

## Instrumental-Compositionen.

Clavier Soli.

No. 1. L. 1731. E. B. 1744, ist im 43sten  
Stücke des Musikalischen Allerley gedruckt.

No. 2. £. 1731. E. B. 1744.



No. 3. £. 1732. E. B. 1744.



# Musik und Wissenschaft

## Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,  
Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

ConBrio

Musik und Wissenschaft  
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

# REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON  
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

## BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3>>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniss des musicalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,  
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-3>>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,  
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-3>>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,  
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-3>>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9>>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,  
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3>>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,  
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch  
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg  
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

# **Musik und Wissenschaft**

## **Gedenkschrift für Wolfgang Horn**

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,  
Katelijne Schiltz und  
Michael Wackerbauer



»... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die Marienvesper von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

## Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen .....	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel .....	14
Einleitung .....	17
Autor*innen .....	20
David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters .....	27
Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts .....	51
Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina .....	71
Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren .....	113
Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i> .....	129
Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München .....	157
Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799) .....	167
Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe .....	187
Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen .....	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i> .....	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864) ....	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen. Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts .....	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis .....	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr .....	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert .....	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov .....	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1 .....	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i> .....	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks .....	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus .....	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn .....	499
Register .....	505

## Bruckner improvisiert

Thomas Röder

Improvisation in der Musik bedeutet in Echtzeit zu komponieren. So könnte man den merkwürdigen Sachverhalt zusammenfassen, dass unser Sprachgebrauch gelegentlich eine Gegensätzlichkeit unterstellt, wo eigentlich eine graduelle Abstufung die Pole zwischen Extemporieren und Ausarbeiten verbindet. Dass beide Tätigkeiten unter dem Nenner einer »generativen musikalischen Performanz« zusammengefasst werden können, öffnet ein weites Feld von Phänomenen, deren systematischer Ort stets neu zu bestimmen ist.<sup>1</sup> Um dies mit einigen Fragen zu illustrieren: Wie weit ist die Vorbereitung zur Improvisation ausgearbeitet? Welcher Fundus an Klischees und Topoi wird verwendet? Wird ein schriftlich fixiertes Arrangement noch korrigiert? Wird ein Thema gegeben oder im Moment erdacht? Schnelligkeit, Kombinationsfähigkeit, Ausdauer, aber auch Risikobereitschaft oder gar Unbekümmertheit führen zu individuellen Wegen zur Lösung verschiedener Problemstellungen.

Ein wesentliches Kriterium bei der Differenzierung des generativen oder kreativen Umgangs mit Musik ist der Anteil der Schrift. Ob Schriftlosigkeit das entscheidende Kennzeichen bei der Improvisation ist, steht keineswegs fest. Der Erwerb musikalischer Fertigkeiten erfolgt in der westlichen Welt weitgehend über verschriftlichte Wege, und ein Pädagoge wie Friedrich Wieck, der seiner Tochter anfangs einen völlig schriftlosen Umgang mit Instrument und Tönen zutraute, ist die Ausnahme.

Liegt also die Trennlinie zwischen Reproduktion und Produktion? Auch hier ist die Rolle der Schrift nicht festlegbar und die Prämissen am Ereignis selbst nicht zuverlässig zu verifizieren. Eine Aufführung konnte als extemporierte Fantasie angekündigt werden, wo tatsächlich Auswendigspiel zugrunde lag. So fiel beispielsweise Adolph Bernhard Marx einer Täuschung zum Opfer, als ihm der Klavierschüler Friedrich Kalkbrenner seine bereits gedruckte »Grande Fantaisie« *Effusio musica* op. 68 als angebliches Stegreifstück vorspielte.<sup>2</sup> Gerade weil die Grenzen zwischen hingeworfenem Improvviso und ausgetüfteltem Tonsatz nur scheinbar klar und in der Praxis unhinterfragt eindeutig zu sein scheinen, ist es von Interesse, den Überlieferungen

---

1 Andreas C. Lehmann, »Komposition und Improvisation: Generative musikalische Performanz«, in: *Allgemeine Musikpsychologie*, hrsg. von Thomas H. Stoffer und Rolf Oerter, Göttingen 2005, S. 913–954.

2 Adolph Bernhard Marx, *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 1865, S. 63–64.

zu Anton Bruckner, der dem philologischen Befund zufolge als komponierender Musiker dem Skrupulösen zuneigte, zeitgenössischen Berichten zufolge aber als außerordentlicher ›Performer‹ galt, unter diesen Aspekten nachzuspüren.<sup>3</sup>

Bereits in seiner Jugend beeindruckte Anton Bruckner als Organist verschiedene Kenner. Die Prüfungen, denen er sich in der Folgezeit als Organist Vertretern der Fachwelt stellte, wurden als entscheidende Punkte seiner Laufbahn mit seiner Lebensbeschreibung verknüpft.<sup>4</sup> Beruflich blieb er zeitlebens der Orgel verbunden. Er unterrichtete das Instrument am Konservatorium und stand von Anfang seiner Wiener Zeit an bis 1892 als Hoforganist (seit 1878 als »wirklicher« k. k. Hoforganist) in den Diensten des Kaisers. Der letzte öffentliche Auftritt Bruckners fand 1894 statt, zwei Jahre vor seinem Tod.

Vielleicht bedeuteten die beiden Reisen, die Bruckner 1869 und 1871 unternahm, den Höhepunkt seiner organistischen Laufbahn und zugleich die Grundlegung seiner andauernden Reputation als Organist.<sup>5</sup> Als 1869 die Merklin-Orgel in der neu erbauten Kathedrale zu Nancy einzuweihen war, wurden Organisten aus einigen europäischen Ländern zu Konzertvorträgen eingeladen. Kaiser Franz Joseph engagierte sich als Nachkomme des Hauses Lothringen an der Finanzierung und Ausstattung des Neubaus; der Hoforganist Bruckner war gleichsam als musikalischer Botschafter unterwegs. Sein Spiel fand Anklang, und auf Betreiben der Firma Merklin-Schütze reiste Bruckner anschließend nach Paris, wo er die Werkstatt besuchte und sodann von der konkurrierenden Firma Cavaillé-Coll noch eingeladen wurde, an der großen Orgel zu Notre Dame zu spielen. Zu den Festivitäten zur Einweihung der Orgel in der Royal Albert Hall, im Vorjahr der großen Londoner Weltausstellung, entsandte ihn die Wiener Handelskammer. Hier und in einer anschließenden einwöchigen Auftrittsserie im Kristallpalast bewährte sich Bruckner vor einem großen Publikum. Trotz dieser Erfolge kam für ihn die Karriere als Orgelvirtuose nicht in Frage. Eine Begründung hierfür lässt sich dem Schreiben entnehmen, das Bruckner an seinen Freund Rudolf Weinwurm bereits einige Jahre zuvor gerichtet hatte. Bruckner erklärt hierin, dass er kein Repertoire habe, bis auf einige Stücke von Bach und Mendelssohn, und fährt fort:

---

3 Max Auer: »Anton Bruckner, der Meister der Orgel«, in: *Die Musik* 16 (1923–1924), S. 869–884; Karl Schütz, »Von der Orgel-Improvisation zur Symphonie. Ein Beitrag zur Klangvorstellung Anton Bruckners«, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien 1975, S. 271–284; Erwin Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation. Anton Bruckner als Organist«, in: *Bruckner-Symposion 1995: Zum Schaffensprozess in den Künsten. Bericht*, Linz 1997, S. 111–139; ders., »Anton Bruckner – Genie an der Orgel«, in: *Bruckner-Jahrbuch 1994/1995/1996*, Linz 1997, S. 211–222; Crawford Howie, »Bruckner – the Travelling Virtuoso«, in: *Perspectives on Anton Bruckner*, hrsg. von Crawford Howie, Paul Hawkshaw und Timothy Jackson, Aldershot 2001, S. 299–316.

