalfassungen“ der Gesamtausgabe (siehe dazu Kapitel III).

35 Vgl. E. T. A. Armbruster, *Ein Appell an unsere deutschen Dirigenten und Konzertinstitute*; zur Geschichte der Leipziger Bruckner-Gemeinde vgl. auch Kapitel IV.

36 Vgl. die Bilddokumentation bei S. Lieberwirth, *Zur Geschichte der Bruckner-Büste des Gewandhauses zu Leipzig*. Armbrusters politische Gesinnung, die für die Einschätzung seiner Büsten-Stiftung durchaus von Wichtigkeit ist, blieb in Lieberwirths Darstellung allerdings unberücksichtigt, ebenso in seinem Aufsatz *Bruckner und das Gewandhausorchester*.

Schließlich fand auch das zweite internationale Bruckner-Fest der IBG in München statt. Am 14. Februar 1933, zwei Wochen nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, erhielt Furreg von Hausegger ein Telegramm, in dem der Dirigent das Angebot übermittelte, im Oktober eine Bruckner-Tagung zu veranstalten. Die IBG stand zu dieser Zeit zwar in Verhandlungen um ein Fest in Salzburg, das für 1932 geplant war, dann aber verschoben werden mußte und im August 1933 stattfand, sie war jedoch augenscheinlich von den Vorteilen, die „München“ bot, überzeugt. Furreg schrieb darüber an Auer: „Dies alles schließt jedoch nicht aus, daß wir im Herbst außer der ‚Tagung‘ [in Salzburg] ein regelrechtes Fest in München machen, besonders, wenn es uns auf dem Präsentierteller angeboten wird. Jedenfalls kann es uns auf der Linie unserer Entwicklung nur nützlich sein; überdies kommen wir Hauseggers Wünschen entgegen, was im Hinblick auf die Salzburger Affaire nicht unwichtig ist, da wir Hausegger auch weiterhin als wichtige Stütze brauchen.“³⁷

Zunächst schien sich die österreichische Geschäftsleitung der IBG von den politischen Veränderungen in Deutschland nicht tangiert zu fühlen. Man freute sich über das Angebot aus München „um Bruckner willen“. Sicherlich, es gab Otto Klemperer, dessen Teilnahme an der Salzburger Tagung „Probleme“ bereitete, es gab Bruno Walter, der am 16. März 1933 Bruckners *Nullte* im Gewandhaus aufführen wollte und nicht aufführen durfte, es gab Walter Braunfels, der mit seiner Professur in Köln auch den Wirkungskreis in der IBG verlor. Die Veränderungen im deutschen Kulturleben wurden sehr wohl registriert, aber das Interesse daran, mit Bruckner und für Bruckner allorts einzutreten, das heißt insbesondere dort, wo sich eine breite Verehrerbasis gebildet hatte und größte Publikumsresonanz zu erwarten war, überwog auch 1933.³⁸ Erst als „ernsthafte Schwierigkeiten“ für die

37 Brief Furregs an Auer vom 14. Februar 1933, F 31 Auer 248/1, A-Wn. Bei der „Salzburger Affaire“ handelte es sich nicht nur um die langwierigen Verhandlungen um das dortige Fest, sondern vor allem auch um die Teilnahme Otto Klemperers und Bruno Walters, die 1933 aus Deutschland vertrieben wurden. Hausegger hatte sich in einem Brief an Auer vom 27. Oktober 1931 über Walter folgendermaßen ausgesprochen: „Er wird vom Judentum als ihr Führer, sozusagen als der Nachfolger Gustav Mahlers angesehen. Unserer Gesellschaft droht wie allen kulturellen Unternehmungen in Deutschland, die große Gefahr, daß sich das stets machtbewußte Judentum auch ihrer bemächtigt und versucht, bewußt oder unbewußt seinen Geist in unsere, einem rein deutschen Meister geweihte Vereinigung zu bringen“ (F 31 Auer 318, A-Wn).

38 Vgl. beispielsweise Furregs Äußerung über Moßl gegenüber Auer am 16. Mai 1933: „Ich war gestern mit ihm [Moßl] beisammen und konnte feststellen, daß er vor seinem Nazi-Standpunkt stark abgerückt ist. Er hält wohl noch immer an der Idee und Tendenz fest, ist aber über deren praktische Auswirkung, insbesondere nach der künstlerischen Richtung höchst ungehalten und verurteilt diese aufs schärfste“ (F 31 Auer 248/1,

österreichischen IBG-Mitglieder in Hinsicht auf ihre Teilnahme in München auftraten, kam es zu gewissen Irritationen.

Im Mai 1933 hatte Hitler die sogenannte Tausend-Mark-Sperre verhängt. Deutsche Touristen durften nicht mehr nach Österreich einreisen, ohne den Betrag von tausend Mark zu hinterlegen. Daraufhin kam es auch in Österreich zu verschärften Maßnahmen bei Ausreisewilligen. Furreg machte Auer in einem Brief vom 22. Juli 1933 auf die Schwierigkeiten aufmerksam: „Ich fürchte, daß wir die Ausreise nicht bewilligt bekommen werden, da die vor einigen Tagen hier eingelangte Verständigung, derzufolge die Deutschen am Katholikentag [8.-12. September 1933 in Wien] nicht teilnehmen dürfen, bei der Regierung, wie beim Kardinal sehr böses Blut gemacht hat und alle mühsam angebahnten Fäden zu einer Verständigung sind derzeit wieder abgebrochen.“³⁹ Die österreichischen Vertreter der IBG, unter ihnen ihr Präsident, waren gezwungen, für das Münchner Fest Ausreiseanträge zu stellen, die jedoch nicht für alle genehmigt wurden. Robert Haas, der Betreuer der Gesamtausgabe, erhielt beispielsweise keine Erlaubnis, das Land zu verlassen.

Neben diesen im Gegensatz zu 1930 komplizierteren Reisevorbereitungen gab es ein weiteres Irritationsmoment: das Wort „international“ wurde nun tatsächlich zum Störfaktor. In einem Brief vom 9. Mai 1933 schlug Furreg Auer vor, die „Internationale Bruckner-Gesellschaft“ in „Anton Bruckner-Gesellschaft, Sitz Wien“ umzubenennen. Damit wolle er einerseits den seit langem vorgebrachten kritischen Bemerkungen innerhalb der IBG endlich Rechnung tragen, andererseits könne so Auer als Präsident „einer Forderung von deutscher Seite zuvorkommen und damit die Initiative in dieser nicht unwichtigen Frage in der Hand behalten... Vielen wäre mit dieser Stellungnahme eine Sorge um den weiteren Bestand genommen, weil sie sich in ihrem Kreis nach Bedarf auch ‚national‘ gebärden könnten.“ Furreg sollte mit seinen Vorsichtsmaßnahmen recht behalten, obwohl Auer, soweit sich vermuten

A-Wn). Ernst Kurth hatte Auer am 9. Oktober 1933 seinen Rücktritt aus dem Vorstand der IBG erklärt. Am 23. Oktober schrieb Kurth, daß er seinen Rücktritt „unter allen Umständen aufrecht erhalte und dieser Entschluß unwiderruflich ist.“ Wahrscheinlich haben gezielte Überredungskünste Kurth dann doch zu einem Widerruf gebracht, denn am 22. November teilte er Auer mit: „Wenn ich Ihren freundschaftlichen Brief vom 1. Nov. erst heute beantworte, so liegt es an meinem Schwanken, wie ich mich entscheiden soll. Da dies aber mal geschehen muß, so schalte ich alle andern Erwägungen aus und richte mich nach Ihrem Wunsch. Wenn mein Verbleib wirklich den Zusammenhalt der Internationalen B.G. fördert, so füge ich mich, wenn auch unter Zweifeln“ (Kurths Briefe an Auer, F 31 Auer 381, A-Wn).

³⁹ F 31 Auer 248/1, A-Wn. Vgl. dazu L.O. Meysels, *Der Austrofaschismus. Das Ende der ersten Republik und ihr letzter Kanzler*, S. 53ff.

läßt, auf seinen Vorschlag nicht einging. Am 27. September 1933 berichtete Furreg dem Präsidenten:

„Soeben kommt Moißl mit einem Brief von Bartels [Schriftführer der Münchner Ortsgruppe und Mitglied des geschäftsführenden Vorstands der IBG] demzufolge Titel und Charakter des Festes eine Umwandlung erfahren haben; das ‚Internationale‘ hat Anstoß erregt, wie überhaupt die I.B.G. als solche scheinbar nicht offiziell aufscheinen soll. Es bläst wohl wieder ein anderer Wind! Jedenfalls wird unsere Situation eine überaus heikle Sache sein, leider auch nicht so angenehm und gemütlich wie vor 3 Jahren.“⁴⁰

Das Fest in München, so betonte Auer einige Jahre später in seinem Kommentar, „bot mit seinem glänzenden Verlauf und seinem bisher nicht dagewesenen Umfang den neuerlichen Beweis der Bruckner-Hegemonie der Stadt München.“⁴¹ Es erbrachte jedoch auch den Beweis einer anderen „Hegemonie“, der der „neuen Herren“ der Stadt, die es sich nicht nehmen ließen, mit der Bruckner-Gesellschaft „Staat“ zu machen, zumal sich dagegen kein Widerstand erhob. Weshalb sollten sich die Brucknerianer auch gegen eine „Kundgebung des deutschen Geistes“ verwahren – so lautete das Motto des Festes –, die seit langem zu ihren eigenen Wahlprüchen gehörte? Und weshalb sollten die eifrigen Verehrer auf das Wohlwollen eines Karl Fiehler, seit März 1933 Oberbürgermeister von München sowie später SS-Gruppenführer, und auf den „Ehrenschutz“ des neuen bayerischen Reichsstatthalters von Epp verzichten? Sie waren für die „Unterstützung“, die sich auch materiell auswirkte, ebenso dankbar wie drei Jahre zuvor für die Zuwendung aus der Stadtkasse, die der damalige Oberbürgermeister Scharnagl genehmigt hatte.

Aber es hieße, die Rolle der IBG bei diesem Fest herunterzuspielen und sie bei den gesamten Ereignissen bis 1938 zu verharmlosen, wollte man es dabei bewenden lassen zu sagen, die Gesellschaft habe keinen Widerstand geleistet beziehungsweise lediglich versucht, ihre Existenz zu sichern und ganz naiv ihren „unpolitischen“

⁴⁰ Briefe unter F 31 Auer 248/1, A-Wn. Vgl. O. Lang, *Wolfgang von Bartels und die Bruckner-Gesellschaft*. Am 12. Oktober 1933, ungefähr zwei Wochen vor den Festtagen in München, schrieb Furreg an Auer: „War bei Prof. Haas... Er machte mich auch aufmerksam, daß wir in München auf einen Antrag gefaßt sein müssen, der die Abschaffung des Titels ‚International‘ fordert und im Falle der Nichtzustimmung auf eine Abspaltung der deutschen Verbände abzielt. Überdies ist er sehr verärgert, daß er die angesuchte Ausreisebewilligung nach M. nicht erhalten kann.“

⁴¹ Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 119f.

Idealen zu folgen. Als die IBG anlässlich ihres Festes unter den oben beschriebenen Bedingungen einen Redner stellte, der „Bruckners Bedeutung im deutschen Geistesleben“ uneingeschränkt für die Gegenwart geltend machte, hatte sie selbst die Verantwortung für die Vereinnahmung Bruckners durch die Nationalsozialisten übernommen.⁴² Einem Brief von Bartels an Auer vom 24. Mai 1933 zufolge war ursprünglich Robert Haas als Redner vorgesehen, der jedoch – wie erwähnt – nicht ausreisen durfte.⁴³ Stattdessen sprach der Münchner Architekt und Kunsthistoriker Oskar Lang (1884-1950), Vorstandsmitglied der IBG und Autor des 1924 erschienenen Buches *Anton Bruckner. Wesen und Bedeutung* sowie verschiedener anderer Bruckner-Aufsätze.

Weil Bruckner nach Lang ein Mystiker war, ein „nachgeborener Gotiker“, der den „humanistischen Bildungsidealen“ mit ihren „rationalistischen und aufklärerischen Tendenzen“ seiner Zeit fernstand und visionär von Gottes Allmacht kündete, weil jedoch auch „Urgermanisch-Heidnisches“ in seiner Musik enthalten sei, wurde er „inmitten einer Zeit, die sich an den Errungenschaften eines neuzeitlichen, historisch-relativistischen Geistes befriedete...“, zum Kündler heroischer Weltanschauung.“ Lang fragt, ob es da nötig ist, noch „auf die Volks- und Heimatverbundenheit Bruckners hinzuweisen.“⁴⁴ Langs Aburteilung von Humanismus und Aufklärung, Renaissance und Neuzeit – für einen Kunsthistoriker beschämend – erstreckt sich auf den „Rationalismus“ und „Historismus“ des 19. Jahrhunderts und dehnt sich auf die Entwicklungen der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg aus. Bruckners überzeitliche Gestalt, der Typus „Bruckner“, steht Lang zufolge als Herold einer neuen Ära bereit: „Ich sehe in Bruckner den letzten, ganz großen, in seinen Urinstinkten ganz ungebrochenen, durch keine Kulturüberfeinerung geschwächten Vertreter unserer deutsch-germanischen Kunst, den Prototyp einer kommenden Weltanschauung, den Repräsentanten eines neuen Weltgefühls. Bruckner war eine Musik gegen seine Zeit, er muß eine für die Zeit werden!“ Die Topoi, die Lang in seiner Rede ausbreitete – Bruckner als visionär veranlagter Mystiker, als nicht-reflektierender Gott-

42 Folgende Warnung vor einem Vorhaben, das bisher in der IBG-Geschichtsschreibung unerwähnt blieb, ausgesprochen in einem Brief Furregs an Auer vom 31. Mai 1933, beweist, daß er und vermutlich noch viele andere österreichische IBG-Mitglieder über die Vorgänge in Deutschland gut im Bilde waren. Furreg schrieb: „Wenn das Präsidium nach dem Reich verlegt wird, sind wir sogleich ‚gleichgeschaltet‘, und dann gnade uns Gott!“ (F 31 Auer 248/1, A-Wn).

43 F 31 Auer 213, A-Wn.

44 Langs Rede ist abgedruckt in: Deutsche Zeitschrift 48, 1934/35, vgl. auch W. Krienitz, *Zweites Münchener Brucknerfest*.

gläubiger, als naives, deutsches „Original“ und intuitiv Schaffender – waren nicht neu. Sie wurden jetzt lediglich in den Kontext nationalsozialistischer „Weltanschauung“ gestellt, und sie schienen ausgezeichnet zu passen.

Für den Betrachter von heute mag vielleicht am irritierendsten sein, daß Bruckners Glaube, seine vielbesprochene Frömmigkeit keinen Widerspruch in diesem Kontext erzeugte, jedoch gelang es seinen Interpreten in Schrift und Wort wiederum lange vorher, den Glauben an Gott mit dem Glauben an das „Absolute“ oder an eine diffuse „höhere Macht“ zu verschränken. Sollten sich nun die Menschen an einem derart „naiv Gläubigen“ orientieren, sollte Bruckner der „Prototyp“ des „neuen Menschen“ im NS-Staat sein, so läßt sich ohne weiteres verstehen, daß diese Verschränkung der Glaubensziele auch Hitler und seine Macht einschließen, ja, daß dessen „Allmacht“ alleiniges Glaubens-Ziel bilden konnte.⁴⁵

Der eingeschlagene Kurs der IBG, sich in Nazi-Deutschland zwar nicht prononciert „bekenntnishaft“ zu gebärden, jedoch keinen Zweifel daran zu lassen, auf wen man die Hoffnungen für die zukünftige Bruckner-Arbeit setzte, wurde beibehalten. Das heißt nicht, daß es keine regelrechten öffentlichen Bekenntnisse von namhaften IBG-Mitgliedern gab: Siegmund von Hausegger beispielsweise unterstützte die Ergebenheitsadresse der Preußischen Akademie der Künste an Hitler. Der „berufene“ Bruckner-Dirigent hatte auch keine Skrupel, bei SS-Konzerten oder Reichsparteitagen aufzutreten.⁴⁶ Und Karl Grunskys Buch *Der Kampf um deutsche Musik* (Stuttgart 1933) erschien sogleich in einem nationalsozialistischen Verlag.

45 Dies schloß allerdings nicht aus, daß aus den Reihen der der Zeit nach 1933 ganz besonders Rechnung tragenden Musikschriftsteller an der spezifisch „christlichen“ Interpretation Bruckners Kritik geübt wurde. Bruckner sei kein „Märtyrer der katholischen Idee“, sein Werk nicht die „Apologie des Christentums“, sondern „unserer gegenwärtigen Musikanschauung gilt notwendig der Grundsatz, daß Musik in erster Linie nur aus den Elementen der Musik erklärbarer und deutbarer Leib sein kann, daß ihre seelisch-gemütsmäßigen Kräfte in der biologisch-rassischen Herkunft ihres Schöpfers begründet liegen, die auch die Geisteshaltung bestimmen“, behauptete Werner Korte 1936 (*Musikalisches Presseecho*, in: Die Musik 29, 1936/37, S. 136f., zit. nach: Nationalsozialistische Monatshefte, Zentrale politische und kulturelle Zeitschrift der NSDAP, Heft 79, Oktober 1936). Der angehende Hochschulprofessor, der nach 1945 ein vielzitiertes Bruckner-Buch verfaßte (*Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*), steht damit in einer Linie beispielsweise mit dem Musikschriftsteller Robert Zimmermann, der Bruckner 1939 vor der „Katholischen Aktion“ zu retten vorgab und dafür das „Nordisch-Germanische“ einsetzte (*Um Anton Bruckners Vermächtnis. Ein Beitrag zur rassischen Erkenntnis germanischer Tonkunst*).

46 Vgl. J. Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, S. 56f., 147f.

Zusätzlich ist zu bedenken, daß den Berichten über Bruckner-Feierlichkeiten – auch in der „gleichgeschalteten“ Presse – nicht immer zu entnehmen ist, wie eng sich die Zusammenarbeit zwischen Bruckner-Funktionären und den örtlichen NS-Kulturbehörden gestaltete. Wie es wirkte, wenn beispielsweise beim vierten badischen Brucknerfest 1934 in Pforzheim der Hitlergruß des Oberbürgermeisters Kürz und die „markigen“ Worte des Kreisobmanns der NS-Kulturgemeinde, Dr. Bezler, die Einleitung bildeten, dies ist eindringlich nur dem Festprogramm zu entnehmen (siehe Abbildung 1).

Abb. 1: aus der Festschrift zum Brucknerfest in Pforzheim (8. bis 13. November 1934);
Quelle: F 31 Auer 164, A-Wn

Worte zum Fest

Wenn der deutsche Mensch heute, an der Bruchlinie zweier Zeiten, mit prüfendem Blick die musikalischen Leistungen früherer Generationen rücksehend wertet, so überzieht er neben all' den großen Meistern der Tonkunst einen nicht:

Anton Bruckner.

Ohne äußeren Prunk, einfach und schlicht, tief verwurzelt in seiner oberösterreichischen Heimat und in ihrem Volkstum, ging er seinen Weg. Und dieser Weg wurde nicht zurückgelegt in fleißigstem Auktum eines Genies, sondern wurde erarbeitet mit vorbildlichem, unermüdetem Fleiß. Zugewandte an die schon längst der Oberflächlichkeit verfallene Umwelt waren ihm fremd; er war und blieb der Kleinstädter und wollte nichts anderes sein als ein Verkünder des musikalischen Erlebens, das seine Seele ganz erfüllte. Die Echtheit des Mögens und Ehrlichkeit des Schaffens und sein hohes Können sichern Anton Bruckner einen Ehrenplatz unter den Meistern der deutschen Musik. Unvergessen bleibt ihm auch seine treue Anhänglichkeit an den damals noch vielbeschimpften Richard Wagner, dessen überragende Persönlichkeit er wie wenige seiner Zeitgenossen klar erkannte.

Schlicht, wie Anton Bruckner selbst durch's Leben ging, so wollen wir ihn ehren, wollen ihm im vierten badischen Brucknerfest zu uns sprechen lassen durch seine Werke.

NS-Kulturgemeinde, Ortsverband Pforzheim
in der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“.

Der Kreisobmann:
Bürgermeister Dr. Bezler.

Zum Geleit

Das deutsche Volk hat die eindrucksvollen Worte unseres Reichskanzlers und Führers Adolf Hitler auf dem Reichsparteitag 1934 in Nürnberg über die Pflege deutscher Kultur vernommen. Dem deutschen Volksgenossen muß es höchste Pflicht sein, an dem Aufbau des kulturellen Werkes unseres Führers mitzuwirken und insbesondere das zur Förderung klassischer Musik bisher Versäumte nachzuholen.

Ein seltenes Fest mit hohem Kunstgenuss dürfen wir in den Mauern unserer Stadt mit ihrer vom Zauber der Natur gesegneten Umgebung begehen. Nicht vom äußeren Glanze soll dieses Fest getragen sein, sondern von tiefer innerer Dichtung zu unserem großen deutschen Meister der Tonkunst, Anton Bruckner, der der Welt durch seine Werke in einem einfachen, arbeitsreichen Leben ganz bedeutende Kulturwerte hinterlassen hat.

Wilt besonderer Freude über das Zustandekommen des IV. Badischen Brucknerfestes in unserer Stadt gereicht es mir zur besonderen Ehre, namens der Stadt Pforzheim die Vertreter der Internationalen Brucknergesellschaft und mit ihr zahlreiche Verehrer Bruckners zu begrüßen, die ich auf das herzlichste willkommen heiße.

Möge das Fest zu einem bleibenden Kunstleben werden! Mögen aber auch die auswärtigen Gäste frohe Stunden in unserer Stadt der Goldschmiedekunst und ihrer Umgebung mit den herrlichen Schwarzwaldhöfen, Tälern und Flüssen verbringen und die besten Eindrücke mit nach Hause nehmen!

Heil Hitler!

Kürz,
Oberbürgermeister der Stadt Pforzheim.

Es wird deutlich, daß die Bruckner-Feier von einer NS-Kulturveranstaltung kaum zu unterscheiden war. In der Berichterstattung von Max Auer⁴⁷, der immerhin mit „internationalem Interesse“ oder „internationaler Kenntnissnahme“ seiner Informationen rechnen mußte, fehlen verständlicherweise diese „Internas“. 1934 fanden neben dem Pforzheimer Fest, das als kleines regionales Ereignis erst am Ende des Jahres lag, gleich zwei Feste der IBG in Deutschland statt. Im April hatte man Bruckner in Mannheim, im September in Aachen gefeiert (Anlaß war der 110. Geburtstag). Das Mannheimer Fest, das einmal als drittes Fest der IBG, einmal als drittes badisches Brucknerfest ausgegeben wurde, stand unter der Schirmherrschaft Karl Renningers, des damaligen Mannheimer Oberbürgermeisters und Vorsitzenden einiger großindustrieller Aufsichtsräte in Mannheim und Umgebung. Seine Geleitworte lauteten:

„Wenn sich die Frühlingssonne jetzt über Deutschland erhebt, dann steigt aus der Brust von Millionen deutscher Männer und Frauen ein Dankgebet zum Himmel empor dafür, daß unser deutsches Volk durch unseren Führer Adolf Hitler errettet worden ist. Und wenn heute unser deutscher Meister Anton Bruckner unter uns weilen könnte, dann wäre auch er ergriffen von dem gnädigen Geschick, welches Deutschland bereitet wurde. Er würde in seiner Sprache, der Musik, die jetzige Zeit verherrlicht haben, so wie er in allen seinen Werken den starken Kräften der deutschen Seele Ausdruck zu geben verstand.“⁴⁸

In Aachen, der alten karolingischen Residenz, der „Pfalz“ Karls des Großen und Krönungsstadt deutscher Könige und Kaiser des „heiligen römischen Reichs“, beging die IBG 1934 ihr viertes Fest. Im Mittelpunkt stand hier weder die Rede eines Bruckner-„Propheten“ noch die in Erinnerung gerufene Ähnlichkeit zwischen Carolus Magnus und Anton Bruckner – beide galten als „urwüchsige Kerle“, als gottesfürchtige Christen und potente Herrscher in ihrem Reich –, sondern im Mittelpunkt stand der Aachener Kapellmeister Peter Raabe.⁴⁹ Die Bruckner-Gesellschaft hatte den Liszt-Biographen und späteren Präsidenten der Reichsmusikkammer dafür gewonnen, die soeben in der Gesamtausgabe erschienene Linzer Fassung der ersten Symphonie aufzuführen. Offensichtlich hatten Raabes Stellungnahmen zum

47 Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 122.

48 Vgl. *Festschrift zum III. Brucknerfest in Mannheim*, veranstaltet von der Stadt Mannheim und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, S. 2. Vgl. auch K. Stengel, *J. Bruckner-Fest in Mannheim. 25.-30. April 1934*.

49 Vgl. M. Auer, *Anton Bruckner* – „Antonius Magnus Austriacus“.

Neubau deutscher musikalischer Kultur auch auf die Bruckner-Verehrer einen bleibenden Eindruck hinterlassen, hatte er doch unter anderem proklamiert: „Wenn wir das Wesen des deutschen Volkes wieder zur Reinheit bringen wollen – und das ist ja die Hauptaufgabe des Nationalsozialismus –, so dürfen wir nicht vergessen, daß das deutsche Volk das Volk Bachs, Beethovens, Mozarts, Schuberts, Brahms', Webers, Schumanns, Bruckners und all der Großen ist, vor deren Werken die Welt in Ehrfurcht kniet. Das verpflichtet.“⁵⁰

Die Kirchenmusik blieb übrigens – und dies wird beim Aachener Fest besonders deutlich – nicht ausgeschlossen aus den „Werken der Großen“, von denen Raabe sprach. Im Hinblick auf die cäcilianistisch geprägte kirchenmusikalische Vergangenheit der Stadt war in bezug auf Bruckner sogar eine ganz besondere Aufgabe zu erfüllen. Es darf vermutet werden, daß sie mit Hitlers Losung, die Kunst sei eine „erhabene und zum Fanatismus verpflichtende Mission“, die er bei der Kulturtagung des ersten Reichsparteitags ausgegeben hatte, eine unglückselige Allianz bildete. Allerdings wird die Zusammenarbeit von nationalsozialistischen Stadtbmännern, katholischen Geistlichen und Kirchenmusikern mit Kulturfunktionären und der IBG damals nichts „Unglückseliges“ an sich gehabt haben, denn Hitler hatte sich mit dem Konkordat vom 20. Juli 1933 frühzeitig und auf höchster Ebene der Anerkennung und Zustimmung der katholischen Kirche versichert.⁵¹ Daß diese Zusammenarbeit in den Zeitungsberichten über die Feste bis auf wenige Andeutungen nicht eigens betont wurde, wie Mathias Hansen 1987 (*Anton Bruckner*, S. 32) richtig festhielt, liegt infolgedessen daran, daß sie wie selbstverständlich erschien.

Zieht man die Ereignisse des Jahres 1934 in Österreich in Betracht, so muß das Vorgehen der IBG in Deutschland fast als „illegal“ bezeichnet werden, hätten sich die österreichischen Vertreter nicht weiterhin damit beholfen, daran zu glauben, ihre

50 Zit. aus einem Vortrag Raabes, gehalten bei der ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer am 16. Februar 1934, abgedruckt in ZfM 101, 1934, S. 256–273. Die „Verpflichtung“ gegenüber den großen Idealen machte jedoch beim „Geschäft“ Halt, wie ein Brief Furregs an Auer vom 20. Juni 1934 zeigt, in dem dieser klagt: „Raabe schreibt mir, welche geldliche Leistung die IBG. zum Fest beitragen wird. Was die Leute für naive Einfälle haben. Ich möchte ihn gerne fragen, wieviel die IBG. aus den Einnahmen erhält, so wie es in München war“ (F 31 Auer 248/1, A-Wn).

51 Dem Ehrenausschuß des Aachener Festes gehörten u.a. der Diözesan-Bischof Dr. theol., Dr. jur. can., Dr. theol. h.c. Vogt und der Intendant des Reichssenders Köln, Glasmeier, an. Heinrich Glasmeier „residierte“ nach 1938 im Stift St. Florian, das zu einer Reichs-Bruckner-Stätte ausgebaut werden sollte, vgl. H. Kreczi, *Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942–1945)*.

Tätigkeit für Bruckner sei „unpolitisch“.⁵² Denn obwohl Engelbert Dollfuß, seit 1932 Bundeskanzler, im „Kampf gegen Links“ mit dem Hitler-Regime konform ging, hatte er doch die Absicht, seinen faschistischen Staat ohne Rücksicht auf die „deutschen Nazis“, allenfalls mit Mussolinis Hilfe, auf eigene Beine zu stellen. Dies tolerierten jedoch weder die deutschen noch viele österreichischen Nationalsozialisten. Es kam zum Putschversuch und zur Ermordung von Dollfuß am 25. Juli 1934. Kurt von Schuschnigg, der neue Regierungschef, zeigte sich kompromißbereiter, auch wenn er weiterhin die Eigenstaatlichkeit Österreichs befürwortete. „Schuschnigg... wollte das Deutschtum vor sich selbst retten. Natürlich nicht die Deutschtümelei der Nazis oder Preußen, sondern jenes des längst untergegangenen Heiligen Römischen Reichs. Für ihn waren die Österreicher keine eigene Nation, sondern schlicht und einfach die ‚besseren Deutschen‘.“⁵³ Schuschniggs Kompromißbereitschaft gegenüber den Hitler-Anhängern und seine oben beschriebene Auffassung von „Deutschtum“ trug sicherlich dazu bei, der IBG, als diese an ihn herantrat, entgegenzukommen. In einem Brief vom 27. Oktober 1934 unterrichtete Furreg Auer darüber, daß Schuschnigg positiv reagiert habe: „Jedenfalls interessiert er sich für unsere Sache und können wir im Bedarfsfalle auf ein geneigtes Ohr rechnen.“ Man dachte an ein Papen-Konzert, „vielleicht gibt es mit Hilfe Schuschnigg doch eine Möglichkeit zur Durchführung dieses Planes, sofern in der Zwischenzeit keine politischen Komplikationen eintreten.“⁵⁴ Franz von Papen war zu dieser Zeit seit einigen Monaten als Hitlers „Sonderbotschafter“ in Wien im Einsatz.

Die Kontaktaufnahme mit Schuschnigg und dessen Entgegenkommen wird ausschlaggebend dafür gewesen sein, daß das siebte Internationale Brucknerfest schließlich 1936 in Wien stattfinden konnte. Nummer fünf dieser Reihe blieb jedoch noch einer weiteren katholischen Hochburg im Deutschen Reich vorbehalten, der Hauptstadt in der „Südwestmark“, Freiburg im Breisgau, für die österreichischen Bruckner-Verehrer sicherlich auch wichtig als Heimat Rudolf von Habsburgs und Randstätte der ehemaligen österreichischen Hausmacht.

52 Ein Bruckner-Konzert am 7. Mai in Graz drohte als „Heimwehrveranstaltung“ zu einer politischen Demonstration zu werden. Furreg appellierte an Auer am 23. April 1934, daß man auf keinen Fall von der „unpolitischen Linie“ abweichen dürfe (F 31 Auer 248/1, A-Wn).

53 L.O. Meyssels, *Der Austrofaschismus. Das Ende der letzten Republik und ihr letzter Kanzler*, S. 104f.

54 F 31 Auer 248/1, A-Wn.

Verfolgt man die Berichte Fritz Grüningers, des badischen Bruckner-Apostels, an Auer über die Vorbereitungen zu diesem Fest, das Ende Mai/Anfang Juni 1935 ausgerichtet wurde, so scheinen sich bei dieser Veranstaltung die „Mitorganisatoren“ ein gewisses „Mitspracherecht“ bei der Programmgestaltung eingeräumt zu haben. Grüninger schrieb entrüstet am 18. Januar 1935: „Also soweit mußte es kommen! Ich bin der Ansicht, daß ein Freiburger Brucknerfest *ohne* eine der großen Messen im *Münster* ist, was ein Aachener Fest ohne Dom gewesen wäre.“⁵⁵ Einen Monat später erhielt Auer die Nachricht, daß die Aufführung der e-Moll-Messe mit Pontifikalamt an Christi Himmelfahrt im Münster erreicht werden konnte. Wahrscheinlich half die von der Bruckner-Gesellschaft angeforderte Unterstützung des Erzbischofs Conrad Gröber.⁵⁶

Sorgen bereitete Grüninger zudem die Frage nach einem geeigneten Festredner, denn offenbar suchten die Freiburger „Hauptpersonen“ des Festes, der Dirigent Franz Konwitschny und der Intendant des Stadttheaters, Albert Kehm, der sein Orchester zur Verfügung gestellt hatte, nach einem Redner ihrer Wahl. Es sollte kein Österreicher sein, sondern man hätte den Vortrag lieber einem Schweizer überlassen, da mit starkem Publikumsinteresse aus dem Nachbarland zu rechnen war. Grüninger brachte Auer gegenüber seine Sorge zum Ausdruck: „Denn *wer* käme in der Schweiz überhaupt in Frage? Herr Klose, den ich bereits vor Monaten gefragt hatte, lehnte aus gesundheitlichen Gründen ab. Kurth wird wohl kaum zusagen, falls er gefragt würde.“⁵⁷ Einige Zeit später wird überlegt, ob nicht ein Redner aus Holland geeignet sei, man denkt an Jan Goverts, der die Niederländische Bruckner-Vereinigung mitgegründet hatte und Vorstandsmitglied der IBG war. In der Vorankündigung des Festprogramms wird er genannt.⁵⁸ Aber wieder einmal übernahm Oskar

55 F 31 Auer 215, A-Wn.

56 Zu Gröber (1872-1948) vgl. *Zeitgeschichte in Lebensbildern* (6): *Aus dem deutschen Katholizismus des 19. und 20. Jahrhunderts* (Beitrag von H. Ott).

57 Brief vom 4. Januar 1935 (F 31 Auer 215, A-Wn). Zu Friedrich Klose und Ernst Kurth vgl. Kapitel I.3.

58 Jan Goverts (Kritiker des Allgemeinen Handelsblad und der Nieuwe Rotterdamsche Courant) war wie sein Kollege Eduard Reeser Mitbegründer der Nederlandschen Bruckner-Vereeniging (Amsterdam) mit Sitz in Den Haag. Diese Bruckner-Gemeinde wurde 1932 ins Leben gerufen (1934 Sektion der IBG). Bald nach ihrer Konstituierung planten die Mitglieder ein Bruckner-Fest in Amsterdam, das 1935 stattfinden sollte. „Amsterdam ist eine rote Stadt, und hat $\pm$ [plus/minus] 20% Juden“ lautete Goverts Kommentar dazu, daß bis 1936 noch nichts unternommen werden konnte (in einem Brief an Auer vom 23. März 1936, F 31 Auer 222, A-Wn). Das Fest wurde für 1937, dann für 1939 veranschlagt, in beiden Jahren gab es allerdings „wichtigere“ Feste in Deutsch-

Land die „ehrenvolle Aufgabe“. Karl Grunsky, der es wissen mußte, hielt in seiner Besprechung der Veranstaltung fest, „daß der Führer des deutschen Reiches die Bruckner-Bewegung anerkennt und begünstigt.“⁵⁹

Die Probleme, die beim Freiburger Fest auftauchten, sind dahingehend zu deuten, daß Auer und Grüninger angelastet wurde, ihre Bruckner-Missionsarbeit zu betont an die katholische Kirche zu binden. Obwohl sich Grüninger darum bemühte, an seiner „deutschen“ Gesinnung keinen Zweifel zu lassen, mußte er doch spätestens 1936 feststellen, daß sich in seiner unmittelbaren Umgebung, in den „führenden Musikkreisen“ seiner badischen Bruckner-Vereinigung Mißfallen regte.⁶⁰ Folgende Erklärungen, die Grüninger dem Freiburger Publikum unter dem Titel *Anton Bruckner und unsere Zeit* zu bedenken gab, konnten mit einigem bösen Willen gegen ihn ausgelegt werden: Er schrieb, daß Bruckners „Schöpfungen überzeitlich, von ewiger Größe sind. Nicht an eine bestimmte Zeit gebunden, gilt ihre Offenbarung *allen* Zeiten, sie sprechen von ewiger Wahrheit und Schönheit.“ Bruckner „ist der gewaltige Gegenpol aller Unkultur und Überkultur.“⁶¹ Aber selbst wenn Grüninger versucht hätte, sich in diesen hymnischen Tönen von der offiziellen Kulturpropaganda zu distanzieren, so ist sinnfällig, daß der Zufluchtsort ins „Überzeitliche“ damals durch Hitlers Visionen vom „ewigen Reich“ überlagert und eingenommen worden war.

Der „Stimmungsumschwung“ oder die Unzufriedenheit mancher Bruckner-Verehrer mit der „katholischen Linie“ der Bruckner-Interpretation wird zusätzlich bei der Entscheidung, Bruckners 40. Todestag auf „internationaler Ebene“ zu gedenken, eine Rolle gespielt haben: Im Sommer 1936 begegneten sich die Freunde des Komponisten in Zürich beim sechsten internationalen Fest, im Herbst traf man sich beim siebten in Wien. In Zürich hatte die IBG den Dirigenten Volkmar Andreae (und damit die Tonhalle-Gesellschaft Zürich) für ihre Ziele gewonnen. Andreae, der auf Grund seiner freundschaftlichen Beziehungen zu Friedrich Klose und Siegmund von Hausegger sicherlich an den brennenden Bruckner-Fragen der

land. Goverts wurde 1941 Leiter der Abteilung Musik im holländischen Ministerium für Volksaufklärung und Kunst, einer Unterabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Vgl. C.v. Zwol, *Bruckner-Rezeption in den Niederlanden und im anglo-amerikanischen Raum*.

59 ZfM 102, 1935, S. 750f.

60 Vgl. Grüningers Aufsatz *Der deutsche Geist in den Werken Anton Bruckners* von 1934. Zwei Jahre später wurde er städtischer Musikbeauftragter in Weinheim, vgl. Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer, III/9, 1936, S. 38.

61 Siehe Bruckner-Blätter 7, 1935, Heft 1/2, S. 3-5.

Zeit interessiert war, setzte sich laut einstimmigen Berichten sehr für das Bruckner-Fest ein. Die IBG ernannte ihn daraufhin zu ihrem Präsidenten für die Schweiz und das übrige Ausland. Dieses Amt hatte seither Ernst Kurth inne, der es vermutlich nicht nur aus gesundheitlichen Gründen zur Disposition stellte.⁶²

In Zürich wurde – zumindest vordergründig – das „internationale Interesse“ der Bruckner-Gesellschaft betont. Auer nannte in seinem Geleitwort das Fest einen „Sammelpunkt von Dirigenten, Musikwissenschaftlern und Kunstfreunden aus aller Welt“, nicht zuletzt deshalb, weil vier Symphonien in ihren „Originalfassungen“ erklingen sollten. Aber man sei gerade auch im helvetischen Land Bruckner zugeneigt, denn „welches Volk wäre für das Urwüchsig-Naturhafte der Brucknerschen Kunst mehr aufnahmefähig als das freie, bodenständige der Schweiz! Ist doch seine Umwelt dieselbe Alpenwelt, die den österreichischen Meister umgab und ihn zur Schaffung seiner Werke anregte.“⁶³ Es wird deutlich, wie Auer in Zürich die „geistige Verbindung“ unter den Bruckner-Verehrern aus dem „internationalen Raum“ herstellte. Die „natürliche“ Verbindung war geschaffen, die Alpen erfahren zwischen Österreich und der Schweiz keine Unterbrechung. Ergibt sich aus diesen Anspielungen noch kein ganz schlüssiges Band, so knüpfte es Auer in der Hervorhebung der Fest-dirigenten Andreae, Raabe – als Präsident der Reichsmusikkammer seit einem Jahr im Amt –, Hausegger und Ludwig Berberich, Domkapellmeister an der Münchner Frauenkirche. Zudem gab Auer in seiner Zürcher *Festbotschaft* bekannt:

„Im weiten Raum der Brucknerwelt erklingt über Länder und Meere die frohe Kunde: Meister Anton Bruckner, der große Österreicher und gottverbundene Weltüberwinder, wird noch im Jahre 1936, dem vierzigsten seit seinem glorreichen Eingang in die Ewigkeit, nun auch hohen irdischen Lohn empfangen in Gestalt eines Denkmals, errichtet an der Seite Beethovens in der Walhalla zu Regensburg, der Ehrenhalle großer Deutscher.“⁶⁴

62 Vgl. oben Anm. 38. Siehe auch Bruckner-Blätter 8, 1936, Heft 3/4, S. 15; zu Andreae (1879-1962) vgl. *Briefe an Volkmarr Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1902-1959*. Die Planungen zum Bruckner-Fest begannen im September 1935. Bei der Koordination wirkte v. a. Gertrud Staub-Schläpfer mit, Vorstandsmitglied der IBG, die in den nachfolgenden Jahren mit kritischen Anmerkungen zu den „Originalfassungen“ der ersten Bruckner-Gesamtausgabe Stellung bezog.

63 *Brucknerfest Zürich vom 20.-28. Juni 1936. Fest- und Programmbuch*, S. 1f.

64 Ebenda.

Die IBG hatte in der Tat erreicht, daß die langersehnte Aufstellung einer Bruckner-Büste in der Walhalla genehmigt wurde. Auch dieses Ereignis sollte also ursprünglich im Herbst 1936 stattfinden. Gleichzeitig hatten die Bruckner-Begeisterten versucht, für ihren Heroen „Berlin“ zu gewinnen. Mehrere Vertreter der IBG und allen voran Rudolf Schulz-Dornburg, der eine norddeutsche Bruckner-Vereinigung organisierte, arbeiteten fieberhaft daran, in der Reichshauptstadt ein Fest veranstalten zu können.⁶⁵

Die Pläne in Berlin wurden mehrmals zugunsten der Walhalla-Feier verschoben und schließlich aufgegeben, denn der endgültige Termin für die „Büstenweihe“, die im Juni 1937 stattfand, wurde erst kurz vor dem „großen Ereignis“ offiziell bekanntgegeben. Im Jahr 1936 mußte die Walhalla-Feier vermutlich deshalb zurückgestellt werden, weil im Propagandaministerium unter anderem die Olympiade vorgezogen wurde. Die Bruckner-Anhänger versuchten zwar auf allen möglichen Wegen, „Dr. Goebbels“ für ihre Sache zu gewinnen, dieser war jedoch verständlicherweise mit der Organisation und Überwachung ganz anderer Aktionen beschäftigt.⁶⁶

Die IBG mußte sich schließlich mit den Festen in Zürich und Wien begnügen, wobei jedoch vor allem ihr Auftritt in der Donaustadt nicht zu unterschätzen ist. Zwar erreichte gerade 1936 die Diskussion um die „Originalfassungen“ der Werke Bruckners einen Höhepunkt, aber immerhin erhielt Max Auer in Wien den Staatspreis für Kunst und Wissenschaft. Das österreichische IBG-Fest wurde vom 7. bis 15. Oktober 1936 veranstaltet. Es stand unter dem „Ehrenschutz“ des Bundespräsidenten Miklas, des Kardinal-Erzbischofs Theodor Innitzer, des Bundeskanzlers Schuschnigg, des Unterrichtsministers Hans Pernter und des Wiener Bürgermeisters Hans Schmitz. Der Präsident der IBG eröffnete mit einer Rundfunkansprache, die auch in Deutschland empfangen werden konnte, das Fest. Unter dem Titel *Anton Bruckners „Lamento e Trionfo“* stellte er den Triumph Bruckners heraus, den ihm die IBG in den vergangenen Jahren beschert hatte und weiterhin zu steigern ver-

65 Der Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg (1891-1949) gründete 1927 die Volkswangschule in Essen, die er u. a. bis 1932 leitete. In Bochum veranstaltete er 1921 ein Brucknerfest, vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 66. Nach 1933 wurde er als Komponist ‚arteigener Fliegermusik‘ bekannt, siehe F.K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 259. Ab 1937 leitete Schulz-Dornburg das Orchester des Kölner Reichssenders, 1941 wurde er zum Chefdirigenten des Berliner Rundfunkorchesters ernannt. Vgl. dazu auch H. Kreczi, *Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester*, S. 136f.

66 Aufschlußreich sind vor allem die Briefe Hilde Wendlers und Justus Brandstetters (MWV Leipzig) an Max Auer, F 31 Auer 560, A-Wn (siehe auch Kap. III).

sprach, und er schloß mit folgenden Worten: „Zunächst aber wollen wir uns freuen über das bisher Erreichte: daß das 40. Todesjahr auch die *Vollendung der großen authentischen Biographie* des Meisters und symbolisch die *Krönung Bruckners auf dem Kapitol*, den Einzug in die Ehrenhalle des Gesamtdeutschtums, die *Walhalla* bei Regensburg, erleben darf. -- Der Meister ist tot -- es lebe der Meister!“⁶⁷ Nicht in erster Linie die Anspielung auf Liszts Tasso-Symphonie und auf Tassos Schicksal im allgemeinen, mit dem Bruckners „Leidensweg“ verglichen wird, ist bemerkenswert, sondern vor allem die Rollenvergabe an Hitler: die von Gott eingesetzte staatliche Autorität, ein Gottkaiser, hat sich „gnädig“ des Künstlers angenommen und wird ihn im Sinne der antiken Dichterkrönungen mit Lorbeer bekränzen. Dem Propagandaminister im Deutschen Reich kam diese Symbolik, von einem Österreicher über den Äther geliefert, gerade recht, wie sich bei seiner Walhalla-Inszenierung später zeigen sollte.

Verschiedene andere Nachrichten über Max Auer und seine Organisation dürfen, wie oben bereits angedeutet wurde, den Nazi-Machthabern und ihren Untergebenen Bedenken bereitet haben. Zu dem Verdacht, die IBG sei eine „Unterabteilung“ der „Katholischen Aktion“, kam beispielsweise die leicht überall zu registrierende Tatsache, daß bei den nicht-deutschen Festen der Gesellschaft Dirigenten auftreten durften, die in nationalsozialistischen Kreisen, auch außerhalb des Deutschen Reichs, nicht mehr „erwünscht“ waren. In Wien 1936 ließ die IBG beispielsweise Otto Klemperer mitwirken, ein Jahr zuvor dirigierte Bruno Walter anlässlich „Festlicher Brucknertage in Linz und St. Florian“ (im Rahmen der Veranstaltung „Kunst und Kultur im Brucknerland“ vom 26. bis 28. Juli 1935).⁶⁸ Bei der gleichnamigen Veranstaltung vom 18. bis 22. Juli 1936 und bei der „Donaufestwoche“ vom 16. bis 21. Juli 1937 hatte die Bruckner-Gesellschaft Eugen Ormandy engagiert, über dessen

67 Typoskript im Fond Auer, F 31 Auer 96, A-Wn. Zum Wiener Bruckner-Fest vgl. das Festprogramm und H. Jancik, VII. Internationales Brucknerfest in Wien. 7. bis 15. Oktober 1936. Vgl. auch M. Auer, *Tragik und Sieg Anton Bruckners. Zum 50. Todestag am 11. Oktober 1946*.

68 Es war zwischen Auer und Bruno Walter verabredet, daß der Dirigent auch 1936 am oberösterreichischen Bruckner-Fest teilnehmen sollte. Aus Briefen an Auer vom 14., 15. und 23. März 1936 (F 31 Auer 563, A-Wn) geht hervor, daß sich Walter über die Einmischung des ihm unbekannten „Gauchormeisters“ Karl Springer, Leiter des oberösterreichischen Sängerbundes, der offensichtlich um jeden Preis den 150. Psalm dirigieren wollte (und einen anderen Chordirigenten damit verdrängte, den Walter schätzte), so ärgerte, daß er schließlich sein Konzert absagte. Zudem lehnten die Festveranstalter, ohne dies im weiteren zu begründen, sein geplantes Programm (Mozarts Linzer Symphonie und Bruckners Achte) ab.

Dirigierkunst ein Berichterstatter aus Linz festhielt, daß sie „auf Äußerlichkeit eingestellt“ und „naturgemäß der rein arischen Kunstform Bruckners wesensfremd“ sei.⁶⁹ In der Bruckner-Vereinigung der Türkei unter Leitung des dortigen österreichischen Gesandten Karl Buchberger, die 1936 bis 1938 bestand und als Ortsgruppe Ankara in die IBG eingegliedert werden sollte, wirkte als Dirigent Ernst Prätorius. Er hatte von 1924 bis 1933 die Weimarer Staatskapelle geleitet und wurde aus „rassischen Gründen“ entlassen. Regelmäßig berichtete er Auer über seine Bruckner-Aufführungen. Am 1. Februar 1936 schrieb er an ihn: „Im übrigen habe ich zu meiner Freude feststellen können, daß nicht *nur Deutsche, sondern auch Türken*, die die 4. Symphonie am 19. Januar gehört hatten, noch einmal zu der Wiederholung am 21. gegangen sind. Ist das nicht allerhand?“⁷⁰ Es handelte sich, wie Buchberger Auer am 21. Januar 1936 mitteilte, um die erste Bruckner-Aufführung in der Türkei.⁷¹ In Tokyo wirkte neben dem österreichischen Dirigenten Josef Laska auch der in München geborene Mahler-Schüler Klaus Pringsheim, ein Bruder der Ehefrau Thomas Manns. Pringsheim stellte in einem Brief vom 7. November 1937 an Auer eine japanische Sektion der IBG in Aussicht. Der Krieg Japans gegen China verhinderte offenbar weitere Tätigkeiten.⁷²

Es fanden sich zu den eben genannten Dirigenten bei Bruckner-Festen aber durchaus „Gegengewichte“: Angefangen bei Siegmund von Hausegger, der zeitweilig als Präsident der IBG für das Deutsche Reich geführt wird und der trotz einiger schlechter Erfahrungen mit SA-Personal grundsätzlich – wie erwähnt – dem „neuen Staat“ und seinem „Führer“ ergeben war.⁷³ Peter Raabes Einbindung wurde

69 P. Günzel, *Kunst und Kultur im Bruckner-Land*, S. 1024. Paul Günzel war Schriftführer der Ortsgruppe Linz des Oberösterreichischen Bruckner-Bundes und Referent der Linzer Tagespost, Musikdirektor und Kapellmeister sowie vormals Leiter der Landesgruppe Linz des Bundes der Reichsdeutschen in Österreich (nach R 5001/582, Akten des Propagandaministeriums im Bundesarchiv, Abt. Potsdam).

70 F 31 Auer 491, A-Wn.

71 F 31 Auer 288, A-Wn.

72 F 31 Auer 493, A-Wn.

73 Siehe J. Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, S. 56f., 147f. Vgl. R. Agop, *Siegmund von Hausegger (1872-1948). Erinnerungen eines 36 Jahre jüngeren Schülers*. Laut einem Fragebogen zur Bearbeitung des Aufnahmeantrags für die Reichsschrifttumskammer vom 30. Mai 1939 war Hausegger übrigens evangelisch, früher katholisch, und nicht Mitglied der NSDAP. Weitere Akten in Zusammenhang mit seinem Antrag ergeben, daß es ungewiß war, ob Hauseggers zweite Ehefrau Hella, geb. Bronsart von Schellendorf, den NS-Rassegesetzen entsprach. Offensichtlich dauerte es bis 1942, um diese Frage zu klären. Dann wurde Hausegger zum 70. Geburtstag der Goethe-Preis verliehen, der wohl auch als Wiedergutmachung zu verstehen ist (Doku-

bereits erläutert, er sollte für die IBG die Kontakte zum Propagandaministerium herstellen und sichern. Weitere Dirigenten, die für die Bruckner-Gesellschaft und ihre Feste nicht nur in Nazi-Deutschland engagiert wurden und der Partei angehörten, waren Hermann Abendroth, Karl Elmendorff, Oswald Kabasta, Herbert von Karajan, Leopold Reichwein und Hans Weisbach.⁷⁴

Es verstand sich von selbst, daß für die Regensburger Walhalla-Feier nur „ausgewählte“ stabführende Musiker verpflichtet wurden. Dies waren der bayerische Orchesterleiter und Musikschriftsteller Rudolf Kloiber, der Leiter des Regensburger Domchors Theobald Schrems, Hausegger, Kabasta und Raabe. Der Präsident der Reichsmusikkammer verschob 1937 eigens sein für Juni angesetztes Tonkünstlerfest in Darmstadt und Frankfurt am Main, um als Festredner in Regensburg teilnehmen zu können.

Die Bruckner-Gesellschaft hatte bereits Anfang der dreißiger Jahre auf Antrag des Linzer Gesangsvereins „Frohsinn“, dem Bruckner bekanntlich in seinen Jugendjahren vorstand, dem bayerischen Kultusministerium eine Eingabe vorgelegt und darin um die Aufstellung einer Bruckner-Büste in der Walhalla gebeten.⁷⁵ 1933 wurde dieser Plan von neuem aufgegriffen und vorangebracht. Wolfgang von Bartels informierte am 10. Juni 1933 Max Auer vertraulich über folgendes: „Der Bildhauer [Adolf] Rothenburger hat den Plan, die Büste Bruckners in Marmor auszuarbeiten und eventuell zu beantragen, daß diese Büste vom bayr. Staat erworben und in der Walhalla aufgestellt wird. Stünde die IBG Wien einem solchen Plan günstig gegenüber? Wenn ja, dann könnten wir hier in München beim bayr. Staat vorfühlen, ob solches möglich!“⁷⁶ Offensichtlich war weder dem Bildhauer noch Bartels die bereits zwei Jahre zuvor erfolgte Eingabe bekannt. Auer scheint nicht lange überlegt zu haben. Bartels antwortete ihm am 13. Juni: „Haben Sie besten Dank für Ihren liebenswürdigen Brief vom 12. Juni. Wegen der Eingabe der IBG Wien wegen der Walhalla habe ich Hausegger sofort Mitteilung gemacht.“⁷⁷

Hausegger sorgte daraufhin für die Aufnahme der Verhandlungen mit dem bayerischen Ministerium beziehungsweise mit Ministerpräsident Ludwig Siebert. Am

mente der Reichskulturkammer, Personalakt Hausegger, BDC). Vgl. von der Verf., *Siegmund von Hausegger. A Bruckner Authority from the 1930s* (im Druck).

74 Vgl. F.K. Priebergs Personenverzeichnis in *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, S. 469ff.

75 Vgl. Bruckner-Blätter 3, 1931, Heft 1, S. 6.

76 F 31 Auer 213, A-Wn.

77 Ebenda.

24. November 1935 teilte er Auer mit, daß sich Siebert über die Walhalla-Angelegenheit günstig geäußert habe. Jedoch erst am 21. Februar 1936 konnte der Dirigent vertraulich weitergeben, daß die Büstenaufstellung nun offiziell genehmigt worden sei.⁷⁸ Peter Raabe scheint dabei unterstützend gewirkt zu haben. Er konnte seine Position zumindest zwischen 1935 und 1936 für solche Zwecke problemlos nutzen. Friedrich Werner, der Syndikus der IBG, hielt jedenfalls gegenüber Auer am 23. Mai 1936 fest: „Ich habe ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß wir Raabe zu großem Dank verpflichtet sind, weil er in der Walhallaangelegenheit uns einen überwiegenden Dienst geleistet hat und daß wir hierfür bestrebt sind, um eine Gegengefälligkeit und entsprechende Ehrung hier zu verschaffen.“⁷⁹ Eine Auszeichnung wurde Raabe gewährt. Er erhielt die neu geschaffene Bruckner-Ehrenmedaille, die beim Festakt in Regensburg auch anderen „Persönlichkeiten“ überreicht wurde.

Gustav Bosse, der Regensburger Verleger und Herausgeber der *Zeitschrift für Musik*, unterrichtete Auer am 13. März 1936 davon, daß er bei Hans Wildermann in Breslau diese Medaille für die IBG in Auftrag gegeben habe. Die Briefe, in denen Bosse – Ehrenmitglied der Gesellschaft –, Auer genau erklärte, wer sie seiner Meinung nach erhalten soll und – vor allem – in welcher Ausstattung und in welcher Reihenfolge, entbehren nicht einer gewissen Komik.⁸⁰ Am 29. Mai 1936 äußerte er offensichtlich einen Herzenswunsch: „Nur eine einzige Verleihung hätte ich gerne voraus gehabt und das wäre eine solche an den Führer und Reichskanzler Adolf Hitler als Dank dafür, daß er nach der Übernahme der Walhalla in seinen persönlichen Schutz, als ersten großen deutschen Geistesheroen Anton Bruckner in die Walhalla einziehen läßt.“⁸¹ Es ergab sich folgende Fortsetzung, die Bosse in einem Brief vom 1. September darlegte: „Mit Hausegger habe ich am Samstag gesprochen bezügl. der Medaille und zwar dahingehend, daß falls der Führer die Medaille erst bei der Bruckner-Feier in Regensburg erhält, dann kein anderer die Medaille zum Fest er-

78 F 31 Auer 318, A-Wn.

79 F 31 Auer 573, A-Wn.

80 F 31 Auer 208, A-Wn (die nachfolgend zitierten Briefe von Bosse an Auer alle dort).

81 Für die Bruckner-Medaille, die an Hitler vergeben wurde, ließ Bosse ein größeres Etui in besonderer Prachtausstattung mit eingprägter Widmung anfertigen. Er wies Auer am 15. August 1936 an: „Da der Führer die Medaille in Bronze erhält, muß dies für alle Zeit die einzige und höchste Auszeichnung sein, die die Brucknergemeinschaft in dieser Form zu vergeben hat.“ Die „Übernahme“ der Walhalla erfolgte am 21. Mai 1936 und stand laut F. Heer, *Der Glaube des Adolf Hitler*, in direktem Zusammenhang mit dem Entschluß, die Bruckner-Büste aufzustellen (S. 309).

halten soll. Es würde dann etwas später von München aus als zweiter Herr Ministerpräsident Siebert die Medaille erhalten. Falls jedoch, wie jetzt in Aussicht genommen, der Führer schon Anfang Oktober in Obersalzberg d. Med. erhält, könnte eine Verleihung an Ministerpräsident Siebert gelegentlich der Festversammlung in Regensburg erfolgen oder auch etwas später in München.“ Am 15. September 1936 benachrichtigte Bosse Auer von der Verlegung des Festes, und seine Schlüsse sind bemerkenswert:

„Unser Regensburger Fest wird nun auf Grund einer gestrigen Entscheidung des Führers, von der ich gestern Abend noch durch unseren Bürgermeister unterrichtet wurde, auf den Mai kommenden Jahres verschoben, da das Fest ganz groß, weit über den bisher geplanten Rahmen hinaus gestaltet werden soll. Ich nehme an, daß für diese besondere Ausgestaltung des Festes durch das Reich, die von uns ja so sehr gewünschte äußere Dokumentierung der Verbrüderung Deutschland–Österreich maßgebend ist.“

Bosse vermutete ganz richtig. Hitler strebte auf die „Verbrüderung“ zu. Und tatsächlich kam ihm die „äußere Dokumentierung“ des engen Verhältnisses der Nachbarländer 1937 weitaus gelegener als ein Jahr zuvor. Im Juli 1936 hatte er seine Österreich-Pläne aus taktischen Gründen gegenüber Mussolini zurückgestellt. Das deutsch-österreichische Abkommen, das in diesem Monat unterzeichnet wurde, war nach Joachim Fest ein „äußerliches Nachgeben in der Österreichfrage“, auch wenn, wie Alan Bullock dazu bemerkte, gleichzeitig Österreichs Unabhängigkeit untergraben werden sollte, beispielsweise dadurch, daß laut Abkommen Nationalsozialisten an der Regierung beteiligt werden mußten.⁸² Die Beziehungen zwischen Italien und Deutschland verbesserten sich zunehmend gegen Ende des Jahres 1936. Mussolini selbst sprach am 1. November in Mailand von der „Achse Rom-Berlin“. Für Österreich bedeutete die Anbahnung dieses Bündnisses die Freigabe für den „Anschluß“. So paßte also eine groß aufgezogene Demonstration des Einheitswillens Deutscher und Österreicher im Sommer 1937 – übrigens zwei Monate vor dem Staatsbesuch des Duce – genau ins Konzept der Verbrüderungsstrategen.

Den Bruckner-Verehrern kam die Verschiebung des Walhalla-Ereignisses ebenfalls gelegen. Sie nutzten den gewonnen zeitlichen Spielraum, um bei ihrem Bruckner-Fest der Anwesenheit der „hohen Persönlichkeiten“ gerecht zu werden. Es war,

82 Siehe J. Fest, *Hitler. Eine Biographie*, S. 687f., und A. Bullock, *Hitler. Eine Studie über Tyrannei*, S. 329f., S. 402.

so läßt sich bis jetzt nur vermuten, nicht von Anfang an geplant, ein IBG-Fest mit der „Büstenweihe“ zu verbinden, aber spätestens im Juli 1936, als deutlich wurde, daß das Propagandaministerium mit diesem Fest rechnete, wurden alle Termine auf „Walhalla“ abgestimmt. Ob Auer tatsächlich, wie ihm Bosse am 29. Mai empfohlen hatte, ein Gesuch an Hitler richtete und ihn um Erlaubnis bat, das IBG-Fest mit dem Staatsakt verbinden zu dürfen, und anfragte, ob der „Führer“ nicht den „Ehrenschutz“ dafür übernehmen wolle, das ist ohne das entsprechende Schriftstück bis jetzt nicht zu belegen.⁸³ Auer unternahm jedoch im Winter 1936 eine Reise nach Berlin, um sich mit Raabe und Hausegger zu besprechen. Im Frühjahr 1937 (am Palmsonntag) hegte er die Hoffnung, in Berchtesgaden – beim Frühlingssingen deutscher und österreichischer Chöre und „Bruckner-Gedenken“ – mit einer „maßgeblichen Persönlichkeit“ sprechen zu können. Ob sie erfüllt wurde, ist nicht sicher.⁸⁴ Der Verleger Bosse erläuterte die weiteren Vorbereitungen:

„Um auch in den Konzerten etwas Außerordentliches zu erreichen, wurde nach vielen Schwierigkeiten durchgesetzt, daß die unserem Museum angegliederte, früher sehr verwahrloste aber wundervolle gotische Minoritenkirche zu einem Konzertsaal umgestaltet wird. Die Kirche bleibt als solche auch weiterhin Museumsraum, wird aber durch Einbau einer Orgel, einer Beleuchtung und eines auswechselbaren Gestühls für besondere Gelegenheiten feierlicher Konzerte der Musik dienstbar gemacht. Alles wird erstmals anlässlich des Bruckner-Festes in Erscheinung treten. Der Führer selbst hat die Mittel für die Orgel und den Ausbau der Kirche bewilligt. Herr Abt Schachleiter hat uns die Hilfe des Führers auf meine Bitten vermittelt.“⁸⁵

83 F 31 Auer 208, A-Wn. Die Ankündigung des Festes in den Bruckner-Blättern 9, 1937, Heft 1/2 geschieht unter dem Titel „VIII. Brucknerfest der IBG, aus Anlaß der Enthüllung der Bruckner-Büste in der Walhalla zu Regensburg, durchgeführt von der Stadt Regensburg“. Bosse berichtete an Auer am 25. Mai 1937 (F 31 Auer 208, A-Wn) allerdings, daß die Stadt bzw. der Oberbürgermeister von Regensburg kein großes Interesse an den Feierlichkeiten zeigte: „Die gesamten Kosten für die Konzerte werden vom Ministerium Dr. Goebbels getragen.“

84 Briefe von Hilde Wendler (MWV Leipzig) an Auer vom 17. und 22. März 1937 (F 31 Auer 560, A-Wn). Vgl. auch F. Angerer, *Frühlingssingen und Bruckner-Gedenken in Berchtesgaden*.

85 Brief an Auer vom 1. September 1936 (F 31 Auer 208, A-Wn). Abt Alban Schachleiter, „treuer Diener der katholischen Kirche und doch ein Nationalsozialist“, verstarb kurz nach den Regensburger Festtagen. Hitler ordnete für ihn ein Staatsbegräbnis an. Vgl. ZfM 104, 1937, S. 785-787.

Bosse konnte im September 1936 nicht vorhersehen, daß die umgestaltete Minoritenkirche tatsächlich erst am Tag des Walhalla-Staatsakts eingeweiht wurde, am Abend des 6. Juni 1937, als Hitler der Aufführung des *Te Deum* und der fünften Symphonie in der „Originalfassung“ durch seine Anwesenheit eine „besondere“ Bedeutung verlieh. Seine Präsenz hatte weitere Maßnahmen in bezug auf das Dekor erfordert: Ein „mächtiger schwarzer Adler“ prangte „vor dem Stande des Dirigenten“, und die „hochanstrebenden Fenster“ waren mit „langherabwallendem Tuche“ von kupferroter und grauer Farbe verhängt.⁸⁶

Aber auch die Bruckner-Gesellschaft achtete bei den Feierlichkeiten auf Details. Es war kein Zufall, daß am Eröffnungstag ihres Festes die dritte Symphonie aufgeführt wurde. Bosse wiederum läßt wissen: „Bezügl. des Programmes ist mit Absicht die 3. Symphonie gewählt und zwar weil sie Richard Wagner gewidmet ist und dadurch – falls der Führer schon einen Tag früher hier ist – sicher die Anteilnahme des Führers erwecken wird.“⁸⁷ Das Vorhaben, den *Germanenzug* zur Aufführung zu bringen, wurde ebenfalls nicht ganz unmotiviert eingebracht, allerdings bedurfte die Umsetzung des Plans spezieller Vorarbeit. Silbersteins Text mußte „ersetzt“ werden. Ein „Dichter“ namens Richard Gottschalk lieferte zu dem Männerchorwerk eine neue Textvorlage, die „auf den Einzug Anton Bruckners in Walhalla eingestellt ist“.⁸⁸ Damit sollte nicht zuletzt auch gewährleistet werden, daß die Hitler- und Bruckner-Verehrer weder den „originalen“ Textdichter Silberstein „arisieren“

86 Siehe P. Ehlers, *Das Regensburger Bruckner-Erlebnis*, S. 745ff. Vgl. dazu A. Dümmling, *Entartete Musik: Tempelweihe und -säuberung. Die Bruckner-Rezeption Hitlers und Goebbels*.

87 Brief an Auer vom 15. August 1936 (F 31 Auer 208, A-Wn).

88 Brief von Bosse an Auer vom 1. September 1936 (F 31 Auer 208, A-Wn). Am 12. Oktober 1936 schrieb Siegmund von Hausegger an Auer: „Die Umdichtung des Germanenzuges für mein Konzert... ist an sich mit Geschmack und Können durchgeführt. Trotzdem mußte ich mich überzeugen, daß es nicht gelungen war eine gänzliche Übereinstimmung zwischen Text und Musik zu erzielen. Ich habe daher darauf verzichtet, das Werk zur Aufführung zu bringen“ (F 31 Auer 318, A-Wn). Einzelnen Hinweisen zufolge wurde es – mit welchem Text auch immer – beim Chorkonzert in Regensburg zu Gehör gebracht. Im Bestand der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz findet sich beispielsweise eine Ausgabe des *Germanenzugs* mit Text von Hans Rauschnabel, Stuttgart 1939. Hilde Wendler, MWV Leipzig, meldete am 24. Mai 1940 an Auer, daß auch zu *Helgoland* zwei Neudichtungen vorliegen, „denn natürlich muß der Name Silberstein getilgt werden“ (F 31 Auer 560, A-Wn). Dazu schrieb Robert Haas an Auer am 2. Juni 1940: „Daß Sie die Umdichtungen der Silbersteintexte grundsätzlich ablehnen, habe ich zur Kenntnis genommen; es ist eine heikle praktische Frage, bei der ich, ohne sie ganz abzulehnen, doch mit der größten Vorsicht gewappnet bin“ (F 31 Auer 312, A-Wn).

mußten – wie es bei manchen anderen jüdischen Künstlern geschah – noch seinen Text nur unter Vorbehalt genießen konnten.

Weitere Vorbereitungen zum Regensburger Fest dienten – trotz dem selbstlosen Einsatz vieler Helfer – handfesten materiellen Interessen. Gustav Bosse kam es beispielsweise sehr gelegen, daß vor dem Fest die von ihm betreute große Göllicherich-Auer-Biographie abgeschlossen werden konnte. Mit dem Bruckner-Heft im Oktober 1936 in seiner *Zeitschrift für Musik* hatte er zwar knapp das Ziel verfehlt, das Walhalla-Ereignis würdig begleiten zu dürfen, aber schließlich bot Bruckners 40. Todesjahr auch ohne „Walhalla“ ausreichend Anlaß für eine breit angelegte Bruckner-Berichterstattung.⁸⁹ Auch die IBG verfolgte nicht nur ideelle Interessen. Die von ihr herausgegebene Broschüre *Anton Bruckner. Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen* wurde rechtzeitig zum Fest veröffentlicht.⁹⁰

Zunächst konnten selbst diejenigen, die unmittelbar an der Programmgestaltung der Büsten-Weihe in der Walhalla beteiligt waren, nur vermuten, wer dort eine Rede halten würde. Siegmund von Hausegger berichtete am 20. Mai 1937 Auer, daß vor zwei Tagen in der bayerischen Staatskanzlei der Ablauf des Staatsakts endgültig festgelegt worden sei: „Darnach findet die Überreichung der Brucknermedaille an den Führer auf dem Ehrenpodest der Freitreppe, von dem aus der Führer spricht, unmittelbar nach seiner Ansprache statt.“⁹¹ Goebbels und das Propagandaministerium tauchen erst nach dem 20. Mai 1937 in den verschiedenen brieflichen Nachrichten an Auer auf. Bosse berichtete am 25. des Monats: „Dr. Goebbels wird ja auch die große Rede bei dem Staatsakt halten.“ Der Propagandaminister muß daher laut Bosse in die Reihe der Ehrenmedaillen-Empfänger aufgenommen werden.⁹²

Goebbels notierte am 3. Juni 1937 in seinem Tagebuch neben der Bemerkung, daß „gegen die Kirche... in absehbarer Zeit scharfe Maßnahmen zu erwarten“ seien

89 Der „Streit“ um die sogenannten „Originalfassungen“, den Bosse im übrigen nicht begrüßte, wurde ins Zentrum gerückt.

90 Im November 1936 wird mit der Planung der Broschüre begonnen. Ihre Erstellung gehörte zu den Maßnahmen, um folgende Schwierigkeit zu lösen: „Z. Zt. wälzen wir das Problem, wie wir am besten den ganzen Komplex der Originalfassungen den höchsten Parteistellen verständlich machen und diese für uns gewinnen können“ (Hilde Wendler, MWV Leipzig, an Auer am 1. Dezember 1936, F 31 Auer 560, A-Wn).

91 F 31 Auer 318, A-Wn.

92 F 31 Auer 208, A-Wn. Vgl. dazu den Brief Hauseggers vom 28. Mai 1937 an Auer, in dem es heißt: „Soeben kommt Ihr Brief mit dem Vorschlag, D^r Goebbels die Medaille zu überreichen. Ich gebe Ihren Vorschlag sofort an die Staatskanzlei weiter, weil ja festgestellt werden muß, ob D^r G. bereit zur Annahme der M. ist“ (F 31 Auer 318, A-Wn).

(man habe beim „Führer“ die „Pfaffenfrage“ erörtert): „Zu Hause Rede für Brucknerfeier diktiert. Ich glaube, sie ist gut geworden.“⁹³ Die Inszenierung der Büstenweihe konnte beginnen. Der erste Akt spielte sich hoch über der Donau ab, auf der Freitreppe vor der Walhalla. Erwartet von SA-Standarten, Hitler-Jugend und anderen Fahnenträgern und Tausenden jubelnden Heil-Rufern erschien Hitler. Er war offensichtlich auf dem Fahrweg zur Rückseite der Walhalla angekommen, seine „Autokolonne“ war „herangesaust“, er „schritt“ die Stufen der Freitreppe „hinunter“, um auf das Podest zu gelangen.⁹⁴

Hitler hielt keine Rede. Weshalb er dies seinem Minister überließ, der ihn bei anderen Gelegenheiten zwar auch mit einem eigenen Beitrag ankündigte, aber dann hinter der Stimme seines „Führers“ zurückzutreten hatte, ist einer Überlegung wert. Bei welchen festlichen Anlässen schweigt wer? Denkt man an Hochzeiten oder Begräbnisse oder an Preisverleihungen, wobei das zuletzt Genannte der Brucknerweihe wahrscheinlich am nächsten kommt, so ist folgendes festzuhalten: Eine Rede, eine Ansprache hält ein Pfarrer oder Priester, eine Laudatio wird einem Freund, einem „Geistesverwandten“ oder einem bestellten Redner übertragen. Die unmittelbar Betroffenen, die Angehörigen, die Preisträger selbst schweigen oder sind zumindest wortkarg, bedanken sich oft nur kurz, halten jedenfalls nicht immer selbst eine Rede. Worauf mit diesen Überlegungen hingedeutet werden soll, ist, daß Hitler sich tatsächlich wie ein unmittelbar Betroffener gab, nicht einmal nur wie ein Bewunderer Bruckners, sondern wie ein naher Verwandter, vielleicht wie ein zweites Ich Bruckners. Goebbels hatte dies genau erfaßt, seine Rede ist auf die „Verwechslung“ der beiden Österreicher abgestimmt. Seine Worte brachten sogar die „wimpelgeschmückten Schleppschiffe auf der Donau“ zum Stillstand.⁹⁵

Goebbels belegte bereits mit seinem ersten Satz, daß er Hitlers besonderes Verhältnis zu Bruckner verstanden hatte: „Wir alle haben uns heute mit Ihnen, mein Führer, an einer weihetvollen Stätte versammelt, um einen der größten Meister deutscher Tonkunst zu ehren.“⁹⁶

93 E. Fröhlich (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Teil 1: Bd. III, S. 163f.

94 Vgl. P. Ehlers, *Das Regensburger Bruckner-Erlebnis*, S. 745-748.

95 Siehe ebenda. Zu Hitlers Bruckner-Bewunderung bzw. Identifikation vgl. F. Heer, *Der Glaube des Adolf Hitler*, insb. S. 27, 34, 309f.

96 Die Rede ist abgedruckt in: *Goebbels-Reden*, Bd. I: 1929-1939, S. 281-286, auch im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

Abb. 2: Bericht über die Vorbereitung der „Brucknerfeier auf der Walhalla“, Berlin, den 25. Mai 1937 (Quelle: R 5001/582, Bundesarchiv Abt. Potsdam, Ausschnitt, Abschrift)

Programm.

- | | |
|-------------|---|
| 11 Uhr | Eintreffen des Führers an der Walhalla. Abschreiten einer Ehrenformation.
Es spielt Militärmusik. |
| 11.02 | Der Führer betritt den Säulengang der Walhalla; dazu spielen 40 Militärmusiker Fanfaren von Richard Wagner. |
| 11.04 | Der Führer ist am Rednerpult angekommen. |
| 11.04-11.11 | Massenchor „Germanenzug“, gesungen von vereinigten Gesangsvereinen und Sängerschaften. |
| 11.11 | Rede des Bayr. Ministerpräsidenten und Übergabe der Walhalla in die Obhut des Reiches. |
| 11.15 | Rede des Reichsministers Dr. Goebbels (etwa 15 Minuten). |
| Danach | Der Präsident der Brucknergesellschaft Auer, Wien, überreicht dem Führer die Bruckner-Medaille... mit einer kurzen Rede
Dauer: 1 Minute. |
| Danach | Der Führer begibt sich in das Innere der Walhalla. Es folgen nur die anwesenden Mitglieder der Reichsregierung und der Reichsleitung der Partei sowie die Vertreter der Österreichischen Regierung und der Präsident der Brucknergesellschaft.
Wenn der Führer das Innere der Walhalla betreten hat, intoniert das Münchener Philharmonische Orchester unter Leitung von Dr. h. c. Hauser die feierliche Musik aus Bruckners 8. Symphonie. Dauer: 2 Minuten. |
| Danach | A-cappella-Chor der Regensburger Domspatzen 3 Minuten. |
| Danach | spricht der Führer den Satz:
„Ich bitte, die Büste des großen deutschen Meisters Anton Bruckner zu enthüllen“.
(muß mit dem Führer noch besprochen werden). |
| Danach | Münchener Philharmoniker spielen Siegesklänge aus der 8. Symphonie von Bruckner.
Dauer 4 Minuten.
Währenddessen werden Kränze niedergelegt, und zwar die Kränze des Führers, der Österreichischen Regierung, der Bayr. Landesregierung und der Brucknergesellschaft. |
| Danach | verläßt der Führer die Halle.
Sobald er aus der Halle tritt, erklingen Deutschlandlied und Horst Wessel-Lied. |

Für das, was Goebbels über Bruckner sagte, hatte er offenbar alles Brauchbare seiner eigenen Bruckner-Bibliothek oder der ihm zur Verfügung gestellten Literatur entnommen.⁹⁷ Er konnte es für seine Zwecke arrangieren. Bruckner habe, „wie einst Beethoven vor ihm, in neun gewaltigen Symphonien ein künstlerisches Vermächtnis hinterlassen, das zu den stolzesten Reichtümern unserer nationalen Musikultur gehört.“ Der bekannten Rede vom „zweiten Beethoven“ schloß sich die Erinnerung an Bach an, jedoch nicht in bezug auf das Werk Bruckners, sondern in bezug auf seine „Persönlichkeit“: Bruckner sei der (zweite) „deutsche Kantor – Lehrer und Musikant zugleich“, der einerseits das „kirchenmusikalische Erbe der Vergangenheit treulich pflegt und nährt“ und sich andererseits der „heimatlichen Volksmusik annimmt“. Diese Synthese aus Bach und Beethoven ist von August Halms Bruckner-Deutung zwar weit entfernt, aber sie zehrt davon. Goebbels' Lobpreis auf den „deutschen Kantor“ ist „aktualisiert“ und entspricht eher beispielsweise den Worten Werner Kortes, der Bachs Kunst der Idee des „dienenden Bewährens in der deutschen Gemeinschaft“ untergeordnet hat.⁹⁸

Das Unverständnis gegenüber Bruckners Werk und Persönlichkeit, so fährt Goebbels fort, indem er die Klagen der Bruckner-Verehrer geschickt zu den seinen macht, habe sich langsam gelegt. Es sei „völlig verfehlt, in Bruckners Musik... nichts anderes als eine ins Symphonische übertragene Abwandlung Wagnerscher Kunst sehen zu wollen.“ Um den Komponisten ganz zu begreifen, müsse man auf „die blut- und rassebedingten Grundkräfte seines Menschentums... zurückgehen.“ Goebbels konnte sich auf den von Ernst Schwanzara erstellten Stammbaum Bruckners im vierten Band der Göllicher-Auer-Biographie beziehen. Der Minister reihte sich in die Spezialistenriege ein: Bruckner komme „aus einem alten Bauernstamm, den wir jetzt bis zum Jahre 1400 zurückverfolgen können.“⁹⁹ Sein „bäuerliches“ Wesen setze sich aus folgenden Attributen zusammen: aus einer „mystisch wirkenden Naturverbundenheit“, aus einer „harten und vollkommen phrasenlosen Liebe zum heimatlichen Boden und zum großen deutschen Vaterlande“, aus einem „geradlinigen Charakter“, „echter Demut“ und einem „stolzen Bewußtsein der eigenen Leistung“,

aus „kindhaft reiner Weltfreudigkeit, die auf dem Boden eines von keinen Verstandeszweifeln angekränkelten Gottglaubens ruhte“. Das Wort „mystisch“ war offensichtlich auch für Goebbels ein Reizwort, es bezieht sich auf einen Teilaspekt des „Bauern“ Bruckner, die „Naturverbundenheit“. Bei der Anführung des „großen deutschen Vaterlandes“ hätte sich der Minister sogar auf Bruckners Briefe berufen können.¹⁰⁰ Und daß Bruckner frei von „Verstandeszweifeln“ glaubte, ist ein Topos der Rezeptionsgeschichte des Symphonikers.

Goebbels „entwarf“ das Bild eines Prototyps des „deutschen Komponisten“, ein Idealbild des Künstlers, der in „heimatlicher Scholle“ seine Wurzeln hat und aus geschichtlichen Tiefen und Untiefen mit dem „Volk“ verbunden ist. Schwanzara hatte festgestellt, daß Bruckner nicht dem oberösterreichischen, sondern dem niederösterreichischen Gebiet entstammte, dessen Einwohner als besonders deutsch, weil von allen „fremden Einflüssen“ besonders „unberührt“ galten. Sie waren zwar dem Ahnenforscher zufolge ehemals mit Türken, Protestanten und später mit Napoleon konfrontiert worden, hatten jedoch das Glück, nur am Rande tangiert zu werden. Daß Bruckner nach Schwanzara dunkelblonde Haare hatte, gehörte wohl auch zu den Konstanten der Vorfahren, nach Auer waren sie blond.¹⁰¹ Auf diese Feinheiten ging Goebbels nicht ein. Ihm kam es vielmehr darauf an, den („Wiener jüdischen“) Kritikern Bruckners seinen Widerwillen und seine Verachtung entgegenzuschleudern. Dabei bediente er sich aufs neue des Argumentationsmusters vieler Bruckner-Anhänger. Zunächst hielt er fest: „Ein feindseliges, journalistisches Kritikasterium hat ihm [Bruckner] durch ununterbrochene Quälereien sein arbeitsreiches Leben verbittert.“ Anschließend zitierte er Aussagen Hanslicks und, nicht namentlich genannt, Gustav Dömpkes. Es mußte ein einseitiges Bild entstehen. Die Furcht vor seinen Kritikern habe Bruckner sogar dazu gebracht, lang ersehnte Aufführungen seiner Werke abzulehnen, so wenigstens interpretierte Goebbels – wie vor ihm eine ganze Reihe von Bruckner-Autoren – das Schreiben Bruckners von 1885 an die Wiener Philharmoniker, in dem der Komponist das Orchester darum bat, von einer Aufführung der siebten Symphonie auf Grund der „traurigen lokalen Situation“ ab-

97 Goebbels orientierte sich hauptsächlich an R. Haas, *Anton Bruckner*.

98 *Johann Sebastian Bach*, S. 16.

99 Schwanzara hatte den Stammbaum seit Anfang der dreißiger Jahre erarbeitet und seine Ergebnisse erstmals 1932/1933 veröffentlicht. Vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 135-222; der Ahnenforscher stellte fest: „Mit der Zurückführung bis auf dieses Jahr [1400] erweist sich der Stammbaum Anton Bruckners von einer Größe, deren sich noch kein Stammbaum eines anderen Künstlers nur annähernd rühmen darf“ (ebenda, S. 150).

100 Vgl. Bruckners Brief an Wilhelm Tappert vom 19. September 1876, in dem er den Wunsch äußert, man möge seine vierte Symphonie in der Residenz des „großen Vaterlandes“ aufführen. In anderen Briefen nennt er sein „heißgeliebtes“ Oberösterreich „Vaterland“ (bspw. in einem Schreiben an die Liedertafel „Frohsinn“ vom 20. April 1886). Vgl. A. Bruckner, *Gesammelte Briefe. Neue Folge*, S. 136 und 207f.

101 M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk* (1934), S. 292.

zusehen.¹⁰² So ist es kaum erstaunlich, daß Goebbels seine „Kunstretrachtungsmaßnahmen“ als Entrichtung einer Dankesschuld „an den einsam ringenden, von seinen Peinigern bis zum Tode gequälten Meister“ bezeichnet.

Im letzten Teil der Rede beschäftigte sich Goebbels eingehend mit Bruckners „Gottgläubigkeit“ beziehungsweise mit der Idee von „Gottgläubigkeit“, die auch Hitler damals favorisierte. Bruckners „schöpferischer Genius“ habe sich von der Bindung an die Kirche gelöst, als er mit Wagners Musik in Berührung kam und zum Symphoniker wurde. Dieser „Schicksalspunkt“ bedeute für Bruckner das Erwachen eines „sieghaften Rausches des Gestaltens“ und eines „unbändigen Freiheitsgefühls“. So sei es eine „vollkommene Verkennung des Brucknerschen Stils, wenn versucht wird, seine Symphonien insgesamt als religiöse Kunst..., als absolute... Kirchenmusik zu charakterisieren.“ Denn „wir alle fühlen und wissen, daß seine tiefe Gottgläubigkeit längst alle konfessionellen Schranken gesprengt hat und daß sie in dem gleichen heldischen Weltgefühl des germanischen Menschentums wurzelt, dem alle wahrhaft großen und ewigen Schöpfungen der deutschen Kunst entspringen.“

Goebbels traf mit seinen Vorwürfen gegenüber denen, die in Bruckners Musik „Messen ohne Text“ erblickten, nicht unbedingt die, die er treffen wollte. Selbst überzeugte Nationalsozialisten wie etwa Karl Grunsky hatten Bruckners Symphonien so umschrieben. Und ob Goebbels es tatsächlich mit Max Auer und anderen dem „Katholizismus“ verdächtigen Bruckner-Autoren und IBG-Mitgliedern aufnehmen mußte, ist nicht sicher: Denn die Rede vom „absolut Religiösen“, in das Bruckner über die Schranken der Konfessionen hinausgeschritten sei, oder von der „Offenbarung der reinen Gottesidee“ in den Symphonien, die ihren Grund darin habe, daß sich in Bruckners Werken keine Grenzlinie zwischen dem Weltlichen und dem Geistlichen ziehen lasse, bereitete den Boden für Goebbels Begriff von „Gottgläubigkeit“.¹⁰³

102 Vgl. das Schreiben Bruckners bei M. Wagner, *Bruckner. Leben – Werke – Dokumente*, S. 161. Goebbels wandelte den Wortlaut des Briefes ab. Aus Bruckners vielleicht etwas förmlichem „ergebendsten Ansuchen“ wird bei Goebbels „meine ergebene Bitte“, aus der „traurigen lokalen Situation“, die Bruckner bedauerte, wird bei Goebbels die „traurige Situation“. Den letzten Satz, in dem Bruckner angegeben hatte, daß er fürchte, die lokale Kritik könne seinen „noch jungen Erfolgen in Deutschland“ hemmend in den Weg treten, ließ der Minister für Propaganda beiseite; vielleicht paßte die Anführung der „Erfolge“ nicht ganz in das Bild vom „verkannten Genie“.

103 Vgl. dazu auch B. Gilliam, *The Annexation of Anton Bruckner. Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation*. Zu Grunsky siehe M. Wagner, *Vorwort zu einer*

In der Schlussszene der Rede spielte Goebbels eine Situation aus, die wiederum von der „Identifizierung“ der beiden „Söhne der österreichischen Erde“ bestimmt war. Die Verschränkung des einen Sohnes, der „dazu berufen ist...“, die unlösliche geistige und seelische Schicksalsgemeinschaft zu versinnbildlichen“, mit dem anderen „Sohn“, der die Büstenweihe zum „symbolischen Ereignis“ machte und dem dafür der Dank der „ganzen Nation“ sicher sein mußte, war nahezu perfekt. Ihren Höhepunkt erreichte sie durch die verzerrt-groteske Heranziehung der Referenz, die Bruckner anlässlich seiner Ehrenpromotion vom damaligen Rektor der Wiener Universität Adolf Exner – in Erinnerung gerufen sei, daß er laut Auer Jude war – erwiesen wurde. Goebbels nannte den Namen Exners nicht, er führte einen „großen österreichischen Gelehrten“ an. Dieser habe „dem greisen Meister“ die Worte „zugerufen“: „Wo die Wissenschaft haltmachen muß, wo ihr unübersteigliche Schranken gesetzt sind, da beginnt erst das Reich der Kunst. Sie aber vermag auszudrücken, was allem Wissen verschlossen bleibt. So beuge ich, der Rektor der Wiener Universität, mich vor dem Unterlehrer von Windhaag.“ Und genau so beuge sich nun „im Sinne und Geiste dieses Wortes in dieser festlichen Stunde eine dankbare Nation vor dem unsterblichen Genie eines ihrer größten Söhne.“ Es ist nicht leicht zu entscheiden, welcher der „Söhne“ gemeint war.

Am 7. Juni kommentierte Goebbels die Ereignisse des Vortags:

„Regensburg... Die Feier ist sehr gut und würdevoll. Siebert spricht und ich. Die Walhalla macht auch heute noch einen imposanten Eindruck. Ergreifend, all die großen deutschen Namen zu lesen. Dieser Ludwig war doch ein Kerl. Einmal wird auch der Führer hier aufgestellt. Wohl Bismarck gegenüber. Die Domspatzen singen wundervoll. Bruckner war einer unserer ganz Großen. Wir wollen ihn nun mehr pflegen. Rückfahrt durch Regensburg. Durch ein jubelndes Menschenpalier. In dieser schwarzen Stadt. Sie werden den kürzeren ziehen, diese Klerikalen. Im alten Saal von Regensburg Empfang. Hier tagten die Reichstage. Dort saßen die Kaiser. Ehrfürchtiges Staunen. Ich muß leider weiter.“¹⁰⁴

Bibliographie, S. 228. Vgl. auch M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk* (1934), S. 16, 397.

104 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Bd. III, S. 168. Mit „Ludwig“ meinte Goebbels nicht etwa den bayerischen Ministerpräsidenten Ludwig Siebert (über ihn hat er sich, im Gegenteil, in Regensburg geärgert), sondern König Ludwig I. von Bayern, der den klassizistischen Bau am Donauufer 1842 einweihte. Zur Geschichte der Walhalla und zur Aufstellung von Komponistenbüsten vgl. A. Rieth-

Die Notizen von Goebbels zeigen, wie sehr er sich der Symbolträchtigkeit dieses Ereignisses bewußt war, auch wenn es rasch an ihm vorüberzog. Und auch Hitler hatte auf die Karte der weit zurückliegenden Geschichte des „Heiligen Römischen Reichs“ gesetzt. Er, der um 1936/37 sein christlich, katholisch geprägtes „Religionsbild“ abstreifte und, wie Goebbels in der Tagebucheintragung angedeutet hatte, beschloß, offen gegen die Kirche vorzugehen, sah sich jetzt um so mehr im Licht der alten Kaiser, im Licht einer Herrschaft, die von Gott gewollt und bestätigt wurde. Den christlichen Glauben ablegen und den Nationalsozialismus Gottes Fügung anheimgeben – wie viele der „Untertanen“ haben nach Hitlers Glauben gefragt? Sie haben sich jedenfalls seiner Herrschaft unterworfen, als habe er den Gottkaiser und den neuen Messias verkörpert.

Am Tag der Bruckner-Büstenweihe in Regensburg, am 6. Juni 1937, beim „Gau-parteitag Bayrische Ostmark“ – das Bruckner-Fest umrahmte auch ihn, und unter den 200 000 Menschen, die sich am Nachmittag zu einer Massenkundgebung versammelten, waren auch die Brucknerianer –, „predigte“ Hitler vom Ewigkeitswert der deutschen Nation und davon, „daß wir... mit der tiefsten Gottgläubigkeit in die Zukunft“ gehen. Er war sich sicher, daß sein Werk von der „Allmacht“ gesegnet war, die im besonderen die „nationalsozialistische Brüderlichkeit“, die „Gemeinschaft“ von Menschen mit einer „gemeinsamen Sprache“ vorherbestimmt habe. Wer genau zuhörte, konnte bemerken, daß Konfessionsunterschiede nicht mehr zählten, und mehr noch, daß das Christentum bereits „abgeschafft“ war, ersetzt durch den vorchristlichen, germanischen Zusammenhalt. Hitler versprach: „Ich werde niemals zugeben, daß man dieses Volk wieder zerreißt in einen sich bekämpfenden religiösen Streithaufen.“¹⁰⁵

müller, *Die Walhalla und ihre Musiker*. Der Vortrag eines A cappella-Chores durch die Regensburger Domspatzen während der Walhalla-Feier fand auf Wunsch Hitlers statt, dem der Chor am 26. August 1936 auf dem Obersalzberg vorgesungen hatte. Vgl. Deutsche Volksbildung, Zeitschrift des Bayerischen Volksbundesverbandes 11, 1937 (= Anton Bruckner-Sondernummer), S. 55.

¹⁰⁵ Vgl. M. Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945*, Bd. I, zweiter Halbband 1935-1938, S. 698ff.

Betrachten wir den weiteren Verlauf der Walhalla-Feier.¹⁰⁶ Nach der Rede von Goebbels war es „nur eine vom einfachsten Dankesgefühle eingegebene Handlung, wenn der Präsident der *Internationalen Bruckner-Gesellschaft*, Prof. Max Auer, dem *Führer* für seinen hochherzigen, seinen im tiefsten Sinne künstlerischen Wesen entsprungenen Entschluß, als ersten großen Deutschen in die nun von ihm behütete Walhalla Bruckner einziehen zu lassen und die Arbeit der Bruckner-Gesellschaft zu fördern, die... Bruckner-Ehren-Medaille überreichte.“¹⁰⁷ Bosses Wunsch erfüllte sich aufs beste, er selbst war neben Auer und Raabe an der Verleihung beteiligt. Tatsächlich erhielten die anderen Medaillen-Anwärter ihre Auszeichnung nicht während des Walhalla-Festakts, sondern später in Regensburg.

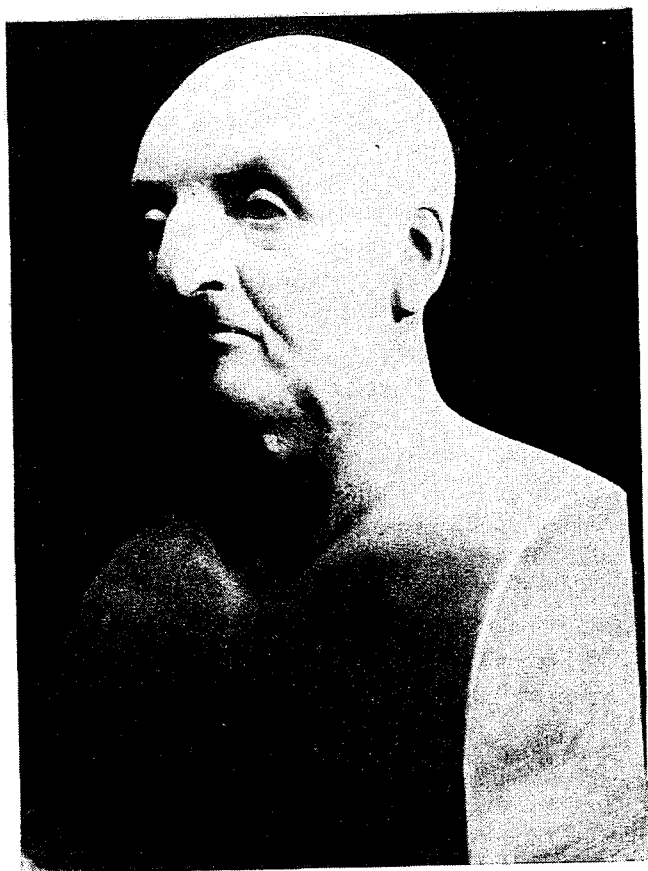
Nach der Verleihung der Medaille an Hitler reihte sich in etwa folgender Ablauf an: Der „übrige Zentralvorstand“ der IBG nahm „oben am Eingang in die Walhalla Aufstellung...“, um sich dem Führer bei dessen Eintritt in die Walhalla anzuschließen; Sie [Auer] und Herr Bosse schlossen sich dem Führer schon beim Hinaufschreiten über die Freitreppe an... Die Kranzniederlegung vor der Büste findet unmittelbar nach Enthüllung derselben (noch während der Siegesmusik aus der Achten) in der Reihenfolge: Reichsregierung (vielleicht auch Führer?), Bayerische Landesregierung, Österreichische Regierung, IBG, ohne Ansprachen statt.¹⁰⁸ Zur musikalischen Umrahmung der Walhalla-Feier hatte Hausegger Auer bereits am 29. Juli 1936 zu bedenken gegeben: „Wenn die Hülle von Bruckner's Büste fällt, müssen triumphale Brucknerklänge ertönen ‚Non confundar‘ aus der VII. wäre sinngemäß, geht aber musikalisch nicht. Es ginge aber der grandiose Einsatz des Hauptthemas des Finales der VIII. in der Reprise bis zum C Dur Akkord mit dem Beckenschlag, von da gleich überspringend auf die C-Dur Steigerung des Schlusses mit dem Climax der Themenvereinigung, als wahrhaften Walhall-Klängen.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ludwig I. hatte die „Walhalla“ dem „großen deutschen Vaterland“ vermacht. 1862 wurde bestimmt, daß der „Ehrentempel“ bei einer Auflösung des Deutschen Bundes in den Besitz Bayerns übergehen soll. Erst bei einer Wiederherstellung „Groß-Deutschlands“ sollte die Walhalla erneut Eigentum Deutschlands werden. Vgl. *Walhalla. Amtlicher Führer*, S. 4. 1936 oder 1937 konnte jedoch Hitler bei der „Übernahme“ der Walhalla (noch) nicht beanspruchen, „Großdeutschland“ wiederhergestellt zu haben. Es stellt sich jedoch die Frage, ob im Bereich der Kunst oder der Musik das „große deutsche Vaterland“ je getrennt war: 1928 wurde Franz Schuberts Büste in der Walhalla aufgestellt, obwohl inzwischen die Republik Österreich bestand, vgl. dazu A. Riethmüller, *Die Walhalla und ihre Musiker*, S. 16.

¹⁰⁷ P. Ehlers, *Das Regensburger Bruckner-Erlebnis*, S. 748.

¹⁰⁸ Siegmund von Hausegger an Auer am 20. Mai 1937 (F 31 Auer 318, A-Wn).

¹⁰⁹ F 31 Auer 318, A-Wn.



Reinhold Gelling, Mithrasbild

Die Marmorbüste Anton Bruckners — geschaffen von dem Münchner Bildhauer Adolf Rothenburger — die in einem feierlichen Staatsakt in Anwesenheit des Führers in der Walthalla bei Regensburg aufgestellt wurde. Bruckner ist der erste Deutsche, der im Neuen Deutschland dieser Ehrung würdig befunden wurde.

Ob die Regensburger Domspatzen unter anderem tatsächlich Bruckners Motette *Locus iste* — selbstverständlich mit deutschem Text — gesungen haben, ist ungewiß, aber Hausegger hielt sie für diese Gelegenheit „nicht ungeeignet“. Grundsätzlich galt für die Feierlichkeiten, daß sie „keinen einseitig katholischen Charakter tragen“ sollten.¹¹⁰ Die Enthüllung der mit einer Hakenkreuzfahne bedeckten und später dekorierten Bruckner-Büste erhielt jedoch einen weihe- und würdevollen beziehungsweise gottesdienstähnlichen Rahmen. Über die Büste äußerte sogar der begeisterte Verleger Bosse: „Er [der Bildhauer Adolf Rothenburger] hat in seiner Bruckner-Büste den Musiker und den gottgläubigen Mann getötet. Es ist kalter Stein, der vielleicht das Abbild eines römischen Imperators wiedergibt, sonst nichts.“¹¹¹

Nach der Kranzniederlegung in der Walthalla übermittelte die Österreichische Regierung, vertreten durch den Berliner Botschafter Stefan Tauschitz, ihren Dank für die „Heimholung“ des Komponisten. Über diesen Akt war zuvor in den Bruckner-Kreisen vielfach diskutiert worden. Hausegger beispielsweise überlegte sich, wie der „Dank Österreichs“ zum Ausdruck gebracht werden könnte, „falls der österr. Bundeskanzler an der Feier teilnähme“.¹¹² Am 26. Januar 1937 legte er Auer gegenüber das Programm der Festtagung der IBG dar und fragte, ob Heinrich Gleißner, der oberösterreichische Landeshauptmann, den Dank abstellen könne.

In einem Brief vom 23. Mai 1937 teilte Hausegger Auer mit: „Wegen einer offiziellen Einladung an Österreich habe ich mit dem Herrn Adjunkten des Ministerpräsidenten gesprochen und nehme an, daß alles Nötige veranlaßt wird.“ Am 26. Mai schrieb der Dirigent: „Heute früh war ich in der Staatskanzlei, wo ich wegen Einladung der öst. Regierung gesprochen habe. In meiner Gegenwart kam die telefonische Nachricht aus Berlin daß die offiziellen Einladungen am 22. d.M. ausgelaufen seien, via Deutsche Gesandtschaft.“ Am 28. Mai berichtete Hausegger, daß Gleißner erkrankt sei, es müsse also sein Stellvertreter anreisen. Zu dieser Zeit hatte offenbar Unterrichtsminister Pernter dieses Amt inne, der 1936 auch das Wiener Fest der IBG unterstützt hatte. Damit sei allerdings nicht gewährleistet, daß die oberösterreichische Landesregierung — Oberösterreich, mit den Geburtsorten Bruckners und Hitlers — ihren Dank aussprechen könne. Es bestehe die Möglich-

110 Vgl. Briefe vom 6. Juli 1936 und 7. April 1937 an Auer (F 31 Auer 318, A-Wn). Deutscher Text von *Locus iste* nach T. Rehbaum, neue Ausgabe von J. Doeber, Berlin 1911: „Tretet näher! Hier weilet Gott der Herr. Dies ist die Stätte, die dem Herrn geheiligt. Sinket nieder, betet ihn an“.

111 In einem Brief an Auer vom 25. Mai 1937 (F 31 Auer 208, A-Wn).

112 Brief an Auer vom 2. September 1936 (F 31 Auer 318, A-Wn).

keit, daß Vinzenz Hartl, Prälat von St. Florian und Gründungsmitglied der IBG, die Aufgabe übernehmen könne.¹¹³ Auf vielfältige Weise wird ersichtlich, daß und wie wichtige Vertreter der IBG versuchten, ganz auf die Wünsche von Hitler und Goebbels hinzuwirken. Auch das Konzert am Abend nach dem Staatsakt in der Walhalla, bei dem das *Te Deum* und die „Originalfassung“ der fünften Symphonie auf dem Programm standen, wurde für Hitler eingerichtet. Er verlangte nach Orgelklängen, die sein Erscheinen bei dem Konzert vorbereiten und begleiten sollten.¹¹⁴ Der in der Nähe von Brixen geborene „vaterländisch-österreichisch“ gesonnene Musiker Vinzenz Goller (1873-1953), Leiter der Abteilung Kirchenmusik an der Wiener Staatsakademie, komponierte eigens ein *Festpräludium für Orgel in memoriam Anton Bruckner* (siehe Abbildung 4).

„Als dann der Führer unter den brausenden Klängen eines auf der von ihm den Regensburgern geschenkten Orgel gespielten Präludiums mit Bayerns Reichsstatthalter *Ritter v. Epp*, dem Bayerischen Ministerpräsidenten *Siebert* und den übrigen zum Fest gekommenen führenden Männern der Reichs- und Landesregierung und der Stadt die Kirche betrat, als die Besucher schweigend, aber mit freudiger Erregung den Erneuerer Deutschlands begrüßt hatten, da waren alle Seelen aufgeschlossen, um das Wunder zu empfangen, das jetzt mit seinen überirdischen und doch so irdisch schönen Klängen zu ihnen herniederkam. Denn ein Wunder war es in der Tat, was wir in jener Stunde des scheidenden Sonn- und Sonntagstages in der Minoritenkirche erlebten. Ja, ein Wunder und ein wahrhaftiges Erlebnis.“¹¹⁵

Es scheint so, als habe das damalige Publikum an ein „Pfingstwunder“ geglaubt. Die Friedenstaube hätte in der Tat noch gefehlt bei diesem absurden Doppelspiel, denn Hitler war im Jahr 1937 bereits mit Besetzungs- und Kriegsplänen intensiv beschäftigt. Er gefiel sich in der Machtpose „das Reich ist unser“, und die Musik schien an diesem Abend ausschließlich dem „Erneuerer Deutschlands“ gewidmet zu sein.

113 Briefe Hauseggers an Auer alle unter F 31 Auer 318, A-Wn. Hartl vertrat bei der Festtagung in der Tat den oberösterreichischen Landeshauptmann, vgl. P. Ehlers, *Das Regensburger Bruckner-Erlebnis*, S. 748. Gleißner, ein enger Freund von Dollfuß, hatte sich vermutlich nicht ohne Hintersinn krank gemeldet, vgl. hierzu I. Bärnthaler, *Die Vaterländische Front. Geschichte und Organisation*.

114 Diesen Wunsch Hitlers übermittelte Siegmund von Hausegger Auer am 26. Januar 1937 (F 31 Auer 318, A-Wn). Das Orgelstück sollte keinesfalls als Programmpunkt angekündigt werden.

115 P. Ehlers, *Das Regensburger Bruckner-Erlebnis*, S. 745.

Abb. 4: Vinzenz Goller, *Festpräludium* (Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, O. 82527)

Festgabe anlässlich des Einzuges Anton Bruckners in die Walhalla

Regensburg 6. Juni 1937

Festpräludium für Orgel in memoriam Anton Bruckner

Motive aus der 5. Symphonie

Vinzenz Goller

Festpräludium

in memoriam Anton Bruckner (Motive aus der 5. Symphonie)

Anführungsdruck vorbehalten
[Abdruck, ohne Anstehen]
gesamlich verboten u. strafbar

von V. Goller



Verlagsdruckerei von Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien

8718

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Originalverlags ANTON BÖHM & SOHN, Augsburg.

Was war also angesichts der Proklamationen von Goebbels und Hitler die Aufstellung der Bruckner-Büste in der Walhalla anderes als die erste symbolische Heimholung eines Österreichers ins große Deutsche Reich? Und war Bruckner nicht längst dazu ausersehen – nicht von Politikern, die den Komponisten als Objekt ihrer Propaganda betrachteten, sondern von seinen „Freunden“ und „Verehrern“ –, als deutsch-österreichischer Deutscher im Pantheon der „großen Deutschen“ empfangen zu werden? In seinem Regensburger *Festgruß* hatte Max Auer zu diesem „Hochfest deutschen Geistes“ eingeladen¹¹⁶: Bruckners Büste, die eines Mannes „aus österreichischem Bauernblut“, werde durch den „Führer und Reichskanzler Adolf Hitler“ in „großzügiger Weise“ in den „Tempel des gesamten Deutschtums aufgenommen“. Auers Hinweis auf die „universelle Kraft“ der Brucknerschen Musik, „die auch andere Völker zu beglücken berufen ist“, ging bei dieser universellen Beschwörung des „Deutschen“ ganz einfach unter. Und wie schwer wogen die Worte des Präsidenten der Bruckner-Gesellschaft angesichts der Massenverkündigung von Goebbels? Von ihm wurde ein „Machtwort“ in bezug auf Bruckner sogar erwartet.¹¹⁷ Dies bedeutete in erster Linie, daß jegliche Kritik an Bruckner unterbunden werden sollte, – ein Wunsch, den viele Bruckner-Verehrer jahrelang gehegt hatten.

Heute stellt man sich die Frage, weshalb die Bruckner-Anhänger ihrer eigenen Tätigkeit, ihren eigenen Verteidigungsschriften, ganz zu schweigen von Bruckners immer wieder beschworener „eigener Kraft“ so wenig vertrauten, weshalb sie unbedingt staatliche „Fürsprache“ brauchten und „Autorität“ suchten. Goebbels war übrigens zu dieser Zeit genau der richtige Hoffnungsträger, denn im November 1936 hatte er die „Kunstkritik... als Ausdruck ‚jüdischer Kunstüberfremdung‘ verboten. An Stelle des Kunstkritikers trat der nationalsozialistische ‚Kunstrebetrachter‘.“¹¹⁸

116 Bruckner-Blätter 9, 1937, Heft 1/2, S. 1.

117 Hilde Wendler, MWV Leipzig, schrieb an Auer am 1. Juni 1937, daß es zu erwägen sei, „ob es nicht möglich ist, an eine der vielen hoch gestellten Persönlichkeiten heranzukommen, damit nun ‚ex cathedra‘ erklärt wird, daß die Streitigkeiten, die schon zu Bruckners Lebzeiten in Wien gewesen sind, nun einmal aufhören müßten, da dadurch das immer mehr zunehmende, starke Hinneigen zur Bruckner’schen Musik und das Verstehen seiner Werke nur gestört wird“ (F 31 Auer 560, A-Wn).

118 J. Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, S. 181. Das „Genie bedarf unter Umständen der Kritik gegenüber des Schutzes von Staat und [Reichskultur]Kammer. Es sollte niemals vergessen werden, wie Bruckner, der Wehrlose, unter der hämischen und sachlich völlig falschen Kritik Hanslicks gelitten hat... wie das Beispiel Hanslicks zeigt..., handelt es sich nicht nur darum, die kleinen Kritiker zu entfernen, son-

Die IBG erlitt trotz ihrer Mithilfe bei der Vorbereitung der Feierlichkeiten eine Einbuße. Sie wollte auf kirchliche Unterstützung nicht verzichten, also das Gebot „keine katholische Ausrichtung“ unterlaufen. Obwohl die Gesellschaft angewiesen worden war, die zu ihrem Fest gehörende Messe im Dom zu Regensburg nicht als Programmpunkt anzukündigen, wurde sie ins Festheft aufgenommen, wenn auch von den übrigen Veranstaltungsankündigungen durch einen Trennstrich separiert. Es entstand großer Verdruß, den Hausegger Auer in höchster Aufregung übermittelte. Ministerpräsident Siebert sei „empört darüber, daß sein ausdrücklicher und auf das Bestimmteste geäußerte Wunsch, das Pontifikalamt *nicht* in das Festprogramm aufzunehmen, mißachtet und, wie er annimmt, absichtlich umgangen worden sei... Die Sache könne unabsehbare Folgen haben. Er verlangt sofortige Entschuldigung und Aufklärung von seiten der Brucknergesellschaft, verbietet den Verkauf und die Verbreitung der Brucknerblätter [in denen das Programm abgedruckt war] beim Fest und wohl auch innerhalb Deutschlands überhaupt.“¹¹⁹ Zwei Tage später glätteten sich die Wogen etwas. Auer hat sich laut Hausegger ganz auf seine Seite gestellt und die Verantwortung für die Programmgestaltung abgestritten. Die bayerische Regierung hob das Verbot für den Verkauf der Bruckner-Blätter nicht auf. Man wolle sich damit behelfen, für die Konzerte in Regensburg neue Programme zu drucken, berichtete Hausegger an Auer.¹²⁰

Nach diesem ausführlichen Bericht über die Regensburger Bruckner-Veranstaltung, die in allen ihren Details sicherlich noch immer nicht restlos ausgeleuchtet werden konnte – beispielsweise fehlen die Auerschen Antwortbriefe oder weitere Dokumente zu Reflexionen über das Fest von Hitler und Goebbels –, sei aber nicht darauf verzichtet, die allerdings kaum aufzufindenden kritischen Stimmen zu Wort kommen zu lassen. Anonym erschien beispielsweise im *Sturm über Österreich* am 20. Juni 1937 ein Artikel mit dem Titel *Dr. Goebbels als Musikhistoriker. Ein Nachklang zur Bruckner-Rede*, der von Auer aufbewahrt wurde und in seinen Nachlaß überging. Der Autor brachte seine große Enttäuschung zum Ausdruck: Die „Hoffnung all derer, die enge Wechselbeziehungen zwischen der Musikübung in unserem Vaterland und im Deutschen Reiche wünschen, ist jäh zerstört worden. Zerstört durch die im Rundfunk übertragene Rede des Reichsministers für Volkserziehung

dern die Diktatur der Kritik abzuschaffen“, hieß es in Raabes Vortrag über den *Kampf gegen die Zeitungskritik*, in: ZfM 101, 1934, S. 272f. Auch in anderen Artikeln zum Thema „Musikkritik“ wurde häufig an Bruckner und Hanslick erinnert.

