

Die Werkstatt eines Perfektionisten

Anton Bruckners Umarbeitung der Symphonien Nr. 3, 4 und 8

Von Tom Reinhold



Anton Bruckner hat immer wieder an seinen Symphonien gefeilt. Zumeist hat er sie gekürzt und geglättet, sodass die Endfassungen, die auch üblicherweise im Konzertsaal erklingen, leichter fassbar sind. Dieser Artikel richtet sich vor allem an Leser, die von einem Werk auch mal zwei oder drei Aufnahmen besitzen und Interpretationen vergleichen möchten. Für unsere kleine Entdeckungsreise in Sachen Bruckner soll kein Partiturstudium erforderlich sein, weswegen ich keine Taktangaben mache, sondern auf die Spielzeiten bei einigen weitverbreiteten, besonders gelungenen Aufnahmen verweise.

Das Spektrum von Bruckners Überarbeitungen ist überaus breit: Anfangen bei wenig auffälligen Akzentverschiebungen oder der Ausdünnung von Orchesterstimmen über deutlich veränderte Melodieführungen und die Kürzung längerer Passagen bis hin zur völligen Neukonzeption von Satzteilen und Sätzen. Nicht verwirren lassen sollte man sich vom häufig gebrauchten Begriff „Originalfassung“ (das sind fast alle erhältlichen Aufnahmen; auf die Eingriffe, die Bruckner-Gehilfen wie

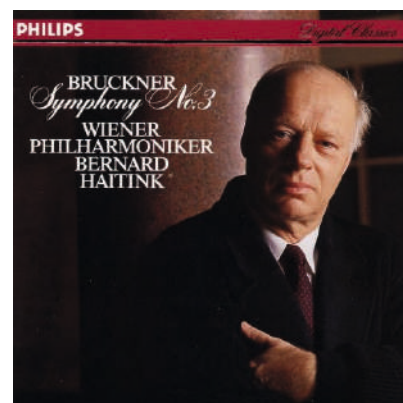
Franz Schalk vornahmen, soll hier nicht eingegangen werden). Wer die erste Fassung haben möchte, suche nach der „Urfassung“. Es gibt inzwischen eine Reihe von Dirigenten, die diese bevorzugen und eingespielt haben (u.a. Eliahu Inbal, Kent Nagano, Simone Young). Gennadi Rozhdestvensky war der erste Dirigent, der alle wesentlichen Fassungen eingespielt hat (komplett leider praktisch nicht verfügbar); Gerd Schaller gebührt das Verdienst, aktuell an einer – bisher sehr gelungenen – Gesamtaufnahme aller Versionen zu arbeiten (eine erschwingliche 20-CD-Box ist bereits erschienen, es folgen aber noch weitere Einzel-CDs). Ich empfehle, die Bruckner-Entdeckungsreise stets mit den finalen Fassungen zu beginnen. Sie sind nicht ohne Grund am weitesten verbreitet, denn sie sind leichter fasslich und haben eine größere Geschlossenheit. Wer eine solche Fassung ein paarmal gehört und im Ohr hat, kann dann mit Genuss beginnen, die Genese nachzuvollziehen und in den Urfassungen weitere Musik entdecken, wird aber mutmaßlich auch nachvollziehen können, warum Bruckner Passagen geändert hat.

DRITTE SYMPHONIE

Beginnen wir mit der dritten Symphonie, von der es drei wesentliche Versionen gibt. Die Urfassung stammt aus dem Jahr 1873, und Bruckner widmete sie seinem großen Idol Richard Wagner. Wobei er, berauscht davon, dass Wagner ihn empfangen hatte und er ihm die zweite und dritte Symphonie vorstellen durfte, am nächsten Morgen vergessen hatte, bei welcher Symphonie Wagner denn die Widmung angenommen hatte. Auf Nachfrage bestätigte Wagner „Ja, die mit der Trompete“. In der Urfassung gibt es viele Bezüge zu Wagners großen Werken (u.a. „Tristan“, „Walküre“, „Lohengrin“), wobei Bruckner selten prominente Motive explizit zitiert, sodass man sie sofort hören würde.



