

Axel Schröter (Bremen)

Ein Plädoyer für Schalk und Löwe? Hans Knappertsbusch und seine Interpretationen der Symphonien Anton Bruckners

Hans Knappertsbusch (1888–1965) nimmt in der Geschichte der Interpretation der Symphonien Anton Bruckners eine Sonderstellung ein. Denn er dirigierte zeitlebens die nach dem Erscheinen der ersten Gesamtausgabe (1933–1944) zunehmend verfeimten Fassungen der Bruckner-Schüler.¹ Selbst die ohne Frage sehr stark veränderte und im Finale drastisch gekürzte 5. Symphonie, von der Wilhelm Furtwängler meinte, sie sei der Menschheit durch die Publikation der „Originalfassung“ gleichsam „neu geschenkt“ worden,² führte Knappertsbusch noch 1959 in der Bearbeitung von Franz Schalk auf.³ Damit bewahrte er bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Aufführungstradition, die bis 1932, dem Erstaufführungsjahr der 9. Symphonie in der sogenannten „Originalfassung“, selbstverständlich war und das Bruckner-Verständnis entscheidend geprägt hatte.⁴ Franz Schalk selbst hielt Knappertsbusch dazu für prädestiniert. Nach Erwin Mittag hat der Bruckner-Schüler Schalk wiederholt Knappertsbusch als denjenigen unter der jüngeren Dirigentengeneration bezeichnet, der „berufen sei, die *richtige* Bruckner-Tradition fortzusetzen“.⁵

Knappertsbusch stand allein schon durch seine musikalische Verwurzelung in München und Wien chronotopologisch mit der alten, heute nahezu vergessenen Bruckner-Tradition in Berührung. Denn ähnlich wie in München der Bruckner-Schüler Ferdinand Löwe mit dem Münchner Kaim-Orchester (den späteren Münchner Philharmonikern)⁶ hatte in Wien Franz Schalk mit den Wiener Philharmonikern eine eigene Bruckner-Tradition begründet. Schalk, eigentlich Dirigent der Wiener Hofoper, aber auch als Konzertdirigent erfolgreich, dirigierte zwischen dem 29. November 1917 bis 27. April 1931 in nicht weniger als 31 Konzerten Bruckners Symphonien.⁷ Löwe hatte bereits 1905 in München das erste Bruckner-Fest und 1910/11 dann die erste zyklische Aufführung aller Bruckner-Symphonien geleitet.⁸

1 Vgl. dazu Franz Braun, „Ehrfurcht hielt mich in Acht...!“ *Hans Knappertsbusch zur Erinnerung. Zum 100. Geburtstag des berühmten Dirigenten am 12.3.1988*, München 1988, S. 92–98.

2 Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort. Aufsätze und Vorträge*, Wiesbaden 1954, S. 105.

3 Die remasterte Live-Aufnahme mit den Münchner Philharmonikern wurde zum Beispiel 2002 auf CD von Music and Arts vorgelegt (Box 771).

4 Wolfgang Doebel, *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas*, Tutzing 2011, vor allem S. 220–226.

5 Erwin Mittag, *Aus der Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Wien 1950, S. 77.

6 Alfons Ott, *Die Münchner Philharmoniker 1893–1968. Ein Kapitel Kulturgeschichte*, München 1968, S. 21f. sowie 28f.

7 Alfred Orel, *Bruckner Brevier. Briefe, Dokumente, Berichte*, Wien 1953, S. 286–305. Insgesamt führte Schalk mit den Wiener Philharmonikern mit Ausnahme der Zweiten sämtliche Symphonien Bruckners auf, wobei die Symphonien, die auch Knappertsbusch bevorzugt dirigierte, die zahlreichsten Wiederholungen erfuhren. Die vierte Symphonie erklang unter Schalks Leitung fünfmal, die siebte siebenmal, die achte viermal und die neunte fünfmal.

8 Ott, *Die Münchner Philharmoniker 1893–1968*, S. 21 und 28.

Nach dem Tode Schalks und Löwes führte Knappertsbusch vor allem mit den Wiener und Münchner Philharmonikern deren Traditionen nachhaltig fort, wobei er sich zum Teil wohl noch auf das kollektive Gedächtnis der Orchestermusiker stützen konnte. Gemäß John Hunts Zusammenstellung aller verfügbaren Konzertprogramme dirigierte Knappertsbusch in 52 Konzerten Bruckner-Symphonien. An der Spitze standen dabei mit 18 Aufführungen die 8. Symphonie sowie mit elf Aufführungen die 4. Symphonie. Die Münchner Philharmoniker leitete er zwölfmal, die Wiener Philharmoniker 26mal.⁹

Wie die zahlreichen heute auf Tonträger verfügbaren Aufnahmen zeigen, ist Knappertsbusch von den Erstdrucken bzw. den Ausgaben von Ferdinand Löwe (4. und 9. Symphonie), Franz Schalk (5. Symphonie) sowie Josef Schalk/Max von Oberleithner (8. Symphonie) zeit lebens nicht abgerückt, und zwar nicht nur nicht, nachdem die Gesamtausgabe von Robert Haas erschienen war, sondern auch nicht, nachdem der Musikwissenschaftliche Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft Wien unter Leopold Nowak historisch-kritische Ausgaben vorlegte, die sich von Haas' Idee, jeweils eine einzige, definitiv gültige Fassung einer Symphonie zu erstellen, verabschiedet hatten.