119 Brief vom 26. Mai 1937 (F 31 Auer 318, A-Wn).

120 Brief vom 28. Mai 1937 (F 31 Auer 318, A-Wn).

und Propaganda Doktor *Goebbels*, der (wie die reichsdeutsche Presse ausdrücklich betont) in seiner Mission als „Schirmherr der deutschen Kunst“ das Wort ergriff. Denn was Dr. Goebbels, neben wenigem richtigen, an *Behauptungen* vorbrachte, und in welcher Weise er die an sich selbstverständliche Ehrung eines der größten Musikschröpfer deutscher Zunge zu einer *versteckten Propaganda für den Nationalsozialismus in Österreich benützte*, das spottet jeder Beschreibung.“ Der Anonymus scheute sich nicht, Goebbels die „Verzeichnung von Bruckners Erscheinung“, das „fundamentale Mißverstehen“, seine „Verbiegung geschichtlicher Tatsachen“, seinen „fundamentalen Irrtum“, seine „historisch unrichtigen und willkürlich aus der Luft gegriffenen Angaben“ und seinen offen ausgespielten „Propagandazweck“ vorzuwerfen.¹²¹

Eine zweite kritische Stimme sei zum Schluß zitiert, die deutlich macht, daß die IBG und ihr Präsident zur Verantwortung gezogen wurden, daß IBG-Mitglieder den Anteil, den die Gesellschaft an der Politisierung und am Mißbrauch des Komponisten hatte, sehr wohl registrierten. Die Kritik kam aus der Schweiz, und sie lag Auer in diktierter Form vor. Ernst Kurth konnte zu dieser Zeit nicht mehr mit eigener Hand das schreiben, was er wahrscheinlich dem Präsidenten auch gerne persönlich gesagt hätte. Seine Worte, datiert vom 7. Juli 1937, haben auf Grund ihres resignativen Tons etwas Erschütterndes:

„Verehrter Herr Präsident u. lieber Freund,

Da Sie nun andere Wege einschlugen, haben Sie, wie Sie nicht anders erwartet haben werden, dem Schweiz. Brucknerbund das Lebenslicht ausgeblasen. Es war mir natürlich recht schmerzlich, und besonders peinlich mußte es für mich sein, daß gerade die bei den Gründungskämpfen erhobenen Beschuldigungen, gegen die wir damals gemeinsam Stellung nahmen, den Anlaß gaben. Doch maße ich mir nicht an, mit Ihnen zu rechten, sondern ich spreche im Gegenteil die Hoffnung aus, daß der Schweiz. Brucknerbund im Laufe der Jahre der Brucknerbewegung seine Dienste erwiesen hat, wenn er auch nur sein kleines Scherflein beitragen konnte.“¹²²

121 F 31 Auer 144, A-Wn.

122 F 31 Auer 381, A-Wn. Ein Jahr später verlangt Wolfgang Boetticher „eine umfassende Kritik“ der „linearen“ Satzstrukturen des Juden Ernst Kurth“ in bezug auf den „Polyphoniebegriff im musikwissenschaftlichen Schrifttum“, vgl. Die Musik 31, Oktober 1938, S. 45.

III. Bruckner „original“: Musikphilologie und Ideologie

1. Einblicke in die Entstehung der ersten Bruckner-Gesamtausgabe

In dem Sinne, daß Bruckners Symphonien dem „heldischen Weltgefühl des germanischen Menschentums“ entsprungen seien, bezeichnete sie Goebbels in seiner Walhalla-Rede von 1937 als „nationales Vermächtnis“: „Der Führer und seine Regierung“ betrachteten es daher als ihre „kulturelle Ehrenpflicht...“, das ganze deutsche Volk dieses beglückenden Erbes teilhaftig werden zu lassen... Aus diesen Gründen haben sie sich entschlossen, der Internationalen Bruckner-Gesellschaft so lange jährlich zur Herausgabe der Originalfassung seiner sämtlichen Symphonien einen namhaften Betrag zur Verfügung zu stellen, bis das Gesamtwerk des Meisters in der von ihm geschauten Form vorliegt.“¹ Hitler hatte damit die erste Gesamtausgabe der Brucknerschen Werke unter seinen Schutz stellen lassen. Das Projekt von Robert Haas, das in Zusammenarbeit mit Alfred Orel und unter Mitwirkung der Wiener Nationalbibliothek, der IBG, zunächst des Filser-Verlags in Augsburg, dann des Musikwissenschaftlichen Verlags (MWV) in Wien und Leipzig Anfang der dreißiger Jahre in Angriff genommen wurde, erhielt – zumindest nach außen hin – mächtigen Auftrieb. In Wirklichkeit stand die reibungslose Fortführung der Gesamtausgabe der sogenannten „Originalfassungen“ 1937 in Frage, weil sich erhebliche Schwierigkeiten bei der Beschaffung von notwendigem Quellenmaterial eingestellt hatten. Weder die Vertreter der IBG noch der Musikwissenschaftliche Verlag noch die Herausgeber mochten aber auf die versprochene staatliche Subvention verzichten. Es galt, die Bedingungen, die daran geknüpft waren, zu erfüllen. Die Nationalbibliothek hatte sich offenbar vertraglich dazu verpflichten müssen, Manuskripte dem Verlag in Leipzig bereitzustellen, und sie hatte außerdem die Auflage bekommen, die „U.E.-Frage zu lösen“², das heißt dem Erscheinen der Bruckner-Gesamtausgabe eine Basis zu schaffen, bei der die Universal Edition nicht länger berücksichtigt

1 *Goebbels-Reden*, Bd. I, S. 285. Wie aus der Korrespondenz des MWV Leipzig zu erfahren ist, handelte es sich um einen Betrag von jährlich 10.000.- Reichsmark, der jedoch nur als Beitrag zur Deckung der Herstellungskosten der Partituren (bei Justus Brandstetter, Firma Oscar Brandstetter, Notenstecherei und -druckerei in Leipzig) betrachtet wurde (ungefähr 1/3 der Kosten, nach einem Brief von Hilde Wendler an Auer vom 18. September 1937, F 31 Auer 560, A-Wn).

2 Brief von Hilde Wendler, MWV Leipzig, an Auer vom 2. Juli 1937 (F 31 Auer 560, A-Wn). Wendler war bis 1947/48 Prokuristin der Firma Oscar bzw. Justus Brandstetter, Leipzig, und ab 1949 beim Bärenreiter-Verlag, Kassel.

werden mußte. Ein „Vorsprechen“ Auers und Furregs beim Propagandaministerium in Berlin – vermutlich, um über die zukünftige finanzielle Unterstützung Genaueres zu erfahren – war geplant. Justus Brandstetter, der Firmeninhaber der zuständigen Notenstecherei in Leipzig, konnte sich jedoch früher informieren. Er hatte am 24. September 1937, wie Hilde Wendler schrieb, „in Druckereiangelegenheiten in Berlin zu tun und besuchte Herrn Donati [Walter Donati von der Firmenvertretung in Berlin] in dem Augenblick, als dieser gerade zu einem Besuch bei Dr. Ludwig von der Reichsmusikkammer abgerufen wurde, um über Einzelheiten der Berliner Bruckner-Gruppe zu sprechen... Brandstetter nahm diese günstige Gelegenheit beim Schopfe und schloß sich einfach dem Besuche an, um einmal etwas über die Subvention zu hören. Der Erfolg war glücklich, denn er erfuhr dort, daß man auf das Exposé seitens der Firma O.B. [Oscar Brandstetter] eigentlich schon gewartet habe, damit die Auszahlung der 1. Subvention endlich einmal von statten gehen könnte... Somit ist dann Ihr beabsichtigter Besuch im Oktober sehr schön vorbereitet und wenn alles gut geht, kommt im nächsten Monat vielleicht auch schon die Zahlung. Jedenfalls ist die Subvention an und für sich völlig sicher.“³ Auer und Furreg mußten sich jedoch gedulden. Wendler teilte am 11. November Auer mit: „Wie Sie aus Wien indessen gehört haben werden, hängt ja Ihr Berliner Besuch völlig von der Loslösung von der UE ab.“⁴ Der Präsident der IBG verfaßte daraufhin ein Schreiben an Heinz Drewes, Präsidialrat der Reichsmusikkammer und Leiter der Abteilung Musik (M) des Propagandaministeriums, das zur Klärung dieses „Problems“ dienen sollte. „Zu unserer und sicher auch zu Ihrer und zur Freude von Herrn Furreg rief mich heute Herr Dr. Drewes an und teilte mit, daß zufolge Ihres Briefes die Subventionsfrage nunmehr geklärt sei und die Zahlung erfolgen könne. Er hatte mit diesem telefonischen Anruf vor, uns diese Freude noch zu Weihnachten zu machen, und er hat es ja auch erreicht“, berichtete am 23. Dezember 1937 schließlich Brandstetter an Auer.⁵ Hilde Wendler vom Musikwissenschaftlichen Verlag in Leipzig, deren Mitteilungen auf Grund ihrer Vertrautheit mit allen Geschäftsgängen stets aufschlußreiche Einblicke gewähren, kommentierte das Ergebnis der Verhandlungen:

„Es sieht so aus, als ob die U.E.-Angelegenheit zufriedenstellend zum Abschluß gebracht worden sei, aber glauben Sie ja nicht, daß es für Berlin einen ‚zufriedenstellenden‘ Abschluß bedeutet, wenn in unseren

3 Wendler an Auer am 28. September 1937 (F 31 Auer 560, A-Wn).

4 F 31 Auer 560, A-Wn.

5 F 31 Auer 560, A-Wn.

Partituren auch in Zukunft – und wenn noch so klein – die Bemerkung ‚mit Genehmigung der U.E.‘ stehenbleiben soll. Diese Bemerkung muß unter allen Umständen verschwinden, wenn wir es nicht riskieren wollen, nicht nur die Subvention in Frage zu stellen, sondern uns überhaupt den Zorn höchster Stellen zuzuziehen. Wieso Bick [Josef Bick, Generaldirektor der Nationalbibliothek Wien] es allein entscheiden konnte, daß er der U.E. die Zusage des Bestehenbleibens dieser Bemerkung machen konnte, ist uns völlig unklar. Es bleibt nichts anderes übrig, als daß er sie in aller Form zurücknimmt.“⁶

Mit dieser im Januar oder Februar 1938 noch gewissermaßen „erzwungenen“ vertraglichen Loslösung der Nationalbibliothek und der IBG von der Universal Edition wurde der Schlußstrich unter eine bereits zwei Jahrzehnte währende Entwicklung gezogen. Vielleicht ist es einer dieser merkwürdigen Zufälle in der Geschichte, daß diese Ablösung noch vor dem 11. März geregelt werden mußte – um die Subvention für 1937 abzusichern –, denn nach dem „Anschluß“ hätten sich die aufwendigen Verhandlungen mit der Universal Edition erübrigt: „Within a matter of weeks the assets of the company had been seized, its Jewish directors dismissed and the publishing house placed under the supervision of Robert Geutebrück, a Nazi sympathiser.“⁷ Im folgenden wird die Vorgeschichte dieser Ereignisse von 1938 dargestellt. Dabei muß vorausgeschickt werden, daß es galt, viele neue Informationen zu verarbeiten; im Rahmen dieser Untersuchung konnte daher lediglich ein Überblick gegeben werden, der zum Teil Kenntnisse über die Geschichte der Bruckner-Gesamtausgabe voraussetzt. Man sehe daher diesen Überblick auch als Anregung für weitere Nachforschungen.

a) Anfänge und Gründung des Musikwissenschaftlichen Verlags

1919 1918 hatte der Dirigent Georg Göhler (1874-1954) die Musikwissenschaft aufgeschreckt: Die Erstdruck-Ausgaben der Brucknerschen Werke seien von einer „völligen Unsicherheit und Lächerlichkeit“, es sei ein „geradezu schamloser Zustand,

6 Wendler an Auer am 5. Januar 1938 (F 31 Auer 560, A-Wn). Hausegger drückte Auer gegenüber am 29. Dezember 1937 seine Befriedigung darüber aus, daß die „großen Schwierigkeiten“ bald ein Ende haben werden, „das Wichtigste war wohl die Abfindung der U.E.“ (F 31 Auer 318, A-Wn).

7 Siehe E. Levi, *Music in the Third Reich*, S. 159. Geutebrück war bis 1938 zweiter Bibliothekar an der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst, vgl. L. Heller, *Die Reichshochschule für Musik in Wien 1938-1945*, S. 55.

und der k.k. Universal-Edition muß diese österreichische Schlamperei einem Manne wie Bruckner gegenüber einmal öffentlich angekreidet werden.“ Der heftigen Worte waren noch nicht genug. Göhler benutzte ein scharfes Bild, um seine Meinung zu bekräftigen. Die Musikwissenschaft müsse „dies Nest einmal gründlich ausräuchern und mindestens dafür sorgen, daß das Jahr 1927 uns eine einwandfreie, streng wissenschaftliche Ausgabe der Brucknerschen Partituren bringt.“⁸ Alfred Orel (1889-1967), der damals bei Guido Adler in Wien studierte, brachte im gleichen Jahrgang der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* eine *Erwiderung*. Orel wies Göhler zurecht: Es sei in Wien kein Geheimnis, daß sich die ersten Ausgaben der Werke Bruckners von seinen Autographen unterscheiden. Adler habe in Seminaren wiederholt darauf hingewiesen und die Studenten dazu angeleitet, die Partituren zu vergleichen. Eine „wissenschaftlich-kritische“ Ausgabe sei ohne Zweifel notwendig, aber man solle doch bedenken, daß die bisherigen Ausgaben der Praxis dienen und als „praktische Ausgaben“ den Anforderungen einer „historisch-kritischen“ Edition nicht entsprechen könnten. Zur Kritik an der Universal Edition bemerkte Orel nur beiläufig, daß es ihm nicht ganz klar geworden sei, ob Göhler seine Partituren und Stimmen tatsächlich alle aus dem gleichen Verlag beziehe (Göhler hatte bemängelt, daß Partitur und Stimmen der sechsten Symphonie Unterschiede aufweisen). Er habe die Noten sämtlich bei der UE erworben, antwortete Göhler in einer Nachschrift, „darum habe ich mich kräftig ausgedrückt und das Kind gleich beim rechten Namen genannt.“⁹ In bezug auf die Unterschiede zwischen den damals erhältlichen Bruckner-Ausgaben und den Autographen, das heißt, in der Sache mag Göhler – wie die inzwischen vorliegende „Kritische Gesamtausgabe“ zu zeigen vorgibt – recht gehabt haben. Daß sich aber Bruckner-Forscher bei Kommentaren dieses Sachverhalts von Göhlers eliminatorischen Forderungen selbst in den letzten Jahrzehnten nicht distanzierten, ist unverständlich.¹⁰

Der Aufruf an die Musikwissenschaft wurde nicht nur in Wien gehört, sondern auch in Deutschland vernommen, und er erhielt in der Tat um 1926/1927 Aktualität. Dreißig Jahre nach Bruckners Tod endete die Schutzfrist für seine Werke, und es

VI. Symph. evtl. von verschiedenen Personen
 editiert (J. Schalk, F. Löwe)

8 G. Göhler, *Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Bruckner*.

9 Siehe A. Orel, *Bruckner-Ausgaben (Eine Erwiderung)*, Göhlers Nachschrift und G. Göhler, *Noch einmal: Bruckner-Ausgaben*.

10 Vgl. bspw. die Zitierung Göhlers durch L. Nowak, *Die Anton Bruckner-Gesamtausgabe. Ihre Geschichte und Schicksale*, S. 33f.

konnten neue Ausgaben in Angriff genommen werden.¹¹ Für die Veröffentlichung einer „Urtext“-Ausgabe hatte zunächst die im Oktober 1927 in Leipzig gegründete Bruckner-Gesellschaft e.V. den Verlag Breitkopf & Härtel gewonnen. Max Auer gab in seiner Darstellung der damaligen Vorgänge an, daß Karl Krieser, ein Vorstandsmitglied des Leipziger Riedel-Vereins, die Verbindung zu dem renommierten Verlagshaus hergestellt habe.¹² Aber auch von anderer Seite war Interesse angemeldet worden. Siegmund von Hausegger, seit 1920 Direktor der Akademie der Tonkunst in München sowie Senator der Deutschen Akademie und Mitglied ihrer Musiksektion teilte Auer am 29. März 1927 mit, daß die Akademie „den Beschluß gefaßt hat, eine solche Gesamtausgabe zu veranlassen oder an ihr mitzuarbeiten.“¹³ Nachdem Hausegger sich jedoch mit Hellmuth von Hase, dem Hauptvertreter und -verhandlungspartner des Hauses Breitkopf & Härtel, in Verbindung gesetzt hatte und nachdem bei der Gründung der Bruckner-Gesellschaft e.V. ein Vertrag mit Breitkopf & Härtel in greifbare Nähe gerückt war, wurde die Beteiligung der Deutschen Akademie zurückgestellt.¹⁴ Der Vertrag mit dem Leipziger Verlagshaus kam jedoch nicht zustande. Hellmuth von Hase schilderte in einem Brief an Auer vom 21. März 1928 die vertrackte Situation:

„Die Angelegenheit der Bruckner-Ausgabe ist durch die Intervention der National-Bibliothek in Wien leider sehr in die Schwebe geraten. Die National-Bibliothek beansprucht die Ausgabe sozusagen ganz für sich. Sie will die Mitarbeiter bestimmen, die Oberleitung führen und stellt im übrigen so erschwerende Bedingungen, daß ich bei meinem Besuch in Wien nicht zu einem Abschluß kommen konnte. Da nun auch die Universal-Edition an der Veranstaltung der Ausgabe mit interessiert ist und die Verhandlungen doch am besten mündlich zu Ende geführt

11 Siehe E. Wellesz, *Anton Bruckner and the Process of Musical Creation*. Die Rechte zur Drucklegung waren bis dahin nach und nach an die Universal Edition übergegangen. „This concentration in 1909-10 of Bruckner's complete works in the hands of 'Universal Edition' is connected directly with the circumstance of Emil Hertzka's assuming the directorship of this company in 1908. Upon advice from Gustav Mahler, Hertzka set to work at once to obtain exclusive rights for all of Bruckner's compositions“ (S. 266). Mahler hatte zudem für eine finanzielle Absicherung gesorgt (vgl. K. Blaukopf, *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, S. 40-42). Zu den von der UE herausgegebenen Werken vgl. A. Weinmann, *Anton Bruckner und seine Verleger*.

12 Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 85f.

13 F 31 Auer 318, A-Wn.

14 Zu Hellmuth von Hase vgl. *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. III: 1918-1968, insb. S. 162f.

werden, so habe ich die Universal-Edition gebeten, nun weiter mündlich mit der National-Bibliothek zu verhandeln. Ich befürchte, daß dies eine langwierige Sache sein wird. Vor allem wird die Nationalbibliothek die von der Bruckner-Gesellschaft präsentierten Bearbeiter vermutlich ganz oder teilweise ablehnen und ich sehe im Augenblick noch keine Lösung, die ein Zusammenarbeiten sowohl mit der Bruckner-Gesellschaft als auch mit der National-Bibliothek ermöglicht.¹⁵

Entgegen der bisherigen Darstellungen der Geschichte der Bruckner-Gesamtausgabe kann man diesem Brief zufolge davon ausgehen, daß es nicht in erster Linie der Verlag Breitkopf & Härtel war, der damals „Probleme“ bereitete, sondern daß die Nationalbibliothek in Wien gewisse Bedingungen stellte, die vor ihrer „Intervention“ nicht zur Debatte standen.¹⁶ Als schließlich Max Auer, Vorsitzender der Bruckner-Gesellschaft e. V., gegenüber von Hase, Schatzmeister der Bruckner-Gesellschaft e. V., signalisierte, daß die Gesellschaft grundsätzlich mit der Nationalbibliothek – und mit den Plänen des Leiters ihrer Musikabteilung Robert Haas – einverstanden sei, war es verständlicherweise nur noch eine Frage der Zeit, bis Breitkopf & Härtel vollends das Nachsehen hatte.¹⁷ Hellmuth von Hase stand jedoch eine wirkliche Demütigung noch bevor, die selbst auf das Eingreifen von Ernst Kurth hin nicht abgewendet wurde. Da die Nationalbibliothek, wie Robert Haas am 14. Mai 1928 Auer mitteilte, mit dem Filser-Verlag in Augsburg einen Vertrag abgeschlossen hatte, entschied sich die Bruckner-Gesellschaft dafür, den Verlagswechsel bei ihrer Vorstandssitzung am 2. Dezember 1928 offiziell vorzunehmen und dafür auch den Vertreter von Breitkopf & Härtel nach Augsburg zu bitten. Von Hases Protestbrief gegen den Tagungsort (vom 27. November an Auer) nutzte, wie ange-

15 F 31 Auer 212, A-Wn. In einem Brief vom 10. Dezember 1929 teilte Hausegger Auer die endgültige Absage der Deutschen Akademie mit (F 31 Auer 318, A-Wn), die zwar mit der Bruckner-Gesellschaft zusammengearbeitet hätte, jedoch mit der Wiener Nationalbibliothek ebenfalls nicht konkurrieren wollte.

16 Vgl. L. Nowak, *Die Anton Bruckner-Gesamtausgabe*, S. 34.

17 Eine gewisse Aversion gegen Breitkopf & Härtel läßt sich darauf zurückführen, daß bestimmte Autoren des Verlags, z. B. Hermann Kretzschmar oder Hugo Riemann, zu den von den Bruckner-Verehrern als Bruckner-Gegner betrachteten Schriftstellern gehörten. Außerdem war es für viele Bruckner-Verehrer vermutlich kaum vorstellbar, daß Brahms und Bruckner im gleichen Verlag erscheinen sollten (die Brahms-Gesamtausgabe erschien bei Breitkopf & Härtel 1926–1928). Vgl. dazu *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. II: 1828–1918, von O. v. Hase, 1919.

deutet, nichts.¹⁸ Er gab seine Schatzmeisterstelle an Benno Filser ab, der nun auch die Augsburger Geschäftsstelle der IBG zu leiten begann. Die Nationalbibliothek hatte sich bei ihrem „Engagement“ mit der Bruckner-Gesellschaft ins Einvernehmen gesetzt – oder die IBG mit der Nationalbibliothek –, so daß ihre Beteiligung an der Bruckner-Gesamtausgabe gesichert war.¹⁹ Der Vertrag mit Filser sah Robert Haas und Alfred Orel als Herausgeber vor. Sie hatten das Recht, Mitarbeiter ihrer Wahl hinzuzuziehen und gewannen dafür in der Hauptsache Siegmund von Hausegger.

Haas wurde 1886 in Prag geboren (übrigens im gleichen Jahr wie Ernst Kurth oder Jacques Handschin) und lebte bis 1960. Er war ebenso wie der drei Jahre jüngere, in Wien geborene Orel der Schule Guido Adlers verpflichtet. Beide erhielten 1929 eine Professur an der Wiener Universität, zudem leitete Haas die Musikabteilung der Nationalbibliothek, Orel die der Wiener Stadtbibliothek (Haas war Vorstandsmitglied, Orel Mitglied des erweiterten Vorstands der IBG). Eine Zusammenarbeit der beiden Musikforscher lag auf der Hand, da sie die Bruckner-Manuskripte ihrer Archive für die Gesamtausgabe heranziehen und – wenn notwendig – problemlos zusammenführen konnten. Daß diese Herausgeberkooperation zu Kompetenzstreitigkeiten führte, die sich nach und nach zum verdeckten und offenen Kampf gegeneinander entwickelten, dies konnte nicht unbedingt vorhergesehen werden, war im Kern jedoch angelegt.

Im Filser-Verlag erschien Band 15 der Gesamtausgabe, der das *Requiem d-Moll* und die *Missa solennis b-Moll* enthielt (Erstdrucke). Diesen 1930 herausgegebenen Band besorgte Haas, während Orel die Ausgabe der neunten Symphonie übernommen hatte, die 1932 in Augsburg und 1934 unter veränderten Verlagsbedingungen in Wien und Leipzig publiziert wurde.²⁰

18 Briefe von Haas an Auer unter F 31 Auer 312, A-Wn. Man solle diese Demütigung von Hases abwenden, bat Ernst Kurth Auer (19. November 1928, F 31 Auer 381, A-Wn).

19 Vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 92f. Eine Abschrift des Verlagsvertrags zwischen der Generaldirektion der Nationalbibliothek und dem Filser-Verlag, datiert mit 4. April 1928, liegt bei den Akten des Bruckner-Verlags (ehemals Musikwissenschaftlicher Verlag Leipzig), Nr. 2, die seit 1971 im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig (StA-L) aufbewahrt werden. Der Titel der Bruckner-Gesamtausgabe lautete: *Kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Generaldirektion der Nationalbibliothek mit Förderung der internationalen Bruckner-Gesellschaft*, hg. von Robert Haas und Alfred Orel. Der Filser-Verlag in Augsburg wurde u. a. als Herausgeber von Hans Pfitzners Schriften bekannt, besorgte aber auch die Carl Maria von Weber-Ausgabe der Deutschen Akademie.

20 Vgl. zu den Erscheinungsdaten und -formen der Gesamtausgaben Bruckners R. Grasberger, *Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB)*, S. 246–253.

Frühestens Anfang 1931 regte sich Mißtrauen gegen die Tätigkeit Benno Filser, offensichtlich sowohl gegen seine Funktion als Schatzmeister der IBG als vermutlich auch gegen seine Handhabung der Verlagsgeschäfte. Furreg und Auer überlegten – nach der folgenden Briefstelle zu urteilen –, ob und wie die IBG Filser absetzen könne. Furreg schrieb an Auer: „Ich bin durchaus Ihrer Meinung, daß eine Enthebung Dr. Filser von seiner Funktion als Kassier der I.B.G. und Leiter der Geschäftsstelle Augsburg derzeit nicht nur statutarisch nicht durchführbar, sondern selbst im Falle dringender Notwendigkeit nur durch einen Beschluß des Vorstandes, mit nachträglicher Genehmigung der Generalversammlung möglich wäre.“²¹

Das Vertrauen zu „Dr. F.“ sei nicht mehr in vollem Ausmaß vorhanden, und man müsse eine gewisse Vorsicht walten lassen, warnte Furreg dann in einem Brief an Auer vom 23. Januar 1932. Der Zusammenbruch des Verlags gegen Ende des Jahres wurde Auer am 26. Dezember mitgeteilt.²² Bis 1935 dauerten daraufhin die Verhandlungen der IBG mit Filser um die Ablösung der Gesamtausgabe und um die „Entlassung“ Filser aus der Gesellschaft. Die IBG hatte gegen ihn ein Gerichtsverfahren angestrengt, weil der Verleger offenbar bestimmten Rückzahlungspflichten nicht nachkommen konnte.²³

Zu Beginn des Jahres 1933 entwarf Furreg den Plan, einen eigenen Verlag der IBG in Wien zu gründen, einen Verlag, „der in Wien und Österreich in ähnlicher Form nicht existiert“.²⁴ Er setzte sich mit der Firma Brandstetter in Leipzig in Verbindung, die ihrerseits eine Zusammenarbeit mit einem Verlag der IBG begrüßte (Brandstetter hatte auch den Notendruck für Filser besorgt). Zudem gewann Furreg in Werner Reinhart (Winterthur, Schweiz) einen Geldgeber. Furreg, der sich über die politischen Veränderungen in Deutschland keine Illusionen machte – wie bereits an anderer Stelle erwähnt wurde –, gab Auer ferner zu verstehen, daß ihm die Idee, in München eine Geschäftsstelle der IBG einzurichten, nicht besonders vorteilhaft

21 Brief vom 28. März 1931 (F 31 Auer 248/1, A-Wn).

22 F 31 Auer 248/1, A-Wn. Ein Antrag auf Subvention der Bruckner-Gesamtausgabe bei der Österreichisch-Deutschen Wissenschaftshilfe wurde abgelehnt.

23 Gerichtsurteil durch das Amtsgericht Augsburg in Sachen IBG gegen Filser-Verlag bzw. Benno Filser (F 31 Auer 115, A-Wn). Bei einem Vergleich am 5. April 1935 wurden u. a. fast alle Urheber-, Verlags- und Vertriebsrechte von Filser an die Nationalbibliothek abgegeben bzw. zurückgegeben, dafür verzichtete diese auf Ansprüche aus den Verlagsverträgen mit Filser und sonstigen Schuldverhältnissen (Akten des Bruckner-Verlags, StA-L, Nr. 2).

24 Furreg an Auer am 17. Februar 1933 (F 31 Auer 248/1, A-Wn).

erscheine.²⁵ Er setzte alles daran, dem Wiener Musikwissenschaftlichen Verlag ein solides Fundament zu schaffen und bemühte sich auch um den Generalvertrag mit der Nationalbibliothek sowie um die Herausgeberverträge mit Haas und Orel.²⁶ Die beiden Editoren waren jedoch im Verlauf der Vorbereitungen zur Ausgabe der neunten Symphonie („Originalfassung“) heftigst aneinandergeraten und daher nicht leicht gemeinsam an den Verhandlungstisch zu bringen. Furreg unternahm alles, um – wie er sie nannte – „die beiden Kampfhähne Orel & Haas“, „die beiden feindlichen Brüder“, wieder zusammenzuführen. Sie sollten nur an der Gesamtausgabe weiterarbeiten, „im übrigen können sie sich von mir aus die Schädel einschlagen“, meinte Furreg.²⁷ Er plante im weiteren eine Zusammenarbeit mit der Universal Edition. Für den Verlag der IBG sollte dies insofern Vorteile bieten, als sich eine breitgefächerte Vertriebsorganisation ermöglichen ließe. Die bis Anfang 1934 fortgeschrittenen Verhandlungen in Richtung auf einen Generalvertrag mit UE wurden im Sommer 1934 unterbrochen. Furreg erklärte Auer in einem Brief vom 7. Juni die Gründe:

„Hiezu muß ich bemerken, daß ich meine ursprüngliche Absicht, mit der UE. einen Vertriebsvertrag für alle Länder abzuschließen, bereits in einem Vertragsentwurf festgelegt hatte und dieser von der UE. bis auf kleine Unterschiede auch angenommen worden wäre. Nun wurde ich aber in jüngster Zeit von 2 maßgebenden Stellen aus Deutschland gewarnt, keinen Generalvertrag abzuschließen, da die UE. als typisch

25 Ebenda: „Ihren Plan, in München eine Geschäftsstelle zu errichten, habe ich nach allen Seiten bedacht und sehe darin keinen Vorteil für uns... Ich wüßte daher nicht, welchen Zweck diese Geschäftsstelle erfüllen sollte; außerdem kenne ich dort niemanden in unserem Kreise, der dieser umfangreichen und auch komplizierten Arbeit gewachsen wäre, die notwendige Zeit hierfür aufbrächte und genügend Geschäftsmann wäre.“

26 Der Verlag wurde im März 1933 als Genossenschaftsunternehmen gegründet, im Juli beim Handelsministerium und Magistrat in Wien eingetragen, nachdem im April ein Rechtsgutachten zu den Druck- und Urheberrechten und zur Schutzfrist für die Gesamtausgabe eingeholt worden war (Brief Furregs an Auer vom 29. April 1933, F 31 Auer 248/1, A-Wn). Siehe auch L. Nowak, *Die Anton Bruckner-Gesamtausgabe*, S. 36.

27 Briefe vom 8. Januar und 17. Januar 1934 an Auer (F 31 Auer 248/1, A-Wn). Furreg schrieb am 8. Januar: „Haas verfolgt die Tendenz, Orel als weiteren Herausgeber und Mitarbeiter an der Gesamtausgabe hinauszudrücken und hat auch Bick [Direktor der Nationalbibliothek] in diesem Sinne beeinflusst. Orel macht wieder die Fertigstellung des Revisionsberichtes [zur Ausgabe der Neunten] von seinem unveränderten Verbleiben abhängig.“ Am 9. April 1934 teilte Furreg Auer mit: „Haas hat Orel als ‚Mitarbeiter‘ angenommen, Bick habe ich seine Wünsche nach Möglichkeit beschnitten und nun kommen die Verträge im Laufe dieser Woche zur Fertigung“ (F 31 Auer 248/1, A-Wn).

jüdischer Verlag angesehen und aus der Liste der lieferberechtigten Verleger wahrscheinlich gestrichen wird. Man würde uns draußen in diesem Falle ebenso boykottieren, was unseren Verlag in eine unhaltbare Situation brächte. Diesen gewiß berechtigten Bedenken Rechnung tragend, habe ich in der letzten Besprechung meine Vertragsvorschläge dahin eingeschränkt, daß die UE. den Vertrieb nur in den außer-deutschen Ländern übernehmen sollte.²⁸

Der umsichtige Geschäftsführer hatte bereits Vorsorge getroffen, um den Musikwissenschaftlichen Verlag auch in Deutschland zu etablieren. Zunächst jedoch verhielten die „politischen Unsicherheiten“ das Vorhaben. Bis Mitte 1934 „stabilisierte“ sich die Lage, so daß Fureg am 12. Mai 1934 an Auer berichten konnte: „Brandstetter war über meine Einladung hieher [nach Wien] gekommen, um die von mir in Leipzig vorbereiteten Beschlüsse zur Erweiterung des Verlages und Errichtung eines parallelen Unternehmens in Leipzig zur vertragsmäßigen Erledigung zu bringen... Da wir nun eine ‚Bruckner-Konzession‘ haben, wird in Leipzig ein gleichnamiger Verlag mit einem Kapital von RM 20, 000.- zu gleichen Teilen errichtet... Der Leipziger Verlag wird alle Werke außer Bruckner herausbringen und überdies unsere gesamte Leipziger Auslieferung übernehmen. Die Verlagsleitung für beide Unternehmen bleibt in Wien.“²⁹ Nachdem der „Musikwissenschaftliche Verlag Wien-Leipzig“ gegründet war, konnte die planmäßige „Propaganda“ – im Sinne von „Werbung“ und von „missionarischer Öffentlichkeitsarbeit“ – für die Bruckner-Gesamtausgabe abgesichert und in vollem Umfang fortgesetzt werden.³⁰ Hauptattraktion

28 F 31 Auer 248/1, A-Wn. Vgl. zur Geschichte der UE R. Stephan, *Ein Blick auf die Universal-Edition*.

29 F 31 Auer 248/1, A-Wn. Die Vertragsinhalte sind durch Abschriften oder Gedächtnisprotokolle bei den Akten des Bruckner-Verlags (StA-L, Nr. 5) festgehalten. Die Leipziger Geschäftsstelle des MWV übernahm den Vertrieb der neuen Bruckner-Ausgaben in Deutschland. Aber „unabhängig von den Brucknerausgaben beschäftigt sich der Musikwissenschaftliche Verlag auch mit der Herausgabe unbekannter und unveröffentlichter Werke klassischer oder vorklassischer Meister und werden in nächster Zeit eine Reihe von Veröffentlichungen von Philipp Emanuel Bach, Cherubini, Joseph Haydn, Claudio Monteverdi erscheinen, zu denen sich an modernen Komponisten, besonders der in Deutschland vielbeachtete Ettore Desderi [ital. Komponist, seit 1933 Direktor des Liceo musicale in Alessandria] gesellt“ (*Tätigkeitsbericht des Musikwissenschaftlichen Verlages im 1. Geschäftsjahr 1933-1934*, Typoskript im Nachlaß Auer, F 31 Auer 118, A-Wn).

30 Den zu Anfang des 20. Jahrhunderts für die wirtschaftliche Werbung „wiederentdeckten“ Begriff „Propaganda“ – von seinem kirchlichen Vorbild im Sinne von „Missionstätigkeit“ mitgeprägt – haben die Nationalsozialisten allerdings bereits von 1933

waren die Werke Bruckners in den sogenannten „Originalfassungen“, eine Bezeichnung, die – nicht in den Partituren selbst, aber in den Diskussionen um die Gesamtausgabe – gelegentlich und später häufiger auch durch „Urfassungen“ ersetzt wurde und die den Titel *Kritische Gesamtausgabe* bald völlig überspielte. Worin sich die in den Musikzeitschriften bis hin zu Tagblattfeuilletons in den dreißiger Jahren vieldiskutierten „Originalfassungen“ von den „Urfassungen“ unterschieden oder welche Bedeutung die flankierend auftretenden Begriffe „Erst-“, „Letzt-“, oder „Endfassung“ hatten, das zu verstehen blieb dem allgemeinen Publikum einigermaßen selbst überlassen. Zumindest aber dürfte jeder Laie von Schwindel erfaßt worden sein, sobald er sich einmal an die entsprechenden Berichte zur neuen Bruckner-Gesamtausgabe heranwagte (vgl. auch Kapitel III. 2.). Im Gedächtnis fest einprägen konnte sich allerdings die vor allem von Robert Haas vertretene Ansicht, Bruckner sei zu Überarbeitungen und Bearbeitungen seiner Werke durch seine Schüler und Freunde gewissermaßen gedrängt und gezwungen worden, und die Behauptung, die Werke Bruckners seien in den „Originalfassungen“ von „Zutaten gereinigt“, der „authentische Text“ sei freigelegt, die Arbeit „fremder Hände“ beseitigt.³¹

Verfolgt man nun – zunächst ohne besondere Berücksichtigung der oben ange deuteten öffentlich geführten Diskussion um die Fassungs-Problematik – das Erscheinen der einzelnen Symphonie-Bände, so wird rasch deutlich, daß sich das „Verwirrspiel“ um die erste Bruckner-Gesamtausgabe zusätzlich verdichtet, sobald die internen Verlagskorrespondenzen und der „Meinungsaustausch“ der unmittelbar Beteiligten berücksichtigt werden. Dem Versuch, dies im folgenden darzustellen und zu kommentieren, sei allerdings vorausgeschickt, daß kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann, daß also noch immer viele Details ungeklärt bleiben müssen, weil unter anderem die entsprechenden Dokumente fehlen: Weil zwar dem Nachlaß Auers (Fond 31 Auer, A-Wn) viele Informationen zu entnehmen sind, er aber an bestimmten Stellen Lücken aufweist. Weil beispielsweise zwar der Nachlaß von Alfred Orel in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek eingesehen werden konnte, jedoch der Hauptschriftwechsel von Haas bis zum Sommer 1995 nicht zu-

an durch eine Verordnung für „unüblich“ erklärt, da der Begriff für die Politik reserviert werden sollte. Vgl. W. Schieder und C. Dipper, Art. *Propaganda*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, S. 69-112.

31 Vgl. dazu -r- [Josef Reitler], *Anton Bruckners Fünfte Symphonie. Aufführung der Urfassung durch Oswald Kabasta*, S. 14 und E[rnst] D[ecsey], *Die Urfassung von Bruckners Fünfter Symphonie*, S. 13. Siehe hierzu F. Grasberger, *Einleitung zu Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“*.

gänglich war.³² Die Quellenlage hat sich insofern in jüngster Zeit entscheidend verändert. Soweit bei einer ersten Einsichtnahme der neu der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Dokumente zu erkennen war, bestätigen und ergänzen sie die in der vorliegenden Studie gegebenen Informationen. Hinsichtlich der Bruckner-Gesamtausgabe in den dreißiger und vierziger Jahren besteht noch ein weiteres Problem. Bestimmte Aspekte ihrer Geschichte wurden nach 1945 nur allgemein kommentiert und nicht näher untersucht. Die Fülle der Fragen, die im weiteren aufgeworfen, in diesem Rahmen aber sicherlich nicht hinreichend beantwortet werden können, verweist auf das bisherige große Informationsdefizit im Blick auf die Geschichte der ersten Bruckner-Gesamtausgabe. Viele Darlegungen zur Bruckner-Philologie, aber auch zur Bruckner-Biographie und -Werkinterpretation der letzten Jahrzehnte stützten sich auf die Forschungsergebnisse der Gesamtausgaben von Haas, Orel und Nowak. Die Bruckner-Rezeption ist bis heute außerordentlich geprägt von den Erkenntnissen und Überzeugungen dieser Musikforscher. Oft lassen sich jedoch die Gründe für ihre Entscheidungen und Äußerungen, wie zu zeigen sein wird, aus ihren öffentlichen Publikationen nicht erschließen. Die privaten, geschäftlichen sowie administrativen Korrespondenzen eröffnen daher einen anderen Blickwinkel, der erhellen kann, daß gegenüber dem „Umgang“ mit Bruckner auf der Basis dieser Forschungsergebnisse Skepsis und kritisches Fragen angebracht sind.

b) Zur neunten, ersten, sechsten, fünften, vierten und zweiten Symphonie

Zur neunten Symphonie:

Im Februar/März 1934 erschien die schon bei Filser 1932 herausgegebene Partitur der neunten Symphonie mit Skizzen und Entwürfen im Musikwissenschaftlichen Verlag. Im Verlauf der Fertigstellung der Ausgabe entstand – wie bereits angedeutet wurde – ein regelrechter „Kampf“ zwischen Haas und Orel. Grundlage der Partitur bildete das Bruckner-Autograph Hs. 19481, das im Besitz der Wiener Nationalbibliothek war und ist. Die Entwürfe und Skizzen zur neunten Symphonie, einschließlich des unvollendeten vierten Satzes, befanden sich jedoch nur zum Teil in der Nationalbibliothek. Sie waren auch an verschiedene andere Archive gelangt, so an die Wiener Stadtbibliothek, an die Staatsakademie für Musik in Wien, an das Ar-

32 Auch die Akten des Bruckner-Verlags im StA-L sind nicht vollständig. Die Hauptgeschäftskorrespondenz der Firma Oscar Brandstetter, ab 1949 Deutsche Graphische Werkstätten VEB, ist wahrscheinlich vernichtet worden. Der umfangreiche Schriftwechsel von Haas befindet sich jetzt überwiegend im Fond 60 BRGA, A-Wn.

chiv des Schubertbundes, und sie kamen schon zu Bruckners Lebzeiten in den Besitz von Freunden und Gönnern oder sind nach seinem Tod in Privatbesitz übergegangen.³³ Nun kann man sich gut vorstellen – jeder Herausgeber von Quellenmaterial wird dieses Problem kennen –, daß bei den Verhandlungen um die Bestände in Privatbesitz ein besonderes Geschick, manchmal auch Diplomatie notwendig war, um die Quellen für die Ausgabe, das heißt für eine Betrachtung und Auswertung einsehen oder erhalten zu können. Bei der Edition der neunten Symphonie ergaben sich demnach mindestens zwei brisante Reibungsflächen für die beiden Herausgeber. Zum einen sollte die Partitur ediert werden, und diese lag sozusagen nicht in Orels „Einflußbereich“. Zum anderen war geplant, die Entwürfe und Skizzen in die Ausgabe aufzunehmen. Hier nun konnte Haas nicht uneingeschränkt walten, und zudem entschied in Hinsicht auf die Privatbestände das Verhandlungsgeschick, das offenbar Orel – wie sich bald zeigte – besser beherrschte als sein Mitherausgeber.

Am 11. Mai 1929 konnte Haas zwar Max Auer die zuversichtliche Mitteilung machen, daß Franz Schalk ihm seine privaten „Brucknerschätze“ versprochen habe, aber in der Folgezeit überwiegen die Negativmeldungen.

„Daß Sie Schalk geschrieben haben, ist sehr freundlich, ich habe mich ihm natürlich schon angeboten, selbst in seiner Wohnung zu suchen, aber er vertröstet mich immer wieder, zuletzt heute telephonisch. Dabei drängt die Zeit aber schon sehr! Er ist natürlich nicht begeistert von der Wiedergabe der Quellen ohne die Übermalung, zu der er ja selbst viel beigetragen hat. Die 9. ist ja auch ganz uminstrumentiert! Wir stechen nun nach Photostataufnahmen der Handschrift, wofür ich von allem Anfang war. So ist die Fehlerquelle des Kopisten ganz ausgeschaltet.“³⁴

33 Vgl. die Angaben in *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der IBG*, hg. von R. Haas und A. Orel, 9. Band, IX. Symphonie d-Moll (Originalfassung), Partitur, Entwürfe und Skizzen, vorgelegt von A. Orel, Wien 1934, S. 6*. Einen aktualisierten Bericht zur Quellenlage hat John A. Phillips vorgelegt, vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, zu Band IX. IX. Symphonie d-Moll. Finale (unvollendet). Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen*, S. XVII f. und die angeschlossene Faksimile-Ausgabe sämtlicher autographen Notenseiten, Wien 1996. Hierzu erscheint ein Textband.

34 Brief von Haas an Auer vom 5. Juni 1929 (Durchschlag, F 31 Auer 312, A-Wn). In einem Brief an den gleichen Adressaten vom 4. September 1929 (Quelle ebenda) schrieb Haas: „Schalk hat leider die Skizzen infolge seiner Erkrankung nicht mehr hergegeben, obwohl ich mich hinter seine Frau gesteckt habe. Es wäre doch sehr bedauerlich, wenn im Bericht gerade der Hinweis auf diese Skizzen mit einer negativen Bemerkung erfol-

Haas hatte offenbar Anlaß zu weiteren Klagen, denn am 13. September 1929 schrieb er an Auer: „Natürlich ist es schwer zu erklären, wenn der Ehrenpräsident der IBG [Franz Schalk] der Gesamtausgabe die Quellen vorenthält.“³⁵ Wie auch immer sich Haas und Orel darüber verständigt haben, im Blick auf die Partitur der neunten Symphonie ist sicher, daß sie mit Entwürfen und Skizzen gedruckt wurde und daß Orel demzufolge die Schalk-Bestände zur Verfügung standen.

Haas bemühte sich in der Zwischenzeit um die Skizzen zur neunten Symphonie, die in Max Auers Besitz übergegangen waren. Auer stellte sie ihm bereitwillig zur Verfügung und übergab sie dann der Nationalbibliothek.³⁶ Obwohl Orel offiziell als alleiniger Herausgeber der neunten Symphonie (mit Entwürfen und Skizzen) zeichnete, war also Haas an der Entstehung des neunten Bandes beteiligt. Im Grunde genommen würde sich diese Feststellung erübrigen, denn eine Zusammenarbeit von Haas und Orel war per se vorgesehen, aber in Anbetracht der Umstände, die vor allem die Zusammenstellung der Entwürfe und Skizzen etwa zwischen 1930 und 1934 begleiteten, und in Anbetracht dessen, was nach der Veröffentlichung des neunten Bandes geschah, ist die beiderseitige Beteiligung von Haas und Orel durchaus zu betonen.

Am 31. Mai 1933 schrieb Norbert Furrer an Auer: „Als ich vor einigen Tagen bei Haas war, bat er mich bei Ihnen anzufragen, ob bei Bosse noch Skizzen zum Scherzo der IXten, sowie sonstiges Originalmaterial liege, da Sie erwähnten, daß Orel nicht alles bekannte Material einbezogen hätte.“³⁷ Der Verdacht oder die Vermutung, Orel habe Quellenmaterial übersehen, war damit in Umlauf gebracht. Bis zum Druck des neunten Bandes blieb ein zeitlicher Spielraum von ungefähr einem Jahr. Man könnte sich vorstellen, daß Orel auf dem Weg der Amtshilfe auf sein Versehen hätte aufmerksam gemacht werden können. Er hätte auch über die Skizzen bei

gen mußte. Aber was soll man noch tun?“ Laut J.A. Phillips, *Finale (unvollendet). Rekonstruktion*, kam aus Schalks Nachlaß zur neunten Symphonie das Handschriftenkonvolut zum Finale an die Nationalbibliothek, heutige Signaturen A-Wn 6085, 6087 und 6086. Vgl. auch L. Nowak, *Das Bruckner-Erbe der Österreichischen Nationalbibliothek*. Zur Technik der Photostataufnahmen vgl. A.v. Hoboken, *Zur Geschichte des „Meisterarchivs“*, S. IX-XI.

35 F 31 Auer 312, A-Wn.

36 Vgl. J.A. Phillips, *Finale (unvollendet). Rekonstruktion*, S. XVf.: Auers Skizzen sind A-Wn 6007, 3196, 3194 (zum Scherzo und zum Finale). Er übergab sie offenbar alle 1931.

37 F 31 Auer 248/1, A-Wn. Auers Skizzen lagen zur Aufnahme in die Göllicherich-Auer-Biographie zeitweilig bei Bosse.

Bosse informiert werden können. Furrer berichtete aber erst Anfang Februar 1934 an Auer folgendes:

„Mit unseren Verhandlungen mit den Herrn der Nat.bibl. ist wieder eine Stockung eingetreten; Haas und Orel sind trotz meiner vielfachen Bemühungen nicht auf eine Plattform zu bringen, überdies zeigt sich, daß Haas recht hat mit seiner Behauptung, daß O. die Bearbeitung des Bandes IX, insbesondere des wissenschaftl. Teiles sehr unzuverlässig durchgeführt hat. Er[s] muß zu diesem Teil noch ein Nachtrag eingefügt werden, da er eine Handschrift, die aus mehreren Skizzenblättern besteht, übersehen und gar nicht benützt hat. Es werden wahrscheinlich noch 2-3 Platten neu zu stechen sein. Daneben macht Haas nochmals eine genaue Revision des gesamten Materiales und hoffe ich, daß wir bis Mitte Feber alles beisammen haben.“³⁸

Orels Nachtrag in Band neun betraf die in der Nationalbibliothek verwahrten Skizzen, die sich in einem Handschriftenkonvolut mit der Signatur Hs. 3176 befanden.³⁹ Unter diesem Nachtrag finden sich keine zusätzlichen Skizzen zum Scherzo. Orel hatte jedoch gerade zum zweiten Satz offensichtlich nur die ÖNB-Quellen mit der Signatur 3165 (Particellskizzen zum Trio) und 3196 in den neunten Band aufgenommen. Es fehlten ihm – folgt man der Aufstellung von Phillips – demnach beispielsweise auch die Particellskizzen mit der Signatur 6007, die wie 3196 von Auer im Jahr 1931 an Haas beziehungsweise an die Nationalbibliothek gegeben worden waren und die noch zwei Blätter zum vierten Satz bargen.

Weshalb wurde Orel auf die Skizzen 6007 nicht aufmerksam gemacht, obwohl sie Haas und Auer bekannt gewesen sein müssen?⁴⁰ Neben den Unannehmlichkei-

38 F 31 Auer 248/1, A-Wn (Furrer an Auer am 1. Februar 1934).

39 Vgl. Anton Bruckner. *Sämtliche Werke*, 9. Band, IX. Symphonie d-Moll (Originalfassung), Partitur, Entwürfe und Skizzen, vorgelegt von A. Orel, S. 140*–143*. Dieses Handschriftenkonvolut enthielt nicht nur Skizzen zur Neunten, sondern auch zu anderen Werken. Leopold Nowak hat es – nach J.A. Phillips, *Finale (unvollendet). Rekonstruktion* – 1951 aufgelöst und die einzelnen Teile umsigniert. Die betreffenden Manuskripte waren 1) eine Particellskizze zum 1. Satz (heute: A-Wn 28.236), 2) zwei Particellskizzen zum Adagio (heute: A-Wn 28.237 und 28.233), und 3) eine Particellskizze zum 4. Satz (heute: A-Wn 28.238). Laut Phillips lagen diese Skizzen seit 1927 in der ÖNB. Wie konnte sie selbst der Leiter der Musiksammlung übersehen haben?

40 Vgl. L. Nowak, *Das Bruckner-Erbe*, S. 528. Nowak war damals als junger Assistent Mitarbeiter von Haas. Er berichtet, daß Auer der Nationalbibliothek schon 1930 „wertvolle Skizzen zum Scherzo und Finale der IX. Symphonie“ gewidmet habe. Die Auerschen Skizzen zum Finale mit der Signatur 3194 hatte Orel in den neunten Band aufge-

ten, die Orel im Anschluß an die Veröffentlichung des neunten Bandes mit den Entwürfen und Skizzen bereitet wurden, trat vermutlich das Problem mit den oben genannten Skizzen weit in den Hintergrund. „Leider blieb damals etwa die Hälfte des zum ersten und dritten Satz gehörigen Materials (darunter auch eine Seite zum Finale), die von der Witwe Ferdinand Löwes an die Preußische Staatsbibliothek, Berlin, verkauft wurde, dem Wiener Brucknerforscher bis zum Erscheinen der *Entwürfe und Skizzen* im Jahre 1934 völlig unbekannt.“⁴¹ Nun ist folgendes zu überlegen: Die Wiener Stadtbibliothek hatte laut Phillips 1927 aus dem Nachlaß Ferdinand Löwes, dem 1925 verstorbenen Bruckner-Schüler und -Dirigenten, Skizzen und Entwürfe zur neunten Symphonie übernommen. Sie erhielten die Signatur MH 4189. Dieses Quellenmaterial zu allen vier Sätzen der Symphonie hatte Orel in seiner Ausgabe 1934 selbstverständlich eingearbeitet. Er muß bei der Übernahme der Handschriften in der Stadtbibliothek 1927 von Amts wegen unmittelbar zugegen gewesen sein. Das heißt, er hatte Kontakt zur Witwe Ferdinand Löwes, die er offenbar sogar über die Entstehung des 1903 von Löwe besorgten Erstdrucks der neunten Symphonie befragte.⁴² Einerseits ist es somit erstaunlich, daß er nichts von den Berliner Skizzen wußte, andererseits kann nachdenklich machen, daß Amalia Löwe ihre Quellen nicht mehr an Wiener Archive gab.⁴³

nommen. Siehe dazu das Faksimile bei Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 3, Regensburg 1936, nach S. 592. Vgl. hierzu den ausführlichen Bericht von J.A. Phillips, *Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners*. Zu weiteren „Auslassungen“ Orels vgl. J.A. Phillips, *Sämtliche Werke, zu Band IX. IX. Symphonie d-Moll. Finale (unvollendet). Faksimile-Ausgabe sämtlicher autographen Notenseiten*, S. XI.

41 J.A. Phillips, *Finale (unvollendet). Rekonstruktion*, S. XI f. „Daß es sich bei der Neunten Symphonie um keine geschlossene Quellenlage handelt, war Alfred Orel in den späten zwanziger Jahren bei der Sammlung der Quellen offensichtlich durchaus klar.“ Vgl. auch A. Orel, *Zur Entstehung der IX. Symphonie*.

42 Vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, 9. Band, IX. Symphonie d-Moll, Originalfassung, Partitur, Entwürfe und Skizzen*, S. 3*.

43 Die Skizzen kamen 1933 an die Staatsbibliothek zu Berlin, wurden aber – wie meine Nachforschungen ergaben – nicht über die offiziellen Akzessionsbücher geführt. Sie erhielten keine Signatur der Berliner Staatsbibliothek und kamen offensichtlich bei Kriegsende als „Mappe mit Skizzen“ nach Krakau an die Biblioteka Jagiellońska. Hans-Hubert Schönlzer gab in seiner Schrift *Zu Bruckners IX. Symphonie. Die Krakauer Skizzen* (S. 7 f.) einen erklärenden Hinweis. Fritz Oeser habe sich die Skizzen 1933 sozusagen zur eigenen Auswertung reservieren lassen. Oeser wurde damals auf Empfehlung von Robert Haas Mitarbeiter des MWV in Leipzig, er hätte demnach leicht die Möglichkeit gehabt, die Nachricht über seinen „Fund“ rechtzeitig weiterzuleiten. Zu den Quellen in Krakau vgl. M.E. Sonntag, *A New Perspective on Anton Bruckner's Composition of the Ninth Symphony*, und ihre Dissertation *The compositional Process*.

Tabelle 1: ÜBERSICHT ZU DEN QUELLEN DER NEUNTEN SYMPHONIE
Unter Bezugnahme auf die Aufstellung der Quellen von John A. Phillips in: *Anton Bruckner. Sämtliche Werke: IX. Symphonie d-Moll. Finale (unvollendet), Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen*; Studienpartitur, Wien 1994, S. XVII.

Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung	
19481	Autograph-Partitur der ersten drei Sätze (Nachlaß Bruckner)
6063	Particellskizze zum ersten Satz (Ankauf des MWV, 1938)
28.236	Particellskizze zum ersten Satz (Erhalt 1927, Nachfahren Bruckners), vormals 3176
6007	Particellskizzen zum Scherzo und zum Finale (Schenkung Max Auer, 1931)
3196	Particellskizze zum Scherzo (Schenkung Max Auer, 1931)
28.224	Particellskizze zum Scherzo (Kauf 1914), vormals 2105, Nr. 4
28.225	Particellskizzen zur ersten, verworfenen Fassung des Trios (Erhalt 1927, Nachfahren Bruckners), vormals 3165
28.226	Particellskizze zur endgültigen Fassung des Trios (Erhalt 1927, Nachfahren Bruckners), vormals 3165
28.237	Particellskizze zum Adagio (Erhalt 1927, Nachfahren Bruckners), vormals 3176
28.233	Particellskizze zum Adagio (Erhalt 1927, Nachfahren Bruckners), vormals 3176
6079	ausgeschiedener Partiturbogen zum Adagio (Erhalt 1947)
39.193	ausgeschiedene Particellskizze zum Adagio (Erhalt 1988)
6085	Hauptquelle der erhaltenen Partiturbogen zum Finale (laut Dokumenten des Bundesarchivs, Abt. Potsdam: Erhalt 1939 aus dem Nachlaß Schalk, vgl. Anm. 105)
6087	Hauptquelle der erhaltenen Partiturbogen zum Finale (Erhalt 1939 aus dem Nachlaß Schalk s.o.)
3194	Particellskizzen zum Finale (Schenkung Max Auer, 1931)
6086	Particellskizzen zum Finale (Erhalt 1939 aus dem Nachlaß Schalk s.o.)
24.264	ausgeschiedener Bogen zum Finale (Erhalt 1966)
13.150	ausgeschiedener Bogen zum Finale (aus dem Nachlaß Alfred Orels 1971)
19.645	ausgeschiedener Bogen zum Finale (Erhalt o. Ankauf 1956)
28.229	Particellskizze zum Finale (Erhalt 1927, Nachfahren Bruckners), vormals 3175
28.238	Particellskizze zum Finale (Erhalt 1927, Nachfahren Bruckners), vormals 3176
Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung	
4189	Particellskizzen und ausgeschiedene Partiturbogen zum ersten Satz, Partiturentwurf zur zweiten, verworfenen Fassung des Trios, Particellskizzen zum Adagio, Bogen zum Finale (Erhalt 1927, Nachlaß Ferdinand Löwe)
3791	ausgeschiedene Partiturbogen zum Finale (Erhalt 1915, Nachlaß Cyrill Hynais)
Biblioteka Jagiellońska Krakau aus dem Nachlaß Ferdinand Löwe (1933 an die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz):	
	- Particellskizzen und ausgeschiedene Partiturbogen zum ersten Satz
	- Particellskizzen und ausgeschiedene Partiturbogen zum Adagio
	- Particellskizze zum Finale

Nach dem Bekanntwerden von Orels „Unzuverlässigkeit“ kam es zu einem großen Eklat, der jedoch in der Öffentlichkeit so gut wie geheim gehalten wurde. Orel hat zu diesen Vorfällen mindestens zwei Erinnerungsprotokolle hinterlassen (im Anhang ist ein Protokoll abgedruckt).⁴⁴ Obwohl undatiert, geht aus ihnen hervor, daß er offensichtlich erst 1936 von den Berliner Skizzen erfuhr und daß seine Ausgabe der neunten Symphonie inzwischen von Leopold Nowak überprüft worden war, der – wie es scheint – kein gutes Haar an ihr ließ. Orel war daraufhin massivem Druck ausgesetzt, der ihn beinahe seine berufliche Stellung und Karriere gekostet hätte. Für diese Repression gab es allerdings noch einen weiteren Grund.

Im Frühjahr 1936 hatte Hans Engel für den ersten Jahrgang seiner neugegründeten Zeitschrift *Deutsche Musikkultur* neben anderen Autoren Orel um eine Stellungnahme zur Frage „Original und Bearbeitung bei Bruckner“ gebeten. Orel sah sich daraufhin die bis dahin erschienenen Bände der Gesamtausgabe an Hand der Revisionsberichte durch. In einer weiteren, nur als Fragment erhaltenen Erinnerungsaufzeichnung hielt er fest, daß er auf Grund seiner Untersuchung der Partituren zu Ansichten gekommen sei, die den von Haas vertretenen, der Gesamtausgabe zugrundeliegenden Prämissen widersprechen. In einem langen und ausführlichen Aufsatz, der daraufhin in der *Deutschen Musikkultur* erschien, gab Orel seine Beobachtungen bekannt.⁴⁵ In der oben genannten fragmentarischen Erinnerungsaufzeichnung (Orel-Nachlaß, A-Wst) notierte er: „Ich hielt es nun mehr, da ich mich mit dem Herausgeber der Gesamtausgabe in geradem wissenschaftlichem Gegensatz wußte, nicht mehr für angängig, daß ich weiter in der Öffentlichkeit mit der Gesamtausgabe in Zusammenhang gebracht werde.“ Orel verlangte – nach seiner Darstellung – noch vor dem Erscheinen seines Artikels in der *Deutschen Musikkultur* in einer Unterredung mit den Vertretern des Musikwissenschaftlichen Verlags (Rechtsanwalt Friedrich Werner, Geschäftsführer Norbert Furreg), daß man ihn aus dem Herausgebervertrag entlasse.

Die bis zum März 1938 andauernden Verhandlungen um sein endgültiges Ausscheiden aus dem Vertrag sind durch Briefe und Briefentwürfe beziehungsweise -durchschriften an seinen Rechtsanwalt (Leonhardt Groß) und an die Witwe Franz

44 Die Aufzeichnungen Orels befinden sich in seinem Nachlaß (A-Wst). Darin fand sich auch ein Hinweis auf eine weitere Erinnerungsschrift vom Sommer 1945 mit dem Titel *Die „Kritische Gesamtausgabe“ der Werke Anton Bruckners. Einige sachliche Feststellungen von Alfred Orel*, die er offenbar an verschiedenen Stellen unter Verschuß deponierte.

45 A. Orel, *Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner*.

Schalks, Lili Schalk, belegt (vgl. Exemplare im Anhang).⁴⁶ Aus ihnen geht hervor, daß der Musikwissenschaftliche Verlag und die Nationalbibliothek nicht daran interessiert waren, Orel aus dem Vertrag zu entlassen. Im Gegenteil, sie benötigten dringend seine Unterstützung und Vermittlung bei der Beschaffung von weiterem Quellenmaterial aus dem Besitz Schalks. Lili Schalk hatte den Wunsch, ausschließlich mit Orel zu kooperieren. Trotz vielfältiger Interventionen, vor allem auch durch Max Auer, der stets als „Schlichter“ beigezogen wurde, hatte die Nationalbibliothek nicht erreichen können, daß Lili Schalk ihren „Bruckner-Besitz“ vor 1939 abgab. Robert Haas leistete sich zudem einen fatalen Schritt – offensichtlich ohne Wissen seines Vorgesetzten, der sich jedenfalls später von dem Vorfall distanzierte –, als er den Präsidenten der Finanzprokurator, Hofrat Löw, bei Lili Schalk vorsprechen ließ. Als Anwalt der Nationalbibliothek sollte Löw der Witwe Schalks darlegen beziehungsweise ihr damit drohen, daß die Bibliothek die Herausgabe ihrer Quellen notfalls auf dem Rechtsweg erstreiten könne. Dabei hat sich Löw wahrscheinlich – zu Unrecht, wie der Jurist eigentlich wissen mußte – auf das Testament Bruckners berufen.⁴⁷

Bevor an das Erscheinen der weiteren Bände der Gesamtausgabe angeknüpft werden soll, seien einige Bemerkungen zur Einschätzung der politischen Standpunkte von Haas und Orel eingefügt. Alfred Orel wurde in der Zeit des Rechtsstreits um seine Entlassung aus dem Herausgebervertrag, im Dezember 1937, Mitglied der NSDAP, er zählte demnach zu den „illegalen Nationalsozialisten“ in Österreich. Die Parteimitgliedschaft wurde ihm jedoch 1940 aberkannt, weil „keine ausreichende Betätigung für die Bewegung während der Verbotszeit“ nachgewiesen werden konnte.⁴⁸ Ob Orels Beitritt zur NSDAP unmittelbar auf seine „Existenzkrise“ zurückzuführen ist, das heißt, ob er sich dadurch besonderen „Rückhalt“ versprach, kann nur vermutet werden. Allerdings läßt sein Engagement beim „Neuaufbau des Wiener Kulturlebens“ nach 1938 darauf schließen, daß die Parteimitglied-

46 Orels Rechtsbeistand, Leonhardt Groß, wurde bei den ersten Juden-Deportationen aus Wien „erfaßt“ (laut Aktennotiz vom 27. Oktober 1939 in F 60 BRGA 1/2, A-Wn).

47 Furreg berichtet an Auer am 22. Mai 1937 über diesen Vorfall (F 31 Auer 248/1, A-Wn). Vgl. dazu Briefentwurf oder -durchschlag Orels an Lili Schalk vom September 1937, dem zu entnehmen ist, daß selbst eine offizielle Distanzierung und Erklärung seitens der Nationalbibliothek von Orel vermittelt wurde (Abdruck im Anhang, Nr. 3).

48 Personal-Fragebogen zum Antrag auf Ausstellung einer vorläufigen Mitgliedskarte und zur Feststellung der Mitgliedschaft der NSDAP in Österreich Nr. 307 vom 3. Juni 1938 und Beschluß vom 4. Dezember 1940 des Kreisgerichts Wien (Personalakt Orel, BDC).

schaft kein reiner „Notbehelf“ war. Orel sehnte sich offenbar danach, von der „Horde jüdischer Parasiten“, von der er sich umzingelt sah, befreit zu werden.⁴⁹ Zu Robert Haas fanden sich im Berlin Document Center keine Personalunterlagen. Es ist zu vermuten, daß er lange Zeit dem Direktor der Nationalbibliothek, Josef Bick, nahe stand. Bick gehörte zu den katholischen Kreisen der sogenannten „Deutschen Gemeinschaft“. Dieser „Geheimbund“ wandte sich gegen Marxismus, Liberalismus, Freimaurerei und Judentum, vertrat seit seinem Bestehen nach 1918 großdeutsche Ideale und organisierte insbesondere eine „burgbrüderliche Stellenvermittlung“. Bick war von 1934–1938 Mitglied des österreichischen Bundestages (Bundeskulturrat), galt also nach außen hin als „vaterländischer“ österreichischer Staatsbeamter. Er wurde 1938 seiner Ämter enthoben und für fast fünf Monate in Dachau und Sachsenhausen festgehalten. Robert Haas blieb bis 1945 Leiter der Musiksammlung der Nationalbibliothek.⁵⁰

Zur ersten Symphonie:

Am 9. April 1934 berichtete Furreg an Auer, daß Haas „demnächst mit der Fertigstellung der 1. Symphonie“ beginnt. Am 16. Mai kündigte er an, daß „die Ite in der Endfassung und hierauf in der Linzer-Fassung zum Stich kommen soll.“ Seine weiteren Anmerkungen lassen sowohl den Geschäftsmann als auch den engen Mitarbeiter des Präsidenten erkennen:

„Mir wäre ja auch die VI. lieber gewesen, von der ich mir ein besseres Geschäft erwarte, aber Haas hat diese Fassung bereits für Filser fertiggestellt. Auch hat Haas mir gegenüber ausdrücklich betont, daß die von ihm gearbeitete Endfassung [erste Symphonie, Wiener Fassung] sehr beträchtliche Unterschiede gegenüber der U.E. Ausgabe aufweise, dies hat er auch an Brandstetter betont. Auch in meinem Brief v. 9. April habe ich diesbezüglich bei Ihnen angefragt, ohne diese abschreckenden Bedenken zu erhalten. Nun ist die Partitur bereits in Leipzig zum Stich; falls Sie glauben, daß wir diese Fassung mit Rücksicht auf den Gleichlaut mit der U.E. Ausgabe für die Gesamtausgabe nicht benöti-

49 Vgl. Orels Aufsatz *Das Wiener Musikleben im Neuaufbau* von 1938, in dem er aber auf die Bruckner-Gesamtausgabe nicht einmal anspricht.

50 Vgl. W. Rosar, *Deutsche Gemeinschaft. Seyss-Inquart und der Anschluß*, S. 29–37. Vgl. zu Bick *Christlich – Ständisch – Autoritär. Mandate im Ständestaat 1934–1938, Biographisches Handbuch*, S. 46f. Robert Haas war nach eigenen Angaben in einem Schreiben an das Staatsamt für Inneres in Wien vom 6. Juli 1945 „Parteianwärter seit dem Herbst 1938“ (Durchschrift, F 60 BRGA 1/3, A-Wn).

gen und in dieser nur die Linzer-Fassung herausbringen sollen, so lasse ich den Stich sofort einstellen und warte, bis Haas diese Fassung fertig hat.“⁵¹

Über die Edition der „Linzer-Fassung“ war man sich beim Verlag demnach einig. Sie versprach – weil sie erstmals gedruckt wurde – Publikumsinteresse und Umsatz. Siegmund von Hausegger, der Dirigent der „Originalfassung“ der neunten Symphonie, hatte sich schon in der Entstehungsphase der „Linzer-Fassung“ um die „Erstaufführung“ beworben (die erste Symphonie – nur um dies in Erinnerung zu rufen – wurde 1868 uraufgeführt): „Außerordentlich interessant wäre es, wenn bei dieser Gelegenheit [Orgeleinweihung in St. Florian 1932] die Urfassung der Ersten gebracht würde. Ich würde in diesem Falle bitten, daß mir Dr. Filser die Partitur möglichst bald zur Verfügung stellt. Allerdings müßte... ich das Recht haben, in dieselbe (und auch in die Stimmen) ergänzende Vortragszeichen, wie Stricharten usw. einzutragen, da dies für den raschen Probenverlauf unentbehrlich ist.“⁵² Den vorhandenen Dokumenten zufolge kann man nur vermuten, weshalb schließlich nicht Hausegger, sondern Peter Raabe die „Erstaufführung“ der Linzer Fassung – beim Bruckner-Fest in Aachen 1934 – leitete. Hausegger nahm sich – übrigens auch bei der sogenannten „Originalfassung“ der Neunten – immer das Recht, die Partituren für seinen Gebrauch „einzurichten“ und betrachtete die philologische Arbeit von Haas als „revisionsbedürftig“ im Sinne von „praktischen Ausgaben“. Die IBG rechnete offenbar damit, daß Raabe dem „Ur-Text“ eher folgen würde. Wie sich jedoch spätestens bei der Ausgabe der fünften Symphonie in der „Originalfassung“ herausstellte (1935), war Raabe vom „authentischen Text“ Haas' ebenso wenig überzeugt wie Hausegger. Darauf wird noch zurückzukommen sein.⁵³

51 F 31 Auer 248/1, A-Wn. Die Skepsis wollte nicht weichen, Furreg schreibt: „Von dieser Fassung [Wiener Fassung der ersten Symphonie] machen wir vorläufig nur die Partitur für den wissenschaftlichen Band und kein praktisches Material. Auf Ihre Warnung hin, habe ich bei Haas ordentlich Krach gemacht, doch versicherte er mir, daß noch immer beträchtliche Unterschiede gegen die UE-Fassung beständen und diese Partitur für die Ges. Ausgabe unerlässlich sei“ (Brief vom 7. Juni 1934 an Auer, Quelle ebenda).

52 Hausegger an Auer am 11. Dezember 1931 (F 31 Auer 318, A-Wn). Am 24. Februar 1933 richtete Hausegger an Auer erneut die Bitte, die Linzer Fassung der ersten Symphonie aufführen zu dürfen (wahrscheinlich beim zweiten Bruckner-Fest der IBG in München), nach F 31 Auer 318, A-Wn.

53 Raabe wurde 1932 in den Dirigentenausschuß der IBG gewählt, nach einem Brief von Raabe an Auer vom 12. Mai 1932 (F 31 Auer 448, A-Wn), daher ist anzunehmen, daß die

Siehe P. Raabe
Haas als Pg.

Exkurs:

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern Max Auers Skepsis in bezug auf die neue Ausgabe der Wiener Fassung der ersten Symphonie von 1890/91 berechtigt war. Bestehen Unterschiede zwischen der UE-Ausgabe und der Partitur von Haas? Die UE-Partituren⁵⁴ gehen aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Erstdruckpartitur von 1893 (Verlag Ludwig Doblinger, Wien) zurück. Haas hielt diese Erstdruckpartitur für nicht authentisch beziehungsweise nicht durch Bruckner selbst autorisiert. Er schrieb dazu im Vorlagenbericht zu seiner Partitur der ersten Symphonie (S. 4*): „Der Stich von B [Erstdruckpartitur von 1893] wurde durch Cyril Hynais überwacht, eine Stichvorlage ist nicht nachweisbar; daß nach A [Autograph Hs. 19473, A-Wn, nach Haas die Fassung „letzter Hand“] gestochen wurde, erscheint nach den Abweichungen unwahrscheinlich, es steht aber fest, daß diese in A nicht übernommen sind, während durch die Buchstabenänderung im Finale eine spätere Durchsicht nach Drucklegung von B verbürgt ist.“⁵⁵ Die Orientierungsbuchstaben stimmen im Erstdruck (beziehungsweise in der UE-Ausgabe) und in der Haas-Ausgabe mit Ausnahme des letzten Satzes überein. Haas benutzte jedoch bei der Erstellung seiner Partitur der Wiener Fassung das Autograph und die Erstdruckausgabe. Seinen Vergleich dieser beiden Quellen leitete er folgendermaßen ein: „Die Partituranordnung weicht insofern ab, als in A Flöten und Klarinetten auf je einem Notensystem (auf einer Notenzeile) geschrieben, in B (wie in unserer Ausgabe) auf 2 Systeme verteilt sind.“⁵⁶

Die grundlegenden Unterschiede zwischen dem Erstdruck beziehungsweise den Ausgaben nach dem Erstdruck und der Partitur der Gesamtausgabe von Haas (die also einer Mischform aus Erstdruck und Autograph gleichkommt) liegen im Bereich der Dynamik.

Gesellschaft auch darauf bedacht war, „ihre“ Dirigenten gleichrangig zu beschäftigen. Raabe wurde dazuhin Ehrenmitglied der IBG.

54 Vgl. A. Weinmann, *Anton Bruckner und seine Verleger*, S. 133: u. a. eine Partitur von 1910 (Verl.-Nr. 2878) und eine Studien- bzw. Taschenpartitur von 1912 (Verl.-Nr. 3593).

55 Vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der IBG*, 1. Band, I. Symphonie c-Moll, Wiener und Linzer Fassung, Partituren und Entwürfe mit Bericht, hg. von R. Haas, Wien 1935.

56 Günter Brosche, der die Neuausgabe der Wiener Fassung im Rahmen der Nowak-Edition (Wien 1980) betreute, kritisierte daher Haas, vgl. Brosches Bericht *Die „Wiener Fassung“ der ersten Symphonie. Ein Arbeitsbericht zur Edition in der Gesamtausgabe*. Die Partituranordnung der UE-Taschenpartitur (3593) sowie eine Partitur aus dem Peters-Verlag (No. 3840a), die eventuell auf die UE-Ausgabe zurückgeht, zeigen im übrigen – auch wenn es nur ein übliches Verfahren bei Taschenpartituren darstellt – ungeteilte Flöten und Klarinetten (falls eine UE-Dirigierpartitur ebenfalls diese Partituranordnung aufweist, kommt sie also z. T. dem Autograph näher als der Erstdruck – und näher als die Haas-Edition).

Entgegen der in der Bruckner-Literatur weit verbreiteten Ansicht, die zuerst erschienenen Bruckner-Editionen (das heißt die Editionen vor der Gesamtausgabe von Haas) seien mit zusätzlichen, differenzierenden dynamischen Angaben versehen worden, ergibt sich aus dem Vergleich zwischen den Partituren in bezug auf die Wiener Fassung der Ersten ein anderes Bild: Im ersten Satz überwiegen im Erstdruck (und in den UE-Ausgaben) die dynamischen Angaben gegenüber Haas' Partitur, im letzten Satz ist es umgekehrt. Zum Finale ist festzustellen: Während die Tutti-Stellen in der UE-Ausgabe dynamisch – wie im Erstdruck – „abgestuft“ sind (gleich in Takt 1: Trompeten, Posaunen und Pauken sind forte notiert, Holzbläser, Hörner und Streicher fortissimo), das heißt eine dynamische Balance geschaffen wurde, sind bei Haas viele Tutti-Stellen einheitlich notiert (wie bei Takt 1: Tutti fortissimo).⁵⁷

Die wichtigsten Unterschiede zwischen den Partitur-Ausgaben dürften jedoch die Abweichungen in den Noten selbst darstellen – diese sind aber durchweg eher marginaler Art (vgl. die Auflistung der Unterschiede zwischen Quelle A und B im Vorlagenbericht von Haas, S. 5*-8*), hier eine Zusammenfassung: erster Satz (Takt 23, vorletzte Note; Takt 39, Flöte hat in A Taktpause; Takt 92-98, in A gehen beide Flöten unisono mit der ersten Flöte von B, ebenso beide Klarinetten mit der ersten Klarinette von B, die Oboen gehen zumeist in Oktaven; Takt 151, in A spielt die Oboe eine Oktave höher; Takt 165 und 167, in B fehlt die Baßposaune ganz; T. 171f., 173f., 183f., Varianten; Takt 185-192, in B spielt die erste Flöte durchaus mit der ersten Violine, in A Pause; Takt 229, Variante; Takt 240, Kontrabaß in A Pause), Adagio (Takt 43, Variante; T. 62-66, B hat Zusatz im 3. Es-Horn als Verstärkung; Takt 90, B läßt in diesem Takt die Melodie der ersten Violine von der ersten Oboe spielen, die erste Violine pausiert; Takt 95: Oboe in B, in A Pausen), Scherzo (in B ist die Wiederholung des Scherzos ausgestochen, die Koda beginnt bei P = Takt 140, Takt 145 und 149, kleine Varianten; Takt 152, Fagott, drittes Viertel in A oktaviert), Finale (in B sind die Buchstaben weiter verteilt als in A; Takt 7, Posaune, viertes Viertel in B oktaviert; Takt 8ff., B läßt vom vierten Viertel an die zweite Klarinette pausieren, ebenso Takt 9, sie setzt erst auf dem zweiten Viertel von Takt 11 ein; Takt 24, Pauke, rhythmische Variante; Takt 63f., Posaune, Oktavierung unterschiedlich; Takt 98f., Bratsche, Cello und Kontrabaß leicht variiert; Takt 171f., Variante in der Bratsche; Takt 226, Bratsche, zweites Viertel leicht variiert; Takt 263, 269-272, Pauke rhythmisch variiert; Takt 282-285, Klarinette, Variante; Takt 293-314, in B eine

57 Vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, 1. Band, I. Symphonie c-Moll, Wiener und Linzer Fassung, Partituren und Entwürfe mit Bericht, hg. von R. Haas, S. 5*-8*. Vgl. dazu auch G. Brosche, *Die „Wiener Fassung“ der ersten Symphonie*, S. 23f. Es gibt jedoch auch Tutti-Stellen im Finale der Haas-Ausgabe, die das Prinzip des „dynamischen Ausgleichs“ aufweisen, wie bspw. Takt 134f. und 377, hier Posaunen, Pauke (und Trompeten) fortissimo, die übrigen Stimmen dreifach forte.

Notenbsp. 3a: Erste Symphonie (Beginn), Erstdruck 1893 (aus: L. Doblinger, Wien, D. 1868)

ERSTE SYMPHONIE

(in C moll)
ANTON BRUCKNER.

I. SATZ.

Allegro, (molto moderato) $\text{♩} = 60$.

1. Flöte.
2. Flöte.
2. Hoboen.
1. Clarinette in B.
2. Clarinette in B.
1. u. 2. Fagott.
1. u. 2. Horn in F.
3. u. 4. Horn in Es.
1. u. 2. Trompete in C.
1. u. 2. Posaune.
3. Posaune.
Pauken C. G.
1. Violine.
2. Violine.
Bratsche.
Violoncell.
Contrabass.

Verfälschungsgerecht verkleinert
Nachdruck verboten

I. SYMPHONIE C moll

Wiener Fassung

1. SATZ

Anton Bruckner

Allegro

1. Flöten
2. Oboen 1.2
1. in B Klarinetten
2. in B
Fagotte 1.2
1.2. in F Hörner
3.4. in Es
Trompeten 1.2 in C
Alt, Tenor Posaunen
Baß
Pauken
Violine 1 (Allegro)
Violine 2
Viola
Violoncelli
Kontrabaß (Allegro)

Musikwissenschaftlicher Verlag, Reg. Gen. m. b. H. der Internationalen Brucknergesellschaft, Wien

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlags.

Kürzung angezeigt; Takt 301, 318f., Pauke rhythmisch variiert; Takt 320, erste Violine, Variante; Takt 377-380, Bratsche, Variante; Takt 387-391, Posaune rhythmisch variiert).⁵⁸

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Abgesehen von allen Fragen um das Problem, ob die Wiener Fassung der ersten Symphonie durch Haas nach dem Autograph oder nach dem Erstdruck ediert wurde, abgesehen auch davon, welche Partitur uns heute in der neuen Bruckner-Gesamtausgabe zur Verfügung steht, bleiben die Bedenken, die Auer und Fureg 1934 äußerten, in Erinnerung: Zum einen deshalb, weil die Universal Edition – wie später dargestellt werden kann – auf den „Gleichlaut“ der Haas-Ausgabe mit ihren Partituren reagierte und sich gegen diese Konkurrenz zur Wehr setzte. Zum anderen deshalb, weil bei Aufführungen der Symphonie ein Konzertbesucher ohne Zuhilfenahme einer Partitur wahrscheinlich nicht in der Lage war, zwischen der Haas-„Fassung“ und der früheren Erstdruck-„Fassung“ samt UE-„Fassung“ zu unterscheiden. Er wird höchstens bemerkt haben, daß bei einer Aufführung nach Haas das Finale massivere (vor allem im Blech lautere) Tutti-Stellen aufweist. Da jedoch die Dynamik weitgehend von der Interpretation des Orchesters und Dirigenten abhängt, bleibt fraglich, ob die Musiker den Unterschied zwischen Erstdruck- beziehungsweise UE- und Haas-Ausgabe tatsächlich so erfahrbar machen konnten, wie er in der Partitur notiert war.

Zur sechsten Symphonie:

Die sechste Symphonie erschien in der Haas-Gesamtausgabe mit Revisionsbericht 1935. Sie hatte – folgt man Nowaks Revisionsbericht von 1986, der auf dem Revisionsbericht von Haas beruht – eine lange und stellenweise recht undurchschaubare editorische Vorgeschichte, wobei nicht gesagt werden soll, daß eine solche „Vorgeschichte“ bei vielen anderen Werken Bruckners weniger kompliziert sei. Und – das trifft ebenfalls auf viele Werke zu – die editorische „Nachgeschichte“, also die bisher erschienenen Darstellungen der Geschichte der alten (Haas)- und neuen (Nowak)-Gesamtausgabe, brachten auch nicht immer Licht in manches Dunkel. Es kann an Orels „Fund“ der Quellen zur vierten und sechsten Symphonie aus dem Besitz Ferdinand Löwes um 1940 – darauf wird später ausführlich zurückzukommen sein – erinnert werden, auf den Nowak im Vorwort seiner revidierten Ausgabe der Partitur der sechsten Symphonie von 1952 hinweist. In seinem oben erwähnten Revisionsbe-

58 Zu den übrigen Unterschieden (in bezug auf die Akzidentien, auf die Taktwechsel im ersten Satz und auf die von Staccato-Punkten in Martellato-Zeichen bei Haas veränderten Vortragsanweisungen) vgl. G. Brosche, *Die „Wiener Fassung“ der ersten Symphonie*, ders., *Die Wiener Fassung der ersten Symphonie von Anton Bruckner*, ders., Vorwort zur Neuausgabe der Wiener Fassung im Rahmen der Nowak-Edition.

richt von 1986 gab Nowak bekannt: „Die *Stichvorlage*, die sich einst bei Dr. Hans Löwe, dem Sohn Ferdinand Löwes, befand, muß derzeit als verschollen gelten. Der Unterzeichnete hatte sie aber im April 1952 studieren und mit dem Autograph vergleichen können. Dr. Löwe hatte dies freundlicherweise ermöglicht.“⁵⁹

Ursprünglich hatte Franz Schalk die sechste Symphonie zur Neuveröffentlichung in den dreißiger Jahren vorbereitet. Er beabsichtigte aber, diese Partitur zur Universal Edition zu geben. Max Auer schrieb ihm dazu folgendes: „Wie mir Dr. Haas mitteilte, hat er Sie gebeten, den 6. Band der krit. Ges. Ausg. mit der VI. Symphonie zu besorgen, womit gleichzeitig auch wohl die prakt. Ausgabe des Werkes erfolgen soll. Das kann nun doch nicht bei U.E. geschehen! Warum hat sich die U.E. nicht überhaupt der Sache der Ges. Ausg. angenommen?“⁶⁰ Am 22. Dezember 1930 berichtete Haas an Auer über die weitere Entwicklung: „Mit Sch. habe ich die Angelegenheit der 6. geklärt, er gibt die eingerichteten Stimmen *nicht* zur U.E. und will nach seiner Rückkehr die Herausgabe der 6. in der G.A. weiterbringen.“⁶¹

Nach dem Tod von Schalk 1931 signalisierte seine Witwe – einem Brief an Auer vom 14. Oktober 1931 zufolge –, daß sie die „mit den Manuskripten verglichenen vollständig eingerichteten Partituren“ der fünften und sechsten Symphonie für die Gesamtausgabe zur Verfügung halte. Sie wolle Abschriften machen lassen und warte auf entsprechende Anweisungen.⁶² Haas ließ jedoch die Einrichtungen Schalks bei seinen Ausgaben der fünften und sechsten Symphonie, wie es scheint, unberücksichtigt. In seinem Vorlagenbericht zur Sechsten beschreibt er Schalks Vorgehen im Anhang und kommentiert es folgendermaßen: „Schalk benützte die Photoaufnah-

59 L. Nowak, *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. VI. Symphonie A-Dur. Revisionsbericht*, Wien 1986, S. 49, vgl. die Beschreibung der Stichvorlage S. 86f. Vgl. dazu B. Korstvedt, *The First Edition of Anton Bruckner's Fourth Symphony. Authorship, Production and Reception*. Man kann nur vermuten und hoffen, daß die Quellen an den rechtmäßigen Besitzer zurückgegeben wurden.

60 Brief oder Briefentwurf mit handschriftlichem Vermerk „An Franz Schalk“ vom 2. Dezember 1930 (F 31 Auer 149, A-Wn). Schalk hatte anlässlich des ersten Festes der IBG in München (am 27. Oktober 1930) die von ihm eingerichtete Version der sechsten Symphonie aufgeführt.

61 F 31 Auer 312, A-Wn. Vgl. dazu den Vorlagenbericht zur sechsten Symphonie von Haas, in Nowaks Revisionsbericht zu dieser Symphonie S. 45-48, und Nowaks Anmerkung S. 59, in der er darauf hinweist, daß die von Schalk eingerichtete Partitur jetzt im Besitz des Historischen Archivs der Wiener Philharmoniker ist. Zu der Zeit, als Haas Schalks Arbeit beschrieb (1935), befand sie sich nach seinen Angaben im Besitz der Witwe Schalks.

62 F 31 Auer 500, A-Wn.

men von A [Quelle A, Bruckners Autograph, Hs. 19478, A-Wn]..., er stellte den ursprünglichen Text wieder her, übernahm aber einzelnes vom Erstdruck, besonders die Bläserdynamik, und suchte wiederholt durch „Auffütterungen“ den Orchesterklang über den Urtext hinaus zu verstärken.⁶³

Haas benutzte schließlich laut seinen Angaben im Vorlagenbericht als Quellen für seine Ausgabe erstens das Autograph Hs. 19478 und zweitens die Partiturbearbeitung, die Bruckner Anton von Oelzelt-Newin und seiner Frau gewidmet hatte. Nowak teilte in seinem Revisionsbericht von 1986 mit, daß sich „die Quellenangabe zur VI. Symphonie... seit 1935 einigermaßen“ veränderte.⁶⁴ Es sei beispielsweise eine Partiturbearbeitung (Hs. 34.612, A-Wn) aufgefunden worden (vgl. Revisionsbericht S. 83-86), von der aber nicht berichtet wird, wann sie auftauchte und woher sie stammte. Bei Nowaks Beschreibung des Bürstenabzugs für den Erstdruck der Symphonie (Hs. 29.131, A-Wn) fehlt ebenfalls der Hinweis auf das Auffindungsdatum und den -ort (vgl. Revisionsbericht S. 50 und 87f.). Insbesondere in bezug auf den Bürstenabzug könnte die Klärung dieser Informationslücken eventuell auch einen Hinweis geben auf den Verbleib ähnlicher Quellen aus den alten oder ersten Bruckner-Verlagen (bzw. Notenstechereien), die nach und nach ihre Rechte an die Universal Edition abgaben oder mit ihr in Kooperation traten.⁶⁵

63 Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der IBG*, 6. Band, VI. Symphonie A-Dur (Originalfassung), Partitur und Entwürfe mit Bericht, vorgelegt von R. Haas, Wien 1935, S. XVI. Siehe Nowaks Revisionsbericht, S. 45, vgl. dazu ebenda die Ausführungen zum Erstdruck (von 1899) der sechsten Symphonie, S. 42-45, S. 56-59.

64 Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. VI. Symphonie A-Dur. Revisionsbericht*, S. 49.

65 Die Abweichungen zwischen Autograph und Erstdruck der sechsten Symphonie gehen nach Nowaks Revisionsbericht auf eine Bearbeitung des Bürstenabzugs der Stichvorlage, die von Orel bei Löwe „gefunden“ wurde und dem Autograph „ziemlich genau“ entspricht, zurück. Der Bürstenabzug hat sich „aus der Notenstecherei Josef Eberle & Co. erhalten... Die Bürstenabzüge liefern den Beweis, daß die Hs. Löwe, die den Text von Bruckners Autograph beinhaltete, als Stichvorlage gedient hat“ (S. 87f.). Wie Nowak im weiteren darlegt, gehen die Unstimmigkeiten zwischen Stimmen und Partitur der Sechsten, auf die Göhler 1918/19 anspielte, auf diese Bearbeitungspraxis für den Erstdruck hervor. Die Universal Edition hat demnach bei ihrer Verlegertätigkeit für Bruckner solche Unterschiede übernommen, nicht aber verursacht. Offensichtlich ging man bei der UE aber daran, die Probleme zu lösen, denn es gab eine revidierte Ausgabe der sechsten Symphonie. Nach A. Weinmann, *Anton Bruckner und seine Verleger*, S. 134 gab Josef V.v. Wöss 1910 eine revidierte Partitur heraus (Verlagsnummer 2886), nach Nowaks Revisionsbericht S. 50 gab Wöss seine revidierte Partitur 1928 heraus (UE Nr. 3598, diese Nummer entspricht jedoch laut Weinmann der Studienpartitur von 1912).

Um die „Erstaufführung“ der von Haas so bezeichneten „Originalfassung“ der sechsten Symphonie scheinen sich die Dirigenten weit weniger bemüht zu haben als beispielsweise um die Neunte oder – wie bereits geschildert wurde – um die Linzer Fassung der Ersten. Haas' sechste Symphonie brachte der niederländische Dirigent Paul van Kempen am 9. Oktober 1935 in Dresden zur Aufführung, der von 1934 bis 1942 der Dresdner Philharmonie vorstand.⁶⁶

Zur fünften Symphonie:

In Zusammenhang mit der „Erstaufführung“ der „Originalfassung“ der fünften Symphonie, die Haas ebenfalls 1935 herausgab, nahm sich die Interessenlage schlagartig anders aus. Siegmund von Hausegger war die Aufführung mehr oder weniger versprochen worden.⁶⁷ Am 4. Juli 1935 berichtete jedoch Hilde Wendler vom Leipziger Verlag an Auer: „Vielleicht finden Sie es etwas zu verfrüht, wenn ich Ihnen heute schon schreibe, aber wie Sie vielleicht schon aus Wien gehört haben, hat Furtwängler uns geschrieben, daß die Aufführung der 5. Symphonie unter seiner Leitung im September stattfände und er bereits am 1.9. mit den Proben begänne.“⁶⁸ Die Verwirrung war perfekt, denn es gab einen weiteren Anwärter auf diese „wichtige“ Aufführung: Hans Weisbach, Chefdirigent des Reichssenders Leipzig, den man ebenso wie van Kempen zu den Verfechtern der „Original- oder „Urfassungen“ der ersten Stunde zählen kann. Justus Brandstetter kommentierte in einem Schreiben vom 14. August 1935 an Auer die Situation folgendermaßen: „Wir freuen uns an und für sich natürlich sehr, wenn bekannte Dirigenten sich um die Erstaufführung ‚reißen‘, müssen aber umso ängstlicher darüber wachen, daß dabei keine Enttäuschungen und Verstimmungen entstehen, wie es jetzt der Fall war.“⁶⁹ Hausegger wurde über Furtwänglers Pläne informiert. In einem Brief vom 10. August 1935 an Auer versprach er, die „Originalfassung“ der fünften Symphonie am 28. Oktober in Mün-

66 Oberkirchenrat D. Artur Neuberg, der unter den Gründern der Dresdner Bruckner-Gemeinde war und sie bis Oktober 1938 leitete, hielt van Kempen für einen großartigen Bruckner-Dirigenten. Er habe 1935/36 erstmals einen Bruckner-Zyklus in Dresden zustande gebracht. „Es kommt dazu übrigens noch, daß van Kempen der erste in Dresden war, der sich mit Entschlossenheit für die Urfassungen eingesetzt hat, als alle anderen noch schwankten“ (Brief an Auer vom 4. März 1937, F 31 Auer 433, A-Wn). Vgl. auch *Dresdner Bruckner-Blätter*, u. a. hg. von Neuberg, Dresden 1937-1943.

67 Brief von Hausegger an Auer vom 21. Februar 1935 (F 31 Auer 318, A-Wn).

68 F 31 Auer 560, A-Wn.

69 F 31 Auer 560, A-Wn.

chen aufzuführen.⁷⁰ Vermutlich nach einer Absprache mit Furtwängler geschah dies auch.

Bei der fünften Symphonie ergab sich eine ähnliche Quellenlage wie bei der sechsten Symphonie. Der Erstdruck der Fünften von 1896 stimmte nicht mit dem Autograph der Nationalbibliothek (Hs. 19477) überein, nach dem Haas – seinen Angaben zufolge – die „Originalfassung“ herausgab. Die beiden „ Fassungen“ unterscheiden sich hauptsächlich in Instrumentierung und Dynamik. Im Erstdruck wurde dazuhin stark gekürzt. In bezug auf die Dynamik hätte Haas in seinem Revisionsbericht zur fünften Symphonie wie zur sechsten von „Abschleifungssucht“ sprechen können, aber er vermied in Zusammenhang mit der Fünften diesen Ausdruck. Sein Resümee nach dem Vergleich von Erstdruck und Autograph lautete: „Es muß abgelehnt werden, hier ein Werturteil über die vielen Uminstrumentierungen zu fällen, hingegen ergibt die Einzeluntersuchung vielfach eine klare Bestätigung des Umstandes, daß der Meister selbst daran [am Erstdruck] nicht mitgewirkt haben kann.“⁷¹ Wer also hatte die Gestaltung des Erstdrucks zu verantworten? Es war jedenfalls bekannt, daß Franz Schalk am 9. April 1894 die fünfte Symphonie in Graz uraufgeführt hatte, „bei der Schalk mit Zustimmung des Abwesenden [Bruckner] die Sonderaufstellung des 2. Bläserchors am Ende des Finales vorgenommen und den Bläsersatz dazu ergänzt hat.“⁷² Weil Haas sich am Autograph Bruckners orientierte, fehlt der zusätzliche Bläserchor in seiner Ausgabe. Er fehlt noch in Nowaks Partitur von 1951, da sie – wie fast alle Symphonieausgaben Nowaks – ein Nachdruck der Partitur von Haas ist (mit Druckfehlerberichtigung und einigen wenigen „Ausbesserungen“).

Exkurs:

Viele Dirigenten – einschließlich Hausegger – waren sich darüber einig, daß wenigstens die Verdopplung der Bläser im Finale erlaubt und aus aufführungspraktischen Gründen sogar notwendig sei. Hausegger legte seine Meinung dazu im „Werbepro-

spekt“ der IBG nieder: „Also lediglich eine Verdopplung der Blechbläser wird überall dort, wo im Hauptorchester allein die Klangsteigerung nicht möglich ist, zur Verdeutlichung von Bruckners Willen statthaft sein.“⁷³ Raabe beurteilte in einem Brief an Max Auer die Haas-Ausgabe der fünften Symphonie so: „Diese Symphonie ist wirklich nicht in der Urfassung gut instrumentiert. Man merkt an dieser Partitur grade deutlich, daß Bruckner Grund hatte, sich von erfahrenen Orchesterkennern helfen zu lassen... Die Gedanken der Symphonie, ihr eigentlicher Inhalt, kommt in der alten Fassung viel besser zum Ausdruck als in der Originalgestalt, die klanglich unfertig und unausgegoren ist. Das Aufmachen des Striches erscheint mir auch kein Gewinn! Kurz ich bin überzeugt, daß Bruckner die spätere Fassung selbst für besser halten mußte als seine wie eine Skizze wirkende Aufzeichnung... Ich werde die IX. immer in der Originalfassung auführen, die V. nicht.“⁷⁴

Weitere Beispiele für „verlagsschädigendes Verhalten“ der Dirigenten sind folgende: Oswald Kabasta nahm bei seiner Wiener Erstaufführung der „Originalfassung“ der Fünften am 13. März 1936 einen zweiten Bläserchor hinzu.⁷⁵ Hermann Abendroth, Gewandhauskapellmeister in Leipzig, beabsichtigte am „Tag der Deutschen Kunst“ in München die fünfte Symphonie aufzuführen. Wieder wurde eine Instruktion von Leipzig nach Wien durchgegeben. Wendler schilderte die Situation und schlug Maßnahmen vor: „Da es für Abendroth eine gänzlich ausgeschlossene Sache ist, die Originalfassung etwa jetzt noch zu lernen, wird also das Groteske geschehen, daß in dem Ort der Uraufführung der Fünften und im Centrum der Bewegung für die Originalfassungen die bearbeitete Fünfte gespielt wird. Ich finde, dagegen sollte doch wirklich etwas getan werden, nachdem die deutsche Regierung sich so offen für die O.F. [Originalfassungen] ausgesprochen hat. Auf alle Fälle müßte Herr v. Bartels als Kritiker Abendroth in seiner Besprechung etwas versetzen. Wenn auch bei uns Kritiken jetzt untersagt sind, kann eine solche Bemerkung ruhig gemacht werden, eben angesichts der Rede von Dr. Goebbels in Regensburg. Könnten Sie nicht an Herrn Bartels einige diesbezügliche Zeilen schrei-

73 Anton Bruckner. *Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen*, S. 45.

74 Brief vom 14. Februar 1937 (F 31 Auer 448, A-Wn). Raabes Vorhaben, in Bremen im März 1937 nicht die „Originalfassung“ der Fünften aufzuführen, war dem MWV in Leipzig bekannt geworden. Wendler alarmierte am 10. Februar 1937 Auer per Eilpost und schrieb: „Wir sind wohl einer Meinung, daß diese Aufführung der alten Fassung unter Leitung von Raabe in Bremen unter allen Umständen verhindert werden muß. Kein Artikel und keine andere Äußerung Raabes kann den Originalfassungen so schädlich werden, wie gerade diese Aufführung“ (F 31 Auer 560, ÖBN). Auer scheint sich anschließend an Raabe gewandt zu haben, der ihm in der oben zitierten Form antwortete. Die Presse lancierte ein anderes Bild. Raabe habe die „Originalfassung“ aufgeführt, heißt es im Konzertbericht der ZfM 104, 1937, S. 553f.

75 Vgl. V. Junk, *Zur Urfassung von Bruckners fünfter Symphonie*, S. 546.

70 F 31 Auer 318, A-Wn.

71 L. Nowak, *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, V. Symphonie B-Dur. Revisionsbericht* (= Wiederabdruck des Vorlagenberichts von Haas mit Anmerkungen und Ergänzungen von Nowak), S. 54; vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der IBG*, hg. von R. Haas (unter Mitwirkung von A. Orel), 5. Band, V. Symphonie B-Dur (Originalfassung), Partitur und Entwürfe mit Bericht, vorgelegt von R. Haas, Wien 1935, S. XXVII.

72 R. Haas in L. Nowak, *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, V. Symphonie B-Dur. Revisionsbericht*, S. 49.

ben?“⁷⁶ Ein weiteres Beispiel wurde mit Nachricht vom 11. März 1938 durchgesprochen. Wendler schrieb an Auer über eine Aufführung der fünften Symphonie durch Eugen Jochum in Berlin: „Wie es auch die gesamte Tagespresse betont, scheint Jochum ziemlich willkürlich dirigiert zu haben, und insbesondere hat er wieder wie früher den Bläserchor als Knalleffekt in doppelter Besetzung aufgesetzt, anstatt ihn, wie es die Originalfassung vorschreibt, organisch als Höhepunkt anwachsen zu lassen.“⁷⁷ Nicht zuletzt gab es auch mit Wilhelm Furtwängler „Probleme“, der sich zwar für die „Originalfassung“ der Fünften interessierte und insbesondere ihr nunmehr strichloses Finale – das „monumentalste Finale der Weltliteratur“ – als „geradezu neu geschenkt“ bezeichnete. Er lehnte es jedoch beispielweise anlässlich eines Konzerts in Leipzig 1938 ab, der „Originalfassung“ der Gesamtausgabe im Programmheft den Titel „Originalfassung“ zu geben. Stattdessen erbat er den Titel „Erste Fassung“.⁷⁸

Im Erstdruck und in der UE-Ausgabe der fünften Symphonie, bei der offensichtlich erneut der Erstdruck übernommen wurde, ist der zweite Bläserchor im Finale notiert. Die Kürzungen, die in diesen Editionen der fünften Symphonie realisiert sind, betreffen ebenfalls das Finale (gekürzt wurden 122 Takte und die Schlußpause). Bruckner hatte im Autograph der fünften Symphonie (Hs. 19477, A-Wn)

76 Brief an Auer vom 26. Juni 1937 (F 31 Auer 560, A-Wn). Auer trat in Aktion. „Großartig finde ich es von Ihnen, daß Sie sich sofort an GMD Abendroth gewendet haben, und ich bin ganz Ihrer Ansicht, daß man so etwas sofort in die Hand nehmen muß“, schrieb Wendler dem Präsidenten der IBG (am 29. Juni, Quelle ebenda). Die Folge war: „Das mit Abendroth haben wir fein gemacht! Am 3.7. rief er in hörbarer Bedrängnis an, daß er in München die V. Symphonie in der Originalfassung machen würde und es für ihn natürlich eine große Arbeit bedeute, sie bis dahin durchzuarbeiten“ (Brief vom 6. Juli 1937 an Auer, Quelle ebenda). Der „Tag der Deutschen Kunst“ eröffnete die Kunstausstellung „deutscher Kunst“ in München (18. Juli 1937), vgl. dazu M. Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945*, Bd. I, zweiter Halbband, S. 705-710.

77 F 31 Auer 560, A-Wn. Vgl. dazu Friedrich Herzfelds Konzertbericht in AMZ 65, 1938, S. 161f. Er kommentierte: „Schon jetzt tritt ziemlich jeder Dirigent mit einer anderen, meist persönlich zusammengestellten Fassung an. Man weiß zuvor nie genau, welchen Bruckner man eigentlich erleben wird. Daß die Bedenken gegen die Urfassungen auch beim vorurteilslosen Hörer von Aufführung zu Aufführung wachsen, kann nicht verschwiegen werden.“

78 Nach einem Brief Wendlers an Auer vom 26. September 1938 (F 31 Auer 560, A-Wn). Zur Aussage über das Finale siehe W. Furtwängler, *Johannes Brahms. Anton Bruckner*, 1952, S. 26. In den privaten Aufzeichnungen des Dirigenten von 1941 findet man folgenden Absatz: „Man kann eher von einer Vergewaltigung der Öffentlichkeit durch Haas-Mythos sprechen. Tatsache ist, daß Bruckner nicht durch die Gesamt-Ausgabe berühmt geworden ist, sondern durch die früheren“ (*Wilhelm Furtwängler. Aufzeichnungen 1924-1954*, S. 220).

zwar selbst einen Strich im Finale von L–Q vorgeschlagen, dieser jedoch wurde im Erstdruck nicht angezeigt, ebensowenig – übrigens – wie bei Haas in der Studienpartitur.⁷⁹

Auf Grund einer Teilabschrift zum Finale (Hs. 6031, A-Wn), die „merkwürdigerweise gerade diejenige Strecke aus der Finalepartitur“ enthält, „die bei der Erstausgabe mit den beiden starken Strichen bedacht wurde“, die jedoch einen anderen „ganz empfindlichen Strich“ versucht und die Haas dem Besitz Ferdinand Löwe zuordnet, entstand der Eindruck, daß Löwe die Bearbeitung der fünften Symphonie für den Erstdruck besorgt hatte. Es entstand der Verdacht, Löwe habe sich willkürliche Eingriffe in Bruckners Partitur erlaubt und sogar versucht, Bruckners Handschrift nachzuahmen.⁸⁰ Nowak stellte in seinen Anmerkungen zu den Ausführungen von Haas fest, daß diese Handschrift (Hs. 6031) „nichts mit Ferdinand Löwe und schon gar nichts mit dem Nachlaß Bruckners“ zu tun gehabt habe. Sie sei um 1900 von einem Kopisten in Linz geschrieben worden, der für August Göllerich gearbeitet habe.⁸¹

Haas lenkte demnach den Verdacht auf Ferdinand Löwe, obwohl ihm bekannt gewesen sein muß, daß sich beispielsweise Franz Schalk noch kurz vor seinem Tod mit der fünften Symphonie beschäftigt hatte (nach dem bereits erwähnten Brief von Lili Schalk an Auer vom 14. Oktober 1931).⁸² Diese Arbeit Schalks beschreibt Haas allerdings in seinem Revisionsbericht zur Fünften nicht, sie war gewissermaßen nicht so „publik“ geworden wie jene zur Sechsten. Das gespannte Verhältnis zur Witwe Schalks ließ es wahrscheinlich dazuhin ratsam erscheinen, nicht weiteres „Öl aufs Feuer zu gießen“, obwohl Haas vermutlich auch um den Briefwechsel der Brüder Josef und Franz Schalk wußte, der Aufschluß geben konnte über ihre „Bearbeitungspraxis“. Allerdings befand sich diese Korrespondenz damals (um 1934/35) noch nicht in dessen Verwahrung beziehungsweise noch nicht in der Musiksam-

79 Die große Partitur mit Vorlagenbericht von Haas enthält den Strich-Vorschlag L–Q im Finale.

80 Vgl. L. Nowak, *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, V. Symphonie B-Dur. Revisionsbericht*, S. 48f., vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, 5. Band, V. Symphonie B-Dur (Originalfassung), Partitur und Entwürfe mit Bericht, vorgelegt von R. Haas, S. XXV.

81 Vgl. L. Nowak, *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, V. Symphonie B-Dur. Revisionsbericht*, S. 63.

82 Vgl. dazu auch T. Leibnitz, *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner*, S. 323f., siehe ebenda Anmerkung 3 zu Kapitel 5.3. (das „Privatexemplar“ Schalks entspricht jedoch laut mündlicher Auskunft von Thomas Leibnitz im September 1995 keiner für die Gesamtausgabe eingerichteten Partitur).

lung der Nationalbibliothek. Lili Schalk veröffentlichte aber immerhin einen Teil dieser Briefe, die in erster Linie zeigen sollten, daß das Verhältnis zwischen Bruckner und den Brüdern Schalk nicht getrübt war. Der Witwe Schalks kann nicht vorgeworfen werden, daß sie nur Auszüge aus dieser Korrespondenz zur Veröffentlichung gab, denn sie fühlte sich dazu verpflichtet, ihren verstorbenen Mann zu verteidigen. Die von ihr herausgegebenen *Briefe und Betrachtungen* Franz Schalks erschienen wahrscheinlich gerade deshalb auch im Musikwissenschaftlichen Verlag.⁸³ Obwohl demnach damals ein Kommentar zu Franz Schalks Bearbeiter- und Herausgebertätigkeit sinnvoll gewesen wäre, verlegten sich die „Verdächtigungen“ auf Ferdinand Löwe. Ein simpler Analogieschluß aus der „Erforschung“ der neunten und vierten Symphonie erhärtete zudem diese Tendenz.