4 Zeugnisse 1848 (Stiftsorganist Kattinger, St. Florian), 1854 (Aßmayr, Sechter und Preyer, Wien), 1858 (Sechter, Wien), 1861 (Komitee des Konservatoriums, Wien), vgl. die Zeittafel im *Bruckner-Handbuch*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Stuttgart/Kassel 2010, S. XIV–XVI.

5 Hierzu auch: Claudia Catharina Röthig, *Studien zur Systematik des Schaffens von Anton Bruckner auf der Grundlage zeitgenössischer Berichte und autographen Entwürfe*, Göttingen 1978, S. 131–162; Josef Burg, »Anton Bruckner und Frankreich«, in: *Acta organologica* 26 (1998), S. 1–38; Howie, »Bruckner – The Travelling Virtuoso«.

Ich habe wenig Zeit und Lust, mich sonderlich in dieser Beziehung zu plagen; denn es hat keinen Zweck; Organisten sind stets schlecht gezahlt, und wenn man Konzerte am Ende nicht mit Vorteil arrangieren kann meine ich, ist's am besten unentgeltlich, und dann auch nur Fantasien etc. ohne Noten aus dem Kopfe zu spielen. Zum gediengenen Spiele fremder Meister glaube ich werden draußen sehr tüchtige Leute in Hülle und Fülle sein.<sup>6</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Bruckner bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere eine Entscheidung gegen das Orgelkonzertieren aufgrund von strikt ökonomischen Überlegungen trifft und feststellt, dass sich für ihn die Tätigkeit als Orgelvirtuose nicht lohnt, wenn Aufwand und Ertrag gegeneinander abgewogen werden. Freilich macht sich bei ihm auch eine gewisse Zurückhaltung bemerkbar, wenn es darum geht, für die Aneignung schwieriger Werke fremder Autoren Zeit aufzuwenden. Der Brucknerbiograph Max Auer beruft sich auf die mündliche Überlieferung aus dem »Sängerkreis« seines Heimatorts Vöcklabruck, wenn er Bruckner zitiert: »Ich bin ja nicht eigentlich Organist – ich bin Komponist.«<sup>7</sup> Doch kam Bruckner durchaus ein gewisser Ruf als Organist zu, zumindest bei den Kennern der damaligen österreichischen Musikkultur. Cosima Wagner bezeugt – von Bayreuth aus – diesen Ruf, wenn sie in einem Tagebucheintrag von 1876 Bruckner als »armen Organisten« bezeichnet, und in der Brucknerliteratur kommt gelegentlich die Verwunderung darüber zur Sprache, dass Bruckner ungeachtet seines Ansehens als Orgelspieler nur ein schmales Portfolio an eigenen Orgelkompositionen zustande gebracht habe.<sup>8</sup>

Angesichts der Bedeutung des Komponisten könnte dieser Befund Anstoß dazu geben, noch einmal jeden kleinsten dokumentierten und erhaltenen Rest dieses besonderen Organistenlebens zu sammeln. Ob die Sammlung solcher Fundstücke sodann das Werkverzeichnis des Komponisten Bruckner bereichern sollte, mag eine offene Frage bleiben. Doch da die Orgel eine bedeutende Rolle im Leben Bruckners spielte, könnte es erhelltend sein, einen Katalog der *Res factae* mit den Spuren des verklingenen Schaffens abzurunden.

\* \* \*

Bereits 1924 fügte Max Auer seinem bereits zitierten Artikel »Anton Bruckner, der Meister der Orgel« ein thematisches Kompendium mit 65 Musikbeispielen und drei Faksimile-Abbildungen bei.<sup>9</sup> Die Beispiele wurden von August Göllerich und Max Auer zusammengetragen, doch unterließ es Auer in einigen Fällen, die Quelle zu benennen. Bei zahlreichen weiteren Beispielen

<sup>6</sup> Brief vom 1. März 1864, in: Anton Bruckner, *Briefe*, vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider, Band 1: 1852–1886, Wien 1998, S. 41–42 (= Anton Bruckner, Sämtliche Werke 24/1). Die Orthographie ist redigiert.

<sup>7</sup> Max Auer, »Anton Bruckner, der Meister der Orgel«, S. 870.

<sup>8</sup> Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. 1, München 1976, S. 894 (Eintrag vom 8. Februar 1875). Werner Wolff, *Anton Bruckner: Genie und Einfalt*, Zürich/Freiburg i. Br. 1980 (1948), S. 32; Andreas Jacob, »Die Klavier- und Orgelwerke«, in: *Bruckner-Handbuch*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, S. 322–332, hier S. 327.

<sup>9</sup> Max Auer, »Anton Bruckner, der Meister der Orgel«, S. 881–884.

machte er nur kurzitative Angaben zu deren Herkunft. Ein Teil dieser kurzen Beispiele – Skizzen für verschiedene Zwecke – wurde in die damals im Erscheinen begriffene große Monographie eingewoben.<sup>10</sup> Ein kurzitiver Blick auf diese Fundstücke führt zu dem Ergebnis, dass zahlreiche dieser Fragmente zu dem Repertoire an Partituren und Lehrbüchern gehören, das Bruckner zu Studienzwecken abschrieb. Nur wenig davon scheint aus eigener Erfindung zu stammen. In jüngerer Zeit beschrieb Paul Hawkshaw dieses Handschriftenkorpus.<sup>11</sup>

Als Max Auer die Biographie von August Göllerich zur endgültigen mehrbändigen Ausgabe ausarbeitete, bezog er die zahlreichen eingestreuten Notenbeispiele auf bestimmte dokumentierte Ereignisse, die mit dem Orgelspiel Bruckners zu tun hatten. Dieses Material erscheint vertrauenswürdiger als die Auswertung von Bruckners Abschriften, da nicht nur die Menge der Beispiele erheblich reduziert ist, sondern auch deren Provenienz benannt wird.

Hans Haselböck gab seiner Edition der Bruckner'schen Orgelwerke einen Anhang mit dem Titel »Anton Bruckner als Orgel improvisator« bei.<sup>12</sup> Haselböck listet dort 25 Termine auf, an denen Bruckner improvisierte, und gibt zumeist noch ein verwendetes Thema dazu an. Fast alle diese Ereignisse sind in der Monographie von Göllerich/Auer dokumentiert. Über die Informationen hinaus, die Haselböcks Liste bietet, ist die Idee bemerkenswert, dass eine Ausgabe von Orgelwerken durchaus auch Musik enthalten kann, die nicht auf Notenpapier aufgezeichnet erhalten ist. Der entsprechende Band der Gesamtausgabe enthält immerhin eine Improvisations-skizze aus Bruckners späten Jahren.<sup>13</sup>

\* \* \*

In den folgenden Anmerkungen sollen drei Aspekte zur Thematik der nicht notierten Kompositionen Bruckners behandelt werden. Am Anfang steht die Diskussion einiger Themen, sodann werden komponierte Fantasien von Bruckner nahe stehenden Autoren in den Blick genommen, und abschließend sollen einige Berichte aus einer größeren Zeitspanne vorgestellt werden.

Dass die meisten Themen als »Fugenthemen« angesprochen werden, gehört vielleicht zur Sache, vielleicht aber mehr noch zum Erwartungshorizont des Publikums, sei es vom Fach, sei es aus der Gruppe der Laien.<sup>14</sup> Gewiss ist es möglich, jedes tonale Thema in einer Fuge zu verarbeiten, solange die Regeln der Imitation und kontrapunktischen Einbettung beachtet werden. Freilich kamen in der langen historischen Zeit der Herausbildung der Fuge aus der Vokalfuge

---

<sup>10</sup> August Göllerich und Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, 4 Bde., Regensburg 1922–1937.

<sup>11</sup> Paul Hawkshaw, »Bruckners Abschriften von Werken anderer Komponisten: Bemerkungen über Chronologie und musikalische Ausbildung während des zweiten St. Florianer Aufenthalts«, in: *Bruckner Tagung St. Florian 2005*, Wien 2009, S. 173–200.