Über die Gründe dafür, warum Knappertsbusch sich auf die Neueditionen nicht einließ, ist nach derzeitigem Forschungsstand nichts bekannt. Möglicherweise war es der nachhaltige Einfluss Franz Schalks, der ihn glauben ließ, dass die bis zum Erscheinen der von Robert Haas (anfangs auch noch unter Mitwirkung von Alfred Orel) herausgegebenen Gesamtausgabe bekannten Partituren tatsächlich den authentischen Bruckner und gleichsam dessen letzten Willen darstellten. Vielleicht bewog ihn auch der Sachverhalt, dass mit dem Erscheinen der *Neuen Anton Bruckner Gesamtausgabe* bekannt wurde, dass Bruckners Symphonien ohnehin in mehreren Fassungen existieren, dazu, an den Erstdrucken festzuhalten. Auch könnte die Diffamierungskampagne der Nationalsozialisten gegen den Hauptverleger der Erstdrucke, die Universal Edition, sowie umgekehrt ihre Protektion der von Robert Haas herausgegebenen Gesamtausgabe Knappertsbuschs Skepsis bezüglich der Wissenschaftlichkeit letzterer hervorgerufen haben. Womöglich lagen ihm aber auch aufgrund seiner musikalischen Sozialisation und Prägung die Fassungen der Erstdrucke näher, womit er, wie schon Franz Braun andeutete,¹⁰ eine Affinität zu Furtwängler hatte, der aber ein konsequentes Festhalten an diesen dann doch scheute.¹¹

9 Die Symphonie Nr. 3 folgte mit zehn, Nr. 7 mit sechs, Nr. 9 mit vier und Nr. 5 mit drei Aufführungen. Vgl. John Hunt, *Kna. Concert register and discography of Hans Knappertsbusch 1888–1965*, London: Travis and Emery 2009. Hunts chronologische, 223 Seiten umfassende Konzertprogrammzusammenstellung weist mitunter Unstimmigkeiten auf. So dirigierte Knappertsbusch beispielsweise am 22. November 1939 nicht die Wiener Philharmoniker (Bruckner, 4. Symphonie), sondern die Wiener Symphoniker, mit denen er am 16. Dezember 1942 auch die 8. Symphonie aufführte. Vgl. dazu Manfred Permoser, *Die Wiener Symphoniker im NS Staat* (= Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs, Bd. 9), Frankfurt u.a. 2000, S. 134 und 185.

10 Braun, „*Ehrfurcht hielt mich in acht ...!*“, S. 92.

11 Furtwängler hatte etwa die 9. Symphonie in der Bearbeitung Löwes als „ausgezeichnete Arbeit“ angesehen und wiederholt seine Skepsis gegenüber den Ausgaben der „Wissenschaftler“ – mit Ausnahme der 5. Symphonie – kundgegeben. So äußerte er sich noch 1951 im Rahmen der von Werner Ekg initiierten öffentlichen Kolloquia der Hochschule für Musik Berlin: „Wenn man jetzt diese Urfassungen wirklich wortgetreu aufführt, wie es zum Teil die Wissenschaftler wollten, so kommt eben etwas Unmögliches heraus“. Die Tonbandaufnahmen der vom RIAS Berlin aufgezeichneten Gespräche wurden von der Deutschen Grammophon Gesellschaft zugänglich gemacht. Wilhelm Furtwängler, *Das Vermächtnis*, DGG 1976, mittlerweile auch greifbar auf Compact Disc (DGG: CD 439836–2). Vgl. dazu auch: Axel Schröter, „Interpretatorische Praxis unter dem Einfluss politischer Ideologie. Zu den

Knappertsbusch ging indes hinsichtlich der Fassungsfrage anders als Furtwängler keine Kompromisse ein. Seine heute in der Bayerischen Stadtbibliothek München aufbewahrten Aufführungspartituren¹² geben zumindest einheitlich zu erkennen, dass er den Notentext, den diese reproduzieren, absolut ernst nahm und sich allenfalls unwesentliche Änderungen gestattete. So weisen die Partituren keinerlei Retuschen auf, die er im Rückvergleich mit den Neueditionen hätte vorgenommen haben können. Seine zahlreichen Eintragungen mit Blei-, Blau- und Rotstift sind in den meisten Fällen lediglich optische Hervorhebungen dessen, was im Notentext ohnehin steht. Die Takte 12 bis 16 des Adagios der 9. Symphonie können dafür stellvertretend herangezogen werden.