Es bestand über die Entstehung des Erstdrucks der fünften Symphonie aber noch eine andere Theorie, die Alfred Orel vertrat und die – weil sie spekulativ klang und nicht bewiesen werden konnte – relativ einfach abgestritten wurde. Orel war der Überzeugung, daß Bruckners Handschriftexemplar beziehungsweise Autograph der Fünften, das Haas zur Vorlage gedient hatte, nicht als Stichvorlage für den Erstdruck benutzt oder „bearbeitet“ worden sein konnte. Er kam in seinem Kommentar von 1936 zu dem Schluß, „daß außer der in der Kalendernotiz vom November 1894 ausdrücklich als ‚Orig.‘ bezeichneten Handschrift der V. Symphonie (ebenso wie bei der II.) die Handschrift einer Umarbeitung, eben nicht das ‚Original‘, sondern

83 Franz Schalk. *Briefe und Betrachtungen, mit einem Lebensabriß von Victor Junk*, 1935 veröffentlicht von Lili Schalk. Erst vor einigen Jahren untersuchte Thomas Leibnitz den Briefwechsel der Brüder Schalk, vgl. *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner*; er gelangte zu dem Schluß, daß Franz Schalk, eventuell auch Josef, die fünfte Symphonie für den Erstdruck bearbeitete, und bestätigte damit auch Nowaks Aussagen (Revisionsbericht, S. 56). Es ist aber bspw. noch ungeklärt, wodurch die „Hauskorrekturen“ der Firma Josef Eberle, die den Erstdruck besorgte, motiviert waren. Daß sie durchgeführt wurden, beschreibt Nowak in seinem Kommentar zu den erhalten gebliebenen Bürstenabzügen (Revisionsbericht, S. 89f.). Es fehlen jedoch, wie im Falle der Sechsten, die Angaben zur Herkunft dieser Quellen. Ein Hinweis auf die Nachforschungen bei Eberle findet sich in einem Sitzungsprotokoll der Vorstandssitzung der IBG anlässlich des Brucknerfestes in Zürich 1936 (Fond Schalk, A-Wn). Diese Information verdanke ich Benjamin Korstvedt. Ferner teilt Nowak nicht mit, wie zwei andere (nach 1935 an die Nationalbibliothek gekommene) Quellen bekannt wurden: a) eine Partiturschrift (Hs. 36.693) mit Eintragungen Bruckners, von der Nowak aussagt (Revisionsbericht, S. 79), daß „Rücken und Vorsatzpapier... auf Veranlassung von Dr. Oeser erneuert“ wurden (Oeser war bis 1945 Mitarbeiter des MWV in Leipzig bzw. der Firma Brandstetter, später Wiesbaden) und b) die Widmungspartitur der fünften Symphonie an Minister Stremayr (Hs. 6064), von der Nowak (S. 74) angibt, sie sei 1936 gefunden worden.

eine ‚neue Bearbeitung‘ vorhanden war, die auch ‚zum Druck verwendet‘ und im April 1895 an Eberle zum Stich ausgefolgt wurde.“⁸⁴ Max Auer reagierte unmittelbar auf Orels These in seinem Aufsatz *Kann es eine zweite Eigenschrift der V. Symphonie von Bruckner geben?* Er entgegnete, daß weder in den Kalendernotizen noch in Bruckners Testament ein direkter Hinweis auf eine zweite Partitur der fünften Symphonie zu finden sei. Außerdem gleiche die Bearbeitung der Fünften der Bearbeitung der Neunten, so „liegt die Vermutung nahe, daß die Neubearbeitung von Löwe stammt.“⁸⁵ Die These Orels verwies er „ins Reich der Phantasie“, dorthin, wo sie bis heute, wenn sie in der Bruckner-Literatur überhaupt noch Erwähnung findet, angesiedelt wird. Daß Bruckner nach 1876 an der Partitur noch gearbeitet hat, ist aber durchaus für möglich gehalten worden.⁸⁶ Zur Frage, was letztendlich bis 1887 (Aufführung der Klavierfassung der Fünften durch Josef Schalk und Franz Zottmann) und bis 1894 (Uraufführung der Orchesterfassung in Graz) mit der Partitur geschah, das heißt, welche Vorlage den Brüdern Schalk zur Verfügung stand, gab es offensichtlich kaum einen Beantwortungsspielraum, da alle genau dieses Problem betreffenden Quellen zu Haas' Zeiten fehlten. Sehr merkwürdig erscheint hierbei, daß gerade die Schalk-Quellen bis heute verschollen zu sein scheinen.⁸⁷

Zur vierten Symphonie:

Zur vierten Symphonie, die 1936 im Rahmen der Gesamtausgabe von Haas erschien, haben sich – vielleicht bezeichnenderweise – sehr wenige Stellungnahmen in Briefen aus dem Nachlaß Auer gefunden (wie überhaupt die überlieferte Korre-

84 A. Orel, *Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner*, S. 200.

85 Das Bundesblatt. Mitteilungen des Badischen Bruckner-Bundes 5, 1937, Nr. 1, S. 3-6.

86 Vgl. dazu G. Staub-Schlöpfer, *Zur Streitfrage um die zwei Fassungen der 5. Sinfonie von Bruckner*. Staub-Schlöpfer (1888-1973) engagierte sich in der Bruckner-Gemeinde in Zürich. Sie verfolgte die Gesamtausgabe von Haas zunehmend kritisch, wie ihre Briefe an Auer zwischen 1930 und 1948 (F 31 Auer 537, A-Wn) zeigen. Ihre zwischen 1939 und 1943 erschienenen Aufsätze zur Haas-Gesamtausgabe zählen zu den wenigen Stellungnahmen außerhalb Deutschlands und Österreichs. Sie war mit Lili Schalk befreundet (nach den Briefen im Fond Schalk, A-Wn), die ihr zum Teil Manuskripte zur Einsicht überließ, und sie schöpfte ihre Möglichkeiten aus, die Bruckner-Partituren gründlich zu studieren.

87 Zu den Aufführungen siehe T. Leibnitz, *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner*, S. 111ff. Vgl. L. Nowak, *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, V. Symphonie B-Dur. Revisionsbericht*, S. 57. Die Handschrift Hs. 36.693, A-Wn, wurde – wie oben erwähnt – nach 1935 aufgefunden. Zwar zeige sie laut Nowak Veränderungen, die Bruckner zwischen 1878 und 1887 vorgenommen habe, aber sie liefere keinen Beweis für eine zweite Fassung (ebenda S. 56, 79ff.).

spondenz zwischen Furreg und Auer, aber auch zwischen Haas und Auer, mit dem Jahr 1935 spärlich wird und in bezug auf Furreg erst nach 1938 wieder einsetzt). Die „Originalfassung“ der vierten Symphonie wurde am 1. März 1936 durch Hans Weisbach in Leipzig „uraufgeführt“. ⁸⁸ Am 8. Februar benachrichtigte Hilde Wendler Auer darüber, daß das Programm für den 1. März noch nicht feststehe, daß man in Leipzig aber plane, noch etwas „außer der Vierten“ zu machen, „und zwar waren bis jetzt bestimmt die Skizzen zum Finale der Neunten. Ich und auch Herr Brandstetter und Oeser, den sie ja auch kennen, waren von Anfang an gegen diese Aufführung, aber die übrigen Leute der L.B.G. [Leipziger Bruckner-Gemeinde] so sehr dafür, daß ich (leider) meinen Mund halten mußte.“ ⁸⁹ Wendler schlug vor, daß man ein bis dahin unveröffentlichtes Scherzo der Vierten aufführen könne, für das sich Weisbach bereits interessiere und dessen autographes Manuskript sich im Besitz des Adressaten befand. Wendler bat Auer, das Scherzo zur Verfügung zu stellen, auch wenn sie die Befürchtung hegte, Haas könne diese Aufführung als „vorzeitigen Eingriff in die Gesamtausgaben“ auffassen und sie unterbinden. ⁹⁰ Zu dieser „Uraufführung“ wird berichtet:

„Nach der Wiedergabe des ursprünglichen Scherzos, das Bruckner 1878 durch das sogenannte Jagdscherzo ersetzt hat, verbreitete sich GMD. Weisbach in aufschlußreicher Rede über die Bedeutung der nunmehr ans Tageslicht gezogenen Urfassungen der Werke Bruckners, die im Erstdruck von fremder Hand tiefgreifende Umgestaltungen erfahren und erst jetzt in ihrer lapidaren Größe und vollen Formen- und Farbenpracht ihre Auferstehung feiern. Durch Gegenüberstellung einzelner Stellen aus den verschiedenen Sätzen wurde es auch den Musiklaien klar, wie sehr man sich gegen den ursprünglichen Geist des Werkes durch mancherlei Überarbeitungen versündigt hatte. Ungeheurer Jubel

88 Hans Weisbach, Vorstandsmitglied der IBG, leitete das Leipziger Rundfunk-Symphonieorchester, vgl. H. Büttner, *Musik in Leipzig*.

89 F 31 Auer 560, A-Wn.

90 In einem Brief von Haas an Auer vom 15. Februar 1936 (F 31 Auer 312, A-Wn) heißt es: „Eine Aufführung der Skizzen zum IX.-Finale müßte ich mit allen Mitteln verhindern, in diesem Punkt gebe ich nicht nach und erwarte dasselbe von Ihnen. Nur alles, was recht ist. Schon die Klavieraufführung war unnötig.“ Die Klavieraufführung fand 1934 in München statt, vgl. dazu C.v. Zwol, *Der Finalsatz der Neunten Symphonie Anton Bruckners*; vgl. auch O. Lang, *Die Entwürfe zum Finale der IX. Symphonie Anton Bruckners*. Zum ursprünglichen Scherzo der Vierten, das Auer wahrscheinlich durch Göllerich überlassen wurde, siehe M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk* (1934), S. 189ff.

umbrauste Dirigenten und Orchester dieser historischen Aufführung, der als Ehrengäste der Präsident der I.B.G. Professor Max Auer und der Herausgeber der kritischen Gesamtausgabe Univ.-Prof. Dr. Robert Haas aus Wien beiwohnten.“ ⁹¹

Auch zur vierten Symphonie gab es eine Erstdruckpartitur – 1889/90 bei Albert J. Gutmann in Wien veröffentlicht und von der Universal Edition übernommen –, die dem Vergleich mit Bruckners Autograph (Hs. 19476, A-Wn) nicht „standhielt“. Haas stellte in seinem Vorlagenbericht fest: „Für den Erstdruck ist *keinerlei Beglaubigung durch Bruckners Hand nachzuweisen gewesen*, die Stichvorlage konnte trotz langjähriger Bemühungen an keiner der in Betracht kommenden Stellen aufgefunden werden und muß als verschollen gelten. Auch die ganze Geschäftskorrespondenz mit dem Verlag Gutmann ist unauffindbar.“ ⁹² Die Unterschiede zwischen dem Erstdruck und der Ausgabe von Haas liegen wieder vor allem in Dynamik und Instrumentierung sowie Kürzungen im Scherzo und Finale. Will man sich heute genauer darüber informieren, so ist man größtenteils (noch immer) auf den Vorlagenbericht von Haas angewiesen. Die neue Gesamtausgabe (Nowak) brachte zwar im Jahr 1975 die schon früher geplante Partitur der vierten Symphonie von 1874 (erste Fassung), aber ein neuer oder kommentierter Revisionsbericht fehlt. Dies bedeutet im Grunde genommen, daß den oben zitierten Worten von Haas noch immer eine gewisse Geltung zukommt, obwohl sich auch hier die Quellenlage nach 1936 geändert hat. Nowaks Wiederabdruck der zweiten Fassung der Vierten mit Finale von 1880 erschien 1953 (Durchsicht 1991), dazu 1981 separat das Finale von 1878.

Die „Änderung der Quellenlage“ zur Vierten veranlaßte aber nun in erster Linie die „Auffindung“ einer Abschrift (als *Stichvorlage* bezeichnet, aber vermutlich nicht die endgültige Druckvorlage) bei den Erben Ferdinand Löwes, die Alfred Orel oblag. Orel hatte nach dem Anschluß Österreichs auf Grund seiner politischen Einstellung zunächst Oberhand gewonnen. Die IBG-Mitglieder setzten alles daran, seine Übernahme der Leitung der Gesellschaft zu verhindern. Dieses Ziel konnte erreicht werden, nicht zuletzt deshalb, weil in Berlin bereits 1937 Pläne geschmiedet

91 Bruckner-Blätter 8, 1936, H. 1, S. 6 (o.A., für die Gestaltung verantwortlich: Franz Moißl). Vgl. dazu H. Weisbach, *Erfahrungen und Erkenntnisse*.

92 Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der IBG*, 4. Band/1. Teil, IV. Symphonie Es-Dur (Fassung von 1878 mit dem Finale von 1880), Finale von 1878, Partituren und Entwürfe mit Bericht, vorgelegt von R. Haas, Wien 1936 (im Einvernehmen mit der Universal-Edition), S. I.

wurden, die Gesellschaft und ihre Zentrale nach Deutschland zu verlegen beziehungsweise die Internationale Bruckner-Gesellschaft in eine Deutsche Bruckner-Gesellschaft zu wandeln. Und da sich Hitler und Goebbels 1937 für die „Originalfassungen“ ausgesprochen hatten, kam als Leiter der Bruckner-Gesellschaft nach 1938 selbstredend kein Gegner der „Originalen“ in Frage, auch dann nicht, wenn es sich um ein Parteimitglied handelte. Orel brauchte sich von dieser Abweisung nicht beeindrucken zu lassen: „Nach vorübergehender Leitung der Wiener Staatsakad. [Staatsakademie] für Musik übernahm er (1940-1945) das „Sonderreferat für Wiener Mf. [Musikforschung]“ im Kulturamt der Stadt Wien.“⁹³ Die „Auffindung“ der Stichvorlagen der vierten und sechsten Symphonie bei den Erben Ferdinand Löwes – als in Wien viele jüdische Familien enteignet wurden – stand wahrscheinlich in Zusammenhang mit Orels „neuem Aufgabengebiet“ seit 1940. Er selbst stellte den Vorgang so dar:

„Durch einen Zufall wurden die Stichvorlagen zur IV. und zur VI. Symphonie Bruckners gefunden. Sie wurden von dem Besitzer [Dr. med. Hans Löwe] der Stadt Wien zur Verwahrung und wissenschaftlichen Untersuchung übergeben und man darf deren Ergebnissen mit berechtigter Erwartung entgegensehen. Die Frage ist viel zu heikel und wichtig, als daß irgendwie vor Abschluß dieser von der Stadt Wien in vollem Bewußtsein ihrer kulturellen Aufgaben auch auf dem Gebiete unserer heimischen Musik bereits eingeleiteten Arbeit irgendein Urteil abgegeben werden könnte.“⁹⁴

93 Siehe MGG, Bd. 10, Sp. 197f. Vermutlich wurde Orel die Anerkennung als „Illegaler“ auch deshalb verweigert, weil er sich gegen die „Originalfassungen“ ausgesprochen hatte. Zu Orels Werdegang vgl. auch die sehr aufschlußreichen Studien von Lynne Heller: *Politische Geschichte der Wiener Musikakademie: 1919-1931* und *Die Reichshochschule für Musik in Wien 1938-1945*.

94 Typoskript Orels in seinem Nachlaß (A-Wst) mit dem Titel *Ein Brucknerfund*, veröffentlicht in: *Die Pause* 5, 1940, H. 1, S. 41 (das Typoskript umfaßt vier Seiten). In der Tat erhielt Orel im Februar 1940 den Auftrag, die *Stichvorlagen* zu sichten, auszuwerten und seine Ergebnisse mitzuteilen. Bis zur „endgültigen wissenschaftlichen Klärung“ der Angelegenheit wurde eine Nachrichtensperre zu allen Fragen um die „Originalfassungen“ verhängt (nach den Akten zur Deutschen Bruckner-Gesellschaft R 5001/583 des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, Bundesarchiv, Abt. Potsdam: Anweisung der Abt. Musik vom 17. Februar 1940, Aktenzeichen 10019-02/3.2.40/2321/9).

Abb. 5: Übergabe der Stichvorlagen (nach N. Furregs Brief vom 15. Februar 1940 die „Übergabsfeier in der Wohnung von Damisch, zu welcher der spezielle Freundeskreis um Millenkovich [vermutl. zweiter von links] eingeladen war... Glücklicherweise war auch Weisbach [vermutl. zweiter von rechts] dabei, der mich noch am gleichen Tage von allem in Kenntnis setzte“, F 31 Auer 248/2, A-Wn). Erster rechts: Hans Löwe (Quelle der Bildaufnahme: A-Wst).



Nachrichtensstelle
der Stadt Wien

Übernahme der Stichvorlagen zur 4. und 6. Bruckner-
sinfonie am 27. 1. 1940 in die Verwahrung der Stadt Wien.

Am 15. Februar 1940 berichtete Furreg über diesen „Fund“ an Auer:

„Die Geschichte mit der Auffindung der Abschriften zur IV. und VI. Symphonie ist noch nicht in allen Teilen geklärt. Fest steht nur, daß das Material aus dem Besitze des Dr. med. Loewe, Sohnes von Ferd. Loewe stammt, der es im Wege von Prof. Damisch der Stadt Wien übergab... Was die Veranlassung war, daß Dr. Loewe nunmehr mit seinen Schätzen herausrückte, bzw. welcher Druck hierbei ausgeübt wurde, ist noch unbekannt. Einiges Licht erhält die Sache durch den Umstand, daß gerade Damisch sich als Retter der Partituren ins Szene zu setzen wußte, wobei er von Prof. O. [Orel] eifrigst unterstützt wurde.“⁹⁵

Im Nachlaß Orels (A-Wst), der nicht aufgearbeitet ist, sondern in Kartons aufbewahrt wird, die in etwa nach Sachgebieten sortiert sind, liegt eine genaue Beschreibung der *Stichvorlage* zur vierten Symphonie. Auf eine ausführliche Untersuchung dieses Textes mußte verzichtet werden. Wie in vielen vergleichbaren Fällen verlangt auch diese Quelle nach einer eigenen Studie; es war schlichtweg nicht möglich, ohne das Gesamtkonzept der vorliegenden Arbeit völlig umzustößen, den Details des aufgefundenen Archivmaterials nachzugehen. Dies wird zukünftigen Untersuchungen vorbehalten bleiben müssen. Orels Inhaltsübersicht sei aber hier wiedergegeben:

I. Die vorliegende Partitur ist die Stichvorlage zum Erstdruck von Bruckners IV. Symphonie

II. Die Stichvorlage ist von Ferdinand Löwe geschrieben und von Bruckner genau durchgesehen und durchgearbeitet

III. Die Löwe'sche Partiturniederschrift stammt aus der Zeit der Aufführung der IV. Symphonie unter Hans Richter in Wien am 22. I. 1888

1. Der Notentext der Richterschen Aufführung

2. Das Verhältnis der Löweschen Partiturniederschrift zum Text der Richterschen Aufführung

IV. Bruckner stand der Richterschen Aufführung durchaus positiv gegenüber

V. Die Textgestaltung der Löweschen Partiturniederschrift entsprach Bruckners Willen; Bruckner war selbst an ihr beteiligt

VI. Bruckner hat die Löwesche Partiturniederschrift nach der Richterschen Aufführung in notentextlicher, dynamischer und agogischer Hinsicht genauestens durchgearbeitet

95 F 31 Auer 248/2, A-Wn. Heinrich Damisch (1872-1961) war Mitbegründer der Salzburger Festspiele, damals Vorsitzender der Wiener Mozartgemeinde und bis 1935 Vorstandsmitglied des MWV Wien.

VII. Die von Bruckner durchgearbeitete Stichvorlage wurde von ihm selbst ausdrücklich anerkannt und als seinem Willen entsprechend bezeichnet

VIII. Die von Bruckner durchgearbeitete Stichvorlage stellt die letzte, nachweislich Bruckners eigenem Willen entsprechende Äußerung Bruckners zum Text seiner IV. Symphonie dar

IX. Der Erstdruck der IV. Symphonie bedarf dringend einer Revision unter Heranziehung der Stichvorlage

X. Ergebnis.⁹⁶

Offensichtlich war jedoch trotz der Aufforderung an Orel, die Partiturabschrift Löwes (*Stichvorlage*) durchzusehen und seine Ergebnisse mitzuteilen, sein Bericht nicht mehr zu einer Veröffentlichung gelangt, falls er überhaupt der Öffentlichkeit vorgelegt werden sollte. Die entsprechenden Dokumente des Propagandaministeriums lassen eher vermuten, daß Orels Bericht der internen Information dienen sollte.⁹⁷ Da sich zwischen 1936 und 1942 die Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte in Deutschland (STAGMA), die Österreichische Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM), die Universal Edition und der Musikwissenschaftliche Verlag mit Problemen um das Urheberrecht der verschiedenen Bruckner-Ausgaben befaßten, waren die Verantwortlichen und Gutachter in dieser Angelegenheit um Stellungnahmen bemüht.⁹⁸

Im Nachlaß Orels fand sich aber ein Typoskript mit der handschriftlichen Bemerkung „für Furtwängler“ (1942), in dem Orel die Sachlage um die *Stichvorlage* Löwes darlegte. Hilde Wendler vom Musikwissenschaftlichen Verlag klagte in Briefen an Auer um 1941/1942 wiederholt darüber, daß Furtwängler nach der „Bearbeitung“ der Vierten und nicht nach Haas dirigiere. So wird zwischen Orel und Furtwängler tatsächlich ein Austausch stattgefunden haben (Furtwängler erhielt jeden-

96 Anlagen zu dieser wahrscheinlich 1942 entstandenen Beschreibung der *Stichvorlage* der vierten Symphonie sind: 1) Beschreibung der Handschrift, 2) Konkordanz der Handschrift und des Erstdrucks, 3) die eigenhändigen Eintragungen Bruckners in der *Stichvorlage*, 4) Überklebungen, Durchstreichungen und Rasuren in der *Stichvorlage*, 5) die Unterschiede des Erstdrucks gegenüber der *Stichvorlage*. In A-Wst ist unter der Signatur M 59.499 eine Erstdruckpartitur erhalten, korrigiert von Alfred Orel nach den handschriftlichen Eintragungen von Bruckner in der *Stichvorlage*.

97 Obwohl sich Robert Haas sehr darum bemühte, war es für ihn nicht möglich, diese *Stichvorlage* Löwes gründlich zu studieren. Dies geht aus den Akten F 60 BRGA 1/1, A-Wn hervor (Brief von Haas an Heinz Drewes vom 21. September 1944).

98 Akten zur Deutschen Bruckner-Gesellschaft im Bundesarchiv, Abt. Potsdam, und Dokumente des Bruckner-Verlags, StA-L.

falls die Gelegenheit, die *Stichvorlage* einzusehen).⁹⁹ Orel legte in dem Typoskript dar, daß Haas' Argument, für den Erstdruck sei keine Beglaubigung durch Bruckners Hand nachzuweisen, als hinfällig betrachtet werden könne. „Die Stichvorlage ist eine von Löwe angefertigte Partitursabschrift, die von Bruckner genau durchgearbeitet und daher von ihm durchaus authentifiziert ist.“ Selbst nach der Aufführung der vierten Symphonie durch Hans Richter am 22. Januar 1888 habe Bruckner, wie er an einen Brief an Hermann Levi schrieb, „aus eigenem Antriebe noch Veränderungen gemacht“ (Brief Bruckners vom 27. Februar 1888). Bruckner habe Levi mit diesem Brief die Partitur der „romantischen Symphonie“ übermittelt. Orel fragte in seinem Manuskript: „Welche Partitur hat nun Bruckner an Levi geschickt?“ Orel kam zu dem Schluß, daß der Komponist nicht das Autograph übersandte und daß sich Bruckners Bemerkung „Es ist die einzige Partitur, die ich besitze“ (Brief an Levi) nicht auf das Autograph bezog, sondern auf die *Stichvorlage*. Orel meinte dazu: „Es wäre auch widersinnig, anzunehmen, Bruckner habe Levi sein überholtes Autograph gesendet zu einer Zeit, da die Umarbeitung schon erfolgt, ja noch mehr zur Begeisterung Bruckners aufgeführt und von ihm nochmals durchgesehen war.“ Anschließend diskutierte Orel die Frage nach der Entstehung der *Stichvorlage*, das heißt, „nach welcher Vorlage hat Löwe diese Abschrift hergestellt? Da muß nun zugestanden werden, daß uns das autographe Zwischenglied zwischen der autographen Partitur und d[e]r Löweschen Kopie fehlt. Entweder wurde die Umarbeitung mittels Zetteln vorgenommen oder es hat eine zweite autographe Partitur gegeben, die vorläufig noch nicht aufgetaucht ist.“ Eine dritte Möglichkeit, daß Löwe nämlich selbständig, ohne Einverständnis Bruckners gearbeitet habe, schließen Orels Überlegungen aus: „Wäre es denn d[e]nkbar, daß Bruckner eine Verballhornung seines Werkes durch Löwe von Richter hätte aufführen lassen, davon begeistert gewesen wäre und überdies durch die Sendung an Levi noch für die Verbreitung eingetreten wäre. Das hieße doch Bruckner geradezu zum schwächlichen, jeden künstlerischen Selbstbewußtseins baren Trottel stempeln.“

⁹⁹ Dies geht aus den Akten F 60 BRGA, A-Wn, hervor. Lange vor dem Bekanntwerden des Orel-Fundes allerdings griffen unter den Dirigenten selbst diejenigen, die die „Originalfassungen“ vertraten, zum Teil auf die Erstdruckfassungen zurück. Als Karl Böhm beispielsweise daran ging, die Vierte in der Haas-Fassung auf Schallplatte einzuspielen, besprach er sich mit Max Auer, der ihm riet, an bestimmten Stellen die alte Ausgabe heranzuziehen (nach Briefen vom 5. und 12. Mai 1937, F 31 Auer 207, A-Wn). Böhm bedankte sich für die Hinweise von Auer und schrieb am 12. Mai: „Aber schließlich haben Schalk und Löwe da nur Dinge zu Papier gebracht, die jeder anständige Musiker eigentlich von selbst machen wird.“

Tabelle 2: CHRONOLOGIE ZUR VIERTEN SYMPHONIE

- 2. Januar 1874: Beginn der Komposition der ersten Fassung
- 22. November 1874: Abschluß der ersten Fassung
- [20. September 1875: Aufführung der ersten Fassung in Linz]
- Autographie Quelle der ersten Fassung „Alte Bearbeitung“: Hs. 6082, A-Wn (war im Besitz Lili Schalks bis 1939; vgl. dazu Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 321f.; eine Abschrift der ersten Fassung befand sich bis 1902 bei Wilhelm Tappert in Berlin, der sie seit 1886 verwahrte, sie ging dann in den Besitz Max Auers über)
- 12. Oktober 1877: Brief an Wilhelm Tappert „Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, daß meine 4. romant. Sinfonie einer gründlichen Umarbeitung dringend bedarf“ (vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 497)
- 18. Januar 1878: Beginn mit der Umarbeitung zur zweiten Fassung; Finale 1878 (Autograph, ein Bogen in Kremsmünster, die anderen Bogen in A-Wst, vermutlich vormals – noch um 1936 – im Besitz des Akademischen Richard Wagner-Vereins mit dem Titel „Neue Bearbeitung“, vgl. Revisionsbericht von Haas, S. I und XXVIII.); Finale 1878 (Abschrift Ferdinand Löwe, A-Wn: „Altes I. Finale“, „Volksfest“, vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 322, 501, Hs. 3177), vgl. L. Nowak, *Das Finale von 1878 zur IV. Symphonie von Anton Bruckner*
- 9. Oktober 1878: Brief an Wilhelm Tappert „Ich habe jetzt die 4. rom. Sinfonie (1., 2., 4. Satz) ganz neu und kurz bearbeitet, die dann ihre Wirkung machen wird. Nur das neue Scherzo bleibt mir noch übrig...“ (Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 498f.)
- Nov./Dez. 1878: neues Scherzo („Jagdscherzo“)
- 19. November 1879 bis 5. Juni 1880: neues Finale, Vollendung der zweiten oder dritten Fassung der Symphonie 1878/Finale 1880 (im Autograph 19476, A-Wn, überliefert, „Neueste Bearbeitung“, vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 497f.)
- 20. Februar 1881: UA der vierten Symphonie in Wien unter Hans Richter (Fassung 1878/Finale 1880), vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 630ff., nach Auer ist Bruckner bei den Proben anwesend; nach der Uraufführung: „In einer Abschrift bringt [Bruckner] Zusätze zur Instrumentation an, auch wird das Andante gekürzt... Die Zusätze werden in Bruckners Auftrag von Kopistenhand in das Autograph und die Orchesterstimmen eingetragen“ (Anton Bruckner. *Sämtliche Werke*, Bd. IV/2, Vorwort von L. Nowak)
- 23. November 1881: Brief Bruckners an Felix Mottl: „Hier ist sie. Finale ist neu. Bitte dich, nimm (namentlich im Finale) die Kürzung. Habe noch (nur in Partitur) eine verbindende neue Periode (im Finale bei O) beigelegt... Sei so gut, daß das Blatt nicht verloren geht, denn später werde ich's in die Stimmen übertragen lassen“ (Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 652)
- 10. Dezember 1881: zweite Aufführung der vierten Symphonie in Karlsruhe unter Felix Mottl (Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 680)
- 4. Juni 1886: Aufführung der vierten Symphonie in Sondershausen, nur erster Satz und Scherzo (vgl. Anton Bruckner. *Sämtliche Werke*, Bd. IV/2, Vorwort von L. Nowak)
- September 1886: Bruckner berichtet Hermann Levi darüber, daß der Dirigent Anton Seidl in New York einen Verleger für die Symphonie finden will; Nowak zufolge geht die 1881 durchgesehene und mit Zusätzen versehene Abschrift der Symphonie an Seidl nach New York (erhalten in der Bibliothek der Columbia University in New York, Gertrud Staub-Schläpfer vermittelte 1952 Nowak die Kenntnis dieser Quelle), vgl. dazu insb. L. Nowak, *Neues zu Anton Bruckners „Romantischer“*; Nowak zufolge ist

diese Abschrift die Fassung „letzter Hand“, da sie eine „Revision“ der Fassung 1878/Finale 1880 darstelle; diese Abschrift enthält das autographe Widmungsblatt an Constantin Prinz zu Hohenlohe-Schillingfürst
 Januar 1887: Hermann Levi bezahlt die Kosten bei Gutmann für den Erstdruck (vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 523)
 9. Mai 1887: Brief von Josef Schalk an seinen Bruder Franz Schalk mit dem Bericht darüber, daß Löwe mit Zustimmung Bruckners die Uminstrumentierung der vierten Symphonie begonnen habe (vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, Bd. IV/2, Vorwort von L. Nowak)
 1887/1888: Abschrift/*Stichvorlage* Löwe (Bruckner hat sie bis zu drei Mal durchgesehen); vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 581f., 624; als „dritte“ oder „vierte Fassung“ umstritten; 1939 von Alfred Orel bei Hans Löwe aus dem Nachlaß Ferdinand Löwes „aufgefunden“
 22. Januar 1888: Aufführung der Symphonie unter Hans Richter in Wien, vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 586ff.: „Die Wiener Aufführung fand aus dem zur Druckvorlage bestimmten und neu bearbeiteten Orchester-Material statt“ (ebenda S. 589)
 18. Februar 1888: spätestes Datum in der Abschrift/*Stichvorlage*
 27. Februar 1888: Brief Bruckners an Hermann Levi: „Ich bin so frei hiemit die Partitur von der romantischen Sinfonie zu senden. Selbe ist neu instrumentiert und zusammengezogen. Der Erfolg in Wien ist mir unvergesslich. Seitdem habe ich aus *eigenem* Antrieb noch Veränderungen gemacht, die *nur* in der Partitur stehen, bitte daher um Nachsicht! Die beiliegenden Zettel zeigen die Seiten und Instrumente an, die *seit*her neu sind... Die Veränderungen merkt man ohnehin in der Partitur. Es ist die *einzig*e Partitur, die ich besitze“ (vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 589)
 1889/90: Erstdruck der vierten Symphonie bei A. Gutmann, Wien

Mit dieser Schlußfolgerung ist – es versteht sich von selbst – auch harsche Kritik an Haas' Verlautbarungen über die „Eigenmächtigkeiten“ von Bruckners Getreuen und an seiner „Vergewaltigungstheorie“ verbunden.

1949 veröffentlichte Orel einen Aufsatz in der Schweizerischen Musikzeitung mit dem Titel *Ein Bruckner-Fund (Die Endfassung der IV. Sinfonie)*. Mit einem unveröffentlichten Brief des Meisters, in dem er seine Ergebnisse nochmals, das heißt erstmals öffentlich ausführte. Die „genaue Durcharbeit“ der Stichvorlage sei ihm 1940 „vom Besitzer übertragen“ worden, behauptete er dort.¹⁰⁰

100 Vgl. SMZ 89, 1949, S. 323. Orels Ergebnisse wurden in der Folgezeit kaum gewürdigt. Man betrete mit der Fassung von 1887/1889, die einmal als vierte, einmal als dritte Fassung bezeichnet wird, „gefährliches Gebiet“, schrieb Cornelis van Zwol in seinem Aufsatz *Bruckners Vierte Symphonie: nicht nur eine „Romantische“*, S. 28. Paul-Gilbert Langevin sprach den Wunsch aus, „daß die von Löwe angestellten Verwüstungen ein für allemal aus dem Musikleben verschwinden“ (*Wie Bruckners Symphonien vor das Publikum treten sollten*, S. 45). Vgl. dazu auch den Kommentar Franz Grasbergers, der in seinem Beitrag *Selbstkritik, Überzeugung und Beeinflussung* Bruckners eigene Beteiligung an der Fassung 1887/89 in Ansätzen besprach. Vgl. auch R. Stephan, *Bruckners*

Orel bezog seine Revisionsabsichten und -arbeiten offenbar auf den Erstdruck der vierten Symphonie. Es gehörte also nicht nur zu den Überzeugungen von Haas, daß dieser nicht mehr gelten könne. Abgesehen davon, daß Orel, nach allem, was geschehen war, wahrscheinlich mit den Autographen der Nationalbibliothek nicht mehr arbeiten konnte, erscheint sein Ansatz, von den Erstdrucken auszugehen, nicht abwegig. Auch wenn man sich heute auf die vorgeblich „originalen“ Ausgaben beim Studium Bruckners stützt, wäre es meiner Meinung nach noch immer so notwendig, wie es damals ratsam gewesen wäre, den Erstdrucken der Brucknerschen Werke mit Respekt und neutraler, mithin mit wissenschaftlicher Neugierde zu begegnen.

Nach der Ausgabe der vierten Symphonie 1936 stagnierte die Arbeit an der Gesamtausgabe. Erstens benötigte Haas für seine weiteren Pläne Quellenmaterial, zu dem er seit den gescheiterten Verhandlungen mit Orel und Lili Schalk keinen oder nur sehr eingeschränkten Zugang über bereits angefertigte Kopien hatte. Zweitens setzte Haas die Kritik von Orel und den Wiener Schalk- und Löwe-Anhängern mehr zu, als er öffentlich bekennen konnte oder wollte. Er wurde nach eigenen Angaben von seinem Vorgesetzten zur Rede gestellt und mußte nun selbst um Reputation und Karriere bangen. Diese Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt und ihr Ende im März 1938, als der Vorgesetzte, Josef Bick, „entfernt“ wurde und als der uneingeschränkte staatliche Schutz der „Originalfassungen“ gesichert schien.¹⁰¹

Die „problematische Quellenlage“ verzögerte in erster Linie die nach der vierten geplante Ausgabe der achten Symphonie. Sie erschien erst 1939. Hausegger „wünschte“ sie sich schon 1936 für das Regensburger Brucknerfest: „Mir wäre besonders lieb, wenn ich bei dieser Gelegenheit die Original-Achte bringen könnte. Doch haben sich deren Herausgabe, wie mir der Leipziger Verlag mitteilt, unerwartete Schwierigkeiten entgegengestellt.“¹⁰² Anstelle der achten Symphonie erschien zuerst die zweite. Haas sah sich nach der Regensburger Subventionszusage mehr

Romantische Symphonie, T. Röder, *Motto und symphonischer Zyklus. Zu den Fassungen von Anton Bruckners Vierte Symphonie*, und B. Korstvedt, *The First Edition of Anton Bruckner's Fourth Symphony. Authorship, Production and Reception*.

101 Haas legte in einem Bericht zur Gesamtausgabe vom 25. April 1938 ein Bekenntnis zum Nationalsozialismus ab. Er habe seine Ausgabe Adolf Hitler geweiht und ganz im Sinne nationalsozialistischer Kunstauffassung gestaltet. Der Text wird im Anhang (Nr. 4) vollständig wiedergegeben. Er befindet sich unter den Akten zur Deutschen Bruckner-Gesellschaft des Propagandaministeriums (Abt. X), Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583).

102 Brief an Auer vom 24. April 1936 (F 31 Auer 318, A-Wn).

oder weniger dazu gezwungen, wenn man es überspitzt sagen will, überhaupt irgend etwas herauszubringen, denn seine „Schaffenspause“ war bei der Finanzierungsbeurteilung nicht einkalkuliert worden. Jedes Jahr sollte ein neues „Original“ die Bruckner-Begeisterung erhalten. So wollten es nicht nur die Geldgeber, sondern auch von Anfang an laut Vertrag der Musikwissenschaftliche Verlag Wien-Leipzig. Für die Arbeit des Herausgebers, für die Zeit, die ein fundiertes Quellenstudium erfordert, für die Möglichkeit, daß die Editionsprämissen von Haas erschüttert werden könnten, und für einen wissenschaftlich sinnvollen und überlegten Dialog blieb keinerlei Raum. Dies alles war jedoch ohnehin durch die verhärteten Fronten der Forscher und durch autoritäre Editionsrichtlinien unterbunden.

Zur zweiten Symphonie:

Ursprünglich war zur zweiten und achten Symphonie folgendes vereinbart worden:

„Haas hat ihm [Orel] für den Fall der vollendeten Wiederherstellung der IXten [Korrektur des neunten Bandes der Gesamtausgabe] in Aussicht gestellt, daß er die IIte voraussichtlich zur alleinigen Bearbeitung, zumindest aber mit Haas zusammen bekommen soll, daß er ferner die Denkmäler, Briefe (Band XXI und XX) auch zur Arbeit erhält, womit Orel sich einverstanden erklärt. – Bezüglich der noch zu bearbeitenden Symphonien erklärte sich Orel bereit, im Falle der VIIIten seine persönlichen Beziehungen zu Frau Lili Schalk auszunützen, um von ihr alles herauszubekommen, wofür Haas ihm Dank weiß... Bezüglich der VIII. erklärt Haas, eine größere Vorarbeit schon geleistet zu haben, so daß, wenn Orel die Manuskripte von Fr. Schalk beibringt, diese Symphonie von beiden gemeinsam herausgegeben werden soll. Die näheren Bedingungen für die Herausgabe der VIIIten, bzw. IIten bleiben den beiden Herren Haas und Orel vorerst überlassen.“¹⁰³

Die „beiden Herren“ konnten sich nicht einigen. Der endgültige Bruch zwischen Haas und Orel wurde am 19. Februar 1938 bei einer Zusammenkunft von Vertretern des Musikwissenschaftlichen Verlags (Furreg, Werner, Holzer) mit Haas und seinem Assistenten Nowak sowie Orel (zusammen mit seinem Rechtsanwalt Groß) bei Bick in der Nationalbibliothek besiegelt. Orel berichtete darüber an Lili Schalk in einem Schreiben vom 3. März 1938:

¹⁰³ Protokoll der Sitzung des MWV am 30. Januar 1937 in Wien, anwesend: Furreg, Haas, Moißl, Werner (Akten zum Bruckner-Verlag, Nr. 11, StA-L).

„Zu Beginn der Sitzung verlas Herr Professor Haas eine schriftliche Erklärung, in welcher er gegen die beabsichtigte Betrauung meiner Person mit der selbstständigen und von keiner Seite beeinflussten Herausgabe jener Werke Bruckners, zu welchen sich Material in Ihrem Besitz befindet, Stellung nahm... Haas vertrat nach wie vor den Standpunkt, daß die von ihm als Herausgeber der Gesamtausgabe aufgestellten wissenschaftlichen Grundlinien der Editionstechnik und Partiturgestaltung von jedem Mitarbeiter übernommen werden müßten und daß ihm auch das Recht zustehe, davon abweichende Meinungen des herangezogenen Bearbeiters auf den ‚gemeinsamen Nenner Haas‘ zu bringen... Auf die Frage des Herrn Präsidenten Dr. Bick, ob ich eine Möglichkeit sehe, daß der wissenschaftliche Standpunkt Haas und Orel in gegenseitiger Zusammenarbeit auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden könne, mußte ich angesichts der von mir gemachten Erfahrungen sowie im Hinblick auf meine wissenschaftliche Überzeugung mit einem klaren Nein antworten... Bick gab hierauf die Erklärung ab, auf meine Bereitwilligkeit zur Mitarbeit an der Gesamtausgabe, unter voller Anerkennung meiner loyalen Bemühungen, zu verzichten.“¹⁰⁴

Orel stellte daraufhin seine Verhandlungen mit Lili Schalk ein, die immerhin bis zu einem Entwurf eines Leihvertrags gediehen waren. Mit diesem Vertrag hätte sie ihre Quellen Orel, und ausschließlich Orel, zur wissenschaftlichen Erarbeitung leihweise zur Verfügung gestellt.¹⁰⁵ Die Pläne zur achten Symphonie mußten bis auf

¹⁰⁴ Nachlaß Orel (A-Wst).

¹⁰⁵ Der Entwurf zu diesem Leihvertrag befindet sich ebenfalls im Nachlaß Orels (A-Wst). Die Vorbereitungen hierzu sind in den Akten des Fonds Schalk (A-Wn) dokumentiert (F 18 Schalk 356/7, Briefe Lili Schalks an Alfred Orel). Nach dem „Anschluß“ Österreichs wurde folgendermaßen verfahren: Am 30. März 1938 legte der MWV Leipzig dem Propagandaministerium eine Liste der Quellen vor, die Lili Schalk „abzunehmen“ seien (Aktenzeichen X/10018/30.3.38/220 3/3, R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam). Über die „Manuskriptbeschaffungsfrage“ hatte am 29. März in Berlin eine Besprechung stattgefunden. Heinz Drewes befaßte sich persönlich mit dieser Angelegenheit. Am 24. Mai 1938 wurde ein Schreiben an den Wiener Kulturbeauftragten „Pg. Anton Hassbauer“ gerichtet, in dem dieser angewiesen wurde, Lili Schalk für die Überlassung der Manuskripte anzubieten, die berufliche Karriere ihres Sohnes abzusichern. Am 12. November 1938 ging beim Propagandaministerium, Abt. X, ein Bericht von Friedrich Werner (DBG, vgl. dazu auch Kapitel III. 2. und IV) ein, in dem er mitteilte, daß Schalk die „in ihrem Besitze befindliche Brucknermanuskripte zu treuen Händen für den deutschen Staat als ‚Schalkstiftung‘ übergeben hat... Frau Schalk gegenüber habe ich die Übernahme der Manuskripte geordnet und als Treuhänder des deutschen Staates inzwischen bestätigt“ (Aktenzeichen X/10019-02/12.11.38/220 2/8, R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam). Einer Briefvorlage zufolge (datiert mit 6. Dezember

weiteres verschoben werden, aber nicht nur deshalb, weil die Schalk-Quellen fehlten, sondern weil weiteres Quellenmaterial in Zürich aufgetaucht war.

Haas begann daher mit der Arbeit an der Partitur der zweiten Symphonie, die ihm allerdings nicht einfach von der Hand ging. Er hatte wahrscheinlich zwar Vorbereitungen getroffen, kam jedoch trotzdem in Zeitverzug. In einem Brief von Wendler an Auer vom 24. März 1938 beschreibt sie die gespannte Lage, die hauptsächlich auch dadurch entstanden war, daß die „Uraufführung“ der „Originalfassung“ der zweiten Symphonie am 29. April 1938 in Hamburg stattfinden sollte: „Ich bin sehr in Druck, ob wir wohl mit der Herstellung rechtzeitig fertig werden und habe die schlimmsten Befürchtungen, denn noch ist kein Imprimatur von Haas für die Partitur da. Darnach müssen aber erst die Stimmen fertiggemacht werden und erst wenn die Partitur ausgedruckt ist, kann die Verkleinerung der Taschenpartitur vor sich gehen. Gerade die wird zum Hamburger Fest nötig gebraucht werden.“¹⁰⁶ Die Einführung zur Studienpartitur der zweiten Symphonie von Haas ist mit „Wien, im Februar 1938“ datiert, das Nachwort der großen Partitur mit Revisionsbericht mit „März 1938“. Beide erschienen allerdings erst im April und später. Diese Daten sind in bezug auf Haas' Edition der zweiten Symphonie nicht unwichtig. Im Impressum wird angegeben, daß die Partiturausgaben „im Einvernehmen zwischen Nationalbibliothek und Universal-Edition-A.G.“ herausgegeben wurden. Darauf hatte laut Wendler Josef Bick bestanden.¹⁰⁷ Im Leipziger Verlagsbüro waren sich die an der Ausgabe Beteiligten einig darüber, daß der Zusatz „im Einvernehmen... mit der Universal-Edition“ unbedingt „getilgt“ werden müsse. Die Lösung des Problems lag vermutlich in der „Vordatierung“. Andererseits ist es aber auch denkbar, daß der Zusatz beim Erscheinen der Partitur nach dem 11. März 1938 hätte weggelassen werden können, auf solche Abmachungen hätte der Herausgeber keine Rücksicht mehr

1938, ebenda) hat vermutlich Goebbels persönlich ein Dankschreiben an Lili Schalk dafür gerichtet, daß sie „wertvollstes Kulturgut in den Besitz der gesamtdeutschen Nation überführt“ habe. Zu diesen Vorgängen finden sich keine Unterlagen im Fond Schalk (A-Wn). Vgl. T. Leibnitz, *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner*, S. 4. Lili Schalk vermachte Leibnitz zufolge nach 1945 der ÖNB (A-Wn) ihren (restlichen?) Nachlaß.

106 F 31 Auer 560, A-Wn. Die „Uraufführung“ sollte im Rahmen des Hamburger Brucknerfestes (25. bis 30. April 1938) unter Leitung von Eugen Jochum stattfinden. Am 1. Juni berichtete Wendler Auer: „Der Revisionsbericht von der II. Symphonie geht heute erst an Haas zum Teil in Korrektur, da er eher in der Stecherei nicht fertig geworden ist. Gerade bei diesem Werk ist er unverhältnismäßig umfangreich und zeitraubend herzustellen gewesen“ (F 31 Auer 560, A-Wn).

107 Siehe den zu Anfang dieses Kapitels zitierten Brief Wendlers an Auer vom 5. Januar 1938 (F 31 Auer 560, A-Wn).

zu nehmen brauchen. Entweder war demnach der Text rein technisch, herstellungsbedingt nicht mehr zu ändern (auch dafür war dann die „Vordatierung“ die Lösung) oder Haas mußte tatsächlich „noch“ Bicks Anweisungen befolgen. Da der Herausgeber noch im letzten Märdrittel 1938 an der Partitur arbeitete, hätte wahrscheinlich eine Möglichkeit gefunden werden können, den Zusatz im Impressum zu ändern. Er „durfte“ es folglich nicht – und das spricht in der Tat für den angedeuteten Einfluß Bicks. Von wem letztlich die Strategie zur Datierung ausgedacht wurde, ist vielleicht angesichts ihrer Folgen für den Generaldirektor der Nationalbibliothek unerheblich.¹⁰⁸

Wie sieht nun die Partitur von Haas aus? Welche Unterschiede zeigt sie zur UE-Edition? Welche Herausgeberintentionen sind zu erkennen? Leopold Nowak hat seinen einstigen Vorgesetzten in Zusammenhang mit der von ihm 1965 revidierten Ausgabe der Zweiten kritisiert: Haas habe die Fassung von 1871/72 (auf der Grundlage des Autographs Hs. 19474, A-Wn) und die spätere Fassung von 1876/77 vermischt: „Das betrifft den Schluß des ersten und des langsamen Satzes, die Wiederholungen im Scherzo, die Pausensetzungen und eine Anzahl von dynamischen Angaben und Phrasierungen.“¹⁰⁹ William Carragan gibt in seinem Kommentar zu den Einspielungen der Fassungen von 1872 und 1873 weitere Hinweise zum Vorgehen von Haas. Der Herausgeber habe außerdem den „Originalzustand der ersten Partiturskopie [von 1872] nicht systematisch“ rekonstruiert, und er habe beispielsweise in Takt 541 und Takt 543 im Finale die erste Violinstimme „hinzukomponieren“ müssen, weil er den Strich, der nach Takt 539 in der UE-Ausgabe (wie im Erstdruck) angebracht war, wiederherstellte beziehungsweise „öffnete“.¹¹⁰ Gerade bei der Wiederherstellung der gekürzten Abschnitte der Fassung von 1877 bezog Haas sich of-

108 Bick wurde am 1. April 1938 nach Dachau gebracht, seine Verhaftung könnte also unmittelbar mit dem Erscheinen der Partitur der zweiten Symphonie in Verbindung gestanden haben.

109 Vorwort von L. Nowak zur Studienpartitur der zweiten Symphonie, Wien 1965. Die erste Fassung von 1871/72 wurde für die Uraufführung 1873, dann für die Aufführung am 20. Februar 1876 eingerichtet, danach nochmals überarbeitet. Laut M. Auer, *Anton Bruckner. Leben und Werk* (1934), S. 310, hat Bruckner selbst die Symphonie für die Drucklegung 1892 durchgesehen.

110 Carragans Kommentar zu den Einspielungen durch das Bruckner-Orchester Linz, Leitung: Kurt Eichhorn (Camerata 30 CM-195/196, Tokyo/Japan 1992), ist als Vorbericht zu seinen Arbeiten zur zweiten Symphonie (Kritischer Bericht) zu sehen, vgl. CD-Booklet S. 5f. und S. 18. William Carragan sei an dieser Stelle für die CD gedankt.

fenbar auf die frühere(n) Fassung(en).¹¹¹ Nun wäre es vielleicht verständlich, daß er damals die gekürzte Musik „um der Musik willen“ wieder mitteilte – sofern es ihm möglich war, die frühere Fassung zu rekonstruieren –, auch wenn dieses Vorgehen seinem Ziel, möglichst von jeder Symphonie eine „Endfassung“, eine aus seiner Sicht „letztgültige Fassung“ zu veröffentlichen, widersprach. Aber sein „Nachwort“ in der großen Partitur der Zweiten (März 1938) lenkt die Gedanken in eine etwas andere Richtung:

„Das Ausmaß der Diaspora des Quellenstoffs erwies sich als ebenso sinnlos wie leichtfertig und ihn wieder zu sammeln bedeutete ein kühnes Wagnis, das aber *unter einem seltenen Glücksstern* gelungen ist. Erst dann konnte der Text dieser Ausgabe gestaltet werden, er hat die letzte vollbewußte Willensäußerung in der 3. Fassung von 1877 zugrunde gelegt, mußte aber gegen die Spielregeln einer geistlosen Scheinphilologie in vielen Einzelheiten auf die 1. Fassung zurückgreifen. Denn diese Ausgabe muß ja zugleich der heutigen Aufführungspraxis dienen und damit den von Bruckner selbst erhofften späteren Zeiten. Daß diese heute angebrochen sind, ist wohl für jedermann unverkennbar.“¹¹²

Haas hat den Schluß des zweiten Satzes ab Takt 178/179 der ersten Fassung entnommen (die spätere Fassung gibt er S. 42* f. wieder, Nowak druckte 1965 zum Vergleich die beiden Schlüsse hintereinander ab). Haas teilte in seinem Vorwort zur Studienpartitur mit, daß der Schluß des ersten und zweiten Satzes „aus inneren Gründen“ der ersten Fassung folge. Was ist unter den „inneren Gründen“ zu verstehen? Nowak stellte sich die Frage nicht, und in der Bruckner-Literatur ist ihr ebenfalls wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden.¹¹³ Es scheint so, als habe Haas in erster Linie

111 Vgl. Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft*, 2. Band, II. Symphonie (Originalfassung), Partitur und Bericht, vorgelegt von R. Haas, Wien 1938, S. 1* (Haas gibt die von ihm wieder „erschlossenen“ Takte an: Takt 488–519 im ersten Satz, Takt 48–69 im zweiten Satz, Takt 540–562 und 590–651 im vierten Satz). Nowak schreibt im Vorwort seiner Ausgabe von 1965: „Aus stichtechnischen Gründen sind die mit ‚vi-de‘ bezeichneten, aus der 1. Fassung stammenden Partien, die in der 2. Fassung fehlen, stehen geblieben.“

112 Anton Bruckner. *Sämtliche Werke*. 2. Band, II. Symphonie (Originalfassung), Partitur und Bericht, vorgelegt von R. Haas, S. 66*. Haas gibt keine nähere Erklärung zu dieser Äußerung.

113 Vgl. F. Grasberger, *Anton Bruckners zweite Symphonie*.

Tabelle 3: ÜBERSICHT ZUR ENTSTEHUNG DER ZWEITEN SYMPHONIE

Herbst 1871: Beginn der Komposition der zweiten Symphonie

11. Oktober 1871: Beginn mit der Niederschrift der Partitur

11. September 1872: Ende der Komposition (vgl. W. Carragan, *Kommentar*, S. 4)

Erste Fassung (Hs. 19474, A-Wn, „Alte Bearbeitung“): mit einigen Änderungen während der Komposition, 1872 (zum Beispiel Erweiterung des Adagio-Satzes) und 1873 (vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 206ff. und W. Carragan, *Kommentar*, S. 3 und 19f.)

1872: Abschrift von Tenschert = Hs. 6035, A-Wn, begonnen von Tenschert, fortgeführt von Carda (revidiert 1872, 1873 und 1877, wahrscheinlich auch 1876), war vermutl. im Besitz Max Auers (vgl. W. Carragan, *Kommentar*, S. 3)

1872: Abschrift von Carda = Hs. 6034, A-Wn, (revidiert 1873 und 1877, wahrscheinlich auch 1876) war vermutl. im Besitz Max Auers (vgl. W. Carragan, *Kommentar*, S. 3)

1872: Orchesterstimmen, geschrieben von Carda mit Hilfe mehrerer Kopisten, revidiert 1872, 1873, 1876 und 1877, erhalten im Stift St. Florian (vgl. W. Carragan, *Kommentar*, S. 3)

1872: Umstellung der Sätze: erster Satz-Adagio-Scherzo (in den Stimmen)

Oktober 1872: Proben für die Aufführung durch die Wiener Philharmoniker (Dirigent: Otto Dessoff)

Herbst 1872: Ablehnung der Symphonie durch die Wiener Philharmoniker, vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 224f.; Einrichtung für die Aufführung, u. a.: im Adagio-Schluß wird das Hornsolo gestrichen (die Stelle wird für Klarinette und Bratsche eingerichtet), Einfügung des Violinsolo im Adagio, angeregt durch Herbeck (vgl. W. Carragan, *Kommentar*, S. 12f.)

26. Oktober 1873: Uraufführung, Wiener Philharmoniker unter Leitung von Bruckner (vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 241ff.)

[nach Haas um 1875: die Abschrift von Tenschert wird Haas zufolge die Stichvorlage für den Erstdruck, vgl. R. Haas, *Revisionsbericht*, 1938, S. 2*]

vor dem 20. Februar 1876: Einrichtung der Symphonie, Kürzungen, Änderungen, Beratung von Herbeck, vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 390f., nach Haas die zweite Fassung, vgl. R. Haas, *Revisionsbericht*, 1938, S. 2*

20. Februar 1876: Aufführung der Symphonie unter Leitung von Bruckner

1877: Änderungen nach der Aufführung (nach Haas die dritte Fassung, z. B. neuer Satz zum Adagio, Hs. 6023, Schenkung Max Auers 1935 an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, vgl. R. Haas, *Revisionsbericht*, 1938, S. 7*)

1892: Erstdruck bei Ludwig Doblinger, Wien

25. November 1894: UA (Druckfassung) unter Leitung von Hans Richter
weitere Quellen: Haas zufolge 3 Sätze der Fassung von 1877 in Eigenschriftpartitur und Einzelblätter mit Arbeitsbelegen für 1877 in Privatbesitz, ohne weitere Angaben (vgl. R. Haas, *Revisionsbericht*, 1938, S. 7*) und eine Kopie mit Widmungsseite für Franz Liszt von 1877–1884, MH 6781, jetzt Wiener Stadt- und Landesbibliothek, früher Akademischer Richard Wagner-Verein (vgl. dazu R. Haas, *Revisionsbericht*, 1938, S. 8* und F. Grasberger, *Anton Bruckners Zweite Symphonie*)

den Einfluß Johann Herbecks (1831-1877), der zu den frühesten Bewunderern und Förderern Bruckners gehörte und das Bekanntwerden der zweiten Symphonie ratgebend unterstützte, kenntlich zu machen und „abzudrängen“ beziehungsweise „auszulöschen“ versucht.¹¹⁴ Weshalb sich Bruckner später nochmals Herbecks Rat einholte oder mit Ratschlägen von Herbeck offenbar zufrieden war, weshalb Bruckner die Symphonie nach Herbecks Tod – also „unbeeinflusst“ – erneut überarbeitete, dies sind Fragen, die im Rahmen einer biographischen Untersuchung heute möglicherweise neu zu diskutieren sind und hier nicht weiter verfolgt werden können. Haas deutete ferner in seiner Edition der zweiten Symphonie Bruckners Äußerung in einem Schreiben an Hans von Wolzogen (1891), daß er in Wien (vor der Uraufführung dieser Symphonie) „ganz zusammengescreckt“ worden sei, als „symphonische Lebenstragödie des Meisters“.¹¹⁵

Haas' Ausgabe der zweiten Symphonie – nimmt man die Partien aus der ersten Fassung beiseite (also Haas' Fassung von 1877) –, gleicht der Partitur der Universal Edition (und der Erstdruckpartitur, auf die die UE-Ausgabe zurückgeht) in weiten Strecken.¹¹⁶ Von den Noten ganz abgesehen stimmen auch viele dynamische Angaben und Tempovorschriften sowie selbst die meisten Martellato-Zeichen überein. Augenfällige Unterschiede erweisen sich bei einem Vergleich der Satzüberschriften in Erstdruck-, UE-, Haas- und Nowak-Ausgabe¹¹⁷: Der erste Satz war im

114 Vgl. ebenda, S. 305. Johann Herbeck war seit 1866 erster Hofkapellmeister in Wien (vgl. L. Nowak, Art. *Johann Ritter von Herbeck*). Zu Haas' Interpretation siehe *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*. 2. Band, II. Symphonie (Originalfassung), Partitur und Bericht, S. 1*, über den Adagio-Schluß: „Herbeck hat hier uminstrumentiert, um das 1. Horn zu vermeiden, er hat die Hornstimme in die 1. Klarinette verlegt und die Bratsche aufgefüllt. Obwohl diese Uminstrumentierungen Herbecks von Bruckner aus Pietät beibehalten ist, muß sie heute als fremde Beeinflussung aufgelassen werden.“

115 Ebenda. Zum Schreiben Bruckners an Wolzogen vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 239. Bezugspunkt ist hier die Ablehnung der ersten Aufführung der zweiten Symphonie durch die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Otto Dessooff (1835-1892). Die Tragweite der Deutung von Haas wird erst deutlich, wenn wahrgenommen wird, daß Dessooff als jüdischer Dirigent galt, siehe *Handbuch der Judenfrage*, hg. von T. Fritsch, Leipzig 381935, vgl. A. Dümling/P. Girth (Hg.), *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, S.114.

116 Vgl. die Studienpartitur U.E. 3594, nach A. Weinmann, *Anton Bruckner und seine Verleger*, eine Ausgabe von 1912.

117 Vgl. das Vorwort Nowaks zu *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, Bd. 2, II. Symphonie c-Moll (Fassung von 1877), Wien 1965: „Die hier vorliegende Ausgabe hat [die] nicht zur Fassung von 1877 gehörigen Stellen entfernt und durch die dazugehörigen ersetzt, so daß die Partitur der II. Symphonie nunmehr einheitlich in der letzten Fassung vorliegt.“

Notenbsp. 4a: Zweite Symphonie, Ausschnitt (erster Satz), UE-Ausgabe (aus: Eulenburg-Taschenpartitur Nr. 60, Leipzig, UE 3594)

The image shows a musical score for the first movement of Bruckner's Second Symphony, measures 11-12. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Violin (Viol.), Viola (Br.), Cello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The tempo is marked 'C Tempo I.' and the dynamics include 'ritard.', 'dim.', 'p', and 'cresc.'. The key signature is one flat (B-flat). The score is in a standard musical notation with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 11 and 12. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Violin (Viol.), Viola (Br.), Cello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The tempo is marked 'C Tempo I.' and the dynamics include 'ritard.', 'dim.', 'p', and 'cresc.'. The key signature is one flat (B-flat).

U.E. 8584

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition AG Wien.

Notenbsp. 4b: Zweite Symphonie, Ausschnitt (erster Satz), aus: Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft*, 2. Band, II. Symphonie (Originalfassung), Studienpartitur, von R. Haas, Leipzig 1938

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlags.

Erstdruck und bei UE mit „Moderato“ überschrieben, Haas änderte in „Ziemlich schnell“, Nowak wieder in „Moderato“. Im Erstdruck und bei UE lautet die Überschrift des zweiten Satzes „Andante. Feierlich, etwas bewegt“, bei Haas „Adagio. Feierlich, etwas bewegt“, bei Nowak wieder „Andante. Feierlich, etwas bewegt“; das Scherzo war im Erstdruck und bei UE mit „Mäßig schnell“ überschrieben, bei Haas mit „Schnell“, bei Nowak wieder mit „Mäßig schnell“. Nur im Finale lautet die Überschrift im Erstdruck und bei UE „Ziemlich schnell“, bei Haas und Nowak übereinstimmend „Mehr schnell“. Die Unterschiede zwischen Erstdruck/UE und Haas (desgleichen Nowak) sind beispielsweise im ersten Satz – bis auf den Strich zwischen Takt 488 und 519 – so gering, daß es Haas wahrscheinlich wirklich schwerfallen mußte, einen Neudruck zu rechtfertigen. Am auffallendsten sind die Schlußtaktte ab Buchstabe U (Takt 554f. bei Haas/Nowak), die im Erstdruck und bei UE (Buchstabe T) und Nowak gleichlautend mit „Sehr schnell“ überschrieben sind, bei Haas mit „Tempo I^{mo}“. Sowohl bei Haas als auch bei Nowak sind diese Takte ab U bis zum Schluß in dreifachem Forte notiert. Im Erstdruck und bei UE wird ab T (entspricht Haas/Nowak U, siehe oben) bis zum Schluß ein großes Crescendo ausgeschrieben. Die Takte beginnen im piano, nach vier Takten „cresc.“, nach weiteren sechs Takten steht alles in „forte“ mit „cresc.“, sieben Takte vor Schluß schließlich ist „fortissimo“ erreicht und vorgezeichnet. Eine „Endfassung“ der zweiten Symphonie, eine Kopie, die zwischen 1877 und 1884 entstand und eine nicht von Bruckner stammende Widmungsseite für Franz Liszt enthält, wird in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (M.H. 6781) aufbewahrt. Sie befand sich zuvor im Besitz des Archivs des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Das Vorhandensein und der Aufbewahrungsort dieser Kopie – wahrscheinlich eine Bestätigung der Stichvorlage zum Erstdruck – könnte unter anderem ein Grund dafür gewesen sein, daß Haas zuerst seinen Kollegen Orel mit der Edition der zweiten Symphonie betraute.¹¹⁸ Beides mag jedoch auch begründet haben, Orel auf die „Linie Haas“ zwingen zu wollen: Orel sollte die Autographen dem Erstdruck vorziehen. Die Abänderungen der Fassung 1877 von Haas, das heißt die Rückgriffe auf die frühere Fassung(en)

118 Die Mitglieder des Akademischen Richard Wagner-Vereins, beispielsweise Max von Millenkovich-Morold, verteidigten die Bruckner-Schüler Schalk und Löwe. Sie kritisierten daher die „Originalfassungen“ von Haas (vgl. dazu Kapitel III.2.). Vgl. zur oben genannten Widmungsartitur F. Grasberger, *Anton Bruckners zweite Symphonie*, S. 310. Haas betrachtete die Partiturschrift des Kopisten „Tenschert“ (Quelle D, Hs. 6035, A-Wn) als Stichvorlage. Sie wurde nach Carragan aber von Tenschert nur begonnen, von einem zweiten Kopisten, „Carda“, vervollständigt.

wurden also kaum erklärt, die Gründe dafür sind nicht zu verstehen.¹¹⁹ Es gab jedoch einen für Haas wichtigen Anlaß; seine Ausgabe mußte sich um jeden Preis von der UE-Ausgabe unterscheiden, denn dies war inzwischen zu einem urheberrechtlichen Faktor geworden, und zwar in zweifacher Hinsicht.

c) Der Ausgleich mit Universal Edition

In einem Protokoll der Generalversammlung der Firma „Musikwissenschaftlicher Verlag reg. Gen. m.b.H.“ am 12. Juni 1936 in Wien wird festgehalten:

„Die Geschäftsleitung berichtet auch über den dem Verlag aufgezwungenen Prozeß seitens der Universal-Edition. Dieser konnte nur im Wege eines Beteiligungsvertrages ausgeglichen werden, in welchem sich die Universal-Edition sehr bedeutende Anteilequoten gesichert hat, die eine beträchtliche Verminderung unserer Verlageinnahmen in Zukunft ergeben werden. Der Verlag sah sich daher genötigt die Aufmerksamkeit der Generaldirektion der Nationalbibliothek auf die schädigenden Auswirkungen dieses Vertrages zu lenken und hat damit die Forderung verbunden, daß die noch immer ungeklärte Rechtsfrage hinsichtlich der Zugehörigkeit der uns vertraglich zustehenden Werknutzungsrechte endlich einer Bereinigung zugeführt wird. Zu diesem Gegenstande wurden direkte Verhandlungen zwischen der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Universal-Edition eingeleitet, die aber noch zu keinem klarstellenden Ergebnis geführt haben.“¹²⁰

Dieser „Beteiligungsvertrag“ umfaßte laut „Gedenkprotokoll“ 31 Unterpunkte und wurde am 27. Januar 1936 in Wien unter Beteiligung von Friedrich Werner und Norbert Furreg, Yella Hertzka (Witwe des 1932 verstorbenen Verlagsleiters der UE, Emil Hertzka) und dem Prokuristen der Universal Edition, Hugo Winter, abgeschlossen (siehe Anhang Nr. 5).¹²¹ Die wichtigsten Punkte des Vertrags sind wohl gleich die ersten beiden, obwohl alle Vereinbarungen nicht zuletzt deshalb bemerkenswert sind, weil ihnen bisher in der Bruckner-Literatur keine Beachtung ge-

119 Die Problematik blieb bis jetzt ungelöst, vgl. D. Gault, *For later times. 100 years after the composer's death, are we any nearer a 'definitive' Bruckner Edition?*

120 Das Protokoll ist archiviert in den Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 11), StA-L.

121 Erhalten haben sich zwei „Gedenkprotokolle“ (Durchschläge des Vertrags, datiert mit 19. 2. 1936, Stempel [Wendler] auf Papierbogen mit Initialen J.B. [Justus Brandstetter] und datiert „36“ erkennbar, Zusatz „gültig ab 1. I. 1936“) in den Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 7), StA-L. Ein Exemplar des Vertrags befindet sich auch in den Akten zur Bruckner-Gesamtausgabe (F 60 BRGA 1/3, A-Wn).

schenkt wurde. Offensichtlich hat die Universal Edition die Urheberrechte an den „Handschriftenfassungen“, das sind die Fassungen der (unveröffentlichten) Autographie, eingeklagt und dann unter bestimmten Bedingungen dem Musikwissenschaftlichen Verlag Wien-Leipzig überlassen. Unterpunkt 5 macht deutlich, weshalb bei der Haas-Ausgabe der vierten und zweiten Symphonie der Zusatz „im Einvernehmen mit der Universal-Edition A.G.“ im Impressum stehen mußte. Die Pläne zur dritten, siebten und achten Symphonie konnten nach dem März 1938 nicht verwirklicht werden. Punkt 7 entspricht einer schon vor 1936 von Furreg angestrebten Zusammenarbeit.¹²² Punkt 14 bedeutete einen wirklich empfindlichen Verlust, denn die Aufführungsmaterialien wurden nur verliehen. Insbesondere die beiden Abmachungen unter den Punkten 19 und 20 zeigen, welche „schwerwiegenden Anteilequoten“ – nicht finanzieller, sondern ideeller Art – sich die Universal Edition „sichern“ konnte. Im Grunde genommen hätte mit diesem Vertrag die Propagierung der Haas-Gesamtausgabe als „allein gültige“ Bruckner-Edition ein Ende haben müssen. Die Protektion der „Originalfassungen“ durch Hitler und Goebbels seit 1937 ließ aber das endgültig erscheinen, was Hilde Wendler einmal triumphierend an Auer meldete: „Wir in Deutschland lachen über die Wiener Polemik, denn hier gibt es eigentlich überhaupt keinen Zweifel mehr, welcher Bruckner in Zukunft noch in Frage kommt.“¹²³ Es ist beachtenswert, daß der „Beteiligungsvertrag“ bis 1946 Gültigkeit haben sollte. Die Universal Edition hatte für einige ihrer Ausgaben bis dahin Rechte beansprucht und sie auch erhalten. Die Begründung für diese Rechtssprechung läßt sich allerdings nicht aus den Quellen zum Prozeß der Universal Edition rekonstruieren, sondern – und dies ist einigermaßen erstaunlich – durch verschiedene Gutachten der STAGMA in Deutschland. Die STAGMA beziehungsweise der für die Brucknerschen Werke dort eingesetzte Ausschuß kam bei den Untersuchungen um die Urheberrechtsfragen zu den Bruckner-Ausgaben beinahe zum gleichen Ergebnis wie die Rechtsanwälte der Universal Edition in Wien. Da die „Originalfassungen“ – sollten sie von Leipzig aus endlich verkauft werden können und für den Herausgeber sowie für den Verlag Tantiemen erbringen – den

122 Furreg wußte übrigens sehr gut, weshalb eine möglichst „friedliche“ Zusammenarbeit mit der Universal Edition erstrebenswert war. „Die U.E. besitzt nämlich einen Vertrag mit den Bruckner'schen Erben vom Jahre 1903, in welchem diese der U.E. sämtliche bisher ungedruckte und unaufgefundene Werke verkaufen“, hatte er Auer in einem Brief vom 28. Februar 1934 (F 31 Auer 248/1, A-Wn) informiert.

123 Brief vom 17. April 1936 (F 31 Auer 560, A-Wn).

Urheberrechtsschutz dringend brauchten, durchkreuzte das Ergebnis der STAGMA-Gutachter die Pläne des Musikwissenschaftlichen Verlags um so mehr.

d) STAGMA

Nach einem Schreiben von Hilde Wendler vom 20. Mai 1938 an Ernst Ludwig, den für Bruckner-Fragen zuständigen Referenten der Abteilung X des Propagandaministeriums in Berlin (Bereich Musikalienhandel und Verlagswesen), beschäftigte sich die STAGMA mit der neuen Bruckner-Gesamtausgabe seit Anfang 1936. „Das erste Rechtsgutachten stammt von Herrn Dr. Willy Hoffmann, dem bekannten Urheberrechtsspezialisten, das er am 17. 2. 36 an die STAGMA gerichtet hat.“ Hoffmann vertrat den Musikwissenschaftlichen Verlag Leipzig und war gleichzeitig geschäftsführendes Vorstandsmitglied der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft. Wendler hält rückblickend fest:

„Am 28. 3. 36 teilte Herr Ritter Herrn Dr. Hoffmann mit, daß der damalige Syndikus der STAGMA, Herr Dr. Justus Koch, dem Gutachten Dr. Hoffmanns grundsätzlich beiträte und sich demzufolge die STAGMA wiederum anschliesse. Anfang des Jahres 1937 berichtete Herr Dr. Justus Koch Herrn Dr. Hoffmann, daß er die Originalfassungen für geschützt hielte und die Beurteilung der Werkschutzkommission der STAGMA innerhalb 14 Tagen vorliegen würde. Eine Sitzung über die Beurteilung fand am 5. März 1937 statt und in dieser Sitzung wurden von den bis dahin erschienenen Symphonien die I., IV. und V. begutachtet, für die VI. und IX. Symphonie lag das Gutachten noch nicht vor. Es würde also *jetzt* weiter nichts zu begutachten sein als die VI. und IX. Symphonie und die soeben herausgekommene II. Symphonie.“¹²⁴

Beim Referenten Ludwig ging daraufhin (datiert mit 10. Juni 1938) ein Gutachten der STAGMA ein, das offenbar von allen erwartet wurde, das jedoch die vorherigen Ergebnisse und Absprachen einigermaßen ins Wanken brachte beziehungsweise die Vorfreude der Verleger sehr enttäuschte. Der Urheberrechtsausschuß der STAGMA, der sich mit den Bruckner-Ausgaben von Haas befaßte, bestand aus Landgerichtsdirektor a.D. Prof. Armin Knab und seinem musikwissenschaftlichen

¹²⁴ Brief vom 20. Mai 1938 in den Akten des RMVP zur Deutschen Bruckner-Gesellschaft (R 5001/583), Bundesarchiv, Abt. Potsdam. Leo Ritter war der geschäftsführende Direktor der STAGMA.

Assistenten Dr. Günther Oberst.¹²⁵ Ihr Gutachten wird im Anhang (Nr. 6) beigegeben. Sie kamen zu dem Schluß, daß die „Originalausgaben“ der Symphonien Bruckners nach deutschem und österreichischem Recht nicht mehr geschützt waren. „Das ihm [Bruckner] und seinen Rechtsnachfolgern zustehende Urheberrecht samt Aufführungsrecht an seinen Werken endete mit dem 31. Dezember 1926, soweit seine Werke zu seinen Lebzeiten oder bis zum 31. Dezember 1916 veröffentlicht worden waren.“¹²⁶ Die Ausgaben der vierten, der fünften und der neunten Symphonie als „Handschriftenausgaben“ nach den Autographen der Nationalbibliothek stuften die Gutachter als „nachgelassene Werke“ ein. Ihnen hätte ein Schutz bis 1946 zugestanden, wären sie zwischen 1926 und 1933 veröffentlicht worden. Bruckner habe aber seine Handschriften der Nationalbibliothek in Wien vermacht und dort seien sie seit 1906 öffentlich zugänglich gewesen. Damit waren auch sie laut Gutachten der STAGMA veröffentlicht, das heißt, auch ihr Urheberschutz war 1926 abgelaufen. Den Herausgebern der Gesamtausgabe stehe lediglich das literarische Urheberrecht an den Vorlagenberichten zu, die Herausgebertätigkeit von Haas sei im übrigen „keine schöpferische Arbeit“.¹²⁷ Zu diesem Gutachten der STAGMA reichte Willy Hoffmann einen Gegenbericht beim Propagandaministerium ein. Brandstetter übersandte ihn am 15. Juni 1938. Hoffmann machte zunächst geltend, daß sich die „Originalfassungen“ von den „Bearbeitungen“ (Erstdruckfassungen) erheblich unterscheiden und daß „Tonkunstwerken“ in ihrer „Festlegungsform“ ein Urheberschutz zustehe. Die „Form“ der „Bearbeitungen“ sei jedoch in keiner Weise mit der „Form“ der „Originalfassungen“ zu vergleichen. Den „Originalfassungen“ komme Schutz zu, weil nur sie den schöpferischen Willen Bruckners darstellten. Im

¹²⁵ Der Komponist Armin Knab hatte sich selbst lange mit Bruckners Musik befaßt und bereits 1908 eine thematische Analyse der fünften Symphonie vorgelegt. Von 1939 stammt eine Deutung des Finalsatzes der „Originalfassung“ der Fünften. Beide Texte sind zusammen mit anderen Bruckner-Betrachtungen in Knabs *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik* (wieder)veröffentlicht (S. 18-37, 170-173). Er war also sowohl mit den Erstdruckausgaben als auch mit den „Originalfassungen“ vertraut.

¹²⁶ Die Schutzfrist für musikalische und literarische Werke wurde 1934 von 30 auf 50 Jahre erhöht, in Deutschland durch das am 20. Dezember 1934 in Kraft getretene Gesetz vom 13. Dezember 1934, in Österreich durch das Bundesgesetz vom 15. Dezember 1933, vgl. Geistiges Eigentum. Internationale Zeitschrift für Theorie und Praxis des Urheberrechts und seiner Nebengebiete 1, 1935/36, S. 78f. Vgl. auch E. Bergel, *Das österreichische Urheberrechtsgesetz 1936*.

¹²⁷ Die Gutachten der STAGMA befinden sich in den Akten des RMVP zur Bruckner-Gesellschaft (R 5001/583), Bundesarchiv, Abt. Potsdam. Das oben angeführte Gutachten ist mit dem Aktenzeichen X/10019-01/10.6.38/220 1/5 versehen.

weiteren ging Hoffmann auf die „nachgelassenen Werke“, die „Handschriftfassungen“, ein, die seiner Meinung nach noch nicht veröffentlicht waren. Eine Veröffentlichung in der Art, daß sie in der Nationalbibliothek öffentlich zugänglich gewesen seien, läge nicht vor, weil Haas „sich in der Regel geweigert“ habe, „Handschriften zur Kenntnisnahme vorzulegen.“ Die Handschriften seien in der Nationalbibliothek nicht zur Veröffentlichung gelegen, sondern unter festem Verschluss und nur mit Genehmigung von Haas gezeigt worden.¹²⁸ Außerdem weist Hoffmann in seinem Gegenbericht darauf hin, daß es ihm ganz unverständlich sei, „daß die StAGMA einen Rechtsstandpunkt vertritt, der in dem Prozesse, den die Universal Edition wegen des Urheberrechtsschutzes dieser Originalfassungen mit dem Musikwissenschaftlichen Verlag Wien geführt hat, vorgetragen worden ist.“¹²⁹ Bis Anfang 1939 waren die Verhandlungen so weit vorangetrieben worden, daß die STAGMA tatsächlich den Urheberrechtsschutz für die „Handschriftenfassungen“ der fünften und neunten Symphonie sowie für das Finale der vierten Symphonie von 1878 zuzubilligen bereit war.¹³⁰ Die Gutachter der STAGMA verpflichteten allerdings den Musikwissenschaftlichen Verlag dazu, beim Verkauf der Partituren zumindest in bezug auf die fünfte und neunte Symphonie eine Vereinbarung mit den Erben Bruckners zu treffen.¹³¹ Waren die „Handschriftenfassungen“ nachgelassene, noch nicht ver-

128 Nach Bruckners Tod stand der Musiksammlung Josef Mantuani von 1898 bis 1909/10, Ferdinand Scherber von 1910 bis 1912 und Robert Lach von 1912 bis 1920 vor. 1920 übernahm Haas die Leitung. Über die Handhabung der Vorlage der Handschriften vor seiner Amtsübernahme kann bis jetzt nichts ausgesagt werden. Da Bruckner in seinem Testament festgelegt hatte, daß „die Firma Jos. Eberle u. Cie. berechtigt sein soll, die Manuscripte der von ihr in Verlag genommenen Compositionen für eine angemessene Zeit von der k.k. Hofbibliothek zu entleihen“, und da er die Bibliothek verpflichtet hatte, „den Herren Jos. Eberle u. Cie. gedachte Originalmanuscripte für eine entsprechende Zeit leihweise zur Verfügung zu stellen“, mutet Haas' Praxis – wenn Hoffmanns Bericht auf Tatsachen beruht und das Gegenargument nicht fingiert war – mehr als seltsam an. Vgl. Wortlaut des Testaments im Rahmen der juristischen Auslegung von Rolf Keller, *Die letztwilligen Verfügungen Anton Bruckners*.

129 Hoffmanns Gegenbericht (Anhang, Nr. 7) liegt bei den Akten des RMVP zur Bruckner-Gesellschaft (R 5001/583) im Bundesarchiv, Abt. Potsdam. Vgl. dazu F. Scheu, *Sind Manuskripte durch ihre Einreihung in die Musiksammlung einer öffentlichen Bibliothek als veröffentlicht anzusehen? Schutz von Fassungen*. Scheu, der Anwalt der Universal Edition, kommentierte den Vergleich der Musikverlage X und Y.

130 Laut einem Schreiben von Hoffmann an die Abt. X des Propagandaministeriums vom 12. Januar 1939 (Aktenzeichen X/10019-02/12.1.39/220 2/14), R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam.

131 Brief Ritters (STAGMA) mit Anlagen vom 2. Januar 1939 an die Abt. X des Propagandaministeriums (R 5001/583), Bundesarchiv, Abt. Potsdam.

öffentlichte und daher noch geschützte Werke, so standen den Erben Bruckners laut Testament des Komponisten aus dem Verkauf beziehungsweise bei Aufführungen Tantiemen zu; die Nationalbibliothek gehörte nicht zu den Erben, als Universal-erben hatte Bruckner seinen Bruder Ignaz und seine Schwester Rosalia Hueber geb. Bruckner eingesetzt.¹³² Dies war demnach jahrelang unberücksichtigt geblieben, obwohl die Bruckner-Forscher – und allen voran Max Auer – den Nachfahren Bruckners in vieler Hinsicht zu großem Dank verpflichtet waren.¹³³

Robert Haas mußte seine Ausgaben durch die verschiedenen Rechtsgutachten lavieren. Er sah sich dazu veranlaßt, „ Fassungen“ herzustellen, die weder durch Bruckner veröffentlicht worden waren, dazu zählte auch eine Uraufführung, noch durch andere Personen oder Verlage nach Bruckners Tod.¹³⁴ Haas war demnach dazu gezwungen, „ Fassungen“ herauszugeben, die weder mit den Partituren der Universal Edition noch mit Bruckners eigenen – von ihm zur Veröffentlichung bestimmten – Fassungen übereinstimmten. Insofern könnte das Verfahren von Haas, bei der zweiten Symphonie (und später bei der achten Symphonie) Fassungen zu vermischen, unter anderem einem Kompromiß beziehungsweise einer Lösung aus allen Verhandlungen und Auflagen, die diesen Verhandlungen entsprungen waren, entsprochen haben, um die „eigene“ Arbeit zu legitimieren. Dabei konnte auf „Bruckners Willen“ keine Rücksicht mehr genommen werden. In Wirklichkeit geschah demnach partiell genau das Gegenteil dessen, was bei der „Propaganda“ um die „Originalfassungen“ behauptet und zementiert wurde.

132 Siehe das Testament bei R. Keller, *Die letztwilligen Verfügungen Anton Bruckners*, S. 98. Vgl. dazu die *Stamm- und Abnentalaf des Tondichters Anton Bruckner* von E. Schwanzara, Lose-Blatt-Beilage zu Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 4.

133 Furrer hatte zwar in einem Brief vom 20. Juni 1934 (F 31 Auer 248/1, A-Wn) an Auer die Frage aufgeworfen, ob die noch lebenden Erben von den Aufführungen der „Originalwerke“ Tantiemen zu bekommen haben, dann scheint dies aber verdrängt worden zu sein. Erst im Mai 1940 wurde offenbar eine solche Übereinkunft zwischen den „Erbeserben nach Dr. Anton Bruckner“ Gustav Hueber, Gärtnereibesitzer in Vöcklabruck (OÖ), und dessen Schwägerin Theresia Hueber, Attnang-Puchheim (OÖ), und der Wiener Nationalbibliothek getroffen. Die Erben überließen der Bibliothek die Rechte zur entsprechenden Nutzung. Vgl. die Vertragsunterlagen des Bruckner-Verlags (Nr. 3), StA-L (siehe Anhang, Nr. 8).

134 Als Beispiel kann hierzu die Linzer Fassung der ersten Symphonie dienen. Der Jurist Hoffmann hatte zu „erstreiten“, daß Haas' Ausgabe nicht der Uraufführung von 1868 entsprach, obwohl Haas beispielsweise im Vorwort der Studienpartitur (1937) darauf hingewiesen hatte, daß das Stimmenmaterial dieser Aufführung „mit gebührender Aufmerksamkeit verwertet“ worden sei.

2. Zur Propaganda um die „Originalfassungen“

Die Herausgeber der ersten Bruckner-Gesamtausgabe haben sich auf Bruckners Willen berufen. Programmatisch formulierte Leopold Nowak 1936 – vermutlich anstelle seines Lehrers Haas, der sich kaum öffentlich zu den Editionsrichtlinien der Gesamtausgabe äußerte:

„Der vornehmste Zweck einer kritischen Gesamtausgabe besteht vor allem darin, durchaus originalgetreu den Text zu liefern, der aus den zu Lebzeiten des Schöpfers erschienenen Erstausgaben und den Handschriften des betreffenden Meisters zu erkennen ist. Für die Gesamtausgabe können daher nur die Handschriften maßgebend sein. Dadurch, daß die Bruckner-Gesamtausgabe den originalen handschriftlichen Text mit Berücksichtigung aller von Bruckner eigenhändig vorgenommenen Korrekturen bringt, bietet sich ein von allen Veränderungen freies Bild der Brucknerschen Klangwelt. Für die Praxis hat dies die nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung, daß Bruckners Werke nunmehr so erklingen können, wie er es ursprünglich gewollt hat.“¹³⁵

Die dreißiger und vierziger Jahre unseres Jahrhunderts wurden zu den von Bruckner erhofften „späteren Zeiten“ der Anerkennung erklärt, sie wurden als Erfüllungszeitraum des von den Bruckner-Verehrern lang ersehnten Sieges und Triumphs seines Schaffens interpretiert.¹³⁶ Dieser „Siegeszug“, den die historisch-politischen „Begleitumstände“ begünstigten, blieb in Erinnerung, auch wenn sich nach 1945 die Bruckner-Deuter und -Kommentatoren rasch auf die politischen Veränderungen einstellten beziehungsweise die Ereignisse der vergangenen Jahre – allem Anschein nach erfolgreich – verdrängten.

Der „Triumph“ Bruckners und seiner Werke in den sogenannten „Originalfassungen“ blieb in den letzten Jahrzehnten nicht nur in Erinnerung, sondern er wurde auch „verinnerlicht“. Die Rechtmäßigkeit der „Originalfassungen“ scheint eine unumstößliche Tatsache zu sein. Die Erstdruckausgaben und Partituren der Universal Edition waren so lange bekämpft und verfeimt worden, sie wurden so gründlich dem Verdikt der Unrichtigkeit und Fälschung unterworfen, daß sie auch nach 1945 keine Würdigung oder gar Rehabilitation mehr erfuhren; sie aufzuführen – etliche Diri-

¹³⁵ Siehe *Die neue Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners*, S. 14. Vgl. R. Haas, *Zur Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners*, in: *Bruckner-Blätter* 6, 1934, S. 1f.

¹³⁶ Eine damals häufig zitierte Berufung auf Bruckners Brief an Felix Weingartner vom 27. Januar 1891, siehe bei M. Wagner, *Bruckner. Leben – Werke – Dokumente*, S. 294.

genten, darunter Furtwängler oder Knappertsbusch, unterwarfen sich nicht dem „Originalfassungsdiktat“ – wurde als Verstoß gegen Bruckner selbst gewertet. Mit Genugtuung blickten Bruckner-Forscher nach 1945 auf die „Ausschaltung“ der Brucknerschen Erstdruckausgaben und der Partituren der Universal Edition zurück.¹³⁷

Bei dem Einsatz für die „Originalfassungen“ griff zunächst einmal das Argument, daß die „Handschriftenfassungen“ den „Druckfassungen“ an Authentizität überlegen seien. Die „Druckfassungen“, das heißt der jeweilige Erstdruck der Symphonien und die darauf beruhenden Druckausgaben, ob sie nun zu Bruckners Lebzeiten herausgegeben wurden oder erst später, galten seit der Entdeckung der Unterschiede zwischen den gedruckten Partituren und den Autographen als „praktische Ausgaben“ oder „Interpretationsausgaben“. Ihr Wert sank in dem Maße, in dem man sich anschickte, „Originaltexte“ zu edieren, wobei diese Entwicklung nicht auf Bruckners Werke beschränkt blieb.

Die Unterschiede zwischen den „Druckfassungen“ und den „Handschriftenfassungen“ Bruckners wurden zum Teil den Verlegern der Erstdruckausgaben beziehungsweise der Universal Edition angelastet. Dabei scheint es keiner Diskussion wert gewesen zu sein, daß „praktische Ausgaben“ Vorteile bieten oder daß es bis heute üblich ist, daß ein Verlag oder Verleger – sei es bei Büchern, sei es bei Noten – eigene drucktechnische oder -ästhetische Richtlinien verfolgt, daß also ein Autor fast immer bis zu einem gewissen Grad die eigenen Vorstellungen zurückzustellen hat oder Kompromisse schließt, die ihm jedoch – etwa bei einem positiven Verkaufserfolg – durchaus zugute kommen.

Für die Herausgeber der „Handschriftenfassungen“ war es aber nicht zuletzt auch außerordentlich schwierig, die Partiturgestaltung der „Druckfassungen“ zu rekonstruieren und nachzuweisen, daß Unterschiede zwischen den gedruckten Fassungen und den Handschriften auf die Verleger zurückzuführen waren. Es fehlten Stichvorlagen, Verlagskorrespondenzen oder ähnliche wichtige Quellen – heute sollte man anmerken, daß manche Quellen nach und nach wieder auftauchten –, so daß zunächst eine große Unsicherheit darüber bestand, wer letztlich für die Gestalt

¹³⁷ Vgl. dazu W. Hess, *Die Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners*; F. Grasberger, *Die Bruckner-Gesamtausgabe*; L. Nowak, *Die Symphonien Anton Bruckners in der Gesamtausgabe*.

der „Druckfassungen“ verantwortlich zu machen war.¹³⁸ Die Unsicherheit über das Zustandekommen der Erstdruckpartituren wurde nun nicht etwa zu ihren Gunsten ausgelegt. Sondern gerade im Hinblick auf die Rolle der Verleger, aber auch im Hinblick auf die Einflußnahme von Bruckners Beratern – dieser Einfluß konnte allerdings erst nach Franz Schalks Tod (1931) thematisiert werden – wurde jene Unsicherheit betont und entwickelte sich zu einem Stigma der „(Erst)-Druckfassungen“: ein Aspekt ihrer Ablehnung war demnach, daß ihre Entstehung nicht genau nachvollzogen werden konnte beziehungsweise vielleicht auch, daß es den Befürwortern der „Originalfassungen“ nicht mehr notwendig erschien, ihrer Entstehung nachzugehen.

Der zweite Komplex der „Werbung“ für die „Originalfassungen“ geht aus der These hervor, sie seien von „fremden Zutaten und Einflüssen“ befreit. Dies betraf nun nicht mehr nur die, wie bereits erwähnt, zum Teil schwierig zu belegenden Vorgänge in den Verlagshäusern und Druckanstalten, sondern dies betraf in erster Linie die „Bearbeiter“ aus Bruckners nächster Umgebung, seine Schüler und Freunde. Haas und seine Anhänger gingen davon aus, daß der enge Mitarbeiterkreis um den Komponisten eigen- und übermächtig gehandelt habe. Um diese These zu stützen, wurde bei dem Einsatz für die „Originalfassungen“ jedoch auch ein dritter Komplex wichtig: Die eigene Umgestaltung beziehungsweise Bearbeitung seiner Kompositionen schien Bruckner Haas zufolge immer unter Zwang vorgenommen zu haben.

Bei einem Teil der Bruckner-Gemeinde lösten die Äußerungen von Haas Bestürzung und Entrüstung aus. Die IBG drohte 1936 auseinanderzubrechen. Dies lag nicht nur an einer Spaltung zwischen deutschen und österreichischen Bruckner-Verehrern, das heißt zwischen der Wiener „Schalk-Löwe-Gemeinschaft“ (den Nachfahren und Freunden der Bruckner-Schüler und -Dirigenten) und den Kreisen, die die „Originalfassungen“ in Deutschland (mit Erfolg) propagierten, sondern dieser „Riß“ ist auch auf einen tiefer liegenden Generationskonflikt zurückzuführen.

Zum einen überschneidet sich dieser „Generationskonflikt“ durchaus mit der Entstehung der „Schalk-Löwe-Fraktion“. Denn diese ergab sich allein aus den zum Teil jahrelangen persönlichen Beziehungen zu den Bruckner-Schülern und -Dirigenten, die nicht zuletzt auf Grund der Zusammengehörigkeit im Wiener Akademischen Richard Wagner-Verein gepflegt wurden. Die Kontakte mochten im Laufe der

138 Vor einigen Jahren hatte bspw. das Wiener Antiquariat Ingo Nebenhay den siebenseitigen Verlagsvertrag Bruckners mit der Firma Eberle & Co. vom Juli 1892 angeboten (Katalog Nr. 44), vgl. dazu IBG Mitteilungsblatt Nr. 24, September 1984, S. 24f.

Zeit vielleicht spärlicher geworden sein, aber der Verein bestand in den dreißiger Jahren noch, und er hatte seinerseits mit Haas und dem Musikwissenschaftlichen Verlag Wien-Leipzig nicht nur um Bruckner-, sondern auch um Hugo Wolf-Quellen zu kämpfen. Zum anderen war jedoch der angesprochene Generationskonflikt vorprogrammiert zwischen jenen, die sich seit Jahrzehnten analytisch-ästhetisch mit Bruckner auf der Grundlage der Erstdruckausgaben befaßt hatten und den – in der Tat meist jüngeren – Bruckner-Interessenten, die ihre Analysen und Betrachtungen an Hand der „Originalfassungen“ vornahmen oder vorzunehmen planten.¹³⁹

Mit dem zweiten Komplex „Bearbeitung“ begann die Propagierung der „Originalfassungen“. Noch vor der Veröffentlichung des neunten Bandes der Gesamtausgabe (1934) fand in München am 2. April 1932 ein „Demonstrationskonzert“ statt, bei dem Siegmund von Hausegger die „Originalfassung“ und die Erstdruckfassung der neunten Symphonie zum Vergleich darbot. Hausegger stimmte Auers Vorschlag, die beiden Fassungen zu dirigieren, begeistert zu und schrieb ihm am 2. Oktober 1931: „Sie haben ganz recht, wenn Sie hiebei an ein geladenes Publikum denken. Denn diese Aufführung soll ja den Zweck haben, erst festzustellen, ob es wünschenswert ist, diese Fassung [in Hauseggers Worten die „Urfassung“ der Neunten] auch der Öffentlichkeit zu übergeben.“¹⁴⁰ Es war an eine „vor geschlossenem und auf das Sorgfältigste ausgewählten Kreis von Vertrauenspersonen“ gegebene Aufführung gedacht.¹⁴¹ Im Dezember 1931 wurde der Termin festgelegt, und Hausegger wies Auer auf die zwei wichtigsten Fragen zu dieser Veranstaltung hin: „1. Wem steht die eigentliche Entscheidung bezüglich der Neunten zu? ... Die 2. Frage betrifft den Kreis der zur Aufführung Einzuladenden.“¹⁴² Zur ersten Frage schlug der Dirigent vor, den Zentralvorstand der IBG und von diesem ausgewählte Persönlichkeiten entscheiden zu lassen. Zur zweiten Frage teilte Hausegger Auer seine Befürchtungen mit: Falls man die Journalisten nicht hinzubitte, könnte sich die Presse von vornherein gegen die Veranstaltung wenden. Im weiteren schlug er vor, die „führenden musikalischen Persönlichkeiten Münchens“ und die „offiziellen Vertreter des Staates und der Stadt einzuladen.“ Auer scheint Hausegger zustimmend geantwor-

139 Vgl. dazu exemplarisch den Werdegang Fritz Oesers (1911-1982), der 1938 mit der Arbeit *Die Klangstruktur und ihre Aufgabe in Bruckners Symphonik* in Leipzig promovierte. Die Dissertation wurde als „wichtigste Dokumentar-Broschüre für den ‚Ur-Bruckner‘“ bezeichnet, vgl. Hans Vogts Würdigung zum Tod Oesers in: *Musica* 36, 1982, S. 194.

140 F 31 Auer 318, A-Wn.

141 Brief Hauseggers vom 27. Oktober 1931 (F 31 Auer 318, A-Wn).

142 Brief Hauseggers vom 23. Dezember 1931 (F 31 Auer 318, A-Wn).

tet zu haben.¹⁴³ Die Exklusivität der Veranstaltung in München zeugt in der Hauptsache von dem Mißtrauen gegenüber der „wissenschaftlichen Ausgabe“ der neunten Symphonie. Dem Briefwechsel zwischen Auer und Ernst Kurth oder Walter Braunfels zufolge – zwischen den Personen, die damals das Präsidium der IBG repräsentierten – war man gespannt darauf, ob sich die Arbeit von Haas und Orel praktisch umsetzen ließe. Ob sich die „wissenschaftlichen Ausgaben“ in der Praxis bewähren konnten, war jedoch nicht nur eine Frage der „Probe aufs Exempel“. Der Vorstand der IBG strebte danach, eine „klare Grenzlinie“ zwischen „der das Ergebnis wissenschaftlicher Forschung darstellenden kritischen Gesamtausgabe und den für den praktischen Gebrauch herausgegebenen Partituren und Stimmenmaterial“ zu ziehen.¹⁴⁴ Die Skepsis gegenüber den „Wissenschaftlern“ verstimmt Haas. Er äußerte sich dazu in einem Brief an Auer vom 25. Mai 1932: „Gewiß war die Münchner Aufführung verdienstvoll und notwendig, aber die I. B. G. hat sich damit doch eine wirkliche Tat entgehen lassen, auch durch die allzu zaghafte Anerkennung der Wahrheit, ganz gewiß nicht im Sinne des Meisters. Die 9. hätte auf ein Brucknerfest gehört, wie ich seit meiner Teilnahme an der B. G. verlangt habe. Der Ausschluß der Öffentlichkeit war Mißtrauen, eine Beschlußfassung nachher ein sehr unglücklicher Gedanke!... Sehr wünschen würde ich es, wenn die I. B. G. die Gesamtausgabe endlich im Ernst ‚fördern‘ würde, nicht wie bisher aufhalten oder von oben herab behandeln.“¹⁴⁵

Nun dürfte der Beschluß der IBG, die „Originalfassung“ für den praktischen Gebrauch freizugeben, den Wünschen von Haas entsprochen haben.¹⁴⁶ Ihm wird jedoch nicht entgegengekommen sein, daß Auer anläßlich der ersten öffentlichen Aufführung der „Originalfassung“ am 23. Oktober 1932 in Wien schrieb, daß „Bruckners Neunte nunmehr in zwei Fassungen vorliegt und es... den Dirigenten überlassen [bleibt], sich für die eine oder andere zu entscheiden.“ Bei einer Aufführung nach Löwe sei es jedoch in Zukunft Pflicht, „dies auf dem Programm als ‚Bearbeitung von Ferdinand Löwe‘ ersichtlich zu machen.“¹⁴⁷ Und noch 1934 hielt er fest:

„Nicht allein die Wissenschaftler, auch die Künstler können angesichts der allem Legendären gegenüberstehenden Tatsachen nur einer Meinung sein: daß die in der Wiener Nationalbibliothek verwahrte letzte Original-Partitur von Bruckners neunten Symphonie für die Aufführungspraxis das Primäre sein und bleiben müsse, wobei es den Dirigenten überlassen sei, einzelne praktische Retuschen aus der Partitur Löwes zu übernehmen.“¹⁴⁸ Die Entscheidung sollte den Dirigenten später – wie bereits an einigen Beispielen gezeigt wurde – nicht mehr ohne weiteres offen bleiben.

Die Gültigkeit der „Originalfassung“ wurde gefeiert wie eine Auferstehung: Bruckner – wie Phönix aus der Asche. Ferdinand Löwes Druckfassung von 1903 galt fortan als „unauthentische Fassung“. Es sei im folgenden nicht diskutiert, ob und wie Löwe wann und auf welcher Basis die Neunte bearbeitet hat. Er gab sie nach Bruckners Tod heraus, und dies allein genügte, um im „Streit um die Originalfassungen“ die Frage zu ersticken, ob Bruckner selbst – wenn auch indirekt – etwas mit Löwes Version der neunten Symphonie zu tun gehabt hatte oder gar, ob Bruckner Löwes Arbeit geschätzt hätte.

Es interessieren jetzt vielmehr die Begriffe und Umschreibungen, die die „Enttöhlung des Grals“ begleiteten, also das, was die Propaganda um die „Originalfassungen“ ausmachte.¹⁴⁹ Im „Original“ klinge alles „naturhafter“, das „Original“ zeige „Herbheit“ und „volkstümliche Kraft“, gegenüber der „glättenden“ Löweschen Fassung sehe man im unretuschierten Partiturbild eine „kräftigere und kantigere Zeichnung“, – solche und ähnliche stereotype Wendungen begegnen dem Leser in den Anmerkungen und Abhandlungen zur „Originalfassung“ der neunten Symphonie.¹⁵⁰ Sie unterscheiden sich nicht wesentlich von den Schlagworten zu den „Originalfassungen“ der anderen Bruckner-Symphonien. Stellt man sich aber die Frage nach den „Grundlagen“ dieser „Original“-Charakterisierungen – nach dem Notenbild, nach den Partituren, nach der Musik –, so ergeben sich etwas unterschiedliche Anhaltspunkte. Bei der neunten Symphonie mußte beispielsweise zugegeben wer-

143 Nach einem Brief von Hausegger vom 7. Januar 1932, in dem der Dirigent auch die erste Probe für den 28. Februar ankündigt (F 31 Auer 318, A-Wn).

144 *Denkschrift zur Frage der kritischen und praktischen Ausgaben der Werke Anton Bruckners*, Wien, im November 1932, gezeichnet von Max Auer, Ernst Kurth und Walter Braunfels (F 60 BRGA 1/1, A-Wn).

145 F 31 Auer 312, A-Wn.

146 Vgl. *Denkschrift*, F 60 BRGA 1/1, A-Wn.

147 M. Auer, *Anton Bruckners IX. Symphonie in der Originalfassung*, S. 862.

148 Siehe M. Auer, *Die IX. Symphonie in der Originalfassung*, S. 42.

149 Vgl. ebenda, S. 40; zum Begriff „Propaganda“ vgl. W. Schieder und C. Dipper, Art. *Propaganda*; ob allerdings bei der Präsentation der „Originalfassungen“ die ausschließliche Einschränkung des Begriffs auf die Bedeutung „Werbung, Reklame“ tatsächlich beibehalten werden kann, ist fraglich.

150 Vgl. beispielsweise auch W. Krienitz, *Bruckners 9. Sinfonie in der Originalfassung*; P. Günzel, *Anton Bruckner „9. Symphonie“*; W. Steinecke, *4. Brucknerfest in Aachen*; O. Lang, *Noch einmal „Ur-Bruckner“*; E. Petschnig, *Zum Bruckner-Streit. Die Instrumentation der 9. Symphonie*.

den, daß Bruckner ursprünglich, „original“, eine „Kakophonie“ gewollt habe, mit der „der Meister harmonisch weit in die Zukunft“ weist. War das „urtümliche Original“ also moderner als die dem „Zeitgeschmack um 1900 angepaßte“ Bearbeitung Löwes?¹⁵¹

Grundlagen für die oben genannte Charakterisierung des „Originals“ bilden – wie bei den übrigen Symphonien – vor allem die Dynamik und Instrumentation. Zum einen werden beispielsweise die Tutti-Stellen im dreifachen Forte „urtümlicher“ oder „urwüchsiger“ genannt, zum anderen werden die „sauberen Trennungen“ der Streicher und Holzbläser (so im Scherzo der „Originalfassung“ der Neunten) als „befreit“ von „entstellenden Eingriffen“ beschrieben. Die ungedämpften Blechbläser im „Original“ sind laut Auer „gesund“, das heißt doch umgekehrt zugespitzt, daß Löwes Klangvorstellungen „krank“ waren, oder sollte sich die Assoziation Blech – gesund nur auf die guten Lungen der Bläser beziehen? Dagegen nimmt sich der im gleichen Aufsatz von Auer wiedergegebene Seitenhieb auf Löwes Bearbeitung „à la Berlioz“ – „das wirkliche Scherzo Bruckners hat nichts von moussierender Spritzigkeit, es steht mit festen, markigen Knochen auf dem heimatlichen Boden des oberösterreichischen Landes“ (nach Alexander Berrische in der *Münchener Zeitung* vom 4. April 1932) – vergleichsweise harmlos aus. Und doch, weshalb sollte das „Original“-Scherzo festere und markigere Knochen haben? Etwa auch, weil es „gesündere Luft“ atmet, oder weil es – wie Auer darlegte – durch die „Original“-Instrumentierung auf „das richtige, nicht zu schnelle Maß zurückgeführt“ wird, weil beispielsweise die „gehaltenen Akkorde der Holzbläser durch viele Takte von Anfang des Scherzos [siehe Notenbeispiel 5], die bei Löwe vollständig fehlen..., dem Satz eine ruhigere Haltung“ geben?¹⁵² Durch diese Anmerkungen und Fragen sei darauf aufmerksam gemacht, mit welchen Wertungen aus welchen Wortbereichen der Streit um „Original und Bearbeitung“ bei Bruckner ausgefochten wurde und wie eng sich die „Original“-Begrifflichkeiten und -Wertungen an die entspre-

151 M. Auer, *Anton Bruckners IX. Symphonie in der Originalfassung*, S. 863f. Es handelt sich um den berühmten Höhepunkt im Adagio zwischen Q und R (T. 199-206) mit Ganztonklang und unaufgelöster Dissonanz als Abschluß. Vgl. dazu W. Steinbeck, *Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll*, S. 110. Daß Bruckner hier harmonisch „in die Zukunft weist“, wurde jedoch in den dreißiger und vierziger Jahren – bei der Ausblendung der neuen Musik etwa von Schönberg, Berg und Webern – nicht weiter verfolgt.

152 *Anton Bruckners IX. Symphonie in der Originalfassung*, S. 862f.

Notenbsp. 5a: Scherzo der neunten Symphonie, Beginn (aus: Taschenpartitur, Eulenburg Leipzig Nr. 67, E.E. 4557)

85

II. Scherzo.

Bewegt, lebhaft.

Die dritte wechselt mit einer kleinen Flöte.

III.

III.

I. II. III. IV.

V. VI. VII. VIII.

I. II.

III.

in D, A, E-hoch

pizz.

get. pizz.

get. pizz.

pizz.

pizz.

N. E. 4557

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition AG Wien.

Notenbsp. 5b: Scherzo der neunten Symphonie, Beginn (aus: *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, Neunte Symphonie, Augsburg-Wien [1932], Originalfassung)

SCHERZO 10

Bewegt, lebhaft

1. Flöten 2.3.

1. Oboen 2.3.

1. in B Klarinetten 2.3. in B

1. Fagotte 2.3.

1.2. in F Hörner 3.4. in F 5.6. in F 7.8. in B tief

1. in F Trompeten 2.3. in F

Alt, Tenor Posaunen Baß

Kontra-Baß

Pauken

Violine 1 *mf sempre più.*

Violine 2 *p sempre più.*

Viola *mf sempre più.*

Violoncelli *mf sempre più.*

Kontrabaß *mf sempre più.*

Bewegt, lebhaft

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlags.

chenden musikalischen Gegebenheiten anzulagern begannen.¹⁵³ Abgesehen davon verband sich allein mit der Bezeichnung „Original“ ein immens positives Potential. „Original“, dies stand und steht für „Echtheit“ und „Originalität“, für „Unverfälschtheit“ und „Einzigartigkeit“. Die Vertreter der „Originalfassungen“ gewannen aus diesen Bedeutungs- und gleichzeitig Wertebenen des „Originals“ nicht nur die Anerkennung des „unbearbeiteten“ Komponisten und seiner „unbearbeiteten“ Werke, die stilistisch „naturhafter“ und „echter“, wenn auch „knorriger“ und „kantiger“ waren, sondern sie erstellten für Bruckner auch das Profil eines musikgeschichtlich autonomen Komponisten, der jedenfalls nicht länger als Wagner-Anhänger oder gar -Epigone bezeichnet werden durfte. In den Augen der Bruckner-Verehrer ragte der Komponist nach wie vor als einzigartiges Phänomen aus der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts heraus. Diese Deutung erhielt nun allerdings eine andere „Grundlage“, die sich nicht zuletzt im Sprachgebrauch manifestierte.

Betrachten wir im folgenden, wie sich die „Slogans“ um das „Original“ beim Erscheinen der weiteren Symphonien ausbreiteten, welche Schwierigkeiten sich jedoch in bezug auf den eigenständigen, musikgeschichtlich „losgelösten“ Bruckner ergaben. Zunächst geschah etwas, das ausgezeichnet in das Konzept und Kalkül des Musikwissenschaftlichen Verlags paßte: Offensichtlich ohne einen nennenswerten Widerspruch zu erzeugen, wurde die Linzer Fassung der ersten Symphonie als

153 Die Übertragung biologistischer Begriffe und Unterscheidungen, die auch im Gesundheits- und Hygiene- sowie Erziehungsbereich Anwendung finden, auf die Musik, hat sicherlich auch angesichts der physiologischen Seite der Musik, der Musikerzeugung, eine gewisse Tradition. Während jedoch in der Antike (beispielsweise in Platons *Politeia*, im dritten Buch) den Bläsern eine günstige erzieherische Wirkung abgesprochen wird, scheint sich bis ins 20. Jahrhundert die Beurteilung vieler Blasinstrumente und ihrer Wirkung auf den Menschen verändert zu haben. Dem „Blech“ wird wahrscheinlich seine Verwendung in festlicher, herrschaftlichen Pomp unterstreichender Musik („Barockmusik“) und Militärmusik eine positivere Einschätzung eingebracht haben. Und Blockflöten wurden gerade in den zwanziger und dreißiger Jahren zunehmend auf Grund ihrer „gemeinschaftsbildenden“ erzieherischen Wirkung geschätzt. Eine Ausnahme bildete das Saxophon für diejenigen, die den Jazz und das „Jazzinstrument“ ablehnten. Sie begründeten ihre Antipathie unter Anwendung des o.g. Begriffsfeldes: das Saxophon verleihe einem Musikstück „meist einen weichlichen, qualligen, zuweilen ungesunden, schwülen Klang“ (A. Weidemann, in: *Musik im Kriege*, 1943, zit. nach J. Wulf, *Musik im Dritten Reich*, S. 398). Im NS-Staat intendierten solche Äußerungen auch rassistische Abqualifizierungen. Instrumentenkunde wurde zur „Erforschung“ des „Rassenproblems in der Musik“ für wichtig und „erfolgversprechend“ gehalten, siehe J. Wulf. (Blech)-Blasmusik – und hier läßt sich eine Brücke zur Bruckner-Rezeption schlagen – galt als spezifisch „deutsche“ das heißt „nordisch-germanische“ Musik. Vgl. dazu Art. *Germanische Musik*, in: MGG, Bd. IV, Sp. 1809-1819.