<sup>12</sup> Hans Haselböck, »Anton Bruckner als Orgel improvisator«, in: Anton Bruckner, *Orgelwerke*, hrsg. von Hans Haselböck, revidierte Ausgabe, Wien 1996, S. [21]–[23].

<sup>13</sup> Anton Bruckner, *Werke für Orgel*, hrsg. von Erwin Horn, Wien 1999, hierzu der Revisionsbericht, Wien 2001 (= Anton Bruckner, Sämtliche Werke Bd. 12/6); die Improvisationsskizze S. 18–21 (Notenband), S. 155–167 (Revisionsbericht).

<sup>14</sup> Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 124.

des 16. Jahrhunderts bestimmte Themenmodelle auf, die, für den gebildeten Hörer, sofort als Fugenthemen identifiziert werden können. Ein solches typisches Fugenthema wird etwa mit jenem Thema exemplifiziert, das der Organist von La Trinité in Paris Bruckner zur Ausführung an der Orgel von Notre Dame übergab. Das Thema deklariert deutlich seine Tonalität, entwickelt einen harmonischen Rundgang, der alle wichtigen Stufen berührt und schließt mit einer klar erkennbaren Passage, die im Verlauf fortstrebts, zugleich jedoch einen Schlusspunkt setzt, vorzugsweise, wie auch hier, in der Terz, damit der Comes bequem auf der v. Stufe einsetzen kann (Notenbeispiel 1).<sup>15</sup>



Notenbeispiel 1: Fugenthema für Bruckner, gegeben von Charles Alexis Chauvet (1837–1871), Organist an La Trinité, Paris

Außer dem vorgenannten Thema lassen sich unter den bei Haselböck mitgeteilten Themen lediglich zwei weitere in ihrer Überlieferung auf Bruckner selbst zurückführen. Dazu gehört jenes, das Bruckner bei seinem letzten offiziellen Auftritt am 25. März 1894 in St. Florian zur Improvisation verwendete. Bruckner hielt es in einem Notizbuch fest, das heute nur noch als Kopie überliefert ist (Notenbeispiel 2).<sup>16</sup>



Notenbeispiel 2: Fugenthema Bruckners, St. Florian, 25. März 1894 (Mariä Verkündigung)

Er fügte die folgende Bemerkung hinzu: »Schluß des h. Hochamtes, mit freiem Satze abgewechselt. Am Anfang des Hochamtes aus meinem 150. Psalm Anfang, dann frei.«<sup>17</sup>

Dieses lakonische Thema – dem Soggetto der Schlussfuge von *Psalm 150* ähnlich – zeigt deutlich Bruckners Bemühen, die Erweiterungen der modernen Tonalität aufzugreifen, indem er im Subdominantbereich halbtönig erniedrigte Stufen verwendet. Ähnlich extravagante

<sup>15</sup> Notenbeispiel nach Bruckners eigener Aufzeichnung vom 1. September 1869 im Stammbuch der Johanna Zimmerauer, abgebildet u. a. bei Leopold Nowak, *Anton Bruckner. Musik und Leben*, Linz 1973, S. 156, und Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 125.

<sup>16</sup> Aus: *Fromme's Österreichischer Professoren- und Lehrer-Kalender für das Studienjahr 1893/94*. Aus Bruckners Besitz; verschollen. Inhalt ausgewertet bei Julius Bistrón, »Das Notizbuch Anton Bruckners. Ein musikhistorischer Fund«, in: *Neues Wiener Journal* 12. 4. 1925, wiedergegeben bei Elisabeth Maier, *Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*, Wien 2001, Teil 2, S. 393.

<sup>17</sup> Julius Bistrón, »Das Notizbuch Anton Bruckners. Ein musikhistorischer Fund«, in: *Neues Wiener Journal* 12. 4. 1925, abgedruckt bei Maier, *Verborgene Persönlichkeit*, Teil 2, S. 89–393, hier S. 392. Auch in Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. IV/3, 1936, S. 384. (Bei Haselböck findet sich die irrtümliche Datierung »1884«.)

harmonische Wege geht Wagners »Siegfried«-Thema von 1876, und so verwundert es nicht, dass Bruckner dieses immer wieder seinen Improvisationen zugrunde legte.<sup>18</sup>

Mit diesen beiden Themen kann die stilistische Bandbreite von Bruckners Improvisationen bezeichnet werden. Damit lässt sich freilich nichts über die seinerzeit ausgeführten Stücke sagen; auch das Notre-Dame-Thema etwa könnte im Verlauf seiner Durchführungen mit den Errungenschaften einer erweiterten Tonalität angereichert worden sein. Vielleicht ist der Bericht aufschlussreich, den der Komponist Franz Marschner (1855–1932) über Bruckners Prager Aufenthalt 1884 gab.<sup>19</sup> Zum österlichen Hochamt im Prager Dom improvisierte er über ein Thema, das Marschner folgendermaßen notierte (Notenbeispiel 3):<sup>20</sup>



Notenbeispiel 3: Fugenthema Bruckners, Prag, Dom, Ostern 1884

Nicht gänzlich verwundert es, wenn Marschner berichtet, dass Bruckner mit diesem Thema »weniger Glück« hatte, vertritt es doch eine Art überzeitlichen Allerweltsfugenstil. In den Tagen zuvor habe Bruckner, so Marschner, in zwei Stilarten improvisiert: »Während bei jener Rudolfinum-Improvisation der gewaltige Symphoniker zu spüren gewesen, ward man nunmehr an die Weise Händels gemahnt.«<sup>21</sup>

Das »Symphonische« ließe sich dadurch erklären, dass Bruckner in der Konzerthalle des Rudolfinum (damals kurz vor der baulichen Fertigstellung) ein neues Orgelwerk abzunehmen hatte und die verschiedenen Register und Kombinationen probierte. Den »Händelstil« wählte Bruckner für das Spiel an der Stiftskirche zu Strahov; er entspricht stilistisch der Epoche der dortigen, 1746 erbauten und vor 1786 erheblich erweiterten Orgel.<sup>22</sup>

Bei einigen Themenzitaten aus Haselböcks Zusammenstellung kommt freilich die Frage auf, ob diese überhaupt das wiedergeben, was Bruckner erklingen ließ. Franz Marschner, der das oben erwähnte Thema niederschrieb, wurde als bereits ausgebildeter Musiker Bruckners Privatschüler in Tonsatz und kann gewiss als zuverlässig gelten. Ein weiterer Informant aus Bruckners Freundeskreis, der Chorherr Simon Ledermüller von St. Florian, notierte nicht weniger als neun Themen bei Bruckners dortigen Orgelsitzungen. Ledermüller plante eine Transkriptionsmaschine, die es ermöglicht hätte, Bruckners Spiel direkt vom Spieltisch aufzuzeichnen. Das wäre nicht zuletzt bei Themen von Bedeutung, die sich gemäß dem notierten Wortlaut im

<sup>18</sup> September 1876 St. Florian, Oktober 1876 Klosterneuburg, März 1883 Votivkirche Wien, August 1885 St. Florian; vgl. Franz Scheder, *Anton Bruckner Chronologie*, 2 Bde., Tutzing 1996.

<sup>19</sup> Franz Marschner, »Erinnerungen an Anton Bruckner«, in: *Österreichisch-Ungarische Revue* 30 (1903), S. 6–7.

<sup>20</sup> Ebd., S. 7.

<sup>21</sup> Ebd., S. 6.

<sup>22</sup> Johann Lohelius (Jan Lohel Öhlschlägel), *Beschreibung der in der Pfarrkirche des königl. Prämonstratenser Stifts Strahof in Prag befindlichen großen Orgel [...]*, Prag 1786, S. 56.

