



DISSERTATION | DOCTORAL THESIS

Titel | Title

Musiktheorie in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

—

Anton Bruckner als Schüler und Lehrer

verfasst von | submitted by

Clemens Gubsch B.A. M.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 792 316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt | Field of
study as it appears on the student record
sheet:

Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

emer. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber
Prof. emer. Paul Hawkshaw, PhD

Für Nicola

Inhaltsverzeichnis

Vorwort & Danksagung	7
Einleitung	9
1. Ausbildung Bruckners	17
1.1. ANTON BRUCKNER ALS SCHULLEHRER IN OBERÖSTERREICH	17
1.1.1 Schulwesen in Österreich zur Zeit der Familie Bruckner von 1774–1869	18
1.1.2 Die Familie Bruckner als prototypische Lehrerfamilie	22
EXKURS: Pauspertl von Drachenthal und Bruckners Methodik-Skriptum	24
1.1.3 Die letzte Station als „Schullehrer“	33
1.2. MUSIKTHEORETISCHE LEHRWERKE IN BRUCKNERS BESITZ	36
1.2.1 Simon Sechters <i>Grundsätze der musikalischen Komposition</i>	36
1.2.2 Friedrich Wilhelm Marpurgs <i>Abhandlung von der Fuge</i>	45
1.2.3 Weitere <i>musica theoretica</i> (in Bruckners Besitz)	51
2. Das „Nullte“ Studienbuch – Lern- und Lehrmaterial von Anton Bruckner	63
2.1 KONTEXTUALISIERUNG DES UNTERRICHTS BEI SIMON SECHTER	63
2.2 PROVENIENZ DER BRUCKNER’SCHEN STUDIENBÜCHER	67
2.3 BEKANNTE STUDIENBÜCHER	69
2.4 REKONSTRUKTION: „NULLTES“ STUDIENBUCH	71
2.4.1 Inhaltliche Konzeption	75
2.4.2 Musikphilologische Beobachtungen	78
2.4.3 Die Handschrift A-Wn, Mus.Hs. 19792 und der 1. Unterrichtstag	82
2.4.4 Die H-Dur-Transposition	85
2.5 VORBILD UND WEITERVERWENDUNG	92
3. Harmonielehre und Kontrapunkt im 2. Studienbuch	95
3.1 RETROSPEKTIVE – „NULLTES STUDIENBUCH“	97
3.2 „[H]ÖHERER THEIL“ DER HARMONIELEHRE	98
3.3 EINFACHER UND FREIER KONTRAPUNKT	103
3.3.1 Kontrapunkt im Linzer Selbststudium	104
3.3.2 Die „ersten“ Wiener Korrekturen in den „Korrekturbogen“ fol. 108r–v und 118r	105
3.3.3 Der Wiener Kontrapunktunterricht I	108
3.3.4 Einschübe, Varianten und Überlagerungen	113
4. Doppelter Kontrapunkt im 3. Studienbuch.....	119
4.1 VORLAGE, AUFBAU UND FORTGANG DER STUDIEN	123
4.2 GLEICHZEITIGKEIT UND ÜBERGANG: DOPPELTER KONTRAPUNKT IM FRÜHSOMMER 1859	128
4.3 „LINZ ANNO [1]859 VOM 23[.] AUG[UST]. BIS 14. MÄRZ [1]860 WIEN.“ – DATIERUNGEN IM 3. STUDIENBUCH	133

4.4 ARBEITS- UND KORREKTURSCHICHTEN	138
4.4.1 Funktionen der Bleistift-Eintragungen	141
4.4.2 „Herr Professor sagte“ – Sechters Eintragungen und Bruckners Annotation des mündlichen Vortrags	144
EXKURS: Bruckners Bach-Rezeption	154
4.4.3 Verweise auf Sechters <i>Grundsätze</i> [...]	155
4.4.4 Ausfertigung und Nachbearbeitung – Nachtrag „Zum No. 29.“	158
5. Kanon & Fuge als Studienabschluss im 4. Studienbuch (Santini-Studienbuch)	163
EXKURS: Auslassungen zu Bruckners Kontrapunktstudium	163
EXKURS: Bruckners Bewerbung als Direktor des Dommusik-Vereins in Salzburg	166
5.1 ÖFFENTLICHE ABSCHLUSSPRÜFUNG AM KONSERVATORIUM DER <i>GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN</i>	168
5.2 AUFBAU, DATIERUNGEN UND EINTRAGUNGEN – FORTGANG DER STUDIEN	171
5.3 AUTHENTIZITÄT UND VORLAGE(N)	178
5.4 ERGÄNZUNGSBOGEN UND WEITERFÜHRENDE STUDIEN	191
EXKURS: Reminiszenz, Revision oder Unterrichtsmaterial	197
6. Schüler-Mitschriften aus dem Unterricht bei Bruckner	201
6.1 MUSIK- UND MUSIKTHEORIEUNTERRICHT BRUCKNERS	201
6.1.1 Linzer Privatunterricht	201
6.1.2 Unterricht am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und an der Universität Wien	203
6.1.2.a Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	203
6.1.2.b Universität Wien	208
6.2 SCHÜLER-MITSCHRIFTEN DER WIENER ZEIT	215
EXKURS: Ernst Schwanzara – Vorlesungen über Harmonielehre (und Kontrapunkt)	221
EXKURS: Carl Speisers <i>Harmonielehrekolleg</i>	226
6.2.1 Mitschriften aus dem Unterricht am Konservatorium	229
6.2.1.a Richard Schultz – A-Wn, Mus.Hs. 3199	229
6.2.1.b Josef Schalk – A-Wn, F18.Schalk.451/2–3	233
6.2.1.c Franz Schalk – A-Wn, F18.Schalk.452/1–2	240
6.2.1.d Lorenz Ritter – A-Wn, Privatbesitz	247
6.2.1.e Carl Führich – Verbleib unbekannt	250
6.2.1.f Johann Müller – A-Wst, MH-14907	254
6.2.1.g Viktor Christ – A-SF, 22-17	256
6.2.2 Mitschriften aus dem Unterricht an der Universität Wien	265
6.2.2.a Rafael Loidol – A-KR, Loidol	265
6.2.2.b August Göllerich – A-Wn, F28.Göllerich.492–495	270
6.2.2.c Karl Heissenberger – A-Wn, Mus.Hs. 43961	277
6.2.2.d August Engelbogen – A-Wn, Mus.Hs. 27650	281
6.2.3 Zwischenfazit	285
6.3 FRIEDRICH KLOSES STUDIUM BEI BRUCKNER	292
6.3.1 Biographische Zusammenfassung	292
6.3.2 Schüler-Lehrer-Verhältnis	295
6.3.3 Unterrichtsinhalt	297
6.3.4 Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler	311
6.3.5 Kloses Retrospektive	313

6.4 JOSEF VOCKNERS STUDIUM BEI BRUCKNER	319
6.4.1 Biographische Zusammenfassung	319
6.4.2 Datierungen und Unterrichtsinhalt	320
6.4.3 „Die ganzen Studien“ – Schüler-Lehrer-Verhältnis	336
6.4.4 Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler	339
6.5 FRIEDRICH ECKSTEINS STUDIUM BEI BRUCKNER	344
6.5.1 Biographische Zusammenfassung	344
6.5.2 Datierungen und Unterrichtsinhalt	345
6.5.3 Mitschrift aus dem Privatunterricht	363
6.5.4 Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler	371
EXKURS: Ecksteins Hinweise auf musiktheoretische Schriften und Werke in B–E	383
6.5.5 Ecksteins Retrospektive – Schüler-Lehrer-Verhältnis	386
7. Zusammenfassung	393
7.1 ZUSAMMENFASSUNG	393
7.2 FAZIT & AUSBLICK	418
8. Anhang	425
9. Literaturverzeichnis	517
Abstract	535

Vorwort & Danksagung

Eine erste Annäherung an Anton Bruckners Studienzeit bei Simon Sechter und die dabei entstandenen Studienbücher ermöglichte die Mitarbeit am FWF-finanzierten Projekt *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner* (Laufzeit: 2017–2019) an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW). Dabei gehörte es zu den Aufgaben des Verfassers, die Genese der Werke Bruckners zu beschreiben und daran gekoppelt Quellenbeschreibungen zu sämtlichen, handschriftlich überlieferten Manuskripten anzufertigen. Die so gewonnenen Kenntnisse zu Bruckners Schreibprofil, seiner Arbeits-, Kompositions- und Revisionsweise als auch zu biographischen Stationen und dem sozialen Umfeld ließen eine detaillierte Untersuchung der Studienbücher sowie der Schüler-Mitschriften erst möglich werden. Da diese, wie auch die Handexemplare von musiktheoretischen Lehrwerken in das neue Werkverzeichnis mitaufgenommen wurden, konnten so zum gesamten Quellenkorpus erste Vorarbeiten hinsichtlich der Erschließung geleistet werden. Da in den Werkeinträgen nicht oder nur in geringem Maße auf quellenspezifische Besonderheiten eingegangen werden konnte sowie eine analytische Auseinandersetzung mit dem Studienmaterial nicht anstand, eröffnete sich aber gleichzeitig die thematische Ausrichtung dieser Dissertation. Die grundständige Aufarbeitung der Studienbücher sowie im Konnex zu diesen der Vergleich mit den ebenfalls nur teilweise aufgearbeiteten Schüler-Mitschriften lag daher nahe.

Einen weiteren Zugewinn erhielt die Arbeit durch die redaktionelle Betreuung des *Anton Bruckner-Lexikon online* (ABLO), für das der Verfasser u. a. auch den Artikel *Studienbücher* beisteuerte sowie weitere Artikel wie bspw. zu *Johann Sebastian Bach* oder *Kontrapunkt und Polyphonie* überarbeitete. Gerade die Methoden der Lexikographie ermöglichten es, zu den eher unbekannten Bruckner-Schülern biographische Basisdaten ausfindig zu machen. Die mitunter aufwendige Recherche spiegelt sich in den Lebensdaten, die jeder genannten Person bei Erstnennung hintenangestellt sind, sowie weiterführenden biographischen Informationen im Fußnotenapparat, wider. Für wertvolle Literaturhinweise und Erläuterungen zu wissensspezifischen Besonderheiten sei den Kolleg:innen des Österreichischen Musiklexikons (oeml) an dieser Stelle gedankt.

Für die Dissertation konnte zudem auf das an der ÖAW über Jahrzehnte hinweg angelegte und gepflegte Bruckner-Archiv zurückgegriffen werden, wodurch die Einsicht in einzelne Schüler-Mitschriften erst möglich wurde. Bei der Nutzung der

Forschungsmaterialien, aber auch bei vielen kleinen und großen Fragen konnten mir Elisabeth Maier und Renate Grasberger zumeist weiterhelfen, wofür ich hiermit meinen Dank aussprechen möchte. Für den vertrauensvollen wissenschaftlichen Austausch, zahlreiche ausgedehnte Mittagspausen und aufmunternde Worte danke ich den Kolleg:innen der Abteilung Musikwissenschaft des Austrian Centre for Digital Humanities (vormals Institut für kunst- und musikhistorische Forschung) der ÖAW – im Besonderen Paul, Julia und Vasiliki. Die Dissertation in einer solchen (Arbeits-)Umgebung anzufertigen, habe ich stets als Privileg erachtet: Für die Möglichkeit eigene Forschungsprojekte zu realisieren, Vortrags- und Forschungsreisen anzutreten sowie das stets entgegengebrachte Vertrauen und die unentwegte Unterstützung auch in schwierigen Zeiten möchte ich mich bei der Leiterin der Abteilung Musikwissenschaft Barbara Boisits in besonderem Maße bedanken.

Mit der manuskriptbezogenen Ausrichtung der Arbeit gilt auch ein Dank den haltenden Bibliotheken und Archiven respektive deren Mitarbeiter:innen, die trotz zunehmender Digitalisierung Einsicht in die originalen Handschriften gewährten sowie zahlreiche Fragen zur Provenienz beantworteten. Zu nennen sind hier: Andrea Harrandt (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), Günther Faimann und Ilse Kosz (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Friedrich Buchmayr (Stiftsarchiv St. Florian), Kyra Waldner und Stefan Engl (Wienbibliothek im Rathaus), Heidy Zimmermann (Archiv der Paul Sacher Stiftung), Ray Heigemeir (Stanford Music Library), Yoann Givry (Fondation Martin Bodmer) sowie Andreas Lindner und Klaus Petermayr (Anton Bruckner Institut Linz).

Meinen beiden Betreuern em. O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber (Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft) und Prof. em. Paul Hawkshaw (Yale University, Yale School of Music) danke ich sehr herzlichst, dass sie die inhaltliche Ausrichtung stets kritisch hinterfragten, wichtige Anregungen zu brucknerspezifischen wie allgemein musikgeschichtlichen Fragestellungen gaben und der fachliche Austausch dabei stets auf Augenhöhe stattfand.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie für die andauernde Unterstützung und Hilfe. Der größte Dank gilt jedoch meiner Partnerin, ohne die diese Arbeit weder begonnen noch beendet worden wäre und die mir Rückhalt und Antrieb in jeder Phase der Dissertation war. Für ihr Verständnis, ihren Humor und ihre Hilfe in allen Lebenslagen bin ich unendlich dankbar.

Wien, April 2024

Einleitung

Dass die Werke Anton Bruckners zahlreiche Interpretations-, Analyse- und vor allem Editionsansätze zeitigen, wird durch die musikwissenschaftliche Forschung ebenso reflektiert wie die teils stark divergierenden Künstlerbilder und Deutungsperspektiven die mit der Person Bruckners selbst einhergehen: Wir kennen Bruckner als den »deutschen«¹ ebenso wie als den »österreichischen«² Komponisten«³, nebeneinander stehen der »Musikant Gottes«⁴ wie der »Mystiker«⁵ oder aber der »naive Trottel«⁶ gegenüber dem »gewieften Netzwerker«⁷: Mögen diese Zuschreibungen einerseits der Charakterisierung einzelner Facetten der Person Bruckners dienen, stellen sie andererseits Projektionsflächen dar, die die Rezeption der Musik aber auch das zugrundeliegende Künstlerbild bestimmten. Mit Bruckner als »Schüler« und »Lehrer« lässt sich ein weiteres »Bruckner-Bild« herausbilden, das, wenngleich als Begriffspaar weniger antagonistisch als vielmehr komplementär zu verstehen ist, zahlreiche Deutungsspielräume eröffnet: Ob mit dem inhärenten Bild des *Gradus ad Parnassus*, also dem beschwerlichen Weg des Schülers zur künstlerischen Meisterschaft oder der Wissensvermittlung, die der Schüler erhält und dann im Sinne einer traditionsstiftenden Theorie bzw. Schule selbst als Lehrer weitergibt oder aber das hierarchische Gefälle zwischen Schüler und Lehrer, bei der letzterer als patriarchale Figur die Jugend formt – alle diese Ausdeutungen lassen sich bei Bruckner wiederfinden. Zunächst der »spätberufene« Schüler, der in mühsamen Selbststudium

¹ Fritz Grüninger, Der deutsche Geist in den Werken Anton Bruckners, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Cl. Jg., H. 4 (April 1934), S. 427–429.

² [Ohne Verfasser], Ein österreichischer Mensch – Anton Bruckner. Zum Beginn der Donau-Festwoche, in: *Linzer Volksblatt*, LXIX. Jg., Nr. 161 vom 16. Juli 1937, S. 1.

³ Thomas Leibnitz, Anton Bruckner: „Deutscher“ oder „Österreicher“. Deutungen, Vereinnahmungen, Hintergründe, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Elisabeth Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 34), Tutzing: Schneider, 1998, S. 463–476.

⁴ Erich Wolfgang Partsch, Bruckner als „Musikant Gottes“ – Ein Rezeptionsphänomen, in: *Anton Bruckner – die geistliche Musik. Bruckner-Tag, Mannheim, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 31. Mai 2006; musikwissenschaftliche Tagung in Zusammenarbeit mit dem Anton-Bruckner-Institut Linz. Bericht*, hrsg. von Rainer Boss, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2007, S. 79–90.

⁵ Othmar Wessely, Anton Bruckner – ein Mystiker?, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 213–217 sowie Max Auer, *Anton Bruckner. Mystiker und Musikant*. (= Heyne-Biographien, Bd. 93), München: Heyne, 1982.

⁶ Eckhart Roch, Halb Genie, halb Trottel. Bruckner-Rezeption im Spannungsfeld ästhetischer Projektionen, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, S. 281–299.

⁷ Kurt Mühlberger u. Andrea Singer, *Anton Bruckners »Akademische Bühne«: Die Universität Wien* (= Schriften des Archivs der Universität Wien, Bd. 28). Göttingen: Vienna University Press, 2021, S. 76.

sowie bei ausgewählten Lehrern zur künstlerischen Selbstständigkeit strebt; die über 22-jährige Lehrtätigkeit an zwei Wiener Institutionen sowie im Privatunterricht, bei der zahlreiche angehende Musiker wie auch im Rahmen der Universitätsvorlesungen musikalische Laien in musiktheoretischen Grundlagen ausgebildet wurden, oder auch der Freundeskreis Bruckners, der sich in der Wiener Zeit hauptsächlich aus eben jenen Schülern zusammensetzte. Dementsprechend und aufgrund der Rolle, die diese ehemaligen Schüler bei der Genese, Revision und Verbreitung der Werke Bruckners einnahmen, stand in der Forschung vermehrt das Verhältnis zwischen Bruckner und seinen Apologeten im Vordergrund.⁸ Dass Bruckner die Gesellschaft der jungen Schüler sowie Studenten suchte bzw. sich mit ihnen umgab, mag gleichsam auch als Ausdruck des Vertrauens des Lehrers gegenüber seinen Schülern verstanden werden. Gleichzeitig beförderte Bruckner bei zahlreichen Gelegenheiten das Narrativ, dass ihm durch seine verschiedenen Deputate nur wenig Zeit zum Komponieren selbst bliebe;⁹ eine Selbstdarstellung, die zwar aufgrund der hohen Stundenzahl nicht völlig haltlos erscheint, aber mit Blick auf das durch die Schüler entstandene soziale Umfeld, den gesellschaftlichen Aufstieg durch seine Lehranstellungen als auch die partielle finanzielle Sicherheit nur bedingt als realistisch einzuschätzen ist.

Ungeachtet der sich aus Bruckners Lehrtätigkeit ergebenden soziokulturellen Zusammenhänge, wurden Inhalt und Methodik des Unterrichts von ehemaligen Schülern sowie Forscher:innen bereits früh – aber unterschiedlich konnotiert – besprochen: Während Bruckners Didaktik meist lobend hervorgehoben wurde, sein Vortrag als besonders stringent und einprägsam galt und Bruckner als »originale« Persönlichkeit charakterisiert wurden, findet die auf Simon Sechters *Grundsätzen der musikalischen Komposition* aufbauende Harmonielehre nur wenig Zuspruch.¹⁰ Gründe hierfür mögen im starren System selbst oder der Unanwendbarkeit auf die zeitgenössische, kompositorische Praxis liegen. Modifikationsversuche und Anwendungen des Sechter'schen Systems auf Bruckners oder Richard Wagners

⁸ Bspw. Thomas Leibnitz, „Francisce“ und der „Generalissimus“. Die Brüder Schalk als Interpreten und Bearbeiter der Werke Bruckners, in: *Bruckner-Symposion. Bruckner-Freunde – Bruckner-Kenner. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1994. 21.–25. September 1994. Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1997, S. 87–94.

⁹ Brief an Moritz von Mayfeld vom 2. November 1871 (vgl. Briefe I, S. 136), Brief an Karl Edlen von Stremayr vom 27. Januar 1873 (vgl. Briefe I, S. 142) oder Brief an Wilhelm Tappert vom 19. September 1885 (vgl. Briefe I, S. 297–298).

¹⁰ Bspw. Ernst Decsey, Art. Anton Bruckner als Lehrer der Sechterschen Theorie. Erinnerungen und Beiträge, in: *Die Musik*, VI. Jg., H. 22 (August 1906), S. 191–204.

Kompositionen gab und gibt es seit her ¹¹, können aber eher als analytische Einzelfalluntersuchungen gelten, was letztlich auch zur Einschätzung der Theorie Sechters führte:

„Der unmittelbare Kontakt zur kompositorischen Praxis – Signum der alten Wiener Generalbaßlehre – ist aus Sechters Theorie fast vollständig verschwunden.“¹²

um dann zu konstatieren:

„Ungeachtet der produktiven schöpferischen Anverwandlung des Sechterschen Systems durch A.Bruckner, A.Schönberg und H.Schenker, ungeachtet auch der Tatsache, daß sich die wissenschaftliche Ausrichtung des musiktheoretischen Denkens in der Mitte des 19. Jh. fundamental wandelte – es ist auch rückblickend schwer verständlich, wieso Sechters musiktheoretisches ‚Zwangsjackensystem‘ eine solche Wirkungsmacht entfalten konnte.“¹³

Ob sich die Wirkmacht der Theorie Sechters nicht gerade aus dem Fakt begründet, traditionell ausgeprägt zu sein, d. h. bereits durch Bruckner eine Traditionsbildung begann, die weniger auf das System selbst als deren Ursprung zielte, mag dahingestellt sein, viel eher muss der Zweck bzw. Wirkungsort in den Blick genommen werden: Unterrichtet wurde ein nach strengen Regeln aufgebautes, wenn auch in sich inkohärentes System, das es erlaubte, Schülern satztechnische Grundlagen zu vermitteln und wichtiger noch diese zu prüfen. Versteht man die Lehre Sechters eben auch an ihren speziellen Wirkungsort – das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – gebunden, ergibt sich deren Bedeutung ebenso aus der institutionellen Einbindung, durch die ca. ein halbes Jahrhundert lang Schüler und d. h. angehende Musiker, wie Dirigenten und Komponisten musiktheoretisch ausgebildet wurden. Es bleibt dabei festzuhalten, dass die Tradition eines stufentheoretisch basierten Denkens – ungeachtet der Frage, ob es sich dabei um ein „verfehltes Modell“ ¹⁴ per se handelt – zu einem großen Teil auch aufgrund der dogmatischen Fortführung durch Bruckner entstand.

¹¹ Josef Schalk, Gesetz der Tonalität, in: *Bayreuther Blätter*, XI. Jg. H. 6 (Mai 1888), S. 192–197, H. 11 (November 1888), S. 381–390; XII. Jg., H. 6 (Juni 1889), S. 191–198 sowie XIII. Jg., H. 1–2 (Januar 1890), S. 65–70 sowie Georg Capellen, Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagner-Forschung?, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, LXIV. Jg. Nr. 11–15 vom 12., 19. und 26. März sowie 2. und 9. April, S. 157–160, 170–175, 185–187, 199–201 u. 214–215 und Elmar Seidel: Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik – Erwägungen zur Analyse Brucknerscher Musik, in: *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Friedrich W. Riedel (= Kirchenmusikalische Studien, Bd. 7), Sinzig: Studiopunkt-Verlag, 2001, S. 307–338.

¹² Ludwig Holtmeier, Art. Sechter, Simon, WÜRDIGUNG in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart (letzte inhaltliche Änderung: 2016, abgerufen am 31.3.2023), <https://www-1mgg-2online-1com-10047905p06da.han.onb.ac.at/mgg/stable/51110>.

¹³ Ebd.

¹⁴ Peter Rummenhölter, Art. Harmonielehre, Die grundton- und skalenbezogene Harmonielehre in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart (letzte inhaltliche Änderung:

Neben der Frage was unterrichtet wurde, kann das wie unterrichtet wurde, als ebenso zentral gewertet werden, um zu eruieren, wodurch sich eine musiktheoretische Ausbildungstradition in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte. Im Mittelpunkt steht Bruckner hierbei vor allem als Lehrperson, die die Unterrichtsinhalte vortrug, was wiederum vorrangig durch die Schüler, die den Unterricht in Mitschriften dokumentierten, belegt wird. Um sich der Frage zu nähern, wie Bruckner einzelne Unterrichtseinheiten strukturierte, mit welchen Mitteln bestimmte Inhalte aufbereitet oder wie Lernerfolge sichergestellt wurden, scheint es zunächst unabdingbar Bruckners eigene musiktheoretische wie pädagogische Ausbildung in den Blick zu nehmen. Neben der umfangreichen Ausbildung als Lehrer, immerhin Bruckners erste Berufswahl, sowie der teils autodidaktischen, teils angeleiteten musikalischen Ausbildung in St. Florian, Windhaag, Kronstorf und Linz stellt der Unterricht bei Simon Sechter den zentralen Ausgangspunkt für Bruckners spätere Lehrtätigkeit dar; die dabei angefertigten Studienbücher wurden bisher jedoch nur teilweise aufgearbeitet. Das Desiderat einer grundlegenden Untersuchung aller Studienbücher soll daher in dieser Arbeit geschlossen werden. Dabei wird ein musikphilologischer wie -theoretischer Ansatz verfolgt: Wechsel der Schreiberhände und Schreibmittel sowie Kommentierungen, Annotationen, Randglossen und Datierungen sollen dabei in den Blick genommen werden, um den Unterricht zwischen Sechter und Bruckner nachzuvollziehen. Dass dabei weniger Abweichungen vom Sechter'schen System zu erwarten sind, kann als Hypothese vorausgesetzt werden, sodass einerseits der Fokus vermehrt auf der didaktischen Vermittlung liegt – wenngleich diese durch das Fernstudium zu einem gewissen Grad eingeschränkt wurde – und andererseits auch auf Überschneidungen und Widersprüchlichkeiten eingegangen werden, die sich im Vergleich mit weiteren biographischen Dokumenten aus der Zeit des Studiums bei Sechter ergeben. Aufgrund des reinen Umfangs der Studienbücher kann nicht jede Übung besprochen sowie nicht jeder Notabene-Vermerk zu einem Übungsbeispiel zugeordnet werden, was ebenso nahe liegt, wie, dass die Unterscheidung zwischen den Schreibprofilen Sechters und Bruckners gewissen Unschärfen unterliegt – nämlich vor allem immer dann, wenn mehrere Korrekturschichten den Beschreibstoff zu sehr beschädigten oder aber ungewohnte Schreibsituationen (Orts-, Schreibmittel- und Beleuchtungswechsel) Varianz

erzeugten. Nichtsdestotrotz soll vor allem die Erfassung der Kommentare sowie der durch das Fernstudium bedingten Kommunikation dazu dienen, Bruckners Ausbildung in dieser Zeit offen zu legen.

In einem zweiten Schritt sollen dann die Mitschriften herangezogen werden, die als direktes Resultat in Bruckners Unterricht entstanden. Zu differenzieren ist hierbei zwischen jenen Mitschriften, die im Privatunterricht angefertigt wurden, und jenen Mitschriften, die entweder in Bruckners Vorlesungen an der Universität oder aber während des Unterrichts am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verfasst wurden: Zur ersten Gruppe zählen die Mitschriften von Friedrich Klose, Josef Vockner und Friedrich Eckstein, die allesamt mehrere Jahre als Privatschüler von Bruckner ein bis zweimal wöchentlich Lektionen erhielten. Der direkte Kontakt zwischen den Schülern und Bruckner in diesen Einzelsitzungen lässt einen Vergleich zum Bruckner'schen Studium bei Sechter eher zu, als dies bei den Mitschriften aus den beiden Institutionen möglich ist, da sowohl an der Universität als auch am Konservatorium ein anderes Unterrichtssetting – einerseits Frontalunterricht als Vorlesung und Gruppenunterricht mit Einbindung durch das Vergleichen von Lösungen der Schüler andererseits – vorherrschte. Nichtsdestotrotz sollen gerade auch diese Mitschriften aufzeigen, wo Unterschiede und Gemeinsamkeiten in Bruckners Didaktik liegen. Bei allen Mitschriften ergeben sich jedoch methodische Unwägbarkeiten, die aus der Vollständigkeit, Authentizität, Materialität und Qualität der jeweiligen Handschrift resultieren und am entsprechenden Ort diskutiert werden sollen – auch hier zeigen sich die »Privatschüler-Mitschriften« als weniger problembehaftet. Da mehrere Mitschriften entweder bereits von den Schülern selbst (bspw. Eckstein und Klose) oder aber bei ihrer (Wieder-)Auffindung durch die Forschung in unterschiedlicher Detailtiefe und mit divergierender Forschungsperspektive besprochen wurden, versteht sich die vorliegende Arbeit bewusst auch als Metastudie, die die bisherigen Ergebnisse diskutiert, vergleicht sowie falls notwendig ergänzt bzw. revidiert.

In der Gesamtanlage ergibt sich somit eine mehrheitlich chronologische Abfolge: Auf die Darstellung von Bruckners pädagogischer Ausbildung und Tätigkeit (Kapitel 1.1) folgt die musiktheoretische Ausbildung (Kapitel 1.2), die hier anhand jener *musica theoretica* nachvollzogen wird, die sich zeitlebens in Bruckners Besitz befanden. Die erste Beschäftigung mit diesen Lehrwerken war teils durch Lehrer indiziert oder entsprang teils Bruckners eigener Motivation. Insgesamt fand dieses Selbststudium

nach bisherigem Kenntnisstand gänzlich vor dem Unterricht bei Sechters statt, sodass die Besprechung dieser Schriften hier auch vorher eingereiht ist. In jeweils eigenständigen Kapitel (Kapitel 2–5) werden darauffolgend die Studienbücher aus dem Unterricht bei Sechter diskutiert, wobei Materialität, Eintragungen und daraus resultierende Didaktik im Vordergrund stehen. Ebenso werden die strukturelle Anlage, notwendige Manuskriptrekonstruktionen bzw. rekonstruierbare Originalzustände sowie die Studienaufenthalte samt der damit in Verbindung stehenden Korrekturdurchläufe besprochen. Ergänzt werden diese Kapitel um Exkurse zu Bruckners Bach-Rezeption, der Außenwahrnehmung Bruckners während seiner Studienzeit sowie Bruckners Bewerbungen im letzten Studienjahr.

Im Anschluss an Bruckners Ausbildung wird die Lehrtätigkeit (Kapitel 6) in den Blick genommen: Ausgehend von ersten Mitschriften, die aus Bruckners Linzer Zeit bis 1868 stammen, werden zunächst Bruckners Wiener Lehrpositionen näher betrachtet (Kapitel 6.1), um die Rahmenbedingungen nachzuzeichnen, unter denen Bruckner unterrichtete bzw. die Schüler-Mitschriften entstanden. Den bisher bekannten Mitschriften werden dann getrennt nach Institution einzelne Unterkapitel (Kapitel 6.2) gewidmet, die neben biographischen Informationen zum Schüler sowie seiner Ausbildungszeit bei Bruckner ebenso eine Inhaltsübersicht der Mitschrift liefern, wenn diese nicht schon durch bisherige Forschungsliteratur vollständig vorgelegt wurde. Anschließend werden manuskriptspezifische Besonderheiten sowie die inhaltliche Vollständigkeit diskutiert, um die jeweilige Mitschrift innerhalb des Gesamtkorpus einordnen zu können.

Ausführlicher werden in weiteren Unterkapiteln (Kapitel 6.3–6.5) die Mitschriften aus dem Privatunterricht von Klose, Vockner und Eckstein besprochen, da sie, wie erwähnt, aufgrund ihrer Anlage und ihres Entstehungskontexts komparabler zu den Studienbüchern Bruckners erscheinen. Vorangestellt ist jeder Mitschrift zunächst eine biographische Skizze zum jeweiligen Schüler sowie die Bestimmung des Unterrichtszeitraums, der wiederum anhand der Taschenkalender Bruckners, der Datierung innerhalb der Mitschriften sowie der Berichte der Schüler erschlossen werden soll. Aufgrund der »traditionell« gestalteten Unterrichtssituation sind bei diesen Mitschriften wiederum die Schreibprofile von Bruckner und dem jeweiligen Schüler zu unterscheiden, um einerseits zu erkennen, ob Bruckner hier Vorgaben und Übungen ähnlich gestaltete wie Sechter und andererseits, um nachzuvollziehen, an welchen Stellen Bruckner als Korrektiv tatsächlich Eingriff oder ob Korrekturen stets

vom Schüler selbst durchgeführt werden mussten. Dass das dem Privatunterricht per se eingeschriebene Näheverhältnis zwischen Lehrer und Schüler die individuelle Unterrichtsgestaltung beeinflusste, erscheint naheliegend, weshalb bei allen drei Schülern, dieses spezifische Verhältnis näher betrachtet werden soll. Da sowohl Kloses als auch Eckstein ihre Lehrzeit bei Bruckner in umfangreicher Erinnerungsliteratur publizierten, soll die darin gegebene Darstellung des Unterrichts mit den Befunden aus der Untersuchung der Handschriften gespiegelt werden, um die zumeist anekdotisch-literarische Erzählung zu verifizieren oder falsifizieren.

Abschließend sollen die Befunde aus den einzelnen Kapitel in der Zusammenfassung gebündelt werden, um zu bestimmen, in welcher Form sich Bruckners Unterricht anhand der Mitschriften nachvollziehen lässt, welchen Einfluss sein eigener Unterricht bei Sechter auf die Unterrichtsgestaltung nahm und wie sich in dieser Weise eine Wiener Lehrtradition in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts abbildet.

1. Ausbildung und Lehrtätigkeit Bruckners

1.1 Anton Bruckner als Schullehrer in Oberösterreich

Um der Frage nachzugehen, wie Anton Bruckner seine Schüler unterrichtete und um in einem zweiten Schritt zu verstehen, wie der zu vermittelnde Inhalt aufbereitet wurde, stehen zum besseren Verständnis und zur besseren Einordnung der Unterrichtspraxis sowie dem Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler zunächst die Kontextualisierung des Schul- bzw. Bildungssystems in Österreich¹⁵, die Lehrerausbildung Bruckners sowie die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Vordergrund, ehe auf die Unterrichtsstationen sowie die zahlreichen Unterrichtsmitschriften der Schüler eingegangen werden soll.

Die Notwendigkeit sich zunächst dem österreichischen Bildungssystem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu widmen, liegt bereits darin begründet, dass Bruckner gewissermaßen in den Lehrerstand hineingeboren wurde – sowohl sein Vater Anton sen. (1791–1837) als auch sein Großvater Josef Bruckner (1749–1831) unterrichteten als Lehrer in Anselden¹⁶ – und er somit bereits seit frühester Kindheit durch die Lebenswelt dieses Berufszweiges geprägt wurde. Die Beschäftigungen eines Lehrers gingen zu dieser Zeit weit über das bloße Unterrichten hinaus, so wurden in kleineren Dörfern wie Anselden neben dem Schuldienst auch Teile des Kirchenmusik- bzw. Messnerdienstes von Lehrern besorgt oder es bestand die Möglichkeit bzw. finanzielle Notwendigkeit zahlreichen Nebenbeschäftigungen wie bspw. Gewerbe, Handwerk, Musizieren für weltliche Anlässe, usw. nachzugehen.¹⁷

¹⁵ Wenn im Folgenden von Österreich gesprochen wird, sind damit gemeinhin die österreichischen Länder als Monarchia Austriaca, die zur Habsburgermonarchie gehörenden Teile des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nationen, bzw. das ab 1804 proklamierte Kaisertum Österreich sowie die mit dem österreich-ungarischen Ausgleich 1866 entstandene Doppelmonarchie Österreich-Ungarn gemeint.

¹⁶ Zur weiteren Ausbildung von Joseph und Anton Bruckner sen. siehe: Franz Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer. Schulverhältnisse – Ausbildung – Lebenslauf, in: *Staat – Kirche – Schule in Oberösterreich. Zu Anton Bruckners sozialhistorischem Umfeld*, hrsg. von Othmar Wessely (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Bd. 10), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994, S. 97–251 [= Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer], hier: S. 208–213 sowie Franz Zamazal, Art. Bruckner, Familie, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 20.7.2020, abgerufen 20.9.2021), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e628.

¹⁷ Mit Göllicher/Auer bzw. Göll./Auer wird hier, wie auch im Folgenden auf die von August Göllicher (1859–1923) begonnene und von Max Auer (1880–1962) fertiggestellte, neunbändige Bruckner-Biographie referenziert. Vgl. hierzu August Göllicher und Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*. 4 Bde. in 9 Teilbänden (1, 2/1–2, 3/1–2, 4/1–4), (= Deutsche Musikbücherei Bd. 36–39), Regensburg 1924–1937, [= Göll./Auer], hier: Bd. 1, S. 82ff.

1.1.1 Schulwesen in Österreich zur Zeit der Familie Bruckner von 1774–1869

Ausgangspunkt für die Beschreibung des Schulwesens dieser Zeit bildet die von Johann Ignaz von Felbinger (1724–1788) verfasste und von Maria Theresia (1717–1780) 1774 erlassene Schulreform: Die *Allgemeine Schulordnung, für die deutschen Normal, Haupt- und Trivialschulen in sämtlichen Kaiserl. Königl. Erbländern*, die neben der Einführung einer allgemeinen Schulpflicht auch eine Gliederung bestimmter Schultypen (s. u.), die Bestimmung pädagogischer Methodik und zu vermittelnder Inhalte sowie infrastrukturelle Voraussetzungen, regulatorische Aufsichtspflichten und administrative Abläufe definierte. Zudem regelte die *Allgemeine Schulordnung* [...] Verdienstmöglichkeiten und Nebenbeschäftigungen der Lehrer und organisierte die Aufsichts- und Verwaltungsorgane zur Überprüfung und Durchsetzung der gesetzlichen Rahmenbedingungen – es war bis dahin bspw. nicht unüblich, dass die Klassenzimmer ebenfalls als Schankräume dienten und Lehrer somit auch Wirtschaften betrieben.¹⁸

Die somit vorgenommene Unterteilung in Normal-, Haupt- und Trivialschulen, die laut Zamazal „[...] bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bestehen“¹⁹ blieb und daher auch für Bruckners Ausbildung bis zu einem gewissen Grad Geltung hatte, folgte der Überlegung der landesweiten Vereinheitlichung der Schulen sowie der Verdichtung des Schulnetzes im ländlichen Raum. Demnach sollte jede Provinz- bzw. Landeshauptstadt eine Normalschule (später auch Musterschule genannt) ausweisen, die einerseits als Muster für sämtliche Hauptschulen des Landes diene und andererseits die Lehrerausbildung zu besorgen hatte. In größeren Städten und Klöstern wurden Hauptschulen eingeführt, die eine Weiterbildung und Verfestigung des Unterrichtsinhalts der Trivialschulen zur Aufgabe hatten. Schließlich die sechsjährigen Trivialschulen, die in allen Dörfern und Ortschaften mit Pfarrkirche eine Grundausbildung der ländlichen Bevölkerung im Lesen, Rechnen, Schreiben und der Religion sicherstellen sollten.

Wenngleich durch diese Reform signifikante Verbesserungen in Teilbereichen der schulischen Bildung, wie die Aufteilung der Klassenzimmer, die Vereinheitlichung des Unterrichts und der Lehrerausbildung oder die Ausweitung der Unterrichtsgegenstände erfolgten, blieb die finanzielle Lage und Absicherung der

¹⁸ Vgl. Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer, S. 100ff.

¹⁹ Ebd., S. 114.

Lehrer weiterhin prekär. Das Einkommen der Lehrer speiste sich dabei aus (1) den Einnahmen aus dem zu bezahlenden Schulgeld, (2) dem verrichteten Messner- bzw. Kirchenmusikdienst oder (3) Nebenbeschäftigungen. Eine partielle Verbesserung dieser Situation stellten die Reformbestrebungen unter Joseph II. (1741–1790) dar, durch die ein geregeltes Mindesteinkommen aller Trivialschullehrer sowie Pensionsansprüche für Normal- und Hauptschullehrer eingeführt wurden.²⁰

Eine weitere Reform des Schulwesens trat 1806 durch die *Politische Verfassung der deutschen Schulen in den k. auch k.k. deutschen Erbstaaten*²¹ in Kraft, löste die *Allgemeine Schulordnung* [...] ab und blieb bis zur Novellierung durch das Reichsvolksschulgesetzes 1869 grundsätzlich bestehen. Es handelt sich demnach um die gesetzliche Grundlage für das Schulsystem, das Bruckner selbst durchlief und nach welchem er anschließend bis zum Antritt der Stelle als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist 1856 unterrichtete. Auch in der *Politischen Verfassung* werden wiederum Schultypen definiert, die grundsätzlich seit der maria-theresianischen Reform eingeführt wurden: Neben den bereits bestehenden Trivial-, Haupt- und Normalschulen, deren Funktionen weitestgehend unverändert blieben, wurden ergänzend Realschulen eingeführt. Um das grundsätzliche Ziel einer ausgebildeten Bevölkerung auf dem Niveau der niederen Volksschule zu garantieren und den prozentualen Anteil von schulpflichtigen Kindern über einen größeren Zeitraum zu gewährleisten, wurde die Schulpflicht auf sechs Jahre für sechs- bis zwölfjährige Kinder verschärft.

Außerdem wurde die pädagogische wie didaktische Aufsicht mit der *Politischen Verfassung* an die kirchliche Administration zurückgewiesen, d. h. die Einhaltung des Lehrplans und -stoffes, den „moralischen Lebenswandel“ und die Sittlichkeit wurden durch einen Ortsseelsorger, in der Regel der Pfarrer der Gemeinde, geprüft und lediglich administrative Aufgaben oblagen den zuständigen Ortsobrigkeiten, wie die Einhaltung der Schulpflicht, Zahlung des Schulgeldes sowie die Umsetzung baulicher Maßnahmen. Sichert wurden diese Regularien durch jährlich stattfindende Inspektionen des Unterrichts und des Schulgebäudes einerseits sowie durch eine umfassende Protokollarpflicht seitens der Lehrer. Beide Instanzen hatten jeweils an höherer Verwaltungsebene (d. i. auf kirchlicher Seite einmal zunächst der *Schul-*

²⁰ Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer, S. 123ff.

²¹ *Politische Verfassung der deutschen Schulen in den k. auch k.k. deutschen Erbstaaten*, Wien: Verlagsgewölbe der deutschen Schulanstalt bey St. Anna in der Johannis-Gasse, 1806, [= Politische Verfassung].

District-Aufseher und dieser anschließend an das sogenannte *Konsistorium* und auf staatlicher Seite den *Kreisämtern* und *Kreiskommissaren*) Rechenschaft abzulegen. Eine zentrale Rolle im Bildungswesen wurde dem sogenannten Ortsseelsorger zugewiesen: „Er steht mit der Schule in einer dreyfachen [sic] Beziehung: 1. als Religionslehrer; 2. als moralisches Muster; 3. als unmittelbarer Vorsteher und Aufseher des Schullehrers.“²² Die Befugnisse des Ortsseelsorgers lagen damit nicht nur in der religiösen Ausbildung der Schüler, sondern auch in der Aufsicht über den Lehrer. Da der Lehrer wiederum auch Messner- und Kirchendienste zu absolvieren hatte²³, bestand hier ein mehrfaches Abhängigkeitsverhältnis zwischen Pfarrer bzw. Ortsseelsorger und Schullehrer.

Die *Politische Verfassung* definierte zudem in genauer Weise Fähigkeiten, Charaktereigenschaften und Verhaltensregeln für Schullehrer, die ihrerseits stark an die kirchlichen Moral- und Sittenvorstellungen angelehnt waren. Als grundlegende Eigenschaften wurde vorausgesetzt:

„Er soll einen guten, gesunden Verstand, und die Fähigkeit besitzen, sich in einer Sache leicht zu finden. Er sey ein gottesfürchtiger Mann, das Muster für seine Schüler in Reden, Handlungen, und in der ganzen Aufführung.“²⁴

Sowie weiterhin:

„Er soll sich daher täglich durch Gebeth, und durch Nachdenken über das, was er lehren will, zur Schule vorbereiten.“²⁵

und

„Ueberhaupt soll er durch sein Benehmen gegen Vorgesetzte und Obrigkeiten der Schuljugend und der ganzen Gemeinde ein nachahmungswürdiges Beyspiel der Ehrfurcht und des willigen Gehorsams geben.“²⁶

Neben der starken Verschränkung der religiösen Grundhaltungen mit pädagogische Leitlinien, die die hierarchische Ordnung des Schulsystems auch in die Aufgaben und die Person des Lehrers überträgt, wird vermehrt die Vorbildfunktion des Lehrers in vielen Abschnitten der *Politische Verfassung* hervorgehoben, sodass selbst der private Lebensbereich definiert wurde:

²² Politische Verfassung, S. 102.

²³ Ebd., S. 91.

²⁴ Ebd., S. 87.

²⁵ Ebd., S. 89.

²⁶ Ebd., S. 99.

„Das ganze häusliche und öffentliche Verhalten des Lehrers sey untadelig und musterhaft. Im seinem Hause herrsche Ordnung, Reinlichkeit, Friede und eheliche Eintracht, gute Kinderzucht und Wirthschaft.“²⁷

Ohne die hier idealiter formulierten Charaktereigenschaften über zu bewerten, lassen sich nichtsdestotrotz innerhalb dieser Beschreibungen Vorgaben ausmachen, die sich über anekdotische Berichte letztlich zu Topoi eines Bruckner-Bilds ausprägten, wie bspw. das tägliche Gebet und die einhergehende Gottesfürchtigkeit oder die Obrigkeitstreue. Andererseits lassen sich die moralischen Werte und Vorgaben der *Politischen Verfassung* ebenso als allgemein gültiger Verhaltenskodex lesen, der gesellschaftlich angestrebt werden sollte, sodass die für Bruckner darin ausgemachten Charaktereigenschaften nicht in dem Maße als besonders gelten, wie sie in der Forschung mitunter dargestellt werden.

Dass den vielschichtigen Vorgaben und Regeln²⁸ gerade im privaten Bereich nicht vollständig Folge geleistet wurde, liegt nahe, da einerseits außer dem Ortsseelsorger kein Kontrollmechanismus zur Durchsetzung dieser Regularien bestanden haben dürfte, sowie andererseits sich die Lebensrealität gerade im ländlichen Raum – und hier gibt Anton Bruckner sen. als Geiger bei Ortsfesten ein Beispiel²⁹ – anders gestaltet haben dürfte.

Durch die *Politische Verfassung* wurden außerdem noch weitere Aspekte reguliert, auf die hier gesondert eingegangen werden soll: Zunächst wurde das alters- oder krankheitsbedingte Ausscheiden aus dem Schuldienst bei gleichzeitigem Erhalt von Rentenbezügen gewährleistet. Politisch zielte diese Maßnahme auf die Verhinderung von Altersarmut, in welche die Familien der Lehrer aufgrund der geringen Bezahlung während der Dienstzeit geraten konnten. Um die finanzielle Situation der Familie des Lehrers auch im Todesfall sicherzustellen, wurden Witwen- und Waisenrenten eingeführt.³⁰ Der Pensionsanspruch galt jedoch nur für Lehrer an Haupt-, Normal- und Realschulen (nicht für Trivialschulen), was eine Anstellung an einer solchen Schule neben dem höheren Gehalt attraktiver erscheinen ließ. Jedoch wurde auch den Witwen und Waisen der Trivialschullehrer staatliche Unterstützung zugesprochen:

„Er [der Nachfolger des verstorbenen Trivialschullehrers] wird durch den Ortsselsorger die Dienstjahre des Verstorbenen als Lehrers bey dieser Gemeinde, die Anzahl und das Alter der

²⁷ Ebd., S. 101.

²⁸ Politische Verfassung, S. 101.

²⁹ Göll./Auer, Bd. 1, S. 76 u. 82.

³⁰ Politische Verfassung, S. 120.

hinterlassenen Waisen erheben lassen, und der Ortsobrigkeit mittheilen, damit die Witwe die gesetzlich bestimmte Unterstützung verschaffet werde.“³¹

Neben den allgemeinen Richtlinien des Lehrerberufes beschreibt die *Politische Verfassung* bis zu einem gewissen Grad ebenso die Lehrerausbildung bzw. die Anforderungen für diese, wenngleich der methodische wie pädagogische Teil in separate Lehrbücher ausgelagert wurde.³²

1.1.2 Die Familie Bruckner als prototypische Lehrerfamilie

In welchem Zusammenhang stehen nun diese allgemeingehaltenen Gesetzestexte zur Biographie und zum Unterricht Bruckners: Da der Schüler und Schullehrer Bruckner in diesem Schulsystem aufwuchs, dürften sowohl seine frühkindliche Entwicklung als auch seine Ausbildung als Lehrer davon in großem Maße geprägt worden sein. D. h. die Erziehung und erste Schulzeit in Ansfelden wurden durch die *Politischen Verfassung* und die damit verbundenen Regularien bestimmt. Für eine weitere Prägung dürften die aufgrund zeitweiser Erkrankung des Vaters gegebenen Unterrichtsstunden als Neunjähriger, unausgebildeter Gehilfe gesorgt haben:

„Wenn der Vater – oft ‚zwischen den Schulhalten‘ – ‚Versehen Gehn‘³³ mußte, supplierte ihn der Sohn im Unterrichte, und war dann viel strenger als der, den er vertrat.“³⁴

sodass der Wunsch selbst Lehrer zu werden, wohl bereits früh bei Bruckner vorhanden gewesen sein dürfte, was wiederum die anekdotische Nacherzählung eines Gesprächs zwischen dem jungen Bruckner und dem St. Florianer Stiftsprälaten Michael Arneth (1771–1854) verdeutlicht, bei der Bruckner seinen Berufswunsch mit „Wia der Vater!“³⁵ angibt. Bereits hier zeigt sich die traditionelle Weitergabe des Lehrerberufes von Vater zu Sohn, die durch die *Politische Verfassung* bei entsprechender Eignung durchaus zugelassen war. In ähnlicher Weise traten auch Joseph und Anton Bruckner sen. in den Schuldienst ein. Joseph – noch unter den Bestimmungen der *Allgemeine Schulordnung* [...] – heiratete in Ansfelden die Tochter (Franziska, 1752–1809) seines Vorgängers Sebastian Kletzer (1716–1776) und der gemeinsame Sohn (Anton sen.)

³¹ Politische Verfassung, S. 121.

³² Siehe *Exkurs: Pausperl von Drachenthal und Bruckners Methodik-Skriptum*.

³³ Gemeint ist hier die Salbung der Kranken oder das Versehen mit Sakramenten bei Sterbenden oder Moribunden, eine Aufgabe die Zusammen mit dem Ortsseelsorger durchgeführt werden musste.

³⁴ Göll./Auer, Bd. 1, S. 84.

³⁵ Ebd., S. 139.

begann spätestens 1808 als Schulgehilfe bei seinem Vater, ehe er nach dessen Rücktritt 1822 den Schuldienst vollständig übernahm.³⁶ Bruckner selbst absolvierte bis zum Tod des Vaters die Trivialschule in Ansfelden, wobei er bereits frühzeitig in die »Oberklasse« vorgestuft wurde. Umgehend nach dem Tod des Vaters wurde Bruckner am 7. Juni 1837 auf Bestreben seiner Mutter – wenngleich die Familie durch die Absicherung durch die *Politische Verfassung* nicht mittellos war – als Sängerknabe in St. Florian aufgenommen und vollendete dort die Trivialschule bis vermutlich Sommer 1839.³⁷ Dass der Tod des Vaters maßgeblich die Ausbildung und den späteren Lebensweg Bruckners beeinflusste, liegt auf der Hand.³⁸

Um schließlich den Beruf des Lehrers zu ergreifen, war, wie durch die *Politische Verfassung* festgelegt, der Besuch einer Lehrerausbildungsschule, d. h. Normal- und Musterschule für Bruckner als nächster Schritt notwendig. Nach absolvierter Trivialschule in St. Florian benötigte Bruckner noch ca. ein Jahr (ca. Herbst 1839 bis Herbst 1840) als Vorbereitungszeit, um die formalen Anforderungen für die Zulassung zur Aufnahmeprüfung an der Linzer Präparandie zu erfüllen. Dies war nötig, weil die *Markt- und Pfarrschule St. Florian* dem Status nach keine Hauptschule war, somit Bruckner der erfolgreiche Abschluss der 3. Klasse der Hauptschule fehlte und dementsprechend Nachhilfeunterricht bzw. Vorbereitungsunterricht von Johann Georg Steinmayr (1813–1845) benötigte.³⁹ Als weitere Voraussetzung für die Aufnahme in die Präparandie waren neben guten Zeugnissen des bisherigen Schulbesuchs – Bruckner musste aufgrund des Fehlens eines Zeugnisses eine Prüfung darüber ablegen –, der Taufschein zur Altersbestimmung, Grundkenntnisse im Orgelspiel sowie ein Nachweis über bisherige Anstellungen und Beschäftigungen, ein

³⁶ Zamazal, *Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer*, S. 210ff.

³⁷ Zur Frage, wie die Aufnahme eines kurz vor dem Stimmbruch stehenden Jungen als Sängerknabe zu bewerten ist, siehe: Helmut Barak, *Frühe Förderung und musikalischer Dank: Propst Michael Arneth und Anton Bruckner*, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005, Bericht*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 15–26, hier: S. 20.

³⁸ In einem hypothetischen Szenario wäre zu fragen, ob Bruckners Lebensweg nicht in den Bahnen eines Dorfschullehrers verlaufen wäre, wenn nicht der frühe Tod des Vaters andere Ausbildungs- und Karriereoptionen notwendig werden ließ, da eine Übergabe des Lehrerpостens der Ansfeldener Dorfschule von Vater zu Sohn durch die *Politische Verfassung* durchaus legitimiert gewesen wäre. Fernab dieser Spekulationen zeigt sich auch in Bruckners weiteren Ausbildungsstationen, dass die Berufswahl bereits von früher Kindheit an festgelegt war.

³⁹ Göll./Auer, Bd. 1, S. 140. Auf die Ungenauigkeiten in Göllerichs Beschreibung der Gesetze und Voraussetzungen weist bereits Franz Zamazal hin, vgl. hierzu: Zamazal, *Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer*, S. 217 sowie ebd. Fußnote 65.

„empfehlendes Sittenzeugnis“⁴⁰ beizubringen, das Bruckner wohl aufgrund seiner Tätigkeit im Kirchmusikdienst im Stift vorweisen konnte.⁴¹

Durch die Protokollarpflicht des Schuldirektors Pausperthl Władýk von Drachenthal (1796–1864), der die Fortschritte und Unterrichtsinhalte in seinem Jahresbericht an das Konsistorium mitzuteilen hatte, ist die zehnmonatige Lehrerausbildung Bruckners, d. s. die unterrichtenden Lehrer sowie die zugehörigen Fächer⁴², der Umfang des Unterrichts sowie Anzahl der Präparanden (37) und Absolventen (16) nachvollziehbar dokumentiert.⁴³ Zu den im Bericht aufgezählten Stunden kamen zusätzliche die verpflichtende Teilnahme am Gottesdienst und das Selbststudium. Das Abschlusszeugnis⁴⁴ der Präparandie vom 16. August 1841, das Bruckner befähigte als Gehilfe an Trivialschulen zu unterrichten, umfasst neben den Bewertungen zum Leistungsstand in den einzelnen Fächern wiederum einen Sittenvermerk.⁴⁵

EXKURS: Pausperthl von Drachenthal und Bruckners Methodik-Skriptum

Die für Linz bzw. die Lehrerausbildung in Oberösterreich bestimmende Methodik stammte vom Direktor der Linzer k. k. Normalhauptschule Johann Nepomuk Pausperthl Władýk von Drachenthal, der wie Partsch mitteilt bereits seit den 1830er Jahren maßgeblich an der Verbesserung der Lehrerausbildung mitarbeitete, was letztlich zu seinem 1842 verfassten Entwurf *Über die Hebung der Lehrerbildung, insbesondere über die Errichtung eines dreijährigen Präparandencurses* führte.⁴⁶ Nahezu gleichzeitig dürfte Bruckner in Windhaag ein heute im Linzer Stadtarchiv (A-

⁴⁰ Zit. nach: Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer, S. 218.

⁴¹ Ebd., S. 218 sowie Erich Wolfgang Partsch, Ein autographes Methodik-Skriptum des jungen Bruckners. Zur pädagogischen Lehrerausbildung an der Linzer Präparandie um 1840, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005, Bericht*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 149–160 [= Partsch, Methodik-Skriptum], hier: S. 153.

⁴² Mittgeteilt u. a. in: Partsch, Methodik-Skriptum, S. 153.

⁴³ Der Jahresbericht ist in seinem Wortlaut bereits mehrfach wiedergegeben, zunächst bei Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer, S. 219–221 sowie als Transkript bei: Elisabeth Maier, *Anton Bruckners frühe Linzer Zeit. Lehrerausbildung und Musikstudium an der Präparandie 1840/41* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 7), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2020 [= Maier, Bruckners frühe Linzer Zeit], hier: S. 13–15.

⁴⁴ Elisabeth Maier und Renate Grasberger: *Die Bruckner-Bestände des Stiftes St. Florian. Katalog. Teil 1: Das Bruckner-Archiv (Gruppe 1–12)*, (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 6/1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2014 [= Maier, Bruckner-Bestände I], hier: S. 21f.

⁴⁵ Vgl. Maier, Bruckner-Bestände I, S. 21.

⁴⁶ Partsch, Methodik-Skriptum, S. 151.

Llsa), HS 4065 verwahrtes Methodik-Skriptum angefertigt haben.⁴⁷ Vermutlich im Rahmen des Nachhilfeunterrichts⁴⁸ für Franz Sücka (1828–1884) als Kompilation der Vorträge des von Bruckner bei Pauspertl von Drachenthal besuchten Präparanden-Kurses erstellt, umfasst die »nahezu« Reinschrift⁴⁹ „eine instruktive, praxisorientierte Einführung in die Themenfelder der Allgemeinen Pädagogik [...], Psychologie, Logik und Didaktik“⁵⁰ „auf empirisch-anthropologischer Basis mit Betonung der Eigenaktivität [...] des Schülers.“⁵¹ Nach allgemeinen Vorüberlegungen zur Verortung von Lehrer, Schüler, Kirche und Staat sowie der darauf aufbauenden Begründung der Notwendigkeit von Erziehung insgesamt, wird die Didaktik des Unterrichtens selbst in sieben Grundsätzen dargelegt, die wiederum von Partsch paraphrasiert sowie von Maier zusammengefasst werden und sich in Abstufungen auf Bruckners Studium bei Sechter aber auch auf Bruckners eigene Lehrtätigkeit übertragen ließen.⁵² Besonders Hervorzuheben sind dabei die systematische Darstellungsweise – innerhalb des Skriptums aber auch des Aufbaus und der Anordnung der durch den Lehrer zu vermittelnden Gegenstände –, die Einfachheit sowie Verständlichkeit des Darzustellenden sowie die Sicherung des Erlernten bspw. durch stete Wiederholung oder unter Einbezug bereits zuvor abgehandelter Themen – stets unter der Prämisse möglichst alle Schüler mit einzubeziehen.

Der überwiegende Teil des Methodik-Skriptums behandelt daher Begriffsdefinitionen und -distinktionen, wobei dem erläuternden Begriff meist zueinander diametrale, komplementäre oder deduktive Einschränkungen (mittel- und unmittelbar, analytisch und synthetisch sowie allgemein und speziell) beigelegt werden. Die von Partsch und Maier besonders hervorgehobene Psychologie zerfällt dabei mehr in philosophische Logik- (Aussagen- und Prädikatenlogik) und Rhetoriklehre, gleichwohl sich der zentrale Fixpunkt – eine nachhaltige Wissensvermittlung vom Lehrer an seine Schüler – in allen Definitionen und Dogmen widerspiegelt.⁵³

⁴⁷ Eine detaillierte Beschreibung der Handschrift findet sich bei: Maier, Bruckners frühe Linzer Zeit, S. 31–32. Zur Genese und zur Provenienz der Handschrift lassen sich laut Maier keine gesicherten Auskünfte geben.

⁴⁸ Eine Hypothese zu möglichen Genese des Skriptums, siehe Kapitel 2.5 *Vorbild und Weiterverwendung*.

⁴⁹ Dass eine derart »saubere« Reinschrift ohne Vorlage oder aber als direkte Unterrichtsmitschrift entstand, kann als unwahrscheinlich gelten. Potenzielle Vorlagen sind bisher allerdings nicht bekannt.

⁵⁰ Partsch, Methodik-Skriptum, S. 154.

⁵¹ Ebd., S. 155.

⁵² Ebd., S. 157–159 sowie Maier, Bruckners frühe Linzer Zeit, S. 34. Partsch vergleicht die Ansätze des Methodik-Skriptums hier mit Schwanzaras Mitschrift(en) der Universitätsvorlesungen.

⁵³ Partsch, Methodik-Skriptum, S. 155 und Maier, Bruckners frühe Linzer Zeit, S. 34.

Die musikalische Ausbildung bzw. Musik als solche wird im Methodik-Skriptum nur an einer Stelle explizit genannt und zwar im Rahmen der definitorischen Bestimmung der Lehrgegenstände, die mit Blick auf die Ausbildungsziele unterteilt bzw. gelistet werden:

„Angenehme [Lehrgegenstände] sind jene, welche zum Vergnügen dienen. ZB. Musik.“⁵⁴

Damit fällt die Musik im Unterricht unter jene der vier Gruppen, der hierarchisch die geringste Bedeutung zugemessen wird, was auf den ersten Blick wenig überrascht, jedoch in Bezug zu den Anforderungen in Harmonielehre, Generalbass- und Orgelspiel in der Lehrerausbildung widersprüchlich erscheint.

Zwei weitere didaktische Aspekte seien hier zudem hervorgehoben, einerseits die exponierte Stellung, die der Wiederholung⁵⁵ als didaktische Mittel beigemessen wird und andererseits der als „Stufengang“ bezeichnete Ablauf im Kapitel zu praktischen Übungen und deren Aufbau:

„Zuerst muß der Lehrer den Kindern die Anleitung geben, weil ihre Urtheilskraft noch nicht so geübt ist. Haben sie diese, so gebe er Ausarbeitungen in seiner Gegenwart, damit er die Fehler gleich ausbessern kann. Dann erst, wenn sie auch hier verschieden geübt worden sind, kann man erst vernünftiger Weise verlangen, Aufgaben über Hause zu bearbeiten, jedoch den Fassungskreis u. Wirkungskr[eis] der Kinder berücksichtigend. Wenn man sie auf gemachte Fehler aufmerksam macht, wird ihnen der Unterricht interessant, sie werden an Selbstthätigkeit gewöhnt [...]“⁵⁶

Wenngleich hier naheliegende Konzepte und scheinbare Allgemeinplätze formuliert werden, deutet sich in dieser Beschreibung des Unterrichtsablaufes sowie durch die Wiederholung als Mittel des Lernens eine Prägung Bruckners durch diese Konzepte an.

Wenn Partsch daher in der Pauspertl-Methodik das „pädagogische Reformdenken [der] Zeit“⁵⁷ widergespiegelt sieht und „Ansatz und Lerninhalte [als] erstaunlich modern“⁵⁸ markiert, dann ist dies vermehrt im Kontrast mit der bis dato gängigen Unterrichtspraxis und eben der mangelhaften Lehrerausbildung zu sehen. Nichtsdestotrotz bilden die für Bruckner in dieser Ausbildungszeit erlernten Fähigkeiten und die daran angeschlossene Beschäftigung mit dem Methodik-Skriptum sowie die reinschriftliche Übertragung – ihrerseits wiederum Lernen durch Wiederholen – eine Ausgangsbasis für anschließende Berufsstationen als Lehrperson,

⁵⁴ A-Llsa, HS 4065, zit. nach Maier, Bruckners frühe Linzer Zeit, S. 84.

⁵⁵ Vgl. Maier, Bruckners frühe Linzer Zeit, S. 83.

⁵⁶ A-Llsa, HS 4065, zit. nach Maier, Bruckners frühe Linzer Zeit, S. 77.

⁵⁷ Partsch, Methodik-Skriptum, S. 155.

⁵⁸ Ebd., S. 153.

gleichwohl sich die Frage stellt, wie zielführend eine auf 6- bis 12-jährige Kinder ausgerichtete Didaktik gleichermaßen auf Studierende der Universität oder des Konservatoriums anzuwenden ist.

Dem durch die *Politische Verfassung* vorgezeichneten Weg folgt Bruckner im Anschluss an die Präparandie lückenlos: Es folgen daher erste Anstellungen als Schulgehilfe in Windhaag von Oktober 1841 bis Januar 1843 sowie von Januar 1843 bis September 1845 in Kronstorf, bei denen Bruckner erstmalig selbst unterrichtete. Diese Zeit bis zur sogenannten Adjustierung, d. i. die Beantragung des Lehrerzeugnisses, die gemäß *Politischer Verfassung* erst mit dem begonnenen 20. Lebensjahr sowie einem Dienstjahr als Gehilfe⁵⁹ gestellt werden kann, lässt sich aus heutiger Sicht am ehesten als Unterrichtspraktikum bzw. Referendariat beschreiben, bei der Bruckner sämtliche Gehilfendienste, darunter wiederum Messner- und Kirchenmusikdienst, aber auch Feldarbeit⁶⁰, zu verrichten hatte. Bereits der Wechsel von Windhaag nach Kronstorf aber später auch die Adjustierung setzten wiederum Zeugnisse über die Lehrtätigkeit Bruckners voraus, sodass hier erstmals der Lehrer Bruckner von seinen direkten Vorgesetzten, d. s. der Pfarrer Franz von Schwinghaimb (1790–1850) und der Schullehrer Franz Fuchs (1787–1860) in Windhaag sowie der Pfarrer Alois Knauer (1804–1877) und der Lehrer Franz Seraph Lehofer (1798–1866) für Kronstorf, beschrieben wurde.⁶¹ Nahezu in identischem Wortlaut sind die Zeugnisse der Kronstorfer Vorgesetzten zum Übertritt in den St. Florianer Schuldienst im September 1845 formuliert.⁶² In allen Punkten schneidet Bruckner durchaus gut bis sehr gut ab, wobei die Nuancierungen zwischen lediglich „gut“ zu „sehr eifrig, methodisch gebildet“ teils auch auf die persönliche Beziehung zwischen Bruckner und den jeweiligen Vorgesetzten hindeuten könnte.⁶³

Kontrastiert man die Zeugnisse nun noch mit den durch Göll./Auer wiedergegebenen Anekdoten der Zeitzeugen, schmälert sich die Aussagekraft der Zeugnisse zu einem als

⁵⁹ Politische Verfassung, S. 50.

⁶⁰ Bruckners Unbehagen über die Feldarbeit mag letztlich ebenfalls zur Versetzung von Windhaag nach Kronstorf geführt haben, vgl. hierzu: Göll./Auer, Bd. 1, S. 163.

⁶¹ Franz von Schwinghaimb und Franz Fuchs jeweils am 19.1.1843 sowie Franz Seraph Lehofer am 15.5.1845 und Alois Knauer am 12.5.1845, vgl. Maier, Bruckner-Bestände I, S. 24–26.

⁶² Franz Seraph Lehofer am 23.9.1845 und Alois Knauer am 25.9.1845, vgl. Maier, Bruckner-Bestände I, S. 27–28.

⁶³ Vgl. hierzu die Schilderungen zur Behandlung Bruckners durch Fuchs in: Göll./Auer, Bd. 1, S. 161.

bloßes Faktum der Biographik dienenden Dokument. So lässt Göllicher mehrere Schüler und Schülerinnen dieser Zeit im oberösterreichischen Dialekt berichten, dass Bruckner stets als freundlicher, talentierter und rücksichtsvoller Lehrer wahrgenommen wurde – teils scheint die Darstellung Göllichs eher der Abgrenzung zu Fuchs im Sinne eines bewusst gesetzten Narratives zu dienen.⁶⁴

Mit erfolgreicher Absolvierung der Lehrerprüfung und der Möglichkeit „[...] als Lehrer in Vorschlag gebracht [zu] werden“⁶⁵, war es Bruckner möglich ab 1845 als Schulgehilfe in St. Florian zu unterrichten. In der Zeit als 1. Gehilfe in der Schule in St. Florian unter Schullehrer Michael Bogner (1802–1879) wird Bruckners Lehrtätigkeit wiederum mehrmals durch die Schuldistriktsaufseher in den Kategorien „Fleiß, Geschicklichkeit, Moralität und Behandlungsweise der Kinder“ geprüft und mit dem Prädikat „sehr gut“ bewertet.⁶⁶ Bruckner unterrichtete in den ersten beiden Klassen, d. h. die Schüler im Alter von sieben bis zehn Jahren.⁶⁷ Neben dem Schuldienst war Bruckner wiederum als Organist in den Kirchenmusikdienst eingebunden, verfolgte kompositorische Ambitionen und war zeitweise als Schreiber für das Bezirksgericht tätig. Ob die Motivation zum weiteren beruflichen Aufstieg tatsächlich, wie Zamazal angibt, aus dem hohen Arbeitspensum bei eher geringer Bezahlung resultierte, ist insofern fraglich, als dass zu Bedenken gilt, dass Bruckner zu diesem Zeitpunkt wieder in einem gewohnten sozialen Umfeld lebte, in welchem auch Erwartungshaltungen einstiger Förderer eine Rolle spielten. Zudem waren in der bisher mustergültigen Lehrerkarriere noch weitere Karrierestufen möglich, sodass das Stagnieren auf der bis dato erreichten Stufe weder finanzielle Sicherheit noch soziale Anerkennung gebracht hätten.

Dementsprechend finden sich auch in der St. Florianer Zeit weitere Zeugnisse über Fortbildungen und absolvierte Prüfungen, die hier kurz zusammengefasst werden können: Als Voraussetzung für einen Hauptschullehrer, die nächstmögliche höhere Stellung, die wie oben beschrieben eine deutlich bessere Absicherung bei Pensionseintritt mit sich brachte, war gemäß *Politischer Verfassung* der Nachweis

⁶⁴ Göl./Auer, Bd. 1, S. 165 und 316. Ob der Schullehrer tatsächlich derart gegen seinen Gehilfen eingestellt war, bleibt und ist – wie schon Zamazal nahelegt (Vgl. hierzu: Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer, S. 225.) – zu bezweifeln und ist womöglich eher als literarischer Ausschmückung denn belegbares Faktum zu sehen.

⁶⁵ Ergänzungsvermerk auf dem bereits bestehenden Zeugnis der Präparandie, zit. nach: Maier, Bruckner-Bestände I, S. 21f.

⁶⁶ Vgl. Franz Zamazal, Bruckner als Volksschullehrer in St. Florian. Anmerkungen zum Schulwesen und zur Lehrerschaft, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005, Bericht*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 27–35, hier: S. 31.

⁶⁷ Ebd., S. 29.

über die 4. Hauptschulkasse – geteilt als zwei Unterrealklassen – zu erbringen. Die Zeugnisse über die bestandenen vier Kurse (je zwei Kurse pro Klasse) datieren auf die Jahre 1850/51 und weisen mit Ausnahme des letzten Zeugnisses in allen geprüften Fächer das Prädikat „sehr gut“ aus, sodass somit die Anmeldung zur Hauptschullehrerprüfung möglich war. Auch hier erforderte die Zulassung zur Prüfung neben den bisherigen Zeugnissen über die Ausbildung in der Präparandie sowie die Lehrtätigkeit in Windhaag, Kronstorf und St. Florian auch ein weiteres Sittenzeugnis:

„Herr Anton Bruckner hat seit dem Jahre 1845 bei der hiesigen Pfarrschule gewirkt und sich während [sic] dieser Zeit nicht bloß durch Eifer in seinem Berufe, durch freundliche und wolwollende [sic] Behandlung der Schulkinder ausgezeichnet, sondern auch durch sein emsiges Streben nach weiterer Ausbildung im Schulfache und in der Musik und durch einen streng sittlichen, völlig tadelfreien Wandel sich die allgemeine Zufriedenheit seiner Vorgesetzten, die Achtung und liebe aller Pfarrgenossen erworben [...]“⁶⁸

Wie in den vorangegangenen Zeugnissen finden sich auch hier die gängigen Floskeln über den Umgang mit den Schülern, das sittliche Verhalten und den moralisch-religiösen Lebenswandel als auch die Anstrengungen um Weiterqualifikation. Bruckner erfüllte die Voraussetzungen und wurde dementsprechend zur Prüfung am 22.–23. Juni 1852 zugelassen, nahm die selbige jedoch nicht wahr und legte diese stattdessen erst im Januar 1855 nach nochmaliger Anmeldung erfolgreich ab.

In der Forschung finden sich nun verschiedene Begründungsstrategien und Spekulationen für dieses Verhalten sowie die verhältnismäßig große Zeitspanne, die zwischen erstem und zweitem Prüfungsversuch liegt. Zunächst lassen sich für das Auslassen der Prüfung 1852 spekulativ mehrere Szenarien anführen: die Zeit zwischen Anmeldung und Prüfungstermin reichte für eine gründliche Vorbereitung nicht aus, ebenso könnten Krankheits- oder Todesfälle im näheren sozialen Umfeld eine Rolle gespielt haben, wie auch, dass die kompositorische wie musikpraktische Arbeit in den Vordergrund rückte, sich die Aussicht auf einen anderen beruflichen Werdegang eröffnete oder sich Zweifel am bisher gewählten Beruf vergegenwärtigten.⁶⁹ Weniger beachtet wird in diesem Kontext die Tatsache, dass Bruckner mit Erreichen der nächsten Karrierestufe die Anstellung bzw. Position in St. Florian zugunsten einer dem Ausbildungsgrad entsprechenden Stelle hätte aufgeben müssen, was aller

⁶⁸ Jodok Stülz am 6. bzw. 16. September 1851, zit. nach: Maier, Bruckner-Bestände I, S. 32.

⁶⁹ Zamazal, Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer, S. 241. Betrachtet man den von Zamazal angeführten Brief vom 19.3.1852 an Josef Seiberl so lässt sich daraus zwar Bedauern und Trauer über die jüngst Verstorbenen entnehmen, jedoch weniger eine generelle Sinnkrise mit Blick auf den beruflichen Werdegang herauslesen.

Wahrscheinlichkeit die Entwurzelung aus dem bekannten sozialen Umfeld bedeutet hätte. Bekräftigt wird diese Überlegung, wenn man Bruckners zögerliche Bewerbung auf den Posten des Linzer Dom- und Stadtpfarrorganisten 1855 hinzuzieht, zu der sich Bruckner erst nach der nicht belegbaren Rückversicherung des Stiftsprälaten Friedrich Theophil Mayr (1793–1858), ihn innerhalb einer zweijährigen Frist wieder als Organisten in St. Florian anzustellen, sofern er in Linz nicht zufrieden wäre, entschloss.⁷⁰ Verstärkend mag zudem die Aussicht gewesen sein, berufliche Perspektiven offenzuhalten, da wie Göll./Auer berichten, die nur als Nebentätigkeit am St. Florianer Bezirksgericht ausgeführten Kopiertätigkeiten, Bruckner über eine Karriere im Staatsdienst nachdenken ließen.⁷¹ Mit dem *Psalm 146* (WAB 37) und der *Missa solennis* (WAB 29) entstanden in eben jener Zeit zudem zwei Kompositionen beträchtlichen Umfangs, die als erste ernsthafte Kompositionsversuche gelten können und die Bruckners Zeit stark beansprucht haben dürften.

Ob es sich nun um eine Ausdehnung der Gehilfenzeit im gewohnten sozialen Umfeld oder um die Zweifel am bisher eingeschlagenen Berufsweg und der damit verbundenen Suche nach alternativen Karriereoptionen handelt, kann insofern zurückgestellt werden, als dass einerseits die intrinsische Motivation Bruckners nicht ohne weitere Quellendokumente nachzuvollziehen sein wird, damit also spekulativ bleibt, und andererseits Bruckner 1855 die Prüfung zum Hauptschullehrer eben doch beantragte und erfolgreich ablegte. Mit der Befähigung zum Hauptschullehrer wäre es Bruckner nun freigestanden, selbst eine Schule zu leiten und die damit verbundenen finanziellen Sicherheiten sowie soziale Anerkennung zu erhalten. Stattdessen blieb Bruckner lediglich noch für kurze Zeit Lehrer in St. Florian ehe er sich, wie bereits erwähnt, als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist bewarb. Auch an diesem Punkt des Werdegangs lässt sich letztendlich kein klares Urteil darüber treffen, warum Bruckner den Lehrerberuf aufgab.

Zieht man zunächst wieder die von Göll./Auer eingeholten Zeitzeugenberichte einiger Schüler und Schülerinnen heran, wird Bruckner abermals als beliebter und fähiger Lehrer beschrieben⁷², sodass zumindest eine innere Unzufriedenheit mit seinem Beruf

⁷⁰ Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 196.

⁷¹ Ebd., S. 179.

⁷² Ebd., S. 210. Die religiöse wie auch anekdotische Färbung der Zeitzeugenberichte lässt sicher an deren Authentizität zweifeln, zumal Auer hier scheinbar eher daran gelegen ist, auf das nachfolgend besprochene *Tantum ergo* (WAB 44) hinzuleiten. Wobei aktuelle Forschung zeigen, dass dieses *Tantum ergo* nicht auf die Zeit um 1854, sondern 1849 zu datieren ist (vgl. Elisabeth Maier, Art. *Tantum ergo* (WAB 32; 41/1–4; 42,1–2; 43 und 44) „*Tantum ergo sacramentum veneremur cernui*“, in: *Anton*

nicht naheliegt. Eine weitere literarische Ausdeutung, die Auer liefert, lässt sozioökonomische wie -kulturelle Motive gänzlich in den Hintergrund treten und kapriziert sich ausschließlich auf die individuelle wie künstlerische Persönlichkeitsentwicklung Bruckners:

„Die Unruhen, die ihn damals erfaßt hatten, waren weniger auf äußere Verhältnisse, wie er selbst wähnte, als auf sein inneres Reifen und Wachsen zurückzuführen. Zunächst mochte in ihm das Bewußtsein erwacht sein, als Orgelspieler einen gewissen Grad der Reife erlangt zu haben [...]“⁷³

Das angedeutete Bild der inneren Zerrissenheit und Unruhe bei gleichsam sich andeutender künstlerischer Entfaltung spiegelt jedoch vermutlich weniger Bruckners tatsächliche Geisteshaltung wider, als dass es einer Künstler- bzw. Genieästhetik Rechnung trägt, bei der sich das künstlerische Genie – wie bereits durch die Beethoven-Rezeption vielfach insinuiert – seine Bahnen bricht.⁷⁴ Mag diese Darstellung auch ihrer zeitspezifischen Entstehung geschuldet sein, lässt sich die Ausblendung jeglicher Fremdeinwirkungen fast unerklärlich aus. Zum einen dürfte durch den Wegfall verschiedener Bezugspersonen – Michael Arneth starb 1854, Anton Kattinger war bereits 1849 nach Kremsmünster übersiedelt und verstarb ebenfalls bereits 1852 – das soziale Umfeld bestimmten Wandlungen unterlegen gewesen sein. Ebenso mag ein weiterer Aufstieg im Schulsystem aufgrund der hohen Konkurrenz um eine Stelle als Hauptschullehrer – wie Zamazal auflistet, gab es in Oberösterreich zu dieser Zeit sieben Hauptschulen⁷⁵ – als schwierig bis unwahrscheinlich erschienen sein. Unbeachtet lässt die bisherige Forschungsliteratur die Möglichkeit, dass Bruckners unentgeltliche Kanzleidienste im Gericht von St. Florian weniger für den Einstieg in den Staatsdienst als vielmehr für einen Posten im Konsistorium andeuten könnten.

Mit Anstellungsdekret vom 25. April 1856 als Dom- und Stadtpfarrorganist beendete Bruckner seine Laufbahn als Lehrer vorübergehend, ehe er 1868 als Professor für Kontrapunkt, Harmonielehre und Orgel am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wiederum als Lehrer tätig wurde. Diese biographische Zäsur lässt auch ein Zwischenfazit zu Bruckners bisheriger Lern- und Lehrtätigkeit

Bruckner Lexikon online, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 17.6.2020, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e9999).

⁷³ Göll./Auer, Bd. 3/1, S. 517.

⁷⁴ Inwiefern Auer hier tatsächlich versucht, ein Künstlerbild zu zeichnen, dass entgegen der damaligen Bruckner-Rezeption in erster Linie den Künstler Bruckner herausstellt, soll in diesem Rahmen nicht näher betrachtet werden.

⁷⁵ Zamazal, *Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer*, S. 31ff.

notwendig erscheinen, da eine Rückkehr zum gelernten Lehrerberuf nicht oder nur teilweise erfolgte.

Bruckners Ausbildung in Anselden und St. Florian verliefen zumindest teilweise bereits unter der Prämisse, dass Bruckner selbst einmal den Lehrerberuf ergreifen sollte. Die sozialen Absicherungen der *Politischen Verfassung* sowie die Fürsprache von Förderern ermöglichten Bruckner einen sozialen Aufstieg, der mit Blick auf den Beruf des Großvaters und Vaters insofern naheliegt, als dass Bruckner diesen Punkt erreichte, dann aber durch autodidaktische Weiterbildung und die jeweils vor Ort gegebenen Möglichkeiten – vermutlich auch durch geschickte Lehrervwahl – einen höheren gesellschaftlichen Status anstrebte. Für diese sozialen Aufstiegsmöglichkeiten sorgte letztendlich die Gesetzgebung in Form der *Politischen Verfassung*, durch die das Schulsystem in seiner Struktur und seinen Kontrollfunktionen zwischen katholischer Kirche und Staat aufgeteilt wurde.

Nichtsdestotrotz – und das zeigt sich am Beispiel Bruckner sowohl während dessen eigener Schulzeit als auch während seiner Lehrtätigkeit, stehen sich theoretische Vorgaben und praktische Umsetzung teilweise diametral gegenüber: Waren einerseits Nebenbeschäftigungen für Lehrer als Musiker zu weltlichen Anlässen verboten, berichtet die Bruckner-Biographik übereinstimmend, dass Vater wie Sohn dennoch als Dorfmusiker aufspielten. In ähnlicher Weise beschreiben die Zeugnisse, die Bruckner im Rahmen seiner Lehrtätigkeit erhielt, einen nahezu religiösen und moralischen Charakter wohingegen die überlieferten Zeitzeugenberichte – wenn auch hinsichtlich ihrer Authentizität teilweise anfechtbar⁷⁶ – von einem teils anderen Lebenswandel berichten. Deckungsgleich zwischen Zeugnissen und Zeitzeugenberichten ist Bruckner wohl als fürsorglicher, methodisch kompetenter und beliebter Nachwuchslehrer zu beschreiben. Die Beweggründe zur Aufgabe des Berufes mögen vielfach motiviert gewesen sein – individuelle künstlerische Entfaltung und Selbstständigkeit, sozioökonomische wie gesellschaftliche Aufstiegschancen sowie Veränderungen im persönlichen Umfeld –, spiegeln aber ebenfalls den Status des Lehrerstandes zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Oberösterreich wider.

Gleichsam endet Bruckners Motivation zur autodidaktischen wie betreuten Weiterentwicklung nicht mit seinem Übertritt zum Linzer Organisten, vielmehr folgen

⁷⁶ Einerseits hinsichtlich des Verfälschungsgrades der Zeitzeugen in positivistischer Reminiszenz und andererseits aus biographischer Perspektive, die ein ebenso positivistisches Künstler- bzw. Lehrerbild zu zeichnen versucht.

die musiktheoretisch einflussreichsten Jahre durch den Unterricht bei Simon Sechter und Otto Kitzler, die im Folgenden separat behandelt werden sollen.

1.1.3 Die letzte Station als Schullehrer

Als Schullehrer wird Bruckner lediglich noch einmal für einen kurzen Zeitraum zwischen 1870 und 1873 in der *k. k. Lehrerbildungsanstalt bei St. Anna in Wien* tätig. Die Schule St. Anna, bis zum Reichsschulgesetz 1869 Normal- und Hauptschule, war für die Lehrerausbildung in Wien zuständig und hatte demnach den gleichen Status wie die Linzer Präparandie inne. Bruckner, bereits als Professor ans Konservatorium berufen, wurde als Hilfslehrer für den nicht obligaten Orgel- und Klavierunterricht bestellt und trat seinen Dienst am Beginn des Schuljahres 1870/71 an. Bereits die Vermittlung dieser Stelle deutet an, in welcher Form Positionen und Anstellungen vergeben wurden, wenn der Landesschulrat Moritz Alois von Becker (1812–1887) an einen Unbekannten (gemäß Maiers Vermutung⁷⁷ ist davon auszugehen, dass es sich um Bruckners Fürsprecher Johann von Herbeck [1831–1877] handelt, der Bruckner bereits ans Konservatorium geholt hatte) schreibt:

„Für Bruckner ist schon vorgesorgt. Er wird von der Direction der Lehrerbildungsanstalt vorgeschlagen werden und seiner Anstellung steht nichts im Wege.“⁷⁸

Bruckner unterrichtete demnach die in separaten Klassen geführten Präparanden und Präparandinnen im Orgelspiel. Da dieser Unterricht nur freiwillig war, nahmen nicht alle vierzig⁷⁹ Präparanden und Präparandinnen eines Jahrgangs daran teil.⁸⁰ Bereits nach Bruckners erstem Schuljahr kam es jedoch zu einer anonymen Anzeige gegen ihn als Lehrer.⁸¹

Bruckner schildert die Vorgänge ausführlich in Briefen an Johann Baptist Schiedermayr (1807–1878), Karl Waldeck (1841–1905), seinen Nachfolger als Linzer

⁷⁷ Elisabeth Maier, Bruckner und die „Affaire St. Anna“, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, S. 219–258 [= Maier, Bruckner und die „Affaire St. Anna“], S. 219–258, hier: S. 222.

⁷⁸ Brief von Moritz Alois von Becker an Unbekannt vom 9. Mai 1870, zit. nach: Maier, Bruckner und die „Affaire St. Anna“, S. 222.

⁷⁹ Maier, Bruckner und die „Affaire St. Anna“, S. 220.

⁸⁰ Ebd., S. 235.

⁸¹ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 178f. sowie Franz Gräflinger, *Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte*. München: Piper, 1911, [= Gräflinger, Bausteine] S. 110.

Dom- und Stadtpfarrorganist sowie an wie Moritz von Mayfeld (1817–1904).⁸² Alle drei Briefe formuliert Bruckner bereits nachdem erste Presseberichte herausgebracht und der Vorfall öffentlich bekannt gemacht wurde sowie nachdem das Schulministerium bereits über die Causa entschieden zu haben scheint: Denn gemäß des Aktenverlaufs dürfte mit der Stellungnahme des Hofrats Alois Hermann (ca. 1823–1903) vom 17. Oktober 1871 sowie der Bestellung der Expedition am 20. Oktober 1871 keinerlei Zweifel über die Weiterbeschäftigung Bruckners bestanden haben, da Hermanns Empfehlung einerseits die Schulleitung für die geringe Teilnahme am Orgelunterricht rügt und weiterhin sogar die Ausweitung von Bruckners Anstellung fordert.⁸³

Wenn Maier nun berechtigterweise fragt, ob und inwiefern hier tatsächlich ein Skandal vorlag⁸⁴ und der Aktenverlauf auch zu der Vermutung Anlass gibt, dass es sich weniger um einen Übergriff eines Lehrers auf seine Schutzbefohlene handelt (der nicht aktenkundig erwähnt wird) als vielmehr um den Versuch im Zuge von Restrukturierungen eine Lehrstelle für ohnehin obligaten Unterricht zu streichen, sind das sich anschließende Presseecho sowie der Schaden für Bruckners Reputation nicht zu unterschätzen: Die erste Mitteilung über den Vorfall in der *Morgen-Post* vom 12. Oktober 1871⁸⁵, einen Tag vor der Präsentation der 1. Expedition mit dem Ansuchen um Enthebung Bruckners aus dem Dienst, enthält bereits eine Vielzahl an Spekulationen und wird in den kommenden Tagen teilweise wortgleich, teilweise mit leichten Ergänzungen oder Auslassungen in mehreren Zeitungen gedruckt.⁸⁶

Bruckner fasst die Anzeige – wie aus dem Brief an Mayfeld ersichtlich – als persönlichen Angriff auf und sieht seine Reputation gefährdet, was wiederum in einer

⁸² Vgl. Brief an Johann Baptist Schiedermayr vom 21.10.1871, an Karl Waldeck vom 21.10.1871 und an Moritz von Mayfeld vom 2.11.1871, siehe: Anton Bruckner, *Briefe*, vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider†, 2 Bde., (= Sämtliche Werke Bd. 24/1 und 2), Wien 1998/2009 u. 2003, [= Briefe I bzw. II] hier: S. 132–136.

⁸³ Vgl. hierzu die Wiedergabe des Aktenverlaufs in: Maier, Bruckner und die „Affaire St. Anna“, S. 231–238.

⁸⁴ Ebd., S. 231.

⁸⁵ [Ohne Verfasser], Theater, Kunst und Literatur, in: *Morgen-Post*, XXI. Jg., Nr. 282 vom 12. Oktober 1871, S. [4].

⁸⁶ Weitere Berichte folgen in: [Ohne Verfasser], Kleine Chronik, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 2563 vom 13. Oktober 1871, Abendblatt, S. 1; [Ohne Verfasser], Nachrichten aus Linz und Oberösterreich, in: [Linzer] *Tages-Post*, VII. Jg., Nr. 235 vom 13. Oktober 1871, S. 3; [Ohne Verfasser], Das Opfer einer Denuciation, in: [Grazer] *Tagespost*, XVI. Jg., Nr. 276 vom 15. Oktober 1871, Morgenblatt S. 6; [Ohne Verfasser], Verschiedenes, in: *Bozener Wochenblatt. Beilage zur Bozener Zeitung*, XXIX. Jg., Nr. 241 vom 20. Oktober 1871, S. 2. In den Nachdrucken fehlt häufig die den Artikel schließende Unbefangenheitsangabe darüber, welche Darstellung letztlich der Wahrheit entspricht.

Gendarstellung mündet, die er an die Redaktion der *Morgen-Post*⁸⁷ mit beigelegtem Sittenzeugnis des Direktors der Lehrerinnenausbildungsanstalt St. Anna adressiert:

„Löbliche Redaction!

Aus Anlaß der in Ihrem geschätzten Blatte in Betreff meiner angeblichen Enthebung vom Unterrichte an der Lehrerbildungs-Anstalt zu St. Anna gebrachten Notiz finde ich mich verpflichtet, zur Aufklärung des Sachverhaltes zu veröffentlichen: Daß es allerdings richtig sei, daß gegen mich verleumderische, böswillige anonyme Denunziationen bei der Direktion der vorbenannten Anstalt vorgebracht wurden. – Inwiefern diese eine Berechtigung haben, mag man aus dem Inhalte des nachstehend angeführten Zeugnisses entnehmen:

„Zeugniß. Die gefertigte Direktion bestätigt mit Vergnügen, daß der Herr k. k. Hoforganist Professor Anton Bruckner an der Staatsanstalt für Bildung von Lehrerinnen in Wien im Studienjahre 1870/71 den Unterricht im Klavierspiel mit ausgezeichnetem Erfolge leitete, ein vorzügliches Lehrgeschick bewährte, durch streng moralische Haltung, durch hingebenden Eifer an die Sache und durch jene Eigenschaften, die den Künstler wie den Lehrer ehren, sich jederzeit auszeichnete. Wien, am 17. Oktober 1871. – Robert Niedergesäß, k. k. Direktor an der k. k. Staatsanstalt für Bildung von Lehrerinnen in Wien.“

Ich setze voraus, daß jene geehrten Redaktionen, welche die Notiz wegen meiner angeblichen Enthebung brachten, auch diese berichtigende Notiz aufnehmen werden.

Anton Bruckner,
k. k. Hoforganist und Professor am Konservatorium in Wien.“⁸⁸

Bruckners Verhalten, d. h. die Einholung und Vorlage eines Sittenzeugnisses, scheint mit Blick auf seine bisherige Lehrerausbildung geradezu prototypisch. Das Zeugnis an sich weist dementsprechend auch ähnliche formalisierte Phrasen über Bruckners Verhalten und Umgang mit den Schülerinnen auf, wie sie bereits aus früheren Zeugnissen bekannt sind, sodass anhand der getroffenen Aussagen nur bedingt Rückschlüsse gezogen werden können, gleichwohl sich festhalten lässt, dass Bruckner sich mit der Einholung des Zeugnisses sehr beeilt haben dürfte.

Letztlich lässt sich weder aus dem Aktenverlauf, noch aus Bruckners eigenen Äußerungen oder den Presseberichten eindeutig rekonstruieren, inwiefern Bruckner tatsächlich „unsittlich“ gegenüber einzelnen Schülerinnen gehandelt haben mag, seine Entlassung 1873 sowie die Abgabe der Präparandinnenklasse, auf seinen eigenen Wunsch hin, mögen weiteren Anlass zur Spekulation geben, dass nach den Presseberichten nach einer gesichtswahrenden Option gesucht wurde, das Anstellungsverhältnis ohne weitere Aufmerksamkeit aufzulösen.

⁸⁷ Entgegen der Darstellung von Maier scheint Bruckner die Richtigstellung an die *Morgen-Post* adressiert zu haben, den sowohl das um einen Tag frühere Publikationsdatum, die Erwähnung des richtigen Schuljahres 1870/71 als auch, dass die *Morgen-Post* als erste Zeitung bereits am 12.10.1871 über die Ereignisse berichtete, sprechen dafür, dass Bruckner nicht zunächst nach Linz schrieb (vgl. Maier, Bruckner und die „Affaire St. Anna“, S. 243).

⁸⁸ [Ohne Verfasser], Briefe aus dem Publikum, in: *Morgen-Post*, XXI. Jg., Nr. 290 vom 20. Oktober 1871, S. 4.

1.2 Musiktheoretische Lehrwerke in Bruckners Besitz

1.2.1 Simon Sechters *Grundsätze der musikalischen Komposition*

Simon Sechter (1788–1867)⁸⁹, der ab 1851 als Professor für Generalbass und Kontrapunkt am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unterrichtete, publizierte seine musiktheoretische Hauptschrift unter dem Titel *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* in drei Bänden (als „Abtheilungen“ bezeichnet) in rascher Folge zwischen 1853 und 1854 beim Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel.⁹⁰ Die Teilbände⁹¹, wiederum in mehrere Kapitel und darunter wiederum in Paragraphen gegliedert, umfassen hauptsächlich Harmonie- sowie Kontrapunktlehre. Ein weiterer vierter Teilband, der sich mit der Kanon- und Fugenlehre sowie einer Abhandlung über die musikalisch-akustischen Tonverhältnisse beschäftigen sollte, wurde seitens des Verlages nicht mehr realisiert und liegt nur unvollständig als Autograph vor.⁹² Mit den *Grundsätzen* [...] verknüpft Sechter die beiden Teilbereiche und subsumiert diese – in für das 19. Jahrhundert noch durchaus typischer Art und Weise – unter dem Schlagwort *musikalische Komposition*. Kompositionslehren mit ganzheitlichem theoretischen Anspruch, die sowohl Formen- oder Instrumentationslehre mit einbeziehen, wie die im Titel leicht variierende Marx'sche Kompositionslehre (s. u.) oder Johann Christian Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (1858–1867), gewinnen zur Mitte des Jahrhunderts, d. h. nahezu zeitgleich zu Sechters *Grundsätzen* [...] immer mehr an Bedeutung.⁹³

⁸⁹ Da Sechters Biographie hinlänglich bekannt ist, folgt hier lediglich eine kurze Zusammenfassung: Geboren am 11. Oktober 1788 im böhmischen Friedberg (Frymburk nad Vltavou/CZ), zog Sechter 1804 nach Wien und unterrichtete ebenda an verschiedenen Bildungsanstalten (u. a. k.k. Blindenbildungsinstitut, Konvikt der Hofsängerknaben) sowie als Privatlehrer; zudem wirkte er ab 1824 als k.k. Hoforganist. Die Position als Professor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hielt er bis zu seinem Tod am 10. September 1867 inne.

⁹⁰ Sechters diesbezügliche Korrespondenz mit dem Verlag ist erhalten und wurde von Walter Zeleny aufgearbeitet, vgl. Walter Zeleny, *Die historischen Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, hrsg. von Othmar Wessely, Bd. 10), Tutzing: Schneider, 1979, [= Zeleny, Historische Grundlagen] S. 286ff.

⁹¹ Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. 3 Bde. Leipzig 1853/54 [= Sechter, GdMK, I, II bzw. III]. Die Titel der Teilbände lauten: *Erste Abtheilung. Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern*; *Zweite Abtheilung. Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden*; sowie *Dritte Abtheilung. Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte*.

⁹² Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit den ungedruckten Abschnitten der *Grundsätze* [...] siehe Kapitel 5.3 *Authentizität und Vorlage(n)*.

⁹³ Robert Wason, *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg* (= Studies in Musicology, Bd. 80), Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, [= Wason, Viennese Harmonic Theory] S. 61. Wason stellt dabei der dogmatischen und ohne Beispiele aus der

Die musiktheoretische Stellung, die Sechter in Wien und teils darüber hinaus einnahm, gründet sich im Bereich der Harmonielehre auf der Über- bzw. Fortführung der Lehre des *Basse fondamentale* von Jean-Philippe Rameau (1683–1764) in den deutschsprachigen Raum, d. i. die Rückführung des erklingenden Akkords auf seine terzgeschichtete Grundstruktur mit teils erklingenden, teils gedachten bzw. unhörbaren *Fundamentalbasstönen* auf deren Fortschreiten in harmonischen Progressionen ein Regelwerk (meist der Dissonanzvorbereitung und -auflösung) aufgebaut wird.

Im Bereich der Kontrapunktik ist Sechters Lehre in Nachfolge der Tradition Friedrich Wilhelm Marpurgs (1718–1795) zu sehen, dessen *Abhandlung von der Fuge* Sechter ca. 1843 in bearbeiteter Neuedition und ergänzt um eine Analyse von Wolfgang Amadeus Mozarts (1756–1791) *Sinfonie in C KV 551* („Jupiter-Sinfonie“) vorlegt. Zwar greift Sechter – wie der weite Teil der Theoretiker des 19. Jahrhunderts – auf den Gattungskontrapunkt des vormals ebenso in Wien tätigen Johann Joseph Fux (um 1660–1741) zurück, verknüpft den Kontrapunkt jedoch mit der zuvor postulierten Fundamentalbasstheorie. Besondere Schwerpunkte legte Sechter in seiner Lehre dabei auf den doppelten Kontrapunkt.

Kurz nach dem Erscheinen der *Grundsätze* [...] im Jahr 1855 tritt Bruckner im Alter von 31 Jahren in Kontakt mit Sechter und bittet um Unterrichtsstunden. In den folgenden Jahren von ca. 1855 bis 1861 werden Übungsmaterialien teils postalisch zwischen Wien und Linz ausgetauscht, teils reist Bruckner, der zu dieser Zeit noch als Dom- und Stadtpfarrorganist in Linz tätig ist, zu mehrwöchigen Studienaufenthalten zu Sechter nach Wien.⁹⁴

Resultat dieser Studienaufenthalte sowie der deutlich längeren Zwischenphasen im Selbststudium sind dementsprechend das von Bruckner mit zahlreichen Annotationen versehene Handexemplar der *Grundsätze* [...] (Leipzig 1853/54, im Folgenden ausschließlich als *Handexemplar* bezeichnet) sowie die aus mehreren hundert Seiten bestehenden Konvolute mit Übungsaufgaben, die Bruckner vermutlich spätestens in den 1870er Jahren zu Studienbüchern binden ließ.⁹⁵ Dass die Bindung der Studienbücher bereits zu Bruckners Lebzeiten bestand, macht die Bemerkung

musikalischen Praxis konzipierten Lehre Sechters die kritisch-reflektierenden und sich am aktuellen Kompositionsgeschehen ausrichtenden Lehren Marxens und Lobes nahezu antagonistisch entgegen.

⁹⁴ Für eine detaillierte Darstellung des Unterrichtsbeginns siehe Kapitel 2.1 *Kontextualisierung des Unterrichts bei Simon Sechter*.

⁹⁵ Die Quellenautospie der Studienbücher erfolgt in separaten Kapiteln.

Friedrich Kloses (1862–1942) deutlich, der von „Folianten“ spricht.⁹⁶ Unklar ist indes, wann und wo genau Bruckner die Bindung vornehmen ließ, ebenso wie die Frage, ob tatsächlich alle Studienbücher gebunden waren.

Das Handexemplar der *Grundsätze* [...] aus Bruckners Besitz wird heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur Mus.Hs. 3174/1–3 aufbewahrt. Augenfällig ist zunächst der Grad des Textverlustes der Bände:

GdmK	Textverlust (Seitenzahl)
Bd. I	3–4, 13–16, 45–46, 189–190, 223–224
Bd. II	VII–VIII, 209–368
Bd. III	17–48, 65–80, 83–84, 289–290, 303–304

Tab. 1.1: Textverluste in A–Wn, Mus.Hs. 3174/1–3.

Für den 1. Band sind lediglich vereinzelte Seiten verlustig, während der weitaus größte zusammenhängende Textverlust im 2. Band mit über 150 Seiten zu verorten ist. Im 3. Band fehlen neben zwei größeren Abschnitten auch einige Einzel- bzw. Doppelseiten. Stellen diese Textverluste insofern kein Problem dar, als dass Sechters Lehrwerk grundsätzlich vorliegt, lässt sich jedoch über die Existenz möglicher Eintragungen Bruckners, die gerade den Vermittlungsprozess zwischen Schüler und Lehrer offenlegen würden, in diesen Fehlstücken nur spekulieren.

Mit dem Textverlust einher geht die Frage nach der Provenienz des Handexemplars: Hinlänglich bekannt ist, dass nach Bruckners Tod Schüler und Freunde noch vor der offiziellen Sichtung des Nachlasses, Handschriften, aber auch Seiten aus Bruckners Taschenkalendern als Memorabilien entnehmen, ehe der von Bruckner bestimmte Nachlassverwalter seine Arbeit aufnahm.⁹⁷ Belegt ist weiterhin die Akzession des Handexemplars durch die Musiksammlung der Nationalbibliothek am 8. Januar 1927 im Rahmen eines größeren Quellenkonvoluts aus dem Besitz von Bruckners Erben.⁹⁸ Der damals für die Nationalbibliothek bestellte Mitarbeiter Constantin Schneider (1889–1945) listet dementsprechend das Handexemplar als eine von mehreren

⁹⁶ Friedrich Klose, *Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen* (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 61), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1927, [= Klose, *Meine Lehrjahre*] S. 38

⁹⁷ Göll./Auer, Bd. 4/3, S. 610.

⁹⁸ Elisabeth Maier, *Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*. 2 Bde. (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien, Bd. 11), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2001, [= Maier, *Verborgene Persönlichkeit I bzw. II*], hier: Bd. 1, S. VIII ff.

Quellen auf, die sich im Besitz der Bruckner Erben befand.⁹⁹ Untersuchungen dieser Quellengruppe legen jedoch nahe, dass das gesamte Material zuvor in Ferdinand Löwes (1863–1925) Besitz gewesen war, zumindest unter der Prämisse, dass die „Löwe“-Vermerke des von Bruckner bereits zu Lebzeiten bestellten Biographen August Göllerich (1859–1923) in anderen Handschriften der Quellengruppe als authentisch zu betrachten sind.¹⁰⁰ Grund für diese Eintragungen war, dass Löwe seine Bruckneriana im Zuge der Arbeiten an der vierbändigen Bruckner-Biographie den Biographen Göllerich und Max Auer (1880–1962) zur Verfügung stellte, die ihrerseits wiederum die Herkunft der ihnen zugesandten Materialien mittels besagter Eintragung dokumentierten.¹⁰¹

Ob das Handexemplar bereits vor Bruckners Tod unvollständig war, lässt sich somit weder zweifelsfrei wider- noch belegen: Könnten einerseits die Einzelseiten schon während Bruckners Arbeit in den 1850er Jahren verloren gegangen sein, mutet es andererseits unwahrscheinlich an, dass ein Textblock von über 150 Seiten aus dem 2. Band, dessen Inhalt zudem Niederschlag in einem der Studienbücher fand (s. u.), von Bruckner selbst entfernt wurde. Trotz der wechselnden Besitzverhältnisse sind im Handexemplar nach bisheriger Quellenautopsie nahezu keinerlei Eintragungen fremder Hand nachzuweisen, die den Provenienzzug der Quelle über das skizzierte Ausmaß bestimmbar machten.

Dass Bruckner das Handexemplar bereits während seiner Unterrichtszeit besaß, ist anhand mehrerer Aspekte nachzuvollziehen: (1) Zunächst scheint mit Blick auf die bereits angesprochenen kopierten Passagen im 2. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 46–66 entspricht GdmK II, S. 293–389) sowie die deutlich am 3. Band der *Grundsätze* [...] ausgerichtete inhaltliche Struktur der Kontrapunktlehre, offensichtlich, dass die *Grundsätze* [...] als Vorlage dienten. (2) Die Notwendigkeit der Orientierung an den *Grundsätzen* [...] leitet sich wiederum aus der Unterrichtssituation, d. h. dem überwiegend im Selbststudium in Linz durchgeführten Ausarbeitungen ab. (3) Wesentlich zwingender sind zudem zwei Textbefunde innerhalb des Handexemplars, bei denen Sechter als Urheber der jeweiligen Eintragung bestimmt werden kann:

⁹⁹ Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. XVI–XVII.