Die meisten der Zitate tilgte Bruckner im Überarbeitungsprozess, dennoch wird das Werk weiter gern als „Wagner-Symphonie“ titulierte. Die Urfassung wurde von den Wiener Philharmonikern als unspielbar abgelehnt, die Uraufführung der ersten umfassenden Überarbeitung im Jahr 1877 war ein Desaster. Die finale Fassung entstand erst 1889 und wurde zu einem triumphalen Erfolg. Hören wir die Aufnahmen von Blomstedt (Urfassung, Gewandhaus 2010, Querstand), Haitink (2. Fassung, Wiener Philharmoniker, 1988, Philips) und Celibidache (3. Fassung, Münchner Philharmoniker 1987, EMI; in der Gesamtbbox günstig zu bekommen). Celi nimmt gewohnt langsame Tempi, die es erleichtern, die Strukturen der Symphonie zu erkennen, und benötigt deshalb 66 Minuten (sportliche Dirigenten schaffen die 3. Fassung in gut 50 Minuten); die Urfassung würde mit seinen Tempi über 90 Minuten dauern. Alle Fassungen beginnen gleich, den ersten auffälligen Unterschied gibt es in der Urfassung ab etwa drei Minuten, wenn die Steigerung deutlich länger dauert und das markante Abwärtsmotiv der Blechbläser, in dem sie gipfelt, einen Nachhall in den Posaunen erfährt, der später fehlt (3'10 bis 3'50 bei Blomstedt, 3'10 bis 3'30 bei Celibidache). Der Anfang der Durchführung unterscheidet sich in der Urfassung deutlich, eine der bewegendsten Passagen mit dem Pianissimo-Hornsolo (10' bei Celi) ist nur wenig verändert. Da-



nach hören wir in der 3. Fassung einen schönen Pizzicato-Abschnitt (ab 11'29), der gegenüber der Urfassung (ab 10'29) völlig neu komponiert wurde und deutlich mehr überzeugt – wenn das Kernmotiv nach einer längeren Steigerung im Fortissimo erscheint, sind die Fassungen kurze Zeit wieder gleich (ab 11'40 Blomstedt, 13'07 Celi), danach weichen sie bis zur Reprise komplett voneinander ab (12'30 bis 15'30 Blomstedt, 14'15 bis 16'30 Celi). Die zweite Fassung, die meist nur wenig von der Endfassung abweicht, steht hier dazwischen, zunächst hört man einige spannende Hornergänzungen, dann folgt sie der Urfassung (12'25 bis 13'22 Haitink) und danach wieder der Endfassung. Auch in der Schlussdurchführung hat Bruckner viel geändert, unmittelbar vor der Coda wurde eine größere Passage gestrichen (24'21 Celi, 21'59 bis 22'27 Blomstedt), die Coda selbst ist in der Endfassung etwas opulenter ausgearbeitet.

Im zweiten Satz trennen sich die Wege zwischen der Urfassung und

den späteren Versionen bereits nach einer guten halben Minute, in der Urfassung geht es hektischer und sprunghafter voran. Ab 2'20 (Blomstedt) bzw. 3'30 (Celi) beschreiten wir dann für gut fünf Minuten gemeinsame Pfade. Und das war es dann; ab 6'50 (Blomstedt) bzw. 9'20 hören wir zwei verschiedene Symphonien – ein wesentlicher Grund, warum es sich lohnt, beide Fassungen zu hören! Die Urfassung ist von vielen Violinfigurationen geprägt, die an die „Tannhäuser“-Ouvertüre erinnern mögen. Es gibt auch wunderbar ruhige Passagen, die Stellen des vorderen Satzteils aufgreifen. Manches wirkt aber auch etwas in die Länge gezogen und wurde vermutlich deshalb von Bruckner

deren, mehr spielerischen Charakter bekommt. Eine längere Passage von 3'40 bis 4'53 wurde gestrichen, so dass beim Fortissimo-Ausbruch auf einmal Celi (4'35) trotz langsamerer Tempi vorn liegt. Eine Minute später gibt es wieder viele Umarbeitungen, wobei hier vor allem die Zweitfassung abweicht. Nach einer Fermate finden wir uns zu einer weichen Passage in den Hörnern kurz wieder zusammen (6'02 Blomstedt, 5'40 Haitink, 6'37 Celi), bevor wieder zahlreiche Passagen gekürzt und völlig umgearbeitet wurden. Eine weitgehend gemeinsame Minute folgt. Ab 9'32 (Blomstedt) bzw. 9'26 (Haitink) hören wir eine etwa einminütige ausgesprochen schöne Passage, die in der