„Original- oder „Urfassung“ akzeptiert: „Zu den Symphonien ist noch anzumerken, daß die erste in ihrer ursprünglichen, der sog. Linzer Fassung und die neunte in der von den Löwischen ‚Retouchen‘ befreiten eigentlichen Brucknerschen Gestalt gespielt wurde. Es müßte auf Grund der begeisterten Aufnahme *beider* Urfassungen in Zukunft nirgendwo mehr möglich sein dürfen, die bisher üblichen Ausgaben als Spielvorlagen zu benutzen. Denn die ‚Originale‘ haben sich als die unstreitig leuchtkräftigeren und bewegteren Werke erwiesen.“¹⁵⁴

Hatte Robert Haas zwar darauf aufmerksam gemacht, daß dieser seltene „Edelstein der deutschen symphonischen Kunst... für die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit des Symphonikers von grundlegender Bedeutung ist“, so betonte doch auch er den „Eigenwert“ der Linzer Fassung.¹⁵⁵ Die Wiener Fassung der ersten Symphonie in der Gesamtausgabe und mit ihr das Problem, daß sie sich von der UE-Ausgabe nicht weitgehend abhob, fiel also gänzlich in den Schatten der „Entdeckung“ der früheren Fassung der Symphonie. Und mehr noch: ohne ernsthaftes Grübeln auszulösen, behandelte man die Linzer Fassung wie das „Original“, die Wiener Fassung wie die Bearbeitung der neunten Symphonie. In einem Aufsatz von 1936 wird dies deutlich herausgestellt¹⁵⁶: Die Bevorzugung der Linzer Fassung wird im Vorfeld damit erklärt, daß sie die „tiefere Wirkung“ ausübe. Sie stelle eine Ausnahme im Gesamtschaffen Bruckners dar, „weil in ihr die quellende Lebenskraft einer urgesunden Natur mit elementarer Gewalt sich entläßt.“ Die Wiener Fassung dagegen „mildert und glättet aber vielfach, lockert auf, wo die Urfassung mit einfach-zyklopischer Wucht wirkte [Vergleich bei Notenbeispiel 6], schafft allmähliche Übergänge, wo die Erstfassung gegensätzliche Ausdruckswerte hart aneinanderstoßen ließ, und verändert vor allem die Farbwerte der Instrumentation“ (S. 471). An diesem Aufsatz ist nicht nur bemerkenswert, wie die Begriffe „Original“, „Ur“- und „Erstfassung“ ineinander übergehen und gleichwertig verwendet werden, sondern auch, daß und wie der Autor zu verstehen gibt, daß Bruckners eigene Bearbeitertätigkeit keine Rolle zu spielen habe. Das Interesse an Bruckners kompositorischer Entwicklung, von dem in der heutigen Bruckner-Literatur viele Vergleiche und Analysen seiner Fassungen getragen werden, scheint damals kaum geweckt worden zu sein.

154 Zitiert aus dem Bericht über das Brucknerfest in Aachen 1934 und die dortige „Erstaufführung“ der Linzer Fassung (Reinhold Zimmermann in ZfM 101, 1934, S. 1062). Vgl. auch W. Steinecke, 4. *Brucknerfest in Aachen*, S. 57-59.

155 R. Haas, *Die „Linzer Fassung“ der I. Symphonie*.

156 H. Büttner, *Die Linzer Fassung von Bruckners Erster Sinfonie*.

Notenbsp. 6a: „Einfach-zyklopische Wucht“ im ersten Satz der Linzer Fassung der ersten Symphonie Takt 94ff. (aus: *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, 1. Band, I. Symphonie c-Moll, Studienpartitur, hg. von R. Haas, Leipzig 1939)

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlags.

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments. The top section includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Clar.), Bassoons (Fag.), Horns (Hrn.), Trombones (Tromp.), Trumpets (Tromp.), and Percussion (Perc.). The bottom section includes parts for Violins (Viol.), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The tempo is marked 'F Långsam' (Allegro Ad libitum). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff marc. sempre' and 'f'. The page is numbered '1' in the top left corner.

196

„Es stellt sich nun heraus, daß der vorliegende Werbezettel m.E. nicht mehr und nicht weniger bedeutet als eine *grobe Irreführung* und von einer Reklamemethode Zeugnis gibt, die in bedenklichem *Widerspruch mit der gebotenen Würde* eines Unternehmens steht, das sich ‚wissenschaftlich‘ nennt und sich *staatlicher Förderung* erfreut.“¹⁵⁷ Waldemar Rosen, Referent für Kulturaustausch der Abteilung M (Musik) des Propagandaministeriums, richtete am 15. September 1939 an den Verlag folgende „Bitte“: „Das Propagandamaterial Ihres Verlages zur VI. Symphonie von Anton Bruckner stellt die Abweichungen der Originalfassung von der bisher bekannten Ausgabe stärker in den Vordergrund als dies vom musikwissenschaftlichen Standpunkt aus zu verantworten ist. Es wird gebeten, sich bei der Werbung für die Bruckner-Gesamtausgabe von einer Ausdrucksweise fernzuhalten, die das Problem der Urfassungen im Lichte einer Sensation darstellt.“¹⁵⁸ Man muß sich diese Begebenheit recht anschaulich vor Augen führen: 1939, als der „Streit um die ‚Originalfassungen‘“ längst ad acta gelegt zu sein schien, sah sich das Propagandaministerium dazu gezwungen, dem Verlag die Propaganda einzuschränken. Die Werbung sollte den Verkauf der Partituren (Orchestermaterial) unterstützen. Diese Episode zeigt einerseits, daß der Verlag besser nicht zu Vergleichen herausgefordert hätte, andererseits, daß die „Original- oder „Urfassungen“ in Hitlers Machtbereich als Selbstverständlichkeit betrachtet wurden, als „Normalität“, die eine sensationelle Aufbereitung nur erschüttert, wenn nicht gar in Frage gestellt hätte, wobei sich hier der

158 Aktenzeichen M 10019-04/4.9.39/232 1/10, Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583).

Abb. 6: „Werbezettel“ zur sechsten Symphonie (Quelle: R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)

104

ANTON BRUCKNER

Sämtliche Werke

Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Nationalbibliothek in Wien und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft herausgegeben von Robert Haas unter Mitwirkung von Alfred Orel.

6. Band

VI. SYMPHONIE A-DUR

(Originalfassung)

vorgelegt von Robert Haas.

Eine der dringendsten Aufgaben der Gesamtausgabe war die Klarstellung des Textes zur VI. Symphonie, die besonders schwer unter den Mängeln und eigenmächtigen Veränderungen beim Erstdruck zu leiden hatte und in ihrer echten Klanggestalt und Sinngabe erst zu enthüllen war. Obwohl Bruckner selbst noch eine Ausgabe seiner Partitur vorbereitet hatte, erfolgte diese doch erst mehrere Jahre nach seinem Tode (1901), dann aber in einer Form, die durch viele kleine und große entstellende Eingriffe die Absichten des Meisters so weit zu verschleiern vermochte, daß für das Verständnis des Werkes verhängnisvolle Schwierigkeiten entstanden. Es kam noch dazu, daß Partitur und Stimmen dieser Erstausgabe in verschiedenen Lesarten voneinander abwichen und dadurch die allgemeine Unsicherheit erhöhten. Das Ergebnis war das falsche Urteil: die Sechste — die Schwächste! Eine „neue Revision“ von 1927 hat an diesem unwürdigen Zustand nichts geändert, da auch bei dieser Gelegenheit die

von Bruckner selbst klar niedergelegten Willensäußerungen völlig unbeschadet gelassen wurden. Neue Ungenauigkeiten und Fehler, die sich in verschiedene Nachdrucke der Partitur eingeschlichen haben, mußten weiter dazu beitragen, die Verwirrung zu steigern. Erst beim Münchner Brucknerfest der Int. Bruckner-Gesellschaft im Oktober 1930 hat Franz Schalk auf den Urtext zurückgegriffen und das Werk in einer prachtvollen Aufführung zu großartiger und erschütternder Wirkung gebracht.

Die kritische Gesamtausgabe bringt nun zum erstenmal den von Bruckner festgelegten Text vor die Öffentlichkeit und setzt damit einen weiteren Meilenstein für die Denkmalpflege der deutschen Musik. An den Partiturnotizen schließt sich ein ausführlicher Vorlagenbericht an, der alle greifbaren Quellen zusammenfaßt, ferner eine knappe Besprechung der Technik der Erstausgabe und der Bearbeitung von Franz Schalk. Erst in ihrer wahren Klangform wird die sechste Symphonie ihren Siegeszug durch die Welt antreten können, nachdem sie so lange verkannt und mißdeutet wurde.

Format 17 x 27 cm

- A. Preis der wissenschaftlichen Ausgabe mit Vorlagenbericht des Herausgebers (19 S. Partitur, 16 S. Vorlagenbericht, Entwürfe und Skizzen) RM. 60.—, für Subskribenten RM. 50.—.
- B. Ausgabe zu Aufführungszwecken: Partitur-Sonderausgabe ohne Bericht des Herausgebers RM. 40.—.
- Orchesterstimmen: Über die Abgabe des Stimmmaterials und die sonstigen Ausführungsbedingungen wolle der Auskunftsverlag eingekohlet werden.
- C. Studiopartitur (15 x 21 cm) RM. 5.50.



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG
WIEN · LEIPZIG

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Musikwissenschaftlichen Verlags.

circulus vitiosus schließt, — ein Kreis, der Kritik und Fragen ausschloß, der darauf abgestimmt war, daß das Publikum an die „Originalfassungen“ glaubte.

Die Auseinandersetzung unter den Bruckner-Forschern um „Original“ und „Bearbeitung“, die 1935/36 öffentlich geführt wurde, bewirkte nichts anderes, als diesen Glauben zu stabilisieren. Bei dem „Streit“, den die Präsentation der „Originalfassung“ der fünften Symphonie 1935 auslöste, handelte es sich im Grunde genommen nicht darum, die „Originale“ in Frage zu stellen oder den Unterschied zwischen „Originalfassung“ und „Erstdruckfassung“ ausführlich zu diskutieren, sondern es ging in erster Linie um persönliche Ehrenrettung, um Vergeltung, um Rache, und darum, „wer zu wem hält“.

Dem Publikum, den Lesern, den Interessierten einschließlich den „Kulturpolitikern“ wurde ein „Débat“ vorgeführt, der geschürt war von persönlichen Interessen, dem oben angedeuteten Generationskonflikt und dem Zwist zwischen den Praktikern und den Philologen. Nur eines konnte nicht mehr umgestoßen werden, das „Original“. Die Fehden zeigen letztlich nur, daß die Slogans um die „Originalfassungen“ ideologisch griffen, daß die Werte „Echtheit“ und „Originalität“ dem politisch-ideologischen Umfeld entsprachen, so daß kein Zweifel an ihrem Sieg, am Sieg der „Originalfassungen“ — wie immer sie aussahen — aufkommen konnte. Wo Zweifel vorhanden waren oder entstanden, zeigte nun der öffentliche „Streit“ beispielhaft und „vorbildlich“, wie mit ihnen umzugehen sei, sofern sich der Leser oder interessierte Bruckner-Hörer am „wissenschaftlichen Disput“ überhaupt orientieren konnte.

a) Der Streit um den „echten“ Bruckner

Die deutsche Erstaufführung der „Originalfassung“ der fünften Symphonie am 28. Oktober 1935 in München durch Hausegger erhielt ein begeistertes Echo. „Der Eindruck der Aufführung war überwältigend. Bruckners Fünfte in der Urgestalt, wird künftig die Losung jedes Orchesterleiters lauten müssen.“¹⁵⁹ Oskar Lang, der Münchner Kunsthistoriker und IBG-Redner, faßte zusammen: „Für den Bruckner-Kenner trägt nur die Urfassung den Echtheitsstempel seines Stils; die Überarbeitung verrät zuviel Kapellmeisteroutine. So ist eine Einrichtung von fremder Hand mit Sicherheit anzunehmen. Sie geschah gewiß aus bester Absicht, vielleicht sogar mit Generalerlaubnis des schwer leidenden Meisters. Allein Schalk wie Löwe waren eben im Klangideal der Zeit — Richtung Berlioz—Wagner — verfangen, wäh-

¹⁵⁹ ZfM 102, 1935, S. 1408; am 27. Oktober fand eine Voraufführung statt.

rend Bruckner bei aller Anlehnung daran ein absolut Eigenes verfolgte und verwirklichte.¹⁶⁰ Drei Aspekte der Ausführungen Langs sind herauszustellen, da sie die typischen Denkstrukturen eines Verfechters der „Originale“ widerspiegeln: Lang grenzt erstens den Kreis der „wahren Bruckner-Kenner“ ein und prophezeit denjenigen, die sich unter Umständen nicht zum „Original“ bekehren sollten, den Ausschluß aus jenem „Kennerkreis“. Dieses Vorgehen gleicht dem Einschwören einer Sekte auf ein gemeinsames Glaubensbekenntnis. Zweitens zieht die Behauptung, daß Bruckners „Originalfassung“ oder „Urfassung“ einen „Echtheitsstempel“ trägt, die Konsequenz nach sich, daß die Erstdruckfassung oder Bearbeitung als „Fälschung“ erscheint: diese Trennung bildet das Pendant zur Unterscheidung eines „gesunden“ beziehungsweise „kranken“ Stilgefühls unter Einflechtung von Vorstellungen aus der bildenden Kunst. Und drittens läßt sich Langs Bestreben ablesen, Bruckner aus der „Richtung Berlioz–Wagner“ zu bringen und ihm einen eigenen, musikgeschichtlich autonomen Platz zuzuweisen.

Das Zentrum der Erläuterungen Langs bildete jedoch folgende Erklärung: „Wie dem aber auch sei, wir stehen heute anders zu Bruckner als die Generation der Jahrhundertwende. Seine überragende Größe hat sich uns geoffenbart und unser Stilgefühl hat sich geschärft; aus diesem heraus lehnen wir einen auffrisierten und durch Korrekturen schmackhaft gemachten Bruckner ab.“¹⁶¹ Lang, der bereits 1933 Bruckners Bedeutung für die Gegenwart erkannt hatte, deutete an, daß die Menschen seiner Zeit dem „originalen“ Komponisten entgegenkommen: ihr „geschärftes, geklärtes und gereinigtes Stilgefühl“ befähige sie, die „ursprüngliche Reinheit und Mächtigkeit“ der „Original-Werke“ richtig auf- und anzunehmen. Woraus resultierte aber das „gereinigte Stilgefühl“? Beruhte es darauf, daß nur noch die „Originalfassungen“ Bruckners zum Erklingen kamen beziehungsweise daß der Bevölkerung Bruckners „Originale“ zum Hörtraining angeboten wurden? Verordnete man die „Original-Symphonien“ stundenweise am Radio oder beschickte man Konzertsäle, um den Hörern am Beispiel Bruckners „Stilgefühl“ zu vermitteln? Das dürfte allein daran gescheitert sein, daß es beispielsweise von der achten, siebten oder dritten Symphonie lange Zeit keine „Originalfassung“ gab und daß sich nicht alle Dirigenten an das „Gebot der Schrift“ hielten. Das „geklärte und gereinigte Stilgefühl“ wird also bei denjenigen vorhanden gewesen sein, die sich die tagtäglichen Parolen von der Ausschaltung aller fremden, unnatürlichen, mithin jüdischen

„Elemente“ zu eigen gemacht hatten, die nun also glaubten, kraft ihrer politisch-ideologischen Gesinnung zwischen „echter“ und „falscher“ Kunst unterscheiden zu können. Die Ausbildung von „Stilgefühl“ für die Entwicklung eines nationalsozialistischen „deutschen Stils des 20. Jahrhunderts“ wurde hauptsächlich in den Bereichen der bildenden Kunst und Architektur diskutiert. Ein Mitglied der NS-Kulturgemeinde schrieb dazu: „Der Weg zum Wiedererstehen einer deutschen Volkskultur, eines deutschen Stiles, führt nicht nur über das neue Schaffen junger im Volke wurzelnder Künstler, sondern führt zuerst über den Willen des Volkes selbst zur Kunst. Wie die Bewegung dem Volke eine neue politische und soziale Gesinnung gegeben hat, so muß sie ihm eine neue bejahende Einstellung zu Kunst und Kultur, eine Kulturgesinnung, wiedergeben.“¹⁶² Die Bindung der „Kulturgesinnung“ an die „politisch-soziale Gesinnung“ bildete demnach die Grundlage für die Ausbildung des neuen „Stilgefühls“. Auf diese Grundlage stützten sich auch die Befürworter der „Originalfassungen“ Bruckners.

Die Wiener „Erstaufführung“ der fünften Symphonie in der „Originalfassung“ am 13. März 1936 unter Leitung von Oswald Kabasta wurde nicht weniger begeistert aufgenommen. Die Berichtstatter waren sich einig darüber, daß diese „Entdeckung“ eine wertvolle Bereicherung der Bruckner-Literatur darstellt. Ernst Decsey schrieb über die „Originalfassung“: „viele Stellen klangen echter, das heißt brucknerischer, mutiger und wuchtiger, gegensatzreicher und origineller... Das Ergebnis der vielbesprochenen Aufführung: man denke zuerst an Goethe, dessen Ur-„Faust“ und dessen Ur-„Götz“ ebenfalls postum herauskamen; aber bei Bruckner erscheinen die Ursymphonien, vierzig Jahre nach seinem Tod, wie aus Palimpsesten hergestellt, wie immer: der Gegeißelte von einst ist heute der triumphierende König, dessen Bauten die Kärner beschäftigen.“¹⁶³ Die leise Distanzierung von den „Kärnern“ kam nicht von ungefähr. So einhellig die Aufführung der „Originalfassung“ der fünften Symphonie begrüßt wurde, so einmütig wurde Robert Haas auf Grund seiner einleitenden Rede zum Konzert kritisiert.

„Professor Haas sagte, er sei von den Ergebnissen seiner Forschung erschüttert gewesen. Er könne nur andeuten, daß bei Vollstreckung des letzten Willens Bruckners ein großes Unrecht geschehen sei. Es seien Bruckner Sanktionen auferlegt worden, an denen der Meister auch körperlich (?) [sic] zugrunde gegangen ist. Wenngleich der Vortragende

160 *Die Originalfassung der 5. Sinfonie*, S. 719f.

161 Ebenda.

162 R. Ramlow, *Der deutsche Stil des 20. Jahrhunderts*, zit. nach J. Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich*, S. 119.

163 Neues Wiener Tagblatt, 15. März 1936.

mit einer noblen Geste der Objektivität Schalks Bearbeitertätigkeit mit den Widerständen der Zeit (Publikum, Beschaffenheit der kleineren Orchester usw.) zu erklären versuchte, hatte man doch die Empfindung, daß Andeutungen, die den Freundes- und Schülerkreis des Meisters, und vor allem tote Künstler belasten, die einst für das Lebenswerk Bruckners in der selbstlosesten Weise das Meiste getan haben, öffentlich nur unter Beibringung ausreichenden Beweismaterials oder besser gar nicht hätten vorgebracht werden sollen.¹⁶⁴

Haas hatte mit seinem Vortrag beabsichtigt, die Bruckner-Gemeinde in eine einheitliche Front gegen Schalk und Löwe zu bringen. Seine Absicht schlug gründlich fehl, denn seine Äußerungen lösten jenen die Zunge, die bisher die Entstehung der Gesamtausgabe um der Einheit der Bruckner-Gesellschaft willen mitgetragen hatten, obwohl sie das Vorgehen von Haas skeptisch verfolgten. Auch ohne Namensnennung war allen Beteiligten bewußt, daß sich Haas' Ausführungen auf die Schüler und Freunde Bruckners – in erster Linie die Brüder Schalk und Löwe – bezogen.¹⁶⁵ Die „Siegesfeiern“ um die „Originalfassung“ der neunten Symphonie waren noch in Erinnerung, und Oskar Lang hatte in seinem erwähnten Aufsatz zur „Originalfassung“ der Fünften die entsprechenden Namen ohnehin genannt. Lili Schalk beunruhigte ebenfalls die Wiener „Erstaufführung“ der fünften Symphonie. Sie teilte ihre Sorgen mit Gertrud Staub-Schläpfer:

„Ein begonnener Brief an Sie liegt in meiner Mappe. Er handelt von dem Unbehagen, das dieses Treiben um die ‚Uraufführungen‘ Brucknerscher Werke, die sogenannten ‚Originalausgaben‘ und speziell die der V. mir verursacht... Zwei Fragen indessen drängen sich mir auf: Sind die Unterschiede in der von Schalk besorgten Ausgabe – mit der bekannten Ausnahme des Bläuerschlusses, von dem er mir selbst einmal sagte, es werde wegen der mangelnden Brucknerschen Handschrift darüber noch einmal großes Geschrei gemacht werden – und der jetzt als Original der V. herausgegebenen Partitur so minimaler, unwesentlicher Art, wie bei der IX. und den anderen etwa, folglich nur ein Vorwand für Archivareitelkeiten und Geschäftserfolge des Verlages?... Ich bat Professor Junk, sich der Sache anzunehmen und die selbstverständliche Frage nach dem Verbleib derjenigen Partitur aufzuwerfen, die Schalk vorgelegen haben muß... Professor Junk wich aus, ohne direkt abzulehnen. Er betonte seine Freundschaft mit Professor Haas, dem Urheber

164 -r- [Josef Reitler] in der Neuen Freien Presse, 15. März 1936.

165 Vgl. auch R. Haas, *Bruckner-Uraufführung nach 60 Jahren*.

und Anstifter dieses selbstüberheblichen, eitlen und pietätlosen, dieses betriebsamen Gewerbes.“¹⁶⁶

Victor Junk, der Wiener Professor für ältere deutsche Sprache und Musikkritiker mehrerer Zeitschriften, hatte den *Briefen und Betrachtungen* Franz Schalks einen biographischen Abriß vorangestellt. Aus diesem Grund scheint sich die Witwe des Dirigenten an ihm eine Stütze erhofft zu haben. Er veröffentlichte nun auch im Mai-Heft der *Zeitschrift für Musik* 1936 einen Aufsatz zur „Originalfassung“ der fünften Symphonie, hielt sich jedoch – wie zu erwarten war – gegenüber Haas zurück. Er kritisierte zwar dessen Ausführungen – die „Annahme aber, daß Schalk diese Änderungen [in der Erstdruckfassung] allein, ohne Bruckners Wissen oder gar gegen seinen Willen vorgenommen habe, ist so horrend und widerspricht so sehr allem, was wir vom Charakter Schalks... wissen, daß man sie schon aus diesen subjektiven Gründen aufs Entschiedenste ablehnen muß... Prof. Haas ist wohl etwas zu weit gegangen“ –, aber Junk votierte uneingeschränkt für die „Urfassung“. Sein Eindruck bei ihrer Aufführung war „überwältigend und beglückend“, vor allem auf Grund des „wiederhergestellten gewaltigen formalen Aufbaus“ im Finale; die „schlichte Urfassung“ habe ihn überzeugt, weil sie „der Abglanz des eigentlichen primären vollendeten Einfalls des Genius“ sei.¹⁶⁷ Junks Argumentationsmuster entspricht den „Wertvorstellungen“, die alle „Original“- und „Urfassungs“-Befürworter vertraten: das „Original“ sei „echt“ und „authentisch“, es gehe auf Bruckners „ursprünglichen Willen“ zurück, die spätere Ausgabe hingegen sei *nur* eine Bearbeitung, mit oder ohne Bruckners Beteiligung, sie verfälsche das „richtige“ Bruckner-Bild.

166 Abschrift eines Briefes von Lili Schalk an Staub-Schläpfer vom 14. Dezember 1935 (F 18 Schalk 356/8/1, A-Wn).

167 Zur Urfassung von Bruckners fünfter Symphonie, S. 545f. Das „wiederhergestellte“ Finale verschaffte jenen große Zufriedenheit, die in Bruckner den „strengen Sonatenformkomponisten“ sahen, denn die Kürzungen im Erstdruck hatten das Schema „Exposition-Durchführung-Reprise“ gestört. Der Musikkritiker Heinrich Strobel (zu seiner Person vgl. F.K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 310-317) faßte bspw. zusammen: „Diese Striche [in der Erstdruckfassung] rauben dem Riesensatz durch die fehlende Reprise seine Sonatenform... die Bearbeitungen verfälschen die herbe, kantige Sinfonik Bruckners zu einer schwellenden, wogenden Musik über Bruckners thematische Gedanken. Beim Studium der Originale staunt man über die Strenge der sinfonischen Struktur, die durchaus klassisch wirkt“ (*Bruckner original. Neue Tatsachen zu einem alten Problem*).

In den kritischen Berichten und Kommentaren zur Gesamtausgabe hatten Haas und Orel, dem jedoch bald nur noch eine Nebenrolle zufiel, deutlich gemacht, daß die Partituren, die herausgegeben wurden, eine Reihe von kompositorischen Vorstufen oder Nachbearbeitungen Bruckners selbst aufwiesen, die demzufolge weder den Einfluß noch Eingriffe von Freunden oder Schülern erkennen ließen. Allein von daher kann eine oder die „Originalfassung“ als Chimäre bezeichnet werden, als eine künstlich hergestellte End-Fassung, in der einzelne Arbeitsschritte aufgehoben sind. Aber die Auslegung und Bewertung des „Originals“ suggerierte damals wie vermutlich noch bis in die heutige Zeit, daß ein „Kern“, und zwar der einzige „Ursprung“, eine einzige „authentische“ Grundlage Bruckners aufgefunden worden war. Die Vorstellung von einem einzigen „Ursprung“ verstärkte in hohem Maße der Begriff „Urfassung“, der oft mit dem Begriff „Originalfassung“ gleichgesetzt wurde.¹⁶⁸

Selbst diejenigen, die an der Gesamtausgabe Zweifel anmeldeten oder anmelden wollten, konnten sich offenbar der Faszination, die von den „Original- oder „Urfassungen“ ausging, nicht entziehen. Als Kritiker hatte sich im Mai-Heft der *Zeitschrift für Musik* 1936 zuerst Max von Millenkovich-Morold zu Wort gemeldet. Er, der seine „geistige Heimat“ – den Wiener Akademischen Wagner Verein und „Bayreuth“ – und deren eifrigste Vorkämpfer und Verfechter durch die Propagierung der „Originalfassungen“ in Mißkredit geraten sah, konnte und wollte offenbar nach den

168 Leopold Nowak erläuterte den Begriff „Urfassung“ folgendermaßen: von „Urfassung“ könne man sprechen bei einer Fassung, die vor der ersten Fassung liege (fertiger Entwurf), sie könne demnach nichts mit gedruckten Partituren zu tun haben, vgl. „Urfassung“ und „Endfassung“ bei Anton Bruckner. Auch Robert Haas und Max Auer lehnten beim Erscheinen der Partituren der ersten Gesamtausgabe den Begriff „Urfassung“ ab. Die gleichrangige Verwendung der beiden Begriffe und die bevorzugte Heranziehung von „Urfassung“ anstelle von „Originalfassung“ entspricht einer Germanisierung des Begriffs „Original“, die bereits im 19. Jahrhundert verbreitet war. Das Präfix ur- eignete sich wohl auf Grund seiner althochdeutschen Herkunft (gotisch us-, uz-) damals schon gut für die Eindeutschung von „original“, das seit der 1760 erschienenen deutschen Übersetzung von Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* zu einem Schlagwort der literarischen Kritik avancierte und eine Reihe von Zusammensetzungen mit Original- nach sich zog (zum Beispiel Originalautor, Originalbewegung, Originalgenie), vgl. P.F. Ganz, *Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz 1640-1815*, S. 159ff. An der „überreichen Entwicklung“ der Komposita mit Ur- als Germanismen im 19. Jahrhundert (bspw. Urbild oder Urschrift für Original oder Originalschrift, Ureigenheit für Originalität, Urstück für Originalstück, Urkopf für Genie) haben laut Grimms *Wörterbuch Philosophie*, Verdeutschungsbestrebungen, Studentensprache, Volkssprache, Mundarten und Goethes Beispiel Anteil gehabt, vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. XXIV, Sp. 2356-2358.

Ausführungen zur fünften Symphonie von Haas nicht länger schweigen. Er trat nicht nur den „Verunglimpfungen“ Schalks und Löwes entgegen, sondern er agierte auch als Ehrenretter der Verbindung Bruckner–Wagner. Da die Bearbeitungen der Symphonien angeblich dem Wagnerschen „Klangideal“ entsprachen und vorgenommen wurden, um als „Brücke“ der größeren Publikumsresonanz zu dienen, und da die Bearbeitungen bis zum Erscheinen der „Originalfassungen“ als „Bruckners Klangideal“ galten, so mußte folglich eine Ablehnung der Bearbeitungen beziehungsweise der Erstdruckfassungen auf die Einschätzung des Verhältnisses Wagner–Bruckner zurückwirken. Das heißt, der Werbefeldzug um die „Originalfassungen“ wirkte auf viele Wagnerianer der ersten Stunde wie eine Bekämpfung Wagners selbst und der Ideale seiner Anhänger. Der damals siebzehnjährige Morold – und hier liegt der Generationskonflikt auf der Hand – erhob seine Stimme gegen Autoren wie den fünfzigjährigen Haas und den zweiundfünfzigjährigen Oskar Lang oder gegen Leopold Nowak, der zu dieser Zeit 32 Jahre alt war. Die jüngere Generation hatte sich allmählich von den Idealen des 19. Jahrhunderts abgewandt. Für sie entstanden nicht zuletzt aus ihrem Interesse an „alter Musik“ neue musikästhetische Anschauungen und Werte.

Mit der Betonung der „innerlichen Grundverschiedenheit“ Wagners und Bruckners vor dem Hintergrund der neu entdeckten „Originalfassungen“ konnte zunächst die Apologie der „absoluten Musik“ Bruckners bestärkt werden.¹⁶⁹ Die „absolute Musik“ des „originalen“ Komponisten schien nun endgültig befreit zu sein von „subjektivistischen“ Tendenzen des 19. Jahrhunderts, von einer „psychologistisch-individuellen“ Verfeinerung des Ausdrucks, die bekanntlich auch die Vertreter der Jugendmusikbewegung und ähnlicher Erneuerungsbewegungen ablehnten.¹⁷⁰ Erst die „Originalfassungen“ schienen Bruckners „Fernstand“ (Ernst Kurth) zu beweisen. Das „mittelalterliche Gefühl für Weiträumigkeit, das durch den barocken Lebensinhalt hindurch und über die Aufklärung hinweg gewahrt geblieben war“, schienen erst die „Originalfassungen“ Bruckners zu belegen.¹⁷¹ Damit rückte der österreichische Komponist neuerlich in die nächste Nähe von Johann Sebastian Bach, dem Haas eine „faustische Haltung“ zuschrieb, „die etwa in seiner unersättlichen Todesmystik wertvollste Geistesziele... des schlesischen Barocks in der Musik restlos vollendet hat“. Bachs „alteingelebte religiöse Polyphonie“ habe zu Musik ge-

169 R. Haas, *Anton Bruckner*, S. 37.

170 Vgl. dazu den instruktiven Aufsatz *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Musikalische Erneuerung“ und ästhetische Modalität des Faschismus* von Jörg Fischer.

171 R. Haas, *Anton Bruckner*, S. 3.

führt, die „mittelalterliche Versunkenheit ausströmt“.¹⁷² Bruckners „starke innere Beziehungen zu den Barockmeistern“ scheinen sich nicht nur auf „Polyphonie“ und „Berücksichtigung des protestantischen Chorals“ beschränkt zu haben, sondern die „Originalfassungen“ von Haas scheinen nun auch Bruckners „altmeisterliche Veranlagung“ in klanglicher Hinsicht preisgegeben zu haben: orgelmäßige „Klangblöcke“, eine registerartige Klangfarbenverwendung und „Terrassendynamik“.¹⁷³ Bruckners „absolute Musik“ wurde in der durch die „Originalfassungen“ offenbar gefestigten Bindung an die Musik Bachs und an das konservativ verklärte „mittelalterliche“ Barockzeitalter zur überpersönlichen, entsubjektivierten „Macht der Töne“: „überweltlich gesichert, aber den ganzen Umkreis reiner Menschheit umschweifend bis zum heimischen Volkstanz hinab.“ Für Robert Haas kam darin eine „Weltanschauung“ zum Ausdruck, die „voll und ganz im deutschen Wesen gegründet [ist], ihre Fassung in Musik läßt die deutsche Seele ungetrübt erstrahlen, jeder weltbürgerliche Schliff und jede fremde Blutmischung fehlt naturnotwendig.“¹⁷⁴

Max Morold ging gegen Robert Haas an, den „geistigen Urheber der ‚neuen Bruckner-Bewegung‘“. Dieser versuche dem Publikum einzureden, daß „der Bruckner, der *bisher* bekannt, bewundert und gefeiert war..., auf einmal unecht und verfälscht sein“ soll. Die „wundersame Vermählung des Wagnerschen und des Brucknerschen Geistes“ stünde damit vor einer Scheidung: „Seine erhabenen Schöpfungen sollen in starre Formen gepreßt werden.“¹⁷⁵ Morold war davon überzeugt, daß Bruckner selbst die Bearbeitung für den Druck der fünften Symphonie 1895/96 vorgenommen hat und daß die Erstdruckfassung „dem Stile seiner höchsten Reifezeit“ entspricht. „Dem gegenüber behaupten nun Prof. Haas und die Seinen, Bruckner sei schon seit 1888, seit der letzten Umarbeitung der Vierten, unter ‚Sanktionen‘ gestanden und habe seine Werke nicht mehr so veröffentlichen dürfen, wie er wollte, sondern, wie es *andere* wollten.“¹⁷⁶ Dieser Punkt bildet sozusagen

172 Siehe R. Haas, *Die Musik des Barock*, S. 269. Haas führte Bachs „faustische Natur“ darauf zurück, daß er die „modernen“, „fremdländischen“ Elemente der Oper erfolgreich abgewehrt beziehungsweise in einen eigenen „deutschen“ Stil umgewandelt habe. Er zitierte damit ein gängiges Interpretationsmuster der (deutschen) Bach-Literatur.

173 Vgl. dazu F. Oeser, *Die Klangstruktur und ihre Aufgabe in Bruckners Symphonik*.

174 R. Haas, *Anton Bruckner*, S. 6.

175 M. Morold, *Der „wahre“ Bruckner?*; zu Bruckner und Wagner vgl. bspw. *Bruckner-Symposion 1984: Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich. Bericht*, und E. Voss, *Wagner und Bruckner. Ihre persönlichen Beziehungen anhand der überlieferten Zeugnisse (mit einer Dokumentation der wichtigsten Quellen)*.

176 M. Morold, *Der „wahre“ Bruckner?*, S. 535.

den Kern der damaligen Fehden. Die Vertreter der „Originalfassungen“ hatten zunehmend ein Bild vom altersschwachen, durch Kränklichkeit und letztlich Krankheit behinderten Bruckner entstehen lassen, das ihre Thesen somit vom biographischen Gesichtspunkt her stützen konnte. Morold und andere Kritiker und Gegner glaubten nicht an die Theorie vom quasi über fast zehn Jahre hinweg senilen Komponisten, sie glaubten weder daran, daß Bruckner sich seinen Schülern und Freunden unterworfen habe, noch daran, daß diese ihm gewaltsam ihren Willen aufgezwungen haben könnten. Eigentlich hätte somit auf beiden Seiten ein Zwang zur Beweisführung unter Vorlage von aussagekräftigem Quellenmaterial bestanden. Dieser Herausforderung stellten sich aber weder der Herausgeber der Gesamtausgabe noch seine Gegner. Stattdessen wurde zumeist auf persönlicher, privater oder beruflicher Ebene versucht, den Widersacher einzuschüchtern und, wenn möglich, seinen Leumund und Ruf zu schädigen.¹⁷⁷

Bei all dem darf jedoch nicht übersehen werden, daß auch Morold die „Urfassungen“ rühmt, wobei er vermutlich „Erstfassungen“ meint: „Daß Urfassungen meist einen sehr starken Eindruck machen, ist in ihrem Wesen begründet. Die Urfassung ist ja *auch* ein Werk des Genies und wer etwas Unvollkommenes, Unausgereiftes erwartet hat, der ist überwältigt durch den strahlenden Glanz, der schon von der Urfassung ausgeht.“ Beide Versionen, Bruckners „selbst gewollten letzten Fassungen“ und die „Urfassungen“, gehören nach Morold in die „kritische Gesamtausgabe“.¹⁷⁸

Weil der „Streit um den ‚echten‘ Bruckner“ zu einem „biographischen Problem“ geworden war, hatte der Verleger der *Zeitschrift für Musik* auch die Person zu einer Stellungnahme gebeten, die als Koryphäe auf dem biographischen Gebiet galt: Max Auer sollte die Angelegenheit soweit wie möglich klären. Auer rekapitulierte in seinem Mai-Aufsatz die Geschichte der Gesamtausgabe, faßte die Ereignisse und Erkenntnisse um die neunte Symphonie zusammen, deren Druckfassung Bruckner weder bearbeitet noch autorisiert habe.¹⁷⁹ In bezug auf die fünfte Symphonie legte er dar, daß „die instrumentalen Änderungen am ganzen Werk erst nach der Urauf-

177 Die Auseinandersetzungen schlossen offenbar auch Denunziationen nicht aus. In die erste Auflage des *Musikalischen Juden-ABC*, hg. von C.M. Rock und H. Brückner, München 1935, wurde beispielsweise Robert Haas aufgenommen, ein Jahr später berichtete man diese „Verzeichnung“. Max Morold erscheint im *Handbuch der Judenfrage*, hg. von T. Fritsch, Leipzig 381935, vgl. A. Dümling/P. Girth (Hg.), *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, 31993, S. 108-118.

178 *Der „wahre Bruckner“?*, S. 537.

179 Siehe *Der Streit um den „echten“ Bruckner im Licht biographischer Tatsachen*.

führung gemacht worden sind.“ Zwar habe Franz Schalk 1894 mit Wissen von Bruckner den zweiten Bläserchor eingeführt, aber für alle übrigen Veränderungen sei vermutlich Ferdinand Löwe verantwortlich zu machen, der die Symphonie ein Jahr nach der Uraufführung in Budapest zu Gehör brachte. Auer hatte demnach eine Lösung gefunden, die gespannte Lage zu entschärfen (vgl. auch oben S. 155f.).¹⁸⁰ In der Zwischenzeit war jedoch in Wien ein „Freundeskreis Bruckner-Schalk-Löwe“ zusammengetreten, der forderte, daß seine Position nun endlich in eine breitere Öffentlichkeit getragen werde.¹⁸¹

Die „Auseinandersetzung“ – so zeichnete es sich ab – verlangte nach stärkeren Mitteln und machtvollerem Auftreten. Ihre Werbewirksamkeit zugunsten der „Originalfassungen“ war keineswegs zu unterschätzen, daher schrieb Hilde Wendler beispielsweise an Auer: „Solche Leute, wie der ‚Obergermane‘ Millenkovich, tun uns nur einen Gefallen, wenn sie ihre Meinungsverschiedenheiten äußern.“¹⁸² Was jedoch den Geschäftsleuten des Verlags recht war, mußte anderen betriebsamen Unternehmern noch lange nicht günstig erscheinen. Gustav Bosse teilte Auer seine Gedanken in einem Brief vom 8. August 1936 mit: „Das Oktober-Heft der ZFM, erscheinend am 1. Oktober, will ich zum Bruckner-Heft machen. In dieses Heft müssen nun auch die Aufsätze von Prof. Haas u.s.w. Es bleibt bedauerlich, daß gerade in der Zeit, in welcher Anton Bruckner unter die großen Geister des deutschen Volkes in die Walhalla einziehen soll, solch ein Streit um die Urfassungen seiner Werke geführt wird.“¹⁸³ Bosse fürchtete einen „Harmonieverlust“ bei der Vorbereitung der Walhalla-Ereignisse. Aber auch er unterschätzte nicht die Aktualität und augenblickliche Brisanz der „Bruckner-Geschichte“, sonst hätte er seine Zeitschrift nicht

180 Max Morold schrieb am 7. Mai 1936 an Lili Schalk: „Das Mai-Heft der Zeitschrift für Musik dürfte in Ihren Händen sein. Junk hat sich also auch gegen Haas erklärt; aber doch nicht ganz so nachdrücklich, wie ich es gewünscht hätte. Den Schluß des Aufsatzes von Auer [Ablehnung des Begriffs „Urfassung“] halte ich für recht mißglückt. Er hat für mich sogar einen empörenden Beigeschmack. Im übrigen hat das Verfahren Auers eine gewisse Ähnlichkeit mit dem von Haas. Er will Löwe beschuldigen und tut es doch nicht mit ausdrücklichen Worten. Zum Schluß weiß man nicht, was Auer eigentlich bezweckt hat. Seine Darlegungen geben sich streng unparteiisch und rein wissenschaftlich, – und sind doch eigentlich nichts als Vermutungen und Verdächtigungen“ (F 18 Schalk 357/11/7, A-Wn).

181 Eine Besprechung des „Freundeskreises“ fand am 20. April 1936 statt (F 18 Schalk 357/4, A-Wn). Vgl. dazu die Pressestimmen unter dem Titel *Leidenschaftliche Erörterungen um Bruckner* in: Anbruch 18, 1936, S. 4-48. Vgl. auch F. Grasberger, in: *Bruckner-Symposium 1980: „Die Fassungen“*, S. 12f.

182 Brief vom 17. April 1936 an Max Auer (F 31 Auer 560, A-Wn).

183 F 31 Auer 208, A-Wn.

als Forum für einen weiteren Meinungsaustausch zur Verfügung gestellt. Er machte den Autoren lediglich zur Auflage, daß der „Streit“ nur „als eine Nebensache im Bruckner-Heft in Erscheinung treten“ soll und daß alle „persönlichen Härten“ vermieden werden.¹⁸⁴ Beide Forderungen erschienen Bosse vermutlich nicht nur im Hinblick auf die Nachrichten, die ihn aus Wien erreichten, angebracht, sondern auch auf Grund der verschiedenen Stimmungsbilder, die das Bruckner-Fest in Zürich im Juni 1936 hinterlassen hatte. Fritz Gysi berichtete in der *Zeitschrift für Musik* über die dortige Festversammlung: „Nun verloren sich leider die Brucknerspuren mehr und mehr in einem langfädigen Gewirr von rhetorischen Leistungen, von denen keine einzige als erquickend zu bezeichnen war, und was in fast einstündiger, trockener und kaum vernehmlicher Lektion Herr Hofrat Rudolf Holzer [Vorstandsmitglied der IBG] aus Wien in seiner ‚Festrede‘ an biographischen Selbstverständlichkeiten zusammenraffte, das wirkte auf die Festgemeinde derart peinlich, daß eine allgemeine Abwanderung aus dem Saal erfolgte.“ Gysis Kritik an Holzer stand in Zusammenhang mit seiner Feststellung, daß man dahinter gekommen sei, daß „es sich bei der Propagierung der von Zusätzen und Retouchen ‚gesäuberten‘ Partituren (wer bürgt uns dafür, daß sie nicht von Bruckner selber stammen?) mehr um eine kommerzielle als um eine künstlerische Prestigefrage handelt“, – die Kritik am Festredner stand also in Zusammenhang mit Gysis Skepsis gegenüber den „Originalfassungen“. Ursprünglich war Morold als Festredner vorgesehen, dieser wurde jedoch durch Holzer ersetzt, da er sich geweigert hatte, bei seinem Auftritt zum „Streit um den ‚echten‘ Bruckner“ zu schweigen.¹⁸⁵ Karl Grunsky bestand bei der Vorstandssitzung der IBG in Zürich darauf, den „Fall Millenkovich-Morold“ zu besprechen. Der Leiter des Württembergischen Bruckner-Bundes hatte guten Grund, die Interessen Morolds zu vertreten, denn er gehörte selbst zu den Gegnern der „Originalfassungen“. Er hatte kurz vor dem Fest in Zürich einen Einführungs-

184 Briefe Bosses an Auer vom 8. August 1936 und vom 15. September 1936 (F 31 Auer 208, A-Wn). Obwohl der Verleger demnach nicht bereit war, dem „Bruckner-Streit“ Vorschub zu leisten, sind die Aufsätze der Bruckner-Autoren in der *Zeitschrift für Musik* repräsentativ für die „Auseinandersetzung um Bruckner“. In der *Allgemeinen Musikzeitung*, der „Hauszeitung“ des Verlags Breitkopf & Härtel, erschienen ebenfalls streitbare Artikel, in denen aber auch nachklang, daß das renommierte Leipziger Verlagshaus in bezug auf die Bruckner-Gesamtausgabe das Nachsehen hatte.

185 Siehe Gysis Bericht in ZfM 103, 1936, S. 997. Morold war infolge des „Streites“ aus dem Vorstand der IBG ausgetreten. Um ihn auszusöhnen wurden ihm die Festreten bei den anstehenden Bruckner-Feierlichkeiten (Feste in Zürich und Regensburg) versprochen, dann aber aus o.g. Grund entzogen. Nach dem Protokoll der Vorstandssitzung der IBG in Zürich vom 22. Juni 1936 (F 18 Schalk 360/6/2, A-Wn).

vortrag gehalten und sich mit der Gesamtausgabe befaßt.¹⁸⁶ Grunsky forderte in erster Linie eine Mäßigung der Angriffe gegenüber Wagner: „Neuerdings gehört nämlich Wagner zu den Meistern, von denen man Bruckner absplittert“, es sei jedoch „Bruckners Lebensgeschichte unzertrennlich mit Wagner verknüpft“.¹⁸⁷ Damit ist nach Grunsky Bruckners Eigenständigkeit nicht angezweifelt, aber „wenn sich die neueste Abart der Brucknerbewegung ablehnend gegen Wagner verhält, so wird sie damit kein Glück haben, weil ihre Stellungnahme dem geschichtlichen Sachverhalt widerspricht.“¹⁸⁸ Im übrigen ist an Grunskys Vortrag gut abzulesen, daß in das Konzept seiner „Bruckner-Auffassung“ keine philologischen Differenzierungen paßten. Der damals 65jährige Musikschriftsteller dachte sich die Symphonie als eine Einheit „seelischer Kräfte“, als einen Organismus, entstanden aus verschiedenen charakteristischen Teilen beziehungsweise Sätzen. Die Symphonie war für ihn ein „absolutes“ Programm, darin war er ästhetischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts sowie seinem Freund und Kollegen August Halm verpflichtet, für den die Symphonie ein „Drama von Kräften“ bedeutete.¹⁸⁹ Bei Grunskys Festlegung der charakteristischen Teile oder Sätze der Symphonie – erster Satz: Ausdruck des Heldentums, Willensstärke; Scherzo-Trio: Tanz, Volksmusik; Adagio: Ruhe, Bannung der Leidenschaften; Finale: Krone, Kuppel, Sieg – sind philologische Unterschiede in der Tat kaum wichtig, soweit sie das „Programm“ nicht völlig unterlaufen.¹⁹⁰ Zudem basierte sein Einsatz für Bruckner seit Jahrzehnten auf den Erstdruckfassungen, wobei die eigenen Klavierauszüge als Medium der Vermittlung der Brucknerschen Musik dienten, die ihm nach wie vor sehr am Herzen lagen. Von Grunskys Klavierauszügen wie von allen „Bearbeitungen“ waren jedoch die Befürworter der „Originalfassungen“ nicht mehr begeistert, sie wurden nicht mehr gewürdigt, wie dies einst noch Ernst Kurth getan hatte.¹⁹¹ Grunskys Votum für „Bruckner und Wagner“ beziehungsweise gegen die „Originalfassungen“ verstärkte daher seine „Abseitsposition“ in der IBG. Er ging eigene Wege, die ihn aber keineswegs an den Rand der aktuellen kulturpolitischen Landschaft brachten: im Herbst 1936 fanden Gedenk-

186 K. Grunsky, *Fragen der Bruckner-Auffassung*.

187 Ebenda, S. 13.

188 Ebenda, S. 20.

189 Vgl. dazu Kapitel I.2.

190 Vgl. auch K. Grunsky, *Bruckner als Kündler einer neuen Zeit*; ders., *Wagner und Bruckner*; ders., *Konzert und Symphonie*.

191 Vgl. E. Kurth, *Bruckner*, Bd. II, S. 606f. Kurth hatte für Grunsky die Notenkorekturen übernommen und kannte daher die Auszüge sehr gut. Bereits in den zwanziger Jahren hielt Grunsky in der Schweiz Vorträge über den österreichischen Komponisten.

feiern des Württembergischen Brucknerbundes gemeinsam mit der NS-Kulturgemeinde in Stuttgart statt.¹⁹²

Gustav Bosse mußte nach dem Brucknerfest in Zürich registrieren, daß die Bruckner-Jünger unter sich beinahe nicht mehr bereit waren, um der „gemeinsamen Sache“ willen wenigstens ein Mindestmaß an gegenseitiger Achtung aufrecht zu erhalten. Außerdem unterlief bei den Konzerten in Zürich, wahrscheinlich halb willentlich, halb versehentlich, ein Fehler bei der „Produktpräsentation“ und -aufnahme“. Max Auer hatte in seiner „Festbotschaft“ vier „Originalfassungen“ angekündigt, die der sechsten, fünften, ersten und neunten Symphonie. Die achte Symphonie wurde ebenfalls als „Originalfassung“ interpretiert, obwohl sie als solche im Rahmen der Gesamtausgabe noch nicht vorlag.

„Herr Dr. Max Unger, Zürich, hat in verschiedenen deutschen Zeitungen über das Züricher Bruckner-Fest geschrieben und brachte dabei 2 Punkte vor, die uns besonders interessieren... Er schreibt über die VIII., die Andreae dirigiert hat, daß Sie in Zürich geäußert hätten, diese Fassung sei die Originalfassung. Wir können uns nur denken, daß die Wiedergabe eines Gespräches, das Sie mit Herrn Dr. Unger geführt haben, auf einem Irrtum beruht, denn wir wissen doch alle, daß die Originalfassung der VIII. nicht unerhebliche Änderungen mit sich bringen wird. Es würde für uns als Verleger nachträglich sein, wenn durch diesen Artikel sich in der deutschen Presse und damit in Dirigentenkreisen die Nachricht verbreitete, daß die im nächsten Jahr erscheinende Originalfassung der VIII. absolut uninteressant sein werde, denn die bisherige Fassung wäre ja bereits die Originalfassung.“¹⁹³

192 Vgl. Grunskys Bericht in ZfM 103, 1936, S. 1385f. Seit der Gründung des Bruckner-Vereins e. V. und der IBG um 1927/28 fühlte sich Grunsky mit einigem Recht, wie zum Beispiel die Briefe Ernst Kurths an Max Auer (F 31 Auer 381, A-Wn) widerspiegeln, vom Zentrum des Geschehens abgedrängt. Zunächst wurde er – wie auch August Halm, Ernst Decsey oder August Stradal – nicht in den Vorstand des Bruckner-Vereins aufgenommen (Kurth kritisierte diese Versäumnisse in mehreren Schreiben an Auer). Anschließend erhielt Grunsky kein entscheidendes Mitspracherecht bei der Entstehung der Bruckner-Gesamtausgabe und schon gar keine führende Rolle, wie er sich erhofft hatte. Zudem überwarfen sich Grunskys Sohn und Robert Haas. Dies alles trug dazu bei, daß der Württembergische Bruckner-Bund, obwohl Grunsky seiner Eingliederung in die IBG zugestimmt hatte, ein Eigenleben führte.

193 Brief Hilde Wendlers an Max Auer vom 14. Juli 1936 (F 31 Auer 560, A-Wn). Max Unger war nach einem aufklärenden Schreiben des Verlags dazu bereit, seine Darstellung in den betreffenden Zeitschriften zu berichtigen, vgl. dazu M. Unger, *Internationales Brucknerfest in Zürich. Der Kampf um die Auffassung der Werke des Meisters*.

Konnte der Verlag in dieser Angelegenheit den Schaden immerhin begrenzen, so drohte bereits ein nächstes „Unheil“, von dem auch Gustav Bosse Kenntnis erhalten haben dürfte. Es war die Nachricht durchgedrungen, daß sich Wilhelm Furtwängler auf eigene Faust, ohne den MWV oder die IBG zu konsultieren, einen Eindruck von der „Fassungsproblematik“ der Brucknerschen Symphonien zu verschaffen versucht hatte. Josef Venantius von Wöß, der ehemalige Korrektor der Firmen Eberle und Universal Edition, antwortete auf eine Anfrage Furtwänglers mit einem „offenen Brief“, der in den *Neuen Zürcher Nachrichten* am 23. Juni 1936 abgedruckt wurde. Die Teilnehmer der Bruckner-Feier in Zürich konnten ihn daher – wenn sie wollten – lesen. Wöß schrieb unter anderem:

„Über die Drucklegung der ab 1890 erschienenen Hauptwerke vermag ich so ziemlich erschöpfende Auskunft zu geben... Alle hierhergehörigen Werke gingen durch meine Hand. Die Stich-Vorlagen der Brucknerschen Partituren waren mit Ausnahme des Scherzo's der ersten Symphonie Abschriften von der Hand Joseph Schalks, Löwes, Franz Schalks oder Cyrill Hynais. Nach erledigter Korrektur wurden sämtliche Abzüge mit den Vorlagen stets Meister Bruckner zugestellt und von ihm nach Durchsicht seinerseits mit der Bezeichnung ‚druckreif‘ zurückgesandt. Er hat also (mit Ausnahme der IX.) alle seine Werke vor dem Druck vorgelegt erhalten. Ob er die Schlußkollationierung selbst vorgenommen oder teilweise von seinen Schülern hat besorgen lassen, kann ich heute nicht mehr sagen; doch glaube ich mich erinnern zu können – freilich vermöchte ich auch dies nach mehr als 40 Jahren nicht zu beenden – Eintragungen von der Hand Bruckners sowohl in den Vorlags-Partituren als in den Druckabzügen hie und da geschehen zu haben.“¹⁹⁴

Dieser „offene Brief“ verdient sicher mehr Beachtung, als ihm an dieser Stelle gewidmet werden kann. Die Rolle des Korrektors Wöß ist ohnehin in der Bruckner-Literatur – wie bereits angedeutet – unterbelichtet. Dies mag auch damit zusammenhängen, daß seine Glaubwürdigkeit in Hinsicht auf seine Bruckner-Erinnerungen in Zweifel gezogen wurde.¹⁹⁵ Robert Haas sprach ihm nun in einer Erwiderung auf den „offenen Brief“ jeglichen Sachverstand in bezug auf die Bruck-

194 Vgl. *Um die Fassungen der Werke Anton Bruckners. Prof. von Wöß an Wilhelm Furtwängler*, in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 23. Juni 1936. Eine Abschrift des Briefes von Wöß an Furtwängler in F 18 Schalk 358/7, A-Wn, datiert mit 23. April 1936.

195 Vgl. J.V.v. Wöß, *Meine persönlichen Erinnerungen an Bruckner*. Vgl. dazu Bruckner – skizziert, S. 281.

nerschen Symphonien und ihre Drucklegung ab.¹⁹⁶ Wöß habe sich mit der Gesamtausgabe, den Partituren und kritischen Berichten nicht auseinandergesetzt und sei daher zu einem „Vorstoß gegen hinreichend belegte Forschungsergebnisse“ nicht einmal im Ansatz berechtigt. Außerdem habe Wöß seine Erinnerung getäuscht. Und es „drängt sich die Frage auf, warum gerade Herr Wöß als Leiter der ‚einschlägigen Abteilung‘ der Firma Eberle sowie später in ähnlicher Eigenschaft bei der Universal Edition sich um das weitere Schicksal dieser Stichvorlagen nicht sorgfältiger gekümmert hat, denn sie sind auffallenderweise mit wenigen Ausnahmen verloren gegangen.“ Haas plädierte dafür, die Wahrheit ans Licht zu befördern, jeder Beitrag dazu sei willkommen, „sofern er nur sachlichen Wert hat.“¹⁹⁷ Das Erinnerungsvermögen des damals 73jährigen Wöß, der 1934 immerhin das goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich erhalten hatte, mag vielleicht tatsächlich nachgelassen haben, ihm aber jede Kompetenz abzusprechen, erscheint übertrieben. Furtwängler hat ihm – so ist anzunehmen – mehr Vertrauen entgegengebracht.

Die Ereignisse im Umfeld des Brucknerfestes in Zürich drangen nur mittelbar nach Deutschland und Österreich. In der breiten Öffentlichkeit sollte zwar der „Streit um den ‚echten‘ Bruckner“ bekannt werden, dies lenkte sogar, wie bereits angesprochen wurde, die Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf die „Originalfassungen“. Den Riß aber, der sich quer durch die IBG-Mitglieder aufgetan hatte, sollte das Publikum möglichst nicht wahrnehmen. Genau diese Linie verfolgte Bosse nun in seinem Oktober-Heft der *Zeitschrift für Musik* 1936.¹⁹⁸

Haas' Beitrag *Die neue Brucknerbewegung. Eine Erwiderung* lag der Redaktion allem Anschein nach bereits längere Zeit vor. Bosse hielt es vielleicht für zu riskant, ihn früher zu veröffentlichen. Und Morold hatte – möglicherweise als Entschädi-

196 R. Haas, *Zur Textfrage bei Anton Bruckner. Eine Erwiderung*, in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 12. September 1936. Ein fast gleichlautendes Manuskript dieser Erwiderung (Wien, im August 1936) ging wahrscheinlich als Abschrift an Auer (F 31 Auer 110, A-Wn).

197 Zit. nach dem veröffentlichten Text in den *Zürcher Nachrichten*. Im Manuskript (F 31 Auer 110, A-Wn) ist angefügt: „Gerade diese sachliche Qualität fehlt aber in dem Brief des Herrn Wöß. Seiner Niederschrift mangelt daher jede Berechtigung und jeder Sinn, seine Veröffentlichung war jedenfalls ein Unrecht.“

198 Es erschienen nachstehende Artikel: Max Morold, *Anton Bruckner*, Oskar Lang, *Das „non confundar“-Motiv in Bruckners Werk*, Robert Haas, *Die neue Brucknerbewegung. Eine Erwiderung*, Max Morold, *Noch einiges zur Bruckner-Frage*, Max Auer, *Der Streit um den „echten“ Bruckner*, Karl Wendl, *Eine unbekannte Hymne von Anton Bruckner*, Amalie Klose, *Meine Begegnungen mit Anton Bruckner* und Hans Watzlik, *Die Brüder Bruckner*.

gung – den Leitartikel übernehmen können, den ursprünglich Max Auer unter der Bedingung, die „Streitigkeiten um die Urfassungen“ mit keinem Wort zu erwähnen, einreichen sollte.¹⁹⁹ Auers Beitrag umfaßte dafür zwei Aufsätze, die Bosse zusammenfügte. Eine weitere Abhandlung aus seiner Feder, *Anton Bruckner, die Orgel und Richard Wagner*, erschien dann im Mai 1937 als Leitartikel, in dem Auer kurz vor den Regensburger Staatsfeierlichkeiten das letzte Wort zum „Streit um den ‚echten‘ Bruckner“ ablegte.²⁰⁰

Morold betonte in seinem einleitenden Oktober-Aufsatz 1936 nochmals die Bedeutung Wagners für Bruckner. Geschickt stellte er den „deutschen Musiker“ Bruckner ins Zentrum, dessen „Deutschtum“ auf Wagners Auffassung vom „deutschen Musiker“ beruhe. Indirekt provozierte Morold damit die Frage, ob denn nun die Erstdruckfassungen, die „bearbeiteten Symphonien“, von denen seiner Meinung nach keineswegs sicher zu sagen war, daß Bruckner sie abgelehnt hatte oder ihrer Entstehung nicht zugestimmt hatte – und die laut Morold auf das „Urerlebnis Wagner“ zurückgingen –, weniger „deutsch“ seien als die „Originalfassungen“ der Gesamtausgabe. Damit hatte Morold auch angedeutet, daß die Befürworter der „Original- oder ‚Urfassungen‘“ Zweifel an Wagners „Deutschtum“ hegen könnten, und wahrscheinlich rechnete er damit, daß ihnen dies in der Nazi-Öffentlichkeit negativ ausgelegt werden würde.²⁰¹ Der Wagnerianer Morold brachte zwar seine Anerkennung der IBG und ihrer „Weltgeltung“ zum Ausdruck, aber nur unter dem Vorbehalt, daß Bruckner „am unmittelbarsten... zu uns Deutschen“ spreche: „wir sind die echten Herzensfreunde, denen der deutsche Meister seine Träume und Gesichte offenbart.“²⁰² Morolds „Strategie“, auch Wagner-Verehrer in den Streit um Bruckner zu verwickeln, kommt nur zu deutlich zum Vorschein. Er hatte allem Anschein nach bis zu einem gewissen Grad Erfolg, der unter anderem daran abzule-

199 Nach den Briefen von Bosse an Auer vom 8. August 1936 und vom 1. September 1936 (F 31 Auer 208, A-Wn).

200 Vgl. ZfM 104, 1937, S. 477–481.

201 Vgl. ZfM 103, 1936, S. 1177–1180. Dabei spielte Morold strategisch wohlüberlegt auf eine empfindliche Stelle der Wagner-Verehrer an, zu denen bekanntlich auch Hitler zählte: Nietzsches Frage in den Anmerkungen der Nachschrift zum *Fall Wagner*, ob Wagner überhaupt ein Deutscher sei, klang nach, obwohl die Wagnerianer bemüht waren, den Zweifel zu zerstreuen, vgl. O. Bournot, *Ludwig Heinr. Chr. Geyer, der Stiefvater Richard Wagners. Ein Beitrag zur Wagner-Biographie*. Noch Richard Eichenauer, der sich dazu berufen fühlte, „grundlegende Aussagen“ zum Thema „Musik und Rasse“ zu treffen (in seinem gleichnamigen Buch, München 1932), fand „vorderasiatische Merkmale“ in der Musik Wagners.

202 M. Morold, *Anton Bruckner*, in: ZfM 103, 1936, S. 1179.

sen ist, daß sich Alfred Lorenz, der renommierte Erforscher des „Geheimnisses der Form bei Richard Wagner“, zu Wort meldete.²⁰³ Der ausgesprochenen und unausgesprochenen Unterstellung, die Befürworter der „Originalfassungen“ verhielten sich „wagnerfeindlich“, dieser für die „Bruckner-Bewegung“ vor dem Walhalla-Ereignis immer bedrohlicher erscheinenden Anklage, versuchte Max Auer in seinem bereits genannten Aufsatz über *Anton Bruckner, die Orgel und Richard Wagner* ein für allemal Herr zu werden:

„Wie alle großen Deutschen das selbst von fremden Völkern übernommene Kunstgut in sich aufgenommen, verarbeitet und dann im eigenen deutschen Geist wiedergeboren haben, so hat auch Bruckner alle musikalischen Anregungen, sei es von Beethoven, Schubert, Wagner oder anderen, kraft seines Genies zu einer *für sich selbständigen* und in ihrer Art *einzigsten Kunstäußerung* umgebildet... Dies hat Wagner anerkannt, gewisse Wagnerianer aber... nennen es Wagnerfeindschaft, wenn man *mit Wagner* die Ursprünglichkeit und Originalität Bruckners betont. Wenn die Brucknerbewegung und vor allem ich diese Selbständigkeit des Meisters immer wieder hervorhoben, so ist dies lediglich gegen das nun allmählich aussterbende *Schlagwort vom ‚Wagner-Epigon‘* Bruckner gerichtet gewesen und *niemals gegen Wagner* und seine Anhänger, zu denen sich doch die Brucknerwelt selbst bekennt.“²⁰⁴

203 Vgl. A. Lorenz, *Zur Instrumentation von Anton Bruckners Symphonien*. Lorenz erklärte zunächst, daß er als „Unparteiischer“ auf Wunsch einer „besonnenen Stimme“ Stellung nehme, um den „Streit“ zu schlichten. Er führte aus, daß die für Bruckner reklamierte Eigenständigkeit in Hinsicht auf das „Gruppenprinzip“ und die Instrumentation im Vergleich mit Wagner und vielen anderen Komponisten relativiert werden müsse. Auf Kosten Wagners könne man die Diskussion um Bruckners „Echtheit“ nicht führen: „Reiner“ oder „gemischter“ Klang, das „Clair-obscur“ Wagners, das „Gruppenprinzip“ bei Bruckner, seine Übertragung der „Orgelregistrierung“ auf das Orchester... Überwindung der Romantik... es fehlte nur noch, daß man offen von „Richard, dem Teufel“ und „Anton, dem Heiligen“ sprach“ (S. 1318). Vgl. auch A. Lorenz, *Klangmischung in Anton Bruckners Orchester*.

204 ZfM 104, 1937, S. 480. Oskar Lang hatte sich mit Friedrich Herzfeld um Bruckner in der „Urfassung“ gestritten (siehe AMZ 63, 1936, S. 413f. und 479–481). Herzfeld räumte ein, daß die „Urfassungen“ Bruckners zwar dem „zeitgemäßen“ Wunsch nach „nordischer Strenge und Verhaltenheit“ und einem „geschichtlichen Reinlichkeitsbedürfnis“ entsprechen würden, daß es jedoch nicht sicher sei, ob das, „was wir jetzt asketische Strenge oder Verhaltenheit nennen, nicht doch ein wenig Unerfahrenheit und gar – Ungeschicklichkeit“ Bruckners zeige (S. 413f.). Lang setzte sich heftigst gegen die vermeintliche Herabsetzung des „Genies“ zur Wehr.

Robert Haas versuchte vorrangig, seine Forschertätigkeit und Forschungsergebnisse herauszustreichen, und er hielt den Kritikern vor, daß sie nicht auf die von ihm „entdeckten“ neuen Forschungsgrundlagen eingingen: „es sollte eine selbstverständliche Pflicht sein, ehe man jemand angreift, sich über dessen Tätigkeit und Ansichten im vollen Umfang zu unterrichten“; damit meinte er namentlich Morold und Victor Junk. Haas' *Erwiderung* ist daher durchaus „persönlich“ gehalten. Falls Härten vermieden wurden, wie Bosse es forderte, läßt sich erahnen, welch aggressives Potential verdeckt blieb. Diese Situation bedingte sicherlich auch die Erklärung von Haas, er könne Lili Schalks Kränkung „über ungerechtfertigte Kritiken voll und ganz verstehen, sie stammen nicht von mir und ich verurteile jede ungebührliche Verunglimpfung“. Der Herausgeber der Gesamtausgabe verteidigte sich und seine Arbeit schließlich mit dem Hinweis darauf, daß es um die „Reinheit unserer Tonkunst“ gehe, es sei Aufgabe der „hohen Wissenschaft, die mein Beruf ist, da ergänzend einzugreifen, ich gehe nur beispielgebend auf zu viel gemiedenen Wegen voraus.“²⁰⁵

Sein hohes wissenschaftliches Ethos betonte Haas auch in anderen Äußerungen zur Gesamtausgabe. Es wurde ihm bestätigt, so beispielsweise durch Leopold Nowak in dem oben zitierten Bericht von 1936, und selbst nach 1945 nicht in Zweifel gezogen.²⁰⁶ Wenn sich Haas in den dreißiger und vierziger Jahren unter Berufung auf seine „streng wissenschaftliche Arbeit“ eine Aura der Unangreifbarkeit und Autonomie verschaffte, so verhalf ihm diese Aura später dazu, als ideologisch und politisch unbelasteter und unverdächtig, mithin redlicher Musikphilologe und -wissenschaftler geschätzt zu werden.

Es ist selbstverständlich einzuräumen, daß die Herausgabe musikalischer Texte, bei der man sich zum Ziel setzte, Autographen heranzuziehen und diesem „Original“ möglichst nahezukommen, primär von wissenschaftlichen Interessen getragen wurde. Die Entstehung von Gesamtausgaben und Denkmälerreihen etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist an die Etablierung der akademischen Disziplin Musikwissenschaft gebunden.²⁰⁷ Guido Adler beispielsweise hielt anlässlich des 25jährigen Bestehens der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* fest, daß „zur Zeit des Aufstieges unserer Wissenschaft, in den Achtzigerjahren des vorigen Jahrhunderts... die Ansprüche an Zugänglichkeit des Kunstmateriales“ ständig stiegen. Erst im jünge-

ren Stadium der Musikforschung habe man die Mittel gefunden, „die Kunstwerke in fachkundiger, streng wissenschaftlicher Weise zu edieren. Die Editionstechnik mußte erst erarbeitet, die semeiographischen (palaeographischen) Studien mußten erweitert und vervollkommen werden, um den Aufgaben gerecht zu werden.“ Die wissenschaftlichen Ausgaben sollten jedoch auch in der Praxis dienlich sein. „Präziseste Authentizität der Kunstwerke in Berücksichtigung ihrer Notationseigentümlichkeiten und Möglichkeit der Einsichtnahme der Künstler sollten in Vereinbarung und Ausgleich gebracht werden.“²⁰⁸ Für Guido Adler ging Musikwissenschaft keineswegs in Musikphilologie auf, obwohl er in den „historisch-philologischen Wissenschaften“ neben den „mathematisch-physikalischen“ die Eckpfeiler der Disziplin erblickte. Im Vordergrund seiner Auffassung von „Musikphilologie“ stand das Ziel, historische Quellen – oft erstmals – der Gegenwart zugänglich zu machen. Schon bei der Auswahl der Quellen und erst recht bei ihrer Untersuchung müsse der Forscher in erster Linie „Stilkritik“ üben, um das „Typische“ eines Musikwerks festzustellen, das seine Einordnung in die Musikgeschichte erlaube. „So bildet schon die Auswahl der Denkmäler eine wissenschaftliche Tätigkeit höherer Ordnung. Die den Denkmälerpublikationen folgenden kunsthistorischen Untersuchungen der kommenden Forschergenerationen sollten dieses Verdienstes der Denkmälerarbeit stets eingedenk sein.“²⁰⁹ Die Bestrebungen um „Authentizität“ bei Ausgaben musikalischer Werke wirkten sich auch auf bereits gedruckte Kompositionen aus. Ein erwachendes „textkritisches Bewußtsein“ im 19. Jahrhundert, nicht nur gefördert durch musikkundige Philologen wie Philipp Spitta oder Otto Jahn, sondern auch durch Komponisten wie Mendelssohn, Schumann oder Brahms, führte nach und nach zu vergleichenden Studien von Autographen und verschiede-

208 Siehe G. Adler, *Zur Vorgeschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“*.

209 G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, S. 67. An dem „Grundprinzip... den authentischen Text herzustellen“, hält Adler zwar fest, legt es aber nicht als starre Vorschrift aus: Revisionsberichte seien vor „Überfütterung“ zu bewahren (vgl. die „Revisionsberichte“ der DTO, die in der Regel aus kurzen Kommentaren zu den Quellen und einer Auflistung von Schreib- oder Druckfehlern bestehen; „Revisionsberichte“ von Gesamtausgaben im 19. Jahrhundert waren in der Regel ähnlich gestaltet), „Varianten einer und derselben Vorlage sind von verschiedenen Fassungen eines und desselben Kunstwerkes zu scheiden“, Autographie seien Abschriften oder Drucken vorzuziehen und die Aufnahme von Skizzen sei sinnvoll. „Skizzen sind vor allem wichtig für die Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes, den Fortgang der kompositorischen Arbeit, überhaupt für die Arbeitsart und die Beziehungen zu gleichzeitig entstandenen oder nachher ausgearbeiteten Werken des Tonsetzers“ (S. 55ff.).

205 R. Haas, *Die neue Brucknerbewegung. Eine Erwiderung*, S. 1183–1187.

206 Vgl. *Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“*; vgl. auch *Bruckner-Handbuch*.

207 Auch wenn diese Ausgaben zugleich „Ausdruck eines nationalen Kulturbewußtseins“ waren, siehe L. Finscher, *Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben*, S. 193.

nen Druckausgaben sowie zu dem Ziel, ein Œuvre vollständig herauszugeben.²¹⁰ Diese „historistischen“ Bestrebungen mußten zwangsläufig mit einer Praxis in Konflikt geraten, in der die musikalischen Werke der Vergangenheit durch eine aktualisierende Adaptation eines Interpreten oder Bearbeiters der Gegenwart zugeführt wurden.²¹¹ „Wissenschaft“ und „Praxis“ hätten sich zwar stets gut ergänzen können, allmählich jedoch gewannen die Wissenschaftler beziehungsweise Musikphilologen beinahe dieselbe Autorität und Vormachtstellung wie das von ihnen bevorzugte „Original“. Gerade an der Entwicklung der Bruckner-Gesamtausgabe ist dies gut abzulesen. Obwohl die Praktiker, die Dirigenten und ihre Orchester, immer notwendig waren, um den „Original-Text“ in klingende Musik umzusetzen, zählte ihr „Bruckner-Bild“ nicht. Siegmund von Hausegger wirkte zwar als Berater und Korrektor der Gesamtausgabe im Hintergrund, seine „praktischen Ratschläge“ sowie die „praktischen Retuschen“ der „Original-Werke“ anderer Dirigenten wurden jedoch nicht berücksichtigt beziehungsweise nicht publik gemacht.

Bei einem Komponisten, dessen Rezeptionsgeschichte das Bild eines Heiligen, alternativ und ergänzend dazu die Vorstellung einer Verbindung von Christus und Parsifal bereits ausgebildet hatte, der also einem Medium glich, das einen „göttlichen Willen“ oder jedenfalls den „Willen“ einer „metaphysisch-höheren Macht“ vermitteln sollte, erhielt auch die Entstehung seiner Werke eine Aura des Numinosen. Das künstlerische Schaffen, das als „Schöpfung“ betrachtet wurde, galt daher als ebenso unerklärbar wie unantastbar. Der Griff nach den „Quellen“, in erster Linie die Beschäftigung mit den Autographen, mußte somit für die Musikphilologen wie ein Blick ins „Allerheiligste“ erscheinen. Wie sich der „intime“ Umgang und die intensive Beschäftigung mit den Quellen auf das Selbstverständnis der Musikphilologen auswirkte, ist bislang wenig erörtert worden. Am Beispiel des Bruckner-Forschers Haas läßt sich jedoch zumindest erahnen, daß ein Bewußtsein davon entstand, als einzige legitime Autorität der Bruckner-Welt zu gelten. Und sicherlich hat die Distanz, die sich zwischen dem „Quellenforscher“ und den nur mittelbar Beteiligten auftrat, dazu beigetragen, ihm diese Autorität auch zuzugestehen. Beim Publikum mußte der Eindruck entstehen, daß ein Musikphilologe kraft seines Einblicks in die Schaffensvorgänge eines Komponisten mit einer dem „Genie“ kongenialen Fähig-

210 Vgl. G. Feder, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*.

211 Bei seinen ‚instruktiven‘ oder ‚revidierten‘ Bachausgaben kam es beispielsweise Ferruccio Busoni darauf an, „den den Kompositionen immanenten musikalischen Sinn ans Licht zu bringen“, siehe A. Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, S. 14f.

keit ausgestattet sei, die es ihm ermögliche, den „Willen“ des Komponisten zu erkennen und wiederzugeben. Ein Herausgeber von musikalischen Werken stellt aber einen Text her, der sich zwar auf die „Quellen“ stützt, inwiefern dieser Text jedoch „authentisch“ oder „original“ ist, bleibt bis heute umstritten, obwohl die Musikphilologie und Editionstechnik ihre Methoden verfeinert und viele neue Erkenntnisse gewonnen hat.

Tatsache ist aber, daß die Begriffe „Originaltext“, „authentischer Text“ oder „Urtext“ – so sehr ihre Definitionen im einzelnen auseinandergehen – zu „trade marks“ der Ausgaben musikalischer Werke avancierten. „Soviel steht allemal fest: der Urtextbegriff mag für den Philologen umstritten und dem Verfechter exakter Definitionen ein Dorn im Auge sein – für den Musiker ist er ein Marktbegriff, der überhaupt nicht hinterfragt wird, griffig wie ein Gütesiegel oder ein Qualitätsurteil der Stiftung Warentest – und welcher Verlag wollte sich dem entziehen?“²¹²

Die kritische Einstellung gegenüber den überlieferten Druckausgaben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert und damit die Forderung, den Autographen Vorrang einzuräumen, führte dazu, daß man beinahe generell den Drucken als „Quellen“ mißtraute. Max Friedländer setzte sich 1907 allerdings dafür ein, auch den „Originaldruck“ als wichtiges Dokument heranzuziehen: „Stellen wir z.B. einmal die Frage, in welcher Vorlage die endgültigen Intentionen des Meisters besser zu erkennen seien, ob in der ursprünglichen Handschrift oder im ersten Drucke, so wird die Antwort fast aller praktischen Musiker lauten: selbstverständlich in der Handschrift! Wir werden später darzulegen suchen, daß diese Antwort nur mit großer Einschränkung als richtig zu bezeichnen ist, und daß ein Herausgeber, der sich allein an das Manuskript des Komponisten hielte, dadurch nur seine völlige Unfähigkeit

212 D. Berke, *Urtext zwischen Wissenschaftsanspruch und Praxisnähe. Die modernen Musiker-Gesamtausgaben*, S. 535. „Urtext“ ist in der Tat ein schwierig zu fassender Begriff. Während er – wie am Beispiel der Bruckner-„Originale“ gezeigt wurde – als Germanismus von „Original-Text“ verwendet wurde (die Begriffe „Originalfassung“ oder „Urfassung“ bieten weitere Aspekte des Textes, auf die im Augenblick nur hingewiesen sein soll), scheint sich vor allem die „Praxis“ den Bonus der Authentizität durch den Begriff „Urtext“ gesichert zu haben, da heute „Urtextausgaben“ als „praktische Ausgaben“ gelten, die eine möglichst große „Originalnähe“ aufweisen, vgl. dazu G. Feder, *Musikphilologie*, S. 153f. und ders., unter Mitarbeit von H. Unverricht, *Urtext und Urtextausgaben*. Mit Aufführungen auf „Original-Instrumenten“ oder nach „authentischem Original-Klang“ hat sich die Praxis noch in anderer Hinsicht auf die Hinwendung zum „Echten, Originalen“ eingelassen. Es ist jedoch nicht unumstritten geblieben, was auch im Bereich „historische Aufführungspraxis“ dem Marktwert dient, vgl. N. Kenyon (Hg.), *Authenticity and Early Music*.

dartäte.“ Friedländer wies nachdrücklich darauf hin, wie viele Stadien ein Werk unter Umständen zu durchlaufen hat, bis es unter den Händen des Komponisten seine endgültige Gestalt annimmt. Nur bei nachgelassenen Kompositionen habe die Handschrift Vorrang, aber auch „in solchen scheinbar ganz einfachen Fällen kommt der Herausgeber oft in Verlegenheit“. ²¹³ Jedoch die „Suggestivkraft des Autographs und die Editorenversuchung, aus Entdeckerfreude einer vom gewohnten Bild abweichenden Fassung den Vorzug zu geben“, trafen sich „zu einem offensichtlichen Komplott gegen die ‚Fassung letzter Hand‘“ ²¹⁴, das heißt auch gegen die von Komponisten autorisierten Druckfassungen. Wie verschiedentlich angedeutet wurde, kommt es im Hinblick auf die erste Bruckner-Gesamtausgabe allerdings einer Verharmlosung gleich, das Bestreben der Herausgeber auf ihre „Entdeckerfreude“ zu reduzieren.

Robert Haas und Alfred Orel hatten bei Guido Adler studiert und unter anderem in Zusammenhang mit der Entstehung der DTÖ ihr editionstechnisches Handwerk erlernt. Haas wurde 1914 als Sekretär des Corpus scriptorum de musica medii aevi und der DTÖ nach Wien berufen. Nach einer Dissertation über das Wiener Singspiel lag es vermutlich nahe, daß er zwischen 1911 und 1927 im Rahmen der DTÖ Singspiele, Opern und Vokalmusik herausgab. Er war demnach kein Spezialist für Instrumentalmusik (des 19. Jahrhunderts). Orel wurde erst 1920 Mitarbeiter des wissenschaftlichen Unternehmens DTÖ. Er war an der Ausgabe der Trienter Codices beteiligt und edierte dann Tänze und Walzer von Josef Lanner (DTÖ Bd. 65) sowie schon 1921 Bruckners Ouvertüre in g-Moll (verlegt bei Universal Edition). Außerdem konnte Orel bereits 1925 ein Bruckner-Buch vorlegen. Diese frühe wissenschaftliche Konstellation der beiden Bruckner-Herausgeber gehört zweifellos zu den Ursachen der sich nach und nach verstärkenden Konkurrenzsituation.

Die Erfahrung, die Haas und Orel als Herausgeber musikalischer Texte gesammelt hatten, bedingte in Hinsicht auf die Bruckner-Gesamtausgabe zunächst ihren gemeinsamen Ehrgeiz und Willen, die bisherigen Editionstechniken und -methoden zu erweitern und zu übertreffen. Die Bruckner-Gesamtausgabe sei „vorbildlich für die wissenschaftliche Editionstechnik“, schrieb Leopold Nowak 1936. Zum einen biete der jeweilige Vorlagenbericht „eine Zusammenfassung aller wissenschaftlichen Einzelheiten eines Werkes..., wie eine solche bisher noch nicht versucht wurde.“ Zum anderen sei „vollständig neu in der Herausgabe von Gesamtaus-

gaben... die Einbeziehung der Vorarbeiten und Skizzen... Damit unterscheidet sich die neue Bruckner-Gesamtausgabe grundlegend von allen ihren Vorgängern, in denen das bisher nicht üblich gewesen ist. Der Entschluß, dies bei Bruckner durchzuführen, bedeutet in der Methode der kritischen Gesamtausgaben einen wesentlichen Schritt nach vorwärts und die musikwissenschaftliche Forschung darf auf diese von Wien aus erfolgte Großtat mit Recht stolz sein.“ ²¹⁵

b) Politisch-ideologische Implikationen

Betrachtet man die Geschichte der Bruckner-Gesamtausgabe vom „rein wissenschaftlichen“ Standpunkt aus, so setzte die Herausgabe des „authentischen Textes“ und der „Originalfassungen“ Bruckners editionstechnische Tendenzen fort, die seit etlichen Jahren in der Musikwissenschaft bestanden. Die „Editionsrichtlinien“ der Bruckner-Gesamtausgabe können demzufolge durchaus von den politischen Entwicklungen der dreißiger und vierziger Jahre und von den ideologischen Implikationen dieser Zeit getrennt werden. Man kann nicht behaupten, daß die editionstechnische Maßgabe, sich an Autographen zu halten, der Zeit zwischen 1930 und 1944 angepaßt wurde oder eine Folge davon war. Jedoch gab es seit den Anfängen der Bruckner-Gesamtausgabe und bei ihrer Entstehung Aspekte, die zur Nazi-Ideologie paßten, und schließlich ließ sich die Hervorkehrung des „Originalgenies“ Bruckner im Ganzen ideologisch einpassen. Dies kann durch folgende Äußerungen von Robert Haas eindrücklich belegt werden:

„Es war allgemein bekannt, welche außerordentlichen Hindernisse das liberale Wien vor Bruckners äußerer Anerkennung aufgetürmt hatte, ebenso, daß er – wie Hugo Wolf – ein Opfer der jüdisch-liberalen Presse war. Ich konnte nun nachweisen, daß die Unterdrückung seiner Werke bis in die Texte der Partiturausgaben weiterreicht, daß sie dann jahrzehntelang geduldet und gefördert worden ist, sodaß Gefüge, Klangbild und Sinn der ursprünglichen Schöpfungen schwer beschädigt erschienen. Dieser Zustand einer uneingestanden Bearbeitungspraxis, die Bruckner selbst treffend als ein ‚Zusammenschrecken‘ bezeichnet hat..., hat sich seit dem Erscheinen der Gesamtausgabe ruckartig geändert, trotz wütender Angriffe der Wiener judenliberalen

213 M. Friedländer, *Über musikalische Herausgebertätigkeit*, S. 13, 19.

214 G.v. Dadelsen, *Die „Fassung letzter Hand“ in der Musik*, S. 7.

215 L. Nowak, *Die neue Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners*, in: *Brucknerfest Zürich*, S. 15f.

Presse gegen mich hat die ganze Musikwelt das Wesenhafte an meiner Quellenkritik erfaßt und begrüßt.²¹⁶

In dieser Stellungnahme von 1938 bringt Haas eine oder die zentrale Absicht seiner Tätigkeit zum Ausdruck: die Befreiung Bruckners von „jüdisch-liberaler“ Unterdrückung, die sich auf Bruckners eigene Um- und Bearbeitungspraxis, auf die Bearbeitertätigkeit seiner Schüler und Freunde und auf die Umstände der ersten Drucklegung der Werke ausgewirkt haben soll. Von daher läßt sich erklären, weshalb der Hauptverdacht, Bruckners Werke bearbeitet und damit „verfälscht“ zu haben, verstärkt auf Ferdinand Löwe gelenkt wurde. Löwe stammte nicht, wie die Brüder Schalk, von einem „erbgesessenen arisch-christlichen Linzer Geschlecht“ ab, sondern er wird in den einschlägigen Judenlexika seit Mitte der dreißiger Jahre als jüdischer Dirigent geführt und war schon auf Grund seines Namens stigmatisiert.²¹⁷ Robert Haas war sich dessen bewußt, daß das „Wesenhafte“ seiner Quellenkritik zu erkennen war, denn Goebbels hatte zum Beispiel anläßlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf 1938 erklärt:

„Der Nationalsozialismus hat Wandel geschaffen. In einem großen Ansturm fegte er die pathologischen Erscheinungen des musikalischen jüdischen Intellektualismus weg. Die Macht des Judentums ist jetzt auch auf dem Gebiete der deutschen Musik gebrochen, das deutsche musika-

216 Zur Gesamtausgabe der Werke Bruckners, in: *Deutsches Brucknerfest in Mannheim vom 29. Oktober bis 3. November 1938. Festprogramm*, S. 26f. Vgl. auch R. Haas, *Zu Weg und Geschichte der Gesamtausgabe*, in: *Dresdner Brucknerblätter*, Juni 1942, S. 1-5. Konnte und wollte Haas das „Wesenhafte seiner Quellenkritik“ erst nach dem Anschluß Österreichs so deutlich herausstellen, weil er nun nicht mehr befürchten mußte, der Schule Guido Adlers beziehen zu werden? Galten die „Editionsrichtlinien“ der Bruckner-Gesamtausgabe als „vollständig neu“ und fast voraussetzungslos, weil die Berufung auf Adler oder einen anderen Vertreter von „Originalausgaben“, Heinrich Schenker, mit dem Haas über Anthony van Hoboken in Kontakt getreten war, Haas selbst in den Verdacht der Abhängigkeit von „jüdischer Musikforschung“ gebracht hätte? Die Gegner der „Originalfassungen“ ließen diesen Vorwurf nur am Rande durchscheinen, er wurde nicht öffentlich diskutiert. Zum Verhältnis Adler, Schenker, van Hoboken, Haas vgl. H. Federhofer, *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*.

217 Vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 1, S. 570. Siehe T. Fritsch, *Handbuch der Judenfrage* (vgl. *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, hg. von A. Dümling und P. Girth, S. 114) und H. Gerigk, *Lexikon der Juden in der Musik*, 21943, Sp. 177. Ferdinand Löwe (1863-1925) war getauft, vgl. dazu R. Rauner, *Ferdinand Löwe. Leben und Wirken I. Teil 1863-1900. Ein Wiener Musiker zwischen Anton Bruckner und Gustav Mahler*.

liche Leben ist von den letzten Spuren jüdischer Anmaßung und Vorrherrschaft gesäubert. Unsere klassischen Meister erscheinen vor der Öffentlichkeit wieder in reiner und unverfälschter Form.“²¹⁸

Spätestens anläßlich der Walhalla-Feier mußten Goebbels und Hitler die „Bedeutung“ der neuen Bruckner-Edition erkannt haben – und vor allem ihre Bedeutung in bezug auf die eigenen Zwecke und Ziele. So hatte beispielsweise im Anschluß an die Walhalla-Ereignisse Hitler das „neu entdeckte“ und – wie bereits dargestellt wurde – vieldiskutierte Finale der „Originalfassung“ der fünften Symphonie als Musik für den Reichsparteitag im Herbst 1937 ausgewählt. Es erklang nach der „Kulturrede“ Hitlers – Siegmund von Hausegger leitete auch diese Aufführung – und sollte Darlegungen der folgenden Art untermauern:

„Der Weg von der heilig-ernstgemeinten Arbeit unserer guten alten deutschen Meister zu den großen Malern des 17., 18. und 19. Jahrhunderts war sicherlich schwerer als der Weg vom Durchschnitt einer anständigen Kunst des 19. Jahrhunderts zur primitiven Kritzelei unserer sogenannten Modernen, deren Produkte nur deshalb aufzufallen pflegen, weil sie ein paar tausend Jahre hinter der heutigen Zeit zurückliegen... Dabei ist es nun belustigend zu sehen, wie die Produkte dieser sogenannten ‚Modernen‘ selbst am allerwenigsten etwa als ‚Original‘ oder ‚Originalität‘ gewertet werden können. Im Gegenteil: alle diese sogenannten modernen Künstler sind die kläglichsten und hilflosesten Kopisten aller Zeiten. Freilich keine Kopisten des Anständigen, sondern solche des Unsinn.“²¹⁹

Es ist allerdings schwer festzustellen, ob sich Hitler und Goebbels tatsächlich für die Details der neuen Bruckner-Ausgaben interessierten beziehungsweise ob sie sich mit den Unterschieden der Fassungen überhaupt beschäftigen konnten. Gerade in ihren Ohren mußte aber die Rede vom „echten“, also auch vom Fremden gereinigten und „originalen Bruckner“ so plausibel geklungen haben, sie paßte so glänzend zu

218 Zit. nach J. Wulf, *Musik im Dritten Reich*, S. 463.

219 Zit. nach M. Domarus, *Hitler. Reden und Proklamationen 1935-1938*, S. 718. Vgl. J. Wulf, *Musik im Dritten Reich*, S. 249 (Zitat aus E. Bauer, *Musik auf dem Reichsparteitag der Arbeit*, in: *Die Musik-Woche* vom 9. Oktober 1937, S. 6): „Dem Wunsche des Führers entsprechend schloß das Finale der Fünften Symphonie von Anton Bruckner den Kulturkongreß in überwältigender Großartigkeit ab.“

den eigenen Vorstellungen vom „echten deutschen Künstler“ und „Originalgenie“, daß sie – wie viele andere auch – an die „Originalfassungen“ glaubten.²²⁰

Einige Tagebucheintragungen von Goebbels lassen jedenfalls erkennen, daß der Komponist und seine Musik auch unabhängig von den „wissenschaftlichen Erörterungen“ um die Gesamtausgabe große Bedeutung erlangten – ganz abgesehen von den bereits geschilderten Regensburger Ereignissen. Goebbels hielt beispielsweise am 25. Juni 1938 fest: „Ich prüfe neue Musik für den Reichsparteitag. Nicht viel Rares dabei. Aber wenn man bis auf Bruckner zurückgeht: grandios!“ Am 26. Juli trug Goebbels ein: „Auch der Führer findet keinen Gefallen an der neukomponierten Parteitagsmusik. Wie groß ist dagegen Bruckner! Welch ein Titan! Ein Riese in der Musik.“ Und am 27. Februar 1940 notierte Goebbels: „Beim Führer... Wir unterhalten uns über Musik. Er schätzt Bruckner sehr hoch ein, Brahms dagegen garnicht.“²²¹ Goebbels hielt Bruckners Musik für „grandiose“ Parteitagsmusik; wenn er an sie dachte, so stellte er sich auch ihre Funktion vor. Offensichtlich entsprachen Bruckners Symphonien – ob sie nun „original“ waren oder nicht – den Vorstellungen über brauchbare Musik für die „höchsten Feste“ der NSDAP: „Die Feermusiken sollten ‚heroisch‘ sein und ‚äußerlich und innerlich einen herben, männlichen und klaren Stil in sich tragen.“²²² Neben Orgelmusik, die bei nationalsozialistischen Feiern sowohl auf Grund ihrer rituellen Verwendungsmöglichkeit als auch auf Grund ihrer vom Instrument abgeleiteten „monumentalen“ Wirkung geschätzt wurde, bevorzugten die „Feiargestalter“ Blasmusik. „Der monumentale Charakter der Musik sollte feierlich-erhebende und ehrfurchtsgebietende Wirkung hervorrufen.“²²³ Bei Massenveranstaltungen erhofften sich die NS-Feiargestalter eine akustische Erhöhung und Steigerung ihrer auf Gigantomanie angelegten Machtdemonstration. Die Menschen sollten sich dem Klang ergeben wie der „Allmacht“, die sie

220 Die Dokumente zur Bruckner-Gesamtausgabe F 60 BRGA 1/1, A-Wn, enthalten immerhin ein Dankschreiben aus der Privatkanzlei Hitlers vom 15. September 1938 für die Übersendung des zweiten Bandes der Gesamtausgabe („Originalfassung“ der zweiten Symphonie).

221 E. Fröhlich (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Teil 1: Bd. III, S. 465, 491, Bd. IV, S. 55. Vgl. zu den Tagebüchern von Goebbels J. Fest, *Joseph Goebbels. Eine Porträtskizze*.

222 K. Vondung, *Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus*, S. 148 (zit. nach den Vorschlägen der Reichspropagandaleitung zur nationalsozialistischen Feiargestaltung, Dezember 1936).

223 K. Vondung, *Magie und Manipulation*, S. 147. Vgl. A. Riethmüller, *Die Bestimmung der Orgel im dritten Reich*.

zu tragen schien. Eine zutiefst emotionale, gläubig passive Aufnahme der Musik war angestrebt, die die Menschenmasse wie eine große Gemeinde einigen sollte.

Vielfach haben die Nazis Elemente aus dem sakralen, religiösen Bereich in ihren „ideologischen Kult“ überführt. Anscheinend gelang diese Überführung so gut wie reibungslos, wenn den sakralen, religiösen beziehungsweise christlich-kirchlichen Elementen auch profane Bedeutung anhaftete. Gerade die Orgel oder (Blech)bläser nahmen eine solche Zwischenstellung ein. Die Geschichte der Orgel weist sie als weltliches und kirchliches Begleitinstrument aus, und zu dieser Funktion trat ihre zunehmende Bedeutung als Konzertinstrument hinzu. Ähnlich verhält es sich mit den Bläsern, die als Kult- und Feierinstrumente galten, die weltlichen und kirchlichen Feiern ein festliches Gepräge verliehen und bei militärischen Anlässen eine wichtige Rolle spielten. Auch Bruckners Musik galt traditionell als religiös bestimmte symphonische Konzertmusik. „Setzt man... den Begriff ‚Religiös‘ mit ‚Kirchlich‘ gleich, dann ergibt sich für Bruckner der Typus: Symphonie mit kirchlichem Charakter.“²²⁴ Stilmomente und Tonsymbole kirchlicher Herkunft sind nach Wiora beispielsweise die „choralartigen Stellen“ in Bruckners Symphonien. Ferner sei der „Geist der Orgel“, der Bruckner von früh an bestimmt habe, in den Symphonien wirksam, und zum „Anteil der Kirchenmusik gehören ferner Posaunenklänge und Blechbläserchöre.“ Der „religiöse Gehalt“ lasse sich in drei Begriffe fassen: „Überirdisch, Überzeitlich, Übermächtig.“²²⁵ Wioras Feststellungen rufen das in Erinnerung, was etwa Max Auer 1934 geschrieben hatte:

„Sicher ist, daß auch er [Bruckner] unter der Einwirkung der Umwelt seiner Jugend zunächst noch im Dienste der katholischen Konfession schaffte und in seinen kirchlichen Werken den Geist des Katholizismus so hoch und rein gibt wie Palestrina und wie Bach in seiner Konfession, doch ist er selbst über diese Schranke hinausgeschritten, in das absolut Religiöse, indem er den Freilicht-Dom seiner Symphonien schuf und im innersten Wesen sich von allen bisherigen Großmeistern unterscheidet.“

Die Grundlage des „absolut Religiösen“ sah Auer in der gesteigerten Verbindung von Natur und Gott, den „großen Gewalten, die in der ganzen Musikentwicklung noch nie in dem Maße zum Ausdruck gekommen sind, wie in Bruckners Ton-

224 Siehe W. Wiora, *Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien*.

225 Ebenda, S. 264f.

welt.²²⁶ Bruckners so umschriebene „Tonwelt“ führte dazu, daß Aufführungen seiner Werke gottesdienstähnlichen Charakter annahmen, seine „Messen ohne Worte“ schienen die Auffassung von „Musik als Religion“ einzulösen (ähnlich wie Bruckner die Parsifal-Figur zu verkörpern schien).

Um die Erzeugung und Steigerung „religiöser“ Gefühle ging es auch den Feiargestaltern und Propagandabeauftragten im NS-Staat. „Auch für den abgefallenen Katholiken Goebbels waren religiöse Bestimmungen bedeutungsvoll. Während bei Hitler jedoch die pervertierte Religiosität zur fanatisch geglaubten Ideologie gehörte, war Goebbels' Verhältnis zur Religion pragmatischer. Voll Bewunderung und Neid schielte er auf die katholische Kirche, ihre ‚Katholizität‘, ihren weltumspannenden, einheitsstiftenden Kult, ihre Symbole, und er versuchte viel davon im ideologischen Kult der NSDAP zu kopieren.“²²⁷ Bruckner mußte daher sogar als „gläubiger Katholik“ auf Goebbels wie auf Hitler anziehend gewirkt haben. Seine „Glaubensfestigkeit“ bekam Vorbildcharakter. Bruckners symphonische Musik konnte ohne weiteres in den Kontext der NS-Feiern gebracht werden, ihr Aufführungsort war und ist beliebig, man kann sie auch in Kirchen aufführen, obwohl sie Konzertmusik ist. Ihre Wirkung übte sie auch im Kontext der NS-Feierlichkeiten aus, sie bewirkte dort, was sie in Konzertsälen oder Kirchen bewirkt. Ihren „absolut religiösen Gehalt“ verliert sie nicht: er konnte in den Dienst des „ideologischen Kults“ der NS-Herrscher und ihrer Gläubigen gestellt werden.

Mit der Propagierung der „Originalfassungen“ waren darüber hinaus, wie bereits angedeutet wurde, Aspekte verbunden, die der Nazi-Ideologie entgegenkamen. Dazu gehört nicht nur die „Befreiung“ Bruckners von „fremden Zutaten“, sondern dazu gehört nach den oben dargestellten Vorstellungen über „brauchbare Feiermusik“ auch die Hervorkehrung des „Orgelmäßigen“ und „Monumentalen“ der Brucknerschen „Originale“. Zugleich beschwor man in Zusammenhang mit den „Originalfassungen“ gerade das „Herbe, Kantige, Naturhafte“. Diese Charakterisierungen des „originalen“ Bruckner näherten sich aber nicht nur den „Idealvorstellungen“ von Musik für NS-Feiern. Die Betonung des „Naturhaften“ – im Umkreis finden sich dafür auch Begriffe wie „Erdverbundenheit“ oder „Urtümlichkeit“ – brachte auch Bruckners Verwurzelung in deutschem „Blut und Boden“ in Reichweite; seine „naturhafte“ Musik entsprach seiner „bäuerischen Abstammung“ oder umgekehrt: weil Bruckner der „Scholle“ so nahe stand, war sein „ursprünglicher“

226 Anton Bruckner. *Sein Leben und Werk*, S. 14, 16.

227 K. Vondung, *Magie und Manipulation*, S. 37.

kompositorischer Wille „naturhaft“. Mit diesem „festen Boden“ unter den Füßen, gestützt durch „markige Knochen“ – es sei an die Beschreibungen der „Originalfassung“ der neunten Symphonie erinnert – rückte auch das metaphysisch ausgedeutete „absolut Religiöse“ etwas in den Hintergrund. Die Musikschriftsteller, die Bruckners „Wesen“ neu zu erfassen vorgaben, hielten sich nun an eine metaphysische Ausdeutung des „Chthonisch-Tellurischen“.²²⁸

c) Zur achten Symphonie

Mit dem Erscheinen der achten Symphonie kann die Präsentation der „Originalfassungen“ erläutert werden, ohne dabei einen „Streit“ unter deutschen und österreichischen „Bruckner-Kennern“ – ohnehin nahezu gleicher Gesinnung – berücksichtigen zu müssen, weil es ihn nicht gab. Kritik an der „Originalfassung“ der achten Symphonie, die von Haas 1939 herausgegeben wurde, kam lediglich aus dem „Ausland“. Inwiefern sie in Deutschland und Österreich beziehungsweise in „Großdeutschland“ registriert worden ist, muß vorerst offen bleiben. Robert Haas erklärte in seinem Vorwort zur Studienpartitur, daß der achten Symphonie eine „Sonderstellung“ zukomme, nicht nur durch ihre „inhaltliche Bedeutung“, sondern auch ihrer „Entstehungsgeschichte nach“. Das Besondere der Entstehungsgeschichte des Werkes liegt Haas zufolge darin, daß Bruckner zur Umarbeitung seiner achten Symphonie von der „nächsten künstlerischen Umgebung“ genötigt worden sei: „Hermann Levi in München und Josef Schalk, der ihm in Wien sekundierte, standen der [ersten] Partitur ratlos gegenüber und drangen mit aller Energie auf weitgehende Änderungen.“²²⁹

Im Hinblick auf die achte Symphonie wird man demnach mit dem bereits angesprochenen dritten Komplex der Propaganda um die „Originalfassungen“ konfrontiert: mit der Problematik um Bruckners eigene Bearbeitertätigkeit und Bearbeitungspraxis. Diese wurde bereits am Beispiel der ersten Symphonie (Wiener Fassung) aufgezeigt, und es konnte dargelegt werden, daß sie dort – im Vergleich zur „sensationellen“ Entdeckung der Linzer Fassung – kaum gewürdigt wurde. Und in bezug auf die achte Symphonie kamen Äußerungen Bruckners nicht mehr in Betracht, die die Vermutung zulassen, daß er seine Umarbeitung durchaus positiv be-

228 Vgl. W. Danckert, *Bruckner und das Natursymbol*.

229 Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Deutschen Bruckner-Gesellschaft*, 8. Band, VIII. Symphonie c-Moll (Originalfassung), Studienpartitur, hg. von Robert Haas, Leipzig 1939.

trachtete. So hatte er an Hermann Levi am 27. Februar 1888 geschrieben: „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen – wenigstens für dieses Mal – wegen der 8. Ich Esel!! Jetzt sieht sie schon anders aus.“²³⁰ Die Umarbeitung der Symphonie interpretierte Haas im Vorwort der Studienpartitur als „titanisches Ringen mit der eigenen Schöpfung“, das durch Bruckners „blutigen Ernst einer unerbittlich harten Arbeitsfron“ bezeugt werde, „die den erschauern läßt, der die Zusammenhänge versteht.“ Ein „scharfer Endkampf um die zweite Fassung“ habe stattgefunden, jedoch sei erkennbar, daß Bruckner schließlich „die innere Teilnahme fehlte.“ Haas erklärte, daß seine „Textlegung“ diesem Sachverhalt „sinngemäß“ gerecht werde und er das „organisch Lebenswichtige“ wiederherstellen mußte. Durch seine „sorgfältige Sichtung und Überprüfung“ des „Quellenvorrats“ sei eine „klare Trennung und Ausscheidung des fremden Einflußbereichs möglich“ geworden.²³¹ Es lag nahe, Haas' Hinweis auf den „fremden Einflußbereich“ als Wendung gegen Levi und Schalk zu verstehen.²³² Mit der Ankündigung einer „gereinigten Partitur“ lenkte Haas folglich die Erwartungen auf die Erstfassung der achten Symphonie. Tatsächlich gab er jedoch eine Überarbeitung der Zweitfassung beziehungsweise Erstdruckfassung heraus. Die erste Fassung sollte zwar ebenfalls erscheinen, jedoch fehlten Haas zunächst wichtige Quellen. Justus Brandstetter (MWV Leipzig) legte in einem Schreiben an Heinz Drewes vom 13. Juli 1938 die problematische Situation dar:

„Herr Professor Haas, der Herausgeber der Gesamtausgabe, arbeitet zwar zurzeit schon an Hand von Abschriften an der Originalfassung der VIII. Symphonie, die nach Möglichkeit im Frühjahr 1939 fertig sein soll, er betont aber, daß er ohne die Handschriften von Frau Schalk seine Arbeit an dieser Symphonie unmöglich abschließen könne. Da die Herstellung der VIII. Symphonie sehr lange Zeit in Anspruch nehmen dürfte, weil sie ja die umfangreichste ist, würde eine zeitgerechte Fertigstellung nur dann möglich sein, wenn es gelänge, Frau Schalk

230 Vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 563.

231 Anton Bruckner. *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe im Auftrage der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Deutschen Bruckner-Gesellschaft*, 8. Band, VIII. Symphonie c-Moll (Originalfassung), Studienpartitur, Vorwort.

232 Hermann Levis „Einfluß“ wurde zu dieser Zeit beispielsweise auch im Hinblick auf seine lange anerkannten und bewährten Libretti-Ausgaben zu Opern Mozarts „zurückgewiesen“, vgl. dazu E. Levi, *Music in the Third Reich*, S. 75-77.

nunmehr schnellstens zu veranlassen, alle in ihrem Besitz befindlichen Handschriften auszuliefern.“²³³

Schließlich sah sich der Musikwissenschaftliche Verlag Leipzig nicht dazu in der Lage, die Herstellung beider Partituren zu finanzieren.

Die „Dramatisierung“ der Entstehungsgeschichte der Symphonie auf der Basis antisemitischer Anspielungen und Assoziationsbildungen kann demnach als eine im Trend liegende werbewirksame Aufmachung bezeichnet werden, die die „Originalfassung“ ummanteln und gleichzeitig aber auch davon ablenken sollte, daß das „Original“ nur eine Revision des Erstdrucks darstellte. Haas öffnete zudem – ähnlich wie bei der zweiten Symphonie, bei deren Ausgabe er vielleicht diese „Editionsmethode“ erprobt hatte – Striche und nahm Partien aus der ersten Fassung in die zweite Fassung auf. Dies hatte – wie bereits erläutert wurde – den Vorteil, daß eine Partitur entstand, die weder der Uraufführung noch der Erstdruckfassung entsprach, eine Partitur beziehungsweise Fassung, die demnach noch nicht veröffentlicht war und somit urheberrechtlich neu geschützt werden konnte.²³⁴

Gertrud Staub-Schläpfer kritisierte das Vorgehen von Haas (von den STAGMA-Urteilen wußte sie höchstwahrscheinlich nichts, denn diese Angelegenheit unterlag strengster Geheimhaltung). Staub-Schläpfer hielt fest, daß „der Text der ‚Originalfassung‘ ziemlich genau mit der umgearbeiteten Sinfonie des Jahres 1890 übereinstimmt, abgesehen von im ganzen 10 neu eingefügten Takten im Adagio und 50 Takten im Finale.“²³⁵ Die Kritikerin zog auch die Widmungspartitur der

233 Brief mit dem Aktenzeichen X/10019-02/13.7.38/220 1/7 (R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam). Es war dem Verlag bekannt, daß Lili Schalk die ersten beiden Sätze der Erstfassung der achten Symphonie in ihrem Besitz hatte (vgl. oben Anm. 105). Bei der „Behebung“ ihrer „Bruckner-Schätze“ gingen sie aber zunächst nicht in den Bestand der ÖNB über, da sie an Gertrud Staub-Schläpfer ausgeliehen waren, laut Schreiben von Friedrich Werner (DBG) an Abt. X des Propagandaministeriums vom 12. November 1938, Aktenzeichen: X/10019-02/12.11.38/220 2/8, Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583).

234 Vgl. Stellungnahme des Urheberrechtsausschusses der STAGMA zur VIII. Symphonie vom 10. Januar 1940, Aktenzeichen M 10019-02/10.1.40/232 1/12 (R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam), siehe Anhang, Nr. 9. Der Ausschuß (Armin Knab, Günther Oberst, Hans Horend) kam zu dem Schluß, daß allein die „Öffnung“ der Striche zu einer neu urheberrechtlich zu schützenden Fassung der achten Symphonie führe. Die Unterschiede zwischen „Originalfassung“ und Erstdruck in bezug auf Vortragszeichen und Instrumentierung fallen „nicht so erheblich ins Gewicht, daß sie das Vorhandensein eines neuen geschützten Werkes begründen könnten“.

235 *Einige Glossen zur „Originalfassung“ von Bruckners VIII. Sinfonie*, S. 542.

Tabelle 4: ÜBERSICHT ZUR ENTSTEHUNG DER ACHTEN SYMPHONIE zu den Quellen vgl. v. a. C.C. Röthig, *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner*, S. 228ff. und 379ff.