Grenzbereich der Tradition, zumindest jedoch am Rand der orthodoxen Fugenpraxis befinden. So definiert ein Thema, das Ledermüller 1883 niederschrieb, mit seiner Initialwendung ein F-Dur (Notenbeispiel 4):<sup>23</sup>

Al[I]egretto

Notenbeispiel 4: Fugenthema Bruckners. Aus einer Postkarte von Simon Ledermüller (St. Florian) an Oddo Loidol (Kremsmünster) vom 5. April 1882 (A-Wn)

Die Abschlusskadenz wirft Fragen auf: Sie zielt deutlich nach G-Dur/g-Moll, wo an dieser Stelle doch ein Schluss auf der I. oder (modulierend) auf der V., nicht jedoch, wie hier, auf der II. Stufe zu erwarten wäre. Wir können nicht wissen, ob nicht sofort ein regelgerechtes C-Dur eintreten sollte oder ob nicht die Fuge überhaupt in C-Dur steht (die b-Stufe wird im Thema nicht berührt). In jedem Fall wäre Bruckner zu unterstellen, dass er entweder die regulären Zuschnitte der Initialsprünge oder die Expositionsmodulationen der Fuge als nicht essentiell erachtete. Es könnte auch der junge Protokollant seiner Sache nicht ganz gewachsen gewesen sein, so dass besser keine weiteren Schlüsse zu ziehen sind. Wenn Ledermüllers Aufzeichnungen zu trauen ist, so zeigt jenes Thema, das am 8. August 1882 aufgeschrieben wurde, eine Tendenz hin zu komplizierteren Anlagen. Ledermüller berichtet:

Die Durchführung [dieses Themas] nötigte in einem fort [sic] die Tonart zu verlassen und das Stück erlangte auf diese Art durch die immer getäuschte Erwartung einer kommenden natürlichen Stimmenführung einen eigentümlichen Reiz: Es lautete:

Allegretto

Das Stück ging in g moll und von dieser Tonart ist er in einem fort, wie eben das Thema schon angibt, in mehrere Tonarten gekommen. Das Concert war überaus schön.<sup>24</sup>

In der Tat zeigt das Thema zum Anfang seine Tonart nicht deutlich. Im Gegensatz zu Ledermüller könnte man auch der Meinung sein, dass das Thema in Es-Dur steht, mit einem regelgemäßen Schluss nach B-Dur, der in rasch wechselnder Harmonik erreicht wird. Aber auch hier stellt sich die Frage, ob ein solches Thema der Kritik unterzogen werden soll oder ob es nicht eher Momente aufzeigt, die auf einen expansiven thematischen Stil hinweisen, der überdies nicht

23 Wiedergegeben bei Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 125; das Thema auch bei Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. II/1, 1928, S. 278.

24 Brief an Fr. Oddo Loidol, Kremsmünster, vom 8. August 1882 (A-Wn), in: Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. II/1, 1932, S. 279.

unbedingt zu einer strengen fugierten Ausarbeitung führt. Bei den meisten der von Haselböck wiedergegebenen Beispiele handelt es sich indes um Themen einfachen Zuschnitts, einigermaßen leicht aufzufassen und zu notieren, und es muss offen bleiben, ob hiermit das gesamte Spektrum der Bruckner'schen Improvisationsthemen dargestellt ist.

Inwieweit diese Themen einen kirchlichen Aufführungszusammenhang widerspiegeln, ist nicht zu ermitteln, doch durchaus nahe liegend. Doch auch ein zurückhaltendes, altväterliches Thema wie jenes aus *Notre Dame* (Notenbeispiel 1) konnte bei Privatkonzerten Verwendung finden. Es ist bekannt, dass Bruckner in der Folgezeit eigens »die Fuge [...], mit welcher er in Nancy als Organist den ersten Preis errungen« für Freunde aus Kirchdorf an der nahe gelegenen Orgel des Stifts Schlierbach vortrug.<sup>25</sup> Nicht ausgeschlossen ist, dass Bruckner immer wieder auf dieses regelhafte und klar gegliederte Thema zurück kam. Immerhin wurde es in *Notre Dame* von ihm in einer dreiteiligen Form bearbeitet: Präludium, dann Fuge und zuletzt »symphonisch« – ein wahrhaftes »Souvenir«, behaftet mit angenehmen Erinnerungen, mit »Bedeutung«, zugleich ein Beispiel dafür, dass Themenzuschnitt und Improvisationsstil prinzipiell entkoppelt sein können.<sup>26</sup>

Neben den beiden zuerst angeführten Themen ist noch ein drittes überliefert, das auf Bruckner selbst als Gewährsmann zurück geht und für gewöhnlich in der einschlägigen Literatur ob seiner Simplizität kaum beachtet wurde. Bruckner bekam es in einem Umschlag überreicht, als er im August 1871 in London zu einer Art Wettbewerb, oder zumindest zu einem Improvisationskonzert mit mehreren Beteiligten, an der Orgel der Royal Albert Hall antrat. Merkwürdigweise berichtete die zeitgenössische Presse nichts von einem derartigen Wettbewerb, doch besteht kein Anlass, Bruckners Erzählung und dem dazu mitgeteilten Thema zu misstrauen.<sup>27</sup> Demnach hingen die englischen Gastgeber nach wie vor der altehrwürdigen Praxis des Fantasierens »on a Ground« an. Leider, so ist den Bemerkungen Bruckners zu entnehmen, hatte das Thema für manchen Zeitgenossen eine doch allzu kunstlose Anmutung:

Hab'n mi' net recht viri lass'n woll'n, weil 's g'moant hab'n, i' g'hör net dazu. Nacha sitz i' mi' halt aufi, mach's Briafal auf und fang 's Thema an:



<sup>25</sup> Statt »Nancy« muss es »Paris« heißen, und es handelte sich keineswegs um einen Orgelwettbewerb; vgl. Burg, *Bruckner und Frankreich*. Der Sachverhalt ist zweimal bei Göllerich/Auer, *Bruckner* erzählt: In Bd. IV/1, 1936, S. 96 als Fußnote, datiert 1869, in Bd. III/1, 1932, 574 als ausführlicher Bericht des Kirchdorfers Alois Spanesberger, vage und vielleicht mit unrichtiger Prämisse auf die Zeit nach 1875 datiert (»Herr Bruckner war schon Professor an der Universität in Wien«).

<sup>26</sup> Bruckner, den Aufzeichnungen August Göllerichs gemäß: »Ich bearbeitete dessen [des Themas] drei Glieder zuerst in einem Präludium, dann in einer Fuge und zuletzt symphonisch.« Göllerich/Auer, *Bruckner*, Bd. IV/1, 1932, S. 95.

<sup>27</sup> Howie, *Travelling Virtuoso*, S. 305.

Auf amal kummt aner daher und sagt: probiert darf da nicht werden und i' d'rauf, ja das is ja mei Thema! I' fang no amal an und arbeit 's halt aus. Z'erscht hübsch oben, schen fein und stad, dann allweil mehr und mehr bis daß halt 's Pleno kumma is'; da hab'n sie si' g'wundert, was all's in eanara Orgel d'rin is'. Sie hab'ns gar nöt glaub'n kinna.<sup>28</sup>

Was hier vom Urheber beschrieben wird, die Crescendo-Struktur der Orgeldarbietung, kann leicht imaginert, doch nur schwer mit konkretem Inhalt gefüllt werden.

\* \* \*

Immerhin sind von zwei Schülern Bruckners komponierte Fantasien über ein Thema ihres Lehrers bekannt, doch muss offen bleiben, ob deren formale Anlage in irgendeiner Weise Bruckners improvisatorisches Gestalten wiedergibt.