die Fassung von 1878 mit dem Finale von 1880 gespielt; das Finale von 1878, das Bruckner unpassend als „Volksfest“ beschrieb, ist sein vielleicht am wenigsten geglücktes Stück. Das Scherzo hat Bruckner durch ein komplett neues Stück ersetzt. Für den Vergleich habe ich die Aufnahme des Urfassungspioniers Eliahu Inbal gewählt (Frankfurt, 1982, Teldec). Von der gängigen Fassung gibt es sehr viele beeindruckende Aufnahmen; in ihrer Klangs Schönheit, Transparenz und orchestralen Wucht ist Karajans Aufnahme von 1970 (Berliner Philharmoniker, EMI) schwer zu übertreffen. Karajan ist langsamer als Inbal, für die Exposition des ersten Themas braucht er 2'49, während Inbal es in 2'10 durchheilt. Schon kurz nach Einführung des zweiten Themas bewegen sich die Fassungen deutlich auseinander.

Anders als bei der Dritten, in der einzelne Passagen vollständig neu komponiert wurden, vieles aber auch beibehalten wurde, ist bei der Vierten nach den Eröffnungsminuten kein Takt mehr gleich geblieben. Dennoch sind viele Abschnitte strukturell weiter erkennbar. Gerade am Beginn eines Abschnitts gibt es oft ein strukturierendes Motiv mit Wiedererkennungswert; danach entwickeln sich die Fassungen parallel, aber völlig anders. Ein paar Beispiele: Das markante Zwischenthema im Bruckner-typischen 2+3-Rhythmus hören wir im Fortissimo bei Karajan (4'15) und wenig verändert bei Inbal (3'35). Danach geht es in ähnlicher Grundstruktur (Stimmung, generelle Melodik, Tempo- und Dynamikwechsel) weiter – ohne einen einzigen gleichen Takt. Einen kurzen gemeinsamen Fixpunkt gibt es zu Beginn einer markanten leisen Passage (4'30 Inbal, 5'54 Karajan), das Eröffnungshornmotiv finden wir wieder bei 5'58 bzw. 7'43, und erneut bei 7'52 bzw. 10'08. Dazwischen: alles anders, aber im Verlauf mit Ähnlichkeiten, und in der späteren Fassung mit organische-

Bei der vierten Symphonie ist nach den Eröffnungsminuten kein Takt mehr gleich geblieben

verworfen. Erst zur Coda finden die Fassungen wieder für die letzten zwei Minuten zusammen (14'50 Blomstedt, 14'10 Celi). Die zweite Fassung ist wiederum deutlich näher an der Endfassung. Hier ist vor allem der Anfang des Mittelteils aus der Urfassung geblieben (ab 9'00 bei Haitink), ab den markanten Streicher-Pizzicati folgt sie der Endfassung (11'20 Haitink, 10'15 Celi).

Beim dritten Satz lohnt sich dagegen das Heranziehen der Zweitfassung sehr. In ihr hat Bruckner das Scherzo um eine eigenständige Coda ergänzt (ab 6'50 bei Haitink), was es sonst bei ihm nie gibt. Eine Dreiviertelminute wunderbarer Musik, die sehr organisch angefügt ist und dem Satz eine hohe Eigenständigkeit verleiht.

Im vierten Satz beginnen die Umarbeitungen beim zweiten Thema, das durch eine leichte Akzentverschiebung gegenüber der Urfassung (0'57 bei Blomstedt) einen völlig an-

Endfassung gänzlich getilgt wurde. Aber Celi wird dank langsamer Tempi dennoch nicht eingeholt, ab 10'46 sind wir dann wieder in derselben Fassung unterwegs. Gut eine Minute später, vor der Coda, wird wieder alles anders; die anderthalb Minuten der Endfassung sind gegenüber den drei Minuten der Urfassung gänzlich neu komponiert, wobei Bruckner zahlreiche Zitate aus früheren Sätzen eliminierte. Die Coda wird von Trompetenfanfaren eingeleitet und ist in den späteren Fassungen weitgehend gleich (ab 14'30 bei Haitink, 13'23 bei Celi) und der deutlich kürzeren und spröderen Urfassung (ab 14'28) sicherlich überlegen und ap-
plausfördernder.