Abb. 1: Anton Bruckner, 9. Symphonie, Adagio, T. 12–16. Partiturdruck der Universal Edition A.G., Wien und Leipzig: o. J. [Pl.-Nr. 2891], S. 113. Aus dem Besitz von Hans Knappertsbusch, mit eigenhändigen Eintragungen. D-Mmb, Nachlass „Hans Knappertsbusch“, Kna 29.

Brucknereinspielungen von Furtwängler, Knappertsbusch und anderen“, in: *Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Axel Schröter, Sinzig 2012, S. 203.

¹² Stadtbibliothek München (D-Mmb), Nachlass „Hans Knappertsbusch“, Kna 24–29 (Symphonien Nr. 3, 4, 5, 7, 8 und 9). Die älteste der Partituren aus dem Besitz Knappertsbuschs ist wohl die der 4. Symphonie. Das Titelblatt derselben ist signiert und datiert mit „Hans Knappertsbusch / München, / 19. XI. 1923“. Für die Erlaubnis zur Einsichtnahme, zur Anfertigung von Fotokopien und die Reproduktionserlaubnis der hier veröffentlichten Partiturausschnitte dankt der Verfasser Herrn Konrad Knappertsbusch, Wuppertal.

So notiert Knappertsbusch etwa die gedruckten Dynamikangaben oftmals nochmals größer mit Bleistift, so dass sie beim Dirigieren unmittelbar ins Auge springen. Analoges gilt für die hinzugefügten Instrumentenangaben in den Stimmen, die zwar eigentlich überflüssig sind, da die Systeme der Akkoladen entsprechend bezeichnet wurden, aber beim Dirigieren eine schnelle visuelle Erfassung ermöglichen. Des Weiteren pflegte Knappertsbusch auch, ein Piano oder Forte einfach, ein Pianissimo oder Fortissimo zweifach und ein Pianopianissimo oder Fortefortissimo dreifach zu unterstreichen. Ebenso verdeutlichte, verdeutschte oder italienisierte er frei Löwes bzw. Franz und Joseph Schalks Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen. Im Fall des reproduzierten Ausschnitts aus dem Adagio der 9. Symphonie notierte er unterhalb des „sehr allmählich etwas fließend“ beispielsweise „poco più“. Ferner wurden von ihm an Wendestellen gelegentlich bevorstehende Einsätze antizipierend eingetragen (zu sehen am rechten Blattrand)¹³.

Wenn es in den Aufführungspartituren Retuschen gibt,¹⁴ dann sind sie in der Regel ausgesprochen moderat. Im Scherzo der 4. Symphonie (T. 139–142) hob er beispielsweise die Zweiteilung der zweiten Violinen auf, so dass eine kontinuierliche Triolenbewegung – ähnlich den vorausgehenden Takten der Bratschen – an die Stelle des intendierten alternierenden Spiels tritt.¹⁵ Auch strich er ebendort in den Takten 229 und 230 die Auftakte zu den 16tel-Triolen in Klarinetten und Flöten, offensichtlich um die rhythmische Komplexität zu vereinfachen, die im schnellen Tempo sehr schwer zu realisieren ist. In der Fassung von 1878/80 hatte Bruckner die entsprechende Passage ohnehin auch anders gestaltet, nämlich in Form von Trillerbewegungen.¹⁶

Auch die gelegentlich vorgenommenen Dynamik- und Tempomodifizierungen halten sich in Grenzen. Im ersten Satz der 9. Symphonie – bei der reprisenartigen Wiederkehr des Hauptthemas (T. 333–338) – differenzierte Knappertsbusch beispielsweise den Streichersatz.¹⁷ Die absteigende Skala (T. 335) wurde von ihm mit einem Decrescendo, die aufsteigende Linie (T. 336) analog mit einem Crescendo versehen, was eine Lichtung des massiven Orchestersatzes bewirkt und damit zur Transparenz beiträgt.

Gelegentlich präziserte Knappertsbusch auch die Tempi oder die musikalischen Ausdruckscharaktere durch verbale Zusätze. So ergänzte er in der Coda des ersten Satzes der 7. Symphonie vor der Apotheose des Hauptthemas¹⁸ „Adagio“ und elf Takte vor Schluss ein „quasi maestoso“.¹⁹ Ersteres zeigt, wie sehr er das Tempo zurückgenommen wünschte, zweiteres unterstreicht, dass die sich auf 31 Takte erstreckende Angabe „nach und nach etwas schneller“ nicht über einen „quasi maestoso“-Charakter hinausgehen sollte.