- 4. September 1884: erster Satz in Skizze beendet
- 1. Oktober 1884: Partitur-Skizze abgeschlossen
- 16. Februar 1885: Adagio-Skizze fertig (nach *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, Bd. VIII/1, Vorwort von L. Nowak: 1886)
- 26. Juli 1885: Scherzo und Trio-Skizzen fertig
- 16. August 1885: Finale-Skizze beendet (vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 531-534)
- 25. August-20. September 1885: Trio vollendet (Eckstein-Quelle, vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 540, R. Haas, *Bruckner*, S. 145, C.C. Röthig, S. 247f. und S. 325f. und M. Schönherr, *Wer war Friedrich Eckstein?*, S. 170)
- 19. bzw. 24. Oktober 1885: Scherzo vollendet (Hs. 6084, A-Wn, Schalk-Quelle)
- 7. Februar 1886: erster Satz fertig ausgearbeitet (Hs. 6083, A-Wn, Schalk-Quelle)
- 13. Februar-4. September 1886: Adagio ausgearbeitet (unter Hs. 19480, A-Wn)
- 26. Oktober 1886-22. April bzw. 10. August 1887: Ausarbeitung der Finale-Partitur (unter Hs. 19480, A-Wn)
- 22. April 1887: Abschrift der ersten Fassung von Karl Aigner (Hs. 6001, A-Wn)
- 4. September 1887: Brief Bruckners an Levi: „Hallelujah! Endlich ist die Achte fertig und mein künstlerischer Vater muß der Erste sein, dem diese Kunde wird“ (vgl. Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 558)
- 19. September 1887: Bruckner sendet Levi die Partitur
- 30. September 1887: Levi an J. Schalk: „Ich weiß mir nicht anders zu helfen, ich muß Ihren Rat, Ihre Hilfe anrufen; Kurz gesagt: Ich kann mich in die 8te Sinfonie nicht finden und habe nicht den Mut sie aufzuführen“ (Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 560)
- 7. Oktober 1887: Levis Brief an Bruckner
- 18. Oktober 1887: Brief J. Schalks an Levi: „Ihre Nachricht hat Professor Bruckner begreiflicherweise sehr hart betroffen. Er fühlt sich noch immer unglücklich und ist keinem Trosteswort zugänglich. Es war vorauszu sehen und dennoch ist es die mildeste Form gewesen, ihn vor herberen Enttäuschungen zu bewahren. Ich hoffe, daß er sich bald beruhigen wird und eine Umänderung des Werkes, welche er übrigens bereits mit dem ersten Satz begonnen, nach Ihrem Rath vornimmt. Gegenwärtig sollte er freilich lieber nicht arbeiten, da er aufgeregt und verzweifelt über sich selbst ist und sich nichts mehr zutraut. Indessen wird sich das bei seiner kolossalen Naturkraft nach physischer wie moralischer Seite hin bald geben... Auf alle Fälle bleibt er Ihnen zum Danke verpflichtet für Ihr aufrichtiges Urtheil, welches ihm vor gerechtem Mißerfolg bewahrt hat“ (vgl. *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, 4. Symphonie, Wien 1936, Vorlagenbericht von R. Haas, S. II, laut Haas stammt dieser erstmals veröffentlichte Brief aus dem Nachlaß Levis)
- 20. Oktober 1887: Bruckner an Levi: „Erst jetzt wird es mir gegönnt, Studien zu machen. Es wird das Möglichste geschehen“ (Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 562f.)
- 27. Februar 1888: Brief Bruckners an Levi: „Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen – wenigstens für dieses Mal – wegen der 8. Ich Esel!! Jetzt sieht sie schon anders aus“ (Göllicherich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 563)

4. März-8. Mai 1889: Adagio-Umarbeitung („verschollene“ Schalk-Quelle, vgl. G. Staub-Schlöpfer, *Neue Glossen zu Bruckners 8. Sinfonie*)

31. Juli 1889: Finale umgearbeitet (Hs. 19480, A-Wn)

August/September 1889: Scherzo umgearbeitet (Hs. 19480, A-Wn)

November 1889-29. Januar 1890: erster Satz umgearbeitet

10. März/14. März 1890: erster Satz ganz fertig (Hs. 19480, A-Wn)

Oktober 1890: Bruckner sendet die Partitur an Levi

2. Oktober 1890: Brief an F. Weingartner: „Hochverehrter Herr Hofkapellmeister! Gestatten Sie mir die Bitte H. Hofkapellmeister wollen sich gütigst meine 8te Sinfonie, kommt sie, wenn einmal copirt in Ihre Hände, anempfohlen sein lassen... Das Finale hat große Kürzungen; bitte wegen der Länge selbes gekürzt zu geben“ (*Anton Bruckner. Gesammelte Briefe. Neue Folge*, Nr. 223, S. 233)

27. Januar 1891: Brief an F. Weingartner: „Wie geht es der achten? Haben Sie schon Proben gehabt? Wie klingt sie? 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... Die Sinfonie ist dem Kaiser gewidmet, u. möchte ich gerne wünschen, daß der gute Kaiser wenigstens für diese Sinfonie nicht die Verlagskosten zahlen darf“ (*Anton Bruckner. Gesammelte Briefe. Neue Folge*, Nr. 230, S. 237f.)

18. Dezember 1892: Uraufführung in Wien

1892: Erstdruck bei Haslinger-Schlesinger-Lienau (Berlin)

achten Symphonie an Kaiser Franz Joseph I. in Betracht, die die Fassung des Erstdrucks (von 1892) bestätige und somit Bruckners „Wille“ in Hinsicht auf die Erstdruckausgabe aufzeige. Haas hingegen bezog sich auf die „Partitureigenschaft Hs. 19480 der Wiener Nationalbibliothek“. Er berücksichtigte die Entstehung der Widmungspartitur beziehungsweise des Erstdrucks angeblich nicht, obwohl er erklärte: „Beigezogen wurde die Stichvorlage zum Erstdruck, die aus Abschriften von Viktor Christ und Leopold Hofmeyr besteht; in ihr sind die Zusätze Max v. Oberleithners durch die rote Tinte leicht übersehbar.“²³⁶ Wie auch immer diese Formulierung zu verstehen ist, Haas ließ jedenfalls deutlich werden, daß die letzte Phase der Entstehungsgeschichte der achten Symphonie, die durch das Vorhandensein einer Stichvorlage zum Erstdruck immerhin belegt war, unter dem Einfluß Max von Oberleithners stand und daher nicht mehr auf Bruckners eigenen „Willen“ zurückzuführen war.²³⁷

236 *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, 8. Band, VIII. Symphonie c-Moll (Originalfassung), Studienpartitur, Vorwort.

237 Max von Oberleithner (1868-1935) war Privatschüler Bruckners von 1890 bis 1895. 1895 wurde er Theaterkapellmeister in Teplitz, 1896/97 in Düsseldorf. Er hatte mit seinen 1933 veröffentlichten Erinnerungen an Bruckner, die intime Details preisgeben, den Haß aller Bruckner-Verehrer und -Verklärer auf sich gezogen. Oberleithner besorgte

Sieht man von der Frage ab, inwieweit sich Bruckner mit den Entscheidungen seiner Schüler einverstanden erklärte und sich auf sie verlassen konnte – diese Frage müßte heute neu diskutiert werden, nachdem sie in der Bruckner-Literatur oft genug verdrängt und ausgeblendet wurde –, läßt sich zunächst nichts gegen Haas' Rückgriff auf das Autograph Hs. 19480 einwenden. Er entsprach der Intention des Herausgebers, der Brucknerschen „Quelle“ möglichst nahezukommen. Die Handschrift 19480 war jedoch kein leicht zu erschließendes Manuskript. Haas gab 1934 in seinem Bruckner-Buch folgende Informationen: „Die alten Hs. [Handschriften] des Adagios und des IV. [Satzes] wurden bei der Umarbeitung 1889/90 benützt, während die übrigen Sätze teilweise frisch niedergeschrieben wurden... Die Partitur der E.F. [Endfassung?] (Wien Nat. Bibl. Hs. 19480) zeigt im I. [Satz] vielfach eine Abschrift fremder Hand, in die Bruckner seine Zusätze eingezeichnet hat, viele Einlagebogen sind ganz vom Meister geschrieben.“²³⁸

Die schwierige Quellenlage und Haas' selbständige Entscheidungen über die Gestalt des Brucknerschen „Willens“ mögen die Ursache dafür gewesen sein, den Vorlagenbericht, den der Herausgeber im Vorwort zur Studienpartitur der „Originalfassung“ der achten Symphonie angekündigt hatte, aufzuschieben. Und in den Kriegsjahren zog der Musikwissenschaftliche Verlag die Weiterführung der Partiturausgaben vor. Nach 1945 revidierte Leopold Nowak zwar Haas' Fassung der Symphonie und kündigte ebenfalls einen Revisionsbericht an, dieser steht aber bis jetzt

die schriftlichen Verhandlungen mit dem Verlag Schlesinger in Berlin bei der ersten Drucklegung der achten Symphonie, vgl. dazu L. Nowak, *Anton Bruckners achte Symphonie und ihre zweite Fassung*, vgl. auch *Bruckner-Handbuch*, S. 314.

238 R. Haas, *Anton Bruckner*, S. 145. Vgl. dazu *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von der Österreichischen Nationalbibliothek und der IBG unter Leitung von L. Nowak, Bd. VIII/2, VIII. Symphonie c-Moll (Fassung von 1890), Studienpartitur, Wien 1955, Vorwort: „Diese 2. Fassung... ist, was den 1., 2. und 4. Satz betrifft, in der Handschrift *19.480 der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek enthalten, das dazugehörige Adagio besitzt Frau Lili Schalk, die es der Gesamtausgabe zur Verfügung stellte“. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Haas schon um 1938/39 oder früher Einblick in das o.g. Adagio nehmen konnte. Es befindet sich nicht unter den Quellen, die laut Schreiben Friedrich Werners vom 12. November 1938 bei Lili Schalk „beholden“ wurden und damals an die Nationalbibliothek kamen (R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam). Vgl. dazu G. Staub-Schläpfer, *Neue Glossen zu Bruckners 8. Sinfonie*, S. 12f. Vgl. auch die Quellenbeschreibung bei C.C. Röthig, *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe*, insb. S. 235f. und 379ff.

noch aus.²³⁹ Viele Fragen zur Quellenlage der achten Symphonie müssen daher einstweilen offen gelassen werden, zu denen auch jene nach der Entstehung und Gültigkeit der Widmungspartitur an Kaiser Franz Joseph I. gehört, die Haas nicht mehr erwähnte. Stattdessen brachte er seine „Originalfassung“ als „Gruß der Ostmark“ dar. Die „inhaltliche Bedeutung“ der achten Symphonie, die laut Haas vom „deutschen Michel-Mythos“ bestimmt war, schien diesen „Gruß“ zu begründen: „Die Deutung dieses Mythos erscheint mir in der großdeutschen Idee als geschichtlicher Geisteshaltung gegeben.“²⁴⁰

In der jüngeren Bruckner-Literatur wurde dieser Äußerung wenig Gewicht beigemessen. Sie wird in den Rückblicken auf die Geschichte der Gesamtausgabe entweder ganz ignoriert oder als belangloses, gewissermaßen damals übliches Zugeständnis an die „Zeitumstände“ ausgelegt. Haas hatte jedoch 1939 die Gelegenheit ergriffen, an prononciertem Stelle festzuhalten, was ihn bewegte. Er „zitierte“ aus Bruckners „inhaltlicher Deutung“ der achten Symphonie, als sei sie für die Entstehung des „großdeutschen Reichs“ Hitlers konzipiert worden.²⁴¹ Bruckners „pro-

239 Vgl. L. Nowak, *Anton Bruckners achte Symphonie und ihre zweite Fassung*; einen Vergleich der verschiedenen Fassungen der Symphonie gibt C. Floros, *Die Fassungen der Achten Symphonie von Anton Bruckner*, vgl. C.v. Zwol, *Bruckners Achte Symphonie – Ende und neuer Anfang. Ihre Fassungen, Ausgaben, Kürzungen, Aufnahmen und Interpretationen*; vgl. auch B. Gilliam, *The Two Versions of Bruckner's Eighth Symphony*.

240 *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, 8. Band, VIII. Symphonie c-Moll (Originalfassung), Studienpartitur, Vorwort (1939).

241 Vgl. zu Bruckners „programmatischen“ Erläuterungen der achten Symphonie (beispielsweise im Brief an den Dirigenten Felix Weingartner vom 27. Januar 1891) und zur Bedeutung der Figur des „deutschen Michel“ bei Bruckner C. Floros, *Brahms und Bruckner*, S. 182–229. Floros weist auf die im 19. Jahrhundert stark angewachsene Bedeutung des „deutschen Michels“ als positive „politische und völkische Symbolfigur des Deutschtums“ hin, die auch Bruckner angeregt habe. Dem Komponisten seien sowohl „weltpolitisches“ Interesse als auch „patriotische Gefühle“ zuzugestehen, die ihm im allgemeinen abgesprochen werden. Es ist jedoch auf eine weitere Ebene der „deutschen Michel“-Figur hinzuweisen, die Klaus von See (*Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, S. 46–48) herausstellte und die für Bruckner ebenfalls eine Rolle gespielt haben könnte: Seit dem 16. Jahrhundert werde der „deutsche Michel“ auch im spöttischen Sinne gebraucht, „bezogen auf den Ungebildeten, der des gelehrten Lateins nicht mächtig ist. Von dorthin entwickelt sich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts die Figur zum Typ des Deutschen schlechthin, zum Typ des einfältigen, leichtgläubigen, autoritätsgebundenen Deutschen“ (vgl. Bruckners „Michel“, ein „träumerischer, schläfriger Kerl“, der im Finale den „glanzvollen“ Abschluß beinahe verpaßt). Auch das „negative“ Bild des „Michels“, geprägt vom alten Klischee des Gegensatzes romanisch-welsch und germanisch-deutsch wie das „positive“, gewann im 19. Jahrhundert an Bedeutung. Vgl. dazu A. Hauffen, *Geschichte des deutschen Michel*.

grammatische“ Anführung der „deutschen Michel“-Figur deutete Haas als Abglanz eines Mythos, der in den Augen des Herausgebers 1939 offenbar im Begriff war, Wirklichkeit zu werden. Die „Originalfassung“ der achten Symphonie, die neben angeblich „fremden Zutaten“ auch ihre Widmung verloren hatte, sollte als „großdeutsche“ Apotheose erklingen und damit auch eine Gabe an das bereits zum Kampf aufgerufene „großdeutsche Volk“ darstellen.²⁴² Karl Laux, ein Bruckner-Verehrer aus Dresden und Autor einer 1940 erschienenen Bruckner-Biographie, die auch nach dem Krieg Widerhall fand, sah es wie Haas: „So hätte uns Anton Bruckner, der berufene Fortsetzer des Beethovenschen Werkes, mit dieser ‚Symphonie des deutschen Menschen‘ eine andere ‚Eroica‘ geschenkt, ein Heldenlied, das uns in den großen Tagen von 1939 besonders viel zu sagen hat.“²⁴³

Die „Uraufführung“ der „Originalfassung“ der achten Symphonie fand am 5. Juli 1939 im Rahmen des ersten „Großdeutschen Brucknerfestes“ in Wien statt. Wilhelm Furtwängler dirigierte die Wiener Philharmoniker. Robert Haas führte anlässlich der „Uraufführung“ seine Interpretation der „inhaltlichen Deutung“ der Achten aus:

„Das Scherzo ist der Ausgang für diese musikalische Symbolik, die im Finale auf das reichste sich ausbreitet und ihre Verklärung erhält, ihre Gedankenwelt betrifft aber nichts anderes als die großdeutsche Idee altösterreichischer Geisteshaltung, die in Brucknerscher Prägung dargeboten wird, ausgestattet mit der ganzen Größe, Wucht und Klangpracht seiner Musik und gekrönt von dem abschließenden Kontrapunkt der vier Symphonietemen. Daß uns heute dieser Inhalt unmittelbar

242 Haas' Deutung des „deutschen Michel“ richtete sich auf die Legende, wonach aus Michael, dem alttestamentarisch überlieferten Erzengel, dem Bezwiner Luzifers, eine germanische Heldengestalt, ein christianisierter Wodan, entstand (vgl. zur biblischen Bedeutung Michaels *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. VII, 1935, Sp. 161-164). Michael gilt infolgedessen als streitbarer Schutzheiliger des Heiligen Römischen Reichs, als kämpferische Stütze gegen alle „fremden Einflüsse und Gefahren“. Die heldisch, germanisch-christliche Symbolfigur – immer blond und blauäugig – sollte jedoch nicht nur im Kampf beistehen, sondern auch den „Heldentod“ erleichtern. Michael-Wodan geleitet der Legende nach die Gefallenen nach Walhall. Vgl. A. Hauffen, *Geschichte des deutschen Michel*, und C. Rademacher, *Wodan – St. Michael. Der Deutsche Michel*.

243 Vgl. K. Laux, *Anton Bruckner. Leben und Werk*, 1940, S. 78: „Der ‚deutsche Michel‘ und ‚Parsifal‘ sind miteinander zu identifizieren. Der deutsche heldische Mensch tritt uns strahlend aus den Tönen dieser Sinfonie entgegen... Im einzelnen könnte man sagen, daß uns im ersten Satz der deutsche Mensch im Kampf, im zweiten Satz der deutsche Mensch in der Natur, im dritten Satz der deutsche Mensch in der mystischen Zwiesprache mit Gott und im letzten Satz der deutsche Mensch als Sieger entgegentritt.“ Vgl. die zweite Auflage der Biographie (Wiesbaden 1947), S. 71-74. Vgl. auch K. Laux, *Anton Bruckners „Symphonie des deutschen Menschen“*.

lebendig packt, ist geschichtliche Fügung, er begründet aber den Anspruch der Nation auch hier auf ein unverstümmeltes Satzgefüge ohne zeitgebundene Lücken und Abstriche.“²⁴⁴

Die Berichterstattung über die „Originalfassung“ der Achten und über ihre „Uraufführung“ in deutschen Musikzeitschriften wirkt im Gegensatz zu den vielen Bruckner-Kommentaren der vorausgegangenen Jahre merkwürdig dürftig. Die ehemaligen „Gegner“ der „Originalfassungen“ scheinen verstummt zu sein. Opportunismus einerseits und Resignation andererseits waren unter anderem Gründe dafür. Die „Originalfassung“ der achten Symphonie in der Version von Haas wurde als Selbstverständlichkeit behandelt.²⁴⁵ In einem scheinbar ausführlicheren Bericht der *Deutschen Musikkultur*, in dem der Autor vorgibt, „noch einiges über die Urfassung der Achten“ anführen zu wollen, findet sich nach einer Ausbreitung der oben erläuterten Mitteilungen von Haas folgender Hinweis zum „Original“: Schließlich sei „eine große Anzahl dynamischer und Tempo-Bezeichnungen, die eine gewisse Verweichlichung und Verunklarung mit sich gebracht hatten, durch die ursprünglichen ersetzt worden.“²⁴⁶ Diesen (nach dem Erstdruck) „verweichlichten“ Bruckner konnte man angesichts der „Wucht und Größe“ seiner Musik und des damit verbundenen „Mythos“ freilich jetzt nicht mehr akzeptieren. Der „deutsche Michel“ hatte kein „romantischer Träumer“ zu sein, sondern hart und trutzig, markig und heldenhaft.²⁴⁷ Die auffallendsten Momente der „Originalfassung“, die

244 R. Haas, *Zu den Symphonien der Festaufführungen*, S. 23. Haas' Beschworung des „deutschen Michel-Mythos“ dürfte in seiner Tragweite erst ausgeleuchtet sein, wenn bedacht wird, daß auch dem ehemaligen Bruckner-Schüler und Ehrenmitglied der IBG, Friedrich Eckstein (1861-1939), Quellen abgenommen wurden (er wird bei M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk*, Leipzig 1941, als Jude geführt); Friedrich Werner, DBG, berichtete über die „Übernahme“ der Quellen im Schreiben an das Propagandaministerium vom 12. November 1938, Aktenzeichen X/10019-02/12.11.38/220 2/8, Bundesarchiv, Abt. Potsdam, R 5001/583. Eckstein besaß unter anderem einen Bogen zum Scherzo der achten Symphonie (Erstfassung), vgl. dazu M. Schönherr, *Wer war Friedrich Eckstein?*

245 Vgl. bspw. P. Günzel, *Erstes großdeutsches Brucknerfest in der Ostmark*; V. Junk, *Wiener Musik*; E. Petschnig, *Großdeutsches Brucknerfest*.

246 R. Eller, *Das erste großdeutsche Brucknerfest*, S. 99f.

247 „Breit und markig“ ist eine Vortragsanweisung, die in der achten Symphonie eine wichtige Rolle spielt (beispielsweise für das Seitenthema des ersten Satzes). Sie kommt auch im Erstdruck vor, jedoch mit Abwandlungen. So enthält der Erstdruck bei Buchstabe C (zweiter Einsatz des Seitenthemas) lediglich die Angabe „a tempo“, wohl deshalb, weil beim ersten Einsatz (Buchstabe B) „breit und ausdrucksvoll“ angegeben war und sich eine Wiederholung erübrigte. In der Fassung von Haas wird „a tempo“ durch

Erhöhung der Lautstärke und die größeren dynamischen Kontraste, sollten demnach die Vorstellung von „Härte“ und „Unnachgiebigkeit“ vermitteln. Das „Original“ ergab sich aus dem „Originalklang“, der den neuen Partituren zu entnehmen war. Mit dem „Originalklang“ wiederum verbanden sich Attribute wie „germanisch-nordisch“ (Blasmusik), „absolut religiös“ (orgelmäßig, hin zum Kultischen) und „naturhaft“ (Bruckners „Bauerntum“). Die „Originalfassungen“ und der „Originalklang“ erhielten eine Färbung, die Bruckner in den Rahmen der „stählernen Romantik“ stellte, die Goebbels 1933 beschworen hatte: „Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat, eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet, eine Romantik, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidslosen Augen zu schauen.“²⁴⁸

Der „Originalklang“ Bruckners aber lag letztlich in den Händen der Interpreten, der Praktiker. Und diese hatten offenbar alle Mühe, sich an das „Gebot der Schrift“ zu halten. Folgende Nachricht aus dem MWV Leipzig an Max Auer legt nahe, daß dies selbst bei der „Uraufführung“ der „Originalfassung“ der achten Symphonie schwierig war: „Wir haben jetzt die Partitur von Furtwängler hier, durchsetzt mit seinen Einzeichnungen, die außerordentlich aufschlußreich sind. Er hat eine große Anzahl der dynamischen Bezeichnungen wieder aufgenommen, die in der Bearbeitung waren.“²⁴⁹

Mit diesem weiteren Hinweis auf die Praxis ist die Frage nach der „Authentizität“ der „Original- oder „Urfassungen“ der Brucknerschen Werke hinfällig geworden. Die Berufung auf Bruckners „Willen“ erweist sich als Teil einer Werbekampagne, die dem „Siegeszug“ des „originalen, echten Komponisten“ dienen sollte. Das „Original“ allerdings verschwand in einem Konstrukt aus ideologisch bedingten Idealvorstellungen und „aus der Not“ geborenen Entscheidungen der Nachwelt.

„breit und markig“ ersetzt, obwohl auch hier bei Buchstabe B „breit und ausdrucksvoll“ vorgegeben war (dies entspricht der von Nowak herausgegebenen Erstfassung von 1887). Tendenziell wird also Haas auf die Erstfassung auch so zurückgegriffen haben, daß sich die Ergebnisse auf dem Papier seiner Vorstellung vom „Originalklang“ anpaßten. Zu untersuchen wäre der Unterschied zwischen den Klangvorstellungen von Bruckner und Haas.

248 Aus der Rede zur Eröffnung der RKK am 15. November 1933, zit. nach F.K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 113.

249 Hilde Wendler (MWV Leipzig) in einem Brief vom 12. September 1939 (F 31 Auer 560, A-Wn) über die Dirigierpartitur Furtwänglers.

IV. Organisierte Verehrergemeinden. Die Deutsche Bruckner-Gesellschaft

(mit Anmerkungen zur siebten Symphonie)

Bei der Beleuchtung der Bruckner-Rezeptionsgeschichte zwischen 1930 und 1938 wurden verschiedene Perspektiven eingenommen, um die vielfältigen, mit dem Komponisten in Zusammenhang stehenden Ereignisse und ihre Auswirkungen darzustellen. Ein Blick auf die Entwicklung der Bruckner-Gesellschaft etwa mußte zwangsläufig „Vereinsgeschichte“ einbeziehen, da sie die Bruckner-Rezeption zu einem großen Teil steuerte und prägte. Einen anderen Horizont eröffneten die Einsichten in die Entstehung der Gesamtausgabe: es zeigte sich, daß ihre Geschichte eine Fülle von Fragen, Problemen und Widersprüchen aufwirft. Hinzu trat die Beobachtung des politisch-historischen Geschehens und die damit verbundenen Interessen an Bruckner, die von den Verehrern einerseits, von den „Kulturpolitikern“ andererseits verfolgt wurden. Die Interessen beider überschneiden sich zwar in vielen Punkten – auch deshalb, weil manche „Kulturpolitiker“ zu den Bruckner-Verehrern zählten –, jedoch, wie sich nach 1938 erkennbarer als zuvor herausstellen sollte, gab es auch Differenzen.

Der Versuch, die Bruckner-Rezeptionsgeschichte jener Jahre aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich in Wirklichkeit die Ereignis- und Rezeptionsebenen ständig überlagerten. Haas' Zitation und Interpretation des „deutschen Michel“ beispielsweise verlieh Bruckner nach dem „Anschluß“ Österreichs die Bedeutung, die ihm Goebbels 1937 zugesprochen hatte: Bruckner wurde zum Vertreter und Verkünder Großdeutschlands. Musikphilologie, Ideologie und Politik verschränkten sich. Das „1. Großdeutsche Brucknerfest“, veranstaltet im Jahr 1939, in dessen Rahmen die „Originalfassung“ der achten Symphonie zur „Uraufführung“ kam, stellt eine weitere politische Demonstration dar, an der die Bruckner-Gesellschaft ihren Anteil hatte, und zwar nicht nur deshalb, weil sie einer „neuen inneren Einrichtung“ unterzogen wurde.¹

Die Ereignisse um Bruckner nach 1938 sind daher nicht weniger komplex als diejenigen im davorliegenden Zeitraum. Grob zusammengefaßt geht es dabei einerseits um die Veränderungen, die der „Anschluß“ mit sich brachte, andererseits um die Bemühungen um Kontinuität sowohl in bezug auf die Bruckner-Gesellschaft als auch im Hinblick auf die Gesamtausgabe. Die Entscheidungen, die das Spannungs-

¹ Vgl. Bruckner-Blätter 11, 1939, Heft 1/2, S. 25-27.

feld zwischen „Umbau“ und Kontinuität bestimmten, und dies ist wohl die einschneidendste Veränderung, wurden nach 1938 nicht mehr von den „Brucknerianern“, sondern in erster Linie von Goebbels und den zuständigen Abteilungen seines Propagandaministeriums sowie von Hitler selbst getroffen. Die Bruckner-Gesellschaft und der Leiter der Gesamtausgabe sowie seine Mitarbeiter arrangierten sich aber mit diesen neuen „Rahmenbedingungen“ und trugen so dazu bei, die Entscheidungen in die Tat umzusetzen.

Zur Lenkung ihres zukünftigen Geschicks verlangte die Wiener Bruckner-Gesellschaft 1938 zunächst sogar geradezu nach Maßgaben der Berliner „Kulturreferenten“. Die „reichsdeutschen“ Parteigewalten mußten angerufen werden, um den Wiener „Parteifilz“ zu entwirren und die Bruckner-Gesellschaft vor „unrechtmäßigen“ Übergriffen zu bewahren. Vermutlich in den ersten Tagen nach Hitlers Einzug in Österreich hatte sich Alfred Orel zum kommissarischen Leiter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ernannt oder ernennen lassen. Max Auer wurde seines Amtes enthoben. Der Präsident der IBG war möglicherweise deshalb nicht mehr „tragbar“, weil er sich auf die unterschiedlichsten Menschen eingelassen hatte und sich immer zu verständigen versuchte. Zudem war im Juni 1937, unmittelbar nach den Walhalla-Feierlichkeiten, über die NSDAP-Auslandsorganisation („Dienststelle in Österreich“) eine Denunziation an das Propagandaministerium gelangt, durch die Auer auf widerwärtigste Weise verraten wurde: „Er ist bekannter [sic] Deutschenfresser & -Hasser und Denunziant. Er äußert sich über Nationalgesinnte nur mit den Namen Schwein und Hund... Personenbeschreibung: ca. 60 oder etwas mehr Jahre alt 170 cm ca. groß, schmal gebaut... Hakennase...“²

Alfred Orel hatte am 15. März 1938 auch die kommissarische Leitung der Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst übernommen. Er wird versucht haben, einige seiner damals offenen „persönlichen, Rechnungen“ zu begleichen.³ Jedoch ließ er außer acht, daß die Bruckner-Gesamtausgabe und ihre „Originalfas-

sungen“ unter dem Schutz Hitlers standen und daß in Goebbels' Ministerium Geld dafür ausgegeben wurde. Es war für den Rechtsanwalt Friedrich Werner, der seit langem die Interessen der IBG und des MWV Wien vertrat, relativ einfach – und es ging schnell –, Goebbels und seine ‚rechte Hand‘ in Musikbelangen, Heinz Drewes, davon zu überzeugen, daß Orel gewiß nicht die richtige „Führerfigur“ der zukünftigen Deutschen Bruckner-Gesellschaft in Wien sein durfte. Orel war, wie bereits geschildert wurde, gegen die „Originalfassungen“ aufgetreten und hätte diesen Weg weiterverfolgt, der jedoch aus politisch-propagandistischen Gründen obsolet war.⁴

Friedrich Werner wurde daher am 18. März 1938 die kommissarische Leitung des Wiener Verlags und der IBG übertragen. Am 21. April konnte er Max Auer beruhigend mitteilen: „Seien Sie bitte versichert, daß ich sowie die notwendige Ruhe eingetreten ist und ich weiterhin als kommissarischer Leiter bleibe und die Tätigkeit des Herrn Prof. Orel in der I.B.G. einer Revision unterzogen ist, mich für Ihre Person nach wie vor einsetzen werde. Ich habe auch schon erfahren, wer zum Präsidenten der Deutschen Bruckner-Gesellschaft ausersehen ist und glaube ich, daß ich auch diesem Herrn genehm sein werde, weil ich ihn seit langer Zeit kenne und bin ich auch überzeugt, daß sich gerade der neue Präsident, falls die endgültig [sic] Bestellung auf ihn fallen wird, meiner Meinung nicht verschließen wird.“⁵ Der so angekündigte Präsident hieß Wilhelm Furtwängler. Der Dirigent, langjähriges Mitglied der IBG, aber im Hinblick auf die „Originalfassungen“ nicht unumstritten, wie gezeigt werden konnte, hatte sich bereits gegen Ende 1937 mit dem Plan befaßt, der Norddeutschen Bruckner-Gemeinde vorzustehen. Die „Norddeutsche Landesgruppe der IBG“ mit Sitz in Berlin wurde von Rudolf Schulz-Dornburg organisiert, der 1937 an den Reichssender Köln berufen wurde. Furtwängler hatte sich dazu bereit erklärt, die Nachfolge Schulz-Dornburgs anzutreten.⁶ Nun sollte er auf Wunsch von Goebbels, der vielleicht den Wünschen seines „Star-Dirigenten“ entgegenkam, die Gesamtleitung der „revisierten“ Dachorganisation der Bruckner-Gemeinden übernehmen.

2 Brief mit Anlage (Aktenzeichen X/9932/26.6.37/32. 19/6) befinden sich in den Akten R 5001/582, Bundesarchiv, Abt. Potsdam. Eingeholte politische Beurteilungen Auers (Personalakten im BDC) fielen unterschiedlich aus: In einer als geheim eingestuftten Beurteilung des Personalamts der NSDAP-Gauleitung Oberdonau vom 1. Januar 1939 sowie in einer Stellungnahme der GESTAPO/Linz vom 9. Februar 1940 wird er als Gegner der NSDAP bezeichnet (Auer war von 1933-36 Heimatschutz- und Volksfrontmitglied). In einem Bericht des Landesleiters der Reichsschrifttumskammer, Gau Oberdonau (gez. Streitfeld), vom 11. Januar 1940 heißt es über Auer: „Sein politischer Leumund scheint mir schlechter zu sein als der Mann“ (ebenfalls Personalakten, BDC).

3 Siehe L. Heller, *Die Reichshochschule für Musik in Wien*, S. 54.

4 Orels Quellen-„Funde“ wurden zwar registriert und Haas genoß infolgedessen nicht mehr das volle Vertrauen der mit Bruckner befaßten Abteilungen im Propagandaministerium, jedoch waren die „Originalfassungen“ in der Öffentlichkeit nicht mehr in Frage zu stellen, insbesondere seit Hitler und Goebbels sie befürwortet hatten.

5 F 31 Auer 573, A-Wn.

6 Dies geht aus Briefen der Norddeutschen Landesgruppe bzw. Schulz-Dornburgs an Auer hervor (F 31 Auer 221 und F 31 Auer 519, A-Wn).

Friedrich Werner erklärte anlässlich der wahrscheinlich letzten Generalversammlung des MWV in Wien am 15. Juni 1938 den Genossenschaftsmitgliedern – unter ihnen Max Auer, Norbert Furreg und Franz Moißl, Robert Haas und Rudolf Holzer –, welche Maßnahmen geplant waren. Im Protokoll wird festgehalten:

„In seiner Eigenschaft hatte der Kommissar [Werner] bereits mehrfach Gelegenheit mit den *maßgebenden Referenten* des Propagandaministeriums in Berlin und Wien *eingehende Besprechungen* über die geplante *Errichtung der neuen ‚Deutschen Bruckner-Gesellschaft‘* und damit auch im Zusammenhange über die *Umstellung des Bruckner-Verlages* zu pflegen, sowie im Rahmen eines *ausführlichen schriftlichen Berichtes* dem Ministerium *geeignete Vorschläge* zu deren Durchführung zu erstatten. Die Absicht des Ministeriums sei auf den Aufbau einer das gesamte deutsche Reichsgebiet umfassenden Bruckner-Gesellschaft gerichtet, um auf diesem Wege das Gesamtwerk des Meisters zum Gemeingut des deutschen Volkes zu machen.“⁷

Im September/Oktober 1938 arbeitete Werner die neuen Satzungen der DBG aus. Sie wurden in Berlin überprüft und schließlich durch Goebbels genehmigt. Mit dem 18. November ernannte der Propagandaminister Furtwängler zum Präsidenten und Werner zum Geschäftsführer der Deutschen Bruckner-Gesellschaft.⁸ Die Bezeichnung „international“ mußte aufgegeben werden, da Assoziationen mit und Erinnerungen an ultramontane Bestrebungen und an den Wortschatz aus den zwanziger Jahren („Systemzeit“) ausgelöscht werden sollten. Da manche Mitglieder der IBG die Bezeichnung „international“ ohnehin seit langem ablehnten, werden sie die „Gleichschaltung“ der Gesellschaft als durchaus „normalen“ Vorgang empfunden haben. Zweck und Mittel zur Erreichung des Gesellschaftszwecks blieben in der DBG dieselben wie in der IBG. „Der Zweck der ‚Deutschen Bruckner-Gesellschaft‘ ist, dem Lebenswerk des großen deutschen Komponisten Anton Bruckner (1824-1896) in der ganzen Welt Verständnis, allgemeine Verbreitung und Anerkennung zu verschaffen.“ Die Mittel blieben: die „kritische Gesamtausgabe“, die Herausgabe „fehlerfreier praktischer Ausgaben“, die Veröffentlichung von Mitteilungen und einem Jahrbuch, die Pflege und Erhaltung von Bruckner-Gedenkstätten und -Archivalien sowie die Organisation und Förderung von Bruckner-

7 Abschrift des Sitzungsprotokolls, Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 14), StA-L.

8 Vgl. F.K. Prieberg, *Kraftprobe*, S. 351 und S. 463. Werner teilte diese Nachricht Auer am 19. November 1938 mit (F 31 Auer 573, A-Wn).

Festen, -Konzerten und -Vorträgen. Als Mitglied wurde nur noch aufgenommen, wer „als arisch anzusehen“ war.⁹

Der Aufbau der DBG wurde nach dem „Führerprinzip“ umgestaltet, das heißt, es gab keinen gewählten Vorstand und Präsidenten, sondern Goebbels behielt sich vor, den Präsidenten zu ernennen und den Geschäftsführer zu bestellen. Beide waren angewiesen, ihren „Arbeitsbeirat“ ebenfalls mit den Vorstellungen des Propagandaministers abzustimmen, obwohl in dieser Beziehung ein kleiner Spielraum für selbständige Entscheidungen gegeben war. Der Sitz der Gesellschaft blieb in Wien. Im Dezember 1938 bezog sie ein neues Domizil im Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde.

Man mag sich fragen, weshalb die Zentrale der Bruckner-Gesellschaft nicht nach Berlin verlegt wurde. Diese Maßnahme hätte die „Gleichschaltung“ der Organisation sozusagen abgerundet. Einerseits kann vermutet werden, daß dem Propagandaminister die verwaltungsmäßige Unterordnung der Gesellschaft zunächst ausreichte. Es war einer seiner Schritte, um „Wien zur Kolonie Berlins umzumodeln.“¹⁰ Andererseits ist anzunehmen, daß sich Furtwängler dafür einsetzte, die Gesellschaft in Wien zu belassen. Furtwängler plädierte jedenfalls noch später, als der Plan aufkam, die Gesellschaft nach Linz/Oberösterreich zu verlegen, für ihren Verbleib in Wien und hatte Erfolg.

Friedrich Bayer, Akademieprofessor und Musikbetrachter des Wiener *Völkischen Beobachters*, erklärte den Mitgliedern der Bruckner-Gesellschaft Anfang 1939, daß der „Umbau“ der IBG eine „Selbstverständlichkeit in der Folge der geschichtlichen Ereignisse“ von 1937 sei, eine konsequente Fortsetzung der „Kultur-taten des Nationalsozialismus“ um den „Nationalheros Anton Bruckner“.¹¹ Dieser gehöre nun auch „rein äußerlich zu uns“, verkündete Goebbels im Mai 1939 anlässlich der Reichsmusiktag in Düsseldorf. Es sei ihm eine „besondere Freude“ bekanntzugeben, daß Furtwängler, „einer unserer repräsentativsten Musiker“, das Präsidium der Deutschen Bruckner-Gesellschaft übernommen habe. Den „Schutz der Urfassungen“ gewährleistet zu haben, zählte Goebbels zu den Maßnahmen, im „ehemaligen Österreich“ einen „organischen Gesundungsprozeß“ voranzubringen, der mit der „Ausmerzung der Juden“ einhergehe.¹²

9 Vgl. die Satzungen in: Bruckner-Blätter 11, 1939, Heft 1/2, S. 28-31.

10 Vgl. F.K. Prieberg, *Kraftprobe*, S. 350.

11 *Von der IBG zur DBG. Rückblick und Vorschau*, S. 26f.

12 Wortlaut nach den *Original-Tondokumenten zur Ausstellung „Entartete Musik“ Düsseldorf 1988*, zusammengestellt und kommentiert von Albrecht Dümmling (vgl. auch

Erst im Jahr 1939 wurde somit die DBG der Öffentlichkeit vorgestellt. Sie trat als Veranstalter des „1. Großdeutschen Brucknerfestes“ in Linz, St. Florian und Wien (30. Juni bis 5. Juli) erstmals in großem Rahmen in Erscheinung. Ursprünglich hatte sich die IBG vorgenommen, im Juli 1938 ihren zehnten Jahrestag mit festlichen Veranstaltungen in Linz und St. Florian zu feiern, doch „infolge der eingetretenen Veränderungen... besteht der Plan, die Feier des 10jährigen Bestandes der Bruckner-Gesellschaft im Jahre 1939 im Rahmen eines großen ostmärkischen Brucknerfestes in Wien und Linz zu begehen.“¹³ Doch beim Fest im Sommer 1939 dürften die IBG- bzw. DBG-Mitglieder ihr Jubiläum allenfalls in Gedanken begangen haben. Im Vordergrund stand die kulturelle Feier der „großdeutschen Idee“ und ihrer Symbolfigur Anton Bruckner. Hofrat Rudolf Holzer schrieb in der *Volksstimme*, im *Parteiamtlichen Blatt des Gaues Oberdonau der NSDAP* am 18. Juni 1939:

„Mit einem großdeutschen Feste, huldigend dem Genie unseres heimatlichen Meisters beginnt die nun in Aufbau und Gliederung neugestaltete ‚Deutsche Brucknergesellschaft‘ als Erbin und Vollstreckerin der ‚Internationalen Brucknergesellschaft‘ die vorgezeichnete Wirksamkeit. Es ist wohl eine Selbstverständlichkeit, daß diese erste künstlerische Kundgebung des Lebenswerkes des großen Meisters von Ansfelden nirgends anders sich abspielen konnte wie auf seinem Heimatboden, an den Stätten, wo er lebte und schuf, schon deswegen nirgends anders, weil es die erhabene Fügung wollte, daß die Heimat unseres großen Meisters der Töne auch die Heimat unseres großen Führers ist.“¹⁴

Für die Konzerte in Linz wurde eigens der Volksgartensaal, ein 1902 erbauter barockisierter Festsaal, von „Überbleibseln“ einer „rein bolschewikischen Kunst befreit“ und den „neuen Bedürfnissen“ entsprechend dekoriert: „Die Wände sind

Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938). Robert Haas hielt in Düsseldorf 1939 einen Vortrag über *Bruckners Symphonien in Urgestalt und Bearbeitung* (vgl. AMZ 66, 1939, S. 353; der Vortrag wurde im Programm der Reichsmusiktag für den 19. Mai angekündigt; für diese Auskunft danke ich Albrecht Dümmling). Eine Ergebnissadresse von Haas an den „Schirmherr der Gesamtausgabe und der Originalfassungen“ mag dazu beigetragen haben, daß Goebbels die Arbeit des Herausgebers voll und ganz würdigte (Schreiben von Haas an Goebbels vom 28. März 1938, Aktenzeichen X/10018/28.3.38/470 2/1, Bundesarchiv, Abt. Potsdam, R 5001/583).

13 Protokoll der Generalversammlung des MWV vom 15. Juni 1938 in Wien, Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 14), StA-L.

14 *Erstes Großdeutsches Brucknerfest 1939*, in: *Volksstimme*, 18. Juni 1939, S. 3.

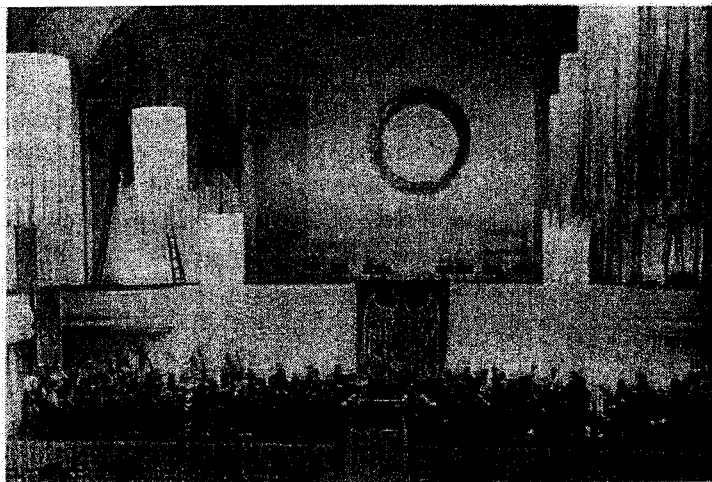
mit hellem Kunstseidenbatist überspannt, die Rückwand trägt einen gewaltigen, vergoldeten Hoheitsadler von 12 Meter Spannweite und 3 1/2 Meter Höhe... Die Ballustrade wurde in zartem Beige neu gestrichen. Die Vorderfront über dem Balkon trägt in der Mitte einen goldenen Lorbeerkranz von über 3 Meter Durchmesser, links und rechts davon schmücken Fahnenbündel mit Fahmentüchern in festlichem Rot mit silbernen Hakenkreuzen die Stirnwand. An den Längsseiten hängen Grünkränze und Brüstungstücher, die abwechselnd eine Fackel und einen Adler zeigen“ (siehe Abbildung 7).¹⁵ Neben der „Uraufführung“ der „Originalfassung“ der achten Symphonie, die als Höhepunkt in Wien herauskam, standen auf dem Programm die fünfte, nullte, erste (Linzer Fassung), zweite und sechste Symphonie.¹⁶

Eine Reihe von Männerchorwerken bildete die Ergänzung zur Instrumentalmusik. Auch bei dieser Gelegenheit mußte offenbar anerkannt werden, daß die „Originalfassungen“ der Silberstein-Texte unübertroffen waren, denn der *Germanenzug* vermittelte nach wie vor Gefühle, die auch den „Söhnen Teutonias“ von 1939 entgegenkamen, ebenso wie *Sängerbund* („lobpreisend deutsche Sitt' und Treu“) und *Das deutsche Lied* („So schalle, so schmett're, die Feinde zu schrecken, / Die schlafenden Brüder vom Schläfe zu wecken, / Der deutsche Gesang durchs gefährdete Land!“). Den „romantischen Zauber“ der abendlichen Freiluftkonzerte der Chöre, des Sängerbunds Oberdonau unter Leitung von Eugen Papst in Linz, des Wiener Männergesang-Vereins, Schubertbunds und Reichsbahn-Gesangvereins vereint zu einem Massenchor unter verschiedenen Dirigenten in Wien, erhöhten im weiteren *Um Mitternacht, Abendzauber, Träumen und Wachen* und *Trösterin Musik* (vgl. Abbildung 7).

15 Ausgeführt durch Dipl. Innenarchitekt Sepp Höpplinger, vgl. *Volksstimme*, 28. Juni 1939, Nr. 175. Der Saal war ein beliebter Veranstaltungsort für NS-Versammlungen und -Feiern. Vgl. E. Schmutz, *Studien zur Linzer Musikgeschichte vor und nach 1945*; Fritz Mayrhofer und Willibald Katzinger (*Geschichte der Stadt Linz*, Bd. II, S. 235, 237) geben an, daß das Gebäude im Krieg zerstört wurde.

16 Die „Originalfassung“ der fünften Symphonie führte Hausegger mit einem separat aufgestellten Bläserchor im Finale auf, das heißt, er erzielte genau den „Effekt“, den die Befürworter der „Originalfassungen“ abgelehnt hatten. „Überwältigt von der Wirkung des vom geschickt auf der Galerie postierten Bläserchores gebrachten Schlußchorals“, wird in der *Volksstimme* am 2. Juli 1939 berichtet, „bereitete das Publikum dem Dirigenten und dem Orchester begeisterte Ovationen“.

Abb. 7: aus: Volksstimme 1939, 1. Juli, S. 5 und 4. Juli, S. 5



Die Textdichter blieben – aus gegebenen Gründen – in den Veranstaltungshinweisen ungenannt. Kirchenmusik stand ebenfalls auf dem Programm des „Großdeutschen Brucknerfestes“. In der Stiftskirche zu St. Florian erklangen die Messe in e-Moll, kleinere Chorwerke sowie Orgelimprovisationen. Franz Grasberger (1915–1981), der seit März 1938 zum Mitarbeiterstab von Robert Haas gehörte, interpretierte in den einleitenden Worten zu diesen Konzerten Bruckners Werke:

„Man hat früher versucht, sein Schaffen religiös zu deuten und den Werken religiöse Grundhaltung zuzuschreiben. Dem gegenüber ist schon des öfteren betont worden, daß für jeden hell Horchenden aus Bruckners Werken Gott *und* die Welt, Himmel *und* Erde klingen. Seine persönlichen religiösen Gepflogenheiten haben mit der Haltung der Werke ganz und gar nichts zu tun; in den Werken offenbart sich eine reine, gütige Seele, deren Inbrunst und Größe einsam in der Welt des Materialismus aufleuchtet. Mit seiner kirchlichen Gesangsmusik hat der Meister seinem tiefen Glauben Gestalt gegeben.“¹⁷

Mit Hilfe solcher, vielleicht mehrdeutigen Interpretationen ließ sich Bruckners Kirchenmusik in den Rahmen des „großdeutschen Festes“ einspannen, den einerseits in Linz der neue Gauleiter Eigruber und der Oberbürgermeister Wolkerstorfer, andererseits in Wien Reichsminister Seyß-Inquart mit Ansprachen absteckten.

„Der Gauleiter gab die Versicherung ab, daß die Ostmark und vor allen Dingen der Heimatgau des Führers alles tun werden, um das Werk des genialen Sohnes der Heimat im Reiche der deutschen Tonkunst zu fördern... Vor der Rede des Gauleiters hatte der Geschäftsführer der Deutschen Brucknergesellschaft, Dr. Werner, die Gäste begrüßt und vor allen Dingen dem Gauleiter und dem Oberbürgermeister von Linz seinen Dank ausgesprochen für die Durchführung der Bruckner-Gedenktage... Landesrat Prof. Dr. Lenk feierte dann in einer tiefschürfenden kurzen Gedenkrede Anton Bruckner als den großen Klassiker der deutschen Musik... [Bruckner] gehört der ganzen Nation, denn letzten Endes dokumentiert Anton Bruckner in der Vollendung das seelische Erbgut seiner heimatlichen Rasse. So hatte er alle Voraussetzungen, gleich wie der unerreichte Führer, aus dem Boden von Oberdonau stammend, der Lehrer des ganzen Volkes zu werden.“¹⁸

17 Bruckner-Blätter 11, 1939, Heft 1/2, S. 9.

18 -s.: *Linz im Zeichen Anton Bruckners. Eröffnungsfeier im Landhaus – Gauleiter Eigruber: „Wir Nationalsozialisten nehmen Bruckner für uns in Anspruch“*. Vgl. P.

Allen bisher eingesehenen Dokumenten zufolge hinterließ die demonstrative „Inanspruchnahme“ Bruckners bei den Mitarbeitern der DBG – stellvertretend kann immer auf die Briefe und Äußerungen Friedrich Werners verwiesen werden – auch „zweifelhafte Gefühle“. Eigruber beispielsweise hatte wenig Interesse für das Fest gezeigt. Der in kulturellen Belangen auch sonst eher unbeschlagene Gauleiter hätte sich allem Anschein nach die Kosten für die Feierlichkeiten am liebsten erspart. Erst zwei Jahre später, als sich Hitlers besondere Vorliebe für Linz, den „Gau Oberdonau“ und Bruckner konkret auszuwirken begann, entschloß sich Eigruber dazu, Bruckner-Festtage in Linz und St. Florian anzusetzen.

Die „zweifelhafte Gefühle“ der DBG-Organisatoren sind demnach weniger auf grundsätzliche Reflexionen über die Rolle der Bruckner-Gesellschaft bei der „Inanspruchnahme“ des Komponisten zurückzuführen, vielmehr ging es den Bruckner-Verehrern nach wie vor darum, die „verständigsten“ und für ihre Interessen offensten Ohren zu finden. Darum kämpfte auch noch lange Zeit der abgesetzte IBG-Präsident Auer, und zwar ohne Scheu, sich den Nazis als „treuesten Diener“ Bruckners anzubieten. „Mit bestem Dank bestätige ich Ihr wertvolles Schreiben vom 10. November 1938“, antwortete Werner Auer am 12. November, „womit Sie mir die Abschrift der Ihnen seitens der Gauleitung Oberdonau zugegangenen Erledigung Ihres Gesuchs an den Führer übermitteln. Ich gebe ungesäumt hievon dem Propagandaministerium und Herrn Staatsrat Dr. Furtwängler Mitteilung und beglückwünsche Sie dazu, daß nunmehr seitens der zuständigen Parteistelle gegen Ihre Mitarbeit in der D.B.G. kein Einwand erhoben wird.“¹⁹ Auer erreichte beinahe seine Zulassung in den „Arbeitsbeirat“ der DBG und hätte offenbar mit großer Verve seine Tätigkeiten, soweit es ihm erlaubt war, wieder aufgenommen.

Günzel, *Erstes Großdeutsches Bruckner-Fest in der Ostmark*, S. 889f. Seyß-Inquart wurde anlässlich der Feier in Wien zum Ehrenmitglied der DBG ernannt. Reichserziehungsminister Bernhard Rust nahm ebenfalls an diesen Feierlichkeiten teil. Seyß-Inquart sicherte in seiner Festansprache der DBG zu, daß Rust „im Rahmen seines Ressorts die Bestrebungen und Ziele der Bruckner-Gesellschaft wie immer er nur kann“ unterstützen werde, siehe Bruckner-Blätter 11, 1939, Heft 3/4, S. 4. Vgl. auch L. Barcata, *Furtwängler feiert Anton Bruckner. Wien hörte die Urfassungen der Symphonien des Meisters – Hans Weisbach und Oswald Kabasta am Dirigentenpult...*, S. 3.

19 F 31 Auer 573, A-Wn. Offenbar verhielt sich Auer ähnlich wie Propst Hartl in bezug auf St. Florian. Dieser richtete ebenfalls Eingabe auf Eingabe an Hitler und bat darum, sein „Haus“ unter den Schutz des „Führers“ stellen zu dürfen. Hartl lud Hitler ein, dem „Großdeutschen Brucknerfest“ beizuwohnen. Vgl. H. Kreczi, *Das Bruckner-Stift St. Florian*, S. 37.

Werner mußte ihm energisch Zurückhaltung auferlegen, denn die „Gallionsfigur“ Furtwängler war nicht mehr zu untergraben.²⁰

Die Präsidentschaft des Dirigenten erwies sich allerdings als Ursache weiterer „zweifelhafte Gefühle“ der DBG. Insbesondere die „Kenner“ der „Originalfassungen“ sahen sich, wie bereits erwähnt wurde, einem Problem gegenüber. Furtwängler dirigierte zwar den offiziellen Berichten zufolge die „Originalfassung“ der achten Symphonie als Höhepunkt des „Großdeutschen Festes“ und hatte sich in seinem Festvortrag in Wien auch zur „Originalfassung“ der Fünften bekannt, aber allen „Insidern“ war sehr wohl bewußt, daß der Dirigent die Haas-Fassungen nicht in vollem Umfang unterstützte.²¹ Sogar die Holländischen Bruckner-Freunde waren erstaunt. Jan Goverts schrieb am 15. Januar 1939 an Auer: „Ist Herr Staatsrat Furtwängler jetzt 1. Vorsitzender der Deutschen Bruckner-Gesellschaft, die die Fortsetzung unserer IBG ist? Der Herr Staatsrat, der die alten Fassungen so sehr liebt?“²² Die Problematik um Furtwängler und die Fassungen betraf neben der DBG den Musikwissenschaftlichen Verlag sowie den Herausgeber der Gesamtausgabe. Haas strebte infolgedessen danach, sich mit Furtwängler zu verständigen. Es gelang ihm jedoch nur bedingt.

Furtwängler umging in seiner Rede zum „Großdeutschen Brucknerfest“ 1939 eine eindeutige Stellungnahme. Er würdigte zwar Haas' „hingebende Arbeit“ um die „Urfassungen“, kritisierte aber die zunehmende „Orthodoxie“ der Bruckner-Bewegung und spielte dabei auf den Gegensatz Bruckner–Brahms an, hatte wahrscheinlich aber auch den während des Streits um den „echten Bruckner“ aufgetretenen Gegensatz Wagner–Bruckner im Auge. Man solle ihn recht verstehen, setzte Furtwängler nach, er habe nichts gegen „begeisterte Gefolgschaft einem einmal erkannten Großen gegenüber“, warum aber „in der Kunst die Liebe zum einen die zum anderen ausschließen soll, ist mir nicht verständlich.“ Der Dirigent wehrte „gängige Schlagworte“ ab: „Ob man ihn [Bruckner] aus konfessionellen Gründen auf den Schild erhebt oder in ihm die Verkörperung oberösterreichischer Landschaft sieht – all dies, so richtig es im einzelnen sein mag, wird der umfassenden Wirklich-

20 Vgl. Auers Ergebnisadresse an seinen „Nachfolger“: *Furtwängler setzt den Schlußpunkt zum Streit um die Fassungen bei Bruckner* (ZfM 106, 1939, S. 81f.).

21 Dieser Umstand kann erklären, weshalb sich Furtwängler auch nach 1945 nicht nur an der Gesamtausgabe orientierte. Vgl. dazu u.a. H.-H. Schönzeler, *Furtwängler und Bruckner*, ders., *Bruckner und Furtwängler*, ders., *Furtwängler*, und U. Weber, *Wilhelm Furtwängler und Anton Bruckner*.

22 F 31 Auer 222, A-Wn.

keit seiner Erscheinung nicht gerecht. Auch wenn man ihn als besonderen Vertreter germanischen Kunstgeistes in Anspruch nimmt, sagt man nicht viel von ihm aus; das paßt auf Brahms ebenso.²³

Furtwängler war davon beseelt, Bruckners „Größe“ herauszustellen, jede „Banalität“ von ihm abzuweisen, den „Skeptikern und Intellektuellen der Großstadt, bei denen Bruckner seit einiger Zeit Mode zu sein scheint“, die „Reinheit, Größe und Kraft“ seiner Musik vorzuhalten, die den Komponisten jedem Zeitrahmen enthebe. Der Dirigent führte romantische und kulturmoralistische Topoi an, die auch die Bruckner-Interpretationen vergangener Jahrzehnte geprägt hatten. Es ist also fraglich, ob er unmittelbar auf die politische „Inanspruchnahme“ des Komponisten reagierte. Jedoch fehlt im Abdruck seiner Rede von 1952 folgende Passage, die in einer im übrigen bis auf wenige Details vollständigen Wiedergabe seiner Worte in den *Bruckner-Blättern* von 1939 zu finden ist: „Gewiß ist Bruckner heute in Deutschland längst durchgedrungen – ein äußeres Zeichen dafür ist die Aufstellung seiner Büste in der Regensburger Walhalla sogar noch vor der von Schumann und Brahms, die doch historisch genommen bisher ungleich mehr auf die deutsche Musik und die Musik der Welt eingewirkt haben. Eine späte Genugtuung für ihn, die auf die Initiative des Führers zurückgeht, der auf diese Weise den großen Sohn seiner Heimat-erde zu ehren weiß.“²⁴ Prieberg hingegen deutete Furtwänglers Verhalten als das eines „späten Romantikers“, dessen „Erkenntnismöglichkeiten, was politische Zusammenhänge und die Aufhellung von Ursache und Wirkung hinter ihnen betraf, äußerst begrenzt und oft von Mißverständnissen gestört“ waren.²⁵

23 Siehe W. Furtwängler, *Johannes Brahms. Anton Bruckner*, 21952, S. 28f.

24 Siehe *Bruckner-Blätter* 11, 1939, Heft 3/4, S. 11. Vgl. die Rede in den *Bruckner-Blättern* (S. 10-16) mit der Ausgabe von 1952 (bis S. 34, oben). Der weitere Text Furtwänglers (ebenda, S. 34-42) scheint nicht in den Rahmen des „Großdeutschen Brucknerfestes“ zu gehören, denn weder eröffnete Wilhelm Kempff den Abend noch erklang im Anschluß an Furtwänglers Rede 1939 das Adagio aus Bruckners *Quintett*, wie es im Text (Ausgabe von 1952, S. 42) heißt. Auf dem Programm der Festversammlung der DBG, die am 5. Juli 1939 um 11 Uhr begann, stand vielmehr zunächst Bach (an der Orgel: Franz Schütz), eine Begrüßung durch Friedrich Werner, eine Ansprache von Seyß-Inquart und Furtwänglers Festrede. Um 20 Uhr fand die Aufführung der „Originalfassung“ der achten Symphonie statt. Vgl. *1. Großdeutsches Brucknerfest in Linz, St. Florian und Wien vom 30. Juni bis 5. Juli 1939. Festprogramm*, S. 17. Vgl. auch F. Herzfeld, *Wilhelm Furtwängler spricht über Anton Bruckner*.

25 Vgl. Kraftprobe, S. 354. Vgl. dazu auch S.H. Shirakawa, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*.

Furtwängler hatte sich jedoch mit den Tendenzen der Bruckner-Bewegung vertraut gemacht. Es scheint so, als plante er nun ganz bewußt, ihre „Orthodoxie“ aufzubrechen und nachdrücklicher als bisher selbst das „praktische Klangbild“ Bruckners zu bestimmen. Dies trug ihm zwar die Kritik der „Bruckner-Spezialisten“ ein, aber das allgemeine Publikum, das die Details der Fassungen vermutlich nicht kannte, vertraute auf Furtwänglers Bruckner; und der Dirigent fühlte sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch dafür verantwortlich, dem Publikum den „richtigen“ Bruckner zu präsentieren.

Das Leben im Deutschen Reich wurde im Sommer 1939 bereits auf Krieg umgestellt, der nach weiteren zwei Monaten begann. Furtwängler könnte durchaus registriert haben, daß die Betonung des „germanischen Geistes“ bei Bruckner damals schon eng verflochten war mit der Hervorhebung des „tiefen und starken Helden-tums“, entwickelt ausgerechnet am Beispiel der neunten Symphonie.²⁶ Der Dirigent könnte einen Versuch unternommen haben, diese auch für ihn sichtbare ideologisch-politische Bruckner-Interpretation zu relativieren und seinen Zuhörern deutlich zu machen, daß Bruckner in erster Linie ein Künstler war, nichts sonst. Insofern hätte Furtwänglers DBG-Präsidentschaft sogar in gewisser Hinsicht eine „Schutzfunktion“ für den Komponisten mit sich gebracht, aber dies erscheint mir so wenig eindeutig wie Furtwänglers Äußerungen insgesamt. Es wiegt ungleich schwerer, daß er sich – aus welchen Gründen auch immer – schützend vor Menschenleben stellte, die damals akut bedroht waren.²⁷

Furtwängler konnte nun auch nicht verhindern, daß der Musikwissenschaftliche Verlag in Leipzig zentriert und mehr und mehr seinem Einfluß entzogen wurde: Der MWV Wien wurde zunächst im April 1939 in die DBG „eingewiesen“. Die Gesellschaft schloß mit der Wiener Nationalbibliothek am 16. September 1939 ein (mündliches) Abkommen, das die Fortführung der Gesamtausgabe unter Haas garantieren sollte. Die Verlagsrechte der bisher erschienenen Bände der Gesamtausgabe beanspruchte jedoch die Leipziger Firma. So wurde schließlich im Juni 1940 zwischen der DBG und Brandstetter (als Geschäftsführer des Musikwissenschaftlichen Verlags) ein Vertrag abgeschlossen, der sozusagen alle zur weiteren Herstellung der Gesamt-

26 Vgl. insb. F. Skorzeny, *Anton Bruckner im Lichte deutscher Auferstehung*.

27 Furtwängler und Werner erwirkten beispielsweise, daß Norbert Furreg, der lang-jährige Geschäftsführer der IBG, dessen Ehefrau offenbar den „Ariernachweis“ nicht erbringen konnte, seine Stellung in der DBG „für die Dauer des Krieges“ behielt. Furregs Erfahrung in Geschäftsdingen mochte der Präsident nicht missen (Beschuß vom 14. Dezember 1940, Aktenzeichen M 10019-02/ 14.12.1940/Ref. RR. Dr. Leinveber, R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam).

ausgabe erforderlichen Schritte in die Verantwortung „Leipzigs“ abgab. Dieser Vertrag enthält unter anderem folgende Abmachung: „Die Deutsche Bruckner-Gesellschaft überläßt dem Musikwissenschaftlichen Verlag die ihr laut Pkt. 3 des Übereinkommens am 16. 9. 1939 zur Verfügung gestellten Handschriften und Materiale für die Weiterführung der Gesamtausgabe.“²⁸

In erster Linie scheint die „Auflösung“ des Wiener Verlagszweigs und die „Verlagerung“ der Gesamtausgabe nach Leipzig einen finanziellen Vorteil geboten zu haben, der für „Leipzig“ jedoch nicht vollgültig gesichert war, solange die DBG Hitlers Subventionsrate empfang und verwaltete. Friedrich Werner schrieb an Heinz Drewes am 25. Januar 1940 über den Entwurf des Verlagsvertrags: „Es scheint mir wohl jetzt klar zutage zu liegen, daß der Verlag unbedingt jede halbwegs spürbare Einflußnahme der Deutschen Bruckner-Gesellschaft ausschalten möchte und darf ich nachdrücklichst noch einmal darauf verweisen, daß ich nur dann in der Lage bin, eine Verantwortung für die seitens des Reiches ausbezahlte Subvention zu übernehmen, wenn mir auch die Möglichkeit gegeben ist, die für die erstellten Werke unterlegte Rechnung alljährlich entsprechend zu prüfen.“²⁹ Die von Werner dargelegte Problematik bekamen die Verantwortlichen dann in Zusammenarbeit mit dem Propagandaministerium durch den einige Monate später geschlossenen, oben erwähnten Verlagsvertrag (Juni 1940) in den Griff.

Eine weitere Schwierigkeit in dieser „Umgestaltungsphase“ der Bruckner-Gesellschaft und des Verlags ergab sich daraus, daß die Arbeit von Robert Haas nach der Fertigstellung der achten Symphonie abermals stagnierte. Dies mag zumindest zwei Gründe gehabt haben: Zum einen waren Orels Quellen-„Funde“ bekannt geworden, die von Berlin aus eine Nachrichtensperre zur Folge hatten – und für Haas eine Demotivation bedeuteten. Zum anderen stockte die Gesamtausgabe, weil wichtige Quellen nicht mehr erreichbar waren. So hatte sich beispielsweise Alma Mahler-Werfel letztlich doch dazu entschlossen, ihre „Bruckner-Schätze“ ins amerikanische Exil mitzunehmen und nicht auf das lukrative Angebot einzugehen, das sie für die Bruckner-Quellen zur dritten Symphonie von den „deutschen Behörden“ erhalten hatte. Sie behauptete, daß Hitler ihr 7500 US Dollar für das Manuskript der drei ersten Sätze der Symphonie geboten habe (um 1935 war dies ein Betrag von etwa

1543 engl. Pfund).³⁰ Der DBG war bekannt, daß Mahler-Werfel diese Quellen besaß. Werner schlug in einem Schreiben an Drewes vom 21. Oktober 1938 vor, ihr 15000 RM dafür zu bieten. Datiert vom 2. Februar 1939 ging an Werner ein Schreiben Mahler-Werfels ein, in dem sie die Manuskripte für 1500 Pfund (= 15000 RM) zum Kauf anbot. Es wurde daraufhin im Propagandaministerium beschlossen, dieses Angebot anzunehmen (24. März 1939). Es scheint so, als habe sich Alma Mahler-Werfel dazu bereit erklärt, die Manuskripte Anfang Mai 1939 in der Deutschen Botschaft in Paris abzugeben, um sie schätzen und überprüfen zu lassen. Drewes erreichte am 4. Mai 1939 ein Telegramm aus Paris mit der Nachricht, daß sie tatsächlich bei der Botschaft vorgesprochen hatte, jedoch die Behörde unverrichteter Dinge wieder verlassen mußte, weil dort niemand über ihr Kommen unterrichtet war. Weitere Versuche des Propagandaministeriums und der DBG, die Quellen Mahler-Werfels zu erhalten, sind Ende 1940/Anfang 1941 unternommen worden. Mit dem 11. Februar 1941 erreichte Werner allerdings die Nachricht, daß „der Kauf des Manuskripts vorerst aus devisenpolitischen Gründen zurückgestellt werden muß“.³¹

1940 erschien im Rahmen der Gesamtausgabe die in der Hauptsache von Leopold Nowak betreute Partitur der *E-Moll-Messe*, die die Arbeitsunterbrechung von Haas auffangen konnte.³² Erst gegen Ende 1942 nahm dieser die Vorbereitungen zur Edition der siebten Symphonie auf.

Gestaltete sich also die Zusammenarbeit von DBG und MWV nach 1938 zunehmend komplizierter und war sie von persönlichen Spannungen überschattet, so hieß dies nicht, daß die Gesellschaft auf einen eigenen „Neuaufbau“ und auf die Stabilisierung ihres Status verzichtete. Sie hatte vielmehr den Auftrag erhalten, möglichst weitgehend zu expandieren, neue lokale Bruckner-Gemeinden zu gründen und ihre „Propagandatätigkeiten“ fortzuführen beziehungsweise wieder aufzunehmen. Die Bruckner-Feste in Hamburg und in Mannheim (im April und im Oktober 1938)

30 Vgl. dazu A. Mahler-Werfel, *Mein Leben*, S. 334f. Vgl. zu den Quellen und Fassungen der dritten Symphonie T. Röder, *Auf dem Weg zur Bruckner Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners dritter Symphonie*, und ders., Revisionsbericht zur dritten Symphonie im Rahmen der Nowak-Gesamtausgabe (im Druck).

31 Die Vorgänge sind belegt in den Akten R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam (Aktenzeichen X/ 10019-02/ 21.10.38/220 2/7, X/ 10019-02/ 10.2.39/232 1/5, M/ 10019-02/13.12.40/111 2/3).

32 Erschienen sind eine große Partitur ohne Revisionsbericht, obwohl ein Revisionsbericht geplant war, und eine Studienpartitur der Fassung von 1882, obwohl die erste Fassung ebenfalls damals schon geplant war.

28 Abschriften der Verträge bei den Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 2), StA-L.

29 Schreiben mit dem Aktenzeichen M/10019-02/25.1.40/232 1/6, Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583).

fielen zwar in die „Übergangszeit“, weil eine gewisse Unsicherheit darüber bestand, ob sie im Namen der IBG oder der DBG stattfinden konnten oder sollten, letztlich aber zeigen sie, daß in der Bruckner-Arbeit Kontinuität angestrebt wurde. Die Leitung des Hamburger Bruckner-Festes (25. bis 30. April) übernahm der Siegmund von Hausegger-Schüler Eugen Jochum. Dazu schrieb Wendler an Auer am 19. April 1938: „[Jochum] bat mich, sowohl Ihnen als auch Herrn Dr. Werner mitzuteilen, daß nach einer Besprechung zwischen dem Hamburger Festausschuß und dem Reichspropagandaministerium, Amt Hamburg, festgelegt worden ist, daß das Hamburger Brucknerfest eine betont lokale Angelegenheit werden soll, bzw. dieses Fest nicht irgendwie mit der IBG. in Verbindung gebracht wird. Aus diesem Grunde hat das Reichspropagandaministerium angeordnet, daß *keinerlei Persönlichkeiten aus dem Brucknerkreis des ehemaligen Österreichs* eingeladen werden. Wer rein privatim kommen will, dem kann es nicht verwehrt werden.“³³ Die „Uraufführung“ der „Originalfassung“ der zweiten Symphonie in Hamburg konnten sich die Vertreter der IBG oder DBG und der Gesamtausgabe selbstverständlich nicht entgehen lassen.

Unter ähnlichen Voraussetzungen fand das Mannheimer Fest (29. Oktober bis 3. November) statt. Siegmund von Hausegger schrieb an Auer am 10. Mai 1938: „Prof. Grüninger ist in großer Verlegenheit, ob das Mannheimer Fest als solches der IBG aufgezogen werden kann, nachdem dies Hamburg verwehrt worden ist.“³⁴ Das Fest wurde schließlich als Veranstaltung des Badischen Brucknerbundes und der Stadt Mannheim ausgegeben und erhielt den Titel *Deutsches Brucknerfest*. Fritz Grüninger erläuterte den Sinn des Festprogramms unter anderem folgendermaßen:

„Heute steht der Name Anton Bruckner unauslöschlich auf den ehren Tafeln deutscher Großmeister! Kein Kritiker vermag mehr daran zu rütteln. Und Großdeutschland ist stolz darauf, ihn dank der Aufnahme durch unsern Führer und Reichskanzler Adolf Hitler für alle Zeiten neben Beethoven in der Walhalla, der Ruhmeshalle großer Deutscher, zu wissen. Umso tiefer ist heute der Sinn eines Brucknerfestes: In seiner Kunst, bodenständig und universal, voll Kraft und tiefer Innenschau zugleich, leuchtet ein herrliches Symbol deutschen Geistes.“³⁵

33 F 31 Auer 560, A-Wn.

34 F 31 Auer 318, A-Wn.

35 Vgl. *Festprogramm*, S. 15. Erneut übernahm 1938 Karl Renninger, der Oberbürgermeister der Stadt, den „Ehrenschatz“, den er auch dem Mannheimer Fest 1934 gewährt hatte. Das Musikprogramm umfaßte Symphonien und Chorwerke (*f-Moll-Messe*, 150.

1940 wurden neue Bruckner-Gemeinden gegründet: In Wien entstand eine örtliche Bruckner-Gruppierung, deren Leitung der Komponist Joseph Marx übernahm.³⁶ In Berlin ernannte Furtwängler, der vielleicht schon 1933 mit dem Gedanken gespielt hatte, die Regie der Berliner Bruckner-Vereinigung zu übernehmen, den Dirigenten Rudolf Siegel (1878-1948) zum Leiter einer mit dem 24. Februar 1940 ins Leben gerufenen neuen Gemeinde. Walter Donati, der Verlagsvertreter des Leipziger MWV in Berlin, wurde zu ihrem Geschäftsführer bestellt. Ihr Arbeitsausschuß bestand aus dem Pfitzner-Biographen Walter Abendroth, dem Geschäftsführer der seit 1932 in Berlin ansässigen Schallplattenfirma Electrola, Walter Berten, und dem in Belgien geborenen, in Berlin lebenden Lektor für Niederländische Sprache und Literatur Michael van de Kerckhove.³⁷ Geplant waren zunächst eine Reihe „interner Veranstaltungen“ (in der Hauptsache Vorträge über Bruckner) und Konzerte. Der wohl erste öffentliche Auftritt dieser Bruckner-Gemeinde fand im Rahmen der Berliner Kunstwochen statt (22. April bis 4. Mai 1940).³⁸ Diese kooperative Unternehmung – bereits 1937 anvisiert – wurde nun, sozusagen unter dem Motto „Bruckner und Mozart heimgeholt“, nachgeholt. Für das Programmheft war 1940 der Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser verantwortlich. Moser wies ausdrücklich auf die „Aufordnung“ Bruckners hin, die sein ehemaliger Mitarbeiter Robert Zimmermann³⁹ durchgeführt hatte und die den Komponisten nun also auch für „Norddeutschland“ attraktiv zu machen versprach. Moser erkannte in Bruckner „ein rein ‚nordisches‘ Sehertum in Tönen, das zum Germanischsten der deutschen Ostmark gehört, heidnisch nicht als primitiv und antichristlich, sondern als unverbogen naturmythisch und schollenverbunden.“⁴⁰

Psalm und geistliche Motetten). Die Rede anlässlich der Festversammlung des Badischen Bruckner-Bundes am 31. Oktober 1938 hielt Heinrich Bessler, Professor für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg.

36 Furreg an Auer am 8. Dezember 1940 (F 31 Auer 248/2, A-Wn).

37 Zu Furtwänglers Intervention 1933 siehe *Der Nachlaß des Reichskanzlers Wilhelm Marx*, S. 37ff. (Nr. 261). Zur Gründung der Berliner Bruckner-Gemeinde 1940 liegt ein Rundschreiben bei den Bruckner-Akten R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam. Vgl. dazu auch H.J. Moser, *Bruckner und Mozart*; vgl. auch Philharmonische Blätter 1940/41, Nr. 13, S. 1f.

38 Vgl. H. Killer, *Berliner Kunstwochen 1940*.

39 Vgl. H.J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 21928: Zimmermann half Moser „bei der Jagd nach wirklich entbehrlichen Fremdwörtern“ (siehe Vorwort).

40 Vgl. dazu R. Zimmermann, *Anton Bruckners Vermächtnis. Ein Beitrag zur rassischen Erkenntnis germanischer Tonkunst*; Zitat siehe H.J. Moser, *Bruckner und Mozart*, S. 21.

Moser kannte demnach diese ganz aktuelle Bruckner-Literatur zur „Rassenfrage“ des Komponisten, jedoch die damals ebenfalls neuen Ergebnisse der Bruckner-Philologie scheint er nicht zur Kenntnis genommen zu haben, wie eine Mitteilung Wendlers an Auer über die Kunstwochen vom 15. Mai 1940 bezeugt: „Das Ganze war ein 14-tägiger Musikbetrieb, sodaß also von einem feierlichen Fest kaum die Rede sein konnte. Zur rechten Zeit konnten wir verhüten, daß das sog. Festprogrammheft nur in die alten Bearbeitungen einführt. Prof. H.J. Moser hatte nämlich von den Originalfassungen so wenig gesehen, daß er behauptete, daß sie für die Praxis, d.h. für den Konzertbesucher, kaum in Frage kämen!“⁴¹

Den Berliner „Musikbetrieb“ hatte Hilde Wendler beanstandet. Das zweite Leipziger Bruckner-Fest hingegen, das vom 10. bis 13. Oktober 1940 stattfand, sollte ihrer Meinung nach ein anderes Niveau aufweisen. Wendler war es daher auch außerordentlich wichtig, Max Auer als Autor eines Beitrags über *Leipzig in der Bruckner-Bewegung* zu gewinnen.⁴² Auer warb für Leipzig als Bruckner-Stadt und als Stadt der „Originalfassungen“. Er führte aus: „So hat Leipzig Meister Bruckner nicht nur das Tor in die Welt erschlossen [eine Anspielung auf die Uraufführung der siebten Symphonie 1884], von dieser Stadt trat auch der ‚echte Bruckner‘, d.h. sein von allen fremden Zutaten befreites Werk, den Siegeszug durch alle Konzertsäle an. Leipzig und Bruckner bleiben für immer unzertrennlich verbunden.“⁴³ Weshalb sich Auer, der an dem Fest aller Wahrscheinlichkeit nach nicht teilnahm oder nicht teilnehmen durfte, dazu bereit fand, den Aufsatz über „Bruckner und Leipzig“ zu verfassen und sich somit gewissermaßen auf die Seite des MWV Leipzig zu schlagen,

41 F 31 Auer 560, A-Wn. Vgl. H.J. Moser, *Bruckner und Mozart*, S. 25ff. In Mosers Erläuterung der achten Symphonie heißt es unter anderem, daß die „Widmung an Kaiser Franz Joseph... nicht nur lebensgeschichtlich, sondern im Finalegedanken auch werkgeschichtlich“ erklärt sei: „Bruckner hat die äußere Anregung zum Beginn des Schlußsatzes aus den Kavallerieattacken einer Dreikaiserzusammenkunft gewonnen.“ Die angesprochene Widmung an den österreichischen Kaiser wurde aber, wie bereits dargelegt werden konnte, bei der Ausgabe der „Originalfassung“ der achten Symphonie von Haas ausgeklammert. Moser übte später, in Artikeln zu Bruckners 120. Geburtstag (vgl. *Danziger Vorposten*, 2./3. September 1944 und *Krakauer Zeitung*, Reichsausgabe, 3. September 1944), explizit Kritik an Haas. Der Herausgeber setzte sich mit einer Beschwerde bei Heinz Drewes zu Wehr (Brief von Haas an Drewes vom 21. September 1944, F 60 BRGA 1/1, A-Wn).

42 Siehe *Programmheft des Zweiten Leipziger Brucknerfestes, veranstaltet von der Leipziger Bruckner-Gemeinde in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, dem Gewandhaus zu Leipzig und dem Reichssender Leipzig*.

43 Ebenda, S. 26. Vgl. auch H. Büttner, *Zweites Leipziger Bruckner-Fest. Vom 10.-13. Oktober 1940*.

ist ein wenig rätselhaft, denn er hat dadurch die Interessen des ehemaligen MWV Wien dahingegeben und gleichzeitig das Schicksal seines ehemals engsten Mitarbeiters, Norbert Furrer, außer acht gelassen. Wenn man nicht annehmen will, daß Auer naiv und unbedacht gehandelt hat, und es ist bei den vielen Informationen, die ihm noch immer regelmäßig zukamen, und bei seinen eigenen Anstrengungen, im Zentrum des Geschehens zu bleiben, wenig glaubhaft, so hat er den Versuch unterlassen, zugunsten der Leipziger Bruckner-Gemeinde und des Verlags gegen die DBG aufzutreten. Es mag allerdings sein, daß seine Bestrebungen von allen Seiten am Ende nur benutzt und ausgenutzt wurden.⁴⁴

In der Vorbereitungsphase zum zweiten Leipziger Bruckner-Fest hatte sich der Konflikt zwischen dem Leipziger Verlag, der ihm angeschlossenen Leipziger Bruckner-Gemeinde und der DBG zugespitzt. Offenbar beanspruchten die Leipziger „Bruckner-Freunde“ einen Sonderstatus. Die DBG, unterstützt durch das Propagandaministerium, bestand jedoch darauf, sich die Leipziger Gemeinde einzugliedern und unterzuordnen, da das Fest ohne Einwilligung und Beteiligung der DBG geplant und angesetzt worden war. In einem Schreiben des Propagandaministeriums vom 18. September 1940 wird der Leipziger Bruckner-Gemeinde damit gedroht, ihr Bruckner-Fest zu verbieten, falls sich die Gemeinde der DBG nicht anschließen. Während des Festes sollte infolgedessen eine grundsätzliche Aussprache mit den Bruckner-Gruppierungen des Reichs stattfinden, die das Ministerium ausdrücklich zu überwachen wünschte.⁴⁵

44 Ähnliche Erfahrungen machte Auer bei den Bemühungen um die neuen Auflagen seiner Bruckner-Biographie (1941, 1942, 1943). Zugeständnisse an seine Korrektoren im Verlag, hauptsächlich Wendler und Fritz Oeser, der jede Minute seiner Freistellungen vom Wehrdienst nutzte, erbrachten mit 1941 eine im Gegensatz zu 1934 umgestaltete Auflage, in der alle Beziehungen, die Bruckner zu jüdischen Komponisten oder Freunden etc. hatte, heruntergespielt bzw. aus seiner Biographie gestrichen wurden. Zudem waren die Leipziger Lektoren für die Kennzeichnung der jüdischen Namen verantwortlich, die sie eigenen Aussagen in Briefen zufolge mehr oder weniger konsequent nach H. Gerigk/T. Stengel, *Lexikon der Juden in der Musik*, vornahmen.

45 Leinveber in einem Schreiben an Rechtsanwalt Hoffmann, Aktenzeichen M 10019-05/18.9.40/232 1/1, Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583). Die Leipziger Bruckner-Gemeinde, 1934 gegründet, war offenbar eine Organisation, die aus Alfred Rosenbergs „Kampfbund für deutsche Kultur“ hervorgegangen war. Sie sollte um 1934/35 in die IBG eingegliedert werden, Verhandlungen fanden statt, jedoch verbot Stadtrat F.A. Hauptmann den „Anschluß“ an die „internationale“ Bruckner-Gesellschaft (in München waren die „Kampfbund“-Mitglieder in die IBG integriert worden). Vorsitzender der Leipziger Gemeinde war Professor Max Ludwig, maßgebend für die Organisation war Justus Brandstetter. E.T.A. Armbruster, der für das Leipziger Gewandhaus eine Bruckner-Büste gestiftet hatte (vgl. Kapitel II) und dessen Ziel es war, die

Angesichts der vielen Ereignisse zwischen Kontinuität und „Umbau“ der Bruckner-Organisationen stellt sich die Frage, ob man damals nicht den Gegenstand des Interesses, den Komponisten, völlig aus den Augen verloren hatte. Den Leipziger Bruckner-Verehrern ging es in erster Linie darum, den „Endsieg der Originalfassungen“ und die Verdienste der Stadt Leipzig, einem der „Brennpunkte des musikalischen Lebens Groß-Deutschlands“, mithin Sitz des Musikwissenschaftlichen Verlags, zu feiern. Die DBG verlegte sich darauf, Bruckner-Quellen „auszuheben“ und ihren Wirkungskreis auszudehnen, die Mitgliederzahl mußte steigen. Die Dirigenten führten Bruckners Werke auf – über „ Fassungen“ wurde kaum mehr diskutiert: bei den Auslandskonzerten mit „deutscher Musik“ wäre ein „Bruckner-Streit“ ohnehin auf Unverständnis gestoßen; und bei den Konzerten in Deutschland bestimmte bald der Krieg, nicht die „Bruckner-Forschung“, welche Musik in welcher Fassung dargeboten wurde. Bruckners Werke waren als „höhere Durchhaltungsmusik“ von besonderer Bedeutung, auch ohne „original“ zu sein. Furrer schrieb an Max Auer am 12. Februar 1942: „Schon jetzt müssen sich [die Wiener] Philharmoniker und Symphoniker ständig gegenseitig aushelfen, wenn es mit den Einziehungen so weitergeht, wird es bald unmöglich werden ein größeres Werk aufzuführen, da die notwendige Besetzung nicht mehr aufzubringen ist. Was schon jetzt mehrfach zur Folge hat, daß bei Bruckner-Aufführungen vielfach auf die Löwe-Fassungen zurückgegriffen wird, weil diese angeblich leichter aufführbar seien.“⁴⁶

Zu „Favoritstücken“ der Kriegsjahre avancierten hauptsächlich die fünfte Symphonie, nach Max Auer die „Glaubenssymphonie“, und die neunte, „der Schwanengesang Bruckners“, ein Abbild der „Idee vom Jenseits, von der Gottheit“, der „Grabgesang nach einem leidgeprüften Heldenleben“.⁴⁷ Bruckners Symphonien gehörten zum Kanon der Werke, die damals öffentliche Konzerte und Rundfunkübertragungen im Bereich „E-Musik“ bestimmten. „Die Stellung der Werke Bruckners im deutschen Rundfunk ist beispiellos... Wenn man von den Werken Beetho-

Bruckner-Gemeinde in Leipzig anzuführen, trat als Gegner der „Originalfassungen“ auf und wurde vermutlich deshalb nicht als „Leitfigur“ anerkannt. Vgl. dazu seine Protest-Broschüre *Anton Bruckner und Leipzig. Ein Tatsachenbericht über die Entstehung und Gründung der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft*. Auf seine Anregung hin wurde 1935 immerhin in Leipzig die Mendelssohn-Straße in Anton Bruckner-Straße umbenannt. Mit seiner Schrift *Erstdruckfassung oder „Originalfassung“*. Ein Beitrag zur Brucknerfrage am fünfzigsten Todestag des Meisters zog sich Armbruster als „Gegner der ‚Originalfassungen‘ und des Nationalsozialismus“ nach dem Krieg aus der Affaire.

46 F 31 Auer 248/2, A-Wn.

47 Vgl. M. Auer, *Anton Bruckner. Sein Leben und Werk* (1941), S. 270, 443.

vens absieht, besitzt kein Symphoniker eine so begeisterte Rundfunkgemeinde wie gerade Bruckner, der in den musikalischen Feierstunden aller deutschen Sender immer wieder erscheint.“⁴⁸ Es traten nach und nach Schallplatteneinspielungen hinzu. Karl Böhm, Eugen Jochum, Carl Schuricht, Oswald Kabasta, Wilhelm Furtwängler propagierten Bruckner auch über das Medium Schallplatte (Electrola, Telefunken, Heliodor, Polydor).⁴⁹

Der „Umbruchphase“ der Brucknerbewegung zwischen 1938 und 1940, der Phase der „großdeutschen Vereinigung“ und des Kriegsbeginns, sollte auf Wunsch von Hitler und Goebbels eine Zeit der regelrechten Bruckner-Euphorie folgen. Nach dem „Endsieg“, so scheint es, sollte Bruckner als einzigartige Nazi-Kultfigur in Erscheinung treten. Der Komponist nahm in Hitlers Plänen für Linz und den Gau Oberdonau eine überragende Stellung ein.⁵⁰ Die DBG sollte nach Linz verlegt werden, ein Bruckner-Konzerthaus war geplant, Hitler kaufte und bestellte Bruckner-Büsten, im nahegelegenen Stift St. Florian sollte ein „Bruckner-Bayreuth“ entstehen, daneben gab es Pläne, den Leipziger Bruckner-Verlag nach Braunau am Inn, Hitlers Geburtsort, umzusiedeln. Bis 1945 wurden etliche Maßnahmen eingeleitet und viele Vorbereitungen getroffen, um diese Pläne zu verwirklichen. Über die Veränderungen in St. Florian berichtete ausführlich der Linzer städtische Kulturbeamte Hanns Kreczi in seinem Buch *Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942-1945)* von 1986.⁵¹ Das Augustiner-Stift St. Florian wurde im Januar 1941 enteignet, die Chorherren mußten es bis zum 20. April

48 Vgl. P.H. Gehly, *Deutsche Meister der Musik im Rundfunk*, S. 57-59; vgl. dazu N. Drechsler, *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-45*.

49 Vgl. dazu bspw. K.P. Richter, *Konzert und Schallplatte – kritische Reflexionen über eine heikle Dialektik. Mit einer Diskographie der Münchner Philharmoniker*; vgl. auch E. Steindorf und D. Uhrig (Hg.), *Staatskapelle Dresden* (darin eine Chronik, die auch die Schallplatteneinspielungen der Staatskapelle umfaßt).

50 Vgl. I. Sarlay, *Hitlers Linz. Die Stadtplanung von Linz an der Donau 1938-1945: Kulturelle und wirtschaftliche Konzeptionen, Planungsstellen und Wirtschaftspläne*, und ders., *Baukunst im Dritten Reich – Hitlers Linz. Die Stadtplanung von Linz an der Donau 1938-1945/2. Teil: Städtebauliche Detailplanung und Architektur*.

51 Vgl. dazu auch E. Schmutz, *Studien zur Linzer Musikgeschichte vor und nach 1945*; Kreczis Darstellung der Ereignisse in St. Florian ist nicht unumstritten geblieben. Während der feierlich angelegten Präsentation des Buches 1986 in Graz (umrahmt von geistlicher Chormusik Bruckners) fand eine Demonstration statt. In einem Leserbrief der Zeitung *Präsenz* vom 23. Oktober 1986 schrieb E. Steinacker: „Der Wunsch des Buches, ‚unseren Führer‘ wenigstens als kulturellen Unternehmer unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Objektivität zu rehabilitieren, ist unverkennbar.“ Vgl. auch die Rezension des Buches von W. Kirsch, in: *Die Musikforschung* 42, 1989, S. 182-184.

1941 verlassen. Als Hitler am Abend des 12. März 1941 – scheinbar überraschend – in Linz eintraf, um sich mit Goebbels anlässlich der „Gedenkfeier für die vor drei Jahren erfolgte Befreiung der Ostmark“ zu treffen, tauschten sie sich auch über St. Florian und Bruckner aus. Goebbels, der bereits am Morgen angereist war, hatte das Stift besichtigt und laut einem Bericht der *Volksstimme* erklärt, „daß St. Florian, dessen Bedeutung durch seine Verbundenheit mit dem großen Meister deutscher Tonkunst, Anton Bruckner, und seinem Schaffen und seiner Bedeutung als Kulturstätte besonders hervorgehoben wird, in Zukunft in ungleich größerem Maße gewürdigt werden wird als bisher. So wird zum Beispiel unter anderm auch in Zukunft der Allgemeine Deutsche Brucknerbund seinen Sitz in St. Florian aufschlagen und von hier aus soll sein Wirken in das Reich und in die ganze Welt ausstrahlen.“⁵²

Am 13. März 1941 notierte Goebbels in seinem Tagebuch: „Fahrt nach St. Florian. Zum Stift, wo Bruckner wirkte. Welch ein wunderbarer Barockbau. Wir wollen hier die Pfaffen vertreiben, eine Hochschule für Musik und die Bruckner-Gesellschaft hinlegen. Ein großartiger Plan... Bruckners Orgel. Sein letzter Schüler [vermutlich Hermann Haböck] spielt darauf. Eine Stunde der Sammlung. Ich stehe dann unten in der Gruft an seinem Sarge, der gerade unter der Orgel, auf der er so lange Jahre spielte, seinen Platz hat. Ein Bauernbursche, der die Welt mit seiner Musik erobert.“ Bei der abendlichen Unterredung teilte Hitler Goebbels mit, daß er St. Florian auf eigene Kosten umbauen lassen wolle.⁵³ Es wird deutlich, daß sich Goebbels und Hitler im Interesse an Bruckner trafen, daß der Komponist für beide eine überaus wichtige Identifikationsfigur war. Goebbels wird es daher leicht gefallen sein, in bezug auf Bruckner „im Sinne Hitlers“ zu agieren. Es kommt hinzu, daß der Propagandaminister die ganz besondere Bedeutung von Oberdonau als dem „Heimatgau“ Hitlers kannte. Dieser Sonderstellung war man sich auch im Gau selbst bewußt. Und so tauchte bereits im Januar 1941 das Gerücht auf, die Deutsche Bruckner-Gesellschaft werde nach Linz verlegt. Friedrich Werner teilte Regierungs-

52 *Volksstimme*, 13. März 1941, Nr. 72, S. 1f.; vgl. R.G. Reuth, *Goebbels. Eine Biographie*, 1995, S. 470f.: „Während Goebbels... von seinem Ministerium am Wilhelmsplatz aus den Propagandakrieg gegen England koordinierte, hielt sich Hitler wochenlang auf dem Berghof auf. Erst am 12. März in Linz anlässlich der Drei-Jahres-Feier des ‚Anschlusses‘ sah ihn Goebbels wieder. Davor hatte der Propagandaminister im Rathaus der Stadt Modelle und Zeichnungen für deren Umbau... besichtigt und war hinaus nach Leonding gefahren, wo er einen Kranz am Grabe von Hitlers Eltern niedergelegt hatte“.

53 Zu Hermann Haböck vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 3, S. 115, 138. Haböck lebte in Wels/OÖ. Er hatte Goebbels in einem Schreiben vom 14. Mai 1937 seine „Dienste“ angeboten (R 5001/582, Bundesarchiv, Abt. Potsdam). Zitat aus E. Fröhlich (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Teil 1: Bd. IV, S. 535-537.

rat Leinveber (Abteilung Musik des Propagandaministeriums, Bereich Musikalienhandel und -verlagswesen) am 8. Januar 1941 mit, daß ihm anlässlich eines Aufenthalts in Linz im Oktober 1940 der stellvertretende Gauleiter, Christian Opdenhoff, erklärt hatte, „es sei doch wohl selbstverständlich, daß späterhin die Brucknergesellschaft nach Linz übersiedeln müsse, denn Linz werde es sich nicht nehmen lassen, die Pflege um Bruckner völlig an sich zu ziehen.“⁵⁴ Kreczi zufolge hatte Eigruber am 16. Oktober 1940 in München eine Unterredung mit Hitler, in deren Verlauf über St. Florian und – allem Anschein nach – auch über die Bruckner-Gesellschaft gesprochen wurde.⁵⁵ Es begann ein Tauziehen um die Verlegung der Deutschen Bruckner-Gesellschaft nach Linz oder St. Florian, das bis etwa Mitte des Jahres 1941 anhielt. Die Gesellschaft war nicht bereit, Wien zu verlassen. Furtwängler legte Goebbels die Gründe hierfür dar. In seiner Eingabe an den Propagandaminister vom 20. Mai 1941 schrieb er unter anderem:

„Wien ist nun einmal die Stadt, in der Bruckner den wichtigsten Teil seines Lebens verbrachte, und wo er vor allem die Werke seiner Reife geschrieben hat, die ihn erst für uns zu dem gemacht haben, der er ist... Sicherlich würde die gesamte Tätigkeit der Bruckner-Gesellschaft von Wien aus auf alle Fälle besser und leichter zu bewältigen sein. Würde der Sitz der Gesellschaft endgültig nach Linz verlegt, würde sie notwendig einen provinziellen Charakter bekommen und damit zweifellos viel von der werbenden Kraft, die sie jetzt besitzt, verlieren. Es muß noch hinzugefügt werden, daß der Reichsleiter von Schirach großes Interesse am Verbleiben des Sitzes der Gesellschaft in Wien geäußert hat. St. Florian würde am besten als Bruckner-Museum, außerdem etwa als Bruckner-Wallfahrtsort, in dem periodische Bruckner-Feiern abgehalten werden könnten, Verwendung finden... Indessen würde mir für St. Florian die Errichtung eines Musischen Gymnasiums (das, wie ich höre, das Erziehungsministerium in Vorschlag bringen will) viel eher sinnvoll erscheinen.“⁵⁶

54 Schreiben in den Akten R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam. Leinveber beruhigte Werner: „Da die Angelegenheit über das vorbereitende Stadium offenbar noch nicht hinausgekommen ist, würde ich vorschlagen, die Weiterentwicklung zunächst abzuwarten, bis offizielle Anträge vorliegen“ (Brief Leinvebers an Werner vom 20. Januar 1941, Aktenzeichen M/10010-02/8.1.41/111 1/2, Quelle ebenda).

55 Siehe *Das Bruckner-Stift St. Florian*, S. 19.

56 Abschrift bei R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam. Furtwängler erhielt daraufhin ein Schreiben (4. Juni 1941) von Eugen Hadamovsky, Sendeleiter des Reichsrundfunks. Dieser brachte dem Dirigenten zur Kenntnis, daß Hitler seine Auffassung über

Nach Fred K. Prieberg konnte Furtwängler in der Tat mit Hilfe des Wiener Gauleiters und Reichsstatthalters Baldur von Schirach, dessen Interesse an der Bruckner-Gesellschaft in der oben zitierten Eingabe angedeutet ist, für die Gesellschaft „ihre weitgehende Unabhängigkeit gegenüber Berlin durchsetzen und verteidigen“. ⁵⁷ Für St. Florian entwickelte sich seit dem Sommer 1941 nun auch ein „Nutzungsplan“, in dem die Deutsche Bruckner-Gesellschaft zunächst keinen Vorrang mehr hatte. Heinrich Glasmeier, der Reichsintendant des Großdeutschen Rundfunks, verfolgte die Absicht, aus dem Stift eine „kulturelle Produktionsstätte des Großdeutschen Rundfunks“ zu machen. Da Glasmeier jedoch seit langem mit der „Bruckner-Bewegung“ vertraut war und die Internationale Bruckner-Gesellschaft unterstützt hatte, so daß sie ihm sogar eine Auszeichnung gewährte, machte er es sich zur Aufgabe, auf Wunsch Hitlers eine „Weihestätte für das unsterbliche Werk Bruckners“ zu schaffen. ⁵⁸

Die Deutsche Bruckner-Gesellschaft – als Nachfolgerin der IBG – hatte bei den Nazis in Oberdonau den Ruf, konfessionell und vaterländisch geprägt zu sein. Den „lokalen Größen“ Oberdonaus und der Landeshauptstadt Linz erschien es nun gewissermaßen ehrenrührig, daß die DBG sich dagegen sträubte, in die „Provinz“ versetzt zu werden. Eigruber umging daher die Bruckner-Gemeinde und ließ auf eigene Faust 1941 Bruckner-Festtage ankündigen, die der „nun gewonnenen allgemeinen Überzeugung Ausdruck verleihen [sollten], daß die Werke Anton Bruckners in keiner Weise konfessionell mißbraucht oder falsch gedeutet werden kön-

die Zukunft der Bruckner-Gesellschaft und St. Florian nicht teile (Quelle ebenda). Pläne für den Umbau von St. Florian arbeitete vielleicht der angehende Architekt Gottfried Neumann-Spallart aus, der seine Arbeit (Dissertation) unter dem Titel *Ein Bruckner-Konservatorium mit Konzerthaus im Zusammenhang mit dem Chorherrenstift St. Florian* im September 1945 an der Technischen Hochschule Wien einreichte (Kreczi erwähnt ihn nicht).

⁵⁷ Vgl. *Kraftprobe*, S. 351, 463. Furtwängler und Werner drohten damit, von ihren Ämtern zurückzutreten, falls die Bruckner-Gesellschaft nach Linz beziehungsweise nach St. Florian verlegt würde. Am 22. Juli 1941 teilte Furrer Max Auer mit: „Bei unserer Gesellschaft ist wieder Ruhe eingetreten, nachdem wir schon knapp vor der Übersiedlung nach Linz standen“ (F 31 Auer 248/2, A-Wn).

⁵⁸ Vgl. H. Kreczi, *Das Bruckner-Stift St. Florian*, S. 43, 53. Glasmeier erhielt am 23. Februar 1938 (noch von der IBG) eine Bruckner-Ehrenurkunde (vermutlich anlässlich einer Bruckner-Ausstellung im Gebäude des Berliner Reichsrundfunks zu Ehren von Hans Weisbach, der einen Bruckner-Zyklus dirigiert hatte. Weisbach erhielt gleichzeitig die Bruckner-Ehrenmedaille der Gesellschaft, vgl. ZfM 105, 1938, S. 392).

nen“. ⁵⁹ Regierungsrat Leinveber sandte am 22. Mai 1941 an Friedrich Werner folgende Kurznachricht: „In Berliner Zeitung [sic] findet sich am gestrigen Tage eine Anzeige über ein großes sich über mehrere Tage erstreckendes Bruckner-Fest der Gauhauptstadt Linz. Ich bitte um Mitteilung, ob die Geschäftsführung der Deutschen Bruckner-Gesellschaft hierüber von Linz offiziell unterrichtet worden ist. Falls dies nicht der Fall ist, was ich annehme, stelle ich anheim, unter Bezugnahme auf diese Anfrage des Ministeriums sich dieserhalb mit den Linzer Dienststellen in Verbindung zu setzen.“ ⁶⁰ Werner antwortete am 29. Mai 1941 und hielt zunächst fest, „daß sich die Stadt Linz um das Bestehen und die Satzung der vom Herrn Reichsminister für das ganze Deutsche Reich aufgestellten Deutschen Bruckner-Gesellschaft keinesfalls gekümmert hat... Wir konnten durch die unfreundliche Einstellung von Oberdonau demnach auch in unseren Mitgliederkreisen aus Zeitmangel keinerlei Vorbereitungen für das Fest treffen... Über persönliche Einladung des Herrn Oberbürgermeisters Dr. Sturma habe ich mich, ohne mich vorher mit meinem Präsidenten, Dr. Furtwängler, in Verbindung setzen zu können, entschlossen, zur Eröffnungssitzung am 31. 5. trotz der Reisesperre nach Linz zu fahren, werde also als Geschäftsführer der DBG. zumindest an der Eröffnung teilnehmen.“ Werner sprach die Befürchtung aus, daß „Mangels entsprechender Stärkung durch das Ministerium... voraussichtlich in der nächsten Zeit auch andere Dienststellen, die ihre Selbständigkeit besonders in den Vordergrund stellen wollen, den Bestand der DBG nicht zur Kenntnis nehmen“ werden. ⁶¹ Auf dem Programm des Linzer Festes stand Bruckners *Te Deum*, die vierte Symphonie, die *F-Moll-Messe*, die siebte und zum Abschluß die achte Symphonie. Außerdem wurde Friedrich Kloses *Präludium und Doppelfuge für Orgel und Bläser* aufgeführt. ⁶² So stand Pfingsten 1941 im Gau Oberdonau im Zeichen „Anton Bruckners“. Bei der Eröffnungsfeier

⁵⁹ *Bruckner-Pflege in des Tonheroen Heimat. Bruckner-Festtage in St. Florian und Linz vom 31. Mai bis 7. Juni – Höhepunkte im Musikleben Oberdonaus*, in: *Volksstimme*, 14. Mai 1941, Nr. 133, S. 3.

⁶⁰ Aktenzeichen M 10019-02/22.5.41/111 3/3, Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583).

⁶¹ Aktenzeichen M 10019-02/22.5.41/111 3/5, Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583). Leo Sturma hatte im März 1941 die Nachfolge Wolkerstorfers angetreten.

⁶² Die Orgelklänge aus St. Florian wurden direkt übertragen und umrahmten die Eröffnungsfeier der Bruckner-Festtage in Linz. Organist war Helmut Müllner, ein Schüler von Franz Schmidt. Müllner schrieb regelmäßig „Musikbetrachtungen“ für die *Volksstimme*. Vgl. E. Schmutz, *Studien zur Linzer Musikgeschichte vor und nach 1945*, S. 122. Ich danke hiermit Eva Schmutz für ihre Unterstützung bei der Beschaffung des Programms der Bruckner-Festtage 1941.

am 31. Mai 1941 führte Eigruber unter anderem aus:

„Wir Deutschen, die wir der Welt heute beweisen, daß unsere Waffen die Geschicke unseres Erdteils formen, wir finden Zeit, uns immer und auch heute unserer Kunst zuzuwenden. Wir brauchen die Erbauung, sie gibt uns die Kraft, nicht nur materiell, sondern auch mit geistiger Überlegenheit den Kampf zu führen, der uns aufgezwungen wurde... Wir Deutschen glauben nun einmal daran, daß unser Volk, das gesegnet ist mit großen Meistern, nicht immer eine Nation zweiter Güte bleiben, sondern endlich auch den Platz an der Sonne einnehmen muß.“⁶³

Und Max Millenkovich-Morold, der bei dieser Veranstaltung die Festrede hielt, äußerte dem Bericht der *Volksstimme* zufolge: „Der Lebens- und Leidensweg Bruckners zeigte ihn als den heldischen, kämpferischen Menschen nordischer Prägung, der sich nie und durch nichts von der ihm bestimmten Schicksalslinie abbringen läßt... Aus seinen Werken steht – so könnte man sagen – die Gestalt des Führers auf, der sein Landsmann und der Schirmherr seiner Kunst geworden ist.“⁶⁴ Friedrich Werner berichtete in einem vertraulichen Schreiben vom 5. Juni 1941 an Leinveber über den Eröffnungsakt und über den Mißerfolg der Feier. Sie habe im Gegensatz zum „Großdeutschen Brucknerfest“ 1939 nur Linzer Publikum angezogen (dies war jedoch in den Kriegsjahren zu erwarten), Eigruber sei nur kurz persönlich erschienen, um seine Rede zu halten, die Übertragung der Orgelmusik aus St. Florian habe auch nicht richtig funktioniert. Millenkovichs Rede berührte er nicht. Werner berichtete im weiteren, daß er im Namen der DBG Eigruber gegenüber seinen Protest zum Ausdruck gebracht habe.⁶⁵ Auch Max Auer wurde in einem Brief vom 9. Juni 1941 von Furreg über die Linzer Festtage informiert. Er war diesem Brief zufolge auch über die Veränderungen in St. Florian im Bilde.⁶⁶

Eigrubers oben zitierte Worte zur Eröffnungsfeier des Linzer Bruckner-Festes dürften für den Umgang mit Bruckner in diesen Kriegsjahren charakteristisch sein.

63 *Volksstimme*, 1. Juni 1941, Nr. 151, S. 3.

64 Ebenda, S. 3f.; Millenkovich-Morold hatte in Absprache mit dem Propagandaministerium den Auftrag erhalten, für die DBG als Redner aufzutreten. Ob er anlässlich dieses Festes ausdrücklich im Namen der Gesellschaft sprach, ist nur zu vermuten.

65 Bei den Bruckner-Akten im Bundesarchiv, Abt. Potsdam (R 5001/583).

66 Nach Briefen im Fond Auer, A-Wn. Die Informationen an Furreg und Haas übermittelte Dr. Johannes Hollnsteiner, zuerst katholischer Priester, ab 1941 Bibliotheksleiter in St. Florian, der zum engen Kreis der oberösterreichischen Bruckner-Freunde gehörte. Alma Mahler-Werfel sah in ihm einen Menschen, der Verrat an allem geübt habe, was ihm einmal heilig war, vgl. *Mein Leben*, S. 325.

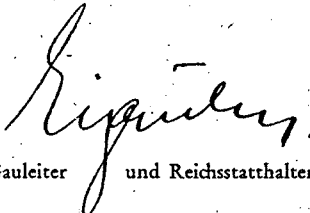
Abb. 8: aus dem Programm der Bruckner-Festtage St. Florian – Linz 1941 (Quelle: Archiv der Stadt Linz)

Mitten im gewaltigsten, aber auch sieghaftesten Ringen, in dem das deutsche Volk um der Größe seiner Zukunft willen steht, schickt sich der Heimatgau des Führers an, seinen größten musikalischen Genius zu feiern. Die Bruckner-Festtage 1941, zu denen der Reichsgau Oberdonau alle Freunde des großen deutschen Symphonikers ruft, stehen nicht im Gegensatz zum großen Zeitgeschehen. Denn Geist von jenem Geist, der heute weltentscheidende Taten setzt, spricht aus den hohen Werken, die uns in Sankt Florian und Linz erklingen werden. Als ein Träger und Kündler deutschen Heldentums ist Anton Bruckner in die Ruhmeshalle der Größten unseres Volkes eingegangen.

Die Machthaber einer endgültig überwundenen Zeit hatten sich nicht gescheut, das gigantische Lebenswerk dieses Musikers aus deutschem Bauernblut zu verkleinern oder für ihre kleinen Zwecke verfälschen zu wollen. Den Namen des erhabenen deutschen Meisters als Waffe des politischen Katholizismus auszuspielen, war die Tendenz der Bruckner-Feste des Systems.

Auch da hat nun der Nationalsozialismus gründlich Wandel geschaffen. Die Feierstunden, die wir dem großen Sohne unseres Heimatgaues weihen, schenken uns den wahren Anton Bruckner, der über die Enge konfessioneller Bindung mit der Reinheit deutscher Gläubigkeit triumphiert, die keiner Dogmen bedarf, um das Göttliche des Lebens zu erkennen und es in der Sprache der Kunst zu verkünden.

St. Florian, wo wir Bruckner am nächsten sind und wo der Geist Bruckners inmitten einer gewaltigen künstlerischen Umwelt und der Landschaft seiner Heimat vielleicht am unmittelbarsten zu uns spricht, wird dem Willen des Führers gemäß im Sinne der Bruckner-Pflege besonders ausgestaltet werden. Naturgemäß wird diese große Arbeit erst nach dem Kriege sich dem ganzen deutschen Volk und den Bruckner-Freunden in aller Welt offenbaren können. Die Bruckner-Festtage 1941 sollen nur ein Auftakt zu diesen gewaltigen künstlerischen Ereignissen der Zeit nach dem Kriege sein, wo dann Sankt Florian in der Obhut des Reichsgaues Oberdonau zu der Weihstätte des deutschen Volkes für das unsterbliche Werk Bruckners gestaltet sein wird.


Gauleiter und Reichsstatthalter.