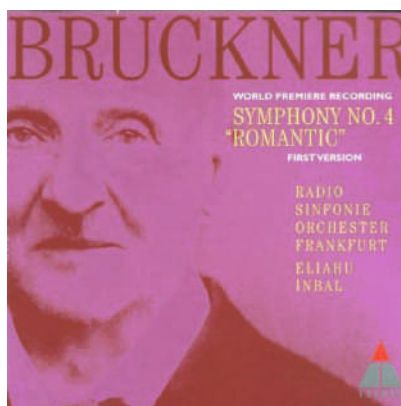
VIERTE SYMPHONIE

Bruckners vierte Symphonie entstand 1874 und wurde von allen Symphonien am tiefgreifendsten überarbeitet. Im Konzert wird üblicherweise

rem Fluss. Vor der Reprise gibt es in der Urfassung eine längere Passage, die Bruckner ganz gestrichen hat; der Eingang in die Reprise ist dann bei beiden erkennbar, aber unterschiedlich (12'00 Inbal, 13'18 Karajan) – auf den genialen Einfall, das Solohorn mit einem Flötenmotiv zu kontrastieren, kam Bruckner erst bei der Überarbeitung. Dann wieder das gleiche Muster: Fixpunkte beim Fortissimo-Blech (13'18 bzw. 15'14), bei der Wiederkehr des „Zizibee“-Themas (13'51 bzw. 16'06) und ein letztes Mal vor dem Schluss, erneut beim „2-3-Thema“ (15'16, 17'40). Vor der Coda (ab 17'52 bzw. 19'14) gibt es in der Urfassung zwei lange Steigerungen, die nicht zu Unrecht gestrichen wurden; die Coda selbst ist strukturell wieder ähnlich.

Auch im zweiten Satz gilt: Alles bleibt anders. Wiederum sind die ersten Minuten fast identisch, danach lassen sich Fixpunkte ausmachen, an denen die Fassungen konvergieren und dann erneut auseinanderlaufen. Unangetastet bleibt das sangliche Thema, das die Bratschen, später die Celli intonieren, von Pizzicati in den Geigen unterstützt (3'08 Inbal, 2'57 Karajan, und erneut bei 5'54 bzw. 6'03, bei 7'40 bzw. 7'43 und letztendlich bei 9'30 bzw. 9'16). Ab 11'30 ist es dann mit der Gemeinsamkeit vorbei, drei Minuten der Urfassung wurden gestrichen, und die große Steigerung wurde völlig überarbeitet (mit ihrem anders gestalteten Höhepunkt bei 17'15 bzw. 13'14). Wie im ersten Satz wirkt die finale Fassung deutlich flüssiger und organischer.

Die Ausführungen zum Scherzo kann ich sehr kurz halten. Bruckner hat es komplett neu komponiert. Das berühmte „Jagd-Scherzo“ ist sicher einer seiner besten Sätze. Doch das der Urfassung, mit einem ohrwurmtauglichen Hornmotiv, das exzessiv wiederholt wird, ist durchaus gelungen – und allein wegen dieses Satzes sollte man auch eine Aufnahme der Urfassung besitzen!



Beim Finale lassen sich längere Passagen kaum noch direkt vergleichen; es ist im Prinzip vollständig neu komponiert, aber mit oft ähnlichem Themenmaterial. Schon das Hauptthema, das in den ersten Takten vorgestellt wird, ändert seinen Charakter in der Überarbeitung völlig. Es kulminiert in einem breiten Blechbläsermotiv, dem einzigen Fixpunkt der Fassungen (0'47 bei Inbal, 1'23 bei Karajan). Das Hauptthema des ersten Satzes kehrt wieder, jedoch ebenfalls in unterschiedlicher Form (2'37 und 2'41). Das Blechmotiv kehrt nach zwei Dritteln des Satzes nochmals als Fixpunkt zurück (9'08 und 15'56), davor und danach ist nichts vergleichbar. Die finale Fassung ist viel düsterer und trotz ihrer größeren Länge abwechslungsreicher und schlüssiger aufgebaut.