13 Die Partitur wurde nachträglich gebunden und dabei beschnitten, so dass die Eintragungen Knappertsbuschs gelegentlich abgeschnitten sind.

14 Zum Begriff der Retsche vgl. Andreas Eichhorn, *Beethovens 9. Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel u. a. 1993, S. 169.

15 Die hier und im Folgenden anhand der Aufführungspartitur Knappertsbuschs (Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 25“) getätigten Aussagen lassen sich durch einen Blick in die von Korstvedt vorgelegte Neuausgabe der Löwe-Fassung nachvollziehen, so dass weitere Notenbeispiele entbehrlich sind. Anton Bruckner, *IV. Symphonie Es-dur. Fassung von 1888 (Stichvorlage für den Erstdruck von 1889)*, hrsg. von Benjamin M. Korstvedt, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 2004.

16 Anton Bruckner, *IV. Symphonie Es-Dur. Fassung von 1878/80*, hrsg. von Leopold Nowak. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der internationalen Bruckner-Gesellschaft 1953, S. 94.

17 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 29“, S. 35.

18 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 27“, S. 28.

19 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 29“, S. 31.

Für die Analyse der Tonträger sind die in den Partituren befindlichen Eintragungen höchst aufschlussreich. Denn wie die heute verfügbaren Mitschnitte der Aufführungen der Symphonien Bruckners zeigen, setzte Knappertsbusch seine Eintragungen, Präzisierungen oder marginalen Änderungen in einem hohen Maß bei seinen Konzerten und Studioproduktionen um. Insgesamt liegen 18 Konzertmitschnitte und zwei Studioproduktionen der Symphonien Bruckners unter der Leitung Knappertsbuschs vor: fünf Aufnahmen der dritten, drei der vierten, jeweils zwei der fünften und siebten, fünf der achten und drei der neunten Symphonie.

Übersicht der über Tonträger dokumentierten Bruckner-Aufführungen Hans Knappertsbuschs²⁰

Symphonie Nr. 3	1.–3. April 1954, Wiener Philharmoniker 11. Oktober 1954, Bayrisches Staatsorchester München 14. Februar 1960, Wiener Philharmoniker 15. Januar 1962, NDR-Symphonieorchester 16. Januar 1964, Münchner Philharmoniker
Symphonie Nr. 4	8. September 1944, Berliner Philharmoniker 29.–31. März 1955, Wiener Philharmoniker 12. April 1964, Wiener Philharmoniker
Symphonie Nr. 5	3.–6. Juni 1956, Wiener Philharmoniker 19. März 1959, Münchner Philharmoniker
Symphonie Nr. 7	30. August 1949, Wiener Philharmoniker 10. Mai 1963, Rundfunk-Sinfonie-Orchester Köln
Symphonie Nr. 8	7. und 8. Januar 1951, Berliner Philharmoniker 5. Dezember 1955, Bayrisches Staatsorchester 29. Oktober 1961, Wiener Philharmoniker 24. Januar 1963, Münchner Philharmoniker (Live-Mitschnitt) Januar 1963, Münchner Philharmoniker (Studio-Aufnahme)
Symphonie Nr. 9	28. Januar 1950, Berliner Philharmoniker (Studio-Aufnahme) 30. Januar 1950, Berliner Philharmoniker (Live-Mitschnitt) 10. Februar 1958, Bayrisches Staatsorchester

Diese Aufnahmen wurden allerdings inzwischen sehr häufig von diversen Labeln der Schallplattenindustrie remastert, neu abgemischt, bei offenkundig falscher Bandgeschwindigkeit im Tempo korrigiert oder auch von ein und demselben Label unter verschiedenen Produktionsnummern, zum Teil versehen mit einem neuen Cover, verlegt. Der Mitschnitt der 7. Symphonie, die Knappertsbusch mit den Wiener Philharmonikern im Rahmen der Salzburger Festspiele am 30. August 1949 dirigierte, wurde bislang nicht weniger als neunzehnmal veröffentlicht.²¹

20 Vgl. Hunt, S. 239–243 sowie die von John F. Berky zusammengestellte Onlinedatenbank (<http://www.abruckner.com/discography>).

21 ADAGIO CLASSICS: CD 4004, ANDROMEDA: CD 9010, ARCHIPEL: CD 0046, BRUNO WALTER SOCIETY: LP OS7154, HISTORY: CD 205229, HUNT: CD 712, ISTITUTO DISCOGRAFICO ITALIANO: CD 6316, KING: CD KICC 2155, LINE MUSIC: CD 500190, MELODRAM: CD GM 40008 (Box-Nr.), MELODRAM: LP MEL 711, MEMORIES REVERENCE: CD 2326/2331, MUSIC AND ARTS: CD 1028 (Box-Nr.), MUSIC AND ARTS: CD 1256 (Box-

Vergleiche der verschiedenen Aufnahmen ein und derselben Symphonie zeigen, dass die Interpretationskonzepte des Dirigenten im Hinblick auf die Proportionen und Steigerungen – allen Vorurteilen und Klischees entgegen – erstaunlich konstant gewesen sind und die einzelnen Aufnahmen – vor allem mit Blick auf die Rahmensätze – weitaus weniger stark voneinander abweichen, als es oft bei Furtwängler der Fall gewesen ist. So dirigierte Knappertsbusch den ersten Satz der 9. Symphonie am 28. Januar 1950 in einer Studioaufnahme in 22'31",²² zwei Tage später benötigte er für diesen im Rahmen des öffentlichen Konzertes im Titania-Palast Berlin zwei Sekunden länger.²³ Beim Scherzo beträgt die Differenz 7 Sekunden.²⁴ Auch über längere Zeiträume hinweg ist zumindest in den Ecksätzen eine erstaunliche Konstanz seiner Interpretationskonzepte erkennbar. So sind die zeitlichen Differenzen der beiden 14 Jahre auseinanderliegenden Aufnahmen der 7. Symphonie beim ersten Satz unerheblich (19'58" und 19'54").²⁵ Ähnliches gilt für den Kopfsatz der 4. Symphonie, den Knappertsbusch 1944 und 1955 aufnahm. Die Dauern desselben betragen 17'54" (1944) bzw. 17'50" (1955).²⁶

Veranschaulichen lassen sich die Korrespondenzen in Dynamik und Proportion der unterschiedlichen Interpretationen sehr gut mittels Sonogrammen. Wenngleich bei den langsamen Sätzen die zeitlichen Abweichungen in der Regel größer als bei den Ecksätzen und den Scherzi sind, so zeigen die mit den SONIC VISUALIZER²⁷ erstellten Sonogramme der drei Aufnahmen des Adagios der 9. Symphonie beispielsweise dennoch erstaunliche Korrespondenzen:

Nr.), MUSIC AND ARTS: CD 209, ORFEO: CD 655061, PREISER: CD 90408, REFERENCE RECORDINGS: LP 209, TIM: CD 205229 (Box-Nr.). Vgl. dazu Berky und Hunt, S. 241.

22 AUDITE: CD-BOX 21405, CD 1.

23 AUDITE: CD-BOX 21405, CD 5. Dass es sich hier ohne Frage um verschiedene Aufnahmen handelt, zeigen nicht nur die erhaltenen Protokolle der Bandmitschnitte – sie wurden der CD-Box nicht beige-fügt, stehen aber online zur Verfügung (http://www.audite.de/de/product/5CD/21405-edition_hans_knappertsbusch_berliner_philharmoniker_the_complete_rias_recordings.html) –, sondern auch der Sachverhalt, dass Knappertsbusch im Rahmen des Live-Konzerts auf Streicherportamenti verzichtete, die er bei der Studioproduktion zwei Tage zuvor zur Ausdrucksintensivierung offenbar noch gestattete, besonders deutlich zu Beginn des dritten Satzes und während des zweiten Themas des Adagios.

24 Ebd.

25 Vgl. ANDROMEDA: CD-Box 9010, CD 4 (Aufnahme vom 30.8.1949) sowie MEMORIES MR 2245/2246 (Aufnahme vom 10.5.1963 mit dem Runfunk-Sinfonie-Orchester Köln, derzeit nicht greifbar).

26 Vgl. dazu ANDROMEDA: CD-Box 9010, CD 2 (Aufnahme vom 8.9.1944, die Dauerangabe im Booklet (18'12") trifft nicht zu) sowie TESTAMENT CD SBT 1340 (Aufnahme 29.–31. März 1955). Lediglich die Aufnahme der 4. Symphonie aus dem Jahr 1964 mit den Wiener Philharmonikern (MELODRAM: CD-Box GM 40008, CD 2) weicht davon ab. Den Kopfsatz dirigierte Knappertsbusch im Rahmen seines Konzertes mit den Wiener Philharmonikern über drei Minuten langsamer (20'54").

27 <http://www.sonicvisualiser.org/>.



Sonogramm 1: Adagio, 9. Symphonie. Aufnahmen vom 8.2.1858 (19'30"), 30.1.1950 (22'50") und 28.1.1950 (21'50")

Zwar dirigierte Knappertsbusch am 30. Januar 1950 den Satz in 22'50" (mittleres Sonogramm), zwei Tage zuvor in 21'50" (unteres Sonogramm) und rund 8 Jahre später, am 8. Februar 1958, in 19'30" (oberes Sonogramm).²⁸ Rechnet man aber die schnelleren Aufführungen auf die Dauer von 22'50" hoch, so erweisen sich der dynamische Verlauf sowie die Streckungen und Dehnungen einzelner Abschnitte indes als nahezu konstant.

Das Interpretationskonzept Knappertsbuschs änderte sich damit, allen Rezeptionskonstanten bezüglich der Spontaneität seiner Dirigate zum Trotz, im Wesentlichen, insbesondere in den Proportionen der Formteile und in den Dynamikwellen, kaum, und damit kann man Knappertsbusch auch den Willen zu einer wirklichen Traditionsbewahrung unterstellen. Wie diese Traditionsbewahrung sich im Detail zeigte, sei an zwei Beispielen genauer demonstriert, dem Beginn des Adagios der 9. Symphonie in der Fassung Ferdinand Löwes sowie dem Schluss des Finales der 4. Symphonie in der von Bruckner autorisierten Fassung Löwes.

Adagio der 9. Symphonie

Die drei Aufnahmen des Adagios der 9. Symphonie belegen, dass Knappertsbusch Löwes Fassung stets minutiös wiedergibt und damit eine Konformität zu seinen Eintragungen in der Aufführungspartitur. Grundlage seiner Interpretation des Satzbeginns ist der Streicherklang, der durch die hinzutretenden Bläser lediglich gefärbt wird. Dies wird vor allem deutlich anhand des Trompeteneinsatzes in Takt 5, der sowohl in der Studioaufnahme als auch beim zwei Tage später entstandenen Livemitschnitt abgetönt ist. Er erhebt sich bei

²⁸ AUDITE: CD-Box 21405, CD 1 sowie CD 5, ORFEO: CD 578021. Der bei den Live-Mitschnitten teilweise mitdokumentierte Schlussapplaus (in der ORFEO-Aufnahme 34 Sekunden dauernd) wurde hier nicht mitgerechnet.



Sonogramm 2: Adagio, 9. Symphonie, ohne Schlussapplaus und graphisch angeglichenen Aufnahmen vom 8.2.1858, 30.1.1950 und 28.1.1950

Knappertsbusch weder zum Substanzträger noch erweckt er den Eindruck eines großartigen Solos. Löwe schrieb hier – abweichend gegenüber Bruckners Autograph, wo die erste Trompetenstimme akzentuiert ist – in den Trompeten ein *f*, in den Streichern hingegen ein *ff* vor und setzte überdies in der zweiten Takthälfte in den Trompetenstimmen ein Decrescendo sowie die Vorschrift „Sehr gehalten“, wohingegen er in den Streichern ein „*marcato*“ notierte. Knappertsbusch unterstrich in seiner Partitur dann auch das Fortissimo in den hohen Streichern mit Bleistift noch einmal ganz deutlich, und seine Aufnahmen von 1950 zeigen, wie sehr er die erste Trompetenstimme im Streichersatz aufgehen lässt.²⁹

Die Überleitung ist in allen drei Einspielungen – wie von Löwe vorgeschrieben – mit einer Tempobeschleunigung verbunden, die in den ersten Kulminationspunkt (T. 17) mündet, den Knappertsbusch wiederum ganz im Sinne Löwes dirigierte, nämlich mit zart im *mf* einsetzenden Streichern, die sodann imposant crescendieren und decrescendieren. Ganz markant treten an dieser Stelle die Hörner hervor, und nicht – wie Bruckner es im Autograph vorschrieb – die Trompeten. Der Erstdruck fordert das *ff* der Hörner ausdrücklich, offenbar deshalb, weil sie die thematische Substanz, den Nonensprung exponieren. Knappertsbusch hat die Hornstimmen vermutlich aus diesem Grunde mehrfach angekreuzt. Durch Löwes Dynamik wird zugleich die Dissonanz auf den Haupttaktzeiten gemildert. Die Undezime der Trompeten wirkt dadurch so schwach, dass der Eindruck eines terzlosen Nonenakkordes, nicht aber der eines terzlosen Undezimenakkordes auf *Fis* entsteht.

29 Dass es sich um Fauxpas' des Solotrompeters handelt, ist nicht anzunehmen, da die Abschwächung bei beiden Aufnahmen vorgenommen wurde und zwar sowohl zu Beginn (T. 5f.) als auch beim Wiederaufgriff der Stelle im A'-Teil (T. 81f.).

The image shows a page of a musical score for Anton Bruckner's 9th Symphony, Adagio, measures 17-23. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns, Trumpets, Trombones, Percussion, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including 'mf', 'ff', 'dimin.', 'trem.', 'nicht trem.', 'nicht get.', 'geteilt', and 'dim'. The score is published by Universal Edition A. G. (U. E. 2891).

Abb. 2: Anton Bruckner, 9. Symphonie, Adagio, T. 17–23. Partiturdruk der Universal Edition A. G.: Wien und Leipzig, o. J. [Pl.-Nr. 2891], S. 114. Aus dem Besitz von Hans Knappertsbusch, mit eigenhändigen Eintragungen. D-Mmb, Nachlass „Hans Knappertsbusch“, Kna 29 (Ausschnitt).

Die Streicherdominanz, die Abtönung der Trompeten, die Hervorhebung der Hörner sowie die Beschwichtigung der schroffen Dissonanzen behält Knappertsbusch in allen drei Aufnahmen bei,³⁰ ebenso wie die Ansteuerung der Satztonika in Takt 7 mittels eines deutlichen Diminuendos.³¹

30 1958 hat Knappertsbusch jedoch das Decrescendo der Solotrompete nicht ganz so stringent zurückgenommen wie im Jahr 1950, wobei allerdings nicht auszuschließen ist, dass die entsprechende Stelle gemäß den heutigen Hörgewohnheiten tontechnisch nachbereitet wurde.

31 Hier mag Knappertsbusch die Nähe zum sogenannten „Gralsmotiv“ aus *Parsifal* bewusst gewesen sein, die auch bei einer gehaltlichen Deutung des Bruckner'schen Tonsatzes evident ist. Vgl. dazu Albrecht von Massow, „Musikalischer Formgehalt“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), S. 269–288.

Finale der 4. Symphonie

Spezifisch für Knappertsbusch und damit im Sinn der Tradition der Bruckner-Schüler ist auch dessen Interpretation des Finales der 4. Symphonie in der von Bruckner autorisierten Fassung Löwes. Dieses Finale weist gegenüber dem gemeinhin gespielten, nachkomponierten Finale der zweiten Fassung von 1880 neben mehrfachen, wie Peter Gülke gezeigt hat, nicht unbedingt vorteilhaften instrumentatorischen Änderungen³² vor allem zwei nicht unerhebliche Probleme auf, die die formale Geschlossenheit betreffen. Zum einen fehlt am Schluss die Apotheose des Hauptthemas des ersten Satzes, die die Symphonie in der Fassung von 1880 zu einem Ganzen rundet und zugleich ein gesteigertes Pendant zum Erscheinen dieses Themas in der Exposition des Finalsatzes darstellt. Zum anderen ist im Erstdruck die Reprise des Hauptthemas (T. 383–413 der Zweitfassung) getilgt. Das heißt, das Ende der Durchführung mündet quasi direkt in das zweite Thema, womit der Sonatensatz als solcher empfindlich gestört ist. Die beiden Veränderungen lassen sich jedoch mit Blick auf ein individuelles Finalkonzept auch anders interpretieren. Durch die Tilgung des Hauptthemas des ersten Satzes am Schluss des Finales hat die Symphonie nichts Schablonenhaftes mehr. Denn Bruckner griff bekanntlich sehr gern gegen Ende seiner Symphonien das Hauptthema des ersten Satzes wieder auf und machte es insofern zum Hauptthema der gesamten Symphonie, als er Anfang und Ende miteinander in Beziehung setzte.³³

Auch die getilgte Reprise des Hauptthemas des 4. Satzes ist logisch erklärbar. Denn Bruckner hatte zuvor just dieses Thema breit verarbeitet und es gleichsam zum Kulminationspunkt der Durchführung gemacht, auf den dann eine Rückentwicklung bzw. Überleitung zur Reprise folgte. Bei einer formschematagetreuen Reprise hätte nun dieses Thema erneut exponiert werden müssen, wodurch eine Art doppelter Höhepunkt entstanden wäre, wie ihn die Fassung von 1880 auch aufweist. Bruckner zog – möglicherweise auf Anregung Löwes – aus der Überlastigkeit des 1. Themas in der Durchführung und dem Problem eines doppelten Höhepunktes offenbar in seiner vierten Fassung des Finales die Konsequenz, dieses zu Beginn der Reprise zu streichen und gehorchte damit gleichsam einem dem Formverlauf übergeordneten Prinzip eines proportional vergleichsweise ausgewogenen Wechsels von Bewegung und Ruhe bzw. Ruhe und Bewegung.

Knappertsbusch war das Problem des doppelten Höhepunkts ohne Frage bewusst. Sein Interpretationskonzept weicht von dem bei Bruckner so häufigen Prinzip der Überbietung im Sinne einer gesteigerten Wiederkehr von bekanntem Themenmaterial folglich auch konsequent ab. So vermerkte er auch zu Beginn jenes Abschnitts, den man gemeinhin als Coda bezeichnen würde (T. 440ff.) in seiner Partitur: „Ausklang“³⁴. Damit fasste er diesen nicht im Sinne einer Überbietung des Vorangegangenen und als Beginn einer neuen Steigerungswelle auf. Wenn sich im Beginn der Symphonie – bildlich gesprochen – gleichsam eine Morgendämmerung zeigen sollte,³⁵ so wäre der „Ausklang“ gewissermaßen das Abendrot eines erfüllten Tages. Knappertsbuschs Interpretation zielt somit am Ende nicht auf die gigantische Überbietung, sondern lediglich auf einen würdevollen, affirmativen Abschluss.

32 Peter Gülke, „Neu instrumentiert und zusammengezogen‘ – wo und welche ist Bruckners Vierte Symphonie?“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), S. 209–217.

33 Hans-Joachim Hinrichsen: „Bruckner als Sinfoniker“, in: *Bruckner-Handbuch*, hrsg. von demselben, Stuttgart und Weimar 2010, S. 90–109, hier S. 100.

34 Stadtbibliothek München, Nachlass Knappertsbusch „Kna 25“, S. 92.

35 August Göllerich / Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffens-Bild*, Bd. 4/1, Regensburg: Bosse 1974, S. 518. – Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1936.

Es fehlt damit zugleich auch eine übermäßige Monumentalisierung, die wiederum – mit Ausnahme des Finales der 5. Symphonie – für die Bruckner-Interpretation vor 1933 nicht selten ist, soweit es aus den existierenden Aufnahmen erschlossen werden kann. Auch damit knüpft Knappertsbusch an im Zuge des Nationalsozialismus verlorengegangene Interpretationskonzepte an, tradiert diese weiter und interpretiert Bruckner im Sinne einer Aufführungspraxis des frühen 20. Jahrhunderts.³⁶

Knappertsbuschs Konzert- und Operndirigate zeichneten sich gemäß herkömmlicher Sicht durch einen großen Raum für Spontaneität aus, sie waren nicht stereotyp-perfektionistisch und schon gar nicht metronomisch-mechanisch.³⁷ Knappertsbusch verzichtete nicht zuletzt, um der Lebendigkeit der Aufführung willen – und wohl auch, um einer drohenden Verkrustung durch zu häufige Wiederholung entgegenzuwirken –, sogar sehr gerne auf Probenarbeit. Die Anekdote, er sei einmal pünktlich zu einer Probe erschienen, habe sich dann aber sehr schnell wieder verabschiedet mit den Worten: „Sie, meine Damen und Herren, kennen das Stück, ich kenne es auch, wir sehn uns heute abend“,³⁸ ist verbürgt. Die vergleichende Analyse seiner Bruckner-Interpretationen zeigt indes, dass Knappertsbuschs interpretatorische Konzepte wesentlich überlegter und konstanter waren, als es Anekdoten insinuieren. Dass sich im Einzelnen freilich Unterschiede innerhalb der verschiedenen Aufnahmen zeigen, die zum Teil auch der Raumakustik geschuldet sind, dürfte gleichwohl niemand bestreiten wollen. Ob jedoch deshalb eine These, wie die von Rolf Betz und Walter Panofsky aufrechtzuerhalten ist, der zufolge „gerade die Relativierung des Tempobegriffes für seine intuitive Gestaltung zeuge“ und „jedes Tempo für ihn ‚richtig‘ sei, weil er es nie errechne, sondern immer nur fühle“³⁹, mag in Anbetracht der Bruckner-Interpretationen Knappertsbuschs mehr als fraglich sein. Knappertsbuschs Bruckner-Aufführungen, wie sie heute über das Medium der Compact Disc dokumentiert sind, sowie seine Eintragungen in seinen Partituren zeigen eher Gegenteiliges, versah er doch sogar einzelne Sätze mit Satz-dauern, die wohl seiner inneren Vorstellung und Überzeugung entsprungen sind.⁴⁰ Dessen ungeachtet sind diese Aufnahmen ein überzeugendes Plädoyer für Schalk und Löwe, das seine Wirkungen bislang allerdings vorwiegend in der Tonträgerindustrie entfaltetete, die Knappertsbuschs Bruckner-Hingabe als fesselnde Klangdokumente edierte.

36 Als Referenzaufnahme sei Jascha Horensteins Aufnahme der 7. Symphonie mit den Berliner Philharmonikern aus dem Jahr 1928 (BPH 0602 / LC 13781) genannt. Von Franz Schalk sind leider keine Bruckner-Aufnahmen überliefert. Sein Dirigat der 6. Symphonie Beethovens mit den Wiener Philharmonikern (GRAMMOFONO 2000: CD 1161248) ist aber ebenfalls frei von Pathos und von extrem schnellen Tempi geprägt.

37 Rudolf Betz und Walter Panofsky, *Knappertsbusch*, Ingolstadt [1958], S. 58f.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 43.

40 So vermerkte er etwa auf S. 112 seiner Partitur der 9. Symphonie am oberen Blattrand links (Beginn des Adagios): „19 Min“.