Die Nazis benutzten Bruckners Musik sozusagen als „geistige Waffe“, zu einer Demonstration ihrer vermeintlichen „geistigen Überlegenheit“, die psychisch-persönliche Minderwertigkeitskomplexe ebenso überspielen sollte wie die Kriegsverluste aufwiegen. Orchester und Dirigenten der damaligen Zeit, unter ihnen Furtwängler, Oswald Kabasta (er hatte 1938 Siegmund von Hausegger am Pult der Münchner Symphoniker abgelöst), Karl Böhm, Eugen Jochum samt seinen Brüdern Georg Ludwig und Otto, Hans Weisbach und viele andere beteiligten sich an dieser „geistigen Kriegsführung“. Nach 1945 sahen das viele Musiker in einem karitativen Licht: Konzerte wurden als „Kundgebungen humanistischer Kunst in inhumaner Zeit“ gedeutet, den Menschen habe man mit Musik Trost und Zuversicht schenken wollen. Genau diese Funktion der Musik, die sie zweifellos haben kann, wurde jedoch damals in perfider Weise ausgenutzt und instrumentalisiert.⁶⁷

Während Bruckner also einerseits zur „psychologischen Kriegsführung“ herangezogen wurde, war er andererseits Gegenstand ganz pragmatischer Überlegungen und Aktionen, bei denen fest mit einem positiven Ausgang des Krieges gerechnet wurde. Im August 1942 stimmte Hitler Glasmeiers Plänen zu, in St. Florian ein Zentrum des Großdeutschen Rundfunks zu errichten und das „Bruckner-Stift“ auszubauen. Es wurde ein eigenes Orchester und ein eigener Chor gegründet, die zu musikalischen „Spitzenvereinigungen“ geschult werden sollten. Im April 1943 begann für das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester das erste Probenjahr und im September stellte es sich mit einem Festakt öffentlich vor. Erst am 20. April 1944, zum Geburtstag Hitlers, sollte das Orchester in großem Rahmen der „Weltöffentlichkeit“ präsentiert werden. Dieser Plan ließ sich allerdings nicht verwirklichen.⁶⁸

Die Ereignisse in St. Florian sind durch Kreczi ausführlich dokumentiert. Daher scheint es mir sinnvoll zu sein, im weiteren hauptsächlich auf das einzugehen, worüber er nicht berichtet hat. Zunächst sind dabei zwei Punkte festzuhalten: Erstens war die Bruckner-Gesellschaft nicht plötzlich vom Geschehen ausgeschlossen, obwohl sie in Wien verblieb, sondern sie hatte den Auftrag, weitere Bruckner-Wer-

67 Vgl. D. Härtwig, *Die Dresdner Philharmonie*, 21989, S. 51. Das „affirmative Wesen der Kunst“ sei angesichts dessen, „wozu die Realität sich auswuchs... zum Unerträglichen geworden“, schrieb dazu unter anderem Theodor W. Adorno in der *Ästhetischen Theorie* (1990, S. 10) und gab damit zu verstehen, daß die Kunst ihre politische Vereinnahmung nicht unbeschadet überstanden habe. Ist aber der Kunst, der Musik, die Schuld an ihrer Benutzbarkeit zu geben? Oder sind nicht vielmehr jene, die die Musik für bestimmte Zwecke bereitstellten und konditioniert waren, die Zwecke zu beschönigen, in die Verantwortung zu nehmen?

68 Vgl. H. Kreczi, *Das Bruckner-Stift St. Florian*, S. 54ff., 147ff., 210f.

bung durch Vorträge und Konzertveranstaltungen zu gewährleisten.⁶⁹ Die Gesellschaft hatte dazuhin die Aufgabe, Bruckner-Quellenmaterial zu „sammeln“. Dieser Aufgabe kam sie auch nach, wie bereits dargestellt wurde und am Beispiel der siebten Symphonie nochmals zu zeigen sein wird. Zweitens – und dies ist vom ersten Punkt kaum abzulösen – wurde alles Machbare unternommen, um die Fortführung der Bruckner-Gesamtausgabe nach 1938 sicherzustellen. Dazu gehörte nicht zuletzt auch, Bruckner-Quellen nach St. Florian zu bringen und sie so vor Kriegsschäden zu schützen beziehungsweise sie mit anderen Kunstwerken aus dem Stift im Salzbergwerk Altausee, im Depot der Kunstsammlung Hitlers, einzulagern.⁷⁰

Am 12. Dezember 1942 schrieb Hilde Wendler an Max Auer: „Vor einigen Tagen hörte ich auch vom Reichsintendant Dr. Glasmeier, den Sie ja selbst von früher her kennen, über die neuen Pläne von St. Florian, und bin sprachlos, was dort alles geschehen soll... Jedenfalls wird das Orchester für den Linzer Sender schon jetzt zusammengestellt, und zwar werden aus den besten Orchestern wiederum die besten Spieler herausgezogen, da es – wie könnte es anders sein – natürlich das beste europäische Orchester werden soll.“ Der MWV Leipzig profitierte im übrigen von dieser Entwicklung, denn für das neue Orchester kam insbesondere das Bruckner-Notenmaterial aus Leipzig.⁷¹ Schon im Juni 1943, kurz nach der Gründung des Orchesters, war Wendler vor Ort in St. Florian, um sich von den neuen Einrichtungen mit eigenen Augen zu überzeugen.⁷²

Ende 1943 wurde die Firma Brandstetter in Leipzig bei einem Bombenangriff getroffen. Wendler informierte Auer: „Wir haben Gott sei Dank ein auswärtiges Lager gerettet und können daraus wenigstens die Orchester mit Bruckner- und anderen Aufführungsmaterialien versorgen... Dokumente und Manuskripte sind im tiefsten Keller alle gerettet worden.“⁷³ Die zunehmende Unsicherheit in Leipzig führte zu dem Plan, den MWV Leipzig, der bei dieser Gelegenheit in „Bruckner-Verlag“ umbenannt wurde, nach Braunau zu verlegen. Im Juli 1944 wurden Vorbereitungen ge-

69 Vgl. dazu Bruckner-Blätter 11, 1939, Heft 3/4 und 12, 1940, Heft 1-4, sowie 14, 1942 Heft 1/2.

70 Vgl. dazu E. Kubin, *Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung*.

71 Zahlreiche Kauf-Verträge sind in den Akten des Bruckner-Verlags, StA-L, erhalten. Brief Wendlers an Auer in F 31 Auer 560, A-Wn.

72 Briefe an Auer vom 8. und 30. Juni 1943 (F 31 Auer 560, A-Wn).

73 Brief an Auer vom 22. Dezember 1943 (F 31 Auer 560, A-Wn).

troffen.⁷⁴ Die kriegsbedingten Unwägbarkeiten tangierten zwar die Gesamtausgabe, jedoch, wie oben angedeutet wurde, brachten sie die Arbeit von Haas nicht zum Erliegen. Er beschäftigte sich seit Ende 1942 mit der Edition der siebten Symphonie. Ihre „Uraufführung“ war zum 120. Geburtstag Bruckners, am 4. September 1944, unter Leitung von Furtwängler geplant. Dieses Vorhaben ließ sich nicht realisieren. Justus Brandstetter teilte Furtwängler am 27. September 1944 mit: „Soeben erhielt ich aus Potsdam die Mitteilung, daß Sie die Uraufführung der Originalfassung der VII. Symphonie von Anton Bruckner für den 15. Oktober [in] Wien angesetzt haben. Ich muß Ihnen zu meinem allergrößten Bedauern mitteilen, daß es ganz unmöglich ist, das benötigte Material bis zu dem Zeitpunkt fertigzustellen.“⁷⁵ Offensichtlich war das bereits vorbereitete Material für den Stich der „Originalfassung“ der siebten Symphonie zerstört worden, wie Wendler darlegte: „Nachdem keine Hoffnung mehr ist, daß die Fotokopien der Siebenten hier gerettet sind (unterdessen hat sich ja herausgestellt, daß sie vollkommen verkohlt sind) wird er [Haas] die Stichvorlage mit einer großen U.E. Partitur einrichten, was aber natürlich einige Zeit in Anspruch nimmt.“⁷⁶ Nun konnte allem Anschein nach das Furtwängler-Konzert nicht stattfinden, obwohl der Dirigent erst am 28. Januar 1945 letztmals vor seiner Abreise in die Schweiz in Wien auftrat. Am 4. und 5. Februar 1945 wollte er in Berlin Konzerte geben und dabei auch die siebte Symphonie aufführen, doch diese Termine sagte Furtwängler Prieberg zufolge ab.⁷⁷ In der Berichterstattung von Wendler (vom 2. Februar 1944) geht es allerdings auch um ein Konzert in Dresden,

74 Die Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 14), StA-L, enthalten Berichterstattungen Wendlers über die Vorbereitungen. In einer Aufzeichnung vom 28. Juli 1944 („Bericht über Prof. Haas vom 24.-27.7.44“) hielt sie fest: „Prof. Haas kam gleichzeitig mit uns in Braunau an. Er hoffte, hier bereits den Verlag als solchen verlegt anzutreffen und war betrübt, daß eine wirkliche Verlegung nicht zustande kommt. Der Gedanke, dem Bruckner-Verlag näher zu sein, als bisher, hätte ihn sehr erfreut und beruhigt. So redete er denn H.J.B. [wahrscheinlich: Herr Justus Brandstetter] zu, aber nur mit dem gleichen Erfolg wie alle anderen, die von der Richtigkeit des Planes überzeugt sind.“ Es ist nicht zu eruieren, ob der Plan bis zum Ende des Krieges verfolgt wurde. Nach Kreczi war das Projekt „St. Florian“ gegen Ende 1944 so gut wie aufgegeben, vgl. *Das Bruckner-Stift St. Florian*, S. 101f. Da Kreczi keine Verbindungen zwischen „Bruckner-Forschung“ und Glasmeiers Plänen aufzeigte, fehlen in seinem Buch Kommentare zu den „Bergungen“ der Bruckner-Quellen und zum Vorhaben des Bruckner-Verlags. Erhalten hat sich dazu jedoch der Briefwechsel zwischen Johannes Hollnsteiner und Robert Haas in F 60 BRGA, A-Wn.

75 F 60 BRGA 1/1, wahrscheinlich Abschrift an Haas, A-Wn.

76 Bericht *Betr. Haas*, 2. Februar 1944, Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 14), StA-L.

77 Vgl. F.K. Prieberg, *Kraftprobe*, S. 425.

Abb. 9: Konzert-Programm, 28. Januar 1944 (Quelle: Archiv der Sächsischen Staatsoper Dresden)

Sächsische Staatstheater Opernhaus

Freitag, am 28. Januar 1944

Anfang **5** Uhr

4. Sinfonie-Konzert Reihe B

der Sächsischen Staatskapelle

Leitung: Karl Böhm

Solistische Mitwirkung: Branka Musulin

Ludwig van Beethoven: Konzert in C-dur für Klavier und Orchester, Werk 58

Adagio moderato — Andante con moto — Rondo. Allegro vivace

Solistin: Branka Musulin

Pause

Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 7 in E-dur

Adagio moderato — Adagio: Sehr feierlich und langsam — Scherzo: Schnell — Finale: bewegt, doch nicht schnell

KONZERT-FLÜGEL STEINWAY & SONS

HAMBURG

aus dem Magazin Richard Stöckert, Dresden 2, Johann-Georgen-Allee 13

Programme sind zum Preise von 0,15 RM bei den Täschfließern zu haben
Alle Plätze müssen vor Beginn des Konzertes eingenommen werden

Öffnung 4 Uhr Einlaß 4½ Uhr Anfang 5 Uhr

Öffentliche Hauptprobe zu diesem Konzert
am vormittags 10½ Uhr statt — Kassenöffnung 9½ Uhr — Einlaß 10 Uhr

bei dem inoffiziell die „Originalfassung“ der Siebten aufgeführt worden sei: „Dr. Böhm, der das Konzert in der Staatsoper leitete, hatte sich ja schon vor Monaten von Haas die Richtigstellung der Originalfassung sagen lassen und darnach 1 Material der Bearbeitung in die O.F. [Originalfassung] eingerichtet. Wir hatten ja von hier aus die Staatsoper schon vor langer Zeit gebeten, Abstand zu nehmen, die Aufführung offiziell als Originalfassung anzukündigen, weil diese noch nicht erschienen ist.“ Friedrich Werner habe im Auftrag von Furtwängler dringend darum gebeten, „daß von einer Aufführung der Originalfassung nichts an die Öffentlichkeit“ kommen darf. Wendler berichtete über das von Karl Böhm geleitete Konzert: „Das erstaunliche an seiner Aufführung war, obgleich sein Material nach der Originalfassung bezeichnet war, daß er m. M. nach völlig die Bearbeitung spielte und vor allen Dingen auch wieder den berühmten Beckenschlag ausführen ließ, den Nikisch seinerzeit Bruckner aufgeschwatzt hat. Er wirkt unorganisch, aber Böhm findet ihn prachtvoll.“⁷⁸ Offenbar gab es zwischen Böhm und Furtwängler infolge dieses Konzerts eine nicht geringe Verstimmung. Da die „Uraufführung“ der „Originalfassung“ der siebten Symphonie also eine heikle Angelegenheit war, konnte auch Georg Ludwig Jochum bei dem Geburtstagskonzert für Hitler – das Reichs-Bruckner-Orchester spielte am 6. April 1944 unter der Leitung Jochums die siebte Symphonie für eine Rundfunkübertragung am 20. April ein – mit einer „Uraufführung“ nicht glänzen. Dies mag unter anderem dazu beigetragen haben, daß die bei dieser Gelegenheit geplante Vorstellung des „neuen Spitzenorchesters vor der Weltöffentlichkeit“ kläglich scheiterte.⁷⁹

Nach einer Mitteilung Siegmund von Hauseggers an Auer vom 15. Januar 1944 wußte Haas, daß „die Druckausgabe des Werkes [der siebten Symphonie] dem Original entspricht“, und Hausegger war gespannt darauf, „inwiefern sich neue Ergebnisse finden ließen.“⁸⁰ Die siebte Symphonie wurde 1885, ein Jahr nach ihrer Urauf-

78 Der Bericht Wendlers befindet sich unter den Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 14), StA-L. Das Konzert fand am 28. Januar 1944 statt (vgl. Abbildung 9). Für die Kopie des Konzertprogramms danke ich Brigitte Euler, Sächsische Staatsoper Dresden (Archiv).

79 Vgl. H. Kreczi, *Das Bruckner-Stift St. Florian*, S. 211. Einem Bericht Wendlers zufolge (vom 18. April und 25. April 1944) hatte Georg Ludwig Jochum nach der „Originalfassung“ der Siebten gefragt: „Jochum erkundigte sich nach der *Siebten* und betonte, daß u. a. auch alle anderen Dirigenten den Beckenschlag im Adagio keinesfalls weglassen würden, das sei der Höhepunkt im ganzen Satz. Man würde in Dirigentenkreisen empört sein, wenn er in der O.F. fehle! (Das ist natürlich die Ansicht seines Bruders Eugen, der dasselbe schon vor Jahren geäußert hat!)“, Bericht in den Akten des Bruckner-Verlags (Nr. 14), StA-L.

80 F 31 Auer 318, A-Wn.

führung in Leipzig, erstmals gedruckt. Der Erstdruck erfolgte auf der Basis der Handschrift 19479 der Nationalbibliothek in Wien, wie Haas in seinem Bruckner-Buch zur Frage der „Erstdruck-Fassung“ geschrieben hatte: „Diese Hs. ist die einzige, die unverkennbare Zeichen der Verwendung als Stichvorlage enthält; sie wurde zu diesem Zweck an Engelmann & Mühlberg nach Leipzig entlehnt, den Verlag hatte Gutmann in Wien... Joseph Schalk besorgte sorgfältig die Korrekturen.“⁸¹ Robert Haas legte in seinem Vorwort zur Studienpartitur der Siebten (datiert mit „August 1944“) demgegenüber dar, daß „zahlreiche Versehen und Ungenauigkeiten“ und „der Sinn im Großen..., der Schaden gelitten hatte“, für die Einrichtung der „Originalfassung“ zu berichtigen waren: „Denn selbst bei der Siebten hat sich fremder Einfluß empfindlich auf das einsam geschaffene Werk gelegt.“⁸² Haas fühlte sich auch hier dazu verpflichtet, den „fremden Einfluß“ von Bruckners Werk abzulösen. Wie er dabei vorgegangen ist, muß einer eigenen Studie vorbehalten bleiben. Leopold Nowak jedenfalls hielt in seiner Ausgabe der siebten Symphonie von 1954, ein Nachdruck der Haas-Partitur mit erkennbaren Korrekturen, fest, daß Haas bei der Einrichtung der „Originalfassung“ der Siebten zu weit gegangen sei: Die „Zutaten fremder Hände“ erwiesen sich als Zutaten, „die mit Wissen, ja geradezu im Auftrage des Meisters in die Partitur hineingeschrieben wurden.“⁸³

Die Frage „Originalfassung“ oder nicht „Originalfassung“ entzündete sich vor allem an der Entscheidung gegen oder für den Beckenschlag im Adagio, wie bereits angesprochen wurde. Haas hatte den Beckenschlag im Adagio bei Buchstabe W für nicht relevant erklärt, indem er behauptete, Bruckner habe den Beckenschlag selbst mit „gilt nicht“ bezeichnet. Dazu ließ Haas einen offenbar in das Autograph Hs. 19479 eingeklebten Streifen in der Studienpartitur abbilden und erklärte: „Dieser Streifen... ist in Bruckners Eigenschriftpartitur... am rechten Rand der Seite, die den Buchstaben W enthält, so angeklebt, daß er über die Partitur gelegt werden kann und diese ergänzt... vor der Drucklegung [1885] bei Gutmann wurde dieser Notenstreifen mit den Nachträgen für Pauke, Triangel und Becken eingefügt... rechts über dem Streifentext, genau über der Stelle, die die gekürzte Partitur für Pauke, Triangel und Becken enthält, [steht] eine Bleistiftbemerkung, niedergeschrieben von der

81 Siehe R. Haas, *Anton Bruckner*, S. 141.

82 Siehe *Anton Bruckner. Sämtliche Werke*, Bd. 7, VII. Symphonie E-Dur (Originalfassung), Studienpartitur, vorgelegt von R. Haas, Leipzig 1944.

83 Siehe Vorwort zu: *Anton Bruckner. Sämtliche Werke. VII. Symphonie E-Dur*, Studienpartitur, 2. revidierte Ausgabe, vorgelegt von L. Nowak, Wien 1954

Graz anwesend.⁹¹ Bruckners Aufenthalt 1894 in Berlin ist ebenfalls verbürgt. Seine Verlobung mit der jungen Ida Buhz sorgte damals unter den Bruckner-Freunden für Aufregung.⁹² Im Juni 1943 erhielt Haas Mucks Partitur und studierte sie. Haas hat in seiner „Originalfassung“ der siebten Symphonie Druckfehler der Erstdruckfassung sehr wahrscheinlich nach Muck berichtigt und einige Details der Vortrags- beziehungsweise Dynamik-Anweisungen übernommen.⁹³ In der musikwissenschaftlichen Literatur der letzten Jahrzehnte wurde die Partitur der „Originalfassung“ der Siebten von Haas wie ein Relikt aus den Kriegstrümmern eingestuft, ihre Entstehung und Existenz wurde verdrängt und vergessen, ihre Geschichte sozusagen in Erinnerungs-„Trümmern“ vergraben. Diejenigen, die die Zeit erlebt haben, teil(t)en ihre Erinnerungen der nachfolgenden Generation nicht mit. Im ganz konkreten Fall der siebten Symphonie ist jedoch für die Edition, der wir heute vertrauen sollen (Nowak-Edition), die Entstehung der Haas-Partitur grundlegend. Die Partitur der „Originalfassung“ der Siebten konnte erst Ende 1944/Anfang 1945 fertiggestellt werden. So ist es sicher, daß das Adagio der siebten Symphonie, „dessen Trauerklänge [Bruckner] in Vorahnung von *Wagners* Tod niederschrieb“⁹⁴, nach dem Tod Hitlers nicht in der „Originalfassung“ erklang: „Der Rundfunk bringt die Nachricht von seinem Heldentod am Abend des 1. Mai, umrahmt von den Klängen der ‚Götterdämmerung‘ und der Siebten Symphonie Anton Bruckners. Diese Stilisierung seines Selbstmordes und seiner Flucht vor der Verantwortung entspricht seinem letzten Willen.“⁹⁵

91 Vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 420–428.

92 Vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 3, S. 365–373. Der Autor der 1996 erschienenen *Bruckner-Chronologie*, Franz Scheder, dem ich für seine Auskunft hiermit danke, teilte mir in einem Brief vom 10. April 1996 mit: „Von einem Aufenthalt Bruckners in Prag am 15. 1. 1888 ist nichts bekannt... Gleiches gilt vom 4. 12. 1889... Prag als Reiseziel wird... nirgends erwähnt.“

93 Haas erhielt die Partitur leihweise aus der Staatsbibliothek, dies bestätigt der Briefwechsel zwischen dem Leiter der Musikabteilung in Berlin, Georg Schünemann, und Haas (F 60 BRGA 1/3, A-Wn). Schünemann beschrieb die Partitur in einem Brief vom 26. Mai 1943 folgendermaßen: „Die Partitur ist von Muck, wie alle seine Partituren eingerichtet und mit Bruckners Instrumentationsänderungen versehen.“ Haas solle sich mit der Durchsicht der Partitur beeilen, heißt es im weiteren, da Furtwängler ebenfalls Interesse angemeldet habe (Schünemann an Haas am 4. Juni 1943, Quelle ebenda).

94 Vgl. Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 99.

95 F. Heer, *Der Glaube des Adolf Hitler*, S. 469. Shirakawa zufolge wurde eine Studioaufnahme des Adagio-Satzes von 1942 gesendet, die Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern eingespielt hatte, vgl. *The Devil's Music Master*, S. 466.

V. Das Echo in Amerika und England

Die Musikwissenschaftlerin und Komponistin Dika Newlin schrieb in ihrem 1947 erschienenen Buch *Bruckner – Mahler – Schoenberg*, das zu den ersten englischsprachigen, in Amerika publizierten Schriften über Bruckner gehört und auf Grund der in ihm zusammengestellten Komponistentrias vielleicht bis heute einen außergewöhnlichen Status hat:

„The violent partisanship which seems to characterize all discussions of the controversial ‚Neo-Viennese‘ composers has not failed to enter into the consideration of whether or not Mahler was a true Bruckner disciple. Some tend to link Mahler and Bruckner rather too closely; this tendency is exemplified by the Bruckner Society of America, which propagandizes the work of the two composers with little, if any, discrimination between them. [Newlin 1979: Later, it included the name of Mahler in its official title.] Others vigorously deny that Mahler had any real comprehension of Bruckner’s work... Naturally, this tendency was most extreme among the admirers of Bruckner in Hitler’s Germany, who made due obeisance to the humble disciple of Wagner but could not tolerate Mahler, the Jew.“¹

Der gleichzeitige Einsatz für Mahler trennt auf den ersten Blick das Eintreten für Bruckner in Amerika und England von der deutschen und österreichischen Bruckner-Verehrung. Die Zusammenstellung von Bruckner und Mahler spiegle die „spezifisch angelsächsische Rezeptionseinstellung wider, die Bruckner und Mahler als zwei zusammengehörende, große österreichische Komponisten des 19. bzw. späten 19. Jahrhunderts interpretiert“, hielt Winfried Kirsch 1982 fest.² Er hob dabei Newlins Arbeit sowie die beinahe zehn Jahre später von Hans Ferdinand Redlich veröffentlichte Betrachtung der beiden Komponisten hervor.³ Den Grund dafür,

1 Zit. nach der Ausgabe New York 1947, S. 105 (vgl. dt. Wien 1954, S. 113), vgl. auch die Ausgabe London 1979, S. 105. Das Buch basiert auf Newlins Dissertation (Columbia University, New York 1944).

2 *Die Bruckner-Forschung seit 1945 (II)*, S. 246.

3 Siehe H.F. Redlich, *Bruckner und Mahler*. Redlich, Dirigent und Musikwissenschaftler, wurde 1903 in Wien geboren. Er studierte u. a. Komposition bei Carl Orff und promovierte 1931 in Frankfurt a.M. mit einer Arbeit über *Das Problem des Stilwandels in Monteverdis Madrigalwerk*. 1937 kehrte er nach Österreich zurück, 1939 emigrierte er nach England. 1955 wurde Redlich auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Universität Edinburgh und 1962 als Professor of Music an die Universität Manchester berufen. Er starb 1968 (vgl. MGG, Bd. XI, Sp. 96f.). Zu Mahler und Bruckner vgl. bspw. R.

daß die Verbindung Bruckner–Mahler in Deutschland und Österreich bereits vor 1933 beziehungsweise vor 1938 nicht besonders betont wurde und danach aus dem Gesichtsfeld verbannt war, hat Dika Newlin in dem oben angeführten Zitat genannt.

Umgekehrt wurde der Einsatz für Bruckner, und nur für Bruckner, in Amerika um 1930, zunächst konzentriert auf New York, nicht positiv aufgenommen. Der am 4. Januar 1931 ins Leben gerufenen Bruckner Society of America wurde offenbar rasch deutlich gemacht, daß die Beschränkung auf den relativ unbekannten und umstrittenen deutsch-österreichischen (nicht-jüdischen) Komponisten keine Zukunft habe. Erfolge im Konzertleben ließen sich nur „mit Mahler“ erzielen, berichteten die amerikanischen Bruckner-Verehrer dem Präsidenten der IBG.⁴ Zwar habe Arturo Toscanini (auf Anregung der Society) mit vier New Yorker Aufführungen der siebten Symphonie im März 1931 sensationell für Bruckner gewirkt – „his performances... made musical history in this country“ –, aber für eine Steigerung der Auf- und Annahme Bruckners sei vor allem auch das Mahler-Publikum zu gewinnen.⁵ Der Geschäftsführer der Bruckner Society of America, Robert G. Grey, regte Max Auer dazu an, eine Ergebenheitsadresse an Toscanini zu richten. Auer tat dies:

„Die Nachricht, daß Sie sich, hochverehrter Meister, in den Dienst der ‚Bruckner Society of America‘ gestellt haben, hat uns mit großer Freude erfüllt... Besondere Bedeutung kommt Ihrem Eintreten für den Meister dadurch zu, daß Sie, als der neue Herr von Bayreuth für einen der größten Verehrer Wagners und einen der eifrigsten Besucher Bayreuths in der neuen Welt eine Lanze gebrochen haben.“⁶

Stephan, *Zum Thema „Bruckner und Mahler“*, und ders., *Über den Einfluß, den Anton Bruckner ausgeübt hat*, sowie C. Floros, *Bruckner und Mahler. Gemeinsamkeiten und Unterschiede*.

4 Nach Briefen im Fond Auer, A-Wn, auf die zurückzukommen sein wird. Vgl. auch P. Hawshaw, *Bruckner-Forschung in den Vereinigten Staaten und Kanada* (S. 143): „Für Anton Bruckner war der Weg zu allgemeiner Anerkennung in Nordamerika lang und mühsam... In den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war wissenschaftliches Interesse an Bruckner entsprechend der Zahl der Aufführungen praktisch nicht vorhanden.“

5 Vgl. G. Engel, *New Symphonic Horizons*, S. 2. Gabriel Engel (1892–1952), Verfasser der ersten englischsprachigen Bruckner-Biographie (New York 1931), Violinist und Komponist, gab bis zu seinem Tod *Chord & Discord* heraus, das Organ der Bruckner Society of America (1932–1969).

6 Auers Schreiben (Abschrift), datiert mit 24. März 1931, befindet sich in seinem Nachlaß unter F 31 Auer 153, A-Wn. Toscanini hatte am 22. Juli 1930 unter Siegfried

Am 24. und 25. November 1932 führte Toscanini die vierte Symphonie in New York auf. Ferner zeigte er Interesse an der „Originalfassung“ der neunten Symphonie⁷, entwickelte jedoch im weiteren weder einen besonderen Eifer für Bruckner noch für die IBG, die sich nicht scheute, im Oktober 1933 in München ihr zweites Fest zu feiern.

Die IBG brachte gegenüber der amerikanischen Bruckner-Gemeinde zum Ausdruck, daß sie den Mahler-Enthusiasmus nicht unterstützen könne und wolle. Max Auer schrieb am 13. November 1931 an Gabriel Engel: „Es ist selbstverständlich, daß Ihre Gesellschaft, auch wenn sie sich [der IBG] anschließen sollte betreff Propagierung auch anderer Meister freie Hand hat, doch würde unsere Verbindung eben nur Bruckner betreffen. Sie haben gehört, wie der erste Versuch mit Mahler in unserem Blatt ausgefallen ist. Allerdings haben vernünftige Leute an diesem Artikel durchaus keine Gefahr für Bruckner ersehen.“⁸ Die Anbindung der Society an die IBG war demnach so gut wie von Anfang an ausgeschlossen, obwohl nach Grey 25 Mitglieder der Society auch der „österreichischen Ortsgruppe“ beigetreten waren.⁹

Für die amerikanische Bruckner Society hatte ihre „selbständige Entwicklung“ zur Folge, Verzicht auf eine regelmäßige Berichterstattung über ihre Aktivitäten in den *Bruckner-Blättern* leisten zu müssen. Die IBG hatte dies nur unter der Bedingung des Anschlusses und damit unter der Bedingung einer finanziellen Unterstützung aus Amerika zugesagt, die sie nun ihrerseits nicht verbuchen konnte. Da die Bruckner Society of America ohnehin nur über mäßige Mittel verfügte, wie aus den Briefen ihrer Mitglieder hervorgeht, hatte Grey selbst eine Spende für die Erneuerung der Bruckner-Orgel in St. Florian abgeschlagen. Und Ernst Kurth sei zwar in Amerika willkommen, man würde sich über einen Vortrag für die Society sehr freuen, aber dies müßte gratis sein, teilte Grey Auer mit.¹⁰

Wagner sein Bayreuther Debüt gegeben und dirigierte nochmals in Bayreuth 1931. 1933 lehnte er es ab, dort aufzutreten. Vgl. dazu und zu Toscaninis Verhältnis zu Bruckner H. Sachs, *Toscanini. Eine Biographie* (S. 286ff.). Briefe Robert G. Greys an Auer sind unter F 31 Auer 217 (A-Wn) archiviert. Grey (1895–1962), ein anerkannter Pianist und Opernkenner, war bis 1958 Geschäftsführer der Bruckner Society of America.

7 Nach einem Brief von Gabriel Engel an Auer vom 24. Oktober 1932 (F 31 Auer 217, A-Wn); vgl. Ausschnitte aus Konzertberichten in *Chord & Discord* 1, Nr. 3, 1933, S. 14f. und H. Sachs, *Toscanini*, S. 307, 313ff.

8 F 31 Auer 152 (Abschrift), A-Wn; vgl. dazu M. Auer, *Bruckner und Mahler*, in: *Bruckner-Blätter* 3, 1931, engl. ebenda in der Übersetzung Engels.

9 Brief Robert G. Greys vom 11. März 1931 an Auer (F 31 Auer 217, A-Wn).

10 Brief vom 14. Januar 1932 (F 31 Auer 217, A-Wn). 1932 brachten die *Bruckner-Blätter* noch einen Bericht über die Society in englischer Sprache. Ernst Kurth hatte offenbar

Die Bemühungen um Bruckner in Amerika scheinen einen Aufschwung genommen zu haben, als am 31. Januar 1932 Martin G. Dumler zum Ehrenvorsitzenden (Honorary Chairman) der Bruckner Society ernannt wurde und die Nachfolge von Harriet B. Lanier antrat, der berühmten Gönnerin der New Yorker Chorvereingung „Friends of Music“. Dumler (1868-1958), ein Geschäftsmann – er hatte sich in der Firma The Chatfield & Woods Sack Co. in Cincinnati (Ohio) vom Bürodienster zum Direktor emporgearbeitet –, war nicht nur Kunst- und Musikliebhaber, sondern auch anerkannter Komponist von katholischer Kirchenmusik und Maler. Der vielseitig interessierte und engagierte neue Vorsitzende der Bruckner Society hatte Bruckners Musik in Wien kennengelernt.¹¹ 1907 soll er dort mit Gustav Mahler zusammengetroffen sein. Offenbar gehörte Dumler zu den begeisterten Musikliebhabern, bei denen Mahlers New Yorker Debüt mit *Tristan und Isolde* im Januar 1908 einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen hat.¹²

Dumler nahm 1932 Briefkontakt zu Max Auer auf, – daß sie sich zuvor kennengelernt hatten, ist möglich, aber bis jetzt nicht nachzuweisen. Der im Fond Auer erhaltene (erste) Brief vom 8. Oktober 1932 an Auer klingt förmlich, wiewohl herzlich. Mit dem Schreiben übermittelte Dumler Festgrüße zur Wiener Bruckner-Feier 1932 und versprach, die Bruckner-Gemeinde in Amerika mit allen Kräften voranzubringen. Gabriel Engel hingegen war mit Auer um 1932 bereits befreundet und hatte ihn in seinem oberösterreichischen Heimatort Vöcklabruck besucht. Der Herausgeber von *Chord & Discord* brachte nun auch Auers Tätigkeiten als Bruckner-Schriftsteller und Präsident der IBG dem amerikanischen Publikum nahe. Er schrieb an Auer am 24. Oktober 1932: „I hope you will not be angry that I have used so much of the space in ‚Bruckner and the New Generation‘ to introduce you to America. Now at least they will know here the nobility of your lifework... Friend

bereits 1928 die Verbindungen zu Amerika hergestellt. Norbert Furreg übernahm später die Geschäftskorrespondenz zwischen IBG und Society (vgl. F 31 Auer 248/1, A-Wn). Kurth versuchte ebenfalls, eine Bruckner-Gemeinde in England zu initiieren: Horace Kesteven, ein Pianist, der 1870 in London geboren und nach seiner Ausbildung in Leipzig wieder nach England zurückgekehrt war, versprach zu helfen. Diese Information entstammt den Briefen Kurths an Auer (F 31 Auer 381, A-Wn).

11 Er besuchte die Aufführung der vierten Symphonie Bruckners unter Leitung von Hans Richter am 22. Januar 1888, vgl. Göllicher-Auer, Bd. IV, Teil 2, S. 586 und Bd. IV, Teil 4, S. 237.

12 Vgl. *Chord & Discord* 1, Nr. 1, 1932, S. 4 und 2, Nr. 9, 1960, S. Vf., siehe auch K.-J. Müller, *Mahler. Leben – Werke – Dokumente* (S. 358f.). Dumler blieb bis zu seinem Tod 1958 Präsident der Bruckner Society of America, sein Nachfolger wurde bis zu dessen Tod (1962) Robert G. Grey.

Abb. 10: Bruckner Society of America (*Chord & Discord* 1, Nr. 2, 1932)

THE BRUCKNER SOCIETY OF AMERICA
DR. MARTIN G. DUMLER, M. M., *Hon. Chairman*
ROBERT G. GREY, *Executive Secretary*

HONORARY COMMITTEE

Dr. Emanuel de Marnay Baruch	Otto H. Kahn
Dr. Martin G. Dumler	Ludwig Vogelstein

EXECUTIVE COMMITTEE

Frederick Betz	Robert G. Grey
James P. Dunn	Frederick W. Jones
Gabriel Engel	Ernst Lert
Dr. Henry T. Fleck	George R. Marek
Frances Grant	Joachim H. Meyer

Max Smith

HONORARY MEMBERS

Arthur Bodanzky	Willem Mengelberg
Lawrence Gilman	H. T. Parker
Ossip Gabrilowitsch	Egon Pollak
Percy Goetschius	Fritz Reiner
Eugene Goossens	Romain Rolland
Henry Hadley	Arthur Rodzinski
Willem van Hoogstraten	Warren Storey Smith
Erich Kleiber	Frederick A. Stock
Serge Koussevitzky	Albert Stoessel
A. Walter Kramer	Olga Samaroff Stokowski
Leonard Liebbling	Joseph Stransky
Compton Mackenzie	Frank Thiess
Fritz Mahler	Arturo Toscanini
Thomas Mann	Bruno Walter
Margaret Matzenauer	Jakob Wassermann

Stefan Zweig

FOUNDER MEMBERS

Edwin Aderer	Max Loewenthal
Major Theodore Bitterman	Mrs. Max Loewenthal
Prof. Franz Boas	George R. Marek
Soltan Engel	Carl Louis Marek
John Festneck	Mrs. Fred A. Muschenheim
Lolita Cabrera Gainsborg	Morris Nathan
Mrs. Robert G. Grey	Victor Neustadt
Ella Gross	Mrs. Otto L. Schmidt
Mrs. Christian Holmes	Jack Silverstein
Dr. John Haynes Holmes	Carelton Sprague Smith
Mrs. Ella M. Kronacker	Max Smith
Mrs. Joseph Leidy	Clara M. Staehr
Mrs. A. Lendle	Frederick Stettenheim
Dr. Ernst Lert	Prof. H. H. L. Schulze
Mrs. Samuel Lipman	Marion Telva

GABRIEL ENGEL, *Editor*, 440 West End Ave., New York City
FREDERICK MAREK, *European Correspondent*, Vienna, Austria

Moißl also receives the praise that he deserves in the article about Munich.¹³ Die Begegnung der weit voneinander entfernt wirkenden Bruckner-Freunde hatte also zum Teil ganz persönlichen Charakter, daher stellen sich nun beispielsweise folgende Fragen: Haben die Mitglieder der amerikanischen Bruckner Society auf die politische beziehungsweise kulturpolitische Entwicklung in den dreißiger und vierziger Jahren in Deutschland und Österreich reagiert? Welche Rolle spielten dabei die Musiker, Dirigenten und Musikforscher, die zur Emigration gezwungen waren? Haben die bisher erwähnten wichtigen Persönlichkeiten der Society im Austausch mit Auer die Auftritte der IBG in Nazi-Deutschland kritisiert? Welche Position nahm die IBG gegenüber der Society ein? Und wie reagierte man in Amerika und England auf die Diskussion um die „Originalfassungen“ der Brucknerschen Werke? Bei dem Versuch, diese Fragen zu beantworten, sei betont, daß es sich um erste Schritte handelt, die Bruckner-Rezeption in den genannten Ländern darzustellen.¹⁴

Die Society erhielt 1933 eine Bruckner-Ehrenmedaille und kündigte an, sie in der Saison 1933/34 folgenden Persönlichkeiten zu verleihen: Arturo Toscanini, Bruno Walter (New York Philharmonic Orchestra), dem seit 1924 in Amerika lebenden russischen Dirigenten Serge Koussevitzky (Boston Symphony Orchestra), dem seit 1905 in Amerika wirkenden deutschen Dirigenten Frederic Stock (Chicago Symphony Orchestra) und Martin G. Dumler.¹⁵ Am 4. Dezember 1933 wurde sie Bruno Walter im Rahmen einer Feier des angesehenen New Yorker Musik-Clubs „The Bohemians“ verliehen. Im weiteren erhielt sie dem Bericht in *Chord & Discord*

13 Siehe F 31 Auer 217, A-Wn. Vgl. *Chord & Discord* 1, Nr. 2, November 1932, S. 6-11 und S. 23.

14 Bisher wurde die Geschichte der Bruckner Society of America nicht aufgearbeitet. Seit dem Tod des letzten Verantwortlichen, Jack Diether, der versucht hatte, *Chord & Discord* am Leben zu erhalten, existiert die Gesellschaft offenbar nur noch auf dem Papier oder als New Yorker Adresse. Diether starb 1987, er war zu dieser Zeit Vizepräsident der Bruckner Society. Er schrieb u. a. zahlreiche Abhandlungen zu Bruckner und Mahler in amerikanischen Musikzeitschriften. Ob und seit wann der 1915 in Linz geborene und 1938 emigrierte Bruckner-Verehrer Frank J. Plash Präsident der Bruckner Society of America ist (vgl. Mitteilungsheft der IBG Nr. 13, Mai 1978, S. 25), muß vorerst offen bleiben. Die IBG ehrte Plash 1991 mit der Bruckner-Medaille für seine Verdienste um Bruckner in Amerika. Der letzte Präsident der Society, Charles L. Eble, der ab 1952 als Nachfolger von Gabriel Engel *Chord & Discord* herausgab und 1962 als Nachfolger von Robert G. Grey Präsident wurde, lebt in Iowa City (Iowa). Ich danke ihm hiermit für die Übersendung der späten Ausgaben von *Chord & Discord*.

15 Vgl. *Chord & Discord* 1, Nr. 4, Oktober 1933. Die Bruckner-Ehrenmedaille schuf der amerikanische Bildhauer Julio Kileny (New York).

zufolge Martin G. Dumler, Max Auer und Franz Moißl.¹⁶ Die Ehrung Bruno Walters wurde folgendermaßen kommentiert:

„Rising in response to the ovation tendered him by these foremost representatives of the American world of music, he exhorted all true artists to strive as they had never before to combat the darkness that seems to be settling down upon every cultural phase of life by steeping their souls completely in the light of their artistic ideals.“¹⁷

Einerseits, so scheint es, hat die Bruckner Society of America mit der Verleihung ihrer Bruckner-Ehrenmedaille an Walter ein Zeichen der Solidarität gesetzt. Ob dies unter den Bruckner-Freunden in Deutschland und Österreich als politisches Signal aufgefaßt wurde, kann nur vermutet werden. Andererseits erscheint die Verleihung der Medaille an Auer und Moißl als Sympathie-Kundgebung für den Geist und die Gesinnung, die Walters Emigration mitverantwortet haben. Dies allerdings konnten offenbar die amerikanischen Bruckner-Verehrer nicht durchschauen. Sie waren im Glauben, den „reinen Bruckner-Idealismus“ und den „rein österreichischen Patriotismus“ auszuzeichnen. Und Österreich ideell den Rücken zu stärken bedeutete damals, ein Zeichen gegen Hitlers Expansionsabsichten zu setzen und gleichzeitig auch eine Sympathiekundgebung für das Land laut werden zu lassen, das viele Emigranten – so auch Walter – aufgenommen hatte. Daß viele Deutsch-Österreicher diese „Rückenstärkung“ weder wünschten noch brauchten, sondern lieber heute als morgen „heim“ ins Reich wollten, hat man außerhalb Europas wahrscheinlich lange nicht deutlich genug wahrgenommen.¹⁸ Die IBG, die zumindest teilweise stolz darauf war, „international“ zu wirken, und Auer, der es sich mit keiner Partei verderben wollte, strebten danach, das idealisierte Bild, das sich die amerikanische

16 Vgl. *Chord & Discord* 1, Nr. 5, März 1934, S. 27f.

17 Ebenda, S. 27. Walter war im März 1933 nach Wien geflohen und im Oktober nach New York zu Gastkonzerten zurückgekehrt. Er sollte am 16. März 1933 ursprünglich in Leipzig die „nullte“ Symphonie von Bruckner dirigieren, deren Aufführung unter Androhung von Gewalt verhindert wurde. Vgl. B. Walter, *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, S. 385-408. Siehe auch Bruno Walter, *Briefe*. Vgl. F.K. Prieborg, *Musik im NS-Staat*, S. 43f. und S. Lieberwirth, *Bruckner und das Gewandhausorchester*.

18 Erstaunlich sind jedoch die Informationsdichte und die realistische Einschätzung der Ereignisse in Deutschland und Österreich ab 1932/33 im katholischen Wochenblatt *America* („publ. by the Jesuits of USA and Canada“), in der am 24. Oktober 1931 ein Bericht über Bruckner, *A Neglected Catholic Genius*, von Donald Marshall, abgedruckt wurde.

Society von ihnen gemacht hatte, aufrecht zu erhalten. Auer ernannte beispielsweise Martin G. Dumler zum Ehrenmitglied der IBG.¹⁹

Im Oktober-Heft von *Chord & Discord* im Jahr 1934 war jedoch auch ein Bericht über Felix M. Gatz und dessen Engagement für Bruckner abgedruckt. Die Gründe für seinen „Weggang“ aus Berlin wurden so dargelegt:

„Consequently, the advent of the new regime, universally styled the Third Reich, left the organization [die vor 1933 in Berlin von Gatz ins Leben gerufene Bruckner-Gemeinde] without the official financial support that had become necessary for its continuation, with the result that Prof. Gatz began to seek a new, more promising field in which to carry the Bruckner banner on to a complete and permanent triumph. Naturally he turned his attention to the New World where he knew that a Bruckner Renaissance was in process and happily accepted the post of Professor of Musical Esthetics at Duquesne University, Pittsburgh.“²⁰

Dem oben genannten Bericht über Gatz folgte ein Überblick über die Bruckner-Aktivitäten in Deutschland, Österreich und Holland von Franz Moißl, der „rein informativ“ erscheint. Daneben schrieb Willy Reich, der zur gleichen Zeit zum Europa-Berichterstatter von *Chord & Discord* ernannt wurde, über die neuen Ergebnisse der Bruckner-Forschung im Rahmen der Gesamtausgabe von Haas und Orel. In einem kurzen Abriss würdigte er die Edition der „Originalfassung“ der neunten Symphonie.²¹ Zugleich wurden dem Leserkreis von *Chord & Discord* die Bruckner-Gesamtausgabe und der Musikwissenschaftliche Verlag Wien-Leipzig vorgestellt. Im gleichen Jahr, 1934, erhielt die Bruckner Society of America auch eine Mahler-Ehrenmedaille.²²

19 Dumler bedankte sich für diese Ehre in einem Brief an Auer vom 8. November 1934 (F 31 Auer 259, A-Wn), vgl. auch M. Auer, *Bruckner-Renaissance in Amerika*.

20 Siehe *Chord & Discord* 1, Nr. 6, 1934, S. 20 (u.d.T. *Bruckner Appreciation – Via Radio!*); vgl. auch F.M. Gatz, *Bruckner's Musical World*.

21 Siehe *Bruckner's Ninth (The Original Version)*, in: *Chord & Discord* 1, Nr. 6, 1934 (S. 15f.). Willy Reich, Schüler von Alban Berg und Anton Webern, war von 1932-1937 Herausgeber der Zeitschrift 23 – *Eine Wiener Musikzeitschrift*. Er emigrierte 1938 in die Schweiz.

22 Vgl. *Chord & Discord* 1, Nr. 7, 1935, S. 21 und Nr. 8, 1936, S. 21: die Bruckner-Medaille wurde 1935/36 den Dirigenten Serge Koussevitzky, Otto Klemperer, Eugen Ormandy sowie dem Musikdirektor der Schallplattenfirmen RCA und Columbia, Charles O'Connell, verliehen, die Mahler-Medaille dem in Wien 1877 geborenen Dirigenten Artur Bodanzky, dem russischen Pianisten und Dirigenten Ossip Gabrilowitsch sowie Serge Koussevitzky, Otto Klemperer, Willem Mengelberg und Bruno Walter.

In den privaten Korrespondenzen von Grey, Dumler und Auer blieb der Austausch bis 1935/36 auf informative Mitteilungen, zum Beispiel über Bruckner-Auführungen in Amerika oder Veranstaltungen der Society, und Höflichkeitsfloskeln beschränkt, im großen und ganzen ein Ton, der auch in *Chord & Discord* vorherrschte. Die politische Situation blieb – bis auf wenige, unauffällige Ausnahmen – unberührt. Hervorzuheben ist beispielsweise die im Oktober 1933 in einem Aufsatz in *Chord & Discord* eingeflochtene Kritik an Wilhelm Furtwänglers Rede zum 100. Geburtstag von Johannes Brahms in Wien, in der der Dirigent das „Deutschtum“ von Brahms gepriesen habe²³: „Furtwaengler's word... may even attain the status of a slogan in the artistic 'house-cleaning' that is part of the weird political program of the 'Third Reich'“. ²⁴ Ebenfalls herauszustellen ist eine Bemerkung Robert G. Greys vom 28. September 1936. Er schrieb an Auer: „Es wundert mich, daß [Bruno] Walter keines der Konzerte des VII. I.B.Fest in Wien dirigiert.“²⁵ Greys Anmerkung ist mit hoher Wahrscheinlichkeit als vorsichtige Kritik zu verstehen, denn zudem wies er Auer in diesem Brief fast hartnäckig darauf hin, daß die Bruckner Society of America nicht nur die Bruckner-, sondern auch die Mahler-Bewegung sehr vorangebracht habe. Wie auch immer Auer Greys Brief aufgenommen hat, er wog nicht schwer angesichts einer anderen Tatsache: Die Bruckner Society hat es sich nicht nehmen lassen, anlässlich der Walhalla-Feierlichkeiten einen Kranz zu stiften, der am Sockel der von Hitler „eingeweihten“ Bruckner-Büste niedergelegt wurde. Dumler schrieb dazu an Auer am 8. Juli 1937:

„Wir alle hier freuen uns das der Kranz so schön besorgt und einen guten Eindruck gemacht hat. Unser lieber Bruckner hat einen feierlichen Eingang in Walhalle gehabt [sic]... Wir gratulieren auch das Hilfe von der Reichs Regierung Euch zukommen wird. Das ist großartig und wohl verdient. Hoffentlich wird die Donau-Festwoche in diesem Monat auch schön verlaufen und großes wirken.“²⁶

Der Präsident der Society scheint die „Büstenweihe“ Hitlers als eine Bruckner-veranstaltung unter vielen eingestuft zu haben, offenbar unterschied er auch nicht

23 Vgl. W. Furtwängler, *Johannes Brahms. Anton Bruckner*, 21952, S. 3-17.

24 *Symphonic Forecasts*, in: *Chord & Discord* 1, Nr. 4, S. 3.

25 F 31 Auer 217, A-Wn. Der Kontakt Auers zu Walter scheint im März 1936 abgebrochen zu sein, nach der „Auseinandersetzung“ um Walters Teilnahme am zweiten österreichischen Bruckner-Fest (vgl. Kapitel II).

26 F 31 Auer 217, A-Wn.

zwischen Festen in Österreich und Festen im Deutschen Reich. Die Reaktion Dumlars auf die Nachricht, daß die Internationale Bruckner-Gesellschaft in Deutsche Bruckner-Gesellschaft „umgewandelt“ wurde, steht in einem ähnlichen Licht. Er schrieb an Auer am 16. Januar 1939:

„Ich habe Ihre Postkarte empfangen und notirt das es jetzt die Deutsche Bruckner Gesellschaft ist und das Herr Furtwängler Praesident ist welches mir schrecklich leid tut, weil Sie so vieles in Ihrer Zeit für Bruckner getan haben. Hoffentlich wird das nämliche Princip von vergangenen Jahren in Ehren gehalten werden... Ist jetzt meine Mitgliedschaft als Honorarisches Mitglied in der I.B.G. aufgelöst?“²⁷

Der Krieg allerdings führte zu Besorgnis, die hauptsächlich dem Wohlergehen Auers und seiner Mitstreiter galt. Über das Januar-Heft von *Chord & Discord* im Jahr 1940 schrieb Dumler an Auer: „Wir glauben und fühlen das diese Nummer besonders interessant ist.“²⁸ Das Heft enthält einen Friedensappell in Form eines zitierten Berichtes über die „Peace Conference of Amsterdam“, ein Ausschnitt aus Olga Samaroff-Stokowskis Buch *An American Musician's Story* von 1939 (*Chord & Discord* 2, Nr. 1, S. 27-34). Sie berichtete von der Mahler-Feier zu Willem Mengelbergs 25jährigem Jubiläum als Dirigent in Holland, das 1920 als erstes bedeutendes internationales Musik-Festival nach dem Krieg stattfand.

Im weiteren enthielt die Januar-Nummer 1940 einen Aufsatz von Gabriel Engel, *The Life of Anton Bruckner*, der eine Kurzversion seiner 1931 erschienenen Biographie des Komponisten darstellt. Engels Interpretation des Lebens und Schaffens von Bruckner ging auf Auers Schriften der zwanziger und dreißiger Jahre zurück. „Like Franz Schubert, Anton Bruckner springs from a line of Austrian schoolmasters“,

27 F 31 Auer 259, A-Wn; hierzu ein Brief von Dumler an Auer vom 17. Januar 1949, mit dem die Geschichte der Bruckner-Gesellschaften nach 1945 kurz eingeblendet werden kann: „Ihre lieben Zeilen vom 18 dieses Monats worin Sie mir liebenswürdiger Weise die private Mitteilung machten von meiner Wiederernennung zum Ehrenmitglied der Internationalen Bruckner Gesellschaft hat mich sehr freudig überrascht. Ich gebrauche das Wort Wiederernennung weil mir diese Ehrung bereits im October 1934 von der Internationalen Bruckner Gesellschaft zuteil geworden ist. Da der unglückliche Krieg aber scheinbar alle diese Dokumente bei Ihnen zerstört hat bezugsweise solche abhanden kamen, so konnten Sie natürlich von der bereits erfolgten Ernennung keine Notiz mehr nehmen.“ 1946 „wurde die D.B.G.... wieder in die I.B.G. zurückgeführt“ und Max Auer nahm seine Tätigkeit als Präsident der IBG wieder auf, vgl. M. Auer, *Entstehung und Schicksale der Internationalen Bruckner-Gesellschaft (I.B.G.)*, S. 8.

28 Brief vom 6. Januar 1940 (F 31 Auer 259, A-Wn).

lautete Engels einführender Satz.²⁹ Bruckner war für ihn weder ein „niederösterreichischer deutscher Bauer“ noch ein „reckenhafter nordischer Held“. Engel sah in Bruckner den gemütlichen Österreicher, den devoten Wagner-Verehrer, den „harmlosen“ Liebhaber junger Frauen – „in Bruckner's many cases of platonic affection for young girls (this continued till his seventieth year) there is enticing food for the modern psychologist's or psychoanalyst's formulizations“ – und den kirchlich-religiös geprägten Symphoniekomponisten: „In Bruckner's physical appearance at this time [nach 1884] there was no hint of senility. He was a little above the average in height, but an inclination to corpulency made him appear shorter. His physiognomy, huge-nosed and smooth-shaven as he was, was that of a Roman emperor, but from his blue eyes beamed only kindness and childish faith.“ Das Problem der verschiedenen Fassungen der Symphonien Bruckners berührte Engel kaum. Die Umarbeitung der ersten Symphonie, die im englischen Text den liebevollen Beinamen „ragamuffin“ erhielt, wurde folgendermaßen kommentiert: Bruckner „now drew the long-dormant *First Symphony* from its dusty shelf and set to work polishing it.“³⁰

Die Diskussion um die „Originalfassungen“, die in Deutschland, Österreich und in der Schweiz seit 1932 große Aufmerksamkeit erregt hatte, scheint demnach in den amerikanischen Bruckner- und Mahler-Kreisen auf wenig Interesse gestoßen zu sein. Dafür sind verschiedene Gründe denkbar: Ein Hauptgrund war sicherlich, daß man in Amerika (und in anderen nicht-deutschsprachigen Ländern) Bruckner erst entdeckte. Um dem Publikum einen Zugang zu seiner Musik zu verschaffen, waren zunächst einführende Texte notwendig. In Konzerteinführungen konnte jedoch das komplizierte Problem der Fassungen kaum behandelt werden.

Folgende Ausschnitte aus Berichten in *Chord & Discord* mögen die Einstellungen zum Thema „ Fassungen“ beleuchten. Gabriel Engel schrieb in einem Kommentar zur ersten Symphonie: „The different versions of many of his works that Bruckner left the world reveal that he made no changes affecting the initial conception of any of them, for a symphony was to him truly an integral artwork.“³¹ John N. Burk stellte in einem Bericht zur achten Symphonie fest: „The Eighth Symphony does not bring up the problem of authenticity in revision about which so much has lately been written in Central Europe. The 'improvements' in orchestration by Bruckner's pupil, the

29 *Chord & Discord* 2, Nr. 1, 1940, S. 1.

30 Ebenda, S. 8 und 18f.

31 *Bruckner Study: Das Kecke Bessler*, S. 18.

conductor Ferdinand Löwe, apply particularly to the Fifth and Ninth Symphonies. The revision of the Eighth seems to have been Bruckner's own.³² Eine gewisse Ausnahme bildete Gabriel Engels Aufsatz *Prometheus Unbound: 1. The Liberation of Anton Bruckner 2. Bruckner's Orchestral Language*, der offensichtlich unter dem unmittelbaren Eindruck der Aufführung der „Originalfassung“ der vierten Symphonie in Leipzig unter Hans Weisbach am 1. März 1936 entstand: „To bring home to American music-lovers the full significance of this amazing, new development... The titanic musical spirit of Bruckner, a veritable ‚Prometheus Bound,‘ tortured by the chains which have so long imprisoned it, is free at last.“³³

Eine weitere Ursache für die in den dreißiger und vierziger Jahren selten zu findenden Stellungnahmen zum „Streit“ um den „echten Bruckner“ in den englischsprachigen Musikzeitschriften barg der Umstand, daß es kaum einen Musikforscher außerhalb Österreichs oder gar außerhalb Europas gab, der mit der Bruckner-Philologie eng vertraut war. So konnte bei Diskussionen um Bruckners Fassungen und Editionen nur auf der Basis der vorhandenen gedruckten Partituren argumentiert werden. Die Bände der Bruckner-Gesamtausgabe passierten jedoch erst nach und nach die Grenzen Österreichs und Deutschlands. Der Krieg erschwerte zudem den Export der neuen Partituren, so daß eine internationale Beschäftigung mit den „Originalfassungen“ Bruckners in der Tat erst nach 1945 einsetzen konnte. Manche Musikforscher begannen sich gerade erst mit den Ausgaben von Haas zu befassen, als in Österreich bereits die ersten Bände von Leopold Nowaks Gesamtausgabe vorlagen.³⁴ Diese Entwicklung konnte nur durch das Eingreifen von Musikwissenschaftlern unterbrochen werden, die die Diskussionen um Bruckner vor Ort miterlebt hatten und in englischsprachigen Musikzeitschriften darüber berichteten. Der engere „Bruckner-Kreis“ in Deutschland und Österreich, die IBG und die diejenigen, die sich für oder gegen die „Originalfassungen“ zu Wort gemeldet hatten sowie die Herausgeber der Gesamtausgabe unterließen es jedoch – mit wenigen Ausnahmen in *Chord & Discord* –, die angelsächsische und übrige Welt zu informieren.

Egon Wellesz (1885-1974) und Willy Reich (1898-1980), zwei gebürtige Österreicher, die beide an der Wiener Universität Musikwissenschaft studiert hatten – Wellesz bei Guido Adler, Reich bei Robert Lach, Alfred Orel und Robert Haas

(Promotion 1934) –, die beide der Musik Mahlers und Schönbergs verbunden waren und die beide 1938 zur Emigration gezwungen waren, berichteten dagegen in englischsprachigen Musikzeitschriften über die „Originalfassungen“. Willy Reich hatte bis 1938, wie bereits erwähnt wurde, das Amt des Europakorrespondenten für *Chord & Discord* übernommen. Er trat für die „Originalfassung“ der neunten Symphonie und für Alfred Orels Leistung ein: „As Orel pointed out in a recent lecture at the University of Vienna, Loewe, actuated solely by devoted zeal, sought to render more acceptable to the ears of his contemporaries the general tonal ruggedness of the symphony as left by the master. To accomplish this end he boldly translated into the luxurious massed orchestral language of Wagner the economical group-instrumental effects clearly intended by Bruckner, who seems in this symphony to have anticipated the most modern attitude towards the problem of instrumental expression.“³⁵

Egon Wellesz veröffentlichte 1936 in *The Monthly Musical Record* (London) einen kurzen Kommentar zu den „Originalfassungen“.³⁶ Den Streit um die Frage, ob Bruckner von seinen Schülern und Freunden zu Umarbeitungen seiner Symphonien veranlaßt wurde, setzte Wellesz bewußt nicht fort: „I have no wish to enter further into this controversy, which not only prejudices the reputation of the two conductors [Löwe und Schalk], whose devotion and respect for Bruckner is well known, but may also affect our opinion of the character of the composer, if we admit that he allowed interference with his works against his better judgment.“³⁷ Wellesz nahm jedoch Partei für die „Originalfassungen“ der Gesamtausgabe: „We shall... find that frequently the original versions follow much more closely the direct line of the classical composers and hence today sound much more ‚modern‘... The new Bruckner scores, in my opinion, have appeared exactly at the right time, not for the purpose of giving conductors who ignore contemporary music a specious justifica-

32 *Bruckner's Ninth (The Original Version)*, S. 16. In einem Brief vom 7. Juni 1934 teilte Furreg Auer mit: „Dieser [Willy Reich] hat über meine Aufforderung 2 Artikel verfaßt, die u. a. in der ‚Schweizer Musikzeitung‘... und in englischer Sprache in ‚Chord and Discord‘, sowie anderen amerikanischen Blättern erscheinen werden“ (F 31 Auer 248/1, A-Wn). Vgl. auch M. Auer, *Bruckner's Ninth. The Original Version*, in: *Chord & Discord* 1, Nr. 4, 1933, S. 8-11 (d.i. Auers Artikel in ZfM 99, 1932, S. 861-864, übersetzt von Gabriel Engel); vgl. auch *The American Premiere of Bruckner's Ninth (Original Version)*, in: *Chord & Discord* 1, Nr. 6, 1934, S. 14.

36 *The Original Versions of Bruckner's Symphonies*, auch in Italien erschienen unter dem Titel *Le versioni originali delle sinfonie di Bruckner*. Willy Reich berichtete über das Wiener Musikleben ebenfalls in *Monthly Musical Record*.

37 *The Original Versions of Bruckner's Symphonies*, S. 219.

32 *Bruckner's Eighth Symphony*, in: *Chord & Discord* 1, Nr. 9, 1938, S. 6.

33 *Chord & Discord* 1, Nr. 8, Dezember 1936, S. 2.

34 Vgl. dazu bspw. R. Simpson, *The Eighth Symphony of Bruckner* (S. 42); Simpson verfaßte eine Analyse, „the first reasonably complete one in English to be made from the original score [Haas-Edition]“.

tion for repeating their indifference under the pretext of celebrating a jubilee, but simply as an opportunity for doing justice to a great composer, who has always quite unfairly been regarded as a mere follower of Wagner.“ Bei der näheren Beschreibung der Unterschiede der Fassungen – hauptsächlich der neunten und fünften Symphonie – verließ sich Wellesz auf die Ergebnisse der Herausgeber der Gesamtausgabe, wobei dies beispielsweise dazu führte, daß er aus Haas' Revisionsbericht zur fünften Symphonie die fehlerhafte Angabe übernahm, daß im Finale ein Strich von 222 Takten „geöffnet“ worden sei.³⁸

Eine weitere Stellungnahme von Wellesz zur Ausgabe der „Originalfassungen“ erschien im Oktober 1938. Im März dieses Jahres konnte er nicht mehr nach Wien zurückkehren und fand Sicherheit in England.³⁹ Sein Beitrag *Anton Bruckner and the Process of Musical Creation in The Musical Quarterly* (New York) ist gegenüber dem Bericht von 1936 wesentlich ausführlicher. Beide Texte sind etwa zur gleichen Zeit entstanden.⁴⁰ Wellesz würdigte in dem Aufsatz von 1938 die von den frühen Bruckner-Verlagen einschließlich von Universal Edition herausgegebenen Partituren. Offenbar hatte er sich bei UE, dem Verlag seiner eigenen Kompositionen, über die Geschichte der Bruckner-Ausgaben informiert.⁴¹ Wellesz stellte ausdrücklich die Verdienste der jüdischen Verlagshäuser und Gustav Mahlers Einsatz für den Druck der Werke Bruckners heraus. Damit trat er dem antisemitischen Tenor der Befürworter der „Originalfassungen“ entgegen und setzte somit ein wichtiges, kritisches Signal.

Jedoch bewertete Wellesz das Erscheinen der „Originalfassungen“ auch in diesem Aufsatz positiv. Er zweifelte zwar an den Ausführungen von Haas, weil er in Bruckner eine selbständige und starke Persönlichkeit sah: „Can one, in the light of such a development, support the legend which says that Bruckner was like a child and accommodated himself to the will of every stranger?“ Aber Wellesz schloß seine Betrachtung folgendermaßen: „It is greatly to the credit of the editors of the Complete Edition and of the Musikwissenschaftlicher Verlag that we can gain such a profound

38 Ebenda, S. 219f.; vgl. L. Nowak, *Anton Bruckner. Sämtliche Werke, V. Symphonie B-Dur. Revisionsbericht*, S. 50.

39 Zu Wellesz' Emigration und Aufenthalt in England vgl. E. und E. Wellesz, *Egon Wellesz. Leben und Werk*, S. 246f., C. Cepin Benser, *Egon Wellesz (1885-1974). Chronicle of a Twentieth-Century Musician*, und dies., *Egon Wellesz as Scholar and Teacher: The Oxford Years*; vgl. auch E. Levi, *Deutsche Musik und Musiker im englischen Exil 1933-1945*.

40 Siehe MQ 24, 1938, S. 286.

41 Vgl. ebenda, S. 266.

insight into the compositions of Bruckner through their publications, and, more than this, into his workshop – into the otherwise dark and mysterious process of the origin of a musical art-work.“⁴²

Bisher sind Wellesz' Beweggründe für seine eigenen Recherchen und seine Wortmeldungen zum Thema „Originalfassungen“ nicht untersucht worden.⁴³ Auf seine Bruckner-Veröffentlichungen von 1936 (1937) und 1938 lassen sich in den Korrespondenzen der IBG beziehungsweise DBG (Nachlaß Auer) keine Reaktionen ausmachen. 1942 ging der Gründer und Herausgeber der zwei Jahre zuvor erstmals erschienenen englischen Musikzeitschrift *The Music Review*, Geoffrey Sharp, auf den Bruckner-Aufsatz von Wellesz ein.⁴⁴ Auch er begrüßte die „Originalfassungen“, wies jedoch kritisch auf zwei Aspekte hin. Zum einen beklagte Sharp die Unterbrechung der Auslieferung der Bände der Bruckner-Gesamtausgabe:

„At the time of writing the following full orchestral scores are available in the Critical Edition: First Symphony (Linz Edn.), Second, Fourth, Fifth, Sixth and Ninth Symphonies, the D minor *Requiem* (1849) and the *Missa Solemnis* in B (1854). No volumes have reached England since August, 1938, and although Furtwängler has already performed the Eighth Symphony from the *Urfassung*, the score is still apparently unpublished. There are miniature scores of the First, Fourth, Fifth, Sixth and Ninth Symphonies, and of the D minor *Requiem*. The writer is

42 Siehe ebenda, S. 269, 290; vgl. S. 286: Wellesz verweist auf Orels Aufsatz von 1936 (*Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner*), der nach dem Abschluß seiner eigenen Arbeit veröffentlicht worden sei. Orel sei zu ähnlichen Ergebnissen wie er selbst gelangt. Wellesz hat sich nach eigenen Angaben mit Friedrich Eckstein ausgetauscht. Zu Wellesz und Bruckner vgl. E. und E. Wellesz, *Egon Wellesz. Leben und Werk*, S. 16-20, vgl. auch C. Cepin Benser, *Egon Wellesz as Scholar and Teacher: The Oxford Years*, S. 47: „His admiration for Bruckner whose works were so akin to his own symphonic thinking was such that it was no coincidence that when he took up the symphony at age sixty, it should have been in Bruckner's footsteps.“ Vgl. dazu C. Cepin Benser, *Egon Wellesz (1885-1974). Chronicle of a Twentieth-Century Musician* (S. 210, 320f.). Siehe auch E. Wellesz, *La jeune école viennoise. (Imitations de Brahms, Bruckner et Mahler)*.

43 Wellesz' positive Bewertung der Haas-Editionen könnte darauf zurückzuführen sein, daß die „Originalfassungen“ zu seiner Vorstellung von einem neuen Klangideal im 20. Jahrhundert paßten. Das „neue Klangideal“ sollte im Zeichen einer „Wende zum Objektivismus“ stehen, vgl. dazu K. Marsoner, *Zu Egon Wellesz' Darstellung der Instrumentationsprinzipien der zwanziger Jahre*.

44 *Anton Bruckner. Simpleton or Mystic?*

indebted to Paul Hirsch for bibliographical assistance and for the opportunity of consulting the extant volumes of this Critical Edition.⁴⁵

Zum anderen hielt Sharp fest, daß es eigentlich nicht mehr nötig sei, die „Originalfassungen“ zu verteidigen, denn die alten Erstdruckausgaben ließen bei einem genauen Vergleich ihre „Schwächen“ allzu deutlich erkennen, „but the present régime in Germany has made a political gambit of the Critical Edition and, as we know only too well, what the politician says is not evidence.“⁴⁶ Es kommt also nicht darauf an, der „Propaganda“ zu glauben, so mag man Sharps Aussage paraphrasieren, sondern es kommt darauf an, für sich selbst den „Wert“ der „Originalfassungen“ zu entdecken. Dann erscheine der „originale“ Bruckner nicht als „simpleton“, sondern als „mystic“. Auch Sharp befürwortete die musikalisch-interpretatorische Trennung Bruckners von Wagner.

Weder Willy Reich noch Egon Wellesz, weder ihre Situation in Wien noch im Exil, weder ihre Stellungnahmen zu den „Originalfassungen“ noch Reaktionen darauf wurden für die Bruckner-Forschung der letzten Jahrzehnte zu Gegenständen ihres Interesses.⁴⁷ Eine vergleichbare Lücke besteht bei den Untersuchungen zur Geschichte der Bruckner-Aufführungen durch Dirigenten, die 1933 Deutschland oder 1938 Österreich verlassen mußten, obwohl gerade sie einen großen Beitrag dazu leisteten, nicht nur den Bekanntheitsgrad der Brucknerschen Werke zu erhöhen, sondern auch das internationale Publikum mit Bruckners Werken in „Originalgestalt“ bekanntzumachen.

Otto Klemperer, der 1933 Berlin verlassen mußte, leitete beispielsweise die Erstauufführung der „Originalfassung“ der neunten Symphonie in Amerika am 11. Okto-

ber 1934.⁴⁸ Bruno Walter, dessen Engagement für Bruckner bereits aufgezeigt wurde, schrieb am 5. Dezember 1946 an Max Auer: „Ende Januar dirigiere ich Bruckner's 9. (in der Urfassung natürlich) in Boston.“⁴⁹ Am 29. Februar 1948 berichtete Walter: „Ich kann Ihnen mitteilen, daß ich erst vor zwei Wochen in New York die Achte von Bruckner (selbstverständlich strichlos) aufgeführt habe und daß sie wieder den tiefsten Eindruck gemacht hat.“⁵⁰ Die Briefe von Walter an Auer – der letzte datiert vom 12. Februar 1957 – hinterlassen den Eindruck, als habe die IBG dort angeknüpft, wo um 1936 der Faden gerissen war. Auer hatte Walter Glückwünsche zum 70. Geburtstag (15. September 1946) übermittelt, der Dirigent antwortete. Die Ereignisse der Jahre 1938–1945 wurden nicht berührt. Dagegen gab es Pläne für die Zukunft, darunter den Plan einer neuen Bruckner-Gesamtausgabe, für den Walter zu werben versprach.

Diese „bruchlose“, beinahe will man sagen „unbekümmerte“ Wiederaufnahme der Bruckner-Aktivitäten in Österreich⁵¹ zu kommentieren, könnte ein neues Kapitel der vorliegenden Untersuchung ausfüllen. Darin würde auch zu zeigen sein, daß sich das Bruckner-Bild in der Literatur nur um Nuancen veränderte: Der Katholik und Österreicher Bruckner gewann an Gewicht.⁵² Im übrigen erinnert manche Passage aus der Nachkriegs-Brucknerliteratur, vielleicht auch auf Grund der Sprache, an die pessimistische Weltsicht der zwanziger Jahre. Bruckner sollte nun eine „Flucht“ aus den Trümmern ermöglichen, das Mittel „Bruckner“ sollte

48 Konzertkritiken, die die positive Aufnahme der „Originalfassung“ der neunten Symphonie widerspiegeln, siehe in *Chord & Discord* 1, Nr. 7, 1935, S. 32f. Das Problem des Widerspruchs zwischen Theorie und Praxis oder zwischen Edition und Aufführung bzw. Interpretation, das in den vorangegangenen Kapiteln mehrfach aufgeworfen wurde und das bei der Erwähnung jedes Bruckner-Dirigenten diskutiert werden könnte, sei an dieser Stelle nur in Erinnerung gerufen. Vgl. zu Klemperers Flucht aus Berlin F.K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 42f. und O. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, S. 80ff.

49 F 31 Auer 563, A-Wn (es scheint der erste Brief nach dem Krieg zu sein). Walter hat sich vielleicht mit Egon Wellesz über Bruckner und die „Originalfassungen“ ausgetauscht, vgl. B. Walter, *Thema und Variationen*, S. 417.

50 F 31 Auer 563, A-Wn. Bruno Walter erhielt 1950 die Bruckner-Ehrenmedaille der IBG, 1952 widmete ihm Max Auer die englische Übersetzung seiner Bruckner-Biographie (sicherlich nicht eine Übersetzung der Ausgabe von 1941).

51 Die „Reaktivierung“ der Bruckner-Gemeinden in Deutschland (BRD) wurde zwar auch in Angriff genommen, verlief jedoch mit geringem Erfolg. Der Badische Bruckner-Bund hatte bspw. bis Anfang der 1960er Jahre als Südwestdeutscher Bruckner-Bund Bestand.

52 Vgl. dazu insb. W. Kirsch, *Die Bruckner-Forschung seit 1945 (II)*, S. 208–225.

45 Ebenda S. 49 (Fußnote 5). Paul Hirsch (1881–1951) war der Besitzer der größten privaten Musikbibliothek Europas. Er wurde im Mai 1936 aus Frankfurt am Main vertrieben und konnte sich in England niederlassen, vgl. MGG, Bd. VI, Sp. 464f. Vgl. auch E. Levi, *Deutsche Musik und Musiker im englischen Exil 1933–1945*, S. 211.

46 Anton Bruckner. *Simpleton or Mystic?*, S. 52.

47 Eine Studie über die Situation der Schüler von Haas und Orel, die zur Flucht gezwungen waren, steht generell aus. Es sei bspw. auf das Schicksal von Siegmund Levarie hingewiesen. Er wurde 1914 in Wien geboren, seine Eltern waren bedeutende Mitglieder der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde. Levarie studierte an der Universität Wien Musikwissenschaft und promovierte 1938, kurz vor seiner Flucht nach Amerika. Von 1938–1952 lehrte er an der University of Chicago, seit 1954 war er Professor an der City University of New York und leitete bis 1962 die dortige Musikabteilung (vgl. *The New Grove*, Bd. X, S. 699f.).

wiederum in eine andere Welt entführen, deren Lauf von „höheren Mächten“ bestimmt sei. Bald konnten erneut folgende Ideale beschworen werden:

„Immer wieder wird in Gesprächen deutlich, daß die Sehnsucht des heutigen Menschen nach Reinheit, Lauterkeit, Größe, Ehrfurcht und Gläubigkeit gerade in Bruckners Musik Erfüllung findet. Anton Bruckner gibt durch sein Werk vielen Zuversicht und Gewißheit, im Vertrauen auf Gott und eine höhere Ordnung, aus den Wirren unserer Zeit einen Ausweg zu finden.“⁵³

Die Flucht vor der Vergangenheit und Realität schloß bei den Bruckner-Verehrern – und nicht nur bei ihnen – eine Flucht vor der eigenen Geschichte ein.

53 Diese Worte widmete der seit 1970 amtierende Präsident der IBG, Horst Haschek, den Mitgliedern der Gesellschaft zum Jahreswechsel 1977/78, siehe IBG Mitteilungsblatt Nr. 12, Dezember 1977, S. 1.

Anhang: Dokumente

Nr. 1: Erinnerungsprotokoll Alfred Orels (Quelle: Nachlaß Orel, A-Wst)

Nr. 2: Brief Alfred Orels an Leonhardt Groß vom 1. Dezember 1936
(Quelle: Nachlaß Orel, A-Wst)

Nr. 3: Alfred Orels Brief vom September 1937 an Lili Schalk
(Quelle: Nachlaß Orel, A-Wst)

Nr. 4: Robert Haas, *Bericht zur Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners*
vom 25. April 1938 (Quelle: R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)

Nr. 5: Beteiligungsvertrag MWV – UE, „Gedenkprotokoll“
(Quelle: Bruckner-Verlag, Nr. 7, StA-L)

Nr. 6: Beschluß des Urheberrechtsausschusses der STAGMA vom 10. Juni 1938,
Aktenzeichen X/10019-01/10.6.38/220 1/5
(Quelle: R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)

Nr. 7: Willy Hoffmann, *Die Originalfassungen der Symphonien von Anton Bruckner*, Gegenbericht vom 15. Juni 1938
(Quelle: R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)

Nr. 8: Vertrag mit den Erben Bruckners (Quelle: Bruckner-Verlag, Nr. 3, StA-L)

Nr. 9: Stellungnahme des Urheberrechtsausschusses der STAGMA zur achten
Symphonie, 10. Januar 1940, Aktenzeichen M 10019-02/10.1.40/232 1/12
(Quelle: R 5001/583, Bundesarchiv, Abt. Potsdam)

im Jahre 1928 der Plan zu einer Gesamtausgabe der Werke Bruckners fauchte, gelang es mir in dem Dr. Benno Filser-Verlag (Augsburg) hierfür einen Verleger zu finden. Dieser schloss mit der Generaldirektion der k. u. k. Nationalbibliothek einen Verlagsvertrag und auf Grund dieses Vertrages kam es am 25. September 1928 zum Abschluss eines Herausgebervertrages zwischen Filser, Robert Haas und mir, wonach wir beide ~~als~~ gleichberechtigte gemeinsame ~~Herausgeber~~ Herausgeber der Ausgabe waren. 1

In der Folge gingen Haas und ich an die Arbeit an der Ausgabe und Haas übernahm den Band der das Requiem und die B-moll-Messe enthalten sollte, ich die IX. Symphonie. Nach den von uns Herausgebern aufgestellten Grundsätzen sollte die Ausgabe nicht nur die Partituren, sondern auch die verschiedenen Lesarten (Fassungen) und die Skizzen und Entwürfe enthalten. Der von Haas bearbeitete Band (Requiem und B-moll-Messe) erschien auch noch im Jahre 1930 im Verlag Filser, ~~unter Mitwirkung~~ während der Arbeit an meinem Band fallierte aber Filser, sodass die Ausgabe sozusagen obdachlos war.

Um die Ausgabe zu retten, wurde nun von der Internationalen Brucknergesellschaft ein "Musikwissenschaftlicher Verlag" gegründet, an dem ausser Herren der Brucknergesellschaft in stärkstem Maß die Notenstecherei Brandstätter in Leipzig beteiligt war, weil diese an Filser grosse Forderungen aus dem Stich der Ausgabe zu stellen hatte und daher an der Fortführung in höchstem Maß interessiert war. Geschäftsführer der musikwissenschaftlichen Verlage in Wien war Herr Ing. Furrer, Syndikus des Verlages der Wiener Rechtsanwälte Dr. Friedrich Werner.

Die Generaldirektion der Nationalbibliothek schloss nun im April 1934 mit diesem neuen Verlag abermals einen Verlagsvertrag. Die Ausgabe wurde nunmehr zu einer antlätlichen Ausgabe der Nationalbibliothek erklärt und damit mir gegenüber vom damaligen Generaldirektor der Nationalbibliothek Dr. Bick begründet, dass nunmehr Haas als der Leiter der Musikaliensammlung der Nationalbibliothek als alleiniger Herausgeber aufscheinen müsse, während mir zugesagt wurde, dass der Titel nunmehr den Beisatz "unter Mitwirkung von Alfred Orel" lauten werde. Am 14. Mai 1934 kam nun zwischen mir und dem Musikwissenschaftlichen Verlag ein Vertrag zustande, in dem ich nur mehr als "Mitarbeiter" an der Gesamtausgabe bezeichnet war und ich lediglich gemäss §1 dieses Übereinkommens ~~mit~~ mich ~~fallweise~~ "fallweise zur druckfertigen Lieferung je eines Bandes" verpflichtete. Ich hatte demnach keinerlei Recht auf Übertragung eines Bandes an mich, sondern es lag im Belieben des Verlages und Herausgebers, mich mit ~~einem~~ der Bearbeitung eines Bandes zu betrauen.

Inzwischen war der auf Grund der seinerzeitigen Abmachung von mir bearbeitete Band (IX. Symphonie, Partitur und Skizzen) erschienen. In der Folge wurde ich von Haas nur einmal um Lesung der Korrektur einer

der Zeit herausgebildet habe und verwies auch darauf, dass er, als wir die Skizzen einmal miteinander ansahen selbst bei einigen Blättern, auf denen nur einige Noten standen, meinte, diese brauche man gar nicht zu veröffentlichen. Ebenso seien ja auch in gegenseitigen Einverständniss nicht alle die Eintragungen wiedergegeben worden, die bei Bruckner vielfach dem ganzen Rand der Partituren bedecken, sondern es sah nur im allgemeinen darauf hingewiesen worden und eine derartige Seite als Beispiel faximiliert worden. Als Haas rundweg ableugnete, früher nicht auf den jetzigen Standpunkt gestanden zu sein, konnte ich natürlich nichts darauf erwidern, als dass es doch so sei. Auch diese Unterredung zwischen Haas und mir führte zu keinem Ergebnis, da er sich bei allen Entscheidungen entweder auf den Verlag oder auf Generaldirektor Bick ausredete.

Am 11.12.1936 fand neuerlich eine kommissionelle Besprechung bei Dr. Werner statt. In dieser Unterredung übernahm ich es, die Berliner Skizzen in meine Skizzenausgabe hineinzuarbeiten. Über mein Ausscheiden aus der Gesamtausgabe konnte ich wieder keine Entscheidung erreichen.

Am 29.1.1937 fand wieder eine kommissionelle Besprechung bei Dr. Werner statt, bei der ich zusicherte das ergänzte Manuskript der Skizzenpublikation möglichst bis 1.3. zu erstellen. Es schien soweit zu sein, dass ein neuer Vertrag unter Annahme meiner sachlichen Forderungen geschlossen würde. Denn es wurde mir die Bearbeitung der 2. Symphonie und des Dokumentenbandes (Briefe etc.) zugesagt und ich sollte am nächsten Tag zu Dr. Werner kommen, um den Vertrag zu formulieren. Überdies sollte ich mein möglichstes tun, um das Material der Frau Schalk zur VIII. Symphonie rasch zu beschaffen, "auch dann, wenn Frau Schalk die Ausfolgung des Materials an die Bedingung knüpfen sollte, dass die Herausgabe der VIII. nur durch Prof. Orel zu erfolgen habe." Die Schwierigkeiten bezüglich der 8. Symphonie waren also schon so gross geworden, dass man mit allen Mitteln mich bei der Ausgabe zu halten trachtete, da ich allein imstande war, das Material in Schalk gleichgültig in welcher Bindung für die Ausgabe herbeizuschaffen.

Ob es zu der nächsttägigen Unterredung mit Dr. Werner kam, kann ich heute nicht mehr feststellen.

Am 17.2.1937 hatte ich wieder eine Unterredung mit Haas. Nunmehr, nachdem ich mich bereit erklärt hatte die Neuredaktion der Skizzenpublikation vorzunehmen, und dadurch ein angebliches Hindernis für meinen Austritt aus dem Weg zu räumen, wurden mir hinsichtlich dieser Neuredaktion Schwierigkeiten gemacht. Vor allem wurde mir davorst die Übermittlung des in der Nationalbibliothek befindlichen Materials an die Stadtbibliothek abgelehnt, obwohl Haas wusste, dass ich während der Benutzerzeiten in der Nationalbibliothek antilich in der Stadtbibliothek festgehalten war. Sodann wurde verlangt ich solle mit Nowak und mit Herrn Öser, (damals noch Student in Leipzig), der die Skizzen in der Berliner Staatsbibliothek gefunden hatte, irgendwie gemeinsam arbeiten. Ich ging soweit, mich damit einverstanden zu erklären, dass Nowak und Öser wenn sie wollten in Anschluss an meine Ausgabe ihre eigene Meinung aussprechen sollten, wenn sie von der meinen abweichen. Auf meine Forderung, dass ich das Berliner Material nicht nur nach den

Fotokopien, sondern nach den Originalen arbeiten wollte, wurde mir von Haas erwidert, dass die Staatsbibliothek in Berlin die Anherkunft nach Wien verweigere und eine Reise nach Berlin für den Verlag untragbar sei.

Am 18.2.1937 fand zwischen Haas Nowak und mir eine Unterredung im mus.-wiss. Seminar statt, bei der Nowak im Hinblick auf unerwartet kurze zur Verfügung stehende Zeit - 14 Tage - seine Mitarbeit ablehnte.

Am 19.2.1937 habe ich den Verlag schriftlich auf die mir entgegenstehenden Schwierigkeiten aufmerksam gemacht, und besonders darauf hingewiesen, dass ein druckfertiges Manuskript ohne Einsichtnahme in die Originale nicht hergestellt werden könne.

Am 4.3.1937 erfuhr ich endlich, dass Haas bereit sei, das Skizzenmaterial der 9. Symphonie mir aus musikwiss. Seminar zu entnehmen.

Inzwischen hatte ich mich mit Frau Schalk wegen des in ihrem Besitz befindlichen Materials zur X. VIII. etc. in Verbindung gesetzt.

Am 22.3.1937 schrieb mir nun Frau Schalk einen Brief, in dem es heisst: "Er (nämlich Franz Schalk) bezeichnete sie (nämlich ich die Gesamtausgabe) sowohl mündlich wie in ausführlicher schriftlicher Begründung als ein durchaus verfrühtes und verwirrendes Unternehmen, ... In Hinblick auf die Methoden der Herausgeber und des im gleichen Verlag erscheinend a. Kreises, auf die marktschreierische Herabsetzungen jener Ausgaben, die von Bruckner geprüft worden und zu seinen Lebzeiten erschienen sind, zu Gunsten einer neuen, mit Verlagsfanfaren angepriesenen Ausgabe, kann ich nicht mit Ihnen, sehr geehrter Herr Professor, an die Möglichkeit sachlicher Richtigstellungen innerhalb eben dieses Verlages glauben.... An Ihrer reinen und schönen Absicht, sehr geehrter Herr Professor, zweifle ich keinen Augenblick, aber, wie gesagt, durchaus an einer Verwirklichungsmöglichkeit innerhalb des Rahmens der jetzigen Bruckner-Gesamtausgabe. Wollen Sie daher die genau bedachte, nicht zu ändernde Ablehnung Ihrer Bitte als rein sachlich begründet ansehen." Mein erster Versuch bei Frau Schalk war also gescheitert und aus Gründen, die bei Haas und beim Verlag lagen.

Inzwischen verzögerte sich die Fertigstellung meines revidierten Manuskripts dadurch, dass Haas mir auf mein Ersuchen um das gesamte in der Nationalbibliothek befindliche Material zur IX. eine Handschrift nicht übermittelt hatte und ich deren Überlassung erst im Wege des Verlages urgieren musste. Aber auch die Intervention des Verlages war vergeblich.

Am 15.4.1937 schrieb mir der Verlag, dass Haas die Ausfolgung dieser Handschrift ablehnen müsse, weil sie auch Skizzen zu anderen Werken enthalte. Haas verhin-derte damit also selbst die Fertigstellung einer Arbeit an der von ihm herausgegebenen Gesamtausgabe! Ob dies Sabotage ist, möchte ich nicht entscheiden. Ich wandte mich neuerlich brieflich an Frau Schalk und erhielt am 23. April einen Brief mit folgenden Stellen: "Die Haas-Anerschen Hölle Kunststücke schaffen immer wieder Misstrauen weckende und erschwerende Situationen.... Ist es doch ~~hier~~ ang sichts der Tatsache, dass die sogenannte Gesamtausgabe eine Gesamtausgabe von Haas-schen Gnaden oder Ungnaden ist, die Bruckners Willen

fälschen, seine Entfassungen unterdrückt, eine Gewissensfrage, ob ein solches Unternehmen, in welcher Form immer, von Andersdenkenden gefördert werden darf." Im weiteren Verlaufe des Briefes ist Frau Schalk aber dann doch bereit, mir das Material zur VIII. zur Verfügung zu stellen, jedoch unter folgenden Bedingungen: 1.) völlige Sicherheit, dass ich ohne jede Einmischung von Seiten Dritter, völlig selbständig, nach Ihrem eigenen wissenschaftlichen Grundsätzen das Material verwende, welches ich Ihnen ausschließlich und nur zu diesem Zweck zur Verfügung stellen würde. Sie kann durch eine Erklärung von Seiten des Verlages und Professor Haas' geschaffen werden. 2.) verlangte Frau Schalk unbedingte Rückstellung nach längstens 4 Monaten und ausdrückliche Verwahrung gegenüber photographischer oder mechanischer Reproduktion. Unter diesen Bedingungen war sie bereit, einen Leihvertrag mit mir abzuschliessen.

Am 1.5.1937 fand nun eine Besprechung in den Räumen des musikwissenschaftlichen Verlages statt, an der ausser meinem Anwalt und mir, Haas, Furegg, Herr Brandstetter aus Leipzig und dessen Anwalt Dr. Hoffmann teilnahmen. In dieser Sitzung wurde die Annahme der Bedingungen Frau Schalks beschlossen.

Brief an L. Groß

exp. 2/36
Wien, 1.12.36

Sehr geehrter Herr Doktor!

Nachdem mir Prof. Haas bei der Unterredung am 20.11. in Aussicht gestellt hatte, mich anfangs der nächsten Woche anzurufen, um mir mitzuteilen, zu welchem Entschluss er bezüglich einer Zusammenarbeit mit mir und bezüglich der Endredaktion der IX. Symphonie gelangt sei, erhielt ich seinem Anruf am 27.11., der eine neuerliche Zusammenkunft am 30.11. zur Folge hatte. Vereinbarungsgemäss berichte ich über diese Unterredung.

Es standen hierbei im Grunde zwei Punkte zur Diskussion; einerseits meine weitere Zusammenarbeit mit Prof. Haas überhaupt, andererseits die Angelegenheit der 9. Symphonie. Haas betonte eingangs, dass er Persönlich gerne zu einer Verständigung mit mir gelangen würde, dass aber sachlich in meinem Aufsatz und den sich daran knüpfenden "Weiterungen" sich immer neue Hindernisse entgegenstellten. Trotz meiner auch diesmal wiederholten Erklärung, dass sich mein Aufsatz keineswegs gegen die Gesamtausgabe als solche richte, sondern eben nur zum Ausdruck bringen wolle, dass die Folgerungen, die aus der Publikation der Handschriftenfassungen gezogen werden, nach meiner wissenschaftlichen Ansicht nicht zutreffen, dass nämlich diese Fassungen nicht die Endfassungen darstellen, wies Haas darauf hin, dass mein Aufsatz von der Öffentlichkeit aber als Angriff gegen die Gesamtausgabe aufgefasst werde. Darauf erklärte ich, dass ich für missverständliche Auffassungen meiner Studie nicht dafür könne, denn für den aufmerksamen Leser sei die Tendenz meines Aufsatzes eindeutig. Haas scheint seine Person mit der Gesamtausgabe zu identifizieren und diesen Standpunkt kann ich nicht akzeptieren. Eine wissenschaftliche Kontroverse zwischen Haas und mir bezüglich der Brucknerfassungen ist keineswegs ein Angriff auf die Gesamtausgabe gleichzusetzen.

Im Besonderen verwies Prof. Haas auf einen Artikel im Echo, der von "Sen-

sation um Bruckner" und davon spricht, dass die Enquete in der Deutschen Musik-
sikkultur wie eine Bombe wirke. Ich erklärte mich als Wissenschaftler um Zeit-
ungsgeschichte nicht zu kümmern, worauf Haas meinte, er müsse sich kümmern, da
er für die Gesamtausgabe verantwortlich sei und nicht zulassen könne, dass
diese von allen Seiten "angespuckt" werde. Ich wies diesen Ausdruck für meine
Person sofort zurück, worauf sogleich erklärte, mich nicht damit gemeint zu
haben. Doch habe ich den Leuten das Material sozusagen an die Hand gegeben. Ich
hätte die "wunden Punkte" der Gesamtausgabe vor die Öffentlichkeit gebracht
und es sei nicht nötig, die Allgemeinheit darauf aufmerksam zu machen. Diesen
Standpunkt kann ich nicht teilen, denn dadurch, dass die Ausgabe die Auffüh-
rungspraxis massgebend zu beeinflussen verlangt, ist sie nicht mehr eine rein
wissenschaftliche Angelegenheit, sondern in der Interessensphäre der grossen
Öffentlichkeit. Auf meine Frage, was denn die Ausgabe für "wunde Punkte" habe,
meinte Haas jene Fälle, in denen vielleicht noch Handschriften vor-
handen seien. Als ich darauf meinte, dass er ja selbst z.B. im Revisionsberichte
der IV. auf diese Möglichkeit hinweise, meinte er wieder, es sei nicht nötig,
dies vor die Öffentlichkeit zu bringen.

Es kam dann das Gespräch auf weltanschauliches Gebiet und Haas meinte,
dass es für gewisse Leute, die ihn ohnehin wegen seiner weltanschaulichen Ein-
stellung nicht liebten, höchst willkommen sei, in mir einen Arier als Gewährs-
mann zu finden.

Wichtig erscheint mir, dass Haas selbst wunde Punkte der G.A. zugibt. Be-
züglich meines Artikels, der ja das Hindernis einer sachlichen Einigung bildet,
meinte er noch, dass man doch nur Texte publizieren könne, die man habe, nicht
aber solche, die nicht mehr vorhanden sind oder konstruiert seien. Ich erwiderte
darauf, dass ich nicht die Meinung geäussert habe, dass die Texte der Ges. Ausg.
nicht herauszugeben seien, sondern dass man eventuell den Mut haben müsse, zu
sagen, dass der endgültige Text der Werke Bruckners noch nicht hergestellt
werden könne. Haas äusserte darauf die Ansicht: "Solange wir keine anderen

Texte haben, sind eben die vorhandenen Handschriftentexte die allein gülti-
gen". Dem kann ich nicht beipflichten. Denn wenn man weiss, dass ein späterer
Text vorhanden war, ist eben nur dieser spätere Text der endgültige und die
Unkenntnis seines Wortlautes kann nicht als genügender Grund angesehen werden,
einen anderen, früheren Text auch nur vorläufig als allein gültigen zu ~~bezeichnen~~
bezeichnen, umso mehr als im Falle Bruckner in den Drucken spätere Texte vor-
liegen, die allerdings als getrübt anzusehen sind, bei denen aber keineswegs
sicher und klar ist, wieweit die Trübung darin geht.

Auf meine Bemerkung, dass sogar S. Hausegger, der sicherlich auf dem Boden
der G.A. stehe, in seiner Äusserung in der deutschen Musikkultur die Not-
wendigkeit von Änderungen gegenüber den Handschriftentexten zugebe, antwor-
te Haas, dass er sich um die Ansicht Hauseggers nicht kümmere.

Was die 9. Symphonie anlangt, erklärte ich wieder meinen Standpunkt, dass eine
absolut diplomatische Wiedergabe der Skizzen weder praktisch möglich,
noch tunlich sei, dann müsse man die Skizzen faksimilieren, dies sei aber nicht
Zweck und Aufgabe der G.A. Welchen Wert aber eine derartige Faksimilierung für
die Allgemeinheit habe, sehe man an den faksimilierten Beethovenskizzen Ar-
tarias, in denen sich nur ganz wenige Beethovenforscher überhaupt auskennen
können. In der G.A. sei das Wesentliche der Skizzen wiederzugeben und vor allem
ihr Zusammenhang und ihre Rolle in der Entstehung des Werkes aufzuzeigen und
gerade in dieser Hinsicht seien meine Darlegungen weder durch Nowaks Revision
noch durch die Berliner Skizzen irgendwie beeinträchtigt worden, im Gegenteil, die
Berliner Skizzen brachten nur denn Beweis für manches, was ich seinerzeit nur
vermutungsweise äussern konnte. Haas meinte darauf, dass man die Skizzen doch
genauer wiedergeben müsse, als ich es getan habe, auch sei die Beschreibung der
Handschrift neu zu machen. Dass er seinerzeit nicht auf dem heutigen Standpunkt
gestanden sei, leugnete er, und verwies darauf, dass er mit mir, weil ich nicht er-
reichbar oder zu finden war, nicht entsprechend sprechen konnte. S. oblieselich
meinte er, das Wichtigste sei, vorerst die Frage der 9. ins Reine zu bringen, dann

seien aber Verhandlungen mit dem Verlage nötig. Als ich darauf sagte, ich würde solche in die Wege leiten, meinte er wieder, es sei die Nationalbibliothek daran interessiert, und er müsse erst Gen. Dir. Dr. Bick, der allerdings schon vom Verlag informiert sei, über die ganze Sache genau unterrichten, Bick sei aber jetzt kaum zu erreichen. Es kommt dies also wieder darauf hinaus, dass ich keine dezidierte Antwort erhielt und die Sache wieder ad calendae graecas verschoben werden soll.

Ich habe es nun satt, mich in dieser Sache länger hinhalten zu lassen. Der Verlag redet sich auf Haas aus, dieser auf den Verlag oder wenn das nicht genügt auf Bick. Ich bin zur Überzeugung gekommen, dass auf der Gegenseite der gute Wille fehlt und nur wieder Zeit für irgendwelche Aktionen gewonnen werden soll, inzwischen aber alles im Unklaren bleiben soll. Es war zweifellos ein geschickter Schachzug der Gegenseite, mich durch Aufrollen der Frage der 9. in die Defensive drängen zu wollen. Dadurch hat sich der Blickpunkt verschoben. Ich will vom Verlage die Auflösung des ohnehin von der Gegenseite schon de facto aufgelösten und gebrochenen Vertrages, ich habe die Unmöglichkeit meiner weiteren Mitarbeit unter den gegenwärtigen Zuständen erklärt und begründet und der Verlag hat ausdrücklich erklärt, eine Möglichkeit meiner Mitarbeit suchen zu wollen. Der einzige gangbare Weg ist der, dass entweder meine klar dargelegten sachlichen Einwürfe gegen die Art der Ausgabe entkräftet werden oder dass mir gewährleistet wird, dass ihnen Rechnung getragen wird. Auch für die 9. habe ich meinen Standpunkt klar dargelegt und ~~klar~~ erklärt, dass ich eine Anfügung von Korrekturen und Ergänzungen im Rahmen der Nachtragspublikation der "erliner Skizzen" für vollständig genügend erachte. Damit habe ich meinen Standpunkt eindeutig klargestellt und es ist jetzt Sache des Verlages zu erklären, ob er diese Grundlage annimmt. Denn nur auf dieser kann eine weitere Mitarbeit meinerseits in Frage kommen. Ich habe weder Ursache noch Lust, meine wissenschaftliche Überzeugung irgendwie zu verwässern. Ist dem Verlage dieser von mir angegebene Weg nicht genehm oder

fühlt er sich ausserstande, ihn gegen andere Faktoren durchzusetzen, dann muss eben die Auflösung meines papierernen Vertragsverhältnisses klar ausgesprochen werden. Ich muss meine Hand frei haben, umso mehr als Haas darauf hinwies, dass immer noch von "den Herausgebern" gesprochen werde. Ich lege keinen Wert darauf und muss es ablehnen unter den gegenwärtigen Verhältnissen irgendwie als Herausgeber der Ausgabe oder in Verbindung mit ihr genannt zu werden.

Ich habe weder Zeit noch Lust mich von der Gegenseite noch länger an der Nase herumführen zu lassen und bitte Sie, sehr geehrter Herr Doktor, den Verlag zu veranlassen, sich in kürzester Zeit endgültig zu äussern. Ich bin an weiteren langwierigen Verhandlungen nicht mehr interessiert. Wenn der Verlag Interesse hat, mit mir in einem freundlichen oder vertraglichen Verhältnis zu stehen, muss er meine Bedingungen erfüllen. Ich muss freie Hand haben, um meine wissenschaftliche Arbeit ungehindert äussern zu können. Denn wenn der Verlag meint, die Frage Bruckner sei für mich durch den Aufsatz in der deutschen Musik kultur erledigt, ist er in grossem Irrtum. Ich könnte mich in dem Aufsatz nur auf das Wichtigste und Grundsätzliche beschränken und muss mir die Veröffentlichung genauer Detailuntersuchungen vorbehalten.

Ich bitte Sie, sehr geehrter Herr Doktor, diesen meinen Standpunkt in geeigneter Weise dem Verlag zur Kenntnis zu bringen und einen nahen Zeitpunkt zu fixieren, bis zu dem die Angelegenheit von seiten des Verlages restlos erledigt werden muss, da ich nicht mehr in der Lage bin, Anfragen und Ersuchen um wissenschaftliche Detailarbeiten über die Werke Bruckners länger ohne plausible Grund hinauszuschieben.

Empfangen Sie, sehr geehrter Herr Doktor, den Ausdruck gewünschter Hochachtung

Ihres ebenso herzlich wie ergeben grüssenden

UNIVERSITÄTSPROFESSOR
Dr. ALFRED OREL
WIEN VI.
HAYDNGASSE 14

Wien, am September 1937.

Hochverehrte gnädige Frau !

Entschuldigen Sie bitte, wenn ich Sie noch einmal mit der leidigen Brucknerangelegenheit belästige, aber ich habe mir nun einmal vorgenommen, die ganze Sache der Brucknerausgabe in ein Geleise zu bringen, das auch Ihren Intentionen und dem Andenken Ihres verstorbenen Herrn Gemahls gerecht wird.

Ich habe Ihre gütigen Mitteilungen vom 15. Mai d.J. zum Anlaß genommen, eine vollkommene Klarstellung der Situation herbeizuführen und bin nun nach einer Unterredung, die mir der Herr Generaldirektor der Nationalbibliothek gewährte, endlich in der Lage, Ihnen, hochverehrte gnädige Frau, im Namen des Herrn Generaldirektors Dr. Bick und unter seiner ausdrücklichen Genehmigung folgendes zu erklären:

1. Die Intervention des Herrn Hofrates Dr. Löw ist gegen den ausdrücklichen Willen des Herrn Generaldirektors Dr. Bick erfolgt.
2. Der Schritt des Herrn Hofrates Dr. Löw ist daher gegenstandslos.
3. Herr Generaldirektor Dr. Bick ist bereit, auch seinerseits die unverehrte Rückstellung des Leihmaterials zu garantieren.

Damit ist es mir, glaube ich, gelungen, die Hindernisse, die sich neuerdings der Benützung Ihres Brucknermaterials durch mich in den Weg gestellt haben, aus dem Wege zu räumen. Ich erlaube mir daher ergebenst auf Ihr gütiges Schreiben zurückzukommen, in dem Sie die Bedingungen festsetz-

Ich erlaube mir Ihnen hiermit vorzulegen erlaubt zu sein

ten, unter denen Sie mir das Brucknermaterial aus Ihrem Besitze zur Bearbeitung zur Verfügung stellen wollten und habe angesichts der oben erwähnten Erklärungen des Herrn Generaldirektors Dr. Bick und im Hinblick darauf, daß Sie, hochverehrte gnädige Frau, den Abschluß eines Leihvertrages ins Auge faßten, veranlaßt, daß ~~unter dieser Bedingung~~ ein derartiger Vertragsentwurf ^{errichtet} wird, der wohl Ihre Wünsche restlos erfüllt.

Die Verpflichtungserklärung des Verlages und der Generaldirektion der Nationalbibliothek werden ~~erhalten~~ bewahrt und liegen mir vor.

Ich hoffe damit allen Ihren Wünschen entsprochen zu haben und glaube, daß Sie, hochverehrte gnädige Frau, nunmehr jedes Bedenken gegen die leihweise Überlassung des Materials an mich mit voller Ruhe schwinden lassen dürfen.

Ich wiederhole meine ebenso ergebene wie inständige Bitte, mich in meinem ehrlichen Streben gütigst unterstützen zu wollen und gebe der Hoffnung Ausdruck, daß nunmehr nichts mehr im Wege stehen wird, daß hochverehrte gnädige Frau Ihre seinerzeitigen hochherzigen Entschlüsse nunmehr in die Tat umsetzen.

Empfangen Sie, hochverehrte gnädige Frau, den Ausdruck größter Verehrung

Ihres
ganz ergebenen.

Prof. Dr. Alfred Orel

Bericht zur Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners

Als Herausgeber dieser Gesamtausgabe obliegt mir die volle Verantwortung für das Gedeihen und für die Vollendung dieses Monumentalwerks, das ich den deutschen Volk und unserem Führer Adolf Hitler geweiht habe.

Der Sinn dieser Gesamtausgabe unterscheidet sich nach meinem von Anfang an festgelegten Plan so tiefgreifend von den bisher üblichen liberalistischen Gepflogenheiten der musikalischen Philologie, dass er selbstverständlich den stärksten jüdischen Widerspruch und Widerstand reizen musste. In zwölf langen Kampfbildern sah ich mich daher genötigt, meine Auffassung gegen den jüdischen Musikverlag, gegen die jüdische Presse und auch leider gegen manche arische Mitläufer dieser Mächte zu verteidigen. Heute kann ich mit Stolz darauf verweisen, dass es mir durch vollsten persönlichen Einsatz nicht nur gelungen ist, dieses Werk vor Unterdrückung, Vernichtung oder Verstümmelung zu bewahren, sondern es vielmehr in aller Welt zur Geltung zu bringen, insbesondere im deutschen Musikleben.

In den letztvergangenen Jahren ist dann für mich eine rein politische dienstliche Drangsalierung und Bedrückung hinzugetreten, die sich 1937 bis zum brutalen Zugriff und Zwang gesteigert hat. Meine harte Aufgabe wurde noch durch die Unverlässlichkeit und Untreue so mancher der mit mir arbeitenden Persönlichkeiten gröblich erschwert und gehemmt, insbesondere durch das Verhalten meines ursprünglich engen Mitarbeiters Prof. Alfred Orel, den ich trotz allem schon aus Parteidisziplin jahrelang vor der Öffentlichkeit kameradschaftlich gedeckt habe.

Für den Zusammenhang ist ein kurzer Rückblick auf den Gang der Ereignisse notwendig. Ich habe nach Ablauf der Schutzfrist Bruckners (1926) die Gesamtausgabe angeregt und ich musste zugleich dienstlich

eine von der jüdischen Wiener Universaledition gemeinsam mit der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig und mit der Internationalen Bruckner-Gesellschaft geplante andere Gesamtausgabe verhindern, die vor der Öffentlichkeit bereits angekündigt worden war und nur eine übliche Zusammenfassung der Erstdrucke mit Verwendung der vorrätigen Stichplatten hätte bedeuten sollen, also eine dauernde Achtung der von mir allein vertretenen Originalfassungen, deren Bedeutung damals von niemand erkannt worden war. Die mit dem ersten Auftreten meiner Auffassung verbundenen erbitterten Feinden habe ich ebenso ganz allein bestehen müssen wie von mir allein die ersten mühevollen Quellenbeschaffungen geleistet werden mussten, die zu dem völlig unzureichenden Besitzstand der Nationalbibliothek notwendig waren.

Der Vertrag mit dem Dr. Benno Filserverlag in Augsburg kam seitens der Nationalbibliothek am 4. April 1928 zustande, in diesem zog ich als Gast der Nationalbibliothek Alfred Orel heran, der niemals der Nationalbibliothek angehörte, aber Beziehungen persönlicher Art zu dem damals klerikalen Filser-Verlag hatte. Die Gesamtausgabe erschien von Haas und Orel gemeinsam herausgegeben und ich überliess kollegial Orel die 9. Symphonie, also den schönsten Band, während ich mich mit den geistlichen Jugendwerken begnügte, aber auch die undankbaren, jedoch unerlässlichen Pflichten der Quellensuche und der Organisation allein leisten musste, auch für Orel.

Der von mir übernommene Band 15 der Gesamtausgabe wurde 1930 veröffentlicht, bei dem Orel übertragenen Band 9 ergaben sich alsbald ungewöhnliche Schwierigkeiten und er ist erst Ende 1934 erschienen, obwohl er für den Herbst 1932 zur Münchner Erstaufführung angezeigt worden war. Für diesen Anlass konnte nur unter höchst unwürdigen Umständen durch mich das Erscheinen der Partituronterausgabe ermöglicht werden, denn Orel erledigte monatelang weder Korrekturen noch Briefe und ich hatte mit dem Verlag einen langwierigen zeitraubenden Streit deswegen zu führen, aus dem ich in Anlage 1) nur einige Zuschriften vorlege. Der Verlag war mit

Recht masslos aufgeregt, er zog mich als Mitherausgeber zur Verantwortung und drohte mit einer Schadensersatzklage. Die notwendige Ausfertigung der Partitur musste ich übernehmen und auch das Imprimatur geben, da Orel überhaupt nicht erreichbar war.

Ende Dezember 1932 brach dann plötzlich der Filser-Verlag zusammen, die Liquidierung bei Filser und der Neuaufbau des Musikwissenschaftlichen Verlags beanspruchten ganz ausserordentliche Arbeit, Zeit und Mühe. Orel erlebte indes am 20. Mai 1933 sein bekanntes Familiendrama, das in Wien ein in aller Öffentlichkeit breitgetretener Stadtskandal war, er zeigte sich an allen Bruckner-Fragen vollständig unbeteiligt und bekümmerte sich nicht einmal um seinen Band 9. (Zeuge ist u.a. Herr Dr. Friedrich Werner, der Syndikus der I.B.G.)

Am 18. April 1934 wurde der Vertrag zwischen der Nationalbibliothek und den Musikwissenschaftlichen Verlag abgeschlossen, an gleichen Tag der Herausgebervertrag des Verlags mit mir. Kurz zuvor hatte es Orel verstanden, durch klerikale Beziehungen zum Generaldirektor Dr. Josef Bick, der ihn zuvor wegen seiner Teilnahmslosigkeit und der bösen Erfahrungen bei Filser ausgeschieden hatte, zur peinlichen Ueberraschung aller Beteiligten sich in einer allerdings sehr lockeren Weise einzuschalten. Mir wurde unbilligerweise die Herausgabe nur mehr als dem derzeitigen Vorstand der Musiksammlung überantwortet und wie es im Vertrag der Nat.Bibl. hiess "unter Mitwirkung von Alfred Orel". Nach mündlicher Weisung Dr. Bicks sollte dieser Titelvermerk nur auf jenen Bänden erfolgen, in denen tatsächlich irgendeine Mitwirkung Orels stattgefunden hätte, in der Praxis wurde Orel aber auf alle Bände aufgenommen, u.z. ohne Berechtigung durch einen Arbeitsanteil. Der mit ihm abgeschlossenen Vertrag vom 14. Mai 1934 wurde mir erst nach Jahr und Tag zur Kenntnis gebracht.