Sein Linzer Schüler und Nachfolger an der Domorgel, Karl Waldeck, schrieb bereits 1867 eine *Fantasia für große Orgel* in g-Moll nach einem Thema von Anton Bruckner.<sup>29</sup> Das kleine Werk von 89 Takten berührt als Präludium eine Reihe von nah verwandten Stufen seiner Grundtonart. Träger der Harmoniebewegung sind ein Themenkopf, der den Dreiklang mit zumeist halbtönigen Nebennoten figuriert, sein Abschluss, der den fallenden, meist kleinen Sekundschritt in deutlicher Betonung der ersten beiden Zählzeiten hervorhebt, sowie eine nachfolgende Kadenzbewegung, die im weiteren Verlauf tonal modulierbar ist. Das Arpeggiomuster der Kadenzbewegung stellt aufwärtsgehende Dreiklänge dar, deren letzter Ton jeweils über einen dreiklangs fremden Halbtonschritt erreicht wird (Notenbeispiel 5).<sup>30</sup>

Mit diesem Motivbestand lässt sich auch >frei< oder >spontan< umgehen, und gar unorthodoxe Harmonien könnten verbunden werden, da die ständige Verschleierung des vertikalen Ge-rüsts Spielräume eröffnet. Waldecks Fantasie schöpft das Potential überhaupt nicht exzessiv aus, und die sogenannten kontrapunktischen Abwandlungen kommen nicht vor, nur die vorletzte harmonische Station wird mit der Umkehrung der Dreiklangsfigur verbrämt. Auch Waldeck wurde in späterer Zeit wegen seiner »imposanten« Orgelimprovisationen gepriesen; in diesem Stück wird uns jedoch vermutlich nur ein kleiner Einblick in Waldecks und darüber hinaus Bruckners Stegreifkunst gewährt.<sup>31</sup>

---

28 Götterich/Auer, *Bruckner*, Bd. IV/1, 1932, S. 147. Auf Hochdeutsch: [Sie] wollten mich nicht nach vorne lassen, weil sie dachten, ich gehöre nicht dazu. [Aber] dann setze ich mich eben auf [die Orgelbank], mache den Umschlag auf und beginne mit dem Thema. Auf einmal kommt einer zu mir und sagt: »Geübt wird hier nicht«, und ich darauf: »Das ist doch mein Thema!«. So begann ich aufs Neue und arbeitete es eben aus. Zuerst hübsch oben, schön fein und ruhig, dann zunehmend mehr bis zum Pleno. Da wunderten sie sich darüber, was in ihrer Orgel steckt. Sie konnten es gar nicht glauben.

29 Karl Waldeck, *Fantasia für große Orgel. Aus den Sechzigerjahren*, Augsburg/Wien [1905]. Neuausgabe in: Karl Borromäus Waldeck (1841–1905), *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Ikarus Kaiser, Linz 2018, S. 24–28.

30 Neuausgabe, S. 24. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

31 »Dem imposanten Spiele des genialen Domorganisten Carl Waldeck folgte ungeteilte Bewunderung und Anerkennung«, *Linzer Volksblatt* vom 13. 12. 1884; vgl. auch den Bericht in der Ausgabe vom 14. 12. 1884: »Waldeck erfindet und spielt wie ein Bruckner!«

**Allegro**

Notenbeispiel 5: Karl Waldeck, *Fantasie für große Orgel g-Moll* (1867), Anfang

Der Vergleich von Waldecks Fantasie mit einem 40 Jahre später komponierten Werk enthüllt ein gemeinsames Merkmal. Es handelt sich bei diesem Stück um *Praeludium und Doppelfuge* für Orgel und Blechbläser von Friedrich Klose, Brucknerschüler von 1886 bis 1889.<sup>32</sup> Beschreibbar als ein vierstimmiger Akkord oder als Dreiklangskonstruktion mit chromatischer Nebennote entspricht die Initialwendung in Kloses Präludium den Formulierungen der linken Hand in Waldecks Fantasie, allerdings eingebunden in die Geste eines Arpeggios über drei Oktaven (Notenbeispiel 6).<sup>33</sup>

**Andante.**

*molto tranquillo*

*pp legato*

Notenbeispiel 6: Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge* (1896) für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen, Beginn

<sup>32</sup> Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge* (1896) für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen, Leipzig 1907; Reprint München 2015. Eine Klavierbearbeitung von August Stradal erschien 1908 in Karlsruhe.

<sup>33</sup> Nach der Klavierbegleitung von August Stradal, Karlsruhe 1908.

Immerhin findet sich eine ähnliche Formulierung auch bei dem bereits zitierten Fugenthema in g-Moll (oder Es-Dur, siehe Zitat Ledermüllers), ein Hinweis auf Bruckners möglicherweise häufiger verwendete Spielmanieren. Der fantasieartige Gestus des Arpeggios entspricht keinem der bekannten Themen, schon gar nicht den Fugenthemen.<sup>34</sup> Doch evoziert das anschließende musikalische Geschehen im Präludium durchaus Bruckner'sches Improvisieren: Nach einer sanften choralfähigen Formel erscheint eine Sequenz, deren Modell aus einem Tonleiterfragment geformt ist, in Dezimen geführt und, vor allem, mit dem übermäßigen Sextakkord verknüpft wird, einem von Bruckners Lieblingsakkorden (Notenbeispiel 7).<sup>35</sup>

**Notenbeispiel 7:** Friedrich Klose, *Praeludium und Doppelfuge*, reduziertes Satzgerüst der Takte 10–18

Es wird sich im Verlauf der Doppelfuge zeigen, dass die anfängliche Melodie (siehe Notenbeispiel 6) nicht nur das zweite Thema der Fuge darstellt, sondern auch dem Choral zugehört. Und dessen wesentliche Bausteine bestehen wiederum aus dieser Choralmelodie mit der nachfolgenden Sequenz. Nicht ausgeschlossen ist, dass die vielfältigen Abwandlungen und Deformationen, mit denen Klose den Sequenzabschnitt immer wieder in den Verlauf sowohl des Präludiums als auch der Fuge einstreut, etwas von Bruckners Variantentechnik wiedergeben.

Doch als der vielleicht bedeutsamere Teil von Kloses Komposition könnte der Bericht gelten, der unter der Überschrift »Meister Anton Bruckner in treuem Gedenken« dem Notentext vorangestellt wurde. Klose erinnert sich dort an seine erste Begegnung mit Bruckner in Bayreuth 1882. Bruckner lud seinen neuen jungen Freund zu einem Stadtpaziergang ein. Dabei gelangten sie zur protestantischen Kirche, und Bruckner trat ein, um ein Gebet zu verrichten. Klose fährt fort:

<sup>34</sup> Vgl. Otto Biba, »Friedrich Kloses Präludium und Doppelfuge in c-Moll«, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft* Nr. 12, 1977, S. 5–8; hier S. 6.

35 Das Notenbeispiel ist der Übersichtlichkeit halber auf bloße Dreistimmigkeit reduziert.

Plötzlich wandte er sich an mich mit den Worten, nun wolle er mir etwas auf der Orgel vorspielen. – Von Bruckners Meisterschaft auf diesem Instrumente hatte ich gehört und begrüßte darum mit Jubel seine Ankündigung.

Wir waren ganz allein im weiten Raume des Gotteshauses. Bruckner spielte, ich trat den Blasbalg. So ging es eine Weile, dann meinte er aber, ich müsse auch sehen, wie er spielt, hieß mich einen Ersatzmann für mein Geschäft beibringen und postierte mich, als ich einen solchen auf der Straße aufgetrieben hatte, neben sich an den Spieltisch.

Und nun begann er von neuem.<sup>36</sup>

Gesehen zu werden – dies war für den Improvisator von derartiger Wichtigkeit, dass er nach irgendeinem Menschen von der Straße schicken ließ, der die Bälge bedienen sollte. Keine Nebenbeschäftigung sollte den Hörer ablenken. Doch Bruckner beim Spiel zuzuhören war nur die eine Seite. Man hatte ihn auch zu sehen. Was bedeutet dies? Keinesfalls konnte er hiermit »beweisen«, dass das Gespielte nicht schon zuvor festgelegt war. Es war ja immer noch möglich, dass eine fixierte Musik auswendig vorgetragen wurde. Vielleicht war es das Moment des Gesehenwerdens, das Bruckners unmittelbare, spontane Kreativität befeuerte. Eine lebendige Beziehung zwischen Aufführendem und Hörer, die unmittelbare Resonanz war eine Erfahrung, die Bruckner jedes Mal suchte, wenn er vor Publikum spielte.

Schließlich könnten wir dieses Verhalten auch als den Ausdruck demonstrativen Improvisierens verstehen, im Gegensatz zum Spielen komponierter Musik oder sogar zum Komponieren überhaupt. Nur Bruckner selbst, so scheint es, war in der Lage, sein Spiel daraufhin zu unterscheiden, welche Bestandteile häufiger verwendet werden oder welche aus stets benutzten Schemata oder Klischees abgeleitet sind, nur er kannte die Verhältnisse dieser verschiedenen Arten von Material zueinander – komponiertem, memoriertem, automatisch abgerufenem Material oder wirklich aus einer aktuellen musikalischen Problemlösung heraus entstandenem.

\*\*\*

Es gibt nicht wenige Beschreibungen von Bruckners Orgelspiel, doch nur sehr wenige, die eine gewisse Kompetenz erkennen lassen, die also einen Höreindruck auf eine Weise zur Sprache bringen, dass das zugrunde liegende Ereignis in seiner Singularität zur Erscheinung kommt.<sup>37</sup>

Die erste Beschreibung wurde erst 25 Jahre nach dem Ereignis veröffentlicht, und zwar 1893 in der Zeitung *Das Vaterland*.<sup>38</sup> Oberstleutnant Heinrich Himmel von Agisburg erinnert sich an eine »private Produktion des Domorganisten Bruckner«, die dieser für seinen Vorgesetzten, den Feldzeugmeister und Linzer Militäركommandanten Graf Johann Carl Huyn und seine Fa-

---

36 Klose, *Praeludium und Doppelfuge*, S. [1]–[2].

37 Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«, S. 122–124.

38 Mit »A.« gezeichneter Artikel vom 13. Dezember 1893, S. 1. Aus der Einleitung dort lässt sich schließen, dass es sich um Heinrich Himmel von Agisburg (1843–1915) handelt; vgl. den Artikel im *Österreichischen Biographischen Lexikon 1815–1950*, Bd. 2, Wien 1959, S. 319. Die folgenden Zitate sind heutigen orthographischen Gepflogenheiten angepasst.

milie gab. Huyn wird in den Mund gelegt: »Ich glaube, Ihnen versprechen zu können, daß Sie da Bedeutendes, jedenfalls weit mehr als Gewöhnliches hören werden.« Diese Einladung dürfte 1868 erfolgt sein; Huyn zählte sich zu jenen Personen, die Bruckner zur Übersiedlung nach Wien ermuntert hatten.

Im Chor der alten Domkirche begrüßte uns Bruckner, ein einfacher, etwas befangener Herr, den die Ehre, Ihrer Exzellenz der Gräfin Huyn vorgestellt zu werden, nur zu einigen wortlosen Bücklingen veranlasste. Dann eilte Bruckner zum Orgelsitz und nach einem vollen Blick nach aufwärts begann das Spiel.

Ein einfacher Hymnus, ohne aller [sic] Künstelei mit ernster Ruhe vorgetragen, schien das Thema des folgenden Konzertes anzudeuten [...].

Noch einmal tönt der schöne Sang, aber da beginnen auch schon – gleich dem Kräuseln der eben noch glatten See – andere Klänge das Thema zu umspielen. Leise Melodien umranken und umweben wie eine schmeichelnde Versuchung den hehren Sang und immer drängender werden die fremden Stimmen, denen aus allen Registern neue sich vermählen, bis endlich gewaltige übermächtige Akkorde das einfach schöne Lied umrauschen; bald ist's nur ein kurzer abgerissener Satz, dann kaum mehr einzelne Töne, die wie der Hilferuf eines Sterbenden, den mächtig dahinrauschenden Orkan der Gott entfremdenden Mächte übertönen.

Da fällt mein Blick auf den Meister an der Orgel. Das ist nicht mehr der einfache schüchterne Mann von vorhin! Mit hoherhobenem Haupte und begeistertem Blicke thront der Künstler in Mitte des tosenden und brandenden Meeres von Tönen und mit gewaltiger Kraft und souveränem Willen beherrscht er die hochschäumende, himmelnstürmende Flut.

Endlich durchbricht das grollende Wogen der Fuge ein wundersüßer Klang, wie wenn ein heiterer Sonnenblick durch finstere Wolken dringt. Und nun reiht sich perlend Ton an Ton zur mächtig schwelenden Harmonie des anfänglichen Themas; es glätten sich die dunklen Wogen, immer mehr verklingt das dumpfe Grollen und endlich jubelt laut und hell der Triumphgesang, mit dem die ganze Schöpfung ihren Herrn lobt und preist!<sup>39</sup>

Der Autor dieses enthusiastischen Texts versäumt nicht, darauf hinzuweisen, dass Bruckner lediglich eine halbe Stunde benötigte um »die Geschicke der Menschheit in Tönen zu malen«. Der Text lässt bei aller Blumigkeit doch erkennen, dass der Hörer gebildet (nicht unbedingt geschult) und in der Lage ist, einen differenziert beschreibenden Text anzufertigen. Freilich stillt er nicht das heutige Informationsbedürfnis. Wenn wir diese vom Musikalischen her gesehen ziemlich abstrakte Dichtung übersetzen, so erfahren wir, dass Bruckner mit sanften Registern in

<sup>39</sup> Ein späterer Abdruck des Artikels (*Canisius-Kalender*, 1903) datiert den Zeitpunkt auf »1859«, so auch Gölnerich/Auer, *Bruckner Bd. III/1*, 1932, S. 126. Um diese Zeit war Huyn allerdings in Tirol stationiert; in Linz dienete Huyn von Oktober 1867 bis März 1870. Oscar Criste, Art. »Huyn, Johann Carl Graf«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 50 (1905), S. 525–526, (digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, <[de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Huyn,\\_Johann\\_Carl\\_Graf](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Huyn,_Johann_Carl_Graf)> (Stand: 8. 8. 2019)).

hoher Lage beginnt und dabei eine liedhafte Formulierung vorträgt, wie etwa, etwas später um 1869, das Andante seiner annullierten d-Moll-Sinfonie. Darauf folgt der Aufbau eines dynamischen Crescendo auf der Grundlage von Variationen über das Thema, die sich möglicherweise durch Stimmenzuwachs steigern. Es scheint sich eine freie Passage angeschlossen zu haben, was den Autor zur Beschreibung von Bruckner am Spieltisch führt. »Brandendes Meer« und »grollende Wogen« entpuppen sich dann aber plötzlich als Fuge, ein musikalischer Gattungsbegriff, der in keiner Beschreibung einer Orgelimprovisation fehlen darf. Diese Fuge führt nicht zum Abschluss, sondern wird von einer Apotheose des eingangs vorgetragenen Lieds (oder Chorals) überkrönt. Das ist insofern bemerkenswert, als dieses doch so »Bruckner'sche« Verfahren beim Orgelimprovisor Bruckner nicht die Regel ist, zumindest wenn man den wenigen aussagestarken Berichten folgt. Es entspricht jedoch in groben Zügen dem Aufbau von Kloses *Praeludium und Doppelfuge*.

Im Bericht eines Fachmanns, der auch selbst mit Orgelimprovisationen hervorgetreten ist, wird vielleicht eine typische Darbietung des Organisten Bruckner geschildert. Er erschien wenige Tage nach dem Ereignis in einer Zeitungsnotiz und stammt von Bruckners Freund und Schüler Frater Oddo Loidol. Bruckner spielte am 12. September 1883 die Orgel in dessen Heimatstift Kremsmünster.

Bruckner begann seine Improvisation mit einem seelenvollen Adagio in As-Dur, wo bei der Zuhörer bald die einzelnen Solo-Register der Orgel, bald mehrer [sic] Stimmen vereint zu den prachtvollsten Kombinationen, vernahm. Diesem tiefgefühlten Adagio schloss sich ein zweiter Satz an, dessen Motiv in c-moll der Künstler zuerst in piano ertönen ließ, alsbald aber in vollem Pleno in höchst genialer Weise zur Durchführung brachte. Gleichsam als Gegenstück zu dem im freien Stile gehaltenen zweiten Satze spielte hierauf Bruckner eine Improvisation im Händel'schen Stile, die mit einer großartigen Fuge ihren Abschluss fand.<sup>40</sup>

Die Kremsmünsterer Mauracher-Orgel von 1878, ein recht neues Werk also, führte zunächst zu einer »farbenfrohen« Gestaltung, der Vorführung einzelner Solostimmen, schloss aber den Rückgriff auf eine ältere Stilhaltung nicht aus.<sup>41</sup> Den oben zitierten Berichten Franz Marschners gemäß wird im darauf folgenden Jahr ein solcher Stipluralismus mit den Prager Instrumenten verschiedenen Alters in Zusammenhang gebracht.

---

<sup>40</sup> Ungezeichneter Artikel im *Linzer Volksblatt* vom 19. September 1883, S. 2; Textwiedergabe mit modernisierter Orthographie.

<sup>41</sup> Vgl. Otto Biba, »Anton Bruckner und die Orgelbauerfamilie Mauracher«, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely, Wien 1975, S. 151–152.

Diese beiden hier ausführlich zitierten Berichte mögen genügen, die Erlebnisse zu charakterisieren, die Bruckner einem verständigen und einigermaßen sprachgewandten Hörer zu bereiten wusste. Es passen in dieses Bild zahlreiche weitere, meist jedoch knapper und allgemeiner gehaltene Berichte.<sup>42</sup> Und wenn abschließend ein geschulter Hörer mit literarischer Erfahrung zu Wort kommen soll, stehen wir vor der Frage, ob diese beiden Kernkompetenzen ausreichen:

Bruckner hab' ich improvisieren gehört. Er konnte es aber nicht. Er war zu sehr Vordergrund-Gestalter. Richtiger: er kannte nur eine Dimension, einen Raum von höchstens 20 Takten, auch diesen nur flächig gesehen. Dieser Raum kam ihm nicht aus einer Tiefe, wo Raum an Raum sich schließen, zueinander gehörend, wie die Knochen, Muskeln, Gelenke meines Körpers, er stand ihm für sich. Daher seine Art, jeden Raum mit 1. Stufe und einem Anfang im Niederstreich zu unterstreichen, was aber der Tonsprache soweit wie der Wortsprache auf die Dauer bekömmlich ist.<sup>43</sup>

Der hier zitierte Heinrich Schenker, der von 1887 bis 1890 am Wiener Konservatorium bei Bruckner studierte, beschreibt die Eindrücke einer Improvisation des Komponisten aus der ihm eigenen Perspektive des organischen Kunstwerks. Es bleibt durchaus im Unklaren, ob Schenker der Improvisation als >Momentform< ein eigenes Recht zubilligt. Vielmehr scheint er an der Einheitlichkeit von Schöpfer und Werk festzuhalten, die sich in allen Äußerungsformen zu zeigen habe. Schon zu Bruckners Lebzeiten legte Schenker dar, wie Bruckner aus der Begeisterung heraus Einzelmomente erschafft, deren Interaktion sich nicht zu einem Ganzen fügen. Erstaunlich die positive Besetzung eines nicht immer wohlwollenden Begriffs: Für Schenker ist Bruckner »ein großbegeisterter Komponist ohne genügende Routine«.<sup>44</sup> Man hört, so Schenker, diese Routine bei Bruckner »meistens in Form von – an sich sehr geschickten und originellen – Steigerungen eintreten, die der Begeisterung in ihren Verlegenheiten heraushelfen möchten.«<sup>45</sup>

Leider ist nicht überliefert, wo und zu welchem Anlass Schenker einer Bruckner-Improvisation beiwohnte. Ebenso wenig erfahren wir, ob es Musiker in Schenkers Erfahrungskreis gab, die solchen Anforderungen an die Gestaltung einer Improvisation gewachsen waren. Doch nicht nur, dass Schenker das Fantasieren Bruckners nicht genügte – er hatte auch gewisse Zweifel an der Spontaneität von dessen Improvisationen. Im oben zitierten Brief, der um einige anekdotischen Berichte bereichert ist, erzählt Schenker von Bruckners Bemühen, seinen Schülern mittels eingehender Vorabsprachen die Prüfung zu erleichtern und hierbei auch die Komödie

---

42 Vgl. Horn, »Zwischen Interpretation und Improvisation«. Hilfreich ist auch die Chronologie von Franz Scheder, aktualisiert und erweitert abrufbar als [Bruckner-Datenbank](http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/db_info.php) unter [<www.abil.at/Datenbank\\_Scheder/db\\_info.php>](http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/db_info.php).

43 Heinrich Schenker, Brief an August Halm vom 3. April 1924, zitiert nach: Hellmuth Federhofer, »Anton Bruckner im Briefwechsel von August Halm (1869–1929) – Heinrich Schenker (1868–1935)«, in: *Anton Bruckner: Studien zu Werk und Wirkung*. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 35.

44 Heinrich Schenker, [Kritik.] »Anton Bruckner. Psalm 150 für Chor, Soli und Orchester. Wien, Doblinger«, in: *Musikalisches Wochenblatt* 24 (1893), S. 159–160.

45 Ebd.

einer »spontanen« Themenstellung zu spielen. Und er fährt fort: »[...] demjenigen, der mir erzählt, er habe Bruckner wunderbar improvisieren gehört, bringe ich Misstrauen entgegen, denn Bruckner konnte die Improvisation sehr wohl vorbereitet haben.«<sup>46</sup> Musikalische Kompetenz, die sich in einer individuellen, aber doch treffenden Sprache äußert, führt hier nicht zur erhofften Erkenntnis, da eine entschieden konträre Voreinstellung die Wahrnehmung steuert.

Aber wir können dem Gesagten entnehmen, dass die Frage nach dem Verhältnis von Improvisation und Komposition bei Bruckner durchaus zu analogen Befunden führen kann. Das wäre freilich keine neue Erkenntnis; die Bruckner-Literatur hat hier schon zahlreiche Aspekte beigebracht.<sup>47</sup> Doch selbst ein Detail aus Schenkers Beschreibung, nämlich die seiner Ansicht nach ungebührliche »Art, jeden Raum mit 1. Stufe und einem Anfang im Niederstreich zu unterstreichen«, zeigt, dass Bruckner wohl einer Spielweise folgt, die als »hörerfreundlich« angesehen werden kann.<sup>48</sup> Ein solcher Befund verweist auch auf die Themenpräsentation in den Sinfonien, was zur Frage führt, ob, und mit welchen Strategien, der Komponist dieser Manier zu begegnen versuchte. Und dies führt über die engräumige Fragestellung hinaus in das Feld der großformalen Anlage. Bruckner hat großräumig disponiert, doch die Verbindungen zwischen den thematischen und formalen Zonen zu modellieren und auszutarieren war vielleicht eine der Hauptaufgaben seiner Kompositionstätigkeit.

In der Improvisations situation konnte er die Bausteine präsentieren, beleuchten, in ihrer Wirkung beurteilen und vielleicht auch: finden. Doch hier sind wir weit von gesicherten Erkenntnissen entfernt. Aus der Überlieferung wissen wir, dass Themen aus seinen Sinfonien erst nach Beendigung der Komposition in seine Orgelvorträge einflossen. Erst aus den letzten Jahren von Bruckners Aufreten ist einmal von der Verwendung einer Vorstufe des Adagios, einmal von der Verwendung des Finale-Chorals der im Entstehen begriffenen *Neunten Sinfonie* berichtet worden. Das Adagio ist auf einem Skizzenblatt notiert, dessen orgeltypische Beischrift (»Coronet«, »Schwellwerk«) auf eine Ausführung auf der Orgel hinweisen. Die Datierung »20. Mai 1890« ist in einer Abschrift überliefert und demnach nicht gänzlich gesichert.<sup>49</sup> Den Vortrag des Chorals hingegen belegen zwei Presseberichte, von denen der eine nochmals den Eindruck eines Brucknerkonzerts vermittelt:

[Professor Bruckner], welcher, wie wir avisiert haben, am Donnerstag nachmittags Kunstliebhabern in gewohnter mustergültiger Weise einzelne Kompositionen vorzuspielen die Güte hatte, fing mit Themen (sanfteste Register) aus seiner VII. Symphonie an. Er ging darauf über auf das Thema des Grabmotives [recte »Gralmotives«] aus »Parcifal« (volle

---

<sup>46</sup> Federhofer, »Anton Bruckner im Briefwechsel«, S. 36.

<sup>47</sup> Schütz, *Von der Orgel-Improvisation zur Symphonie*; Erwin Horn, »Orgelgemäße Strukturen in der Sinfonik Anton Bruckners«, in: *Anton Bruckner: Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Kongreßbericht zum 5. Internat. Gewandhaus-Symposium anläßl. d. Gewandhaus-Festtage 1987, Leipzig, 9.–11. Oktober 1987*, hrsg. von Steffen Lieberwirth, Leipzig 1988, S. 74–89.

<sup>48</sup> Lehmann, »Komposition und Improvisation«, S. 929.

<sup>49</sup> Horn, *Werke für Orgel, Revisionsbericht*, S. 112–117.

Orgel) und endete mit einem Choral aus seiner noch unvollendeten IX. Symphonie. Zu diesem Genusse, welcher uns leider so selten geboten wird, hat sich ein zahlreiches Publikum eingefunden, welches in andächtigster Stimmung dem Spiele folgte.<sup>50</sup>

Der Orgelspieler Bruckner präsentierte seine Lieblingsstücke aus einem Repertoire, das – hier mit Ausnahme des Chorals – anderweitig längst erprobt war. Viel häufiger als die biographische Literatur vermerkt, trat der Komponist in direkten Kontakt mit seinem Publikum. Einige Feststellungen hierzu sollen die kurzorische Expedition in diesen Teil der Bruckner'schen Lebenswelt beschließen.

\* \* \*

Nach seinem Abschied von einem hauptamtlichen kirchenmusikalischen Dasein, nach seinem Umzug von Linz nach Wien, begann Bruckners Leben als Improvisator, befeuert von den Erfolgen in Frankreich und England. Die archetypische Situation bestand in der Regel aus einem Auftritt vor ausgewähltem Publikum, einem Privatkonzert, wie den oben wiedergegebenen Schilderungen von Friedrich Klose und Leutnant Himmel zu entnehmen ist. Kleine Gruppen, etwa eine Lehrerversammlung 1891 in Admont, konnten offenbar mit einem unangekündigten Auftritt überrascht werden.<sup>51</sup> In den 1880er-Jahren hatte Bruckner als Gegenleistung für eine mäzenatische Unterstützung jährlich ein Orgelkonzert in St. Florian vor den fünf Sponsoren (und vermutlich deren Anhang) zu geben; ohne eine solche Gegenleistung wären die jährlichen Zuwendungen steuerpflichtig gewesen. Diese Vereinbarung währte allerdings nur für etwa drei Jahre.<sup>52</sup> Der Sachverhalt illustriert jedoch die gegenseitige Zuneigung zwischen dem oberösterreichischen Bürgertum und Bruckner. Ansonsten waren es die Sommermonate mit festen Terminen wie Mariä Himmelfahrt (15. August) oder des Kaisers Geburtstag (18. August), die Bruckner so oft wie möglich in Steyr oder St. Florian verbrachte und als Gelegenheit zu Orgeldarbietungen nutzte. Zahlreiche Konzerte – wie das von Loidol beschriebene – fanden offenbar ohne bestimmten Anlass statt.

In Wien hingegen begann Bruckner um 1870 eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Hofpfarrkapellmeister an der Augustiner-Hofkirche, Leopold Eder (1823–1902). Diese Betätigung darf durchaus als Bruckners aktive Positionierung gegen den Cäcilianismus betrachtet werden. Denn Eder transformierte, etwas salopp gesprochen, die feierlichen Hochämter in musikalisch opulente Aufführungen mit erstklassigen Solisten, zumeist aus der Hofoper, und

---

<sup>50</sup> *Alpen-Bote* Nr. 75 vom 20. 9. 1891. Text nach moderner Orthographie redigiert; vgl. die Vorlage aus der Dokumentation des Anton-Bruckner-Instituts Linz, zitiert bei Franz Scheder, Bruckner-Datenbank; der andere Bericht in der Steyrer Zeitung vom selben Datum. Zum Choral siehe auch John A. Phillips, »Neue Erkenntnisse zum Finale der Neunten Symphonie Anton Bruckners«, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, Linz 1992, S. 128–129.

<sup>51</sup> Göllerich/Auer, *Bruckner* Bd. IV/3, 1936, S. 172–175, auch Franz Brunner, *Dr. Anton Bruckner: Ein Lebensbild*, Linz 1895, S. 22 (dort auf 1892 datiert).

<sup>52</sup> Göllerich/Auer, *Bruckner* Bd. IV/2, 1936, S. 602–604: Bericht des Steyrer Industriellen Karl Reder (1856–1943), der einer der Mäzene war.

kündigte die Starbesetzungen in führenden Zeitungen an. Bruckners Teilnahme hierbei ist über diese Zeitungsannoncen einigermaßen dokumentiert und lässt sich auf etwa zweimal im Monat bemessen. Freilich ist der genaue Umfang von Bruckners Mitwirkung im Einzelnen nicht leicht zu eruieren.<sup>53</sup> Zwei weitere Festpunkte im Jahreslauf waren für Bruckner als Organist die Feiergottesdienste an der Kirche zur Heiligen Dreifaltigkeit in der Alservorstadt. Auch hier fungierte Eder als Chorregent und Bruckner wirkte regelmäßig bei den Gottesdiensten des Patroziniums sowie zum Fest des Heiligen Franziskus, also am Namenstag des Kaisers, mit. Von 1876 an wurde für den letztgenannten Anlass meist annonciert, dass »Hoforganist Professor Bruckner eine Fuge über das Kaiserlied« aufführen werde. Haydns Melodie, die so genannte »Volkshymne«, ist vermutlich das meistbearbeitete Thema von Bruckners Improvisationen.<sup>54</sup> Seit seinen St. Florianer Tagen und bis ans Ende seiner aktiven Organistenzeit (bis 1894) wurde Bruckner offensichtlich nicht müde, diese Melodie – neben Händels *Hallelujah* und einigen Wagnerthemen – zur Grundlage von Improvisationen zu machen. Und so wenig wir uns über die Ausführung dieser Stücke genauere Vorstellungen machen können, so wenig können wir ermessen, welche Bedeutung das öffentliche Spiel im seelischen Haushalt des Komponisten gehabt haben muss. Es dürfte gelten, was Bruckner nach seinem langjährigen Studium bei Simon Sechter in einem Brief von sich sagte: »Durch vieles Fantasieren auf der Orgel suchte Gefertigter sich vor Trockenheit zu bewahren [...]«.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Walburga Litschauer, »Bruckner und die Wiener Kirchenmusiker«, in: *Bruckner-Symposion 1985*, Bericht, Linz 1988, S. 95–102, hier S. 99.

<sup>54</sup> Eine Aufstellung dokumentierter Aufführungen der Kaiserhymne bei Klaus Petermayr, »Anton Bruckner und Joseph Haydn«, in: *Bruckner-Tagung 2009: Anton Bruckner und die Wiener Klassik. Bericht*, Linz 2012, S. 79–91, hier S. 84–85.

<sup>55</sup> Brief an die Direktion des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, 10.11.1861, in: *Briefe*, Bd. 1, S. 29.