Bei der Vierten ist der Versuch, die Änderungen im Einzelnen nachzuvollziehen, zum Scheitern verurteilt. Ich empfehle, die Urfassung als eigenständige Version zu genießen. Und für einen unmittelbaren Vergleich bieten sich bei der Hauptfassung eher die verschiedenen Interpretationen der Dirigenten an. Da lohnt es sich, Celibidache heranzuziehen und die Coda zu hören. Celi wählt viel langsamere Tempi und benötigt über vier Minuten, während Karajan – auch schon gemäßigt – sie in 2'40 bewältigt. Aber zusätzlich setzt Celibidache einen kleinen Akzent, indem er die begleitenden Tremolo-Sextolen jeweils auf der ersten Note anreißt und



hervorhebt. Dadurch entsteht ein konflikthafter Dreierhythmus, der einen unwiderstehlichen Sog ausübt und in einer unfassbaren Kulmination zum Satzende mündet – einfach phänomenal.

ACHTE SYMPHONIE

Celibidache wäre auch eine natürliche Wahl für die Achte; für unseren Vergleich ziehe ich jedoch die Giulini-Aufnahme von 1985 (Wiener Philharmoniker, DG) heran und für die Urfassung die Aufnahmen von Simone Young (Hamburg 2008, Oehms). Die Urfassung stammt aus dem Jahr 1887 und wurde von Bruckner nach der negativen Reaktion des Dirigenten Herman Levi, der die Siebte zum Welterfolg gebracht hatte, in den folgenden Jahren bis 1890 revidiert. Die Endfassung gibt es in zwei Editionen, dazu später mehr. Die Änderungen sind weniger dramatisch als bei den Symphonien 3 und 4 und lassen sich recht gut nachverfolgen. Im ersten

Satz sind es eine Reihe kleinerer Passagen, ein erstes Beispiel gleich nach zehn Sekunden, wenn die Klarinetten auf das Streichermotiv antworten – in der Urfassung schweigen sie. Diese Details sind spannend, ändern den Satzcharakter aber ebensowenig wie die im Mittelteil neu komponierten anderthalb Minuten (ab 8'55 bei Young, 10'00 bei Giulini). Die Todesverkündung ist etwas anders (ab

uhr“). Der ursprüngliche Fortissimo-Schluss enthält tolle Musik, wirkt aber, wenn man die finale Fassung kennt, wie angeklebt.

Im Scherzo gibt es zuerst wieder zahlreiche kleine Änderungen, auf die nicht im Detail eingegangen werden soll – man vergleiche beispielhaft die 15 Sekunden ab 1'35 (Young) und 1'50 (Giulini), bei denen die Urfassung mit ein paar zusätzlichen

Im Autograph seiner 1873 entstandenen dritten Symphonie trug Bruckner 1877 zahlreiche Änderungen ein, wie hier im ersten Satz ab Takt 61.

Bruckners Umarbeitungen sind praktisch alle sehr zum Vorteil der Werke, und ich ziehe die Endfassungen vor

13'15 bzw. 15'05) und bereitet die einzige tiefgreifende Änderung des Satzes vor, nämlich den Schluss. Den hat Bruckner in der Überarbeitung gestrichen, und die Symphonie endet – ein Unikat bei Bruckner – im Pianissimo der gezupften Streicher (Bruckner nannte es die „Toten-

Einsprengseln von Horn und Fagott aufwartet. Die Änderungen nehmen zu; gegen Ende des Scherzos werden dann mehrere Passagen gestrafft. Das Trio (ab 5'18 bzw. 5'54 beim langsameren Giulini) wurde stark überarbeitet, bleibt aber in der Struktur durchaus erkennbar wie etwa im Fortissimo-Teil ab 6'10 bzw. 7'02. Im Mittelteil erzielt Bruckner in der Überarbeitung einen wunderbaren Effekt mit der erstmaligen Einführung der Harfen, was den Charakter gegenüber der Urfassung deutlich ändert (6'37 bzw. 7'35).

Das Adagio beginnt in weiten Teilen unverändert, erst nach über einem Drittel (11'50 bzw. 13'30) finden sich längere Passagen in der Urfassung, die etwas gekürzt und vorteilhaft geglättet wurden. Ab 16'23 bzw. 18'01 sind die Fassungen wieder gleich. Zwischen 18'16 und 18'58 ist eine Passage der Urfassung komplett gestrichen, auf die wir später noch Mal eingehen (20'04 bei Giulini), ab etwa 20'00 bzw. 21'25 beginnt die große Steigerung zum Höhepunkt, die sich in den beiden Fassungen deutlich unterscheidet. Auch den Höhepunkt selbst hat Bruckner umgeschrieben; prominent sind vor allem die beiden singulären Beckenschläge, die in der Urfassung jeweils dreimal hinterei-

ander gespielt werden (21'31 und 22'50). Danach geht es wieder identisch weiter, zwischen 23'13 und 24'10 ist noch Mal eine hübsche Passage mit erneuten Harfenarpeggi komplett gestrichen (24'39 bei Giulini).

Im Finale entdeckt man interessanterweise fast keine kleine Änderung. Auch Umarbeitungen von Abschnitten sind selten (am auffälligsten: 3'52 bis 5'01 bei Young, 4'06 bis 4'42 bei Giulini). Erst am Ende der Coda vor dem finalen Fortissimo fallen deutliche Änderungen von Dynamik und Instrumentation auf. Einige Taktgruppen wurden vollständig gestrichen; man trauert ihnen nur begrenzt nach. Doch es gibt noch eine größere Streichung, und die soll uns zum Abschluss zusammen mit der oben angesprochenen Streichung im dritten Satz noch etwas beschäftigen, denn sie hat es nur in die Nowak-Edition der Endfassung von 1955 geschafft. In der früheren Edition von Haas (1939) hat dieser nämlich genau diese Striche aufgemacht. Und hier gehen die Meinungen der prominenten Dirigenten auseinander, welche Fassung vorzuziehen ist. Giulini, Skrowaczewski und Celibidache wählen Nowak, während Karajan, Haitink, Thielemann und Wand sich für Haas entscheiden. Hören wir zunächst Giulini: Bei 6'42 beginnt ein düsterer Fortissimo-Marsch mit dem ersten Thema im Blech und prominenten Pauken. Das Fortissimo bricht ab und wird übergeleitet in eine Piano-Version des Marsches, bei dem Pizzicati die Rolle der Pauke übernehmen (7'35).

Vergleichen wir nun die Haas-Fassung, bei Wand (Berliner Philharmoniker, 2001, RCA) ab 6'35, in der Urfassung bei Young ab 6'54: Der gleiche Marsch, doch am Ende erfolgt nach 7'18 bzw. 7'40 ein etwa halbmün-





ger Einschub, bevor dann die Pizzicati ab 7'49 bzw. 8'20 beginnen. Schöne Musik, gewiss. Doch sie zerreißt den Spannungsbogen im dsternen Marsch völlig – aus meiner Sicht ist die viel flüssigere Nowak-Fassung eindeutig vorzuziehen. Noch deutlicher gilt das beim wieder aufgemachten Strich im dritten Satz. Hier baut Bruckner in einem langen Spannungsbogen den ersten Höhepunkt des Satzes auf (ab 18'01 bei Giuliani, Wand und Young starten mit fast identischen Tempi bei etwa 16'25). In der Urfassung reißt der Bogen im Fortissimo ab (18'17), es folgen ein erneutes An- und Ab-

schwellen und ein Fortissimo ab 18'59, das ziemlich zusammenhanglos erscheint und keine besondere Wirkung entfaltet. Völlig anders bei Giuliani: Durch die Streichung werden die beiden Fortissimi nahtlos zusammengeführt (20'40), und dadurch entsteht ein gewaltiger eigenständiger Höhepunkt, der den späteren Höhepunkt mit dem Beckenschlag vorbereitet – strukturell genauso wie in der siebten Symphonie. Das ist so viel überzeugender, dass es mir ehrlich gesagt ein Rätsel ist, warum sich die Hälfte der Dirigenten für die Haas-Fassung entscheidet.

Fazit: Nach meiner persönlichen Meinung sind die Umarbeitungen, die Bruckner vorgenommen hat, praktisch alle sehr zum Vorteil der Werke, und ich ziehe die Endfassungen vor. Sie sind flüssiger, logischer und dadurch auch emotional packender. Aber ich möchte die Urfassungen nicht missen, sie sind in ihrer zerklüfteten Form sehr spannend und enthalten jede Menge wunderbarer Musik. Oder um ein Bonmot von Brahms über Dvořák zu variieren: Aus Bruckners Strichen könnte sich manch anderer ganze Symphonien zusammenklauben. ■