Ich hatte damals ein Uebermass von Arbeit zu bewältigen, ich gab als Einführung in die Gesamtausgabe 1934 mein Brucknerbuch im Potsdamer Athenaion-Verlag heraus und konnte 1935 in rascher Folge gleich

die Symphonienbände der Gesamtausgabe abschliessen und veröffentlichen (Bd. 1, 5 und 6), 1936 dann den Band 4, worauf mehrere vorbereitete Bände aus Geschäftsrücksichten und wegen der emporwuchernden Intrigen zurückgehalten worden sind, jetzt steht Band 2 vor dem Erscheinen. Alle mit diesen Leistungen verbundenen ungeheuren Arbeiten, Verhandlungen, Bemühungen wie die ganze Sysyphusarbeit der Quellenaufspürung und Quellenerfassung musste ich ganz allein schaffen und so durch Taten für Sinn und Wert der Gesamtausgabe werben. Zu gleicher Zeit waren vor der Öffentlichkeit stete Kämpfe zu bestehen, da jede Aufführung von der jüdischen Presse mit denselben Schmähungen, Lügen und Entehrungen gegen mich begleitet wurde, die dereinst Meister Bruckner selbst hatte erdulden müssen.

Dem gegenüber hat nun Orel, wie zu befürchten war, wieder nicht helfend, sondern im Gegenteil nur auf das empfindlichste störend mitgewirkt. Schon die Beendigung des Bandes 9 musste unter dem stärksten Druck erreicht werden, er erschien 1934, im Vorlagenbericht waren bereits Nachträge notwendig. Für diesen Vorlagenbericht zur 9. Symphonie hat Orel noch allein verantwortlich gezeichnet, bald nach dem Erscheinen wurde ich auf böse sachliche Lücken aufmerksam, denn ich konnte in der Musikabteilung der preussischen Staatsbibliothek das Vorhandensein ganzer Stösse von Entwürfen zur 9. Symphonie feststellen, die von Orel nicht benützt worden waren, auf denen vielmehr ein Veröffentlichungsrecht des Leipziger Fachgenossen Fritz Oeser lastete. Um nun ein Unheil zu verhüten, verhandelte ich mit Oeser, erlangte von diesem das Vorrecht für die Gesamtausgabe und beschaffte in Berlin die Fotos. Mit Orel hatte ich eine ernsthafte Besprechung, nach der er sich mir und den Verlag gegenüber verpflichtete, den entsprechenden wichtigen Nachtrag bis zum 15. Dezember 1934 fertigzustellen. Aber auch diesmal hat Orel so wie zuvor versagt, trotz ständiger Mahnung hat er sich weder um die Frist noch um die Sache bekümmert.

-5-

60
mert, sodass ich mit Bezug auf dieses verhängnisvolle Versäumnis und die sonstige Teilnahmslosigkeit am 30. Juni 1936 Orels Ausscheiden aus der Gesamtausgabe beim Verlag schriftlich verlangen musste.

Denn inzwischen war mir eine zweite noch schwerwiegendere Kritik seines Vorlagenberichts, die er selbst veranlasst hatte, durch Kollegen Univ. Doz. Dr. Leopold Nowak (Wien) bekannt geworden, die sich auf die diplomatische Wiedergabe der Texte und auf die Methodik bezog und eine solche Fülle von peinlichsten Nachlässigkeiten und Schlampe - reien betraf, dass ich das meiste erst selbst in zeitraubender Arbeit überprüfen musste, ehe ich dafür eintreten konnte. Dr. Nowak hat die Ergebnisse seiner Nachprüfung in Rotschrift niedergelegt, Teile davon sind in der Anlage 2) hier beige-schlossen. Für mich ergab sich die Notwendigkeit, die Verantwortung als Herausgeber der Gesamtausgabe für diesen Vorlagenbericht voll und ganz ablehnen zu müssen und die vollständig neue Ausarbeitung als unerlässlich zu erklären.

Anstatt nun sein von mir aus Gemeinnutz jahrelang gedecktes Unrecht auf anständige Weise gutzumachen, begann Orel daraufhin zu intrigieren, er warf sich zum Wortführer der jüdischen Presse auf, die seit langem nur über mich hergefallen war. Mein Eintreten für die Originalfassung der Fünften hatte einen wahren Judensturm entfesselt, der unter der Führung der Juden Max Graf und Paul Stefan zu einer gegen mich gerichteten Vereinigung geführt hatte. Paul Stefan war es nun, der zuerst öffentlich auf eine Stellungnahme Orels gegen mich öffentlich verwies und diese ist im Oktober 1936 tatsächlich ohne Fühlungnahme mit mir erfolgt, aber in der "Deutschen Musikkultur", also in einem nationalsozialistischen Organ. Orels Ausatz war ein derber Angriff gegen meine Auffassung, insbesondere über die Fünfte Symphonie, der unter der Maske von Sachlichkeit von persönlichen Spitzen stützte und dabei doch nur meine Arbeitsergebnisse verwerten konnte. Auf den dringenden Wunsch des Verlags habe ich damals keine Erwiderung geschrieben, zumal Orel ganz ausscheiden sollte, vielmehr nahm ich wieder aus Gemeinnutz direkte Verhandlungen mit Orel und seinem Anwalt auf.

6

61
Die Folgen waren für mich katastrophal, denn mit Hilfe seines jüdischen Anwalts setzte sich Orel jetzt mit meinem Generaldirektor Dr. Bick hinter meinem Rücken ins Einvernehmen, wobei meine diesen bekannte nationale Gesinnung in die Ränke einbezogen wurde. Die Sitzungen am 5. Feber, 19. Feber und 5. März 1938 bedeuteten für mich heisse Kampftage, mein nationalsozialistischer Rechtsanwalt wurde nicht einmal empfangen oder angehört und mir ist wiederholt wegen Insubordination mit fristloser Entlassung auf das ernsthafteste gedroht worden. In der Anlage 3) ist meine schriftliche Stellungnahme vom 19. Feber 1938 beige-fügt, in der ich trotz aller Drohungen meinen Standpunkt vertreten habe, ich verweise auch auf die Zeigenschaft meines Anwalts Dr. Hans K i c h l e r , Wien I., Bauernmarkt 8. Selbst der Cevauer Bick musste mir damals ganz unerwartet und wohl nur vorläufig Recht geben, Orel schied einvernehmlich vor allen Zeugen aus der Brucknerausgabe aus.

Umso überraschender war es dann, als nach der Angliederung Oesterreichs an das Deutsche Reich gerade Prof. Dr. Alfred Orel nicht nur zum kommissarischen Leiter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft sondern auch zum kommissarischen Leiter des Musikwissenschaftlichen Verlags bestellt wurde. Die kommissarische Leitung des musikwissenschaftlichen Verlags ist ihm inzwischen wieder entzogen worden, doch hat Orel die schärfsten Angriffe wiederum gegen mich gerichtet, denen ich nunmehr entgegentreten muss.

Bevor ich selbst etwas unternehme, halte ich es für meine Pflicht, die ganze Sachlage, die ich einwandfrei zu belegen vermag, an massgebender Stelle vorzutragen und um Abhilfe von höchster Stelle zu bitten.

Wien, 25. April 1938

Robert Haas
Universitätsprofessor

J.B.

60

61 2.

Versammler
Gedenkprotokoll

Vor uns, den unterfertigten Zeugen sind heute in den Räumen der Universal Edition A.G. in Wien I. Karlsplatz 6, erschienen:
namens des Musikwissenschaftlichen Verlages reg.Gen.m.b.H. in Wien Karlsgasse 15 (im Folgenden der M.W.V. genannt), die beiden kollektivzeichnungs berechtigten Vorstandsmitglieder Dr. Friedrich W e r n e r, Rechtsanwalt in Wien Teinfaltstr. 7, und Herr Ing. Norbert F u r r e g, Wien IV. Karlsgasse 15,
namens der Universal Edition A.G. (im Folgenden die U.E. genannt) das kollektivzeichnungsberechtigte Vorstandsmitglied Frau Yella H e r t z k e Witwe in Wien XIX. Kaasgrabengasse 19, und der kollektivzeichnungsberechtigte Prokurist Direktor Hugo W i t e r, Wien I. Karlsplatz 6, und es haben vor uns die beiden Erstgenannten namens des Musikwissenschaftlichen Verlages reg.Gen.m.b.H. der Universal Edition A.G. den folgenden mündlichen Antrag gestellt:

1.)

Im folgenden werden die MWV-Fassungen der Werke Anton Bruckners als "Handschriftfassungen" und die U.E.-Fassungen als "Druckfassungen" bezeichnet.

2.)

Der MWV erkennt an, dass das Urheberrecht an den Handschriftfassungen der U.E. zusteht.

3.)

Die U.E. überträgt unter Aufrechterhaltung ihrer übrigen Rechte dem MWV unwiderruflich das ausschliessliche Verlagsrecht an den Druckausgaben der Handschriftfassungen gemäss den Bestimmungen dieses Vertrages und zwar:

a) Wissenschaftliche Ausgabe (mit Herausgeberbericht)

b) Praktische Ausgabe:

Orchesterwerke: Partituren, Taschenpartituren, Orchesterstimmen

Vokalwerke: Partituren, Taschenpartituren, Chorstimmen,

Orchesterstimmen, Klavierauszüge.

4.)

Die U.E. genehmigt nachträglich die Herausgabe der bisher im MWV erschienenen Handschriftfassungen, soweit sie noch nicht genehmigt worden sind.

5.)

Alle in Zukunft erscheinenden vom MWV herausgegebenen Handschriftfassungen tragen den Vermerk: "Im Einvernehmen mit der Universal Edition". Bei Nachdruck der schon erschienenen Ausgaben hat dieser Aufdruck angebracht zu werden. Bei den vorhandenen Vorräten ist er durch Stempel aufzudrücken. Die U.E. hat das Recht, auf den vom ihr vertriebenen Stücken den Stempelaufdruck hinzuzufügen: "Im Vertrieb der Universal Edition".

6.)

Die Herstellung der in 2.5 erwähnten Druckausgaben ist Sache des MWV. Lediglich die Herstellung der Aufführungsmaterialien für die 3.7. und 8. Symphonie übernimmt die U.E. Der MWV hat der U.E. die Leihmaterialien inkl. Partituren kommissionsweise unberechnet zur Verfügung zu stellen, für Verkaufsmaterialien wird die U.E. dem MWV die Partituren zu einem Rabatt 20 % über dem Händlerrabatt separat vergüten. Die U.E. wird dem MWV die erforderlichen Orchestermaterialien der 3.7. und 8. Symphonie kommissionsweise unberechnet zur Verfügung stellen.

7.)

Die U.E. übernimmt den Alleinvertrieb sämtlicher Handschriftfassungen, auch der wissenschaftlichen Ausgabe und auch der bereits erschienenen Ausgaben für alle Länder ausser dem Deutschen Reich. Der MWV erhält das Recht zum

62 3. 1

Vertrieb von Orchestermaterialien, wenn es sich um Aufführungen von Musikgesellschaft und Dirigenten handelt, die zur Zeit des Vertragsabschlusses Mitglieder der Bruckner-Gesellschaft sind und an Bibliotheken, mit denen der MWV zur Zeit des Vertragsabschlusses in ständiger Verbindung steht. Die Liste dieser Gesellschaften, Dirigenten und Bibliotheken ist in Anlage 1A angeschlossen. Für Musikgesellschaften, Dirigenten oder Bibliotheken, welche nach Abschluss dieses Vertrages Mitglieder der Bruckner-Gesellschaft werden, findet die vorstehende Bestimmung keine Anwendung. Für Abschlüsse mit in der Liste enthaltenen Abnehmern erhält der MWV vorweg eine Vergütung von 10 %.

8.)

abzuheben

An den Brutto-Eingängen, d.h. die beim Verlag eingehenden Beträge abzüglich eventueller Vermittlungsprovisionen, der MWV vom MWV herausgegebenen und noch herauszugebenden Handschriftfassungen und zwar sowohl der wissenschaftlichen wie auch der praktischen Ausgaben sind die beiden Parteien vor Vertragsabschluss an beteiligt wie folgt:

a) An den Brutto-Eingängen aus allen Ländern ausser dem Deutschen Reich:

Wenn die Aufführungsmaterialien des betreffenden Werkes vom MWV hergestellt wurden: der MWV 60 % die U.E. 40 %.

Wenn die Aufführungsmaterialien von der U.E. hergestellt wurden: der MWV 40 % die U.E. 60 %.

Falls sich bei einem bestimmten Werke der zweiten Gruppe herausstellt, dass die Herstellung der Aufführungsmaterialien weniger als die Hälfte der Herstellung der Partituren am selben Ort ohne wissenschaftlichen Bericht kostet, wird bei diesem Werk der Anteil der U.E. um einen angemessenen Betrag herabgesetzt, wobei er aber nicht geringer werden darf als 50 %. Bei der Kalkulation ist Stich der Partituren und Lichtpause der Stimmen anzunehmen.

b) An den Brutto-Eingängen aus dem Deutschen Reich:

Wenn die Aufführungsmaterialien vom MWV hergestellt wurden:

4. 3

In der Zeit vom Vertragsabschluss bis Ende 1938 : der MWV 70 % die U.E. 30 %

In den Jahren 1939 bis 1943: der MWV 85 %, die U.E. 15 %

In den Jahren 1943 bis 1946: der MWV 90 % die U.E. 10 %

Wenn die Aufführungsmaterialien von der U.E. hergestellt wurden:

In der Zeit vom Vertragsabschluss bis Ende 1938: der MWV 50 % die U.E. 50 %

In den Jahren 1939 bis 1942: der MWV 60 % die U.E. 40 %

In den Jahren 1943 bis 1946 der MWV 70 % die U.E. 30 %.

9.)

Die U.E. gewährt dem MWV eine Beteiligung an den Brutto-Eingängen aus den Materialgebühren der Druckfassungen der Symphonien und Werke mit grossen Orchester. Die Beteiligung beträgt:

Für Brutto-Eingänge aus allen Ländern ausser dem Deutschen Reich: 10 %.

Für Brutto-Eingänge aus dem Deutschen Reich:

In der Zeit vom Vertragsabschluss bis Ende 1938: 20 %

Für die Jahre 1939 bis 1942: 15 %

Für die Jahre 1943 bis 1946: 10 %

10.)

Wenn nach dieser Rechnung in einem bestimmten Jahr von 1939 bis 1942 die Zahlungen des einen Teiles aus den deutschen Brutto-Eingängen anderthalb mal so hoch wie die des anderen Teiles aus den deutschen Brutto-Eingängen, so wird für dieses Jahr die Beteiligung des weniger zahlenden Teiles an den deutschen Brutto-Eingängen des anderen auf 10 % herabgesetzt, und zwar die Beteiligung nach Punkt 8b erster Fall und Punkt 9, nicht aber die Beteiligung nach Punkt 8b zweiter Fall.

11.)

Die Taschenpartituren und Klavierauszüge werden der U.E. vom MWV zu einem Rabatt 20 % über dem Händlerrabatt kommissionsweise in genügender Anzahl zur Verfügung gestellt. Die Ladenpreise werden gemeinsam vereinbart.

12.) *W. J. C. G. L.*

Die Abrechnung der Einnahmen erfolgt vierteljährlich in dem auf das Quartal folgenden Monat. Die Zahlung erfolgt in Wien binnen vierzehn Tagen nach dem Austausch der Abrechnungen. Beiden Teilen steht das gegenseitige Kontrollrecht über sämtliche Aufzeichnungen und Buchungen bezüglich der gegenständlichen Handschriftfassungen zu.

13.)

Beide Parteien werden sich gemeinsam darum bemühen, den Schutz der Handschriftfassungen bei der AKM, der STAGMA und entsprechenden Vereinigungen durchzusetzen.

14.)

An den Aufführungshonoraren für die Handschriftfassungen sind die beiden Parteien beteiligt wie folgt:

Der MWV 50 %, die UE 50 %.

Die Aufführungsrechte werden durch die AKM verwaltet.

Gelingt es, von der AKM Aufführungshonorar für die vor Vertragsabschluss erfolgten Aufführungen von Handschriftfassungen zu erzielen, so werden auch diese Beträge hälftig geteilt.

15.)

Beide Parteien werden sich darum bemühen, den Schutz derjenigen Druckfassungen, die als Bearbeitungen durch Schalk, Loewe, Hynais etc. bezeichnet werden können, bei den unter 13 und 14 genannten Vereinigungen durchzusetzen.

*Trans. Prod. Verk. 4. -
45% Verk. Pub. 1. 11. 12
2. 20. - bek. c x 5 h
2 für E U - 8%*

16.)

Sollte ein Schutz der Druckfassungen als Bearbeitungen erreicht werden, so gewährt die U.E. dem MWV aus den ihr zufließenden Aufführungshonoraren eine Beteiligung von 25 %.

17.)

An den mechanisch-musikalischen Rechten der Handschriftfassungen sind die Parteien beteiligt wie folgt: Der MWV mit 60 %, die U.E. mit 40 %. Der MWV hat zu Zwecken der Weltwerbung für die Handschriftfassungen einen Vertrag mit der Electrola geschlossen, auf Grund dessen die Electrola im Frühjahr 1936 von der IV. Symphonie eine Schallplattenaufnahme herstellt und auf Grund dessen der MWV dazu einen Kostenbeitrag von RM. 6.000.- zur Verfügung stellt. Die Beteiligung der U.E. an den Erträgen der mechanisch-musikalischen Rechte tritt erst in Kraft, sobald der MWV aus Verkaufsanteilen von Schallplatten und Erträgen von mechanisch-musikalischen Rechten der Handschriftfassungen insgesamt den Betrag von RM. 6.000.- erhalten hat. *f. J. C. G. L.*

18.)

Die Bestimmungen dieses Vertrages gelten auch für und gegen den Rechtsnachfolger. (Universal- und Einzelrechtsnachfolger.)

19.)

Beide Parteien verpflichten sich, keine der beiden Fassungen im geschäftlichen Verkehr herabzusetzen und sich im Bestreben zu unterstützen, die Herabsetzung einer der beiden Fassungen durch Dritte hintanzuhalten.

20.)

Insbesondere verpflichtet sich die U.E. beim Vertrieb der beiden Fassungen keine auf Kosten der anderen zu bevorzugen, was durch gleichmässige Einschaltung im Katalog und durch entsprechenden Spezialprospekt zu erzielen ist.

21.)

Im Wettbewerbsprozess tritt Ruhen des Verfahrens ein. Der Prozess wird nur einverständlich wieder aufgenommen. Beide Parteien werden in derselben Art, wie der klagsgegenständliche Prospekt verbreitet wurde, auf gemeinsame Kosten einen von beiden Parteien unterzeichneten Prospekt verbreiten.

22.)

Im Urheberrechtsprozesse wird folgender gerichtlicher Vergleich geschlossen: "Es wird der beklagten Partei gegenüber festgestellt, dass der klagenden Partei das Urheberrecht an derjenigen Fassung der V. Symphonie Bruckners, deren Manuskript sich in der Nationalbibliothek befindet, zusteht. Die Kosten werden gegenseitig aufgehoben."

23.)

Dieser Vertrag gilt bis zum Ende des Jahres 1946. Nach diesem Zeitpunkt ist jeder Teil vollkommen frei, die Beteiligungen sind aufgehoben.

24.)

Wenn ein Teil die ihm nach diesem Vertrag obliegenden Verpflichtungen nicht oder nicht ordnungsmässig erfüllt, so ist der andere Teil unbeschadet seiner Rechte auf Erfüllung und Schadenersatz berechtigt, nach Sätzung einer angemessenen Nachfrist, die mit der Androhung der Vertragsauflösung zu verbinden ist, im Falle des fruchtlosen Ablaufs der Nachfrist, die Auflösung des Vertrages rechtswirksam zu erklären.

a) Wenn der MWV berechtigterweise die Auflösung des Vertrages erklärt, so gehen die Ausführungsrechte und die mechanisch-musikalischen Rechte an den Handschriftfassungen an ihn über. Die U.E. bleibt an den Erträgen der Ausführungsrechte mit 25 % beteiligt. Die U.E. bleibt ferner an den Eingenängen aus dem Vertrieb der von ihr hergestellten Materiale in allen Ländern gemäss Punkt 8a solange beteiligt, bis die nachgewiesenen Herstellungskosten

amortisiert sind. Diese Materiale samt Platten und Lichtpausen gehen sodann in das Eigentum des MWV über. Das Vertriebsrecht an allen Handschriftfassungen geht auch für die ausserdeutschen Länder an den MWV über.

b) Wenn die U.E. berechtigterweise die Auflösung des Vertrages erklärt, so fällt das Verlagsrecht jener Handschriftfassungen, die noch nicht hergestellt sind, an die zurück. Selbstverständlich verbleiben der U.E. die Ausführungs- und mechanisch-musikalischen Rechte. Der MWV bleibt an den Erträgen der Ausführungsrechte mit 25 % beteiligt. Bei den mechanisch-musikalischen Rechten erlischt die Beteiligung des MWV nach Abdeckung des Betrages von RM. 6.000,- nach Punkt 17. Der MWV bleibt ferner an den Eingenängen aus dem Vertrieb der Handschriftfassungen in allen Ländern gemäss Punkt 8a solange beteiligt, bis die nachgewiesenen Herstellungskosten amortisiert sind. Die Partituren und Materiale samt Platten und Lichtpausen gehen sodann in das Eigentum der U.E. über. Das Vertriebsrecht an allen Handschriftfassungen geht auch für Deutschland an die U.E. über.

25.)

Wenn über eine Partei das Konkurs- oder Ausgleichsverfahren eröffnet ist, ist die andere berechtigt den Vertrag mit der Wirkung des Punktes 24 zur Auflösung zu bringen.

26.)

Die Gültigkeit dieses Vertrages und insbesondere die Beteiligung der U.E. an den Erträgen der Handschriftfassungen ist nicht davon abhängig, dass der Bestand der Urheberrechte, der hiemit von beiden Teilen anerkannt wird, tatsächlich auch Dritten gegenüber durchgesetzt werden kann. Es wird hiemit auf alle Gewährleistungs- und Schadenersatzansprüche aus diesem Titel Verzicht geleistet. Beide Teile verzichten auf Anfechtung dieses Vertrages wegen Verletzung über die Hälfte.

27.)

Es wird in Aussicht genommen, die Rechte des Professor Haas an den Handschriftfassungen zu Gunsten der beiden Parteien zu schützen. Sollte dies

gelingen, so hat es auf die geltenden Vereinbarungen keinen Einfluss. Sollte jedoch hiedurch ein Schutz der Handschriftfassungen über das Jahr 1946 hinaus erzielt werden, so wird die U.E. von diesem Zeitpunkt an in angemessener Weise beteiligt werden.

28.)

Für Streitigkeiten aus diesem Vertrage ist das sachlich zuständige Gericht in Wien, Innere Stadt, ausschliesslich zuständig.

29.)

Die Kosten der Errichtung dieses Vertrages trägt jeder Teil für sich. Die Kosten der allfälligen Vergebührung trägt jeder Teil zur Hälfte.

30.)

Der Vertrag wird mit Kenntnis der Nationalbibliothek geschlossen.

31.)

Als Zeitpunkt des Vertragsabschlusses gilt der 1. Jänner 1936.

W i e n, am 27. Jänner 1936

5/10019-01/12/22075

Der Urheberrechtsausschuss der STAGMA erlässt
in Sachen der Originalausgaben der Symphonien Anton Bruckner's
folgenden

B e s c h l u s s.

- I. Die Aufführungen der Originalfassungen der I., IV., V., VI. und II. Symphonie sowie der Linzer Fassung der I. Symphonie Anton Bruckner's ist frei.
- II. Das literarische Urheberrecht an dem kritischen Apparat der Gesamtausgabe bleibt von dieser Entscheidung unberührt.

B e g r ü n d u n g.

Der Musikwissenschaftliche Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien, veröffentlicht seit dem Jahre 1934 die Originalfassungen der Bruckner'schen Symphonien. Bisher sind erschienen im Jahre 1934 die II. Symphonie, im Jahre 1935 die I., V. und VI. Symphonie, im Jahre 1936 die IV. Symphonie. Die Frage, ob die Aufführung der Originalfassungen rechtlich geschützt ist, hängt davon ab, ob noch ein geschütztes Urheberrecht an den Originalfassungen besteht.

§ 18,60 Österr. Urheberrechtsgesetz vom 1. Juli 1936,

§ 11,29 deutsch. Urheberrechtsgesetz vom 19. Juni 1901.

- I. Die Erörterung der Frage, ob ein urheberrechtlicher Schutz dieser Originalfassungen noch gegeben ist, beschränkt sich zunächst auf die Partituren selbst. Die mitveröffentlichten Entwürfe und Skizzen, wie sie den Vorlageberichten beigegeben sind, scheiden zunächst aus.

Dass die literarische Arbeit der kritischen Herausgabe (Vorlagebericht) als Schriftwerk urheberrechtlich geschützt ist, bedarf keiner Begründung, ist jedoch für die Frage des Urheberrechtsschutzes der Originalfassungen ohne Belang.

Vgl. Seidler, Ö. Urheberrecht Wien 1927, S. 22,

Lissbauer, die Österr. Urheberrechtsgesetze Wien 1936, S. 184

(§ 5 erläut. Bemerkungen zu dem Entwurf des Urheberrechtsgesetzes vom 1.7.1936), Allfeld, Kommentar zum deutschen Urheberrechtsgesetz, München 1928, Anmerkung 10 zu § 1.

Die Originalfassungen der Symphonien Bruckners weisen zum Teil gegenüber den bisher veröffentlichten Fassungen so erhebliche Änderungen auf, dass für die ersteren als selbständige Werke der Tonkunst ein besonderes Urheberrecht in Anspruch genommen wird. Sieht man zunächst von einer eingehenden Prüfung der Frage ab, ob diese Unterschiede in der Tat die Originalfassungen als urheberrechtlich selbständige geschützte Werke erscheinen lassen, betrachtet man die Originalfassungen als nachgelassene Werke, die seit 1934 erscheinen, so ergibt sich folgende Rechtslage:

Anton Bruckner ist am 11.10.1896 in Wien verstorben. Die Originalausgaben erscheinen gemäss den auf dem Titelblatt enthaltenen Angaben in Wien. Massgebend ist daher das österreichische Urheberrecht. Hierbei soll wiederum davon abgesehen werden, welche rechtlichen Veränderungen die Vereinigung von Österreich mit dem Deutschen Reich nach sich ziehen wird.

A) Für Österreich gilt folgendes:

An sich endete das Urheberrecht an den Bruckner'schen Werken mit dem 31. Dezember 1926. § 27,1 Urh.Ges.vom 26.12.1895 in der Fassung der Novelle vom 13. Juli 1920.

Die Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre erfolgte erst durch Verordnung vom 15.12.1933 und wirkte auf Werke, deren Urheberrecht schon abgelaufen war, nicht zurück.

2. Für nachgelassene Werke war zurzeit des Ablaufs des allgemeinen Urheberrechts für die Bruckner'schen Werke § 37,II des Öst.Urheberrechtsgesetzes in der Fassung der Novelle vom 13.7.1920 in Geltung, wonach das Urheberrecht für nachgelassene Werke 10 Jahre nach der Veröffentlichung endete.

Nimmt man an, dass die Veröffentlichung der Originalfassungen erst mit dem Erscheinen erfolgte, so war mit einer 10jährigen Schutzfrist zu rechnen. Durch die Verordnung der Bundesregierung vom 15.12.1933, betreffend die Änderung der urheberrechtlichen Schutzfristen, kundgemacht am 21.12.1933 und daher mit Ablauf dieses Tages in Kraft getreten, ist die 30jährige Schutzfrist durch die 50jährige ersetzt worden. Artikel II der Verordnung bestimmte, dass die Verlängerung auch für die vor dem Tage des Inkrafttretens der Verordnung entstandenen Werke gilt, bei denen an diesem Tage die Schutzfrist nach den bisherigen Vorschriften noch nicht abgelaufen war.

Soweit also nachgelassene Werke Bruckners von 1926 bis 21.12.1933 veröffentlicht worden wären, würden sie der 50jährigen Schutzfrist teilhaftig, die mit dem 31.12.1946 endet. Daran hat auch das neue österreichische Urheberrechtsgesetz, welches am 1. Juli 1936 in Kraft trat, nichts geändert. Dieses Gesetz behält gemäss § 60 die 50jährige Schutzfrist bei, schafft aber die 10jährige Schutzfrist für nachgelassene Werke ab. In § 101 bestimmt es, dass die urheberrechtlichen Vorschriften des Gesetzes auch für die vor seinem Inkrafttreten geschaffenen Werke gelten, die nicht schon früher infolge Ablaufs der Schutzfrist frei geworden sind. Es galt somit auch für die nachgelassenen Originalfassungen, soweit sie nach dem 21.12.1933 veröffentlicht werden, vorausgesetzt, dass ihr Erscheinen im Druck als erste Veröffentlichung anzusehen ist, als Ende der Schutzfrist der Ablauf des 31.12.1946. Darüber hinaus ist nach österreichischem Recht ein Schutz nicht gegeben, da, wie schon ausgeführt, das neue Urheberrechtsgesetz keinen Sonderschutzfrist für nachgelassene Werke enthält.

B. Für das übrige Deutschland gilt gemäss Artikel 7 der rev. Berner Übereinkunft, der Österreich am 1. Oktober 1920 beigetreten ist, das gleiche. Der Urheberrechtsschutz kann die für das Ursprungsland festgesetzte Dauer nicht überschreiten. Der Schutz der nachgelassenen Werke Bruckners endet somit für Deutschland und die Vertragsländer der Berner Übereinkunft auf jeden Fall mit dem Ablauf des Jahres 1946. Vgl. Allfeld, Urheberrechtsgesetz Anm. 26 zu Art. 7, Anm. 4 zu Artl. 1 der rev. Berner Übereinkunft.

C. Würde infolge der Vereinigung Österreichs mit dem Reich das deutsche Urheberrechtsgesetz in Österreich zur Einführung gelangen, so käme § 29 des Urheberrechtsgesetzes zur Anwendung. Nachgelassene Werke Bruckners, die nach dem 31.12.1936 veröffentlicht sind oder werden, genössen dann noch einen 10jährigen Urheberrechtsschutz von der Veröffentlichung an. Dies würde dann auch wiederum für die Vertragsländer der Berner Übereinkunft gelten.

II. Bei der bisherigen Erörterung der Rechtslage wird davon ausgegangen
1. dass es sich eben bei den Originalfassungen um Werke handelt,

die einen selbständigen Urheberrechtsschutz geniessen und
2. dass sie vor der Drucklegung nicht schon anderweitig veröffentlicht waren.

Zu 1). Das Vorliegen selbständiger Fassungen hat zur Voraussetzung, dass die früher veröffentlichten Fassungen sich als Bearbeitungen darstellen. Massgebend ist das österreichische Urheberrechtsgesetz in der Fassung vom 13. Juli 1920. Denn wenn bei Ablauf der 50jährigen Schutzfrist das Urheberrecht auch bezüglich der Originalfassungen erloschen war, weil diese in Form zwar überarbeiteter, aber rechtlich nicht als Bearbeitungen anzusehender Fassungen schon veröffentlicht waren, so war es endgültig erloschen. Gemäss § 4, Abs. 3 des österreichischen Urheberrechtsgesetzes ist Urheber eines Werkes derjenige, der es geschaffen hat; an Bearbeitungen besteht, unbeschadet des Urheberrechts am Originalwerk, ein selbständiges Urheberrecht des Bearbeiters.

Dr. Seiller (Österr. Urheberrecht Wien 1927) führt hierzu aus: Ein Werk der Tonkunst muss in dem Sinne ursprünglich sein, dass es nicht bloss ein früheres Werk genau wiedergeben darf; Es braucht es aber nicht in dem Sinne zu sein, dass es durchaus frei erfunden sein müsste. Daher wird auch in dem Gebiet der Tonkunst durch die Bearbeitung eines fremden Werkes ein selbständiges Objekt geschaffen, wenn bei der Bearbeitung mindestens die äussere Form geändert wird. Solche formändernde Wirkung kommt aber jeder Bearbeitung zu, die nicht bloss auf Anwendung von Schulregeln beruht, wie etwa das Transponieren eines Tonstückes in eine andere Tonart, sondern in freierer Weise den fremden Tonsatz behandelt, indem sie ihn entweder anderen Klangmitteln anpasst oder bei gleichem Tonsatz vereinfacht (leichte Ausgaben) oder vermehrt (Konzertausgaben) usw. (Seite 31 a.a.O.)

Gegenüber den Urfassungen weisen die schon veröffentlichten Fassungen der Brucknerschen Symphonien zum Teil weitergehende Änderungen auf, die sich beziehen

- a) auf die Vortragsbezeichnungen (Tempi, Dynamik),
- b) auf den Umfang,
- c) auf Harmonisierung und Stimmführung,
- d) auf die Instrumentation,
- e) auf die Form selbst.

Die blosse Interpretation eines Werkes stellt keine Bearbeitung im üblichen Sinne dar. Soweit also nur der vermutliche Wille des Schöpfers durch Tempoangaben oder sonstige Vortragsbezeichnungen verdecklicht wird, kann man nicht von einer Bearbeitung reden. Anders wenn der Wille des "Bearbeiters" darauf geht, dem Werk in der äusseren Form eine neue Gestalt zu geben, die das bearbeitete Werk zwar in seinem Wesen unberührt lässt, aber doch als eigentümliche geistige Schöpfung des Bearbeiters anzusehen ist.

Der in der Musikgeschichte wohl einzig dastehende Fall, dass fast das gesamte Werk eines Grossen nicht in der von ihm niedergelegten Form, sondern teils noch zu seinen Lebzeiten, teils bald nach seinem Tode, in Fassungen erscheint, die weitgehend von der Originalfassung abweichen, lässt sich nur daraus erklären, dass die Interpreten Bruckners der Meinung waren, dieser habe seinen Werken eine Form gegeben, die, als im Gegensatz zur herrschenden Musikauffassung stehend, der Verbreitung und Anerkennung seines Werkes hinderlich wäre. Diese Aussagen, die allerdings unter Geheimhaltung des wahren Sachverhalts erschienen sind, versuchten nicht klarzustellen, was Bruckner gewollt hat, sondern beabsichtigten, den Werken eine für die Zeitgenossen eingänglichere Form zu geben.

Ähnliche Fälle liegen vor bei der Bearbeitung der Oper "Boris Godunoff" von Mussorgsky durch Rimsky-Korsakow, des "Barbiers von Bagdad" von Cornelius durch Motil.

Im wesentlichen lässt sich die Veränderung dahin charakterisieren, dass anstelle des Brucknerschen Orchesterideals, das von der Orgel herkommend, die Klänge registerartig verwendet, die Wagnersche Klangverschmelzung gesetzt wird, dass ferner das ebenfalls von Wagner begründete Steigerungsprinzip zum Teil durch Zerstörung der Sonatenform auf die Symphonien übertragen wird.

Dass es sich, ganz allgemein gesehen, bei den bisherigen Ausgaben und den Originalfassungen um verschiedene Welten handelt, beweist nicht zum letzten der heftige Meinungsstreit der Fachleute, die zum Teil den effektvolleren und durch die Gewohnheit eingebürgerten Bearbeitungen den Vorzug geben.

Rein äusserlich mag auch auf die Tatsache hingewiesen sein, dass die Aufführung der Urfassungen ein ganz anderes Stimmenmaterial erfordert, wie das für die bisherigen Fassungen.

Für die Frage, ob in diesem Sinne Bearbeitungen vorliegen, kann im übrigen nicht der blosse Eindruck des Anhörens ausschlaggebend sein, sondern vor allem die Vergleichung der Partituren.

Die vom Musikwissenschaftlichen Verlag, Wien, versandte Einladung zur Subskription der kritischen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners enthielt Probeseiten aus der V. und II. Symphonie, bei denen die Abweichungen der Urfassungen gegenüber den bisherigen durch Probenoten veranschaulicht waren. Der einschneidende Charakter der Umarbeitung wird dadurch klar verdeutlicht. Dieses Blatt ist als Anlage beigelegt.

Dass es sich in allen Fällen nicht bloss um Anwendung von Schulregeln handelt, liegt auf der Hand, da überall eine individuelle formgestaltende Tätigkeit sichtbar wird, die tief in die ursprüngliche Gestaltung der Werke durch den Autor eingreift. Als solche Bearbeitungen sind die früheren Ausgaben der IV., V. und II. Symphonie anzusehen.

Die Unterschiede gegenüber der Originalfassung bei der IV. Symphonie weist der Vorlagebericht von Robert Haas, Seite XVII - XXVIII, im einzelnen nach. Die zahlreichen Zutatzen bei den Zeitmass- und Stärkebezeichnungen können übergangen werden, da man hierin allenfalls Interpretationsangaben erblicken kann, obwohl Bruckners deutliche Absichten hierbei häufig völlig ins Gegenteil verkehrt werden. Die Änderungen in der Instrumentation sind aber so zahlreich, dass nur wenige Strecken in der ganzen Partitur davon unberührt geblieben sind. Die Absichten bei der Umfärbung des Klangbildes gehen nach Haas dahin, die Gruppengesätze zu verwischen, Streicher durch Bläser zu verstärken, das Blech zu entlasten, das Holz umzugruppieren, besonders die Klarinette höher und die Oboen tiefer zu legen, gelegentlich die kleine Flöte heranzuziehen, vielleicht Stimmen zu verdoppeln und wieder Verdoppelungen aufzulassen, kurz, fast überall glättend und vermittelnd einzugreifen.

Ebenso bedeutsam ist die Form verändert durch erhebliche Kürzungen und Einschiebungen in Scharze und Finale. Es liegt also eine individuelle formgestaltende Tätigkeit vor, die die Erstausgabe zur Bearbeitung stempelt.

Ebenso liegt der Fall bei der V. Symphonie. Die Erstausgabe ist eine völlige Umarbeitung des Originals im oben geschilderten Sinne, durch die insbesondere das Finale (Kürzung um 222 Takte) einen völlig anderen Sinn (Steigerungstyp statt Sonatenform) erhalten hat. Hierüber Vorlagebericht von Robert Haas, Seite XXV - XXVII. Auf das anliegende Beispiel wird verwiesen.

Auch die Erstausgabe der II. Symphonie ist Bearbeitung. Das Prinzip der Klangverschmelzung ist auch hier für die Bearbeitung massgebend gewesen. Während Bruckner die Gruppen mehr trennt, werden sie vom Herausgeber Löwe ständig gemischt, wodurch ein weicher, glatterer homogener Klang anstelle der getrennten Farbgebung Bruckners erzielt wird. Das Scherzo bekommt durch die Bearbeitung einen geistreich-effektvollen Zug, der Bruckner fern lag. Hierzu Alfred Orel, Vorlagebericht S. 3 und die Anlage.

Die Frage, wie diese Bearbeitungen zustande kamen, ob sie mit Genehmigung des Komponisten erfolgten (die IV. und V. Symphonie erschienen bei Lebzeiten des Meisters) muss hier offen bleiben. Sie ist auch wissenschaftlich noch nicht völlig geklärt. Ebenso ist eine Erörterung der Frage, welche Folgen sich aus dem Vorliegen von "Bearbeitungen" bei den bisherigen Fassungen ergäben, hier nicht veranlasst. Ausschlaggebend wäre jedenfalls, ob Bruckner oder seine Rechtsnachfolger die Ermächtigung zur Herausgabe der Bearbeitungen gegeben haben oder nicht. Im letzteren Falle wäre das an sich vorliegende Bearbeitungsrecht durch das Recht des Original-Urhebers und seiner Rechtsnachfolger gebunden und dürfte daher nur mit deren Zustimmung ausgeübt werden, wiederum vorausgesetzt, dass ein Urheberrechtsschutz an den Originalwerken noch besteht. Vgl. Seiller a.a.O., Anm. B, 3 zu § 4, 5 Urh.Ges., S. 36.

Die Veröffentlichung einer Bearbeitung bedeutet nicht die Veröffentlichung des zugrunde liegenden Werkes selbst. Das Urheberrecht besteht an dem Werke in seiner konkreten Gestalt, wird also durch Veröffentlichung einer Bearbeitung, selbst wenn diese mit dem Willen des Autors erfolgte, nicht berührt. Vgl. Allfeld, Anm. 3 zu § 29 Urh.Ges.

Die Originalfassungen der IV., V. und IX. Symphonie sind daher als nachgelassene Werke zu betrachten.

Anders liegt es mit der I. Symphonie in der Wiener Fassung letzter Hand und der VI. Symphonie.

In beiden Fällen weist der Erstdruck gegenüber den neu herausgegebenen Originalfassungen nur unwesentliche Änderungen auf, die sich als Interpretationsauffassungen deuten lassen wie Vortragsbezeichnungen oder als unwesentliche instrumentale Retuschen zu betrachten sind oder überhaupt nur verschiedene Notierungen klanglich gleicher Stellen betreffen. Vgl. Vorlagebericht zur I. Symphonie, S. 5^f, und zur VI. Symphonie, S. 15. Jedenfalls war mit der Veröffentlichung der I. und VI. Symphonie in den Jahren 1893 und 1901 das Brucknersche Werk als solches veröffentlicht. Das Urheberrecht an diesen beiden Werken ist gemäss § 37, I und II des 8-Urh.Ges. in der Fassung der Novelle von 1920 erloschen und zwar mit dem 31. Dezember 1926.

Auf die Frage, welche Bedeutung den ersten Aufführungen der I. und VI. Symphonie zukommt, braucht daher nicht weiter eingegangen zu werden. Die Aufführungen der Originalfassungen der I. Symphonie in der Wiener Fassung und der VI. Symphonie sind daher nicht mehr geschützt.

Zu 2) Die Originalfassungen der IV., V. und IX. Symphonie sowie die Linzer Fassung der I. Symphonie, die bisher überhaupt noch nicht veröffentlicht war, sind nach den Ausführungen zu 1) im Sinne des österreichischen Urheberrechts als nachgelassene Werke anzusehen. Es ist daher die Frage zu prüfen, ob das Urheberrecht der Rechtsnachfolger Bruckners noch besteht oder schon erloschen ist.

§ 37, II des früheren österreichischen Urheberrechtsgesetzes bestimmte, dass das Urheberrecht, sofern sich nicht aus Absatz I ein späterer Tag ergibt, 10 Jahre nach der Veröffentlichung endet. Die Begründung sagt hierzu: Die 10jährige Schutzfrist

schliesst bei nachgelassenen Werken an die Veröffentlichung, nicht an das Erscheinen an, weil sonst mit der Möglichkeit zu rechnen wäre, dass die Schutzfrist im einzelnen Falle überhaupt nicht zu laufen begänne, wenn nämlich Werke nicht in Vertrieb gesetzt, nicht herausgegeben werden, was namentlich bei manchen Arten von Werken der bildenden Künste, so bei Gemälden, bei Werken der Plastik usw. leicht der Fall sein kann. (Seidler a.a.O. S.126).

Veröffentlicht bedeutet, demnach der "Öffentlichkeit" zugänglich machen. Die Bestimmungen des österreichischen Rechtes deckt sich inhaltlich mit § 29 des deutschen Urheberrechtsgesetzes.

Veröffentlicht ist ein Werk, wenn es erschienen oder öffentlich aufgeführt oder öffentlich vorgetragen oder in einer öffentlichen Bücherei für unbestimmt welche und wie viele Leser ausgelegt wird. Vgl. Allfeld Anm. 1 a zu § 29 des Urheberrechtsgesetzes.

Der abweichende Sprachgebrauch der Berner Übereinkunft ist im Artikel 4 im 4. Absatz ausdrücklich erläutert.

Anton Bruckner, der als Universalerben seinen Bruder Ignaz und seine Schwester Rosalia zu gleichen Teilen unter sich berufen hatte, bestimmte in Ziffer 4 seines Testaments vom 10.11.1893 folgendes:

"Ich vermache die Originalmanuskripte meiner nachbezeichneten Compositionen: der Sinfonien, bisher acht an der Zahl, die neunte wird, so Gott will, bald vollendet werden, - der 3 grossen Messen, des Quintetts, des Te Deums, des 150. Psalms und des Chorwerkes Helgoland - der kais. und königl. Hofbibliothek in Wien, und ersuche die k.u.k. Direction der genannten Stelle, für die Aufbewahrung dieser Manuskripte gütigst Sorge tragen zu wollen.

Zugleich bestimme ich, dass die Firma Jos. Eberle & Cie. berechtigt sein soll, die Manuskripte der von ihr in Verlag genommenen Compositionen für eine angemessene Zeit von der k.k. Hofbibliothek zu entleihen, und soll Letztere verpflichtet sein, den Herren Jos. Eberle & Cie. gedachte Originalmanuskripte für eine entsprechende Zeit leihweise zur Verfügung zu stellen."

Dass die Manuskripte damit auch in der in der Nationalbibliothek üblichen Weise zugänglich sein sollten, war vorausgesetzt, zum mindestens fehlt eine Bestimmung, dass die Handschriften geheim gehalten werden sollten. Auf die Anfrage, in welcher Weise die Handschriften Bruckners zugänglich waren,

antwortete die kommissarische Leitung der Nationalbibliothek, Wien, mit Schreiben vom 25. April 1938:

"Auf die Zusage vom 11. d. M. wird mitgeteilt, dass die aus dem Nachlass A. Bruckners ausgesuchten Eigenschrift-Partituren vom Testamentsvollstrecker am 27. November 1896 dem Präfekten der k.k. Hofbibliothek übergeben wurden. Sie sind 1899 im Band I der Tabulae codicum manuscriptorum angezeigt worden und waren zum Studium, wie die Schatzstücke der Musiksammlung überhaupt, Forschern und Musikfreunden zugänglich, seit 1906 im Lesesaal der Musiksammlung."

Damit ist der Begriff der Veröffentlichung erfüllt. Wer sich als Forscher oder als Musikfreund ansah, konnte seit dem Jahre 1906 die Brucknerschen Partituren einsehen. Die Beschränkung der Zugänglichkeit auf Forscher und Musikfreunde bedeutet keine Festlegung auf einen zahlenmässig bestimmten Personenkreis, die den Begriff der Veröffentlichung ausschliessen würde. Die Teilnahme an einer öffentlichen Aufführung eines Werkes ist beispielsweise auch von der Erfüllung bestimmter Voraussetzungen, - Lösung einer Eintrittskarte - abhängig. Jedenfalls konnte seit dem Jahre 1906 eine unbestimmt grosse Anzahl von Interessenten die Handschriften Bruckners einsehen.

Durch diese Veröffentlichung seit dem Jahre 1906 ist also das Urheberrecht an den Originalfassungen mit dem Ablauf des Jahres 1926 erloschen. § 37, I, II des österr. Urheberrechtsgesetzes von 1920. Voraussetzung ist jedoch, dass die Veröffentlichung der Partituren ist-jedoch, des Musikwissenschaftlichen Verlages/ Wien als Herausgabe der Handschriften anzusehen ist.

Auf Grund der Vorlageberichte ergibt sich das Folgende:

a) Die erste Fassung der I. Symphonie (sogenannte Linzer Fassung) gelangte nicht auf Grund des Testaments in den Besitz der Nationalbibliothek, weil Bruckner jeweils seine letzten Fassungen dafür bestimmt hatte. Die Quellen der Veröffentlichung sind lt. Vorlagebericht die Eigenschriftpartituren aus Privatbesitz, eine durchgesehene Partitur-Abschrift, die erst 1929 von der Nationalbibliothek erworben wurde, eine zweite Abschrift, die 1930

erworben wurde, und das Stimmenmaterial der Linzer Uraufführung. Das Urheberrecht an der Linzer Fassung war somit durch Aufliegen der Partitur in einer öffentlichen Bibliothek noch nicht erloschen, wohl aber ist es infolge der am 9.5.68 in Linz erfolgten Aufführung erloschen. Denn diese war eine Veröffentlichung im Sinne des Urheberrechts.

Die Orchesterstimmen entsprechen lt. Vorlagebericht der unverbesserten Linzer Fassung. Allerdings sind in den ersten Sätzen einige Takte dazu gekommen: einfache Taktwiederholungen bei rhythmischen Stellen oder Generalpausen. Lediglich im Finale sind grössere Abweichungen zu verzeichnen. Bruckner hat die Partitur der Linzer Fassung gegenüber der in den Stimmen niedergelegten Fassung an einzelnen Stellen verbessert, um die sonst unveränderten Tongedanken plastischer zu gestalten, die den Satz aufzuklären, rhythmische Hervorhebungen anzubringen. In allen Fällen liegt aber keine Veränderung der Substanz selbst vor, nur eine Verdeutlichung der Absichten, wohl auf Grund der Erfahrungen bei der Uraufführung. Die Original-Ausgabe der Linzer Fassung (1. Band der Gesamtausgabe) enthält im wesentlichen dasjenige Werk, das Bruckner im Jahre 1868 auführte. Der Urheberrechtsschutz ist daher mit dem 31. Dezember 1926 abgelaufen.

Ein Werk, das bei Lebzeiten des Urhebers durch Aufführung veröffentlicht worden ist, kann kein nachgelassenes Werk sein. Vergl. Seiller Ann. 2 zu § 37 des österr. Urheberrechtsgesetzes von 1920.

b) Die IV. Symphonie hat mehrere Arbeitsstufen. Die erste Fassung von 1874 (Eigenschrift-Partitur in Privatbesitz) ist noch nicht veröffentlicht. Die zweite Fassung von 1878 wurde 1880 durch ein völlig umgearbeitetes Finale abgeschlossen. Die Handschrift der zweiten Fassung mit dem Finale von 1880 gelangte als endgültige Fassung aus dem Nachlass in den Besitz der Nationalbibliothek. Diese Handschrift ist die Hauptquelle der Veröffentlichung in der Gesamtausgabe. Dass demgegenüber die im Jahre 1890 veröffentlichte Partitur der IV. Symphonie als Bearbeitung anzusehen ist, wurde schon ausgeführt. Die Aufführung der IV. Symphonie in der Originalfassung ist demnach frei, da die Vorlage hierzu in der Nationalbibliothek bald nach Bruckners Tod öffentlich zugänglich war.

Zu dem gleichen Ergebnis - wenigstens hinsichtlich der ersten 3 Sätze - führt aber auch die Betrachtung des für die erste Aufführung am 20.2.1881 in Wien benützten Stimmenmaterials: Es deckt sich mit der Originalfassung. Vergl. Vorlagebericht S.XVI. Es ist also auch Veröffentlichung durch Aufführung erfolgt, wobei nur zweifelhaft bleibt, welches Finale gespielt wurde.

Anders steht es mit dem Finale von 1878, das ebenfalls im I. Teil des 4. Bandes der Gesamtausgabe abgedruckt wurde. Die Vorlage ist im Besitz des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Eine Abschrift im Besitz der Nationalbibliothek wurde erst 1927 erworben. Vergl. Vorlagebericht S.XVI, XXVIII und XXX.

Die Aufführung wäre daher noch geschützt, vorausgesetzt, daß dieses erste Finale nicht schon im Jahre 1881 in Wien aufgeführt wurde. Die oben erwähnten Orchesterstimmen enthalten beide Finales. In Sondershausen (1886) wurde nur der erste und dritte Satz aufgeführt. Eine Entscheidung ist ohne dahingehende genaue Untersuchung nicht möglich, aber auch nicht vordringlich, da eine Aufführung des durch die Neufassung von 1880 überholten Finales höchstens zu Studienzwecken in Frage käme.

c) Die Herausgabe der Originalfassungen der V. und IX. Symphonie erfolgte nach den Eigenschaftspartituren, die lt. Testament an die Nationalbibliothek gelangten. Vergl. Vorlagebericht zur V. Symphonie S.I, zur IX. Symphonie S.3⁺. Das Aufführungsrecht für beide Originalfassungen ist daher erloschen. Die Stimmen zur Grazer Erstaufführung der V. Symphonie vom Jahre 1894 sind verschollen. Es läßt sich daher vorerst nicht feststellen, ob die Aufführung nach der Eigenschaftspartitur erfolgte. Die Ur-aufführung der IX. Symphonie erfolgte in der Löwischen Bearbeitung.

III. Bei den bisherigen Ausführungen handelt es sich um das Urheberrecht der Rechtsnachfolger Anton Bruckners. Dass der Nationalbibliothek oder den Herausgebern dieses Urheberrecht zustanden hätte, ist nach dem Inhalt des Testaments kaum anzunehmen, da Bruckner die den Erben zustehenden Tantiemen ausdrücklich seinen Universalerben zuweist und bei Vermachung der Manuskripte an die Hofbibliothek die Herausgabe durch die Firma Josef Eberle ausdrücklich sicherstellte. Es ist jedoch noch die Frage zu prüfen, ob den Herausgebern der Gesamtausgabe ein über

das literarische Urheberrecht am kritischen Apparat hinausgehendes Urheberrecht an den Fassungen selbst zusteht. Diese Frage ist zu verneinen.

Durch die sogenannte "editio princeps" wird kein Urheberrecht an dem - wenn auch vielleicht mit grosser Mühe und mit besonderem Scharfsinn gewonnenen - Texte erworben. Vergl. Seiller a.a.O. S.22. Es fehlt an der das Urheberrecht begründenden schöpferischen Gestaltung. Vergl. erläut. Bemerkungen zu dem Entwurf des österreichischen Urheberrechtsgesetzes § 5 Lissauer, S.184. Im Gegensatz dazu führen Dr. Willy Hoffmann und Dr. Wilhelm Ritter in "Das Recht der Musik", Leipzig 1936, unter "Editio princeps" gerade die Herausgabe der Handschriften der Werke Anton Bruckners als Beispiel dafür an, daß dem Herausgeber ein Urheberrecht an den Werken selbst zusteht, wenn es sich darum handelt, aus einer Reihe von Handschriften, Entwürfen und Skizzen diejenige Fassung nicht herauszufinden, sondern durch eigene Tätigkeit zu schaffen, die auf Grund intensiver Kenntnis des Schaffens des betreffenden Urhebers als diejenige zu erachten ist, die die wirkliche Fassung ist. Dem ist jedoch nicht beizutreten.

Im Vorlagebericht zur IX. Symphonie (Seite 3⁺) heisst es: Die vorliegende Ausgabe folgt unbedingt dem aus dem Autograph des Künstlers ersichtlichen Willen des Meisters und hält sich entsprechend den Grundsätzen dieser Gesamtausgabe streng an die letzte zu ermittelnde authentische Vorlage.

Die Absicht der Herausgeber kann nur dahin verstanden werden, dass sie Bruckners Werke in möglichster Reinheit veröffentlichen wollten. Dass dabei nicht nur ein Abdruck der Vorlage möglich war, sondern eine ganz erhebliche mit minutiöser Genauigkeit zu leistende kritische Arbeit nötig war, ergibt sich aus der Natur der Aufgabe und aus den besonderen Eigenheiten der Brucknerschen Niederschriften.

Abgesehen davon, daß in allen Fällen bei der Drucklegung auf die Gepflogenheiten der heutigen Praxis Rücksicht genommen wurde und daher überflüssige Zeichen (Vorseichen im gleichen Takt, Wiederholungen trotz Gesamtvorzeichnung, Vorsichtsauflöser) wegblieben und die üblichen Wiederholungszeichen ausgeschrieben wurden, waren auch häufig Entscheidungen zu treffen, wenn Irrtümer, Schreibversehen oder Undeutlichkeiten, Verbesserungen von fremder Hand festzustellen waren.

Diese durchaus schwierige und mit minutiöser Genauigkeit durchdachte Tätigkeit ist jedoch keine schöpferische Arbeit, die ein neues Werk hervorbrächte, sondern will nur das Werk nach den vermutlichen Absichten des Schöpfers rein herausstellen. Es hat also bei dem literarischen Urheberrecht der Herausgeber an dem textkritischen Apparat sein Bewenden.

IV. Zum Schluss sei die Frage behandelt, ob die Aufführung der in der Gesamtausgabe veröffentlichten Skizzen und Entwürfe zu den Symphonien frei oder geschützt ist.

Die Entscheidung hängt davon ab, ob ein Werk der Tonkunst vorliegt, was bei allen Skizzen, die eine "Aufführung" überhaupt zulassen, ohne weiteres bejaht werden muss. Vergl. Allfeld Anm. 32 zu § 1 Urh. Ges., Seiller a. a. O. S. 31. Ferner hängt die Entscheidung davon ab, ob die betreffenden Entwürfe nicht schon "veröffentlicht" waren und in welchem Zeitpunkt. Zum Teil waren sie in Privatbesitz, zum Teil in öffentlichen Büchereien. Nähere Anhaltspunkte für den einzelnen Fall enthalten die Vorlageberichte.

Die rechtliche Beurteilung richtet sich nach den in I - III ausgeführten Grundsätzen.

MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG

G. M. B. H.



Geschäftsstelle in Wien
IV., Karlsplatz 125
Fernsprecher U-90-96
Bankkonto: Mercantbank Wien
Filiale Wieden
Postcheckkonto Wien Nr. A-152904

LEIPZIG, DEN 15.6.38

Geschäftsstelle in Leipzig
Dresdner Straße 11/13
Fernsprecher 72586
Bankkonto: Commerz- u. Privatbank, Depotkassa Johannplatz
Postcheckkonto: Leipzig 66399

Herrn

Dr. Ludwig,
Reichsministerium
für Volksaufklärung
und Propaganda

Berlin W 8

Krausenstrasse 1

STAGMA - BRUCKNERsche Originalfassungen.

Sehr geehrter Herr Doktor,

Hierdurch nehme ich höflichst Bezug auf die mit Ihnen geführte Unterredung am 9. ds. Mts. und auf die Gründe, die Ihnen Herr KWASNIAK von der STAGMA für die Ablehnung des Urheberrechtsschutzes für die BRUCKNERschen Originalfassungen angegeben hat, nämlich:

- 1.) Die Originalfassungen seien dadurch veröffentlicht, dass in die in der Nationalbibliothek in Wien aufbewahrten Handschriften Einblick hätte genommen werden können.
- 2.) Ein Urheberrechtsschutz sei für den Autor da, in unserem Falle aber wäre er lediglich für den Verleger.

Zu Punkt 1) nimmt Herr Rechtsanwalt Dr. Willy HOFFMANN auf Seite 8-9 seines beiliegenden Gutachtens sehr treffend Stellung, indem er die eigentümliche Tatsache feststellt, dass die STAGMA den gleichen falschen Rechtsstandpunkt einnimmt wie seinerzeit der jüdische Anwalt der UNIVERSAL-EDITION DR. SCHUB in der Emigrantenzeitschrift "Geistiges Eigentum". Dr. HOFFMANN betont das, was allen Beteiligten bekannt ist, nämlich, dass nur in verschwindend wenigen Fällen Einblick in diese oder jene Handschrift gewährt wurde, also dadurch von einer "Veröffentlichung" nicht die Rede sein kann.

b. z. w.

Die Originalfassungen der Symphonien von Anton Bruckner

von

Rechtsanwalt Dr. Willy Hoffmann in Leipzig.

A.

Bevor zu der Frage, ob den Originalfassungen der Symphonien von Anton Bruckner der Urheberrechtsschutz zukommt, Stellung genommen wird, sollen zunächst einmal die Unterschiede, die zwischen den Originalfassungen und den Erstdruckfassungen der Symphonien von Anton Bruckner bestehen, anhand der Vorlageberichte der Gesamtausgabe in aller Kürze festgestellt werden.

I. I. Symphonie.

Der Herausgeber, Professor Haas, dessen überragende Sachkenntnis keiner besonderen Hervorhebung bedarf, hat den Unterschied zwischen der Wiener Fassung 1890/91 und der Originalfassung (Linzer Fassung) von 1865 ausführlich erläutert. Herr Prof. Haas unterscheidet mit der Gewissenhaftigkeit des Wissenschaftlers drei Arten von Formabwandlungen bei dieser Symphonie:

- a) Umfangänderungen,
- b) Umgiessungen und Umarbeitungen,
- d) Aenderungen in der Instrumentation, Rhythmik, Linienführung und Dynamik.

zu a) Es liegt eine Umfangsänderung von insgesamt 17 Takten vor, wobei zu beachten ist, dass die von Haas mitgeteilte Zahl nur das zahlenmässige Endergebnis ist, während die Veränderungen durch Hinzufügen und Weglassen einzelner Takte noch grösser sind.

Die Begründung für Punkt 2 ist also absolut abwegig, denn ein Urheberrechtsschutz für nachgelassene Werke kann niemals für den Autor bestimmt sein, sondern stets für denjenigen, der nach seinem Tode das Werk herausgibt, evtl. auch für die Erben des Autors.

Wir erlauben uns, in diesem Zusammenhange auf unser Schreiben vom 20.5. zu verweisen und zu wiederholen, dass bereits in einer STAGMA-Sitzung am 5.3.37 folgende Beurteilungen ausgesprochen wurden:

Urheberrechtsschutz für I. Symphonie	verneint
" " IV. "	bejaht für Scherzo und Finale
" " V. "	bejaht
Begutachtung für VI. u. IX. "	damals noch nicht fertig

Wir geben der Hoffnung Ausdruck, dass durch Ihr Interesse an der Sache und durch Ihr dankenswertes Hintreten es nicht bei dem unbegreiflichen Urteil der STAGMA bleiben wird, da sonst für die Fortführung der Gesamtausgabe die schwersten Befürchtungen bestehen.

H e i l H i t l e r !

Ihr sehr ergebener

Anton Bruckner

MUSIKWISSENSCHAFTLICHER
VERLAG G.m.b.H.

zu b) Die Umglessungen und Umarbeitungen sind von einschneidender Bedeutung.

Im ersten Satz werden in der Aufstellung die Basslinien und das harmonische Gefüge wesentlich abgeändert, alle Bläser neu gesetzt, der letzte Aufschwung (von Takt 321 ab) neu und straff geführt.

Im Adagio hat der zweite Hauptgedanke nicht nur ein neues Klanggewand erhalten, sondern auch eine neue Gegenmelodie.

Im Finale ist die Durchführung fast völlig umgestaltet worden, und das Gleiche gilt auch für die Reprise (vergl. Bl. 40 des Vorlagenberichts)

zu c) Zahlreich sind die Neuinstrumentationen in der Druckfassung. Verdoppelung, Vertauschung, Tilgung und Zusatzung von Stimmen, Ausfeilung für einzelne Instrumente, rhythmische Änderungen, Linienführung in Form von Stimmenumlegungen und Unterschiede in der Dynamik werden vom Herausgeber gewissenhaft für die betreffenden Takte genau bezeichnet

Dabei darf nicht verkannt werden, dass zwischen beiden Fassungen, die beide vom Meister geschaffen worden sind, eine Kompositionsarbeit von 30 Jahren liegt, die mit der Reihe seiner Symphonien angefüllt ist. Dass sich innerhalb 30 Jahren bei einem Meister vom Rang eines Anton Bruckner die musikalische Formungskraft wesentlich ändert, dass seine musikalischen Formungsmittel andere geworden sind, bedarf weder der Ausführung noch der Begründung. Es liegen also in Ansehung dieser Symphonien zwei Formgebungen vor; jede von ihnen weist die Züge der entsprechenden Schaffensperiode des Meisters auf und jede von ihnen ist für diese Schaffensperiode charakteristisch. Der 30jährigen älteren Fassung muss daher ebenso Urheberschutz anerkannt werden wie ihrer jüngeren Schwester; ihr diesen abzusprechen, wäre ebenso verkehrt, als den Urfaust für schutzlos zu erklären, weil Goethe seiner Dichtung in späteren Jahren eine andere Fassung gegeben hat.

II.) IV. Symphonie.

Die Veränderung, die die Originalfassung durch die Erstdruckausgabe erfahren hat, betreffen, wie bereits in der "Studienpartitur" vom Herausgeber Haas dargelegt worden ist, neben verwirrenden Zutaten in der Tempobezeichnung und bedenklichen dynamischen Umzeichnungen eine tiefgreifende Uminstrumentierung der ganzen Symphonie und empfindliche Eingriffe in die Form im Scherzo und im Finale

- a) Durch die verwirrenden Zutaten in der Tempobezeichnung ist, wie der Herausgeber auf Bl. 18 des Revisionsberichts ausdrücklich feststellt, der sinnvolle Plan des Zeitablaufes vollständig in Unordnung gebracht worden, indem so viele Nuancierungen dort ausgestreut wurden, dass die Uebersicht verloren ging, ja indem durch eine Anzahl von "Verbesserungen" und durch Weglassungen die ursprünglichen Absichten geradezu ins Gegenteil verkehrt sind.
- b) Die Abänderung der dynamischen Bezeichnungen.

Auch hier bringt der Vorlagenbericht S. 19 eine ganze Reihe mit minutiöser Genauigkeit herausgearbeiteter Beispiele, die deutlich erkennen lassen, wie die Bearbeiter vorgegangen sind. Die Bearbeiter haben es für ihre Pflicht gehalten, die Gegensätze, die der Meister liebt und die er schroff auf einander prallen liess, abzuschleifen, wodurch die sinnvolle vom Meister vorgesehene Stufengliederung des Aufbaues (in der handschriftlichen Fassung) und damit unzählige Feinheiten verloren gehen.

- c) Die Änderungen in der Instrumentation sind Legionen, wie der Vorlagenbericht S. 19 dartut. Es ist nicht möglich, auch nur einen Ueberblick über die wichtigsten Abänderungen hier zu geben.
- d) Die Eingriffe in das Formgut betreffen das Scherzo und das Finale.

In der Handschriftfassung wird das Scherzo nach dem Trio vollständig wiederholt, dagegen bricht beim Erstdruck das Scherzo beim ersten Vortrag mit Takt 249 vorzeitig ab., und es folgt ein Diminuendo-Übergang, nachdem die Wiederholung des Scherzo um 66 Takte gekürzt wird.

Im Finale hat der Erstdruck bei Reprisebeginn 48 Takte entfernt, dafür aber 12 neue Takte eingeschoben, die mechanisch nach d-moll verschoben sind, während die Handschrift in geradzug beglückendem Klangreichtum einen selbständigen Reprisebeginn aufweist, und dann im zweiten Thema nach fis-moll ausweicht.

III.)V.Symphonie

Auch bei dieser Symphonie sind die gleichen Eingriffe durch den Bearbeiter der Erstdruckfassung festzustellen.

a) Die Kürzungen des Finale um insgesamt 122 Takte verletzen die vom Meister gebaute Sonatengrossform an der empfindlichsten Stelle in der Reprise.

b) Die Tempovorschriften des Meisters sind durchweg verändert worden. Während der Meister in seiner Handschrift sich mit wenigen Tempovorschriften begnügt, haben die Bearbeiter der Druckausgabe es auch hier für nötig gehalten, eine ganze Reihe abändernder Zutaten einzuschleichen, sodass die grosse Linie der Tempobewegung hier kleinlich unterbrochen wird. Zudem werden kennzeichnende Ausdrücke des Meisters in dem Erstdruck weggelassen (Nachweise im Vorlagenbericht S. XXVI)

c) Auch bei der Stärkeverteilung geht (wie bei der IV.Symphonie) das Bestreben der Bearbeiter dahin, ausgleichend d. h. abschwächend zu wirken und hierdurch das Kennzeichen der Kompositionsweise des Meisters, die Gegensätze ungemindert aufeinander prallen zu lassen, ins Weichliche abzuwandeln. Auch hierfür gibt der Vorlagenbericht S. XXVI) eine ganze Reihe von Beispielen.

d) Die Änderungen in der Instrumentation sind so zahlreich, tiefgreifend und bedeutsam, dass nur wenige Takte in der ganzen Partitur unverändert geblieben sind. In allen 4 Sätzen kam eine 3. Flöte hinzu, im Finale das Kontrafagott und beim Schlusschoral ausser dem erhöht aufzustellenden 2. Bläserchor (3 Trp., 3 Pos., Bassuba und 4 Hr.) noch Triangel und Becken

IV.) VI.Symphonie. Auch hier sind seitens des Bearbeiters Cyrill Hynais ähnliche Änderungen der Handschriftfassung vorgenommen worden wie bei den bereits behandelten Symphonien.

a) Die Tempobezeichnungen der Erstdruckausgabe sind zum grossen Teil vom Herausgeber Hynais eingefügt, teilweise unter Abänderung oder Unterdrückung von Bezeichnungen des Meisters.

b) Die Stärkeverteilung ist in umfassender Weise abgeändert worden. "Die Richtung geht dabei auf allgemeine Abschwächung und auf Ausgleichung der Stärken und unmittelbar nebeneinander stehender Gegensätze die Behandlung der Blechbläser fügt sich in diesen Rahmen-sein" (Haas a. a. O. S. XVI)

c) Schliesslich kommen weitgehende Änderungen am Text der Einzelstimmen vor, worüber der Herausgeber der Originalausgabe, Prof. Dr. Haas, im Vorlagenbericht eine Fülle von Einzelheiten nachweist.

V.) II.Symphonie.

Die Änderungen, die Löwe bei seiner Bearbeitung der Handschrift des Meisters vorgenommen hat, sind tiefgreifend, wie Haas in "Anton Bruckner "Potsdam 1935 S. 152, festgestellt hat.

a) Die Klangwirkung ist fast durchlaufend durch Zutaten und Abstriche gewandelt worden, insbesondere tritt, worauf auch Crel in seinem Vorlagenbericht aufmerksam macht, der Streichkörper im Original viel mehr hervor als in der Bearbeitung durch Löwe, der die Streicher-

stellen fast immer verstärkt, wozu noch die Neuinstrumentierung des Scherzobeginns kommt, welches hierdurch seinen Charakter gewechselt hat.

b) Die dynamische Behandlung der Handschrift des Meisters durch den Bearbeiter gleicht der Bearbeitung der anderen Symphonien. Die gegen-satzreiche Zeichengebung des Meisters wird durch starke Uebergänge und Abdämpfungen abgeschliffen.

c) Auch die Formgebung des Meisters ist angetastet worden und zwar so wohl durch Streichen einzelner wichtiger thematischer Zeichnungen, Kürzungen von 4 Takten und Korrektur einzelner Töne.

B.

Ueberblickt man diese Ergebnisse der Vorlageberichte zu den einzelnen Symphonien, so muss man zunächst feststellen, dass in den Druckfassungen dieser Werke durchweg Abänderungen an der Originalfassung vorgenommen worden sind, die sich durchgehend auf Aenderungen der Tempi, der Dynamik und der Instrumentierung und des Formgutes selbst erstrecken. Durch diese Abänderungen aber wird das Werk in seiner Klangfülle und in seiner Klangstärke wesentlich verändert, XXIX die Eigenart: Bruckner'scher Klänge geradezu durch diese Eingriffe der Bearbeiter vernichtet. Mag auch der musikalische Laie annehmen, dass eine Veränderung eines Tonkunstwerkes nur dann vorliege, wenn das Werk seinem Umfange nach geändert, also verkürzt wird, so weiss doch der Musiker, dem die feinen Ausdrucksmittel des musikalischen Geniums zur Objektivierung seiner Gedanken bekannt sind, sehr wohl, dass Eingriffe und zwar nicht gerade die unwesentlichsten in der Verfärbung der Klangmittel und in der Veränderung der Dynamik liegen, zumal da hierdurch die Vorstellungswelt des Schöpfers verändert und verzerrt wird.

C.

Die urheberrechtliche Betrachtung der vorliegenden Fassungen der Werke des Meisters (Erstdruckausgabe und Originalhandschriftsausgabe in der Gesamtausgabe) ergibt demnach folgendes:

Der Urheberrechtsschutz kommt einem Tonkunstwerke, wie jedem ~~XXX~~ Werke überhaupt, in seiner Festlegungsform zu; denn nur das ist ein Werk im urheberrechtlichen Sinne, was geformt ist und als Formgut die Versachlichung des schöpferischen Individuums darstellt.

Hierbei kommt zwar die Formung des Tonkunstwerkes wesentlich im Tonsatz zum Ausdruck. Jedoch ist damit das Werk nicht eindeutig klar festgelegt. Vielmehr wirken hierbei in bedeutungsvoller Weise die Klangmittel, die Klangfarbe, die Klangstärke (Dynamik) und das Zeitmass der Bewegung mit. Demgemäss wird übereinstimmend gelehrt (Allfeld Kommentar zum deutschen Urheberrechtsgesetz 2. Auflage, 1928, S. 57, und Seiller "Zum österr. Urheberrechtsgesetz von 1902" Wien 1927, S. 31) dass bereits eine Veränderung der Klangmittel eine Bearbeitung des Werkes darstelle.

Nun liegen aber, wie vordem ausführlich nachgewiesen worden ist, tiefgreifende Abweichungen in den beiden Ausgaben der Werke des Meisters vor, die sich nicht nur auf den Umfang des Werkes beziehen (Kürzungen), sondern in Abänderungen der Tempovorschriften, Aenderung der Dynamik und Aenderung der Klangfärbung und der Klangmittel bestehen.

Bezüglich der I. Symphonie Bruckners sei darauf hingewiesen, dass es sich hierbei um zwei Fassungen des Meisters selbst handelt, die aber 30 Jahre auseinander liegen. Dass der Meister selbst seinem musikalischen Gedanken nach einem Menschenalter einen anderen Ausdruck gegeben hat, ändert aber natürlich nichts daran, dass der Ausdruck, den er ihm 30 Jahre früher gab, ebenfalls eine selbständige

Festlegungsform des Werkes darstellt. Fasst man diese tiefgreifenden Unterschiede in urheberrechtlicher Bewertung zusammen, so ergibt sich, dass die Handschriftfassungen gegenüber den bisher veröffentlichten Ausgaben der betreffenden Werke des Meisters eine andere Festlegungsform darstellen und als solche selbständig Schutz geniessen.

Die Handschrift-Fassungen der Werke von Anton Bruckner sind zu seinen Lebzeiten noch nicht veröffentlicht worden. Sie sind deshalb im urheberrechtlichen Sinne nachgelassene Werke. Die Tatsache, dass vor der Veröffentlichung dieser Handschrift-Fassung andere Fassungen der betr. Werke veröffentlicht worden sind, ist dabei rechtlich unbeachtlich, da die Handschrift-Fassungen gegenüber den Erstdruck-Fassungen eigene Formgebungen darstellen.

Wenn die Stagma schliesslich den Urheberrechtsschutz für die Originalfassungen aus dem Grunde ablehnt, weil diese Originalfassungen als Handschriften der Musiksammlung der Wiener National-Bibliothek einverleibt und daher veröffentlicht seien, so steht diese Auffassung in unversöhnlichem Widerspruch zu den Tatsachen.

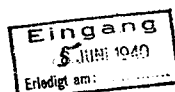
Es ~~berührt~~ berührt zunächst eigenartig, dass die Stagma einen Rechtsstandpunkt vertritt, der in dem Prozesse, den die Universal Edition wegen des Urheberrechtsschutzes dieser Originalfassungen mit dem Musikwissenschaftlichen Verlag Wien geführt hat, vorgetragen worden ist. Die Schriftsätze dieses Prozesses sind niemals veröffentlicht worden, sodass die Stagma aus diesen Schriftsätzen diese Rechtsauffassung nicht hat entnehmen können. Demgemäss kann sich die Stagma nur auf den Aufsatz stützen,

den der jüdische Rechtsanwalt der Universal Edition, Herr Dr. Scheu, Wien, in der Emigranten-Zeitschrift "Geistiges Eigentum" Bd. 2 (1936) S. 28 über diese Frage veröffentlicht hat, in dem er darauf hinweist, dass die Originalfassungen veröffentlicht seien.

Diese von Scheu und der Stagma vertretene Auffassung ist jedoch falsch, denn ein Werk kann nur dann als veröffentlicht angesehen werden, wenn es der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist, sodass diese von dem Werke Kenntnis nehmen kann. Gerade aber das war bei den Bruckner'schen Handschriften der Musiksammlung der Wiener National-Bibliothek nicht der Fall. Vielmehr waren diese Handschriften unter festem Verschluss, ~~wie~~ ^{und} der Leiter der Musiksammlung, Herr Professor Haas hat sich in der Regel geweigert, Handschriften zur Kenntnisnahme vorzulegen. Er hat nur in einzelnen Fällen, in denen ein begründetes Interesse glaubhaft gemacht worden ist, die betr. Handschrift vorgelegt, hat aber auch in diesen Fällen ausdrücklich geheißen, keine Abschriften zu machen oder Photos anfertigen zu lassen.

So blieb also die Kenntnis dieser Handschriften auf einzelne wenige beschränkt, während die Öffentlichkeit kaum etwas von ihrer Existenz wusste, geschweige denn sie durch irgend eine Wiedergabe kennen lernen konnte.

Ich bin deshalb in Uebereinstimmung mit dem ersten Österreichischen Urheberrechtler, Herrn Rechtsanwalt Dr. Alfred Seiller, wie aus dessen Gutachten vom 9. 4. 1936 hervorgeht - der Auffassung, dass die Originalfassungen (Handschriftfassungen) der Symphonien von Anton Bruckner urheberrechtlich geschützt sind.



J.B. 47

89

Die unterfertigten Gustav Hueber, Gärtnereibesitzer in Vöcklabruck und Theresia Hueber, Private in Attnang-Puchheim, beide als Erbeserben nach Dr. Anton Bruckner, haben mit der

Generaldirektion der Nationalbibliothek in Wien folgende Vereinbarungen getroffen:

1) Die vorgenannten Gustav Hueber und Theresia Hueber übertragen im Sinne der Bestimmungen des Österr. Gesetzes betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst (B.G.Bl.Nr. 111/1936) die Werknutzungsrechte an der von der Generaldirektion der Nationalbibliothek und der Bruckner-Gesellschaft herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckner's an die Generaldirektion der Nationalbibliothek in Wien.

2) Die Generaldirektion der Nationalbibliothek und die Bruckner-Gesellschaft verpflichten sich diese Gesamtausgabe im vorgesehenen Umfange herauszugeben und zu veröffentlichen und sind berechtigt,

a) mit einem Musikverlag die zum Zweck der Veröffentlichung und Verbreitung der Gesamtausgabe erforderlichen Massnahmen im Wege eines Verlagsvertrages zu treffen,

b) mit der Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte " (STAGMA" und der "Anstalt für mechanisch musikalische Rechte G.m.b.H. " (Amme) beide in Berlin, hinsichtlich der Verwertung der Urheberrechte , sowie der mechanischen Vervielfältigung geeignete Vereinbarungen zu treffen.

3) Dieses Uebereinkommen gilt für alle Ausgaben und Auflagen vom Beginne des Erscheinens der Gesamtausgabe.

4) Dieses Uebereinkommen wird auf die Dauer der Wirksamkeit des Urheberrechts geschlossen.

Vöcklabruck, am 7. Mai 1940

Gustav Hueber e.h.

Therese Hueber e.h.

U.R.Nr. 12/1040

Die Echtheit der vorseitigen Unterschriften des Herrn Gustav Hueber, Gärtnereibesitzer in Vöcklabruck, Graben Nr. 7, und dessen Schwägerin , Frau Theresia Hueber, Private in Attnang-Puchheim, Römerstrasse Nr. 70, wird hiemit bestätigt.

Vöcklabruck, am siebten Mai Neunzehnhundertvierzig.-----

Leg. Geb. RM 3.33

Dr. Z e l z e r e.h.

L.S. I An Stelle des Notars Dr. Paul Krismer
bestellter Notarverweiser in Vöcklabruck

National-Bibliothek
Z. 400

L.S. Wien, 27. Mai 1940

H e i g l e.h.

Stellungnahme des Urheberrechtsausschusses der STAGMA zur
VIII. Symphonie von Anton Bruckner.

Anton Bruckner komponierte seine achte Symphonie in den Jahren 1884 bis 1887. Er arbeitete sie auf Vorstellungen seiner Ratgeber hin bis Anfang 1890 um. Das Ergebnis dieser Umarbeitung - mit neuerlichen Retouches - wurde 1891 im Erstdruck veröffentlicht. Am 18. Dez. 1892 fand die Uraufführung der 8. Symphonie in Wien statt. Da zu diesem Zeitpunkt die gedruckte Ausgabe von 1891 schon vorlag, besteht kein Zweifel, dass der Uraufführung sowie allen späteren Aufführungen der Erstdruck zugrunde lag. Erst im Frühjahr 1939 erschien die Originalfassung, die bei dem ersten grossdeutschen Brucknerfest am 30. Juni 1939 in Wien ihre erste Aufführung erlebte.

Der Vergleich des Erstdrucks mit der Originalfassung gestattet die für die Beurteilung des Aufführungsrechts bez. der Originalfassung nötigen Feststellungen schon jetzt zu treffen.

Im Folgenden ist O = Originalfassung, E = Erstdruck der 8. Symphonie.

- A) Die Unterschiede zwischen O und E beziehen sich in erster Linie auf die Vortragszeichen:
- 1.) Die Stärkegrade sind weitgehend geändert. O hat z.B. häufig ff statt f oder mf oder sogar p, f statt mf, mf statt pp, fff statt ff in E, doch kommen auch Abschwächungen vor: pp statt mf usw. Im allgemeinen ist die Lautstärke erhöht.
 - 2.) In O sind zahlreiche cresc. und dim. Zeichen und Vorschriften, besonders für kürzere Stellen, nicht vorhanden. Infolgedessen stehen die Klangkontraste vielfach ohne Uebergang nebeneinander. Eine der auffallendsten Änderungen betrifft O. Takt 385 - 389: In den isolierten Hörnern und Trompeten bleibt die Fanfare auf 8" fff, E hat: dim. p, dim. pp.
 - 3.) Die Vortragsart (gebundene, getrennte, betone Töne) weicht ebenfalls in O häufig von E ab. O enthält zahlreiche Streichbezeichnungen in den Streichern (—), die vielfach selbstverständlich sind. In O sind vielfach Töne getrennt oder mit Einzelbetonungen versehen, die in E durch Bogen verbunden sind. Der umgekehrte Fall kommt vor, ist aber selten.

4.) In O fehlen zahlreiche Tempomodifikationen von E, während die Kopftempi der Sätze übereinstimmen. E hat aber häufig poco rit., a tempo, molto rit., a tempo, ein wenig lebhafter, wieder ruhig, steigend, wieder breiter werdend, sehr ruhig, während O sich auf wenige Tempomodifikationen im Verlauf der Sätze beschränkt.

- B) Ferner finden sich auch instrumentale Unterschiede zwischen O und E:
- 1.) In O werden Oboe und Klarinette vielfach höher geführt (bis e''', f'''), während in E die tiefere Oktave dafür steht oder es spielen in O die Oboen oder Klar. unisono in der hohen Lage, während bei E die Instrumente sich in höhere und tiefere Lage teilen.
 - 2.) Einzelne andere Verschiedenheiten der Instrumentation finden sich in allen Sätzen. Satz I: Takt 43/44 E: Klar. und H8. verstärken die Streicher, T. 101 und 345 ff. die Hörner sind anders geführt, T. 119/20: H8. u. Tr. sind anders eingeteilt. Ab T. 132 fehlen in O die die Bässe verstärkenden Fagotte. Ab T. 164 verstärkt die Ktbba die Tube, die Streicher sind höher gelegt und machen die Holzbläserstelle T. 168 ff. nicht mit, an gleicher Stelle vertritt das Fagott das Horn in O. T. 307 bis 310 sind die klangverstärkenden Hörner gestrichen in O. In T. 393 hat die 2. Geige g statt des' zu Taktbeginn in O. Satz II: T. 83 f. und 89 f. ist in der Br. und Vo. das trem. nicht da in O, während T. 187 ff. in der 2. Geige trem. bis Schluss vorgeschrieben ist. Trio O T. 57 bis 60 teilt die tiefen Streicher ohne Substanzänderung anders ein. Satz III: O T. 24/25 u. 42/43 u. 260/261 sind in den Bläsern anders instrumentiert. T. 32 fehlen in O die vorbereitenden Hörner und Posaunen. T. 60 bringt eine motivische Änderung in den Flöten. T. 66/67 ist der Klarinettenlauf weitergeführt. T. 99/100 ist das Horn motivisch geändert. T. 118, 120 sind die Klar., T. 122 die Hörner und Bratschen leicht geändert. In T. 129/132 stehen Tuben an Stelle der Hörner. T. 160 sind die Fag. leicht geändert und ist die Solovioline weitergeführt. Ab 169 bis 177 fehlen die Klarinetten (Pedalwirkung). Takt 198 ff. 4 H8. statt 2. T. 219 finden sich Unterschiede in Fag., H8., Tuben u. Posaunen. T. 251 f. sind die Fagotte anders rhythmisiert. T. 289 ff. sind die Hörner dichter gehalten, 2te Geigen u. Br. verstärken das Violoncell.

Satz IV: Auch hier finden sich Unterschiede ähnlichen, z.T. aber weitreichenderen Charakters, z.B. T. 399 ff: Holzbläsertriden statt Hörnertriden, T. 547 ff: Posaunen und Trompeten machen die aufsteigende Tonleiter mit (fehlt bei E). T. 555 ff. sind die Posaunen rhythmisiert. T. 675 ff: Streicher statt Holzbl. u. Hörner. Ab T. 726 sind die Fanfaren der Holzbläser nicht vorhanden. T. 735 ff: 3.u.4. Horn beteiligen sich motivisch anders bis zum Schluss.

- C) Endlich wurden in der Originalausgabe Striche wieder aufgemacht. Sie betreffen im Adagio 10 Takte, im Finale 50 Takte.
- 1.) Im Adagio sind die Takte 209 bis 218 neu gegenüber E. Während E an eine längere ff-Stelle unmittelbar den Höhepunkt auf dem Quartsextakkord folgen lässt, wobei die Vornahme einer Kürzung aus dem unvermittelt einsetzenden Rhythmus der Holzbläser wahrscheinlich wird, bringt O in den 10 neuen Takten eine bisher noch nicht gebrachte motivisch verflochtene Verarbeitung eines Hauptthemateils, auf deren pp-Verklängen unmittelbar der Höhepunkt folgt. Es handelt sich somit um einen neuen Kompositionsteil, der den Organismus des Satzes an einer wesentlichen Stelle verändert.
 - 2.) Im Finale sind bei Takt 93 sechs Takte neu eingeschaltet, Takt 21c bringt O 20 Takte statt bisher 4. Takt 252 sind 4 neue Takte eingeschaltet. Takt 541 sind zwei Takte von E entfernt. Bei Takt 587 sind 12 neue Takte, bei Takt 609 sind acht andere Takte statt sechs von E. Bei T. 671 sind 4 Takte mehr.
- Diese Veränderungen an 7 Stellen sind von so wesentlichem Einfluss auf die Gesamtgestalt des Finales, dass eine Darstellung im einzelnen entbehrlich ist.

W ü r d i g u n g.

Die in A 1 - 4 dargestellten Unterschiede der Vortragszeichen gehören dem Gebiete der Interpretation an. Sie sind zweifellos von erheblichem Einfluss auf den Eindruck des Werkes, vorausgesetzt, dass sie der Dirigent beachtet. Sie betreffen jedoch nicht die eigentliche Substanz des Tonstücks. Wäre sonst nichts geändert, so würde O gegen E. kein selbständig geschütztes Werk der Tonkunst darstellen. Vgl. Allfeld, Urheberrecht Anm. 36 zu § 1 des Urh.R.Ges. Auch die Instrumentationsunterschiede, wie sie unter B 1 und 2 im wesentlichen dargestellt sind, fallen zunächst in Satz I und II nicht so erheblich ins Gewicht, dass sie das Vorhandensein eines neuen geschützten Werkes begründen könnten.

Ob die Änderungen in Satz III und IV für sich allein hierzu ausreichen würden, mag dahin gestellt sein. Im Zusammenhang mit den dargestellten Einschaltungen fallen sie jedenfalls erheblich ins Gewicht. Das Finale trägt in der Originalfassung durch die wesentlichen Einschaltungen und Änderungen gegenüber E das Gepräge einer neuen Fassung des gleichen Satzes, die selbständigen Aufführungsschutz genießt. Die Einschaltung im Adagio ist zwar geringerem Umfangs, ist aber ein bisher nicht veröffentlichter neuer Kompositionsteil, der in Zusammenhang mit den sonstigen Abweichungen für den ganzen Satz das Vorliegen eines geschützten Werkes begründet.

Wird die ganze Symphonie in der Originalfassung aufgeführt so wirken sich die Änderungen im dritten und vierten Satz auf das Gesamtbild so aus, dass die Symphonie als ganzes Werk für geschützt gelten muss.

Würden die beiden ersten Sätze einzeln oder zusammen ohne die Schlussätze in der Originalfassung aufgeführt, so wären sie nicht geschützt.

Der Erstdruck ist mit Ablauf des Jahres 1926 frei geworden. Ein Anhaltspunkt, dass er als eine Bearbeitung von fremder Hand anzusehen ist, die noch Schutz genießen würde, ist nicht gegeben. Nach der kurzen Einführung von Dr. Haas zu O liegt dem Erstdruck im wesentlichen Bruckners eigene Neufassung zugrunde. Dass die erwähnten Zusätze Max von Oberleithners zur Stichvorlage daneben das Vorhandensein einer Bearbeitung von fremder Hand begründen, ist unwahrscheinlich. Der Vorlagenbericht wird die endgültige Stellungnahme zu diesem Punkte ermöglichen.

O ist im Gegensatz zu den bisherigen Ausgaben, die in Wien veröffentlicht wurden, in Leipzig erschienen; es kommt daher für die Festsetzung der Schutzdauer das deutsche Urheberrechtsgesetz vom Jahre 1901 bzw. 1910 zur Anwendung. Die Schutzfrist beträgt gemäss § 29 dieses Gesetzes 10 Jahre nach der ersten Veröffentlichung. Die Originalfassung der 8. Symphonie genießt infolgedessen Schutz bis zum 31. Dezember 1949.

Gez. Prof. Dr. A. K n a b ,
" Dr. Günther O b e r s t ,
" Hans H o r e n d .

Benutzte Bruckner-Ausgaben

Erstdruckausgaben:

- I. Symphonie : Ludwig Doblinger, Wien (D. 1868)
- II. Symphonie : Ludwig Doblinger, Wien (D. 1769)
- III. Symphonie : Theodor Rättig, Leipzig (T.R. 165a)
- IV. Symphonie : Albert Gutmann, Wien und Leipzig (A.J.G. 710)
- V. Symphonie : Ludwig Doblinger, Wien (D. 2080)
- VI. Symphonie : Ludwig Doblinger, Wien (D. 2300)
- VII. Symphonie : Albert Gutmann, Wien und Leipzig (A.J.G. 576)
- VIII. Symphonie : Schlesinger-Lienau, Berlin (S. 8288)
- IX. Symphonie : Ludwig Doblinger, Wien (D. 2895)

UE-Ausgaben (Taschenpartituren):

- I. Symphonie : Eulenburg, Leipzig (U.E. 3593)
- II. Symphonie : Eulenburg, Leipzig (U.E. 3594)
- IV. Symphonie : Eulenburg, Leipzig (U.E. 3596, E. E. 3636)
- V. Symphonie : Eulenburg, Leipzig (U.E. 3595)
- VI. Symphonie : Eulenburg, Leipzig (U.E. 3596)
- VII. Symphonie : Philharmonia, Wien (U.E. 3599)
- VIII. Symphonie : Eulenburg, Leipzig (U.E. 2495)
- IX. Symphonie : Eulenburg, Leipzig (U.E. 931, E.E. 4557)

Gesamtausgaben:

Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Nationalbibliothek Wien und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, herausgegeben von Robert Haas und Alfred Orel, Augsburg, Wien, Leipzig 1930-1945

Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von der Generaldirektion der Österreichischen Nationalbibliothek und der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, unter Leitung von Leopold Nowak, Wien 1951ff.

Literaturverzeichnis

(in den Fußnoten abgekürzte Literatur ist hier vollständig angegeben)

- r- [Josef Reitler]: Anton Bruckners Fünfte Symphonie. Aufführung der Urfassung durch Oswald Kabasta, in: Neue Freie Presse, 15. März 1936, S. 14
- s.- Linz im Zeichen Anton Bruckners. Eröffnungsfeier im Landhaus – Gauleiter Eigruher: „Wir Nationalsozialisten nehmen Bruckner für uns in Anspruch“, in: Volksstimme, 2. Juli 1939
- Adler, Guido: Bruckner. Weihe-Erinnerung eines Schülers, in: Der Auftakt 2, 1922, S. 209-211

- ders. : Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a.M. 1924, 2 Bde., Berlin 21930
- ders. : Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1919
- ders. : Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers, Wien und Leipzig 1935
- ders. : Zur Vorgeschichte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, in: Studien zur Musikwissenschaft 5, 1918, S. 9-21
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970, 101990
- ders. : Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt a.M. 1960, 1971
- ders. : Versuch über Wagner, Frankfurt a.M. und Berlin 1952
- Agop, Rolf: Siegmund von Hausegger (1872-1948). Erinnerungen eines 36 Jahre jüngeren Schülers, in: Bruckner-Jahrbuch 1989/90, S. 303-308
- Ameln, Konrad: Um den urheberrechtlichen Schutz der musikalischen Quellenausgaben, in: Die Musikforschung 5, 1952, S. 1-6
- Ämtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer, Berlin, 1:1934-10:1943
- Angerer, Franz: Frühlingssingen und Bruckner-Gedenken in Berchtesgaden, in: Das Bundesblatt 5, 1937, Heft 1, S. 22f.
- Angerer, Manfred: Methodenprobleme der musikalischen Stilgeschichte: Guido Adler und Ernst Kurth, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 6/7, 1986/87 (= Gedenkschrift Ernst Kurth 1886-1946), S. 43-59
- Anton Bruckner und seine Wiener Umwelt. Eine Ausstellung, Gestaltung der Ausstellung und Katalogtext: Thomas Leibnitz, Leitung und Redaktion: Franz Grasberger, Wien 1979
- Anton Bruckner. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption. Kongreßbericht zum V. Internationalen Gewandhaus-Symposium 1987 (= Dokumente zur Gewandhausgeschichte 7), hg. von Steffen Lieberwirth, Leipzig 1988
- Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, hg. von Christoph-Hellmuth Mahling, Tutzing 1988
- Anton Bruckner. Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen, Wien 1937
- Antonicek, Theophil: Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 1), Graz 1979
- ders. : Bruckners Universitätsschüler in den Nationalien der Philosophischen Fakultät, in: Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner, hg. von Othmar Wessely, Wien 1975, S. 433-487
- ders. : Musikwissenschaft in Wien zur Zeit Guido Adlers, in: Studien zur Musikwissenschaft 37, 1986, S. 165-193
- Armbruster, Emil Theodor Anton: Ein Appell an unsere deutschen Dirigenten und Konzertinstitute, in: ZfM 100, 1933, S. 1039-1041
- ders. : Erstdruckfassung oder „Originalfassung“? Ein Beitrag zur Brucknerfrage am 50. Todestag des Meisters, Leipzig 1946
- ders. : Anton Bruckner und Leipzig. Ein Tatsachenbericht über die Entstehung und Gründung der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft, Leipzig 1936
- Art. Gesamtausgaben, in: Riemann Musik Lexikon, Sachteil, S. 326-328
- Auer, Max: Anton Bruckner – „Antonius Magnus Austriacus“, in: Bruckner-Blätter 6, 1934, Heft 4, S. 7
- ders. : Anton Bruckner als Kirchenmusiker, Regensburg 1927

ders.: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk, 16.-26. Tausend Zürich, Leipzig und Wien 1947

ders.: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk, Leipzig 1941

ders.: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk, Wien 1934

ders.: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk, Zürich, Leipzig und Wien 1923

ders.: Anton Bruckner. Zum 100. Geburtstag am 4. September, in: ZfM 91, 1924, S. 481-486

ders.: Anton Bruckners IX. Symphonie in der Originalfassung, in: ZfM 99, 1932, S. 861-864

ders.: Bruckner und Mahler, in: Bruckner-Blätter 3, 1931, S. 23-26

ders.: Bruckner-Renaissance in Amerika, in: ZfM 101, 1934, S. 319f.

ders.: Der Streit um den „echten“ Bruckner im Licht biographischer Tatsachen, in: ZfM 103, 1936, S. 538-545

ders.: Die IX. Symphonie in der Originalfassung, in: Bruckner-Blätter 6, 1934 (= Fest- und Programmbuch zum Brucknerfest in Aachen vom 2. bis 5. September 1934), S. 40-42

ders.: Entstehung und Schicksale der Internationalen Brucknergesellschaft (I.B.G.), in: Brucknerland, Mitteilungen des Bruckner-Bundes für Oberösterreich und seiner Ortsgruppen 1949, Nr. 5/6 (= Festnummer und Programm der Brucknerfesttage 1949), S. 5-9

ders.: Furtwängler setzt den Schlußpunkt zum Streit um die Fassungen bei Bruckner, in: ZfM 106, 1939, S. 81f.

ders.: Kann es eine zweite Eigenschrift der V. Symphonie von Bruckner geben?, in: Das Bundesblatt. Mitteilungen des Badischen Bruckner-Bundes 5, 1937, Nr. 1, S. 3-6

ders.: Karl Muck und Anton Bruckner. Gedenkwort zum Tode des letzten Ehrenpräsidenten der IBG, in: ZfM 107, 1940, S. 195f.

ders.: Tragik und Sieg Anton Bruckners. Zum 50. Todestag am 11. Oktober 1946, in: ÖMZ 1, 1946, S. 289-291

August Halm, Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze, hg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden 1978

Bärnthaler, Irmgard: Die Vaterländische Front. Geschichte und Organisation, Wien u. a. 1971

Bahnsen, Julius Friedrich August: Der Widerspruch im Wissen und Wesen der Welt, 2 Bde., Berlin 1880-1882

Barcata, L.: Furtwängler feiert Anton Bruckner. Wien hörte die Urfassungen der Symphonien des Meisters..., in: Volksstimme, 8. Juli 1939

Barth, Hans-Martin: Sehnsucht nach den Heiligen? Verborgene Quellen ökumenischer Spiritualität, Stuttgart 1992

Batka, Richard: Der Fall Gräflinger, in: Der Merker 2, 1911, S. 976f.

Bauer, Elisabeth Eleonore: Beethoven – unser musikalischer Jean Paul. Anmerkungen zu einer Analogie, in: Beethoven. *Analecta Varia* (= Musik-Konzepte Bd. 56), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1987, S. 83-105

Baumann, Oskar: Franz Moßl, in: Das Bundesblatt. Mitteilungen des Badischen Bruckner-Bundes 5, 1937, Nr. 1, S. 17f.

Bayer, Friedrich: Von der IBG zur DBG. Rückblick und Vorschau, in: Bruckner-Blätter 11, 1939, S. 25-27

Bekker, Paul: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, Berlin 1918

ders.: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen, Stuttgart und Berlin 1926

Benser, Caroline Cepin: Egon Wellesz (1885-1974). *Chronicle of a Twentieth-Century Musician* (= American University Studies. Series IX, History: vol. 8), New York 1985

dies.: Egon Wellesz as Scholar and Teacher. The Oxford Years, in: Egon Wellesz (= Studien zur Wertungsforschung 17), hg. von Otto Kolleritsch, Wien und Graz 1986, S. 42-54

Bente, Martin: Ermittlung und Vermittlung. Zum Begriff „Urtext“, in: ÖMZ 46, 1991, S. 528-531

Bergamo, Marija: Versuch zum musikalisch Nationalen, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 20, 1989, S. 169-181

Bergel, Egon: Das österreichische Urheberrechtsgesetz 1936, in: *Geistiges Eigentum* 2, 1936/37, S. 81-102

Bergson, Henri: Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge, übersetzt von Leonore Kottje, Hamburg 1993

Berke, Dieter: Urtext zwischen Wissenschaftsanspruch und Praxisnähe. Die modernen Musiker-Gesamtausgaben, in: ÖMZ 46, 1991, S. 531-535

Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933 (I): Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben, hg. von Werner Röder und Herbert A. Strauss, München 1980

Biographisches Lexikon zur Weimarer Republik, hg. von Wolfgang Benz und Hermann Graml, München 1988

Blaukopf, Kurt: Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft, Wien, München, Zürich 1969

Bloch, Ernst: Geist der Utopie, München und Leipzig 1918, bearb. Neuauflage der 2. Fassung von 1923, Frankfurt a.M. 1985

ders.: Philosophische Ansicht des Künstlerromans, in: Ernst Bloch. *Gesamtausgabe seiner Werke*. Bd. IX (Literarische Aufsätze), Frankfurt a.M. 1965, S. 263-276

Blum, Stephen: Conclusion. Music in an Age of Cultural Confrontation, in: *Music-Cultures in Contact. Convergences and Collisions*, hg. von Margaret J. Kartomi und Stephen Blum, Sydney 1994, S. 250-277

ders.: In Defense of Close Reading and Close Listening, in: *Current Musicology* 53, 1993, S. 41-54

Botz, Gerhard: Österreich und die NS-Vergangenheit. Verdrängung, Pflichterfüllung, Geschichtsklitterung, in: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zur Historisierung und Historikerstreit*, hg. von Dan Diner, Frankfurt a.M. 1987, S. 141-152

Bournot, Otto: Ludwig Heinr. Chr. Geyer, der Stiefvater Richard Wagners. Ein Beitrag zur Wagner-Biographie, Leipzig 1913

Boyer, John W.: *Political Radicalism in Late Imperial Vienna. Origins of the Christian Social Movement 1848-1897*, Chicago und London 1981

Braun, Joachim/Karbusicky, Vladimir/Hoffmann, Heidi Tamar (Hg.): *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. u. a. 1995

Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht von Oskar von Hase, Bd. I: 1542-1827, Leipzig 1917

Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht von Oskar von Hase, Bd. II: 1828-1918, Leipzig 1919

Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht von Hellmuth von Hase, Bd. III: 1918-1968, Wiesbaden 1969

Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek bei Hamburg 1963

Breuning, Klaus: Die Vision des Reiches. Deutscher Katholizismus zwischen Demokratie und Diktatur (1929-1934), München 1969

Briefe an Volkmar Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben 1902-1959, hg. von Margaret Engeler u.a., Zürich 1986

Broch, Hermann: Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie, in: ders., Schriften zur Literatur 1. Kritik, kommentierte Werkausgabe Bd. IX/1, hg. von Michael Lützel, Frankfurt a.M. 1976, S. 111-284

Brosche, Günter (Hg.): Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag, Tutzing 1975

ders.: Die „Wiener Fassung“ der ersten Symphonie. Ein Arbeitsbericht zur Edition in der Gesamtausgabe, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 16, Dezember 1979, S. 21-24

ders.: Die Wiener Fassung der Ersten Symphonie von Anton Bruckner. Zur Edition in der Gesamtausgabe, in: ÖMZ 36, 1981, S. 395-400

Bruckner – skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8), hg. von Renate Grasberger und Erich Wolfgang Partsch, Wien 1991

Bruckner, Anton. Dokumente und Studien, begr. von Franz Grasberger, Graz 1979ff.

Bruckner, Anton: Gesammelte Briefe, hg. von Franz Gräßlinger, Regensburg 1924

Bruckner, Anton: Gesammelte Briefe. Neue Folge, hg. von Max Auer, Regensburg 1924

Bruckner, Anton: Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien, hg. von Ernst Schwanzara, Wien 1950

Bruckner-Blätter, hg. von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1929ff., hg. von der Deutschen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1939-1942

Bruckner-Fest: Brucknerfestbuch, im Auftrag des Bayreuther Bundes, hg. von Karl Grunsky, Stuttgart 1921

Bruckner-Fest: Tübinger Brucknerfest vom 21. bis 23. Juli 1928 im Rahmen der Tübinger Heimattage. Veranstaltet im Zusammenwirken mit der Stadtverwaltung und dem Tübinger Verkehrsverein vom Akademischen Musikverein Tübingen, dem Württ. Brucknerbund und dem Musikinstitut der Universität Tübingen, Leitung: Karl Hasse, Tübingen 1928

Bruckner-Fest: Erstes Badisches Brucknerfest in Karlsruhe vom 6. bis 10. November 1929. Festbuch (= Sondernummer der Karlsruher Wochenschau), Karlsruhe 1929

Bruckner-Fest: Brucknerfest Aachen vom 2.-5. September 1934. Fest- und Programmbuch (= Bruckner-Blätter 6, Heft 3), Wien 1934

Bruckner-Fest: Festschrift zum III. Brucknerfest in Mannheim, veranstaltet von der Stadt Mannheim und der IBG vom 28. bis 30. April 1934, Heidelberg 1934

Bruckner-Fest: Festschrift zum IV. Badischen Brucknerfest in Pforzheim, veranstaltet vom Badischen Brucknerbund unter der Schirmherrschaft der Stadt Pforzheim und der NS-Kulturgemeinde Pforzheim vom 8. bis 13. November 1934, Karlsruhe 1934

Bruckner-Fest: V. Brucknerfest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, veranstaltet in Gemeinschaft mit der Stadt Freiburg i. Br. (25. Mai bis 2. Juni 1935). Festprogramm, in: Bruckner-Blätter 7, 1935, Heft 1/2, S. 1-3

Bruckner-Fest: Brucknerfest Zürich vom 20.-28. Juni 1936. Fest- und Programmbuch, hg. von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1936

Bruckner-Fest: VII. Internationales Bruckner-Fest in Wien vom 7. bis 15. Oktober 1936.

Festprogramm, Wien 1936

Bruckner-Fest: VIII. Brucknerfest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft aus Anlaß der Enthüllung der Bruckner-Büste in der Walhalla zu Regensburg, durchgeführt von der Stadt Regensburg, 5. bis 7. Juni 1937. Festprogramm (= Bruckner-Blätter 9), Wien 1937

Bruckner-Fest Hamburg vom 25. bis 30. April 1938. Festfolge, Hamburg 1938

Bruckner-Fest: Deutsches Brucknerfest 1938 in Mannheim. Zehn Jahre „Badischer Brucknerbund“ (= Das Bundesblatt. Mitteilungen des Badischen Brucknerbundes 6), Mannheim 1938

Bruckner-Fest: 1. Großdeutsches Brucknerfest in Linz, St. Florian und Wien vom 30. Juni bis 5. Juli 1939. Festprogramm (= Bruckner-Blätter 11), Wien 1939

Bruckner-Fest: Zweites Leipziger Brucknerfest. Vom 10. bis 13. Oktober 1940. Veranstalter von der Leipziger Bruckner-Gemeinschaft in Verbindung mit der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, dem Gewandhaus zu Leipzig, dem Reichssender Leipzig. Programm, Leipzig 1940

Bruckner-Fest: Bruckner-Festtage St. Florian – Linz vom 31. Mai bis 3. Juni 1941, veranstaltet vom Reichsgau Oberdonau und der Gauhauptstadt Linz unter der Schirmherrschaft des Gauleiters und Reichsstatthalters August Eigruber, [Linz 1941]

Bruckner-Fest: Wiener Bruckner-Fest 1946. Zum 50. Todestag des Meisters. Programmheft, hg. vom Amt für Kultur und Volksbildung (Viktor Matejka), Wien 1946

Bruckner-Fest: X. Internationales Brucknerfest 1952 in Linz – St. Florian – Steyr. Programm, hg. vom Bruckner-Bund für Oberösterreich, Linz 1952

Bruckner-Handbuch, hg. von Uwe Harten u.a. (ABIL), Salzburg 1996

Bruckner-Jahrbuch, hg. von Franz Grasberger, Linz 1980ff.

Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner, hg. von Othmar Wessely, Wien 1975

Bruckner-Symposium 1974: Anton Bruckner in Lehre und Forschung. Zum 150. Geburtstag Bruckners, Regensburg 1976

Bruckner-Symposium 1977: Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz vom 22. bis 23. September 1977. Bericht, hg. von Franz Grasberger, Linz 1978

Bruckner-Symposium 1980: „Die Fassungen“. Bericht, hg. von Franz Grasberger, Linz 1981

Bruckner-Symposium 1981: Die österreichische Symphonie nach Anton Bruckner. Bericht, hg. von Othmar Wessely, Linz 1983

Bruckner-Symposium 1982: „Bruckner-Interpretation“. Bericht, hg. von Othmar Wessely, Linz 1983

Bruckner-Symposium 1983: Johannes Brahms und Anton Bruckner. Bericht, hg. von Othmar Wessely, Linz 1985

Bruckner-Symposium 1984: Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich, hg. von Othmar Wessely, Linz 1986

Bruckner-Symposium 1985: Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bericht, hg. von Othmar Wessely, Linz 1988

Bruckner-Symposium 1986: Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne. Bericht, hg. von ABIL, Linz 1989

Bruckner-Symposium 1987: Bruckner und die Musik der Romantik. Bericht, Linz 1989

Bruckner-Symposium 1988: Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Bericht, hg. von Othmar Wessely u.a., Linz 1992

Bruckner-Symposion 1989: Orchestermusik im 19. Jahrhundert. Bericht, hg. von Othmar Wessely u. a., Linz 1992

Bruckner-Symposion 1990: Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich. Bericht, hg. von Othmar Wessely u. a., Linz 1993

Bruckner-Symposion 1991: Bruckner-Rezeption. Bericht, hg. von Othmar Wessely u. a., Linz 1994

Bruckner-Symposion 1992: Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk. Bericht, hg. von Othmar Wessely u. a., Linz 1995

Bruckner-Vorträge Budapest 1983/84. Bericht, hg. von Othmar Wessely, Linz 1985

Bruckner-Vorträge Rom 1986. Anton Bruckner e la Musica Sacra. Bericht, hg. von Othmar Wessely, Linz 1987

Brüstle, Christa: Linz, 15. bis 19. September 1993: Bruckner-Symposion, in: Die Musikforschung 47, 1994, S. 167

dies.: Musik für Verehrer. Ein Beitrag zur Geschichte der frühen Bruckner-Rezeption, in: ÖMZ 51, 1996, S. 33-41

dies.: Siegmund von Hausegger. A Bruckner Authority from the 1930s, in: Perspectives on Anton Bruckner II: Composer, Theorist, Teacher, Performer (im Druck)

dies.: Politisch-ideologische Implikationen der ersten Bruckner-Gesamtausgabe, in: Kongreßbericht, Internationale Bruckner-Tagung Berlin 1996 (im Druck)

Brunner, Franz: Dr. Anton Bruckner. Ein Lebensbild, Linz 1895

Bruno Walter. Briefe 1894-1962, hg. von Lotte Walter Lindt, Frankfurt a.M. 1969

Brusatti, Otto: Nationalismus und Ideologie in der Musik. Beiträge zur geistesgeschichtlichen Entwicklung einer Kunstform, Tutzing 1978

Buchheit, Gerd: Deutsche Feste und Feiern, München 1934

Büttner, Horst: Die Linzer Fassung von Bruckners Erster Sinfonie, in: ZfM 103, 1936, S. 471-473

dies.: Musik in Leipzig, in: ZfM 103, 1936, S. 456-459

dies.: Zweites Leipziger Bruckner-Fest. Vom 10.-13. Oktober 1940, in: ZfM 107, 1940, S. 718-720

Bullock, Alan: Hitler. Eine Studie über Tyrannei, Düsseldorf 1967

Burk, John N.: Bruckner's Eighth Symphony, in: Chord & Discord 1, Nr. 9, 1938, S. 6-9

Busoni, Ferruccio: Die „Gotiker“ von Chicago, in: Signale für die musikalische Welt 68, 1910, S. 163-165; Reprint in: Jahrbuch der Musikwelt 1, 1949/50, hg. von Herbert Barth, Bayreuth 1949, S. 296-298

Carragan, William: Kommentar zur Einspielung der zweiten Symphonie Bruckners mit dem Bruckner Orchester Linz unter Leitung von Kurt Eichhorn, Camerata 30 CM-195/196, Tokyo/Japan 1992

dies.: The Bruckner Versions. Once More, in: American Record Guide, März/April 1995, S. 55-57

Carsten, Francis Ludwig: Faschismus in Österreich. Von Schönerer zu Hitler, München 1977

Christlich – Ständisch – Autoritär. Mandate im Ständestaat 1934-1938, Biographisches Handbuch, hg. von Gertrude Enderle-Burcel u. a., Wien 1991

Cooke, Deryck: The Bruckner Problem Simplified, in: The Musical Times 110, 1969, S. 20-22, 142-144, 362-365, 479-482, 828

Crone, Michael: Hilversum unter dem Hakenkreuz. Die Rundfunkpolitik der Nationalsozialisten in den besetzten Niederlanden 1940-45, München u. a. 1983

Dadelsen, Georg von: Die „Fassung letzter Hand“ in der Musik, in: Acta musicologica 33, 1961, S. 1-14

dies.: Über den Wert musikalischer Textkritik, in: Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag, in Verbindung mit Georg von Dadelsen hg. von Kurt Dorfmueller, Frankfurt a.M. u. a. 1972, S. 41-45

dies. (Hg.): Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 22), Kassel 1967

Dahlhaus, Carl: Art. Editionstechnik, in: Riemann Musik Lexikon, Sachteil, S. 250-253

dies.: Bruckner und die Programmusik. Zum Finale der Achten Symphonie, in: Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, S. 7-32

dies.: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, 21987

dies.: Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980

dies.: Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977

dies.: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988

dies.: Musikgeschichte Österreichs und die Idee der deutschen Musik, in: Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch, hg. von Robert A. Kann und Friedrich E. Prinz, Wien und München 1980, S. 322-349

dies.: Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Rezeption, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, hg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 45-58

dies.: Vom Nutzen und Nachteil der „Rezeptionsgeschichte“, in: NZfM 134, 1973, S. 686

dies.: Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien, in: Fontes Artis Musicae 25, 1978, S. 19-27

dies. (Hg.): Musik – Zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten, München und Kassel 1984

Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich: Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1991

Danckert, Werner: Bruckner und das Natursymbol, in: Die Musik 30, 1938, S. 306-309

Das Bundesblatt, Mitteilungen des Badischen Bruckner-Bundes e.V., Karlsruhe 1933-1938

Dawson-Bowling, Paul: Thematic and tonal Unity in Bruckner's eighth Symphony, in: The Music Review 30, 1969, S. 225-236

Decsey, Ernst: Bruckner. Versuch eines Lebens, Berlin 1919

dies.: Musik war sein Leben. Lebenserinnerungen, Wien 1962

Deutsche Kultur-Wacht, Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur, hg. von Hans Hinkel, Berlin, 1:1932ff.

Deutsches Biographisches Archiv, hg. von Bernhard Fabian, bearb. unter Leitung von Willi Gorzny, München 1982

Deutsches Musiker-Lexikon, hg. von Erich H. Müller, Dresden 1929

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1966, Neuaufl. Kassel u. a. 1989

Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift, hg. zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ. Prof. Dr. Josef Bick von Josef Stummvoll u. a., Wien 1948

Döge, Klaus: Dvořák. Leben – Werke – Dokumente, Mainz 1991

Domarus, Max: Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem

deutschen Zeitgenossen, 2 Bde., München 1965, Wiesbaden 1973

Drechsler, Nanny: Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933-45 (= Musikwissenschaftliche Studien 3), Pfaffenweiler 1988

Dresdner Bruckner-Blätter, hg. von Artur Neuberger u.a., Dresden 1937-1943

Dümling, Albrecht/Girth, Peter (Hg.): Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion, 2. korrigierte Aufl. Düsseldorf 1988, 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Düsseldorf 1993

ders.: Entartete Musik: Tempelweihe und -säuberung. Die Bruckner-Rezeption Hitlers und Goebbels', in: Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938, 3. überarbeitete und erweiterte Aufl. Düsseldorf 1993, S. 9-23

Dürr, Alfred: Editionsprobleme bei Gesamtausgaben, in: Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968, hg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel 1968, S. 232-237

ders.: Zur Tätigkeit eines Herausgebers von Gesamtausgaben, in: Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress Berlin 1974. Bericht, hg. von Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel 1980, S. 312-318

Dürr, Walther: Sieben Thesen zu Edition von Musik und musikalischer Praxis, in: ÖMZ 46, 1991, S. 522-524

E.D. [Ernst Decsey]: Die Urfassung von Bruckners Fünfter Symphonie, in: Neues Wiener Tagblatt, 15. März 1936, S. 13

Eckstein, Friedrich: „Alte unnennbare Tage!“ Erinnerungen aus 70 Lehr- und Wanderjahren, Wien, Leipzig und Zürich 1936

ders.: Erinnerungen an Anton Bruckner, Wien 1923

EGgebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1991

ders.: Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970 (= Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Jg. 1972), Wiesbaden 1972, ergänzte Neuaufl. Laaber 1994 (= Spektrum der Musik 2)

Ehlers, Paul: Das Regensburger Bruckner-Erlebnis, in: ZfM 104, 1937, S. 745-748

Eichenauer, Richard: Musik und Rasse, München 1932

Eimert, Herbert: Bekenntnis und Methode, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 9, 1926/27, S. 95-109

Einstein, Alfred: Bruckner, in: Der Auftakt 4, 1924, S. 207-209

Eller, Rudolf: Das erste großdeutsche Brucknerfest, in: Deutsche Musikkultur 4, 1939/40, S. 100

Elvers, Rudolf: Adolf Martin Schlesinger – Robert Lienau. Berlin 1810-1960, [Berlin 1960]

Engel, Gabriel: Bruckner Study: Das Kecke Besehl, in: Chord & Discord 1, Nr. 7, 1935, S. 13f.

ders.: New Symphonic Horizons, in: Chord & Discord 1, Nr. 1, 1932, S. 1-4

ders.: Prometheus Unbound: 1. The Liberation of Anton Bruckner 2. Bruckner's orchestral language, in: Chord & Discord 1, Nr. 8, 1936, S. 1-5

ders.: The Life of Anton Bruckner, New York 1931

F.M. [Franz Moisl]: Wiener Erstaufführung der Fünften in ihrer Originalfassung, in: Bruckner-Blätter 8, 1936, Heft 1, S. 1-3

Feder, Georg/Unverricht, Hubert: Urtext und Urtextausgaben, in: Die Musikforschung

12, 1959, S. 432-454

Feder, Georg: Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik, Darmstadt 1987

Federhofer, Hellmut: Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, Hildesheim u.a. 1985

Fest, Joachim: Hitler. Eine Biographie, Frankfurt a.M., Berlin und Wien 1973

ders.: Joseph Goebbels. Eine Porträtskizze, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 43, 1995, S. 565-580

Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, hg. zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes, [von Josef Bick], Wien 1926

Finscher, Ludwig: Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben, in: Musik – Edition – Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle, hg. von Martin Bente, München 1980, S. 193-198

ders.: Musikalische Denkmäler und Gesamtausgaben, in: Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland, im Auftrag der Stiftung Volkswagenwerk, hg. von Hanspeter Bennis u.a., Kassel 1975, S. 1-13

Fischer, Jörg: Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Musikalische Erneuerung“ und ästhetische Modalität des Faschismus, in: AfMw 46, 1989, S. 185-234

Fischer, Kurt von: Ernst Kurth (1886-1946): Persönlichkeit, Lehrer und Musikdenker, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 6/7, 1986/87 (= Gedenkschrift Ernst Kurth 1886-1946), S. 11-21

ders.: In Memoriam Ernst Kurth, in: Der Musik-Almanach, hg. von Viktor Schwarz, München o.J. (1948)

Floros, Constantin: Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik, Wiesbaden 1980

ders.: Bruckner und Mahler. Gemeinsamkeiten und Unterschiede, in: Bruckner-Symposion 1981: Die österreichische Symphonie nach Anton Bruckner. Bericht, S. 21-29

ders.: Die Fassungen der Achten Symphonie von Anton Bruckner, in: Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“. Bericht, S. 53-63

ders.: Gedanken über Brahms und Bruckner, in: ÖMZ 38, 1983, S. 398-402

Flotzinger, Rudolf/Gruber, Gernot: Musikgeschichte Österreichs, 2 Bde., Graz, Wien und Köln 1977 und 1979

Friedländer, Max: Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke, JbP 14, 1907, S. 13-33.

Fritsch, Theodor: Handbuch der Judenfrage, Leipzig 38/1935

Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, Teil I: Aufzeichnungen 1924-1941, 4 Bde., München 1987, Teil II: Diktate 1941-1945, 15 Bde., München 1993ff.

Furtwängler, Wilhelm: Aufzeichnungen 1924-1954, hg. von Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner, Wiesbaden 1980

ders.: Briefe, hg. von Frank Thiess, Wiesbaden 1964

ders.: Johannes Brahms. Anton Bruckner, Leipzig 1942, Stuttgart 21952

ders.: Konzertprogramme, Opern und Vorträge 1947 bis 1954, hg. von Henning Smidth Olsen, Wiesbaden 1972

ders.: Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge. 1918 bis 1954, Wiesbaden 10/1982

ders.: Vermächtnis. Nachgelassene Schriften, Wiesbaden 1956

Ganz, Felix Peter: Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz 1640-1815, Berlin 1957

Gatz, Felix M.: Bruckner's Musical World, in: Chord & Discord 1, Nr. 8, 1936, S. 16-19

ders.: Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen. Ein Quellenbuch, Stuttgart 1929

Gault, Dermot Robert: Anton Bruckner's Concept of the Symphony as exemplified by his Revisions of his Symphonies 3, 4 and 8, Diss. Queen's University of Belfast 1994

ders.: For later times. 100 years after the composer's death, are we any nearer a 'definitive' Bruckner Edition?, in: The Musical Times 137, 1996, S. 12-19

Gebauer, Gertraude: Verlagsschriftgut im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig – eine Bestandsanalyse, in: Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte 4, 1994, S. 311-320

Geck, Martin/Schleuning, Peter: „Geschrieben auf Bonaparte“. Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption, Reinbek bei Hamburg 1989

Gedenkschrift Ernst Kurth (1886-1946) = Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 6/7, 1986/87

Gehly, Paul H.: Deutsche Meister der Musik im Rundfunk, Köln 1937

Gehring, Axel: Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems (= Abhandlungen zur Philosophie, Psychologie und Pädagogik 46), Bonn 1968

Gerigk, Herbert: Lexikon der Juden in der Musik, Berlin 1943

Gieseke, Ludwig: Vom Privileg zum Urheberrecht, Göttingen 1995

Gilliam, Bryan: Music and Performance during the Weimar Republic, Cambridge 1994

ders.: The Annexation of Anton Bruckner. Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation, in: MQ 78, 1994, S. 584-609

ders.: The Two Versions of Bruckner's Eighth Symphony, in: 19th Century Music 16, 1992, S. 59-69

Goebbels, Joseph: Tagebücher 1924-1945, hg. von Ralf Georg Reuth, 5 Bde., München u.a. 1992

Goebbels-Reden 1932-1945, 2 Bde., hg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1971-1972

Göhler, Georg: Wichtige Aufgaben der Musikwissenschaft gegenüber Bruckner, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1, 1918/19, S. 293-295 (Nachschrift S. 424f.)

ders.: Noch einmal: Bruckner-Ausgaben, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1, 1918/19, S. 735

Göllerich, August/Auer, Max: Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild: Bd. I, Regensburg 1922; Bd. II, Teil 1, ebenda 1928; Bd. II, Teil 2, ebenda 1928; Bd. III, Teil 1, ebenda 1932; Bd. III, Teil 2, ebenda 1930; Bd. IV, Teil 1, ebenda 1936; Bd. IV, Teil 2, ebenda 1936; Bd. IV, Teil 3, ebenda 1936; Bd. IV, Teil 4, ebenda 1937

Göllerich, August: Anton Bruckner. Die beim Bruckner-Commerz nicht gehaltene Festrede, in: Deutsches Volksblatt 3, 13. und 15. Dezember 1891

ders.: Anton Bruckner. Zum 71. Geburtstage Richard Wagners, in: Deutsche Worte 4, 1884, S. 145-150

ders.: Ein Fest musikalischen Fortschritts, in: Deutsches Volksblatt 1, 2., 6. und 7. März 1889

Göllerich, Gisela: Errichtung eines Bruckner-Denkmal, in: ZfM 100, 1933, S. 619-621

Gräflinger, Franz: „Kunst und Kultur im Brucknerland“. Bruckners Werke in kultureller und geschichtlicher Bedeutung, in: Anbruch 19, 1937, S. 178-182

ders.: Anton Bruckner und Hermann Levi. Sein „edelster Gönner und höchstberühmter Vater“, in: ÖMZ 1, 1946, S. 301-304

ders.: Anton Bruckner. Leben und Schaffen, Berlin 1927

ders.: Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte, München 1911

ders.: Bruckners achte Symphonie, in: In Memoriam Bruckner, S. 100-113

ders.: Die boykottierte Bruckner-Biographie. Ein Wort zur Abwehr der Brucknerfreunde, Wittenberg 1911

Graf, Max: Anton Bruckner, in: Der Kunstwart 13, 1899/1900, S. 12-14 und 175-177

ders.: Anton Bruckner, in: Die Gesellschaft 1896, S. 1401-1408

ders.: Anton Bruckner, in: Die Musik 1, 1901, S. 27-35, 294-302, 2, 1902, S. 580-585, 1266-1271

ders.: Deutsche Musik im 19. Jahrhundert, Berlin 1898

Grandjean, Wolfgang: Anton Bruckners Helgoland und das Symphonische, in: Die Musikforschung 48, 1995, S. 349-368

Grasberger, Franz: Anton Bruckner und Richard Wagner. Zur Herausgabe der III. Symphonie (Fassung von 1889) in der Bruckner-Gesamtausgabe, in: ÖMZ 14, 1959, S. 524-526

ders.: Anton Bruckner zwischen Wagnis und Sicherheit. Aspekte einer Bildrevision, in: Bruckner-Symposion 1977. Bericht, S. 11-17

ders.: Anton Bruckners zweite Symphonie, in: Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 303-309

ders.: Die Bruckner-Gesamtausgabe, in: ÖMZ 21, 1966, S. 531-534

ders.: Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Geschichte und Bestände, Wien 1971

ders.: Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1978

ders.: Einleitung zu: Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“. Bericht, S. 11-14

ders.: Musikhandschriften in der Österreichischen Nationalbibliothek, in: ÖMZ 10, 1955, S. 100-103

ders.: Selbstkritik, Überzeugung und Beeinflussung. Zum Problem der Fassungen bei Bruckner, in: Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“. Bericht, S. 33-38

ders. (Hg.): Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag, Wien 1964

Grasberger, Renate/Partsch, Erich Wolfgang: Bruckner – skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8), Wien 1991

Grasberger, Renate: Bruckner-Bibliographie (bis 1974) (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 4), Graz 1985

dies.: Bruckner-Ikonographie I (um 1854 bis 1924) (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 7), Graz 1990

dies.: Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB), Tutzing 1977

Grebe, Karl: Anton Bruckner, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1992

Gregor, Josef: Josef Bick. Die Persönlichkeit und das Wirken als Bibliothekar, in: Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift, hg. zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ. Prof. Dr. Josef Bick von Josef Stummvoll u.a., Wien 1948, S. 22-44

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, bearb. von K. Euling, Leipzig 1936, 33 Bde., Nachdruck München 1991

Großmann-Vendrey, Susanna: Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele (= Dokumentenband 3, 2: Von

der Ära Siegfried Wagner bis ins Dritte Reich 1908-1944), Regensburg 1983
dies.: Bayreuth und Österreich, in: Bruckner-Symposion 1984: Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich. Bericht, S. 103-109
Grüniger, Fritz: Anton Bruckner und unsere Zeit (Zum Freiburger Brucknerfest), in: Bruckner-Blätter 7, 1935, Heft 1/2, S. 3-5
ders.: Anton Bruckner, in: Erstes Badisches Brucknerfest in Karlsruhe vom 6. bis 10. November 1929. Festbuch (= Sondernummer der Karlsruher Wochenschau), Karlsruhe 1929, S. 10-14
ders.: Anton Bruckner. Der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit, Augsburg 1930
ders.: Der deutsche Geist in den Werken Anton Bruckners, in: ZfM 101, 1934, S. 427-429
ders.: Der Ehrfürchtige. Anton Bruckner dem Volkerzählt, Freiburg 1935, 1937, 1940, 1942, 1947, 1953, 1954 und 1957
ders.: Symphonisches Zweigestirn. Ludwig van Beethoven und Anton Bruckner, Heidelberg 1946
ders.: Wege zu Anton Bruckner. Erinnerungsblätter zu seinem 40. Todestag, Karlsruhe 1936
Grunsky, Karl: Anton Bruckner, Stuttgart 1922
ders.: Bruckner als Kündler einer neuen Zeit, in: Die Musik 24, 1931/32, S. 328-334
ders.: Bruckners Leben, in: Neue Musik-Zeitung 23, 1902, S. 165f.
ders.: Das Christus-Ideal in der Tonkunst, Leipzig 1920
ders.: Der Kampf um deutsche Musik, Stuttgart 1933
ders.: Fragen der Bruckner-Auffassung, Zürich, Stuttgart 1936
ders.: Konzert und Symphonie, in: AMZ 62, 1935, S. 289f.
ders.: Musikästhetik, Leipzig 1907
ders.: Richard Wagner und die Juden, München 1920
ders.: Wagner und Bruckner, in: AMZ 60, 1933, S. 71-73
Gudewill, Kurt: Das neuere Bruckner-Schrifttum, in: Deutsche Musikkultur 5, 1940/41, S. 145-148
Gülke, Peter: Brahms, Bruckner. Zwei Studien, Kassel 1989
ders.: Die mögliche und die unmögliche Vollendung. Bruckners Fassungen oder: kein Ende, in: ÖMZ 51, 1996, S. 330-335
ders.: Philologie und musikalische Praxis, in: ÖMZ 46, 1991, S. 535-539
Günzel, Paul: Anton Bruckner „9. Symphonie“, in: ZfM 99, 1932, S. 427
ders.: Erstes großdeutsches Brucknerfest in der Ostmark, in: ZfM 106, 1939, S. 889f.
ders.: Kunst und Kultur im Bruckner-Land, in: ZfM 104, 1937, S. 1024f.
Haas, Robert: Anton Bruckner, Potsdam 1934
ders.: Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931
ders.: Bruckner-Uraufführung nach 60 Jahren, in: Münchner Zeitung, 25. Oktober 1935, S. 4
ders.: Die „Linzer Fassung“ der I. Symphonie, in: Bruckner-Blätter 6, 1934, S. 38-40
ders.: Die Musik des Barock (= Handbuch der Musikwissenschaft 7), Potsdam 1928
ders.: Die Musiksammlung an der Nationalbibliothek in Wien, in: Musikblätter des Anbruch 3, 1921, S. 236-240
ders.: Die neue Bruckner-Bewegung. Eine Erwiderung, in: ZfM 103, 1936, S. 1183-1187
ders.: Die Originalpartitur von Bruckners Messe in f-Moll, in: Der Auftakt 4, 1924, S. 105-107
ders.: Neue Brucknerdokumente, in: Der Auftakt 2, 1922, S. 285-287

ders.: Zu den Symphonien der Festaufführungen, in: 1. Großdeutsches Brucknerfest in Linz, St. Florian und Wien vom 30. Juni bis 5. Juli 1939. Festprogramm (= Bruckner-Blätter 11, 1939), S. 19-23
ders.: Zu Weg und Geschichte der Gesamtausgabe, in: Dresdner Brucknerblätter Nr. 15, Juni 1942, S. 1-5
ders.: Zur Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners, in: Bruckner-Blätter 6, 1934, Heft 1/2, S. 1f.
ders.: Zur Gesamtausgabe der Werke Bruckners, in: Deutsches Brucknerfest in Mannheim vom 29. Oktober bis 3. November 1938. Festprogramm, Mannheim 1938, S. 26f.
ders.: Zur Textfrage bei Anton Bruckner. Eine Erwiderung, in: Neue Zürcher Nachrichten, 12. September 1936
Härtwig, Dieter: Die Dresdner Philharmonie, Leipzig 1985, 1989
ders.: Die Dresdner Philharmonie. Eine Chronik des Orchesters 1870-1970, Leipzig 1970
Halbreich, Harry: Bruckners Sechste: kein Stiefkind mehr, in: Bruckner-Symposion 1982: „Bruckner-Interpretation“. Bericht, S. 85-92
Halm, August: Beethoven, Berlin 1927
ders.: Die Symphonie Anton Bruckners, München 1914, 1923
ders.: Einführung in die Musik, Berlin 1926
ders.: Harmonielehre, Leipzig 1905, Neudruck Berlin und Leipzig 1917 *tu ist 1100*
ders.: Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner, in: Neue Musik-Zeitung 23, 1902, S. 170-174, 196-198, 211-214, 227f.
ders.: Von Grenzen und Ländern der Musik, München 1916
ders.: Von zwei Kulturen der Musik, München 1913, 1920
Hansen, Mathias: Anton Bruckner, Leipzig 1987
ders.: Die faschistische Bruckner-Rezeption und ihre Quellen, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 28, 1986, S. 53-61
ders.: Über Nutzen und Nachteil von Metaphern. Anton Bruckner und das „Architektonische“, in: Musik und Gesellschaft 36, 1986, S. 523-527
Hanslick, Eduard: Aus dem Tagebuche eines Musikers, Berlin 1892
ders.: Fünf Jahre Musik (1891-1895). Kritiken (= Der „Modernen Oper“ VII. Teil), Berlin 1896
ders.: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst, Leipzig 1854 (Historisch-kritische Ausgabe von Dietmar Strauß, Mainz 1990)
Harrandt, Andrea: Der Brucknerbund für Oberösterreich und die Internationale Bruckner-Gesellschaft. Ihre Geschichte und Ziele, in: Anton Bruckner. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption, S. 170-173
Hartmann, Eduard von: Philosophie des Unbewußten, Leipzig 1923
Haschek, Horst: Überblick der Entwicklung der IBG, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 1, 1971, S. 1-3
Hauffen, Adolf: Geschichte des deutschen Michel, Prag 1918
Hausegger, Friedrich von: Gesammelte Schriften, hg. von Siegmund von Hausegger, Regensburg 1939
ders.: Musik als Ausdruck, Wien 1885
Hausegger, Siegmund von: Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1921
Hauser, Arnold: Soziologie der Kunst, München 1988
Hawkshaw, Paul: Bruckner-Forschung in den Vereinigten Staaten und Kanada, in:

Bruckner-Jahrbuch 1980, S. 143-145
 ders.: From Zigeunerwald to Valhalla in Common Time: The Genesis of Anton Bruckner's Germanenzug, in: Bruckner-Jahrbuch 1987/88, S. 21-30
 ders.: Recent Bruckner Literature from North America, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 35, Dezember 1990, S. 13
 ders.: The Date of Bruckners „Nullified“ Symphony in D Minor, in: 19th Century Music 6, 1983, S. 252-263
 ders.: The Manuscript Sources for Anton Bruckners Linz Works. A Study of His Working Methods from 1856 to 1868, Diss. Columbia Univ. 1984
 Heer, Friedrich: Der Glaube des Adolf Hitler. Anatomie einer politischen Religiosität, München und Eßlingen 1968
 ders.: Der Kampf um die österreichische Identität, Wien, Köln und Graz 1981
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, 3 Bde., hg. von Gerd Irritz und Karin Gurst, Leipzig 1982
 Heister, Hanns-Werner/Klein, Hans-Günter: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt a.M. 1984
 Heller, Lynne: Die Reichshochschule für Musik in Wien 1938-1945, Diss. Wien 1992
 dies.: Politische Geschichte der Wiener Musikakademie: 1919-1931, Dipl.-Arbeit Wien 1989
 Helm, Theodor: Anton Bruckner, in: Musikalisches Wochenblatt 17, 1886, S. 4-6, 34-35, 48-48, 60-61; Ergänzung: 27, 1896, S. 679-681, 694-697
 Herzfeld, Friedrich: Bruckner in der Urfassung, in: AMZ 63, 1936, S. 413f., 479-481
 ders.: Wilhelm Furtwängler spricht über Anton Bruckner, in: AMZ 67, 1940, S. 11
 ders.: Wilhelm Furtwängler. Weg und Wesen, Leipzig 1941
 Hess, Willi: Die Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners, in: Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag, hg. von Franz Grasberger, Wien 1964, S. 39-44
 ders.: Die Urfassung von Bruckners dritter Sinfonie und das Problem der Gesamtausgabe, in: SMZ 88, 1948, S. 453-457
 Hesse, Hermann: Geist der Romantik, in: Kleine Freuden. Kurze Prosa aus dem Nachlaß, hg. von Volker Michels, Frankfurt a.M. 1977, S. 202-208
 Heuß, Alfred: Wie steht es heute um Bruckner? Allerlei Brucknerfragen, in: ZfM 91, 1924, S. 488-493
 Heyworth, Peter (Hg.): Otto Klemperer, his life and times, 2 Bde., Cambridge 1983, 1996
 Hilscher, Elisabeth: Bruckner als Gelehrter – Bruckner als Geehrter. Der Akademische Gesangverein als studentische Verehrergemeinde Bruckners, in: Bruckner-Symposium 1988: Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Bericht, S. 119-127
 Hilzinger, Klaus Harro: Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte, in: Euphorion 68, 1974, S. 198f.
 Hoboken, Anthony von: Zur Geschichte des „Meisterarchivs“, in: Katalog des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften, Teil 1, bearb. von Agnes Ziffer (= Museion, Neue Folge, 3. Reihe, Bd. III), Wien 1967, S. IX-XI
 Hodek, Johannes: Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Theodor W. Adornos, Weinheim und Basel 1977
 Höckner, Hilmar: Die Musik in der deutschen Jugendbewegung, Wolfenbüttel 1927
 Hofer, Toni: Der Brucknerbund für Oberösterreich, in: ÖMZ 29, 1974, S. 435-437
 Hofmannsthal, Hugo von: Österreich im Spiegel seiner Dichtung, in: Gesammelte Werke

in Einzelausgaben, hg. von Herbert Steiner: Reden und Aufsätze II (1914-1924), hg. von Bernd Schoeller u.a., Frankfurt a.M. 1979, S. 13-25
 ders.: Zürcher Rede auf Beethoven (1920), in: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. von Herbert Steiner: Reden und Aufsätze II (1914-1924), hg. von Bernd Schoeller u.a., Frankfurt a.M. 1979, S. 69-81
 Holland, Dietmar: „... und gilt nur späteren Zeiten“. Der Weg zu den Original- und Frühfassungen der Symphonien Anton Bruckners. Aus der Bruckner-Tradition der Münchner Philharmoniker, in: 100 Jahre Münchner Philharmoniker, hg. von Gabriele E. Meyer, München 1994, S. 246-283
 ders.: Aus der Bruckner-Tradition der Münchner Philharmoniker. Der Weg zu den „Originalfassungen“, in: Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute, hg. von Regina Schmoll gen. Eisenwerth, München 1985, S. 171-182
 Hollnsteiner, Johannes: Das Stift St. Florian und Anton Bruckner. Bilder zur deutschen Kultur- und Kunstgeschichte, Leipzig 1940
 Holzer, Rudolf: Großdeutsches Brucknerfest 1939, in: Volksstimme, 18. Juni 1939
 Hruby, Carl: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner, Wien 1901
 Hudek, Franz-Peter: Die Tyrannei der Musik. Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas (= Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie 64), Würzburg 1989
 Hübscher, Arthur: Das Genie bei Schopenhauer, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 18, 1973, S. 103-126
 ders.: Der Philosoph der Romantik, in: Schopenhauer-Jahrbuch 1951/52, S. 1-17
 Hughes Stuart, Henry: Oswald Spengler. A Critical Estimate, New York und London 1952
 Hugo Wolf's Briefe an Emil Kauffmann, im Auftrage des Hugo Wolf-Vereines in Wien hg. von Edmund Hellmer, Berlin 1903
 Husserl, Edmund: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1904/05-1910), hg. von Martin Heidegger, in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 9, 1928, S. 367-498
 IBG Mitteilungsblatt, Wien 1971ff.
 In Memoriam Anton Bruckner, hg. im Auftrag des österreichischen Unterrichtsministeriums von Karl Kobald, Zürich, Wien und Leipzig 1924
 International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945 (II): The Arts, Sciences, and Literature, hg. von Herbert A. Strauss und Werner Röder, München 1983
 Istel, Edgar: Rudolf Louis, in: Die Musik 14, 1914/15, S. 223f.
 Jackson, Timothy L.: Bruckner's Metrical Numbers, in: 19th Century Music 14, 1990, S. 101-131
 ders.: Bruckner's Rhythm: Syncopated Hyperhythm and Diachronic Transformation in the Second Symphony, in: Bruckner-Symposium 1992: Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk. Bericht, S. 93-106
 ders.: Schubert as „John the Baptist to Wagner-Jesus“. Large-scale Enharmonicism in Bruckner and his Models, in: Bruckner-Jahrbuch 1991/92/93, S. 61-107
 ders.: The Enharmonics of Faith: Enharmonic Symbolism in Bruckner's Christus factus est (1884), in: Bruckner-Jahrbuch 1987/88, S. 7-20
 Jancik, Hans: VII. Internationales Brucknerfest in Wien. 7.-15. Oktober 1936, in: Bruckner-Blätter 8, 1936, Heft 3/4, S. 7f.

Jost, Peter: Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert, in: *Die Musikforschung* 47, 1994, S. 127-157

Jung, Carl Gustav: Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten (1934), in: *Archetyp und Unbewußtes*, Grundwerk, Bd. II, Olten 1984, S. 77-113

Junk, Viktor: Wiener Musik, in: *ZfM* 106, 1939, S. 1163f.

ders.: Zur Erfassung von Bruckners fünfter Symphonie, in: *ZfM* 103, 1936, S. 545f.

Kann, Robert A./Friedrich E. Prinz (Hg.): *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, München 1980

Kann, Robert A.: *Geschichte des Habsburgerreiches 1526 bis 1918*, Wien u. a. 1977, 31993

Kanzog, Klaus: *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur*, Berlin 1991

Kartomi, Margaret J./Blum, Stephen (Hg.): *Music-Cultures in Contact. Convergences and Collisions*, Sydney 1994

Katann, Oskar (Hg.): *Dichter-Briefe. Der Briefwechsel zwischen Peter Rosegger und August Silberstein*, Wien 1929

Keller, Harald: *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiedererweckung der Gotik im 18. Jahrhundert*, München 1974

Keller, Rolf: *Bruckner-Rezeption in Südwestdeutschland*, in: *Bruckner-Symposion 1991: Bruckner-Rezeption. Bericht*, S. 113-126

ders.: *Die letztwilligen Verfügungen Anton Bruckners*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1982/83*, S. 95-115

Kenyon, Nicholas (Hg.): *Authenticity and Early Music*, Oxford 1988

Kershaw, Ian: *Der NS-Staat. Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick*, Reinbek bei Hamburg 1988

Ketelsen, Uwe-K.: *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945 (= Sammlung Metzler Bd. 142)*, Stuttgart 1976

Kienzle, Ulrike: „...das freiwillige Leiden der Wahrhaftigkeit“. Zu den philosophischen Hintergründen des Bruchs zwischen Wagner und Nietzsche..., in: *„Der Fall Wagner“. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 11)*, hg. von Thomas Steiert, Laaber 1991, S. 81-136

Killer, Hermann: *Berliner Kunstwochen 1940*, in: *Die Musik* 32, 1940, S. 277-279

Kirsch, Winfried: *Die Bruckner-Forschung seit 1945 (I-IV). Eine kommentierte Bibliographie*, in: *Acta Musicologica* 53, 1981, S. 157-170, ebenda 54, 1982, S. 208-261, ebenda 55, 1983, S. 210-244, ebenda 56, 1984, S. 1-29

ders.: *Rezension zu Hanns Kreczi: Das Bruckner-Stift in St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942-1945)*, Graz 1986, in: *Die Musikforschung* 42, 1989, S. 182-184

ders.: *Studien zum Vokalstil der mittleren und späten Schaffensperiode Anton Bruckners*, Frankfurt a.M. 1958

Klein, Rudolf: *Die Internationale Bruckner-Gesellschaft*, in: *ÖMZ* 29, 1974, S. 434f.

ders.: *Präsentation der Erfassung von Bruckners Achter*, in: *ÖMZ* 29, 1974, S. 152f.

Kleindel, Walter/Veigl, Hans: *Das große Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, Wien 1987

Klose, Amalie: *Meine Begegnungen mit Anton Bruckner*, in: *ZfM* 103, 1936, S. 1200-1202

Klose, Friedrich: *Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen*, Regensburg 1927

Knab, Armin: *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Berlin 1959

Kolleritsch, Otto (Hg.): *Egon Wellesz (= Studien zur Wertungsforschung 17)*, Wien und Graz 1986

Korstvedt, Benjamin M.: *The First Edition of Anton Bruckner's Fourth Symphony. Authorship, Production and Reception*, Diss. Univ. of Pennsylvania 1995

Korte, Werner F.: *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963

ders.: *Johann Sebastian Bach (= Musikalische Schriftenreihe der NS-Kulturgemeinde 1)*, Berlin 1935

ders. vgl.: *Musikalisches Presseecho*, in: *Die Musik* 29, 1936/37, S. 136f.

Kreczi, Hanns: *Bruckner-Orchester Linz und Brucknerhaus (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 9)*, Wien 1992

ders.: *Das Bruckner-Stift St. Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester (1942-1945) (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 5)*, Graz 1986

Krienitz, Willy: *Bruckners 9. Sinfonie in der Originalfassung*, in: *AMZ* 59, 1932, S. 220f.

ders.: *Erstes Internationales Brucknerfest München 1930*, in: *AMZ* 57, 1930, S. 1107f.

ders.: *Zweites Münchner Brucknerfest*, in: *AMZ* 60, 1933, S. 558

Kubin, Ernst: *Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung*, Wien 1989

Kürschners deutscher Musiker-Kalender, hg. von Hedwig und E.H. Mueller von Asow, Berlin 21954

Kurth, Ernst: *Bruckner, 2 Bde.*, Berlin 1925, Nachdruck Hildesheim und New York 1971

ders.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin 21922

ders.: *Musikpsychologie*, Berlin 1931

ders.: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Bern 1920

Lach, Robert: *Aus dem Handschriftenschatze der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek*, in: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, hg. zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes, [von Josef Bick]*, Wien 1926, S. 553-574

Lang, Oskar: *Anton Bruckner. Wesen und Bedeutung*, München 1924, 21943, 31947

ders.: *Bruckners Bedeutung im deutschen Geistesleben*, in: *Deutsche Zeitschrift, Sonderdruck Heft 1/2*, 1935, S. 10-16

ders.: *Das „non confundar“-Motiv in Bruckners Werk*, in: *ZfM* 103, 1936, S. 1180-1183

ders.: *Der Ur-Bruckner. Betrachtungen zur kritischen Gesamtausgabe*, in: *Die Musik* 28, 1935/36, S. 256-260

ders.: *Die Entwürfe zum Finale der IX. Symphonie Anton Bruckners*, in: *AMZ* 61, 1934, S. 445-447

ders.: *Die Originalfassung der 5. Sinfonie*, in: *AMZ* 62, 1935, S. 719f.

ders.: *Noch einmal „Ur-Bruckner“*, in: *AMZ* 63, 1936, S. 479-481

ders.: *Wolfgang von Bartels und die Bruckner-Gesellschaft*, in: *ZfM* 105, 1938, S. 713-715

Langevin, Paul-Gilbert: *Wie Bruckners Symphonien vor das Publikum treten sollten oder: Das Suchen nach der Idealfassung*, in: *Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“. Bericht*, S. 39-52

Laux, Karl: *Anton Bruckner. Leben und Werk*, Leipzig 1940, Wiesbaden 1947

ders.: *Anton Bruckners „Symphonie des deutschen Menschen“*, in: *AMZ* 66, 1939, S. 619f.

ders.: *Nachklang. Rückschau auf sechs Jahrzehnte kulturellen Wirkens*, Berlin 1977

Lawford-Hinrichsen, Irene/Molkenbur, Norbert: *C.F. Peters – Ein deutscher Musikverlag im Leipziger Kulturleben. Zum Wirken von Max Abraham und Henri*

Hinrichsen, in: *Judaica Lipsiensia. Zur Geschichte der Juden in Leipzig*, hg. von der Ephraim Carlebach Stiftung, Leipzig 1994, S. 92-109

Lehmann, Edward: *Mystik in Heidentum und Christentum*, Leipzig 1908

Leibnitz, Thomas: *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner*. Dargestellt an den Nachlaßbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Tutzing 1988

Lenk, Rudolf: *Oberdonau, die Heimat des Führers. Gesamtentwurf und Bildausstattung von Albrecht Dunzendorfer*, hg. vom Gauamt für Kommunalpolitik, Gau Oberdonau, München 1940

Levi, Erik: *Deutsche Musik und Musiker im englischen Exil 1933-1945*, in: *Musik in der Emigration 1933-1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, hg. von Horst Weber, Stuttgart 1994, S. 192-212

ders.: *Music in the Third Reich*, New York 1994

Lexikon für Theologie und Kirche, hg. von Michael Buchberger, Freiburg i.Br. 21935

Lieberwirth, Steffen: *Anton Bruckner und Leipzig. Die Jahre 1884-1902* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 6), Graz 1988

ders.: *Bruckner und das Gewandhausorchester*, in: *Anton Bruckner. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption*, S. 8-21

ders.: *Zur Geschichte der Bruckner-Büste des Gewandhauses zu Leipzig*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1984/85/86*, S. 69-84

Loerke, Oskar: *Anton Bruckner. Ein Charakterbild*, Berlin 1938, 21938, 31938, 41942, 51942, 6-101943, Neuaufl. 1957

Lorenz, Alfred: *Klangmischung in Anton Bruckners Orchester*, in: *AMZ* 63, 1936, S. 717-720

ders.: *Zur Instrumentation von Anton Bruckners Symphonien*, in: *ZfM* 103, 1936, S. 1318-1325

Louis, Rudolf: *Anton Bruckner* (= *Moderne Essays zur Kunst und Literatur*, Heft 49, hg. von Hans Landsberg), Berlin 1904

ders.: *Anton Bruckner*, in: *AMZ* 23, 1896, S. 617, 633, 651, 667f.

ders.: *Anton Bruckner*, München 1905, 21918, 31921

ders.: *Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf realdialektischer Grundlage*, Leipzig 1893, Nachdruck Wiesbaden 1972

ders.: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München und Leipzig 1909, 21912

ders.: *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig 1898

ders.: *Franz Liszt und das Problem der Programmmusik*, in: *Die Musik* 1, 1902, S. 1540f.

ders.: *Richard Wagner als Musikästhetiker*, Leipzig 1897

Lueger, Karl: *„I decide who is a Jew!“ The papers of Karl Lueger*, Washington 1982

Luther, Martin: *Wider den falsch genannten geistlichen Stand des Papsts und der Bischöfe (1522)*, in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe), Bd. X, zweite Abteilung, Weimar 1907, Nachdruck 1966, S. 93-158

Maaß, Fritz-Dieter: *Mystik im Gespräch. Materialien zur Mystik-Diskussion in der katholischen und evangelischen Theologie Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg*, Würzburg 1972

Mahler, Alma: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, Neuauflage, hg. von Donald Mitchell, Frankfurt a.M. 1971

Mahler-Werfel, Alma: *Mein Leben*, Frankfurt a.M. 1960, Tb Frankfurt 1963, 214.-223. Ts. 1989

Mahling, Christoph-Hellmut: *„Der Zeiten Wandel zeigte sich“*. Zur Berichterstattung über Anton Bruckner in deutschen Musikzeitschriften von 1871 bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, S. 101-141

ders. (Hg.): *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung*. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, Tutzing 1988

Maier, Elisabeth u.a.: *Anton Bruckner. Stationen eines Lebens*, Linz 1996

dies.: *„Es wird schon einmal eine Zeit kommen, wo es einen Wert haben wird“*. Bruckneriana in Vöcklabruck, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 42, 1993, S. 283-322

dies.: *Verborgene Persönlichkeit. Zugänge zu einer „inneren Biographie“* Anton Bruckners (= *Schriften der Wiener Katholischen Akademie* 4), Wien 1994

dies. und Franz Zamazal: *Anton Bruckner und Leopold von Zenetti* (= *Anton Bruckner. Dokumente und Studien* 3), Graz 1980

Maier, Michael: *Jacques Handschins „Toncharakter“*. Zu den Bedingungen seiner Entstehung (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 31), Stuttgart 1991

Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*, Berlin 1947

ders.: *Leiden und Größe Richard Wagners (April 1933)*, in: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, hg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 9.-10. Ts. 1990, S. 63-121

Marsoner, Karin: *Zu Egon Wellesz' Darstellung der Instrumentationsprinzipien der zwanziger Jahre*, in: *Egon Wellesz* (= *Studien zur Wertungsforschung* 17), hg. von Otto Kolleritsch, Wien und Graz 1986, S. 118-127

Mayer, Johannes-Leopold: *Die Zwielfichtigkeit des Erfolges. Anton Bruckners Helgoland im historischen Umfeld des Wiener Männerchorwesens*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1980*, S. 21-26

ders.: *Musik als gesellschaftliches Ärgernis – oder: Anton Bruckner, der Anti-Bürger. Das Phänomen Bruckner als historisches Problem*, in: *Anton Bruckner in Wien. Eine kritische Studie zu seiner Persönlichkeit* (= *Anton Bruckner. Dokumente und Studien* 2), hg. von Franz Grasberger, Graz 1980, S. 75-156

Mayrhofer, Fritz/Katzinger, Willibald: *Geschichte der Stadt Linz*, 2 Bde., Linz 1990

McGinn, Bernard: *Die Mystik im Abendland*, Bd. I: *Ursprünge*, Freiburg i.Br. 1994

Metzger, Ernst: *Wasein Laie Halmverdankt*, in: *Musik in Württemberg* 7, 1930, S. 10-12

Meyer, Michael: *The Politics of Music in the Third Reich*, New York 1991

Meysels, Lucian O.: *Der Austrofaschismus. Das Ende der ersten Republik und ihr letzter Kanzler*, Wien und München 1992

Mitteilungen des Kampfbundes für deutsche Kultur, München, 1:1929ff.

Mohler, Armin: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch*, Darmstadt 21972

Moißl, Franz: *Anton Bruckner in der Walhalla*, in: *Musica Divina* 25, 1937, S. 107f., 140-142

ders.: *Das 1. Internationale Brucknerfest in München 27.-31.10.1930*, in: *Bruckner-Blätter* 2, 1930, S. 37-39

Mollowitz, Gerhard: *Die besondere Erkenntnisweise des Künstlers, Heiligen, Philosophen*, in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 65, 1984, S. 209-232

Mommaers, Paul: *Was ist Mystik?*, Frankfurt a.M. 1979

Morold-Millenkovich, Max: *Anton Bruckner*, in: *ZfM* 103, 1936, S. 1177-1180

ders.: *Anton Bruckner*, Leipzig 1912

ders.: Der „wahre“ Bruckner?, in: ZfM 103, 1936, S. 533-537
ders.: Noch einiges zur Bruckner-Frage, in: ZfM 103, 1936, S. 1187-1190
ders.: Vom Abend zum Morgen. Aus dem alten Österreich ins neue Deutschland, Leipzig 1940
ders.: Zum Fall Gräflinger, in: Der Merker 2, 1911, S. 1219f. mit einer Anmerkung von Richard Batka
Moser, Hans Joachim: Bruckner und Mozart, hg. als Programmheft der Berliner Kunstwochen 1940, Berlin 1940
ders.: Geschichte der deutschen Musik, Stuttgart und Berlin 1928
ders.: Musiklexikon, Hamburg 1955
Motte-Haber, Helga de la (Hg.): Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, Darmstadt 1991
Müller, Franz: Warum lieben wir Bruckner?, in: In Memoriam Anton Bruckner, S. 193-201
Müller, Karl-Josef: Mahler. Leben – Werke – Dokumente, Mainz 1988
Musik – Edition – Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle, hg. von Martin Bente, München 1980
Musik-Konzepte 23/24: Anton Bruckner, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982
Nationalbibliothek in Wien. Katalog der Ausstellung von Neuerwerbungen aus den Jahren 1930-1935, Wien 1936
Nef, Karl: Geschichte der Sinfonie und Suite (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 14), Leipzig 1921
Negishi, Kazumi: Bruckner-Rezeption im asiatischen Raum – am Beispiel Japans, in: Bruckner-Symposium 1991: Bruckner-Rezeption. Bericht, S. 201-210
Neill, Edward D.R.: Guida alla settima Sinfonia di Anton Bruckner, Associazione Italiana „A. Bruckner“ Genova 1960
Neißer, Arthur: Anton Bruckner's Neunte Symphonie (Uraufführung in Wien), in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4, 1902/03, S. 313-317
Neumann-Spallart, Gottfried: Ein Bruckner-Konservatorium und Konzerthaus, Diss. Wien 1945
Newlin, Dika: A Batch of Bruckner, in: Saturday Review 34, Juni 1951, S. 51
dies.: Bruckner – Mahler – Schoenberg, Diss. New York 1944, New York 1947, dt. Wien 1954, London 1979
Niemeyer, Wilhelm: Art. Germanische Musik, in: MGG, Bd. IV, Sp. 1809-1819
Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte, Stuttgart 121980
ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988
ders.: Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten, in: Unzeitgemäße Betrachtungen, Stuttgart 61976, S. 391-527
Notter, Werner: Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 14), München und Salzburg 1983
Nowak, Leopold: „Urfassung“ und „Endfassung“ bei Anton Bruckner, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien. Mozartjahr 1956, hg. von Erich Schenk, Graz und Köln 1958, S. 448-451
ders.: 25 Jahre Internationale Brucknergesellschaft, in: ÖMZ (Rondo) 8, 1953, S. 29f.

ders.: Anton Bruckner. Sämtliche Werke, V. Symphonie, Revisionsbericht, Wien 1985
ders.: Anton Bruckner. Sämtliche Werke, VI. Symphonie, Revisionsbericht, Wien 1986
ders.: Anton Bruckner, der Romantiker, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 8, 1975, S. 2-10
ders.: Anton Bruckners achte Symphonie und ihre zweite Fassung, in: ÖMZ 10, 1955, S. 157-160
ders.: Art. Johann Ritter von Herbeck, in: MGG, Bd. VI, Sp. 186-189
ders.: Bruckners Werk in dieser Zeit, in: ÖMZ 4, 1949, S. 255-259
ders.: Bruckners Werke in der Österreichischen Nationalbibliothek, in: ÖMZ 4, 1949, S. 269-271
ders.: Das Bruckner-Erbe der Österreichischen Nationalbibliothek, in: ÖMZ 21, 1966, S. 526-531
ders.: Das Finale von 1878 zur IV. Symphonie von Anton Bruckner, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 18, 1980, S. 27-29
ders.: Die Anton Bruckner-Gesamtausgabe. Ihre Geschichte und Schicksale, in: Bruckner-Jahrbuch 1982/83, S. 33-67
ders.: Die drei Final-Sätze zur IV. Symphonie von Anton Bruckner, in: ÖMZ 36, 1981, S. 2-11
ders.: Die Musiksammlung, in: Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift, hg. zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ. Prof. Dr. Josef Bick von Josef Stummvoll u.a., Wien 1948, S. 119-138
ders.: Die neue Gesamtausgabe der Werke Anton Bruckners, in: Brucknerfest Zürich vom 20.-28. Juni 1936. Fest- und Programmbuch, S. 13-16 (und in Bruckner-Blätter 8, 1936, Heft 2, S. 2-6)
ders.: Die Symphonien Anton Bruckners in der Gesamtausgabe, in: ÖMZ 29, 1974, S. 180-183
ders.: Neues zu Anton Bruckners „Romantischer“, in: ÖMZ 8, 1953, S. 161-164
ders.: Über Anton Bruckner. Gesammelte Aufsätze 1936-1984, Wien 1985
o. A.: Die Bruckner-Feier in Regensburg, in: Gregoriusblatt für katholische Kirchenmusik 61, 1937, Heft 1, S. 43f.
o. A.: Symphonic Forecasts, in: Chord & Discord 1, Nr. 4, 1933, S. 1-7
o. A.: The American Premiere of Bruckner's Ninth (Original Version), in: Chord & Discord 1, Nr. 6, 1934, S. 14
o. A.: VI. Internationales Brucknerfest in Zürich 20.-28. Juni 1936, in: Bruckner-Blätter 8, 1936, Heft 3/4, S. 5f.
Oberleithner, Max von: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner, Regensburg 1933
Oeser, Fritz: Bruckners Neunte Symphonie. Zum Erscheinen des Werkes als Electrola-Aufnahme (DB 4515-21), in: Skizzen. Hausmitteilungen Electrola 12, 1938, Nr. 10, S. 6-11
ders.: Die Klangstruktur und ihre Aufgabe in Bruckners Symphonik, Leipzig 1939
Österreichische Musiker im Exil. Kolloquium 1988, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel u.a. 1990
Olt, Reinhard: Zumpf aus dem Latz. Sprechen Österreicher deutsch?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Juli 1995, S. 7f.
Orel, Alfred: Anton Bruckner 1824-1896. Sein Leben in Bildern, Leipzig 1936
ders.: Anton Bruckner. Das Werk – der Künstler – die Zeit, Wien und Leipzig 1925
ders.: Aufsätze und Vorträge, hg. von Fritz Racek, Wien und Berlin 1939
ders.: Bruckner-Brevier. Briefe – Dokumente – Berichte, Wien 1953

ders.: Bruckner. Ein Meister der Tonkunst, Altötting 1926
 ders.: Das Wiener Musikleben im Neuaufbau, in: Die Musik 30, 1938, S. 543-545
 ders.: Die Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek, in: Musikblätter des Anbruch 3, 1921, S. 242-244
 ders.: Ein Bruckner-Fund (Die Endfassung der IV. Sinfonie). Mit einem unveröffentlichten Brief des Meisters, in: SMZ 89, 1949, S. 319-324
 ders.: Ein Brucknerfund, in: Die Pause 5, 1940, Heft 1, S. 41 41-44
 ders.: Ein Harmonielehre-Kolleg bei Anton Bruckner, Wien u.a. 1940
 ders.: Bruckner-Ausgaben. Eine Erwiderung, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1, 1918/19, S. 422-424
 ders.: Original und Bearbeitung bei Anton Bruckner, in: Deutsche Musikkultur 1, 1936/37, S. 193-222
 ders.: Zur Entstehung von Bruckners IX. Symphonie, in: Bruckner-Blätter 6, 1934, S. 2-7
 Oscar Brandstetter 1862-1937, Brandstetter 75 Jahre, Leipzig 1937 (= Lange, Walter: Der harfende Greif)
 Ott, Hugo: Conrad Gröber (1872-1948), in: Zeitgeschichte in Lebensbildern 6: Aus dem deutschen Katholizismus des 19. und 20. Jahrhunderts, hg. von Jürgen Aretz u.a., Mainz 1984, S. 64-75
 Parkany, Stephen: Kurth's Bruckner and the Adagio of the Seventh Symphony, in: 19th Century Music 11, 1987/88, S. 262-281
 Partsch, Erich Wolfgang: Kritische Gedanken zur Bruckner-Rezeption, in: Bruckner – skizziert, S. 201-234
 ders.: Anton Bruckner als Bühnenheld. Zur Popular-Rezeption Bruckners in Léon-Decseys Theaterstück „Der Musikant Gottes“, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 31, 1988, S. 9-17
 ders.: Der „Musikant Gottes“ – Zur Analyse eines Stereotyps, in: Bruckner – skizziert, S. 235-255
 Pass, Walter/Scheit, Gerhard/Svoboda, Wilhelm: Orpheus im Exil. Die Vertreibung der österreichischen Musik von 1938 bis 1945, Wien 1995
 Pelinka, Anton/Weinzierl, Erika: Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, o.O. 1987
 Petschnig, Emil: Großdeutsches Brucknerfest, in: AMZ 66, 1939, S. 485f.
 ders.: Zum Bruckner-Streit. Die Instrumentation der 9. Symphonie, in: AMZ 63, 1936, S. 559-561
 Phillips, John A.: Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Zu Bd. IX: IX. Symphonie d-Moll, Finale (unvollendet), Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen, Studienpartitur, Wien 1994
 ders.: Anton Bruckner. Sämtliche Werke. Zu Bd. IX: IX. Symphonie d-Moll, Finale (unvollendet), Faksimile-Ausgaben sämtlicher autographen Notenseiten, Wien 1996
 ders.: Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners, in: Bruckner-Jahrbuch 1989/90, S. 115-203
 Picker, Henry: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Stuttgart 1976, Frankfurt a.M. und Berlin 1993
 Plash, Frank J.: Die Anerkennung von Bruckners Musik in den Vereinigten Staaten, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 42, Juni 1994, S. 37f.
 Pleß, Hans: Anton Bruckners Erste Symphonie, in: ÖMZ 1, 1946, S. 299-301
 Pohlmann, Hansjörg: Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca.

1400-1800), Kassel 1962
 Pressestimmen: Leidenschaftliche Erörterungen um Bruckner, in: Anbruch 18, 1936, S. 4-48
 Prieberg, Fred K.: Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986
 ders.: Musik im NS-Staat, Frankfurt a.M. 1982
 ders.: Musik und Macht, Frankfurt a.M. 1991
 Pröstler, Viktor: Die Ursprünge der nationalsozialistischen Kunsttheorie, Diss. München 1982
 Programmheft der Berliner Philharmonie, 30. April, 1. Mai 1995
 Raabe, Peter: Die Musik im Dritten Reich – Kulturpolitische Reden und Aufsätze, Regensburg 1935
 ders.: Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur, Vortrag gehalten bei der 1. Arbeitstagung der RMK in Berlin am 16. Februar 1934, in: ZfM 101, 1934, S. 256-273
 ders.: Wege zu Bruckner, Regensburg 1944
 Racek, Fritz: Die Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek, in: ÖMZ 10, 1955, S. 171-174
 Rademacher, Carl: Wodan – St. Michael. Der deutsche Michel, Köln 1934
 Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991
 Rauner, Reinhard: Ferdinand Löwe. Leben und Wirken: 1. Teil 1863-1900. Ein Wiener Musiker zwischen Anton Bruckner und Gustav Mahler (= Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs 3), Frankfurt a.M. u.a. 1995
 Redlich, Hans Ferdinand: Bruckner und Mahler, London und New York 1955, 21963, Reprint 1966, 1970
 Rehm, Wolfgang: Der kritische Notentext für Wissenschaft und Praxis, in: ÖMZ 46, 1991, S. 525f.
 Reich, Willy: Anton Bruckner. Ein Bild seiner Persönlichkeit, Basel 1953
 ders.: Bruckner in aller Welt, in: Anbruch 17, 1935, S. 53-57
 ders.: Bruckner-Zitungsausschnitte, in: Der Auftakt 16, 1936, S. 154
 ders.: Bruckner's Ninth (The Original Version), in: Chord & Discord 1, Nr. 6, 1934, S. 15f.
 ders.: Music in Vienna, in: Monthly Musical Record 66, 1936, S. 38
 Reichsband. Adressenwerk der Dienststellen der NSDAP mit Lexikonwegweiser von A-Z, Berlin 1940/41
 Reuth, Ralf Georg: Goebbels. Eine Biographie, München 1995
 ders. (Hg.): Goebbels Tagebücher 1924-1945, 5 Bde., München u.a. 1992
 Richter, Klaus Peter: Konzert und Schallplatte – kritische Reflexionen über eine heikle Dialektik. Mit einer Diskographie der Münchner Philharmoniker, in: Gabriele E. Meyer, 100 Jahre Münchner Philharmoniker, München 1994, S. 311-367
 Riemann Musik Lexikon, hg. von Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1959-67
 Riemann, Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900), Berlin und Stuttgart 1901
 ders.: Grundriß der Kompositionslehre, Leipzig 1897
 ders.: Handbuch der Musikgeschichte, 2 Bde., Leipzig 1904 und 1907, 1913
 Riethmüller, Albrecht: „Reine Musik“ im Widerstreit. Zur Wandelbarkeit eines Begriffs, in: NZfM 149, 1988, S. 12-18
 ders.: Alte Musik und Ernst Blochs „Geist der Utopie“ während des Ersten Weltkriegs, in:

- Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption (= Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt a.M. 5), hg. von Giselher Schubert, Mainz 1995, S. 53-64
- ders.: Antike Mythen vom Ursprung der Musik, in: Musik und Religion, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 13-32
- ders.: Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert, in: AfMw 40, 1983, S. 38-49
- ders.: Die Bestimmung der Orgel im Dritten Reich. Beispiel eines Fundierungszusammenhangs zwischen ästhetischer Anschauung und politischer Wirklichkeit, in: Orgel und Ideologie (= Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung 9), Murrhardt 1984, S. 28-69
- ders.: Die Dreißiger Jahre. Eine Dekade kompositorischer Ermüdung oder Konsolidierung?, in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1984, S. 174-182
- ders.: Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 15), Wiesbaden 1976
- ders.: Die Walhalla und ihre Musiker, Laaber 1993
- ders.: Ferruccio Busonis Poetik (= Neue Studien zur Musikwissenschaft 4), Mainz 1988
- ders.: German Music from the Perspective of German Musicology after 1933, in: The Journal of Musicological Research 11, 1991, S. 177-187
- ders.: Gibt es noch Beziehungen zwischen Volks-, Kunst- und Nationalmusik, in: Musica 29, 1975, S. 20-23
- ders.: Im Bann der Erfassung. Am Beispiel von Beethovens Streichquartett B-Dur op. 130, in: Die Musikforschung 43, 1990, S. 201-211
- ders.: Komposition im Deutschen Reich um 1936, in: AfMw 38, 1981, S. 241-278
- ders.: Musik, die „deutsche Kunst“, in: Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts, hg. von Joachim Braun, Vladimir Karbusicky und Heidi Tamar Hoffmann, Frankfurt a.M. u. a. 1995, S. 91-104
- ders.: Programmusik in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Programmusik, hg. von Albrecht Goebel, Mainz 1992, S. 9-29
- ders.: Zur Politik der unpolitischen Musik, Studienbegleitbrief 26 aus der Reihe: Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.-20. Jahrhundert, hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim, Basel und Mainz 1988
- ders. (Hg.): Rudolf Stephan, Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen (= Spektrum der Musik 3), Laaber 1996
- Riethmüller, Albrecht/Rösing, Helmut: Musik und Musikpolitik im 3. Reich, in: Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen, hg. von Herbert Bruhn u. a., München u. a. 1985, S. 338-344
- Riethmüller, Albrecht/Zaminer, Frieder (Hg.): Die Musik des Altertums (= Neues Handbuch für Musikwissenschaft 1), Laaber 1989
- Ringer, Alexander L.: Bruckner East and West, in: Saturday Review, 16. Dezember 1961, S. 35
- Ritter, William: Anton Bruckner, in: Le Courier musical 12, 1909, S. 621-629
- Rock, Christa Maria/Brückner, Hans: Das musikalische Juden-ABC, München 1935
- Röder, Thomas: Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners dritter Symphonie (= Beihefte zum Archiv für

- Musikwissenschaft 26), Stuttgart 1987
- ders.: Das „verstümmelte“ Finale. Zum vierten Satz von Anton Bruckners Dritter Symphonie, in: IBG Mitteilungsblatt Nr. 37, Dezember 1991, S. 11-20
- ders.: Eigenes angewandtes Nachsinnen – Bruckners Selbststudium in Fragen der Metrik, in: Bruckner-Symposium 1992: Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk. Bericht, S. 107-122
- ders.: Motto und symphonischer Zyklus. Zu den Fassungen von Anton Bruckners Vierter Symphonie, in: AfMw 42, 1985, S. 166-177
- Röthig, Claudia Catharina: Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographischer Entwürfe (= Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 9), Kassel 1978
- Roh, Franz: Der verkannte Künstler. Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens, München 1948
- Romanovsky, Erich: Josef Venantius von Wöss, in: Musica sacra 83, 1963, S. 142-145
- Rosar, Wolfgang: Deutsche Gemeinschaft. Seyss-Inquart und der Anschluß, Wien 1971
- Rothfarb, Lee A.: Ernst Kurth as Theorist and Analyst, Philadelphia 1988
- ders.: Ernst Kurth in Historical Perspective: His Intellectual Inheritance and Music-Theoretical Legacy, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 6/7, 1986/87 (= Gedenkschrift Ernst Kurth 1886-1946), S. 23-42
- ders.: Ernst Kurth. Selected Writings, Cambridge 1991
- ders.: Musik und Theologie. August Halm am Kreuzungspunkt seines beruflichen und schöpferischen Weges, in: Musik in Baden-Württemberg 3, 1996, S. 115-134
- Rothstein, William: Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven Piano Sonatas, in: 19th Century Music 8, 1984, S. 3-28
- Sachs, Harvey: Music in Fascist Italy, London 1987
- ders.: Toscanini. Eine Biographie, München 1980 (zuerst engl., London 1978)
- Sarlay, Ingo: Hitlers Linz. Die Stadtplanung von Linz an der Donau 1938-1945: Kulturelle und wirtschaftliche Konzeptionen, Planungsstellen und Wirtschaftspläne, Diss. Graz 1985, und ders., Baukunst im Dritten Reich – Hitlers Linz. Die Stadtplanung von Linz an der Donau 1938-1945/2. Teil: Städtebauliche Detailplanung und Architektur, Habil.-Schrift Graz 1987
- Schalk, Franz: Briefe und Betrachtungen, mit einem Lebensabriß von Viktor Junk, hg. von Lili Schalk, Wien und Leipzig 1935
- Schalk, Josef: Anton Bruckner und die moderne Musikwelt. Vortrag gehalten im Wiener Akademischen Wagner-Verein, in: Deutsche Worte 1885, S. 469-476
- ders.: Anton Bruckner, in: Bayreuther Blätter 7, 1884, S. 329-334
- Scheder, Franz: Anton Bruckner Chronologie, Tutzing 1996
- ders.: Zur Datierung von Bruckners Brief an Wolzogen (Auer Nr. 137), in: Bruckner-Jahrbuch 1984/85/86, S. 65-67
- ders.: Zur Datierung zweier Autographen Anton Bruckners: 1. Skizzenblätter zur Neunten Symphonie, 2. Bruckners Brief vom 31. Oktober 1894, in: Bruckner-Jahrbuch 1987/88, S. 63-65
- Schering, Arnold: Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland, in: JbP 35, 1928, S. 9-23
- ders.: Die expressionistische Bewegung in der Musik (1919), in: Vom Wesen der Musik. Ausgewählte Aufsätze von Arnold Schering, hg. von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 319-345

ders.: Über den Begriff des Monumentalen in der Musik, in: JbP 41, 1934, S. 9-24

Scheu, Friedrich: Sind Manuskripte durch ihre Einreihung in die Musiksammlung einer öffentlichen Bibliothek als veröffentlicht anzusehen? Schutz von Fassungen, in: Geistiges Eigentum 2, 1936/37, S. 28-35

Schieder, Wolfgang/Dipper, Christof: Art. Propaganda, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. V, Stuttgart 1984, S. 69-112

Schleuning, Peter: Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“. Ideologien, Entstehung, Analyse, Kassel 1993

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, 2 Bde., Darmstadt 1988

Schmieder, Wolfgang: Art. Gesamtausgaben, in: MGG, Bd. IV, Sp. 1850-1876

Schmitz, Arnold: Beethovens „Zwei Prinzipien“. Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau, Berlin und Bonn 1923

ders.: Das romantische Beethovenbild, Berlin und Bonn 1927

Schmutz, Eva: Studien zur Linzer Musikgeschichte vor und nach 1945, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1989, hg. vom Archiv der Stadt Linz, Linz 1990, S. 103-249

Schneider, Otto: Anton Bruckners Briefe an die Wiener Philharmoniker, in: ÖMZ 29, 1974, S. 183-188

Schönherr, Max: Wer war Friedrich Eckstein?, in: Bruckner-Jahrbuch 1982/83, S. 163-172

Schönzeler, Hans Hubert: Bruckner, Wien 1974

ders.: Bruckner und Furtwängler, in: Anton Bruckner. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption, S. 34-37

ders.: Furtwängler und Bruckner, in: Bruckner-Jahrbuch 1987/88, S. 113-116

ders.: Furtwängler, London 1990

ders.: Zu Bruckners IX. Symphonie. Die Krakauer Skizzen, Wien 1987

Schole, Heinrich: Tonpsychologie und Musik-Ästhetik. Art und Grenzen ihrer wissenschaftlichen Begriffsbildung, Göttingen 1930

Scholem, Gershom: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Zürich 1957

Scholz, Gottfried: Wer gilt als österreichischer Komponist? Der Österreich-Begriff im Wandel der Geschichte als Problem nationaler Musikgeschichtsschreibung, in: Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1984, S. 445-449

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung (1819/1844), 2 Bde., hg. von Arthur Hübscher, Wiesbaden 1972, Nachdruck Stuttgart 1987

Schröder, Heribert: Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung, in: Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, hg. von Helmut Loos, Bonn 1986, S. 187-221

Schuberth, Dietrich (Hg.): Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge, Kassel 1995

Schumann, Otto: Geschichte der deutschen Musik, Leipzig 1940

Schwanzara, Ernst: Anton Bruckner. Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien, Wien 1950

ders.: Anton Bruckners Stamm und Urheimat, in: Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 4, S. 135-222

ders.: Anton Bruckners Urahn – niederösterreichische Bauern. Richtigstellung eines Irrtums, in: Bruckner-Blätter 5, 1933, S. 11-13, 22

ders.: Neue Bruckner-Forschungen. Die Vorfahren stammen aus Niederösterreich, in: Neues Wiener Tagblatt, 9. Januar 1932

ders.: Stamm- und Ahnentafel des Tondichters Anton Bruckner, Lose-Blatt-Beilage zu Göllerich-Auer, Bd. IV, Teil 4

Schwebsch, Erich: Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik, Stuttgart 1921, 1923

See, Klaus von: Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart, Frankfurt a.M. 1970

Seibert, Willy: Bruckner und Brahms – Brahms und Bruckner. Wirklichkeit und Visionen, in: Philharmonische Blätter Nr. 13, 1940/41, S. 6f.

ders.: Die Bruckner-Gemeinde Berlin (Deutsche Bruckner-Gesellschaft). Aufruf zum Beitritt, in: Philharmonische Blätter Nr. 13, 1940/41, S. 1f.

Seidl, Arthur: Vom Musikalisch-Erhabenen. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst, Leipzig 1887

Sell, Manfred: Das deutsch-englische Abkommen von 1890 über Helgoland und die afrikanischen Kolonien im Lichte der deutschen Presse, Berlin und Bonn 1926

Sharp, Geoffrey: Anton Bruckner. Simpleton or Mystic?, in: The Music Review 3, 1942, S. 46-54

Shirakawa, Sam H.: The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler, New York und Oxford 1992

Silberstein, August: Mein Herz in Liedern, Stuttgart 1868

Simon, Walter B.: Österreich 1918-1938. Ideologien und Politik, Wien u. a. 1984

Simpson, Robert: The Eighth Symphony of Bruckner, in: Chord & Discord 2, Nr. 6, 1950, S. 42-55

ders.: The essence of Bruckner. An essay towards the understanding of his music, London 1992

Skorzeny, Fritz: Anton Bruckner im Lichte deutscher Auferstehung, in: Die Musik 30, 1937/38, S. 310-313

Slapnicka, Harry/Zinnhobler, Rudolf/Wessely, Othmar/Zamazal, Franz: Staat – Kirche – Schule in Oberösterreich. Zu Anton Bruckners sozialhistorischem Umfeld (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien 10), Wien 1994

Sösemann, Bernd: „Eine Erneuerung ist ohne die Musik nicht möglich“. Kunst und Musik als Mittel der Propaganda in den „Wochenprüchen der NSDAP“, in: Neue Musik und Tradition. Festschrift für Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, hg. von Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt und Wilhelm Seidel, Laaber 1990, S. 537-557

Sonntag, Marianna E.: A New Perspective on Anton Bruckner's Composition of the Ninth Symphony, in: Bruckner-Jahrbuch 1989/90, S. 77-114

ders.: The Compositional Process of Anton Bruckner. A study of the sketches and drafts for the first movement of the IX. Symphony, Diss. Univ. of Chicago 1987

Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933, München 1962

Speer, Albert: Spandauer Tagebücher, Frankfurt a.M. u. a. 1975

Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (1918), München 1923, 11993

Sponheuer, Bernd: Musik, Faschismus, Ideologie. Heuristische Überlegungen, in: Die Musikforschung 46, 1993, S. 241-253

Stadler, Johann E./Heim, Franz Joseph (Hg.): Vollständiges Heiligen-Lexikon, Augsburg 1858, Reprint Hildesheim 1975

Stahmer, Klaus: Korrekturen am Brahmsbild. Eine Studie zur musikalischen Fehlinterpretation, in: Die Musikforschung 25, 1972, S. 152-167

Staub-Schläpfer, Gertrud: Einige Glossen zur „Originalfassung“ von Bruckners VIII. Sinfonie, in: SMZ 79, 1939, S. 542-547

dies.: Neue Glossen zu Bruckners 8. Symphonie. Ein weiterer Brucknerfund, in: SMZ 90, 1950, S. 12f.

dies.: Stolzing's Preislied und Bruckners Adagio aus der 2. Symphonie, in: SMZ 83, 1943, S. 224f.

dies.: Zur Streitfrage um die zwei Fassungen der 5. Sinfonie von Bruckner, in: SMZ 79, 1939, S. 217-222

Stehkämper, Hugo (Hg.): Der Nachlaß des Reichskanzlers Wilhelm Marx, Teil 1-4 (= Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Köln 52-55), Köln 1968

Steinbeck, Wolfram: Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll (= Meisterwerke der Musik Nr. 60), München 1993

dies.: Schema als Form bei Anton Bruckner. Zum Adagio der VII. Symphonie, in: Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde, Stuttgart 1984, S. 304-323

dies.: Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte „ungiltig“, in: Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989. Kongreßbericht, hg. von Siegfried Kross u.a., Tutzing 1990, S. 545-569

Steindorf, Eberhard/Uhrig, Dieter (Hg.): Staatskapelle Dresden, Berlin 1973

Steinecke, Wolfgang: 4. Brucknerfest in Aachen, in: Die Musik 27, 1934/35, S. 57-59

Steiner, Rudolf: Die Mystik im Aufgange des neuzeitlichen Geisteslebens und ihr Verhältnis zur Weltanschauung, Berlin 1901, Dornach 1987

Stengel, Karl: 3. Bruckner-Fest in Mannheim. 25.-30. April 1934, in: ZfM 101, 1934, S. 682f.

dies.: Deutsches Brucknerfest Mannheim vom 29. Oktober bis 3. November 1938, in: ZfM 105, 1938, S. 1382f.

Stephan, Rudolf: Art. August Halm, in: MGG, Bd. V, Sp. 1376-1380

dies.: Bruckner und Liszt. Hat der Komponist Franz Liszt Bruckner beeinflusst?, in: Bruckner-Symposion 1986: Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne. Bericht, S. 169-180

dies.: Bruckner – Wagner, in: Bruckner-Symposion 1984: Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich. Bericht, S. 59-65

dies.: Bruckners Romantische Sinfonie, in: Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, S. 171-187

dies.: Ein Blick auf die Universal-Edition. Aus Anlaß von Alfred Schlee's 80. Geburtstag, in: ders., Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen (= Spektrum der Musik 3), hg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 1996, S. 157-163

dies.: Eine wichtige Bruckner-Aufführung in Berlin, in: ÖMZ 41, 1986, S. 176f.

dies.: In und jenseits der Tradition. Zur Sechsten Symphonie von Anton Bruckner, in: ÖMZ 51, 1996, S. 27-32

dies.: Mahlers Bruckner-Interpretation, in: Bruckner-Symposion 1982: „Bruckner-

Interpretation“. Bericht, S. 103-108

dies.: Über August Halm, in: August-Halm-Preis 1989 für Ernest Bour. Festschrift, Trossingen 1989, S. 6-13, auch in: Rudolf Stephan, Musiker der Moderne. Porträts und Skizzen (= Spektrum der Musik 3), hg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 1996, S. 9-20

dies.: Über den Einfluß, den Anton Bruckner ausgeübt hat, in: Bruckner-Symposion 1981: Die österreichische Symphonie nach Anton Bruckner. Bericht, S. 41-48

dies.: Über Musik und Politik, Mainz 1971

dies.: Zu Anton Bruckners Dritter Symphonie, in: Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“. Bericht, S. 65-73

dies.: Zum Thema „Bruckner und Mahler“, in: Bruckner-Jahrbuch 1981, S. 137-143

Stockhorst, Erich: Fünftausend Köpfe. Wer war was im Dritten Reich, Kiel 1985

Stoecklin, Paule de: A propos de la VIIIe symphonie et du Pangermanisme, in: Le Courier musical 12, 1909, S. 662-664

Stradal, August: Anton Bruckner. Eine Studie, in: NZfM 69, 1902, S. 314-317, 358-360, 370-374

dies.: Erinnerungen an Bruckner, in: Neue Musik-Zeitung 34, 1913, S. 125-128, 165-168

dies.: Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit, in: ZfM 99, 1932, S. 853-860, 971-978, 1071-1075

Strobel, Heinrich: Bruckner original. Neue Tatsachen zu einem alten Problem, in: Berliner Tageblatt, 2. Februar 1936

Stummvoll, Josef: Die Präfecten der Bibliotheca Palatina Vindobonensis, der früheren Hof- und jetzigen Österreichischen Nationalbibliothek bis zur Gegenwart, in: Die Österreichische Nationalbibliothek. Festschrift, hg. zum 25jährigen Dienstjubiläum des Generaldirektors Univ. Prof. Dr. Josef Bick von Josef Stummvoll u.a., Wien 1948, S. 3-21

Terse, Paul: Anton Bruckner. Sinfonie Nr. 7 E-Dur, in: NZfM 143, 1982, S. 49-51

Thaler, Lotte: Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 24), München und Salzburg 1984

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hg. von Stanley Sadie, 20 Bde., London 1980

Uhrig, Dieter: Staatskapelle Dresden. Klangkörper von Weltgeltung, Dresden 1967

Unger, Hermann: Anton Bruckner und seine 7. Sinfonie, Bonn 1944 (= Vortragsreihe „Kunst und Wissenschaft“. Kriegsvorträge der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)

Unger, Max: Internationales Brucknerfest in Zürich. Der Kampf um die Urfassung der Werke des Meisters, in: Germania, 3. Juli 1936

Unverricht, Hubert: Zur Situation des Urheberrechtsschutzes für musikwissenschaftliche Ausgaben, in: Die Musikforschung 11, 1958, S. 144-154

Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945-1955: Symposion des Instituts für Wissenschaft und Kunst, März 1985 Wien, hg. von Sebastian Meissl, München 1986

Vetter, Walther: Das Adagio bei Anton Bruckner, in: Deutsche Musikkultur 5, 1940/41, S. 121-182

Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München 1983

Vötterle, Karl: Art. Paul Hirsch, in: MGG, Bd. VI, Sp. 464f.

dies.: Die Stunde der Gesamtausgabe, in: Musica 10, 1956, S. 33-36

- ders.: Kommission für Urheberrecht, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, hg. von Walter Gerstenberg u. a., Kassel und Basel 1957, S. 246-248
- Vogt, Hans: Fritz Oeser (†), in: *Musica* 36, 1982, S. 194-196
- Voigt, Max: Bochumer Bruckner-Tage, in: *Neue Musik-Zeitung* 42, 1921, S. 343f.
- Vondung, Klaus: Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus, Göttingen 1971
- Voss, Egon: Wagner und Bruckner. Ihre persönlichen Beziehungen anhand der überlieferten Zeugnisse (mit einer Dokumentation der wichtigsten Quellen), in: Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, S. 219-233
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Das Märchen vom nackten Heiligen, Berlin 1919
- Wackernagel, Peter: Der originale Bruckner, in: *Philharmonische Blätter* Nr. 13, 1940/41, S. 3f.
- Wagner, Manfred: Anton Bruckner. Sein Werk – sein Leben, Wien 1995
- ders.: Bruckner. Leben – Werke – Dokumente, Mainz 1983, 21989
- ders.: Bruckners Weg zur Symphonie. Von Religiosität gebahnt?, in: *ÖMZ* 51, 1996, S. 17-26
- ders.: Der Wandel des Konzepts. Zuden verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Vierter und Achter Symphonie, Wien 1980
- ders.: Die Melodien Bruckners in systematischer Ordnung. Ein Beitrag zur Melodiegeschichte des 19. Jahrhunderts, 3 Bde., Diss. Wien 1970
- ders.: Die Nekrologe von 1896: rezeptionsstiftend? – oder Wie Klischees von Anton Bruckner entstanden, in: *Musik-Konzepte* 23/24: Anton Bruckner, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1982, S. 119-147
- ders.: Gefahr der Anekdote, in: *Bruckner-Symposion* 1977. Bericht, S. 27-33
- ders.: Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen, Tutzing 1979
- ders.: Vorwort zu einer Bibliographie; dargestellt an jener über Anton Bruckner, in: *Die Musikforschung* 26, 1973, S. 225-235
- ders.: Zur Diskrepanz zwischen Urfassung und späteren Fassungen bei Bruckner, in: *ÖMZ* 33, 1978, S. 348-357
- ders.: Zur Rezeptionsgeschichte von Anton Bruckners Achter Symphonie, in: *Bruckner-Jahrbuch* 1991/92/93, S. 109-115
- Wagner, Richard: Beethoven (1870), in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. IX, Leipzig 1888, Nachdruck Hildesheim 1976, S. 61-126
- ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. I-X, 3. Aufl. Leipzig o.J.
- ders.: Was ist deutsch? 1865-1878, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. X, Leipzig 1888, Nachdruck Hildesheim 1976, S. 36-53
- Walhallä. Amtlicher Führer, hg. vom Landbauamt Regensburg, Regensburg 1992
- Walker, Ernest: Friedrich Eckstein's Musical Reminiscences, in: *Monthly Musical Record* 66, 1936, S. 1f.
- Walter, Bruno: Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken, New York 1947, Frankfurt a.M. 1963
- Watzlick, Hans: Die Brüder Bruckner, in: *ZfM* 103, 1936, S. 1202-1205
- Weber, Urs: Wilhelm Furtwängler und Anton Bruckner, in: *IBG Mitteilungsblatt* Nr. 27, Juni 1986, S. 15-19
- Weinmann, Alexander: Anton Bruckner und seine Verleger, in: *Bruckner-Studien*.

- Leopold Nowak zum 60. Geburtstag, hg. von Franz Grasberger, Wien 1964, S. 121-138
- Weisbach, Hans: Erfahrungen und Erkenntnisse, in: Anton Bruckner. Wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen, hg. von der IBG, Wien 1937, S. 31-42
- Wellesz, Egon und Emmy: Egon Wellesz. Leben und Werk, hg. von Franz Endler, Wien und Hamburg 1981
- Wellesz, Egon: Anton Bruckner and the Process of Musical Creation, in: *MQ* 24, 1938, S. 265-290
- ders.: La jeune école viennoise (Imitations de Brahms, Bruckner et Mahler), in: *Revue musicale mensuelle S.I.M.* 15. März 1912 (= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft)
- ders.: Le versioni originali delle sinfonie di Bruckner, in: *La rassegna musicale* 10, 1937, S. 13-18
- ders.: The Original Versions of Bruckner's Symphonies, in: *Monthly Musical Record* 66, 1936, S. 219f.
- Wendl, Karl: Eine unbekannte Hymne von Anton Bruckner, in: *ZfM* 103, 1936, S. 1196-1200
- Wessling, Berndt W.: Gustav Mahler. Ein prophetisches Leben, Hamburg 1974
- Wetz, Richard: Anton Bruckner. Sein Leben und Schaffen, Leipzig 1922
- Whiteside, Andrew G.: The socialism of Fools. Georg Ritter von Schönerer and Austrian Pan-Germanism, Berkeley u. a. 1975, dt. Georg Ritter von Schönerer. Alldeutschland und sein Prophet, Graz u. a. 1981
- Wildgans, Anton: Rede über Österreich (1929), Salzburg und Stuttgart 1963
- Wiora, Walter: Über den religiösen Gehalt in Bruckners Symphonien, in: Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, S. 235-275
- Wittkower, Margot und Rudolf: Künstler – Außenseiter der Gesellschaft, Stuttgart 1989
- Wöß, Josef Venantius von: Meine persönlichen Erinnerungen an Bruckner, in: *Gregorius-Blatt* 56, 1932, S. 5-16, 33-38
- ders.: Um die Fassungen der Werke Anton Bruckners. Prof. von Wöß an Wilhelm Furtwängler, in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 23. Juni 1936
- Wohlfahrt, Frank: Anton Bruckners Sinfonisches Werk. Stil- und Formerläuterungen, Leipzig 1943
- Wolff, Werner: Anton Bruckner. Rustic Genius, New York 1942
- Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik, München 1911
- Wünschmann, Theodor: Anton Bruckners Weg als Symphoniker (= Beiträge zur Musikreflexion 4), Steinfeld 1976
- Wulf, Joseph: Kultur im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt a.M. und Berlin 1989: (1) Presse und Funk im Dritten Reich; (2) Literatur und Dichtung im Dritten Reich; (3) Die bildenden Künste im Dritten Reich; (4) Theater und Film im Dritten Reich; (5) Musik im Dritten Reich
- Young, Edward: Conjectures on Original Composition, dt. Gedanken über die Originalwerke (1760), Nachdruck Heidelberg 1977
- Zamazal, Franz: Prof. Franz Gräflinger. Leben und Werk für Anton Bruckner, in: *Bruckner-Symposion* 1991: Bruckner-Rezeption. Bericht, S. 27-62
- Zentner, Wilhelm: 1. Internationales Bruckner-Fest in München, in: *ZfM* 97, 1930, S. 1039f.

- Zilleßen, Horst (Hg.): Volk – Nation – Vaterland. Der deutsche Protestantismus und der Nationalismus, Gütersloh 1970
- Zimmermann, Reinhold: 4. Brucknerfest zu Aachen (2.-5. September 1934), in: ZfM 101, 1934, S. 1061-1063
- ders.: Um Anton Bruckners Vermächtnis. Ein Beitrag zur rassischen Erkenntnis germanischer Tonkunst, Stuttgart 1939
- Zwol, Cornelis van: Bruckner-Rezeption in den Niederlanden und im anglo-amerikanischen Raum, in: Bruckner-Symposion 1991: Bruckner-Rezeption. Bericht, S. 149-160
- ders.: Bruckners Achte Symphonie – Ende und neuer Anfang. Ihre Fassungen, Ausgaben, Kürzungen, Aufnahmen und Interpretationen, in: Bruckner-Symposion 1982: „Bruckner-Interpretation“. Bericht, S. 41-58
- ders.: Bruckners Vierte Symphonie: nicht nur eine „Romantische“, in: Bruckner-Symposion 1980: „Die Fassungen“. Bericht, S. 25-31
- ders.: Der Finalsatz der Neunten Symphonie Anton Bruckners, in: Bruckner-Jahrbuch 1987/88, S. 31-38
- ders.: Wie original ist eine Originalfassung?, in: Bruckner-Jahrbuch 1980, S. 61-65

Personenregister

- Abendroth, Hermann 102, 153f.
 Abendroth, Walter 253
 Adam, Franz 82
 Adler, Guido 48, 70, 126, 129, 216f., 220, 222, 284
 Adorno, Theodor W. 72, 264
 Agop, Rolf 101
 Aigner, Karl 230
 Andreae, Volkmar 97f.
 Angerer, Franz 105
 Angerer, Manfred 48
 Antonicek, Theophil 22
 Armbruster, Emil Theodor Anton 86, 255f.
 Auer, Max 15, 38, 45-48, 54f., 62f., 71, 74-77, 80-125, 127-133, 135-139, 141-144, 148-159, 161-167, 170-174, 179, 183, 187-190, 204, 207ff., 211, 213-215, 222, 225, 228, 230, 234-236, 238-240, 246f., 252-272, 274-282, 285-289
- Bach, Johann Sebastian 25, 33, 34f., 39f., 50, 68f., 71, 94, 110, 205f., 225, 248
- Bach, Philipp Emanuel 132
- Bärnthaler, Irmgard 118
- Bahnsen, Julius Friedrich August 19
- Bahr, Hermann 61
- Barcata, L. 246
- Bartels, Wolfgang v. 89f., 102, 153f.
- Bauer, Erwin 223
- Bauer, Elisabeth Eleonore 20
- Baumann, Oskar 77
- Bayer, Friedrich 241
- Beethoven, Ludwig van 19-23, 25ff., 33-35, 36-40, 43f., 49, 59f., 67-69, 71, 94, 110, 215, 234, 256f.
- Bekker, Paul 40, 70
- Benser, Caroline Cepin 286f.
- Berberich, Ludwig 98
- Berg, Alban 190, 280
- Bergamo, Marija 59
- Bergel, Egon 181
- Bergson, Henri 30
- Berke, Dieter 219
- Berlioz, Hector 25, 190, 200
- Berrische, Alexander 190
- Berten, Walter 253
- Besseler, Heinrich 253
- Bezler 92
- Bick, Josef 125, 131, 142, 167-171
- Bismarck, Otto v. 113
- Blaukopf, Kurt 127
- Bloch, Ernst 40, 49
- Blum, Stephen 29, 33, 37
- Bodanzky, Artur 280
- Böhm, Karl 164, 257, 264, 268
- Böhme, Jakob 50f.
- Boetticher, Wolfgang 122
- Bosse, Gustav 48, 103-107, 115, 117, 136, 208f., 211-214
- Bournot, Otto 214
- Boyer, John W. 62
- Brahms, Johannes 18, 40, 48, 63, 91, 94, 128, 154, 217, 224, 233, 247f., 281, 287
- Brandstetter, Justus 99, 123f., 130, 132, 151, 158, 178, 181, 228, 255, 266
- Brandstetter, Oscar 123f., 134, 156
- Braunfels, Walter 85, 87, 188
- Brosche, Günter 144f., 148
- Bruckner, Ignaz 183
- Brückner, Hans 207
- Brunner, Franz 46
- Brusatti, Otto 59
- Buchberger, Karl 101
- Büttner, Horst 158, 194, 254
- Buhz, Ida 272
- Bullock, Alan 104
- Burk, John N. 283
- Busoni, Ferruccio 49, 218
- Carda 173, 177
- Carragan, William 171, 173, 177
- Carsten, Francis Ludwig 65
- Cheirander, Erich H. 77
- Cherubini, Luigi 132
- Christ, Viktor 231
- Dadelsen, Georg v. 220
- Dahlhaus, Carl 14, 23, 30, 33, 57, 59, 68

- Damisch, Heinrich 161f.
 Danckert, Werner 227
 Decsey, Ernst 56, 133, 201, 211
 Desderi, Ettore 132
 Dessoiff, Otto 173f.
 Diether, Jack 278
 Dipper, Christof 133, 189
 Doblinger, Ludwig 173
 Doebber, (Johannes) 117
 Döge, Klaus 27
 Dömpke, Gustav 111
 Dollfuß, Engelbert 95, 118
 Domarus, Max 114, 154, 223
 Donati, Walter 124, 253
 Drechsler, Nanny 257
 Drewes, Heinz 124, 163, 169, 228, 239, 250f., 254
 Dümmling, Albrecht 106, 174, 207, 222, 242
 Dumler, Martin G. 276, 278, 280-282
 Dvořák, Antonín 27
- Eberle, Josef 150, 156f., 182, 186, 212f.
 Eble, Charles L. 278
 Eckstein, Friedrich 56f., 230, 235, 287
 Eggebrecht, Hans Heinrich 35f., 43, 59, 68
 Ehlers, Paul 106, 108, 115, 118
 Eichenauer, Richard 214
 Eichhorn, Kurt 171
 Eigruber, August 245f., 259-263
 Eller, Rudolf 235
 Elmendorff, Karl 102
 Engel, Gabriel 274-278, 282-285
 Engel, Hans 140
 Engelmann & Mühlberg 269
 Epp, Franz Xaver Ritter v. 89, 118
 Euler, Brigitte 268
 Exner, Adolf 62, 113
- Fall, Leo 56
 Feder, Georg 218f.
 Federhofer, Hellmut 222
 Fest, Joachim 104, 224
 Fiehler, Karl 89
 Filser, Benno 128ff., 134, 143
 Fink, Henry T. 27
- Finscher, Ludwig 216
 Fischer, Jörg 205
 Fischer, Kurt v. 50, 54
 Floros, Constantin 18, 40, 65, 232f., 274
 Flotzinger, Rudolf 59
 Freud, Sigmund 29
 Friedländer, Max 219f.
 Fritsch, Theodor 174, 207, 222
 Fröhlich, Elke 108, 224, 258
 Furreg, Norbert 81, 85-90, 94f., 124, 130-132, 136f., 140-142, 148, 158, 161f., 168, 178f., 183, 240, 249, 253f., 255f., 260, 262, 275, 285
 Furtwängler, Wilhelm 78, 102, 151f., 154, 163, 185, 212f., 234, 236, 239-241, 246-249, 253, 257, 259-261, 264, 266, 268, 272, 281f., 287
- Gabrilowitsch, Ossip 280
 Gaissert, Philipp 271
 Ganz, Peter Felix 204
 Gatz, Felix M. 77f., 280
 Gault, Dermot Robert 178
 Geck, Martin 43
 Gehly, Paul H. 257
 Gehring, Axel 73
 Gerigk, Herbert 222, 255
 Geutebrück, Robert 125
 Geyer, Ludwig Heinr. Chr. 214
 Gilliam, Bryan 112, 232
 Girth, Peter 174, 207, 222
 Glasmeier, Heinrich 94, 260, 264-266
 Gleißner, Heinrich 117f.
 Goebbels, Joseph 15, 99, 105-115, 118, 120-123, 153, 160, 170, 179, 222-226, 236, 237-239, 241f., 257-259
 Göhler, Georg 125f., 150
 Göllerich, August 46-48, 54, 60-63, 66, 71, 74-76, 82, 85, 89, 93, 99, 107, 110, 127, 129, 136-138, 155, 158, 165f., 173f., 183, 222, 228, 230, 258, 272
 Goethe, Johann Wolfgang v. 44, 53, 201, 204
 Goller, Vinzenz 118f.
 Gottschalk, Richard 106
 Goverts, Jan 96f., 247
 Gräflinger, Franz 48, 80
- Graf, Max 50
 Grandjean, Wolfgang 65
 Grasberger, Franz 133, 166, 172f., 177, 185, 208, 245
 Grasberger, Renate 41, 69, 83, 129
 Grey, Robert G. 274-278, 281
 Grimm, Jacob u. Wilhelm 204
 Gröber, Conrad 96
 Groß, Leonhardt 140f., 168
 Großmann-Vendrey, Susanna 24, 61
 Gruber, Gernot 59
 Grüninger, Fritz 72, 79, 96f., 252
 Grunsky, Karl 67, 71, 78f., 91, 97, 112, 209-211
 Gülke, Peter 48
 Günzel, Paul 101, 189, 235, 245f.
 Gutmann, Albert 159, 166, 269
 Gysi, Fritz 76, 209
- Haas, Robert 15, 88-90, 106, 110, 123, 128-145, 147-155, 157-159, 163-174, 177-183f., 186-188, 194, 197, 201-208, 211-222, 227-235, 237ff., 245, 247, 249f., 254, 262-272, 280, 284, 286-288
 Haböck, Hermann 258
 Hadamovsky, Eugen 259
 Händel, Georg Friedrich 25
 Härtwig, Dieter 264
 Halm, August 24-40, 45, 53, 67-69, 110, 210f.
 Handschin, Jacques 129
 Hansen, Mathias 12f., 37, 42, 64, 94
 Hanslick, Eduard 22, 39, 74, 111, 120f.
 Harrandt, Andrea 82
 Hartl, Vinzenz 84, 118, 246
 Hartmann, Eduard v. 51
 Haschek, Horst 82, 290
 Hase, Hellmuth v. 127-129
 Hase, Oskar v. 128
 Haslinger-Schlesinger-Lienau 231
 Hassbauer, Anton 169
 Hauffen, Adolf 233f.
 Hauptmann, F. A. 255
 Hausegger, Friedrich v. 19
 Hausegger, Hella v. 101
 Hausegger, Siegmund v. 66, 83-87, 91, 97f., 101-108, 115, 117f., 121, 125, 127, 128f., 143, 151-153, 167, 187f., 199, 218, 223, 243, 252, 264, 268
- Hauser, Arnold 42
 Hawkshaw, Paul 65, 274
 Haydn, Joseph 132
 Heer, Friedrich 103, 108, 272
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 35, 51
 Heim, Franz H. 46
 Heller, Lynne 125, 160, 238
 Herbeck, Johann 173f.
 Herder, Johann Gottfried 59
 Hertzka, Emil 127, 178
 Hertzka, Yella 178
 Herzfeld, Friedrich 154, 215, 248
 Hess, Willi 185
 Hesse, Hermann 53
 Heuß, Alfred 71
 Hilscher, Elisabeth 64
 Hirsch, Paul 288
 Hitler, Adolf 15, 65, 87f., 91, 93-95, 100, 103-106, 114-118, 120f., 123, 154, 160, 167, 179, 214, 222-226, 233, 238f., 246, 250, 252, 257-259, 264f., 268, 272f., 279, 281
 Hoboken, Anthony v. 136, 222
 Höckner, Hilmar 36
 Höpplinger, Sepp 243
 Hoffmann, Willy 180-183, 255
 Hofmannsthal, Hugo v. 49, 59
 Hofmeyr, Leopold 231
 Hohenlohe-Schillingfürst, Constantin Prinz v. 166
 Hollnsteiner, Johannes 262, 266
 Holzer, Rudolf 168, 209, 240, 242
 Horend, Hans 229
 Hruby, Carl 46
 Hueber, Gustav 183
 Hueber, Rosalia 183
 Hueber, Theresia 183
 Hübscher, Arthur 45
 Husserl, Edmund 31
 Hynais, Cyrill 139, 144, 212
- Innitzer, Theodor 99
 Istel, Edgar 19
 Jahn, Otto 217
 Jancik, Hans 100
 Jean Paul 20

Jochum, Eugen 154, 170, 252, 257, 264, 268
 Jochum, Georg Ludwig 264, 268
 Jochum, Otto 264
 Jost, Peter 58
 Jung, Carl Gustav 53
 Junk, Viktor 153, 156, 202f., 208, 216, 235

Kabasta, Oswald 102, 153, 201, 246, 257, 264
 Kaiser Franz Joseph I. 62, 231f., 254
 Kann, Robert A. 65
 Karajan, Herbert v. 102
 Karl d. Große 93
 Katann, Oskar 64
 Katzinger, Willibald 243
 Kauffmann, Emil 25-27
 Kehm, Albert 96
 Keller, Harald 53
 Keller, Rolf 79, 182f.
 Kempen, Paul van 151
 Kemper, Hans-Georg 49
 Kempff, Wilhelm 248
 Kenyon, Nicholas 219
 Kerckhove, Michael van de 253
 Kesteven, Horace 276
 Ketelsen, Uwe.-K. 83
 Kienzle, Ulrike 45
 Kileny, Julio 278
 Killer, Hermann 253
 Kirsch, Winfried 11, 41, 257, 273, 289
 Klein, Rudolf 82
 Klemperer, Otto 87, 100, 280, 288
 Kloiber, Rudolf 102
 Klose, Amalie 213
 Klose, Friedrich 19, 56f., 96f., 261
 Knab, Armin 180f., 229
 Knappertsbusch, Hans 185
 Koch, Justus 180
 Konwitschny, Franz 96
 Korstvedt, Benjamin M. 149, 156, 167
 Korte, Werner 91
 Koussevitzky, Serge 278, 280
 Kreczi, Hanns 94, 99, 246, 257, 259f., 264, 266, 268
 Kretzschmar, Hermann 128

Krienitz, Willy 84, 90, 189
 Krieser, Karl 127
 Kubin, Ernst 265
 Kürz, Hermann 92
 Kurth, Ernst 48-54, 69f., 76, 80f., 88, 96, 98, 122, 128f., 188, 205, 210f., 275f.

Lach, Robert 182, 284
 Lang, Oskar 89f., 96f., 158, 189, 199f., 202, 205, 213, 215
 Langevin, Paul-Gilbert 166
 Lanier, Harriet B. 276
 Lanner, Josef 220
 Laska, Josef 101
 Laux, Karl 234
 Lehár, Franz 56
 Lehmann, Edvard 69
 Leibnitz, Thomas 71, 155-157, 170
 Leinveber 249, 255, 259, 261f.
 Lenk, Rudolf 245
 Léon, Victor 56
 Levarie, Siegmund 288
 Levi, Erik 125, 228, 286, 288
 Levi, Hermann 83, 164-166, 227f., 230f.
 Lieberwirth, Steffen 86, 279
 Liszt, Franz 18, 20, 23, 66, 93, 100, 173, 177
 Löw, (Otto?) 141
 Löwe, Amalia 138
 Löwe, Ferdinand 66, 83, 138f., 148f., 155f., 159-166, 177, 186, 188-190, 194, 199, 202, 205, 208, 212, 222, 256, 270, 284f.
 Löwe, Hans 149f., 160-162, 166
 Lorenz, Alfred 214f.
 Louis, Rudolf 19-24, 26, 67
 Ludwig I. v. Bayern 113-115
 Ludwig, Ernst 124, 180
 Ludwig, Max 255
 Lueger, Karl 61-63
 Luther, Martin 53

Maaß, Fritz-Dieter 51
 Mahler, Gustav 40, 64, 66, 72, 77, 81, 87, 127, 222, 273-276, 278, 281-284, 286f.
 Mahler-Werfel, Alma 63, 250f., 262
 Mahling, Christoph-Hellmut 66
 Mann, Thomas 38, 101

Mantuani, Josef 182
 Marshall, Donald 279
 Marsoner, Karin 287
 Marx, Josef 253
 Marx, Wilhelm 74-78, 253
 Mayer 197
 Mayer, Johannes-Leopold 64
 Mayrhofer, Fritz 243
 McGinn, Bernard 51f.
 Meister Eckhart 50
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 18, 25, 217, 256
 Mengelberg, Willem 280, 282
 Metzger, Ernst 26
 Meysels, Lucian O. 69, 88, 95
 Middelschulte, Wilhelm 49
 Miklas, Wilhelm 85, 99
 Millenkovich-Morold, Max v. 84f., 177, 204-209, 213f., 216, 262
 Mörike, Eduard 25
 Mohler, Armin 80
 Moißl, Franz 77, 84, 87f., 159, 168, 240, 278-280
 Monteverdi, Claudio 132, 273
 Moser, Hans Joachim 253f.
 Motte-Haber, Helga de la 57
 Mottl, Felix 19, 66, 165
 Mozart, Wolfgang Amadeus 94, 100, 228, 253f.
 Muck, Karl 85, 271f.
 Müller, Franz 47
 Müller, Karl-Josef 276
 Müllner, Helmut 261
 Mussolini, Benito 95, 104
 Mussorgskij, Modest 18

Napoleon Bonaparte 43
 Nebahay, Ingo 186
 Negishi, Kazumi 82
 Neuberg, Artur 151
 Neumann-Spallart, Gottfried 260
 Newlin, Dika 273f.
 Nietzsche, Friedrich 24, 36, 45, 47, 55, 214
 Nikisch, Arthur 66, 74, 77, 268, 270
 Nowak, Leopold 11, 82, 126, 128, 131, 134, 136f., 140, 148-152, 155-159, 165f.,

171f., 174, 177, 184f., 204f., 216, 220f., 230-232, 251, 269, 272, 284, 286

Oberleithner, Max v. 56f., 231
 Oberst, Günther 181, 229
 Oelzelt-Newin, Anton v. 150
 Oeser, Fritz 138, 156, 158, 187, 206, 255
 Olt, Reinhard 60
 Opdenhoff, Christian 259
 Orel, Alfred 15, 70, 123, 126, 129, 131, 133-142, 148ff., 156f., 159f., 162-164, 166-169, 177, 188, 204, 220, 238f., 270, 280, 284f., 287f.
 Orff, Carl 273
 Ormandy, Eugen 100, 280
 Ott, Hugo 96
 O'Connell, Charles 280

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 25, 225
 Papen, Franz v. 95
 Papst, Eugen 243
 Partsch, Erich Wolfgang 41, 55f.
 Pernerstorfer, Engelbert 60
 Pernter, Hans 99, 117
 Petschnig, Emil 189, 235
 Pfitzner, Hans 129
 Phillips, John A. 135-139
 Plash, Frank J. 278
 Platon 54, 193
 Prätorius, Ernst 101
 Prieborg, Fred K. 99, 102, 203, 236, 240f., 248, 260, 266, 279, 289
 Pringsheim, Klaus 101

Raabe, Peter 93f., 98, 101-105, 115, 121, 143f., 153
 Rademacher, Carl 234
 Ramlow, Rudolf 201
 Rathkolb, Oliver 289
 Rauner, Reinhard 222
 Rauschnabel, Hans 106
 Redlich, Hans Ferdinand 273
 Reeser, Eduard 96
 Rehbaum, (Theodor) 117
 Reich, Willy 280, 284f., 288
 Reichwein, Leopold 102
 Reinhart, Werner 130

Reitler, Josef 133, 202
 Renninger, Karl 93, 252
 Reuth, Ralf Georg 258
 Richter, Hans 162, 164-166, 173, 276
 Richter, Klaus Peter 257
 Riemann, Hugo 28, 30, 39f., 128
 Riethmüller, Albrecht 43, 49, 59, 68, 113-115, 218, 224
 Ritter, Leo 180, 182
 Ritter, William 58
 Rock, Christa Maria 207
 Röder, Thomas 167, 251
 Röthig, Claudia Catharina 230, 232
 Rolland, Romain 81
 Rosar, Wolfgang 142
 Rosegger, Peter 64
 Rosen, Waldemar 197
 Rosenberg, Alfred 255
 Rothenburger, Adolf 102, 117
 Rothfarb, Lee A. 25, 50
 Rudolf v. Habsburg 95
 Rust, Bernhard 246

Sachs, Harvey 275
 Samaroff-Stokowski, Olga 282
 Sarlay, Ingo 257
 Schachleiter, Alban 105
 Schalk, Franz 66, 71, 84f., 135f., 139, 149f., 152, 155-157, 164, 166-168, 177, 186, 199, 202f., 205, 208f., 212, 222, 230f., 285
 Schalk, Josef 60f., 71, 155-157, 166, 177, 202, 212, 222, 227f., 230f., 269f., 285
 Schalk, Lili 141, 149, 155-157, 165-170, 202f., 208, 216, 228f., 232
 Scharnagl, Karl 89
 Scheder, Franz 272
 Scheffler, Johannes (Angelus Silesius) 50
 Scheinpflug, Paul 77
 Schenker, Heinrich 222
 Scherber, Ferdinand 182
 Schering, Arnold 49f.
 Scheu, Friedrich 182
 Schieder, Wolfgang 133, 189
 Schirach, Baldur v. 259f.
 Schleuning, Peter 43, 69
 Schmalzriedt, Siegfried 33, 35

Schmidt, Franz 261
 Schmidt, Jochen 43
 Schmitz, Arnold 33, 43
 Schmitz, Hans 99
 Schmutz, Eva 243, 257, 261
 Schönberg, Arnold 190, 273, 285
 Schönerer, Georg Ritter v. 60-65
 Schönherr, Max 230, 235
 Schönzeler, Hans-Hubert 138, 247
 Schole, Heinrich 29
 Scholem, Gershom 51
 Scholz, Gottfried 58
 Schopenhauer, Arthur 19-22, 36, 44-51, 57
 Schrems, Theobald 102
 Schubert, Franz 25, 40, 70, 94, 115, 215, 282
 Schünemann, Georg 272
 Schütz, Franz 248
 Schütz, Heinrich 50
 Schulz-Dornburg, Rudolf 99, 239
 Schumann, Robert 18, 94, 217
 Schuricht, Carl 257
 Schuschnigg, Kurt v. 95, 99
 Schwanzara, Ernst 110f., 183
 Schwebsch, Erich 51
 Schweitzer, Albert 81
 See, Klaus v. 233
 Seidl, Anton 165
 Seidl, Arthur 19
 Seifert, W. 74
 Seyß-Inquart, Arthur 142, 245f., 248
 Sharp, Geoffrey 287f.
 Shirakawa, Sam H. 248, 272
 Siebert, Ludwig 102-104, 113, 118, 121
 Siegel, Rudolf 253
 Silberstein, August 64f., 106, 243
 Simpson, Robert 284
 Skorzeny, Fritz 249
 Sösemann, Bernd 61
 Sonntag, Marianna E. 138
 Spengler, Oswald 54
 Spitta, Philipp 217
 Spitteler, Carl 26
 Springer, Karl 100
 Springer, Max 80
 Stadler, Johann E. 46

Staub-Schlöpfer, Gertrud 98, 157, 166, 202f., 229f., 232
 Stehkämper, Hugo 75
 Steinacker, Eberhard 257
 Steinbeck, Wolfram 190, 270
 Steindorf, Eberhard 257
 Steinecke, Wolfgang 189, 194
 Steiner, Rudolf 51
 Stengel, Karl 93
 Stengel, Theo 255
 Stephan, Rudolf 25, 40, 132, 167, 273f.
 Stock, Frederic 278
 Stoecklin, Paule de 58
 Stradal, August 211
 Strauß, Johann 56
 Strauss, Richard 23, 66
 Streitfeld 238
 Stremayr, Carl Anton Franz v. 156
 Strobel, Heinrich 203
 Sturm, Leo 261
 Suppè, Franz v. 56

Tappert, Wilhelm 111, 165
 Tauler, Johannes 50
 Tauschitz, Stefan 117
 Tenschert 173, 177
 Thaler, Lotte 34f.
 Thuille, Ludwig 19
 Toscanini, Arturo 274f., 278

Uhrig, Dieter 257
 Unger, Max 211
 Unverricht, Hubert 219

Vergani, Ernst 62
 Vietta, Silvio 49
 Vogt, Joseph 94
 Vogt, Hans 187
 Vondung, Klaus 224, 226
 Voss, Egon 206

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 44
 Wagner, Manfred 12, 42, 63, 66, 112f., 184
 Wagner, Richard 18-25, 34, 36, 38-40, 43-47, 52, 60f., 66-68, 83, 106, 112, 193, 200, 205f., 210, 214f., 247, 272-274,

283, 285f., 288
 Wagner, Siegfried 24, 274
 Walter, Bruno 87, 100, 278-281, 289
 Watzlik, Hans 213
 Weber, Carl Maria v. 61, 94, 129
 Weber, Urs 247
 Webern, Anton 190, 280
 Weidemann, Alfred 193
 Weingartner, Felix 66, 184, 231, 233
 Weinmann, Alexander 127, 144, 150, 174
 Weisbach, Hans 102, 151, 158f., 246, 260, 264, 284
 Wellesz, Egon 127, 284-289
 Wendl, Karl 213
 Wendler, Hilde 99, 105-107, 120, 123-125, 151, 153f., 158, 163, 170, 178-180, 208, 211, 236, 252, 254f., 265f., 268
 Werner, Friedrich 103, 140, 168f., 178, 229, 235, 239f., 245f., 248-252, 259-262, 268, 271
 Wessling, Berndt W. 64
 Whiteside, Andrew G. 60-62
 Wildermann, Hans 103
 Wildgans, Anton 70
 Winter, Hugo 178
 Wiora, Walter 225
 Wittkower, Margot u. Rudolf 42
 Wöss, Josef Venantius v. 150, 212f.
 Wöss, Kurt 165
 Wolf, Hugo 24-26, 187, 221
 Wolkerstorfer, Josef 245, 261
 Wolzogen, Hans v. 174
 Worring, Wilhelm 53
 Wünschmann, Theodor 37, 271
 Wulf, Joseph 91, 101, 120, 193, 201, 223

Young, Edward 204

Zalisz, Fritz 86
 Zamazal, Franz 48
 Zentner, Wilhelm 84
 Ziehn, Bernhard 49
 Zimmermann, Reinhold 91, 194, 253
 Zottmann, Franz 157
 Zwol, Cornelis van 97, 158, 166, 232

Christa Brüstle

Anton Bruckner und die Nachwelt

Zur Rezeptionsgeschichte des Komponisten
in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts