

„Lieblings-Bachkantate“ *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 konstatiert.

Während Loy sehr souverän und kritisch mit den Meinungen der Fachliteratur umgeht und diese auf den Prüfstand stellt, fällt es auf, dass er sich bei Briefzitatzen ausschließlich nach Druckausgaben richtet, ohne dieselben, vor allem die älteren, kritisch zu hinterfragen (Zitate nach den unzulänglichen Ausgaben von 1861 bzw. 1863 sind heute kaum noch zeitgemäß). Zudem bleibt die Möglichkeit ungenutzt, durch Einbeziehung von im Falle dieses Komponisten reichlich vorhandenen ungedruckten Dokumenten das Spektrum des bisher Bekannten zu erweitern.

Dem beziehungsreich am 193. Geburtstag des Komponisten datierten Vorwort ist zu entnehmen, dass es sich bei vorliegender Studie um die überarbeitete Fassung einer im Jahre 2000 an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen vorgelegten Magisterarbeit handelt. Die Drucklegung derselben war aufgrund ihrer Thematik und Qualität wünschenswert, gleichzeitig auch mutig, denn nicht weniger als vier gewichtige Dissertationen (Reichwald, Sposato, Koch, jüngst Albrecht-Hohmaier) sowie weitere Arbeiten zu den Oratorien (Krummacher, Nohl, Reimer) und zu Mendelssohns Bach-Verbindungen (Ahrens, Stinson) sind teilweise parallel zu Loys Arbeit entstanden oder veröffentlicht worden und stehen nun in direktem Vergleich der Forschung zur Verfügung. Nicht alle diese Arbeiten konnte Loy zumindest beim Abfassen der ursprünglichen Magisterarbeit kennen, doch berühren sie Themenschwerpunkte seiner Studie (Struktur der Oratorien, Textanlage, Konzeption, Einsatz des Chors) und kommen, da teilweise auf breiterer Quellenbasis stehend, zu noch differenzierteren Resultaten.

(August 2003)

Ralf Wehner

WOLFGANG DOEBEL: *Bruckners Symphonien in Bearbeitungen. Die Konzepte der Bruckner-Schüler und ihre Rezeption bis zu Robert Haas. Tutzing: Hans Schneider 2001. 522 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation. Band 24.)*

Bruckners Symphonien in Bearbeitungen – der Titel ist vielleicht nur (noch) Eingeweihten

ganz verständlich: Es geht um den Grenzbereich zwischen Edition und – wie auch immer motivierter – ‚Einrichtung‘ eines Autortextes. Wolfgang Doebel schränkt im Hinblick auf die Situation bei Bruckner den Begriff der „Bearbeitung“ ein. Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen steht die „‚Bearbeitung‘ im Sinne einer Fremdbearbeitung“, angefertigt „ohne Beteiligung, Einwilligung oder Wissen Bruckners“ (S. 112). Das hierbei eingewobene biographische Moment hat der Autor zuvor kurssorisch und ganz in der traditionellen Linie der Bruckner-Forschung behandelt. Demnach waren Bruckners Visionen seiner eigenen Zeit entrückt, und um seine Werke aufgeführt zu bekommen, ließ sich der Komponist auf verschiedene Kompromisse, besonders jedoch auf eine Kooperation mit seinen Schülern ein. Diese redigierten die Partituren für die Erstausgabe vielfach an Bruckner vorbei, und orientiert am Zeitgeschmack (der mit einem abstrakten ‚Wagner-Stil‘ gleichgesetzt wird). Es war demnach Aufgabe der modernen Editionsphilologie nach 1930, diese ‚zeitbedingten‘ Aberrationen rückgängig zu machen und damit Bruckners Visionen wiederherzustellen.

An dieser – hier zugegebenermaßen holzschnittartig skizzierten – Lehrmeinung entzündete sich jüngst eine Diskussion um den Status zumindest der zu Lebzeiten Bruckners publizierten Ausgaben sowie um die ideologischen Implikationen der um 1930 begonnenen Gesamtausgabe (vgl. hierzu etwa B. Korstvedt, „Return to the Pure Sources: The Ideology and Text-Critical Legacy of the First Bruckner Gesamtausgabe“, in: *Bruckner Studies*, hrsg. von T. Jackson und P. Hawkshaw, Cambridge 1997, S. 91–109). In diesem Zusammenhang ist Doebeles Beitrag sehr zu begrüßen als der Versuch einer grundsätzlichen Bestandsaufnahme. Dabei macht der Autor es sich zur Aufgabe, im detaillierten Vergleich mit der jeweiligen „Originalpartitur“ (wie sie in der durch Leopold Nowak revidierten Form im Rahmen der Gesamtausgabe vorliegt) zunächst die spezifische Qualität der fraglichen Bearbeitungen, der Erstdrucke also, zu ermitteln, um sodann, in einem weiteren Durchgang, die problematischen Editionen, die Robert Haas von der 2., 8. und 7. *Sinfonie* vorlegte, zu untersuchen und schließlich noch die Editionspraxis von Haas' Nachfolger Nowak zu streifen.

Dieses Programm wird schnörkellos durchgezogen; die Funde wesentlicher Differenzen zwischen den Erstdrucken und Bruckners Eigenschrift (8., 6., 9. *Sinfonie*) sowie zwischen Haas' und Nowaks Editionen (1., 2., 4., 6.–9. *Sinfonie*) werden Punkt für Punkt diskutiert und im Anhang auf 48 Seiten in Tabellen aufgelistet. So sehr es nun zu begrüßen ist, dass den Erstdrucken (8. *Sinfonie*, 1892, redigiert von J. Schalk und M. von Oberleithner; 5., 1896, F. Schalk; 6., 1898, J. Schalk; 9., 1903, F. Löwe) besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, so sehr ist zu bedauern, dass Doebl sich hierbei einer letztlich affirmativen Methode verpflichtet; ein Indiz hierfür ist – trotz Vorbehalts (S. 215, Anm.) – die Übernahme der im Milieu des vehementen ‚Bruckner-Streits‘ der 30er-Jahre geprägte Formel der „Originalfassung“. Die Geschichte der editorischen Behandlung von Bruckners sinfonischen Werken ist demnach vom Telos der „Originalfassungen“ her zu verstehen, und das heißt: von der Wiedergabe der im autographen Text verabsolutierten Autorintention. Umso erstaunlicher wirkt unter vielem anderen nun der Befund, dass die Erstdruck-Ausgabe der 7. *Sinfonie* Bruckners Handschrift näher kommt als Haas' „Originalfassung“. Gleichwohl, und trotz weiterer, längst bekannter und schwerwiegender Eingriffe in den Text bleibt für Doebl die Editionspraxis von Robert Haas „wissenschaftlich“, im Gegensatz zur Intention der Bruckner-Mitarbeiter, die ‚nur‘ auf die dirigentische Praxis gerichtet war (S. 400 f.). Immerhin lehrt Doebls verdienstvoller Blick auf die Differenzen zwischen Haas' und Nowaks Editionspraxis, dass Edieren immer Interpretieren bedeutet. Gleichwohl werden die zeitgenössischen Erstdrucke, deren Text-Interpretation wiederum als Vorgriff auf die praktische Interpretation (einer Aufführung) zu bewerten sind, von eben dieser Möglichkeit, nämlich der einer Aktualisierung, ausgeschlossen: „Eine Aufführung [der Erstdruck-Partituren, T. R.] heute wäre ein historischer Irrtum“ (S. 419). Warum dies, wo doch Doebl im Zusammenhang mit der *Achten Sinfonie* konstatiert, dass die Bearbeiter „relativ behutsam und in weiten Teilen verantwortungsbewusst mit Bruckners Original umgegangen waren“ (S. 149). Und im Hinblick auf die heiklen Fragen der Haas'schen Editionen hätte der Autor in der Arbeit von Christa Brüst-

le (*Anton Bruckner und die Nachwelt*, Stuttgart 1998) zumindest diskussionswürdige Antworten finden können; unbegreiflicher Weise erscheint Brüstles Buch lediglich in der exhaustiven Literatur-Liste.

Dem überaus reichen Material, das Wolfgang Doebl dem Leser zuweilen fast zu detailliert ausbreitet, hätten sich gleichwohl weiterführende Fragen abgewinnen lassen: Was ist davon zu halten, dass Bruckners späte Änderungspraxis Berührungspunkte mit Verfahren seiner Bearbeiter aufweist? Wie sind Bruckners Vortragsanweisungen (und die hierzu häufig differierenden der Bearbeiter) im Kontext der Zeit zu verorten? Welche Rolle spielen die Normen des Notenstichs? Wie sinnvoll und gekonnt geriet die Redaktion der Bearbeiter eigentlich? War es möglicherweise nicht träge Gewohnheit, sondern eine ernst zu nehmende professionelle Sicht, die es maßgebenden Dirigenten um 1930 schwer machte, den autographen Text des Fragments der *Neunten Sinfonie* als autoritative Musiziervorlage zu betrachten?

Solche teilweise grundsätzliche Fragen, die aktuelle Brisanz des Gegenstands gerieten unter der Fülle der erhobenen Befunde leider aus dem Blick. Wenn es „Aufgabe der Musikwissenschaft“ ist, den „bis heute noch nicht abgeschlossenen Prozeß der Emanzipation“ – nämlich der Anerkennung der verschiedenen Fassungen von Bruckners Sinfonien unter der Bedingung ihrer Authentizität – „erklärend zu begleiten und immer noch vorhandene Hemmschwellen bei Dirigenten, Orchestern und Publikum weiter abbauen zu helfen“ (S. 109), dann liegt es doch nahe, diese Hemmschwellen auch den sagenhaften zeitgenössischen Erstdruckfassungen gegenüber abzubauen. Doebl hat jene Fassungen, von denen der größte Teil noch zu Bruckners Lebzeiten erschien und die lange Zeit rezeptionsprägend waren, ein gutes Stück weit ernst genommen und sine ira et studio untersucht – um diese Dokumente sodann umso entschiedener gleichsam zum Tabu zu erklären. Dies zu einem Zeitpunkt, an dem editionsphilologische Konzepte auch die Option bieten, die Rolle des Autors als zentralen, aber eben nur als Teil eines größeren sozialen Kontexts zu begreifen und nicht ausschließlich dem einsam schaffenden Genie posthum Gerechtigkeit zu verschaffen. Hieraus erwachsene Überlegungen sind nicht einfach „Opposition“

(S. 403 ff.) gegenüber dem scheinbar Bewährten, sondern prüfenswerte Ansätze, und es ist nicht gesagt, dass Bruckners „Visionen“ in das Korsett einer Lehrmeinung zu zwingen sind.
(Februar 2003) Thomas Röder

Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongressbericht. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2001. 682 S., Abb., Notenbeisp. (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Band 1.)

Das Brahms-Jahr 1997 wurde in Europa mit Kongressen nicht nur in Hamburg, Wien und Nottingham, sondern auch in Gmunden gewürdigt. Brahms' Besuche der Jahre 1890–1895 bei der Familie Miller-Aichholz in Gmunden sind Thema eines Beitrags von Ingrid Spitzbart. Der im Gmunder Museum befindlichen reichhaltigen Sammlung von Brahmsportraits widmet sich Elfriede Prillinger vornehmlich im Hinblick auf Datierungsfragen. Victor von Miller-Aichholz war Sponsor der Brahms-Biographie von Max Kalbeck; entsprechend bilden biographische Aspekte den Hauptteil des Bandes. Die Beiträge von Siegfried Kross zur Brahms-Biographik und von Constantin Floros über Kalbecks Fragebögen für Joseph Joachim und Albert Dietrich geben in ihren konträren Bewertungen der Arbeiten Kalbecks einen Eindruck der im Übrigen nicht dokumentierten Diskussionen auf dem Kongress. Beziehungen zu Künstlerkollegen widmen sich Eberhard Würzl (Johann Strauss), Otto Biba (Ignaz Brüll), Gerd Nauhaus (Clara Schumann) sowie Malou Haine durch Edition unveröffentlichter Briefe von Ferdinand Kufferath an Johannes Brahms. Auch das Thema „Brahms und die Musikforschung“ bildet einen kleineren Schwerpunkt: Jürgen Neubacher dokumentiert Brahms' musikgeschichtliche Forschungen in der Hamburger Stadtbibliothek. Das Verhältnis von Brahms und Philipp Spitta steht im Mittelpunkt eines Beitrags von Imogen Fellingner, Michael Ladenburger stellt in seinen Ausführungen über Brahms als Beethoven-Forscher die Beziehungen zu Gustav Nottebohm in den Vordergrund. In einem Anhang ediert er Briefdokumente aus der Korrespondenz mit Julius Wegeler und Rafael Maszkowsky. Kurt Hofmann präsentiert unveröffentlichte Dokumen-

te über die letzten Lebensjahre, Renate Hofmann fördert Unbeachtetes über Brahms' Beziehungen zur Tochter Friedrich Rückerts zu Tage.

Besonderheit des Gmunder Kongresses war das Thema „Brahms-Rezeption im Ausland“. Herausgeberin Ingrid Fuchs arbeitet an Brahms-Nachrufen in der internationalen Presse typische nationale Rezeptionstopoi heraus. Internationale Forscher widmen sich der Brahms-Rezeption in der Schweiz (Sibylle Ehrismann), in den Niederlanden (Frits Zwart und Katja Brooijmans), in Russland (Ekaterina Tsareva), Belgien (Malou Haine), in Frankreich (Marc Vignal), Spanien (José Peris Lacasa), England (Robert Pascall) und den USA (Michael Musgrave). Dass die Uraufführung des *Klavierquintetts* op. 34 in Paris stattfand, wird nicht im französischen, sondern im belgischen Beitrag erwähnt. Michael Musgrave revidiert die Angaben über vermeintliche amerikanische Weltpremieren von Opus 8 und Opus 36. Sowohl Robert Pascall als auch Malou Haine ergänzen ihre umfangreichen Beiträge durch gründlich recherchierte Aufführungslisten.

Unter dem Oberbegriff „Schaffensaspekte“ sind thematisch verschiedenartige Beiträge zusammengefasst, wobei wie auf dem Wiener Kongress die Kammermusik im Vordergrund steht: Michael Kube behandelt den gattungsgeschichtlichen Kontext des *Klaviertrios* op. 8, ohne auf das Problem des dubiosen, Brahms zugeschriebenen *A-Dur-Trios* (Anh. IV/5) einzugehen. Original und vierhändige Bearbeitung des *Quintetts* op. 111 vergleicht Gernot Gruber. Peter Jost versucht an Korrekturspuren im Autograph des *Horntrios* op. 40 zu zeigen, dass Brahms das Werk zunächst für ein Ventilinstrument konzipiert habe und erst nachträglich zur Besetzung mit Naturhorn gelangt sei. Die Gattungszugehörigkeit der *Gesänge* op. 91 mit obligater Viola untersucht Marco Uvietta, und Joachim Reiber widmet sich ohne neue Antworten der alten Frage, warum Brahms keine Oper schrieb. Ferenc Bónis weist im Finale der 4. *Symphonie* einen Bezug zu dem „als zweite [ungarische] Nationalhymne anerkannten Szózat“ nach, von welchem sich eine Druckausgabe im Nachlass von Brahms erhalten hat. Weniger um direkte Zitate als um Imitation personalstiltypischer Satzmodelle geht es Hartmuth Kinzler in seinen Anmerkungen zu