¹⁰⁰ Vgl. bspw. A-Wn, Mus.Hs. 3160, ebenfalls von den Bruckner Erben angekauft und mit einem entsprechenden Vermerk versehen.

¹⁰¹ Göll./Auer, Bd. 4/3, S. 609. Eine detaillierte Studie zu diesen Eintragungen ist in Vorbereitung.

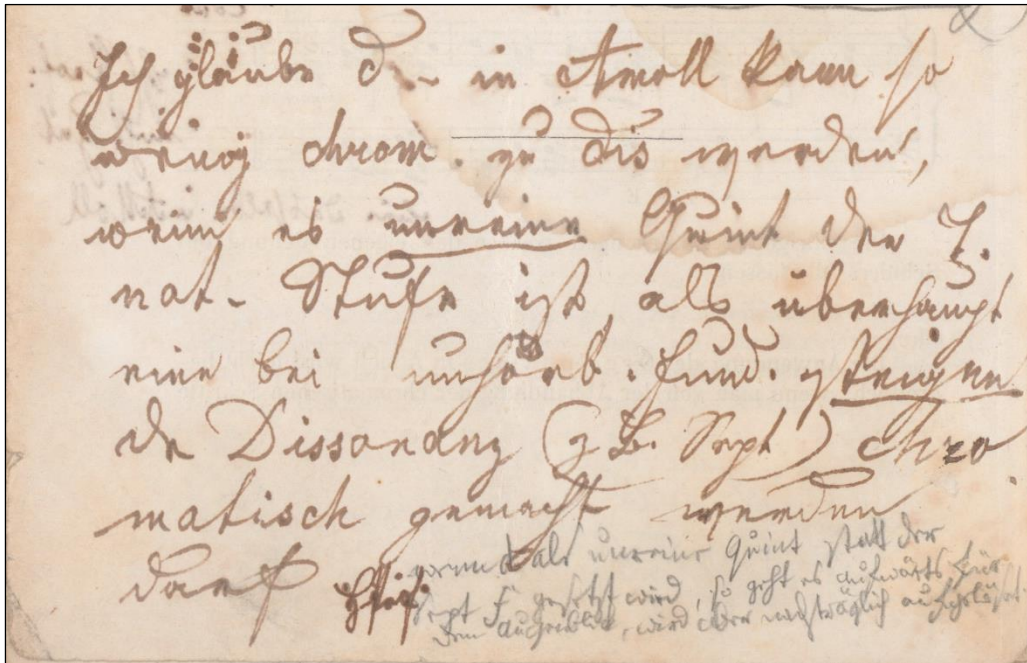


Abb. 1.1a: Sechter Kommentierung in A-Wn, Mus.Hs. 3174/1, fol. 98v.¹⁰²

Bruckner notiert hier im Rahmen der chromatischen Sätze in Moll im 1. Band der *Grundsätze* [...] unter dem letzten Beispiel des Kapitels:

„Ich glaube *d* in Amoll kann so wenig chrom[atisch]. zu *dis* werden, wenn es unreine Quint der 7. nat[ürlichen]. Stufe ist, als überhaupt eine bei unhörb[are]. Fund[ament]. steigende Dissonanz (z.B. Sept) chromatisch gemacht werden darf“

Darauf antwortete Sechter:

„wenn *d* als unreine Quint statt der Sept *f* gesetzt wird, so geht es aufwärts für den Augenblick, wird aber nachträglich aufgelöst.“

Bruckner markiert Sechters Antwort zudem mit dem Zusatz „H[err] Prof[essor].“¹⁰³, wobei Position und Tintenfarbe für eine weitere nachträgliche Schreibschrift sprechen. Eine ähnliche Kommentierung als Antwort auf eine Frage Bruckners findet sich ebenfalls im 3. Band der *Grundsätze* [...] im Unterkapitel zu den Quartsprüngen als Fundamentschritt im strengen Satz:

¹⁰² Für die Erlaubnis zum Abdruck aller folgenden Abbildungen sei den haltenden Bibliotheken und Sammlungen herzlichst gedankt. Diese sind in Reihenfolge des Erscheinens: Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn), die Music Division der The New York Public Library (US-NYp), die Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus (A-Wst), die Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs) sowie die Fondation Martin Bodmer Genf (CH-CObodmer).

¹⁰³ Zur Verwendung dieses Markers seitens Bruckners siehe Kapitel 4.4.2 „Herr Professor sagte“ – Sechters Eintragungen und Bruckners Annotation des mündlichen Vortrags.

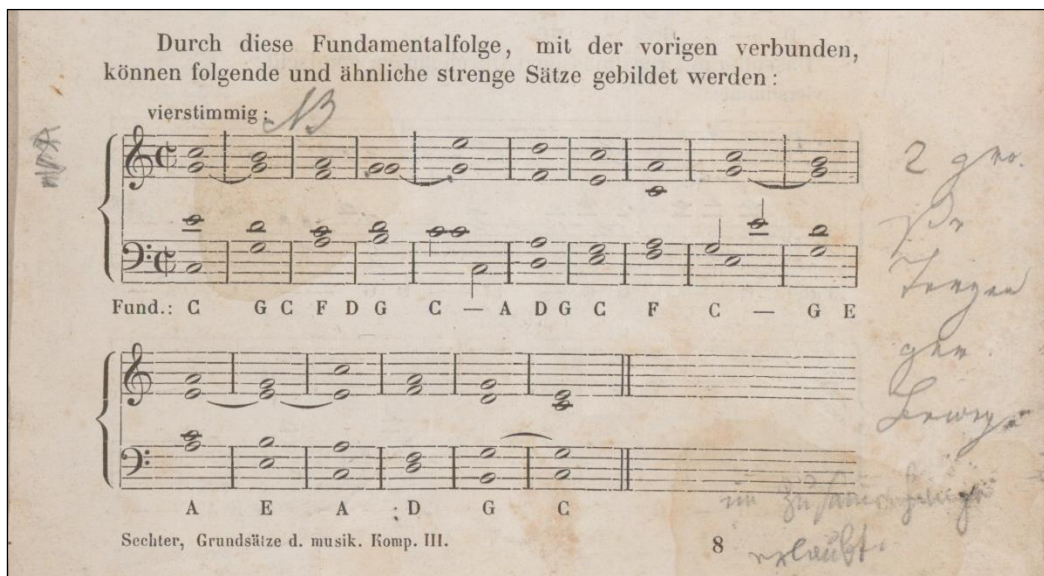


Abb. 1.1b: Sechter Kommentierung in A-Wn, Mus.Hs. 3174/3, fol. 268r.

Bruckner erfragt, ob „2 große Terzen gem[äß] Beweg[ung] zulässig seien, woraufhin Sechter „im Zusammenhange erlaubt“ antwortet.

Die Spannweite über die einzelnen Bände der *Grundsätze* [...] hinweg, lässt dabei wenig Zweifel daran, dass es sich bei diesem Handexemplar tatsächlich um jenes Exemplar der *Grundsätze* [...] handelt, dass sowohl während des Selbststudiums in Linz als auch während der Studienaufenthalte in Wien von Bruckner benutzt wurde, denn das Sechter nach dem Unterrichtsabschluss im November 1861 bis zu seinem Tod 1867 Eintragungen in Bruckners Handexemplar vornahm, darf als ausgeschlossen gelten. Dass die Kommunikation teils asynchron verlief, deutet die einzige notierte Ortangabe wiederum im 3. Band an:

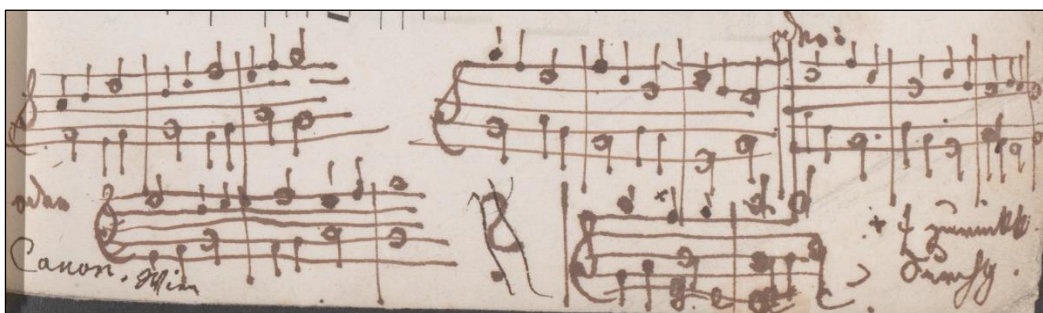


Abb. 1.2: Wien-Verweis in A-Wn, Mus.Hs. 3174/3, fol. 365r.

Die zum Kapitelinhalt hinzugesetzten Beispiele zur Verbindung des doppelten Kontrapunktes der melodischen Gegenbewegung mit dem doppelten Kontrapunkt der Duodezime werden von Bruckner mit dem Zusatz „Canon Wien“ versehen sowie das notierte Fragezeichen gestrichen; Zusatz wie auch Streichung erfolgen mit einer erkennbar anderen Tintenfarbe und Feder, sodass von zwei Schreibsichten in

größerem zeitlichen Abstand ausgegangen werden kann. Vermutlich wollte Bruckner deutlich machen, dass die Beantwortung der Frage erst während des Studienaufenthalts in Wien im Rahmen der Kanonlehre erfolgte.

Quantitativ ist zu den Eintragungen, die Bruckner in allen drei Bänden des Handexemplars vornahm, ein Übergewicht an handschriftlichen Ergänzungen im 1. Band festzustellen, wohin dagegen die Anmerkungen und Verweise in den zwei übrigen Bänden eher geringer ausfallen. Diese Bearbeitungspraxis lässt sich wiederum auf die Inhalte und den Fortgang der Studien bei Sechter rückführen. Die Vielfalt der von Bruckner verwendeten Schreibmittel (Bleistift, Tinte verschiedenen Abstufungen), die daraus resultierend erkennbaren Schreibschichten, die Eingriffe in den Haupttext sowie die inhaltliche Ausrichtung der Kommentare können hier nicht *en detail* besprochen werden: Lediglich in einer Annäherung sollen daher Textphänomene zusammengefasst werden, die die Vermittlung zwischen Schüler und Lehrer in besonderer Weise charakterisieren und teilweise erneut bei der Quellenautopsie der Studienbücher auftreten: (1) Kommentierungen, die den Sechter'schen Haupttext ergänzen bzw. diesen anreichern, wie bspw. am Beginn des Kapitels zum chromatischen Fortschreiten in C-Dur, in welchem Bruckner zunächst zum Text ergänzt, dass es sich um zur *diatonischen* Tonleiter zugehörige Töne handelt und im Folgenden unterstreicht, dass chromatische Einschübe in selbiger nur zwischen Tönen im Abstand einer großen Sekunde stattfinden.¹⁰⁴

(2) Annotationen, die als an Sechter gerichtete Fragen oder Sachverhalte zu verstehen sind, wie bspw. die auf der gleichen Seite notierte Anmerkung Bruckners:

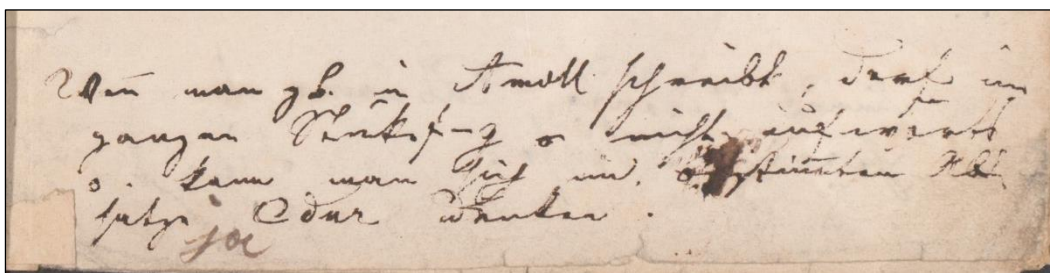


Abb. 1.3: A-Wn, Mus.Hs. 3174/1, fol. 60r.¹⁰⁵

Der Bezugspunkt, an den Bruckner mit der Frage nach der Umsetzung in a-Moll anknüpft, ist nicht der Kapitelinhalt selbst, sondern erst im Konnex zum

¹⁰⁴ A-Wn, Mus.Hs. 3174/1, fol. 60r.

¹⁰⁵ Ebd., Transkription: „Wenn man z.B. in Amoll schreibt, darf im | ganzen Stücke f–g [„o“ gestrichen] nicht aufwärts | o[der]. kann man sich im bestimmten Ab- | satze C-Dur denken.“

vorangegangenen Kapitel herzustellen, da Bruckner hier nicht nach einem chromatischen Schritt zwischen *f* und *g* – also *fis* – fragt, sondern der Umdeutung eines Stufenschrittes innerhalb eines diatonischen Satzes, wobei nach Sechter'schem System die aufwärtsstrebenden Stufen gemäß der Mollskala *fis–gis* lauten müssten. Dass es sich tatsächlich um eine Frage Bruckners an Sechter, d. h. eine Vermittlungsebene zwischen Schüler und Lehrer handelt, eröffnet sich erst in dem darunter mit deutlich hellerer, brauner Tinte abzeichnenden Zusatz „ja“, der die Beantwortung der gestellten Frage und damit eine Konkretisierung des Unterrichtsablaufs darstellt. Bruckner dürfte diese Frage im Selbststudium notiert und sich anschließend während des Studienaufenthalts bei Sechter beantwortet haben lassen. Wenngleich diese Interpretation vorerst nur durch den schriftspezifischen Befund – es liegt nur ein Schreibmittel jedoch kein Schreiberwechsel vor – nahe liegt, zeigen andere, als Fragen gesetzte Kommentare ein ähnliches Muster, sowohl was den Wechsel der Schreibmittel als auch die Vorgehensweise in der Beantwortung – mit kurz notiertem »ja« – anbelangt.¹⁰⁶ Ebenso finden sich abschlägig beantwortete Fragen, jedoch mehrheitlich nicht mittels nein, sondern durch Streichung der kompletten Frage.

(3) Ein weiteres, weit verbreitetes Textphänomen innerhalb des Handexemplars sind Überschreibungen ursprünglich mit Bleistift notierter Kommentare mit Tinte: Eine Chronologie, bei der sämtliche mit Bleistift geschriebenen Kommentare zeitlich vor denjenigen mit Tinte angesiedelt werden, ist daraus jedoch nicht abzuleiten, da zum einen Bleistift-Streichungen von mit Tinte geschriebenen Passagen vorliegen sowie zum anderen Bleistift und Tinte in überlagernden Schichten vorzufinden sind. Als Deutungsperspektive für die mitunter überschriebenen „ja“-Kommentare ließe sich zumindest anführen, dass Bruckner beim Notieren der Frage mit Bleistift möglicherweise bereits selbst von der positiven Beantwortung überzeugt war, die Bestätigung durch Sechter und damit das Überschreiben der Antwort mit Tinte jedoch erst erfolgte, als diese durch die Autorität des Lehrers bestätigt wurde.

(4) Intratextuelle Bezüge innerhalb des Handexemplars sind zumeist durch Seitenangaben und Verweise sichtbar. Diese Verweise vermitteln zum einen Bruckners

¹⁰⁶ Eine ähnliche Kommunikationsstrategie findet sich ebenfalls in den Studienbüchern wieder, vgl. Kapitel 4.4 *Arbeits- und Korrekturschichten*.

intensive Beschäftigung mit dem gesamten Lehrwerk und weisen teilweise auf Inkonsistenzen in der Sechter'schen Lehre selbst hin:

7. Fängt diese Figur beim Septaccord der 4^{ten} Stufe mit grosser Terz an, so kann nicht mit derselben fortgefahren werden, sondern es folgt die Harmonie des Dreiklangs der 7^{ten} erhöhten Stufe u. s. w. wie in folgendem Beispiele.

8. Fängt die Figur beim Septaccord der 4^{ten} Stufe an, so kann man nach Belieben die ganze gewöhnliche Reihe der Fundamente hindurch mit dieser Figur fortfahren, oder abwechselnd bei einigen Fundamenten eine Dreiklangsharmonie machen, oder gleich nach dem Septaccorde der 4^{ten} Stufe so fortfahren wie bei 6.

Sechter, Grundharmonien.

Abb. 1.4: A-Wn, Mus.Hs. 3174/1, fol. 49r.¹⁰⁷

Wie in Abb. 1.4 erkennbar, scheint Bruckner hier alle vorangegangenen Fundstellen zur erhöhten 7. Stufe mit Blick auf die Frage nach der Selbstständigkeit selbiger miteinander verglichen und anschließend die entsprechenden Verweise notiert zu haben, wobei die Überlappung der darin aufgeführten Inhalte deutlich wird.

Anhand der vorgestellten Textbefunde und deren Vielschichtigkeit lassen sich mehrere Vermittlungsprozesse offenlegen, sei es die Auseinandersetzung und das Verständnis Bruckners mit dem Sechter'schen Theoriesystem als auch die Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler. Handexemplar und die in den Studienbüchern angefertigten Übungen stehen dabei in Wechselwirkung zueinander, was sowohl die paratextuellen Bezüge des Handexemplars als auch die strukturelle Anlage der Studienbücher widerspiegeln. Die Notwendigkeit vorgegebener Unterrichtsabschnitte

¹⁰⁷ Ebd., Transkription: „Seite 25 (anfangs überhaupt Fund[ament]. um 3 fallen“, „Seite 84. 6^{tens} Versuch[,] 7. nat[ürliche] Stufe unselbstst[ändig]“, „ist hier 7. erhöhte Stufe selbstständig. ja Seite 66 6^{tens}. nein. Seite 74. 9^{tens} u[nd] Seite 80 9^{tens} (auch nein)“ und „Seite 83. eigentl[ich] dort den Septakk[ord] 7. erhöhte Stufe“. Auf die Wiedergabe des Zeilenfalls wurde verzichtet.

und -strukturen ergab sich im Falle Bruckners aus der speziellen Situation im Selbststudium, sodass bis zu einem gewissen Grad das Handexemplar für ebenjene Zeiten als Ersatz für einen tatsächlichen Lehrer diente. Die Bruckner'schen Annotationen können daher als Resultat des dislozierten Unterrichtssettings gelesen werden, die in einem Unterricht vis-à-vis nur bedingt notiert worden wären.

1.2.2 Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*

Dass Bruckner neben Simon Sechters *Grundsätzen* [...] noch weitere musiktheoretischen Lehrwerke rezipierte, ist bekannt – für die Studienzeit bei Sechter ist aber in besonderem Maße Friedrich Wilhelm Marpurgs (1718–1795) zweibändige Schrift *Abhandlung von der Fuge* [...] ¹⁰⁸ hervorzuheben, denn mit Blick auf die Kontrapunkt-, Kanon- und Fugenlehre im Unterricht bei Sechter verdeutlichen sich immer wieder Anknüpfungspunkte zwischen Sechters und Marpurgs Lehre. Dazu gehört auch, dass Sechter bereits ca. 1842/43 ¹⁰⁹ eine neue und erweiterte Edition (s. o.) der *Abhandlung* [...] vorlegte. ¹¹⁰

Zeleny fasst die Neuausgabe dabei als „[...] erste große eigentliche theoretische wenn auch nicht selbstständige Arbeit Sechters“ ¹¹¹ zusammen, um im Anschluss zu bilanzieren, dass selbige Marpurgs Werk gerade durch die Zusätze im Bereich der möglichen mehrfachen Kontrapunkte „logisch“ weiterführt. ¹¹² Gleichzeitig konstatiert Zeleny „Zusammenhänge zwischen diesem [den Grundsätzen] und der

¹⁰⁸ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*. 2 Bde. (Bd. I: *Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst LXII. Kupfertafeln.* Bd. II: *Abhandlung von der Fuge, zweyter Theil. Nebst LX. Kupfertafeln und einem vollständigen Register über beyde Theile.*), Berlin: Haude und Spener, 1753–1754 [= *Abhandlung*].

¹⁰⁹ Der Druck enthält keine Jahresangabe, erste Ankündigungen für die Neuausgabe finden sich bereits im Mai 1842 (vgl. [Ohne Verfasser], Vermischtes, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, XVI. Jg., Nr. 39 vom 13. Mai 1842, S. 156), während die Anzeige zur Pressung auf Dezember 1842 und letztlich die Auslieferung auf Mai 1843 (vgl. [Ohne Verfasser], Ostermesse-Bericht 1842 von A. Diabelli & Comp., in: Beiblatt zu *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLIV. Jg., Nr. 52 vom 28. Dezember 1842, S. 16 sowie [Ohne Verfasser], Theoretische Werke, in: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1843*, Nr. 5 [Mai], S. 80 [bzw. 16]) datieren.

¹¹⁰ Simon Sechter (Hg.), *Abhandlung von der Fuge*. [N]ach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen von Friedr[ich]. Wilh[elm]. Marpurg. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von S[imon]. Sechter, ersten Organisten der k.k. Hofkapelle in Wien, 2 Bde., Wien: Ant[on]. Diabelli u. Comp., 1843 [= *Abhandlung*].

¹¹¹ Zeleny, *Historische Grundlagen*, S. 151.

¹¹² Ebd.

*Abhandlung*¹¹³, da Sechter Marpurgs Axiome später größtenteils als gegeben in den *Grundsätze* [...] übernimmt und Abweichungen zwischen Sechters Auffassungen und dem in der *Abhandlung*² postulierten Regelsystem nicht oder nur geringfügig mitgeteilt werden.¹¹⁴

Bruckner wiederum besaß ein Exemplar der zweibändigen Neuausgabe, welches in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 28275 aufbewahrt wird.¹¹⁵ Der Zeitpunkt, wann Bruckner das *Handexemplar* (*AvdF*) erhielt, ist nur bedingt einzugrenzen, denn Bruckner datierte nicht in der für ihn üblichen Form (s. u.) auf dem Vorsatz- oder Titelblatt den Erhalt des *Handexemplars* (*AvdF*), sodass lediglich anhand zweier Datierungen eine erste Einordnung möglich ist:

The image shows a handwritten musical manuscript page. At the top, there is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melody. Above the staff, there are handwritten notes: "6.) 2. Stufe dom." and "7. Stufe". Below the staff, there is a line of text in German: "Hätte man hier den Gefährten folgendermassen machen wollen: so wäre die Melodie sehr unkenntlich geworden:". Below this, there are two more lines of musical notation, each followed by a line of German text: "hätte gar nichts getaugt:" and "hätte die Melodie in eine fremde Tonart geführt.". Below these, there is a paragraph of German text: "Es bleibt also nichts übrig, als den Gefährten mit der Terz des Haupttones (mit der 3^{ten} Stufe) anzufangen, und stufenweise bis zum b aufwärts zu gehen, und hernach den Septsprung zu machen.". At the bottom of the page, there is a line of text: "D. & C. N^o 7229. A.". In the bottom right corner, there is a handwritten date: "31. Juli 1849".

¹¹³ Zeleny, Historische Grundlagen, S. 151.

¹¹⁴ Ebd., Zeleny beschreibt in diesem Zusammenhang auch Sechters behutsames editorisches Vorgehen. Dieser Befund muss zumindest in toto in Frage gestellt werden, denn Korrekturen in den musikalischen Beispielen sowie Auslassungen und Textvarianten sind keinesfalls stets als markierte Herausgebereingriffe erkennbar.

¹¹⁵ Die Provenienz der Handschrift ist nicht vollständig geklärt: Das *Handexemplar* (*AvdF*) wird nicht unter jenen Drucksachen gelistet, die Max Auer (1880–1962) aus dem Besitz der Bruckner Erben ankaupte (vgl. Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 336–343). Ebenso wenig wird es unter jenen Quellen angeführt, die die ÖNB 1927 von den Bruckner Erben ankaupte (vgl. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. XVI–XVII). Der Ankauf erfolgte schließlich Anfang der 1950er Jahre aus dem Besitz der Familie Josef Schalk. Andrea Harrandt sei für diesen Hinweis an dieser Stelle herzlichst gedankt.

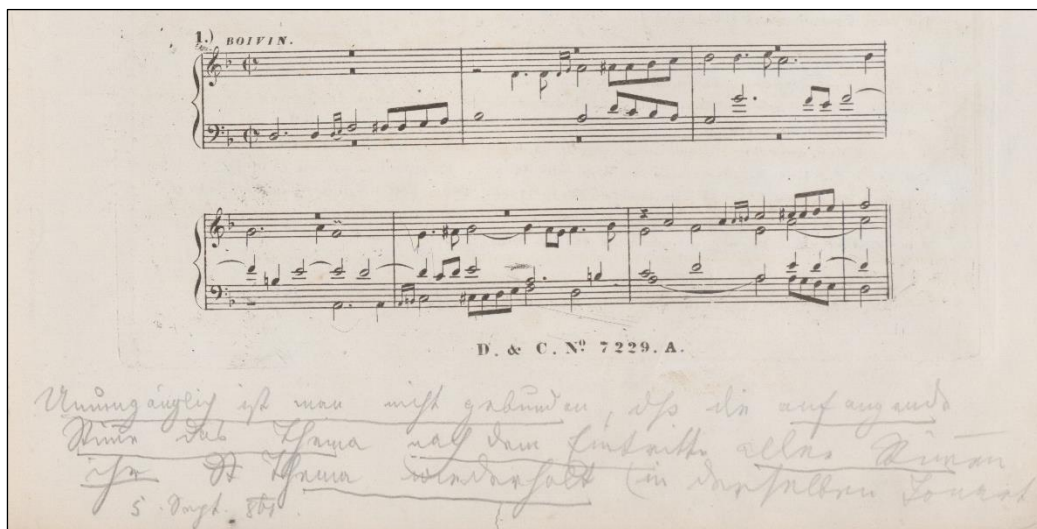


Abb. 1.5: A-Wn, Mus.Hs. 28275/1, S. 40 u. 71.

Die Datierungen auf den 5. September 1861 und 31. Juli 1879 markieren zunächst die auf der jeweiligen Seite bzw. im inhaltlichen Kontext der benachbarten Seiten befindlichen Annotationen sämtlich in den spezifischen Entstehungszeitraum, wobei die chronologisch frühere Datierung – im *Handexemplars (AdvF)* später – in Sechters Linzer Aufenthalt und damit in Bruckners Studium fällt, während die 18 Jahre spätere Datierung bereits vom Lehrer Bruckner vorgenommen wurde.¹¹⁶ Mehrere Deutungsperspektiven leiten sich daraus ab: (1) Bruckners Beschäftigung mit satztechnischen Fragestellungen sowie der Auseinandersetzung mit musiktheoretischen Lehrwerken endete nicht mit Abschluss des Studiums bei Sechter, sondern setzte sich augenscheinlich auch während des von ihm erteilten Unterrichts fort. (2) Die Position der chronologisch ersten Datierung im *Handexemplars (AdvF)* legt nahe, dass die (erneute) Auseinandersetzung mit Marpurg bereits vor Abschluss des Studiums bei Sechter, d. h. vermutlich mindestens zwischen April 1860 und Oktober 1861, stattfand – zumindest dann, wenn man nicht von einer singulären Beschäftigung mit einem Beispiel ausgeht. Diese These bekräftigt sich auch dadurch, dass Bruckner im 2. Band des *Handexemplars (AdvF)* auf Sechters mündlichen Vortrag referenziert:

„H[err] Prof[essor]. Sechter handelt dieß ab, wie er selbst sagte, bei der Verbindung des doppelten Contrap[unktes]. der Non, Duodez[ime], Quartuordez[ime]; ein solcher Satz geht auch ad 10; dort die Sext frei, mithin ad 10 als Thema genommen auch ad 8, ad 11, ad 13.“¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. hierzu Kapitel 5.4 *Ergänzungsbogen und weiterführende Studien* sowie *Exkurs: Reminiszenz, Revision oder Unterrichtsmaterial*.

¹¹⁷ A-Wn, Mus.Hs. 28275/2, S. 51. Auf die Wiedergabe des Zeilenfalls wurde verzichtet.

Neben der zeitlichen Eingrenzung – aufgrund der Anrede als auch des Inhalts scheint es unwahrscheinlich, dass diese Anmerkung in großem zeitlichen Abstand zur mündlichen Äußerung eingetragen wurde – verdeutlicht der Kommentar doch auch die Reflexion Sechters zwischen seinem eigenem und Marpurgs Lehrwerk.

(3) Da beide Datierungen mit Bleistift eingetragen wurden, lassen die von Bruckner verwendeten Schreibmittel (Bleistift, hellere und dunklere braune Tinte) insgesamt eher keine Distinktion der chronologischen Schreibsichten per se und damit der Kommentierung zu, sodass jeweils eine Einzelbetrachtung nötig wäre, die in diesem Rahmen aber nicht geleistet werden kann bzw. soll. Überblickt man sämtliche Annotationen sind dennoch mehrere Befunde generalisierbar: (i) Proportional sind im 1. Band des *Handexemplars (AdvF)* deutlich mehr Eintragungen vorgenommen worden als im 2. Band.¹¹⁸ (ii) Die Mehrheit der Eintragungen wurde mit Bleistift vorgenommen, dagegen sind hellere Braune Tinte sporadisch und dunklere Tinte nur vereinzelt vorzufinden. (iii) Bei einem großen Anteil der Eintragungen handelt es sich um Unterstreichungen sowie Notabene-Vermerken und analytischen Hinweisen zu den Notenbeispielen, wesentlich geringer sind ausführliche schriftsprachliche Kommentierungen und vereinzelte intratextuelle Bezüge. (iv) Eine Kongruenz zwischen inhaltlicher Struktur der *Abhandlung*² und der Kommentierung ist in Teilen erkennbar: Für den 1. Band finden sich keine Eintragungen in Hauptstück VIII (Vom doppelten Kontrapunkt) sowie im 2. Band in Hauptstück IV (Vom rückgängigen Kontrapunkt). Diese Leerstellen lassen sich multikausal erklären, denn durch die chronologisch divergierenden Schreibsichten ist eine bloße Rückführung aller Eintragungen in die Zeit aus Sechters Unterricht bereits als unwahrscheinlich ausgeschlossen worden, dennoch ergibt sich durch die Hinzunahme weiterer Handschriften eine bemerkenswerte Koinzidenz:

Bruckner scheint bereits vor seinem Unterricht mit Marpurgs *Abhandlung*¹ in Kontakt gekommen zu sein und hat Beispiele daraus abgeschrieben. Dabei handelt es sich um die Handschriften A-SF, 20-1, A-Wn, Mus.Hs 24259¹¹⁹, A-Llm Musik HS 520 und A-SF, 20-19–21:

¹¹⁸ Eintragungen Bruckners finden sich im 1. Band auf S. 9–11, 17–21, 23–27, 30–40, 42–71, 75–76, 80–83, 85–87, 89–91, 93–100, 104–105, 109–110, 112–118 und 120–121. Dagegen im 2. Band lediglich auf S. 5, 9–11, 15, 21, 25–26, 34–36, 39–41, 51, 56, 62, 64, 111, 127–128, 131, 145–146 und 150.

¹¹⁹ Zur Provenienz dieser Handschrift ist bisher wenig bekannt. Der Ankauf erfolgte letztlich im Jahr 1957 aus dem Besitz der Familie Josef Schalk. Für diesen Hinweis sei Andrea Harrandt an dieser Stelle herzlichst gedankt.

Signatur	Umfang	Format	Rastrum	Datierung	Bogennummer
A-SF, 20-1	2 Blatt	quer	16zeilig	[undatiert]	A
A-Wn, Mus.Hs. 24259	2 Blatt	quer	16zeilig	[undatiert]	B
A-Llm, Musik HS 520	6 Blatt	quer	12- bzw. 16zeilig	[undatiert]	C
A-SF, 20-19–21	2 Blatt	quer	16zeilig	[undatiert]	D

Tab. 1.2: Auflistung handschriftlicher Abschriften aus Marpurgs *Abhandlung*¹.

Bereits die Materialität der Teilmanuskripte macht deutlich, dass es sich ursprünglich um ein zusammenhängendes Konvolut gehandelt haben muss.¹²⁰ Noch deutlicher wird der Zusammenhang mit Blick auf den Inhalt der Teilmanuskripte, denn daraus ergibt sich, dass Bogen B vormals Einlagebogen in Bogen C (dort: fol. 5–6) gewesen sein muss. Ebenso schließt Bogen D inhaltlich an C an. Aufgrund des relativ großen Sprungs in der Vorlage (ca. 70 Seiten) wäre zu vermuten, dass ein weiterer Bogen existiert(e), der zwischen Bogen A und B einzuordnen wäre.

Obwohl die Handschriften sämtlich undatiert sind, lassen sich durch sie mehrere Rückschlüsse ziehen, denn Bruckner schrieb alle darin vorkommenden Beispiele nicht aus dem *Handexemplar* (*AvdF*) ab, sondern aus einer Erstausgabe, deren Verbleib bisher nicht bekannt ist.¹²¹ Dabei finden sich bei Bruckners Abschrift sowohl Beispiele, die in Sechters Neuausgabe gestrichen wurden, in der Erstausgabe aber vorhanden sind sowie Beispiele, die in Sechters Neuausgabe korrigiert oder variiert wurden, von Bruckner aber in »Originalform« wiedergegeben werden.¹²² Deutlichster Beleg für diesen Befund ist ein Seitenzahlverweis mit angeschlossenem Beispiel dessen Referenzpunkt in der Erstausgabe der *Abhandlung*¹ liegt. Die These¹²³, dass Bruckner für die Abschriften aus dem 2. Band die Sechter'sche Neuausgabe benutzt haben könnte, erscheint schon aufgrund der Materialität der Bogen B und C sowie dem dabei unterbrochenen Schreibfluss fraglich, wird aber gänzlich durch die Textvarianten in der Neuausgabe widerlegt, die Bruckner nicht übernimmt:

¹²⁰ Über die Provenienz-bedingte Abweichung bei A-Llm, Musik HS 520 vgl. Kapitel 5.4 *Ergänzungsbogen und weiterführende Studien*.

¹²¹ Walter Schulten, *Anton Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit (1845–1855)*. Mschr. Diss., Universität Mainz 1956, [= Schulten, *Bruckners künstlerische Entwicklung*] S. 92 sowie Paul Hawkshaw, *Bruckners Abschriften von Werken anderer Komponisten: Bemerkungen über Chronologie und musikalische Ausbildung während des zweiten St. Florianer Aufenthalts*, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005, Bericht*. Hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 173–200, [= Hawkshaw, *Bruckners Abschriften*] hier: S. 183.

¹²² Für eine detaillierte Aufstellung siehe Anhang 1.1: Vergleich der Bruckner'schen Abschriften aus Marpurgs *Abhandlung* [...] mit möglichen Textvorlagen.

¹²³ Schulten, *Bruckners künstlerische Entwicklung*, S. 92 sowie Hawkshaw, *Bruckners Abschriften* S. 183.

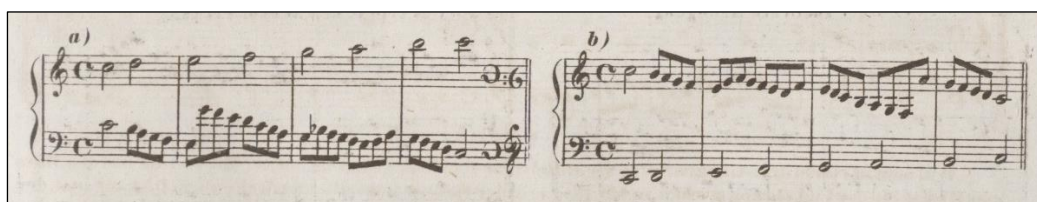


Abb. 1.6: Gegenüberstellung *Abhandlungen*^{1,2} mit Bruckners Abschrift in A-Llm, Musik HS 520, fol. 6r.

Unter der Prämisse, dass Bruckner die *Abhandlungen*¹ in späteren Jahren nicht nochmals verwendete – und die Datierung auf 1879 im *Handexemplar (AvdF)* spricht dafür – ist zu konstatieren, dass Bruckner bereits vor dem Unterricht bei Sechter, Marpurgs Lehrwerk intensiv studierte, da sämtliche Abschriften der »alten« Vorlage entstammten und erst mit Ende des Unterrichts bei Sechter auf das *Handexemplar (AvdF)* zurückgegriffen werden konnte. Die eingangs angesprochene Koinzidenz besteht nun darin, dass in Bruckners Abschriften gerade mit Hauptstück VIII (Bd. I) und Hauptstück IV (Bd. II) aus ebenjenen Teilen der *Abhandlung* [...] intensiv Beispiele exzerpiert wurden, die im *Handexemplar (AvdF)* keine Annotationen jedweder Form aufweisen. Spekulativ ließe sich überlegen, ob Bruckner Sechter auf seine Studien des Marpurg'schen Lehrwerks hinwies und die entsprechenden Kapitel deswegen nur cursorisch wiederholt wurden. Dass auch noch Abschriften zu Kapitel vorliegen, die Annotation beinhalten, wie bspw. im besonderen Maße das III. Hauptstück (Bd. I), widerspricht dieser These nur bedingt, denn gerade Marpurgs Kanon- und Fugenlehre wurde von Sechter als die *Grundsätze* [...] ergänzendes bzw. gleichrangiges Lehrwerk angesehen.¹²⁴

¹²⁴ Zur Einschätzung Sechters des Verhältnisses beider Schriften zueinander siehe Kapitel 5.2 *Aufbau, Datierungen und Eintragungen – Fortgang der Studien*.

Insgesamt sind mehrere »Überlappungseffekte« zu konstatieren: Zum einen ist Bruckners Beschäftigung mit Marpurgs Lehre nicht spezifisch auf die Zeit des Studiums bei Sechter zu reduzieren, sowohl zuvor im Selbststudium als auch später als Lehrer griff Bruckner auf die *Abhandlung*^{1,2} zurück, wie sowohl die frühen Abschriften als auch Datierungen innerhalb des *Handexemplar (AvdF)* zeigen konnten. Zum anderen bestehen aufgrund der musiktheoretischen, d. h. satztechnischen Nähe zwischen Sechter und Marpurg inhaltliche wie didaktische Überschneidungen, die Sechter klar in die Nachfolge Marpurgs rücken, sodass ein nebeneinanderher Verwenden beider *theoretica* weniger ein Widerspruch ist als vielmehr, dass beide Schriften *Grundsätze [...]* und *Abhandlung [...]* im Verbund gesehen werden müssen.

1.2.3 Weitere *musica theoretica* (in Bruckners Besitz)

In Bruckners Besitz befanden sich noch weitere *musica theoretica*, die als Handexemplare teils lebenslang in seinem Besitz verblieben, teils von ihm weiterverschenkt oder zum Studium ausgeborgt wurden. Inwiefern Bruckner diese Lehrwerke tatsächlich studierte, nur gelegentlich heranzog oder aber nach Abschluss einer Ausbildungsphase lediglich – vielleicht auch aus sentimentalischen Gründen – aufbewahrte, ist letztlich nicht genau bestimmbar. Nichtsdestotrotz lässt sich wohl zumindest bei denjenigen Lehrwerken, die Bruckner den größten Teil seines Erwachsenenlebens besaß, davon ausgehen, dass diese bei Bedarf konsultiert wurden. Eine Schwierigkeit stellt, ähnlich wie beim *Handexemplar (AvdF)* zuvor, die teils unklare Provenienz dar.

Als vermutlich erstes musiktheoretisches Lehrwerk erhielt Bruckner nach der Linzer Präparandie (1840/41), das vom dort tätigen Johann August Dürrnberger (1800–1880) vorgelegte *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre*.¹²⁵ Bruckner verwahrte sein Exemplar zeitlebens, im Zuge des Verlassenschaftsverfahrens ging es an die Bruckner Erben über, wurde von Max Auer (1884–1962) angekauft und von selbigen an die Österreichische Nationalbibliothek verschenkt, wo es heute unter

¹²⁵ Johann August Dürrnberger, *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre abgesondert in den theoretischen und practischen Theil mit systematisch geordneten, vollständig ausgeführten Cadenzen und eigenen Orgelsätzen als Leitfaden zu den öffentlichen Vorlesungen und auch zum Selbst-Unterrichte von Prof. J[ohann] Aug[ust]. Dürrnberger* [= Elementar-Lehrbuch]. Linz: J. Weinmayr, 1841.

der Signatur Mus.Hs. 28246 firmiert.¹²⁶ Ähnlich wie die Handexemplare zu den *Grundsätze* [...] und der *Abhandlung* [...] enthält auch dieses Handexemplar zahlreiche Annotationen¹²⁷ Bruckners, die auf eine intensive Beschäftigung hindeuten – der größere Teil befindet sich allerdings im „Practischen Theil“, während der vorangestellte Theorieteil nur geringe Markierungen in Form von Unterstreichungen und Notabene-Vermerken aufweist. Dabei dürfte die von Auer auf fol. 1r gemachte Bemerkung, dass Bruckner das *Elementar-Lehrbuch* bereits während der Präparandie bearbeitete, mit Blick auf das Erscheinungsjahr anzuzweifeln sein.¹²⁸ Wenngleich Dürrnbergers Regelsystem in Bruckners Lehrerausbildung bestimmend gewesen sein dürfte, sind alle Annotationen wesentlich später anzusiedeln. Obwohl Hensel im Apparat seiner Faksimile-Ausgabe sämtliche Eintragungen Bruckners dokumentiert und anschließend kommentiert, fehlt der Darstellung zunächst eine chronologische Einordnung, denn wie richtigerweise mehrere Textbefunde erkennen lassen, bilden die Bruckner'schen Kommentierungen eine Auseinandersetzung bzw. Gegenüberstellung mit Sechters Lehre ab. Dass Bruckner das *Elementar-Lehrbuch* bereits in den 1840er und frühen 1850er Jahren durcharbeitete, scheint schon aufgrund dessen unwahrscheinlich, da Bruckner zu diesem Zeitpunkt Sechters *Grundsätze* [...] – die erst ab 1853 im Druck erschienen – und somit auch bspw. die Theorie der Zwischenfundamente noch nicht in dem Maße bekannt gewesen sein können. Als Bearbeitungszeitraum ebenfalls weniger wahrscheinlich ist Bruckners Studienzeit bei Sechter und Kitzler, denn der arbeits- wie zeitintensive Unterricht dürfte die Rezeption eines weiteren, wenn auch teils bekannten Lehrwerks kaum zugelassen haben. Auf der anderen Seite sind einige Kommentare Bruckners als Fragen formuliert, was wiederum nur im Kontext einer Unterrichtssituation nachvollziehbar erscheint, bei der Bruckner diese Fragen an einen Lehrer adressieren konnte, sodass doch wieder Sechters

¹²⁶ Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 336 u. 343.

¹²⁷ Eine kommentierte Faksimile-Ausgabe liegt vor: Johann August Dürrnberger, *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre. Reprint der Ausgabe Linz 1841 mit handschriftlichen Eintragungen Anton Bruckners. Kommentiert und mit einer Studie versehen von Daniel Hensel* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien, begr. von Franz Grasberger, hrsg. von Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Bd. 17). Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2017 [= Hensel, *Elementar-Lehrbuch* (Reprint)].

¹²⁸ A-Wn, Mus.Hs. 28246, fol. 1r [recte: Vorsatz]: „Aus diesem Buch erwarb Anton | Bruckner die ersten Grund- | regeln der Harmonielehre | als Präparand (Lehramtskandidat) | in Linz a. [der] Donau 1840/41“. Hensel schreibt diese Eintragung irrtümlicherweise Bruckner zu (vgl. Hensel, *Elementar-Lehrbuch* (Reprint), S. 145). Auch weitere Falschzuschreibungen und fehlerhafte Transkriptionen liegen bei Hensel vor, an prominentester Stelle wohl der wiederum Bruckner zugeschriebene aber von Auer stammende Eintrag „Scherzo d[er]. IX. [Symphonie] Keiner dieser Akk[orde] (Auer)“ anstatt von „Sechter d. IX. Keiner dieser Akk[orde]. (Anm[erkung])“. Es handelt sich also um einen analytischen Zusatz Auers und nicht um einen Beleg dafür, dass Bruckner den „11. weich=verminderte[n] Vierklang“ von Dürrnberger entlehnte (vgl. Hensel, *Elementar-Lehrbuch* (Reprint), S. 146 u. 158–159).

Unterricht in Frage käme.¹²⁹ Schließlich deutet auch die Ergänzung zum Kommentar auf dem Nachsatzblatt („(Sechter.) Conservatorium“) zumindest einen Zusammenhang zu Sechters oder eben Bruckners eigenem Konservatoriumsunterricht an.¹³⁰ Ob Bruckner eine mündlich von Sechter vorgetragene Regel notierte oder sich im Nachgang lediglich einen Verweis setzte, ist letztlich nicht vollständig zu klären.

Das von Franz Gräflinger überlieferte Diktum Bruckners „Das Buch hat das aus mir gemacht, was ich bin“¹³¹, mag insofern seine Berechtigung haben, als dass Dürrnbergers Unterricht die erste strukturierte musiktheoretische Ausbildung für Bruckner darstellte. Bruckners eigene Äußerungen als auch die Schüler-Mitschriften bestätigen zudem die Weiterverwendung des *Elementar-Lehrbuchs* als Vorlage für Bruckners eigenen Unterricht zu verschiedenen Zeitpunkten.¹³²

Ebenfalls in den 1840er Jahren soll Bruckner zwei weitere Lehrwerke erhalten habe, zunächst berichtet Göllerich/Auer davon, dass Dürrnberger „als väterlicher Freund“ Bruckner noch in Linz 1841 ein Exemplar von Marpurgs *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*¹³³ mit nach Windhaag gab.¹³⁴ Schulten, Tittel, Wason, Maier und Chapman wiederholen diese Aussage in Varianten mit der Zugabe, dass es sich um eine von Dürrnberger sehr geschätzte Schrift handelte, die zusätzlich zum *Elementar-Lehrbuch* an Bruckner übergeben und von diesem mindestens in der Windhaager Zeit studiert wurde.¹³⁵ Da keiner der Autoren auf das von Bruckner verwendete Exemplar verweisen kann, noch über dessen Verbleib Auskunft gibt, muss

¹²⁹ Vgl. Liste der Eintragungen Bruckners in: Hensel, *Elementar-Lehrbuch* (Reprint), S. 148–149.

¹³⁰ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 28246, fol. 66v [recte: Nachsatz].

¹³¹ Franz Gräflinger, Art. Johann August Dürrnberger, in: Unterhaltungsbeilage der [Linzer] *Tages-Post*, Nr. 37 vom 15. September 1912, zit. nach: Hensel, *Elementar-Lehrbuch* (Reprint), S. 176.

¹³² Während Bruckner lediglich auf seine kurze Lehrtätigkeit in St. Anna und damit auf ca. 1871 verweist, zeigt die Eintragung in der Eckstein-Mitschrift, dass Dürrnberger zumindest auch als Referenzpunkt diente (vgl. Brief Bruckners an Dürrnberger vom 16. Mai 1871, zit. nach: Hensel, *Elementar-Lehrbuch* (Reprint), S. 176 sowie Kapitel 6 *Exkurs: Ecksteins Hinweise auf musiktheoretische Schriften und Werke in B–E*).

¹³³ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen*, 4 Bde. Berlin: in Verlag Johann Jacob Schützens Witwe (Bd. 1) und Gottlieb August Lange (Bd. 2–4), 1755–1758.

¹³⁴ Göll./Auer, Bd. 1, S. 199–200.

¹³⁵ Schulten, Bruckners künstlerische Entwicklung, S. 68–70, Ernst Tittel, Bruckners musikalischer Ausbildungsgang, in: *Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Franz Grasberger. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1964, S. 105–111, [= Tittel, Bruckners Ausbildungsgang], hier: S. 105, Wason, *Viennese Harmonic Theory*, S. 68–69 sowie Elisabeth Maier, Bruckners oberösterreichische Lehrer, in: *Bruckner Symposion. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1988*, 21.–25. September 1988, Bericht, begr. von Franz Grasberger, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 35–49, [= Maier, Oberösterreichische Lehrer] hier: S. 42 und David F. Chapman, *Bruckner and the Generalbass Tradition* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 2). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2010, [= Chapman, Generalbass Tradition] hier: S. 70.

einerseits davon ausgegangen werden, dass alle Darstellungen auf Göllicherichs ursprüngliche Behauptung zurückzuführen sind. Da in den bekannten Auflistungen¹³⁶ des Bruckner Nachlasses Marpurgs *Handbuch* nicht angeführt wird, stellt sich somit andererseits die Frage, warum Bruckner zwar das angeblich zeitgleich erhaltene *Elementar-Lehrbuch* bis zu seinem Tod aufbewahrte, Marpurgs *Handbuch* aber an bisher unbekannte Stelle weitergegeben haben sollte. Möglicherweise rekurren alle Autoren hier auf einen Fehler Göllicherichs? Ebenso denkbar wäre natürlich, dass sich Bruckners Exemplar des *Handbuch* noch in Privatbesitz befindet.¹³⁷ Nichtsdestotrotz ist der Einfluss von Marpurgs *Handbuch* als deutsche Adaption der Theorie Rameaus die wiederum fortgesetzt durch Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) und Emanuel Aloys Forster (1748–1823) auf Dürrenberger einwirkt, unbestreitbar, sodass wenn auch nicht durch ein entsprechendes Handexemplar belegt, Marpurgs *Handbuch* Bruckners Theorieverständnis bzgl. der Harmonie- und Akkordlehre sicher beeinflusste.¹³⁸

Das Studium des zweiten Lehrwerks wird zuerst durch Franz Gräflinger (1876–1962) überliefert: Es handelt sich um Daniel Gottlob Türks (1750–1813) *Kurze Anweisung zum Generalbassspiel*¹³⁹, die Bruckner während seines Studiums bei Leopold von Zenetti (1805–1892) erhalten und bearbeitet haben soll.¹⁴⁰ Auch der Verbleib dieses Lehrwerks ist unbekannt, wobei jedoch Türks *Anweisung* nach Auers Angaben im von ihm angekauften Teilnachlass aufzufinden war.¹⁴¹ Auer notiert dort:

¹³⁶ Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 336–343 sowie Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. XVI–XVII.

¹³⁷ Eine ähnliche Provenienz wie bei dem *Handexemplar* (AvdF) wäre denkbar.

¹³⁸ Chapman, Generalbass Tradition, S. 26–31.

¹³⁹ Daniel Gottlieb Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*. Leipzig/Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1791, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, 2. verbesserte und sehr vermehrte Aufl., ebd. 1800, 3.–5. verbesserte Aufl., hrsg. von Fr. Naue, ebd. 1816, 1824 und 1841. S. A. Steiner & Comp veröffentlichte 1822 einen vermutlich unautorisierten Nachdruck der 2. oder einer späteren Auflage. Eine Kollation möglicher Textvarianten zwischen den Ausgaben sowie dem Nachdruck ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich.

¹⁴⁰ Gräflinger, Bausteine, S. 12. Gräflinger nennt für die Windhaager Zeit kein explizites Lehrwerk, das Bruckner studierte. Auch Göll./Auer berichten später über Türks *Anweisung* (vgl. Göll./Auer, Bd. 1, S. 219–220). Im erhaltenen Nachlass von Zenetti finden sich keine musica theoretica, vgl. Elisabeth Maier, Der Nachlass Leopold von Zenettis an der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, S. 53–79, hier: 54–60.

¹⁴¹ Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 343. Schulten wie auch Tittel referenzieren auf andere Ausgaben von Türks Werk, vgl. Schulten, Bruckners künstlerische Entwicklung, S. 70 sowie Tittel, Bruckners Ausbildungsgang, S. 105.

„Daniel Gottl[ieb]. Türk: Anweisung zum Generalbaßspiel (Mit Namen-Einschrift eines Lehrers in Windha[a]g.) Wien, Steiner u. Co.“¹⁴²

Titel wie Verlagsangabe weisen zunächst auf den Nachdruck von Steiner, der in zweiter Auflage 1822 erschien. Der zusätzliche Hinweis auf den Namenszug eines Lehrers in Windhaag ist in zweierlei Perspektive entscheidend: einerseits irritiert die Einordnung, denn, dass das von Zenetti an Bruckner gegebene Exemplar ursprünglich aus Windhaag stammen sollte oder aber zu einem Zeitpunkt im Windhaager Kontext in Gebrauch war, scheint unwahrscheinlich. Andererseits dient der Namenszug einer möglichen Identifizierung des entsprechenden Exemplars:

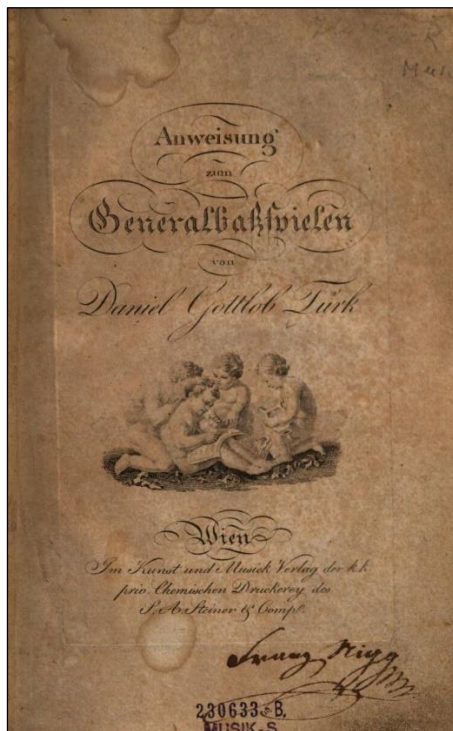


Abb. 1.7: Titelblatt von Türks *Anweisung* aus A-Wn, 230633-B¹⁴³.

Ein „Franz Nigg [Lesarten: Nipp, Stigg, Stipp, usw.]“ konnte zwar bisher nicht als Lehrer in Windhaag ausfindig gemacht werden, doch dürfte die Übereinstimmung von Titel, Verlag und Verlagsort sowie Namenszug in Kombination mit Auers Bemerkung, sämtliche in seinem Besitz befindlichen Quellen dem Stiftarchiv St. Florian und der

¹⁴² Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 343. Dass Auers Angaben hier nicht anzuzweifeln sind, lässt sich durch Eintragungen in seinem Exemplar von Gräflingers *Bausteinen* nachvollziehen, dort notiert Auer auf S. 12 zum Absatz: „Bruckner hat bei einem dieser Besuche vom Herrn Vater auch das musikalische Lehrbuch [Bleistiftunterstreichung von Auer] von dem zu seiner Zeit berühmten Türk (Organist, Komponist und Musikschriftsteller) bekommen, ob geschenkt oder geliehen, weiss ich nicht.“ am rechten Rand mit Bleistift „Habe ich.“ (vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften (A-Waw), MUS-Bruckner, MUS-AB-103, S. 12).

¹⁴³ Zu dem entsprechenden Exemplar ist keine Information bzgl. der Akquise durch die Nationalbibliothek nachzuweisen. Türks Lehrwerk ist jedoch auch nicht unter den von Max Auer 1955 übergebenen Quellen gelistet (Mitt. Andrea Harrandt).

Nationalbibliothek zu vermachen, eine hinreichend große Wahrscheinlichkeit bieten, um das vorliegende Exemplar als das Bruckner'sche zu identifizieren. Allerdings finden sich innerhalb des ca. 400 Seiten starken Lehrwerks nur drei marginale handschriftliche Eintragungen:

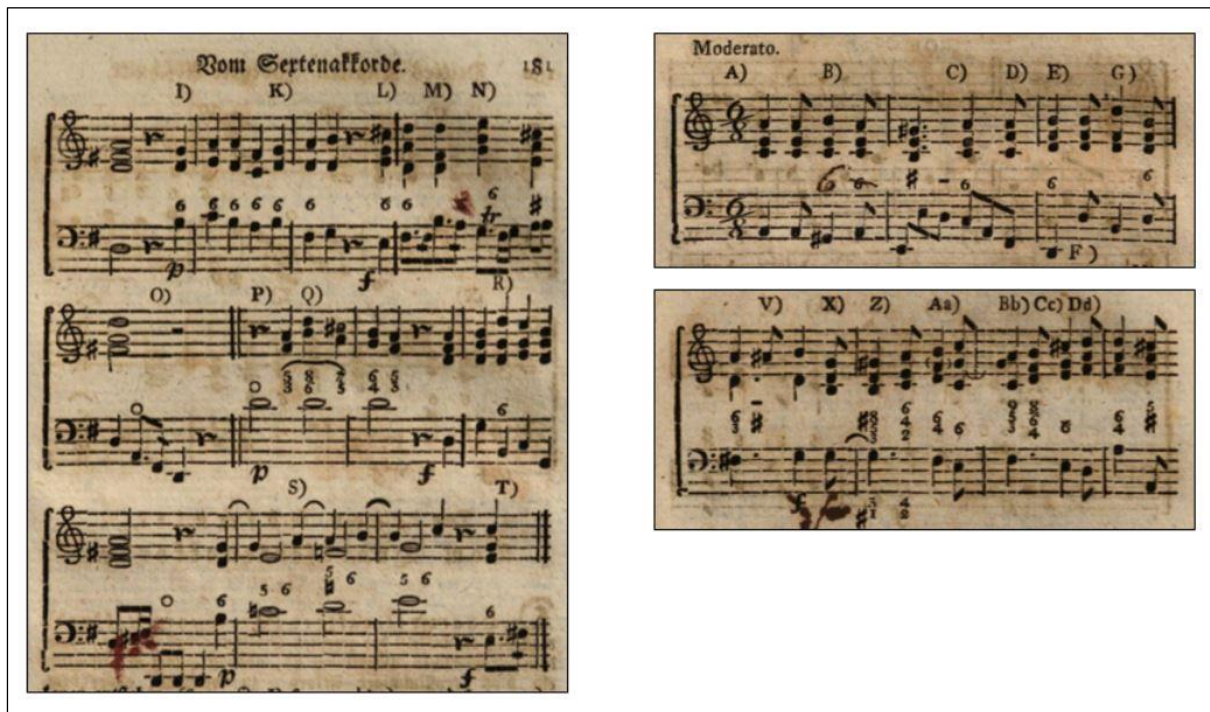


Abb. 1.8: Annotationen in A-Wn, 230633-B, S. 181, 209 u. 211.

Eine Zuordnung zu Bruckners Schreibprofil ist anhand der minimalen Eintragungen nicht möglich. Unter der Prämisse, dass es sich tatsächlich um Bruckner Handexemplar handelt, stellt sich auch hier die Frage, ob hier von einer »bloßen« Lektüre oder aber von einem intensiven Studium gesprochen werden kann.

Chapman ordnet dem Unterricht bei Zenetti noch weitere Generalbassschulen zu, die mehrheitlich jedoch auf die musikpraktischen Anforderungen des Generalbassspiels zielen und sämtlich nicht im Bruckner Nachlass gelistet sind.¹⁴⁴ Es bleibt daher fraglich, ob, wenn ja welche und in welcher Intensität diese Schriften tatsächlich von Bruckner rezipiert wurden, wenngleich durch den gegebenen Inhalt ein Sinnzusammenhang zwischen allen Lehrwerken besteht. Gewissermaßen als Konglomerat dieser Schriften bzw. des Unterrichts bei Zenetti versteht Chapman

¹⁴⁴ Chapman, Generalbass Tradition, S. 71 und Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 343. Chapman scheint hier Maier zu missdeuten, denn das eines der gelisteten Werke in Bruckners Besitz war, wird dort nicht erwähnt. (vgl. Elisabeth Maier und Franz Zamazal, *Anton Bruckner und Leopold von Zenetti* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien, hrsg. von Franz Grasberger, Bd. 3), Graz: Akad. Druck- u. Verl.-Anst., 1980, S. 114.

dementsprechend die *Kurze[n]-General-Bass Regeln*.¹⁴⁵ Die Autorschaft Bruckners für diese Handschrift wurde in der Forschung jedoch schon mehrfach angezweifelt und muss daher als apokryph bezeichnet werden.¹⁴⁶ Nichtsdestotrotz konstatiert Chapman mit Blick auf das eklektische Kompilierungsverfahren mehrerer Generalbassschulen eine Analogie zu Bruckners Repertoire-Studien des zweiten St. Florianer Aufenthalts sowie in der immer noch aktiven Generalbasspraxis einen Grundstein für Bruckners kompositorische Entwicklung.¹⁴⁷ Dabei tendiert diese Argumentation dazu, Bruckners spätere Laufbahn teleologisch zu begründen, d. h. die frühen Studien unter dem Blickwinkel späterer Kompositionen zu betrachten. Wenn auch partiell berechtigt, bleibt dabei Bruckners Lebenssituation unberücksichtigt: die Ausbildung und Arbeit als Lehrer stand in den 1840er Jahren im Vordergrund und eine Berufslaufbahn im höheren Schuldienst oder der Lehrerausbildung, möglicherweise nach dem Vorbild Dürrnbergers bzw. in dessen Nachfolge an der Linzer Präparandie waren zu diesem Zeitpunkt ebenso möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlicher als eine Komponistenlaufbahn.

Betrachtet man Bruckners biographische Stationen unter dieser Perspektive, dann rücken die *Kurze[n]-General-Bass Regeln* eher in den Kontext eines Lehrwerks, das zur didaktischen Aufbereitung des Unterrichts hätte genutzt werden können, und ist somit in Zusammenhang mit der Abschrift des Methodik-Skriptums des Direktors der Linzer Präparandie Pauspertl Władýk von Drachenthal zu bringen, denn auch die Pauspertl-Abschrift (s. o.) mag der Funktion nach der Festigung des eigenen Wissens und der Weiterbildung gedient haben, grundsätzlich doch aber auch mit Blick auf die eigene Unterrichtstätigkeit erstellt worden sein.¹⁴⁸

Weitere *musica theoretica*, die Bruckner aber erst im Unterricht bei Otto Kitzler rezipierte, sind die bereits erwähnte Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx (1795–1866) *Die Lehre von der musikalischen Komposition*¹⁴⁹, Ernst Friedrich Richters (1808–1879) *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*¹⁵⁰ sowie Johann Christian Lobes (1797–1881) *Lehrbuch der musikalischen*

¹⁴⁵ Chapman, Generalbass Tradition, S. 86.

¹⁴⁶ Ebd., S. 86, Fußnote 234.

¹⁴⁷ Ebd., S. 92.

¹⁴⁸ Siehe dazu auch: Kapitel 2.5 *Vorbild und Weiterverwendung*.

¹⁴⁹ Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*. 4 Bde. in 10 Bücher. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847.

¹⁵⁰ Ernst Friedrich Richter, *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*. Leipzig: Georg Wigand, 1852.

*Komposition*¹⁵¹. Bruckner selbst gibt über die Arbeit mit diesen Lehrwerken an Rudolf Weinwurm Auskunft, der sich von Bruckner die Marxsche Kompositionslehre ausleihen wollte:

„Du wünschst Marx, leider besitze ich ihn nicht. Mein letzter Lehrer Kitzler hat ihn, der in Temesvár. Von Lobe besitze ich 2 Bücher: eines Formenlehre[,] eines Instrumentation – aber ziemlich gedrängt, daher Kitzler mir auch Marx in letzterem gab. Willst Du ihn durchlesen so gib mir's bekannt.“¹⁵²

Unzweifelhaft dürfte es sich nach Bruckners Aussage bei den erwähnten Instrumentationslehren um den 4. Band der Marxschen Kompositionslehre¹⁵³ sowie respektive den 2. Band bei Lobe mit dem Titel *Die Lehre von der Instrumentation* handeln – weniger eindeutig ist der Hinweis auf eine Formenlehre Lobes, denn es befassen sich sowohl der 1. wie auch der 4. Band mit musikalischen Formen. Gleichwohl bezieht sich Bruckner hier vermutlich auf den 1. Band, in welchem jedoch überwiegend die Harmonielehre abgehandelt wird, ehe sich Definitionen zur formalen Anlage von Quartett- und Klavierkompositionen anschließen.¹⁵⁴

Auch Kitzler berichtet von Bruckners Unterricht und verweist zudem auf Richters Formenlehre:

„Schon in die erste Zeit meines Linzer Aufenthaltes fällt meine Bekanntschaft mit Bruckner. Wir hatten uns am Kirchenchore kennen gelernt, wo ich hie und da aus freiem Antriebe bei größeren Messen mich als Cellist beteiligte. Vom Herbst 1861 nahm Bruckner regelmäßigen Unterricht in der Orchestration bei mir. Vor Beginn der eigentlichen Orchestrierungsübungen führte ich Bruckner mit Hilfe einer heute gänzlich vergriffenen Formenlehre von Richter in den Bau der Tonwerke ein, lies ihn von der achttaktigen Periode bis zur Sonate alle notwendigen Studien durchmachen. Beethovens Sonaten bildeten die vergleichende Grundlage unserer Übungen, und Bruckner bezeugte stets besondere Freude, wenn er auf eine, seinen frühen Satzstudien bei Sechter zuwiderlaufende musikalische Wendung oder Gestaltung stieß. Bei seinem großen Talente und eisernem Fleiß machte er sehr schnelle Fortschritte. In der Instrumentation hielten wir uns vorerst an Marx, welcher in seinen Beispielen aber nicht weiter als bis Meyerbeer geht. Lehrbücher, welche die Wagner'sche und Liszt'sche Instrumentierungskunst in ihren Stoff aufgenommen, gab es damals noch nicht.“¹⁵⁵

Dass Bruckners Symphonik durch die in diesen Lehrwerken postulierte formale Anlage sowie orchestrale Instrumentation maßgeblich beeinflusst wurde, konnte bereits von Paul Hawkshaw nachgewiesen werden.¹⁵⁶

¹⁵¹ Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*. 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1850–1867 [= Lobe, Lehrbuch].

¹⁵² Brief von Bruckner an R. Weinwurm vom 8. August 1863, zit. nach: Briefe I, S. 42.

¹⁵³ Abweichend dazu werden bei Göll./Auer Bd. 3 und 4 angegeben, vgl. Göll./Auer, Bd. 3/1, S. 144.

¹⁵⁴ Vgl. Lobe, Lehrbuch, Bd. 1, S. 291–381 (Kapitel 25–31).

¹⁵⁵ Otto Kitzler, *Musikalische Erinnerungen mit Briefen von Wagner, Brahms, Bruckner, und Richard Pohl*. Brunn: Karl Winiker, 1904, hier: S. 28–29.

¹⁵⁶ Paul Hawkshaw, A Composer Learns His Craft: Anton Bruckner's Lessons in Form and Orchestration, 1861–63, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 82/2 (Sommer 1998), New York: Oxford University Press, S. 336–361, hier: S. 356.

Wie intensiv Bruckner mit diesen Lehrwerken arbeitete oder ob ausschließlich das sogenannte *Kitzler-Studienbuch* Zeugnis dieses Unterrichts ablegt, bleibt spekulativ, da Bruckners Handexemplare dieser Lehrwerke – sofern er diese überhaupt besaß – nicht überliefert sind. Zwar wird in Auers Nachlassliste Marx erwähnt, allerdings mit der zweibändigen Beethoven-Monographie sowie der klavierpraktischen Anleitung zur Interpretation Beethovenscher Werke.¹⁵⁷ Als Indiz dafür, dass Bruckner zumindest im Rahmen seiner Studien nicht in Besitz der Marx'schen Kompositionslehre gekommen war, sind auch zwei Abschriften zu werten, die sich aktuell in Privatbesitz befinden.¹⁵⁸ Das Abschreiben bestimmter Passagen aus der Marx'schen Instrumentationslehre erinnert dabei an die bereits bei Marpurg vorgefundene Praxis, die wiederum auf eine nicht oder nur begrenzt zugängliche Vorlage hindeutet.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Richters Lehrwerk: Nicht seine Formenlehre, sondern der *Katechismus der Orgel*¹⁵⁹ wird im Nachlass erwähnt und liegt als Bruckners Handexemplar mit autographen Eintragungen im Stiftsarchiv St. Florian vor.¹⁶⁰ Auch hier bleibt ungewiss, ob Bruckner je ein Handexemplar der Richter'schen Formenlehre besaß.

Ebenfalls nicht im Nachlass auffindbar sind die Bände aus Lobes *Lehrbuch* [...], dagegen jedoch eine spätere Schrift Lobes – der *Katechismus der Kompositionslehre*¹⁶¹, der jedoch nur unvollständig überliefert ist (S. 1–16 fehlen) und entgegen Maiers Darstellung vermutlich keine autographen Eintragungen enthält.¹⁶² Da es sich um die 1871 erschienene 2. Auflage handelt, ist davon auszugehen, dass der

¹⁵⁷ Vgl. Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 343. Gemeint sein dürften: Adolph Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*. 2 Bde., Berlin: Janke, 1859 sowie Adolph Bernhard Marx, *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*. Berlin: Janke, 1863. Dass zumindest die *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* im Stiftsarchiv St. Florian überliefert ist, belegt die Auflistung von Elisabeth Maier zu den dortigen Beständen (vgl. Elisabeth Maier und Renate Grasberger, *Die Bruckner-Bestände des Stiftes St. Florian. Katalog. Teil 2: Das Bruckner-Archiv (Gruppe 13–23)*, (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 6/2), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2015 [= Maier, Bruckner-Bestände II], hier: S. 264).

¹⁵⁸ Es handelt sich um jeweils ein Einzelblatt, die vermutlich beide im Zusammenhang mit dem *Kitzler-Studienbuch* stehen. Beide Blätter sind nur durch Auktionskataloge und die zugehörige Katalogbeschreibung nachweisbar (vgl. J. A. Stargardt, [ohne Titel], [= Stargardt, Kat. 548]. Marburg, o. J. [1960], Lot-Nr. 456, S. 107 sowie J. A. Stargardt, [ohne Titel], [= Stargardt, Kat. 659]. Berlin, o. J. [1995], Lot-Nr. 669, S. 239ff.). Bruckner notiert dabei Instrumentationsregeln zur Oboe, die teils wörtlich und teils in zusammengefasster Form aus dem 4. Band der Marx'schen Kompositionslehre (dort: S. 178–190) stammen.

¹⁵⁹ Ernst Friedrich Richter, *Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Structur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel*. (= Webers Illustrierte Katechismen, Bd. 64). Leipzig: J.J. Weber, 1868.

¹⁶⁰ A-SF, XIII/4 u. XIII/-6. Vgl. Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 343 sowie Maier, Bruckner-Bestände II, S. 72.

¹⁶¹ Johann Christian Lobe, *Katechismus der Kompositionslehre* (= Webers Illustrierte Katechismen, Bd. 50). Leipzig: J.J. Weber, 1863.

¹⁶² Vgl. Maier, Bruckner-Bestände II, S. 71.

Katechismus [...] keine Rolle in Bruckners Unterricht bei Kitzler spielte. Letztlich ist also auch in diesem Fall kein Handexemplar Bruckners überliefert. Dass Bruckner Lobes *Lehrbuch* [...] möglicherweise dennoch in seinem Unterricht selbst verwendete, wird durch einen Verleihhinweis in einem seiner Taschenkalender nahegelegt. Ca. Ende September 1887 notiert Bruckner „Paur Lobe I. Heft | u[nd]. II. [Heft].“¹⁶³, was sich sicher als Vermerk auf eine Übergabe des *Lehrbuchs* [...] an Karl Paur (1861–1918) lesen lässt – oder zumindest auf die Beschäftigung mit Lobes Lehrwerk im Unterricht hindeutet. Es lässt sich weder feststellen, ob Paur das Bruckner’sche Handexemplar erhielt, noch ob er es Bruckner zurückgab.

Abschließend bleibt mit Blick auf die von Bruckner rezipierten *musica theoretica* festzuhalten, dass neben Sechters *Grundsätzen* [...] und Marpurgs *Abhandlung* [...] vor allem Dürrnbergers *Elementar-Lehrbuch* [...] als prägendes Theoriewerk gelten kann. Alle drei Lehrwerke liegen als Handexemplar vor und weisen zahlreiche Eintragungen Bruckners auf, die teils lose teils sehr spezifisch mit dem Unterricht bei Sechter verbunden sind. Zudem ist den drei Handexemplaren gemein, dass die nachweisbaren Schreibschichten, mitunter durch Bruckners Datierungen aber auch durch die inhaltliche Ausrichtung der annotierten Kommentare, deutlich über die Zeit des Studiums bei Sechter hinausweisen. Dass Sechters *Grundsätze* [...] auch in Bruckners Unterricht Verwendung fanden, liegt auf der Hand – gleiches dürfte ebenso für die *Abhandlung* [...] und das *Elementar-Lehrbuch* [...] gelten. An welchem Zeitpunkt des Unterrichts, welches Lehrwerk zum Einsatz kam, dürfte sowohl Schüler- als auch kontextabhängig sein. Während das *Elementar-Lehrbuch* [...], wie Wason nahelegt, vorwiegend bei der grundlegenden Akkordlehre zu Beginn der Harmonielehre zum Einsatz kam, dürfte auf Marpurg vor allem während der Kontrapunkt- und Fugenlehre zurückgegriffen worden sein.¹⁶⁴ Sechters *Grundsätze* [...] – sicherlich stets Referenzpunkt – und vor allem die darin aufgezeigten Beispiele wurden indes vor allem in der »höheren« Harmonielehre, d. h. zur Chromatik und Enharmonik, als Anschauungsmaterial herangezogen.

Weitere zeitgenössische, musiktheoretische Schriften, die Bruckner vermutlich vor und aber auch nach seinem Unterricht bei Sechter studierte, liegen aus verschiedenen Überlieferungsgründen nicht als Handexemplar vor, dabei ist teils fraglich, ob Bruckner diese Lehrwerke je selbst besaß, ob er sie tatsächlich intensiver studierte,

¹⁶³ A-Wn, Mus.Hs. 3179/1, fol. 18r bzw. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 331.

¹⁶⁴ Vgl. Wason, *Viennese Harmonic Theory*, S. 70–71.

durch den jeweiligen Lehrer vermittelt bekam oder lediglich zur Kenntnis nahm. Ebenso offen bleibt die Frage, inwiefern diese Lehrwerke in Bruckners Unterricht eingebunden wurden. Selbst wenn man dies als wahrscheinlich annimmt, lässt sich ohne entsprechende Exemplare aus Bruckners Besitz jedoch nur bis zu einem gewissen Grad entweder über die einheitliche Verwendung bestimmter Termini in den Lehrwerken sowie bei Bruckner oder über anekdotische Schüler-Berichte ein Einfluss nachvollziehen.

2. Das „Nullte“ Studienbuch – Lern- und Lehrmaterial von Anton Bruckner¹⁶⁵

In der Ausbildung Anton Bruckners nehmen die Perioden bei den beiden Lehrern Simon Sechter (1788–1867) und Otto Kitzler (1834–1915) einen großen Stellenwert ein, komplettieren sie doch Bruckners musikalischen Werdegang wie im Falle Sechters um ein musiktheoretisches Gesamtkonzept mit den darin eingebundenen, satztechnischen Grundlagen und Regeln sowie im Falle Kitzlers um die formale Strukturierung musikalischer Werke durch Formen- und Instrumentationslehre. Dass diese Studienzeit, die Bruckner bei beiden Lehrern absolvierte, durch sogenannte Studienbücher dokumentiert und somit der Forschung zumindest in ihrer schriftlich tradierten Form zugänglich ist, ist bekannt. Gerade aber die verbesserten Recherchemöglichkeiten der letzten Jahre – Auktionskataloge des frühen 20. Jahrhunderts sind bspw. weltweit online einsehbar – als auch die sich verändernde Quellenlage und -zugänglichkeit einiger Handschriften lassen eine Vielzahl an Ergänzungen notwendig werden und eröffnen gleichsam neue Fragestellungen hinsichtlich dieses Unterrichtsmaterials.

2.1 Kontextualisierung des Unterrichts bei Simon Sechter

Simon Sechter war 1855, angesehener Wiener Musiktheoretiker und am *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* seit 1851 als Lehrer für Generalbass und Kontrapunkt tätig.¹⁶⁶ Wie und durch wessen Vermittlung der 1. Kontakt zwischen Bruckner und Sechter entstand, lässt sich nur bedingt nachvollziehen, da die durch Göll./Auer überlieferten Aussagen Bruckners selbst widersprüchlich erscheinen: Unmittelbar aufeinanderfolgend wird zunächst eine Episode aus Bruckners Unterricht 1888 wiedergegeben, bei der Bruckner über satztechnische Fehler in einem seiner Frühwerke – Göll./Auer vermuten aufgrund der Korrekturen im Autograph (A-SF, 20/32) das *Tantum ergo* in A-Dur (WAB 32) – und

¹⁶⁵ Das folgende Kapitel wurde vom Verfasser als Artikel publiziert: Clemens Gubsch, Das „Nullte“ Studienbuch – Lern- und Lehrmaterial von Anton Bruckner, in: *Bruckner-Symposion. Die Schüler Anton Bruckners, Brucknerhaus Linz, 1. und 2. Oktober 2021. Bericht*, hrsg. von Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz-Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2022, S. 293–327.

¹⁶⁶ Für Bruckners musikalische wie pädagogische Ausbildungsstationen bis 1855 siehe Kapitel 1 *Ausbildung und Lehrtätigkeit Bruckners*.

den darauffolgenden Berichtigungen von Robert Führer (1807–1861) berichtet.¹⁶⁷ Führer empfahl Bruckner demnach Sechter in Wien aufzusuchen. Eine ähnliche Empfehlung erhielt Bruckner ebenfalls vom St. Florianer Stiftsprälaten Friedrich Theophil Mayer (1793–1858) nach der Aufführung der ihm gewidmeten Kantate „*Auf, Brüder! auf, und die Saiten zur Hand*“ (WAB 60) im Juli 1855.¹⁶⁸ Auch in dieser Darstellung folgt Bruckner dem ihm erteilten Rat und legt im Anschluss Sechter die *Missa solemnis in b-Moll* (WAB 29) als Zeugnis seiner bisher erworbenen kompositorischen wie satztechnischen Fertigkeiten vor. Ob die Vermittlung tatsächlich durch Führer oder Mayer und dessen Kommentar bezüglich der satztechnischen Handhabe in Bruckners frühem Werk ausgelöst wurde, ist nicht zu belegen, da Bruckner scheinbar selbst zwei Versionen der Ereignisse mit jeweils dem gleichen Ergebnis überlieferte.¹⁶⁹

Nichtsdestotrotz bieten die schriftlich noch heute vorliegenden Dokumente, d. i. neben den Studienbüchern selbst vorwiegend die überlieferte Korrespondenz, Rückschlüsse darauf, wie der Unterrichtsablauf organisiert als auch das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler ausgeprägt war. Teils reiste Bruckner in den Fasten- bzw. Sommermonaten 1858–1861 nach Wien und erhielt direkten, d. h. täglich mehrstündigen Unterricht von Sechter, teils wurden die Aufgaben postalisch übersandt. Für den Beginn aber auch den Fortgang der Ausbildung ist zudem die Vermittlerrolle Rudolf Weinwurms hervorzuheben:

„Sei so gut und gehe auch zum H[errn]. Professor Sechter! Du bekommst **schon** [Hervorhebung d. Verf.] Schriften und Aufgaben für mich. H[err]. Professor hat mir so geschrieben. Und wie? der Brief hat mich großartig überrascht. Melde ihm meinen Respekt [sic] und frage um die Schuld.“¹⁷⁰

Die Datierung des Briefes auf den 1. September 1857 überrascht insofern, als dass Bruckner demnach bereits vor seiner ersten nachgewiesenen Studienfahrt von ca. Juni bis Juli 1858¹⁷¹ erste Aufgaben und vermutlich auch musiktheoretische Schriften zum

¹⁶⁷ Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 184. Der Ausspruch Führers „Geh’ns doch nach Wien und lernen’s beim Sechter die strengen musikalischen Regeln“ soll Bruckner derart verärgert haben, dass er Sechter aufsuchte und ihm die *Missa solemnis in b-Moll* (WAB 29) vorlegte.

¹⁶⁸ Ebd., S. 186f. Wiederum scheinbar aus Bruckners Erinnerung wiedergegeben, wies Mayer wie folgt auf Sechter hin: „Uh, Tonerl, du muaßt unbedingt zum Sechter nach Wien! – ’s wär’ schad’ um di. – Er hat ma a glei’ s richtige Lehrbüchl geb’n und so bin i’ im Juli 1855 zu ‚strengen Studien‘ zum Sechter gang’n und hab’ eam die Mess’ zoagt.“

¹⁶⁹ Mit Blick auf Bruckners bisherige Ausbildungsstationen ebenso nahliegend, ließe sich anführen, dass, mit der Entscheidung die Berufslaufbahn zu wechseln, Bruckner selbst eine weiterführende musiktheoretische Ausbildung anstrebte.

¹⁷⁰ Briefe I, S. 13f.

¹⁷¹ Franz Scheder, Art. Zu Bruckners Studienaufenthalten bei Simon Sechter, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft. Studien & Berichte*, hrsg. von der Internationalen Bruckner-

Selbststudium von Sechter, übermittelt durch Weinwurm, erhielt. Ob bereits zuvor ein Austausch zwischen Sechter und Bruckner stattfand, lässt sich anhand der bekannten Korrespondenz nicht belegen, sodass auch Bruckners eigene Darstellung, bereits seit Juli 1855 Unterricht bei Sechter erhalten zu haben, fraglich erscheint, da sowohl die überlieferten Unterrichtsmaterialien als auch die abschließenden Zeugnisse¹⁷² keine Datierungen zwischen Juli 1855 und September 1857 aufweisen. Da es jedoch unwahrscheinlich anmutet, dass Bruckner seine eigene Lehrzeit bei Sechter mit einer falschen Zeitspanne angibt,¹⁷³ ist zu fragen, ob Bruckner hier möglicherweise das Selbststudium der Sechter'schen Musiktheorie anhand vorhandener Lehrbücher in seine Studienzeit miteinbezieht oder aber zwischen dem 1. Kontakt und dem tatsächlichen Studienbeginn ca. zwei Jahre vergingen.

Für seine Studienaufenthalte in Wien war es für Bruckner jedenfalls notwendig, sich von den Verpflichtungen seiner Anstellung als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganisten freistellen zu lassen.¹⁷⁴ In der logistischen Vorbereitung der Studienaufenthalte griff Bruckner zudem wiederum auf Weinwurm zurück:

„Da Du nun schon einmal die Quartiermacherstelle in meiner Angelegenheit übernommen hast, so rechne ich auch heuer, obwohl ganz unwürdig u. obwohl Du neue Würden begleitest [„begleitest“ = bekleidest], wieder auf Deine großartige Aufopferung für mich.“¹⁷⁵

Neben der „Quartiermacherstelle“, d. h. Weinwurm suchte für Bruckner nach spezifischen Vorgaben eine Unterkunft, scheint er auch die „Postmeisterstelle“ innegehabt zu haben. Wenn auch das freundschaftliche Verhältnis zwischen Bruckner und Weinwurm bekannt ist,¹⁷⁶ lässt sich fragen, warum auf Letzteren zur Übermittlung der Unterrichtsaufgaben zurückgegriffen wurde: Die gegenseitigen Adressen dürften

Gesellschaft, Wien 2021, Nr. 96 (Juni 2021), [= Scheder, Zu Bruckners Studienaufenthalten], S. 20–24.

¹⁷² Elisabeth Maier, *Anton Bruckner als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist. Aspekte einer Berufung* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Begr. von Franz Grasberger, hrsg. von Theophil Antonicek in Zusammenarbeit mit Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Bd. 15), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, [= Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist], hier: S. 153, 173, 174 u. 184.

¹⁷³ Vgl. hierzu auch Bruckners Ansuchen an das Direktorium der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* um Zulassung zur Prüfung für den Titel *Professor der Harmonielehre und des Contrapunctes* vom 20. Oktober 1861, dort heißt es: „[...] Der Gefertigte [Bruckner], gegenwärtig Domorganist in Linz, hat seit Oktober 1855 aus besonderer Vorliebe für die strenge musikalische Composition [sic] unter der Leitung des H[errn]. Professors Sechter sich mit großen Opfern diesem Studium gewidmet [...]“, zit. nach: Briefe I, S. 31f.

¹⁷⁴ Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 73.

¹⁷⁵ Brief an Weinwurm vom 6. Juni 1859, zit. nach: Briefe I, S. 20.

¹⁷⁶ Andrea Harrandt, „... den ich als einzigen wahren Freund erkenne“ Anton Bruckner und Rudolf Weinwurm, in: *Bruckner-Symposion. Bruckner-Freunde – Bruckner-Kenner. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1994. 21.–25. September 1994. Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1997, S. 37–48, hier: S. 38–40.

gemäß der Korrespondenz zwischen Sechter und Bruckner bekannt gewesen sein, Einsparungen bei der Frankierung des übersendeten Materials können als unwahrscheinlich gelten und auch ein beschleunigter Austausch dürfte über Weinwurm nicht stattgefunden haben. Zieht man noch Weinwurms eher als prekär zu beschreibende finanzielle Situation in dieser Zeit¹⁷⁷ hinzu, ließe sich nur noch vermuten, dass es tatsächlich eine Person gab – in Frage käme möglicherweise Weinwurm selbst oder dessen Bruder Alois –, die zwischen Wien und Linz pendelte und somit doch das Porto für die Übersendung der Materialien gespart wurde.

Andernfalls ließe sich ein Festhalten an dieser Praktik bei teils unklarer Zustellungssituation kaum erklären:

„Herr Weinwurm kam später zu mir als ich erwartet hatte, und doch habe ich ihm die kontrapunktischen Beispiele schon so lange gegeben, daß ich glaubte, Sie mußten dieselben seit einiger Zeit erhalten, umso mehr war ich überrascht, aus Ihrem Brief zu entnehmen, daß er sie Ihnen noch nicht geschickt hat.“¹⁷⁸

Bleiben also einerseits exakter Beginn sowie andererseits Details in der Organisation und im Ablauf des Unterrichts im Unklaren, so ist das Resultat der Studienzeit Bruckners in umfangreicher Form in mindestens drei Studienbüchern dokumentiert.¹⁷⁹ Die Anzahl der Studienbücher ist hierbei durchaus als fragliche Variable zu begreifen, da die Zusammensetzung des Studienmaterials insgesamt sowie der Blick auf vorliegende Teilquellen mitunter voneinander divergierende Handlungs-, Provenienz- und Verwendungsabläufe zeitigt, die ihrerseits teils evidenzbasiert durch quelleninhärente Befunde und inhaltsbezogene, d. h. musiktheoretische Erschließung, aber auch teils durch naheliegende oder hinreichend wahrscheinliche Spekulationen neue Deutungsräume eröffnen.

¹⁷⁷ Johann Friebe, *Rudolf Weinwurm*. 4 Bde. (Bd. 1: Biographie, Bd. 2: Rudolf Weinwurm als Komponist, Bd. 3: Rudolf Weinwurm als Musikschriftsteller, Lehrer u. Dirigent, Bd. 4: Werkverzeichnis), mschr. Phil. Diss., Universität Wien 1960, Bd. 1, S. 34.

¹⁷⁸ Brief von Sechter an Bruckner vom 26. September 1858, zit. nach: Briefe I, S. 17f. Der Verweis Sechters auf kontrapunktische Beispiele bestätigt, dass zumindest im Spätsommer 1858 Harmonielehre und Kontrapunkt gleichzeitig unterrichtet wurden.

¹⁷⁹ Diese liegen vor in A-Wn, Mus.Hs. 34925, A-Wn, Mus.Hs. 24260 und D-MUEs, HS SANT 4463.

2.2 Provenienz der Bruckner'schen Studienbücher

Zunächst soll hier ein quellengeschichtlicher Exkurs zur Überlieferung dieser Studienbücher vorangestellt werden: Bruckner selbst besaß diese mehrere hundert Seiten umfassenden Konvolute aus seiner Lehrzeit bei Sechter und ließ sie vermutlich spätestens in den 1870er Jahren binden. Bereits bei der Frage nach der Bindung der Konvolute handelt es sich um eine Annahme, da sich weder in Bruckners Taschenkalendern noch in sonstigen überlieferten Quellen Belege für die Bindung finden lassen.¹⁸⁰ Jedoch ist allen vollständig erhaltenen Studienbüchern die Bindung in Halbledereinbänden mit schwarz-hellrot marmorierten Buchdeckeln aus Karton gemein, was wiederum mit Blick auf den Provenienzzugang (s. u.) vermuten lässt, dass die Bindung nicht erst von den heute haltenden Bibliotheken vorgenommen wurde, sondern bereits vor Bruckners Tod bestand. Für eine von Bruckner durchgeführte Bindung spricht zudem die erhöhte Widerstandsfähigkeit und der leichtere Transport der Manuskripte, der andernfalls bei derart großen Konvoluten loser Notenseiten ein erhöhtes Risiko durch Beschädigung oder Verlust bedeutet hätte. Die so entstandenen Studienbücher wurden, sofern den anekdotenhaften Beschreibungen des Unterrichts durch vereinzelte Schüler zu trauen ist, auch im Unterricht verwendet.¹⁸¹¹⁸²

Durch Ernst Schwanzara (1873–1954) gibt es zudem eine anekdotische Überlieferung Bruckners zu seinem Studienmaterial:

„Ich habe in meinen Schriften nachgesehen, aber nichts darüber gefunden. Ich habe alle noch, weil ich immer Privatunterricht genossen habe; sogar viele vom Professor (Sechter) selbst geschriebene, **bis auf die, die mir im Musikvereinssaal gestohlen worden sind** [Hervorhebung des Verf.].“¹⁸³

Schenkt man der kolportierten Aussage glauben, so ist zu konstatieren, dass das Unterrichtsmaterial Bruckners bereits zu dessen Lebzeiten nicht mehr vollständig war. Die weitere Zerstreuung folgte wiederum im Anschluss: Kurz nach Bruckners Tod 1896 entnahmen ehemalige Schüler sowie Freunde Manuskripte – vermutlich als Memorabilien – aus dem Nachlass ehe dieser offiziell versiegelt wurde¹⁸⁴, sodass auch

¹⁸⁰ Vgl. hierzu. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, Vorwort.

¹⁸¹ Für einen quellenbasierten Beleg der Verwendung in Bruckners eigenem Unterricht siehe Kapitel 2.5 *Vorbild und Weiterverwendung*.

¹⁸² Im Zuge des Aussetzens des übermäßigen Akkordes der 6. Stufe in Moll berichtet Schwanzara, dass Bruckner keine Begründung zur Vorbereitung der übermäßigen Quint wisse und die notwendige Begründung auch nicht in seinen eigenen Studienbüchern gefunden hätte. Vgl. Ernst Schwanzara (Hrsg.), *Anton Bruckner, Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1950 [= Schwanzara, *Vorlesungen*], hier: S. 247.

¹⁸³ Schwanzara, *Vorlesungen*, S. 247.

¹⁸⁴ Zur Frage nach den Abläufen des Verlassenschaftsverfahrens siehe eine weitere Studie des Autors (in Vorbereitung).

der weitere Verbleib der Studienbücher zunächst ungeklärt erschien. Es finden sich nun divergierende Angaben dazu, wie viele Studienbücher tatsächlich existierten, Friedrich Klose (1862–1942) berichtet darüber wie folgt:

„[...] was ihn bekanntlich bestimmte, noch als Linzer Domorganist während mehrerer Jahre regelmäßig zu Sechter nach Wien zu fahren und sich dessen seligmachender Unterweisung zu unterziehen. **In sieben dicken mit der Lösung zahlloser Aufgaben angefüllten Folianten, von welchen vier auf rätselhafte Weise verschwunden sind** [Hervorhebung des Verf.], legte Bruckner Zeugnis unermüdlichen Fleißes und peinlichster Gewissenhaftigkeit an den Tag, um beim Abschluß des langen Noviziats von Sechter ‚als reiner Meister im Fach‘ und als berufener Verkünder des Dogmas die höheren Weihen zu empfangen.“¹⁸⁵

Der Kontext der Aussage lässt zunächst vermuten, dass es sich bei allen sieben Folianten um Quellen handelt, die im Zuge des Unterrichts bei Sechter angefertigt wurden, offen bleibt hingegen die Provenienz beider Quellengruppen sowohl der vier verschollenen als auch die der drei Studienbücher, deren Aufbewahrungsort Klose ca. 1927 scheinbar kennt.

Eine weitere Nuance erhält die Frage nach der Anzahl der Bruckner’schen Studienbücher, wenn man die Aussagen Göll./Auers hinzuzieht. Im 4. Teil der Göll./Auer-Biographie heißt es mit Blick auf das Verlassenschaftsverfahren in der Causa Bruckner:

„Ein unverzeihliches Versehen war es, daß eine Inventur des Nachlasses nicht aufgenommen worden war und sich ein genaues Verzeichnis nicht ermitteln läßt. Nach Dr. Hellers Mitteilung bemächtigten sich nach dem Tode des Meisters Berufene und Unberufene der umherliegenden Notenblätter. [...] **Ebenso waren die sechs Bände der Sechter-Studien**, von denen Franz Schalk berichtet, daß er sie oft gesehen, **nicht aufzufinden** [Hervorhebung des Verf.].“¹⁸⁶

So lässt sich die Diskrepanz in der Anzahl der Studienbücher möglicherweise noch dadurch erklären, dass Klose das bei Kitzler angefertigte Studienbuch¹⁸⁷ nicht separat zählt und deswegen von sieben anstatt von sechs Studienbüchern berichtet. Indes bekräftigen sowohl die Formulierung Kloses als auch Göll./Auers, dass die Bindung zu „Folianten“ oder „Bänden“ bereits zu Bruckners Lebzeiten bestand. Dennoch stehen die Aussagen Kloses von 1927 dabei denen Göll./Auers von 1936 konträr gegenüber, wenn Auer einerseits behauptet, die Studienbücher seien bereits bei der

¹⁸⁵ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 38.

¹⁸⁶ Göll./Auer, Bd. 4/3, S. 610.

¹⁸⁷ Der Unterricht zur Formen- und Instrumentationslehre, den Bruckner zwischen 1861–1863 beim Linzer Theaterkapellmeister Otto Kitzler nahm, ist im sogenannten „Kitzler-Studienbuch“ (A-Wn, Mus.Hs. 44706) dokumentiert, soll jedoch für die vorliegende Untersuchung nicht näher besprochen werden. Vgl. hierzu: Anton Bruckner, *Das „Kitzler-Studienbuch“: Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63)*. Faksimile-Ausgabe, mit einem Essay hrsg. von Paul Hawkshaw und Erich Wolfgang Partsch, (= Sämtliche Werke, Bd. 25), Wien 2014, S. VII–XVII.

Testamentsvollstreckung 1896 nicht mehr auffindbar gewesen – und müssen somit als verschollen gelten – und andererseits Klose noch vor Göll./Auers Publikation zumindest den Aufbewahrungsort von drei Studienbüchern kennt und indessen vier dieser Quellen als verschollen bezeichnet.¹⁸⁸ Die von Göll./Auer kolportagehaft herangezogene Gewährsperson, Franz Schalk, spielt dabei insofern eine Rolle, als dass sich die nach aktuellem Forschungsstand bekannten Studienbücher – und diese drei sind in ihrer Materialität vollständig erhalten und der Forschung in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) sowie der „Sammlung Santini“ im Diozösanarchiv Münster zugänglich – alle im Besitz der Familie Schalk befanden. D. h. es lässt sich hier zunächst festhalten, dass entweder Göll./Auer oder dessen Gewährsperson – und über die Beweggründe dafür lassen sich nur Mutmaßungen anstellen – die Quellengeschichte der Studienbücher zu verschleiern scheint, anstatt sie aufzuklären. Außerdem muss offengelassen werden, wie viele Studienbücher heute wie damals existieren bzw. existierten.

2.3 Bekannte Studienbücher

Titel	Signatur	Zeitraum der Anfertigung
[1. Studienbuch]	A-Wn, Mus.Hs. 34925	1858–1859
[2. Studienbuch]	A-Wn, Mus.Hs. 24260	1859–1860
„Santini“- Studienbuch ¹⁸⁹	D-MUEs, HS SANT 4463	1860–1861

Tab. 2.1: Chronologische Listung der gebundenen Studienbücher Bruckners.

Die in Tab 2.1 gelisteten Musikhandschriften lassen neben der nahezu chronologischen Abfolge auch eine inhaltliche Trennung des Unterrichtes erkennen, so finden sich am Beginn des 1. Studienbuchs noch Aufgaben zur Aussetzung harmonischer Progressionen. Daran anschließend beginnt zunächst die Kontrapunktlehre mit Übungen zum einfachen Kontrapunkt, d. s. kontrapunktische Ausarbeitungen über

¹⁸⁸ Zu Auers Kenntnisstand über die Quellenlage der Studienbücher siehe auch die Besprechung der Handschrift A-Wn, Mus.Hs. 19792 im Kapitel 2.4.3 *Die Handschrift A-Wn, Mus.Hs. 19792 und der 1. Unterrichtstag*.

¹⁸⁹ Eine erste Aufarbeitung dieses Studienbuches erfolgte durch Wolfgang Grandjean, vgl. Wolfgang Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61 der Santini-Bibliothek in Münster/Westfalen als biographisches und musiktheoretisches Dokument, in: *Bruckner-Jahrbuch 2001–2005*, hrsg. von Erich Wolfgang Partsch, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2006, [= Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61] S. 303–331.

vorgegebene Cantus firmi, ehe im 2. Studienbuch Übungen zum doppelten Kontrapunkt, aufgeteilt in Ausarbeitungen zum doppelten Kontrapunkt samt aller möglichen Intervallversetzungen, zur Vereinigung zweier und dreier Kontrapunkte und abschließend zur Umkehrung und Gegenbewegung zweier Kontrapunkte folgen. Das sogenannte „Santini“-Studienbuch, den Höhepunkt der Studienzeit sowohl mit Blick auf den Schwierigkeitsgrad als auch den Umfang der durchgeführten Exempel bildend, umfasst vorwiegend Ausarbeitungen zur Kanon- und Fugenkomposition.¹⁹⁰

Die dabei in den Studienbüchern eingetragenen Datierungen, die Bruckner in einer für ihn typischen Weise mit Datum, Ort sowie mitunter sogar mit Uhrzeit versieht, weisen zumeist das Ende oder den Beginn einer Übung aus.¹⁹¹ Besonders die zwischen Wien und Linz alternierenden Ortsangaben ermöglichen so eine genaue Differenzierung zwischen Abschnitten, die Bruckner im Selbststudium erarbeitete und Passagen, die gemeinsam mit Sechter oder auf Grundlage von ihm gegebener Korrekturvorschläge angefertigt bzw. revidiert wurden.

Bereits das Deckblatt des 1. Studienbuches birgt jedoch Hinweise darauf, dass es sich bei den vorliegenden Aufzeichnungen nicht um den Beginn der Bruckner'schen Studien bei Sechter handeln kann:

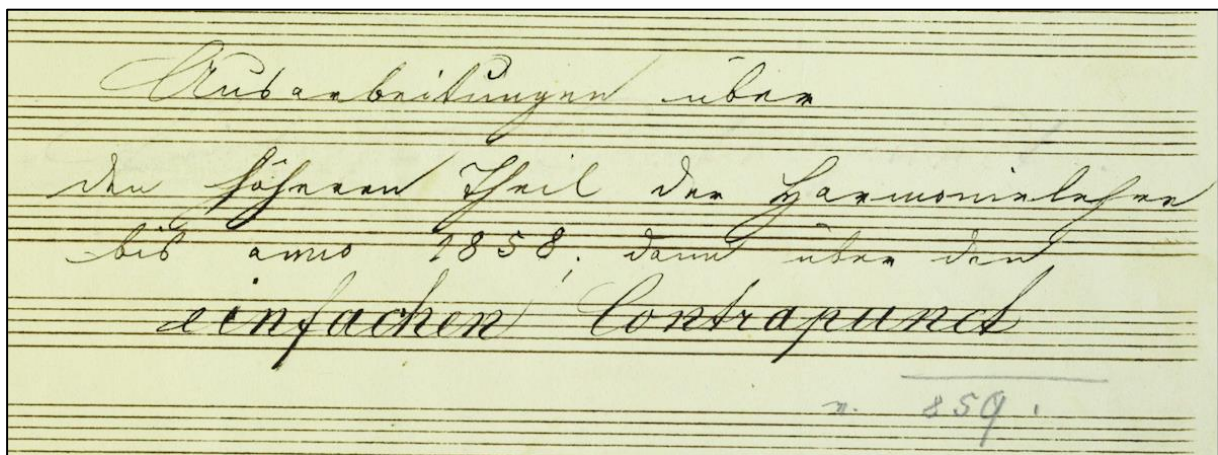


Abb. 2.1: Ausschnitt aus A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 1r.

Betitelt mit „Ausarbeitungen über den höheren Theil der Harmonielehre bis anno 1858; dann über den *einfachen Contrapunct*“ sowie darunter mit Bleistift ergänzt „v. [Lesarten: „vor“ oder „von“] [1]859“ lässt sich einerseits aus der Formulierung

¹⁹⁰ Der Begriff *Komposition* ist an dieser Stelle bewusst gewählt, da sowohl Ausarbeitungsgrad als auch Schriftbild und Taktumfang der durchgeführten Beispiele in vielen Fällen den Kompositionsmanuskripten Bruckners nicht nachstehen.

¹⁹¹ Vgl. Scheder, Zu Bruckners Studienaufenthalten, S. 22–23.

(höherer Teil der Harmonielehre) sowie der Datierung (bis anno 1858) und andererseits der überlieferten Korrespondenz ableiten, dass es sich bei dieser Handschrift nicht um die ersten im Unterricht bei Sechter angefertigten Übungen handeln kann, zumindest dann nicht, wenn man der Prämisse folgt, dass der Unterricht zuvor nicht ausschließlich vis-à-vis und non scripto stattfand und die im Brief an Weinwurm vom September 1857 erwähnten Schriften und Aufgaben an Bruckner überstellt wurden.

2.4 Rekonstruktion: „Nulltes“ Studienbuch

Tatsächlich lässt sich aufgrund des Inhalts und der autographen Paginierung eines größeren Quellenkonvoluts – bestehend aus sieben Einzelquellen, archiviert in diversen Bibliotheken – ein weiteres Studienbuch erschließen. Wie bereits Leopold Nowak 1971 feststellte, handelt es sich bei diesem Quellenkonvolut um ein Doppelautograph Sechter-Bruckner:

Signatur	Autographe Paginierung
A-Wst, MHc-4996	S. 1–4
A-Wst, MHc-4124	S. 5–6, 11–14, 19–28, 35–63
A-Wn, Mus.Hs. 33803	S. 7–10
A-Wn, Mus.Hs. 2124 ¹⁹²	S. 15–18
D-Mbs, Mus.ms. 6561	S. 29–32
US-NYp, JOC 92–6	S. 33–34
US-NYp, JOF 72–28	„Chromatische Anmerkungen“

Tab. 2.2: Auflistung vorhandener Teilquellen.

¹⁹² Nach der Akzession durch die Musiksammlung der ÖNB erfolgte eine erste Besprechung dieser Teilhandschrift bereits 1926 durch Elsa Bienenfeld (1877–1942), vgl. Elsa Bienenfeld, Art. Anton Bruckner bei Simon Sechter. Die Studienhefte des achtunddreißigjährigen Schülers. Erste Veröffentlichung, in: *Neues Wiener Journal*, XXXIV. Jg., Nr. 11813 vom 10. Oktober 1926, S. 9–10. Eine genaue Angabe zur Provenienz findet sich bei Bienenfeld jedoch nicht. Mit Blick auf den Zettelkatalog der ÖNB lässt sich die Teilhandschrift als diejenige bestätigen, die in mehreren Katalogen des Antiquariats V. A. Heck angeboten wurde. Erstmaliger Nachweis: V. A. Heck, [ohne Titel], [= Heck, Kat. 12]. Wien, o. J. [ca. 1923/24], Lot-Nr. 34, S. 4 sowie letztmaliger Nachweis: V. A. Heck, [ohne Titel], [= Heck, Kat. 31]. Wien, o. J. [ca. 1926/27], Lot-Nr. 62, S. 7, dort teilweise mit dem Hinweis: „Das vorliegende Autograph stammt aus dem Nachlasse eines Bruckner-Schülers.“

Die Leerstellen, die sich bei Nowak dadurch ergaben, dass ihm nur die in Wien befindlichen Handschriften vorlagen, konnten somit geschlossen werden.¹⁹³ So ließ sich bisher aufgrund der Materialität der ersten vier Seiten (Bruckner-untypisches Hochformat) zumindest an der Zusammengehörigkeit der Einzelquellen zweifeln. Wenngleich Paginierung und Zeilenformat (das 12-zeilige, querformatige Notenpapier benutzt Bruckner ebenfalls in den anderen Studienbüchern) der restlichen Handschriften zumindest ein relativ geschlossenes Bild ergeben, bildet gerade die unter dem Titel „Chromatische Anmerkungen“ geführte Musikhandschrift der New York Public Library das fehlende Verbindungsglied, das die Zusammengehörigkeit der Quellen belegt:

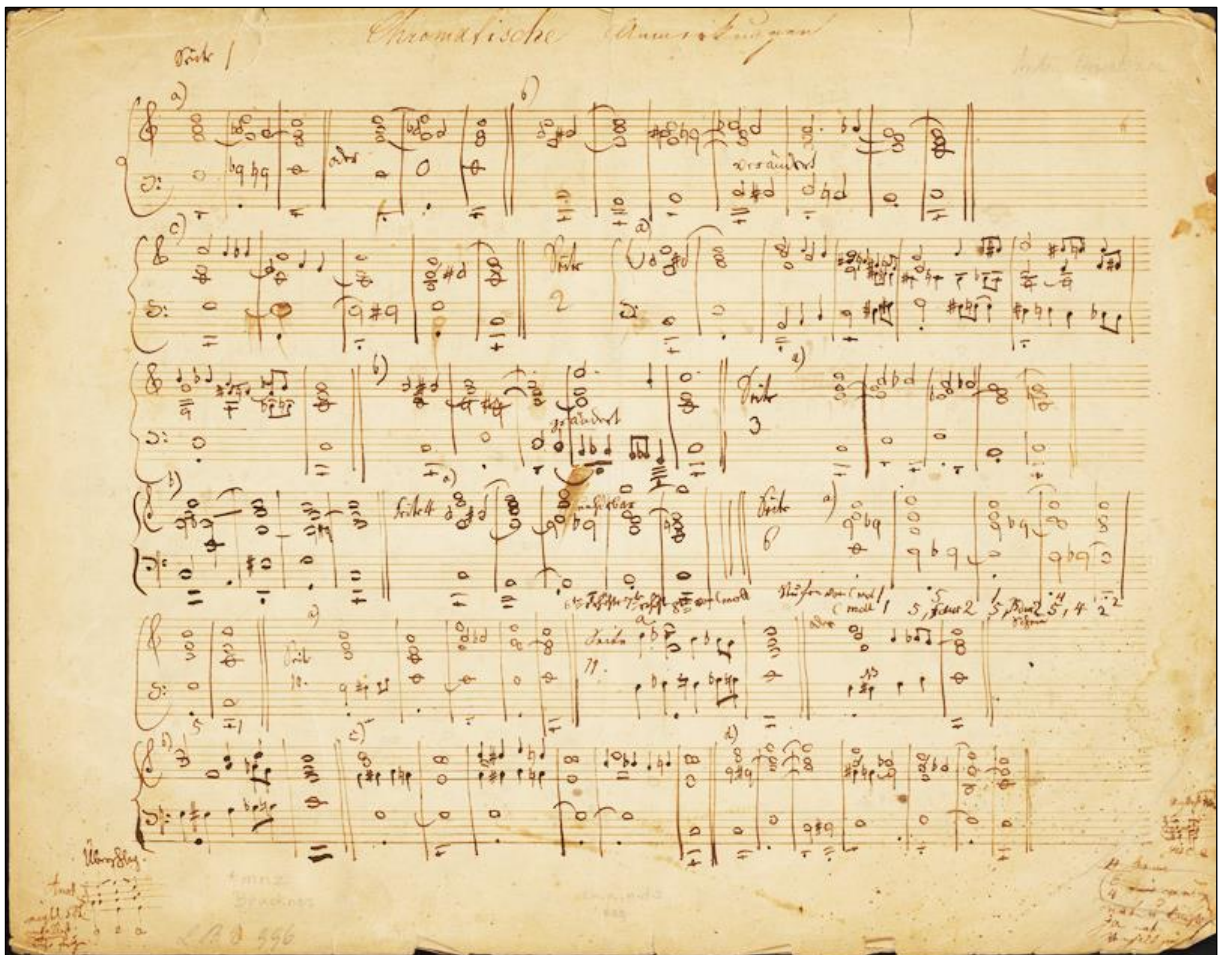
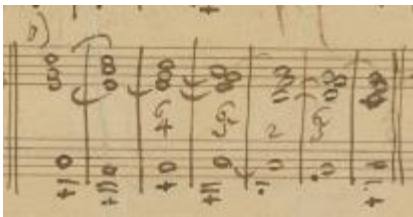
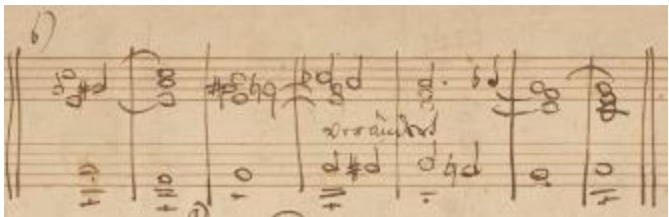
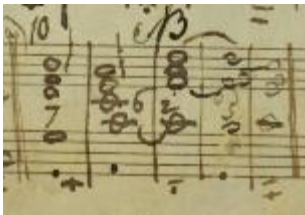
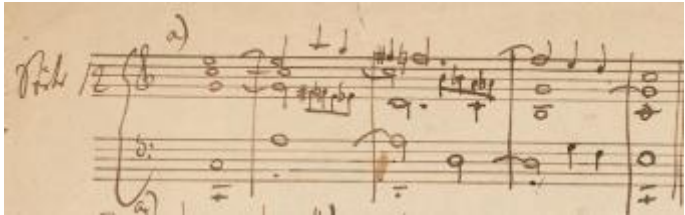


Abb. 2.2: „Chromatische Anmerkungen“, US-NYp, JOF 72–28, fol. [1r].

Die dreiseitig beschriebene Handschrift führt eine Vielzahl an chromatisierten Akkordprogressionen, bei denen die wiederaufgegriffenen Beispiele über ein

¹⁹³ Leopold Nowak, Ein Doppelautograph Sechter-Bruckner, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel u. Hubert Unverricht, Mainz: Schott's Söhne, 1971, S. 252–259 [= Nowak, Doppelautograph].

Referenzsystem bestehend aus Seitenangaben (bspw.: „Seite 28“) sowie Buchstaben (bspw.: „a“) zu den ursprünglichen Übungen in Beziehung gesetzt sind und mit tonartenverwandten chromatischen Schritten versehen wurden. Da die verwendeten Buchstaben auch auf den entsprechenden Seiten – illustriert in der folgenden Gegenüberstellung der Beispiele samt zugehöriger Chromatisierung – zu finden sind, lässt sich somit der ursprünglich bestehende, inhaltliche Zusammenhang des Gesamtmanuskripts belegen:

Teilquellen	„Chromatische Anmerkungen“
 A-Wst, MHc-4996, S. 1, fol. [1r]	 US-NYp, JOF 72-28, fol. [1r]
 A-Wn, Mus.Hs. 33803, S. 10, fol. 2v	 US-NYp, JOF 72-28, fol. [1r]
 A-Wst, MHc-4124, S. 12, fol. [1v]	 US-NYp, JOF 72-28, fol. [1v]
 D-Mbs, Mus.ms. 6561, S. 31, fol. [2r]	 US-NYp, JOF 72-28, fol. [1v]

Tab. 2.3: Gegenüberstellung der Teilquellen mit den „Chromatischen Anmerkungen“.

Ein letzter, wenn auch etwas schwächerer Beleg, dass es sich bei vorliegendem Quellenkonvolut um das vermutlich erste überlieferte Studienbuch handelt, ist die

letzte, von Bruckner ausschließlich mit Bleistift beschriebene Seite der Handschrift A-Wst, MHc-4124, fol. [25r]. Oberhalb der 1. Akkolade notiert Bruckner „3. Juli [1]858. Conse[r]vatorium“¹⁹⁴, sodass es sich mit Blick auf die von Sechter ausgestellten Zeugnisse bei den vorangegangenen Übungen also mitunter um diejenigen handeln dürfte, deren gründliches Studium Sechter am 10.7.1858 bestätigte.¹⁹⁵ Quellenbeschaffenheit – es handelt sich bei fol. 25r um ein Einzelblatt, das weder durch Einlage noch in Kombination mit einem anderen Einzelblatt vormals ein Doppelblatt bildete – sowie Schreibmedium – Bleistifteintragungen sind im vorausgegangenen Studienbuch überwiegend von Bruckner mit Tinte überschrieben – geben jedoch hinreichend Anlass, um an der Zugehörigkeit dieses Einzelblattes zur restlichen Handschrift zu zweifeln.¹⁹⁶ Denkbar wäre, dass Bruckner am notierten Datum das Konservatorium gemeinsam mit Sechter besuchte, um trotz fehlender Inskription an den vom 1.–24.7.1858 öffentlich stattfindenden Jahresprüfungen teilzunehmen.¹⁹⁷ Einerseits ließe sich somit das Schreibmittel *Bleistift* aufgrund der wechselnden Schreib- bzw. Prüfungssituation erklären und andererseits die absichtlich vorgenommene Abgrenzung der exemplifizierten Aufgaben durch das Schreibmittel nachvollziehen. Dagegen spricht die inhaltliche Zusammensetzung der drei beschriebenen Akkoladen: Während sich in der 1. Akkolade lediglich Wiederholungen zu den Übungen der S. 45–52 (A-Wst, MHc-4124, fol. [15v–19r]), d. s. sämtlich zur Auflösung des Septakkords respektive seiner Umkehrungen in a-Moll, finden, folgen in der 2. und 3. Akkolade Ausweichungen bzw. Umdeutungen der zuvor aufgestellten Mollprogression, sodass eine Interpretation der gesamten Seite als Prüfungsaufgabe eher als unwahrscheinlich zu bezeichnen ist, da einerseits nicht der gesamte Umfang des Kurses und andererseits mit der Umdeutung der Fundamentalschritte in andere Tonarten ein bisher nicht behandeltes Thema

¹⁹⁴ Es handelt sich um die einzige Datierung des gesamten Konvoluts, sodass eine chronologische Einordnung in den Studienverlauf Bruckners bis hierher noch nicht möglich ist.

¹⁹⁵ Vgl. Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 153.

¹⁹⁶ Die Recherche in entsprechenden Auktionskatalogen zeigt sich auch hier als ertragreich: Es findet sich die Erwähnung eines „oben rechts“ mit „64“ bezifferten, 12-zeiligen Blattes, das „Mögliche Umkehrungen der Non, Undez und Tredez“ beinhaltet. Paginierung sowie Inhalt sprechen demnach für eine weitere fehlende Seite innerhalb des Studienbuchs, die heute als verschollen gelten muss. Vgl. Heinrich Hinterberger, *Interessante Autographen aus zwei bekannten Sammlungen*, [= Hinterberger, Kat. XX]. Wien 1937, Lot-Nr. 68, S. 4.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu: [Ohne Verfasser]: Wien, in: *Fremden-Blatt*, XII. Jg., Nr. 142 vom 24. Juni 1858, S. [3] und [Ohne Verfasser], Die öffentlichen Jahresprüfungen, in: *Wiener-Zeitung*, CLV. Jg., Nr. 146 vom 29. Juni 1858, S. 2497 [bzw. 13] jeweils mit Ankündigungen zu den jährlichen Prüfungen.

abgefragt werden würde.¹⁹⁸ Wenngleich der Zusammenhang der Teilhandschriften durch die Paginierung sowie das Referenzsystem aus den „Chromatischen Anmerkungen“ hinreichend belegt ist, bleibt die eindeutige Datierung und damit einhergehend die Einordnung in den Entstehungskontext innerhalb des Unterrichts zunächst offen.

2.4.1 Inhaltliche Konzeption

Um weitere Erkenntnisse über die Entstehung und Datierung des Doppelautographs zu erhalten und damit die These eines chronologisch 1. bzw. „Nullten“ Studienbuchs zu bekräftigen, soll zunächst der Inhalt eingehender betrachtet werden.

Auf der 1. Seite des Doppelautographs (A-Wst, MHc-4996, fol. [1r]) beginnt Sechter systemimmanent zu seiner Fundamentalbasslehre die Möglichkeiten der Vorbereitung des Quartsextakkordes beginnend mit der 1. Stufe sowie daran anschließend die Vorbereitung des Septakkordes und seiner Umkehrungen jeweils auf allen Skalenstufen in C-Dur zu exemplifizieren. Auffallend ist, dass die Übungen im Vergleich zu Sechters *Grundsätzen* [...] direkt mit dem 1. Teil des 1. Bandes *Diatonisches Fortschreiten in der Dur-Tonleiter* beginnen.¹⁹⁹ D. h. einerseits scheint sich hier die Unterrichtsbeschreibung zu bestätigen, die durch Bruckners Ansuchen an das Direktorium der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* sowie später durch Göll./Auer überliefert ist, nämlich dass der Unterricht teils aus mündlichen Unterweisungen Sechters und teils aus dem Anfertigen der entsprechenden Übungsaufgaben bestand.²⁰⁰ Die Annahme, dass Sechter zu Beginn des Unterrichts die basalen Prämissen seiner Fundamentalbasslehre an Bruckner mündlich vermittelte und Bruckner diese nicht notierte, liegt nahe. Gleichwohl konnte Sechter andererseits musiktheoretische Grundkenntnisse seines neuen Schülers voraussetzen, sodass das Überspringen bestimmter Abschnitte des eigenen Lehrwerks wenig überraschend erscheint. Insgesamt evoziert das musiktheoretische wie -praktische Vorwissen des

¹⁹⁸ Dieser Deutung ebenso widersprechend, ist die vermutlich fälschlicherweise in das folgende Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 34925) gebundene Seite mit der Datierung „7. Juli [1]858“ und dem Titel „Prüfung über Harmonisi[e]rung“ entgegenzustellen, vgl. A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 42r.

¹⁹⁹ Sechter, GdmK I, S. 9–52.

²⁰⁰ Vgl. Briefe I, S. 31, dort beschreibt Bruckner den Unterricht wie folgt: „Der Gefertigte [...] brachte seit 1858 jährlich zu diesem Zwecke sechs Wochen in Wien zu, wo er den größten Theil [sic] jeden Tages bei H[errn]. Professor Sechter theils Vorträge vernahm, theils *Examen* bestand [...]“

angehenden Schülers jedoch scheinbar keine Anpassung der zugrundeliegenden Didaktik, da Bruckner, der mit der Vorlage der *Missa solemnis in b-Moll* (WAB 29) sicher nicht darauf abzielte, harmonische Progressionen, Dissonanzbehandlung oder Vorhaltsbildungen zu erlernen, dennoch diese basalen Unterrichtseinheiten durchlaufen musste. Ob sich darin pädagogische Inflexibilität oder Schule-bildender Allgemeinheitsanspruch der Sechter'schen Lehre zeitigt, kann nachrangig behandelt werden, denn vielmehr spiegelt es Bruckners eigene Lehrtätigkeit prospektiv wider, bei der auch er seine Schüler, unabhängig von Alter und Vorkenntnissen, zunächst harmonische Fortschreitungen nach Sechter'schem System ausführen ließ.²⁰¹

Eine Übersicht der differenzierbaren Einheiten des Studienbuchs verdeutlicht zunächst die strikte Trennung zwischen Fortschreitungen in Dur und Moll (1) sowie zwischen Vorbereitung und Auflösung (2), als auch zwischen Quartsextakkord und Septakkord (3):

Seite	Inhalt	Tonaler Kontext
1–2	Vorbereitung der Quartsextakkorde	C-Dur
2–7	Vorbereitung der Septakkorde samt der drei Umkehrungen	C-Dur
7–10	Auflösung der Quartsextakkorde	C-Dur
10–25	Auflösung der Septakkorde samt der drei Umkehrungen	C-Dur
25–27	Auflösung und Umkehrung der Non, Undezim und Tredezim	C-Dur
27–30	Vorbereitung der Quartsextakkorde	a-Moll
30–37	Vorbereitung der Septakkorde samt der drei Umkehrungen	a-Moll
38–42	Auflösung der Quartsextakkorde	a-Moll
42–62	Auflösung der Septakkorde samt der drei Umkehrungen	a-Moll
62–64	Auflösung und Umkehrung der Non, Undezim und Tredezim	a-Moll

Tab. 2.4: Inhaltsübersicht „Nulltes“ Studienbuch.

Der Aufbau der einzelnen Abschnitte folgt einem sich wiederholenden Muster, bei welchem in Dur bzw. Moll die Vorbereitung als auch die Auflösung der entsprechenden Akkorde (Quartsext- oder Septakkorde) auf sämtlichen Skalenstufen besprochen wird. Jedes Übungsbeispiel ist mit einem Doppelstrich von jeweils vorangegangenen bzw. folgenden abgegrenzt. Der Übergang von Beispielen der einen zur nächsten Skalenstufe ist mit einem dreifachen Taktstrich markiert und alle Übungsbeispiele

²⁰¹ Vgl. hierzu die Darstellung Kloses bzgl. seiner Aufnahme als Bruckner-Schüler: Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 14.

einer Stufe sind über dem relevanten Akkord fortlaufend mit arabischen Ziffern durchnummeriert.²⁰²

Die Reihenfolge der Stufen folgt jedoch nicht aufsteigend der Skala, sondern variiert zwischen Abschnitten zur Vorbereitung und Auflösung der Akkorde: Für die Vorbereitung der Quartsext- und Septakkorde in Dur wie auch Moll lautet die Reihenfolge der nacheinander abgehandelten Stufen: Vorbereitung von der 1., 5., 4., 2., 6., 3. und 7. Stufe (bzw. in Moll gemäß Natürlich- und Harmonisch-Moll ergänzt zu: Vorbereitung von der 1., 5., 5. [Moll] 4., 4. [Dur], 2. [verm.], 2., 6., #6., 3., 3. [überm.], 7. und #7. Stufe) aus. Während die Stufenreihenfolge für die Auflösung der Quartsextakkorde in Dur wie Moll dem gleichem Muster folgt, ändert sich die Abfolge bei der Auflösung der Septakkorde wie folgt: 5., 2., 6., 3., 7., 4. und 1. Stufe (bzw. in Moll wiederum ergänzt zu: 5., 5. [Durchgang] 2. [verm.], 2., 6., #6., 3., 3. [überm.], 7., #7, 4., 4. [Dur], und 1. Stufe). Ein Ungleichgewicht in der Anzahl der durchgeführten Beispiele zeigt sich, wie auch am Seitenumfang der Abschnitte erkennbar, zwischen der Vorbereitung und Auflösung der Akkorde. Während die Vorbereitung der Quartsext- und Septakkorde in Dur und Moll mit insgesamt 351 Aussetzungsbeispielen inklusive 3 Varianten²⁰³ abgehandelt wird, umfassen die entsprechenden Abschnitte zur Auflösung 1024 ausgeführte Beispiele inklusive 13 Varianten – aufgeteilt in 192 Beispiele zum Quartsextakkord sowie 832 Beispiele die Auflösung der Septakkorde betreffend.

Die Aufteilung der Beispiele überrascht insofern nicht, als dass es sich beim Septakkord um einen der beiden, von Sechter als Stammakkord definierten Akkorde handelt, dem in Sechters System *per definitionem* ein höherer Stellenwert zugemessen wird, wohingegen der Quartsextakkord von Sechter als Umkehrung des anderen Stammakkordes – d. i. der Dreiklang – begriffen wird, dessen Quartvorbereitung Sechter auf die Behandlung der Quinte des terzgeschichteten Akkordes zurückführt.²⁰⁴ Gleichwohl deckt sich die Anzahl der Übungsbeispiele zum Quartsextakkord in der Gegenüberstellung in etwa mit jenen, die lediglich eine der drei Umkehrungen des Septakkordes behandeln.

²⁰² Am Beginn des Doppelautographs (A-Wst, MHC-4996, [fol. 1r]) ist diese Absatzbildung mittels Taktstrichen noch nicht in gleicher Konsequenz umgesetzt wie im weiteren Verlauf. Auch der Doppelstrich als Abgrenzung der nummerierten Beispiele sowie die Nummerierung der Beispiele innerhalb einer Stufe werden teils ausgelassen.

²⁰³ Bei den hier gezählten Varianten handelt es sich um Aussetzungen, die, meist direkt mit „oder:“ überschrieben, eine alternative Aussetzung des jeweils vorangegangenen Beispiels bieten.

²⁰⁴ Sechter, GdmK I, S. 4 bzw. 14.

2.4.2 Musikphilologische Beobachtungen

Dass die Untersuchung schreibspezifischer Phänomene zu den Grundlagen der Musikphilologie und daran geknüpft der Musikedition gehört, ist hinlänglich bekannt, aber welche Erkenntnisse könnten im Rahmen von Mitschriften und Übungsaufgaben des Harmonielehre- und Kontrapunktunterrichtes aus einer Quellenautopsie gewonnen werden, die ihrem Wesen nach darauf zielt, durch Quellenkollation Lesarten zugunsten eines kritisch gesicherten Werktextes auszusondern? Der von Nowak vergebene Titel des Studienbuchs als *Doppelautograph* deutet bereits an, dass zu einem weiteren Verständnis sowohl in textgenetischer als auch didaktischer Hinsicht – und beide Aspekte sind bei vorliegendem Unterrichtsmaterial aufgrund ihrer gegenseitigen Bedingtheit stets zusammenzudenken – ein Ausdifferenzieren der Schreibhände weiteren Untersuchungen voranstellen muss.

Die vorliegende Seite zeigt exemplarisch, wie sich die Verteilung der Schreibanteile in einem überwiegenden Teil des Studienbuches darstellt:

Abb. 2.3: Schreibanteile zwischen Bruckner und Sechter, A-Wst, MHc-4124, fol. [4r].

Deutlich erkennbar stammt der Großteil der Übungen (hier eine Ergänzung zur Auflösung des Quintsextakkordes auf der 7. und 4. Stufe) von Sechter und nicht von Bruckner. Als Distinktionsmerkmale beider Schreibprofile lassen sich die Schreibweise der Notenschlüssel samt Akkoladenklammer, die Notenköpfe sowie die Eigenheiten der Generalbassziffern heranziehen. Bruckners Schriftbild zeichnet sich hierbei durch nach unten geschwungene, offene Violinschlüssel und mit Doppelstrich versehene Bassschlüssel (siehe Beginn von Z. 7–8), die deutlich flacheren und zu beiden Seiten geöffneten Notenköpfe sowie die charakteristischen Ausprägungen einzelner Ziffern aus, wie bspw. die Serife am oberen Querbalken der Ziffer 7 oder die Bezifferung des Quintsextakkordes durch Verbindung der auslaufenden 6 nach unten zum oberen Ansatz der Ziffer 5.²⁰⁵

Im Gegensatz dazu lassen sich fast alle Kommentare, Regeln oder Anmerkungen zur Stimmführung an den Blatträndern sowie ober- und unterhalb der Beispiele Bruckner zuordnen. Zu unterscheiden sind die Schriftbilder Bruckners und Sechters am Neigungsgrad, der Linienstärke sowie der verwendeten Kurrentschrift – Sechter tendiert zu einer etwas gedrungenen, relativ aufrechten Schrift, während Bruckner, sofern der vorhandene Platz ausreicht, zu einer ausladenden, dünneren Schrift neigt.

Auf der vorliegenden Beispielseite (Abb. 2.3) sind dementsprechend sämtliche von Bruckner angefertigten Passagen in den Akkordaussetzungen mit grün umrahmt, während die textuellen Passagen, die von Sechter stammen, mit violetter Rahmung hervorgehoben sind. Ebenfalls nachweisbar wird so die Kommunikation zwischen Schüler und Lehrer, die am unteren rechten Rand der Seite notiert ist. Bruckner fragt an dieser Stelle: „[zum] 11. [Beispiel:] Die unvo[r]bereitete] 5. [Quinte] der 2. St[ufe] frei?“, worauf Sechter antwortet: „nach einem Fundamente[,] bei welchem Sie in einer andern Stimme vorbereitet wäre.“ Darauf ergänzt Bruckner: „Dieß ist halbe Vorbereitung“ und nochmals später „(Wenn auch das 2. Fund[ament] a verschwiegen ist).“ sowie das nebenstehende Notenbeispiel.

²⁰⁵ Zur Differenzierung der Schreibprofile vgl. Nowak, Doppelausgaben, S. 255–256.

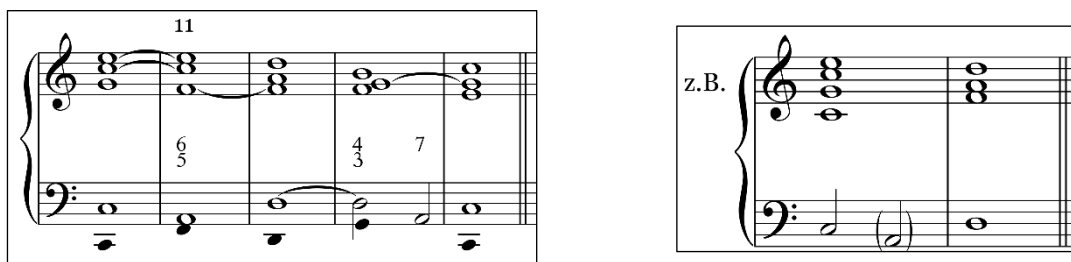


Abb. 2.4: Übungsbeispiel mit kommentierter Variante, A-Wst, MHc-4124, fol. [4r].

Wesentlich häufiger als derart ausführliche Antworten, wie Sechter sie im Fall der Quintvorbereitung in vorliegendem Beispiel gibt, sind in der Form eines kurzen „Ja“ notierte Antworten. Es lässt sich nicht in jedem Fall eindeutig zuordnen, von wem diese Antworten stammen, da diese teilweise mit Bleistift ergänzt sind, sodass mitunter von einer mündlich von Bruckner vorgetragenen Frage auszugehen ist, zu der Sechters Antwort von Bruckner lediglich vermerkt wurde.

Wie eingangs erwähnt, ist die Mehrheit der durchgeführten Aussetzungsbeispiele in dieser Form gestaltet, d. h. Sechter begann meist die zwei- bis achttaktige Übung bis zu dem Punkt bzw. Takt an dem die Vorbereitung oder Auflösung des entsprechenden Akkords abgeschlossen war und erst im Anschluss vervollständigte Bruckner das Beispiel meist mit einer kadenzierenden Wendung hin zur Tonika. Fortlaufend in der Hand Bruckners geschriebene Aussetzungen bilden dagegen einen verhältnismäßig geringen Anteil – so stammen von Bruckner lediglich folgende Seiten: S. 13, Z. 11–S. 15 (A-Wst, MHc-4124, fol. [3r, Z. 11–3v] und A-Wn, Mus.Hs. 2124, fol. 1r) sowie S. 17, Z. 11–S. 18 (A-Wn, Mus.Hs. 2124, fol. 2r, Z. 11–2v) und S. 22 (A-Wst, MHc-4124, fol. [5v]), 24, Ende Z. 3/4–S. 25, Z. 4 (A-Wst, MHc-4124, fol. [6v, Z. 3/4–7r, Z. 4]), S. 28c (A-Wst, MHc-4124, fol. [9v]).

Eine Zuweisung der im Basssystem eingetragenen Fundamentschritte, die in ungehalsten Vierteln unterhalb der Bassstimme notiert sind, ist pars pro toto nicht möglich, jedoch verweisen einzelne, abgebrochene Aussetzungen²⁰⁶ – die jedoch gänzlich in der Hand Bruckners geschrieben sind – darauf, dass zunächst die Fundamentschritte vermerkt wurden, ehe die harmonische Progression darüber ausgesetzt wurde. Naheliegender scheint, dass sich insgesamt Sechter für den

²⁰⁶ Vgl. hierzu die Beispiele auf S. 18 (A-Wn, Mus.Hs. 2124, fol. 2v) sowie 24 (A-Wst, MHc-4124, [fol. 6v]), bei denen Bruckner die vollständige Fundamentfortschreitung bereits notiert hatte, ehe das gesamte Beispiel gestrichen wurde.

überwiegenden Teil der notierten Fundamentalschritte verantwortlich zeigt, da diese die darüber auszusetzende Akkordprogression determinieren.

Die bisherigen philologischen Befunde innerhalb des Studienbuchs werfen wiederum mehrere Fragen hinsichtlich des Unterrichtsablaufes auf: Eine erste Vermutung, dass die Vermittlung der Aussetzungsregeln zwischen Lehrer und Schüler hier nicht in einem typischen Umfeld geschah, da eine durchgängige Notation der Beispiele ohne oder mit nur geringem Zutun des Schülers wenig wahrscheinlich erscheint, d. h. auf eine postalische Übersendung der Aufgaben deutet, bei der das Manuskript zunächst an Bruckner übersandt wurde, dann durchgearbeitet bzw. mit Kommentaren und Fragen versehen und anschließend an Sechter zurückgesandt wurde, scheidet jedoch einerseits aufgrund der steten Alteration der Schreibhände spätestens ab S. 3 des Studienbuchs und dem damit verbundenen Planungsgrad bei der Seitendisposition als auch andererseits hinsichtlich der damit verbundenen, fraglichen Didaktik aus.

Gegen das lokale Beisammensein von Lehrer und Schüler bei der Ausarbeitung der harmonischen Folgen spricht wiederum der mitunter stark sichtbare Unterschied der Tintenfarbe und die Frage nach dem musiktheoretischen Inhalt, der vermittelt wurde. Es ist kaum vorstellbar, dass Bruckner in Sechters Anwesenheit im vorliegenden Studienbuch lediglich mit der Aussetzung von Schlussbildungen betraut war, während Sechter selbst einen großen Teil der Übungen durchexerzierte. Ebenfalls fraglich wäre in der so bestehenden Unterrichtssituation die Annotationen von Fragen bzw. die bereits dargelegte Annotation von Sechters Antworten. Wesentlich naheliegender erschiene in diesem Zusammenhang die direkte Notation der Sechter'schen Antwort ohne die zuvor von Bruckner gestellte Frage. Für eine zeitlich versetzte Abfolge, bei der Bruckner erst Sechters Antwort abwartete, spricht zudem, dass eine Vielzahl der Kommentare Bruckners zunächst mit Bleistift vorgeschrieben ist, ehe diese zumeist wörtlich mit Tinte nochmals überschrieben wurden.

Nichtsdestotrotz setzen sich in diesem Zusammenhang jene Passagen, die entweder nur der Hand Sechters oder nur Bruckners Handschrift zuzuordnen sind, aufgrund des abweichenden *Modus Procedendi* bei der Anfertigung in besonderem Maße vom Rest des Übungsmaterials ab, sodass sie als Abweichungen von der Norm möglicherweise zur Beantwortung der Frage nach der allgemeinen Vorgehensweise, und das heißt letztendlich der Unterrichtsgestaltung, dienen könnten.

2.4.3 Die Handschrift A-Wn, Mus.Hs. 19792 und der 1. Unterrichtstag

Bereits für die 1. Seite des Studienbuchs (A-Wst, MHc-4996, fol. [1r]) eröffnen sich dadurch mehrere Perspektiven, denn neben der bereits angedeuteten Unmittelbarkeit mit der die Übungen zur Vorbereitung des Quartsextakkords beginnen, ist zu fragen, warum Sechter die Vorbereitungen auf der 1., 5., 4. und 2. Stufe vollständig selbst durchführt und erst für die Vorbereitung von der 6. Stufe aus in das zuvor beschriebene Muster übergeht. Eine mögliche Deutung für die hier abweichende Vorgehensweise bietet sich unter Heranziehung einer weiteren Handschrift, die unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 19792 in der Musiksammlung der ÖNB aufbewahrt wird. Der im Hochformat vorliegende, 14-zeilige Bogen vorrastrierten Notenpapiers, der auf drei Seiten beschrieben ist, deckt sich in Format und Beschaffenheit mit jenen ersten vier Seiten des Studienbuchs (A-Wst, MHc-4996, fol. 1–2), sodass bereits durch die physischen Merkmale ein Sinnzusammenhang zwischen beiden Handschriften naheliegt. Dieser Konnex wird mit Blick auf die beiden innenliegenden Seiten augenfällig, denn dort finden sich zunächst gänzlich von der Hand Bruckners geschriebene Aussetzungen zur Vorbereitung der Quartsextakkorde²⁰⁷, aber nicht als bloße Abschrift der bereits im Studienbuch ausgeführten Beispiele, sondern zu den Stufen 1, 5, 4 und 2 jeweils vier Beispiele bei denen der Ausgangsakkord in Terz- oder in Quintlage vorliegt. Bruckner fertigte hier also genau zu jenen Akkordfortschreitungen Umkehrungen an, die im Studienbuch gänzlich in der Hand Sechters vorliegen, sodass ein gemeinsamer Entstehungskontext naheliegt, nämlich zunächst in der Form, dass es sich hierbei möglicherweise um eine Übung handelt, die Bruckner nach der erhaltenen Lektion zur Vorbereitung der Quartsextakkorde selbst durchführen musste. Gestützt wird diese These ebenfalls dadurch, dass sich auch in dieser Handschrift Eintragungen Sechters vorfinden:

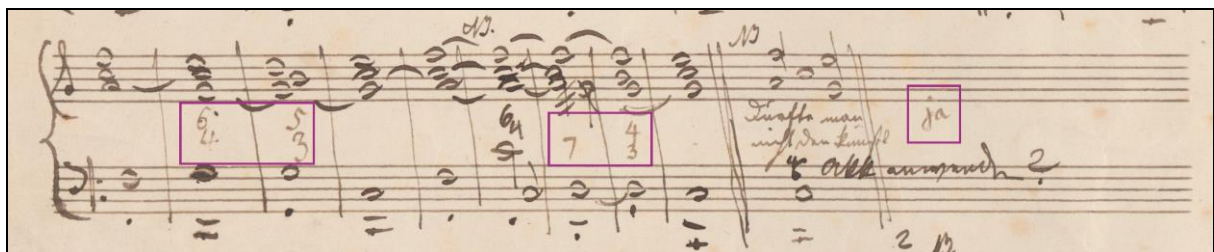


Abb. 2.5: Schreibanteile Sechters, A-Wn, Mus.Hs. 19792, fol. 1v.

²⁰⁷ Ebenfalls von Bruckner mit „Vorbereitung der 6/4 Accorde.“ überschrieben, vgl. A-Wn, Mus.Hs. 19792, fol. 1v.

Sowie:



Abb. 2.6: Schreibanteil Sechters, A-Wn, Mus.Hs. 19792, fol. 2r.

Während die Notation von Generalbassziffern als auch die bereits bekannte Antwort auf eine Frage Bruckners mittels „ja“ bisherigen Beobachtungen entspricht, erscheint der Sprung nach der Vorbereitung der Quartsextakkorde von der 2. Stufe zur Behandlung von Durchgängen im Moll- und Durkontext weniger einem systematischen Fortschreiten der Unterrichtsgegenstände zu entsprechen, als vielmehr direktes Resultat einer mündlich besprochenen Auseinandersetzung zu Durchgängen zu sein, die im Rahmen des Unterrichts auftrat und umgehend exemplifiziert wurde. Dem entsprechend fügt sich auch der Bleistift-Kommentar Bruckners am linken Rand „Im Durchgange können Dissonanzen auch steigen u[nd]. verdoppelt werden.“ in den Gesamtzusammenhang. Belegen die Eintragungen Sechters demnach einerseits den Entstehungszeitraum der Handschrift als solcher im Rahmen des Unterrichts zur Harmonielehre, d. h. wenigstens zwischen 1855–1858, so deuten sie andererseits wiederum auf eine direkte Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler hin.

Dass es sich bei dieser Handschrift möglicherweise um die ersten Aufzeichnungen im Unterricht bei Sechter handeln könnte, legt zudem die 1. Seite der Handschrift nahe: Auf der wechselnd mit Bleistift und Tinte beschriebenen Seite befasst sich Bruckner inhaltlich überwiegend mit der Frage nach der Vorbereitung bzw. dem freien Eintritt der Quinte. So verweist er am rechten Blattrand auf die bereits zitierte Vorbereitung der Quinte im Quartsextakkord aus Sechters *Grundsätzen* [...]: „? Was die Quinte anbelangt[,] vorbereiten 1. sie selbst 2. o[der] gegen die [sie eine] 5 [Quinte] macht.“²⁰⁸

²⁰⁸ Sechter, GdmK I, S. 14 sowie A-Wn, Mus.Hs. 19792, fol. 1r.

Ebenso zeigt die mit Bleistift zwischen Z. 5 und 6 geschriebene Notiz an, dass Bruckner auf die 1. Seite des Studienbuchs referenziert, wenn er notiert: „1. Zeile v[on der] Tonika aus Vorber[ereitung der] 4/6 [Quartsextakkorde]“ und die beiden darüber bzw. daneben notierten Notenbeispiele die Vorbereitung des Quartsextakkords ausgehend von der 1. Stufe in Oktavlage bei *Terz steigen* exemplifizieren.

Zusammenfassend weisen demnach Papierbeschaffenheit, Wechsel der Schreiberhände sowie die daraus ersichtliche Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler als auch der Inhalt – zum einen die eher basalen Überlegungen zur Quintvorbereitung und zum anderen die Aussetzung der Quartsextvorbereitung in Terz- und Quintlage – den Zusammenhang zum Studienbuch aus. Daran anschließend ließe sich als Hypothese formulieren, dass Bruckner diesen Teil der Übungen während seiner 1. Unterrichtseinheit bei Sechter anfertigte: Diese 1. Einheit bestand demnach aus einem mündlichen Vortrag Sechters, der sich in der 1. Seite der Handschrift niederschlägt, ehe daran anschließend die Aussetzungen zur Quartsextvorbereitung ausgehend von der Terz- und Quintlage folgten. Nach der Kontrolle dieser Übungen sowie der Ergänzung Sechters zur Behandlung von Durchgängen scheint sich der Unterrichtsmodus insofern zu ändern, als dass die Quartsextvorbereitung in allen Akkordlagen nicht mehr durchgeführt werden musste und Bruckner direkt in die Seiten des Studienbuchs im Anschluss an Sechters Ausführungen schreiben durfte. Konträr dazu ließe sich die fehlende Fortsetzung in der Handschrift A-Wn, Mus.Hs. 19792 auch als ein Fehlen weiterer Aussetzungen in verschiedenen Lagen, d. h. ein Fehlen weiteren Quellenmaterials, deuten – wenngleich die unbeschriebene letzte Seite eher gegen diese Interpretation spricht.

Ebenfalls diskrepant zum Studienbuch zeigt sich auch der Provenienzzugang des Einzelbogens, der direkt aus dem Bruckner'schen Nachlass stammend, zunächst an Bruckners Erben überging, ehe er wiederum aus dem Besitz Max Auers an die Musiksammlung der ÖNB übergeben wurde. Auer faksimilierte die innenliegenden Seiten des Bogens (fol. 1v und 2r) für den 3. Teil der Bruckner-Biographie, ohne jedoch diesen in einen genaueren Entstehungs- und Sinnzusammenhang zu stellen, vielmehr illustrieren die abgedruckten Seiten der Handschrift lediglich die Intensität und das Engagement, mit dem Bruckner sein Studium vorantrieb.²⁰⁹

²⁰⁹ Vgl. hierzu Göll./Auer, Bd. 3/1, S. 56–57. Auer scheint den Quellenzusammenhang aufgrund der Unkenntnis über die Teilquellen des Studienbuchs nicht herstellen zu können, jedoch verweist er bei 84

2.4.4 Die H-Dur-Transposition

Eine weitere Perspektive eröffnet sich zudem, wenn man ein weiteres Quellenkorpus zum vorliegenden Studienbuch hinzuzieht. Es handelt sich wiederum um vier Einzelquellen, die als Konvolut eine nahezu textgetreue Transposition der ersten 19 Seiten des Studienbuches nach H-Dur sowie eine Transkription eines Großteils der beigelegten Kommentare darstellen. Die Konstitution als Gesamtmanuskript ergibt sich, neben der inhaltlichen Folge²¹⁰ der Übungen, wiederum zunächst über die autographe Paginierung:

Signatur	Autographe Paginierung
CH-CObodmer, ms Bruckner B-092-001 ²¹¹	S. 1–8
CH-Bps, Sammlung Rudolf Grumbacher	S. 9–10
A-Wst, MHc-6403	S. 11–14
A-LIa-Mittmannsgruber_Schachtel_1	S. 15–16

Tab. 2.5: Übersicht „H-Dur-Transposition“.

Das Konvolut, das im Folgenden als H-Dur-Transposition bezeichnet wird, ist gänzlich von der Hand Bruckners geschrieben und kann aufgrund des hohen Planungsgrades und der geringen Korrekturen als Reinschrift betrachtet werden. Entgegen Bruckners späterer Gewohnheit zur Datierung mit Datums- und Ortsangabe, lässt sich die Quellengenese der H-Dur-Transposition lediglich anhand weiterer Quellenbefunde erschließen: Zwar notiert Bruckner bereits auf S. 1 (CH-CObodmer, ms Bruckner B-092-001, fol. [1r]) die Ortsangabe „Linz“ in der oberen rechten Ecke, die, wenn auch aufgrund des umrahmenden Kommentars schwer erkennbar, die Entstehung nicht auf einen Studienaufenthalt Bruckners in Wien, sondern auf sein Selbststudium in Linz

der Beschreibung des Unterrichts auf Bruckners Handexemplar der *Grundsätze* [...] (A-Wn, Mus.Hs. 3174/1–3), das ihm – ebenfalls direkt aus dem Bruckner-Nachlass stammend – vorlag.

²¹⁰ Inhaltlich umfasst die H-Dur-Transposition die Abschnitte zur Vorbereitung der Quartsext- und Septakkorde sowie die Auflösung des Quartsext-, Sept- und Quintsextakkords in Dur. Die Auflösung der Terzquart- und Sekundakkorde fehlen indes – wenngleich der deutliche Abschluss auf S. 16 (A-LIa-Mittmannsgruber_Schachtel_1, [fol. 1v]) nicht auf eine fehlende Fortsetzung dieser noch ausstehenden Einheiten deutet, erscheint die Auslassung willkürlich.

²¹¹ Die in der Fondation Martin Bodmer bzw. Bibliotheca Bodmeriana vorliegenden Musikmanuskripte stammen überwiegend aus der durch Heinrich Hinterberger ab 1936 verkauften Sammlung Stefan Zweigs. Vgl. Heinrich Hinterberger, *Original-Manuskripte deutscher Dichter und Denker. Musikalische Meister-Handschriften deutscher und ausländischer Komponisten. Eine berühmte Sammlung repräsentativer Handschriften, 1. Teil*, [= Hinterberger, Kat. IX]. Wien 1936, Lot-Nr. 241, S. 63 u. Heinrich Hinterberger, *Autographen und historische Dokumente*, [= Hinterberger, Kat. XVIII]. Wien 1937, Lot-Nr. 21, S. 4. Weder wie Zweig in den Besitz der Teilhandschrift gelangte noch ob weitere Teilquellen jemals in seinem Besitz waren, lässt sich bisher nachvollziehen bzw. belegen. Der Auktionskatalog weist die Handschrift als „aus dem Nachlass eines seiner [Bruckners] letzten Schüler“ stammend aus – wer damit gemeint sein könnte, ist unklar. Für die hilfreichen Erläuterungen zum Verkauf der Zweig-Sammlung durch Hinterberger sei Oliver Matuschek an dieser Stelle herzlichst gedankt.

verortet – jedoch findet sich keine Datumsangabe. Die Ergänzung eines Kommentars auf S. 14 (A-Wst, MHC-6403, fol. [2v]) um das Präskript „(Linz v[on]. mir.)“ bestärkt weiterhin die These einer vollständig in Linz angefertigten Übungseinheit, da Bruckner die aufgestellte Regel eben nicht aus der Vorlage, d. h. aus dem Studienbuch, übernahm, sondern in Linz selbst verbalisierte und diesen Unterschied mittels Kommentarzusatz markierte.

Demgegenüber erschließt sich die Datierung der H-Dur-Transposition einerseits anhand einer von Bruckner auf S. 9 (CH-Bps, Sammlung Rudolf Grumbacher, fol. [1r]) vermutlich für den Unterricht bei Sechter notierten Frage: „Frage: für [1]859²¹²: (bei 20. bis 23.) gehen [...]“, deren Beantwortung Bruckner wiederum entweder für die nächste postalische Übermittlung oder aber den nächsten Studienaufenthalt erwartete. Andererseits ist durch die Übernahme der Kommentare sowie den größtenteils post correcturam wiedergegebenen Zustand der Vorlage in der H-Dur-Transposition, die chronologische Reihung zeitlich vor das Studienbuch nahezu ausgeschlossen, sodass die Anfertigung der Handschrift als solcher anhand dieser beiden Eckpunkte vermutlich zwischen Juli 1858 und Februar 1859 anzusiedeln ist.

Die Quellenkollation zwischen Studienbuch und H-Dur-Transposition ermöglicht daran anknüpfend durch Unterschiede auf der Makro- wie Mikroebene weitere Belege für die Quellengenese: In der Anlage der H-Dur-Transposition zeigt sich zunächst, dass Bruckner die in der Vorlage fehlerhafte Reihung der Stufenfolge bei der Auflösung des Quintsextakkordes korrigiert, sodass die auf S. 18 der Vorlage (A-Wn, Mus.Hs. 2124, fol. 2v) angezeigte „richtige“ Ordnung der Stufenfolge hergestellt ist. Ebenso korrigiert Bruckner bei der Auflösung der Quintsextakkorde auf der 1. Stufe die Nummerierung der Beispiele ab der mit „7“ nummerierten Übung auf S. 18 der Vorlage (A-Wn, Mus.Hs. 2124, fol. 2v), sodass zum einen für die Übungen 7–9 jeweils die über dem Beispiel angedeutete Variante („auch 6/4“, „auch 6“ bzw. „auch Dreikl[ang]“) ausgeführt notiert ist, sowie zum anderen die mit „10 1/2“ bezifferte, nachträglich ergänzte Übung an der entsprechenden Position als Nummer „14“ eingefügt ist. Insgesamt fehlen bei der Bezifferung überdies auch jene Markierungen, die mittels

²¹² Die mehrfache Korrektur der Jahreszahl verunmöglicht einen eindeutigen Befund. Ober- und Unterlänge der entsprechenden Passage deuten darauf, dass Bruckner zunächst von „[1]89“ auf „[1]85“ korrigierte und anschließend bei der letzten Ziffer in ähnlicher Weise „[1]858“ zu „[1]859“ veränderte. Ebenso denkbar wäre eine Korrektur von „[1]895“ auf „[1]859“, vgl. CH-Bps, Sammlung Rudolf Grumbacher, [fol. 1r].

Buchstaben zwischen Aussetzungsbeispiel und „Chromatischer Anmerkung“ verweisen.

Mit Blick auf die Anzahl der nachweisbaren Änderungen sind die Ergänzungen, Revisionen und Auslassungen der Ligaturen in vielen Übungen an erster Stelle zu nennen, was insofern überrascht, da diese innerhalb der harmonischen Progression ebenfalls der Markierung vorzubereitender Dissonanzen dienen. Allein die Anzahl dieser Modifikationen schließt einerseits das zufällige Auftreten von Schreib- bzw. Übertragungsfehlern aus und rückt andererseits die These einer bloßen Transpositions- d. h. Abschreibübung mit Blick auf die damit notwendige inhaltliche Auseinandersetzung in die Sphäre des Unwahrscheinlichen. Wie bereits angedeutet, gibt eine Vielzahl der im Notentext vorhandenen Abweichungen zwischen Vorlage und H-Dur-Transposition den Korrekturzustand post correcturam der Vorlage wieder, sodass auch darin die zeitliche Abfolge in der Entstehung beider Quellenkonvolute bestätigt wird. Jedoch zeigen wiederum vereinzelte Beispiele ein zeitgleiches oder zumindest in beiden Quellenkonvoluten nachträgliches Arbeiten Bruckners:

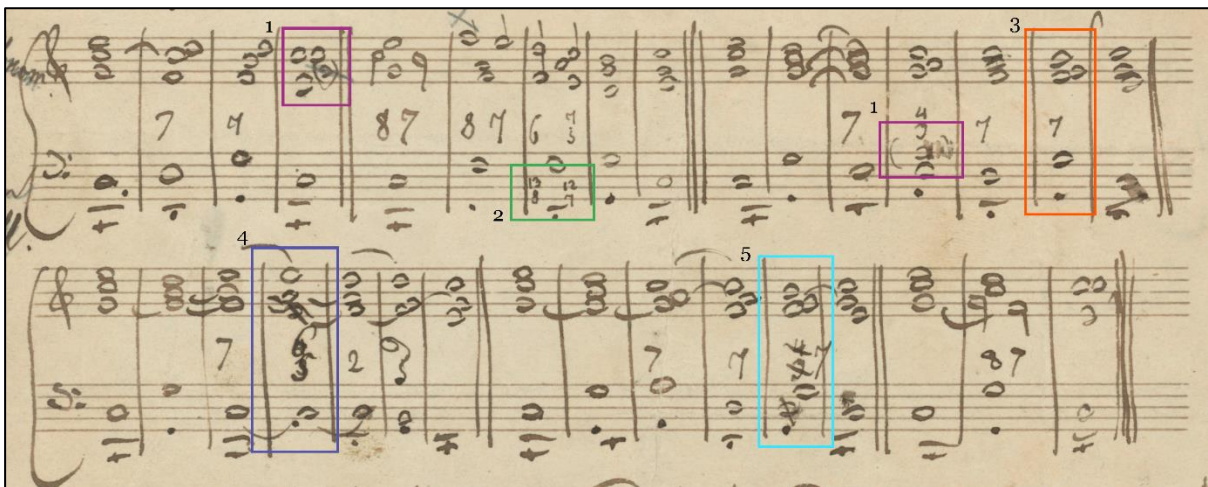


Abb. 2.7: Korrekturen innerhalb des Studienbuchs, A-Wst, MHC-4996, fol. [1v].

Kontrastiert zu:

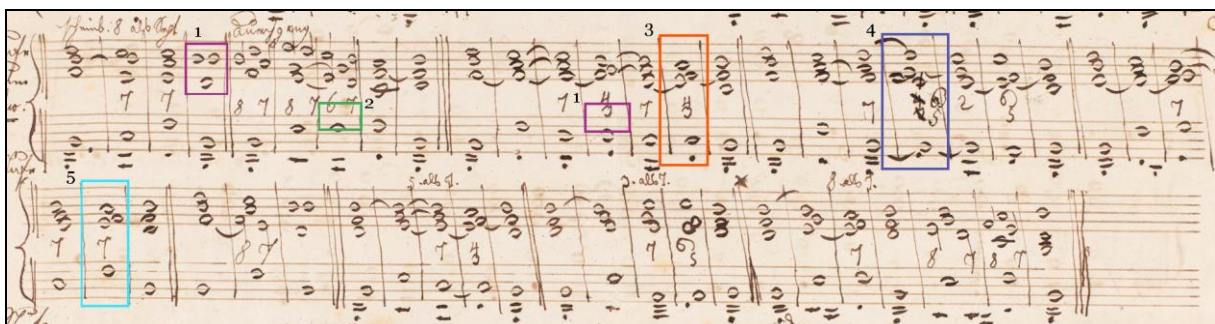


Abb. 2.8: Korrekturen der H-Dur-Transposition, CH-COBodmer, ms Bruckner B-092-001, fol. [1v].

Die in Abb. 2.7 und 2.8 vorliegenden Übungen zur Vorbereitung des Septakkords zeigen die verschiedenen Korrekturvorgänge: (1) die Umsetzung von (angedeuteten) Korrekturen oder Klammerungen, (2) die Auslassung einzelner Bezifferungen, (3) die Abänderung bestehender Beispiele, (4) die (nachträglichen) Korrekturen in beiden Quellen sowie (5) lediglich in der H-Dur-Transposition vorliegende Korrekturen. Hinzu kommen weiterhin (6) die Oktavierung der Bassfolge oder des gesamten Beispiels, (7) die Auslassung der Fundamentschritte, (8) die Auslassung von in der Vorlage gestrichenen Passagen als auch (9) stellenweise die Korrektur zuvor falsch oder nicht bezifferter Bässe.

Da die Mehrzahl der hier geführten Abweichungen für die bereits erwähnte chronologische Reihung von Studienbuch und H-Dur-Transposition sowie eine inhaltliche Beschäftigung Bruckners, die über das bloße Abschreiben hinausgeht, spricht, rücken jene Beispiele, die lediglich einen ante correcturam Zustand der Vorlage wiedergeben, besonders in den Fokus – suggerieren sie doch eine zeitlich nachgestellte Wiederaufnahme der Arbeit an der Vorlage. Ein solchen Befund liefert nach bisheriger Durchsicht ausschließlich der vorletzte Takt des letzten Beispiels der H-Dur-Transposition, denn die auf S. 18 der Vorlage (A-Wn, Mus.Hs. 2124, fol. 2v) eingetragene Bleistiftkorrektur, die den Grundton des vorliegenden Septakkords durch die Terz ersetzt, wurde nicht übertragen. Eine Generalisierung auf Grundlage dieses Befunds erscheint abwegig, sodass eine grundständige, nochmalige Bearbeitung der Vorlage zwar ausgeschlossen werden kann, aber der Grad der Modifikationen zwischen Vorlage und H-Dur-Transposition eine durchgehende inhaltliche Auseinandersetzung mit den harmonischen Fortschreitungen widerspiegelt.

Wesentlich diverser stellt sich die Übertragung des Kommentarapparats durch Bruckner dar, zwar stehen auch hier Änderungen und Umstrukturierung größerer Textabschnitte neben marginalen Textvarianten oder Umformulierungen einzelner Kommentare, doch bilden Auslassungen und Neupositionierungen teils auch aufgrund der divergierenden Akkoladen- und Seitendisposition der Beispiele einen wesentlich höheren Anteil, wodurch Rückschlüsse auf die chronologische Anfertigung der Kommentare erschwert werden. Die H-Dur-Transposition weist mit Blick auf den Kommentarapparat zunächst drei größere strukturelle Abweichungen auf: 1. Bei einem überwiegenden Teil der Übungsbeispiele zur Vorbereitung des Quartsextakkords notiert Bruckner über dem Beispiel, welcher Ton als Quarte in welcher Stimme vorbereitet werden muss, sodass sich Übersichtlichkeit und Nachvollzug insgesamt,

aber auch innerhalb einzelner Stufen erhöhen. 2. Für die möglichen Fundamentschritte zur Vorbereitung des Septakkords bzw. seiner Umkehrungen erstellt Bruckner eine Übersicht auf S. 4 der H-Dur-Transposition (CH-CObodmer, ms Bruckner B-092-001, fol. [2v]), deren Zweck in der didaktischen Zusammenschau (s. u.) liegen könnte. 3. Entgegen der Vorlage, bei der jeder Stufe für die Auflösung der Quartsext- und Septakkorde eine Aufstellung der möglichen Zielakkorde – d. i. der Fundamentschritt kombiniert mit dem darüber zusetzenden Akkord – beigelegt ist, verzichtet Bruckner auf diese ab S. 6 (CH-CObodmer, ms Bruckner B-092-001, fol. [3v]) nach den Übungen zur Auflösung der Quartsextakkorde auf der 1. Stufe. Da dieses System der möglichen Auflösungszielakkorde auch in der Vorlage nicht konsequent umgesetzt wurde sowie sich als teilweise redundante Aufstellung der gleichen Progressionsschritte darstellt, liegt es nahe, dass Bruckner die Wiederholung ebenfalls aus pragmatischen wie zeitökonomischen Gründen fallen ließ.

Neben weiteren, marginalen Textvarianten in einzelnen Kommentaren, die teils durch Umformulierungen oder Umstellungen des ursprünglichen Kommentartextes auftreten, fallen folgende Modifikationen auf: (1) die Übernahme der Kommentare Sechters, wie bspw. von S. 8 (A-Wn, Mus.Hs. 33803, fol. 1v) der Vorlage „Nach einem 6/4-Akkord darf der Baß nicht springen. Was bei Variationen geschieht, davon später.“²¹³ (2) Der Wegfall paratextueller Referenzen, die Bruckner in der Vorlage mittels Seitenzahlangebe oder dem Hinweis „im Buche“ zu Sechters *Grundsätzen* [...] notiert. Ob diese Verweise lediglich bei der Übertragung übersehen wurden oder aber auf eine erst chronologisch nachgestellte Beschäftigung Bruckners mit den *Grundsätzen* [...] hindeutet, ist ungewiss. Da zumindest eine dieser Referenzen²¹⁴, in der typischen Art und Weise – (teils) mit Bleistift überschriebene Tinte – an das Ende einer Übung notiert wurde, kann zumindest diese Referenz der gleichen Schreibschrift zugeordnet werden, wie der Großteil der übrigen Kommentare. (3) Vereinzelte Ergänzungen neuer, regelhaft formulierter Kommentare, wie die bereits angeführte Textpassage auf S. 14 (A-Wst, MHC-6403, fol. [2v]) mit dem Präskript „(Linz v[on]. mir.)“ und der Fortsetzung „Da beim 6/5-Acc[ord]. die Quint[e] vorbereitet sei muß, so kann es nur solche Fund[ament]schritte geben, wo sie vorbereitet ist. Also nie Terz o[der] Quint aufwärts.“ (4) Der Wegfall der in der Vorlage nachweisbaren

²¹³ Bruckner variiert in der Übertragung leicht zu: „Nach einem 6/4-Akkord darf der Baß nicht springen. (außer bei Variationen)“, vgl. CH-CObodmer, ms Bruckner B-092-001, [fol. 3v].

²¹⁴ Auf S. 6 des Studienbuchs (A-Wst, MHC-4124, [fol. 1v]) vermerkt Bruckner: „Seite 50 im Buche[,] weil die Non zwar nicht in der Oberstimme ist“.

Kommunikation zwischen Sechter und Bruckner durch Fragen und Antworten. Lediglich die ebenfalls bereits angedeutete Frage auf S. 9 (CH-Bps, Sammlung Rudolf Grumbacher, fol. [1r]):

„Frage: für [1]859: (bei 20. bis 23.) gehen bei Schülern diese Vorhalte zu den gegebenen Fund[amenten].; denn das Fund[ament]. ist im Accord nicht ausgedrückt; nur können sie als 9/7 Accorde gedacht werden. (Ist aber bei den Stellvertretern auch dasselbe, z. B. wenn Dreiklänge oder Septakkorde um eine Stufe steigen. Z. B. Seite 11 bei 14. Seite 14 bei 10“

sowie die von Bruckner notierte, vermutlich von Sechter erhaltene Antwort:

„Antw[ort]. nur durch den Vorhalt kann man sich das and[e]re Zwischenfund[ament]. denken. Zuerst ohne Vorhalte.“

sind als Überbleibsel der Kommunikation übriggeblieben. Neben der Tatsache, dass es sich um die einzige offene Frage handelt, die Bruckner innerhalb der H-Dur-Transposition an Sechter formuliert, ist die Grundintention der Frage besonders bemerkenswert, da Bruckner scheinbar nicht für das eigene Verständnis, sondern nach der Vermittelbarkeit der Vorhaltsbildung bei gedachten, also unhörbaren Fundamenten an Schüler, d. h. letztendlich für seinen eigenen Unterricht, fragt.

Insgesamt weist der gesamte Kommentarapparat der H-Dur-Transposition im Gegensatz zur Vorlage aufgrund des höheren Planungsgrades ein deutlich einheitlicheres und sauberes Schriftbild auf, wenngleich der Umgang mit einzelnen Kommentaren ein wesentlich diverseres Bild zeichnet, als dass die reine Transposition der Übungsbeispiele nahelegt.

Betrachtet man die H-Dur-Transposition nun im Zusammenhang mit dem Unterricht bei Sechter, d. h. ausschließlich als Transpositionsübung, erscheint die Übernahme des Kommentarapparats grundsätzlich fraglich – wenn hingegen die Abschrift mit Blick auf der Wiederwendung bspw. im eigenen Unterricht zu sehen wäre, stellt sich die Frage, warum der gesamte Notentext in das aufgrund der Anzahl der Vorzeichen komplizierte H-Dur transponiert wurde. Möglicherweise sind beide Aspekte hier zusammenzudenken: Zunächst ist aufgrund der Beschaffenheit des Notentextes davon auszugehen, dass das Studienbuch chronologisch vor der H-Dur-Transposition anzusiedeln ist und zudem Selbige das Studienbuch nach aktuellem Forschungsstand nur teilweise wiedergibt. Bruckner könnte also durch Sechter zur Anfertigung der Transposition aufgefordert worden sein, aber ebenso bei der Anfertigung an eine Weiterverwendung gedacht haben, was sich nicht zuletzt in der Frage nach der Vermittelbarkeit des Inhalts an Schüler sowie in der überblicksartigen

Zusammenstellung der Vorbereitungsmöglichkeiten der Quartsext- und Septakkorde niederschlägt.

Versucht man abschließend die H-Dur-Transposition im Kontext von Bruckners Unterricht bei Sechter zu bewerten, liefert die Transpositionsübung in erster Instanz einen weiteren Beleg für die Zusammengehörigkeit des ursprünglichen Studienbuchs als solchem. Nachstehend verdeutlicht sich durch Ortsangaben, chronologische Reihung sowie inhaltliche Modifikationen zur Vorlage aber ebenfalls Bruckners fortgesetzte Auseinandersetzung mit der Sechter'schen Lehre, die als Phase im Selbststudium höchstwahrscheinlich im Anschluss an Bruckners ersten längeren Studienaufenthalt in Wien ab spätestens August 1858 in Linz folgte. Der Widerspruch teils detaillierterer Kommentierungen im Kontrast zu wenigen relevanten Randbemerkungen ließe sich sowohl als Reduktion auf das Wesentliche im Sinne einer pädagogischen Vereinfachung durch den Lehrer als auch als nachlassender Ehrgeiz des Schülers deuten, der einerseits Material für den eigenen Unterricht erstellte oder andererseits bereits erlernte Konzepte nicht wiederholen wollte. Dass gerade die 2. Deutung nicht dem tradierten Persönlichkeitsprofil Bruckners entspricht, liegt auf der Hand, mag aber auch dadurch nicht völlig von der Hand gewiesen werden, dass die Pflichten als Dom- und Stadtpfarrorganist gekoppelt mit privatem Klavierunterricht für die Linzer Bürgerschicht von Bruckner bereits ein enormes Arbeitspensum abverlangten und somit das Selbststudium zeitökonomischen Zwängen unterlag.

Offen bleibt indes, sowohl ob die H-Dur-Transposition, deren Ende auf S. 16 (A-LIa-Mittmannsgruber_Schachtel_1, fol. [1v]) sich weder als fragmentarisch noch abrupt beschreiben lässt, als Quellenkonvolut tatsächlich vollständig ist, als auch ob es sich um die einzige Transpositionsübung im Zusammenhang mit dem Sechter'schen Unterricht handelt oder auch Transpositionsübungen in anderen Tonarten möglicherweise mit ♭-Vorzeichen oder in Moll von Bruckner angefertigt wurden.

2.5 Vorbild und Weiterverwendung

Exkurshaft soll hier auf eine weitere Überlegung eingegangen werden, die dieses Vorgehen – das Abschreiben bei gleichzeitig angedachter Weiterverwendung als Unterrichtsmaterial – zu erklären versucht: Von Herbst 1839 bis Herbst 1840 erhielt Bruckner Nachhilfeunterricht bei Johann Georg Steinmayr (1813–1845): Hintergrund dieses Unterrichts war die Notwendigkeit, Unterrichtsinhalte der 4. Klasse der Hauptschule – die Schule in St. Florian war lediglich Markt- und Pfarrschule, d. h. Trivialschule – nachzuholen, denn erst dann war der Zugang zur Linzer Normalschule und damit zur Lehrerausbildung möglich.²¹⁵ Wie bekannt, wurde Bruckner daraufhin in die Linzer Präparandie aufgenommen und absolvierte diese erfolgreich. Im Anschluss folgte die in der Biographik häufig als eher „ungeliebte Zwischenstation“²¹⁶ beschriebene Phase in Windhaag, bei der wiederum Bruckner den Präparandie-Anwärter Franz Sücka auf dessen Eintritt in die Lehrerausbildung vorbereitete. Im Zuge dieses Unterrichts fertigte Bruckner 1842 ein ca. 220-seitiges Methodik-Skriptum nach den Vorträgen des Direktors der Linzer Präparandie Johann Nepomuk Pausperthl Władýk von Drachenthal an.²¹⁷ Es ist wohl davon auszugehen, dass Bruckner, der in den 1840er Jahren noch den beruflichen Werdegang eines Lehrers verfolgte, diese umfangreiche Abschrift nicht lediglich aus altruistischen Motiven für die Nachhilfe eines Präparandie-Anwärters anfertigte, sondern den Vorgang des Abschreibens ebenfalls zur Festigung des eigenen Wissens und zur Weiterbildung nutzte sowie an die Weiterverwendung als Unterrichtsmaterial für zukünftige Schüler dachte.

Wenngleich weitere Spekulationen über die Pausperthl-Abschrift aufgrund der ungeklärten Genese und Provenienz hinfällig sind, ließe sich doch folgender Analogieschluss wagen: Wie bereits bei der Pausperthl-Methodik zielte auch Bruckners Abschrift der H-Dur-Transposition nicht ausschließlich auf den Lerneffekt, d. h. das Einprägen durch Wiederholen bzw. Abschreiben, sondern diente prospektiv auch als Unterrichtsmaterial, das von Bruckner in der Folgezeit benutzt werden konnte.

²¹⁵ Wie Franz Zamazal darlegt, waren derartige Nachschulung nicht ungewöhnlich und sorgten gewissermaßen auch für die Durchlässigkeit des Schul- und Lehrsystems. Vgl. Göll./Auer Bd. 1, S. 140 sowie Zamazal, *Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer*, S. 217.

²¹⁶ Vgl. Göll./Auer, Bd. 1, S. 163.

²¹⁷ Eine ausführlichere Darstellung dieser Schrift siehe Kapitel 1.1.1 *Schulwesen in Österreich zur Zeit der Familie Bruckner von 1774–1869*.

Dass auch das Studienbuch und die H-Dur-Transposition in einem solchen Zusammenhang von Bruckner gedacht worden sein könnten oder zumindest letztlich als Unterrichtsmaterial verwendet wurden, zeigt ein weiterer Quellenbefund in Verbindung mit der Liste der von Bruckner ab 1868 am *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* unterrichteten Schüler:

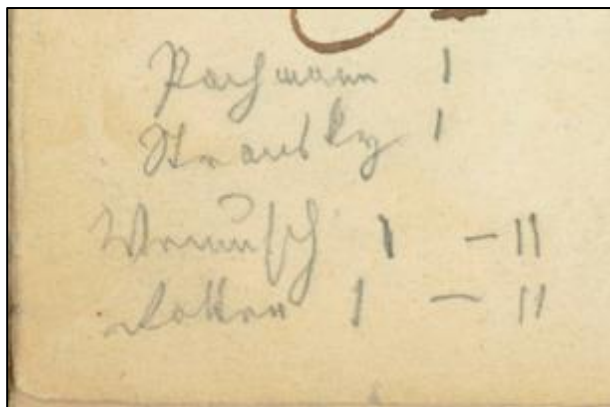


Abb. 2.9: Ausschnitt des Studienbuchs, S. 37 (A-Wst, MHc-4124, fol. [11r]).

Auf S. 37 (A-Wst, MHc-4124, fol. [11r]), genau an der Stelle im Studienbuch, die den Übergang zwischen Vorbereitung und Auflösung der Akkordprogressionen in Moll markiert, notiert Bruckner die Namen Pachman, Stransky, Wenusch und Rotter. Dabei handelt es sich um Vladimir de Pachmann²¹⁸ (1848–1933), Adolf Stransky²¹⁹ (1851–?), Franz Wenusch²²⁰ (1851–1914) und Emil Rotter²²¹ (1851–1895), von denen alle vier in Bruckners erstem Jahr am Konservatorium als Studenten im Harmonielehre-Kurs inskribiert waren.²²² Der Zusatz „I“ bzw. „I–II“ könnte auf die Einstufung oder

²¹⁸ Der aus Odessa stammende Pachmann konzertierte bereits früh in seiner Karriere als anerkannter Pianist in ganz Europa sowie den USA. Ein besonderer Schwerpunkt lag auf seiner Interpretation der Werke Chopins.

²¹⁹ Als Sohn des Cellisten des Hofopertheaters Josef Stransky (1809–1890) schien Stransky prädestiniert für eine Karriere als Musiker. Wie auch sein Bruder Theodor (1852–?), der ebenfalls für einen Harmonielehre-Kurs bei Bruckner eingeschrieben war, verließ Adolf 1870 vorzeitig das Konservatorium. Weitere biographische Stationen sind bisher nicht bekannt. Der von Göll./Auer irrtümlich erwähnte Eduard Stransky ist weder in den Jahresberichten noch den Gesellschaftsaktien nachweisbar. Auch die Angabe, dass es sich um den späteren Dirigenten der Metropolitan Opera New York handelt, ist falsch. Weder Eduard noch Adolf Stransky sind dort als Dirigenten nachweisbar. Möglicherweise bezieht sich Auer hier auf den tschechisch-stämmigen Dirigenten der New York Philharmonics Josef Stránský (1876–1936). Vgl. Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 33 u. 38.

²²⁰ Wenusch verließ noch im gleichen Schuljahr das Konservatorium. Für den im Jahresbericht angegebenen Geburtsort (Stoitzendorf/NÖ) ließ sich Wenusch nicht nachweisen. Zu weiteren biographischen Stationen ist bisher nichts bekannt.

²²¹ Rotter stammte aus Mährisch Schönberg (heute: Šumperk /CZ) und war nach Abschluss seiner Ausbildung als Bratschist Mitglied der Hofkapelle und des Hofopernorchesters. Vgl. Christian Merlin, *Die Wiener Philharmoniker. Die Musiker und Musikerinnen von 1842 bis heute*, aus dem Französischen von Michaela Spath, (= Die Wiener Philharmoniker, Bd. 2), Wien 2017, S. 139 sowie [Ohne Verfasser], Verzeichnis der Verstorbenen in Wien, in: *Die Presse*, III. Jg., Nr. 100 vom 12. April 1895, S. 12.

²²² [Unbekannter Verfasser], *Jahres-Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Schuljahr 1868–1869*. Wien: Verlag des Conservatoriums / Druck von J. B. Wallihausser, 1869, [= Jahresbericht 1868/69], S. 30, 32, 35 u. 37.

Benotung der Schüler hindeuten.²²³ Das Manuskript kann also zumindest für Bruckners erstes Unterrichtsjahr am Konservatorium auch als Unterrichtsskript verstanden werden, anhand dessen Bruckner den Unterricht vorbereitete bzw. strukturierte.

In Bezug zur H-Dur-Transposition sowie zum Studienbuch allgemein ließen sich hier noch weitere Überlegungen anknüpfen, inwiefern bspw. die Übungen praktisch am Klavier durchgespielt wurden, wie die in den Studienbüchern vorhandenen paratextuellen Verweise auf Sechters Lehrwerk insgesamt sowie im Einzelnen zu deuten sind oder warum die Kontrapunktlehre angesichts der Vorkenntnisse Bruckners in den anderen Studienbüchern einen derartigen Umfang einnimmt. Denn abschließend bleibt festzuhalten, dass es sich lediglich um die ersten Übungen bei Sechter handelte und Bruckner der weitaus umfangreichere Teil des Studiums 1858 noch bevorstand.

²²³ Die für das Schuljahr 1868/69 mit besonderer Auszeichnung erwähnten Schüler waren Anton Huber (1845–1903), Leopold Landskron (1842–1900), Josef Latzelsberger (1849–1914), Vladimir de Pachmann, Wilhelm Rauch (1844–1914), Hugo Reinhold (1854–1935), Adolf Stransky und Leopold Swoboda (ca. 1851–1906/07). Vgl. Jahresbericht 1868/69, S. 55.

3. Harmonielehre und Kontrapunkt im 2. Studienbuch

Das erste gebundene Studienbuch Bruckners (A-Wn, Mus.Hs. 34925), das mit der autographen Betitelung (s. o.) durch Bruckner bereits die inhaltliche Abschnittsbildung andeutet, teilt sich in eben jene zwei Abschnitte – einerseits die fortgesetzte Auseinandersetzung mit harmonischen Progressionen (fol. 1–66) und andererseits den Beginn der Sechter'schen Kontrapunktlehre (fol. 68–128). Innerhalb dieser beiden Abschnitte lassen sich wiederum vier durchgängig paginierte Unterabschnitte ausmachen, die durch autographe Datierungen den weiteren Unterrichtsablauf andeuten:

Folierung	Paginierung	Inhalt	Datierung	Ort
46r–66v	1–42	Harmonisierung	bis zum 24.12.1858	Linz
86r–100v	1–30	Einfacher Kontrapunkt	13.02.1859–ca. 04.05.1859	Linz
120r–128r ²²⁴	1–17	Einfacher Kontrapunkt	Mai bis Juni 1859	Linz?
108r–115v	1–16	Einfacher Kontrapunkt	ca. Juni bis 24.07.1859	Wien

Tab. 3.1: Auflistung paginierter Abschnitte in A-Wn, Mus.Hs. 34925.

So ist davon auszugehen, dass Bruckner im Anschluss an seine erste Studienfahrt im Frühsommer 1858 zunächst überwiegend im Selbststudium weiter an den Kapiteln zur diatonischen und chromatischen Fortschreitung arbeitete, diese mit 24. Dezember 1858 abschloss und ab Februar 1859 der Unterricht zur Kontrapunktlehre begann. Demgegenüber steht der bereits zitierte Brief Sechters vom 26. September 1858, der die Übersendung „kontrapunktische[r] Beispiele“²²⁵ durch Weinwurm – wiederum, wie dem Kontext des Briefes zu entnehmen ist, auf Nachfrage Bruckners – bestätigte. Ließe sich hier einerseits von einer Überschneidung der Unterrichtsinhalte ausgehen, bliebe dennoch andererseits die Frage, um welche zusammenhängende Abschnitte des Studienbuchs es sich handeln könnte, da die in der Handschrift vorliegenden Passagen, die der Hand Sechters zuzuordnen sind, überwiegend von Bruckner mit der Ortsangabe „Wien“ versehen sind.

Dem zunächst ebenfalls im Linzer Selbststudium begonnenen Kontrapunktunterricht folgte eine weitere Studienfahrt zu Sechter nach Wien, die vom 30. Juni bis spätestens 23. August 1859 andauerte.²²⁶ Am Beginn dieser zweiten Studienfahrt dürften

²²⁴ Zur Begründung der Reihung s. u.

²²⁵ Brief von Sechter an Bruckner vom 26. September 1858, zit. nach: Briefe I, S. 17f.

²²⁶ Scheder, S. 22.

zunächst die Korrekturen vorhandener Ausarbeitungen gestanden haben, ehe neues Material sowie neue Lektionen abgearbeitet wurden. Ein Vergleich der Datierungen (s. u.) zwischen diesem Studienbuch sowie dem Nächstfolgenden²²⁷ verdeutlicht auch hier die Überschneidung von Unterrichtsinhalten, denn sowohl die Ausarbeitungen zum einfachen Kontrapunkt²²⁸ als auch die zum doppelten Kontrapunkt²²⁹ weisen Datumseintragungen im Zeitraum zwischen 19. Juli und 11. August 1859 auf. Bereits auf den folgenden Tag, den 12. August 1859, datiert wiederum Sechters Zeugnis, dass Bruckner die Prüfung im „einfachen Contrapunct in allen Gattungen und im Harmonisi[er]en gegebener Melodien, endlich im strengen musikalischen Kirchensatze“²³⁰ mit dem Prädikat „sehr eindrucksvoll“ abgelegt hatte.

Wie bereits die Aufstellung in Tab. 3.1 verdeutlicht, sind Einzelblätter ebenso wie längere Abschnitte des Studienbuchs nicht autograph von Bruckner paginiert, sodass deren Reihung untereinander aber auch die Blattfolge des Studienbuchs insgesamt in Zweifel stehen. Wie bereits zuvor, muss offengelassen werden, inwiefern Bruckner bei der Zusammenstellung tatsächlich planvoll vorging, da an vielen Stellen inhaltliche Zusammenhänge durch die Bindung und die damit einhergehende Blattreihenfolge verunklart wurden. Nicht zuletzt wird dies auch an der verhältnismäßig hohen Anzahl an unbeschriebenen Seiten bzw. Blättern²³¹ deutlich, die entweder durch nicht beschriebene Rückseiten entstanden oder aber als Ausgleich einzelner Lagen innerhalb des Buchblocks im handwerklichen Ablauf des Bindens notwendig gewesen sein könnten. Mehrheitlich lässt die Durchsicht des Studienbuchs so nur den Schluss zu, dass die Quellengenese sowie der im Unterricht bzw. Selbststudium vermittelte Zusammenhang im aktuellen Zustand nur unzureichend wiedergegeben ist und somit eine Aufschlüsselung der tatsächlichen Abfolge notwendig wird.

²²⁷ Siehe A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 181ff.

²²⁸ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 78v–81r, 104r–107r u. 116r.

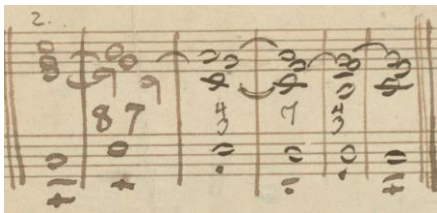
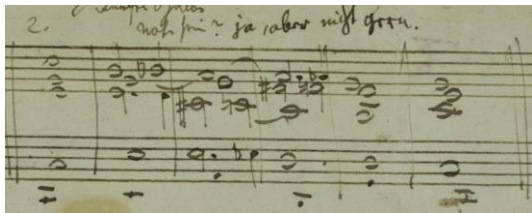
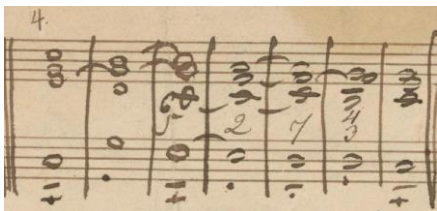
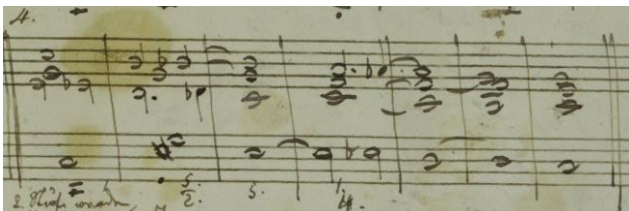
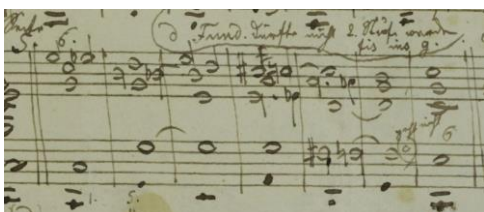
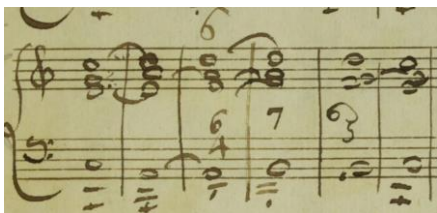
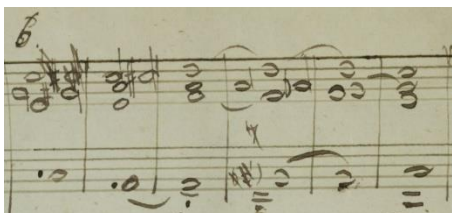
²²⁹ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 24260, 181r–192v.

²³⁰ Zit. nach: Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 173.

²³¹ Diese sind: A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 1v [Rückseite des Titelblatts], 5v, 38r–39v, 41v, 43r–45v, 67v [Rückseite des zweiten Titelblatts], 84v–85v, 101r–v, 102v–103v, 116v, 117r, 118v, 128v.

3.1 Retrospektive – „Nulltes Studienbuch“

Auszuschließen von dieser Untersuchung, sind zwei Blätter (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 40 und 42), die vermutlich eher unbeabsichtigt in das Studienbuch gebundenen wurden: Bei fol. 40 handelt es sich um die Fortsetzung bzw. Ergänzung der *Chromatischen Anmerkungen*, die Bruckner bereits in der Handschrift US-NYp-JOF72-28 (dort: fol. [1r–2r]) vornahm und die auf Übungen aus dem vorangegangenen Studienbuch referenzieren. Bruckner verweist zunächst mittels annotierten Seitenzahlen („Seite 3“, „Seite 5“ und „Seite 9“) auf die entsprechenden Seiten der (Teil-)Handschriften (A-Wst, MHc-4996, fol. [2r–v], A-Wst, MHc-4124, fol. [1r] und A-Wn, Mus.Hs. 38803, fol. 2r–v) und ergänzt schließlich auf diesen Seiten über dem jeweiligen Beispiel mit einer kleinen arabischen Ziffer auf die hier durchgeführten, chromatisierten Beispiele:

Teilquellen	„Chromatische Ausarbeitung“
 A-Wst, MHc-4996, S. 3, fol. [2r]	 A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 40r
 A-Wst, MHc-4996, S. 4, fol. [2v]	 A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 40r
 A-Wst, MHc-4124, S. 5, fol. [1r]	 A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 40r
 A-Wn, Mus.Hs. 33803, S. 9, fol. 2r	 A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 40v

Tab. 3.2: Gegenüberstellung der Teilquellen mit den „Chromatischen Ausarbeitungen“.

Wird einerseits der Zusammenhang zwischen den (Teil-)Handschriften gewissermaßen retrospektiv nochmals bestätigt, lässt sich andererseits nur annehmen, dass die hier vorgenommene Aufstellung chromatisierter Akkordprogressionen erst zu einem Zeitpunkt entstand, an dem die umfangreicheren und weit gestreuten Ausarbeitungen in den *Chromatischen Anmerkungen* bereits ausgesetzt waren, andernfalls wären die hier angeführten Beispiele vermutlich in das bereits bestehende Referenzsystem inkorporiert worden. Auffällig ist wiederum, dass die *Chromatischen Ausarbeitungen* gänzlich von Bruckner notiert sind, während in den *Chromatischen Anmerkungen* Schreiberwechsel zwischen Sechter und Bruckner erkennbar sind.

Das zweite Blatt (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 42), das nicht in den Kontext des Studienbuchs zu verorten ist, überschreibt Bruckner mit „Prüfung über Harmonisi[e]rung“ sowie der Datierung „(: 7. Juli [1]858.“. Die Schreibanteile zwischen Lehrer und Schüler verteilen sich innerhalb dieses Prüfungsbogens auf die bekannte, alternierende Weise, sodass auch hier gegenüber dem übrigen Material zur Harmonielehre in diesem Studienbuch (s. u.) eine Abgrenzung stattfindet. Sämtlich von Sechter stammen die vor dem Beispiel notierten Tonarten und auch der überwiegende Teil der zu Akkoladenbeginn notierten Notenschlüssel ist Sechter zuzuordnen. Widersprüchlich erscheint hingegen die Kombination zwischen Titel und Datierung, denn das *Harmonisieren* beurkundete Sechter erst 1859 (s.o.), wohingegen 1858 lediglich das Studium der „richtigen Folge der Grundharmonien“²³² attestiert wurde. Mit Blick auf die angefertigten Übungen lässt sich festhalten, dass auch hier Fortschreitungen und Akkordaussetzungen durchgeführt wurden, die eher dem ersten Unterrichtsjahr²³³ zuzuordnen sind, sodass eine falsche Datierung auszuschließen ist und die falsche Einordnung innerhalb des Studienbuchs aufgrund der im folgenden Abschnitt häufig gewählten Überschrift „Harmonisi[e]rung“ stattfand.

3.2 „[H]öherer Theil“ der Harmonielehre

Der erste Teil des Studienbuchs, der der fortgesetzten Auseinandersetzung mit harmonischen Fortschreitungen gewidmet ist, lässt sich wiederum in zwei größere

²³² Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 153.

²³³ Inhaltlich wie mit Blick auf die Datierung rückt der Prüfungsbogen in die Nähe des vollständig mit Bleistift geschriebenen Bogens (A-Wst, MHC-4124, [fol. 25r]) aus dem 1. Studienbuch.

Sinnabschnitte untergliedern: Eine 1. Einheit bilden fol. 2–37 in mehrheitlich losem Verbund sowie die bereits erwähnte, fortlaufend paginierte 2. Einheit fol. 46–66. Beiden Abschnitten gemein – und konträr zum vorangegangenen Studienbuch – ist die Häufigkeit mit der Bruckner durch Randbemerkungen auf Sechters *Grundsätze* [...] verweist. Vermittelt durch diese Eintragungen sind mehrere Beobachtungen naheliegend: (1) Beide Einheiten dürften im Selbststudium entstanden sein. (2) Die chronologische Reihung zwischen 1. und 2. Einheit lässt sich unter der Annahme, dass Bruckner die drei Bände der *Grundsätze* [...] nicht willkürlich bzw. diskontinuierlich abarbeitete, insofern bestätigen, als dass in der 1. Einheit ausschließlich auf den 1. Band der *Grundsätze* [...] verwiesen wird, währenddessen die paginierte 2. Einheit lediglich Referenzen zum 2. Band der *Grundsätze* [...] aufweist. Die wiedergegebene Abfolge von 1. und 2. Einheit im Studienbuch dürfte demnach auch der Genese entsprechen. (3) Innerhalb der 1. Einheit legen die referenzierenden Seitenzahlen folgende Blattreihenfolge nahe:

Blätter	Inhalt	Notierte Seitenzahl	Tonarten
2–3	Vorbereitung und Auflösung der Septakkorde 3. und 7. Stufe	73, 74	Molltonarten
36–37	Verzögerte Auflösung des Septakkords der 1. Stufe als Stellvertreter der nat. 6. Stufe	88, 89, 90	Molltonarten
6–11	Diatonische Übergänge in Dur (fol. 6–8) und Diatonische Tonwechslungen in Moll (ab fol. 9v)	104, 111	Dur- und Molltonarten
4–5	Diatonische Tonwechslungen	–	–
12–15	Zusammengesetzte chromatische Sätze in Dur, Eintritt von Sept- und Septnonakkorden	134, 137, 138, 142	Durtonarten
32–35	Septakkorde als Stellvertreter von Septnonakkorden	142, 146	Durtonarten
28–31	Chromatische oder Zwitter-Sept- und Septnonakkorde	146, 149	Durtonarten
16–19/24	Auflösung und verzögerte Auflösung der Zwitterseptnonakkorde	149, 150, 152, 154	Durtonarten
25–27	Chromatische Fortschreitungen in Moll	181	Molltonarten
20–23	Zurückkehrende Durchgänge	182, 186, 193	Molltonarten

Tab. 3.3: Auflistung der Blattreihenfolge gemäß Seitenzahlreferenz.

Bestätigt wird diese Reihenfolge auch mit Blick auf die teils inhaltliche Fortsetzung einzelner Übungen zwischen verschiedenen Blättern bzw. Bögen: Solche Anschlüsse, bei denen zumeist die begonnene Übung nach dem Blattwechsel in eine

weitere Tonart transponiert wird, lassen sich jeweils am Übergang von fol. 15 zu 32, fol. 35 zu 28, fol. 31 zu 16, fol. 19 zu 24 sowie fol. 27 zu 20 feststellen. Eine Besonderheit stellt der Wechsel zwischen fol. 11 und 4 dar: Zunächst unterscheidet sich der 20-zeilige Bogen fol. 4/5 bereits durch sein Format vom restlichen Konvolut, jedoch findet sich auf fol. 4v die inhaltliche Fortsetzung von fol. 11v. Bruckner moduliert in diesem Abschnitt (fol. 6–11) zwischen Tonarten, wobei die Entfernung zwischen Ausgangs- und Zieltonart durch sogenannte „Schritte“ angegeben wird, die entlang des Quintenzirkeln abgezählt werden. So entstehen zwischen Tonarten Verwandtschaften mit zwei bis sieben Schritten. Sechter abstrahiert hierbei für jede mögliche (Schritt-)Distanz innerhalb des Quintenzirkels eine auf alle Tonarten anwendbare Bassstufenfolge, bei der mittels Umdeutungen bestimmter Stufen von Ausgangs- zu Zieltonart moduliert bzw. „gewechselt“ werden kann. Das Verfahren wird, wie für Sechter üblich in Dur und Moll separat abgehandelt. Während Bruckner also bis zu sechs Schritten in Moll (fol. 11v) exemplifiziert, folgt die fehlende Umsetzung der sieben Schritte entfernten Tonarten auf fol. 4v. In diesem Zusammenhang steht auch die Notiz, die Bruckner auf fol. 4r vermerkt:

„Ausarbeitungen um einen Schritt über die Verwandtschaft | also 2 Schritte | ohne Abkürzung (im ander[e]n Hefte.) | Dann um 3, 4, etc bis 7 Schritte mit Abkürzungen. | ebenfalls. bis sechs Schritte“²³⁴

In Kombination mit der daneben notierten „vertatur“-Anweisung wird deutlich, dass Bruckner die notwendige Erklärung für das Vorgehen notierte sowie, dass die Umsetzung der Modulation eben in einem anderen Heft²³⁵ zu finden sei.

Insgesamt umfassen die von Bruckner in der 1. Einheit notierten Übungen das 3. und 4. Kapitel aus dem 1. Band der Sechter'schen *Grundsätze* [...].²³⁶ Das Resultat der Beschäftigung mit diesen beiden Kapiteln schlägt sich dann wiederum in den ausgearbeiteten Übungen nieder: Ab fol. 12r lässt sich ein klares Schema nachverfolgen, denn Bruckner überträgt die Mehrzahl der Beispiele, die in den *Grundsätzen* [...] gänzlich in C-Dur oder a-Moll notiert sind, in andere Tonarten – d. h.

²³⁴ A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 4r.

²³⁵ Mit »Heft« bezeichnet Bruckner vermutlich die später für ihn typische Lagenzählung. Ein Heft umfasst daher zwei ineinandergelegte Bogen, d. h. einen Doppelbogen mit 8 Seiten. Ebenso könnte es sich aber auch um ein Konvolut mit jeweils 16 oder 32 Seiten handeln. Auch im Briefwechsel zwischen Sechter und Bruckner verweist Sechter auf „17 Hefte“ zum doppelten Kontrapunkt, die er von Bruckner am 13. Januar 1860 erhalten hatte. Dementsprechend finden sich auf fol. 1–68 des nächsten Studienbuchs (A-Wn, Mus.Hs. 24260) alle acht Seiten oben rechts eine von „Nro. 1“ bis „Nro. 17“ fortlaufende Nummerierung. Vgl. Briefe I, S. 22.

²³⁶ Das sind „3. Theil. : Diatonische Tonwechslung und chromatisches Fortschreiten in der Dur-Tonleiter“ sowie „4. Theil. : Chromatisches Fortschreiten in der Moll-Tonleiter und die enharmonischen Verwechslungen“. Vgl. Sechter, GdmK I, S. [V].

wie bereits beim vorangegangenen Studienbuch, bildet das Transponieren bereits bestehender Übungen einen Hauptbestandteil der Ausarbeitung. Eine kontinuierliche Übertragung lässt sich vor allem für S. 134–154 sowie anschließend für S. 181–193 nachvollziehen. Da, nach Sechters Lehre, die chromatischen Progressionen aus den Diatonischen abgeleitet werden müssen, notierte Bruckner zunächst das diatonische Beispiel, ehe eine chromatisierte Variante folgt und markierte diese dementsprechend zunächst mit der zugrundeliegenden Tonart und anschließend meist mit dem Zusatz „diat.“ und „chrom.“. Der „bloßen“ Übertragung steht wiederum das „andere Heft“ (fol. 6–11) gegenüber, denn wie bereits angedeutet, finden sich zu diesen Aussetzungen keine vorgeschriebenen Beispiele in Sechters *Grundsätzen* [...]. Vielmehr beschreibt Sechter verbalsprachlich in teils umständlicher Verschachtelung die Folge der Fundamentstufen und die dabei vorgenommen harmonischen Umdeutungen.

Im Vergleich zwischen Studienbuch und Sechters *Grundsätzen* [...] fallen in dieser 1. Einheit zwei Positionen auf, an denen Abschnitte bzw. Paragraphen aus den *Grundsätze* [...] präteriert werden: Zunächst der Sprung zwischen fol. 11v und 12r, bei dem sowohl das Ende des Kapitels zur *Diatonischen Tonwechslung* (S. 115–118) als auch der Beginn zu den *Chromatischen Schritten in C-Dur* (S. 119–133) ausgelassen wird sowie der Absatz zwischen fol. 24v und 25r mit dem das Ende des Kapitels zu den *Chromatischen Schritten in C-Dur* (S. 155–162) als auch der Beginn zu den *Chromatischen Schritten in A-Moll* (S. 163–180) übersprungen wird. Der Blick auf Bruckners Handexemplar (A-Wn, Mus.Hs. 3174/1, dort: fol. 58r–67r und 78r–89v) und die darin enthaltenen Annotationen Bruckners verdeutlicht einerseits eine fortlaufende Aufarbeitung der im Studienbuch scheinbar übersprungenen Abschnitte. Andererseits begründet sich das Ausbleiben weiterer Transpositionen in den mehrheitlich kurzen Notenbeispielen der übersprungenen Passagen selbst, die aufgrund des Taktumfangs zwar als Anschauungs- weniger jedoch als Übungsmaterial dienen.

In ähnlicher, sogar zugespitzter Art und Weise überträgt Bruckner in der 2. Einheit des Studienbuchs (fol. 46–66) sämtliche Beispiele aus dem 2. Band der *Grundsätze* [...] (dort von S. 293–389). Auch hier sind die ursprünglich in C-Dur notierten Beispiele in andere Tonarten transponiert, im Gegensatz zur 1. Einheit weist Bruckners Arbeit hier allerdings keine Lücken auf, d. h. sämtliche Beispiel der Vorlage wurden übertragen. Unglücklicherweise lassen sich zu diesem Abschnitt nur rudimentäre Aussagen darüber treffen, inwiefern Bruckner das Handexemplar mit Annotationen versah, da

selbiges einen von S. 209–368 reichenden Textverlust²³⁷ aufweist. Auf den wenigen, sowohl in Handexemplar als auch Studienbuch vorhandenen Seiten (S. 369–389) finden sich keinerlei Eintragungen Bruckners, sodass zumindest bisher davon ausgegangen werden muss, dass die gesamte Vorlage gänzlich ohne Eintragungen geblieben war.

Das bereits angedeutete Fehlen Sechter'scher Eintragungen und Korrekturen im gesamten Abschnitt zur Harmonielehre – ausgenommen der genannten Einzelblätter – verortet diese Übungsabschnitte in das Selbststudium in Linz, was wiederum nicht zuletzt der reinschriftliche Charakter der Abschnitte (Akkoladen- und Seitendisposition, ausreichender Platz für Teilüberschriften, gleichmäßige Abstände zwischen Noten sowie zwischen Taktstrichen und Noten) bestätigt, der auf eine für Bruckner gewohnte Schreibsituation hindeutet.

Gleichsam eröffnen sich wiederum Fragen nach der Organisation des Fern- bzw. Selbststudiums: Bruckner, der sich intensiv mit den *Grundsätzen* [...] auseinandersetzte, fertigte vermutlich in einem zweiten Schritt zunächst zu bestimmten, und anschließend zu allen Notenbeispielen Transpositionen in anderen Tonarten an. Ob dieses Vorgehen einer Aufforderung Sechters Folge leistete oder eine eigenmächtige Entscheidung Bruckners widerspiegelt, ist ungewiss. Insgesamt zeichnet sich anhand dieser Übungen die didaktische Ausrichtung des Selbststudiums ab: Unter der Prämisse, dass die aktuell vorliegende Korrespondenz zwischen Lehrer und Schüler keine größeren Lücken aufweist, scheint Bruckner nach oder mit Abschluss des 1. Studienaufenthalts vermutlich mündlich von Sechter dazu aufgefordert worden sein, bestimmte Abschnitte der einzelnen Bände der *Grundsätze* [...] zu studieren und infolge dessen Transpositionen ausgewählter Beispiele anzufertigen. Zieht man zudem das Vorgehen Bruckners bei der H-Dur-Transposition des 1. Studienbuchs²³⁸ hinzu, verdeutlicht sich das zugrundeliegende pädagogische Konzept, das durch eine Wissensvermittlung mittels Wiederholen und Transponieren gekennzeichnet ist.

²³⁷ Es liegt auch mit Blick auf die durchgängige Transposition der Übungen durch Bruckner nahe, dass der Textverlust erst nach Bruckners Tod eintrat, nämlich wiederum im Rahmen des Verlassenschaftsverfahrens. Die hier fehlenden Seiten stellen das größte fehlende, zusammenhängende Konvolut dar. Eine Entnahme als Memorabilien durch Bruckners Schüler oder Verehrer ließe sich ebenso vermuten wie der Verlust der Seiten vor der Akzession des Handexemplars durch die Musiksammlung der ÖNB am 8. Januar 1927.

²³⁸ Das annähernd analoge Vorgehen zwischen H-Dur-Transposition und Transpositionsübungen aus den *Grundsätzen* [...] verwundert auch deshalb nicht, da beide Konvolute annähernd zeitgleich entstanden sein dürften, nämlich im 2. Halbjahr 1858.

3.3 Einfacher und freier Kontrapunkt

Wie bereits dargelegt, verzögerte sich für Bruckner der Beginn des Kontrapunktunterrichts aufgrund der ausbleibenden Übersendung der Sechter'schen Übungen durch Weinwurm.²³⁹ Dass die „Beispiele vom einfachen Contrapunct, zwei-, drei- und vierstimmig“²⁴⁰ dennoch ihren Weg zu Bruckner fanden, zeigen die in diesem Abschnitt des Studienbuchs ausgeführten Übungen. Nach Bruckners Nachfrage und Sechters Hinweis, dass die Übungen bereits Weinwurm übergeben seien, bricht die Korrespondenz zwischen Schüler und Lehrer für über ein halbes Jahr ab. Bruckner scheint zunächst mit den Ausarbeitungen zum einfachen Kontrapunkt beschäftigt, ehe er wieder Kontakt zu Sechter aufnimmt und um einen weiteren Studienaufenthalt, der letztlich vom 30. Juni bis 14. August 1859 stattfand, bittet. Neben der Zusage Sechters, Bruckner weiteren Privatunterricht zu erteilen, impliziert der erneute Verweis Sechters auf den unbekannten Verbleib der Übungen zum einfachen Kontrapunkt, dass Bruckner einerseits den Erhalt der Übungen nicht schriftlich bestätigte und andererseits bis zu seiner erneuten Anfrage vom 3. Juni 1859, d. h. seit Ende September 1858, nicht mit Sechter in Kontakt stand sowie weitere Studienaufenthalte bis dahin nicht organisiert waren.²⁴¹

Die Korrektur des Deckblattes²⁴² zum Abschnitt zur Kontrapunktlehre lässt indes vermuten, dass die beiden Deckblätter (A-Wn, Mus.Hs. 34924, fol. 1r und 67r) nicht zeitgleich entstanden. Während die Titelangabe auf fol. 1r bereits auf den Inhalt des gesamten Studienbuchs zielt, deutet die Korrektur des zweiten Deckblattes daraufhin, dass der Abschnitt zur „Harmonisierung“ (fol. 46–66), der wie Teile der Kontrapunktlehre in Linz angefertigt wurde (s. u.), zunächst als Konvolut zusammen mit den Kontrapunktübungen lagerte, bevor – möglicherweise nach dem Studienaufenthalt in Wien oder aber erst wesentlich später vor dem Binden der Handschrift – die einzelnen Faszikel reorganisiert wurden.

²³⁹ Siehe Fußnote 22525.

²⁴⁰ Brief von Sechter an Bruckner vom 26. August 1858, zit. nach: Briefe I, S. 15.

²⁴¹ Vgl. Brief von Sechter an Bruckner vom 5. Juni 1859. Dort heißt es: „Bei Ihrer Ankunft werde ich auch erfahren ob Ihr Freund Weinwurm Ihnen die Beispiele für den einfachen Contrapunct gesandt hat.“, zit. nach: Briefe I, S. 20. Bruckner Anfrage vom 3. Juni 1859 gilt als verschollen.

²⁴² Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 67r: „~~Zur Harmonisierung | u[nd] zum einf[achen]. Contrapunct |~~ gehörige Ausarbeitungen in Linz.“. Bruckner streicht den ersten Abschnitt und überschreibt diesen mit „Einfacher Contrapunct“. Vermutlich erst später folgt die Beischrift „H[err] Professor Sechter alles ausgebessert.“, die die Richtigkeit des Nachfolgenden durch Sechters Lektorat bestätigt.

3.3.1 Kontrapunkt im Linzer Selbststudium

Die Übungen zum einfachen Kontrapunkt bieten nun ein ähnlich disparates Bild wie die 1. Einheit zur Harmonielehre: Blattreihenfolgen und Chronologie liegen mit großer Wahrscheinlichkeit nicht in ursprünglicher Form vor, sodass zunächst eine Reorganisation anhand der von Bruckner annotierten Datierungen sowie der in den Übungen verwendeten Cantus firmii²⁴³ notwendig erscheint:

Zweifel an der Konsistenz der fortlaufend paginierten Passagen (fol. 86r–100v und 120r–128r) ergeben sich nicht, da die darin verwendeten Cantus firmii (Cf 8, 9, 10, 16 und 13) sämtlich vollständig, d. h. gemäß den fünf Gattungen des durch Johann Joseph Fux etablierten Gattungskontrapunkts vom zwei- bis vierstimmigen Satz, sowie in richtiger Reihung abgehandelt werden. Die vorhandenen Datierungen auf fol. 86r und 99v verorten zumindest den ersten Abschnitt in die Zeit des Selbststudiums nach Linz. Dass der zweite Abschnitt (fol. 120r–128r) – wie auch in Tab. 3.4 (s. u.) angeführt – darauffolgend angefertigt wurde, lässt sich durch folgende Befunde belegen: (1) Wie auch im ersten Abschnitt weist diese Passage lediglich von Sechter verfasste Marginalien an den Blatträndern und keine direkten Eingriffe in die Übungsbeispiele – wie bspw. durch Schlüsselwechsel erkennbar – auf. (2) Schriftbild, Planungsgrad, Dichte der Übungen und Korrekturstand deuten zwar die Arbeit mit bzw. Überlegungen zu den satztechnischen Schwierigkeiten an, legen jedoch eine etwa vergleichbare Schreibsituation nahe. (3) Die Abfolge der Übungen folgt einer alternierenden Struktur: Gleich ist allen Übungen zunächst die Abhandlung aller Gattungen zwei- bis vierstimmig sowie das »Durchwandern« des jeweiligen Cantus firmus durch alle Stimmen – im Gegensatz zu den übrigen Übungen –, allerdings wechselt die Hierarchisierung von Gattung und Stimmenanzahl. Werden bei den Übungen zu Cf 8, 10 und 13 alle Gattungen erst zwei-, dann drei- und schließlich vierstimmig abgehandelt, kehrt Bruckner dieses Prinzip bei Cf 9 und 16 um, sodass erst eine Gattung zwei- bis vierstimmig abgeschlossen wird, ehe die Nächste folgt.

²⁴³ Eine Auflistung der verwendeten Cantus firmii findet sich im Anhang 3.1: Auflistung verwendeter Cantus firmii aus A-Wn, Mus.Hs. 34925. Die im Folgenden verwendete Nummerierung der Cantus firmii bezieht sich auf die Erschließung selbiger gemäß der Blattreihenfolge im Studienbuch.

3.3.2 Die „ersten“ Wiener Korrekturen in den „Korrekturbogen“ fol. 108r–v und 118r

Einen weiteren Beleg für die chronologische Abfolge der zwei paginierten Einheiten bietet der erste von zwei Korrekturbögen (fol. 108r–v). Wie bereits bei den Übungen zur Harmonielehre legt Bruckner hier ein Postskriptum mit Korrekturen und Ergänzungen an. Mit den ersten Vermerken zu „Seite 9“ (Korrektorexempel 1)²⁴⁴, „Seite 10“ (Korrektorex. 2)²⁴⁵ und „Seite 26“ (Korrektorex. 3)²⁴⁶ verweist Bruckner auf die auf fol. 90r–v sowie 98r notierten Übungen. Darauf folgen die Korrekturen zu „Seite 5“²⁴⁷ und „Seite 6“ (beide Korrektorex. 6), die wiederum auf fol. 122r–123v referenzieren. In den letztgenannten Beispielen verkürzt Bruckner den ursprünglich abgehandelten Cantus firmus wie folgt:



Zu:



Abb. 3.1: Cantus firmii 16 u. 12 zum einfachen Kontrapunkt aus Bruckners Studienbuch, A-Wn, Mus.Hs. 34925.

Die Verkürzung des Cantus firmus erscheint vordergründig und aufgrund fehlender Kommentierung vorerst als unmotiviert, bildet doch gerade die so festgelegte Melodielinie den Fixpunkt, anhand derer die kontrapunktische Ausarbeitung aufgebaut wird. Mit Blick auf die erste, in dieser Form ausgeführte Korrektur²⁴⁸ ließe sich vermuten, dass Bruckner ähnlich wie zur Korrektur „zu Seite 9“ (Korrektorex. 1) hier ebenso die Quartsextakkorde tilgt, denn in beiden Übungen finden sich

²⁴⁴ Die entsprechende Übung (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 90r) überschreibt Bruckner mit „NB übel“. Eine Gegenüberstellung sämtlicher Übungen findet sich im Anhang 3.2: Korrekturbogen fol. 108r & Vorlagen.

²⁴⁵ Bei dieser Übung handelt es sich lediglich um eine Ergänzung bzw. Variante zur entsprechenden Übung (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 90v).

²⁴⁶ Bei dieser Übung vermerkt Bruckner am rechten Rand von Seite 26 (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 98v): „+ Dieses Beispiel nochmal zu machen“ sowie darunter mit Bleistift: „[Pluszeichen um zwei Wellenlinien ergänzt] Der Baß als Septsprung (schlecht)“.

²⁴⁷ Bruckner vermerkt auf fol. 108r: „Zu Seite 5. in den letzten Arbeiten“. Der Verweis auf „letzte Arbeiten“ belegt zudem die chronologische Reihung des Vorangegangenen. Gleichsam bezieht sich die Referenz nur auf die zuvor notierten zweitaktigen Varianten zu der auf fol. 122r notierten Übung. Die entsprechenden Takte sind dort (fol. 122r) mit einem „+“ markiert.

²⁴⁸ Das ist die erste Übung in der 4. Akkolade (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 108r).

ursprünglich entsprechende Generalbassbezeichnungen. Während in der Korrektur „zu Seite 9“ die Quartsextakkorde lediglich zu Sextakkorden korrigiert werden, wird bei der Korrektur mit verkürztem Cantus firmus zunächst der Takt zwischen den Quartsextakkorden in T. 3 und 5 gestrichen sowie beide Akkorde abgeschwächt. Zudem werden T. 9 und 10 – ursprünglich ebenfalls mit Quartsextakkorden versehen – zur Gänze gestrichen.

Dass die Verwendung des Quartsextakkords Gegenstand des Unterrichts war, zeigt sich wiederum in den Marginalia auf *Seite 9* (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 90r), Bruckner fragt zu einem Beispiel: „Kann hier der 6/4 Akkord gerechtfertigt werden; da er in der 2. Hälfte des Tactes entstanden ist[,] also nicht durch Vorhalt? [Darunter von Bruckner:] nein“ sowie wiederum darunter von Sechter: „die Quart ist unten vorbereitet heißt mit and[er]en Worten der Baß von der Quart ist vorbereitet.“²⁴⁹

Zeigt sich in der Fragestellung sowie grundsätzlich in der Korrektur einerseits die Verschränkung von Sechters Lehre zu harmonischen Progressionen und Kontrapunkt, erklärt sich daraus jedoch nicht vollständig, die Beibehaltung des verkürzten Cantus firmus in den weiteren Korrekturen, sodass auch ein Übertragungsfehler nicht ausgeschlossen erscheint. Gleichwohl muss auch hier wieder das Unterrichtssetting miteinbezogen werden, denn bei allen Korrekturen dieses Bogens ist anzunehmen, dass die jeweilige Vorlage, d. h. die ursprüngliche Übung, am Tisch bzw. Schreibpult in direkten Nähe aufgeschlagen auflag.

Das Ende der Korrekturen und Nachträge ist mit einer Ergänzung auf fol. 108v erreicht: Diese erste Übung der Seite (Korrektorex. 7) lässt sich wiederum anhand des Cantus firmus (Cf 13) der ursprünglichen Übungen auf fol. 126r²⁵⁰ zuordnen. Diese Korrektur in Kombination mit dem Vermerk zu den „letzten Arbeiten“ rückt demnach die undatierten Kontrapunktübungen (fol. 120–128) chronologisch sowohl vor die »Wiener Korrekturen« als auch die weiteren Ausarbeitungen, sodass ein Entstehungszeitraum zwischen 4. Mai 1859 – letzte Datierung der ersten paginierten Einheit (fol. 86–100) – sowie dem Beginn des 2. Studienaufenthalts ab dem 30. Juni 1859 anzunehmen ist.²⁵¹ Bruckner dürfte demnach kurz nach seiner Ankunft in

²⁴⁹ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 90r.

²⁵⁰ Zum 2. Beispiel auf fol. 126r notiert Bruckner „ändern“, da Position des Cantus firmus im Alt sowie die Ausgestaltung der anderen Stimmen übereinstimmen, ist davon auszugehen, dass es sich auf fol. 108v um die Korrektur des Beispiels handelt.

²⁵¹ Anhand dieser Datierungen lässt sich auch hier wieder das ungefähre Arbeitspensum Bruckners beziffern: Dauerte die Arbeit an Cf 8–10 ca. 80 Tage, benötigte Bruckner für die Ausarbeitungen zu Cf 16 und 13 noch ca. weitere 57 Tage.

Wien²⁵² gemeinsam mit Sechter sämtliche, bis dahin angefertigte Übungen durchgesehen und anschließend korrigiert haben, ehe im Anschluss daran an neuen Ausarbeitungen zu Cf 14 und 15 gearbeitet wurde.

Während dieses 1. Korrekturblatt (fol. 108r–v) von Bruckner einerseits mit „1. Bogen Wien“ beschriftet, andererseits aber auch als 1. Seite der folgenden Ausarbeitungen (fol. 108v–115r) mit „1“ paginiert wurde, überschreibt Bruckner einen weiteren Korrekturbogen (fol. 118/119)²⁵³ mit „2. Bogen. in Wien. Zu Hause.“, dessen Ergänzungen sich aber ebenfalls auf die ursprünglich mit Cf 16 angefertigten Übungen – allerdings in ungekürzter Form – beziehen.²⁵⁴

Die Verbindung aus ungekürztem Cantus firmus und dem Vermerk „Zu Hause“, der anzeigen dürfte, dass Bruckner diese Korrekturen anfänglich in seiner Unterkunft²⁵⁵ und nicht bei Sechter anfertigte, lässt die zuvor postulierte Schreibsituation bei der Anfertigung der Korrekturen zweifelhaft erscheinen: Nämlich das Vorlage und Korrektur dauerhaft aufgeschlagen vor Bruckner lagen, wenngleich ob des Korrekturstands als gesichert gelten kann, dass Bruckner alle in Linz angefertigten Übungen mit zur Korrektur nach Wien genommen hatte.

Die Korrekturen auf fol. 118r (Korrektorex. 8 und 9) beziehen sich lediglich auf zwei Übungen, die beide ursprünglich auf fol. 122v notiert wurden. Der Fokus liegt weniger in der Korrektur, sondern vielmehr in der Verbesserung bei gleichzeitiger Erprobung von Varianten, wie auch Bruckners Kommentare am Akkoladenbeginn verdeutlichen.²⁵⁶ Gleiches lässt sich auch für die Schlussbildungen konstatieren, denn Bruckner notiert selbst zu den Korrekturen bzw. Varianten mehrere Schlussbildungen, die sich meist weniger in der Auflösung selbst als vielmehr der Lage unterscheiden. Mehrere dieser Schlussbildungen auf dieser Seite stammen jedoch nicht von Bruckner.

²⁵² Scheder, Zu Bruckners Studienaufenthalten, S. 21.

²⁵³ Wie auch für den 1. Bogen ist lediglich die 1. Seite (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 118r) mit Korrekturen zum einfachen Kontrapunkt versehen. Fol. 118v ist unbeschriftet und das mit Bleistift beschriebene, folgende Blatt (fol. 119) bezieht sich auf Übungen zum doppelten Kontrapunkt (siehe Kapitel 3.3.4 *Einschübe, Varianten und Überlagerungen*).

²⁵⁴ Übung und Korrektur finden sich wiederum im Anhang 3.3: Korrekturbogen fol. 118r & Vorlagen.

²⁵⁵ Vgl. Scheder, Zu Bruckners Studienaufenthalten, S. 21. Wie von Scheder dargelegt, finden sich im Studienbuch noch weitere Marginalien, die Bruckners Aufenthalt im Hotel „Zum goldenen Kreuz“ (bereits 1860, vermutlich um Verwechslungen zu vermeiden als „Hotel Krenn“ geführt), Mariahilferstr. 41 unweit von Sechters Wohnung (Mariahilferstr. 13) bestätigen.

²⁵⁶ Vor Akkolade 2 notiert Bruckner: „oder kräftig:“, vor Akkolade 4: „G oder besser?“ sowie vor Akkolade 5: „Neu vorsätzlich aller halben Noten enthalten.“, vgl. A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 118r.

Zunächst am Ende von Akkolade 4 als Variante sowie am Ende von Akkolade 1 wiederholt, eine Schlussbildung notiert von Sechter:

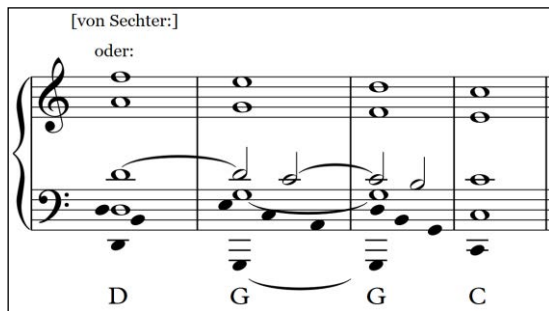


Abb. 3.2: Schlussbildung von Sechter, A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 118r.

Sechter kommentiert dazu, dass die drei oberen Stimmen das Fundament befolgen und G gleichsam den Orgelpunkt bildet, ehe Bruckner eine Akkolade darunter in leicht abgewandelter Variation – vor allem mit abweichenden Fundamentschritten – wiederholt:



Abb. 3.3: Schlussbildung von Bruckner, A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 118r.

Dass sich beide Beispiele wenig unterscheiden, ist offensichtlich, jedoch zeigt sich daran ein gewisser Abstraktionsgrad in der Konsultation zwischen Lehrer und Schüler, da beide Beispiele – aufgrund des hier konträr im Sopran (zuvor: im Tenor und Bass) fortgesetzten Cantus firmus – nicht direkt als Varianten der vorangegangenen Korrektur gesehen werden können. Eine weitere, ergänzte Schlussbildung markiert Bruckner mit dem Zusatz „von Weinw[urm]“ was darauf schließen lässt, dass sich Bruckner bei den Ausarbeitungen, die er in seinem Zimmer im Gasthof gewissermaßen als Hausübungen abhandelte, teils mit Weinwurm beriet.

3.3.3 Der Wiener Kontrapunktunterricht I

Die chronologisch folgenden Ausarbeitungen über Cf 14 und 15 weisen bereits bekannte Differenzen zum zuvor im Selbststudium erstellten Material auf: (1) Der

Anteil an Sechters Vorgaben, Eintragungen, Korrekturen und Kommentaren erhöht sich. (2) Die Schreiberwechsel deuten das lokale Beisammensein von Lehrer und Schüler an. (3) Das Schriftbild samt Seiten- und Akkoladendisposition wirkt weniger planvoll und deutlich unruhiger, sodass eine kürzere Schreib- bzw. Arbeitsphase zu vermuten ist. (4) Korrekturen und Schlussbildungsvarianten folgen direkt nach dem jeweiligen Beispiel oder zumindest auf der gleichen Notenseite.

Während die Ausarbeitungen zu Cf 14 noch zwei- bis vierstimmig in allen Gattungen exemplifiziert wurden, fehlt für Cf 15 die vierstimmige Ausarbeitung komplett. Der Abschluss der Übung²⁵⁷ bietet jedoch keinen Hinweis darauf, hier einen Textverlust anzunehmen, vielmehr evoziert der Blick auf die übrigen Materialien den Eindruck, dass ab Cf 15 eine vollständige Ausarbeitung, d. h. zwei- bis vierstimmige Aussetzungen in allen Gattungen, nicht mehr konsequent durchgeführt wurden bzw. werden mussten. Ob diese Auslassungen auf zeitökonomische Notwendigkeiten – Bruckner wollte sicher die begrenzte Zeit des Studienaufenthalts optimal nutzen – oder das gleichermaßen fortschreitende Niveau des Schülers zurückzuführen sind, lässt sich nicht endgültig beantworten, wenngleich auch hier Textverluste aufgrund der Blattfolge nicht bzw. nur bedingt in Betracht zu ziehen sind.

Die übrigen Übungen bilden in der jetzigen Form der Bindung des Studienbuchs wiederum insgesamt ein desparates Bild: Die Zuordnung anhand der bearbeiteten Cantus firmii sowie Bruckners Datierungen lassen jedoch auch hier eine als wahrscheinlich geltende Abfolge erkennen: Anhand der Datierungen ist ersichtlich, dass Bruckner die Übungen zu Cf 7 (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 76r–81v und 104r–106v) und Cf 11 (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 106v–107v und 116r) zwischen dem 24. Juli²⁵⁸ und 13. August 1859 anfertigte. Die lediglich vierstimmig ausgeführten Übungen bilden den Abschluss des Studienaufenthalts, was auch dadurch ersichtlich wird, dass für Cf 11 einzig die 1. und 2. Gattung ausgearbeitet wurde, während Cf 7 noch in allen Gattungen exemplifiziert wurde. Bruckner dürfte mit Abschluss des Studienaufenthalts bzw. der Rückreise nach Linz keine weiteren Arbeiten zum einfachen Kontrapunkt mehr angefertigt haben, was sich nicht zuletzt an den bereits

²⁵⁷ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 115v.

²⁵⁸ Der Beginn der Arbeit an Cf 7 ist nur bedingt fixierbar, da Bruckner erst auf fol. 78v mit der Datierung „24. Juli [1]859“ beginnt und somit der vorangegangene Bogen fol. 76/77 undatiert ist. Die Formulierung „zu Hause in Wien“ auf fol. 78r sowie Korrekturstand als auch Schreiberwechsel auf fol. 76v suggerieren jedoch den Eindruck der unmittelbaren Fortsetzung, sodass die Varianz bei der Datierung des Beginns lediglich ein bis zwei Tage betragen dürfte.

zeitgleich begonnenen Arbeiten zum doppelten Kontrapunkt²⁵⁹ zeigt – somit dürfte auch die Übung zu Cf 11 als abgeschlossen gelten.

Eine weitere zusammenhängende Einheit bilden die sämtlich undatierten Ausarbeitungen zu Cf 4, 5, 6 (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 72r–75r) und 1 (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 75r–v und 68r–69v). Die ursprüngliche Reihenfolge der Übungen ergibt sich wiederum durch die verwendeten Cantus firmii und deren Wechsel, der meist innerhalb einer Notenseite stattfindet. Auf den meisten Bögen dieser Einheit vermerkt Bruckner, in variierender Form, dass die Ausfertigungen unter Sechters Aufsicht entstanden.²⁶⁰ Wie bereits bei Cf 15 ist es auch in dieser Einheit zumeist Sechter, der das erste Übungsbeispiel mit einem neuen Cantus firmus vorgibt, ehe Bruckner mit der weiteren Ausarbeitung folgt. Wenngleich, wie bei Cf 15, die Übungen zu Cf 4 und 5 nicht alle Kontrapunktgattungen abdecken – auf den contrapunctus floridus wurde verzichtet – ist hier aufgrund des beschriebenen direkten Anschlusses der jeweils folgenden Übungen nicht von einem Textverlust, sondern viel mehr von einer bewussten Reduktion auszugehen.

Die chronologische Einordnung dieser Einheit ergibt sich aufgrund der bis hierher bestimmten Abschnitte und den dabei aufgestellten Prämissen: Da die datierten Passagen zu Cf 7 und 11 als zeitlich fixiert gesehen werden können und unter der Annahme, dass Bruckner und Sechter am Beginn des Studienaufenthalts zunächst an den Korrekturbögen sowie den daran anschließenden Übungen zu Cf 14 und 15 arbeiteten, ergibt sich ein relativ enger Zeithorizont für das Erstellen der übrigen Übungen zwischen ca. 15. und 24. Juli 1858.²⁶¹ Mit Blick auf die angewandte Stimmenzahl sowie die rhythmisch diminuierten Cantus firmii wäre anzunehmen, dass Cf 4 und 5 (Cf in Halben Noten, vierstimmig) nach Cf 6 und 3 (Cf in Ganzen Noten, dreistimmig) entstanden wären, was jedoch durch den Fortgang der Übungen innerhalb der Seiten widerlegt wird. Weder weitere Nummerierungen, Vermerke noch

²⁵⁹ Siehe Kapitel 3.3.4 *Einschübe, Varianten und Überlagerungen*.

²⁶⁰ Die diesbezüglichen Vermerke Bruckners in dieser Einheit lauten wie folgt: „Beim H[errn] Professor“ (fol. 68r), „H[errn] Professor o[der] in Gegenwart desselben“ (fol. 72r) sowie „bei H[errn] Professor“ (fol. 73r). Ob sich aus der Hervorhebung der Präsenz Sechters („in Gegenwart desselben“) eine Differenzierung ableiten lässt, die selbst bei Bruckners Unterrichtsstunden im Hause Sechters zwischen selbstständigem und angeleitetem Studium unterscheiden lässt, bleibt spekulativ, wenngleich gerade mit Blick auf Sechters sonstige Verpflichtungen eine mehrstündige Betreuung eines Schülers zumindest fraglich erscheint. Ebenso wahrscheinlich wäre zu vermuten, dass Bruckner durch diese Annotationen im Gesamtkonvolut des Wiener Materials zwischen Hausübungen und Vortragsnotizen unterscheiden wollte.

²⁶¹ Ein exaktes Anfangsdatum ist nicht feststellbar. Da auch der Vergleich mit der Anfertigungsdauer der anderen Passagen (vgl. Fußnote 251) nur unzureichend Aufschluss gibt, wurde von einem etwaigen Mittelwert ausgegangen.

der inhaltliche Kontext geben Aufschluss darüber, in welcher zeitlichen Abfolge diese Übungen entstanden.²⁶² Somit bleibt gerade die Einheit, deren Erstellung Bruckner explizit mit „[in] Sechters Gegenwart“ markierte, als diskontinuierlichster Abschnitt:

²⁶² Zur weiteren Einordnung siehe auch das Kapitel 3.3.4 *Einschübe, Varianten und Überlappungen*.

Folio	Cantus firmus	Gattungen	Stimmenanzahl	Kommentar	Paginierung	Ort und Datum
86r–100v	Cf 8, 9, 10	alle	zwei- bis vierstimmig	–	1–30	[Linz], 13.02.1859–04.05.1859
120r–128r	Cf 16, 13	alle	zwei- bis vierstimmig	–	1–17	[Linz, Mai bis ca. 30.06.1859]
108r	Cf 12 (Variante zu Cf 16)	–	–	Korrekturen zu fol. 90r–v, 98r, 122v, 123v und 126r	1, „1. Bogen“	Wien, [ab 30.06.1859]
108r–115v	Cf 14, 15	alle	zwei- bis vierstimmig (Cf 14), zwei- bis dreistimmig (Cf 15)	–	2–16	Wien, [zwischen 30.06.1859–24.07.1859]
118r–119v	–	–	–	2. Korrekturen	„2. Bogen“	Wien, [ab 30.06.1859]
76r–81v, 104r–106v	Cf 7	alle	vierstimmig	–	–	Wien, zwischen 24.07.1859 und 11.08.1859
106v–107r, 116r	Cf 11	1.–2. Gattung	vierstimmig	–	–	Wien, zwischen 24.07.1859 und 11.08.1859
72r–73r	Cf 4	1.–4. Gattung	vierstimmig	–	–	Wien, [undatiert]
73r–74r	Cf 5	1.–4. Gattung	vierstimmig	–	–	Wien, [undatiert]
74r–75r	Cf 6	alle	dreistimmig	–	–	Wien, [undatiert]
75r–v, 68r–69v	Cf 1	alle	vierstimmig	Einfacher Kontrapunkt (Moll)	–	Wien, [undatiert]
71r–v, 82r–83v	Cf 3	alle	drei- und vierstimmig	–	–	Wien, [undatiert]
70r–v	Cf 2	–	dreistimmig	„freier einfacher Contrap[unkt].“	–	Wien, [undatiert]

Tab. 3.4: Chronologische Reihung der behandelten Cantus firmii.

3.3.4 Einschübe, Varianten und Überlagerungen

Weitere Einzelseiten sind von Bruckner mit Bleistift oder Tinte beschrieben und beinhalten sämtlich Übungen, die nicht dem einfachen Kontrapunkt zuzuordnen sind. Allen diesen Einlagen ist der fragmentarisch bruchstückhafte Charakter gemein: Die Übungen werden entweder nicht vollständig ausgeführt oder brechen bereits nach wenigen Takten wieder ab.

Auf fol. 119r findet sich eine vierstimmige Akkordprogression in C-Dur, die Quartvorhaltsbildungen und deren Auflösung exemplifiziert. Der sprungweise fallende Bass wird in dieser Quartfallsequenz um Vorhaltsdissonanzen (4–3) mittels Synkopierung angereichert.²⁶³ Eindeutig der Harmonielehre zuordenbar, erweckt diese 9-taktige, mit Bleistift geschriebene Übung samt ihrer Positionierung am unteren Rand der Seite den Anschein, dass auf ein umherliegendes, unbeschriebenes Blatt notiert wurde, wobei der Gesamtkontext des Bogens keinerlei Rückschlüsse auf die Entstehung dieser Übung zulässt.²⁶⁴

Gleiches mag auch für die Rückseite (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 119v) gelten: So verweisen die über den Übungen von Bruckner notierten Titel auf den doppelten Kontrapunkt²⁶⁵ als auch auf die Kanonkomposition. In den unteren drei Akkoladen verhandelt Bruckner wiederum Akkordprogressionen, die – nicht zuletzt wiederum durch den Titel „1. Abth[eilung].“ – der Harmonielehre zuzuordnen sind. Die Überschneidung der verschiedenen Unterrichtsinhalte tritt hier nicht zum ersten Mal auf, ist jedoch eher dem skizzenhaften Charakter der Notizen zuzuschreiben, als auf ein zugrundeliegendes didaktisches Konzept zurückzuführen.

In Verbindung stehen diese skizzierten Übungen wiederum mit jenen auf fol. 77v: Auch auf dieser Blattrückseite wechselte Bruckner das Schreibmittel – hin zu Bleistift – und skizzierte mehrere Übungen zum doppelten Kontrapunkt. Beginnend mit dem doppelten Kontrapunkt der Non, folgen Übungen zu jenem der Sept und Sext, wobei

²⁶³ Das gleiche Satzmodell liegt dem »berühmten« D-Dur-Kanon von Johann Pachebel (1653–1706) zugrunde.

²⁶⁴ Wieder eröffnen sich mehrere Optionen: (1) Bruckner fertigte diese Übung während seines Wien-Aufenthalts an, um sich an das Satzmodell zu erinnern. (2) Nachdem die Arbeit am 2. Korrekturbogen (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 118r) abgeschlossen war, wurden die unbeschriebenen Seiten als Konzept- oder Notizpapier genutzt – die chronologische Folge bleibt unklar. (3) Die Bleistiftübungen befanden sich bereits auf dem Bogen, bevor Bruckner diesen „in Wien“ beschrieb.

²⁶⁵ Namentlich die tabellarische Aufstellung, die bei Verwechslungen im doppelten Kontrapunkt vorangestellt werden (siehe dazu Kapitel 4 *Doppelter Kontrapunkt im 3. Studienbuch*) und hier auf den doppelten Kontrapunkt der Septime verweist sowie die Überschrift „Dec-Contr.“, die auf den doppelten Kontrapunkt der Dezime hindeutet.

gerade der doppelte Kontrapunkt der Sept in beiden Übungen in nahezu identischer Weise ausgesetzt wurde. Divergierend in der Stimmenzahl – die Übungen zum doppelten Kontrapunkt auf fol. 77v sind lediglich zwei- oder dreistimmig, diejenigen auf fol. 119v indes vierstimmig – zeigen die auf unterschiedlichen Blättern teils vollständig ausgeführten, teils skizzierten Übungen einerseits, dass Vorstudien Teil des Unterrichtsprozesses waren und die letztlich notierte Übung nicht zwangsläufig ein genuin unmittelbares Ergebnis einer Unterrichtsaufgabe darstellt, sondern ebenso als prozesshafte Annäherung an eine mögliche Lösung begriffen werden können sowie andererseits, dass während dieses Studienaufenthalts einfacher und doppelter Kontrapunkt gleichermaßen abgehandelt wurden.

Bestätigt wird die These einer Überlappung der Unterrichtsinhalte sowohl durch die Datierungen im 3. Studienbuch²⁶⁶ als auch durch eine Übung, die Bruckner – wiederum auf die Rückseite eines nicht vollständig beschriebenen Bogens (A-Wn, Mus.Hs. 34925 –fol. 117v) mit der Schlussdatierung „Auf den 13. August [1]859. in Wien. Schluß“ notierte: Die auf zwei Akkoladen ausgeführte Übung bezieht sich auf die Vereinigung zweier Kontrapunkte (in diesem Fall, dem der Oktav und der Dezime) in Gegenbewegung. Zeigt die Datierung den Abschluss des 2. Studienaufenthalts Bruckners bei Sechter an, verdeutlicht die Komplexität der Übung (Vereinigung und Gegenbewegung im kontrapunktischen Satz kombiniert), dass zu diesem Zeitpunkt die grundlegende Setzart des doppelten Kontrapunkts bereits behandelt wurde und von Bruckner auch selbstständig angewendet werden konnte. Daneben weisen Schreibmittel und Datierung – die Wahl zur Tinte markiert die Übung nicht als bloße Notiz oder Skizze und die Datierung zeigt eine bewusste Verortung der Übung in einen Entstehungskontext seitens Bruckner – den Fortgang auch innerhalb des Bogens an, da der vorangegangene Abschnitt (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 116r) – von Bruckner mit „12. Aug[ust]. auf den 13. Aug[ust] [1]859“ datiert und mit gleichem Schreibmittel angefertigt – augenscheinlich unmittelbar davor entstand.

Lediglich zwei Fundstellen innerhalb des Abschnitts zum einfachen Kontrapunkt (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 4v und 84r) weisen darauf hin, dass Bruckner und Sechter bestehende Kompositionen in den Unterricht miteinbezogen. Während Bruckners Vermerk zu einem *Pange lingua in C-Dur* sowie der Hinweis auf Franz Joseph

²⁶⁶ Vgl. hierzu: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 118r–192v sowie das Kapitel 4.2 *Übergang und Gleichzeitigkeit: Doppelter Kontrapunkt*.

Aumann (1728–1797) auf fol. 5r eher einem kurzen Zitat²⁶⁷ ähneln, dienten die Abschriften der Choräle *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*²⁶⁸ und *Erkenne mich mein Hüter*²⁶⁹ aus Johann Sebastian Bachs (1685–1750) *Matthäus-Passion* (BWV 244) vermutlich tatsächlich als Anschauungsmaterial: Für beide Choräle fertigte Bruckner den auf zwei Systeme aufgeteilten, vierstimmigen Satz als Vorlage an, ehe Sechter eine mit „Var.“ übertitelte Variante des jeweiligen Chorals ergänzte. In beiden Varianten wird der im Sopran liegende Choral notengetreu wiederholt, hingegen die in den drei Unterstimmen bestehende Melodielinie mittels Achtelnoten – Ersetzung von Vierteln durch Achtel durch Wechsel- oder Durchgangsnoten – figuriert, sodass mit Blick auf den Gattungskontrapunkt anstatt Note gegen Note nun Note gegen zwei Noten vorliegt. Ebenfalls in beiden Beispielen notiert Bruckner im Original bzw. der Vorlage unterhalb des Basssystems die Fundamentschritte, sodass einerseits von einer analytischen Prüfung des Satzes bzw. Beispiels auf „Richtigkeit“ gemäß des Sechter’schen Fundamentalschritt-Systems durch Bruckner ausgegangen werden kann und andererseits sich so auch die Anwendbarkeit des Sechter’schen Systems auf Beispiele aus der musikalisch-kompositorischen Praxis bestätigen ließ. Nicht zuletzt verdeutlicht sich durch die Verwendung der Bach-Choräle als Unterrichtsmaterial auch Sechters Prägung durch Friedrich Wilhelm Marpurgs (1718–1795) Schriften, denn weder für Sechter in Wien noch für Bruckner in Linz bildete das Bachsche Œuvre einen zentralen Punkt im Repertoire der musikalischen Praxis.²⁷⁰²⁷¹

In ähnlicher Weise wie die beiden Bach-Choräle bearbeiten Bruckner und Sechter die fragmentarisch überlieferte Ausarbeitung auf fol. 71r vor dem Beginn der Übungen zu

²⁶⁷ Mit ähnlichen Kurzzitaten aus Aumanns Werk beschäftigte sich Bruckner bereits während seiner zweiten St. Florianer Zeit bis 1855. Im Stiftsarchiv finden sich aus dieser Zeit eine Vielzahl an Abschriften fremder Werke, u. a. Responsorien von Aumann, vgl. Hawkshaw, Bruckners Abschriften, S. 173–200.

²⁶⁸ BWV 244, Nr. 3, T. 1–11, NBA, Nr. 3, S. 32.

²⁶⁹ BWV 244, Nr. 21, T. 1–16, NBA, Nr. 15, S. 58.

²⁷⁰ Die bisher erste nachgewiesene Aufführung von Bachs *Matthäus-Passion* in Wien durch die Wiener Singakademie datiert auf den 15. April 1862 und fand unter der Leitung von Ferdinand Stegmayer (1801–1863) im k.k. Redoutensaale statt. Vgl. [Ohne Verfasser], Wien, 9. April, in: Wiener Tagesbericht als Beilage zur *Wiener Zeitung*, CLIII. Jg., Nr. 83 vom 10. April 1862, S. 557. Ca. 10 Jahre später wirkte Bruckner an einer weiteren Aufführung der Passion am 4. April 1871 unter der Leitung von Joseph Hellmesberger sen. (1828–1893) im großen Saal des Musikvereins als Organist mit (vgl. [Ohne Verfasser], Theater- und Kunst-Nachrichten, in: Local-Anzeiger der ‚Presse‘ als Beilage zu *Die Presse*, XXIV. Jg., Nr. 92 vom 2. April 1871, S. 14). Die vermutlich von Bruckner zu diesem Zweck verwendete und mit handschriftlichen Eintragungen eingerichtete Partitur befindet sich im Stift St. Florian in der Archivgruppe 21 (Gruppe 21 umfasst Abschriften und Drucke anderer Komponisten, die sich in Bruckners Besitz befanden) Vgl. Maier, Bruckner-Bestände II, S. 259.

²⁷¹ Zu Bruckners Verhältnis zu den Kompositionen Bachs vgl. hierzu: Rainer Boss und Clemens Gubsch, Art. Johann Sebastian Bach, in: *Anton Bruckner-Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 19.5.2020, abgerufen am 14.10.2022), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e273.

Cf 3.²⁷² Neben der gleichen Markierung mittels „Var.“ zeichnet sich die Fortführung des Ausgangsmaterials in den Varianten auch hier durch die Kombination von Achteldurchgängen und Diminution der Notenwerte aus. In gleicher Weise finden sich auch Wechsel der Schreiberhände: Bruckner schreibt das Ausgangsmaterial, die zwei Varianten stammen von Sechter.²⁷³ Aufgrund der analogen Vorgehensweise, der gleichen Markierung sowie der inhaltlichen Nähe in der Umsetzung der Übungen kann eine sukzessive Genese beider Abschnitte als wahrscheinlich gelten.

In einer Art Zwischenstadium zwischen einfachem und doppelten Kontrapunkt scheinen die Übungen auf fol. 70r–v sowie 102r angefertigt worden zu sein. Überwiegend dreistimmig ausgesetzt, zeigt bereits der teils alternierende Schreiberwechsel in der Akkoladendisposition, dass diese Übungen im direkten Austausch zwischen Schüler und Lehrer entstanden sind. Während in den ersten vier Akkoladen auf fol. 70r der gegebene Cf 2 bereits um eine Sext bzw. Oktav nach unten versetzt wird, folgen in der 5. und 6. Akkolade Fortsetzungen mit den, in den vorangegangenen Akkoladen entstandenen Ausarbeitungen.²⁷⁴ Diese Art der Fortspinnung unter Beibehaltung einer Stimme markiert Bruckner auf fol. 70v mit der Notiz „Freierer einf[acher]. Contrap[unkt].“, sodass die Zuordnung zum einfachen Kontrapunkt naheliegt, wenngleich die Methodik der Erschließung hier nicht der strukturierten Vorgehensweise des einfachen Kontrapunkts entspricht. Ob sich Bruckner und Sechter hier das Notenblatt gegenseitig zuschoben und diese freiere Ausarbeitung in einer Art spielerischem Wechsel entstand, bleibt natürlich spekulativ, wenngleich Schreiberwechsel dies nahelegen.

Unter der bereits zuvor formulierten Prämisse zur Unterrichtsmethodik, dass Leichtes zuerst und Schwereres darauf aufbauend abgehandelt wurde, wären die kürzeren, teils zweistimmigen Beispiele auf fol. 102r denjenigen auf fol. 70 chronologisch voranzustellen, doch weisen die vermehrten chromatischen Anreicherungen als auch die häufiger auftretenden Synkopierungen auf das Gegenteil hin. Auch mit Blick auf den Gesamtkontext erweist sich die Einordnung dieser Passagen als schwierig: Einerseits liegt aufgrund der Sechter'schen Doktrin vom strengen Satz nahe, dass diese

²⁷² Siehe Anhang 3.4: Fragment aus A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 71r.

²⁷³ Wenngleich die Schreibweise der Notenschlüssel in der Regel einen Schreiberwechsel deutlich indiziert, bleibt der Notentext auch über den Zeilenumbruch in der Hand Sechters.

²⁷⁴ Siehe Faksimile der besprochenen Seiten mit farblicher Markierung der jeweils übernommenen Stimme im Anhang 3.5: Fortspinnungen im freien Kontrapunkt aus A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 70r–v und 102r.

„freieren“ Ausarbeitungen erst behandelt wurden, nachdem die regelkonforme Umsetzung des einfachen Kontrapunkts beherrscht wurde. Da dies für Bruckner jedoch andererseits schon gegolten haben dürfte, als dieser zum 2. Studienaufenthalt aufbrach, können die Übungen auch als zwischenzeitliche Auflockerungen verstanden werden, zumal der dreistimmige Satz wesentlich weniger kontrapunktische Schwierigkeiten aufweist, als die ebenfalls behandelten vierstimmigen Ausarbeitungen.

Weisen diese Einschübe mitunter also Verbindungen zum kontinuierlichen Verlauf der Übungen zum einfachen Kontrapunkt auf, bilden sie gleichermaßen doch zumeist singuläre Ereignisse innerhalb des Gesamtzusammenhangs des Unterrichts. Weder die Prospektivität und Simultanität, durch die so bereits auf den doppelten Kontrapunkt hingewiesen wird, noch die vereinzelt Verweise auf Beispiele der musikalischen Praxis überdecken jedoch, dass die Grundlage für die Erlernung des einfachen Kontrapunkts sowohl in musiktheoretischer wie -pädagogischer Sicht in der Methodik des Fux'schen Gattungskontrapunkt zu sehen ist, der hier innerhalb des Sechter'schen Fundamentalbasssystems Anwendung findet.

4. Doppelter Kontrapunkt im 3. Studienbuch

Nach absolvierter Abschlussprüfung samt Zeugnis²⁷⁵ sowie mit der Rückkehr nach Linz um den 14. August 1859 begann Bruckner nahezu unmittelbar mit der Fortsetzung des Selbststudiums und der Arbeit an weiteren Übungsaufgaben, die in das 192 Blatt umfassende 3. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 24260²⁷⁶) mündeten. Im Gegensatz zum vorangegangenen Studienbuch stellte Bruckner – entweder während der Arbeit daran oder vor dem Anfertigen der Bindung – den Übungen in diesem Studienbuch kein separates Titelblatt voran, sondern beginnt unvermittelt die Lektionen zum doppelten Kontrapunkt in der Oktave zu exerzieren. Anhand der autographen Datierungen²⁷⁷ lässt sich ein Entstehungszeitraum der Ausarbeitungen vom 23. August 1859 bis zum 2. April 1860 fixieren, wobei auch in diese Zeitspanne abermals ein Studienaufenthalt Bruckners bei Sechter (24. Februar–2. April 1860)²⁷⁸ in Wien fällt, der u. a. auch durch entsprechende Ortsangaben in den Übungen dokumentiert ist.

Bruckner begann die Arbeiten an diesen Übungen deutlich planvoller, was nicht zuletzt anhand der Nummerierung der Blattlagen deutlich wird: Noch nicht in der für seine großen Kompositionen später so typischen Art und Weise²⁷⁹ – und zwar bogenweise – zählt Bruckner hier jeweils zwei ineinander liegende Bogen, sodass sich alle acht Seiten oben rechts eine neue Nummer wiederfindet und fol. 1–180 fortlaufend von „1“ bis „45“ nummeriert sind. In gleichen Abständen bzw. auf den der Nummerierung jeweils gegenüberliegenden Blatthälfte (oben links) notierte Bruckner zudem auf den Blättern mit den Nummern 1–17 jeweils „Für [1]860“ bzw. ausnahmsweise auf Doppelbogen 2 „pro [1]860“ als Hinweis der Zuordnung für den Studienaufenthalt bzw. das

²⁷⁵ Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 173.

²⁷⁶ Zur Provenienz des Studienbuchs: Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek erwarb diese Handschrift im Rahmen der Auktion der Autographenhandlung J. A. Stargardt in Marburg am 29.10.1959. (Vgl. J. A. Stargardt, [ohne Titel], [= Stargardt, Kat. 545]. Marburg, o. J. [1959], Lot-Nr. 291, S. 77). Es ist anzunehmen, dass das Studienbuch aus dem Besitz der Familie Schalk stammt. Mit Blick auf die ausgeschiedenen Bogen (s. u.) aus dem Studienbuch wäre zu fragen, wann diese Bogen nicht mehr Teil der gebundenen Handschrift waren und oder andere VorbesitzerInnen hatten.

²⁷⁷ Eine detaillierte Aufschlüsselung der Datierungen siehe Anhang 4.2: Autographe Datierungen in A-Wn, Mus.Hs. 24260.

²⁷⁸ Im Jahr 1860 begann die Fastenzeit mit dem 22. Februar und endete am Karfreitag, dem 6. April 1860. Aufgrund der reduzierten Liturgie war es Bruckner möglich, sich für seinen Kirchenmusikdienst in Linz in dieser Zeit vertreten zu lassen und auf die andernfalls notwendige Freistellung zu verzichten.

²⁷⁹ Vgl. hierzu z.B. die autographen Partituren zur *Messe in d-Moll* (WAB 26, A-Wn, Mus.Hs. 19483), *Messe in e-Moll* (WAB 27, A-LIdaWAB27) und *Messe in f-Moll* (WAB 28, A-Wn, Mus.Hs. 2106) sowie zur *Symphonie in d-Moll* (WAB 100, A-LIlm, Musik HS 517), zur *Ersten Symphonie* (WAB 101, A-Wn, Mus.Hs. 40400) oder *Zweiten Symphonie* (WAB 102, A-Wn, Mus.Hs.19474).

Studienjahr 1860. Ab Doppelbogen 18, d. h. mit dem Jahreswechsel 1859/60, fällt der Zusatz weg, sodass lediglich „[1]860“ vermerkt ist – auf den Doppelbögen 34 und 39 fehlt diese Datierungsform gänzlich.

Vermutlich waren sich Sechter und Bruckner über die Fortsetzung des Unterrichts in der bis zum nächsten Studienaufenthalt vorwiegend in Hausarbeit durchgeführten Form einig, sodass Bruckner in seiner gewohnten Schreibsituation den zu bewältigenden Unterrichtsstoff abarbeitete.

Während dieser Zeit des Fernstudiums ist wiederum durch die Korrespondenz überliefert, dass sowohl das Vertrauensverhältnis zwischen Lehrer und Schüler zunahm, als auch ein Korrekturdurchlauf bestimmter Teile des Studienbuchs stattfand. So schrieb Sechter an Bruckner am 3. November 1859:

„Ihren Brief habe ich mit Freude empfangen, weil ich darin Ihre innere Anhänglichkeit und Vertrauen aufs Neue erkannte. [...] Was Ihr Zweifel wegen den durchgehenden Auflösungen betrifft, so möchte ich Ihnen zum Troste sagen, daß ich durchaus nichts einzuwenden habe gegen das wie Sie die Sache angesehen haben, und daß es sogar die Rechtmäßigkeit der Durchgänge in ein helleres Licht setzen kann, wenn man die Fundamente darunter zu setzen weiß, wie Sie beim Beispiele a+ gethan [sic] haben. Auch das noch, ob die durchgehende Sept einen Dominantensept oder eine andere ist, gilt gleich. Übrigens macht es gerade nichts in diesen Beispielen die Durchgänge als unwesentlich zu betrachten, ich ziehe es aber vor, die Rechtmäßigkeit derselben durch neue Fundamente darzuthun [sic], dann ist es für jeden Fall gerechtfertigt. **Wenn Sie mir Ihre seitdem gemachten Arbeiten schicken wollen, so will ich sie gern durchsehen** [Hervorhebung d. Verf.], und Ihnen so weit es schriftlich angeht darüber meine Bemerkungen machen. [...] Indem ich Sie meiner unveränderlichen Zuneigung versichere verbleibe ich Ihr treuer Freund Simon Sechtermp.“²⁸⁰

Berichtet Sechter einerseits sehr ausführlich über seinen Gesundheitszustand – was auf eine gewisse Vertrautheit zwischen beiden schließen lässt, wird andererseits die Legitimation von Durchgangsdissonanzen – und dabei im speziellen der Septime – diskutiert, wobei Sechter bezugnehmend auf ein von Bruckner übersandtes und mit „a+“ markiertes Beispiel den Durchgängen ebenso Fundamente zuweist, durch die die Auflösung mittels Durchgang bzw. die durchgehende Auflösung ihre Rechtmäßigkeit erhält.²⁸¹ Zudem bittet Sechter um die Übersendung der von Bruckner angefertigten Übungen. Bruckner ließ sich offenbar ca. zwei Monate Zeit mit der Übersendung der Aufgaben, ehe eine erneute Antwort Sechters am 13. Januar 1860 folgte:

„[...] Ihre 17 Hefte mit Arbeiten über den doppelten Contrapunct habe ich durchgesehen, und mich mit Recht über Ihren Fleiß gewundert, so wie über die Fortschritte die Sie darin gemacht

²⁸⁰ Zit. nach: Briefe I, S. 21. Die Auslassungen betreffen die Ausführungen Sechters über seinen Gesundheitszustand.

²⁸¹ Ob das von Sechter angesprochene Beispiel im Studienbuch aufzufinden ist, ließ sich bisher nicht feststellen.

haben. Einzelne Bemerkungen werde ich Ihnen mündlich machen. Damit Sie aber in Gesundheit nach Wien kommen können, ersuche ich Sie, sich mehr zu schonen und sich die nöthige Ruhe zu gönnen. Ich bin ja ohnehin von Ihrem Fleiße und Ihrem Eifer überzeugt, und möchte daher nicht haben, daß Ihre Gesundheit durch zu große geistige Anstrengung zu leiden hätte. Ich fühle mich gedrungen Ihnen zu sagen **daß ich noch gar keinen fleißigeren Schüler hatte als Sie** [Hervorhebung d. Verf.]. Zu fernerem Troste kann ich Ihnen sagen, daß das jetzt folgende Studium Ihnen viel mehr Zusagen wird, als das jetzige was viel Trockenheit in sich enthält, und es dennoch überwunden haben. [...] Leben Sie wohl und bedenken Sie[,] daß ich vollkommen mit Ihnen zufrieden bin.“²⁸²

Die von Sechter eingangs erwähnten „17 Hefte“ sind im Studienbuch durch die von Bruckner vorgenommene Organisation leicht wiederzufinden: Anhand der Nummerierung der Doppelbögen sowie der Datierung dürfte es sich um den Abschnitt fol. 1r–68v (A-Wn, Mus.Hs. 24260) handeln. Die auf fol. 68v vorgenommene (Schluss-)Datierung mit von Bruckner notierter Gesamtzahl der Seiten „136 Seiten | 3. Jänner [1]860 | 3 ¾ Uhr Morgens“ verweist zudem darauf, dass Bruckner den Abschnitt als abgeschlossen betrachtete bzw. zumindest so markierte. Demnach dürfte je nach Postlaufzeit²⁸³ die Durchsicht des gesamten Konvoluts ca. sieben bis neun Tage beansprucht haben. Dass die noch im November angekündigte schriftliche Antwort zu den Übungen seitens Sechter ausblieb, mag wiederum auf mehrere Gründe zurückzuführen sein, einerseits zeigt sich Sechter erstaunt vom Umfang der Übungen, sodass eine detaillierte schriftliche Darlegung über notwendige Korrekturen zu umfangreich gewesen sein könnte, ebenso hätte eine solche Korrektur von über 100 Seiten vermutlich auch für Sechter einen enormen Zeitaufwand bedeutet. Andererseits mag aufgrund von Bruckners Fortschritt eine grundsätzliche Korrektur an den Beispielen nicht nötig gewesen und so auf die schriftliche Mitteilung verzichtet worden sein.

Offen bleibt hierbei, warum Bruckner sich mit der Übersendung der Aufgaben über zwei Monate Zeit ließ: Zum einen ist die Einheit zur *Vereinigung zweier doppelter Kontrapunkte* Anfang Januar 1860 nicht vollständig abgeschlossen.²⁸⁴ Zum anderen waren die Übungen zum doppelten Kontrapunkt bereits kurz nach Sechters Anfrage im November 1859 gewissermaßen versandfertig. Die These, dass Bruckner mit der Übersendung von möglichst vielen Übungsaufgaben, den Eindruck des »fleißigen Schülers« bei Sechter bewusst forcieren wollte, mag hintergründig treffend sein,

²⁸² Zit. nach: Briefe I, S. 22.

²⁸³ Anzunehmen ist eine Laufzeit von ein bis zwei Tagen. Ebenso hervorzuheben ist, dass Weinwurm bei der Übersendung der Materialien hier bereits keine Rolle mehr zu spielen scheint.

²⁸⁴ Vgl. dazu Kapitel 4.3 „Linz anno [1]859 [...]“ – Datierungen im 3. Studienbuch.

beantwortet aber ebenso wenig, warum die Einheit zur *Vereinigung zweier doppelter Kontrapunkte* nicht vor der Übermittlung an Sechter abgeschlossen wurde.²⁸⁵

Dass Bruckner gleichsam nicht auf die Rücksendung der Materialien wartete, wird aus dem Fortgang der eingetragenen Datierungen auf den folgenden Seiten des Studienbuchs deutlich und vergegenwärtigt ebenso Sicherheit und Selbstbewusstsein des Schülers, der auch ohne Rückmeldung des Lehrers weitere Unterrichtsinhalte bearbeitete. Es kann wiederum auch aufgrund der Datierungen als wahrscheinlich angesehen werden, dass Sechter diese „17 Hefte“ nicht an Bruckner zurücksandte, sondern bis zum nächsten Studienaufenthalt Bruckners in Wien einbehielt.²⁸⁶ Zwei weitere, nicht erhalten gebliebene Briefe Bruckners an Sechter blieben seitens Sechter unbeantwortet, sodass Bruckner sich bemüßigt fühlte, wieder Weinwurm einzuschalten:

„Mit vollster Zuversicht hoffte ich, Dich 22. Febr. in Wien zu sehen; allein H. Professor Sechter muß krank sein, weil er mir auf zwei Briefe nicht antwortet[e]. [...] Sei aufs dringendste gebeten, theurerer Freund! u. gehe hin; er wohnt auf der Mariahilfer-Hauptstraße No. 13 im 2. Stock, gehe sogleich hin, ich bitte Dich vom Herzen, u[nd] erkundige Dich um sein Befinden, u[nd]. wenn es möglich ist, so bewirke mir die Erlaubniß, daß ich kommen darf: augenblicklich würde ich in Wien sein.“²⁸⁷

Ob Bruckner in diesen zwei Briefen weitere Fragen zu Unterrichtsinhalten stellte, bleibt spekulativ, erstaunlich erscheint indes die Anfrage nach der Erlaubnis Sechters für den nächsten Studienaufenthalt nach Wien zu kommen. Ob sich darin Bruckners Besorgnis ausdrückte, dass Sechters verschlechterter Gesundheitszustand den geplanten Studienaufenthalt verhinderte oder dieser noch gar nicht fest verabredet war, lässt sich nicht abschließend klären. Mit Blick auf die ersten „Wiener“ Datierungen im Studienbuch ist jedoch anzunehmen, dass Bruckner Weinwurms Antwort abwartete und erst nach dem 22. Februar nach Wien aufbrach.²⁸⁸

²⁸⁵ Der eigentliche Abschluss dieser Einheit erfolgte bis ca. 22. Januar 1860. Eine genaue Schlussdatierung liegt nicht vor, sodass die Fertigstellung der Einheit zwischen der letzten vorhandenen Datierung innerhalb der Einheit (11.2.1860) und der ersten Datierung der nächsten Einheit (22.2.1860) anzusiedeln ist. Möglicherweise erschien Bruckner die Zeit zwischen einer potenziell späteren Abgabe und seinem nächsten Studienaufenthalt als zu kurz für eine gründliche Korrektur durch Sechter.

²⁸⁶ Vgl. dazu Kapitel 4.3 „*Linz anno [1]859 [...]*“ – *Datierungen im 3. Studienbuch*.

²⁸⁷ Zit. nach: Briefe I, S. 22. Die dort erschlossene Datierung des Briefes auf den 21. Februar 1860 scheint mit Blick auf den Inhalt abwegig, da Bruckner vermutlich bereits um den 22. Februar 1860 nach Wien aufbrach und so die von ihm erbetene Antwort aller Voraussicht nicht rechtzeitig, d. h. vor der Abreise erhalten hätte. Noch später – nämlich auf den 25. Februar 1860 – datiert Maier den Brief (vgl. Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 174). Da beiden Ausgaben das Original scheinbar nicht vorlag, ist nicht zu klären, ob es sich um einen Lesefehler oder eine Fehlinterpretation der Formulierung „[...] hoffte ich, Dich 22. Febr. in Wien zu sehen [...]“ handelt.

²⁸⁸ Vgl. dazu Kapitel 4.3 „*Linz anno [1]859 [...]*“ – *Datierungen im 3. Studienbuch*.

Mit dem 24. bzw. 25. Februar begann der nächste Studienaufenthalt²⁸⁹ Bruckners, der letztlich bis zum 2. April andauerte und durch das auf den 3. April datierte Abschlusszeugnis endete.²⁹⁰ Die attestierten Unterrichtsinhalte des Abschlusszeugnisses entsprechen – entgegen dem Vorangegangenen – hier exakt dem tatsächlichen Inhalt des Studienbuchs, wenngleich weder der mündliche noch der schriftliche Prüfungsteil im Studienbuch nachvollzogen werden kann bzw. vorliegt.

4.1 Vorlage, Aufbau und Fortgang der Studien

Insgesamt lässt sich das Studienbuch in mehrere Sinneinheiten unterteilen, die sich – wenn auch nicht immer gleich mit der Nummerierung der „Hefte“ – wie folgt aufschlüsseln: Nach der Einführung zum *Doppelten Kontrapunkt* (fol. 1r–27r), folgen zwei Abschnitte zur *Vereinigung zweier sowie dreier doppelter Kontrapunkte* (fol. 27v–84v bzw. 85r–107r), ehe der *Doppelte Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung* (d. i. Inversio, fol. 107v–136r) abgehandelt wird. Diese Einheit kann wiederum in zwei Abschnitte unterteilt werden: zunächst die *Verbindung des doppelten Kontrapunkts in der melodischen Gegenbewegung mit einem weiteren doppelten Kontrapunkt* (fol. 108v–126r) und daran anschließend mit mehreren doppelten Kontrapunkten (fol. 126v–136r). Bereits in Wien arbeitend, folgen dann die kleineren Einheiten zum *Doppelten Kontrapunkt in Moll* (fol. 136v–137v) sowie die Erläuterungen zum *Chromatischen Satz mit strenger Umkehrung* und zum *Einfachen bzw. doppelten, rückgängigen Kontrapunkt* (d. i. Krebs, fol. 137v–141r). Den Abschluss der Übungen bilden die Einheiten zum *Drei- und Vierfachen Kontrapunkt* (fol. 141v–178v).

²⁸⁹ Wie Scheder richtig deutet, liegt es nahe, dass Bruckner bereits ab dem 2. März nicht mehr in der für ihn angemieteten Wohnung im Hotel „Goldenes Kreuz“ unterkam bzw. freiwillig in eine ruhigere Nachbarschaft umzog. Vgl. Scheder, *Zu Bruckners Studienaufenthalten*, S. 22 sowie der dort angeführte Brief an Rudolf Weinwurm vom 10. Februar 1861 (= Briefe I, S. 26). Es mutet mit Blick auf die Datierungen innerhalb des Studienbuches nahezu ironisch an, dass Bruckner aufgrund der nächtlichen Störungen der Zimmernachbarn nicht hätte schlafen können sollen. Der Hinweis auf den Umzug in eine neue Unterkunft ist die Annotation „2. März neue [Lesart: meine] Wohnung“ in A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 135r.

²⁹⁰ Maier, *Dom- und Stadtpfarrorganist*, S. 174.

Folio	Inhalt	Datierungen	GdmK III, 4. Teil	Anzahl der Übungen
1r–27r	Doppelter Kontrapunkt	Linz, 23.08.–ca. 13.11.1858	Einleitung sowie § 1–13	162
27v–84v	Vereinigung zweier doppelter Kontrapunkte	Linz, 14.11.1859–ca. 21.01.1860	§ 14–52	207
85r–107r	Vereinigung dreier doppelter Kontrapunkte	Linz, 22.01.1860–02.02.1860	§ 53–59	75
107v–136r	Doppelter Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung	Linz und Wien, 02.02.–ca. 04.03.1860	§ 65–67	95
108v–126r	Verbindung des doppelten Kontrapunkt der melodischen Gegenbewegung mit einem weiteren doppelten Kontrapunkt	Linz, 04.–21.02.1860	§ 66–67	63
126v–136r	Verbindung des doppelten Kontrapunkt der melodischen Gegenbewegung mit zwei (bzw. drei) weiteren doppelten Kontrapunkt	Linz und Wien, 21.02.–ca. 04.03.1860	§ 67	29
136v–137v	Doppelter Kontrapunkt in Moll	Wien, um den 05.03.1860	§ 68	15
137v–141r	Umkehrung und Krebs	Wien, ca. 06.–08.03.1860	§ 69–72	26
141v–178v	Dreifacher und Vierfacher Kontrapunkt	Wien, 09.03.–02.04.1860	§ 73–74 sowie § 76–86	120

Tab. 4.1: Inhaltsübersicht, 3. Studienbuch, A–Wn, Mus.Hs. 24260.

Innerhalb aller Einheiten lassen sich – auch durch Bruckners minutiöse Betitelung – Unterkapitel differenzieren, deren Benennung wie Reihenfolge nahezu lückenlos den Kapiteln aus dem 4. Teil („Vom doppelten Contrapunkte“) des 3. Bandes aus Sechters *Grundsätzen* [...] entspricht.²⁹¹ Da der Beginn des Studienbuchs sowie zunächst ein Großteil der Übungen in Linz entstanden, kann der 3. Band der *Grundsätze* [...] für Bruckner als Hauptvorlage gelten, ehe Sechter selbst den Unterricht anleitete, wenngleich auch während des Studienaufenthalts nur bedingt von der am Lehrwerk ausgerichteten Methodik und Struktur abgewichen wurde.

Die Abweichungen zur vorgegebenen Kapitel- bzw. Paragraphen-Reihenfolge lassen sich dabei wie folgt zusammenfassen: (1) von Bruckner ergänzte Paragraphen, die noch weitere Spielarten des doppelten Kontrapunkts exemplifizieren sowie (2) ausgelassene Paragraphen und (3) eine veränderte Abfolge der Paragraphen. Zur ersten Gruppe zählen einerseits jene Übungen des Studienbuchs, die sich mit der Vereinigung zweier doppelter Kontrapunkte befassen. Bruckner versucht sich in der Abfolge des »Grundintervalls« jeweils an einer Ergänzung der Variante mit Quarte, Terz oder Quinte, sodass der *Vereinigung der doppelten Kontrapunkte* folgende Varianten hinzugefügt werden: Terz und Dezime (fol. 43v), Quarte und None (fol. 64v), Quinte, Quarte bzw. Terz und Undezime (fol. 71v–72r), Quarte bzw. Terz und Duodezime (fol. 78r) und Quarte bzw. Terz und Tredezime (fol. 84v).

Ein ähnliches Vorgehen lässt sich bei der Verbindung des doppelten Kontrapunkts der melodischen Gegenbewegung mit einem weiteren doppelten Kontrapunkt erkennen, denn Bruckner ergänzt hier um die Varianten mit Septime, Sexte, Quinte, Quarte sowie Terz (fol. 125r–126r). Dass es sich bei allen Varianten lediglich um Versuche handelt, wird dadurch deutlich, dass Bruckner meist nur ein Beispiel in der jeweiligen Spielart anfertigt.

Die bei weitem umfangreichste Ergänzung dieser Art stellen die Übungen zur Verbindung des doppelten Kontrapunkts der melodischen Gegenbewegung mit zwei bzw. drei weiteren doppelten Kontrapunkten dar: Hinter Bruckners Ergänzung verbirgt sich jedoch eher eine Auslassung Sechters, wenn dieser am Schluss des 67. Paragraphen den weiteren Fortgang wie folgt aufstellt:

„Die übrigen Verbindungen eines Satzes in der melodischen Gegenbewegung mit zwei anderen doppelten Contrapunkten werden die Leser nun schon selbst vorzunehmen im Stande sein.“²⁹²

²⁹¹ Vgl. Sechter, GdmK III, S. [IX–XII].

²⁹² Ebd., S. 314.

Bruckner – »im Stande« diese Verbindungen vorzunehmen – ergänzt diese, folgenden Verbindungen wahrscheinlich bereits unter Sechters Aufsicht in Wien: None und Dezime, Dezime und Undezime, Dezime und Duodezime, Oktave, Dezime und Duodezime, Dezime und Tredezime, Dezime und Quartdezime, Oktave und Undezime, Oktave und Duodezime, Oktave und Tredezime, Oktave und Sexte, Oktave und Quinte, Oktave und Terz, Oktave und Sept sowie Oktave und Quartdezime (fol. 128r–136r).

Im Unterrichtsverlauf ausgelassen wurden die Paragraphen 60–64 sowie 75: Mag die erste Auslassung noch inhaltlich begründet erscheinen – das Hinzufügen einer Begleitstimme wie auch die Vermittlerfunktion des doppelten Kontrapunkts der Dezime und die Stimmfortschreitung bei bestimmten Fundamentschritten hatte Bruckner bereits in den vorangegangenen Übungen durchgeführt – resultiert das Ausbleiben einer Übung beim 75. Paragraphen aus der »Unmöglichkeit« in der 3. Stimme eines dreifachen Kontrapunktes in der None ein nicht dissonierendes Intervall zu wählen.²⁹³

Vermutlich ebenfalls unter Sechters Aufsicht entstanden, folgt den umfangreichen Übungen zum *Dreifachen Kontrapunkt in der Oktave* (fol. 141v–156v, ca. 58 Übungen) nicht der bereits erwähnte 75. Paragraph, sondern die Ausarbeitungen zum *Vierfachen Kontrapunkt in der Oktave* sowie zum *Vierfachen Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung* (d. s. § 85–86 bzw. fol. 157r–164v, ca. 75 Übungen), ehe sich daran die weiteren Spielarten des dreifachen Kontrapunkts (d. s. § 76–84 bzw. fol. 165r–178v) anschließen. Die Umstellung bzw. Vorziehung des vierfachen Kontrapunkts mag einerseits zeitökonomischen Zwängen geschuldet gewesen sein, denn Bruckner sollte vermutlich während des Studienaufenthalts die Unterrichtsinhalte aus dem 3. Band der *Grundsätze* [...] abgeschlossen haben, sodass der vierfache Kontrapunkt in jedem Fall abgehandelt werden musste, andererseits scheint es didaktisch naheliegend, im Anschluss an den dreifachen auch den vierfachen Kontrapunkt in der Oktave unmittelbar folgen zu lassen, da Sechter in der Einführung selbst auf den Zusammenhang hinweist:

„Wer die Schwierigkeiten des dreifachen Contrapunktes kennengelernt hat, wird einsehen, dass im vierfachen sich noch weniger Möglichkeiten darbieten. Auch ist es bloss jener in der Octav, welcher einen guten Gebrauch zulässt. Nachdem die Leser das [in] § 73 Gesagte nachgesehen haben, werden sie das Folgende bald verstehen.“²⁹⁴

²⁹³ Sechter, GdmK III, S. 325.

²⁹⁴ Ebd., S. 348.

Innerhalb der Subkapitel organisiert Bruckner die Übungen meist in Akkoladen zu zwei Zeilen, wobei ein Übungsbeispiel zumeist aus mehreren Teilbeispielen besteht: Am Beginn eines Subkapitels folgt zunächst die Tabelle mit den entsprechenden Intervallversetzungen, ehe in der 1. Akkolade das Ausgangsmaterial bzw. der Hauptsatz sowie in den anschließenden ein bis drei Akkoladen die kapitelspezifische, kontrapunktische Bearbeitung des aufgestellten Hauptsatzes folgt. Vor der Akkoladenklammer notiert Bruckner einerseits beim Hauptsatz die Nummer des Beispiels im Bezug zum Subkapitel sowie andererseits bei den darauffolgenden Akkoladen die Intervallversetzung der Ausarbeitung („ad [...]“):



Abb. 4.1: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 15r, 27v sowie 122r jeweils Akkoladenbeginn.

Die Nummerierung der Beispiele innerhalb eines Subkapitels lässt Bruckner ab fol. 84v endgültig fallen und notiert nur mehr „Hauptsatz“ als Übungsbeginn. Der Taktumfang der Beispiele variiert in starkem Maße, lässt sich durchschnittlich aber auf um die 4–20 Takte beziffern. Sofern diese in den *Grundsätzen* [...] vorgegeben, und der Platz auf der Zeile ausreichend vorhanden ist, folgen in der gleichen Akkolade meist nach dem Ausgangsbeispiel noch angereicherte Varianten des gleichen Hauptsatzes, die wiederum mit Doppelstrichen vom Ausgangsmaterial abgetrennt sind. Bei der Konzeption des Hauptsatzes liegen die zwei kontrapunktisch relevanten Stimmen im oberen System während im unteren System eine teils freie, teil terzversetzte Begleitung notiert ist. Mit Blick auf die *Grundsätze* [...] wird deutlich, dass die Ausarbeitung der Begleitung bei Bruckner lag, während die Oberstimmen und deren Versetzung durch Beispiele zumindest konzeptionell vorgegeben waren.

Wie bereits im Abschnitt zur Harmonielehre im 2. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 2–37 sowie 46–64) werden die Phasen im Linzer Selbststudien maßgeblich durch die Methodik und Inhalte von Sechters *Grundsätzen* [...]

strukturiert. Bruckner arbeitete die Studieninhalte gemäß der Kapitelreihenfolge der *Grundsätze* [...] ab und exemplifiziert diese anhand selbstgewählter Beispiele. Die dabei hinzugefügten Varianten einzelner Spielarten zur Verbindung zweier Kontrapunkte – dem formalen Schema der *Grundsätze* [...] nachgeahmt – kaprizieren sich in der Regel auf ein weiteres Übungsbeispiel, mitsamt den dabei entstandenen kontrapunktischen Problemstellungen und den wiederum zugehörigen, verbalsprachlich annotierten Erläuterungen.

4.2 Gleichzeitigkeit und Übergang: Doppelter Kontrapunkt im Frühsommer 1859

Kodikologisch nachgestellt, doch als inhaltlich wie chronologisch vorangestellt, ist der Nachtrag innerhalb des Studienbuchs (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 181–192) zu betrachten. Hierbei handelt es sich um Übungen, die Bruckner noch während seines Studienaufenthalts im Frühsommer 1859 anfertigte: Augenscheinlich muss Bruckner diese 11 Blätter vor dem Binden des Studienbuchs aufgrund der inhaltlichen Zusammengehörigkeit – in beiden Einheiten wird der doppelte Kontrapunkt abgehandelt – dem später entstandenen Material beigefügt haben. Umso verwunderlicher erscheint es, dass Bruckner die Bögen nicht gemäß ihrer inhaltlich wie chronologischen Abfolge sortierte. Wie bereits bei den Kontrapunkt-Übungen des 2. Studienbuchs (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 68–128) muss hier die ursprüngliche Blattreihenfolge anhand der Datierungen sowie der inhaltlichen Abfolge der Übungen wiederhergestellt werden:

Folio	Inhalt	Datierung
181r– 183r ²⁹⁵	Doppelter Kontrapunkt Oktav, None, Dezime, Undezime	[Wien,] 19.07.1859
189r–190v	Doppelter Kontrapunkt Duo-, Tre- und Quartdezime, Septime, Sexte, Quinte, Quarte, Terz	[Wien,] 29.07.1859
191r–192v	Vereinigung zweier Kontrapunkte (Oktave und Dezime)	Wien, 01.08.1859
185r–188v	Vereinigung zweier Kontrapunkte (None, Undezime, Duodezime, Tredezime, Quartdezime, Septime, Sexte und Quinte jeweils mit Dezime sowie None und Undezime jeweils mit Oktave)	Wien, 02.08.1859– 09.08.1859
183r–184v	Vereinigung zweier Kontrapunkte (Duo-, Tre- und Quartdezime jeweils mit Oktave)	Wien, 10.08.1859– 12.08.1859

Tab. 4.2: Chronologische Reihung des Addendums in A-Wn, Mus.Hs. 24260.

Anhand dieses Nachtrags lässt sich nun, wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet, belegen, dass während des Studienaufenthalts 1859, sowohl einfacher als auch doppelter Kontrapunkt gleichzeitig unterrichtet wurde. Ließe sich mit nur wenigen Datierungen in der Zeit kurz vor Bruckners Rückreise nach Linz noch argumentieren, dass der Beginn zum doppelten Kontrapunkt als Vorbereitung des weiteren Selbststudiums gewertet werden könnte, muss mit einer Datierungsspanne zwischen 19. Juli und 12. August 1859 davon ausgegangen werden, dass die Übungen sukzessive, kontinuierlich sowie vorsätzlich während des Studienaufenthalts entstanden sind. Gerade mit Blick auf die sonst strikte Trennung der Unterrichtsinhalte erscheint diese Überschneidung überraschend – ebenso stellt sich die Frage nach der Organisation des Unterrichtsablaufes, der von Lehrer und Schüler aufgrund des Inhaltswechsels größere Flexibilität abverlangte. In diesem Kontext lässt sich auch die höhere Anzahl an Datierungen erklären, denn Bruckner musste die teilweise am gleichen Tag entstandenen Bögen den Unterrichtsinhalten zuordnen.

Zur Orientierung dienten zudem weitere Markierungen wie auf fol. 183r: „Zum Anfang bis hierher“ oder auf fol. 185v „Schluß folgt“. Fol. 187r ist außerdem die einzige, mit der Ziffer „37.“ paginierte Seite – da diese Paginierung im Addendum bzw. im gesamten Studienbuch gewissermaßen als Singularität auftritt, ist deren Kontext nur bedingt zu belegen und unter folgenden Prämissen hypothetisch zu deuten: Legt man zunächst die oben skizzierte Blattreihenfolge zugrunde und ginge davon aus, dass es sich bei der Ziffer um eine Blattzählung handelte, ergäbe sich für das gesamte

²⁹⁵ Bruckner endet zunächst auf fol. 183r. Die leer gebliebenen drei Seiten des Bogens (fol. 183/184) werden erst am 10. August weiter beschrieben. Bruckner macht den Umbruch mittels Kommentar und Datierung deutlich (s. u.).

Addendum eine Paginierung mit den Ziffern 17–40, bei der die geschriebene Ziffer „37“ auf der ersten Seite des letzten Bogens notiert wäre. Mit Blick auf den Entstehungszeitraum des Addendums bestünde dann zudem ein Zusammenhang zu den ebenfalls paginierten Seiten im 2. Studienbuch²⁹⁶ (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 108v–115v, dort: 2–16), die ebenfalls im Juli 1859 entstanden. Als Hypothese ließe sich formulieren, dass beide Faszikel als Konvolut ursprünglich »zusammengehörten« und sich Bruckner erst im Zuge der Paginierung aufgrund der divergierenden Inhalte entschied, diese nicht beieinander zu belassen. Dabei könnte er zuerst das gesamte Konvolut gezählt und die erste Seite des letzten Bogens mit der Nummer („37“) gewissermaßen als Endmarke versehen haben, ehe die Aufspaltung erfolgte.²⁹⁷

Wie auch der Hauptteil des Studienbuches spiegelt der Nachtrag sowohl den Inhalt als auch die Kapitelreihenfolge – wenngleich von Bruckner hier noch nicht durch Betitelung gesondert ausgezeichnet – des 3. Bandes der *Grundsätze* [...] wider. Abgehandelt werden im Abgleich mit den *Grundsätzen* [...] jedoch lediglich die Paragraphen 1–27 des 4. Teils, d. s. der doppelte Kontrapunkt in allen Intervallversetzungen sowie die Vereinigung zweier doppelter Kontrapunkte²⁹⁸, sodass die chronologisch nachfolgenden Übungen des Studienbuchs zu diesen Paragraphen (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 1r–48v) gleichsam vorweggenommen werden.²⁹⁹

Unweigerlich stellt sich mit diesem Befund die Frage, warum Bruckner mit Abschluss seines Studienaufenthalts und der bereits begonnenen Verschriftlichung der Lehre zum doppelten Kontrapunkt, diese nochmals von vorn beginnt. Augenscheinlich treten beim Vergleich beider Abschnitte zunächst die Unterschiede hervor, die auch eine Teilbeantwortung der Frage zulassen:

(1) Während das Schriftbild sowie die Fehlerkorrekturen als auch die Seiten- und Akkoladendisposition des Addendums eher den Charakter einer Unterrichtsmitschrift tragen, weisen die ersten Seiten des Studienbuchs einen wesentlich höheren Planungsgrad aus, sodass die Wiederholung der ersten Paragraphen des 4. Teils sicher

²⁹⁶ Siehe Kapitel 3.3.3 *Der Wiener Kontrapunktunterricht I*, dort: Tab. 3.4.

²⁹⁷ Letztlich lässt sich die Zuordnung dieser Ziffer nicht uneindeutig belegen. Gleichwohl ist einerseits nicht anzunehmen, dass es sich bei dieser Nummerierung um ein bloßes Zufallsprodukt handelt. Andererseits ist nach aktuellem Forschungsstand kein umfangreiches Manuskript dieser Zeitperiode zugeordnet, sodass man von einem bereits vorpaginierten Bogen ausgehen könnte, der ursprünglich für eine andere Komposition oder Abschrift angedacht war.

²⁹⁸ Während die Vereinigung zweier Kontrapunkte mit der Dezime samt allen möglichen Intervallversetzungen vollständig abgehandelt wird, fehlen bei der Vereinigung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave die Kombinationen mit Septime, Sexte, Quinte, Quarte und Terz.

²⁹⁹ Vgl. Sechter, GdmK III, S. [IX–X].

auch der reinschriftlichen Niederschrift und somit einer gesamtheitlichen Darstellung diene.

(2) Bruckner fertigte im »Addendum« zu jeder Intervallversetzung sowie der Vereinigungen zweier doppelter Kontrapunkte lediglich ein Übungsbeispiel an, währenddessen im Hauptteil des Studienbuchs jedem Subkapitel eine deutliche höhere Anzahl an Übungsbeispielen eingeräumt wurde. Dass zunächst alle Modi lediglich anhand eines Beispiels skizziert wurden, ehe eine gründliche Ausarbeitung folgte, verstärkt wiederum den Eindruck einer prospektiven Organisation des Unterrichts durch Lehrer und Schüler, bei der Bruckner das Üben und Anwenden der vorgegebenen Regeln selbst oblag.

(3) Der Zusammenhang zwischen Hauptteil und Addendum besteht jedoch ausschließlich in der Anwendung und Ausarbeitung der gleichen Methodik, denn Bruckner verwendete die bereits im Addendum gewählten Beispiele nicht weiter – möglich wäre die Fortsetzung mit gleichen Melodie- und Stimmverläufen ohne weiteres gewesen.³⁰⁰

(4) Nichtsdestotrotz zeigt gerade das Addendum – wenn auch durch das lokale Beisammensein von Lehrer und Schüler bedingt – einen durchschnittlich höheren Anteil an Eintragungen Sechters.³⁰¹ Bereits auf den wenigen Seiten des Addendums zeigen sich sämtliche Kommentarvarianten Sechters: während auf fol. 181r³⁰² sowie 189r³⁰³ lediglich kurze, von Sechter notierte Antworten Sechters auf Bruckners Fragen eingetragen sind, kommentiert Sechter die Beispiele auf fol. 182r ausführlicher:

„Sonst recht aber, ob die Wahl des Fundamentes und die Versetzungszeichen nicht anders seyn könnten?“

und

„Diese Umkehrung würde sehr gut für Edur mit den nämlichen Noten passen.“

³⁰⁰ In der Zusammenschau mit vorangegangenen Studien überrascht dieser Neubeginn auch insofern, als dass das »bloße« Abschreiben zuvor ebenfalls als Übungstechnik des Einprägens und Wiederholens von Bruckner genutzt wurde.

³⁰¹ Für eine vollständige Auslistung sämtlicher Eintragungen Sechters siehe Anhang 4.1: Sechters Annotationen in A-Wn, Mus.Hs. 24260.

³⁰² Bruckner notiert hier zunächst: „Fund[amente] suchen wie? nur die vorkommenden bestimmen es o[der] auch die möglichen?“, dann folgt Sechters schlichtes: „Beides“ als Antwort.

³⁰³ Bruckner: „Muß genau das Fund[ament]. nach den vorbereiteten Intervallen bestimmt werden; z.B., wenn eine Undez[ime] wie oben + vorbereitet ist, das Fund[ament] g nach derselben, oder könnte auch ein anderes Fund[ament]. nach Willkühr [sic] gewählt werden z.B. e, wie sie als Tredez[ime] erscheint? später öfter.“. Darauf Sechter: „am Sichersten ist es.“

Zumindest die letzte Anweisung befolgt Bruckner und notiert das angegebene Beispiel auf der folgenden Seite in E-Dur, ehe am Ende der 2. Akkolade eine weitere typische Sechter-Annotation mit jeweils zwei alternativen, zweitaktigen Schlussbildungen des Beispiels folgt. Dass sämtliche Beispiele von Sechter korrigiert wurden, zeigt sich wiederum in den meist von Bruckner vermerkten Kommentaren, wie bspw. auf fol. 192v „War ohne Fehler.“ sowie fol. 191r „recht“. Aber auch eine Korrekturanweisung Sechters findet sich auf fol. 189v mit „zu verbessern.“, der Bruckner Folge leistet. Ebenfalls bekannt sind gänzlich in der Hand Sechters notierte Beispiele, wie bspw. auf fol. 184v: Sechter arbeitet zunächst die Verbindung der doppelten Kontrapunkte der Oktave und Duodezime ausgehend von einem gesetzten Thema aus – nachdem das von Bruckner gesetzte Thema gestrichen wurde – und schließt mit einer Variantenbildung zum gleichen Thema in der Verbindung der Quartdezime mit der Oktave. Bei der Ergänzung zur Verbindung dreier, doppelter Kontrapunkte auf fol. 187r versetzt Sechter, nachdem Bruckner mit der Aussetzung des doppelten Kontrapunkts in der Dezime begonnen hatte, die Stimmlagen jeweils im Oktavabstand und Bruckner erarbeitet mit dieser Korrektur die Vereinigung mit dem doppelten Kontrapunkt der Duodezime.

Auch der bekannte Wechsel zwischen den Bruckner und Sechter zugeordneten Schreibprofilen ist im Addendum nachweisbar und zwar bei der Erstellung einer Variante auf fol. 188v, d. i. die Verbindung der doppelten Kontrapunkte der Oktave und Undezime. Wie bereits zuvor, am auffälligsten durch Schlüsselwechsel angekündigt, notiert Sechter in der 4. Akkolade eine Variante zum bereits abgeschlossenen Beispiel und beginnt ebenfalls noch den doppelten Kontrapunkt der Oktave auszusetzen. Wiederum durch die Schreibprofile beider sowie die leicht dunklere Tintenfarbe erkennbar, wechseln Sechter und Bruckner sich beim doppelten Kontrapunkt der Oktave ab, bevor Bruckner mit der Aussetzung des doppelten Kontrapunkts in der Undezime fortsetzt.

Das gleichzeitige Arbeiten an Übungsbeispielen, die Korrektur und Kommentierung angefertigter Übungen sowie die Beantwortung von Fragen bilden somit – wie eingangs erwähnt durch das lokale Beisammensein von Schüler und Lehrer – die tatsächliche Unterrichtspraxis in vielerlei Hinsicht authentischer ab, als dies die von Bruckner über das restliche Jahr im Selbststudium angefertigten Aufgaben könnten. Insgesamt scheint das sich in Hauptteil und Addendum widerspiegelnde Kuriosum des doppelt abgehandelten doppelten Kontrapunkts wiederum mehr auf den

Vollständigkeitsanspruch Bruckners – eine möglichst gesamtheitliche Darstellung des Unterrichtsgegenstandes zu erhalten – sowie die Notwendigkeit der prospektiven Organisation der Zeit im Selbststudium zurückzuführen zu sein, als wie als Resultat einer tieferliegenden didaktischen Methode Rechnung zu tragen.

4.3 „Linz anno [1]859 vom 23[.] Aug[ust]. bis 14. März [1]860 Wien.“ – Datierungen im 3. Studienbuch

Die übliche Funktion einer Datierung – ein vom Komponisten selbst gewähltes Datum als Fixum, welches mitunter nicht einmal dem tatsächlichen Entstehungstag einer Komposition entsprechen muss – entfällt augenscheinlich im Zusammenhang mit Studien oder Studienbüchern, deren Autorintension nicht auf den Werkcharakter eines *Opus magnum* zielt und vielmehr ersetzt wird durch eine »innere« Dokumentation, die mehr im Sinne des *Gradus ad Parnassus*, die Dauer und Intensität der Ausbildung nach innen wie gegenüber dem Lehrer bestätigt. Die Art und Weise, wie Bruckner im 3. Studienbuch Datierungen einträgt, markiert in mehrerlei Hinsicht eine Zäsur im Arbeitsprozess des Schüler-Komponisten, sowohl was die Methodik innerhalb des Mikrokosmos »Studienbücher« anbelangt als auch mit Blick auf die spätere Vorgehensweise bei Überarbeitungsprozessen größerer Kompositionen. Fanden sich in den vorangegangenen Studienbüchern lediglich sporadische Eintragungen, die bestenfalls größere Passagen einer gröber gesetzten Zeitspanne zuordenbar machten, ermöglicht die Vielzahl an Datierungen im 3. Studienbuch den nahezu lückenlosen Nachvollzug des Tagwerks des Schülers.³⁰⁴

Zu unterscheiden sind hierbei mehrere Datierungsschichten, die hinsichtlich ihrer Form, Funktion und Platzierung auf der Notenseite voneinander abweichen: (1) Schlussdatierungen, die den genannten drei Parametern gemäß am ehesten Datierungen in einem Kompositionsmanuskript ähneln. Innerhalb des Studienbuchs finden sich fünf solcher Eintragungen (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 50v, 68v, 141r, 150v und 178v), bei denen Bruckner zumeist am unteren rechten Blattrand³⁰⁵ neben der Datierungen auch die erreichte Seitenzahl ergänzt. Abschnittsbildende Funktion

³⁰⁴ Alle Datierungen samt ihrer Lokalisation im Studienbuch sind im Anhang 4.2: Autographie Datierungen in A-Wn, Mus.Hs. 24260 gelistet.

³⁰⁵ Ausnahme bildet fol. 50v mit der Datierung rechts oben.

nehmen diese Datierungen jedoch nicht in allen Fällen ein: Neben der bereits angesprochenen Unterteilung zwischen fol. 68v und 69r (s. o.), werden auch auf fol. 50v und 150v keine Unterrichtseinheiten voneinander abgegrenzt, sodass sich vermuten lässt, dass es Bruckner in diesen Fällen ausschließlich um die Dokumentation der erreichten Seitenzahl ging. Lediglich auf fol. 141r markiert Bruckner mit dem Schluss des doppelten Kontrapunkts (ohne Seitenzahl) inhaltsbezogen einen Unterrichtsabschnitt als abgeschlossen. Gleichzeitig belegt diese von Bruckner vorgenommene Seitenzählung in den Datierungen das sukzessive und kontinuierlich entstehen des Gesamtkonvoluts an sich.³⁰⁶

(2) Eine zweite Gruppe bilden Datierungen ohne Angabe der Uhrzeit, die in der Kombination mit (3) jenen Datierungen mit zusätzlicher Uhrzeitangabe den überwiegenden Teil der Datierungen innerhalb des Studienbuchs ausmachen. Erst die Zusammenschau beider Gruppen verdeutlicht, dass zum einen Datierungen meist am Anfang und Ende eines Bogens bzw. Doppelbogens stehen. Dabei folgt bspw. einer Datierung ohne Uhrzeit eine weitere am Ende des Bogens mit Uhrzeit, sodass mitunter eine relativ exakte Bearbeitungsdauer für die jeweiligen Übungen angegeben werden kann. Zum anderen lassen sich diese Datierungen zu Blöcken zusammenfassen, die – wenngleich es implizit naheliegend erscheint – jedoch nicht auf eine ebenso blockweise Entstehung der Übungen verweisen, sondern eher eine unstete Datierungspraxis Bruckners anzeigen.

Finden sich zu Beginn des Studienbuchs (fol. 1–50) noch relativ wenige Datierungen für den Zeitraum zwischen August und November 1859, folgen anschließend Passagen (bspw. fol. 56–62 sowie 71–77), die gleich mehrere Datierungen für Dezember 1859 und Januar 1860 enthalten. Nahezu seitenweise folgen Datierungen, die tageweise in den Februar und März 1860 verweisen. Für alle Abschnitte lässt sich daher konstatieren, dass eine Korrelation zwischen einer größer werdenden Zeitspanne zwischen zwei Datierungen und den in dieser Zeitspanne angefertigten Seiten bzw. Übungen insofern besteht, als dass eine längere undatierte Passage eine dementsprechend höhere Anzahl an angefertigten Übungen nach sich zieht und vice versa. Übergreifend lässt sich anhand der Datierungen erkennen, dass Bruckner an

³⁰⁶ Diese Zählung wurde scheinbar auch nicht durch nachträglich ergänzte Einlagebögen unterbrochen. Vgl. hierzu Kapitel 4.4.4 *Ausfertigung und Nachbearbeitung – Nachtrag* „Zum No. 29.“.

diesem Studienbuch tatsächlich kontinuierlich arbeitete und dass sein tägliches Arbeitspensum zwischen zwei bis fünf Notenseiten pro Tag gelegen haben dürfte.

Natürlich bleibt dabei offen, was Bruckner dazu bewegte, ab dem 18. Dezember 1859, den Datierungen Uhrzeiten meist nach Mitternacht oder den frühen Morgenstunden beizugeben, an deren Echtheit einerseits nicht zu zweifeln ist sowie andererseits den Arbeitsstil Bruckners in ein Spannungsfeld zwischen Pedanterie und Manie zu rücken scheint. Wenn Scheder hier von einer „ans Pathologische grenzende[n] Intensität“³⁰⁷ sowohl der Übungen als auch der Datierungen spricht, ist zu fragen, warum Bruckner erst in diesem Studienbuch und dann zu diesem Zeitpunkt mit dieser Form der Datierung beginnt – denn die Arbeitsweise sowie auch die Tageszeit der Bearbeitung der Aufgaben dürfte sich zumindest zum vorangegangenen Studienbuch nicht unterschieden haben. Naheliegend wäre natürlich die eingangs bereits erwähnte, angestrebte Selbstdarstellung gegenüber Sechter sowie die im Brief von Sechter gestellte Nachfrage nach dem Fortschritt der Übungen und der so erfolgten Dokumentation dieses Fortschritts. Als unmittelbare Reaktion auf Sechters Brief scheint der Beginn der detaillierten Datierungen über einen Monat später jedoch wenig plausibel. Ebenso zeigt die Antwort Sechters im darauffolgenden Brief (s. o.), dass, wenngleich Sechter Bruckners Fleiß anerkennt, gleichermaßen Besorgnis über die nächtlichen Studienstunden zum Ausdruck gebracht wird.³⁰⁸

Allerdings verdeutlichen die Tages- bzw. Nachtzeiten auch, dass Bruckner hier nicht im »klassischen« Sinne als Schüler agiert, sondern als bereits ausgebildeter Berufsmusiker, der lediglich in den Abend- und Nachstunden Zeit zur persönlichen Weiterbildung hat. In weiterer Hinsicht signalisiert der Bezug auf die nächtliche Erstellung der Übungsaufgaben wiederum eine erhöhte Fehlertoleranz, da einem »ausgeruhten« Bruckner möglicherweise bestimmte Satzfehler nicht unterlaufen wären.

Diesen vermehrt psychosozialen Deutungsweisen kann aber gleichrangig eine eher praxisorientierte Interpretation zur Seite gestellt werden: Nach den Erfahrungen der

³⁰⁷ Scheder, Zu Bruckners Studienaufenthalt, S. 22.

³⁰⁸ Zu bemerken ist zudem, dass Sechter beim Verfassen des Briefes lediglich die Datierungen vom Dezember vorlagen, d. h. ausschließlich drei Datierungen, die auf die frühen Morgenstunden verweisen und diese bereits zur Mahnung an Bruckner führten. Der Aufforderung Sechters, sich Ruhephasen bzw. -pausen zu gönnen, folgt Bruckner allerdings nicht – im Gegenteil die »nächtlichen« Datierungen nehmen im Januar und Februar 1860 sogar zu.

vorangegangenen Studien, d. h. den ersten beiden Studienbüchern³⁰⁹, könnte eine erhöhte Notwendigkeit zur systematischen Ordnung und Aufbewahrung der Faszikel bestanden haben. Gerade Korrekturen und Rückgriffe zu bestimmten Bögen sowie die teilweise Übersendung von Materialien an Sechter als auch die Arbeitsweise während des Studienaufenthalts mögen Bruckner dazu bewogen haben, durch Datierungen den konsistenten wie chronologisch richtigen Verlauf des Studienbuchs sicherzustellen.³¹⁰

Ob Bruckners Motivation für diese Form der Datierung tatsächlich in psychosozialen sowie manuskriptspezifischen Aspekten begründet liegt, bleibt letztlich spekulativ, wenngleich doch sicher von einem bewussten Akt des Schreibens ausgegangen werden kann, der zumindest vorerst nicht unterbewusst ablief.³¹¹

(4) Eine 4. Datierungsschicht betrifft Datierungen, die einen Rückbezug auf bereits abgeschlossenes Material oder einen Korrekturdurchlauf andeuten: Bereits mit Beginn des Studienbuchs auf fol. 1r findet sich eine solche Datierung, die einerseits den Beginn von Bruckners Studienaufenthalt markiert sowie einen Korrekturdurchlauf andeutet:

„H[err] Professor 24. Febr[uar]: Dort wo es zuerst 2 Viert[e]l dann eine halbe Note in der 2. Hälfte des Taktes ist, u[nd] keine Bindung folgt[,] möglichst Durchgänge machen, oder auch 2 Viert[e]l aus der halben Note. Manchmal kann[']s nicht anders sein.“³¹²

Dass diese Durchsicht der bis dato angefertigten Übungen wieder am Beginn des Studienaufenthalts stand, zeigen auch weitere Datierungen auf fol. 78r sowie 84r, denn beide Datierungen fügen sich nicht in die chronologische Abfolge der umstehenden Datumsangaben ein und unterscheiden sich mit Blick auf das leicht variierende Schreibmittel (hellere braune Tinte) vom restlichen Notentext der jeweiligen Seite.

Eine weitere Korrekturschicht erfolgt scheinbar am 6. März, denn Bruckner notiert dieses Datum insgesamt viermal im Studienbuch: Während die Fundstellen auf fol. 9r

³⁰⁹ Verwiesen sei hier auf die Handschrift A-Wn, Mus.Hs. 34925 sowie das vorangegangene Kapitel zum 2. Studienbuch.

³¹⁰ In diesem Zusammenhang sollte auch der Platz berücksichtigt werden, den Bruckner zur Lagerung der mehrere hundert Seiten umfassenden Handschrift benötigte bzw. bei einer Reorganisation benötigt hätte.

³¹¹ Eine situative, psychologische Krise, wie sie Bruckner im Sommer 1867 erfasste und zu einem Kuraufenthalt in Bad Kreuzen (Grein, OÖ) veranlasste, ist für den Winter 1859/60 bisher nicht nachgewiesen. Vgl. hierzu: Briefe I, S. 71. Mit Blick auf ein gesamtpsychologisches Profil Bruckners ließe sich die »Datierungsmanie« sicher in das von Eva Marx erstellte Krankheitsbild einbetten und somit als episodischer Ausbruch einer Zwangsstörung deuten. Vgl. Eva Marx, Bad Kreuzen – Spekulationen und kein Ende, in: *Bruckner Symposium. Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk, im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1992, 16.–20. September 1992. Bericht*, begr. von Franz Grasberger, hrsg. von Othmar Wessely u. a., Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 31–39, hier: S. 36ff.

³¹² A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 1r.

und 20v Rückbezüge darstellen, gliedern sich die Fundstellen auf fol. 135r und 137r in den chronologischen Verlauf der umliegenden Datierungen. Allerdings dienen die Datierungen auf fol. 20v sowie 137r dazu, Sechters Antwort auf eine von Bruckner formulierte Frage zu datieren, wohingegen jene auf fol. 9r den gesamten Kommentar umfasst und diesen als Addendum zum ursprünglichen Übungsinhalt markiert. Die »letzte« der vier Datierungen auf fol. 135r weist wiederum auf die Wiederholung der Übung sowie die durch Sechter bestätigte Richtigkeit derselben hin:

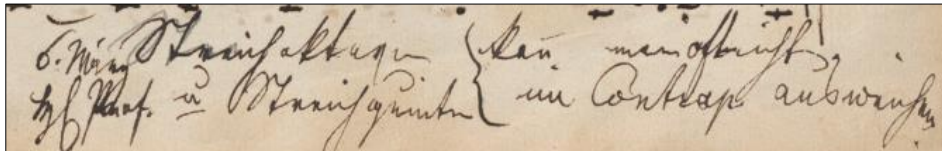


Abb. 4.2a: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 9r.

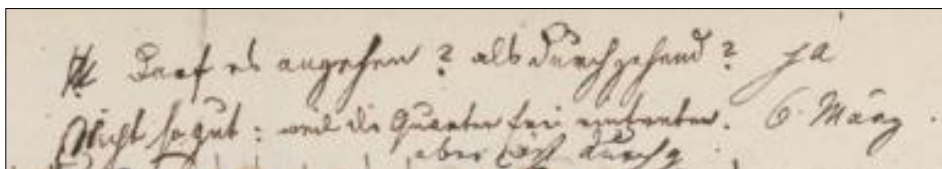


Abb. 4.2b: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 20v.

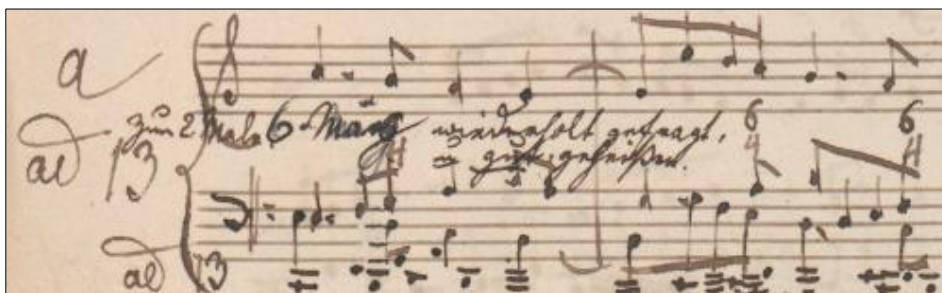


Abb. 4.2c: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 135r.

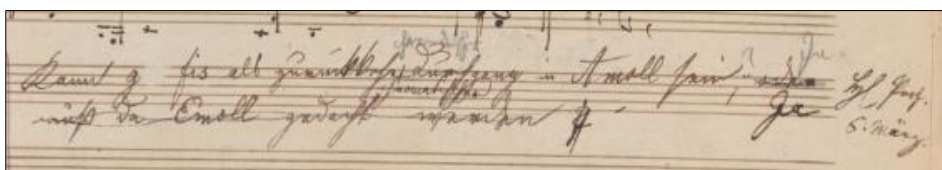


Abb. 4.2d: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 137r.

Eine letzte, zu dieser Datierungsschicht (4) passende Eintragung findet sich auf fol. 128v: Bruckner notiert hier neben der nicht in den Kontext passenden Datumsangabe „Wien [1]860. 24. März“ ebenfalls „H[err] Prof[essor]. ausgebessert“, sodass der Korrekturdurchlauf Sechters ersichtlich wird. Diese Form der Bestätigung des vorangegangenen Materials findet sich auch an weiteren Stellen im Studienbuch, teils mit Datierung, teils ohne, sodass der tatsächliche Verlauf der Korrekturen nicht immer zweifelsfrei belegt werden kann. In ähnlicher Form sind vereinzelte

Annotationen, wie „schon früher“³¹³ einzuordnen, die bereits abgehandelte Fragen zur Satztechnik markieren.

Anhand der vorliegenden Befunde scheint es daher zunächst naheliegend anzunehmen, dass Rückbezüge einerseits sporadisch und je nach entsprechender Notwendigkeit des vorliegenden Materials erfolgten und andererseits der Korrekturverlauf wider Erwarten nicht oder nur teilweise chronologisch und vermutlich auch nur diskontinuierlich verlief.

4.4 Arbeits- und Korrekturschichten

Die Identifizierung eindeutiger Arbeitsverläufe und daran angeschlossener Korrekturdurchgänge stellen sich auch in diesem Studienbuch als äußerst komplexe, zumeist nur auf das Einzelbeispiel zu beziehende Textphänomene dar: Während Bruckner teils selbst durch Rasuren und Streichungen an den Ausarbeitungen weiterarbeitete, finden sich auch Passagen, die mit mehr oder minder größerer Wahrscheinlichkeit Sechters Hand zuzuordnen sind. Es scheint daher nochmals sinnstiftend, die spezifischen Schreibsituationen in Erinnerung zu rufen, die bei der Anfertigung der Übungen vorlagen: Wie bereits dargelegt, fertigte Bruckner den überwiegenden Teil dieser Ausarbeitungen in Linz im Selbststudium an. Situativ mögen einfache Schreibfehler aber auch bereits Fehler bei der kontrapunktischen Arbeit und die daraus resultierenden Folgefehler dazu geführt haben, Kleinstpassagen auszubessern; auch die anstehende Übersendung an Sechter mag zu einer nochmaligen Korrektur, zumindest der Hefte 1–17, geführt haben. In Wien angekommen, folgte, wie Sechters Brief (s. o.) zu entnehmen ist, die nochmalige Durchsicht verbunden mit mündlichen Anmerkungen zu allen bis dato entstandenen Übungen und anschließend die gemeinsame Arbeit von Schüler und Lehrer an neuen Aufgaben sowie wiederum deren Überarbeitung. Wie bereits aus den teils beigelegten Datierungen ersichtlich wird, erfolgten diese Iterationen keineswegs durchgängig planhaft durch das gesamte Studienbuch – Rückbezüge und Ähnlichkeiten zwischen

³¹³ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 128r: „Ist jedoch schon früher | ausgearbeitet worden bei Verbindung | des Contrap[unktes] der Gegenbew[egung]. mit Non.“

den Übungen wurden vermutlich zwischen Schüler und Lehrer mündlich noch in weit höherem Maße diskutiert.

Auch die verwendeten Schreibmittel lassen keine oder nur partielle Rückschlüsse auf die fehlende Chronologie der Korrekturen zu, denn Bruckner wie auch Sechter benutzten sowohl Tinte – in mehreren Abstufungen zwischen braun und schwarz – als auch Bleistift, um diverse Korrekturen einzutragen. Es zeitigt sich so ein höchst disperates Bild, denn bereits die unterschiedlichen Entstehungskontexte der Übungen insgesamt als auch der Korrekturen sorgen für verschiedene Schriftbilder und -farben. Gerade das kollaborative Arbeiten dürfte dafür gesorgt haben, dass die gleichen Schreibmittel wie -stoffe von Sechter und Bruckner alternierend verwendet wurden. Dazu tritt die Singularität einzelner Phänomene einerseits und deren zu geringer Umfang andererseits, wodurch die Zuordnung zum Schreiber nur bedingt möglich ist.

Letztlich gilt für die Korrekturen der Übungen, was für die Übungen bereits insgesamt gilt: Es handelt sich nicht um Texteingriffe³¹⁴, wie sie typischerweise beim Kompositionsprozess eines musikalischen Werkes oder der Korrektur eine Abschrift auftauchen, also weder das Bahnbrechen einer neuen musikalischen Idee und das Ersetzen der alten, noch die Ausarbeitung zuvor skizzierter Gedanken oder die Reorganisation bestimmter Passagen ist hier Ziel. Ebenso wenig werden Schreibmittel wie Röteli, Buntstift- oder Bleistift dazu benutzt, lediglich bestimmte musikalische Parameter wie Dynamik oder Agogik zu korrigieren. Nichtsdestotrotz soll im Folgenden versucht werden, anhand einzelner Textphänomene bestimmte Vorgehensweisen im Korrektur- und somit Vermittlungsprozess zwischen Schüler und Lehrer sichtbar zu machen.³¹⁵

Allgemein fallen bei der Durchsicht der sichtbaren Korrekturen³¹⁶ im Studienbuch mehrere Aspekte auf, die gewisse Tendenzen in der (Nach-)Bearbeitung der Übungen nahelegen: (1) Es lassen sich sowohl Abschnitte mit hohem wie niedrigem Korrekturstand erkennen, d. h. teils weisen Seiten mehrere Bearbeitungsschichten auf und teils erwecken Seiten oder auch Passagen einen reinschriftlichen Charakter

³¹⁴ Zum Verständnis wie sich Texteingriffe darstellen, siehe u. a. Bernhard R. Appel, Textdifferenzen, in: *Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans (= Kompendien Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber, 2017, S. 163–175, hier: S. 163 u. 168.

³¹⁵ Eine vollständige Aufarbeitung aller erkennbaren Korrekturen kann dabei schon aus zeitökonomischen Gründen sowie mit Blick auf deren Umfang nicht durchgeführt werden. Vielmehr liegt der Fokus auf Korrekturen die exemplarisch, bestimmte Prozesse verdeutlichen.

³¹⁶ Bei der Identifizierung der Korrekturen hilft Bruckners reinschriftlicher Ansatz, d. h. Ergänzungen und Korrekturen heben sich zumeist von der ursprünglichen Textschicht ab.

nahezu ohne Korrekturen. Zu letzteren gehören bspw. die Übungen zum dreifachen Kontrapunkt (fol. 143v) oder auch die Verbindung der doppelten Kontrapunkte der Oktave und Duodezime (fol. 46r) sowie der Verbindung des doppelten Kontrapunkts der melodischen Gegenbewegung mit dem Kontrapunkt der Quartdezime (fol. 124r).

(2) In der Natur der Sache, d. h. in der Anlage der kontrapunktischen Übungen an sich liegt bereits die Notwendigkeit, dass die Korrektur einer der beiden Hauptstimmen des Hauptsatzes eine Korrektur des kontrapunktierten Satzes bspw. „ad 8“ nach sich zieht und vice versa. Fügt Bruckner also in den Hauptsatz einen Durchgang in den Hauptstimmen ein, muss dieser Durchgang zwangsweise auch im weiteren Verlauf der Ausarbeitung ergänzt werden. Dabei lassen sich zwei Korrekturschichten ausmachen: a) jene, bei denen lediglich der Hauptsatz eine erkennbare Korrektur aufweist und sich in der Kontrapunkt-Ausarbeitung keine Korrektur nachweisen lässt – der Korrekturprozess fand demnach unmittelbar bei der Ausarbeitung statt – sowie b) jene Beispiele, bei denen die Korrekturen in allen oder mehreren Teilbeispielen zu finden und somit insgesamt chronologisch später anzusiedeln sind.

Das sukzessive Ablaufen dieser Prozesse verdeutlicht sich auch in Abb. 4.3: Die Korrektur der Oberstimme im 4. Takt des Hauptsatzes (*f* als Halbe zu *f*, *g* und *a*) erfolgt vermutlich bereits bei der Anfertigung der Begleitstimme im Bass mit gleichem Rhythmus und wurde somit in der 2. Akkolade bereits eine Dezime nach unten gesetzt. Dagegen müssen die Halben im darauffolgenden 5. Takt (*a* und *d* zur Folge *a*, *h*, *c*, *d*, *c*) sowohl im Hauptsatz als auch im Kontrapunkt der Dezime – hier durch Auffüllen der Notenköpfe – ausgebessert werden. Dass wiederum diese Korrektur vor der Arbeit am Kontrapunkt der Duodezime abgeschlossen war, zeigt sich in der 3. Akkolade, in der der entsprechende Takt bereits die ausgebesserte Variante aufweist. Gleichzeitig wird durch den so aufgezeigten Korrekturfluß jegliche Einwirkung Sechters ausgeschlossen, da die entsprechende Passage im Selbststudium, d. h. vor der Durchsicht entstand.



Abb. 4.3: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 38v.

(3) Ein weitverbreitetes Korrekturphänomen ist die Anreicherung der Beispiele durch Durchgänge und Wechselnoten bei gleichzeitiger rhythmischer Verdichtung: Wie bereits in Abb. 4.3 deutlich, lassen sich diese Korrekturen zumeist daran erkennen, dass eine vormals Halbe oder Ganze zu Vierteln und oder Achteln umgeschrieben wird, indem der Notenkopf »ausgemalt« wird und sich damit wiederum von der üblichen Viertel- und Achtel-Schreibweise Bruckners abhebt.

Überblicksartig lässt sich in der Verbindung aus den unter (2) und (3) angeführten Punkten eine Vielzahl der Korrekturen in ein Stadium vor der Durchsicht bei Sechter verorten, sodass diese Arbeitsgänge mehr auf Bruckners Handhabe mit den Beispielen, denn auf die Vermittlung von Inhalten durch Sechter schließen lassen.

4.4.1 Funktionen der Bleistift-Eintragungen

Das Benutzen eines anderen Schreibmittels deutet bei der Identifizierung sowie dem Nachvollzug textgenetischer Prozesse im Allgemeinen meist auf einen zeitlichen Abstand hin, ohne diesen bestimmbar zu machen: Denn der Schreiber legt ein Schreibmittel beiseite und wechselt zum nächsten. Ob der Wechsel spontan oder planvoll geschah, sowie ob mit dem Wechsel des Schreibstoffes, der damit meist einhergeht, eine Intention verfolgt wurde, ist nicht für jeden Textbefund zweifelsfrei nachvollzieh- und oder belegbar. Dennoch lassen sich gerade anhand der Verwendung des Bleistifts im Studienbuch Korrektur- und Vermittlungsprozesse herleiten:

Allgemein ist festzuhalten, dass Bleistift-Eintragungen über das gesamte Studienbuch hinweg vorzufinden sind³¹⁷ und Texteingriffe, wie Ergänzungen und Streichungen mit Bleistift sowohl in den Übungsbeispielen als auch dem Kommentarapparat vorgenommen wurden. Wiederum lassen sich sowohl Bruckner als auch vereinzelt Sechter bestimmte Eintragungen mit Bleistift zuordnen, sodass eine klare Trennung anhand des Schreibmittels nicht pauschal vorgenommen werden kann. Die für Kompositionsmanuskripte übliche Funktion des Bleistifts – nämlich melodische oder auch harmonische Ideen und Verläufe zu skizzieren und somit ein Vorstadium im Schreibprozess abzubilden – findet sich in diesem Studienbuch nur in wenigen Fällen wieder.

Bereits aus den vorangegangenen Studienbüchern bekannt, sind Streichungen von Fragezeichen („?“) mittels Bleistift, die Bruckner neben Kommentaren anbrachte, um Unsicherheiten bei der Ausarbeitung oder aber generallisierbare Ableitungen aus den Beispielen an Sechter zu adressieren. Es liegt nahe, dass diese Streichungen erst im Zuge des Studienaufenthalts entstanden und als eine Beantwortung der jeweils gestellten Frage durch Sechter zu interpretieren sind. Deutlicher wird dies nur, wenn Bruckner mit Bleistift die kurze Antwort mit „ja“ oder „nein“ hinzusetzt.³¹⁸

Ebenfalls als Kommentierung zu begreifen, sind mit „x“ bzw. „+“ markierte Takte: Diese Eintragungen finden sich in gehäufte Form lediglich auf fol. 1–26, während im weiteren Verlauf der Übungen nur noch sporadisch auf diese Markierungsform zurückgegriffen wird. Da die ersten 17 Hefte Sechter zur Durchsicht übermittelt wurden, könnte es sich um Passagen handeln, die der Lehrer mit seinem Schüler besprochen haben wissen wollte.³¹⁹ Ebenso denkbar wäre wiederum die Markierung durch Bruckner. Als Beleg, dass diese Markierungen tatsächlich von Sechter stammen könnten, ließe sich eine Parallelstelle anführen: Auf fol. 148v also bereits während Bruckners Studienaufenthalts findet sich eine im Duktus ähnliche Kreuz-Markierung. Der dabei markierte Takt weist starke Rasuren auf und am Akkoladenende findet sich eine Bleistift-Korrektur des Taktes, die von Bruckner mit Tinte überschrieben und mit „H[err] Professor“ übertitelt wurde. Auch die umstehenden Bleistift-Eintragungen

³¹⁷ Eine vorgruppierte Auflistung der Bleistift-Eintragungen findet sich im Anhang 4.3: Bleistift-Eintragung in A-Wn, Mus.Hs. 24260.

³¹⁸ Auch in diesem Studienbuch finden sich diese Kurzantworten zu Kommentaren sowohl mit Tinte als auch mit Bleistift.

³¹⁹ Dazu passend wäre die bereits erwähnte Antwort Sechters (siehe dazu den bereits zitierten Brief vom 13. Januar 1860).

legen nahe, dass es sich hierbei um Sechters Ergänzungen handelt. Eine Analogie zu weiteren derartigen Markierungen wäre demnach zumindest nicht unwahrscheinlich.

Texteingriffe mit Bleistift direkt in den Notentext lassen sich wiederum in zwei Kategorien einteilen, zunächst tatsächliche Veränderungen bzw. Ergänzungen der Noten sowie andererseits Ergänzungen von Akzidenzien. Beide Korrekturschichten verlaufen wiederum nach bereits bekannten Mustern, denn bei einem Großteil der Veränderungen im Notentext handelt es sich um eingefügte Achtel- oder Sechzehnteldurchgänge, die wie auch die ergänzten Akzidenzien über alle Teilbeispiele einer Übung hinweg hinzugefügt wurden. Gerade durch die Vorzeichen ist Sechter als Autor einiger dieser Ergänzungen auszumachen, da sowohl Kreuze als auch Auflöser nicht dem typischen Schreibprofil Bruckners entsprechen.³²⁰

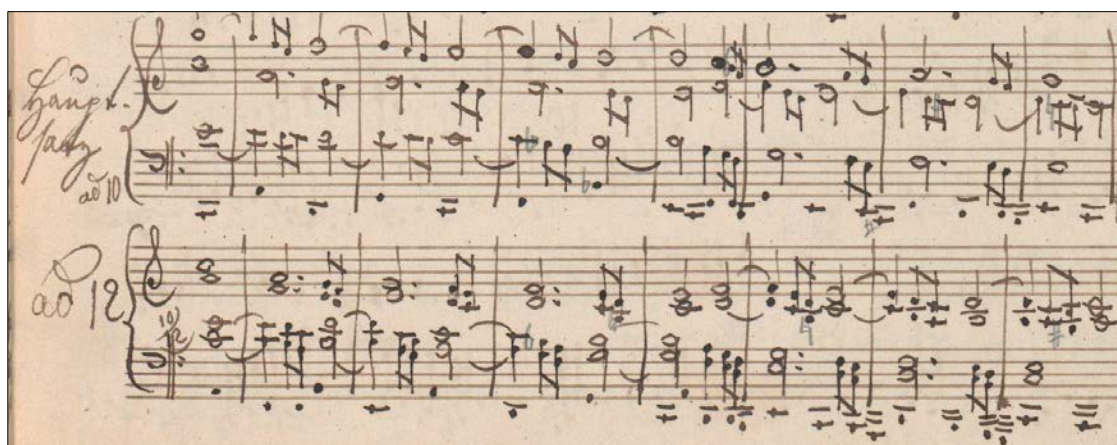


Abb. 4.4: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 100r.

Das mitunter sowohl Schüler als auch Lehrer mit Bleistift ergänzten, zeigt sich in folgendem Beispiel, bei dem Bruckner eine viertaktige Schlussvariante vorschlägt und Sechter diese mit „nicht besonders schön“ kommentiert:

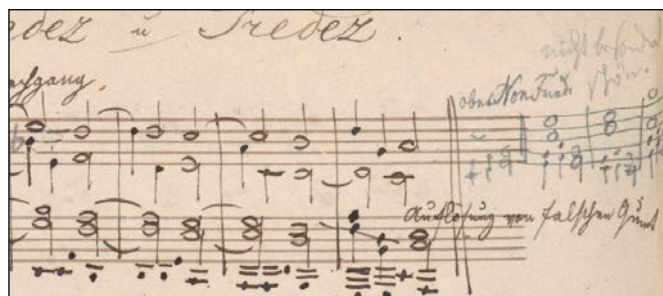


Abb. 4.5: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 90v.

³²⁰ Eine eindeutige Identifizierung lässt sich aus diesem Befund jedoch nicht ableiten, da umstehende Bleistift-Eintragungen durchaus Bruckner zuzuordnen sind.

Ein ähnlicher Befund auf fol. 82v betrifft lediglich die verbalsprachlichen Annotationen: Auch hier ergänzt Sechter zu Bruckners Anmerkung „NB könnte auch ohne b 6/4 frei durchgeh[en]d sein“ am rechten Rand „Könnte auch ganz in die 13 versetzt werden“, um den Satz als »unproblematisch« zu markieren und auf Bruckners Anmerkung verallgemeinernd zu antworten.

Die verbalsprachlichen Kommentierungen lassen sich ebenfalls wieder einteilen: Ein Großteil dieser Eintragungen sind Ein-Wort-Anmerkungen wie (1) die Übertitelung eines Beispiels oder der Schlussbildung durch die Kenntlichmachung des tonartlichen Bezugs (bspw. fol. 52r: „Ddur“, fol. 70r: „Gdur“, fol. 92v: „Cdur“ oder fol. 119r: „Adur“³²¹), (2) Qualitätsmarker wie „gut“ oder „besser“ (bspw. fol. 44r, 66r und 137v jeweils: „gut“, fol. 88r: „Ist so besser“, fol. 106r: „lieber e gleich“ oder fol. 131v: „im Nothfalle“), (3) sowie die Markierung der Kontrolle durch Sechter (bspw. fol. 88v und 100v jeweils: „Gesehen“, fol. 96v: „fertig“³²²). Hinzu kommen Ergänzungen zu bereits bestehenden Kommentaren sowie gänzlich eigenständige Kommentare, die beide jeweils zeitlich nachgestellt zum restlichen Noten- und Kommentarapparat entstanden zu sein scheinen.

Die Auswertung der Eintragungen insgesamt, die hier allein durch das Schreibmittel subsumiert wurden, bestätigt zunächst, dass Sechter, wenn dies überhaupt eindeutig nachweisbar ist, nur höchst sporadisch in die Übungen mit Bleistift eingriff. Ebenso kaprizieren sich Bruckners Eintragungen bis auf wenige Ausnahmen auf Markierungen und Korrekturen, die entweder nur der Kommentierung des bestehenden Materials dienten oder deren letztliche Umsetzung scheinbar zu unsicher erschien, als dass sie mittels Rasur und Tinte »fest« geschrieben werden konnten.

4.4.2 „Herr Professor sagte“ – Sechters Eintragungen und Bruckners Annotation des mündlichen Vortrags

Wie bereits angedeutet, ist eine zweifelsfreie Distinktion bei der Zuordnung der Schreibprofile mit Blick auf die Annotationen nur bedingt möglich: Mag dies teils an

³²¹ Die Tonart-Eintragungen auf fol. 119r sind Sechters Hand zuzuweisen.

³²² Diese Bleistift-Eintragungen stehen in Zusammenhang mit weiteren, mit Tinte geschriebenen Anmerkungen Bruckners, die sich auf den Korrekturdurchlauf Sechters beziehen, siehe dazu: Kapitel 4.4.2 „Herr Professor sagte“ [...].

wechselnden Schreibmitteln, teils an vergleichsweise zu geringen Schreibproben oder teils an einem zu graduellen Übergang im Schreibprofil liegen. So bleiben doch bestimmte Eintragungen, die die Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler widerspiegeln und somit die Art und Weise der Wissensvermittlung offenlegen. Trotz also partieller Unschärfen finden sich nun also einerseits Eintragungen, die von Sechter stammen, und als unmittelbares Resultat der Durchsicht der Übungen gewertet werden können sowie andererseits Eintragungen Bruckners, die entweder aufgrund des Zusatzes „H[err] Professor“ oder aber implizit aufgrund der Formulierung indirekt mittelbar den Vermittlungsprozess zwischen Lehrer und Schüler dokumentieren.

Das Hauptaugenmerk muss vorerst jedoch auf die einzige, längere Passage gelegt werden, die Sechter selbst niedergeschrieben hat: Auf fol. 138v findet sich eine vollständig von Sechter konzipierte und ausgeführte Übung:

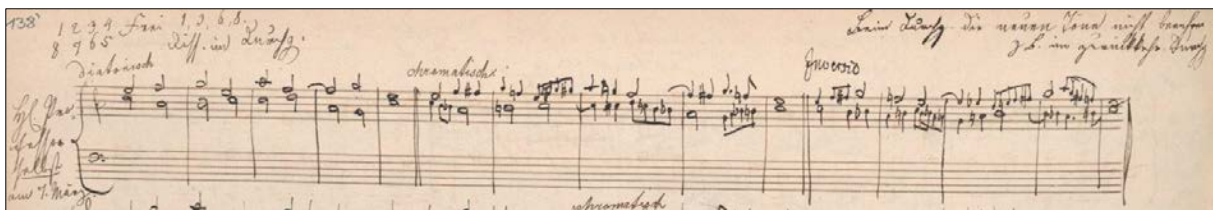


Abb. 4.6: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 138v.

Inhaltlich werden bereits auf der vorangegangenen Seite (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 137v) chromatisierte Sätze im Kontrapunkt der melodischen Gegenbewegung und dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave abgehandelt. Wie bereits im Abschnitt zu chromatischen Sätzen in der Harmonielehre³²³ wird das Beispiel zunächst diatonisch angelegt, ehe eine chromatisierte Variante und anschließend die mit „Inversio“³²⁴ markierte Umkehrung folgt. Bruckner gibt dazu vor der Akkolade mittels Eintragung den Hinweis, dass diese Übung von Sechter „selbst“ stammt und am 7. März 1860 entstand. In der folgenden Akkolade soll Bruckner nun anhand eines neuen Hauptsatzes die Chromatisierung mit anschließender Umkehrung selbst erproben, wobei Sechter nachträglich den 2. Takt des Beispiels korrigiert:

³²³ Vgl. hierzu Kapitel 3.2 „[H]öherer Theil“ der Harmonielehre.

³²⁴ Die Beispielüberschriften „diatonisch“ und „chromatisch“ stammen von Bruckner, während Sechter „Inversio“ selbst eintrug.



Abb. 4.7a: Korrekturverlauf A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 138v, 2.-3. Akkolade, „chromatisch“.

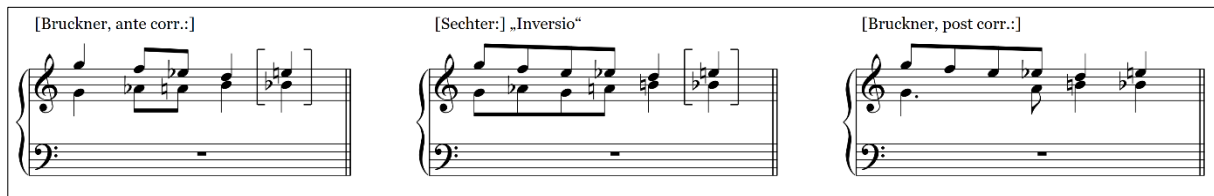


Abb. 4.7b: Korrekturverlauf A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 138v, 2.-3. Akkolade, „Inversio“.³²⁵

Sechter notiert nachdem Bruckner den „Inversio“-Satz ausgesetzt hatte, den jeweils in Abb. 4.7a und 4.7b angeführten, mittleren Takt, woraufhin Bruckner an entsprechender Stelle seiner Aussetzung die Korrektur einfügt, um anschließend die beiden Takte im Zustand ante correcturam mit dem Zusatz „nicht (H[err] Prof[essor].) (ich hatte es anfangs so.)“ nochmals hinzu zu setzen. Bruckner sorgte somit selbst für den Nachvollzug der Korrektur, die lediglich auf die Verschiebung der chromatisierten Durchgänge (*h–fis* bzw. *as–f*) auf den unbetonten Taktteil sowie mittels Einschub auf eine verbesserte Vorbereitung der verminderten Quinte zielte. Dass Bruckner die chromatisierte Achtel-Wechselnoten-Bewegung mit einer punktierten Viertel ersetzte, ließe sich wiederum auf eine neuerliche Intervention Sechters bzw. den weiteren Austausch zwischen Schüler und Lehrer zurückführen, wobei die letztlich gewählte Variante die »Chromatik« des Satzes wieder reduziert.

Im Umfeld dieser Eintragung finden sich noch weitere Ergänzungen, die zeigen, dass Sechter besonders beim chromatischen Satz sowie dem doppelten Kontrapunkt in Moll (fol. 136v–137v) als auch dem rückgängigen Kontrapunkt (fol. 139v–140v) in die Übungen eingriff bzw. alternative Aussetzungsmöglichkeiten aufzeigte; was anhand der tatsächlich neu zu vermittelnden Inhalte wenig überrascht, waren doch die vorangegangenen Übungen in Methodik und Inhalt einem nahezu gleichförmigen Ablauf gefolgt. Um ca. den 5.–7. März 1860 brach der Unterricht erstmals nachweislich aus der bis dato starren Didaktik aus bzw. scheint der Inhalt der § 68–70 aus den *Grundsätzen* [...] ³²⁶ nicht wie zuvor von Bruckner eigenständig erarbeitet und

³²⁵ Sechter versetzt aus Platzgründen die eigentliche Oberstimme um eine Oktave nach unten. Zum besseren Nachvollzug wurde diese Oktavierung in der Transkription zurückgenommen.

³²⁶ Sechter, GdmK III, S. 314–317.

anschließend von Sechter lediglich korrigiert worden zu sein, sondern in einem Akt der Vermittlung zwischen Schüler und Lehrer vonstatten gegangen zu sein. Für diese These spricht zudem das Schriftbild der genannten Abschnitte, denn der vormals oft reinschriftliche Charakter weicht hier wieder »zugunsten« einer weniger strukturierten und weniger planvollen Unterrichtsmitschrift.

Betrachtet man die weiteren Eintragungen Sechters im Studienbuch lassen sich zunächst wieder die Qualitätsbewertungen wie bspw. „nicht besonders schön“ (fol. 90v) sowie „nicht schön“ (fol. 154v) abziehen, da deren Werturteil meist auf satztechnisch vermeintlich »schlechtere« Lösungen zielen. Hinzu kommt die Bewertung einer Variante, die Bruckner am Beispiel sowie an unteren Rand mit „v. Aumann“ bzw. „Aumann“ markierte, sodass die Entlehnung aus einem Werk Franz Josef Aumanns³²⁷ (1728–1797) sichtbar wird.

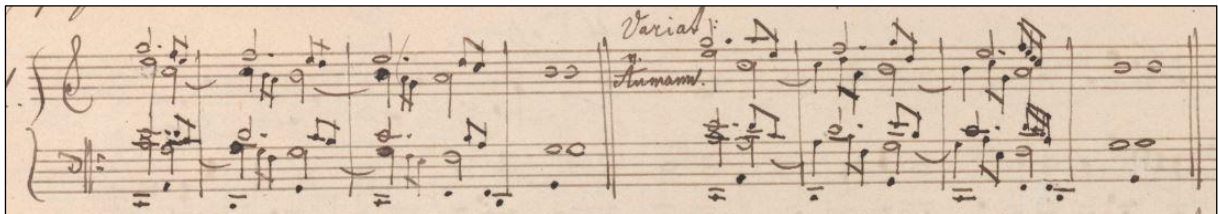


Abb. 4.8: Aumann-Variante in A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 90r.

Sechter kommentiert dies mit den Worten „nicht rathsam, wohl einzeln für den Contrap[unkt]. in der Octav allein.“ Da der Kommentar am Ende der Akkolade notiert ist, eröffnen sich Zweifel ob der Zuordnung – betrifft er lediglich die „Aumann-Variante“ oder auch den vorangestellten Hauptsatz. Dabei unterscheidet sich die Variante lediglich durch die zum Quartsprung geweitete Achtelbewegung gegenüber dem vorherigen Sekundgang bei nahezu vollständig gleicher Rythmisierung. Sechters Hinweis richtet sich insgesamt scheinbar eher auf die Anwendung des Beispiels bei der Vereinigung dreier doppelter Kontrapunkte, was wiederum auf Bruckners längeren Kommentar Bezug nimmt, der darunter nach der Verwendung der als dissonant

³²⁷ Bereits im 2. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 34925, dort: fol. 5r) verwies Bruckner auf ein *Pange lingua* von Aumann. Die erneute Referenz auf den vormaligen Regens Chori von St. Florian verdeutlicht einerseits Bruckners musikalische Prägung durch das stiftsspezifische Repertoire, schlägt andererseits jedoch auch einen Bogen zu Bruckners eigenen Kontrapunktstudien in den Jahren zwischen 1845 und 1855 (vgl. hierzu: Paul Hawkshaw, Anton Bruckner's counterpoint studies at the monastery of Saint Florian, 1845–55, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 90/1 (Frühling 2007), New York: Oxford University Press, S. 90–122 [= Hawkshaw, Bruckner's counterpoint studies]).

ausgewiesenen Sexte im zurückkehrenden Durchgang³²⁸ bzw. generell nach der Verwendung fragt.

Weitere Kommentare zielen ebenfalls auf Bruckners Annotationen ab: So bemerkt Bruckner auf fol. 132r zu einer Übung „Tacttheil [sic] befremdet etwas; als wenn Sept nicht Durchgang wäre“, worauf Sechter antwortet „weil die 7 ein unregelmäßiger Durchgang ist.“. In ähnlicher Form kürzt Sechter Bruckners Erklärung bezüglich der dissonierenden Akkorde im vierfachen Kontrapunkt auf fol. 157r, bei der Bruckner die in der 2. Akkolade notierten Regeln aus den *Grundsätzen* [...] § 85, Nr. 2–4 und 6³²⁹ am unteren Blattrand zu den »Hauptregeln«: „[...] a Quint o[der] Grundton der Quint sind Dissonanz. b Sept u[nd] Quint sind Dissonanzen.“ zusammenfasst. Sechter vereinfacht darunter die 1. Hauptregel zu: „besser gesagt Grundton oder Quint vorbereiten.“, womit auf die Notwendigkeit der Vorbereitung der Dissonanz hingewiesen wird. Vermutlich erst im Anschluss daran kommentiert Bruckner in einem weiteren Beispiel in der 3. Akkolade: „NB Hier ist die Diss[onanz]. eig[en]tl[ich] nicht vorbereitet.“.

Die wenigen handschriftlichen, von Sechter stammenden Kommentare lassen also erkennen, dass Sechter als Korrektiv in die Übungen meist eher im Rahmen der Qualitätssteigerung eingriff und weniger, weil Bruckner die Aufgabe falsch löste. Ebenso lässt sich an der einzigen, von Sechter eingetragenen Übung ein kurzzeitiger Wechsel in der Didaktik erkennen, der vermutlich einher ging mit dem dabei neu erschlossenen Unterrichtsinhalt.

Im Gegensatz zu den wenigen Eintragungen, die eindeutig Sechter zuzuordnen sind und somit als unmittelbar authentische Belege des Unterrichts gelten können, lässt sich in diesem Studienbuch eine weitaus größere Gruppe an Eintragungen, die – gleichwohl von Bruckner stammend – auf Anmerkungen, Vermittlungsversuche oder Eingriffe Sechters zurückgehen, durch den Zusatz „Herr Professor“ zusammenfassen.³³⁰ Belegen diese Zusätze einerseits, den Respekt und die

³²⁸ Über die etwas irritierende Bezeichnung „zurückkehrender Durchgang“ merken schon Thuille und Louis an, dass es sich dabei um eine „stufenweise eintretende Wechselnote“ handelt. Vgl. hierzu: Rudolf Louis und Ludwig Thuille, *Harmonielehre*. 7. Aufl., Stuttgart: Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, 1913, S. 50.

³²⁹ Bruckner lässt hier die unter Nr. 5 geführten Anmerkungen aus. Vgl. Sechter, GdmK III, S. 348–350. Die Auslassung markiert Bruckner mit vierfachem Taktstrich und notiert darüber: „Bis hierher hat H[err] Prof[essor]. erweitert.“

³³⁰ Bruckner benutzt diesen Marker in unterschiedlichen Schreibweisen – in den meisten Fällen jedoch die Variante „H. Prof.“. Eine vollständige Liste der mit „Herr Professor“ markierten

Obrigkeitsgläubigkeit Bruckners gegenüber der musiktheoretischen Autorität Sechters, ermöglichen sie andererseits den Nachvollzug bestimmter Frage- und Problemstellungen, die sich im Verlauf des Unterrichts ergaben. Die Verteilung dieser Annotationen über das gesamte Studienbuch hinweg zeigt zugleich, dass der gemeinsame Korrekturdurchlauf von Lehrer und Schüler, wenn auch graduell in Abstufungen, doch das gesamte Studienbuch umfasst haben dürfte.

Vorangestellt sei hier jedoch die Frage nach der Authentizität dieser Annotationen bzw. nach ihrem Entstehungskontext, denn neben der vermehrt auftretenden Formulierung „Herr Professor sagt bzw. sagte“ lassen vereinzelte Fundstellen an einer direkten Unterrichtstranskription zweifeln und deuten eher auf pro- wie retrospektive Eintragungen hin. Bruckner formuliert auf fol. 66v wie folgt:

„+ NB Was ist besser? Fund[ament] C bleiben u[nd] im Tenor die Sept h frei eintreten lassen? (Ich denke : ja) ja [mit Bleistift ge- und dunkler Tinte überschrieben] ~~oder vielleicht das H im Alt als eine Art Orgelpunct betrachten, u[nd] nicht anfangs als Sept ansehen~~; mithin dann E C Fund[ament]. (so im Buche) H[err]. Professor sagten einst [zu] mir, nie darf eine Dissonanz vor der Auflösung als Consonanz betrachtet werden.“³³¹

Der Rückbezug mittels „einst“ verdeutlicht bereits, dass die Frage insgesamt eher auf zuvor Vermitteltes zielt. Bruckner fällt bei der Aussetzung der Übung eine Diskrepanz zwischen zuvor erlernter Dissonanzvorbereitung sowie expliziter Umsetzung in den *Grundsätzen* [...] auf, wobei Sechter den freien Eintritt der Sept in der Übung legitimiert, jedoch in den *Grundsätzen* [...] nur im Durchgang bzw. mit veränderter Fundamentschrittfolge zulässt.³³² Die Streichung innerhalb der Frage, die mit Bleistift und anschließend mit Tinte überschriebene Antwort sowie die Eintragung im Notenbeispiel selbst machen klar, dass Sechter und Bruckner den Abschnitt ausführlich besprachen, die Kommentierung an sich aber bereits bestand.

Hinzu treten Annotationen, bei denen Bruckner »vorsätzlich« eine bestimmte Aussetzung notierte, um Sechters Urteil darüber zu erfahren: so bspw. auf fol. 116v³³³

Annotationen findet sich im Anhang 4.4: Annotationen des mündlichen Vortrags mit der Markierung „H[err] Prof[essor].“ in A-Wn, Mus.Hs. 24260.

³³¹ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 66v.

³³² Sechter, GdmK III, S. 257f.

³³³ Bruckner notiert: „vorsätzlich so geschrieben, um die Meinung des H[errn] Professors zu hören.“

und 148r³³⁴, wobei in letzterem Fall Sechters Antwort lapidar „vorsätzlich sündigen ist noch ärger.“ lautet.³³⁵

Mitunter gelingt zudem durch die Kommentierung die Zuordnung zum Schreibprofil³³⁶, wie auf fol. 80r, bei der Bruckner eine abgebrochene Korrektur Sechters vermerkt:

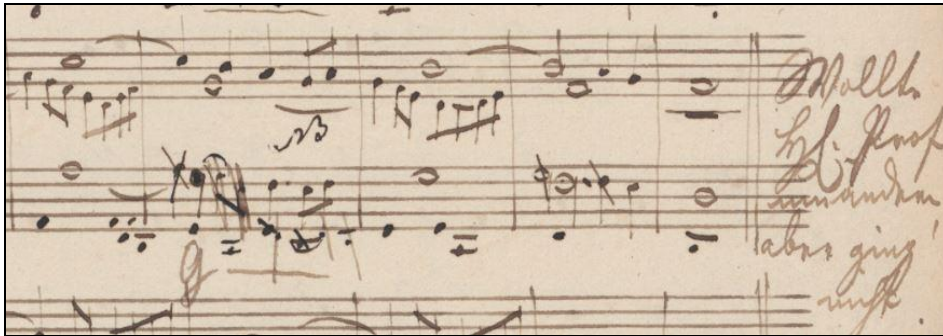


Abb. 4.9a: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 80r.

Die ursprüngliche Parallelführung in Dezimen zwischen Sopran und Bass streicht Sechter mit dunklerer Tinte aus, ehe Bruckner mit hellerer Tinte – farblich dem Kommentar gleich – auch diese Korrektur wieder streicht und „G_“ als Fundament des Taktes bestimmt. Vorausgegangen war bereits eine Korrektur auf der gegenüberliegenden Seite (fol. 79v), die Bruckner mit „Wenn die Quart oben vorbereitet ist, muß ad 10 abgeändert werden.“ kommentierte.

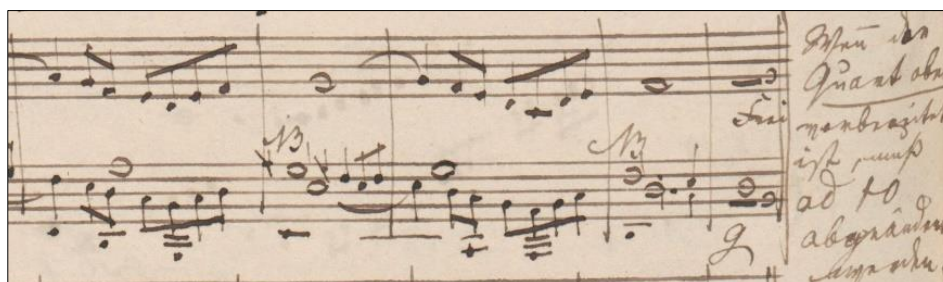


Abb. 4.9b: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 79v.

In einem weiteren Schritt lassen sich jene Eintragungen aussondern, die – wie teilweise die bereits besprochenen Bleistift-Eintragungen (s. o.) – meist am rechten

³³⁴ „+ Wegen des Wortes ‚vorsätzlich‘, welches ich schrieb, weil H[err] Prof[essor] im 3fach[en] (als 3stimmig[en].) Contrap[unkt]. den Septaccord $7/5$ (weil er keine 3 hat) dann den $4/3$ (weil er keine 6 hat) u[nd] den Sekundacc[ord] mit $6/2$ nicht liebt: vorsätzlich sündigen ist noch ärger.“

³³⁵ Ob sich in dieser Äußerung bereits der von Tittel überlieferte Humor Sechters widerspiegelt, lässt sich nur erahnen. Vgl. hierzu Ernst Tittel, *Simon Sechter als Kirchenkomponist*, Diss., Universität Wien 1935, S. 31.

³³⁶ Ein Distinktionsmerkmal beider Schreiber ist die Schreibweise des „NB“, welches in Abb. 4.9a von Sechter, in Abb. 4.9b jedoch von Bruckner stammt.

unteren Blattrand den Korrekturabschluss einer Übung markieren.³³⁷ In Kombination mit den bereits genannten Bleistift-Eintragungen (fol. 88v, 96v und 100v) zeigt sich, dass Bruckner diese Markierung besonders zwischen fol. 80–132 einsetzte, um den notierten Letztstand der Übungen als durch Sechter kontrolliert bzw. als abgeschlossen auszuzeichnen.

In der Gesamtschau der übrig gebliebenen Kommentierungen fallen wiederum zwei Gruppen auf, zunächst jene Kommentare, die explizit die Aussetzung eines Beispiels besprechen und andererseits jene Kommentare, die auf größere Sinnzusammenhänge abzielen. So wird bspw. die ab fol. 136v begonnene Kontrapunktik in Moll bzw. zuvor die vorherrschende Dur-Moll-Unterteilung wie folgt begründet:

„H[err] Prof[essor]. sagt: Nur anfangs werden in der Harmonielehre Dur [und] Moll separi[e]rt, damit die Studierenden genau Dur von Moll unterscheiden lernen. Später jedoch wie in der Harmonielehre schon, als auch hier namentlich im doppelten Contrap[unkt] werden sie schon gemischt; weil man [sonst] zu beeengt wäre.“³³⁸

Die Ausführung Sechters ist allein deswegen bemerkenswert, da die Dur-Moll-Unterteilung hier nicht musiktheroetisch begründet wird, sondern einzig auf pädagogische Zwecke, Schülern den Unterschied zwischen Dur und Moll besser zu vermitteln, rückgeführt wird. Außerdem handelt es sich um die einzige Bemerkung, die explizit auf die Vermittlung musiktheoretischer Sachverhalte abzielt. Implizite Lehrsätze münden eher in praxisbezogene Hinweise: „H[err]. Prof[essor]. sagte: Prob[e]: Wenn die Bindung weg bleibt, ist noch Gegenbew[egung] vorhanden.“³³⁹ oder „H[err]. Prof[essor]. das stufenw[eise]. fortschreiten hilft sehr.“³⁴⁰ sowie „Bei Umkehrung in Gegenbew[egung] ist im Buche Tonica – Dom[inant] H[err] Prof[essor] sagte: kurz Pagine umwenden.“³⁴¹ und „H[err] Prof[essor] Wenn bei einer Umkehrung sich ein Satz für eine andere Andere [sic] Tonart eignet, u[nd] man will denselben für den Gebrauch in der gleichen Tonart mit dem H[au]ptsatze [setzen], so transponi[e]rt man ihn.“³⁴²

³³⁷ Diese Eintragungen finden sich auf fol. 80v („fertig. H[err] Prof[essor].“), fol. 128v („Wien [1]860. 24. März H[err] Prof[essor]. ausgebessert“), fol. 132v („28. Febr[uar]. H[err] Prof[essor]. ausgebessert“) und fol. 148v („H[err] Prof[essor]. facit: Ich bin zufrieden.“). Gerade die Datierung auf den 24. März 1860 verblüfft in mehrerlei Hinsicht, einerseits lag das längst abgeschlossene Kapitel zum doppelten Kontrapunkt Ende März scheinbar immer noch vor, sodass darin korrigiert werden konnte, andererseits folgte auf fol. 132v gleichsam die nächste Bestätigung der Korrektur jedoch mit 28. Februar einen Monat früher.

³³⁸ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 136v.

³³⁹ Ebd., fol. 98v.

³⁴⁰ Ebd., fol. 131r.

³⁴¹ Ebd., fol. 140v. Bruckner folgt dieser Anweisung und wendet das Blatt, was sich an dem um 180° gedrehten Schlüsseln am Akkoladenende erkennen lässt.

³⁴² Ebd., fol. 137r.

Ein weitere Tendenz lässt sich an Sechters Kommentaren erkennen, die das Bild des strengen Theoretikers insofern konterkariert, als dass Freiheiten im Satz sowie in der Auslegung der Fundamentschrittfolge durchaus gestattet oder zumindest geduldet wurden:

„H[err] Professor sagte in Bezug chromat[ischer] Sätze: Alles läßt sich nicht so ganz richtig nach Fund[amenten]. ausgleichen.) 7. März.“³⁴³

und:

„NB. Die freien Septen sind Durchgänge theils fortschreitende, theils zurückkehrende. H[err] Prof[essor]. Alle contrap[unktischen] Sätze kürzer machen. Die falschen Quinten müssen hier Freiheiten im dopp[elten] Contrap[unkt] haben. H[err] Professor.“³⁴⁴

Das Zulassen von Freiheiten sowie das Erkennen möglicher Schwachstellen der eigenen Methodik gehörte demnach ebenso zum Unterricht wie das Finden der satztechnisch »richtigen« Lösung.

Eine weitere Argumentationsstrategie, die innerhalb der Schüler-Lehrer-Kommunikation im Studienbuch in bemerkenswerter Häufigkeit wiederzufinden ist und mit Blick auf satztechnische Freiheiten herangezogen wird, ist die Berufung auf »die Alten« bzw. »den alten Satz«: Meist natürlich in antithetischer Verwendung, folgt einer satztechnischen Freiheit der Vermerk, dass dies bei »den Alten« nicht erlaubt sei sowie konträr, dass sich diese Setzart eben auf einen »älteren Satz« berufe und daher legitim sei. Das gerade »die Alten« oder »der alte Satz« als musiktheoretische Bezugsgrößen begrifflich schwer zu fassen sind, ist ein bekanntes und viel diskutiertes Problem, wer sind diese »Alten«, wann beginnt »alter« und wann »neuer« Satz und sind ältere Setzarten eher pejorativ konnotiert oder nicht.³⁴⁵ Gerade im Studienbuch lassen sich diese Fragen in erstaunlicher Eindeutigkeit bestimmen, denn häufiger noch als der Verweis auf »die Alten« finden sich Formulierungen, die auf Johann Sebastian Bach (1685–1750) referenzieren. Neben Bach werden, außer dem bereits erwähnten Aumann, vereinzelt noch Georg Friedrich Händel (1685–1759) und Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) namentlich angeführt, sodass sich der »Kanon der Alten« hier wohl maßgeblich auf Bach und Händel kaprizieren dürfte, deren kontrapunktische Satztechnik sicher wiederum vorrangig durch Marpurgs *Abhandlung* [...] in Sechters Lehre einfloß. Hingegen sind die vereinzelt Verweise

³⁴³ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 138r.

³⁴⁴ Ebd., fol. 132v.

³⁴⁵ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil, in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 4 (19. Jahrhundert I, Theorie Ästhetik Geschichte: Monographien), hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber, 2000, S. 237–410, hier S. 271.

auf Albrechtsberger gewissermaßen als spezifische Wiener Traditionslinie zu deuten, da Sechter diesem als kontrapunktische Autorität nachfolgte. Die Aumann-Anspielung erscheint dagegen vielmehr als Versuch Bruckners, seine eigenen Repertoirekenntnisse einzubringen.

Exemplarisch dazu ein Befund aus dem Addendum:

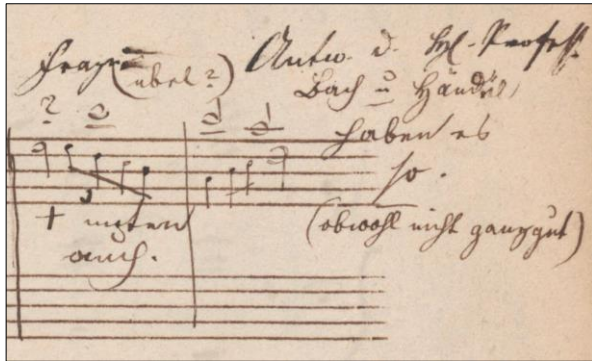


Abb. 4.10: A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 185r.

Mehrere Textphänomene treffen hier zusammen, neben der deutlichen Kennzeichnung, dass der Vorschlag zur Aussetzung von Bruckner stammt und die folgende Antwort – zwar von Bruckner geschrieben, aber – aus Sechter mündlichem Vortrag übernommen wurde, zeigt sich in den folgende Teilbeispielen, dass der gemachte Korrekturvorschlag des 2. Taktes trotz des Hinweises, dass die Variante „nicht ganz gut“ sei, übernommen wurde und zwar wiederum in einer weiteren Überarbeitung. Sechter wertet also den vorgeschlagenen Satz als unzureichend bzw. verbesserungswürdig, gleichwohl oder auch gerade weil er mit dem Prädikat „Bach“ bzw. „Händel“ versehen ist.

Die Mehrzahl dieser Verweise³⁴⁶ folgt in der Intention der leicht negativ konnotierten bzw. wertenden Art, nämlich bspw. dann, wenn im kontrapunktischen Satz eine Vorbereitung der Oktave durch eine Non entsteht – eine von Sechter grundsätzlich als »übel« bezeichnete Setzart – und dies mittels des Hinweises „Bach that es sehr oft“³⁴⁷ zu legitimieren versucht wird sowie gleichzeitig eine bessere Umsetzung gesucht wird.

Pars pro toto betrachtet, muss unter dem Eindruck dieser Textbefunde folgender gängige Topoi der Bruckner'schen Ausbildung revidiert bzw. präzisiert werden: Die Annahme, Sechter griff in seinem Unterricht nicht auf bestehendes Repertoire bzw. »echte« Kompositionen zurück, mag nur insofern stimmen, als dass diese nicht als

³⁴⁶ Eine vollständige Auflistung dieser Annotationen findet sich im Anhang 4.5: Annotationen des mündlichen Vortrags mit komponistengebundenen Markierungen in A-Wn, Mus.Hs. 24260.

³⁴⁷ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 10r.

schablonenartige Formvorgaben einer Regelpoetik dienten, die es nachzuahmen galt. Vielmehr zeigen gerade die Formulierungen „Bach that [sic] es oft“ bzw. „Bach oft“, dass die in den Werken Bachs auftauchenden satztechnischen Grundlagen oder eben die von der kontrapunktischen Norm abweichenden Textstellen genau zur Kenntnis genommen und gegen das Sechter'sche bzw. Marpurg'sche Regelsystem kontrastiert wurden. In zweiter Instanz stellt sich natürlich die Frage, ob, wie aus Abb. 4.10 ersichtlich, das häufige Hinweisen auf Bach eine Vermittlungsstrategie Sechters war, die den Schüler dazu anregen sollte, sich eingehender mit den Kompositionen Bachs zu beschäftigen oder eben die Kommentierung aus einer solchen tiefgreifenderen Beschäftigung hervorging. Mit aller Vorsicht erscheint die erste Deutungsperspektive gerade mit Blick auf das immense Arbeitspensum, das Bruckner während des Studienaufenthalts zu bewerkstelligen hatte, als wahrscheinlicher, zumal Werkanalysen – wenn auch nur in geringer Ausmaß – vermutlich einen irgend gearteten schriftlichen Niederschlag gefunden hätten.³⁴⁸

EXKURS: Bruckners Bach-Rezeption

Wann genau Bruckner mit dem Bach'schen Oeuvre erstmals in Kontakt kam, ist nicht eindeutig zu klären, denn die meist anekdotenhafte Überlieferung der frühen musikalischen Ausbildungszeit Bruckners weist sowohl auf die Zeit in Hörsching (1835–1837) bei seinem Cousin Johann Baptist Weiß (1813–1850) als auch auf die Lehrerausbildung in Linz (1840/41) und eine auf Anraten Johann August Dürrnbergers (1800–1880) angeblich angefertigte Abschrift³⁴⁹ der *Kunst der Fuge*, sowie die Vermittlung durch Leopold von Zenetti ([1805–1892], *Wohltemperiertes Klavier*, Orgelchoräle) hin.³⁵⁰ Zu unterscheiden ist hier sicher »bloße« Repertoire-Kennntnis vom Studium satztechnischer Phänomene, das Bruckner in einem Brief von Franz Scharschmid (1800–1887) nahegelegt wurde.³⁵¹ Als Epochenvermittler ist hier

³⁴⁸ Vgl. hierzu die Bearbeitungen der Bach-Choräle im 2. Studienbuch, siehe Kapitel 3.3.4 *Einschübe, Varianten und Überlagerungen*.

³⁴⁹ Möglicherweise handelt es sich hierbei um die Abschrift mit dem Titel „15 Fugen“, die im Stift St. Florian in der Archivgruppe 21 (Gruppe 21 umfasst Abschriften und Drucke anderer Komponisten, die sich in Bruckners Besitz befanden) aufbewahrt wird, jedoch nicht von Bruckner stammt und 15 ausgewählte Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* (BWV 846–848, 852–857, 860, 861 und 867) enthält. Vgl. Maier, *Bruckner-Bestände II*, S. 259–260.

³⁵⁰ Göll./Auer, Bd. 1, S. 92 und 166.

³⁵¹ Brief vom 20. September 1853 an Franz Scharschmid, vgl. Briefe I, S. 4

Mendelssohn genannt, dessen Kompositionen Bruckner wohl bereits vor seiner Zeit bei Sechter schätzte.³⁵² Zudem ist bisher nicht abschließend untersucht, welche Aufführungen Bach'scher Werke in St. Florian während Bruckners Aufenthalt im Stift stattfanden – nach bisherigem Forschungsstand ist jedoch nicht davon auszugehen, dass Werke Bachs im liturgischen Rahmen aufgeführt wurden.³⁵³

Innerhalb des Bruckner'schen Notennachlasses nehmen nur die Drucke von Werken Ludwig van Beethovens (1770–1827) eine vergleichbar große Anzahl ein, wenngleich zu bemerken ist, dass Bruckner das Studium fremder Werke, das er sicher durchführte, nicht in umfangreicher Form in den Ausgaben dokumentierte: Im Gegenteil vereinzelte Ausgaben darunter auch die Ausgabe *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel*³⁵⁴ waren zwar in Bruckners Besitz, wurden jedoch nie von ihm eingesehen, was sich am teils unbeschnittenen Buchblock zeigt.³⁵⁵ Dieser Befund dürfte deckungsgleich mit einer Anekdote sein, die über Göllerich/Auer von Josef Pembaur d. Ä. (1848–1923) aus Bruckners Unterricht überliefert wurde und sich auf die Vorbereitung zur London-Reise 1871 bezieht: „No i' wer' net lang den Bach einwerkl'n, das soll'n dö tuan, dö koa Phantasie hab'n; I spiel' in London über a frei's Thema. [...]“³⁵⁶ Es bleibt also zu unterscheiden zwischen der Rezeption des Bach'schen Orgelwerkes sowie der Beschäftigung mit kontrapunktischen Satzmodellen.

4.4.3 Verweise auf Sechters *Grundsätze* [...]

Wie bereits zuvor beschrieben, strukturierte Bruckner das Selbststudium und damit letztlich das Studienbuch nahezu vollständig anhand der durch Sechters *Grundsätze* [...] vorgegebenen Kapitelreihenfolge und naheliegender Weise finden sich auch in diesem Studienbuch Annotationen, die auf die *Grundsätze* [...] rückverweisen. Diese direkten paratextuellen Bezüge markiert Bruckner – ähnlich

³⁵² Clemens Gubsch und Rainer Boss, Art. Bach, Johann Sebastian, in: Anton Bruckner-Lexikon online, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt. http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e273 [zuletzt inhaltlich bearbeitet am 19.5.2020, abgerufen am 24.1.2023].

³⁵³ Für diesen Hinweis sei Friedrich Buchmayr an dieser Stelle herzlichst gedankt.

³⁵⁴ Es handelt sich um den 4. Band folgender Ausgabe: Friedrich Conrad Griepenkerl u. Ferdinand Roitzsch (Hgg.), *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte [sic] Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl u. Ferdinand Roitzsch. Bd. IV.* Leipzig: Peters, [ca. 1846].

³⁵⁵ Die überlieferten Bände aus dieser Reihe werden ebenfalls im Stiftarchiv in St. Florian unter Archivgruppe 21 aufbewahrt.

³⁵⁶ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 148, dort: Anm. 1.

dem zuvor diskutierten Marker „H[err] Prof[essor]“ – mit der Phrase „im Buche“. Diese Phrase kann gleichermaßen einzeln auftreten oder aber in einen Kommentar eingebaut, eine Frage oder Aussage verstärken.³⁵⁷ Auffällig ist, dass diese Verweise hauptsächlich zwischen fol. 48–67³⁵⁸ zu finden sind und im weiteren Verlauf der Übungen nur mehr sporadisch eingetragen wurden. Inhaltlich beziehen sich wiederum mehrere Kommentare auf die Vorbereitung der Non durch die Oktave. Es zeigt sich eine Wiederholung der Argumentationsstrategie, denn, wie bereits bei den Verweisen auf Bach und »die Alten«, wird mittels »im Buche« angedeutet, dass diese eigentlich zu umgehende Aussetzung, auch in den *Grundsätzen* [...] Anwendung findet.³⁵⁹

Weiterhin zeigt sich an einigen Textbefunden erneut Bruckners Tendenz zur »doppelten Buchführung«, da der Verweis im Studienbuch und der entsprechende Kommentar in Bruckners Handexemplar der *Grundsätze* [...] im gleichen Kapitel – hier zur Verbindung der doppelten Kontrapunkte der Quartdezime und Oktave – einen mitunter nahezu gleichen Wortlaut aufweisen:

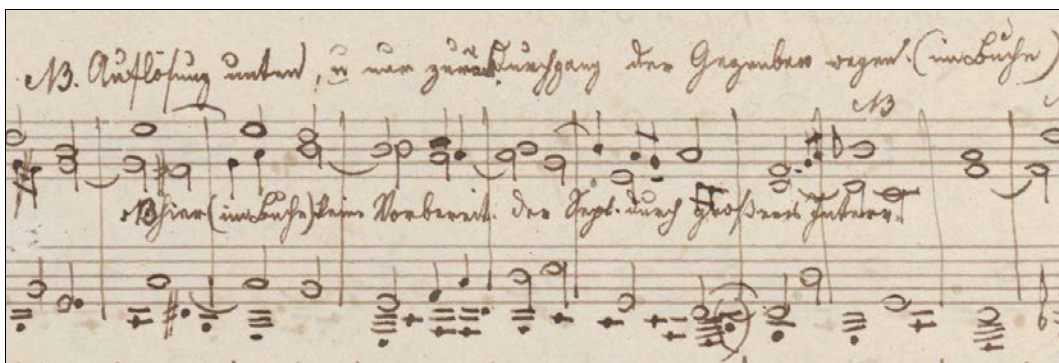


Abb. 4.11a: Kommentierung A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 48v.

³⁵⁷ Für eine vollständige Auflistung der Verweise siehe Anhang 4.6: Paratextuelle Bezüge zu GdmK III in A-Wn, Mus.Hs. 24260.

³⁵⁸ Die entsprechenden Seiten des Studienbuchs lassen sich den Paragraphen 27–41 in den *Grundsätzen* [...] zuordnen.

³⁵⁹ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 52r, 62r und 63v.

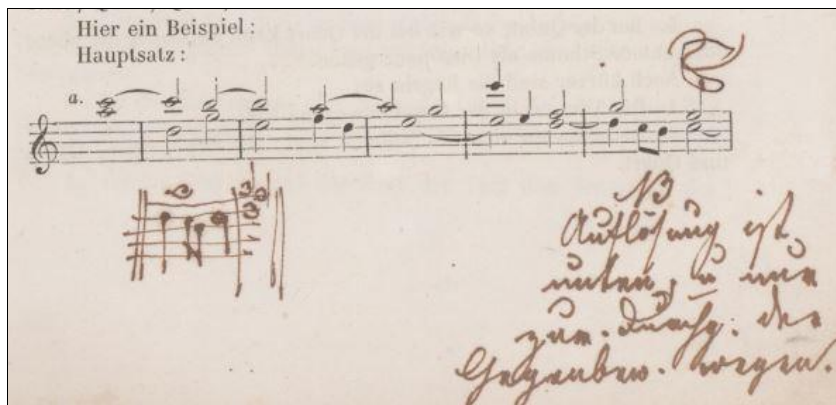


Abb. 4.11b: Kommentierung A-Wn, Mus.Hs. 3174-3, fol. 327r.

Lässt sich das gehäufte Auftreten der direkten paratextuellen Bezüge noch damit begründen, dass diese vor allem in der Zeit des Selbststudiums entstanden und Bruckners direkte Auseinandersetzung mit den *Grundsätzen* [...] widerspiegeln, ist keine Methodik ersichtlich, die die Übertragung bzw. Doppelung von Kommentaren in Studienbuch und Handexemplar als planvolles Arbeiten erscheinen lassen. Vielmehr entsteht der Eindruck einer von der Tagesform abhängigen Gewissenhaftigkeit und Detailtreue – denn ebenso finden sich paratextuelle Bezüge, die keine Entsprechung im Handexemplar zeitigen.³⁶⁰

Die Referenzierung zwischen Studienbuch und *Grundsätzen* [...] stellt somit eine weitere Facette der Argumentations- und Kommunikationsstrategie Bruckners dar, vermittelt sie doch in erster Linie an Sechter die genaue Auseinandersetzung mit dessen musiktheoretischer Schrift und bekundet gleichzeitig die autoritative Stellung, die den *Grundsätzen* [...] als Lehrwerk in Bruckners Vorstellung zukam. In der Lehrer-Schüler-Kommunikation, die sich durch Textbefunde belegen lässt, zählt also neben den direkten Korrekturereingriffen durch den Lehrer sowie der Transkription der Kommentare des Lehrers durch den Schüler auch das Verweisen auf das Lehrwerk, das indirekt ebenfalls die Autorität des Lehrers widerspiegelt, als eine Vermittlungsebene, die jedoch vom Schüler ausgehend, ähnlich wie das Verweisen auf bereits etablierte Autoritäten des Kontrapunkts, vermehrt als Rechtfertigungsstrategie für vermeintlich schlechtere oder freiere Umsetzungen der Übungen herangezogen wurde.

³⁶⁰ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 56r, 63r und 80r.

4.4.4 Ausfertigung und Nachbearbeitung – Nachtrag „Zum No. 29.“

Wie auch bei den vorangegangenen Studienbüchern finden sich auch hier lose Einzelblätter, die im Kontext des Studienbuchs und dessen Entstehung zu sehen sind. In diesem Fall handelt es sich um einen Bogen 12-zeiligen Notenpapiers, der in der Memorial Library of Music-Sammlung der Universitätsbibliothek Stanford³⁶¹ unter der Signatur MLM 152 aufbewahrt wird. Am linken oberen Rand notiert Bruckner die übliche Tabelle zu Intervallumkehrungsverhältnissen im doppelten Kontrapunkt – hier zum doppelten Kontrapunkt in der Undezime – sowie am rechten oberen Rand die Referenz zum Studienbuch mit „Zum No. 29.“, die auf das 29. Heft im 3. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 113r–116v) verweist. Es folgen im Anschluss vier beschriebene Akkoladen mit einem kontrapunktischen Beispiel in zwei Varianten zur Vereinigung des doppelten Kontrapunkts der melodischen Gegenbewegung mit dem doppelten Kontrapunkt in der Undezime – die restlichen 3 ½ Seiten sind unbeschriftet.³⁶²³⁶³

Es bleibt ungewiss, ob es sich bei diesem Bogen um den einzigen Zusatzbogen handelt, den Bruckner als Ergänzung anfertigte, sowie warum der Bogen nicht mit in das Studienbuch gebunden wurde – Bruckner mag sich möglicherweise das »bloße«

³⁶¹ Erstmalig erwähnt wird der Bogen im Auktionskatalog des Antiquariats V. A. Heck in Wien. Die Zuordnung erfolgte anhand der markanten Beschreibung „zum No. 29“ im Beschreibungstext der entsprechenden Lotnummer (vgl. V. A. Heck, [ohne Titel], [= Heck, Kat. 61]. Wien, o. J. [ca. 1934], Lot-Nr. 48, S. 4). Die Schenkung an die Universität Stanford erfolgt wiederum ca. um den 1. Januar 1945, ehe die Handschrift im anschließend publizierten Sammlungskatalog unter MLM 152 erfasst wurde. Schenker war George T. Keating (1892–1976) – ein aus Brooklyn, New York stammender Geschäftsmann –, der seine komplette Sammlung autographier Musikhandschriften der Universitätsbibliothek überließ. Vgl. hierzu: Nathan van Patten, *Catalogue of the Memorial Library of Music, Stanford University*. Stanford: Stanford University, 1950, S. 43 sowie Mimi Tashiro, The Memorial Library Of Music At Stanford University, in: *Notes*, Vol. 75/2 (Dezember 2018), S. 237–260. Mit Blick auf das Erscheinungsjahr des Auktionskatalogs sowie den Schenkungszeitraum ist anzunehmen, wenn auch nicht zu belegen, dass Keating den Bogen direkt von Heck kaufte – zumindest sind für die fragliche Zeitspanne (1934–1944) keine weiteren Erwähnungen in Auktionskatalogen bekannt. Wie und wann der Bogen zu Heck gelangte, bleibt ungewiss – spekulativ kämen wieder verschiedene Bruckner-Schüler bzw. -Freunde als potenzielle Vorbesitzer in Betracht.

³⁶² Für eine Transkription des Bogens sowie der zugehörigen Parallelstelle im 3. Studienbuch siehe Anhang 4.7a: Transkription Mus.Hs. 24260, fol. 116v und Anhang 4.7b: Transkription zu US-STu, MLM 152, fol. [1r].

³⁶³ Bis zu einem gewissen Grad zeigt sich hier noch Bruckners unbedarfter Umgang mit dem Beschreibstoff. Da es sich bei fol. 116v um die letzte Seite eines Bogens handelt, wäre ein Austausch nur mit vorheriger Abschrift des Vorangegangenen möglich gewesen. Da dies scheinbar als zu aufwendig angesehen wurde, beschränkte sich Bruckner auf einen zusätzlichen Bogen, der als Einlage benutzt wurde. In späterer Zeit hätte er möglicherweise die Überklebung des Beispiels oder der gesamten Seite in Betracht gezogen – zumindest dann, wenn es um die Korrektur bzw. Verbesserung des Beispiels gegangen wäre.

Kopieren des übrigen Bogens erspart haben –, als auch ob der Bogen als lose Einlage im Studienbuch verblieb und erst posthum vom übrigen Material getrennt wurde.

Anhand des Inhalts sind die sieben Teilübungen jenen auf fol. 116v im Studienbuch zuzuordnen. In einer Akkolade finden sich dabei jeweils zwei, mit doppeltem Taktstrich voneinander getrennte Beispiele, während der Hauptsatz den Ausgangspunkt bildet, folgt im Anschluss wiederum eine Variante: Somit ergibt sich folgende von Bruckner ebenfalls vor der Akkolade notierte Abfolge: nach dem Hauptsatz („Hauptsatz a“) folgt das Beispiel in Umkehrung („Inversio“) sowie im Anschluss die beiden Aussetzungen zur Umkehrung mit doppeltem Kontrapunkt der Undezime („a ad 11“ bzw. „b ad 11“), die, um das Intervallverhältnis bei der Verbindung mit der Undezime beizubehalten, nach E- bzw. A-Dur versetzt wurden:

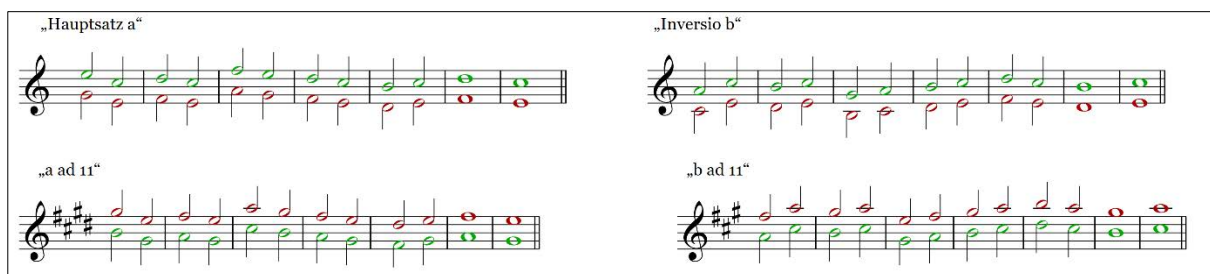


Abb. 4.12: Vereinfachte Darstellung der kontrapunktischen Stimmen aus A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 116v

Dabei gilt wie bereits zuvor im Studienbuch, dass die linksseitigen Beispiele den Satz in »Urform« einführen, hingegen die rechtsseitigen Beispiele Anreicherungen desselben darstellen. Allen Ausarbeitungen hinzugefügt ist eine 3. Stimme, die im Bass-System notiert und mit „Zusatz“ markiert ist. Anhand der von Bruckner vorgenommenen Betitelung der Beispiele lässt sich die direkte Übernahme aus den *Grundsätzen* [...] erkennen, wenngleich die ursprünglich viertaktigen Beispiele auf sieben Takte erweitert wurden.³⁶⁴

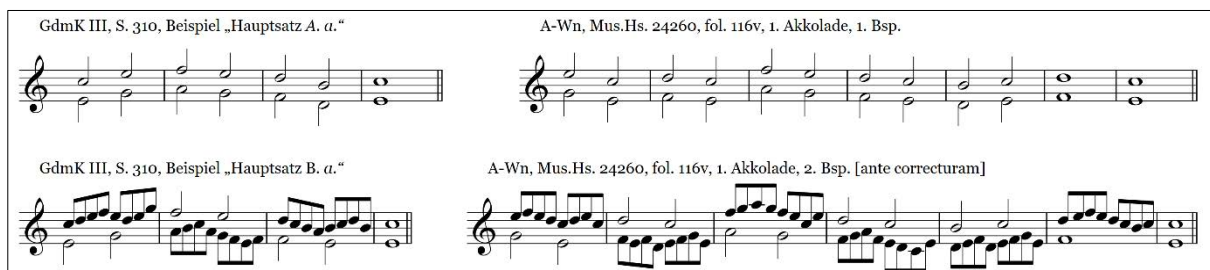


Abb. 4.13: Gegenüberstellung zwischen GdmK III und A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 116v.

³⁶⁴ Vgl. Sechter, GdmK III, S. 310f.

Die Kollation der Abschnitte legt nahe, dass es sich beim Einlagebogen um ein Zwischenstadium der Ausarbeitung handelt – Bruckner scheint hier zunächst den Stand post correcturam übernommen und gleichzeitig leichte Veränderungen daran vorgenommen zu haben. Ein Vergleich zeitigt für die linksseitigen, d. h. reduzierten Beispiele folgendes: (1) die für die kontrapunktische Verortung relevanten Stimmen, d. s. die beiden Oberstimmen sind in beiden Handschriften identisch. (2) Lediglich kleinere Rasuren jeweils am Beginn der Übungen zeigen eine vorangegangene Bearbeitung in der Vorlage an. Diese Korrekturen sind vermutlich eher als Schreib- bzw. Flüchtigkeitsfehler oder aber als Fehler in der ursprünglichen Ausarbeitung der Aufgabe zu deuten, die bereits vor der Erstellung des Einlagebogens abgeschlossen waren. (3) Sämtliche Bass-Systeme erhielten in der Vorlage den Vermerk „Zusatz“, der auf die selbstständig ergänzte Begleitung hinweist. Die dreistimmige Ausarbeitung dieser Übungen ist in den *Grundsätzen* [...] nicht explizit vorgeschrieben, gleichzeitig finden sich derartige Verweise bereits in vielen vorangegangenen Übungen im Studienbuch und stellen somit kein Novum dar. (4) Während jedoch in der Vorlage alle vier Teilbeispiele eine solche zusätzliche Begleitstimme aufweisen, ließ Bruckner die Begleitung für den Hauptsatz im Einlagebogen aus.³⁶⁵ (5) Ebenso variierte er in den drei übrigen Begleitungen das Material der Vorlage mittels Ersetzung durch Achtelläufe mit Wechsel- und Durchgangsdissonanzen nach einem ähnlichen Modell wie die Variantenbildung als solche:

A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 116v, 2. Akkolade, 1. Bsp.



US-STu, MLM 152, [fol. 1r], 2. Akkolade, 1. Bsp.



Abb. 4.14: Gegenüberstellung der Bassbegleitung in Ausgangsmaterial und Einlagebogen.

Auch für die rechtsseitigen, d. h. angereicherten Beispiele gilt: (1) die für die kontrapunktische Verortung relevanten Stimmen sind in beiden Handschriften identisch – mit der Ausnahme, dass hier die Rhythmisierung bereits dem Stand post correcturam der Vorlage folgt, d. h. das Halbe teils durch punktierte Viertel mit Achtel

³⁶⁵ Der von Bruckner notierte Zusatz ist bereits vierstimmig (teils durch »Austerzen« und teils durch Liegetöne erreicht), sodass eine weitere Anreicherung nach dem bekannten Muster wiederum neue satztechnische Fragestellungen aufgeworfen hätte. Zudem ist aufgrund der Halsung in T. 2 sowie der Rasuren in T. 4–5 anzunehmen, dass auch hier mehrere Schreibvorgänge stattfanden.

oder durch Viertel mit Achtelpause und angeschlossener Achtel ersetzt wurden. Diese Korrektur ist deutlich erkennbar mit dunklerer Tinte in allen rechtsseitigen Beispielen durchgeführt und die dabei formulierte rhythmische Anreicherung des Satzes reicht über das von Sechter in den *Grundsätzen* [...] vorgegebene Maß hinaus.³⁶⁶ (2) Neben der Übernahme der Korrekturen gestaltet Bruckner die Begleitung im Beispiel weiter aus, sowohl um den dissonanten Vorhalt in T. 2 als auch die Sechzehntel-Rhythmisierung in T. 5 und 6. (3) Die Bleistift-Eintragungen im 2. und 3. Teilbeispiel sind gänzlich umgesetzt, sodass auch diese Schreibschrift vor der Übertragung in den Einlagebogen stattgefunden haben muss:

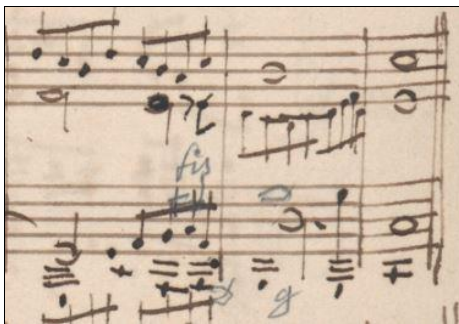


Abb. 4.15: Gegenüberstellung Bleistift-Korrektur in A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 116v und Umsetzung in US-STu, MLM 152.

Ebenfalls an dieser Korrektur sowie im 3. Teilbeispiel in T. 3 und 4 zeigt sich, dass (4) Bruckner auch weiter an den Beispielen arbeitete, wenn er wie im 3. Teilbeispiel in T. 3 *eis* als chromatisierten Durchgang einführt oder mit *ais* (3. Teilbsp., T. 4) und *dis* (4. Teilbsp., T. 1) die Leittöne aus der jeweiligen Dominanttonart hinzusetzt. (5) Gänzlich abweichend von der Vorlage ist die Begleitstimme des letzten Teilbeispiels, da hier sowohl Rhythmisierung als auch überwiegend der melodische Verlauf und teils der harmonische Zusammenhang abgeändert wurden.

Wie ist nun der Einlagebogen im Konnex der Vorlage zu bewerten? Augenscheinlich sind zunächst zwei Deutungsperspektiven: Einerseits ist anzunehmen, dass vor allem die Vielzahl an Korrekturen in den rechtsseitigen, angereicherten Beispielen ein Neuanfertigen der gesamten Übung zu rechtfertigen scheinen, um einen lesbaren Letztstand der Ausarbeitung vorliegen zu haben. Andererseits scheint entgegen der sonstigen Praxis des Abschreibens hier eine weitere Bearbeitungsschicht hinzugekommen zu sein, die ihrerseits eine Weiterentwicklung über das von Sechter

³⁶⁶ Dass diese Korrektur bzw. Variante von Sechter selbst stammt, ist, wenn auch wenig wahrscheinlich, nicht auszuschließen. Aufgrund der Eigenheit der Korrektur – Halbe werden zu Viertel »ausgemalt« und Achtel und Achtelpausen auf engstem Raum ergänzt – ist ein klares Schreibprofil nicht auszumachen. Tendenziell scheint es aber eher Bruckners Handschrift zu sein.

vorgegebene Maß bedeutete. Inwieweit diese Ergänzung zu Sechters Lehrwerk von Lehrer oder Schüler ausging, ist nur bedingt nachvollziehbar, denn dazu finden sich auf der gleichen Seite des Studienbuchs (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 116v) zwei gegensätzlich interpretierbare Kommentare: Zunächst notiert Bruckner am rechten Rand bezugnehmend auf die Bleistiftstreichung im 3. Teilbeispiel:

„Leitton nicht verdoppeln, dh. [sic] wenn nach 7. Stufe die 8. Stufe folgt. Es ist auch sonst mehr empfindsam. (von mir.)“³⁶⁷

ehe am unteren Rand jedoch zu einem anderen Beispiel der folgende Kommentar ergänzt ist:

„vorsätzlich so geschrieben, um die Meinung des H[errn] Professors zu hören.“³⁶⁸

Während der Aussage zur Leittonbehandlung die persönliche Meinung Bruckners als „mehr empfindsam“ mit „von mir“, also von Bruckner stammend gekennzeichnet ist, zielt der folgende Kommentar bzw. die Setzart im zugehörigen Beispiel darauf ab, Sechters Bewertung zu erhalten. Dass Sechter also diese Seite im Studienbuch genauer eingesehen hat, scheint auf der Hand zu liegen, ob in diesem Zusammenhang auch der Einlagebogen als solcher sowie die dabei skizzierten Erweiterungen entstanden, ist jedoch nicht abschließend zu klären.

³⁶⁷ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 116v. Der Zeilenfall ist im Zitat mit Blick auf die Lesbarkeit nicht berücksichtigt.

³⁶⁸ A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 116v.

5. Kanon und Fuge als Studienabschluss im 4. Studienbuch (Santini-Studienbuch)

Wie bereits in den vorangegangenen Jahren reiste Bruckner mit einem Abschlusszeugnis³⁶⁹, datiert auf den 3. April 1860, aus Wien zurück nach Linz und begann nahezu unmittelbar am 16. April mit der Fortsetzung der Studien zur Kanon- und Fugenlehre, die sich im 4. Studienbuch (D-MUEs, Hs. 4463) niederschlagen. Mit 288 Blatt liegt hier das umfangreichste Studienbuch vor, das Bruckner anfertigte.³⁷⁰ Analog zum 3. Studienbuch³⁷¹ fehlt auch hier ein vorangestelltes Titelblatt und der Übungsbeginn wird lediglich durch den Kopftitel auf dem 1. Bogen „Canon.“ (D-MUEs, Hs. 4463, fol. [1r]) markiert. Die autographen Datierungen und somit der Entstehungs- und Bearbeitungszeitraum des gesamten Studienbuchs erstreckt sich vom 16. April 1860 bis zum 8. November 1861, wobei in diesen Zeitraum sowohl ein Studienaufenthalt Bruckners in Wien (13. Februar–26. März 1861) als auch erstmalig ein Aufenthalt Sechters in Linz (ca. 2.–5. September 1861) zwecks Korrektur noch ausständiger Übungsaufgaben fallen.³⁷²

EXKURS: Auslassungen zu Bruckners Kontrapunktstudium

Dass Bruckners Kontrapunktstudien in Linz nicht unbemerkt blieben, stellen schon Göllerich/Auer sowie Maier und Scheder fest³⁷³: Denn, dass die Kritik an zeitgenössischen Komponisten von Anton M[onachus] Storch (1813–1887) in der Werk- und Aufführungsbesprechung zu Robert Schumanns (1810–1856) Märchenidyll *Der Rose Pilgerfahrt* in der Linzer Zeitung auf Bruckner gemünzt waren, liegt nahe:

„Schumann war nie eine jener traurigen Gestalten (Componisten) wie sie selbst jetzt noch in unserer Zeit mit gesenktem Haupte herumschleichen und glauben – wenn sie die Sache nur recht von der formellen Seite treffen, wenn sie nur den Contrapunkt in trostloser Abstraktion recht tüchtig handhaben und in scholastischer Dürre herumwühlen – sie haben der Kunst genüge gethan. – Da irren sie aber gewaltig. – Der Weltmensch von Jetzt sitzt ihnen immer im

³⁶⁹ Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 174.

³⁷⁰ Nach bisherigem Kenntnisstand dürfte das Studienbuch in den 1960er Jahren der Diözesanbibliothek Münster geschenkt und im Anschluss in die namensgebende Santini-Sammlung integriert worden sein. Als Vorbesitzer kommt abermals die Familie von Josef Schalk in Frage (vgl. Kapitel 2.2 *Provenienz der Bruckner'schen Studienbücher*).

³⁷¹ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 1r.

³⁷² Bruckner notierte diesen Aufenthalt am Beginn der noch nicht korrigierten Nachträge, vgl. D-MUEs, Hs. 4463, fol. 240r.

³⁷³ Vgl. Göll./Auer, Bd. 3/1, S. 65–66, Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 175, dort: Fußnote 611 sowie Scheder, Zu Bruckners Studienaufenthalten, S. 23.

Nacken; er begleitet sie zum Piano, wo ihre Gedanken Keime fassen, zum Papier, wo sie verarbeitet werden, ja selbst im Träume läßt er ihnen keine Ruhe, und aus diesem Zwiespalte geht ein Werk hervor, dem Janus nicht unähnlich, vorn Gesicht von heute – und rückwärts den hinsterbenden Greis. – Wenn es doch unser besserer Nachwuchs über sich vermöchte, nicht immer an der Stelle kleben zu bleiben, sondern mit ruhigem Blicke sich auf die Zeithöhe zu Schwingen – wie es Schumann gethan – es stünde anders um uns.“³⁷⁴

Bruckner wurde, wie er selbst suggeriert, erst von Alois Weinwurm auf die »Diffamierung« aufmerksam gemacht, ehe er dessen Bruder Rudolf in einem Brief vom 7. Juni die entsprechende Passage dem Wortlaut entsprechend zitiert und hinzufügt:

„In Linz bin ich der Einzige[,] der den Contrap. studirt; aber ich senke weder das Haupt, noch schleiche ich herum. Von mir soll Storch ja nicht voraussetzen, d[a]ß ich nach Vollendung meiner Studien glauben werde, der Kunst Genüge geleistet zu haben.“³⁷⁵

Neben dem beachtlichen Selbstverständnis in Linz als einziger ernsthaft Kontrapunktstudien zu betreiben, spiegelt die privat gegebene Replik auch Bruckners Ansicht wider, das überwiegend satztechnisch-theoretisch geprägte Studium nicht als bloßen Selbstzweck zu begreifen und anschließend weiter zu Komponieren – eine Trennung zwischen satztechnischen Grundlagen und kompositorischer Praxis scheint für Bruckner, wenig überraschend, nur insofern bestanden zu haben, als dass ersteres als Voraussetzung für letzteres gegolten haben dürfte. In diesem Zusammenhang bleibt zu erwähnen, dass Bruckner zur Zeit der Kritik bereits mit den Arbeiten zum Kanon begonnen hatte und damit also die gattungsspezifische Anwendung des kontrapunktischen Regelwerks erprobte.

Fraglich sind indes Scheders hypothetische Ableitungen einerseits zu Persönlichkeit und Verhalten Bruckners bzw. der öffentlichen Wahrnehmung desselben sowie andererseits zur Adressierung und dem Gegenstand der Kritik als solcher: Zunächst wäre zu fragen, ob die Kritik Storchs auch ohne Bruckners Brief an Weinwurm deutlich als an Bruckner adressiert zu lesen ist? Bruckner bezieht die Spitze bewusst oder vermittelt durch A. Weinwurm auf sich, ob das der Autorintention entspricht, mag zumindest offenbleiben. Gleichzeitig lässt sich Storchs Auslassung auch als prototypische Musikästhetik verstehen, denn sie iteriert die zeitgenössische Kunstauffassung im Sinne einer immer noch geltenden Genieästhetik durch gängige Topoi insofern, als dass bloße Regelmäßigkeit, in diesem Fall des Kontrapunkts, weder

³⁷⁴ Anton M[onachus] Storch, Musikalisches. Der Roses Pilgerfahrt [in zwei Teilen], in: *Linzer Zeitung*, vom 3. Mai 1860, S. 423; 4. Mai 1860, S. 427–428; 17. Mai 1860, S. 471–472; 23. Mai 1860, S. 487–488 und 26. Mai 1860, S. 500–501, hier: 26.5.1860, S. 500–501.

³⁷⁵ Bruckner an Rudolf Weinwurm am 7. Juni 1860, zit. nach: Briefe I, S. 24.

dem Kompositionsprozess noch der entstehenden Komposition als solcher gerecht werden.

Es soll indes keinesfalls negiert werden, dass Bruckners Schlafmangel von seiner Umwelt wahrgenommen wurde, denn auch frühere Klavierschüler, mittelbar durch Göllicherich/Auer mitgeteilt, bezeugen Bruckners stete Müdigkeit im Unterricht.³⁷⁶ Letztendlich scheint das Verhältnis zwischen Bruckner und Storch durch diese Kontroverse nicht nachträglich beschädigt worden zu sein, wenn man Bruckners Wohlwollen gegenüber dem späteren Bundeschormeister des *Niederösterreichischen Sängerbundes* und der Aufführung seiner Werke durch diesen besieht.³⁷⁷

Ebenso auffällig ist wiederum die über das gesamte Studienjahr geringe Korrespondenz mit Sechter, denn der einzige überlieferte Brief Sechters an Bruckner datiert erst auf den 30. Dezember 1860.³⁷⁸ Dass Bruckner sehr wohl Fragen an Sechter schickte, ist aus der Entschuldigung Sechters über gleich zwei unbeantwortete Briefe zu schließen, zeigt aber ebenso, dass das gesamte Selbststudium abermals ohne Sechters Anleitung allein Bruckners Eigenverantwortung und -organisation oblag. In diesem Brief ebenfalls enthalten, ist die Zusage Sechters zum nächsten Wien-Aufenthalt Bruckners, der schließlich vom 13. Februar bis zum 26. März 1861 stattfand und wiederum mit einem weiteren Zeugnis – datiert auf den 26. März 1861 über die Befähigung Kanon und Fuge zu unterrichten – abgeschlossen wurde.³⁷⁹

Obwohl das Studium bei Sechter damit inhaltlich abgeschlossen war, setzte Bruckner die Arbeiten zur Fugenkomposition bis Ende August fort, ehe diesmal Sechter für die Korrektur dieser Nachträge vom 2. bis 5. September nach Linz reiste. Dass die Initiative für diese fortgesetzte Beschäftigung sowie auch Sechters Besuch von Bruckner ausging, lässt sich anhand der Formulierung Sechters im Brief vom 31. August 1861 in Vorbereitung der Reise nach Linz ableiten:

³⁷⁶ Göllicherich/Auer, Bd. 3/1, S. 43. Auer baut den entsprechenden Absatz in zwei Passagen ein, die ursprünglich als von Göllicherich stammend markiert sind. Eine genaue Zuordnung, woher diese Anekdote stammt, ist jedoch nicht möglich.

³⁷⁷ Auf Storchs Bitte hin übersandte Bruckner die Chöre *Vaterlandslied* (WAB 92), *Der Abendhimmel* (WAB 56) und *Vaterländisches Weinlied* (WAB 91), vgl. Briefe I, S. 69.

³⁷⁸ Brief Sechters an Bruckner vom 30. Dezember 1860, vgl. Briefe I, S. 25.

³⁷⁹ Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 184.

„Wenn es Ihnen Vergnügen macht[,] daß ich Sie in Linz besuche, so ersuche ich Sie, mich nächsten Montag um halb ein Uhr Mittags am Linzerbahnhof zu erwarten.“³⁸⁰

Auf diese Korrekturphase folgte eine weitere Zeit des Selbststudiums, die als Wiederholung der Kontrapunktlehre insgesamt und gleichzeitig als Vorbereitung auf die Prüfung am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu bewerten ist.

EXKURS: Bruckners Bewerbung als Direktor des Dommusik-Vereins in Salzburg

In die Zeit des Selbststudiums 1861 fällt Bruckners Bewerbung um die Stelle als Direktor des Dommusik-Vereins in Salzburg, die mit dem Tod des bisherigen Direktors Alois Taux (1817–1861) im April 1861 vakant war. Das Bewerbungsschreiben lässt in mehreren Perspektiven Rückschlüsse auf Bruckners intrinsische Motivation der vorangegangenen Jahre zu: (1) Zunächst verdeutlicht sich der Zweck, der von Sechter ausgestellten Zeugnisse, die der Bewerbung als Anlage D (a, b, c, d und e) beigelegt sind. Sie dienen der Bestätigung der von Bruckner zuvor beschriebenen Ausbildung bei Sechter und bezeugen einerseits die fachliche Kompetenz sowie die autoritative Stellung Sechters in Sachen Harmonielehre und Kontrapunkt als auch andererseits den Ehrgeiz und Einsatz Bruckners.³⁸¹

(2) Bruckner plante bereits im Juni sich einer Prüfung am Konservatorium zu unterziehen, um den Titel „*Professor der Harmonie und des Contrapunctes*“ zu erhalten. Wenngleich in Bruckners Formulierung „[o]bwohl schon absolviert und zum Professor befähigt“³⁸² innerhalb des Bewerbungsschreibens eine Relativierung mitschwingt, scheint Bruckner gleichsam auf die Notwendigkeit zu dringen, die Befähigung auch institutionell bescheinigt zu bekommen.³⁸³ Somit wird durch die Datierung der Bewerbung auf den 22. Juni deutlich, dass die Nachträge, die Bruckner im Studienbuch anfertigte, unter der Zielsetzung entstanden, die Prüfung abzulegen.

³⁸⁰ Brief Sechters an Bruckner vom 31. August 1861, zit. nach: Briefe I, S. 30.

³⁸¹ Vgl. Briefe I, S. 30.

³⁸² Zit. nach: Briefe I, S. 29.

³⁸³ Mit Blick auf Bruckners bisherige Ausbildungsstationen zum Schullehrer (siehe Kapitel 1 *Ausbildung und Lehrtätigkeit Bruckners*) liegt dieses Vorgehen durchaus nahe, zeigt auf der anderen Seite aber auch, dass die Befähigung und Ausbildung zum Unterricht am Konservatorium und dem damit verbundenen Titel keinen, dem Schulsystem vergleichbaren Regularien unterlag.

Es scheint naheliegend, dass Sechter in Bruckners Pläne bereits frühzeitig, d. h. mit Abschluss des Studienaufenthalts Ende März, einbezogen wurde. Spätestens mit Anfang Oktober 1861 scheint jedoch zwischen Schüler und Lehrer die anstehende Prüfung unter Sechters Vorsitz verabredet worden zu sein, denn Bruckner zählt R. Weinwurm mögliche weitere Prüfungskommissare – den Domkapellmeister von St. Stephan Gottfried Preyer (1807–1901) sowie den Hofkapellmeister Benedict Randhartinger (1802–1893) – auf.³⁸⁴

(3) Die Selbstwahrnehmung und das Bewusstsein eine schulbildende Tradition fortzusetzen – ein Charakteristikum seiner späteren Tätigkeit nimmt Bruckner bei der Bewerbung gewissermaßen vorweg:

„In dieser Richtung scheut der Gefertigte kein Urtheil jedweder Autorität, und in jedem der Zeugnisse von Sechter als Lehrer empfohlen, hofft er demselben gewiß keine Schande zu machen. Vielmehr trägt er das Bewußtsein in sich dem Mozarteum so ersprießliche Dienste leisten zu können, d[a]ß die Acreditirung des Institutes im In- und Auslande gewinnen würde; denn die Schüler würden die Sendboten seines Rufes werden. Nach einigen Jahren dürfte es an auswärtigen Besuchern nicht fehlen, und die absolvirten Zöglinge würden bald gerne placirt werden, wenn man von der Gründlichkeit ihrer Bildung überzeugt sein wird.“³⁸⁵

Natürlich unter dem Aspekt der Selbstvermarktung innerhalb des Bewerbungsprozesses zu lesen, präzisiert Bruckner erstaunlich deutlich seine Gefolgschaft zu Sechter, den entsprechenden Prestigegewinn wie Schülerzuwachs der sich aus seiner Anstellung am Mozarteum ergäbe sowie die Vorstellung junge Musiker musiktheoretisch auszubilden, zu formen und weiterzuempfehlen.

Dass die Direktorenstelle bereits Hans Schläger (1820–1885) zugedacht, Bruckner zur Probedirektion nur widerwillig und kurzfristig nach Salzburg reiste und der Posten letztlich mit zu geringer Dotierung verbunden war, berichtet Bruckner ebenfalls an R. Weinwurm, nachdem die Besetzung Schlägers und damit die Ablehnung Bruckners erfolgt war.³⁸⁶

³⁸⁴ Vgl. Brief von Bruckner an R. Weinwurm vom 3. Oktober 1861, siehe Briefe I, S. 31.

³⁸⁵ Zit. nach: Briefe I, S. 29

³⁸⁶ Ebd., S. 30–31.

5.1 Öffentliche Abschlussprüfung am Konservatorium der *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*

Ob Bruckners Entschluss zur weiteren Bestätigung seiner Fähigkeiten eine Prüfung am Konservatorium abzulegen, durch die abschlägige Behandlung seiner Bewerbung noch verstärkt wurde, bleibt spekulativ. Nichtsdestotrotz folgt das Ansuchen um eben jene Prüfung mit dem Diplom als „Professor der Harmonielehre und des Contrapunctes“ im Falle des Bestehens.

Der Ablauf des Ansuchens sowie der Prüfung lässt sich in den Exhibiten-Protokollen³⁸⁷ 1861 des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien nachverfolgen: Die entsprechenden Gesellschaftsakten enthalten neben Bruckners Ansuchen, die entsprechenden Protokolle der Direktionssitzungen, in denen Bruckners Ansuchen verhandelt wurde sowie die nachfolgende Korrespondenz zur Terminfindung und Einreichung von Probeaufgaben und Beispielkompositionen.³⁸⁸

Unter Punkt 4 wird im Protokoll der Direktionssitzung vom 24. Oktober lapidar festgehalten:

„Anton Bruckner Organist aus Linz bittet ihn aus [sic] Komposition und Harmonielehre prüfen zu laßen u[nd]. ihm den Titel als Professor, zu ertheilen. Die Prüfung unterliegt keinem Anstande; Titel hat die Gesellschaft nicht zu ertheilen, was ihm vorläufig bekannt zu geben.“³⁸⁹

Die ausstehende Antwort liegt sowohl als Konzept wie auch als Reinschrift von Moritz Alois Ritter von Becker (1812–1887) vor und datiert auf den 25. Oktober 1861. In seiner Replik versucht Bruckner mit Verweis auf seinen ehemaligen Lehrer Johann August Dürrnberger (1800–1880), der ebenfalls durch öffentliche Prüfung am Konservatorium den Professorentitel erhielt, sein Ansuchen zu rechtfertigen und bittet gleichzeitig um einen Prüfungstermin ab dem 18. November 1861.³⁹⁰

Becker antwortet im Namen der Direktion und legt den Prüfungstermin auf den 19. November fest und weist Bruckner an, sowohl kontrapunktische Arbeiten als auch

³⁸⁷ A-Wgm, Exhibiten-Protokolle 1861, fol. [12–13].

³⁸⁸ Vgl. hierzu A-Wgm, Gesellschaftsakten Nr. 163, 165 und 170 ex 1861.

³⁸⁹ A-Wgm, Gesellschaftsakte Nr. 165 ex 1861, fol. [1r].

³⁹⁰ Vgl. Bruckners Brief an das Direktorium der Gesellschaft der Musikfreunde vom 29. Oktober 1861, Briefe I, S. 33. Dass Bruckner mit Josef Leopold Edler von Eybler (1756–1846) und Joseph Drechsler (1782–1852) in seinem Brief zwei der damaligen Prüfungskommissare namentlich erwähnt, lässt vermuten, dass er entweder Einsicht in das Diplom Dürrnbergers nahm oder aber zumindest mündlich von Dürrnberger auf die damalige Praxis verwiesen wurde. Vermutlich ging Bruckner hier von gleichen verwaltungstechnischen Abläufen aus, da in der Zwischenzeit keine nennenswerten Reformen des Schul- und Ausbildungssystems stattfanden. Bruckners Hinweis auf diese ca. 20 Jahre zurückliegende Diplompraxis lässt sich daher also weniger als Rückwärtsgewandtheit als vielmehr als Kenntnis der schulpolitischen Bestimmungen seitens Bruckner lesen.

freie Kompositionen zur Durchsicht einzusenden, was wiederum Bruckner zur Rechtfertigung und Richtigstellung veranlasst, dass er einerseits seit Beginn des Studiums bei Sechter wenig Zeit für eigene Kompositionen³⁹¹ aufbrachte und andererseits die Befähigung als Lehrer für Harmonielehre und Kontrapunkt anstrebt und nicht für Komposition.³⁹² Bruckners Schilderungen des Prüfungsablaufes sowie der anschließenden praktischen Prüfung am 21. November an der Orgel der Piaristenkirche sind durch Göllicherich/Auer ebenso überliefert wie das von Johann von Herbeck (1831–1877) ausgestellte Zeugnis.³⁹³ Die durch Göllicherich/Auer nur bedingt als authentisch einzustufende Äußerung Bruckners enthält zunächst eine Beschreibung der Rolle Sechters während der Prüfung:

„[...] Sechter, der diese Prüfung nicht wollte, weil er die Verhältnisse kannte, sagte, er wisse ohnehin, was ich kann, und forderte schmunzelnd die anderen Herren auf, Fragen zu erteilen“³⁹⁴

Es scheint naheliegend hier von internen Unstimmigkeiten auszugehen, die im Vorfeld der Prüfung innerhalb der Direktion oder der Prüfungskommission in Bezug auf Bruckners Befähigung bzw. sein Anliegen insgesamt auftraten. Ebenso aufschlussreich scheint zumindest die Frage, welches Material Bruckner der Kommission vorlegte und das von Herbeck angeblich mit folgendem Wortlaut beschrieben wurde:

„Wir haben Bruckners schriftliche Arbeiten durch die ganze Zeit seiner Studien seit 14 Tagen hier und gesehen, daß er die schwierigsten kontrapunktischen Probleme gelöst hat, was alles ihm keinen Vorzug geben würde vor Anderen, die mit Auszeichnung studieren.“³⁹⁵

Die Unschärfen in der Überlieferung zeigen sich bereits darin, das 14 Tage vor der Prüfung am 19. November die Aufforderung zur Einsendung kontrapunktischer Beispielaufgaben an Bruckner seitens des Konservatoriums noch gar nicht ergangen war. Nichtsdestotrotz stellt sich die Frage, welches Material Bruckner der Prüfungskommission vorlegte: Die „schriftlichen Arbeiten durch die ganze Zeit seiner Studien“ würden auf sämtliche Studienbücher hindeuten, ausschließlich die Kontrapunktik betreffen indes nur die vorangegangenen zwei Studienbücher. Nachvollziehbar wäre, dass Bruckner lediglich repräsentatives Material einreichte und in diesem Zusammenhang ebenso wahrscheinlich, dass es sich dabei nicht um den

³⁹¹ Sowohl das *Afferentur regi* (WAB 1) als auch die *Fuge in d-Moll* (WAB 125) entstehen unmittelbar in diesem Zeitraum, sodass die Aufforderung nach freien Kompositionen bzw. die anstehende Prüfung als Kompositionsanlass jeweils naheliegt.

³⁹² Vgl. Briefe I, S. 34 sowie Göllicherich/Auer, Bd. 3/1, S. 109–114.

³⁹³ Vgl. Göllicherich/Auer, Bd. 3/1, S. 114–119. Neben Sechter und Becker gehörten der Prüfungskommission Joseph Hellmesberger sen. (1828–1893), Johann von Herbeck und Felix Otto Dessoff (1835–1892) an.

³⁹⁴ Göllicherich/Auer, Bd. 3/1, S. 115.

³⁹⁵ Ebd.

2. Nachtragsapparat handelt, der ab Oktober 1861 entstand. Naheliegend wäre mit Blick auf die Materialität auch, dass die Studienbücher zu diesem Zeitpunkt bereits als gebundene Konvolute vorlagen, da so Transport und Durchsicht des Materials nicht beeinträchtigt worden wären. Dass die chronologisch letzte Eintragung auf den 8. November 1861³⁹⁶ und die ergänzenden Einlagebogen sogar auf den 15. November 1861³⁹⁷ datieren, spricht für Bruckners fortgesetzte Beschäftigung bis kurz vor seiner Abreise.

Mit dieser letzten Prüfung endete Bruckners Unterricht bei Sechter und damit auch das im Unterricht erstellte Übungsmaterial – wenngleich Bruckner seine Ausbildung in Formen- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler im Dezember 1861 fortsetzte – endet die Beschäftigung mit den Grundlagen der Harmonielehre und des Kontrapunkts, ehe sieben Jahre später die Berufung ans Konservatorium als Lehrer und Nachfolger Sechters für diese Fächer sowie für Orgel folgte.

Der Kontakt zu Sechter scheint auch in den folgenden Jahren nie vollständig abzureißen – zumindest lässt das die wenige, erhaltene Korrespondenz vermuten. Bruckner scheint sich sporadisch an Sechter zu wenden, in einem Brief an Weinwurm vermerkt er, dass ihm der Regierungsrates Joseph Calasanz von Arneth (1791–1863, Bruder des St. Florianer Stiftsprälaten Michael Arneth) zum weiteren Kontakt mit Sechter sowie Randhartinger und deren Einvernehmen riet. Bruckner hatte mit Blick auf potenzielle Anstellungen als Hoforganist an der Hofkapelle demnach ein gewisses Eigeninteresse weiterhin mit Sechter in Kontakt zu bleiben, was u. a. an der Beschreibung der Wiener Verhältnisse hinsichtlich der Hofmusik im Brief Sechters vom 27. März 1863 deutlich wird.³⁹⁸ Der letzte nachgewiesene Kontakt mit Sechter scheint der Brief vom 31. Oktober 1866 zu sein, in welchem Sechter auf Bruckners vorausgegangene Gratulation zum Namenstag reagiert.³⁹⁹

³⁹⁶ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 286v.

³⁹⁷ A-Wst, MHc-16188, fol. [1r]. Zur genauen Einordnung fehlender Einlagebogen und ergänzendem Material, siehe Kapitel 5.4 *Ergänzungsbogen und weiterführende Studien*.

³⁹⁸ Vgl. Briefe I, S. 38–39.

³⁹⁹ Brief Sechters an Bruckner vom 10. Oktober 1866, vgl. Briefe I, S. 67.

5.2 Aufbau, Datierungen und Eintragungen – Fortgang der Studien

Das sogenannte Santini-Studienbuch wurde bereits von Wolfgang Grandjean wissenschaftlich aufgearbeitet, sodass im Folgenden einerseits die Studie⁴⁰⁰ Grandjeans vorausgesetzt und andererseits diese, wo nötig, ergänzt, diskutiert und gegebenenfalls revidiert werden soll. Nichtsdestotrotz sei der Vollständigkeit halber zunächst eine Inhaltsübersicht über dieses Studienbuch vorangestellt, die sich ebenfalls an den Aufstellungen Grandjeans orientiert, diese aber zusammenführt:

Fol.	Inhalt	Datierung	Nummerierung
1r–100v	Kanonkomposition (zwei- bis vierstimmig)	Linz, 16.04.–ca. 01.09.1860	No. 1–25
101r–205v	Fugenkomposition und Rückkehr zum Kanon	Linz, 02.09.1860–12.02.1861	No. 26–52
208r–237r	Korrektur, Fugensätze in verschiedenen Tonarten, Fugenexposition, vollständige Fugen	Wien, 14.02.–25.03.1861	No. 53–60
240r/241r–268v	Fugenexpositionen	Linz, 01.04–16.06.1861	Nachtrag No. 1–7
269r–287v	Wiederholungen zur Fuge, zum einfachen Gattungskontrapunkt und Kanon	Linz, ca. August 1861–08.11.1861	I–V

Tab. 5.1: Inhaltsübersicht 4. Studienbuch (D-MUEs, Hs. 4463).

Das gesamte Studienbuch lässt sich anhand der von Bruckner vorgenommenen Bogenzählung in drei Abschnitte untergliedern, die wiederum auch deckungsgleich mit der chronologischen Abfolge von Selbststudium, Studienaufenthalten und Korrekturphasen sind: Der erste und weitaus größte Abschnitt (D-MUEs, Hs. 4463, fol. 1r–237r) entstand im Linzer Selbststudium (fol. 1r–205r) sowie angeschlossen die Korrektur- und Vertiefungsphase in Wien bei Sechter (fol. 205v–237r). Den zweiten Abschnitt bildet ein erster Nachtragsapparat (fol. 240r/241r⁴⁰¹–268v), der anschließend von Sechter in Linz korrigiert wurde. Bereits kurz vor Sechters Aufenthalt, d. h. im August 1861, entstand ein zweiter Nachtragsapparat (fol. 269r–287v), der den Abschluss des Studienbuchs bildet.

⁴⁰⁰ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 303–331.

⁴⁰¹ Bereits Grandjean verweist in seiner Quellenbeschreibung auf die fehlerhafte Bleistift-Follierung der Blätter, bei der fol. 120 doppelt gezählt wurde und alle nachfolgenden Blätter bis fol. 239 falsch weitergezählt wurden. Die Korrektur findet sich auf fol. 240, das ebenfalls als fol. 241 foliiert ist. Die Follierung stammt augenscheinlich nicht von Bruckner und es ist anzunehmen, dass sie erst mit Akquisition durch die Stiftsbibliothek vorgenommen wurde. Vgl. Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 303–304. Für einen erleichterten Lesefluss wurde beim Referenzieren bei den fehlerhaften Folios auf die notierte Foliozahl zurückgegriffen und nicht auf die tatsächliche. Ausnahmen bilden fol. 120 [recte: 121] sowie fol. 240/241.

Die inhaltliche Strukturierung überschneidet sich nur teilweise mit dem äußeren Aufbau: Umfangreich wird zuerst die Kanonkomposition (fol. 1r–100v) in drei Untereinheiten mit steigender Stimmenzahl, d. i. vom zwei- bis vierstimmigen Kanon abgehandelt, wobei im drei- und vierstimmigen Abschnitt jeweils Rückbezüge zum jeweils vorangegangenen eingestreut sind. Bruckner wendet neben den Intervallversetzungen bei kreisförmigen Tonfolgen in allen drei Untereinheiten ähnliche satztechnische, d. h. zuvor bereits im Kontrapunkt verwendete Mittel, d. s. Vergrößerung, Verkleinerung, Gegenbewegung sowie teils die Setzart nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, als auch die Verwendung eines Cantus firmus als Thema.

Der zweite Abschnitt beschäftigt sich mit der Fugenkomposition (fol. 101r–205r): Nach einer grundständigen Einleitung (fol. 101r–137r) folgt jedoch ein Rückbezug zum Kanon (fol. 137v–159v), ehe die bisher erprobten satztechnischen Mittel im Rahmen der Fugenexposition angewendet werden (fol. 160r–205r). Während des Wiener Studienaufenthalts folgen Korrekturen zu vorherigen Übungen, ehe weitere Fugenexpositionen sowie fünf vollständige Fugen notiert sind. Auch der erste Nachtragsapparat (fol. 240r/241r–263v) umfasst ausschließlich Fugenexpositionen, die lediglich im Grad der Ausarbeitung variieren. Der zweite Nachtragsapparat beginnt zunächst mit fünf vierstimmigen Fugen (fol. 269r–272v), ehe sich die Wiederholung zum einfachen Kontrapunkt nach Fux'schen Gattungen (fol. 273r–279v) sowie zum Kanon mit neun Beispielaufgaben (fol. 279v–285r) anschließen. Den Abschluss des Studienbuchs bildet ein Entwurf sowie die spätere Ausarbeitung zur *Fuge in d-Moll* (WAB 125), die Bruckner als Beispielkompositionen der Prüfungskommission des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde vorlegte.

Mit Blick auf die äußere Gestaltung des Studienbuchs ist insgesamt eine Konsolidierung der Arbeitsweise und -organisation zu erkennen: Bruckner scheint einen für ihn passenden *Modus Operandi* bei der Erarbeitung der Inhalte gefunden zu haben, sodass sich mehrere bereits in den vorangegangenen Studienbüchern beschriebene Charakteristika wieder vorfinden: (1) Angefangen bei der Nummerierung der Doppelbogen, bei der wie bereits im 3. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs 34925) zwei ineinandergelegte Doppelblätter als Einheit verstanden werden. Die so entstehende Nummerierung auf der jeweils 1. Seite einer solchen Einheit reicht fortlaufend von „1“–„60“ (D-MUEs, Hs. 4463, fol. 1–237). In der gleichen Systematik aber in Abgrenzung zum Hauptteil des Studienbuchs werden die Nachtragsapparate als solche auch in der

Nummerierung gekennzeichnet: Dementsprechend ist der erste Nachtragsapparat mit „Nachtrag No. 1“ bis „Nachtrag No. 7“ (fol. 240/241–265) mit fortlaufender arabischer Bezifferung ausgezeichnet, während der zweite Nachtragsapparat mit römischen Ziffern von „I“ bis „V“ (fol. 269–287) bzw. „VI“⁴⁰² markiert ist.

(2, i) Ein ähnliches Bild zeigt sich bei der Art und Weise, wie Bruckner Datierungen einträgt. Es finden sich die bekannten Zuweisungen der Bogen auf das „laufende“ Studienjahr bzw. den nächsten Studienaufenthalt in der rechten oberen Ecke am Beginn eines jeden Bogens mittels „Für [1]861.“⁴⁰³. Meist in unmittelbarer Nähe vermerkte Bruckner die tatsächlichen Datierungen⁴⁰⁴, sodass einerseits der Arbeitsbeginn jedes Bogens markiert ist und sich andererseits eine chronologische Folge ergibt, die wiederum eine Zeitspanne von zwei bis vierzehn Tagen zwischen den einzelnen Bogen anzeigt und auf eine durchschnittliche Bearbeitungsdauer von ca. sieben bis zehn Tagen pro Bogen hindeutet. Dass Bruckner sich „die Arbeit vorgeplant und [...] zeitlich ungefähr in Wochenpensa von je einem Bogen eingeteilt“⁴⁰⁵ haben soll sowie, dass „die Bogen wohl zunächst auch als ‚Kapitel‘ gedacht waren“⁴⁰⁶, die letztlich nicht durchgehalten werden konnte, ist schon alleine deshalb fraglich, da diese Vorgehensweise bereits beim vorangegangenen Studienbuch von Bruckner nicht konsistent umgesetzt wurde. Vielmehr handelt es sich auch hier vermutlich eher um die Organisation und Strukturierung der Bogen als solcher und weniger um eine prospektive, inhaltlich und oder arbeitsmethodisch getriebene Präparierung.

(ii) Bekannt sind ebenfalls Bruckners Datierungen in Kombination mit der erreichten Seitenzahl, die hier fast ausschließlich in hunderter Intervallen folgen: so auf fol. 50v „100 Seiten 8. Juli [1]860.“, auf fol. 100v „Fine. 2. September [1]860 200 Seiten. Schutzengelssonntag 1/2 1 Uhr Mittags.“, auf fol. 150v „300 Seiten 19. Dezember [1]860.“, sowie auf fol. 199v „400 Seiten 7. Februar Abends – 8 Uhr.“. Hinzu treten die Datierungen mit den Seitenzahlen zu 320 Seiten (fol. 159v) und 360 Seiten (fol. 179v), die in diesem Zusammenhang willkürlich wirken sowie die Datierungen, die gleichsam

⁴⁰² Zur Vervollständigung des Nachtragsapparates sowie der nur teilweise kohärenten Bogeneinteilung im zweiten Nachtragsapparat siehe das Kapitel 5.4 *Ergänzungsbogen und weiterführende Studien*.

⁴⁰³ Verschiedene Varianten der Schreibung lauten: „Für: 1861“, „Für 1861.“ sowie „[1]861“. Bruckner setzt – entgegen der vorherigen Praxis – nach dem Jahreswechsel 1860/61 die Formulierung mit Präposition bis zum 53. Bogen (fol. 208r) fort. Ab den Wiener Datierung entfällt der Zusatz komplett und geht in die beistehende Datierung auf.

⁴⁰⁴ Sämtliche Datierungen dieses Studienbuchs sind im Anhang 5.1: Autographe Datierungen in D-MUEs, HS 4463 gelistet.

⁴⁰⁵ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 305.

⁴⁰⁶ Ebd.

Sechters Korrekturdurchlauf dokumentieren: So auf fol. 205r⁴⁰⁷, 205v⁴⁰⁸ und auf fol. 215v⁴⁰⁹ mit nahezu identischem Wortlaut und Inhalt – nämlich der Korrekturphase durch Sechter vom 14.–25. Februar für 430 Seiten in Wien – und auf fol. 240r/241r⁴¹⁰ wiederum mit dem Vermerk auf Sechters Korrektur während seines Aufenthalts in Linz. Die mehrfache Annotation des Korrekturdurchlaufes weist schon auf den Stellwert hin, den Bruckner dem Plazet seiner Aufgaben durch die Autorität Sechter zumaß.

(iii) Auch das Beifügen religiöser Ereignisse oder anderweitiger Anmerkungen an die Datierung stellt kein Novum für Bruckners Datierungen dar, wobei die biographisch vermutlich relevanteste Datierung in diesem Studienbuch sicher Bruckners Vermerk auf den Tod seiner Mutter am 11. November 1860 (fol. 132r) sein dürfte.

(iv) Ebenso finden sich sporadisch Datierungen innerhalb der Bogen, die meist mit ergänzter Uhrzeit als Schlussmarkierungen einen Arbeitstag beenden. Bruckner scheint hier Sechters Rat zu beherzigen, denn ein wesentlich geringer Anteil der Datierungen mit Uhrzeit verweist auf die frühen Morgenstunden – oder zumindest notiert Bruckner diese nicht mehr so exzessiv, wie dies noch im vorangegangenen Studienbuch geschah.

(3) Auch das Referenzieren auf Abschnitte aus Sechters Lehrwerk mittels Annotationen und die damit einhergehende Verweisstruktur bzw. der Rückbezug zwischen *musica theoretica* und »praktischer« Umsetzung tritt wieder auf.⁴¹¹ Auffällig sind zwei Neuerungen: Aufgrund der inhaltlichen Ausrichtung wenig überraschend finden sich neben den Bezügen zu Sechters *Grundsätzen* [...] auch Verweise auf die von Sechter neu herausgegebene *Abhandlung von der Fuge*⁴¹² von Marpurg. Da Sechter selbst das Nebeneinander der *Abhandlung* [...] neben seinem eigenen

⁴⁰⁷ „Linz den 12. Februar 1861. Anton Brucknerm[anu]p[ropria]. (411 Seiten.) 430 Seiten in 12 Tagen v[on]. 14. bis 25. Febr[uar]. v[on] H[err] Prof[essor]. corrigi[e]rt.“

⁴⁰⁸ „Wien 25. Febr[uar]. [1]861. vom H[err] Prof[essor]. zurück bekommen ausgebessert.“

⁴⁰⁹ „In Wien angekommen 13. Febr[uar]. mündl[ich] di[?] von 14. Febr[uar] bis 25. Febr[uar] Abends [1]861 Alles ausgebessert. H[err] Prof[essor] Sechter bei 430 Seiten.“

⁴¹⁰ „Ausgebessert v[on] H[err] Prof[essor]. Sechter in Linz den 2, 3, 4. u[nd] 5. September [1]861.“

⁴¹¹ Sämtliche Verweise dieses Studienbuchs sind im Anhang 5.2: Komponistengebundene Markierungen und paratextuelle Bezüge zu musiktheoretischen Lehrwerken in D-MUEs, Hs. 4463 gelistet.

⁴¹² Abhandlung².

Lehrwerk in der Vorrede der unveröffentlichten Schrift „Vom Canon“⁴¹³ zum Erlernen von Kanonkompositionen nahelegt:

„Es ist mit diesem Werke übrigens nicht gemeint, die Abhandlung von der Fuge von Marpurg, welche der Verfasser des Gegenwärtigen selbst umarbeitete, entbehrlich zu machen; im Gegenteil können beide Werke recht gut nebeneinander bestehen [...]“⁴¹⁴

Dazu zeigt sich, dass Bruckner deutlich expliziter auf die *Grundsätze* [...] referenziert, d. h. es wird neben der Seitenzahl auch die Bandnummer (bspw. „(Fall v[on] Seite 183. im 1. Buche. III.)“⁴¹⁵) sowie teilweise der entsprechende Unterabschnitt dem Verweis hinzugesetzt. Notwendig werden diese Ausformulierungen spätestens in den Nachträgen, wenn der Unterrichtsinhalt teilweise wiederholt wird.

Durch das Referenzieren wird zudem deutlich, dass während des Studienaufenthalts Inhalte aus Marpurgs *Abhandlung* [...] nochmals rezipiert wurden, denn sowohl die Passage im Selbststudium (D-MUEs, Hs. 4463, fol. 8–26) als auch während Sechters Unterricht (fol. 216–217) verweisen auf die gleichen Abschnitte in Marpurgs *Abhandlung* [...]. Gleichwohl sind es während des Wien-Aufenthalts vorwiegend die Rätselkanons, die Bruckner vermutlich auf Sechters Anweisung hin zu lösen hat und die gleichsam den vorläufigen Abschluss der Arbeiten zum Canon bilden.

Ebenso finden sich in den Annotationen die bekannten Hinweise auf die »alte«, d. h. die traditionell strenge Setzweise mittels des Markers »die Alten« oder aber mit dem Verweis auf Bach oder Händel. In den vorangegangenen Studien nicht erwähnt, hier jedoch mit Beispielen bzw. einem Themenexzerpt vertreten, sind Antonio Caldara⁴¹⁶ (1670–1736) und Georg Pasterwitz (1730–1803) – ob beide für einen spezifisch Wienerischen Canon- bzw. Fugenkompositionsstil vorstehen sollen, ist fraglich. Ebenso fragt Bruckner nach der Möglichkeit in einer Fugenexposition Dux und Comes jeweils in der Tonika zu beginnen und verweist zugleich auf eine Messe⁴¹⁷ Joseph Haydns (1732–1809) mit eben jener Anlage.⁴¹⁸ Es zeigt sich also auch in diesem

⁴¹³ Diese, Manuskript gebliebene Anleitung zur Kanonkomposition wird im Sechter-Nachlass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (A-Wgm) unter der Signatur Nachlass Simon Sechter, Bd. 21 aufbewahrt. Für eine detaillierte Beschreibung dieser Handschrift siehe Kapitel 5.3 *Authentizität und Vorlage(n)*.

⁴¹⁴ A-Wgm, Nachlass Simon Sechter, Bd. 21, fol. [1r].

⁴¹⁵ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 262r.

⁴¹⁶ Bruckner beschäftigte sich bereits während seiner zweiten St. Florianer Zeit mit Fugen aus dem Werk Caldaras. Im Rahmen dieser Arbeiten entstanden Abschriften aus mehreren Offertorien und Gradualen, die heute im Stiftsarchiv unter der Signatur A-SF, 20/65b aufbewahrt werden. Vgl. hierzu: Hawkshaw, *Bruckner's counterpoint studies*, S. 90–122.

⁴¹⁷ Bisher konnte nicht eruiert werden, um welche Messe es sich handelt.

⁴¹⁸ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 127r und 127v.

Studienbuch ein Bezug zur Kompositionspraxis, der sich nicht ausschließlich durch beispielhafte Vorbilder herausbildet, sondern vielmehr vergleichend zwischen kontrapunktischen Autoritäten und Bruckner'scher Aufgabenlösung vermittelt.

(4) Mehr noch als im vorangegangenen Studienbuch markiert Bruckner mit der Phrase „Herr Prof[essor].“ verschiedene Anmerkungen und Eingriffe durch Sechter.⁴¹⁹ Auch hier zeigt sich die bereits bekannte Abstufung innerhalb der Annotationen: Neben den bekannten Wertungen und Legitimationen durch Sechter, wie bspw. „[d]ie Begleitung wurde nach Erlaubniß des H[errn] Prof[essors]. jedesmal geändert.“⁴²⁰ oder „H[errn] Prof[essor] recht.“⁴²¹ sowie der indirekten Wiedergabe des mündlichen Vortrags wie bspw. „[d]ie chromat[ischen]. Töne einer Tonleiter sind in verwandten Tonleitern wirkliche diatonische Töne. z. B. aus Edur (H[err] Prof[essor]. dictirt)“⁴²², sind eine Vielzahl der Annotationen jedoch in eine weitere Kategorie einzuordnen: als Beschreibung der Distinktion der ausgefertigten Übung zur von Sechter erhaltenen Vorlage.⁴²³

(5) Auch die Differenzierung der Schreibprofile und damit die Eintragungen, die sich Sechter zuordnen lassen und sporadisch im gesamten Studienbuch zu finden sind, decken in ihrer Bandbreite ein ähnliches Spektrum von kurzen Kommentaren und Antworten, über Ergänzungen zu ausgewählten Takten mittels alternativer Lösungsansätze bis hin zur Kommunikationen zwischen Schüler und Lehrer ab.⁴²⁴ Letztere verdeutlicht den vertrauten Umgang zwischen Schüler und Lehrer als auch die Geduld, mit der Sechter auf Bruckners zum Teil wiederholte Nachfragen reagiert:

[Bruckner:] „Diese Abänderung findet man in vielen Fugen. Ist es nicht der Harmonie wegen? ja Ist[']s streng oder frei?“ [Sechter:] „bereits gesagt.“ [Bruckner:] „(frei)“⁴²⁵

Längere Annotationen Sechters sind ebenfalls eher selten, formulieren meist explizite Hinweise zum Beispiel, auf das sie sich beziehen und werden von Bruckner mitunter einordnend oder erläuternd kommentiert:

⁴¹⁹ Eine Auflistung der Annotationen, die die Phrase enthalten findet sich im Anhang 5.3: Annotationen des mündlichen Vortrags mit der Markierung „H[err] Prof[essor].“ in D-MUEs, Hs. 4463.

⁴²⁰ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 138r.

⁴²¹ Ebd., fol. 216r.

⁴²² Ebd., fol. 108v.

⁴²³ Eine detaillierte Untersuchung zu möglichen Vorlagen siehe Kapitel 5.3 *Authentizität und Vorlage(n)*

⁴²⁴ Eine Auflistung der Eintragungen Sechters findet sich im Anhang 5.4: Sechters Annotationen in D-MUEs, Hs. 4463.

⁴²⁵ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 119v.

[Sechter:] „+ Da sind die zurückkehrenden Durchgänge viel zu früh.“ [, darunter von Bruckner:] „(weil später die Durchgänge zu lang | dauern.)“⁴²⁶

In welcher zeitlichen Distanz diese Kommentare zueinander erfolgten, lässt sich letztlich nicht mit Bestimmtheit nachweisen – dass Sechter und Bruckner unmittelbar in die gleiche Manuskriptseite eintrugen und den Bogen gewissermaßen »über den Arbeitstisch schoben«, läge nahe, scheint aber mit Blick auf die Art und Weise, wie die Kommentare aufeinander Bezug nehmen sowie die Positionierung auf der Seite fraglich. Außerdem wirft die Kommentierung durch Sechter immer die Frage auf, was kommentierungswürdig ist und was nicht. Beispielhaft verdeutlicht sich das, anhand der bereits teilweise wiedergegeben Passage auf fol. 119v:

Abb. 5.1: D-MUEs, Hs. 4463, fol. 119v.

Anlass der Kommentierung war sicher Bruckner direkte Frage („Was halten H[err] Prof[essor] davon?“) nach Sechters Einschätzung, vermutlich erst im Zuge dieser Einschätzung („Es geschieht theils aus Noth[,] theils aus Bequemlichkeit.“) mag Sechter auch zur darüber notierten Frage Bruckners kommentiert haben. Da Sechter mit seinen beiden Kommentaren nur bedingt auf Bruckners Fragen eingeht, scheint Bruckner gewissermaßen gezwungen, sich selbst die Antwort zu geben und notiert diese jeweils bei der Frage. Während die Antwort auf die Frage nach dem strengen oder freien Satz in der Fuge mittels „(frei)“ durch die Klammerung noch den Eindruck einer Erinnerung an bereits Gelerntes erweckt, beantwortet Bruckner sich selbst die Frage nach den „einfachen Fugen“ mit einem Verweis auf die „minder strenge Doppelfuge“,

⁴²⁶ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 24r.

wobei gerade der Wechsel des Schreibmediums hin zu Bleistift auf zeitliche Diskontinuität schließen lässt.⁴²⁷

Versteht man die Kommentierungsebenen dieses Beispiels als prototypisch, zeichnet sich auch hier ein bekanntes Bild, Bruckner formulierte (vermutlich) bereits während des Studiums Fragen an Sechter, deren Beantwortung dann überwiegend mündlich und zu einem geringeren Teil schriftlich in Wien erfolgte. Im Anschluss daran sowie möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt – in Frage kämen die Zeit bis zur Prüfung am Konservatorium ebenso wie deutlich nachgelagert während Bruckners eigenem Unterricht – kommentierte Bruckner Sechters Angaben, um entweder den Sinn der Sechter'schen Kommentierung zu verdeutlichen bzw. zu erhalten oder aber offene gelassene Fragen selbst zu beantworten. Wie eingangs erwähnt, zeigt sich in vielen zur Bewertung der Handschrift herangezogenen Parametern und Textphänomenen eine Konsolidierung der Methodik seitens Bruckner.

5.3 Authentizität und Vorlage(n)

Überblickt man Bruckners bisherige Ausbildung bei Sechter bis zum Beginn der Kanon- und Fugenkomposition, wird die Zeit des Selbststudiums zumeist durch ein musiktheoretisches Lehrbuch begleitet, anhand dessen Bruckner entweder Aufbau und Ablauf der Unterrichtseinheiten strukturierte oder aber aus dem Passagen wörtlich oder zumindest transponiert übertragen wurden. Mit dieser Beobachtung einhergehend sowie, dass im vorangegangenen Abschnitt die Konsolidierung der Methodik durch Bruckner aufgezeigt werden konnte, eröffnet sich zwangsweise die Frage, welche Vorlage(n) Bruckner zur Erstellung dieses letzten Studienbuchs diente(n). Grandjean weist dabei sechs potenzielle Theoretica aus, die Bruckner herangezogen haben könnte und die im Folgenden kurz vorgestellt sowie diskutiert werden sollen.⁴²⁸ Unter 1–3 subsumiert Grandjean lediglich Naheliegendes, denn dass Bruckner sowohl auf Marpurgs *Abhandlung* [...] als auch alle drei Bände von Sechters *Grundsätzen* [...] zurückgriff bzw. auf diese verwies, wird durch Bruckners

⁴²⁷ Ob diese Anmerkung Bruckners Altersschrift zuzuordnen ist, bleibt zunächst offen. Siehe dazu *Exkurs: Reminiszenz, Revision oder Unterrichtsmaterial*.

⁴²⁸ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 313.

Eintragungen im Studienbuch deutlich.⁴²⁹ Da beide Theoretica als Bruckner'sches Handexemplar⁴³⁰ in der Musiksammlung der ÖNB überliefert sind, liegt die Vermutung nahe, dass der Unterricht durch diese angereichert wurde, wenngleich beide Werke für eine inhaltliche Strukturierung des letzten Unterrichtsjahres nicht in Frage kommen. Weiterhin führt Grandjean den unveröffentlichten und Manuskript gebliebenen 4. Band der *Grundsätze* [...] an: Über den das Publikationsvorhaben begleitenden Briefwechsel zwischen Sechter und dem Verlag Breitkopf & Härtel sowie die Ablehnung seitens des Verlages berichtet bereits Walter Zeleny.⁴³¹ Die von Sechter ca. bis April 1854 fertiggestellten Abteilungen *Abhandlung über die musikalisch-akustischen Tonverhältnisse* und *Vom Canon* müssen laut Eigenaussage im Juni 1855 zur Drucklegung des 4. Bandes der *Grundsätze* [...] bereit gewesen sein und umfassten auch eine 3. Abteilung über die Fugenkomposition, die jedoch heute nicht mehr auffindbar ist.⁴³²

Als letzten Punkt (6.) führt Grandjean noch das sogenannte *Musikalische Tagebuch* – eine ebenfalls Manuskript gebliebene, 28-bändige Sammlung von Fugen und Alltagsprosa-Vertonungen aus den Jahren zwischen 1849 und 1867 – an, aus dem wiederum Fugenthemen für Bruckners Studium entnommen worden sein könnten.⁴³³ Zunächst erscheint die Überprüfung dieser These einerseits schon allein aufgrund der Anzahl von ca. 5000 Fugen- und Fugenthemen im *Musikalischen Tagebuch* als schwierig, muss andererseits vermerkt werden, dass lediglich die Bände 1–13 bis zum Beginn der Arbeiten im Santini-Studienbuchs entstanden waren und damit als potenzielle Vorlage hätten dienen können. Zudem folgt das *Musikalische Tagebuch*, d. h. die einzelnen Bände sowie der darin verfolgte Inhalt keiner vorgegebenen didaktischen Struktur, sodass zwar durchaus einzelne Fugen bzw. Fugenthemen daraus entnommen worden sein könnten, es jedoch als Vorlage für Bruckners Selbststudium ungeeignet scheint und damit ausscheidet.

⁴²⁹ Warum Grandjean vermerkt, dass das Studienbuch „explizit keinen Nachweis“ (Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 313) auf die Verwendung des 3. Bandes der *Grundsätze* [...] aufweist, ist mit Blick auf die mehrfachen Verweise Bruckners auf eben jenes „III. Buch“ nicht nachzuvollziehen. Vgl. hierzu Anhang 5.2: Komponistengebundene Markierungen und paratextuelle Bezüge zu musiktheoretischen Lehrwerken in D-MUEs, Hs. 4463.

⁴³⁰ A-Wn, Mus.Hs. 3174/1–3 sowie A-Wn, Mus.Hs. 28275/1–2.

⁴³¹ Zeleny, Historische Grundlagen, S. 286.

⁴³² Die beiden erstgenannten Abteilungen werden im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur Nachlass Simon Sechter, Bd. 21 aufbewahrt.

⁴³³ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 313 sowie Zeleny, Historischen Grundlagen, S. 319–334.

Somit bleiben als potenzielle Vorlage(n) lediglich die drei Abteilungen des unveröffentlichten Bandes der *Grundsätze* [...], wobei die *Abhandlung über die musikalisch-akustischen Tonverhältnisse* mit Blick auf den Inhalt – die Herleitung des Ton- und Intervallsystems und seiner physikalischen Prinzipien anhand der geometrischen Verhältnisse der Saitenlänge eines Monochords – ausgeklammert werden kann.⁴³⁴ Gerade die inhaltliche Parallele zwischen Studienbuch und den beiden übrigen Abteilungen (*Vom Canon* und *Von der Fuge*) legt den Schluss nahe, dass diese Vorlage für Bruckners Unterricht waren. Dagegen spricht zunächst nur die Überlegung, ob Sechter tatsächlich ein für den Druck vorgesehenes Manuskript über ein Jahr an Bruckner, ungeachtet des guten Verhältnisses zwischen beiden, auslieh, ohne eine Abschrift anzufertigen – gleiches mag für die Abteilung zur Fugenkomposition gelten. Da jedoch kein weiterer Versuch Sechters dokumentiert ist, seinen 4. Band der *Grundsätze* [...] zu publizieren, sind beide Abteilungen die nächstmögliche Option, da der inhaltliche Anschluss an die vorangegangenen Studien gegeben ist und Bruckner im vorangegangenen Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 24260) den 3. Band der *Grundsätze* [...] abgeschlossen hatte. Aufgrund der unbekannten Provenienz der Abteilung zur Fugenkomposition kann im Folgenden nur auf die Abteilung *Vom Canon*⁴³⁵ eingegangen werden.

Die gesamte Abteilung untergliedert Sechter im Inhaltsverzeichnis in 42 bzw. 44 Paragraphen, wobei § 4 und § 23 jeweils eine zweites Mal mit dem Zusatz „ $\frac{1}{2}$ “ gelistet sind.⁴³⁶ Der Aufbau spiegelt dabei auch die Methodik Sechters wider: Zunächst werden nach einer Einleitung samt Listung aller möglichen Imitationstechniken (Nachahmung im Einklang, auf anderen Stufe der Tonleiter, in anderer Tonart, in Gegenbewegung, in rückgängiger Bewegung sowie in Augmentation und Diminution) die „Ordnungen der kreisförmigen Tonfolgen“⁴³⁷ im diatonischen, chromatischen und enharmonischen Satz vorgegeben. Diese Ordnungen ergeben sich aus Sequenzstrukturen in einfachen Intervallabständen (c–d–e usw., c–e–g usw., etc.), die als einfache Ordnungen bezeichnet werden sowie aus zusammengesetzten Ordnungen, die in zweitönige Modellen (c–a / d–h usw., c–e / d–f usw., etc.) zerfallen. Die

⁴³⁴ Sechter scheint diese Abhandlung lediglich im Druck unterbringen zu wollen, da eine Einordnung im Rahmen der Intervalllehre im 1. Band der *Grundsätze* [...] oder aber im Anschluss an die Taktlehre im 2. Band naheliegender gewesen wäre.

⁴³⁵ Die Handschrift wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-Wgm,) unter der Signatur Sechter Nachlass, Bd. 21 aufbewahrt, umfasst 44 Blätter und ist undatiert.

⁴³⁶ A-Wgm, Sechter Nachlass Bd. 21 sowie Inhaltsverzeichnis wiedergegeben in Anhang 5.5: A-Wgm, Nachlass Simon Sechter, Bd. 21, *Vom Canon* – Inhaltsverzeichnis.

⁴³⁷ Ebd., fol. [1v].

Sequenzstruktur wird solange fortgesetzt, bis der Ausgangspunkt wieder erreicht ist, sodass sogenannte unendliche Kanons entstehen, deren „Simplizität [...] durch Umspielungsfigurationen verschleiert [wird]“.⁴³⁸ Im Folgenden werden diese »Ordnungen« nun zunächst auf zweistimmige Sätze jeweils diatonisch, enharmonisch und chromatisch (§ 8–13) angewendet, ehe drei- (§ 14–19) und vierstimmige (§ 20–25) Ausarbeitungen folgen. Im Anschluss werden die Kanons ohne zugrundeliegende Ordnung (§ 26–27) und erst danach die weiteren Nachahmungstechniken, d. s. Nachahmung auf der 1. und 5. Stufe (I–V–I–V, als Vorgriff auf die Quintbeantwortung der Fuge), Gegenbewegung (§ 29–30), Krebs (§ 31) und Vergrößerung (§ 33–37) abgehandelt. Den Abschluss bilden Kanons mit freier Begleitung (§ 38), Doppelkanons (§ 39), sowie Kanons im doppelten Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime (§ 40) sowie Kanons über einen Cantus firmus (§ 41).

Vergleicht man nun den hier skizzierten Überblick über die von Sechter abgehandelten Kapitel zur Kanonkomposition mit der Abfolge der Übungen im Studienbuch, muss Grandjeans Grundannahme insofern angezweifelt werden, als dass die Übungen nur mit Blick auf die inhaltliche Ausrichtung „weitgehend der in Sechters Abhandlung *Vom Canon* dargelegten Methode“⁴³⁹ folgen – jedoch die didaktische Anordnung ein gänzlich anderes Bild zeichnet: Die Ausfertigung werden im Studienbuch stimmenweise abgehandelt, wobei zwischen leichteren drei- und komplexeren zweistimmigen gesprungen wird. Die Nachahmungstechniken werden ebenfalls per Stimmzahl abgehandelt und nicht nachgestellt wie bei Sechter. Die chromatischen und enharmonischen Beispiele nach Sechters Methode werden im Studienbuch nicht gesondert abgehandelt, vielmehr sind diese in den *Canons per tones* (ab fol. 34v) unvermittelt eingebunden. Die Übungen zu Kanons mit einem Thema oder Choral (bzw. Cantus firmus) nehmen bei Bruckner einen deutlich breiteren Raum ein, als das Kapitel bei Sechter das vermuten lassen würde. Neben der Organisation der einheitsbildenden Abschnitte zeigt auch die Mikroebene der Sequenzstrukturen, d. h. vor allem deren Reihenfolge, Unterschiede auf:

Nr.	Studienbuch (fol. 1r–2v, 16r–20r und 40r–49r)	<i>Vom Canon</i> (§ 8, 14 und 20)
I	c–d–e–f	c–d–e–f
II	c–e–g–h	c–h–a–g
III	c–f–h–e	c–e–g–h
IV	c–g–d–a	c–a–f–d

⁴³⁸ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 315.

⁴³⁹ Ebd., S. 315.

Nr.	Studienbuch (fol. 1r–2v, 16r–20r und 40r–49r)	Vom Canon (§ 8, 14 und 20)
V	c–a–f–d	c–f–h–e
VI	c–h–a–g	c–g–d–a

Tab. 5.2: Vergleich der Sequenzstruktur D-MUEs, Hs. 4463 und A-Wgm, Nachlass S. Sechter, Bd. 21.

Während bei Bruckner – unabhängig von der Stimmanzahl des Kanons – der erste Intervallschritt der Sequenz fortlaufend aufwärts laufend vergrößert wird, ordnet Sechter die Beispiele so, dass der Schritt zunächst sowohl nach oben als auch nach unten ausgeführt wird. In Konsequenz werden augenscheinlich über beide Herleitung die gleiche Anzahl an Sequenzmustern erreicht, jedoch wäre streng genommen Bruckners (VI) aus ansteigenden Septimen gebildet, während sich Sechters (II) aus fallenden Sekundschritten ergibt. Relativiert wird dies insofern, als dass Bruckner in den Beispielen zu diesen einfachen kreisförmigen Kanons, den Beginn in alle Stimmen setzt. Dass die Kanonkompositionen innerhalb des Studienbuchs überhaupt einen derart großen Umfang einnehmen, ist einerseits Resultat dieser Methode, andererseits wird durch den alternierenden, stimmversetzten Beginn die Intervallstruktur in beiden Herleitungen exekutiert:

etc.

etc.



Abb. 5.2: Stimmversetzung in der Kanonkomposition, D-MUEs, Hs. 4463 fol. 48r–49r.

Begründet sich die inhaltliche Übereinstimmung mit Sechters *Vom Canon* auch dadurch, dass wie im Vergleich zwischen Sechter und Marpurg „[d]ie kanonischen Formen [...] als feststehend zu betrachten [sind] und nur die Anordnung des Stoffes [...] eine andere sein [kann]“⁴⁴⁰, verdeutlicht diese von Bruckner gewählte Anordnung, dass Sechters *Vom Canon* vermutlich nicht als Vorlage gedient haben kann, denn es gab für Bruckner keinen naheliegenden Grund – und mit Blick auf Bruckners Arbeitsweise in den vorangegangenen Studienbüchern erscheint dies auch wenig wahrscheinlich – von der Vorlage sowohl im Detail als auch in der Gesamtstruktur abzuweichen.

Da die von Sechter für den letzten Band der *Grundsätze* [...] erstellte Abteilung zur Fugenkomposition nicht auffindbar ist, ließe sich lediglich spekulieren, ob diese als Vorlage gedient haben könnte. Jedoch lassen sich die gleichen Argumente wie bereits zuvor zum *Vom Canon* anführen, aufgrund derer eine längere Leihe dieses Manuskripts wenig wahrscheinlich wäre.

⁴⁴⁰ Zeleny, Historische Grundlagen, S. 306.

Dennoch ergeben sich durch Bruckners Annotationen im Studienbuch Hinweise darauf, wie die Übungen zur Kanon- und Fugenkomposition im Selbststudium entstanden sein könnten, denn auf fol. 74r vermerkt Bruckner:

„NB Ich habe bei den Versuchen nicht die Ausarbeitung des H[errn]. Prof[essor]. angesehen; daher ich selbe immer zuerst schrieb; d. h. componirte. Ins Reine schrieb ich selbe bald vorher, bald nachher.“⁴⁴¹

Worin besteht Bruckners Intention für diese Eintragung? Bruckner scheint sich gegenüber sich selbst, vermutlich auch gegenüber Sechter und oder der Prüfungskommission der Gesellschaft zu vergewissern, dass die ausgefertigten Übungen von ihm stammen. Mehr noch, dass er die mit „Versuch“ markierten Übungen selbst „componirte“, ohne Sechters Vorgabe, d. h. Lösung zuvor gesehen zu haben. Zudem erfolgte die Reinschrift beider, sowohl der vorgegebenen Lösung Sechters als auch der angefertigten Ausarbeitung Bruckners, im Anschluss.

Was heißt das aber für den Arbeitsprozess sowie die Authentizität des Unterrichtsmaterials? Als quellenbezogenen Befund kann in erster Instanz festgehalten werden, dass Bruckner mittels »Vortrag« und »Versuch« vermutlich zwischen diesen beiden Ebenen – d. i. der Vorgabe von Sechter und einer eigenen Aussetzung – abzugrenzen versucht. Diese Marker wurden von Bruckner jedoch keinesfalls konsistent oder kontinuierlich im Studienbuch verwendet – allerdings deutlich erkennbar in der Phase des Selbststudiums (D-MUEs, Hs. 4463, fol. 60–204). Im Abschnitt zur Kanonkomposition (fol. 60–100) stehen dabei ca. 44 „Versuch“-Einträge lediglich einem „Vortrag“ gegenüber. Dagegen finden sich bei der Fugenkomposition (fol. 101–204⁴⁴²) ca. 122 „Vortrag“- gegen ca. 207 „Versuch“-Markierungen. Da die oben zitierte Eintragung in den Abschnitt zur Kanonkompositionen zu verorten ist, scheinen die Vorgaben Sechters erst später, nämlich ab der Fugenkomposition, konsistenter von Bruckner ausgezeichnet worden zu sein.

Semantisch zielt Bruckner mit »Versuch« deutlich auf die Art seiner Aussetzung ab, Versuche gewissermaßen als Probe auf ein gegebenes Exempel zu charakterisieren, die wiederum nicht als letztgültig zu betrachten sind. Unklar dagegen ist die Deutung des »Vortrages«, denn im Rahmen musikalischer Praxis wäre zuerst an einen performativen Akt zu denken, bei dem Sechter die Beispiele am Klavier spielte und

⁴⁴¹ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 74r.

⁴⁴² Die Rückkehr zur bzw. der Wiederaufgriff der Kanonkomposition zwischen fol. 137v–159v kann hier unberücksichtigt bleiben.

tatsächlich ließe sich bspw. die Anmerkung „Ich bitte um Vortrag von diesem Thema.“⁴⁴³ in dieser Lesart interpretieren. Grandjean verknüpft die hier gewählte Formulierung mit Bruckners Eingabe an die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde, bei der die Unterrichtszeit bei Sechter als »Vorträge« bezeichnet werden und kommt zu dem Schluss, dass die »Vorträge« samt Bruckner'scher »Versuche« im Studienbuch eine Art Reinschrift darstellen.⁴⁴⁴ Folgt man dieser Hypothese bis zum Ende, ergeben sich jedoch mehrere Widersprüche: (1) Da die »Vorträge« sämtlich in die Zeit des Selbststudiums fallen, müsste der zugehörige (mündliche) »Vortrag« Sechters bereits während des Studienaufenthalts zwischen 24. Februar und 2. April 1860 erfolgt sein, was mit Blick auf das Pensum des vorangegangenen Studienbuchs eher unwahrscheinlich erscheint. (2) Das hieße aber auch, dass die »Vorträge« doppelt notiert worden wären, einmal als Konzept in einer wie auch immer gearteten Unterrichtsmitschrift und einmal in »Reinschrift« im Studienbuch. Zieht man aber Bruckners Annotation (s. o.) hinzu, kann von vorher gelösten Aufgaben und nachträglicher Ansicht im Falle des doppelten Abschreibens kaum die Rede sein. (3) Die bloße Anzahl der »Vorträge« ergäbe vermutlich ein ca. zwanzig bis dreißig Blatt starkes Manuskript. Hier wäre zu fragen, warum Bruckner einerseits die »Vorträge« nochmals notierte, denn ein Referenzsystem zwischen »Vortrag« und »Versuch« wäre ebenso möglich gewesen. Andererseits hätte die Option bestanden, dieses hypothetische Arbeitsmanuskript ebenfalls in das Studienbuch einzubinden – eine ähnliche Vorgehensweise verfolgte Bruckner bereits bei der Überschneidung zwischen 2. und 3. Studienbuch.⁴⁴⁵ (4) Bewertet man »Vorträge« und »Versuche« als Reinschrift, wären sämtliche Korrekturen entweder als Schreibfehler oder aber als Lektorat Sechters zu werten, was wiederum weder durch das allgemeine Schriftbild noch die chronologisch, kontinuierliche Arbeit am bzw. die Datierungen im Studienbuch nahegelegt wird.

Es scheint daher wenig überzeugend, davon auszugehen, dass die mit „Vortrag“ markierten Übungen während Sechters Unterricht von Bruckner notiert und anschließend im Studienbuch zusammen mit Bruckners „Versuchen“ ins Reine geschrieben wurden. Gleichwohl ist die Existenz eines interimsmäßig, provisorischen

⁴⁴³ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 224v.

⁴⁴⁴ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 308f.

⁴⁴⁵ Vgl. Kapitel 4.2 *Gleichzeitigkeit und Übergang: Doppelter Kontrapunkt im Frühsommer 1859*. Die inhaltliche Überschneidung zwischen Unterrichtsmitschrift und anschließender nochmaliger Ausarbeitung im Selbststudium wurde ein Jahr zuvor bereits praktiziert.

Manuskripts nicht völlig abwegig, da in den vorangegangenen Studienbüchern ebenfalls inhaltliche Überschneidungen vorlagen, die auf eine mögliche vorausschauende Organisation des Selbststudiums hindeuteten.

Erst mit weiteren Textbefunden erscheint eine bestimmte Lesart wahrscheinlicher: Neben mehreren Annotationen, die auf eine Beschreibung der im »Versuch« angefertigten Aussetzung abzielen, findet sich auf fol. 165v die Anmerkung Bruckners:

„Ich habe meinen Versuch früher gearbeitet, bevor ich diesen Vortrag über Umkehrung ansah.“⁴⁴⁶

Nimmt man Bruckner hier wörtlich, ist klar, dass eine, wenn auch indifferente Vorlage zur Ansicht bei der Erstellung der Übungen vorgelegen haben muss. Dass Bruckner diese Vorlage(n) studierte, zeigt sich in Bewertungen, die ebenfalls notiert sind:

„H[err] Prof[essor]. hat sich im Vortrage bei der Gegenbew[egung]. nicht an die alten Contrap[unkte]. gebunden, sondern neue geschaffen, für die neue Harmonie fließende Contrap[unkte]. gewählt.“⁴⁴⁷

Dass mit großer Wahrscheinlichkeit von einer physisch-existent(n) Vorlage auszugehen ist, zeigt sich ebenfalls an der Annotation zweier Seitenzahlen:

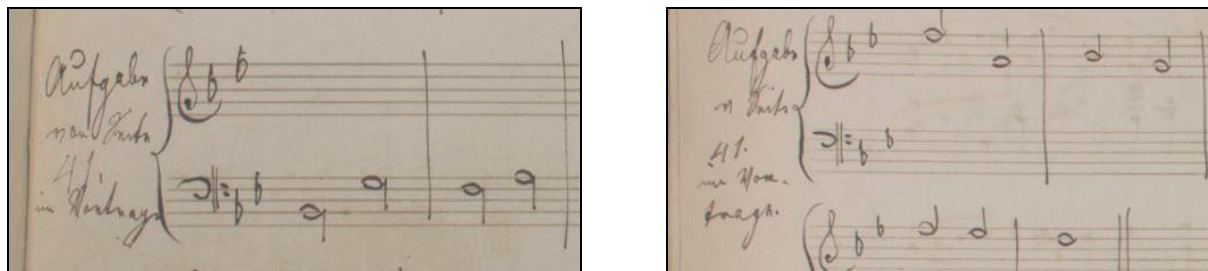


Abb. 5.3: Ausschnitt aus D-MUEs, Hs. 4463, fol. 235r und 235v.

Das bearbeitete Thema bzw. dessen Umkehrung weist Bruckner als Aufgabe aus dem Vortrag aus. Die Referenz auf eine Seitenzahl macht wiederum klar, dass es sich um ein paginiertes Manuskript handeln muss.⁴⁴⁸ Da der Befund – ebenso wie die von Grandjean angeführten Annotationen auf fol. 282r und 284r⁴⁴⁹ – aus den Nachträgen des Studienbuchs stammt, liegt die Annahme nahe, dass die Vorlage mit »Vorträgen« auch nach dem neuerlichen Studienaufenthalt in Bruckners Besitz verblieb. Gleichzeitig muss offenbleiben, was Bruckner dazu bewegte, einzelne Themen des »Vortrags« erst zu diesem Zeitpunkt mittels Seitenzahl zu referenzieren. Ebenso dient

⁴⁴⁶ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 165v.

⁴⁴⁷ Ebd., fol. 190r.

⁴⁴⁸ Der bisherige Abgleich auf ein entsprechendes Beispiel bei passender Seitenzahl mit allen potenziellen Vorlagen, d. s. Sechters *Grundsätze* [...], Marpurgs *Abhandlung* [...] sowie den genannten Manuskripten im Sechter Nachlass brachte keine Übereinstimmung.

⁴⁴⁹ Vgl. Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 309f.

der Befund aufgrund der Singularität nur bedingt zur Verallgemeinerung hinsichtlich einer potenziellen Vorlage, obwohl er als starkes Indiz für eine solche zu werten ist.

Eine weitere potenzielle Vorlage befindet sich ebenfalls im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Unter der Signatur (A-Wgm,) Sechter Nachlass Bd. 20 werden vier Faszikel einer Harmonie- und Kontrapunktlehre aufbewahrt, die vollständig von Sechter stammen. Bemerkenswert ist dieses Sechter-Autograph auch deswegen, weil es sich nicht um eine kooperative Schüler-Lehrer-Arbeit handelt, wie dies beispielsweise in anderen überlieferten Handschriften der Fall ist.⁴⁵⁰ Ob Sechter hier seinen Lehrgang im Sinne eines wiederverwendbaren Unterrichtsskripts festhalten wollte, die Handschrift als Vorarbeit zu den *Grundsätzen* [...] zu sehen ist, oder aber als Ausarbeitung seiner musiktheoretischen Kenntnisse zu bewerten ist, lässt sich letztlich nicht zweifelsfrei feststellen. Die in Tab. 5.3 vorgelegte Aufstellung fasst Inhalt und Manuskripteigenschaften kurz zusammen. Offenkundig kann zunächst Faszikel 20b in der Diskussion unberücksichtigt bleiben, da es sich dabei eher um einen zufällig eingelegten Bogen handeln dürfte, der nicht »ursprünglich« Teil des Sechter'schen Manuskripts gewesen war – dafür sprechen Inhalt, Papierformat sowie fehlende Datierung und Paginierung.

⁴⁵⁰ Als Vergleichshandschrift kann bspw. A-Wn, Mus.Hs. 27652 herangezogen werden. Ein 82 Blatt starker, gebundener Band, der ebenfalls Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanonkomposition und Fugenlehre beinhaltet und überwiegend von Sechter geschrieben wurde. Ähnlich wie in Bruckners Studienbüchern lassen sich auch in dieser Handschrift Schreiberwechsel zwischen Sechter und einem unbekannten Schüler nachweisen, die auf ein kooperatives Arbeiten zwischen beiden schließen lassen.

Faszikel	Inhalt	Datierung	Umfang	Paginierung
a	Vorbereitung und Auflösung des Quartsext- und der Septakkorde	ca. Anfang 1842–31.01.1842	Querformat, 14-zeilig, 7 Bogen (14 Blatt)	1–27
b	Numerierte, einstimmige Beispiele mit darauffolgendem Variantenapparat (Varianten sind Generalbassaussetzungen über die zuvor notierten Beispiele)	undatiert	Hochformat, 16-zeilig, 1 Bogen (2 Blatt)	nicht paginiert
c	„Tonwechslungen“, „Vom Orgelpunkt.“, „Chromatischer Tonsatz“, „Aufgaben in chrom[atisch]: C-dur“, „Gebrauch der enharmonischen Verwechslungen“, „Einstimmiger Satz.“, „Vorbereitung zum allgemeinen Contrapunct.“, „Einfacher strenger Contrapunct“	ab ca. 01.04.1842–bis mindestens 03.04.1842	Querformat, 14-zeilig, 4 Bogen (8 Blatt)	1–16
d	Einfacher Kontrapunkt, doppelter, dreifacher und vierfacher Kontrapunkt, Kanonkomposition, Fugenlehre, Wiederholungen	ca. 29.04.1842–bis ca. Ende Juli 1842	Querformat, 10- und 12-zeilig (S. 215–216: 6-zeilig), 16+11 Bögen und 2 Blatt (56 Blatt), S. 197–204 fehlen	131–250

Tab. 5.3: Übersicht zu A-Wgm, Sechter Nachlass Bd. 20.

Die drei übrigen Faszikel spiegeln den Ablauf von Bruckners Studium in Mikroform wider: (1) In Faszikel *20a* wird die Vorbereitung und Auflösung des Quartsextakkordes und der Septakkorde in Dur und Moll abgehandelt – inhaltlich wie methodisch also äquivalent zum 1. Studienbuch. (2) Faszikel *20c* umfasst mit den Tonwechslungen, d. s. Modulationen in andere Tonarten, dem chromatischen (Ton-)Satz und enharmonischen Verwechslungen einerseits sowie andererseits dem einstimmigen Satz und dem einstimmigen strengen Kontrapunkt jene Inhalte, die sich im 2. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 34925) wiederfinden. (3) Im umfangreichen letzten Faszikel *20d* wird zunächst der Fuxsche Gattungskontrapunkt (S. 131–135) exemplifiziert, ehe mit dem doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkt (S. 135–155) sowie der Verbindung zweier Kontrapunkte und der Gegenbewegung im doppelten Kontrapunkt der Inhalt des 3. Studienbuchs (A-Wn, Mus.Hs. 24260) in komprimierter Form vorliegt. Mit der Kanon- und Fugenlehre (S. 156–196) sowie den anschließenden Wiederholungen zum doppelten Kontrapunkt (S. 211ff. u. 229ff.), weiteren Fugen und Fugenexpositionen (S. 217ff., 234ff. u. 247) und dem einfachen Kontrapunkt (S. 238–247) sind auch die Übungen des 4. Studienbuchs (D-MUEs, Hs. 4463) repräsentiert.

Neben der abschließenden Wiederholung bestimmter Inhalte in beiden Quellen zeigt sich in Abgrenzung zu Sechters Abhandlung *Vom Canon*, dass Sechters Manuskript wie auch Bruckners Übungen nicht stringent der Methodik der steigenden Stimmzahl in der Kanonkomposition folgen – denn genau wie im Studienbuch sind im Abschnitt zum drei- bzw. vierstimmigen Kanon Beispiele mit jeweils einer Stimme weniger eingestreut. Die Aussetzungen zum vierstimmigen Kanon über einen gegebenen Choral zeigen wiederum eine besondere Nähe zu Bruckners Arbeiten:

Bruckner nummeriert die Beispiele zu vierstimmigen „Canons mit Choral“⁴⁵¹ mit römischen Buchstaben, diese Nummerierung wird hier zum ersten Mal im Studienbuch für Beispiele verwendet. Der nummerierten Übung folgen jeweils Beispiele bei denen der Stimmeinsatz zwischen den drei oberen Stimmen alteriert. Das jeweilige Ausgangsbeispiel mit römischer Bezifferung entspricht nahezu notengetreu jenen Beispielen aus dem Faszikel *20d* des Sechter-Manuskripts:

⁴⁵¹ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 62r–63r.

Bezifferung	D-MUEs, Hs. 4463 (fol.)	A-Wgm Sechter Nachlass, Bd. 20d (pag.)
I	62r, Z. 1–4	176, Z. 4–6
II	62r, Z. 5–8 [2. Beispiel]	176, Z. 7–9
III	62v, Z. 1–4	176, Z. 10–12
IV	62v, Z. 5–8 [2. Beispiel]	177, Z. 1–3
V	63r, Z. 1–4	177, Z. 4–6
VI	63r, Z. 5–8 [2. Beispiel]	177, Z. 7–9

Tab. 5.4: Gegenüberstellung vierstimmige Kanons mit Choral.

Da auch die Reihung der sechs Beispiele identisch ist, muss zumindest von einem Sinnzusammenhang ausgegangen werden. Denn obwohl die verwendeten »Choräle« meist nicht über Skalen oder Sequenzmuster hinausgehen und damit die Simplizität selbiger, beliebige Zuschreibungen zulässt, zeigt sich durch das ebenfalls identische Kanonthema eine Nähe zwischen beiden Handschriften.

Zum Sechter-Manuskript sind noch folgende Bemerkungen zu ergänzen: (1) die autographe Paginierung von Faszikel *20d* (S. 131–250) deutet daraufhin, dass Teile des ursprünglichen Skripts verloren gegangen sind. (2) Ob Faszikel *20a* gemeinsam mit *20c* und *20d* ein vollständiges Skript bildete, ist offen, scheint aber mit Blick auf die Paginierung und Papierbeschaffenheit zumindest partiell zweifelhaft. Gleichwohl weisen die Datierungen zumindest einen gemeinsamen Entstehungszeitraum aus. (3) Ob Bruckner dieses Skript als Vorlage mit nach Linz nahm, den darauf würde die Beobachtung zu den Übungen zum vierstimmigen Kanon mit Choral zwangsläufig hindeuten, ist ebenso spekulativ, wie, ob Bruckner respektive Weinwurm – im Rahmen der postalischen Übersendung von Unterrichtsmaterial – mit den verlustig gegangenen Abschnitten des Manuskripts in Verbindung zu bringen sind. (4) Unabhängig von der Frage, ob Bruckner mit diesem Sechter-Manuskript während seines Unterrichts arbeitete oder nicht, verdeutlicht sich anhand der Handschrift, dass Sechters Methodik und mehr noch die Strukturierung des Unterrichts, zumindest seit entstehen der Handschrift 1842, keinen fundamentalen Änderungen unterlag, also in ihrer Wirkung bereits traditionsbildende Züge angenommen hatte, als Bruckner mit dem Studium bei Sechter begann.

5.4 Ergänzungsbogen und weiterführende Studien

Wie bereits im vorangegangenen Studienbuch sind auch für das letzte Studienbuch seit dem Eingang der Handschrift in die Diözesanbibliothek sowie der Erschließung durch Grandjean weitere Einzelblätter in anderen Bibliotheken aufgefunden worden, die dem Studienbuch jedoch ohne Weiteres zuordenbar sind. Ein erster Ergänzungsbogen wird heute in der *Gisella Selden-Goth Collection* der Music Division der Library of Congress unter der Signatur (US-Wc, ML31 .S4a No. 5) aufbewahrt.⁴⁵² Der 12-zeilige Bogen ist auf allen vier Seiten beschrieben, von Bruckner auf fol. 1r mit „5. März [1]861. Conservat[orium].“ sowie auf fol. 1v mit „Wien 9. März [1]861.“ datiert und fällt damit in die Zeit des letzten Wiener Studienaufenthalts. Da der Bogen keine Spuren einer Heftung oder Bindung aufweist, ist davon auszugehen, dass er »ursprünglich« nur lose in das Studienbuch eingelegt war.

Die Zuordnung innerhalb des Studienbuchs anhand der vorliegenden Datierungen stellt sich insofern problematisch dar, als dass die Doppelbogen mit den Nummern 56–58 je am Beginn mit „Wien 3. März [1]861.“, „Wien 6. März [1]861.“ und „Wien 11. März [1]861.“ datiert sind.⁴⁵³ Bruckners Verweis auf das Konservatorium muss zudem wohl als authentisch betrachtet werden – also eine Unterrichtsstunde am Konservatorium bei der Bruckner Sechter zum Unterricht begleitete – denn am Beginn des Ergänzungsbogens (US-Wc, ML31 .S4a No. 5, fol. [1r], Z. 1–8) finden sich in vier Akkoladen mehrere Übungen, die inhaltlich weniger der Kanon- und Fugenkomposition, sondern vielmehr dem bereits abgeschlossenen einfachen

⁴⁵² Gisella Selden-Goth (1884–1975, geb. Schlesinger) war eine ungarisch stämmige Komponistin, Musikschriftstellerin und Sammlerin sowie zudem Schülerin von u. a. Béla Bartók (1881–1945) und Ferruccio Busoni (1866–1924). Selden-Goths umfassende Autographen-Sammlung gelangte bereits 1963 in die Musikabteilung der Library of Congress, jedoch wurden sämtliche Manuskripte zunächst nur verfilmt und anschließend zurückgegeben (vgl. Robin Rausch, *Tenderly Guarded Treasure: The Gisella Selden-Goth Collection at the Library of Congress*, <https://www.loc.gov/collections/gisella-selden-goth-collection/articles-and-essays/tenderly-guarded-treasure/> [abgerufen am 30.03.2023]). Jährlich wandelte Selden-Goth den Leihstatus einzelner Manuskripte zu einem Geschenk um – dementsprechend findet sich auf fol. 2v der Vermerk: „Gift. Ms. Selden-Goth Dec[ember]. 30, 1968“. Die Provenienz der Handschrift ist insofern leicht nachzuvollziehen, da Selden-Goth ihre Akquisitionen in einem separaten „Autographe-Album“ festhielt. Für den Ergänzungsbogen wird als Ankaufsdatum November 1935 sowie das Antiquariat Gilhofer & Ranschburg (Zweigstelle Zürich) angegeben. Darüber wurde der Ausschnitt zum entsprechenden Eintrag im Auktionskatalog eingeklebt (vgl. US-Wc, ML31 .S4g No. 1, fol. [14r]). Die markante Beschreibung des Manuskripts (zitiert wird die Bemerkung Bruckners auf fol. 1v „[Des] H[errn] Prof[essors] extra Wurst geschehen ist geschehen“) lässt sich in früheren Auktionskatalogen von Gilhofer & Ranschburg sowie ebenfalls in denen des Antiquariats V. A. Heck wiederfinden (vgl. u. a. Gilhofer & Ranschburg, [ohne Titel], [= Gilhofer & Ranschburg, Kat. 170]. Wien, o. J. [ca. 1924/25], Lot-Nr. 366, S. 31 und V. A. Heck, [ohne Titel], [= Heck, Kat. 39]. Wien, o. J. [1927], Lot-Nr. 15, S. 5). Demnach war der Bogen schon länger im Handel verfügbar, anhand der dortigen Beschreibungen lässt sich allerdings keine Aussage zu weiteren Vorbesitzern treffen.

⁴⁵³ Die Datierungen befinden sich jeweils am Beginn der Doppelbogen auf fol. 220r, 224r und 228r.

Kontrapunkt bzw. dem 2. Studienbuch (dort: A-Wn, Mus.Hs 34925, fol. 72r) zuzuordnen sind. Entgegen der dabei gängigen Praxis, notiert Bruckner hier aber nicht mehrere Iterationen eines Beispiels, bei dem der gegebene Cantus firmus alle Stimmen durchwandert. Stattdessen wird für jedes Beispiel ein neuer Cantus firmus im Sopran gewählt. Es bleibt offen, ob dieses Vorgehen Sechters Unterrichtsmethode an diesem speziellen Tag entsprach oder aber auf Auslassungen in Bruckners Mitschrift rückzuführen ist.

Erst ab Z. 9 beginnt mit der Aussetzung neuer Fugensätze mit der bekannten I-V-I-V-Themenbeantwortung, die sich auch im Studienbuch wiederfindet, der inhaltlich nächstfolgende Abschnitt. Die Hypothese, dass Bruckner mit Sechter erst den Konservatoriumsunterricht besuchte und anschließend im Studienbuch weiterarbeitete, verdichtet sich auch durch den thematischen Zusammenhang:



Abb. 4.4a: Fugenthema in Engführung, US-Wc, ML31 .S4a No. 5, fol. [1v].



Abb. 4.4b: Ausarbeitung des Fugenthemas in D-MUEs, Hs. 4463, fol. 223v.

Die Ausarbeitung im Studienbuch spiegelt die verbalsprachliche Anmerkung „als Fuge in Comes in Gdur“ wider, sodass die chronologische Abfolge der Ausarbeitungen deutlich wird. Ebenso erschließt sich so die Notwendigkeit der zweiten Datierung, denn nach den ersten beiden Zeilen auf fol. 1v arbeitete Bruckner im Studienbuch weiter, ehe er am 9. März wiederum auf den Ergänzungsbogen zurückgriff. Der Rest der Übungen dürfte fortlaufend an diesem Tag entstanden sein, allerdings zeigen sich keine weiteren thematischen Verschränkungen, wenngleich die Nähe durch ähnlich gewählte Ton- und Taktarten auffällt.

Bereits Grandjean bemerkte, dass die Blattreihenfolge der Nachträge „IV“ und „V“ auf „eine Unregelmäßigkeit, die wohl auf eine Umstellung der Blätter beim Binden zurückgeht“⁴⁵⁴, korrigiert werden muss bzw. ursprünglich anders lautete. Jedoch fehlt in dieser Auflistung ein weiterer Nachtrag, der mit „VI“ nummeriert ist und im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz unter der Signatur (A-Llm,) Musik HS 520 aufbewahrt wird.⁴⁵⁵ Unter der Signatur sind drei Bogen subsumiert, deren Disparität sich sowohl durch die Papierbeschaffenheit – fol. 1–4 sind 12-zeilig, fol. 5/6 hingegen 16-zeilig – als auch durch den Inhalt zeigt.⁴⁵⁶ Fol. 1/2 schließen deutlich an das Studienbuch an: Bruckner datiert „9. November [1]861.“ sowie oben links „VI [ante correcturam: IV]“. Das Studienbuch schließt demnach nicht mit der *Fuge in d-Moll* (WAB 125), sondern Bruckner setzt die Wiederholung des Unterrichtsstoffes mit der Themenbeantwortung innerhalb der Fuge fort. Darauf folgt wiederum eine Wiederholung zum dreifachen Kontrapunkt, wobei Bruckner die Frage nach der Vermeidung des Quartsextakkordes erneut stellt. Den Abschluss des 1. Bogens bildet ein von Sechter notierter freier Satz, den Bruckner mit dem ebenfalls bereits bekannten Unterschied zur Behandlung der Durchgangsdissonanz im freien Satz wie folgt überschreibt:

„Im freien Satz kann jede durchgehende Dissonanz sogleich darauf als Vorhalt gebraucht werden; während die Alten jede Dissonanz durch Consonanz vorbereitet wissen wollten.“⁴⁵⁷

Darunter:

⁴⁵⁴ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 309.

⁴⁵⁵ Zur Provenienz der Bogen: Mit Blick auf die Bleistift-Eintragungen jeweils auf der letzten Seite eines jeden Bogens „Inv[entar]. Nr. Ms: 3/1969“ (fol. 2v, 4v und 6v), ist anzunehmen, dass das Landesmuseum das Konvolut 1969 akquirierte. Im Ausstellungskatalog der Stuttgarter Antiquariatsmesse wird das Konvolut als Ausstellungsstück des Musikantiquariats Hans Schneider geführt, sodass ein Verkauf im Rahmen oder im Anschluss der Messe durch Schneider naheliegt. Vgl. »Stuttgarter Antiquariatsmesse«, 8. Verkaufsausstellung des Verbandes Deutscher Antiquare Autographen- und Graphikhändler. Stuttgart, 6.–9. Februar '69. Hrsg. vom Verband Deutscher Antiquare e.V., Stuttgart 1969, S. 70. Im Katalog bewirbt Schneider „13 1/2 Seiten“ Studienblätter. Die angegebenen Datierungen weisen darauf hin, dass zu diesem Zeitpunkt auch A-Wst, MHC-16188 sowie A-Wn, Mus.Hs. 25452 Teil des Manuskripts waren (vgl. Fußnote 462).

⁴⁵⁶ Beide Bogen weisen am Falz Einstiche auf, die auf eine vormalige Bindung mittels Fadenheftung schließen lassen. Ob es sich dabei um die Bindung innerhalb des Studienbuchs handelt, kann, wenn auch nicht zweifelsfrei zu belegen, als wahrscheinlich gelten. Bogen 5/6 stellt zudem eine nahezu notengetreue Abschrift der Notenbeispiele aus Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* [...] dar (vgl. *Abhandlung von der Fuge* [...], Bd. 1, S. 124, 133, 134, 138, 143, 144, 146, 149 sowie Bd. 2, S. 48–50 u. 56).

⁴⁵⁷ A-Llm, Musik HS 520, fol. 2v. Die Wörter „durchgehende“ und „sogleich darauf“ sind nachträglich von Sechter ergänzt worden.

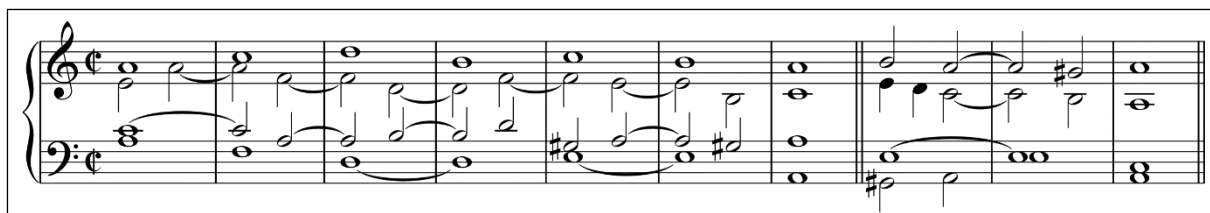


Abb. 5.5: Transkription des Sechter'schen Beispiels auf A-Llm, Musik HS 520, fol. 2v.

Neben dem Notenbeispiel finden sich zudem weitere Eintragungen Sechters, der die von Bruckner notierten Stufen korrigierte. Mit Blick auf die Datierung ist anzunehmen, dass Bruckner unmittelbar vor der Prüfung am Konservatorium nochmals mit Sechter zusammentraf und über die wiederholten Inhalte sprach.

Ob auch der folgende Bogen (A-Llm, Musik HS 520, fol. 3/4) Teil des Nachtrags ist, muss zumindest angezweifelt werden. Bruckner überschreibt den Bogen mit:

„Aus den Vorlesungen im Conservatorium: Beim Contrap[unkt in der]. Gegenbew[egung]. kann nicht mehr die Genauigkeit sein, z. B. ob die Fuge zur 1, 2, o[der] 3. etc. Gattung gehöre. Auch die Gesetze d[a]ß Tonica u[nd] Dominant sich antworten, können nicht so befolgt werden.“⁴⁵⁸

Der Verweis auf Vorlesungen im Plural bekräftigt die zuvor geäußerte Hypothese, dass Bruckner während seiner Wiener Studienaufenthalte an Sechters Unterrichtsstunden am Konservatorium – scheinbar aber nicht als inskribierter Student – teilnahm und in diesem Zusammenhang zumindest partiell auch die Annotationen, die Sechters Ausführungen als indirekte Rede wiedergeben, entstanden sein könnten. Es bleibt eine Frage der Lesart, ob neben der Bemerkung über den Kontrapunkt auch die nun folgenden Beispiele „[a]us den Vorlesungen“ entnommen sind. Die im Bogen (fol. 3/4) notierten Fugenexpositionen, meist um ein weiteres Beispiel in Engführung und Gegenbewegung ergänzt, lassen sich nicht eindeutig datieren, Bruckner vermerkt jedoch „1. Mal am 16. [Lesart: 13.] Febr[uar]. [1]861.“⁴⁵⁹, wodurch ein Entstehungszeitraum nach diesem Datum anzunehmen ist. Da sich für das zugehörige Beispiel kein Referenzpunkt an den entsprechenden Abschnitten im Studienbuch finden ließ, dieser befände sich zudem in der 1. Durchsicht- und Korrekturphase bei Sechter, muss davon ausgegangen werden, dass Bruckner hier weniger auf das Beispiel als solches, sondern die davon abstrahierten Gesetzmäßigkeiten Bezug nimmt.

Dass Bogen 3/4 möglicherweise tatsächlich chronologisch vor dem Nachtrag „V“ im Studienbuch entstand, legt neben der korrigierten Nummerierung zudem auch die

⁴⁵⁸ A-Llm, Musik HS 520, fol. 3r.

⁴⁵⁹ Ebd., fol. 3r, Z. 7–8, rechter Rand.

Überschrift „Fuge“⁴⁶⁰ nahe, denn Position und Ausführung sind nahezu deckungsgleich mit der Ausführung in Nachtrag „V“ (D-MUEs, Hs. 4463, fol. 285v), jedoch folgt keine länger ausgearbeitete Fuge, sondern wiederum lediglich Fugenexpositionen, sodass einerseits die Überschrift ohne Bezug bleibt und andererseits die Übungen als Vorbereitung für eine längere Komposition gesehen werden könnten. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Bruckners Kommentar „kleiner Canon für die Mitte einer Fuge.“, wobei der dazu notierte Canon trotz gleicher Tonart keinen Eingang in die *Fuge in d-Moll* (WAB 125) fand. Dass die Wiederholungen zur Fugenexposition zuvor entstanden sein könnten, würde zudem den inhaltlichen Sprung zwischen Kanonkomposition in Nachtrag „IV“ und Fugenausarbeitung in Nachtrag „V“ nachvollziehbar erscheinen lassen.

Den tatsächlichen Abschluss des Studienbuchs bildet ein weiteres Ergänzungsblatt, das auf „Linz 15. November 1861 – 7 Uhr Abends.“⁴⁶¹ datiert und in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus unter der Signatur (A-Wst,) MHc-16188 aufbewahrt wird.⁴⁶² Die auf dem Blatt vorliegenden Übungen beziehen sich auf die Einrichtung der Fugenexposition und definieren jeweils das tonartliche Verhältnis zwischen Dux und Comes. Bruckner greift hier wiederum auf den 1. Band von Marpurgs *Abhandlung* [...] zurück, indem er die Beispiele aus den Abschnitten zu chromatischen und vermischten Fugensätzen des III. Hauptstücks⁴⁶³ sowie zu vollkommenen Tonschlüssen des IV. Hauptstücks⁴⁶⁴ teils verkürzt, teils notengetreu abschreibt:

⁴⁶⁰ A-Llm, Musik HS 520, fol. 4v.

⁴⁶¹ A-Wst, MHc-16188, fol. [1v]. Recto- und verso-Seite sind anhand der Risspuren des vormaligen Bogens sowie der inhaltlichen Folge nach Marpurgs *Abhandlung* [...], Bd. 1 bestimmt.

⁴⁶² Das Blatt wurde 1969 vom Musikantiquariat Hans Schneider an die Wienbibliothek verkauft. Vgl. Hans Schneider, *Autographen aus verschiedenen Gebieten*, [= Schneider, Kat. 142]. Tutzingen, 1969, Lot-Nr. 326 u. 327, S. 60–62. Im gleichen Katalog findet sich unter der Lot-Nr. 327 ein weiteres Ergänzungsblatt, das an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verkauft wurde und dort unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 25452 katalogisiert ist. Sowohl die Risspuren an den Blatträndern als auch der inhaltliche Zusammenhang – die einzige, mit Bleistift beschriebene Akkolade setzt die begonnene Akkordaussetzung aus Marpurgs *Abhandlung* [...], IV. Hauptst., 2. Abschnitt, S. 80 fort und Bruckner notiert ebenfalls mit Bleistift „Marpurg“ – deuten darauf hin, dass beide Blätter ursprünglich einen Bogen bildeten. Mit Blick auf den Provenienzzugang des Konvoluts A-Llm, Musik HS 520 (siehe Fußnote 455) liegt die Vermutung nahe, dass ursprünglich vier Bogen aus einem Besitz stammten und erst 1969 die Aufteilung erfolgte. Dadurch würde sich wiederum der angenommene Entstehungszusammenhang bestätigen. Im Auktionskatalog sind jedoch keine weiteren Hinweise auf etwaige Vorbesitzer angegeben.

⁴⁶³ Vgl. *Abhandlung* [...], Bd. 1, S. 54–69.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 76–83.

A-Wst, MHC-16188	AvdF I
1r, Z. 1/2	III. Hauptst., 10. Abschnitt, S. 58, Nr. 10
1r, Z. 3/4	III. Hauptst., 10. Abschnitt, S. 60f., Nr. 17
1r, Z. 5/6	III. Hauptst., 10. Abschnitt, S. 61, Nr. 18
1r, Z. 7/8–9/10, 1. Beispiel	III. Hauptst., 10. Abschnitt, S. 61, Nr. 19
1r, Z. 9/10, 2. Beispiel	III. Hauptst., 10. Abschnitt, S. 61, Nr. 20
1r, Z. 11/12	IV. Hauptst., 2. Abschnitt, S. 80, nicht nummeriert [3. Beispiel]
1v, Z. 3/4	III. Hauptst., 11. Abschnitt, S. 63, Nr. 1
1v, Z. 5/6	III. Hauptst., 11. Abschnitt, S. 64, Nr. 4
1v, Z. 9/10	III. Hauptst., 11. Abschnitt, S. 64, Nr. 6
1v, Z. 11/12	III. Hauptst., 11. Abschnitt, S. 65, Nr. 8

Tab. 5.4: Zuordnungen der Übungen zwischen A-Wst, MHC-16188 und Marpurgs *Abhandlung* [...].

Inhaltlich rückt dieses Blatt damit zum 1. Bogen des Nachtrags „VI“, denn auch dort findet sich ein Verweis auf Marpurgs *Abhandlung* [...], der sich auf den 10. Abschnitt des III. Hauptstücks bezieht:

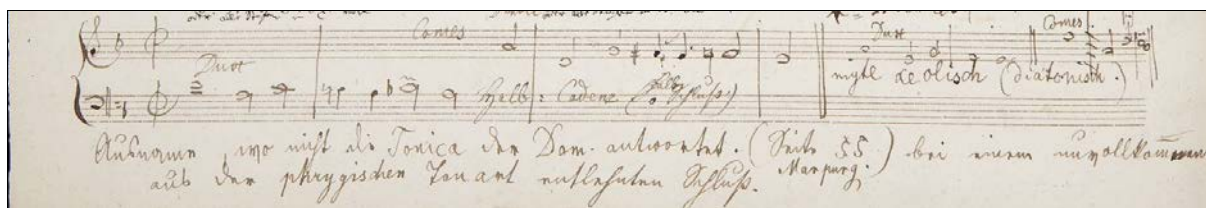


Abb. 5.6a: Abschrift aus Marpurgs *Abhandlung* [...] auf A-Llm, Musik HS 520, fol. 1v.

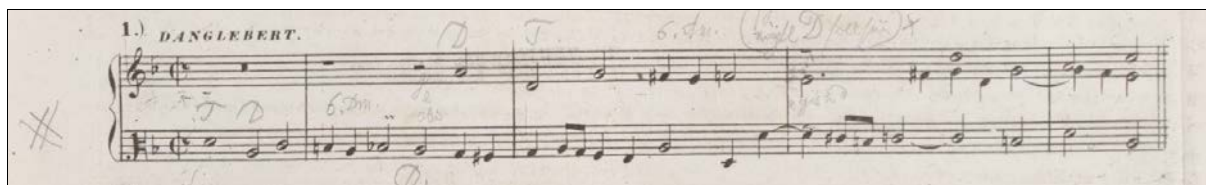


Abb. 5.6b: Korrespondierendes Beispiel aus Marpurgs *Abhandlung* [...], Bd. 1, S. 55.

Hypothetisch wäre damit eine Einordnung des Ergänzungsblattes als innenliegender Bogen zu fol. 1/2 des Nachtrags „VI“ (A-Llm, Musik HS 520) denkbar, sodass sich eine kontinuierliche Arbeit Bruckners mit Marpurgs *Abhandlung* [...] zeitigt. Gegen das sukzessive Arbeiten sprechen jedoch weitere Befunde: Zunächst verweist Bruckner am Beginn des Nachtrags „V“ ohne Zusammenhang zu den auf der Seite notierten Übungsbeispielen, die sich mit dem Kanon über einen gegebenen Cantus firmus beschäftigen, auf ein in der *Abhandlung* [...] gegebenes Beispiel des Fugeneinsatzes bei Bach:

„In Marpurg 1. Theil Seite 38. unten No. 4 v[on]. Bach könnte I. Tacte des des [sic] Comes auch f c sein?“⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ D-MUEs, Hs. 4463, fol. 287r.

Ob fälschlicherweise auf diesem Bogen notiert, zeigt sich an dieser Eintragung, dass eine intensive Beschäftigung mit der *Abhandlung* [...] in diesem Zeitraum durchaus zu verorten ist. Ein möglicher Ausgangspunkt scheint Sechters Aufenthalt in Linz gewesen zu sein, denn in Bruckners Handexemplar der *Abhandlung* [...] findet sich unter dem Kommentar:

„Unumgänglich ist man nicht gebunden, d[a]ß die anfangende Stimme das Thema nach dem Eintritte aller Stimmen ihr ~~St~~ Thema wiederholt (in derselben Tonart)“⁴⁶⁶

eine Datierung auf den 5. September 1861, also Sechters letztem Tag in Linz.⁴⁶⁷ Legt man Bruckners bisherige Vorgehensweise zugrunde, dürfte es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um eine Aussage Sechters handeln, die Bruckner notierte und anschließend mit einem Datum versah. Gleichzeitig verdeutlicht die Befundstelle, dass ein chronologisches Durcharbeiten der *Abhandlung* [...] vermutlich nicht stattfand, sondern eher auf Marpurgs Werk zu Vergleichszwecken zurückgegriffen wurde. Möglicherweise empfahl Sechter Bruckner die neuerliche Durchsicht der *Abhandlung* [...] im Zuge der Vorbereitung zur Prüfung am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde.

Dass mit dem Ergänzungsblatt wiederum das Ende dieses Studienabschnittes und somit der Ausbildungszeit an sich erreicht war, zeigt die neuerliche Eintragung des „O[mina]A[d]M[aio]rem]D[ei]G[loriam]“⁴⁶⁸, die Bruckner bereits am Ende der Studien bei Sechter verwendete hatte, um das »Werk« mit der Ehrerbietung an Gott als für beendet zu erklären.⁴⁶⁹

EXKURS: Reminiszenz, Revision oder Unterrichtsmaterial

Ebenso im Konnex mit Marpurgs *Abhandlung* [...] verweist Grandjean auf eine Datierung im 1. Band von Bruckners Handexemplar auf den 31. Juli 1879, die vermutlich als Ausgangspunkt dafür diente, für das 4. Studienbuch Eintragungen zu erwarten, die in die Zeit nach Bruckners Studienzeit fallen.⁴⁷⁰ Bruckner scheint in

⁴⁶⁶ A-Wn, Mus.Hs. 28275/1, S. 71. Autographe Unterstreichungen bei der Übertragung getilgt.

⁴⁶⁷ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 28275/1, S. 71, dort: „5. Sept[ember] [1]861“.

⁴⁶⁸ A-Wst, MHc-16188, fol. [1v].

⁴⁶⁹ Vgl. D-MUEs, Hs. 4463, fol. 237r.

⁴⁷⁰ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 28275/1, S. 40, dort: „31. Juli [1]879.“. Vgl. Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 313, dort: Fußnote 30, fälschlicherweise als 31. Juni 1879 transkribiert.

diesem Zeitraum den gesamten 8. Abschnitt des III. Hauptstückes aus Marpurgs *Abhandlung* [...] erneut studiert zu haben, in dem er zu allen aufgeführten Beispielen den tonartlich-funktionalen Bezugsrahmen (Tonika oder Dominante) sowie die zugehörige Fundamentstufe (3., 6. oder 7. Stufe) notierte.

Ergänzend dazu teilt Grandjean mit, dass es sich bei den Annotationen auf fol. 108r um Bruckners Altersschrift handeln könnte.⁴⁷¹ Tatsächlich legt der Schriftvergleich zwischen beiden Abschnitten nahe, dass die Eintragung auf fol. 108r aus der gleichen Zeit stammen könnte, wenngleich 1879 noch keinesfalls von einer zittrigen Altersschrift Bruckners gesprochen werden kann.⁴⁷² Inhaltlich lässt sich zwischen beiden Fundstellen keine Verbindung herstellen, denn während sich der Abschnitt der *Abhandlung* [...] auf den Fugeneinsatz auf der 7. Stufe bezieht, stellt die Übung auf fol. 108r lediglich eine weitere Ausarbeitung zum Fugeneinsatz auf der 1. Stufe dar, wenngleich auch dabei die Markierung des Bezugsrahmens Gegenstand der Annotation ist.

Da Bruckner diese Eintragung mit Bleistift vornahm, liegt es nahe, ebenso alle weiteren Bleistift-Eintragungen im Studienbuch auf einen möglichen späteren Schreibstil Bruckners zu untersuchen: Aufgrund der entweder zu geringen Schreibproben – eine Deutung anhand einzelner Tonbuchstaben oder Fundamente wäre höchst spekulativ – oder aber der chronologischen Einordnung der Fundstellen – Eintragungen ordnen sich in den sukzessiven Verlauf der Schreibsichten – sind keine weiteren Zuordnungen in den Zeitraum Ende Juli 1879 vorzunehmen.

Anders verhält es sich mit zwei weiteren Befunden innerhalb des Studienbuchs:

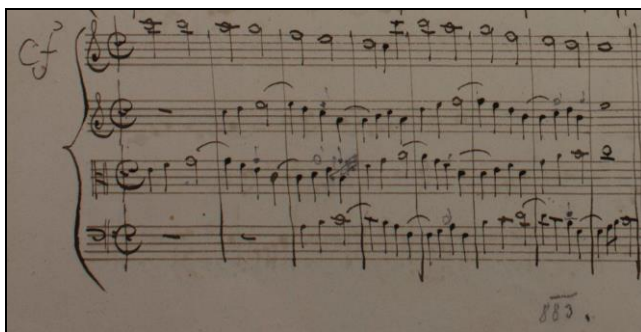
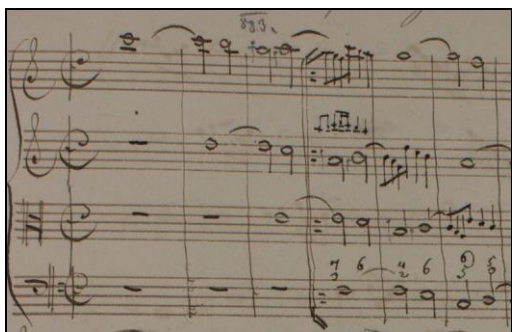


Abb. 5.7: Bleistift-Datierungen in D-MUEs, Hs. 4463, fol. 41r u. 77v.

⁴⁷¹ Grandjean, Bruckners Studienbuch 1860/61, S. 304.

⁴⁷² Vgl. hierzu A-Wn, Mus.Hs. 19482 und A-Wn, Mus.Hs. 19478. Die Datierung fällt damit genau in die Zeit zwischen der Fertigstellung des *Streichquintetts* (WAB 112) und dem Beginn der Arbeit an der *Sechsten Symphonie* (WAB 106).

In beiden Fällen notiert Bruckner die Jahreszahl „[1]883.“ in der für ihn typischen Weise, was darauf schließen lässt, dass die Bleistift-Eintragungen innerhalb des jeweiligen Beispiels zu diesem Zeitpunkt von Bruckner ergänzt wurden. Obwohl beide Beispiele dem vierstimmigen Kanon zuzuordnen sind, folgt das erste Beispiel dem vierfachen Kontrapunkt in der Oktave, so auch von Bruckner darüber notiert, wohingegen die zweite Übung den vierstimmigen Kanons mit Choral zuzuordnen ist. In beiden Übungen modifiziert Bruckner das Kanonthema, was einerseits eine Ergänzung in allen Stimmen nach sich zieht, andererseits werden die darauf aufbauenden Übungen unberührt belassen, sodass deutlich wird, dass nur eine alternative Lösung aufgezeigt werden sollte, die jedoch nicht die ursprünglich Gesetzte ersetzen soll. Die Figuration innerhalb des 1. Beispiels, bei der der Terzschrift auf die 2. Zählzeit in T. 3 verschoben sowie der Oktavsprung in T. 20 durch eine dem Metrum mehr entsprechende Rhythmisierung abgemildert wird, kann als marginal bezeichnet werden. Unwesentlich stärker sind die notierten Varianten im 2. Beispiel: Sowohl die Viertel *g* (als Terz zum zuvor notierten *e*) in T. 2 als auch die Halbe *g* mit angeschlossener Viertel *g* im 3. Takt (beginnend auf der 2. Zählzeit) zielen vermutlich auf die Verbesserung der melodischen Linie, die zuvor stark durch Sekundschritte in Viertelnoten geprägt war. Dass vor allem diese 2. Übung als Versuch zu werten ist, spiegelt auch die nahezu fehlende Umsetzung der Variante in der Alt-Stimme wider.

Nichtsdestotrotz schließen sich mehrere Fragen an: Ist die erneute Beschäftigung mit einzelnen Übungen aus dem Studienbuch 1883 Bruckners eigene intrinsische Motivation, lässt sich ein Werkzusammenhang zu einer zu diesem Zeitpunkt tagesaktuellen Komposition herstellen, spiegelt die autographe Datierung den Stellenwert der Ergänzung wider oder ergibt sich ein Unterrichtszusammenhang? Dass Bruckner ohne Anlass Eintragungen im Studienbuch vornahm, kann mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. In Bezug auf Kompositionen sind für das fragliche Jahr die *Siebente Symphonie* (WAB 107) sowie das *Te Deum* (WAB 45) zu nennen. Obwohl sich in beiden Werken natürlich imitatorische Satztechniken wiederfinden lassen – im *Te Deum* gattungsbedingt verstärkt – konnte bisher kein Zusammenhang zwischen den beiden Beispielen und den Werken hergestellt werden, sodass auch die Hypothese einer kompositionsgetriebenen Wiederaufnahme der Studien unwahrscheinlich erscheint und zurückgestellt werden kann. Auch aufgrund der Simplizität der Änderungen kann daher die erneute Eintragung in das Studienbuch im Rahmen des Unterrichts als wahrscheinlichstes Szenario angenommen werden. Da

Bruckner weder im Rahmen seiner Universitätsvorlesungen noch im Konservatoriumsunterricht besonders viel Zeit für die Kanonkomposition aufwendete, scheint der Privatunterricht als naheliegender Entstehungskontext annehmbar.⁴⁷³

Neben der Ergänzung des Cantus firmus 17 im 1. Studienbuch sowie dem Verweis auf die Verwendung im ersten Jahr des Konservatoriumsunterrichts, bleiben diese beiden Datierungen die einzigen, schriftlich nachweisbaren Hinweise darauf, dass Bruckner die Studienbücher weiterwendete. Mit Blick auf die vorangegangenen Studienbücher sowie Bruckners Handexemplare musiktheoretischer Lehrwerke wäre zu fragen, ob auch in diesen Eintragungen vorhanden sind, die eher Bruckners Altersschrift oder aber einem möglichen Unterrichtskontext zuzuordnen sind – bestätigen ließ sich diese Hypothese anhand entsprechenden Befunde bisher jedoch nicht.

⁴⁷³ Zum Verhältnis der einzelnen Unterrichtsabschnitte in Bruckners Unterricht siehe Kapitel 1.3. *Musik- und Musiktheorieunterricht Bruckners.*

6. Schüler-Mitschriften aus dem Unterricht bei Bruckner

6.1 Musik- und Musiktheorieunterricht Bruckners

6.1.1 Linzer Privatunterricht

Mit dem Anstellungsdekret als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganisten am 25. April 1856 sowie dem am 14. Mai abgelegten Diensteid beendet Bruckner seine bis dato fortlaufende Karriere als Schullehrer und wechselte in den Beruf eines ausübenden Musikers.⁴⁷⁴ Trotz der zu versehenden Kirchendienste gab Bruckner in dieser Zeit als Nebeneinkunft ebenfalls Privatunterricht im Klavier- und Orgelspiel sowie in Harmonielehre. Der mit seiner Anstellung verbundene sozialer Aufstieg verdeutlicht sich auch in der Schülerschaft, die sich fast durchwegs aus Kindern aus bessergestellten Linzer Bürgerfamilien zusammensetzt.⁴⁷⁵ Zeugnisse über den Klavierunterricht liegen nur mittelbar, meist als anekdotische Berichte oder Widmungen, durch Göll./Auer oder die Schüler selbst vor.⁴⁷⁶

Harmonielehre unterrichtete Bruckner aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach seinem Unterricht bei Sechter: Überliefert sind hier die Mitschrift von Bohumila Krüzner (1849–1912) sowie eine Kompilation⁴⁷⁷ die Richard Hofmann (1857–1926) am 24. Dezember 1864 als Weihnachtsgeschenk übergeben wurde, aber vermutlich von einer der beiden Schwestern Richards – Helena (1846–1902) oder Pauline (1844–1877) – angefertigt wurde.⁴⁷⁸ Entgegen der Darstellung von Lindner dürfte es sich bei der Hofmann-Mitschrift – neben Krüzners Mitschrift – um eine der frühesten Lehrgänge Bruckners in Harmonielehre und nicht um eine Klavierschule handeln, was auch u. a. an den Akkordprogressionen im vierstimmigen Satz mit hinzugefügten Fundamentschritten erkennbar ist, die über die typischen Stufenfolgen (1–4–7–3–6–2–5–1) geführt werden.⁴⁷⁹ Da dem Verfasser nur vereinzelte Seiten dieser Handschrift vorliegen, ist eine weitere Autopsie nicht möglich. Die von Lindner gelieferte Beschreibung, dass der erste Teil „mit einer einfachen Erklärung der Dur- und Mollskalen“⁴⁸⁰ beginnt und sich nach der Intervalllehre, „zur Vertiefung [...] zahlreiche

⁴⁷⁴ Maier, Dom- und Stadtpfarrorganist, S. 22.

⁴⁷⁵ Andreas Lindner, Autographes Lehrwerk Bruckners entdeckt, in: *ABIL-Mitteilungen*, Nr. 21 (Juli 2018), S. 5–8, [= Lindner, Autographes Lehrwerk] hier: S. 5.

⁴⁷⁶ Göll./Auer, Bd. 3/1, S. 43.

⁴⁷⁷ In der Quellenbeschreibung vermerkt Lindner, dass es sich um Konvolute handelt, die nachträglich gebunden wurden (vgl. Lindner, Autographes Lehrwerk, S. 6).

⁴⁷⁸ Dass sich der zu diesem Zeitpunkt siebenjährige Richard für die Ausarbeitungen verantwortlich zeigt, kann aufgrund der Komplexität des notierten Inhalts sicher ausgeschlossen werden.

⁴⁷⁹ Lindner, Autographes Lehrwerk, S. 7, Abb. 2.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 6.

Übungsbeispiele“ anschließen, bestätigt jedoch den Eindruck, dass es sich um eine Harmonielehre handelt. Nichtsdestotrotz zeigen die einsehbaren Ausschnitte einen überaus hohen Schreibanteil Bruckners, sodass zu fragen wäre, ob es sich nicht um bisher fehlendes Studienmaterial Bruckners handeln könnte.

Die durch Bohumila Krüzner (verehel. Planck Edle von Planckenburg)⁴⁸¹ im oberösterreichischen Landesmuseum (A-Llm,) unter der Signatur Musik HS 515 überlieferte Mitschrift umfasst lediglich 4 Blätter⁴⁸², zeigt dabei aber durchaus inhaltliche Parallelen zur Hofmann-Mitschrift: Nach einer Einführung zur Intervalllehre sowie zu offenen und verdeckten Folgen (fol. 2r), wird mit der Akkordlehre sowie der kadenzierenden Schrittfolge 1–5–1 in allen Lagen fortgesetzt (fol. 2v). Diese lässt Bruckner bereits transponieren (nach F-, G-, D- und B-Dur), ehe die Verbindung von Dreiklängen über die Quintfall-Fundamentalschrittfolge (1–4–7–3–6–2–5–1) wiederum in allen Lagen und anschließend transponiert (nach G-, F-, D- und B-Dur) abgehandelt wird. Mit weiteren Beispielen zu Sextakkorden endet die Mitschrift bevor weitere Dreiklangsfolgen zu den Septakkorden sowie die Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde beginnen würde.⁴⁸³

Angesichts der vorhandenen Ausschnitte ist davon auszugehen, dass die Hofmann-Mitschrift diese Übungen und Ausarbeitungen noch beinhaltet, d. h. zumindest die Dreiklangsfolgen zum Septakkord und seinen Umkehrungen. Ebenso finden sich auch in der Hofmann-Mitschrift transponierte Wiederholungen bereits ausgefertigter Übungen, sodass hier bereits von einer didaktischen Konzeption auszugehen ist.

Beide Mitschriften weisen zudem schriftsprachliche Anmerkungen von der Hand Bruckners auf, die basale Lehrsätze der Harmonielehre reproduzieren:

⁴⁸¹ Für weitere biographische Informationen, siehe Clemens Gubsch, Art. Krüzner (verehel. Planck Edle von Planckenburg), Bohumila (Josefa Katharina Helena), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e26455.

⁴⁸² Die Blattreihenfolge, wie sie durch die Follierung vorgeben ist, erscheint mit Blick auf Inhalt und verwendete Schreibmittel fraglich: Während fol. 2–3 vollständig mit Bleistift geschrieben wurden, erfolgt der Wechsel zur schwarzen Tinte auf fol. 1r und setzt sich fort auf fol. 1v sowie 4r. Inhaltlich schließt auf fol. 1r die Transpositionsübung der Dreiklangsfolge über die Stufenschritte (1–4–7–3–6–2–5–1), hier jetzt in B-Dur an, die auf fol. 3v, begonnen wurde. Damit dürfte die eigentliche Blattreihenfolge fol. 2, 3, 1 und 4 sein.

⁴⁸³ Mit Blick auf die zu untersuchenden Mitschriften aus Bruckners Privatunterricht von Friedrich Klose, Josef Vockner und Friedrich Eckstein ist ein identischer Beginn des Lehrgangs nachzuweisen, siehe dazu bspw. die Übungen Josef Vockners Anhang 6.8: Fundamentalschritte und Dreiklangsfolgen in C-Dur aus Vockners Studien (A-Wgm, A 178b/I).

„Jede Dissonanz muß *a* vorbereitet sein, muß *b* sich auflösen, und darf *c* nicht verdoppelt werden. NB. Mit der Terz des Fundamentes darf keine verdeckte Oktavfolge stattfinden.“⁴⁸⁴

Bruckner scheint demnach bereits kurz nach seiner Lehrzeit bei Sechter und noch vor seiner Übersiedelung nach Wien das bei Sechter erlernte System sowie auch dessen pädagogische Aufbereitung selbst zu unterrichten. Dass Bruckner selbst die Kommentierung an den Blatträndern vornimmt, wirft insofern Fragen auf, als dass dadurch eine vollständige Autorschaft Bruckners nicht auszuschließen ist, denn auch innerhalb der Notenbeispiele finden sich nach bisherigem Kenntnisstand keine erkennbaren Schreiberwechsel. Ob das bedeutet, dass Bruckner die Übungen als Lehrer selbst vollständig schrieb oder aber mit beiden Mitschriften Teile des Bruckner'schen Lehrgangs bei Sechter vorliegen, ist bis hierher nicht zu beantworten.

6.1.2 Unterricht am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und an der Universität Wien

6.1.2.a Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Nach mehreren erfolglosen Bewerbungen u. a. als „Lehrer der musikalischen Composition“ sowie als Hoforganist bzw. Hofkapellmeister in Wien und München, erlangte Bruckner vor allem aufgrund der Protektion sowie Für- und Zusprache durch Johann von Herbeck in der Nachfolge des inzwischen verstorbenen Sechters eine Professur für Harmonielehre, Kontrapunkt und Orgel am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die er mit 1. Oktober 1868, noch im alten Musikvereinsgebäude (I., Tuchlauben Nr. 12), antrat.⁴⁸⁵

Bereits bei Bruckners Dienstantritt war der Gesangs- wie Instrumentalunterricht am Konservatorium in Vorbildungs- und Ausbildungsschulen unterteilt, erste als Vorbereitungskurse zu letzteren sowie innerhalb der Schulen nach Jahrgängen aufgliedert, allerdings je gewähltem Fach in unterschiedlicher Anzahl: So sah die Klavierschule drei Jahrgänge sowohl in der Vorbildungs- als auch der Ausbildungsschule vor, sodass ein vollständiges Studium des Faches maximal sechs Jahre in Anspruch nahm, wohingegen Bruckners Orgelschule insgesamt nur drei Jahre

⁴⁸⁴ A-Llm, Musik HS 515, fol. 1r.

⁴⁸⁵ Sandra Föger, Art. Anstellungen, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.9.2017, abgerufen 20.9.2021), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e4557.

(ein Jahr Vorbildungs-, zwei Jahre Ausbildungsschule) bei erfolgreichem Abschluss dauerte.⁴⁸⁶ Zu den jeweiligen Hauptfächern wurden zudem lehrplanmäßig Nebenfächer zugeteilt, die teils obligat sowie teils frei zu wählen waren.

Die von Bruckner unterrichteten Kurse zur Harmonielehre und Kontrapunkt – als Schulen der Musiktheorie gemeinsam mit der Kompositionslehre separat geführt – konnten sowohl als Hauptfach gewählt werden, als auch als Nebenfach lehrplanmäßig vorgegeben sein, was jedoch nur bei den Ausbildungsschulen der Instrumentalfächer der Fall war. Neben Bruckner unterrichteten zudem noch Leopold Alexander Zellner (1823–1894)⁴⁸⁷ und Franz Krenn (1816–1897) Harmonielehre sowie letzterer in späteren Jahren außerdem Kontrapunkt und Komposition sowie bereits vor Bruckners Anstellung Felix Otto Dessoff (1835–1892) Kontrapunkt und Komposition. Die Nebenfach-Ausbildung übernahmen ab 1875 auch Robert Fuchs (1847–1927) und ab 1877 Hermann Graedener (1844–1929).

Die Unterrichtsgegenstände für alle drei von Bruckner unterrichteten Fächer lassen sich anhand des Lehrplanes nachvollziehen:

„Schule für Harmonielehre und Kontrapunkt
(Herr Professor Bruckner).

Für Harmonielehre: Anfangsgründe, Fundamentschritte, Vorbereitung und Auflösungen der Akkorde nach den verschiedenen Fundamentschritten; diatonische Tonwechslung und chromatische Schritte; Harmonisi[e]ren einfacher Melodien.

Für den Kontrapunkt: Den zwei-, drei- und vierstimmigen einfachen strengen Kontrapunkt in Dur und Moll nach den fünf Gattungen; den doppelten Kontrapunkt in allen Intervallen und Bewegungen und in allen Verbindungen; den drei- und vier-fachen Kontrapunkt in der Oktave.“⁴⁸⁸

sowie:

„Orgelschule (Herr Professor Bruckner)

Uebungen im Spiele bezifferten Basses und im Auswendigspielen der Fundamentschritte nach den einzelnen Stamm- und abgeleiteten Akkorden; Modulation durch den verminderten Vierklang; Pedal-Uebungen nach Rink und Manual-Uebungen.“⁴⁸⁹

Die für Harmonie- und Kontrapunktlehre angeführten Subjekte lassen sowohl in der Terminologie als auch in der gelisteten Reihenfolge den Bezug zu Sechter mehr als deutlich erkennbar werden. Dass Bruckner mit dem Curriculum allerdings nur bedingt

⁴⁸⁶ [Unbekannter Verfasser], *Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der [...] Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Lehrplan und Prüfungs-Vorschrift für das Schuljahr 1890–91*. Wien: Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1891, [= Lehrplan 1891] S. 6. Dabei konnten bei entsprechenden Vorkenntnissen auch Jahrgänge übersprungen werden.

⁴⁸⁷ Zum Verhältnis zu Zellner siehe: Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 72–74.

⁴⁸⁸ Jahresbericht 1868/69, S. 44.

⁴⁸⁹ Ebd.

zufrieden war, zeigen seine wiederholten Ansuchen an den Schulausschuss des Konservatoriums: Bereits gegen Ende des ersten Unterrichtsjahres erbat er die Umwidmung von drei Unterrichtsstunden, weg vom Orgelunterricht hin zur Harmonielehre, was die Direktion bewilligte.⁴⁹⁰ Im darauffolgenden Jahr (1870) ersuchte er um die Einrichtung eines zweiten Jahrgangs⁴⁹¹ für Harmonielehre – mit Verweis auf die unzureichende Anzahl von drei Wochenstunden über 10 Monate (entspricht zwei Semestern) – sowie sowohl um eine Änderung bei der Schülerzuweisung in der Kontrapunktlehre als auch um die Verschiebung der Kanon- und Fugenlehre in das letzte Unterrichtsjahr.⁴⁹² Bruckners Ansuchen werden jedoch nur teilweise umgesetzt, was sich anhand einer erneuten Anfrage um Restrukturierung der Kontrapunktlehre, wiederum mit Fokus auf die Verschiebung der Kanon- und Fugenlehre, vier Jahre später (1874) widerspiegelt.⁴⁹³

Bruckner gibt den Umfang seines Deputats als auch die Wochentage an denen er unterrichtet über die Jahre hinweg verschieden wieder, während er 1872 noch jeden Wochentag von 11 bis 1 Uhr am Konservatorium anzutreffen ist, vermerkt er in einem Taschenkalender für das Jahr 1877 den Konservatoriumsunterricht lediglich Dienstag und Donnerstag jeweils von 9 bis 2 Uhr sowie Samstag zusätzlich 5 bis 7 Uhr.⁴⁹⁴ Mit Blick auf die Mitschrift Franz Schalks ist klar, dass Bruckner samstags lediglich Harmonielehre unterrichtete.⁴⁹⁵ Wiederum etwas später 1885 bemerkt Bruckner gegenüber Felix Mottl, dass er sieben Stunden am Konservatorium unterrichtete.⁴⁹⁶ Die Varianz zwischen 7 bis 12 Wochenstunden dürfte sich einerseits aus der Anzahl inskribierter Schüler sowie der gegebenen Überstunden ableiten, andererseits sind auch divergierende Bezugsrahmen denkbar, da Bruckner möglicherweise zum Zeitpunkt der Äußerungen unterrichtsfreie Zeiten mit in seine Aufstellung miteinbezog. Aus den Jahresberichten ist jedenfalls eine exakte Unterrichtsstundenanzahl für alle von Bruckner unterrichteten Fächer zu entnehmen:

⁴⁹⁰ Brief von Zellner an Bruckner vom 23. April 1869, zit. nach: Briefe I, S. 109.

⁴⁹¹ Die Kontrapunktlehre war zwischen 1868 bis 1890 stets in zwei Jahrgänge unterteilt, wenngleich nur ein Bruchteil der Schüler und Schülerinnen diesen zweiten Jahrgang belegten.

⁴⁹² Brief von Bruckner an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde vom 4. Juni 1870, zit. nach: Briefe I, S. 123.

⁴⁹³ Brief von Bruckner an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde am 28. Mai 1874, zit. nach: Briefe I, S. 155. Die Ablehnung des Bescheids erfolgte von unbekannter Hand mit Bleistift auf der letzten Briefseite mit den Worten: „abzulehnen soll bleiben wie bisher“.

⁴⁹⁴ Brief von Bruckner an einen unbekannten Adressaten am 30. Mai 1872, zit. nach: Briefe I, S. 139 sowie A-Wn, Mus.Hs. 3182/1, fol. 7r.

⁴⁹⁵ Siehe dazu auch Kapitel 6.2.1.c *Franz Schalk – A-Wn, F18.Schalk.452/1–2 (Studienjahre 1878/79 und 1879/80)*.

⁴⁹⁶ Brief von Bruckner an Felix Mottl vom 22. April 1885, Briefe I, S. 274.

Konstant von 1870 bis 1891 sind die Vorbildungs- und Ausbildungsschule im Fach Orgel jeweils mit 8 monatlichen, d. h. jeweils 2 Wochenstunden ausgewiesen.⁴⁹⁷ schwieriger zu bestimmen sind dagegen Kontrapunkt- und Harmonielehre, denn die Jahresberichte zeichnen hier den von allen Lehrern gegebenen Unterricht gemeinsam aus, sodass eine genaue Differenzierung nicht oder nur in etwa vorgenommen werden kann: Der systematisierte Unterricht wird für die Harmonielehre über den Gesamtzeitraum von Bruckners Unterrichtstätigkeit überwiegend mit 48 Stunden monatlich für beide Lehrer angegeben, d. h. es dürfte sich für Bruckner um ca. 6 Wochenstunden handeln. Die Kontrapunktlehre, ebenfalls beide Lehrer zusammengefasst, wird mit 40 oder 32 Monatsstunden geführt, sodass auf Bruckner hier vermutlich 5 bzw. 4 Wochenstunden entfallen sein dürften. Summa summarum decken sich damit die verzeichneten 11–12 Wochenstunden mit den von Bruckner selbst geschilderten Deputat, wenngleich jahrgangsbedingt Schwankungen vorliegen können.

Ähnlich der schwankenden Angaben zu Unterrichtsstunden lässt sich ein Wandel im Lehrplan insofern konstatieren, als dass 1890 – ein Jahr vor Bruckners Pensionierung – die zuvor deutliche Orientierung der Lehrinhalte an Sechters *Grundsätzen* [...] kaum noch zu erkennen ist:

„1. Schule für Harmonielehre.

Ein Jahrgang mit wöchentlich 6 Stunden für 16 Schüler.

Lehrer: Herr Professor R. Fuchs

[Lehrer: Herr Professor] Bruckner Parallelclassen.

Vorkenntnisse: Allgemeine Musiklehre; Clavierspiel entsprechend dem absolvi[er]ten Lehrstoffe der Schulen für Clavier als Nebenfach (B3).

Schulgeld: 120 fl.

Lehrstoff: Intervalle und deren Umkehrungen, Accordlehre, Modulation, Harmonisi[er]ung gegebener Melodien, Erfindung im reinen 4[-]stimmigen Satze (Choral); Ausbildung der Melodie, freie Figuration — Uebung im Noti[er]en in allen Schlüsseln und nach dem Gehör (Dictando).

Lehrbuch: Brosig: „Handbuch der Harmonielehre“.⁴⁹⁸

sowie für den Kontrapunktunterricht:

⁴⁹⁷ [Unbekannter Verfasser], *Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1872–1873*. Wien: Verlag des Konservatoriums / Druck von J. B. Wallihausser, 1873, [= Jahresbericht 1872/73] S. 39 u. 42–43 sowie [Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der [...] Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1889–1890*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1890, [= Jahresbericht 1889/90] S. 38.

⁴⁹⁸ Lehrplan 1891, S. 13. Die Textwiedergabe erfolgt hier und im folgenden Beispiel möglichst authentisch nach dem Original.

„2. Schule für Contrapunkt.“

Ein Jahrgang mit wöchentlich 4 Stunden für 16 Schüler.

Lehrer: Herr Professor Bruckner

[Lehrer: Herr Professor] R. Fuchs Parallelclassen.

Vorkenntnisse: Harmonielehre, entsprechend dem Lehrstoffe der Harmonielehre (C 1). Clavierspiel, entsprechend dem Lehrstoffe des 2. Jahrganges der Schule für Clavier als Nebenfach (B3)

Schulgeld: 150 fl.

Lehrstoff: Einfacher und doppelter Contrapunkt der Octave, Nachahmung, einfache Fuge, drei- und vierfacher Contrapunkt, Fuge mit mehreren Subjecten, Canon; Satzbildung, Periodenbau.“⁴⁹⁹

Der Verweis auf Moritz Brosigs (1815–1887) *Handbuch der Harmonielehre und Modulation*⁵⁰⁰ (1874) als grundlegendes Lehrwerk des Unterrichts zeigt zudem an, dass Bruckner sich den Harmonielehre-Unterricht mit Franz Krenn und weiteren Lehrern (s. o.) teilte.⁵⁰¹ Die gelisteten Unterrichtsinhalte stellen ebenfalls keinen direkten Bezug zu Sechters Lehre her, zumindest dann nicht, wenn man die Reihung und Abfolge der Lehrstoffe miteinbezieht – gleiches ist für die Kontrapunktlehre festzuhalten.

Eine genaue Schülerzahl für die inskribierten Konservatoriumsschüler lässt sich nach aktuellem Forschungsstand nicht benennen, da einerseits die Schülerstatistik der Jahresberichte auch hier lediglich den Besuch der Harmonie- bzw. Kontrapunktlehre, nicht aber den jeweiligen Lehrer angibt, sodass eine Auswertung ausschließlich über die Matriken bzw. Schulakten erfolgen könnte.⁵⁰² Andererseits stellt sich die Frage nach der Bewertung der Schülerschaft, da Schüler und Schülerinnen mitunter im Verlauf des Schuljahres aus dem Konservatorium ausschieden, sich aber dennoch von Bruckner Zeugnisse ausstellen ließen.⁵⁰³

Bruckners Lehrtätigkeit am Konservatorium endete schließlich innerhalb des Schuljahres 1890/91 auf Bruckners eigenen Wunsch hin am 15. Januar 1891 – die

⁴⁹⁹ Lehrplan 1891, S. 13.

⁵⁰⁰ Moritz Brosig, *Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst für Musikinstitute, Lehrerseminare und Präparandenanstalten*. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1874.

⁵⁰¹ Dass Bruckner hauptsächlich auf Brosigs Lehrwerk zurückgriff, kann als ausgeschlossen gelten, vielmehr dürfte sich damit der Einfluss Krenns auf die Gestaltung des Lehrplans widerspiegeln.

⁵⁰² Eine entsprechende Auswertung wird derzeit von Elisabeth Maier vorbereitet.

⁵⁰³ Clemens Gubsch u. Raphaela Quass, Ein bisher unbekanntes Bruckner-Zeugnis, in: *Mitteilungen des Anton Bruckner Instituts Linz*, Nr. 27/28 (Dezember 2021), S. 8–11 [= Gubsch, Bruckner-Zeugnis].

Orgelklasse hatte er bereits zu Beginn des gleichen Schuljahres an seinen Schüler Josef Vockner (1842–1906) abgegeben.⁵⁰⁴⁵⁰⁵

6.1.2.b Universität Wien

Noch bevor Bruckner als Nachfolger Sechters ans Konservatorium berufen wurde, strebte er bereits im November 1867 eine Position als „Lehrer der musikalischen Composition, insbesondere: der Harmonielehre und des Contrapunktes“⁵⁰⁶ an der Universität Wien an. Sein Bittgesuch adressierte Bruckner direkt an den Dekan der Philosophischen Fakultät Otto Lorenz (1832–1904), der wiederum – dem verwaltungsspezifischen Prozedere entsprechend – Lorenz Rudolf von Eitelberger (1817–1885) und Eduard Hanslick (1825–1904) als Fachreferenten einsetzte, um das Ansuchen zu begutachten.⁵⁰⁷ Ersterer blieb der entsprechenden Sitzung fern, während Hanslick Bruckners Bewerbung einerseits mit Verweis auf das von Rudolf Weinwurm fünf Jahre zuvor gestellte Ansuchen sowie den damit einhergehenden Beschluss Kompositions- und Kontrapunktunterricht nicht als Lehrgegenstände in das Curriculum der Universität aufzunehmen, negativ bewertete, worauf das zuständige Professorenkolleg das Ansuchen abschlägig beschied.⁵⁰⁸

In der Folge wiederholte Bruckner sein Anliegen, mittels einer lebenslangen Unterstützung bzw. einer Anstellung als Lehrer oder Professor finanzielle Absicherung und u. a. auch eine Pensionsberechtigung zu erlangen: Zunächst eine Anfrage um „vorgesorgte Subvention“ an den Unterrichtsminister Karl Edlen von Streymayr (1823–1904) im Januar 1873, sowie darauffolgend ein abermaliges Bittgesuch im November des gleichen Jahres direkt an den österreichischen Reichsrat, wiederum nicht um eine Anstellung, sondern um eine Budgetierung aus Haushaltsmitteln.⁵⁰⁹ Beide Bittgesuche scheiterten, wobei der Reichsrat Bruckner an das Kultus- und

⁵⁰⁴ Brief Bruckners an die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde von Anfang Januar 1901 sowie die darauffolgende Antwort vom 15. Januar 1891, vgl. Briefe II, S. 104 u. 108–109.

⁵⁰⁵ Siehe Kapitel 6.4 *Josef Vockners Studium bei Bruckner*.

⁵⁰⁶ Brief Bruckners an Otto Lorenz vom 2. November 1867, zit. nach: Briefe I, S. 78.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd.

⁵⁰⁸ Kurt Mühlberger u. Andrea Singer, *Anton Bruckners »Akademische Bühne«: Die Universität Wien* (= Schriften des Archivs der Universität Wien, Bd. 28). Göttingen: Vienna University Press, 2021 [= Mühlberger, *Akademische Bühne*], hier: S. 58–60.

⁵⁰⁹ Brief Bruckners an Karl Edlen von Streymayr vom 27. Januar 1873 sowie Brief Bruckners an den österreichischen Reichsrat vom 9. November 1873, vgl. Briefe I, S. 142–143 u. 149.

Unterrichtsministerium rückverwies, sodass Bruckner im April 1874 wiederum um eine Universitätsanstellung beim gleichen Ministerium ansuchte.⁵¹⁰ Wie Mühlberger hierzu berechtigterweise anmerkt, versucht Bruckner geschickt durch die Umgehung der akademischen Verwaltung als auch den Verweis auf die Fürsprache von Stremayrs, das zuvor abschlägig behandelte Ansuchen und die damit einhergehende *res iudicata* zu umgehen.⁵¹¹ Da sich Stremayr jedoch an die vorgegebenen Verfahrensweisen hält, wird das Ansuchen abermals der Philosophischen Fakultät vorgelegt und Hanslick wiederum zur Begutachtung hinzugezogen. Im bestellten Gutachten vom 4. Mai 1874 greift Hanslick die bereits 1867 angeführten Hinderungsgründe wieder auf, ergänzt diese jedoch um Bruckners fehlende lehramtliche Befähigung, sein zu hohes Alter als auch die unsachgemäße sprachliche Formulierung des Ansuchens und schlägt dementsprechend abermals dessen Ablehnung vor.⁵¹² An diesem Bescheid ändert auch Bruckners Nachtrag vom 10. Mai 1874 nichts, sodass Bruckner auf Stremayrs Rat hin ein erneutes Gesuch, datiert auf den 15. Juli 1874, vorbringt.⁵¹³ Mit einer weiteren Sitzung des Professorenkollegs vom 31. Oktober 1874, deren Verlauf aufgrund der kontroversen Begutachtung des Ansuchens – wiederum durch Hanslick – Eingang in der Tagespresse⁵¹⁴ fand, wurde Bruckners Bewerbung abermals abgelehnt.⁵¹⁵⁵¹⁶

Trotz nun mehrerer negativer Bescheide versucht Bruckner weiter als Lektor an der Universität angestellt zu werden: Die letztlich erfolgreiche Bewerbung richtete

⁵¹⁰ Brief Bruckners an das Ministerium für Cultus und Unterricht vom 18. April 1874, vgl. Briefe I, S. 152.

⁵¹¹ Mühlberger, *Akademische Bühne*, S. 64–65.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Ebd., S. 67–70. Wie Mühlberger anhand des Sitzungsprotokolls offenlegt, wird als alternativer Vorschlag hier bereits die Position eines unbesoldeten Lektors ins Spiel gebracht.

⁵¹⁴ [Ohne Verfasser], Der Generalbaß im philosophischen Professoren-Collegium, in: *Local-Anzeiger* als Beilage zu *Die Presse*, XXVII. Jg., Beilage Nr. 354 vom 25. Dezember 1874, S. 7.

⁵¹⁵ Mühlberger, *Akademische Bühne*, S. 67–70.

⁵¹⁶ Die mehrmalige Ablehnung durch Hanslicks respektive seine Gutachten fächert sich in verschiedene Argumentationsstränge: (a) Inhaltlich-sachliche Beweggründe. Hanslick sah die Harmonie- und Kontrapunktlehre in diesem Zusammenhang als satztechnische Grundlagen für die Musik- bzw. Kompositionspraxis, die dementsprechend an den Konservatorien zu unterrichten seien bzw. nur dann als universitäre Fächer in Betracht kommen, wenn eine theoretische Auseinandersetzung mit selbigen erfolgt. (b) Persönlich-parteiliche Gründe. Bruckner wiederholte in seinen Ansuchen mehrmals, dass die angestrebte Stelle dazu diene, durch ein festes Gehalt mehr Zeit zum Komponieren zu gewinnen, was als Argument bereits widersprüchlich erscheint. In gewisser Weise auch als Abwertung der akademischen Lehre gelesen werden kann. auf die uni. Außerdem verwies Bruckner mehrmals auf seine Gefolgschaft zu Richard Wagner, sodass eine klare Positionierung innerhalb des Parteienstreits um die Neudeutsche Schule seitens Bruckner und damit gegen Hanslick erkennbar ist. (c) Verwaltungsbezogene Beweggründe. Zunächst suchte Bruckner um Positionen an, für die er formal nur mittels Sondergenehmigung hätte zugelassen werden können. Die Lektorenstelle war für Bruckner sicher nicht ursprüngliches Ziel seiner Bewerbung. Dass Bruckner zudem die Mehrzahl seiner Gesuche direkt an das Unterrichts- und Kultusministerium adressierte und nicht an Fakultät und Senat der Universität, wodurch er letztlich den Verwaltungsweg zu umgehen versuchte, trug sein Übriges bei.

Bruckner am 12. Juli 1875 abermals direkt an das Kultus- und Unterrichtsministerium. Die deutlich veränderte Ausrichtung des Schreibens – Bruckner betont Nutzen und Notwendigkeit der Unterrichtsgegenstände für die Studierenden und verzichtet auf die Nennung persönlicher Vorteile, die ihm durch die Anstellung erwachsen würden ebenso wie auf die Hervorhebung seiner bisherigen kompositorischen Leistungen – legt, wie Mühlberger andeutet, den Schluss nahe, dass August Göllerich sen. (1819–1883) an dieser „sachlichen, stilistisch »geschliffenen«“⁵¹⁷ Version seinen Anteil gehabt haben könnte. In einer weiteren Sitzung des Professorenkollegs wird Bruckners Antrag einstimmig angenommen, u. a. weil Hanslick in seinem neuerlichen Gutachten „gegen die Bestellung Bruckners als unbesoldeter Lehrer keinen Anstand“⁵¹⁸ nahm und von der entsprechenden Sitzung fernblieb sowie weil im Vorfeld durch das Kultus- und Unterrichtsministerium, d. h. in Person Stremayrs nachdrücklich auf eine schnelle Entscheidung seitens des Kollegs gedrängt wurde.⁵¹⁹ Die Zulassung Bruckners als unbesoldeter Lektor für Harmonielehre und Kontrapunkt erfolgte am 8. November 1875, sodass eine Aufnahme der Lehrtätigkeit im laufenden Wintersemester nicht in Frage kam, gleichwohl Bruckner bereits wenige Tage darauf am 25. November an einem Skript für seine Antrittsvorlesung arbeitete.⁵²⁰

Dass Bruckners seine erste Vorlesung vermutlich am 24. April 1876 gehalten haben dürfte, rekonstruiert bereits Schwanzara anhand der Vorlesungsverzeichnisse sowie der daraus erkennbaren Aufteilung des Harmonielehre-Lehrgangs auf zwei Semester.⁵²¹ Erst im übernächsten Semester, d. i. das Sommersemester 1877, unterrichtete Bruckner Kontrapunkt, wie auch aus seinen Taschenkalendern hervorgeht.⁵²²

Mit der Berufung zum unbesoldeten Lektor war Bruckner seinem Ziel, durch eine Anstellung an der Universität ein gesichertes Einkommen bei relativ geringem Arbeitsaufwand erlangen und somit ausreichend Zeit zum Komponieren zu gewinnen, keineswegs nähergekommen. Im Gegenteil, ein weiteres Deputat im wöchentlichen

⁵¹⁷ Mühlberger, Akademische Bühne, S. 77.

⁵¹⁸ Sitzungsprotokoll vom 29. Oktober 1875, zit. nach: Mühlberger, Akademische Bühne, S. 79.

⁵¹⁹ Mühlberger, Akademische Bühne, S. 78–79.

⁵²⁰ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 369–374. Der bei Göll./Auer angegebene Verweis, dass sich das Skript der Antrittsvorlesung im Nachlass Bruckners befand, ist nicht zu bestätigen. Der Verbleib des selbigen ist unbekannt, sodass über die Authentizität keine Aussage getroffen werden kann. Festzuhalten ist aber, dass die hier wiedergegebene Passage einer Vortragsdauer von ca. 15 Minuten entsprechen dürfte.

⁵²¹ Schwanzara, Vorlesungen, S. 47–52.

⁵²² A-Wn, Mus.Hs. 3182/1, fol. 11r, „30. April I. Mal | Contrapunct an Uni- | versität. | 1877. A[nton]Br[uckner]m[anu]p[ropria].“ Der Zusatz der Paraphe deutet an, welche Bedeutung Bruckner dem Beginn des Kontrapunktunterrichts an der Universität beimaß.

Tonus kam hinzu, sodass Bruckner wenig überraschend bereits am 26. Juli 1876 an Konstantin Prinz von Hohenlohe-Schillingsfürst (1828–1896) – und damit wiederum den Dienstweg unterlaufend – ein weiteres Bittgesuch um eine mit einem „jährlichen doti[e]rten Gehalte verbundene außerordentliche Professur“⁵²³ richtet. Gleichwohl eine Antwort nicht überliefert ist, ist auch dieses Ansuchen abschlägig beantwortet worden, denn, um seine finanzielle Situation zu verbessern, adressiert Bruckner im darauffolgenden Jahr abermals an das Kultusministerium eine weitere Anfrage um „einen jährlichen, bescheidenen, fixen Gehalt“⁵²⁴ bzw. „eine bleibende, jährliche fixe Remuneration“⁵²⁵. Nochmals durch ein Gutachten Hanslicks teils abschlägig beschieden, gewährt letztlich das Kultusministerium mit Blick auf die vergleichsweise hohen Inskriptionszahlen zunächst einmalig für das Studienjahr 1878/79 sowie anschließend auch für das folgende Studienjahr Remunerationen in der Höhe von 800 Gulden. Die Verstärkung dieser Remuneration bei gleichbleibendem Betrag von 800 Gulden ab dem Studienjahr 1880/81 bleibt dabei gekoppelt an die Inskriptionszahlen von Bruckners Lehrveranstaltung.⁵²⁶

Damit erreichte Bruckner 13 Jahre nach seinem ersten Ansuchen letztlich eine – wenn auch nicht die gewünschte – Position als Lehrender an der Universität, die mit einem gesicherten, jährlichen Einkommen verbunden war – sowohl seine Renitenz gegenüber abschlägigen Entscheidungen als auch seine guten Verbindungen zu höhergestellten Beamten im Kultusministerium, die Bruckner bewusst unter Umgehung der üblichen Verwaltungswege zu nutzen wusste, sorgten schließlich dafür. Sicher auch als Gegenleistung zu verstehen, bedankte sich Bruckner bei seinen Protektoren Stremayr und Hohenlohe-Schillingsfürst mit der Widmung der *Fünften* respektive *Sechsten Symphonie* (WAB 105 bzw. 106). Nichtsdestotrotz mag gerade das stete Bemühen um eine Universitätsanstellung das Verhältnis zu Hanslick maßgeblich und nachträglich geschädigt haben, sodass dieser durch seine Stellung als Rezensent der *Neuen Freien Presse* wiederum die Rezeption der Bruckner'schen Werke in den folgenden Jahren negativ beeinflusste.

⁵²³ Brief Bruckners an Hohenlohe-Schillingsfürst vom 26. Juli 1876, zit. nach: Briefe I, S. 166–167.

⁵²⁴ Brief Bruckners an das Ministerium für Cultus und Unterricht vom 12. Januar 1877, zit. nach: Briefe I, S. 174.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Vgl. Brief von Sigmund Conrad von Eybesfeld an Bruckner vom 30. Juni 1880, Briefe I, S. 190 sowie Mühlberger, Akademische Bühne, S. 86–89.

Dass Bruckner letztlich nicht nur an einem gesicherten Auskommen, sondern auch am Renommee einer Professur bzw. eines Doktorats interessiert war, verdeutlichen seine vermehrten Versuche an diversen ausländischen Universitäten (University of Cambridge, University of Pennsylvania und University of Cincinnati) den Titel *Doctor of Music* bzw. ein Ehrendoktorat zu erlangen.⁵²⁷ Bruckner erhielt schließlich mit maßgeblicher Unterstützung Hermann Levis (1839–1900) das Ehrendoktorat der Universität Wien im Rahmen einer Promotionsfeier am 7. November 1891, gefolgt vom Bruckner-Kommers am 11. Dezember 1891.⁵²⁸ Als Dank für die Ehrung widmete Bruckner die 2. Fassung der *Ersten Symphonie* (WAB 101,2) der Wiener Universität. Dem Ehrendoktorat ging ein ähnlicher Verwaltungsablauf voraus, wie bei seiner Berufung zum Lektor, jedoch in diesem Fall ohne Einwände Hanslicks.⁵²⁹ Der Festakt, der ebenfalls als deutschnationale Kundgebung gelesen werden muss, und die damit einhergehende Würdigung der Lehrtätigkeit Bruckners durch die Studentenschaft stellt abseits der kompositorischen Erfolge sicher einen Zenit in der Karriere Bruckners dar, die sich im Ausspruch des Universitätsrektors Adolf Exners (1841–1894) anlässlich des Festaktes widerspiegelt: „Ich, der Rector magnificus der Universität Wien, beuge mich vor dem ehemaligen Unterlehrer von Windhaag.“⁵³⁰

Die Unterrichtsgegenstände sowie Ort, Wochentag und Uhrzeit lassen sich wiederum aus den Vorlesungsverzeichnissen der Universität für die Semester zwischen Sommersemester 1876 und Wintersemester 1896/97, d. h. den Ankündigungen entnehmen: Über die gesamte Zeitspanne nahezu unverändert dauerte Bruckners Lektion zwei Stunden und fand immer montags zwischen 5 bis 7 Uhr bzw. ab dem Sommersemester 1885 zwischen 6 und 8 Uhr in den gleichen Räumlichkeiten – zunächst im Hörsaal Nr. 8⁵³¹ der Alten Universität sowie mit dem Umzug in das Ringstraßengebäude wiederum ab Sommersemester 1885 im Hörsaal Nr. 36 statt.⁵³²

⁵²⁷ Belegt ist, dass Bruckner für die Ansuchen um einen Dokortitel Zeugnisse und Empfehlungsschreiben als amtlich beglaubigte und ins Englische übersetzte Kopien anfertigen ließ, jedoch ist unklar, ob diese Bittgesuche Bruckners überhaupt an die genannten Universtätén übersandt wurden, da sich in den jeweiligen Universitätsarchiven keine Eingangsbestätigungen oder Aktenvorgänge auffinden lassen, vgl. Sandra Föger, Art. Ehrendoktorat, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.9.2017, abgerufen 30.11.2021), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e5101 sowie Mühlberger, Akademische Bühne, S. 89–98.

⁵²⁸ Mühlberger, Akademische Bühne, S. 101–118.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Zit. nach: Schwanzara, Vorlesungen, S. 74.

⁵³¹ Für eine genaue Bestimmung der Räumlichkeiten, siehe Mühlberger, Akademische Bühne, S. 121–133.

⁵³² Vgl. Schwanzara, Vorlesungen, S. 113 sowie Mühlberger, Akademische Bühne, S. 370–374.

Die anfängliche Aufteilung der Unterrichtszeit in zwei einstündige Lektionen, wobei jeweils wechselweise in der ersten Stunde der Beginn oder die Fortsetzung des Lehrgangs stattfand, lässt Bruckner mit Sommersemester 1879 fallen und teilt den Lehrgang insgesamt auf zwei Semester auf, sodass der zweistündige Lehrgang immer im Wintersemester begann und im Sommersemester fortgesetzt wurde.⁵³³ Vergleicht man die von Schwanzara markierten »Vortragsreihen«, zeigt sich eine maximale Dauer des gesamten Lehrgangs über vier (!) Semester in der 2. Vortragsreihe, währenddessen die 1., und 3. Vortragsreihe drei konsekutive Semester beansprucht.⁵³⁴ Mit der 4. Vortragsreihe verändert Bruckner die Gesamtanlage hin zur zweisemestrigen Form ohne stundenweise Aufteilung. Ob diese Anpassung als Folge des geringen musikalischen Bildungsstandes der Studierenden zu werten ist oder aber Bruckner selbst erst eruieren musste, wie er die wesentlich umfangreichere Lehre Sechters, die er ebenfalls am Konservatorium unterrichtete, an die Gegebenheiten der akademischen Lehre anpasste, mag nicht zweifelsfrei in die eine oder andere Richtung zu entscheiden sein. Praktische Gründe dürften jedoch eine Rolle gespielt haben, denn dass die Studierenden nach der ersten Stunde den Hörsaal komplett verließen, um für den jeweils weniger oder weiter fortgeschrittenen Kurs Platz zu machen, kann ebenso als unwahrscheinlich gelten, als wie dass Studierende eine durch das Curriculum nicht verpflichtende Lehrveranstaltung über vier Semester besuchten. Es dürfte zudem – und die Nationale der Universität legen dies nahe⁵³⁵ – mit jedem Wintersemester ein Wechsel in der Hörschaft stattgefunden haben, sodass die Iteration des Lehrgangs diesem Wechsel angepasst werden musste, da andernfalls das Unterrichtsniveau nicht den Vorkenntnissen entsprochen hätte.

Dementsprechend lässt sich mit Blick auf die inhaltliche Ausrichtung festhalten, dass Bruckner vor allem die Kontrapunktlehre auf eine minimale Einführung reduzierte. Die strikte Trennung von Dur und Moll behielt er bei der Abhandlung der Fundamentalschritte und Akkordverbindungen bei, kürzte jedoch den Umfang der Einheiten zu den Molltonarten. Dass Bruckner scheinbar bis ans Ende seiner Lehrzeit

⁵³³ Eine Übersicht über die wechselweise Vertauschung sowie den semesterübergreifenden Fortgang des Lehrgangs, siehe Schwanzara, Vorlesungen, S. 113.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Theophil Antonicek, Bruckners Universitätsschüler in den Nationalen der Philosophischen Fakultät. Mit einem Verzeichnis der Hörer von Vorlesungen über musikalische Gegenstände vom Sommersemester 1875 bis zum Wintersemester 1896/97, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, S. 433–487 [= Antonicek, Bruckners Universitätsschüler], hier: S. 446–485.

den Unterrichtsstoff je nach »Vorankommen« anpasste, zeigt Schwanzaras Bemerkung zum Wegfall der Einheit zu Übungen im vierstimmigen Satz.⁵³⁶

⁵³⁶ Vgl. Schwanzara, Vorlesungen, S. 265.

6.2 Schüler-Mitschriften der Wiener Zeit

Aus Bruckners Lehrtätigkeit am Konservatorium und der Universität hat sich eine nicht unbeachtliche Anzahl an Schülermitschriften erhalten. Die musikhistorische wie -pädagogische als auch musiktheoretische Bedeutung, die diesen Mitschriften als Quellenkorpus zukommt, resultiert nicht allein aus der Tatsache, dass sie die grundlegende musiktheoretische Ausbildung an zwei Wiener Institutionen über zwei Jahrzehnte dokumentieren, sondern auch dadurch, dass der Unterricht von der gleichen Lehrperson gehalten wurde. Der Vergleich zwischen Konservatoriums- und Universitätsmitschriften sowie zusätzlich den Mitschriften der Privatschüler drängt sich somit geradezu auf, ließe aber mit Blick auf den Quellentypus und die Niveauunterschiede der unterrichteten Publika nur bedingt Rückschlüsse auf den Unterricht selbst zu: Vergewenwärtigt man sich dazu den Zweck der Lehrveranstaltungen an den beiden Institutionen, wird klar, dass während am Konservatorium mehrheitlich angehenden Musikern und Musikerinnen im Alter zwischen durchschnittlich ca. 13 und 16 Jahren ein grundlegendes Verständnis für Musiktheorie beigebracht werden sollte und dies als obligatorischer Teil des Lehrplans absolviert werden musste, die Universitätsvorlesungen auf eine Hörerschaft zielten, die neben dem Curriculum eines Medizin- oder Jura- bzw. Jusstudiums ebenso nicht wissenschaftliche Kurse zur Herausbildung von Fertigkeiten wie Fechten, Stenographie oder Gesang besuchen konnten. Die vermutlich daraus resultierende stete Abnahme des inhaltlichen Anspruchs konstatiert bereits Flotzinger.⁵³⁷

Bruckner äußerte sich aber auch scherzhaft über das Niveau seiner »Conservatoristen«:

„Ja, im ersten Jahr meiner Lehrtätigkeit hab' i' halt Kampeln g'habt, die was können hab'n, aber jetzt! — —“⁵³⁸

Überblickt man die kanonisierten Komponisten des 19. Jahrhunderts sowie die sich in diesem Jahrhundert fortlaufend institutionalisierte Professionalisierung der musikalischen Ausbildung insgesamt, dürfte ein vergleichbares Quellenkorpus bei keinem anderen Komponisten zu finden sein. Aufgrund der von Bruckner erteilten Fächer, d. h. Harmonielehre und Kontrapunkt sowie darin inbegriffen die verkürzte

⁵³⁷ Rudolf Flotzinger, Anton Bruckner als Theorielehrer an der Universität, in: *Anton Bruckner in Lehre und Forschung. Symposion zu Bruckners 150. Geburtstag. Linz a. d. Donau, September 1974* (= Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs [AGMÖ], Bd. VII), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1976, S. 39–46, hier S. 44.

⁵³⁸ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 39.

allgemeine Musiklehre am Beginn des Lehrgangs, lassen sich daraus aber nur bedingt Rückschlüsse auf die kompositorische Praxis Bruckners ziehen. Auf den Bruch zwischen musiktheoretischer Ausbildung bzw. regelbasierter Satztechnik und kompositorischer Praxis weist Bruckner selbst hin, wenn er regelkonforme Aussetzungen im vierstimmigen Satz im Unterricht fordert, mit Blick auf die kompositorische Arbeit aber ablehnt:

„Hier in der Schule muß alles nach der Regel sein, da darfst net oan verbotene Not'n schreiben – wannst aber draußen bist und bringst mir so a regelrechte Arbeit, schmeiß i' di' auss!“⁵³⁹

Unschwer erkennbar vergegenwärtigt dieser, Bruckner zugeordnete Ausspruch die kunstästhetische Auffassung der Zeit, bei der der Diskurs zwischen Regelpoetik, die in der Schule unterrichtet werden kann und einer progressiven Universalpoesie, bei der der geniale, d. h. die Regeln bewusst brechende Künstler einzigartige Kunstwerke schafft, längst zugunsten einer Genieästhetik entschieden ist. Gleichsam werden Harmonielehre und Kontrapunkt zur bloßen Handwerkslehre degradiert und so eine Leerstelle zwischen musiktheoretischer Ausbildung und kompositorischer Praxis offenbart. Bruckner mag sich, zumindest signalisiert das der Ausspruch, dieser Problematik bewusst gewesen sein, wenngleich er nie in die Verlegenheit geriet, selbst Kompositionsunterricht zu erteilen und somit die Vermittlung zwischen Sechter'scher Theorie und kompositorischer Praxis nicht umsetzen musste. Unabhängig von der tatsächlichen kompositorischen Relevanz des Bruckner'schen Unterrichts bleibt die Tatsache bestehen, dass über einen vergleichsweise großen Zeitraum von ca. 25 Jahren mehrere Generationen praktischer Musiker wie auch akademisch gebildeter und d. h. gesellschaftlich gehobener Personen durch Bruckner in den Grundzügen der Musiktheorie ausgebildet wurden.

Überblickt man das Gesamtkorpus der Mitschriften gilt es, zunächst einige Vorüberlegungen anzustellen: Schüler-Mitschriften entstehen in einer spezifischen

⁵³⁹ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 42. Göllerich setzt diesen Ausspruch in Zusammenhang mit einer Anekdote über Felix Mottl, der Bruckner eine „sehr freie Harmonie-Aufgabe brachte“ (ebd.). Ob Mottl diese Anekdote direkt an Göllerich bzw. Auer übermittelte, ist zweifelhaft. Ähnliches überliefert allerdings auch Guido Adler: „Wenn er einen strengen Sechter'schen Lehrsatz erklärt und exemplifiziert hatte, trat er gelegentlich von der Tafel zur Seite, stieg vom Katheder, blinzelte mit den Augen und sagte: ‚Wenn i rausgeh, mach i's ganz anders.‘“ (Guido Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien-Leipzig: Universal-Edition, 1935, S. 7). August Stradal wiederum verlegt die nahezu gleiche Formulierung in eine Unterhaltung zwischen Bruckner und Ludwig Speidel: „In der Schule kenne ich keine Freiheit, da muß der Schiller alles genau nach Regeln und Gesetzen machen. Wehe dem, der danach Freiheit düstet! Doch wenn ein Schiller bei mir den Unterricht beendet hat und bringt mir nun, als schaffender freier Künstler, eine. Komposition, die er unfrei genau nach den bei mir erlernten Regeln machte, – den werf' ich hinaus.“ (August Stradal, Art. Erinnerungen an Anton Bruckner, in: *Neue Musik-Zeitung*, XXXIV. Jg., H. 7 (1913), S. 125–128).

Situation sowie in einem spezifischen Kontext unter spezifischen Voraussetzungen. D. h. die Unterrichtssituation, die Autorität und der Vortrag des Lehrenden – Bruckner dürfte zumindest an der Universität auf einem Katheder gestanden haben –, die Aufteilung des Stoffes in Einheiten gemäß der gegebenen Unterrichtszeit sowie die Vorkenntnisse des einzelnen Schülers beeinflussen die Genese dieser speziellen Textgattung enorm. Ebenso hängt es sowohl von der intrinsischen Motivation als auch von der individuellen Auffassungsgabe der Schüler bzw. Studenten ab, welche Aspekte des vorgetragenen Unterrichtsstoffes als relevant angesehen und somit niedergeschrieben werden – was dem Rezipienten bereits bekannt ist, wird mitunter weniger detailliert notiert als tatsächlich Neues. Dabei sind Missdeutungen und Kopiaturfehler ebenso nicht auszuschließen wie Auslassungen oder diskontinuierliche Sprünge im Unterrichtsverlauf durch bspw. Abschweifungen Bruckners. Das Fernbleiben vom Unterricht durch den Schüler oder aber der Ausfall einer Einheit, weil Bruckner bspw. eine Aufführung eines Werkes vorbereitete⁵⁴⁰ oder sich nicht in Wien aufhielt, können als weitere Faktoren angeführt werden, die die Gestalt der Mitschriften beeinflussen.

In der so skizzierten Schreibsituation entstehen also Mitschriften, die *per definitionem* weder vollständig noch objektiv sein können, sodass sich für die Quellenkritik gewisse Mehrdeutigkeiten ergeben, die gegebene Textbefunde in einem Möglichkeitsraum interpretierbar werden lassen – fehlen bspw. Unterrichtsinhalte in einer Mitschrift, weil sie nicht notiert oder von Bruckner nicht unterrichtet wurden. In ähnlicher Weise sind Materialität und damit einhergehend die Überlieferung der Mitschriften bedingt von der Frage, ob der aktuell vorliegende Erhaltungszustand einer Mitschrift als das Resultat der ursprünglichen Anlage oder vielmehr als ein Ausdruck konservatorischer Prozesse oder forschungsbedingter Aufarbeitung(en) zu verstehen ist, denn besonders ungebundene Konvolute müssen hinsichtlich ihrer Blattreihenfolge oder aber ihrer Vollständigkeit kritisch betrachtet werden. Ebenso sind die gewählten Schreibmittel hervorzuheben, zeigen sie doch an, mit welcher Bestimmtheit oder eben Unsicherheit Inhalte, d. s. Übungen wie deren Lösungen aber auch Lehrsätze oder Bemerkungen Bruckners abgeschrieben oder eben selbst erarbeitet wurden. Daran gekoppelt sind Schreibschichten und Korrekturstände und Streichungen zu bewerten, die Aufschluss

⁵⁴⁰ Vgl. hierzu die Schilderung Alfred Zamaras: Alfred Zamara (+), Meine Erlebnisse mit Anton Bruckner und anderen Größen der Tonkunst, in: *Bruckner-Jahrbuch 1991/92/93*, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz/Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 135–154, [= Zamara, Meine Erlebnisse mit Bruckner] hier: S. 138–141.

über die Komplexität der Übungen sowie Bruckner als Korrektiv geben. Im Gegensatz zu den Mitschriften aus dem Privatunterricht, sind Eintragungen Bruckners in den Mitschriften von Universität und Konservatorium – auch aufgrund des Unterrichtssettings – jedoch nicht in größerem Maße zu erwarten. Gleichwohl kann der Korrekturstand der Mitschrift als Parameter zur Bestimmung der Authentizität dienen: Eine nahezu fehlerfreie Mitschrift deutet eher auf eine nachträglich angefertigte Reinschrift hin, als auf ein unmittelbares Produkt aus dem Unterricht. Hinzu treten Seitendisposition sowie Umfang und Positionierung der schriftsprachlichen Kommentierung, die im Verbund auf eine planvolle oder eher ad hoc angefertigte Mitschrift schließen lassen. Eine nachträgliche Abschrift der eigenen Mitschrift durch den Schüler lässt neben der fehlenden Unmittelbarkeit auch Zweifel an der Organisation und Anlage der Unterrichtsinhalte entstehen, sodass solche Mitschriften im Aussagewert hinsichtlich Bruckners Lehrgang nur nachrangig herangezogen werden können.

Die Differenzierung zwischen genuin Bruckner'schem Lehrgang und Abbild dessen in der jeweiligen Mitschrift kann also nur graduell gelingen, denn um diese gemäß musikphilologischer Methodik herzustellen, bedürfte es einer Hauptquelle gegen die die Mitschrift kollationiert werden könnte, um gewissermaßen *ex negativo* die Abweichung zum Werktext (d. i. der Lehrgang in seiner unverfälschten Form) zu bestimmen. Doch gab es einen solchen unverfälschten Bruckner'schen Lehrgang überhaupt? Die Forschungsliteratur urteilt dazu in übereinstimmender Weise, dass sich zumindest über die ca. 22 Jahre Unterrichtstätigkeit keine großen Veränderungen in Bruckners Lehrgang zeitigten.⁵⁴¹ Inwieweit diese Annahme tragbar ist, muss schon aufgrund der bereits konstatierten Reduktion des Kontrapunktunterrichts an der Universität in Zweifel gezogen werden, sodass gleichzeitig eine zeitlos gleiche Vorlage oder Schablone, anhand derer die Mitschriften verglichen werden könnten, wenn überhaupt, nur in der großformalen, thematischen Anlage des Unterrichts als solcher gesehen werden kann.

Um diese methodische Sackgasse aufzulösen, müssen im weiteren daher zwei Arbeitshypothesen gelten: (1) Bei der Abfolge der Unterrichtseinheiten gibt es eine mehr oder minder festgesetzte Reihenfolge, wobei ein Abweichen von dieser Abfolge durch Bruckner selbst erst dann belegt werden kann, wenn manuskriptspezifische

⁵⁴¹ Vgl. Schwanzara, Vorlesungen, S. 56 oder Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 43.

Eigenheiten der jeweiligen Mitschrift – Umstellungen der Blattrihenfolge, Umstrukturierungen im Zuge einer Reinschrift oder Textverluste – als Gründe ausgesondert wurden. (2) Eine Vergleichbarkeit der Mitschriften ist erst dann gegeben, wenn sowohl Entstehungskontext und -zeitraum als auch Authentizität und Umfang eine Gegenüberstellung zulassen. D. h. der Vergleich zwischen Konservatorium und Universität erübrigt sich in erster Instanz bereits aufgrund des Unterrichtsumfangs – in der Harmonielehre bspw. zwei gegen sechs Unterrichtsstunden die Woche oder ebenso im Kontrapunkt der am Konservatorium zwei Semester lang unterrichtet wurde und an der Universität nur als Anhang in wenigen Sitzungen oder teilweise überhaupt nicht abgehandelt wurde.

Eine Aufstellung bisher bekannter Unterrichtsmitschriften muss daher anhand der beiden Institutionen sowie den (vermutlichen) Unterrichtszeiten der Schüler gegliedert werden:

	Konservatorium			Universität	
	Hml	Kp I	Kp II	WS	SS
Richard Schultz	1877/78	1878/79 ⁵⁴²	–	–	–
Josef Schalk	–	1877/78	1878/79	–	–
Franz Schalk	1878/79	1879/80 ⁵⁴³	–	–	–
Lorenz Ritter	1879/80	1881/82	–	–	–
Carl Führich	1881/82	1882/83	1883/84	–	–
Johann Müller	1884/85	–	–	–	–
Viktor Christ	1888/89	1889/90	–	–	–
Raphael Loidol	–	–	–	1879/80	1880
August Göllerich	–	–	–	1883/84 und 1884/85	1884 und 1885
Karl Heissenberger	–	–	–	1887/88 oder 1888/89	1888 oder 1889
August Engelbogen	–	–	–	vermutlich 1889/90	–

Tab. 6.1: Auflistungen der Mitschriften aus Bruckners Unterricht.

Das Korpus der Mitschriften zeigt zunächst deutlich, dass einerseits nach bisherigem Kenntnisstand keine Mitschrift aus Bruckners ersten zehn Unterrichtsjahren am Konservatorium überliefert ist sowie dass lediglich die Mitschrift Christs aus den späteren Jahren stammt, wohingegen das Gros der Mitschriften sich auf die Zeit zwischen 1878 und 1883 konzentriert. Auch bei den Universitätsmitschriften fehlen

⁵⁴² Im laufenden Schuljahr ausgetreten.

⁵⁴³ Im laufenden Schuljahr ausgetreten.

Überlieferungen der ersten fünf Jahre, was sich gerade mit Blick auf die inhaltliche Umstrukturierung, die Bruckner vornahm, als besonders vielversprechend dargestellt hätte. Die Quellenlage lässt es also nur bedingt zu, zwischen einem »Früh-« und »Spätwerk« bei Bruckners Lehrtätigkeit zu unterscheiden: viel mehr zeigt sich ein disparates Bild aus elf Mitschriften, deren Vergleichbarkeit nur bedingt gegeben ist.

Dass gerade die Anzahl der überlieferten Mitschriften aus Bruckners mittleren bis späten Jahren (in Bezug auf die Lehrtätigkeit) zunimmt, mag auch aus der gleichzeitig steigenden Popularität des Komponisten resultieren.⁵⁴⁴ Berichte wie die von Max Graf (1873–1958) oder Johann Nepomuk Kerschagl (1859–1925), die Bruckners Unterricht aufgrund seiner „originelle[n] Persönlichkeit“⁵⁴⁵ als „Hetz“⁵⁴⁶ (österr.: Spaß) beschreiben, zeichnen andere Beweggründe nach als die musiktheoretische Grundausbildung. Kerschagls Formulierung belegt dabei mehr Bruckners Erfolg als Komponist denn als Lehrer, wenn vom „Bewußtsein, mit einem Großen der Zeit in Verbindung zu stehen“⁵⁴⁷ spricht. Die Teilnahme an Bruckners Unterricht – an der Universität, denn »Schaulustige«, d. h. nicht inskribierte Schüler wären am Konservatorium nicht möglich gewesen – aufgrund der Berühmtheit des Komponisten spiegelt damit auch den das ausgehende 19. Jahrhundert bestimmenden Historismus wider, nämlich insofern, als dass mit der Hervorhebung Bruckners als wichtigen Komponisten der Zeit, dessen Geschichtlichkeit sowie die Bewusstwerdung darüber deutlich werden. Exemplarisch für diese Bewusstwerdung lässt sich Ernst Schwanzaras (1873–1954) Unternehmen verstehen, bereits während Bruckners Lebzeiten den Unterricht des Komponisten festzuhalten.

⁵⁴⁴ Dass sich Unterrichtsmitschriften überhaupt erhalten, setzt in der Regel eine doppelte Bedeutungszuschreibung voraus: Einerseits, dass Lehrinhalt oder Lehrperson eine Importanz zugesprochen bekommt, die über das hierarchische Verhältnis von Lehrer und Schüler hinausgeht und andererseits, dass auch der Schüler im geschichtsbildenden Sinne eine exponierte Stellung einnimmt. Ohne Zweifel lässt sich dies. für die Brüder Schalk oder August Göllerich ausmachen. Bei Heissenberger, Engelbogen oder Speiser kann davon ausgegangen werden, dass ausschließlich die Popularität Bruckners für den Erhalt der Mitschrift sorgte.

⁵⁴⁵ Johann Nepomuk Kerschagl, Art. Heitere Erinnerungen aus Bruckners Lehrstunden, in: *Neue Musik-Zeitung*, XXXII. Jg., H. 1 (1911), S. 27.

⁵⁴⁶ Max Graf, Art. Erste Stunde bei Bruckner, in: *Prager Tagblatt*, XLIX. Jg., Nr. 209 vom 4. September 1924, S. 3.

⁵⁴⁷ Kerschagl, Heitere Erinnerungen, S. 27.

EXKURS: Ernst Schwanzara – Vorlesungen über Harmonielehre (und Kontrapunkt)

„Obwohl ich sehr bald einsehen mußte, daß in fachlicher Hinsicht meine Hoffnungen nicht erfüllt wurden, fand ich Gefallen an Bruckners ungezwungener, bescheidener und gründlicher Art, sein natürlichen Humor und der vertrauensseligen Freude am Erzählen. Es reizte mich die Gelegenheit, hier mit einem wirklich ganz Großen im Reiche der Musik unmittelbar in Berührung zu kommen und ihn näher kennenlernen zu können.“⁵⁴⁸

Bereits das Vorwort, das Schwanzara der Herausgabe seiner ursprünglich stenographierten Vorlesungsmitschriften voranstellt, bezeugt den verfolgten dokumentarischen Ansatz. Ohne weiteres streicht Schwanzara dabei auch den Wert der eigenen Dokumentation heraus:

„Ich kam regelmäßig in die Vorlesungen und stenographierte fleißig mit, während die anderen Besucher öfter fehlten und sich mit flüchtigem Notizen von Notenbeispielen begnügten, so das mir klar wurde, daß meine Niederschriften einen gewissen Seltenheitswert besitzen. Schon damals faßte ich den Plan, sie später einmal herauszugeben.“⁵⁴⁹

Diesem »Plan« folgend, besuchte Schwanzara in sechs aufeinanderfolgenden Semestern vom Wintersemester 1891/92 bis zum Sommersemester 1894 Bruckners Vorlesungen und fertigte dementsprechende Mitschriften an.⁵⁵⁰ Die Bedeutung von Schwanzaras Publikation liegt nicht allein in der „nahezu lückenlose[n] Mitschrift“⁵⁵¹, die durch die Kompilierung dreier Harmonielehre-Lehrgänge entstand, sondern auch in der dabei offengelegten Methodik. Die Grundlage der jeweiligen Unterrichtseinheit bildete dabei die jeweils umfangreichste Mitschrift, die dann wiederum lediglich um die übrigen ergänzt wurde.⁵⁵² Welcher Jahrgang jeweils zugrunde lag, wird von Schwanzara nur insofern wiedergegeben, als dass mittels Kursivsetzung Einschübe auf die Ergänzungen aus einem anderen Jahrgang hinweisen.

Im Weiteren legt Schwanzara dar, dass er aufgrund der verwendeten Kurzschrift sowie der Notwendigkeit neben dem mündlichen Vortrag Bruckners gleichzeitig auch die Notenbeispiele abzuschreiben, sich zu nachträglichen Rekonstruktionen gezwungen sah:

⁵⁴⁸ Schwanzara, Vorlesungen, S. 5.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 5–6.

⁵⁵⁰ Die originalen Mitschriften wurden im Rahmen eines Festaktes von Schwanzara am 1.3.1951 dem Museum der Universität Wien überreicht und befinden sich heute im Universitätsarchiv der Universität Wien. Vgl.: [Ohne Verfasser], Feierliche Übergabe der musiktheoretischen Universitätsvorlesungen Anton Bruckners an das Museum der Univ. Wien, in: *Wiener Universitätszeitung*, III. Jg., Nr. 6 (15. März 1951), S. 1.

⁵⁵¹ Renate Grasberger und Erich Wolfgang Partsch, Art. Schwanzara, Ernst (eigentl. Ernest Adolf), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 27.5.2019, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e3714.

⁵⁵² Schwanzara, Vorlesungen, S. 6–7.

„Um Bruckners Worte festzuhalten, mußte ich alle Möglichkeiten der Kurzschrift heranziehen, also auch die Sätze reichlich kürzen, das heißt die Wörter, die man logischerweise nachher ergänzend einfügen konnte, auslassen. Zuweilen konnte ich nur Schlagworte notieren, da ich ja auch die Notenbeispiele von der Tafel abschreiben mußte. Es fiel mir jedoch nicht schwer, den ursprünglichen Wortlaut überall einwandfrei zurückzubilden, denn alle Kürzungen waren regelrecht erfolgt. Einleitungs- und Zwischensätze, die sich aus dem Zusammenhang von selbst ergeben, habe ich beim Stenographieren gewöhnlich weggelassen, um sie dann aus dem Gedächtnis wiederzugeben, was ohne Schwierigkeiten gelungen ist.“⁵⁵³

Trotz der detaillierten Vorgehensweise, denn auch von Bruckner im Unterricht vorgetragene Anekdoten sowie während des Unterrichts verwendete Deiktika und am Klavier vorgetragene Notenbeispiele gibt Schwanzara wieder, kann die publizierte Mitschrift nur als im besten Fall kompiliertes Konstrukt gelten. Die Nivellierung der dialektalen Aussprache Bruckners bis auf wenige Ausnahmen gehört ebenso zur editorischen Vorgehensweise Schwanzaras. Es bedürfte dabei einer eigenständigen, quellenkritischen Aufarbeitung zwischen den verschiedenen Mitschriften Schwanzaras, um einerseits zu identifizieren, welche Passagen welchem Jahrgang entstammen und andererseits welche Textabschnitte wie stark »aus dem Gedächtnis« wiederhergestellt wurden. Es ist allerdings auch Teil von Schwanzaras editorischer Transparenz, mittels zweier, faksimilierter Abbildungen, die je aus einem Jahrgang stammen, dem Leser den Vergleich zwischen Mitschrift und Publikation selbst zu überlassen.⁵⁵⁴ Problematisch erscheint hingegen der Versuch Schwanzaras eine Ehrenrettung Bruckners gegenüber anderen Unterrichtsanekdoten bzw. Charakterbeschreibungen zu liefern:

„Vor allem war es mir als einem der letzten Augenzeugen, die mit Bruckner in persönlichem Kontakt standen, eine geradezu heilige Pflicht, auf Grund eigener Wahrnehmungen gegen alle Verunglimpfungen, die in zahllosen Anekdoten weiterleben, aufzutreten und einen Beitrag dazu zu leisten, daß der Nachwelt ein der Würde dieses schlichten, aber achtungsgebietenden Mannes entsprechendes Bild seiner eindrucksvollen Persönlichkeit überliefert wird.“⁵⁵⁵

Dass also auch Schwanzara mit seiner Darstellung des Bruckner'schen Unterrichts sowie der Lehrperson Bruckner als solcher eine Agenda, die wenn auch nicht auf den Inhalt der Lehre, dann aber doch mit Blick auf die Person Bruckners bezogen, ein positives Bild zu zeichnen versucht, liegt dabei auf der Hand.

Wenn Schwanzara den Konservatoriumsunterricht und die Universitätsvorlesungen in seinem Vorwort als inhaltlich übereinstimmend beschreibt und dabei die Mitschrift Viktor Christs heranzieht, dann mag das in erster Linie seiner Unkenntnis der Quellenlage zuzuschreiben sein: Zum einen war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung

⁵⁵³ Schwanzara, Vorlesungen, S. 6–7.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 8

keine andere Mitschrift außer der von Christ bekannt, zum anderen kennt Schwanzara hier offensichtlich nur den durch Göll./Auer publizierten Teil⁵⁵⁶ der Christ'schen Mitschrift, da er die Kontrapunktlehre als gleichsam so kurz abgefasst wie an der Universität beschreibt.⁵⁵⁷ Da der Kontrapunktunterricht am Konservatorium jedoch mindestens ein komplettes Studienjahr andauerte, scheint diese Behauptung schon allein aufgrund der Unterrichtsdauer wenig plausibel.

Nichtsdestotrotz kann und muss Schwanzaras Publikation als Referenzwerk verstanden werden, anhand dessen die übrigen Mitschriften zu messen sind. Besonders der von Schwanzara in drei Abschnitte aufgeteilte Ablauf⁵⁵⁸ der Vorlesungen kann dabei herangezogen werden:

Erstes Hauptstück
<i>Diatonisches Fortschreiten in der Dur-Tonleiter.</i>
1. Fundamentalschritte mit Stamm- und abgeleiteten Akkorden. (Die Verbindung von Dreiklangstammakkorden, Dreiklangumkehrungen sowie von Septakkorden und deren Umkehrungen, weiters die Verbindung der Nonenakkorde, stufenweise Schritte [<i>Stufe steigen und fallen</i>].
2. Vorbereiten und Auflösen von Akkorden [Vorbereitung und Auflösung von Quartsext- und Septakkorden]
Zweites Hauptstück
<i>Diatonisches Fortschreiten in der Moll-Tonleiter</i>
1. Fundamentalschritte mit Stamm- und abgeleiteten Akkorden. Die Verbindung von Drei- und Vierklängen.
2. Lehrreiche Übungen mit verschiedenen Akkordarten, Akkordformen und Akkordlagen, vornehmlich auch mit schwierigen Dreiklängen. (Solche Übungen werden öfters auch noch während Kapitel des Lehrstoffes eingestreut.)
3. Die stufenweisen Schritte.
4. Harmonisierung (in Dur und Moll; recht knapp).
Drittes Hauptstück
[Modulation, Chromatik, Enharmonik]
1. Diatonische Tonwechslung (ganz nach Sechter).
2. Chromatik und chromatische Tonwechslung (sehr kurz).
3. Enharmonik und enharmonische Tonwechslung (mit Rücksicht auf die neuere Musik ausführlich. Auch bei Sechter eingehend und sehr lehrreich).

Tab. 6.2: Inhaltsangabe gemäß der Darstellung und im Wortlaut Schwanzaras.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 43–62.

⁵⁵⁷ Schwanzara, Vorlesungen, S. 7–8. Dass Christs Mitschrift deutlich mehr umfasst als der von Göll./Auer wiedergegebene Inhalt suggeriert, wird bei einer Untersuchung des Quellenmaterials schnell deutlich, siehe dazu: Kapitel 6.2.1.g *Viktor Christ – A-SF, 22-17 (Studienjahre 1888/89 und 1889/90)*.

⁵⁵⁸ Schwanzara, Vorlesungen, S. 58–59.

Voran stellt Schwanzara den drei Hauptstücke noch die allgemeine Musiklehre (d.s. Ton-, Intervall- und Akkordlehre) sowie nach den drei Hauptstücken die „allmähliche[m] Abbau verfallen[e]“⁵⁶⁰ Kontrapunktlehre. Wenngleich diese inhaltliche Aufstellung erwartbarer Weise keine Besonderheiten aufzeigt, bildet sie den Bruckner'schen Kurs an der Universität in der formalen Anlage ab. Dass Schwanzara mehrfach vermerkt, dass Bruckner über die gesamte Zeit seines Lehrganges an diesem Lehrstoff festgehalten habe, steht dabei teils in Widerspruch mit der im Anschluss edierten Mitschrift selbst; Änderungen im Inhalt wie auch in der Abfolge der Inhalte dokumentiert Schwanzara sowohl in den von ihm besuchten Unterrichtsjahren als auch in Abgrenzungen zu früheren Jahrgängen, die er jedoch ausschließlich über die Vorlesungsankündigungen nachzeichnet.

So finden sich die Umstellungen ganzer Themenblöcke ebenso wie nachträglich eingeschobene Übungen:

„(Ein Jahr vorher, Februar 1892, brachte Bruckner die Lehre von den Nonenakkorden und den Stufenschritten in einer anderen Reihenfolge. Nachdem er nach Beendigung des zweiten Abschnittes, der Verbindung der Sextakkorde, den ‚Rückblick‘ (65) gemacht hatte, war sein nächstes Ziel, schon jetzt auf die Stufenschritte (Vierter Abschnitt) loszugehen.“⁵⁶¹

und:

„Es fehlte aber noch die Übung mit der zweiten Stufe. Diese Übung, allerdings bloß mit Durchgängen, und zwar solchen, die von der 2.Stufe ausgehen, trug Bruckner vierzehn Tage später (21. März 1892), nachdem er in der Zwischenzeit die Vorbereitung und Auflösung der Septakkorde durchgenommen hatte, nach. Der Systematik halber füge ich sie schon hier an.“⁵⁶²

Gravierender sind jedoch das Zusammenlegen von Vorbereitung und Auflösung bei den Quartsext- und Septakkorden (aus zeitökonomischen Gründen) – eine Änderung die weder in Bruckners Unterricht bei Sechter noch bei Bruckners Konservatoriums- wie Privatunterricht nachzuweisen ist – sowie der Wegfall des gesamten Abschnittes zur Vorhaltsbildung:

„Ich gebe überall auch gleich die Auflösung, weil keine Zeit mehr sein wird, es noch einmal zu zeigen. (Aus dieser Äußerung ist zu entnehmen, daß Bruckner im früheren Jahren die Vorbereitung der Akkorde und deren Auflösung getrennt voreinander vorgetragen hatte, ein Vorgang, den er auch im Privatunterrichte einhielt.)“⁵⁶³

⁵⁵⁹ Der Übersichtlichkeit halber wurden nur die wesentlichen Themengebiete aufgelistet und nicht jene, die Bruckner nicht unterrichtete – Schwanzara aber mitteilt. Diese Auslassungen wurden nicht markiert.

⁵⁶⁰ Schwanzara, Vorlesungen, S. 59.

⁵⁶¹ Ebd., S. 176. Hervorhebung hier wie bei den folgenden Zitaten dem Original folgend.

⁵⁶² Ebd., S. 198.

⁵⁶³ Ebd., S. 200.

und:

*Es kommen darin auch Vorhalte vor. Etwas eingehender befaßte sich Bruckner mit ihnen in den Wintersemestern 1881/82 bis einschließlich 1887/88, als er nach der Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Akkorde noch ‚Die Lehre von den Vorhalten‘ brachte. In den späteren Jahren verzichtete er wieder darauf und machte nur gelegentlich Bemerkungen über sie [...]*⁵⁶⁴

Dass Schwanzaras Angabe, in welchem Zeitraum die Vorhaltsbildungen von Bruckner unterrichtet wurden, nur bedingt haltbar ist, bezeugt u. a. die Mitschrift Loidols (s. u.). Mögen diese Abweichungen einerseits sicherlich nicht eine völlige Neudeutung des Bruckner'schen Unterrichts nach sich ziehen, da ja der Inhalt keine Wende in diametraler Weise erfuhr, so revidieren sie doch andererseits das zu allgemein gefasste Urteil, dass der Unterricht über die Zeit von Bruckners Lehrtätigkeit hinweg stets deckungsgleich abgelaufen wäre. Gleichzeitig ergibt sich aus den bei Schwanzara genannten Einschüben und Rückgriffen, dass Bruckners Unterricht im Detail – bspw. bei der Auflistung verschiedener Auflösungen des Nonakkords – weniger konzise und zusammenhängend war, als Schwanzara dies beschreibt, ob hier die Autorintention wie oben angedeutet auch im nivellierenden Positivismus zu suchen ist, bleibt spekulativ. Hauptursächlich für diese teils notwendigen Kürzungen oder Umstellungen scheinen gemäß Schwanzara meist Zeitprobleme zu sein, die entstanden, weil Bruckner die Pause innerhalb der Vorlesungszeit durch das Erzählen von Anekdoten ausdehnte.⁵⁶⁵ Ebenso dokumentiert Schwanzara, dass Bruckner in den späten Jahren aufgrund von außeruniversitären Gründen – teils aufgrund anstehender Aufführungen oder Proben, teils aufgrund von Krankheit – den Unterricht verkürzte. Wesentlich relevanter dürfte jedoch die Tatsache gewesen sein, dass Bruckner laut Schwanzara den Unterricht völlig frei, d. h. ohne Skript abhielt. Gleichzeitig ist zu konstatieren, dass Bruckner Anfang der 1890er Jahre zur Zeit von Schwanzaras Vorlesungsbesuch nicht mehr am Konservatorium unterrichtete, sodass der Lehrstoff im wöchentlichen Turnus möglicherweise nicht mehr derart präsent war, wie in früheren Jahren.

Insgesamt muss festgehalten werden, dass Schwanzaras Darstellung ohne Frage weiterhin die ausführlichste Wiedergabe der Bruckner'schen Universitätslehrgangs ist. Im Gegensatz zu anderen Mitschriften versuchte Schwanzara den gesamten wortsprachlichen Vortrag sowie darüber hinaus die am Klavier von Bruckner vorgespielten Notenbeispiele zu dokumentieren. Die Methodik mehrere Studienjahre

⁵⁶⁴ Schwanzara, Vorlesungen, S. 219–220.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 70.

zu einer Darstellung zu kompilieren, verzerrt jedoch insofern das Bild, als dass Bruckner eben nicht mit jedem Wintersemester den exakt identischen Kurs wieder von vorn beginnen ließ. Kleinere Abweichungen in der Reihung sowie bei der Vollständigkeit der Übungen belegen dies ebenso wie das Fehlen eines Vortragsskripts seitens Bruckner, dass eine stete, wortgleiche Wiederholung sicher begünstigt hätte.

EXKURS: Carl Speisers *Harmonielehrekolleg*

Mag bereits Schwanzaras Publikation seiner Mitschrift(en) durch die mittelbaren redaktionellen und editorischen Eingriffe hinsichtlich ihrer Authentizität marginale Zweifel wecken, kann dies in noch höherem Maß für die von Alfred Orel (1889–1967) herausgegebene Edition der Mitschrift des außerordentlichen Universitätshörers Carl Speiser (1863–nach 1942)⁵⁶⁶ gelten.⁵⁶⁷ Speiser inskribierte für das Wintersemester 1889/90 und nahm auch noch am folgenden Sommersemester an Bruckners Vorlesungen teil, wobei die Eintragungen nur bis zum 5. Mai 1890 reichen. Ob Speiser nur nichts mehr notierte oder wie Orel vermutet, die Vorlesungen nicht länger besuchte, ist ungewiss. Der Verbleib der Mitschrift ist unbekannt, Orel erhielt sie nach eigener Aussage von Speisers Sohn Friedrich (1887–?)⁵⁶⁸ und gab sie im Anschluss vermutlich der Familie zurück.⁵⁶⁹

Die von Orel gegebene Quellenbeschreibung sei hier der Vollständigkeit halber mitgeteilt:

„Das Heft bestand ursprünglich aus einer fünf Doppelblatt umfassenden Lage zehnzeiligen Notenpapiers, Oktav-Hochformat, Marke ‚J[oseph] E[berle] u Co. Nr. 20‘. Nachträglich hat Carl Speiser nach dem achten Blatt noch eine Lage von drei Doppelblättern eingeheftet. Das achte Blatt schließt mit den Eintragungen der Vorlesung vom 16. Dezember; als nun nach den Weihnachtsferien der Unterricht wieder begann, schienen offenbar dem Studenten die noch restlichen zwei Blatt für die übrige Unterrichtszeit nicht ausreichend und er erweiterte den verfügbaren Raum auf die angegebene Weise. Die letzten drei Blatt des nunmehr 16 Blatt umfassenden Heftes sind leer. Als Umschlag dient ein mitgeheftetes Doppelblatt hellbraunes Packpapier, das folgende, mit Kopierstift geschriebene Aufschrift trägt: *21. Oktober 1889 | I. | Professor | Bruckner's | Vorlesungen | über | Harmonielehre. | Universität | Hörsaal 36. | Speiser*. Die zweite Seite des Umschlags trägt den Vermerk: *Carl Speiser | VII Mondscheingasse 12*. Bevor das Umschlagblatt gefaltet wurde, war auf ihm ein ovaler Stampiglienaufdruck

⁵⁶⁶ Taufbuch 1863 der Pfarre Schottenfeld (Wien VII), fol. 87. Das Sterbedatum konnte bisher nicht ermittelt werden. Einträge in Wiener Adressbüchern finden sich bis 1942.

⁵⁶⁷ Alfred Orel (Hg.), *Ein Harmonielehrekolleg bei Anton Bruckner*. Berlin–Wien–Zürich: Verlag für Wirtschaft und Kultur Payer & Co., 1940 [= Orel, Harmonielehrekolleg].

⁵⁶⁸ Taufbuch 1887 der Pfarre Schottenfeld (Wien VII), fol. 120. Das Sterbedatum konnte bisher nicht ermittelt werden.

⁵⁶⁹ Orel, Harmonielehrekolleg, S. 3.

angebracht worden: *Carl Speiser | Wien | Neubau Mondscheingasse Nr. 12*. Nunmehr greift diese Stampiglie beiderseits über den Innenbug des Umschlages. Die dritte Seite des Umschlages trägt noch die durchstrichene Notiz: bei Stufe steigen 7 & 6/5 auflösen. Der gesamte Inhalt des Heftes, der im folgenden [sic] in Kursivschrift wiedergegeben wird, ist mit Bleistift offensichtlich während der Vorlesung geschrieben.“⁵⁷⁰

Folgt man Orels Darstellung, dürfte es sich aufgrund des Schreibmittels (Bleistift) und mit Blick auf die Anpassung hinsichtlich der vorhandenen Blätter, um eine authentische Mitschrift, d. h. also um ein unmittelbares Produkt aus Bruckners Vorlesungen handeln.

An andere Stelle führt Orel zudem aus, dass Speiser jede Vorlesungseinheit mit einer Datierung versah, sodass ersichtlich ist, „wieviel Bruckner seinen Hörern innerhalb einer Stunde zumutete, oder vielmehr, wie weit sie ihm innerhalb dieser Zeitspanne zu folgen vermochten“⁵⁷¹, um daraus zu schließen, dass aufgrund des „patriarchalischen Verhältnisses“ Zwischenfragen der Studenten gestattet waren.⁵⁷²

Im Gegensatz zu Schwanzara relativiert Orel den Anspruch des Universitätsunterrichts im Vergleich zum Konservatoriums- und Privatunterricht, da dieser nur die „wichtigsten Grundlagen der Musiktheorie“⁵⁷³ vermitteln sollte und dementsprechend auch weniger ausführlich sein musste. Dieser Einordnung schließt Orel eine Quellenkritik an, wenn er der Mitschrift lediglich „lückenhaften Einblick in die Unterrichtsstunden Bruckners“⁵⁷⁴ attestiert, der sowohl Bruckners charakteristischer Vortrag als auch die zahlreichen Bemerkungen des Lehrers zu fehlen scheinen, um abschließend zu konstatieren, dass das so entstehende „Gerippe“⁵⁷⁵ weniger die Wiedergabe des Bruckner’schen Kurses per se als vielmehr Resultat des dabei stattgefundenen Vermittlungsprozesses ist.

Trotz dieser präzisen Verortung der Mitschrift in ihren Kontext ergeben sich aus Orels Wiedergabe mehrere Schwierigkeiten, die teils an der Edition selbst, teils vermutlich aus den spärlichen Aufzeichnungen herrühren. Einerseits wird deutlich, dass Orel die Mitschrift nicht diplomatisch wiedergibt und Kürzungen vornimmt. Die dokumentierten Kürzungen betreffen vor allem Transpositionen, die Bruckner zur Stoffwiederholung einstreute.⁵⁷⁶ Mögen diese Textkürzungen auch platztechnischen

⁵⁷⁰ Orel, Harmonielehrekolleg, S. 3–4.

⁵⁷¹ Ebd., S. 6.

⁵⁷² Ebd. Schwanzara zweifelt diese Darstellung aufgrund seiner eigenen Unterrichtserfahrung an, vgl. Schwanzara, Vorlesungen, S. 99.

⁵⁷³ Orel, Harmonielehrekolleg, S. 6.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 12.

Gründen folgen, so erwecken sie gleichermaßen den Zweifel daran, wie detailliert die übrige Textwiedergabe erfolgte und ob weitere, nicht dokumentierte Auslassungen vorgenommen wurden.

Andererseits vermischt Orel – und das verkompliziert die Mitschrift sowohl editorisch als auch mit Blick auf die Rezeption des Textes – die Textwiedergabe mit der Kommentierung, was dazu führt, dass mitunter ausschweifende Erläuterungen zwischen die Vorlesungseinheiten eingeschoben sind. Mit der Kommentierung versucht Orel die von Bruckner gegebenen Beispiele in einen größeren musiktheoretischen Rahmen zu setzen, so z. B. die umfangreiche Erörterung dazu, warum die Quinte des Dreiklangs der 2. Stufe von Bruckner als dissonant betrachtet wurde.⁵⁷⁷ Der überwiegende Teil der Kommentierung zielt zudem auf einen Vergleich bzw. eine Gegenüberstellung mit Sechters *Grundsätzen* [...] sowie den musiktheoretischen Vorläufern Rameau, Kirnberger und Marpurg. In diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben, ist, dass der von Speiser notierte Hinweis auf Richters *Lehrbuch der Harmonie*, innerhalb der Universitätsmitschriften hier einmalig aufscheint (s. u.).⁵⁷⁸

Eine umfangreiche musiktheoretische wie unterrichtspraktische Auseinandersetzung mit Orels Darstellung des Bruckner'schen Lehrgangs sowie einiger den Text betreffender Korrekturen bringt bereits Schwanzara, der Orel mehrfach widerspricht.⁵⁷⁹ Ein Vergleich der Übungsbeispiele zwischen beiden Mitschriften wird überdies innerhalb der Aufarbeitung der Mitschrift Loidols (s. u.) von Flotzinger vorgelegt und zeigt, dass beide Mitschriften Notenbeispiele aufweisen, die in der jeweils anderen Mitschrift nicht wiederzufinden sind.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass der von Orel vorgelegte Text zur Mitschrift Speisers aufgrund der editorischen Vorgehensweise und in Ermangelung der eigentlichen Mitschrift nur bedingt zur weiteren Auseinandersetzung herangezogen werden kann. Nichtsdestotrotz sind die verbalsprachlichen Anmerkungen Speisers sowie die Notenbeispiele in Umfang und Inhalt vergleichbar mit anderen Universitätsmitschriften. Da auch in diesem Fall jedoch nicht der gesamte Lehrgang

⁵⁷⁷ Orel, Harmonielehrekolleg, S. 15–20.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 27, dort: „(Siehe Richter Seite 36 inbezug [sic] auf Verdoppelung).“

⁵⁷⁹ Schwanzara, Vorlesungen, S. 98–111.

notiert wurde, fehlen wie in anderen Mitschriften auch jene Abschnitte, die im Sommersemester abgehandelt wurden.

6.2.1 Mitschriften aus dem Unterricht am Konservatorium

6.2.1.a Richard Schultz – A-Wn, Mus.Hs. 3199

Die Mitschrift von Richard Schultz (1863–1928)⁵⁸⁰ entstand während seines dreijährigen Studiums am Konservatorium von 1876–1879 und trägt den von Schultz notierten Titel „Reinheft⁵⁸¹ für die Harmonielehre 1879 (von der Vorbereitung des Quartsextaccordes angefangen)“⁵⁸². Die Handschrift wird heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 3199 verwahrt.⁵⁸³

Nach den Vorbereitungskursen in Klavier (bei Wilhelm Rauch [1844–1914]) sowie ab 1877 im Hauptfach Horn (bei Wilhelm Anton Kleinecke [1825–1893]) inskribiert, entstand die Mitschrift in den Studienjahren 1877/78 (Harmonielehre) sowie 1878/79 (Kontrapunkt) und dürfte mindestens bis zu Schultz' Austritt am 2. Februar 1879⁵⁸⁴ fortgesetzt worden sein. Da Datierungen innerhalb der Mitschrift vom 2. Mai 1878 bis zum 27. April 1879⁵⁸⁵ reichen, scheint entweder die Entlassung aus dem Konservatorium auf das Ende des vorangegangenen Trimesters zurückdatiert worden sein oder aber Schultz besuchte Bruckners Kurs mindestens noch bis zu diesem Datum weiter, ohne jedoch offiziell inskribiert gewesen zu sein.

⁵⁸⁰ Zu Schultz' Biographie, siehe: Clemens Gubsch, Art. „Schultz, Richard (Künstlername: Schultz-Donato)“, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_die3689.

⁵⁸¹ Mit der Betitelung als »Reinheft« suggeriert Schultz, dass es sich um eine Reinschrift der tatsächlichen Übungen handelt.

⁵⁸² A-Wn, Mus.Hs. 3199, Umschlagschild auf dem Vorderdeckel.

⁵⁸³ Laut Akquisitionsvermerk wurde die Mitschrift 1926 aus der Sammlung Hoboken übernommen. Naheliegender scheint vielmehr, dass sie direkt vom 1928 verstorbenen Schultz erworben wurde.

⁵⁸⁴ [Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1878–1879*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1879 [= Jahresbericht 1878/79], hier: S. 29.

⁵⁸⁵ A-Wn, Mus.Hs. 3199, fol. 25r u. 38v. Die Datierungen die Haas angibt finden sich ebenfalls in der Handschrift, liegen jedoch innerhalb dieser Spanne, vgl. Robert Haas, *Anton Bruckner* (Die großen Meister der Musik, o. Bd.-Nr.), Potsdam: Athenaion, 1934, [Haas, Bruckner], hier: S. 94.

Bei der Mitschrift handelt es sich um ein vorrastriertes, 8-zeiliges Notenheft, das gemäß dem aufgeklebten Schild bei der Firma I. Unger erworben wurde und 55 Blatt umfasst. Vermutlich nach dem Erwerb durch die ÖNB wurde das Heft in einen schwarz-weiß-rot-marmorierten Kartoneinband gebunden und laut Eintragung von Robert Haas auf dem ursprünglichen Einband 1933 mit Fixativ behandelt. Bei fol. 35 handelt es sich um eine kartonierte Seite, die in der Beschaffenheit dem Umschlag ähnelt, was dafürspricht, dass es sich ursprünglich um zwei Hefte gehandelt haben könnte, die beim Binden zusammengefügt wurden. Ob ein mögliches zweites Heft (fol. 36–55) ebenfalls eine Titelaufschrift führte, ist nicht zu bestimmen.

Nahezu sämtliche Übungen sind mit Bleistift geschrieben, lediglich zwei Beispiele mit schwarzer Tinte, eine weiteres mit blauem Buntstift sowie zwei Ergänzungen mit violetter Tinte. Überwiegend und gemäß der üblichen Notation in den Harmonielehreübungen sind je zwei Zeilen zu einer Akkolade mit Violin- und Basssystem zusammengefasst. Die Fundamentschritte sind mit ungehalsten Viertelnote unter das Basssystem notiert. Die einzelnen Unterrichtseinheiten bzw. Abschnitte sind teils mit Überschriften betitelt sowie innerhalb der Akkordlehre die Stufenwechsel am Beginn der Akkolade vermerkt. An den Blatträndern finden sich zahlreiche Anmerkungen die einzelnen Beispiele oder generelle Aussetzungsregeln betreffend. Fol. 26r–27v sind gänzlich unbeschrieben.

Mit Blick auf den Inhalt⁵⁸⁶ lässt sich festhalten, dass unter der Prämisse, dass Schultz regelmäßig am Unterricht teilnahm – was seine Personalakte nahelegt – einerseits größere Abschnitte der Mitschrift zu fehlen scheinen sowie andererseits die aktuelle Blattreihenfolge nicht der chronologischen Entstehung entsprechen kann:

Fol.	Inhalt
1r–v	Vorbereitung der Quartsextakkorde
2r–v	Auflösung der Quintsextakkorde
3r–6v	Auflösung der Terzquartakkorde
7r–8v	Auflösung der Sekundakkorde
9r–v	Auflösung der Nonakkorde
9v–10r	Septakkorde in Moll, Vorbereitung in Moll
11r–14v	Diatonische Tonwechslungen und Enharmonik
15r–17r	Auflösung der Quartsextakkorde

⁵⁸⁶ Eine kurze Zusammenfassung des Inhalts findet sich bei: Andrea Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner – Zu zwei neu aufgefundenen Vorlesungsmitschriften, in: *Bruckner Symposion. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1988, 21.–25. September 1988, Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 71–83 [= Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner], hier: S. 76.

Fol.	Inhalt
17r–20v	Auflösung der Septakkorde
21r–22r	Auflösung der Quintsextakkorde
23r–25v	Aufgaben und Beginn Moll
26r	Imitationssätze
26v–27v	vakant
28r–34v	Aufgaben zur Akkordlehre
36r–38v	Fugenübungen [meist bis zum Abschluss der Fugenexposition]
38v–41r	Fugenthema der 4. Gattung
41r–45v	Weitere Fugenthemen
46r	Gattungskontrapunkt in Dur [unvollständig]
46r–47r	Gattungskontrapunkt in Moll
47v–48r	Imitationssätze
48v	Formteile der Fugenkomposition [annotierter Text]
49r–55v	Fugenübungen [meist bis zum vierten Themeneinsatz]

Tab. 6.3: Inhaltsübersicht, Mitschrift Richard Schultz, A-Wn, Mus.Hs. 3199.

Wie in Tab. 6.3 ersichtlich, beginnt Schultz Abschrift bei der Vorbereitung des Quartsextakkords in Dur und in allen Stufen, springt jedoch unmittelbar danach direkt zur Auflösung der Quintsextakkorde – zumindest die fehlenden Unterrichtseinheiten zur Auflösung der Quartsext- und Septakkorde folgt später (fol. 15–22) noch, während die Vorbereitung der Septakkorde samt Umkehrungen gänzlich fehlt. Die Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde in Moll ist ebenso nicht vorhanden, wenngleich der Beginn zur Akkordlehre in Moll zweimal notiert ist. Dreiklangsfolgen und Transpositionsübungen aus dem Beginn des Lehrgangs fehlen ebenfalls.

Ähnlich lückenhaft erweist sich die Kontrapunktlehre, denn lediglich ein Versatzstück zum Gattungskontrapunkt in Dur ist vorhanden, während eine vollständige vierstimmige Ausarbeitung aller Gattungen über den Cantus firmus in Moll vorliegt. Übungen zum doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkt sowie zum Kanon – die aber mitunter auch erst im zweiten Kontrapunkt-Jahrgang zu erwarten wären – fehlen gänzlich, sodass sich nach dem Gattungskontrapunkt Imitationssätze sowie direkt die Fugenlehre anschließen. In typischer Art und Weise sind diese meist bis zum Erreichen der Vierstimmigkeit, also der vollständigen Fugenexposition, ausgeführt und brechen anschließend entweder ab oder werden geschlossen. Besonders in der Fugenlehre zeigt sich, dass die Blattreihenfolge nicht der Textgenese entsprechen kann, wenn die ersten Übungen nach der Definition zur Fuge (fol. 49–55) zwischen 30. Januar und 20. Februar 1879 datieren, während die inhaltliche Fortsetzung mit Übungen zur Engführung sowie zu den verschiedenen Gattungen der Fugenkomposition (fol. 36–

45), die offensichtlich auch zur Prüfungsvorbereitung dienten, mit Datierungsangaben zwischen 6. März und 27. April 1879 versehen sind.

Ob dieses disparate Quellenbild letztlich das Resultat einer von Schultz intendierten Arbeitsweise – möglich wäre, dass zunächst Abschnitte des Heftes freigelassen und nachträglich befüllt wurden – oder aber einer unvollständigen Überlieferung der Mitschrift ist, kann letztlich nur teilweise beantwortet werden, denn dass Bruckner diese Unterrichtseinheiten derart diskontinuierlich bzw. überhaupt nicht abhandelte, scheint auch mit Blick auf andere Mitschriften unwahrscheinlich, sodass zumindest davon ausgegangen werden muss, dass die Anlage und Organisation der Mitschrift auf Schultz zurückzuführen ist.

Besonders hervorzuheben sind zudem zwei Eintragungen in der Mitschrift: Zunächst notiert Schultz auf fol. 11r einen Verweis auf Sechters *Grundsätze* [...], der mit Blick auf die beistehenden Übungen, darauf hindeuten könnte, dass Bruckner Sechters Lehrbuch hier explizit ansprach oder aber Schultz selbst den Zusammenhang herstellte.⁵⁸⁷ In jedem Fall scheint klar zu sein, dass der Bezug von Bruckner auch im Unterricht bewusst gesetzt wurde. Eine weitere Eintragung innerhalb der Fugenlehre auf fol. 51r verweist auf den im Studienjahr 1878/79 ebenfalls in Kontrapunkt eingeschriebenen Carl Kehlendorfer (1861–1926).⁵⁸⁸ Naheliegend wäre davon auszugehen, dass Bruckner Kehlendorfers Ausarbeitung im Unterricht vor der gesamten Klasse besprach und alle Schüler die letztlich richtige Ausarbeitung abschrieben. Vor den zwei folgenden Akkoladen ergänzt Schultz „Sch“ sowie „K“, was für ihn selbst⁵⁸⁹ und abermals Kehlendorfer stehen könnte.

Im Verbund weisen Beschaffenheit der Schreibmittel, Korrekturstand vor allem der Harmonielehreübungen, Datierungen in der Kontrapunktlehre, die Verweise auf Mitschüler sowie insgesamt der Inhalt die Mitschrift als authentisches Unterrichtsmaterial aus, das tatsächlich im Unterricht entstand und nur wenige nachträglich entstandene Passagen enthält. Eintragungen, die Bruckner zuzuordnen wären, finden sich nicht, gleichzeitig bleibt festzuhalten, dass das Schriftbild Schultzens als variabel zu bezeichnen ist. Die Vielzahl an Lücken vor allem am Beginn

⁵⁸⁷ A-Wn, Mus.Hs. 3199, fol. 11r, dort: „Grundsätze der musikalischen Composition v[on] Sechter.“

⁵⁸⁸ Ebd., fol. 51r, dort: „Kehlendorfer“. Vgl. Jahresbericht 1878/79, S. 18.

⁵⁸⁹ Der entsprechende Bericht des Schuljahres 1878/79 weist keinen anderen Schüler mit „Sch“ als Initiale aus, vgl. Bericht, Schuljahr 1878–79, S. 23–24.

des Lehrgangs lässt jedoch vermuten, dass weitere Unterrichtsabschnitte in der Mitschrift fehlen.

Bereits unmittelbar nach Bruckners Tod wird Schultz – nicht namentlich, sondern ausschließlich über seine damalige Anstellung als Direktor des Berliner Centraltheaters – innerhalb einer Sammlung anekdotischer Berichte über Bruckners Lehrzeit als einer »seiner Lieblinge« ausgewiesen.⁵⁹⁰ Ein weiterer Kontakt zwischen Schüler und Lehrer ist jedoch nicht bekannt.

6.2.1.b Josef Schalk – A-Wn, F18.Schalk.451/2–3

Josef Schalk, der von 1877 bis 1880 am Konservatorium Klavier bei Julius Epstein (1832–1926) sowie Kontrapunkt bei Bruckner und Geschichte der Musik bei Adolf Prosniz (1829–1917) studierte, gehört zur Gruppe jener Studierenden, die erst in fortgeschrittenem Alter, nämlich mit 20 Jahren, am Konservatorium inskribierten.⁵⁹¹ Seine Studienzeit überschneidet sich mit der seines sechs Jahre jüngeren Bruders Franz. Wie auch sein Bruder (s. u.) verlässt Josef das Konservatorium im laufenden Schuljahr, um wenige Jahre später (1884) als Professor für Klavier zurückzukehren.⁵⁹² Die Rolle, die beiden Brüdern im weiteren Leben Bruckners sowie bei der Verbreitung seiner Werke zukommt, ist hinlänglich bekannt und soll hier nicht weiter diskutiert werden.⁵⁹³ Gleichwohl sei darauf verwiesen, dass Schalk zeitlebens – wenn auch in wechselhafter Beziehung – zum engeren Freundeskreis Bruckners zu zählen ist.

Aus seiner Studienzeit haben sich mehrere Notenhefte erhalten, die heute im entsprechenden Nachlassfond in der Musiksammlung der ÖNB unter der Signatur (A-Wn,) F18.Schalk.451/1–4 (im Folgenden als **JSchalk I–IV** abgekürzt) verwahrt

⁵⁹⁰ [Ohne Verfasser], Anton Bruckner. Anekdotisches aus seinem Leben und Lehren, in: *Neues Wiener Journal*, IV. Jg., Nr. 1068 vom 14. Oktober 1896, S. 4.

⁵⁹¹ Schalk belegte lediglich die Ausbildungsklassen, vgl. [Ohne Verfasser], Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1879–1880. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1880 [= Jahresbericht 1879/80], S. 24.

⁵⁹² Auf Schalks Biographie wird im Folgenden nicht eingegangen, da selbige als bekannt vorausgesetzt werden kann.

⁵⁹³ Thomas Leibnitz, *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner. Dargestellt an den Nachlaßbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 14), Tutzing: Schneider, 1988.

sind.⁵⁹⁴ Das Konvolut umfasst vier Bände, von denen zwei undatiert sind und nicht im Rahmen des Unterrichts bei Bruckner entstanden zu sein scheinen: Beim ersten dieser beiden Bände (**JSchalk I**) handelt es sich um eine Sammlung von Zither- sowie Orgelwerken, die wahrscheinlich für die musikalische Praxis gedacht war und gemäß der Aufschrift auf der Vorderseite („Zither-Album für Josef Schalk“) Josef Schalk zugedacht wurde. Der andere Band (**JSchalk IV**) trägt die Aufschrift „Harmonielehre nach Sechter.“ und ist die von Schalk angefertigte Verschriftlichung seiner Studien zum ersten Band von Sechters *Grundsätzen* [...]. Schalk bearbeitete dabei die zwanzig Paragraphen⁵⁹⁵ des Kapitels *Diatonisches Fortschreiten in der Dur-Tonleiter*. Schalk übernimmt die Erläuterungen sowie die Notenbeispiele aus Sechters *Grundsätzen* [...] dabei teilweise text- bzw. notengetreu – teilweise reformuliert er Passagen oder kürzt Sechters Text auf die wesentlichen Aspekte. Weiterhin exemplifizierte Schalk die von Sechter teilweise nur angedeuteten Übungen, sodass die Ausarbeitung wesentlich mehr Notenbeispiele enthält, als die Vorlage Sechters.

Da Schalk bei Bruckner lediglich Kontrapunkt studierte (s. o.), ließe sich hinsichtlich der Datierung der Sechter-Studien gleichermaßen annehmen, dass diese vor oder nach Schalks Zeit am Konservatorium angefertigt wurden, also einerseits zur Vorbereitung auf den Bruckner'schen Kontrapunktunterricht dienten oder aber andererseits als weiterführendes Studium nach diesem entstanden.⁵⁹⁶ Mit Blick auf die Zulassungsvoraussetzungen zum Kontrapunktkurs ist jedoch anzunehmen, dass Schalk Vorkenntnisse der Harmonielehre (und damit der Sechter'schen Theorie) vorzuweisen hatte, um überhaupt in die Kontrapunktklasse aufgenommen zu werden.⁵⁹⁷ Wahrscheinlicher erscheint damit, dass **JSchalk IV** bereits vor 1877 entstand.

⁵⁹⁴ Gemäß dem Katalog der ÖNB gelangten diese Bände wie auch die Mitschrift von Franz Schalk über den Nachlass von Leopold Nowak in den Besitz der Nationalbibliothek. Nowak dürfte vermutlich auch diese, wie auch die Bände von Franz Schalk von dessen Frau Lili Schalk erhalten haben.

⁵⁹⁵ Auf fol. 81r nummeriert Schalk den Paragraphen 19 fälschlicherweise mit „§20“.

⁵⁹⁶ Aufschluss könnte das in allen Bänden aufgeklebte Firmenschild auf dem Innendeckel bieten, dass zwar auf die gleiche Firma, aber mit unterschiedlichen Bezeichnungen verweist. Im Innendeckel zu **JSchalk IV** heißt es: „No. 9272 | K. K.pr. Double-Raster-Anstalt | von | M. TRENTSENSKY | Haupt-Commissions-Verschl. | in der Niederlage [Doppelkopfadler] der K.K. landesbef. | Lithograph. Anstalt u. Buchdruck. | Eduard Sieger | WIEN, Domgasse No. 2 | 96 Bl. fl. 1.–“. In den beiden anderen Bänden (**JSchalk II** und **III**) jedoch: „DOUBLE RASTER & [Firmenzeichen] ARTIST: ANSTALT | Geschäftsbücher Fabrik | von | M. TRENTSENSKY | WIEN | Stadt, Domgasse, Domherrnhof 2. | No. 9280 72 Blatt fl. 80 | Die genaue Angabe der geschriebenen Nummer genügt um wieder ein gleiches Buch zu erhalten“. Die

⁵⁹⁷ Mit Blick auf die Aufnahme Kloses als Bruckners Privatschüler (vgl. Kapitel 6.3 *Friedrich Kloses Studium bei Bruckner*) sowie die Zulassungsvoraussetzungen am Konservatorium (vgl. Lehrplan 1891, S. 13) ist anzunehmen, dass Schalk irgendeine Form von Nachweis erbringen musste.

Die Bedeutung der Kontrapunktstudien (**JSchalk II** und **III**) ihrerseits liegt darin begründet, dass es sich um die einzige überlieferte Mitschrift handelt, bei der beide Kontrapunktjahrgänge fortlaufend durch einen Schüler verfolgt werden können, wohingegen in den übrigen bekannten Mitschriften lediglich der 1. Jahrgang abgebildet ist.⁵⁹⁸ Dieses Alleinstellungsmerkmal der Schalk'schen Mitschrift begründet sich aus der curriculumsbedingten Belegungspflicht – in den Instrumentalklassen war lediglich der Besuch des ersten Kontrapunkt-Jahrgangs als Nebenfach obligat.

In Bruckners Unterricht entstanden also ausschließlich die Bände 2 und 3 (**JSchalk II** und **III**) der Schalk'schen Mitschrift, deren äußerliche Eigenschaften im Folgenden kurz beschrieben werden sollen:

JSchalk II: Querformat, 15 x 25 cm, 72 Blätter, 8-zeiliges, türkis rastriertes Notenpapier, gebunden in grau-braunem Kartoneinband mit aufgedruckten Verzierungen sowie mittig musizierenden Engeln und darunter der Firmennamen „M. TRENTSENSKY | WIEN, Domgasse, Domherrnhof 2“⁵⁹⁹ auf der Vorderseite. Ebenfalls auf der Vorderseite oben rechts mit schwarzer Tinte die Signatur samt Datierung „Josef Schalk. | 1877“. Im Innendeckel aufgeklebtes Firmenschild mit handschriftlich zugesetzten Ziffern: „No. 9280[,] 72 Blatt[,] fl. 80“. Auf dem Vorsatzblatt eine musikalische Allegorie. Fol. 59r ist unbeschrieben.

JSchalk III: Querformat, 14,5 x 25,5 cm, 48 Blätter, 8-zeiliges, türkis rastriertes Notenpapier, Bindung und Verzierung wie **JSchalk II**. Ebenfalls wie im zweiten Band auf der Vorderseite oben rechts mit schwarzer Tinte die Signatur samt Datierung „Josef Schalk | 1878.“. Im Innendeckel aufgeklebtes Firmenschild mit handschriftlich zugesetzten Ziffern: „No. 9279[,] 48 Blatt[,] fl. 60“. Gleiche musikalische Allegorie auf dem Vorsatzblatt wie in **JSchalk II**. Fol. 34r–44v sind unbeschrieben.

Wenn auch äußerlich – mit Ausnahme des divergierenden Umfangs – relativ ähnlich, sind die von Schalk notierten Inhalte zu beiden Kontrapunkt-Lehrgängen durchaus verschieden. Beginnend bei der Datierung und Strukturierung wird ersichtlich, dass Schalk im ersten Jahr minutiös jede Unterrichtseinheit mit römischen Ziffern sowie einer Datumsangabe versah, sodass sich zwischen 25. September 1877 und 13. Juni 1878 ein lückenloser Fortgang von 66. Unterrichtseinheiten nachvollziehen lässt. Da

⁵⁹⁸ Der ebenfalls in beiden Kontrapunkt-Jahrgängen eingeschriebene Carl Führich (s. u.) bzw. dessen Mitschrift werden weiter unten diskutiert.

⁵⁹⁹ Ähnliche Notenhefte benutzte neben seinem Bruder Franz auch Josef Vockner für seine Studien bei Bruckner, vgl. Kapitel 6.4 *Josef Vockners Studium bei Bruckner*.

das Schuljahr noch bis Anfang Juli fortgesetzt wurde, dürften auch noch weitere Übungen zum ersten Jahr zu rechnen sein, sodass sich folgende Aufstellung ergibt:

Einheit	Unterrichtstag	Fol.	Inhalt
JSchalk II			
I–VII	25. September–18. Oktober 1877	1r–10v	Gattungskontrapunkt in Dur (Cf 1–5)
VII–XII	18. Oktober–8. November 1877	10r–15v	Gattungskontrapunkt in Moll (Cf 6–16)
XIII–XIV	13.–20. November 1877	16r–19r	Imitationssätze
XIV–XXIX	20. November 1877–22. Januar 1878	19r–31r	Einleitung zur Fugenlehre, Fugenthemen (Nr. 7–34)
XXIX–XXX	22.–24. Januar 1878	31r–v	Doppelter Kontrapunkt der Oktave
XXXI–LXIII [recte: LXII]	29. Januar–28. Mai 1878	32r–52v	Fugenthemen (Nr. 35–48), teilweise mit Zwischensatz, Engführung und Orgelpunkt
LXIV [recte: LXIII]– [LXXII]	4. Juni–3. Juli 1878	53r–54v	Fugenthema (Nr. 49)
–	–	56r–57r	Themenindex
–	ca. September 1878–Januar 1879	60v–71r	Doppelter Kontrapunkt in allen Intervallversetzungen, Vereinigung zweier sowie dreier doppelter Kontrapunkte und doppelter Kontrapunkt der melodischen Gegenbewegung sowie Verbindung des doppelten Kontrapunkt der melodischen Gegenbewegung mit einem, zwei oder drei weiteren doppelten Kontrapunkten
–	–	71v–72v	Fugenthemen
JSchalk III			
–	ab ca. Januar 1879	1r–18r	Fugenthemen, teilweise mit Kontrasubjekt und als Doppelfugen
–	–	2r, 4v und 5r	Einschübe Gattungskontrapunkt
–	–	18v–19r	Drei- und vierfacher Kontrapunkt
–	–	19v–25r	Fugenthemen
–	–	25v– 28v	Kanon (zwei- und dreistimmig)
–	–	29r–33v	Fugenthemen
–	–	46v	Themenindex

Tab. 6.4: Inhaltsübersicht, Mitschrift Josef Schalk, (A–Wn,) F18.Schalk.451/2 u.3.

Im Anschluss daran erstellte Schalk einen Themenindex⁶⁰⁰, der sowohl alle verwendeten Cantus firmii als auch die bearbeiteten Fugenthemen umfasst. Es kann, aufgrund des reinschriftlichen Charakters sowie des Schreibmittels (schwarze Tinte),

⁶⁰⁰ **JSchalk II**, fol. 56r–57r. Eine Transkription des Themenindexes sowie der fehlenden Themen (diese im Anhang durch ergänzte Buchstaben markiert sowie in rot wiedergegeben) findet sich im Anhang (siehe Anhang 6.1: Themenindex der Mitschrift Josef Schalk [A–Wn, F18.Schalk.451/2, fol. 56r–57v]).

angenommen werden, dass Schalk diesen Index am Ende des Schuljahres oder in den Ferien erstellte und dieser somit den Wechsel zwischen den Schuljahren markiert. Für das folgende Schuljahr verzichtete Schalk fast vollständig auf Datierungen oder Auszeichnungen der Unterrichtseinheiten, lediglich eine Datierung am Ende von **JSchalk II**, lässt darauf schließen, dass die bis dato vorgenommenen Eintragungen im Rahmen des zweiten Schuljahrs entstanden sein könnten.⁶⁰¹ Dass Schalk **JSchalk III** mit 1878 (s. o.) datiert, ist vermutlich auf das begonnene Studienjahr 1878/79 zurückzuführen und nicht auf den Entstehungszeitraum des zweiten Bandes der Mitschrift, der sich wiederum auf das zweite Halbjahr des Studienjahres und damit von Januar bis Juli 1879 erstrecken dürfte. Ob die einzige, notierte Datierung in **JSchalk III** tatsächlich auf das Jahr 1899⁶⁰² verweist, kann indes nicht abschließend beurteilt werden, zwar deuten die sporadischen Wechsel der Schreibmittel als auch die wechselnden Inhalte auf dieser wie den umliegenden Seiten eine weniger systematische sowie chronologische Niederschrift an, jedoch wäre zu fragen, warum Schalk ca. 20 Jahre später genau an dieser Stelle seines Studienbuchs eine Themenbearbeitung fortsetzen sollte. Auch am Ende der zweiten Unterrichtsmitschrift (**JSchalk III**, fol. 46v) erstellt Schalk einen Themenindex, der mit Blick auf Akkoladendisposition, Korrekturstand und Schreibmittel als »wesentlich weniger sorgfältig angefertigt« zu bezeichnen ist, bisher jedoch nicht mit den Themen aus dem vorangegangenen Lehrgang in Verbindung gebracht werden konnte.⁶⁰³

Inhaltlich lassen sich für den ersten Lehrgang drei ungleichwertige Themenblöcke identifizieren: Am Beginn steht der Fux'sche Gattungskontrapunkt (**JSchalk II**, fol. 1–15, 25. September–8. November 1877), der anhand mehrerer Cantus firmii (Cf 1–16)⁶⁰⁴ zwei- bis vierstimmig in allen Gattungen durchgearbeitet wird. Auffällig ist, dass hier keineswegs ein Cantus firmus dem nächsten folgt, sondern vielmehr in einer Unterrichtseinheit zwei bis drei verschiedene Cantus firmii als Ausgangspunkt genommen werden und dann in ein bis drei Gattungen zur Ausarbeitung gelangen. Bei der Ausarbeitung in Moll findet sich ein bereits aus anderen Mitschriften bekannter

⁶⁰¹ **JSchalk II**, fol. 71r, Schalk notiert dort „14/I“, was auf Dienstag, den 14. Januar 1879 hindeuten scheint.

⁶⁰² **JSchalk III**, fol. 32v. Lesarten der Jahreszahl wären ebenfalls denkbar, da die Dezennium-Stelle unsauber notiert ist.

⁶⁰³ **JSchalk III**, fol. 46v.

⁶⁰⁴ Vgl. Anhang 6.1: *Themenindex* [...], Nr. 1–6.

Cantus firmus wieder, gleichwohl dieser bei Schalk nicht der vorrangig ausgearbeitete ist.

An den Gattungskontrapunkt schließen die Imitationssätze an (ebd., fol. 16–19, 13.–20. November 1877), die mehr der Hinleitung zur Fugenlehre dienen, als dass von einem eigenständigen Lehrbereich zu sprechen wäre. Wie auch in der Mitschrift seines Bruders⁶⁰⁵ verweist Josef innerhalb der Imitationssätze auf Bach bzw. auf eine rhythmisch leicht variierte Form der Fuge in C-Dur aus dessen *Wohltemperiertem Klavier* (BWV 846), sodass der Schluss naheliegt, dass es sich um eine von Bruckner bewusst gesetzte sowie jährlich wiederholte Referenz handelt.

Den umfangreichsten Teil des ersten Jahrgangs macht die nun folgende Fugenlehre (ebd., fol. 20–54, 22. November 1877–3. Juli 1878) aus, die neben Untereinheiten zur Engführung und zum Orgelpunkt (ebd., ab fol. 41) als weiterführende Satztechniken lediglich in den Einheiten am 22. und 24. Januar 1878 (ebd., fol. 31) zugunsten des doppelten Kontrapunkts in der Oktave unterbrochen wird.

Setzt man voraus, dass der Themenindex tatsächlich die Trennung zwischen den Unterrichtsjahren markiert, beginnt Bruckner den zweiten Kontrapunkt-Jahrgang augenscheinlich mit dem doppelten Kontrapunkt und zwar in allen Intervallversetzungen (ebd., fol. 60v–65r) sowie mit der Verbindung zweier doppelter Kontrapunkte (ebd., fol. 65r–67r) und dem Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung (ebd., fol. 67r–69r).

Geht man weiter von einer authentischen Datierung auf fol. 71 aus, so bleibt zu konstatieren, dass der doppelte Kontrapunkt sowie dessen Spielarten (Verbindung, Gegenbewegung, Umkehrung) von Bruckner über mehrere Monate hinweg äußerst sorgfältig abgehandelt wurde, ehe im weiteren Verlauf wiederum vermehrt Fugenkompositionen, jetzt Doppelfugen bzw. Fugen mit mehreren Subjekten, im Mittelpunkt standen. Wie bereits im ersten Jahrgang werden diese Übungen kaum unterbrochen, es finden sich jedoch eingestreute Wiederholungen zum Gattungskontrapunkt (**JSchalk III**, fol. 2r, 4v und 5r), die scheinbar der Auflockerung der sonst fortlaufenden Fugenausarbeitungen dienten. Eine weitere, unvermittelte Unterbrechung dieser Übungen stellt dann wiederum die Einführung des drei- und vierfachen Kontrapunktes dar (ebd., fol. 18v–19r). Lediglich die

⁶⁰⁵ **FSchalk II** (s. u.), fol. 53v.

Kanonlehre erstreckt sich über mehrere Unterrichtseinheiten, denn Schalk notiert hier zahlreiche zweistimmige und vereinzelte dreistimmige Kanons (ebd., fol. 25v–29r), ehe abermals mit Fugenübungen fortgefahren wird. Ein genauer Schlusspunkt des Unterrichts ist in der Mitschrift nicht auszumachen, vielmehr scheint es, dass Schalk nur noch sporadisch Inhalte notierte, wenngleich die große Anzahl an unbeschriebenen Seiten ab fol. 34 einen Abschluss zumindest suggerieren.

Insgesamt lassen sich aufgrund mangelnder Datierungen und inhaltlicher Abgrenzungen, die noch um wechselnde Schreibmittel und teils fragmentarisch gebliebene Übungen ergänzt werden, nur bedingt gesicherte Rückschlüsse auf den Fortgang des Kontrapunktlehrgangs ziehen. Nichtsdestotrotz zeigt sich allein anhand des Umfangs und der Anzahl der Übungen, welche Importanz der Fugenlehre beigemessen wurde. Da als Vergleichshandschrift mit Blick auf Authentizität und Unterrichtsort lediglich die Mitschrift von Viktor Christ herangezogen werden kann, bleibt festzustellen, dass zwischen den beiden Mitschriften hinsichtlich der Kontrapunktlehre (im ersten Jahrgang) – gleichwohl zwischen beiden entstehungsgeschichtlich ca. zehn Jahre liegen – nur bedingt Unterschiede auszumachen sind. Einige Themengebiete wie die Kanonlehre werden jeweils nur cursorisch gestreift, dagegen weist Schalks Mitschrift beim doppelten Kontrapunkt immerhin alle Intervallversetzungen auf.

Alleinstellungsmerkmal der Schalk'schen Mitschrift ist unverkennbar die große Anzahl an verschiedenen Themen innerhalb der Fugenlehre, denn sowohl bei Christ aber auch anderen weniger authentischen Mitschriften scheinen über den gesamten Lehrgang eher weniger Themen bearbeitet worden zu sein bzw. diese wenigen Themen teils in variierte Form über einen längeren Zeitraum. Dass Schalk innerhalb des Themenindex nicht alle zuvor bearbeiteten Fugenthemen auflistet, mag als Indiz dafür zu werten sein, dass diese möglicherweise nicht im Unterricht, sondern als eigenständige oder angewiesene Nacharbeit zum Unterricht zu verstehen sind. Abermals mit Blick auf Christs Mitschrift lässt sich jedoch bei Schalk nicht eine derart intensive Fortsetzung eines einzelnen Themas ausmachen, was als Hinweis auf eine sich verändernde Didaktik Bruckners hindeuten könnte.

Unter der Prämisse, dass die einzige autographe Datierung für den zweiten Jahrgang als authentisch zu betrachten ist, kann außerdem festgehalten werden, welchen Stellenwert Bruckner dem doppelten Kontrapunkt beimaß, der über ca. drei Monate

durchgearbeitet wurde – während er im ersten Jahrgang nur eingeschoben wurde. Kanonlehre wie auch drei- und vierfacher Kontrapunkt spielen, wenn überhaupt, nur eine nachgestellte Rolle und werden dementsprechend deutlich kürzer abgehandelt.

Was Schalk im zweiten Jahr letztlich zu dieser wesentlich unsystematischeren Anlage und Methodik bewegte, mag nur spekulativ zu beantworten sein: Möglicherweise strukturierte Bruckner den Unterricht für seine fortgeschrittenen Schüler weniger, oder aber Schalk notierte nur noch die für ihn relevanten Übungen. Gleichsam könnte auch das Unterrichtstempo für den Wegfall der tagesaktuellen Datierungen verantwortlich sein, denn wie mehrfach beschrieben⁶⁰⁶, schritt Bruckner gerade bei kontrapunktischen Übungen notenweise voran und besprach ausführlich die satztechnischen Implikationen. Das Markieren mit tagesaktuellen Daten sowie die Abgrenzung einzelner Lektionen, mag Schalk dabei aufgrund der Kleingliedrigkeit nicht mehr zielführend vorgekommen sein. Wenn also auch möglicherweise unvollständig, bleibt dieser Abschnitt aus Schalks Mitschrift dennoch die bisher einzige überlieferte Dokumentation des zweiten Jahrgangs der Kontrapunktlehre.

6.2.1.c Franz Schalk – A-Wn, F18.Schalk.452/1–2

Die Bedeutung, die Franz Schalk (1863–1931) für die Genese und Rezeption der Werke Bruckners zukommt, ist bekannt und braucht hier nicht näher diskutiert werden. Das Verhältnis zwischen Bruckner und Franz Schalk kann dabei durchaus als wechselhaft bezeichnet werden, wobei der Ursprung dieser Beziehung in Franz Schalks ca. dreieinhalbjährigem Studium am Konservatorium zu sehen ist. Schalk inskribierte im Studienjahr 1875/76 und belegte Violine (bei Carl Heißler [1823–1878] und Joseph Hellmesberger sen. [1828–1893]) sowie Klavier (bei Wilhelm Rauch [1844–1914]). Im Studienjahr 1878/79 besuchte er zudem Bruckners Harmonielehrekurs – u. a. zusammen mit Alfred Zamara (1863–1940), der ihn mehrfach in seiner autobiographischen Skizze erwähnt.⁶⁰⁷ Im darauffolgenden Jahr verlässt Schalk – möglicherweise auch auf Bruckners Rat hin⁶⁰⁸ – das Konservatorium im laufenden

⁶⁰⁶ Franz Marschner, Erinnerungen an Anton Bruckner, in: *Österreichisch-ungarische Revue*, XXX. Jg., H. 1 (1903), S. 1–17, hier: S. 2.

⁶⁰⁷ Zamara, *Meine Erlebnisse mit Bruckner*, S. 138–141.

⁶⁰⁸ Franz Schalk, *Briefe und Betrachtungen. Mit einem Lebensabriß von Victor Junk. Veröffentlicht von Lili Schalk*. Wien-Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1935, S. 9.

Schuljahr am 21. November 1879 ohne Abschlussdiploma, sodass er auch den bei Bruckner begonnen Kontrapunkunterricht nicht mehr abschließt. Die zweibändige Mitschrift aus Schalk einvierteljährigem Unterricht bei Bruckner ist im Nachlassfond der Brüder Schalk in der Musiksammlung der ÖNB unter der Signatur (A-Wn,) F18.Schalk.452/1–2 erhalten.⁶⁰⁹

Da die Mitschrift noch nicht aufgearbeitet wurde, folgt hier zunächst eine Beschreibung der beiden Bände:

FSschalk I: Querformat, 14 x 25,2 cm, 48 Blätter, 8-zeiliges, türkis rastriertes Notenpapier, gebunden in grau braunem Kartoneinband mit aufgedruckten Verzierungen sowie mittig musizierenden Engeln und darunter der Firmennamen „M. TRENTSENSKY | WIEN, Domgasse, Domherrnhof 2“⁶¹⁰ auf der Vorderseite. Im Innendeckel aufgeklebtes Firmenschild mit handschriftlich zugesetzten Ziffern: „No. 9279[,] 48 Blatt[,] fl. 60“. Auf dem Vorsatzblatt eine musikalische Allegorie.

FSschalk II: Querformat, 15 x 25,3 cm, 72 Blätter, 8-zeiliges, türkis rastriertes Notenpapier, Bindung und Verzierung wie **FSschalk I**. Im Innendeckel aufgeklebtes Firmenschild mit handschriftlich zugesetzten Ziffern: „No. 9260[,] 72 Blatt[,] fl. 80“. Gleiche musikalische Allegorie auf dem Vorsatzblatt wie in **FSschalk I**. Fol. 2v, 3r, 41r, 46r, 65r und 68r sind unbeschrieben.

FSschalk I trägt auf dem Vorsatz zudem den Titel: „Harmonielehre | nach Vorträgen des Herr Pr[ofessor] Br[uckner]“ von der Hand Schalks.⁶¹¹ Die Übungen, Axiome sowie Marginalien sind überwiegend mit Bleistift geschrieben, nur teilweise finden sich seitenweise Eintragungen mit schwarzer Tinte. Aufgrund des Abriebs sind Teile der Bleistift-Eintragungen sowie des Notentextes nur schwer zu entziffern. Schalk nutzte das Übungsheft auch um Skizzen und Particelle zu notieren, die offensichtlich nicht im Unterricht oder aber erst nach seinem Abgang vom Konservatorium entstanden. Für einen Teil des Semesters notierte Schalk Bruckners Erläuterung in stenographischer Umschrift, wobei musiktheoretische Termini stets in lateinischer Ausgangsschrift vermerkt sind.

In der Mitschrift Schalks lassen sich zunächst für Unterrichtsmitschriften am Konservatorium generell geltende Textphänomene beobachten: die zu Beginn hohe

⁶⁰⁹ Zur Provenienz siehe Fußnote 611. Im Folgenden als **FSschalk I** bzw. **II** bezeichnet.

⁶¹⁰ Ähnliche Notenhefte benutzte neben seinem Bruder Josef auch Josef Vockner für seine Studien bei Bruckner, vgl. Kapitel 6.4 *Josef Vockners Studium bei Bruckner*.

⁶¹¹ Darunter mit schwarz-blauer Tinte von Lili Schalk (1873–1967): „Zur Erinnerung an vielerlei musikalische | und menschliche Gemeinsamkeiten | freundschaftlichst von Lili Schalk | An Prof[essor]. Nowak | Wien 16. IX [19]54“. Die Widmung dürfte auch die Provenienz beschreiben, d. h. den Besitz der Familie Schalk sowie die Übergabe an Leopold Nowak (1904–1991) dokumentieren.

Dichte an Eintragungen und Kommentierungen an Blatträndern, neben Überschriften und zwischen den Notenbeispielen nimmt bspw. mit zunehmender Unterrichtsdauer stetig ab. Die Beispiele sind entweder in Akkoladen zu zwei oder vier Zeilen notiert. Im Basssystem sind mit ungehalsten Viertel die Fundamentschritte eingetragen. Korrekturen und Ergänzungen im Zustand post correcturam deuten auf eine durch Bruckner vorgegebene Lösung der jeweiligen Übung hin.

Eine herausgehobene Stellung innerhalb der Unterrichtsmitschriften kommt der Mitschrift Schalks – trotz der nur partiell vorhandenen Kontrapunktlehre – auch aufgrund der minutiösen Datierungen und Abschnittsbildung innerhalb der Harmonielehre zu: Schalk markierte – wie auch sein Bruder Josef – über das gesamte Studienjahr hinweg den Beginn einer neuen Einheit durch das tagesaktuelle Datum, sodass einerseits der Umfang einzelner Übungseinheiten nachzuvollziehen ist und andererseits Sprünge oder Lücken im inhaltlichen Ablauf des Unterrichts nicht auf fehlende oder fehlerhafte Mitschriften des Schülers zurückzuführen sind, sondern erkennbar Bruckners Methodik entsprachen. Für das erste Trimester der Harmonielehre ergänzt Schalk neben der Datierung zudem eine fortlaufende Bezifferung mit römischen Ziffern, die jedoch nach der 40. Unterrichtseinheit abbricht. Neben Dienstag und Donnerstag weisen die Datierungen ebenfalls Samstag als Unterrichtstag aus. Gemäß Bruckners Deputat gilt diese Aufteilung nur für den Harmonielehrekurs, für die Kontrapunktlehre sind lediglich Datumsangaben, die auf Dienstag oder Donnerstag verweisen, vermerkt.

Ebenso außergewöhnlich ist Schalks Mitschrift aufgrund der annotierten Schülernamen, die darauf deuten, dass Bruckner die Übung vom jeweiligen Schüler bzw. von der jeweiligen Schülerin an der Tafel durchführen ließ und die übrigen Schüler diese Lösung anschließend abschrieben. Im Abgleich mit den Jahresberichten für die Studienjahre 1878/79 und 1879/80 ergeben sich so folgende Zuweisungen: Karl Bernhard Oehn⁶¹² (1853–1923), Louise Böhm⁶¹³ (ca. 1862–?), Alfred Zamara⁶¹⁴ (1863–1940), Friedrich Stahl⁶¹⁵ (1862–ca. 1940), Franz Josef Burgarth⁶¹⁶ (ca. 1861–1924) Ernst Denhof⁶¹⁷ (1862–1936), Leopold Kohn⁶¹⁸ [Leopoldi] (1860–1933) und Leopold

⁶¹² **FSchalk I**, fol. 7v, 11v, 26v und 32r.

⁶¹³ Ebd., fol. 43v.

⁶¹⁴ Ebd., fol. 44r, 45r sowie **FSchalk II**, fol. 49v und 50v.

⁶¹⁵ Ebd., fol. 44r.

⁶¹⁶ Ebd., fol. 44r sowie **FSchalk II**, fol. 28v.

⁶¹⁷ Ebd., fol. 44r sowie **FSchalk II**, fol. 51r sowie auf fol. 51v mit „Den“ abgekürzt.

⁶¹⁸ Ebd., fol. 46r sowie **FSchalk II**, fol. 15v.

Winkler⁶¹⁹ (1860–1924). Indirekt bestätigt Schalks Mitschrift damit auch Zamaras Beschreibung des Unterrichts, wenngleich dessen autobiographische Reminiszenz sonst nur als bedingt verlässlich gewertet werden kann.⁶²⁰

Besonders viele »Schülerlösungen« besprach Bruckner bei der Auflösung des Quintsextakkordes auf der 7. Stufe:

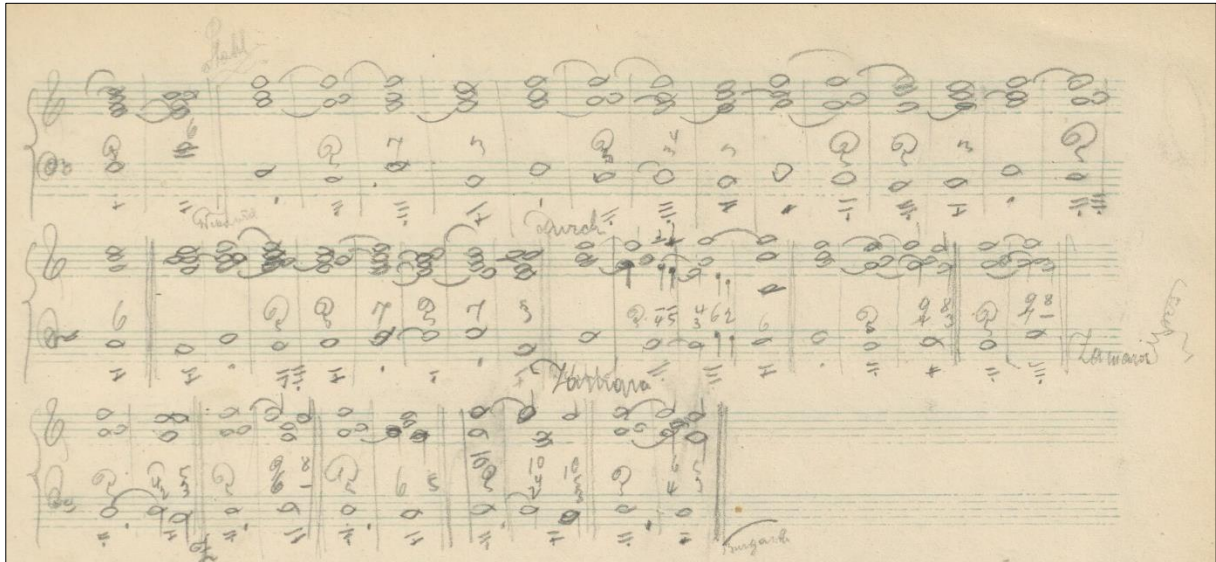


Abb. 6.1: Mitschrift Schalk, A-Wn, F18.Schalk.452/1, fol 44r.

In der Harmonielehre finden sich zunächst wesentliche Punkte in bekannter Abfolge sowie in Übereinstimmung mit anderen Mitschriften des Konservatoriums: (i) Nach der Einführung über offene und verdeckte Folgen sowie die Dreiklangsbildung werden kadenzuelle Verbindungen unter den bekannten Axiomen – »Gesetz des nächsten Weges« sowie gleiche Töne bleiben erhalten – bis zur Quintfall-Fundamentalschrittfolge in allen Lagen erprobt. Mit der Einführung der Fundamentalschritte werden im Anschluss Sext-, Quartsext- sowie Sept- und Septnonakkorde eingeführt. Der Vorbereitung und Auflösung dieser Akkorde sind die noch nicht behandelten Fundamentalschritte *Stufe steigen* und *Stufe fallen* vorangestellt. Den Abschluss des diatonischen Fortschreitens in Dur bilden die Auflösung von None, Undezime und Tredezime. Der anschließende Abschnitt in Moll fällt deutlich verkürzt aus, ehe

⁶¹⁹ **FSchalk I**, fol. 7v.

⁶²⁰ Zamara führt ebenfalls an, dass Bruckner seinen Schülern in einer Unterrichtsstunde thematisches Material aus der *Achten Symphonie* (WAB 108) vorspielte. Da Zamara wie Schalk 1878/79 bzw. 1879/80 von Bruckner unterrichtet wurden, hieße das, dass der allgemein auf ca. 1884 gesetzte Kompositionsbeginn um mehrere Jahre früher anzusetzen wäre. Eine Bewertung von Zamaras Darstellung kann hier nicht weiter diskutiert werden.

Übungen zur diatonischen Tonwechslung, Enharmonik und Harmonisierungen über gegebene Themen folgen.

(ii) Ebenfalls bereits aus anderen Mitschriften bekannt ist Bruckners Methodik, die Schüler verschiedene Übungen zu Lern- und Einprägungszwecken transponieren und damit wiederholen zu lassen. Im besonderen Maß gilt das für die Kadenzen zu Beginn des Lehrgangs, aber auch in den Abschnitten zur Modulation und Enharmonik findet dieses didaktische Mittel Anwendung.

(iii) Die oben beschriebene Abfolge des Unterrichts kann nur bedingt als geradlinig beschrieben werden, denn ab der Einheit zur Vorbereitung der Septakkorde sind immer wieder Wiederholungen und Rückbezüge eingeschoben.

(iv) Bezüge zu Sechters Lehre sind unschwer erkennbar, aber auch in Schalks Mitschrift sind direkte Übernahmen ausgewählter Beispiele aus Sechters *Grundsätzen* [...] nachweisbar, besonders wiederum im Abschnitt zu chromatischen Schritten:

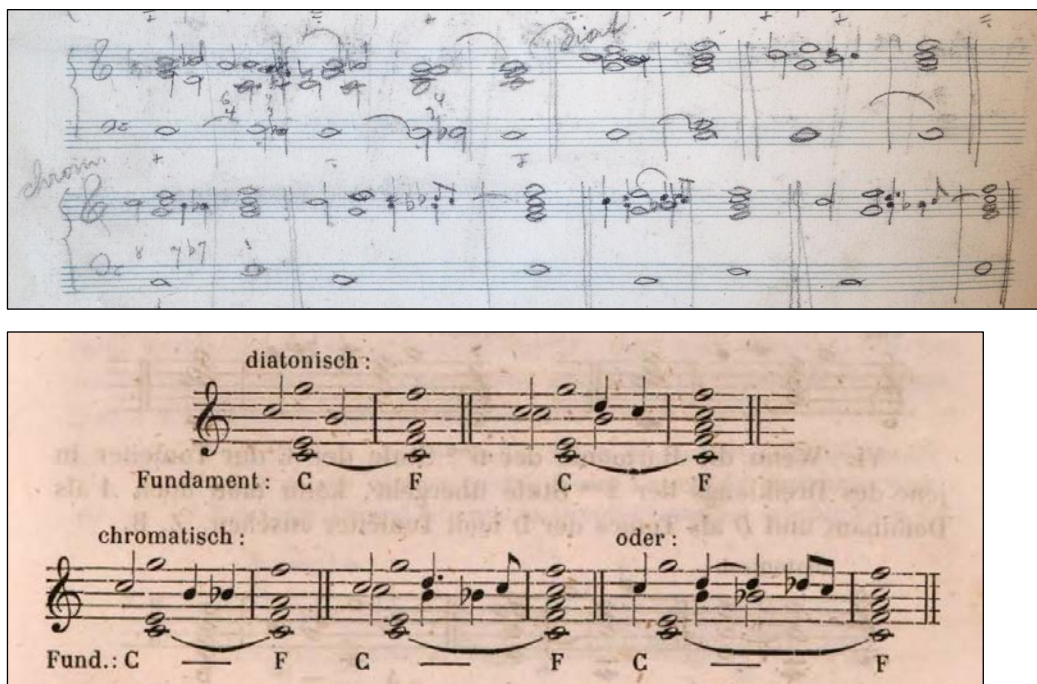


Abb. 6.2: Vergleich Chromatik in GdmK I, S. 129 und A-Wn, F18.Schalk.452/2, fol. 39v.

Gleichwohl die Reihenfolge der chromatisierten Varianten leicht variiert, ist die Referenz mehr als deutlich. Im Gegensatz zu anderen Mitschriften lassen sich jedoch keine annotierten Verweise auf Sechters Lehrbuch ausmachen.

Da Schalk den Bruckner'schen Kontrapunktunterricht nur für anderthalb Monate besuchte, lässt sich offensichtlich nicht endgültig feststellen, inwiefern es sich um den

»üblichen« Kursus handelte. Der Einstieg fand zunächst über ein Beispiel im doppelten Kontrapunkt der Oktave statt, das jedoch offenbar mehr der Hinführung zum Thema diene, bevor mit dem Fuxschen Gattungskontrapunkt in Dur und Moll tatsächlich kontrapunktische Übungssätze erstellt wurden. Für Dur und Moll diene dabei jeweils ein Cantus firmus (Cf 1 und 2)⁶²¹ um alle fünf Gattungen durchzuarbeiten. Während in Dur die Übung zwei- bis vierstimmig sowie der Cantus firmus durch alle Stimmen »wandernd« erarbeitet wurde, findet die Umsetzung in Moll lediglich vierstimmig statt.

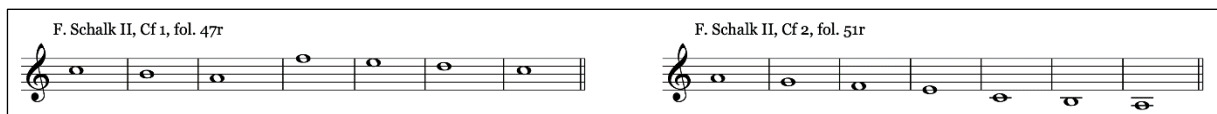


Abb. 6.3: Cantus firmii aus der Mitschrift F. Schalk.

In direkter Folge werden dann die Imitationssätze eingeführt und zur Fugenkomposition hingeleitet. Nach der Einführung von Dux und Comes folgen noch weitere Fugenexpositionen, die maximal bis zum vierten Themeneinsatz ausgearbeitet sind. Die Unterscheidung der Themendisposition in verschiedene Gattungen sowie die Einführung der Engführung und des Orgelpunkts – letzterer lediglich anhand einer Übung angedeutet – fehlen in der Mitschrift ebenso wie weitere Einlassungen zum doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkt⁶²² oder zur Kanonkomposition.

Nach dem Austritt aus dem Konservatorium betreibt Schalk noch weitere Kontrapunkt- wie Formstudien, die er ebenfalls in **FSschalk II** notiert. Neben Datierungen auf Februar und März 1880⁶²³ finden sich auch zwei weitere Datumsangaben, die auf Mai 1882⁶²⁴ verweisen. Eine Einführung zum doppelten Kontrapunkt, die an Bruckners Kursus erinnert, vermerkt Schalk in eben jenem Zeitraum.⁶²⁵ Da auch das Ende des ersten Studienheftes von Schalk für Particellskizzen und Instrumentationsübungen genutzt wurde, ist nicht eindeutig zu bestimmen, ob alle Eintragungen in direkter Folge entstanden. Jedoch erstellt Schalk –

⁶²¹ Mit Cf 2 liegt der von Bruckner in Moll standardmäßig verwendete Cantus firmus vor, der sich auch in andere Mitschriften wiederfindet, bspw. Kapitel 6.2.1.e *Carl Führich – Verbleib unbekannt* (*Studienjahre 1881/82, 1882/83 und 1883/84*), dort: ebenfalls Cf 2.

⁶²² Den doppelten Kontrapunkt sowie weitere Fugenkompositionen erarbeitet Schalk scheinbar im Rahmen des Selbststudiums im Anschluss an seine Zeit am Konservatorium.

⁶²³ **FSschalk II**, fol. 58r–v. Auf der recto-Seite notiert Schalk zunächst „1880“ sowie vor der folgenden Akkolade „13/II“. Auf der verso-Seite steht lediglich „2/III“ vermerkt.

⁶²⁴ Ebd., fol. 62v u. 63r. Auf fol. 62v wieder am Akkoladenbeginn „24. V [18]82“ und darauffolgend auf fol. 63r „28. V [18]82“ notiert.

⁶²⁵ Ebd., fol. 61v.

möglicherweise die Methodik seines Bruders kopierend⁶²⁶ – am Ende des zweiten Studienheftes ein Register aller zuvor verwendeter Themata:

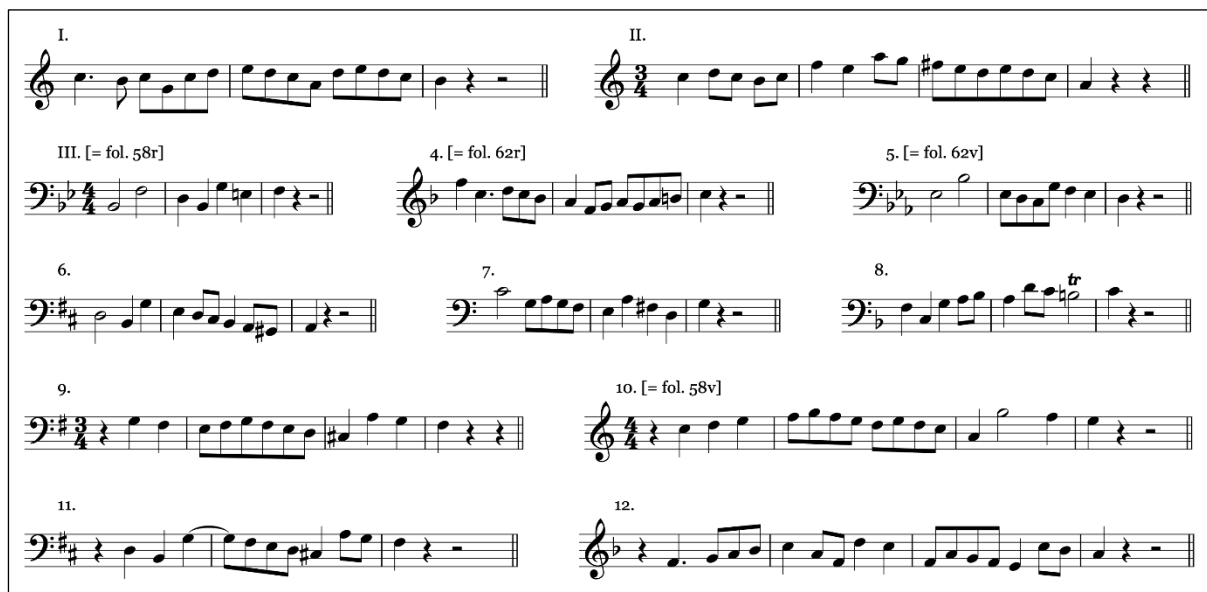


Abb. 6.4: Themenindex aus der Mitschrift F. Schalk, **FSchalk I**, fol. 73v.

Der Themenindex ist insofern überraschend, als dass einerseits die Mehrzahl der Themen im vorausgegangenen Heft nicht nachweisbar sind und andererseits alle wiederum in der von Josef Schalk angefertigten Mitschrift auftauchen.⁶²⁷ Alle Themen, die auf das vorausgegangene Heft referenzieren, befinden sich sämtlich im Abschnitt nach F. Schalks Austritt aus dem Konservatorium. Hypothetisch liegt die Vermutung nahe, dass F. Schalk die Kontrapunkt-Mitschrift seines Bruders zur Bearbeitung erhielt und sich daraus Themen und Übungen abschrieb. Ebenso ist das Fehlen weiteren Studienmaterials nicht auszuschließen.

Mit der Mitschrift Franz Schalks mag für den Harmonielehre-Unterricht am Konservatorium die detaillierteste Handschrift vorliegen, sowohl was den Inhalt als auch die Gliederung der Inhalte in Unterrichtsstunden anbelangt – lediglich die Mitschrift Christ weist eine ähnliche hohe Authentizität auf. Phänomene, die Bruckners Unterricht oder zumindest den aus den Mitschriften dokumentierten Teil auszeichnen, lassen sich bei F. Schalk ebenfalls nachweisen, dazu zählen die Markierung von Schüleraufgaben ebenso wie die abnehmende Kommentierungsdichte oder das Transponieren zu Übungs- und Wiederholungszwecken.

⁶²⁶ Siehe Kapitel 6.2.1.b *Josef Schalk – A-Wn, F18.Schalk.451/2–3 (Studienjahre 1877/78 und 1878/79)*.

⁶²⁷ Im Themenindex von Josef Schalks handelt es sich um die Themen mit den Nummern: 14, 20, 25, 25a, 26, 28a, 28b, 28d, 30, 32, 32a und 32b, vgl. Kapitel 6.2.1.b *Josef Schalk – A-Wn, F18.Schalk.451/2–3 (Studienjahre 1877/78 und 1878/79)*, bzw. Anhang 6.1: *Themenindex [...]*.

Wie auch bei Christ (s. u.) lassen sich in der Mitschrift ebenso inhaltliche Sprünge und Rückbezüge zwischen einzelnen Themenbereichen nachweisen. Bruckner scheint vermehrt am Beginn einer neuen Unterrichtseinheit auf das Vorangegangene Bezug genommen haben, teilweise überlappen sich bestimmte Bereiche über mehrere Stunden hinweg, so z. B. bei der Vorbereitung und Auflösung der Septakkorde auf allen Stufen. Inwieweit dies einer Systematik seitens Bruckner folgt, ist fraglich. Die Fragment-gebliebene Kontrapunktlehre Schalks lässt indes wenig Aussagen zu, wenngleich mit dem Beginn der Fugenlehre für den ersten Jahrgang alle wesentlichen Themenbereiche bereits im ersten Trimester abgehandelt wurden. Anzunehmen wäre immerhin, und die wenigen nummerierten Unterrichtseinheiten deuten dies an, dass auch die Kontrapunktlehre von Schalk umfangreich dokumentiert worden wäre – möglicherweise ist gerade der notierte Themenindex mit ausschließlich auf die Mitschrift seines Bruders verweisenden Themen ein Indiz dafür, dass beide Brüder sich über den Unterricht austauschten und Josef seinem jüngeren Bruder seine Mitschrift zur Verfügung stellte.

6.2.1.d Lorenz Ritter – A-Wn, Privatbesitz

Lorenz Ritter (1864–1941)⁶²⁸ studierte von 1878–1882 am Konservatorium und besuchte sowohl Bruckners Orgelklasse als auch die Kurse für Harmonielehre und Kontrapunkt. Für letztere war er in den Studienjahren 1879/80 (Harmonielehre) sowie 1881/82 (Kontrapunkt) inskribiert.⁶²⁹ Zum Kontrapunktunterricht hat sich seine Mitschrift erhalten, die gegenwärtig allerdings in Privatbesitz verwahrt wird.⁶³⁰ Die Mitschrift umfasst 69 Blatt im Querformat und ist in einen rot-braunen Halbledereinband gebunden. Es handelt sich um 7-zeiliges, vorrastriertes Notenpapier, das von Ritter fortlaufend von 1–119 paginiert ist. Zwei weitere Seiten (pag. 120 und 121) sind noch beschrieben, ehe die restlichen Seiten (pag. [122–138])

⁶²⁸ Zu Ritters Biographie, siehe: Clemens Gubsch, Art. „Ritter, Lorenz (eigentl. Laurentius Josefus)“, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e3734.

⁶²⁹ Jahresbericht 1879/80, S. 23 sowie [Ohne Verfasser], Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1881–1882. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1882 [= Jahresbericht 1881/82], hier: S. 23.

⁶³⁰ Die folgende Beschreibung basiert auf Grundlage einer Kopie der Mitschrift, die im Rahmen der Auffindung angefertigt wurde und dem Verfasser vorliegt.

unbeschrieben folgen. Auf dem Einband ist ein weißes Schild aufgeklebt, das unbeschriftet ist, jedoch notiert Ritter auf dem Titelblatt: „Contrapunkt. | Lorenz Ritter[anupropria] | abs[olvierter]. Conservatorist“. Eine weitere Eintragung Ritters teilt die Mitschrift zudem in zwei Abschnitte – jenen Teil der im Unterricht entstand und daran anschließend weitere Übungen⁶³¹, die Ritter der Vorbereitung zur Staatsprüfung für Musik dienten:

„Bis hiehehr [sic] wurden die Contrapunkte von der | Schule genommen, unter Professor Bruckner. | Jetzt folgen Fugetten, Fugen, Praeludien, die ich allein gemacht habe (zur Vorbereitung | zur Staatsprüfung.“⁶³²

Eine erste Auswertung der Mitschrift erfolgte durch Gerhard Baumgartner⁶³³, der bereits darauf hinwies, dass es sich „nicht immer um unterrichtsunmittelbare Aufzeichnungen“⁶³⁴ handle sowie dass die Mitschrift „zumindest teilweise zu einem späteren Zeitpunkt zur ‚Archivierung‘“⁶³⁵ angefertigt wurde. Hauptargument für diese Quellenbewertung sind zunächst die Datierungen innerhalb der Handschrift: Diese erstrecken sich vom 22. September 1881 bis zum 24. Juni 1885 (bzw. bis zum 28. Oktober 1883) und reichen damit weit über Ritters Studienzeit am Konservatorium hinaus. Hinzutreten Datierungen Ritters, die auf eine nachträgliche Reinschrift⁶³⁶ der Übungen deuten, sodass sich darin zwei Zeitspannen widerspiegeln, einerseits der tatsächliche Unterrichtszeitraum zwischen 22. September 1881 und ca. Juni 1882 und andererseits die Aufbereitung der Unterrichtsmitschrift innerhalb der vorliegenden Abschrift zwischen ca. Mitte Juni 1883⁶³⁷ bis zum 28. Oktober 1883. Hoher Planungsgrad, einheitliches Schriftbild, Abschnittsbildung, Akkoladen- und Seitendisposition sowie geringer Korrekturstand bestätigen diesen Befund ebenfalls.

Inhaltlich folgt die Mitschrift der auch bei Schultz in der Kontrapunktlehre vorgefundenen Abfolge: Nach einer Einleitung mit Imitationssätzen – bei Schultz mit Kirchentonarten bezeichnet, von Ritter hingegen lediglich mit dem Intervallabstand

⁶³¹ Dieser zweite Teil der Mitschrift kann daher im Folgenden unberücksichtigt bleiben.

⁶³² Mitschrift Lorenz Ritter, Privatbesitz, pag. 72.

⁶³³ Gerhard Baumgartner, Aus dem Kontrapunktunterricht bei Anton Bruckner. Eine Mitschrift von Lorenz Ritter, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009 [= Baumgartner, Aus dem Kontrapunktunterricht], S. 31–36.

⁶³⁴ Baumgartner, Aus dem Kontrapunktunterricht, S. 32.

⁶³⁵ Ebd., S. 33.

⁶³⁶ Mitschrift Lorenz Ritter, Privatbesitz, pag. 12: „Geschrieben | 25. Juni 1883.“ und pag. 71: „geschrieben 24. Oktober 1883 | 12 Uhr Nachts.“.

⁶³⁷ Die erste Datierung auf den 25. Juni 1883 (siehe Fußnote 636) auf pag. 12 dürfte vermutlich nicht der tatsächliche Beginn sein.

des Themeneinsatzes – folgt die Definition zu den Bestandteilen der Fugenkomposition, ehe nach einigen Beispielen mit Themeneinsätzen sowie einen Einschub zum doppelten Kontrapunkt der Oktave vier der fünf Fugengattungen abgehandelt werden. Innerhalb der 4. Gattung werden zudem Engführung und Orgelpunkt als Satztechniken eingeführt. Der aus dem Unterricht stammende Teil der Handschrift schließt mit einem vorgegebenen Prüfungsthema („Thema vom Direktor, zur schriftlichen Prüfung“⁶³⁸) sowie der Ausarbeitung des selbigen.

Auffällig sind innerhalb des Abschnitts zur 2. Gattung zwei Themen, die Ritter Wolfgang Amadeus Mozart zuschreibt.⁶³⁹ Während das zweite Thema bisher nicht zugeordnet werden konnte, dürfte es sich beim ersten Thema um ein *Protector noster in D-Dur* handeln, das allerdings nur als Incerta bezeichnet werden kann.⁶⁴⁰

Wie ist Ritters Mitschrift demnach zu bewerten? Zweifelsohne trifft Baumgartners Feststellung der chronologisch dem Unterricht nachgeordneten Genese der Mitschrift als reinschriftliche Kompilation der ursprünglichen Unterrichtsmitschrift(en) mit dem Zweck der Konservierung. Wenngleich Ritters Mitschrift somit kein authentisches Ergebnis des Bruckner'schen Unterrichts, sondern eben dieses Kompilierungsverfahrens ist, so besteht ebenso wenig Grund, die auf den Unterricht bezogenen Datierungen und damit den abgebildeten Fortgang und Inhalt des Unterrichts in der Mitschrift anzuzweifeln – bspw. dürfte das Tempo mit dem der Unterrichtsinhalt abgehandelt wurde durch Ritters Mitschrift authentisch wiedergeben sein. Keinesfalls aussagekräftig sind dagegen die Anmerkungen sowie das Korrekturbild, dabei könnte ersteres auch auf Ritter zurückzuführen sein, während mit Blick auf die wenigen Korrekturen klar ist, dass hier eine bereinigte Form des ursprünglichen Materials vorliegen dürfte.

Wenn Baumgartner mit dem Fazit schließt, dass sich „der Unterrichtsstil Bruckners immer wieder an den Methoden seines Lehrers Simon Sechters orientierte und dass auch Ritter das vermittelte Wissen [...] in Anwendung brachte“⁶⁴¹ und dies anhand verzeichneter Fundamentalbasstöne in ungehalsten Vierteln fest macht, dann mag

⁶³⁸ Mitschrift Lorenz Ritter, Privatbesitz, pag. 71.

⁶³⁹ Ebd., pag. 34 und 40. Nicht wie Baumgartner suggeriert lediglich ein Thema, vgl. Baumgartner, Aus dem Kontrapunktunterricht, S. 35.

⁶⁴⁰ Das Thema wurde über die Incipit-Suche im RISM-Katalog identifiziert. Es handelt sich um eine Abschrift, die im Stift Wilhering überliefert wurde. Vgl. Karl Mitterschiffthaler, *Die Musikpflege im Zisterzienserstift Wilhering: unter besonderer Berücksichtigung der Choralpflege*, Wien: Universität Wien, 1995, hier: S. 172.

⁶⁴¹ Baumgartner, Aus dem Kontrapunktunterricht, S. 36.

damit zwar einerseits die stete Berücksichtigung der harmonischen Progression auch innerhalb der Kontrapunktlehre betont sein, vernachlässigt wird andererseits jedoch, dass eine Fugenlehre Sechters in gedruckter Form nicht vorliegt, sodass über die Methodik und Didaktik Bruckners im Vergleich zu seinem Lehrer anhand der Ritter'schen Mitschrift nur bedingt Aussagen getroffen werden können. Im Vergleich zu Bruckners eigenem Unterricht bei Sechter bleibt festzuhalten, dass sowohl einfacher, doppelter bis vierfacher Kontrapunkt und Kanonlehre in Ritters Mitschrift nicht oder wie im Fall des doppelten Kontrapunkts nur stark verkürzt wiedergegeben werden, was insofern nicht überrascht, als dass diese im zweiten Jahrgang, der von Ritter nicht mehr besucht wurde, intensiver abgehandelt wurden. Zieht man als Vergleich die Schultz'sche Mitschrift heran, stellt sich lediglich die Frage, ob Bruckner den Fux'schen Gattungskontrapunkt in diesem Jahr übersprang oder aber Ritter diesen nicht notierte, da alle weiteren Unterrichtseinheiten sowie deren Reihenfolge auch in der Schultz'schen Mitschrift vorliegen.

6.2.1.e Carl Führich – Verbleib unbekannt

Auch Carl Führich (1865–1959) gehört zu jenen Konservatoriumsschülern, die von Bruckner sowohl in Harmonielehre und Kontrapunkt (beide Jahrgänge) als auch im Orgelspiel unterrichtet wurden. Nachweislich belegte Führich den Harmonielehreunterricht im Studienjahr 1881/82, Kontrapunkt daran angeschlossen 1882/83 und 1883/84⁶⁴² sowie Orgel in den verschiedenen Ausbildungsklassen in den Studienjahren 1881–1884.⁶⁴³

Der Verbleib der Mitschrift Führichs muss als unbekannt bezeichnet werden.⁶⁴⁴ Im Zuge der Auffindung ca. 1990 konnte eine Schwarz-Weiß-Kopie angefertigt werden –

⁶⁴² Im entsprechenden Jahresbericht fehlt eine Angabe zur Inskription im Kontrapunktunterricht, vgl. [Ohne Verfasser], Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1883–1884. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1884 [= Jahresbericht 1883/84], hier: S. 14. Da jedoch Mitschrift und Personalakte der Gesellschaft darauf hindeuten, kann hier von einem fehlerhaften Jahresbericht ausgegangen werden.

⁶⁴³ Jahresbericht 1881/82, S. 14 sowie [Ohne Verfasser], Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1882–1883. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1883 [= Jahresbericht 1882/83], hier: S. 14 und Jahresbericht 1883/84, ebenfalls S. 14.

⁶⁴⁴ Ebd.

wenn auch mit Blick auf die Materialität nur unzureichend –, die die Grundlage für folgende Beschreibung bildet.⁶⁴⁵ Die von Maier vorgelegte, kurze Beschreibung sei hier zunächst wiedergegeben:

„Besonderes Interesse verdient auch ein Band ‚Meine Kontrapunktstudien bei Anton Bruckner 1882–1884‘ von der Hand Carl Führichs, der erstmals ein vollständiges Bild von Bruckners Kontrapunktunterricht am Konservatorium ergibt. Die im ersten Studienjahr 1882/83 (später nicht mehr) datierten Eintragungen behandeln, beginnend vom 21. September 1882, zunächst ‚Die 5 Gattungen des alten Contrapunktes‘, ‚Die Bezifferungen im 4. stim. Satz‘, Nachahmungen, ‚Die Tonarten der alten Griechen‘, ‚Die Quintenfuge‘, und, daran anschließend, mehrere lange ausgearbeitete Beispiele, zum Teil mit nachträglich hinzugefügten Vortragsbezeichnungen, was auch auf einen späteren praktischen Gebrauch schließen ließe. Das zweite Studienjahr (1883/84) widmet sich zur Gänze dem doppelten Kontrapunkt.“⁶⁴⁶

Die Mitschrift umfasst mindestens 26 Blatt⁶⁴⁷, 6-zeiliges, vorrastriertes Notenpapier und ist in einen Umschlag gebunden. Auf dem Vorsatzblatt findet sich der Titel „Meine Kontrapunktstudien | bei Anton Bruckner 1882–1884 | Carl Führich [sic]“. Wie Maier beschreibt, sind zu den Unterrichtstagen (Dienstag und Donnerstag) lückenlos alle entsprechenden Datumsangaben zwischen dem 21. September 1882 und dem 2. Januar 1883 (Ausnahme bildet die Weihnachtspause sowie der 2. November, der zwar als Datum eingetragen, aber anschließend nur Leersysteme zeigt) in der Handschrift wiederzufinden, jedoch daran anschließend keine Datierungen bis zur Schlussdatierung „Ende des Schuljahres 1882–83“. Diese zunächst gewissenhafte Dokumentation mit anschließender Diskontinuität findet sich auch in anderen Mitschriften.⁶⁴⁸ Im Konnex dieser Datierungen stehen zwei Befunde, die wiederum auf die Methodik Bruckners schließen lassen: Einerseits deuten Schriftbild, Korrekturstand der Übungen aber auch des Kommentarapparates sowie Seiten- und Akkoladendisposition – sofern anhand der Kopie zu beurteilen – eher auf eine Reinschrift hin, wodurch die Authentizität der Mitschrift als direktes Resultat des Unterrichts anzuzweifeln wäre. Die Sammeldatierung „9. 11[.] u[nd]. 16[.] Jänner 1882 [recte: 1883]“ unterstützt diese Vermutung. Andererseits mag gerade diese Datierung ein Hinweis auf Bruckners als »langsam« beschriebenes Vorgehen im Unterricht zu werten sein, bei der eine Übung zur Fugenkomposition über mehrere

⁶⁴⁵ Elisabeth Maier sei an dieser Stelle herzlichst für die Übergabe der Kopie gedankt.

⁶⁴⁶ Elisabeth Maier, Neue Bruckneriana aus Privatbesitz, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft*, hrsg. von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Nr. 36 (1991), S. 6–13, hier: S. 8.

⁶⁴⁷ Dass möglicherweise noch weitere 6 unbeschriebene Blätter folgen, liegt mit Blick auf ein normalerweise 32 Blatt starkes Heft nahe.

⁶⁴⁸ Siehe Kapitel 6.2.1.f *Johann Müller – A-Wst, MH-14907 (Studienjahr 1884/85)*.

Unterrichtsstunden andauerte, somit die Datierungen nicht mehr den Beginn einer Unterrichtseinheit markierten und daher weggelassen wurden.

Inhaltlich lässt sich die Mitschrift wie folgt gliedern:

Fol. ⁶⁴⁹	Inhalt	Datierungen
1r–4r	Gattungskontrapunkt (zwei- bis vierstimmig, alle Gattungen [vierstimmig nur 1. Gattung], Dur)	21.09.–17.10.1882
4r–6v	Imitationssätze (ionisch, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, aeolisch)	17.10.–9.11.1882
4r–5v	Fortsetzung Gattungskontrapunkt (vierstimmig, 2.–5. Gattung, Dur)	19.10.–31.10.1882
6r–8v	Gattungskontrapunkt (vierstimmig, alle Gattungen, Moll)	7.11.–7.12.1882
6v–9v	Fugenlehre (Fugenbausteine, Themenexposition, 1. Gattung)	14.11.–19.12.1882
	Gattungskontrapunkt (vierstimmig, 4.–5. Gattung, Dur)	12.12.1882
9r–10v	Doppelter Kontrapunkt der Oktave	28.12.1882–2.1.1883
10r–20r	Fortsetzung Fugenlehre (2.–4. Gattung, vollständige Fugen)	ab dem 9.1.1883 bis Schuljahresende
20v	Fugenkomposition [mglw. Prüfungsaufgabe]	[undatiert]
21r–23r	Doppelter Kontrapunkt in der Oktave, None, Dezime, Undezime, Duodezime, Tredezime, Quatordezime, Quarte und Terz	[undatiert]
23r	Verbindung zweier doppelter Kontrapunkte (Oktave und None)	[undatiert]
23v–24r	Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte (Oktave, Dezime und Duodezime sowie None Duodezime und Quatordezime)	[undatiert]
24v–25r	Doppelter Kontrapunkt der melodischen Gegenbewegung (Gegenbewegung mit doppeltem Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime)	[undatiert]
26r–v	Fugenkomposition	[undatiert]

Tab. 6.5: Inhaltsübersicht, Mitschrift Führich.

Als Alleinstellungsmerkmal der Mitschrift Führichs fällt zunächst die Überschneidung zwischen Gattungskontrapunkt, Imitationssätzen und Fugenlehre auf. Folgt man hier Führich, wäre die Mitschrift – neben der Josef Schalks – der Beleg dafür, dass während einzelner Unterrichtsstunden – und dies suggerieren die Datierungen – Unterrichtsinhalte aus verschiedenen Themenkreisen behandelt wurden, denn meist scheint eine Unterrichtseinheit mit Übungen zum Gattungskontrapunkt zu beginnen, während im Anschluss Imitationssätze oder Fugenthemen folgen. Einerseits

⁶⁴⁹ Die Foliiierung wurde auf Grundlage der Kopie ergänzt.

widerspräche dieses Vorgehen der strengen Unterrichtsdoktrin Bruckners sowie teilweise den weiteren Mitschriften, andererseits bestünde seitens Führich weder während des Unterrichts noch, wenn man von einer post lectionem anfertigten Reinschrift ausgeht, die Notwendigkeit einer Reorganisation der Unterrichtsinhalte, zumal die vorliegende Ordnung den inhaltlichen Nachvollzug eher erschwert.

Im Gattungskontrapunkt verwendet Führich drei Cantus firmii, wobei Cf 3 und Cf 1 lediglich unterschiedliche Oktavlagen in T. 1 und 4–8 aufweisen, sodass für Dur und Moll jeweils eigentlich nur ein Cantus firmii gebraucht wird und diese beiden sich auch in anderen Mitschriften wiederfinden.⁶⁵⁰

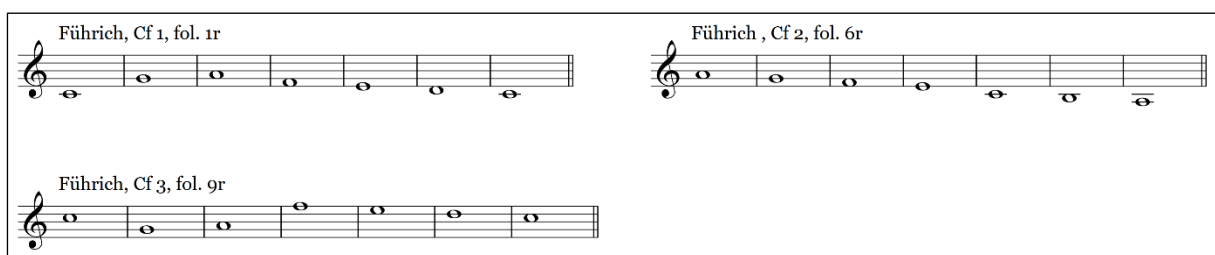


Abb. 6.5: Mitschrift Führich, Cantus firmii.

Bemerkenswert an Führichs Mitschrift sind zudem die umfangreichen Kommentierungen am Beginn der jeweiligen Unterrichtseinheiten, die aufgrund der Positionierung sowie der geringen Korrekturen ebenfalls auf eine Reinschrift post lectionem schließen lassen.⁶⁵¹ Führichs Mitschrift bildet neben der von Josef Schalk (s.o.) als einzige Mitschrift beide Kontrapunktlehrgänge am Konservatorium ab, wobei bereits der Umfang beider Mitschriften stark variiert, sodass sich auch in diesem Aspekt der Eindruck einer gekürzten Reinschrift seitens Führich ergibt. Andererseits zeigen sich auch erstaunliche Parallelen, wenn man auf die sämtlich fehlenden Datierungen im zweiten Jahrgang blickt. Ebenso lässt sich trotz der bei Führich diskontinuierlichen Abhandlung des Gattungskontrapunkts eine annähernd übereinstimmende Großanlage konstatieren: Gattungskontrapunkt, Imitationssätze und Fugenlehre samt eingeschobenem doppelten Kontrapunkt im ersten sowie ausführlicher doppelter Kontrapunkt und komplexere Fugenkompositionen im zweiten Jahrgang. Da beide Mitschriften chronologisch eng beieinanderliegen, kann anhand der Führich'schen Mitschrift – trotz ihrer korrumpierten Anlage – zumindest

⁶⁵⁰ Vergleiche dazu die Cantus firmii aus dem Unterricht von Eckstein, Klose und Vockner. Eckstein bezeichnet diese beiden Cantus firmii (dort: Cf 2 und 3) als von Bruckner stammend. Vgl. Kapitel 6.5 *Friedrich Ecksteins Studium bei Bruckner*.

⁶⁵¹ Für eine detaillierte Aufstellung dieser Kommentare, siehe Anhang 6.2: Kommentierung Mitschrift Carl Führich (Verbleib unbekannt).

eine für diesen Zeitraum ähnliche Vorgehensweise Bruckners im Kontrapunktunterricht vermutet werden.

6.2.1.f Johann Müller – A-Wst, MH-14907

Auch die erhaltene Mitschrift Johann Müllers (1856–1924)⁶⁵² ist Resultat des Bruckner'schen Konservatoriumsunterrichts: Müller, der von 1884–1886 in den Fächern Klavier (bei Ernst Ludwig [1852–1915]), Violine (bei Joseph Hellmesberger sen.) und Chorgesang (bei Johann Faistenberger [1840–1898]) unterrichtet wurde, belegte im Studienjahr 1884/85 Bruckners Harmonielehre-Kurs.⁶⁵³ Beachtenswert ist vor allem Müllers vergleichsweise hohes Eintrittsalter von 28 Jahren, durch das er sicher innerhalb des Klassenverbundes eine exponierte Stellung eingenommen haben dürfte.

Die Mitschrift ist in einem violett-braunen Halbledereinband gebunden, umfasst 80 Blatt (66 davon beschrieben) vorrastriertes, 14-zeiliges Notenpapier und wird heute in der Wienbibliothek im Rathaus unter der Signatur (A-Wst,) MH 14907 verwahrt.⁶⁵⁴ Eine von Müller vorgenommene Paginierung reicht von 1 bis 87, wobei Müller die Seitenzahlen 68–77 (versehentlich) überspringt.⁶⁵⁵ Das auf den Einband geklebte Schild trägt die Titelaufschrift: „Übungen der | Harmonielehre | des | Wiener Conservatorium | vom | Professor Bruckner | Johann Müller | als Schüler Wien 1885“.⁶⁵⁶ Wie bereits an der unsteten Paginierung erkennbar, scheint Müllers zunächst akribische Vorgehensweise im Verlauf des Schuljahres einer etwas lässigeren Arbeitsweise gewichen zu sein: Zeichnet er im ersten Drittel der Mitschrift noch den

⁶⁵² Zu Müllers Biographie, siehe: Clemens Gubsch, Art. „Müller, Johann“, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 7.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e2997.

⁶⁵³ [Ohne Verfasser], Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1884–1885. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1885 [= Jahresbericht 1884/85], hier: S. 22.

⁶⁵⁴ Es handelt sich bei der Mitschrift laut Ernst Hilmar um einen Flohmarkt-Fund, vgl. Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner, S. 83, Anm. 6. Obwohl die Wienbibliothek noch weitere Handschriften Müllers verwahrt, ist bisher nicht geklärt, wann und wie die Mitschrift aus dem Nachlass Müllers herausgelöst wurde.

⁶⁵⁵ Bereits Harrandt bemerkt, dass es sich hierbei nicht um einen Textverlust handelt, vgl. Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner, S. 74. Aufgrund der fehlerhaften bzw. unvollständigen Paginierung wird im Folgenden auf eine Folierung zurückgegriffen.

⁶⁵⁶ A-Wst, MH 14907, Einband.

Beginn der einzelnen Lektionen aus und setzt zudem ein Datumsangabe hinzu, so sind im weiteren Verlauf mitunter lediglich Teilüberschriften gemäß der Themengebiete vorhanden. Dementsprechend finden sich in der Mitschrift lediglich Datierungen zwischen 23. September und 30. Oktober 1884.⁶⁵⁷

Eine inhaltliche Aufarbeitung der Mitschrift samt Transkription der Mehrzahl der annotierten Kommentare wurde bereits von Andrea Harrandt vorgelegt, sodass im Folgenden diese lediglich ergänzt bzw. gegebenenfalls revidiert werden sollen. Zunächst zeigt Müllers Mitschrift den üblichen Lehrgangsbeginn mit allgemeiner Intervallehre und erlaubten, verbotenen und verdeckten Quint- und Oktavfolgen sowie daran angeschlossen die Akkordlehre. Die Übungen zu den Kadenzbildungen (authentischer und plagaler Schluss) organisiert Müller bereits in Akkoladen zu vier Systemen, um jede Progression in allen Lagen des Ausgangsakkords durchzuarbeiten. Ebenso werden die Übungen in weiteren Tonarten durchgeführt bzw. in diese transponiert, sodass ein Lerneffekt auch durch Wiederholung erzielt wird. Gleiches gilt für die Übungen, die über die Quintfall-Fundamentalschrittfolge (1–4–7–3–6–2–5–1) abgehandelt werden. Über die gleiche Folge werden anschließend der Sext-, Quartsext- und Septakkord eingeführt – auch diese Übungen sämtlich in allen Lagen und mehreren Wiederholungen in anderen Tonarten.⁶⁵⁸ Bevor die Vorbereitung zum Quartsextakkord beginnt, werden noch der Nonakkord sowie weitere Fundamentalschritte (*Terz steigen* und *fallen* sowie *Stufe steigen* und *fallen*) definiert.

Die Vorgehensweise und der Ablauf zur Vorbereitung der Quartsextakkorde sowie der Septakkorde samt aller Umkehrung folgt dem üblichen Schema, bei dem der jeweilige Akkord von allen Skalenstufen aus vorbereitet sowie auf allen Stufen stehend aufgelöst wird. Außergewöhnlich ist jedoch, dass die Mitschrift nach der Auflösung des Quintsextakkordes auf der 7. Stufe schließt und dann direkt zur Einführung der Molltonleiter springt, sodass inhaltlich die Auflösung des Terzquart- sowie Sekundakkordes fehlen. D. h. während die falsche autographe Paginierung tatsächlich keinen Textverlust anzeigt, fehlen zum Abschluss des diatonischen Fortschreitens in Dur zwei komplette Untereinheiten.⁶⁵⁹ Auf die Einführung in Moll mit

⁶⁵⁷ Ebd., fol. [1r–20v].

⁶⁵⁸ Ein nahezu identischer Beginn findet sich in der Mitschrift Joseph Vockners (vgl. Kapitel 6.4.2 *Datierungen und Unterrichtsinhalt* sowie Anhang 6.8: Fundamentalschritte und Dreiklangsfolgen in C-Dur aus Vockners. Studien (A-Wgm, A 178b/I)), sodass hier nicht weiter darauf eingegangen wird.

⁶⁵⁹ Der Abschluss der Übung auf fol. [47v] lässt nicht darauf schließen, dass von einem Textverlust auszugehen ist.

Dreiklangsfolgen über die bekannte Fundamentschrittfolge schließen sich – ähnlich zur Schultz-Mitschrift – weder die Vorbereitung noch die Auflösung der Quartsext- und Septakkorde an, vielmehr folgen in schneller Folge Modulation (nach Sechters Nomenklatur „Tonwechslung“) sowie die Chromatik und enharmonische Verwechslung. Dabei ist davon auszugehen, dass Bindung und Blattreihenfolge erneut nicht der Genese entsprechen dürften. Denn dass das aus den *Grundsätzen* [...] abgeschriebene wörtliche Zitat zur Modulation, das bereits Harrandt zuordnete, tatsächlich am Ende des Lehrgangs gestanden hat, dürfte als ausgeschlossen gelten. Denkbar wäre eine Wiederholung des Stoffes zu der Bruckner unter Berücksichtigung Sechters aufrief.⁶⁶⁰ Dafür spräche die direkt vorangestellte Übung die ebenfalls aus Sechters Lehrbuch übernommen und anschließend in verschiedene Tonarten transponiert wurde.⁶⁶¹ Weitere Übungen lassen sich zudem teils inhaltlich, teils notengetreu den *Grundsätzen* [...] zuordnen. Der fragmentarische Charakter der Handschrift zeigt sich auch an den zahlreichen Übungen zur Modulation in verschieden entfernte Tonarten sowie an dem Einschub der zuvor fehlenden Auflösung zu Terzquart- und Sekundakkorden innerhalb der Enharmonik.⁶⁶²

Bildet Müllers Mitschrift also einerseits in detaillierter und umfänglicher Tiefe den Beginn des Bruckner'schen Lehrgangs ab, dürfte sich spätestens mit den Erläuterungen zur Molltonleiter sowie der angeschlossenen Modulation, Chromatik und Enharmonik kein authentisches Bild des Unterrichts und dessen inhaltlicher Abfolge und Gestaltung zeitigen. Worauf diese Diskontinuität in der Handschrift zurückzuführen ist – ob eine fehlerhafte nachträgliche Bindung oder Müllers nachlassende Motivation, den Stoff fortlaufend zu Notieren – bleibt unklar. Ebenso offen ist, ob der in der Folge berühmte Militärkapellmeister Müller noch weiteren Kontakt zu seinem ehemaligen Theorielehrer pflegte.

6.2.1.g Viktor Christ – A-SF, 22-17

Viktor Christ (1869–1902) studierte am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von 1888 bis 1892 und belegte neben seinen Hauptfächern

⁶⁶⁰ A-Wst, MH 14907, fol. [67v] im Vergleich zu GdmK I, § 1, S. 101–102.

⁶⁶¹ Ebd., fol. [66v–67r] zu GdmK I, § 13, S. 138.

⁶⁶² Ebd., fol. [58r–59v].

Trompete (bei Franz Blaha [1828–1913]) und Klavier (bei Ferdinand Löwe [1863–1925]) in den Studienjahren 1888/89 und 1889/90 auch Harmonielehre und Kontrapunkt bei Bruckner.⁶⁶³ Die dabei entstandene Mitschrift wird heute im Stiftsarchiv St. Florian unter der Signatur (A-SF,) 22-17 aufbewahrt und umfasst 218 Blatt unterschiedlichstes Notenpapier.⁶⁶⁴ Eine erste Aufarbeitung dieser Mitschrift fand bereits durch Göll./Auer statt und wird dort als Zeugnis für die Unveränderlichkeit von Bruckners Harmonielehre-Lehrgang am Konservatorium angeführt.⁶⁶⁵ Auf der Grundlage dieser Darstellung zieht auch Harrandt die Christ-Mitschrift als Vergleichsmaterial heran.⁶⁶⁶ Rainer Boss erwähnt die Mitschrift im Zusammenhang mit dem angeblichen Fugenfragment zwar nicht explizit, verweist aber auf den Entstehungskontext des Fragments.⁶⁶⁷ Ebenfalls Erwähnung findet sie in Erich Wolfgang Partschs Betrachtung zum Verhältnis zwischen Christ und Bruckner, wobei der Fokus mehr auf Christs anschließender Kopiertätigkeit, denn auf der Mitschrift selbst liegt.⁶⁶⁸

Christ als Schüler sowie seine Mitschrift sind aus mehreren Perspektiven heraus bemerkenswert: In erster Instanz scheint Christ bereits unmittelbar während seines Unterricht als Kopist für Bruckner tätig gewesen zu sein, da er bzw. seine Adresse –

⁶⁶³ Zeitgleich inskribierte Christ sich auch an der Universität, besuchte Bruckners Kurs dort aber nicht, zumindest nicht offiziell. Zu Christ Biographie siehe Erich W. Partsch und Andrea Singer: Art. Christ, Viktor (Victor Josef Conrad), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.1.2021, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_die3689 sowie Erich W. Partsch, Viktor Christ – Anton Bruckners Schüler und Kopist“, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, S. 259–272, [= Partsch, Bruckners Schüler und Kopist] hier: S. 259–264.

⁶⁶⁴ Vgl. Maier, Bruckner-Bestände II, S. 273. Zur Provenienz der Handschrift ist wenig bekannt: Laut Maier wurde die gesamte Archivgruppe 22 neu angelegt. Der Mitschrift beigelegt sind zwei Kuverts, eines davon vom Bosse Verlag stammend an Max Auer adressiert, diente mit Blick auf Größe und Frankierung sowie der Aufschrift „Arbeiten von | V. Christ bei Bruckner.“ offensichtlich zur Übersendung der Mitschrift an Auer. Wie oft die Mitschrift zwischen Verlag und Auer im Zuge der Arbeiten an Göll./Auer Bd. 4/1 zirkulierte, ist ebenso wenig zu ermitteln, wie zu welchem Zeitpunkt Auer die Mitschrift zurückerhielt.

⁶⁶⁵ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 43–62.

⁶⁶⁶ Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner, S. 72–76.

⁶⁶⁷ Rainer Boss, Die ‚Dittrich-Fuge‘, das ‚Loidol-Fragment‘, das ‚Christ-Fragment‘ und die ‚c-Moll-Skizze‘: Neue Einträge in das Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB), in: *Bruckner-Jahrbuch 1997–2000*, hrsg. von Andrea Harrandt, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch. Linz/Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2002 [= Boss, Neue Einträge in das Werkverzeichnis], S. 63–66, hier: S. 65. Dabei versucht Boss Bezüge zu Bruckners Personalstil nachzuweisen, wenngleich ihm dazu lediglich die von Göll./Auer vorgelegte Fassung der Fuge (s. u.) vorzuliegen scheint, denn anders ist die Behauptung, dass die Anmerkung „Auf die Steigerung muss man losgehen im Contrapuncte.“ von Christ nach dem Ende der Fuge notiert wäre – was wiederum der verkürzten Wiedergabe bei Göll./Auer entspricht – nicht nachzuvollziehen. Richtigerweise findet sich diese Anmerkung unterhalb eines Imitationssatzes, vgl. A-SF, 22-17, fol. [150v].

⁶⁶⁸ Partsch, Bruckners Schüler und Kopist, S. 260.

offensichtlich von ihm selbst niedergeschrieben und wie bereits von Partsch angemerkt, – in Bruckners Taschenkalender aufscheint.⁶⁶⁹ Dass Bruckner (ehemalige) Schüler als Kopisten anstellte, ist keineswegs als unüblicher Vorgang zu bezeichnen, dass diese Kopiertätigkeit jedoch bereits während des Unterrichts stattfand, deutet auf ein Vertrauensverhältnis zwischen Lehrer und Schüler hin, denn abgeschrieben wurde in der Regel aus autographen Partituren Bruckners.

In ihrer Beschaffenheit stellt die Mitschrift, im Rahmen der übrigen Konservatoriums- und Universitätsmitschriften, ein einzigartiges Kuriosum dar, denn sie vereint gleichzeitig ursprüngliche Unterrichtsmitschrift sowie post lectionem angefertigte Reinschrift selbiger. Deutlichster Beleg für diesen Befund ist der nachträglich, mit rotem Buntstift hinzugesetzte Verweis in der Unterrichtsmitschrift: „Fortsetzung siehe S. 16 Reinheft“⁶⁷⁰, der darauf hindeutet, dass Teile der ursprünglichen Mitschrift möglicherweise bereits beim Abschreiben oder aber zu einem späteren Zeitpunkt ausgeschieden wurden.

Trotz der Gefahr, die eine Generalisierung mit sich bringt, liegt der Schluss nahe, dass es sich beim Abschreiben der Unterrichtsmitschrift um ein allgemeineres Phänomen handeln könnte, dass in die Quellenbewertung aller Mitschriften mit einzubeziehen ist. Wenngleich einerseits die Authentizität der Mitschriften allgemein grundsätzlich als post lectionem angefertigte Abschriften dadurch abgewertet wird, wird andererseits der Stellenwert des Bruckner'schen Lehrgangs, den seine Schüler in reinschriftlicher Form für sich selbst bewahrt wissen wollten, hervorgehoben.

Die Mitschrift gliedert sich in mehrere Konvolute bzw. gebundene Hefte, die teilweise auch entsprechend nummeriert sind – mitunter finden sich jedoch nur lose Blätter, die ausschließlich durch den inhaltlichen Zusammenhang zugeordnet werden können. Insgesamt umfasst die Mitschrift die Inhalte aus beiden Studienjahren, d. h. sowohl Harmonie- als auch Kontrapunktlehre. Während sich innerhalb der Harmonielehre auch durch die fortlaufende Paginierung eine konsistente Chronologie nachvollziehen lässt, wirken die Abschnitte innerhalb der Kontrapunktlehre, besonders im Abschnitt zur Fugenlehre, wesentlich weniger strukturiert – dadurch erklärt sich auch die Auslassung bzw. Kürzung dieses Abschnittes bei Göll./Auer, denn nach den dort

⁶⁶⁹ Ebd. bzw. A-Wn, Mus.Hs. 3179/4, fol. 470r.

⁶⁷⁰ A-SF 22-17, pag. 48 = fol. [49v]. Das Schriftbild deutet daraufhin, dass es sich um eine Eintragung Göllicherichs handeln könnte.

wiedergegebenen Imitationssätzen sowie einer Fuge endet die Besprechung der Unterrichtsinhalte.⁶⁷¹

In diesem Zusammenhang muss auf eine weitere Besonderheit der Mitschrift hingewiesen werden, denn obwohl der überwiegende Teil nachträglich mittels Fadenheftung gebunden wurde, handelt es sich nicht um ein vorrastriertes Notenheft. Vielmehr nutzte Christ in der Regel loses, hochformatiges Notenpapier, teilte dieses in der Mitte und beschrieb anschließend die so entstandenen Blatthälften. Erkennbar ist dieses Vorgehen meist durch Rissspuren am oberen oder unteren Blattrand. Die ursprünglichen Notenpapiere lassen sich durch vorhandene Firmenzeichen teilweise der Wiener Musikaliendruckerei Jos. Eberle & Co. zuordnen und weisen mit den Nummern 2, 3, 4, 6, 7 und 8 auf gleichformatiges Papier mit jeweils unterschiedlicher Notenzeilenanzahl hin, die sich – aufgrund der Blattteilung halbiert – wiederum in der divergierenden Zeilenzahl der Mitschrift widerspiegelt.⁶⁷²

Aus der inhaltlichen wie manuskriptspezifischen Sachlage⁶⁷³ sind zunächst mehrere Befunde abzuleiten: Die Harmonielehre folgt überwiegend der bekannten Abfolge, d. h. der allgemeinen Musiklehre und den Kadenzen und Dreiklangsfolgen (bereits zu Quartsext- und Septakkorden) schließen sich Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde an. Da sich der Umfang dieser Abschnitte vor allem durch zwischengeschaltete Transpositions- und Harmonisierungsübungen stark erhöht und dadurch auch die Struktur der Abschnitte teils durchbrochen wird, legte Christ ein *Reinheft* an, in welchem er die Abschnitte ohne diese Übungen auf das wesentliche reduzierte. Warum das *Reinheft* nach der Vorbereitung des Quintsextakkordes auf der 4. Stufe abbricht, ließe sich nur spekulativ beantworten: Möglich sind sowohl Zeitmangel als auch, dass die Abschrift ab dieser Unterrichtseinheit nicht mehr zur Straffung des Materials beigetragen hätte. Dazu komplettiert das *Reinheft* die eigentliche Mitschrift, da das ursprünglich mit „No. 3“ ausgewiesene Heft nicht mehr vorliegt – das Fehlen des ursprünglich 3. Hefts wird zudem durch den Sprung in der Paginierung der Mitschrift von „48“ zu „61“ angezeigt.

⁶⁷¹ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 56–61.

⁶⁷² Die verwendeten Eberle-Papiere werden sämtlich als Quart-Hochformat mit Zeilenzahl zwischen 12 bis 24 Notenzeilen gelistet, vgl. hierzu: Paul Banks, Jos. Eberle & Co.: Manuscript Paper, in: The Music of Gustav Mahler: A Catalogue of Manuscript and Printed Sources, <https://www.mahlercat.org.uk/Pages/Publishers/Eberlenotenpapier.htm> [abgerufen am 15.6.2023].

⁶⁷³ Eine vollständige Auflistung der Inhalte findet sich im Anhang, siehe Anhang 6.3: Inhaltsübersicht, Mitschrift Viktor Christ (A-SF, 22-17).

Eine weitere Besonderheit innerhalb der Harmonielehre ist die Überlagerung der Inhalte ab der Auflösung des Quintsextakkordes auf der 1. Stufe. Dabei wird die Auflösung in Dur sukzessive fortgesetzt, aber gleichzeitig bereits mit der Einführung in Moll begonnen. Es scheint zunächst notwendig, zu bemerken, dass Christ den Vortrag respektive die Inhalte chronologisch notierte, was sich u. a. durch die gesetzten Sprungmarken („Fortsetzung siehe Seite 185“⁶⁷⁴), die den Nachverfolg für Christ selbst sicherstellten, widerspiegelt. Als Hypothese ließe sich vermuten, dass Bruckner möglicherweise in diesem Studienjahr mehr Zeit für den Lehrgang benötigte und mit Trimesterwechsel zwar mit der Einführung in Moll beginnen musste, gleichsam aber auch die noch fehlende Auflösung der Terzquart- sowie Sekundakkorde in Dur nachzuholen hatte. Dafür spräche auch, dass das Ende des Harmonielehre-Lehrgangs nicht oder nur unvollständig in Christs Mitschrift aufscheint – eine analoge Auflösung der Septakkorde in Moll fehlt bzw. ist nur fragmentarisch vorhanden. Da mit Blick auf die Paginierung jedoch nicht von einem weiteren Textverlust auszugehen ist, liegt der Schluss nahe, dass Bruckner hier aus Zeitmangel oder anderen Beweggründen heraus, den Unterrichtsinhalt verkürzte bzw. auf das Notenwendige kondensierte.

Auch den Kontrapunktunterricht beginnt Christ zuerst in ähnlicher Weise, d. h. in Heften gegliedert, zu notieren. Auf den Einstieg über die Imitationssätze folgen kurze Abschnitte zum doppelten Kontrapunkt der Oktave sowie zum Kanon ehe mit der Fugenlehre der umfangreichste und zugleich am wenigstens strukturierte Abschnitt folgt. Dass der Fux'sche Gattungskontrapunkt innerhalb der Kontrapunktlehre völlig fehlt, ist insofern erstaunlich, als dass sich mehrfach annotierte Anweisungen finden, die zum Erstellen eines solchen Kontrapunktes auffordern.

Innerhalb der Fugenlehre lässt sich wiederum die Ausführlichkeit des Bruckner'schen Lehrgangs nachvollziehen: Nach der Einführung zu Formteilen einer Fuge sowie Übungen, die meist mit dem 4. Themeneinsatz abbrechen, werden anhand weniger thematischer Vorgaben, größere und komplexe Fugenkompositionen ausgearbeitet. Dabei finden sich auch in Christs Mitschrift die Bezeichnungen zur 2. und 3. Gattung (1. und 4. Gattung finden sich ebenfalls wieder, werden jedoch nicht explizit so bezeichnet) einer Fuge, die sich auf die Disposition des Fugenthemas beziehen und jeweils mit einem eigenständigen Thema abgehandelt werden. In beiden Gattungen werden zudem Engführung und Orgelpunkt als satztechnische Mittel verwendet.

⁶⁷⁴ A-SF, 22-17, pag. 181 = fol. [105v].

Der Unterrichtscharakter der Mitschrift wird in diesem Abschnitt vor allem dadurch deutlich, dass Übungen teils abbrechen, gestrichen und ersetzt oder aber post correcturam ins Reine geschrieben wurden, sodass letztlich zu zwei größeren Fugenkompositionen mehrere Ausarbeitungsstadien vorliegen.⁶⁷⁵ Christ scheint hier bewusst parallel gearbeitet zu haben, denn Vorder- und Rückseiten innerhalb des Addendums zum Kontrapunkt und besonders die ungeteilten Einzelblätter (A-SF, 22-17, fol. [193–194]) verweisen auf verschiedene vorangegangene Übungen (ebd., fol. [168, 179 und 180]) und bilden nur bedingt eine Chronologie der Genese ab.

Eine dieser Fugen ist in der Forschung und d. h. in erster Linie durch die vorgelegte Transkription von Göll./Auer als Christ-Fugenfragment bekannt.⁶⁷⁶ Bereits an anderer Stelle wurde darauf hingewiesen, dass es sich bei der durch Göll./Auer abgedruckten Fuge lediglich um eine Transpositionsübungen handelt, denn das in D-Dur stehende Fragment geht thematisch auf eine vollständig in C-Dur vorliegende Ausarbeitung zurück.⁶⁷⁷ Göll./Auer mögen hier vor allem aufgrund der mit Tinte notierten Transposition davon ausgegangen sein, dass es sich um eine originäre Ausarbeitung handelt, jedoch lassen sich innerhalb der Mitschrift sogar die Aufforderungen zur Anfertigung dieser und einer weiteren Transposition in B-Dur nachvollziehen:

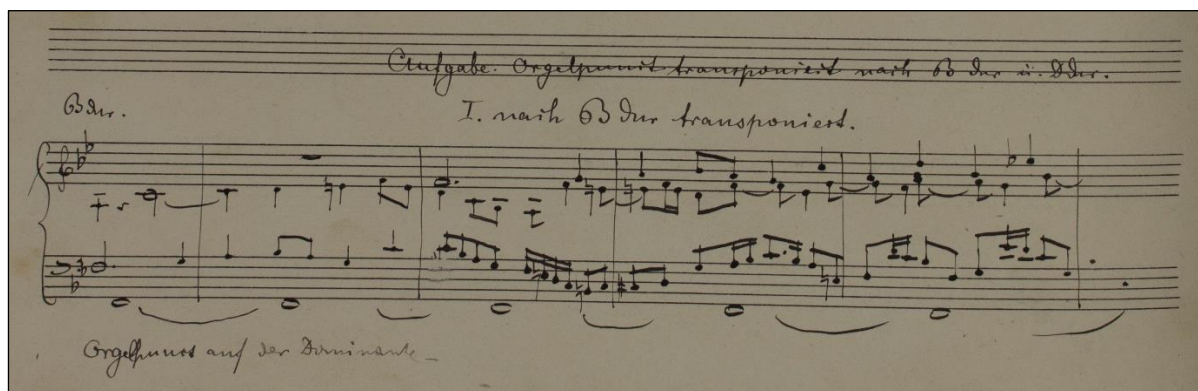


Abb. 6.6: Mitschrift Christ, A-SF, 22-17, fol. [171v].

Wie für Bruckners Lehrgang üblich wird nach der Arbeit in Dur auch eine Fuge in Moll behandelt, eine erste Themenskizze zu dieser Fuge findet sich auf dem gleichen Ergänzungsblatt, das auch die zuvor besprochene Transpositionsübung in D-Dur

⁶⁷⁵ Der soweit nachvollziehbare Letztstand beider Fugen ist im Anhang widergegeben, siehe dazu Anhang 6.4a: Fuge in C-Dur (= WAB add 260) aus der Mitschrift V. Christ (A-SF, 22-17, fol. 169–172) sowie Anhang 6.4b: Fuge in c-Moll aus der Mitschrift V. Christ (A-SF, 22-17, fol. 180–182 u. 200).

⁶⁷⁶ Boss wie Partsch lag offensichtlich Christs Mitschrift nicht im Original vor.

⁶⁷⁷ „Christ-Fugenfragment in D-Dur – WAB add 260“, in: *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner*, hrsg. von Robert Klugseder und Clemens Gubsch (letzte inhaltliche Änderung: 07.09.2020, abgerufen am 24.02.2024), <http://www.bruckner-online.at/wab-260>.

beinhaltet.⁶⁷⁸ Die Arbeit an dieser zweiten Fuge in c-Moll scheint mit Blick auf die verschiedenen Entwicklungsstadien vergleichbar intensiv gewesen zu sein. Denn auf die anfängliche Themenskizze folgt ein erster Entwurf sowie eine Reinschrift desselbigen, die darauffolgend gestrichen wurde. Erst im Anschluss an diese Vorstudien, möglicherweise im Rahmen einer durch Bruckner vorgegebenen korrigierten Version, folgte dann der Übertrag in das Hauptheft in leicht variierte Form. Auch eine weitere, neuntaktige Streichung zum Übergang nach Es-Dur (A-SF, 22-17, fol. [181v]) zeigt an, dass verschiedene Möglichkeiten der Ausarbeitung von Christ erprobt wurden. Die Engführung sowie der Orgelpunkt mitsamt dem Fugenschluss findet sich dementsprechend auch zweifach (ebd., fol. [198–200]) als Ausarbeitung und anschließende Reinschrift wieder.

Selbst nach Beendigung dieser wird das Fugenthema nochmals herangezogen und zwar im Zuge der Stoffwiederholung: Christ notiert das Thema ebenfalls auf ein Blatt (ebd., fol. [203]), welches sich aufgrund des violett-farbenen Schreibmittels sowie der Überschrift „Letzte Stunde“ in mehreren Parametern von der sonst mit Bleistift oder schwarzer Tinte geschriebenen Mitschrift unterscheidet. Eine darauf aufbauende Ausarbeitung (wiederum samt Reinschrift) beschließt gewissermaßen die Fugenlehre.

Den umfangreichen Unterrichtseinheiten zur Imitation und Fuge stehen zusammengefasst wesentlich kürzere Abschnitte zum doppelten Kontrapunkt und zum Kanon gegenüber, die hier lediglich als nebensächliche Teilaspekte eingestreut sind, denn als fundamentale Bestandteile der Lehre abgehandelt werden. Das Fehlen des Fux'schen Gattungskontrapunkts ist zudem ein weiteres Merkmal der Mitschrift Christs, wobei nicht klar ist, ob dieser von Bruckner nicht unterrichtet, von Christ nicht vollständig notiert oder aber innerhalb des Handschriften-Konvoluts nicht überliefert wurde.

Wie auch in anderen Mitschriften sind für die Christ-Mitschrift eine Reihe an Anmerkungen zu verzeichnen, die sich in die Unterrichtsinhalte ergänzende, aber auch die Unterrichtsorganisation betreffende Annotation sowie Miszellen kategorisieren lassen: Auffällig sind zunächst die zahlreichen Vermerke, die auf eine von Bruckner gestellte Aufgabe verweisen. Christ scheint im Gegensatz zu anderen Schülern sehr gewissenhaft notiert zu haben, welche Übungen im Selbststudium „zu machen“ sind. Dass diese Anweisungen und besonders deren Häufigkeit pars pro toto auf den

⁶⁷⁸ A-SF, 22-17, fol. [194r].

Unterricht bei Bruckner insgesamt zu generalisieren sind, liegt nahe, gleichwohl Christs Mitschrift einziges Zeugnis dieser Praxis ist. Ein weiterer Marker ist der Zusatz „Prüfung“, der ebenfalls – häufiger als anzunehmen wäre – auftritt und die Übungen in einen anderen Zusammenhang rückt, einerseits könnte die Markierung dazu dienen, prüfungsrelevante Inhalte auszuweisen, andererseits könnte es als Hinweis zu verstehen sein, dass Bruckner auch während des Semesters Übungen bewertete.⁶⁷⁹

Ebenfalls ausgeprägt sind Christs Textzitate aus dem Oeuvre Richard Wagners. Ob diese aus Bruckners mündlichem Vortrag stammen oder aber Teil von Christs Wagner-Begeisterung waren, die letztlich vermutlich auch in die Partiturabschrift von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* mündet, lässt sich nicht erkennen, gleichwohl Verweise auf andere Kompositionen in der gesamten Mitschrift nicht nachzuweisen sind. Lediglich Sechters *Grundsätze* [...], Marpurgs *Abhandlung* [...] sowie Richters *Lehrbuch von der Fuge* [...] werden als musiktheoretische Lehrwerke referenziert.

Sowohl in der Harmonie- als auch in der Kontrapunktlehre vermerkt Christ Namen seiner Mitstudenten⁶⁸⁰, die aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine durch den jeweiligen Schüler vor dem gesamten Klassenverbund demonstrierte Lösung einer Übung hindeuten dürfte:

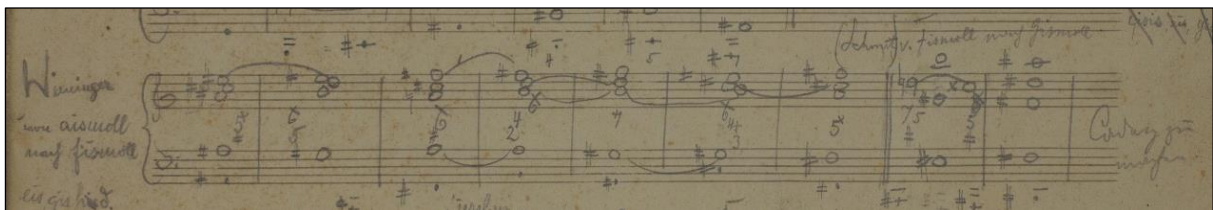


Abb. 6.7a: Mitschrift Christ, A-SF, 22-17, pag. 249 = fol. [140v].

⁶⁷⁹ Die monatlich fortlaufenden Benotungen in den Personalakten des Konservatoriums verstärken diese Deutung, vgl. Gubsch, Bruckner-Zeugnis, S. 8.

⁶⁸⁰ Anhand der Jahresberichte des Konservatoriums konnten folgende Mitstudenten identifiziert werden: Innerhalb der Harmonielehre: Georg Wieninger (1868–1936) und Conrad Schmitz (ca. 1872–1953) beide auf fol. [140v] sowie im Kontrapunkt: Otto Mahler (1873–1895) auf fol. [170v und 190v] sowie Mathias (eigentl. Matej) Hubad (1866–1937) auf fol. [204v] und Leo Anton Held (ca. 1874–1903) ebenfalls auf fol. [190v]. Welchen Stellenwert der Bruckner'sche Unterricht einnahm, verdeutlicht auch die Erwähnung in Wieningers Todesanzeige, vgl. Emerich Hunna, „Dr. Georg Wieninger †“, in: *Juristische Blätter*, LXV. Jg, Nr. 3 (8. Februar 1936), S. 68.

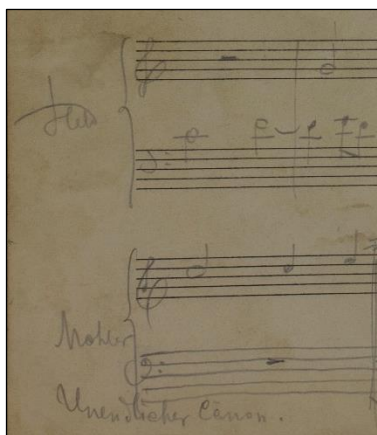


Abb. 6.7b: Mitschrift Christ, A-SF, 22-17, fol. [190v].

Es ist davon auszugehen, dass Bruckner für bestimmte Übungen von den Studenten Lösungen einforderte und diese gemeinsam mit ihnen korrigierte. Ob dies für weitere Übungen zutrifft und Christ lediglich darauf verzichtete den jeweiligen Namen einzutragen oder ob nur bestimmte Übungen im Kollektiv bewertet wurden, lässt sich nicht abschließend bestimmen.

Als singulärer Befund ist zudem eine mögliche Eintragung Bruckners in der Mitschrift zu nennen: Bruckners dürfte innerhalb einer Übung zur Fugenlehre die ersten vier Fundamente als Großbuchstaben eingetragen haben, da der Schriftduktus auf Bruckners Altersschrift hindeutet:

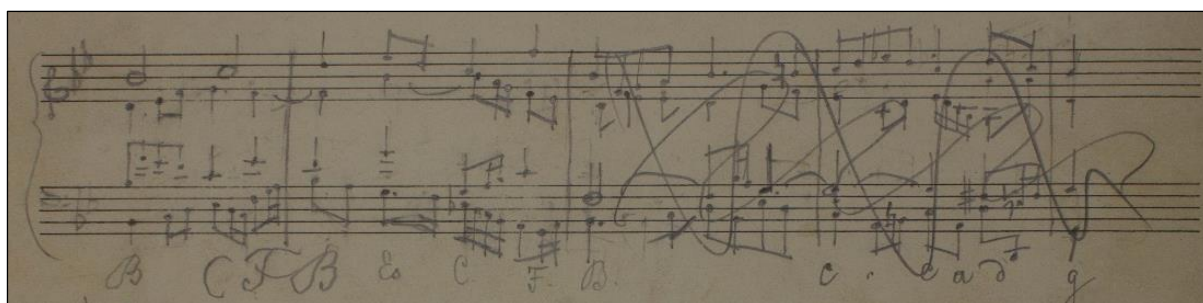


Abb. 6.8: Mitschrift Christ, A-SF, 22-17, fol. [193v].

Die Bedeutung der Mitschrift Viktor Christ liegt also insgesamt nicht nur in ihrer doppelten Ausführung durch Unterrichtsskript und nachträglich angefertigtem *Reinheft*, sondern ebenso in den verschiedentlichen Textbefunden, die verstreut in anderen Mitschriften ebenfalls vorliegen, wie bspw. die Verweise auf Mitstudenten, die die Lösung einer Übung vorstellten (siehe Mitschrift Franz Schalk), der nur episodisch eingestreuten Einheiten zum doppelten Kontrapunkt und zum Kanon (siehe Mitschrift Josef Schalk) oder das Fehlen des Fux'schen Gattungskontrapunktes (siehe Mitschrift Lorenz Ritter) sowie das stete Transponieren von Dreiklangsfolgen (siehe Mitschrift Müller und F. Schalk).

Da gerade die Mitschrift J. Schalks als einzige, authentische Vergleichshandschrift für die Kontrapunktlehre herangezogen werden kann, sei hier nochmals auf die unterschiedliche Anlage der Fugenlehre hingewiesen: Während bei Schalk über 50 verschiedene Themen dazu dienen, verschiedene Aspekte der Fugenlehre zu exemplifizieren und durch die stete thematische Neuausrichtung zumindest bis zu einem gewissen Grad auch die Anforderungen an die Studenten hochgehalten wurden, zeigt die Mitschrift Christs, dass mittels weniger verschiedener Themen über den gesamten Lehrgang gearbeitet wurde. Der Rückschluss, dass Bruckner hier möglicherweise seine Methodik innerhalb der letzten zehn Jahre seiner Unterrichtstätigkeit änderte, lässt sich zumindest hypothetisch aufstellen. Allerdings zeigen auch die weniger authentischen Mitschriften von Ritter und Führich, dass vermutlich eher weniger Themen, diese aber über einen längeren Zeitraum zur Bearbeitung standen und vermutlich Schalks Mitschrift eine Ausnahme bilden könnte, die eventuell auf dessen eigenständiges Weiterarbeiten hindeutet.

6.2.2 Mitschriften aus dem Unterricht an der Universität Wien

6.2.2.a Rafael Loidol – A-KR, Loidol

Rafael Loidol (1858–1893) ist in der Bruckner-Forschung vor allem durch die von Bruckner auf ihn bezogenen Widmungen der Gradualvertonungen *Christus factus est* (WAB 11) und *Locus iste* (WAB 23) sowie den zugehörigen Begleitumständen dieser Widmungen bekannt.⁶⁸¹ Hinlänglich bekannt ist auch, dass Loidol vor Beginn seines Noviziats im Wintersemester 1879/80 sowie im anschließenden Sommersemester an der Universität Wien inskribiert war und während dieser zwei Semester auch Bruckners Vorlesung besuchte.⁶⁸² Die daraus resultierende Unterrichtsmitschrift wird, wie der überwiegende Teil von Loidols Nachlass samt der im Nachlass befindlichen Bruckneriana, im Stiftsarchiv des Stifts Kremsmünster aufbewahrt.

⁶⁸¹ Elisabeth Maier, Art. Loidol, P. Oddo OSB (Rafael), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrant (letzte inhaltliche Änderung: 11.2.2019, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e2635.

⁶⁸² Dass Loidol nur im Sommersemester Bruckners Kurs belegte, wie Maier (siehe vorherige Fußnote) darlegt, kann aufgrund des Inhalts der Mitschrift ausgeschlossen werden.

Eine umfassende Aufarbeitung der Mitschrift wurde bereits 1975 von Rudolf Flotzinger vorgelegt.⁶⁸³ Flotzingers Besprechung der Handschrift umfasst sowohl inhaltliche, wie quellenphilologische Aspekte, vergleicht sie mit den bis dato bekannten Mitschriften Schwanzaras und Speisers und liefert zudem eine Edition der Handschrift, sodass im Folgenden lediglich ergänzend bzw. der Vollständigkeit halber einige Aspekte besprochen werden sollen. Dazu vorangestellt zunächst die von Flotzinger gelieferte Beschreibung der Handschrift:

„Es handelt sich um ein kommerzielles Notenheft 245 x 157 mm quer mit braunem Papierumschlag, enthaltend 16 Blätter 8-linigen Notenpapiers. Da die Beschreibung bereits auf der Innenseite des Umschlags beginnt und bis zur letzten Seite des Notenpapiers reicht, enthält das Heft 33 beschriebene und sorgfältig entsprechend paginierte Seiten. Eingelegt sind diesem Notenheft zwei Lagen Notenpapier etwas größeren Formats (255 x 157 mm) zu 4 bzw. 3 Blättern, die mit 34–47 durchpaginiert sind. Auf dem Umschlag ist ein Schildchen aufgeklebt mit der Beschriftung *Vorträge / über / Harmonielehre & Contrap: [unkt] / bei / A: Bruckner, Prof:[essor's] & Lector's / 1879/80 R:[afael] Loidol*.“⁶⁸⁴

Weiter führt Flotzinger aus, dass der überwiegende Teil der schriftsprachlichen Abschnitte der Mitschrift in Gabelsberger Stenographie abgefasst wurden und verweist auf die daraus resultierenden Schwierigkeiten bei der Entzifferung.⁶⁸⁵ Ein weiterer Befund, das Vorschreiben mit Bleistift, wird von Flotzinger in seiner Konsequenz nicht weiter besprochen, denn immer da, wo diese Passagen anschließend mit Tinte überschrieben wurden, handelt es sich demnach um eine Reinschrift aus der sich zwei Hypothesen ableiten lassen: Zum einen mag der von Flotzinger angeführte Reflexionsgrad Loidols gegenüber der Bruckner'schen Lehre aus dieser nachträglichen Beschäftigung während des Reinschreibens stammen. Zum anderen stellt sich die Frage, warum Loidol die stenographische Umschrift nicht zugunsten einer leichter lesbaren Schriftsprache auflöste. Gleichwohl diese Entscheidung nicht nachzuvollziehen ist, eröffnet sich mit Blick auf andere reinschriftliche Mitschriften (vgl. Mitschrift Heissenberger oder Mitschrift Engelbogen) eine weitere Perspektive, denn auch bei diesen Mitschriften könnte es sich um Übertragungen aus ursprünglich stenographisch abgefassten Unterrichtsmitschriften handeln.

Durch die Gegenüberstellung zu den später entstandenen Mitschriften Schwanzaras und Speisers diskutiert Flotzinger außerdem die Frage, ob Loidol bereits in der

⁶⁸³ Rudolf Flotzinger: Rafael Loidols Theoriekolleg bei Bruckner 1879/80, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975 [= Flotzinger, Loidols Theoriekolleg] S. 379–431.

⁶⁸⁴ Flotzinger, Loidols Theoriekolleg, S. 386–387.

⁶⁸⁵ Ebd.

1. Vorlesung anwesend war oder aber erst zu einem späteren Zeitpunkt einstieg.⁶⁸⁶ Flotzinger schließt aus dem Wortlaut des Beginns und der fehlenden Inskription in der Nationale, dass Loidol wohl erst zu einem späteren Zeitpunkt am Unterricht teilnahm. Dagegen – und d. h. für das Auslassen bestimmter Inhalte durch Loidol – sprechen jedoch andere Aspekte: Einerseits führt Flotzinger selbst an, dass Loidol bereits als Primaner Bruckner als Komponisten verehrte.⁶⁸⁷ Loidol dürfte also von Bruckner Vorlesungen bereits bei der Immatrikulation gewusst haben, sodass ein verspätete Teilnahme wenig glaubhaft erscheint. Inhaltlich setzt die Mitschrift bei der Intervalllehre ein:

„Der Unterschied zwischen den großen und reinen Intervallen besteht darin, daß ein reines I[Intervall] durch die mindeste Störung zur Dissonanz wird, ein großes hingegen nicht.“⁶⁸⁸

Zieht man dazu nun Göllerichs Mitschrift (s. u.) – was für Flotzinger 1974/75 nicht möglich war – als Vergleichsmaterial heran, ist festzustellen, dass eine ähnliche Formulierung auch im von Göllerich ca. vier Jahre später angefertigten Skript und zwar innerhalb der 1. Vorlesungseinheit auftaucht:

„Bei der geringsten Veränderung bei einem reinen Intervalle wird eine Dissonanz hervorgebracht. Die großen u. kleinen [Intervalle] lassen sich aber leicht verändern u. bleiben wo[h]l[klingend], dissoni[e]ren nicht.“⁶⁸⁹

Auch die von Loidol im Folgenden erwähnten Kirchentonarten sowie die verdeckten, offenen und verbotenen Folgen sind bei Göllerich – teilweise in veränderter Reihenfolge – in der ersten Vorlesungseinheit wiederzufinden. Mag also einerseits Flotzingers Bewertung eines verspäteten Eintritts in den Bruckner'schen Kurs zweifelhaft erscheinen, bestätigt sich andererseits die daraus abgeleitete Conclusio, dass Bruckner im Lauf seiner Lehrzeit den Kursinhalt modifizierte, denn die Anfangsgründe der Harmonielehre scheinen in »späteren« Mitschriften intensiver abgehandelt als zur Zeit Loidols. Zu konstatieren bleibt schließlich, dass Loidol wohl eher die für ihn bekannten Abschnitte der Intervall- und Akkordlehre eigenmächtig reduzierte.

Der Vollständigkeit halber sei hier der Inhalt der Loidol'schen Mitschrift, wie er sich anhand der Teilüberschriften und Sinnabschnitte ausbildet, wiedergegeben:

⁶⁸⁶ Flotzinger, Loidols Theoriekolleg, S. 385.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 381.

⁶⁸⁸ A-KR, Loidol_Harmonielehre, o. Sign., pag. 1.

⁶⁸⁹ A-Wn, F28.Göllerich.495, fol. 12r.

Pag.	Inhalt
Wintersemester 1879/80	
1–2	Intervalllehre und Kadenzen
3	Fundamentschritte
4–6	Einführung des Sext- und Quartsextakkords samt Dreiklangsfolgen
6–11	Einführung des Septakkords (inkl. Umkehrungen) sowie in Dreiklangsfolgen
11–12	Stufe steigen
12–14	Septnonakkord
14–15	Stufe fallen
16	Fünfklänge
16–17	Vorbereitung des Quartsextakkords
17–18	Vorbereitung der Septakkorde
18–19	Auflösung des Quartsextakkords
19–20	Auflösung der Septakkorde
20–21	Vorhaltsbildung für None, Undezime und Tredzime
Sommersemester 1880	
21–23	Einführung in Moll, Dreiklangsbildung inklusive Sept- und Septnonakkorden
24–27	Diatonische Tonwechslungen
27–29	Verminderter und übermäßiger Dreiklang
29–30	Chromatik und Zwitterakkorde
31	Einleitung zum Kontrapunkt
31–37	Doppelter Kontrapunkt in der Oktave
38–39	Doppelter Kontrapunkt in der None, Dezime, Duodezime
39–40	Dreifacher Kontrapunkt, Kontrapunkt in der Gegenbewegung
40–41	Einleitung zur Fuge (Formteile)
41–42	Dreifacher Kontrapunkt
42–43	Kanon
43–47	Fugenlehre (Themenaufbau und Engführung zu WAB 261)
47	Wiederholung zur Fuge

Tab. 6.6: Inhaltsübersicht, Mitschrift Loidol.

Die semesterbezogene Trennung zwischen Dur und Moll ist ebenso zu erkennen, wie der kleinere Umfang der Abhandlung in Moll oder das Fehlen der Enharmonik. Gleichzeitig bietet einzig Loidols Mitschrift einen Einblick in eine mögliche Kontrapunktlehre des Bruckner'schen Universitätskurses: Wie Flotzingers Beschreibung zu entnehmen ist, notierte Loidol die Kontrapunktlehre auf mehrere Einlageblätter, da das bis dahin verwendete Heft keinen weiteren Platz mehr bot. Dass Bruckner den Fux'schen Gattungskontrapunkt weder einführte noch erwähnte überrascht insofern, als dass der Kanon sowie verschiedene Spielarten des doppelten Kontrapunkts abgehandelt wurden. Didaktisch mag das in der Notwendigkeit begründet liegen, für die Vorbereitung der Fugenkomposition aufgrund der knapp

bemessenen Zeit nur den unbedingt nötigsten Unterrichtsstoff einzuführen. In der Fugenlehre ist festzustellen, dass außer der üblichen Definition der Formteile (dux, comes, etc.) die verschiedenen Gattungen, d. s. die Varianten zur Themenbildung, nicht besprochen sind. Mit Blick auf die Mitschriften aus dem Konservatoriumsunterricht ähnelt die Vorgehensweise Bruckners hier insofern, als dass anhand eines Themas möglichst alle satztechnischen Möglichkeiten, wie bspw. die Engführung oder der Orgelpunkt exemplifiziert werden. Das von Loidol notierte Thema sowie die anschließende Bearbeitung ist in der Forschung als Loidol-Fugenfragment (WAB 261)⁶⁹⁰ bekannt: Rainer Boss vermerkt dazu:

„Die harmonische Anlage des Fugenthemas weicht insofern von der für Bruckner charakteristischen Wendung zur Dominante gegen Themenende ab. Die einem Sequenzmodell sich nähernde Themenstruktur läßt nicht die für Bruckners Fugenthemen typische Zweiteilung in einen sprunghaften Themenkopf in längeren Notenwerten mit deutlichem Wiedererkennungswert und ein in schnelleren und gleichmäßigeren Werten vorantreibendes Folgemotiv erkennen (abgesehen von der anfänglichen Punktierung).“⁶⁹¹

Ist der beschriebene dominantische Themenschluss noch über die erwähnten Fugengattungen zu erklären, scheint gerade die rhythmische Komplexität des Themenkopfes ungewöhnlich für Bruckners Unterricht. Da auch die im Konservatoriumsunterricht⁶⁹² behandelten Themen mehrheitlich der von Boss beschriebenen Struktur ähneln, schließt sich unmittelbar die Frage nach der Authentizität des gegebenen Themas an sowie die Frage nach einer möglichen zugrundeliegenden Didaktik. Erstere mag letztlich nicht zweifelsfrei geklärt werden, denn, obwohl mehrere Elemente der Bruckner'schen Kontrapunktlehre in Loidols Mitschrift zu finden sind und auch Annotationen auf Sechter bzw. sein Lehrwerk verweisen⁶⁹³, geben fehlende Abschnitte, wie der ausgelassene Gattungskontrapunkt, oder eben die Disposition des Fugenthemas berechtigten Anlass zum Zweifel. Mit Blick auf den Schwierigkeitsgrad des Themas wäre zu überlegen, ob Themendisposition sowie anschließende Ausarbeitung überhaupt durch die Studenten exekutiert werden sollten. Geht man hier von einer reinen Bearbeitung durch Bruckner im Plenum aus,

⁶⁹⁰ „Loidol-Fugenfragment in C-Dur – WAB add 261“, in: *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner*, hrsg. von Robert Klugseder und Clemens Gubsch (letzte inhaltliche Änderung: 07.09.2020, abgerufen am 24.02.2024), <http://www.bruckner-online.at/wab-261>.

⁶⁹¹ Boss, Neue Einträge in das Werkverzeichnis, S. 64–65.

⁶⁹² Für das Studienjahr 1879/80 liegt durch Franz Schalks Mitschrift ein Skript aus dem Konservatoriumsunterricht vor, das weder das von Loidol abgehandelte Thema noch ein ähnlich strukturiertes Thema aufweist. Vgl. Kapitel 6.2.1.c Franz Schalk – A-Wn, F18.Schalk.452/1–2 (Studienjahre 1878/79 und 1879/80).

⁶⁹³ A-KR, Loidol_Harmonielehre, o. Sign., pag. 28 u. 40. Der Verweis auf Mozarts Jupiter-Sinfonie dürfte mit Blick auf die entsprechende Analyse Sechters im Anhang an dessen Edition zu Marpurgs *Abhandlung* [...] kein Zufall sein.

wäre zumindest der Schwierigkeitsgrad zu vernachlässigen, gleichwohl ein potenzieller Lernerfolg der Studenten dadurch fraglich erscheint.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass Loidols Mitschrift innerhalb der Harmonielehre die bereits von Flotzinger dargelegten Unterschiede in der Anzahl der Beispiele anzeigt, zumindest dann, wenn man die umfangreiche Mitschrift Schwanzaras gegen hält. Dass gerade der Beginn des Unterrichts – gemäß der Mitschrift – abweicht, relativiert sich insofern, als dass im Vergleich zur entstehungsgeschichtlich näherliegenden Göllerich-Mitschrift ähnliche Varianzen festzustellen sind. Die von Loidol notierte Kontrapunktlehre ist in mehrerlei Hinsicht ein Unikum: Einerseits handelt es sich um die einzige authentische Mitschrift des Bruckner'schen Kontrapunktunterrichts an der Universität, denn dass Bruckner diesen nach und nach immer stärker verkürzte, zeigen alle bisher bekannten Vergleichsmitschriften. Andererseits weist gerade der Abschnitt zur Fugenlehre und im Besonderen das von Loidol notierte Thema eine Komplexität auf, die in Niveau und Umfang selbst am Konservatorium erst gegen Ende des Kurses angebracht gewesen wäre. Ob Bruckner in den Universitätsvorlesungen lediglich die Lösungen demonstrierte oder aber Loidol hier ein eigenes Thema zur Bearbeitung brachte, ist letztlich nicht zweifelsfrei zu eruieren.

6.2.2.b August Göllerich – A-Wn, F28.Göllerich.492–495

Die Bedeutung, die der Mitschrift August Göllerichs (1859–1923) aus den Bruckner'schen Universitätsvorlesungen beizumessen ist, leitet sich nicht allein aus der späteren Stellung ab, die der damalige Studenten im Leben Bruckners sowie darüber hinaus als autorisierter Biograph einnehmen sollte, sondern vielmehr dadurch, dass bereits ein grober Überblick über die mehrere Konvolute umfassende Mitschrift, die heute in der Musiksammlung der ÖNB im Nachlass-Fond Göllerichs unter den Signaturen (A-Wn,) F28.Göllerich.492–495 überliefert ist, erkennen lässt, dass es sich um ein authentisches, wenn auch fragmentarisches sowie unmittelbares Unterrichtsskriptum handelt. Göllerich, der an der Technischen Hochschule (heute: Technische Universität Wien) studierte, besuchte Bruckners Vorlesung scheinbar

nicht als inskribierter Hörer, denn sein Besuch ist in den Nationalen der Universität nicht nachzuweisen.⁶⁹⁴

Eine erste Aufarbeitung der Mitschrift fand durch Elisabeth Maier im Rahmen einer zweibändigen Biographie zu Göllerichs Zeit bei Bruckner und Liszt statt.⁶⁹⁵ Maier vermerkt dabei zur Quellenlage:

„Die Aufzeichnungen aus Bruckners Unterricht entstanden zwischen dem 14. Jänner 1884 und dem 18. Mai 1885, sind nicht sehr systematisch, teils Reinschriften, teils hastige Notizen, wurden auf verschiedenen Papierformaten notiert, finden sich in verschiedenen Papierlagen und wurden zudem in einigen Fällen irrtümlich falsch datiert. Göllerich schrieb seine Notizen auch nicht kontinuierlich chronologisch nieder, sondern verwendete jeweils freie Seiten, wie sie ihm gerade zur Hand waren.“⁶⁹⁶

Der Befund der Diskontinuität im Schreibprozess sowie der wenig planvollen Organisation des Skriptes scheint dabei eher aus dem aktuellen Zustand der Handschrift abgeleitet, denn aus der textspezifischen Sachlage – da mit Blick auf gänzlich undatierte Mitschriften oder post lectionem angefertigte Reinschriften Göllerichs Mitschrift ein wesentlich authentischeres Bild eines während einer Vorlesung angefertigten Skriptums bietet.

Auszusondern ist zunächst ein vermutlich von Göllerich eigenständig kuratiertes Kompendium, dass sich nahezu allen Bereichen der Musik widmet. Wie Maier bereits berichtet, werden darin zahlreiche Themengebiete abgehandelt.⁶⁹⁷ Die großformatigen, unlinierten Bögen beschreibt Göllerich mit schwarzer Tinte in zwei Spalten pro Seite – Ausnahme bildet der Bogen fol. 27/28, dort dreispaltig – sodass sie sich von der übrigen Mitschrift deutlich absetzen. Maier stellt dazu die naheliegende Vermutung auf, dass Göllerich sich dieses Kompendium bereits anlegte, bevor er an Bruckners Unterricht teilnahm. Dafür spricht bspw. die Definition der „Dreiklänge auf d[er] 1., 4. u[nd] 5. Stufe“ sowie des „Dominant-Septimenakkord[es]“ und des Haupt-Nonenakkord[es] auf der Dominante“ als Hauptakkorde, die damit von der Sechter'schen bzw. Bruckner'schen Definition der Stammakkorde abweicht.⁶⁹⁸ Neben Intervall- und Akkordlehre folgen noch weitere Begriffe und Definitionen aus den

⁶⁹⁴ Elisabeth Maier, *Années de Pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner. (Teil 2)* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 4/2), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2018, [= Maier, *Années*], S. 18.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 18–22.

⁶⁹⁶ Maier, *Années*, S. 19.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 20.

⁶⁹⁸ A-Wn, F28.Göllerich.495, fol. 1r.

Themenfeldern Satz-, Formen-, Vortrags- und Instrumentationslehre, die Göllicher teilweise ausführlich dokumentiert, teilweise nur in Frageform notiert.

Zu widersprechen ist jedoch der Hypothese, dass Göllicher erst im Januar des Wintersemesters 1883/84 zu Bruckners Hörern zu zählen ist, denn auch wenn die Datierungen, die zwar mitunter eine falsche Jahreszahl (1883 statt 1884) angeben, aber auf die entsprechenden Montage, an denen Bruckner seine Vorlesung abhielt, referieren, nur für den Januar 1884 vorliegen, wäre doch zu fragen, mit welchem Vorwissen Göllicher hätte ausgestattet gewesen sein sollen, um ad hoc fehlerlos die Vorbereitung der Quartsextakkorde sowie das zugehörige Vokabular zu rezipieren. Wesentlich wahrscheinlich wäre daher als Deutungsperspektive, dass Göllicher zwei volle Jahre, d. h. vom Wintersemester 1883/84 bis zum Sommersemester 1885 an Bruckners Vorlesungen teilnahm: Gestützt wird diese Annahme aufgrund mehrerer Befunde:

(i) Göllicher nummeriert die ersten acht Vorlesungseinheiten mittels römischer Ziffern, die einerseits jedoch mehrfach auftauchen – aufgrund dessen vermutlich auch zur Missdeutung einer Reinschrift führten – und andererseits teils mit Datierungen versehen sind. Separiert man anhand dieser Nummerierungen die Mitschrift(en), ergeben sich zwei Konvolute, von denen (ii) eines (A-Wn, F28.Göllicher.495, fol. 3–6 sowie 17–20) zudem eine fortlaufende autographe Paginierung aufweist und mit Datierungen zwischen dem 20. Oktober und 15. Dezember 1884 versehen ist. Das zweite so entstehende Konvolut (ebd., fol. 11–16 und 7–10) weist keine Datierungen auf.

(iii) Wenn auch inhaltlich ähnlich, lassen sich zwischen beiden Konvoluten, gerade was die abgehandelten Themen innerhalb der nummerierten Einheiten anbelangt, tendenziell leichte Verschiebungen und Varianzen erkennen, so finden sich die Axiome zur Verbindung zweier Akkorde, d. s. „[d]ie gemeinschaftlichen Töne bleiben in derselben Stimme liegen“⁶⁹⁹ sowie „[d]ie übrigen Töne folgen dem Gesetze des nächsten Weges.“⁷⁰⁰ einerseits bereits in der Mitte der zweiten Einheit und andererseits am Ende der zweiten Einheit. In beiden Fällen schließt sich die Definition der Fundamentalschritte an, im undatierten Konvolut jedoch schon unter der dritten Einheit subsumiert. Für eine »bloße« Reinschrift wäre diese Form der

⁶⁹⁹A-Wn, F28.Göllicher.495, fol. 6v bzw. 14r.

⁷⁰⁰Ebd., fol. 6v bzw. 14r.

Umstrukturierung, die sich noch an weiteren Beispielen zeigen ließe, eher unüblich, sodass als wahrscheinlichere These im Raum steht, dass diese inhaltliche Verschiebung Resultat zweier bei Bruckner gehörter Kurse sein könnte. Bestärkt wird diese These durch den inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem undatierten Konvolut und den auf 14. bis 28. Januar datierten Übungen (A-Wn, F28.Göllerich.495, fol. 29–30), denn wenn auch eine Vorlesungseinheit aus der ersten Januarwoche 1884 zu fehlen scheint – in der Bruckner vermutlich die »übrigen« Vierklänge sowie die Fünfklänge, d. h. den Septnonakkord abhandelte – lässt sich der weitere Unterrichtsstoff (*Stufe steigen und fallen*) nahtlos anfügen.

(iv) Ein weiterer Befund zeigt sich in Schriftbild und Materialität beider Konvolute: während das undatierte Konvolut mit tendenziell hellerem Bleistift auf weiß bis beigefarbenem Papier geschrieben wurde. Zeigt sich im datierten Konvolut ein dunklerer Bleistift sowie ein deutlich gröber strukturiertes Papier.⁷⁰¹ Hinzutreten treten unterschiedliche Abmessungen. Das undatierte Konvolut scheint zudem mit Blick auf Schriftduktus und Papier anschlussfähig an die zwischen 14. und 28. Januar 1884 entstandenen Übungen.

(v) Göllerich benutzte innerhalb aller Konvolute verschiedene Papiersorten. Das Notenheft (A-Wn, F28.Göllerich.492) bildet als in braunem Papiereinband gebundenes Heft mit 6-zeiligem Notenpapier dabei die Ausnahme. Allerdings ist auch hier die grundsätzliche Beschreibung Maiers anzuzweifeln: Göllerich beschrieb eben nicht Papiere wie sie vorlagen, sondern führte parallel unliniertes wie vorrastriertes Papier, um neben dem Vortrag Bruckners auch die vorgegebenen Notenbeispiele zu notieren. Einerseits lassen sich auch die Notenbeispiele aufgrund der Datierungen bzw. dem Fehlen selbiger sowie der römischen Bezifferung einem der beiden schriftsprachlichen Mitschriften zuordnen und andererseits finden sich zwischen den Beispielsammlungen, trotz großer Übereinstimmungen auch Unterschiede wie bspw. das Fehlen einzelner Übungen, die im Rahmen einer »bloßen« Reinschrift fraglich erscheinen.

⁷⁰¹ Gegen eine Reinschrift spricht im Falle Göllerichs auch das Schreibmittel, denn es wäre zu fragen, warum für die potenzielle Reinschrift nicht Tinte benutzt wurde, wie die bspw. beim Kompendium, sondern ebenfalls mit Bleistift.

Unter Berücksichtigung, dass Göllerich also Bruckners Kurs mehrmals bzw. über mehrere Semester hinweg besuchte, ergibt sich für die Mitschriften folgende chronologische Aufstellung:

Signatur	Folio	Inhalt	Nr.	Datierung	Pag.	Zeilen
Wintersemester 1883/84						
495	11–16	Allgemeine Musiklehre, Intervall- und Akkordlehre, bis zu offenen, verdeckten und verbotenen Folgen	„I“–„III“	–	–	unliniert
494	11 ⁷⁰²	Kadenzen und Dreiklangsfolgen	„III“	–	–	10
494	5–8 ⁷⁰³	Fundamentschritte, Dreiklangsfolgen mit Sext-, Quartsext- und Septakkorden	„VI“, „VIII“, „V“	–	–	10
495	7–10	Dreiklangsfolgen bis zur Einführung des Septakkords („Vierklang“)	„IV“–„VIII“	–	–	unliniert
494	1v–4v	Zerstreute Lage, Stufe Steigen & Fallen, Vorbereitung des Quartsextakkordes	–	14.–28. Januar 1883 [recte: 1884]	–	10
495	29–30	Fundamentschritte und Vorbereitung des Quartsextakkords	–	14.–28. Januar 1883 [recte: 1884]	–	unliniert
494	12	Vorhaltsbildung und durchgehende Auflösung des Septakkordes auf der 5. Stufe	–	11. Februar 1884	–	10
494	1r	Einführung in Moll	–	3. März [1884]	–	10
494	4v	Auflösung bei Stufe steigen	–	3. März [1884]	–	10
494	9–10	Vier- und Fünfklänge in Moll, Kadenz in Moll	–	10.–17. März 1884	–	12
Sommersemester 1884						
494	13	Ausweichung, diatonische und enharmonische Tonwechslung	–	5.–12. Mai 1884	–	16
Wintersemester 1884/85						

⁷⁰² Chronologische Reihung verso- vor recto-Seite.

⁷⁰³ Der Bogen fol. 7/8 ist mit Blick auf den Inhalt vor fol. 5/6 einzuordnen.

Signatur	Folio	Inhalt	Nr.	Datierung	Pag.	Zeilen
495	3–6	Allgemeine Musiklehre, Intervall- und Akkordlehre, bis zur Einführung des Septakkords („Vierklang“)	„I“–„III“	20. Oktober–10. November 1884	1–7	unliniert
494	16–20	Offene Folgen, Kadenzen, Fundamentschritte, Einführung Sext-, Quartsext- und Septakkorde	„I“–„V“	vor dem 9. November ⁷⁰⁴ –15. Dezember 1884	1–10	10
495	17–20 ⁷⁰⁵	Von der Definition des Sextakkordes bis zur zum Sekundakkord	„IV“–„V“	17. November–15. Dezember 1884	8 [ante corr.: 7]–14 [ante corr.: 13]	unliniert
494	14–15	Akkordlehre, Verbote und offene Folgen, Transpositionsübung zu Dreiklangsfolgen aus fol. 19r	–	–	–	10
493	1–6	Septnonakkorde, Stufe steigen & fallen, Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde	–	12. Januar–16. März 1885	–	unliniert
492	1–10	Septnonakkorde, Stufe steigen & fallen, Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde	–	12. Januar–16. März 1885	–	6
Sommersemester 1885						
492	11–16	Dreiklangsfolgen in Moll, diatonische Tonwechslung (von C-Dur und a-Moll in verschiedene Tonarten)	–	4.–18. Mai 1885	–	6
Kompendium [undatiert]						
495	1–2	Akkordlehre, Satzlehre	–	–	–	unliniert

⁷⁰⁴ Mit Blick auf die Paginierung sowie Nummerierung ist anzunehmen, dass fol. 20v in den ersten beiden Vorlesungseinheiten beschrieben wurde.

⁷⁰⁵ Die Vorlesungen am 1. und 15. Dezember 1884 sind nicht nummeriert.

Signatur	Folio	Inhalt	Nr.	Datierung	Pag.	Zeilen
495	21– 28 ⁷⁰⁶	Kadenzen, Satz-, Formen- und Instrumentationslehre	–	–	–	unliniert

Tab. 6.7: Inhaltsübersicht, Mitschrift August Göllerich, A-Wn, F28.Göllerich.492–495.

Erstaunlich ist ebenso, dass Göllerich scheinbar sowohl im Sommersemester 1884 wie auch 1885 nur sporadisch an Bruckners Vorlesungen teilnahm, zumindest, wenn man nicht vom Fehlen weiterer Teile der Mitschrift ausgeht. Unterrichtseinheiten zum Kontrapunkt fehlen gänzlich, die gleichwohl laut Vorlesungsankündigungen⁷⁰⁷ eingeplant waren, aber in anderen Universitätsmitschriften ebenfalls nicht nachzuweisen sind.⁷⁰⁸

Mit der Mitschrift von Friedrich Eckstein aus dem Wintersemester 1884/85 sowie dem anschließenden Sommersemester findet sich zudem eine Vergleichshandschrift für das zweite Teilkonvolut der Göllerich-Mitschrift.⁷⁰⁹ Neben zahlreichen Übereinstimmung sowohl in der Abfolge der Unterrichtsinhalte und vor allem der einzelnen Notenbeispiele – sowie auch der Korrekturen in diesen Beispielen – zeigen sich auch Überscheidungen in den Randbemerkungen und notierten Axiomen. Gleichzeitig bestätigt sich, dass Teile der Göllerich-Mitschrift nicht in den Semester 1884/85 entstanden sein können, denn der Wechsel zwischen Dur und Moll, der bei Eckstein deutlich zu Beginn des Sommersemesters 1885 auf den 27. April⁷¹⁰ datiert ist, wird bei Göllerich das erste Mal bereits am mit „3. März“⁷¹¹ datierten Übungen erreicht. Erst im zweiten Durchlauf verläuft der Semesterwechsel zwischen beiden Handschriften parallel, wobei Göllerich an der 1. Sitzung des Sommersemesters nicht teilnahm, da die Mitschrift erst in der darauffolgenden Woche am „4. Mai [18]85“⁷¹² einsetzt.

Resultieren die verschiedenen Teilkonvolute der Mitschrift Göllerichs also tatsächlich aus zwei verschiedenen Studienjahren, erhöht sich deren Wert dadurch enorm, denn damit ist abzuleiten, dass trotz grundsätzlich gleicher Abfolge der Inhalte dennoch Varianzen in Bruckners Universitätslehre nachzuweisen sind. Ob Göllerich sich durch den mehrfachen Besuch der Vorlesung einen engeren Kontakt zu Bruckner erhoffte,

⁷⁰⁶ Gemäß den Inhalten lässt sich folgende Bogenreihenfolge bestimmen: Fol. 27/28, 21/22, 25/26 und zuletzt fol. 23/24.

⁷⁰⁷ Mühlberger, Akademische Bühne, S. 371–372.

⁷⁰⁸ Vgl. hierzu die Kapitel zu den Mitschriften Heissenbergers und Engelbogens.

⁷⁰⁹ Siehe hierzu die Kapitel 6.5.2 *Datierungen und Unterrichtsinhalt*, dort: Quelle **B**.

⁷¹⁰ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 26v, dort: „27/4 [18]85“.

⁷¹¹ A-Wn, F28.Göllerich.494, fol. 1r.

⁷¹² A-Wn, F28.Göllerich.492, fol. 12r.

mag bezweifelt werden, denn dieser dürfte unabhängig davon bereits bestanden haben. Ungeachtet dessen, bildet die Mitschrift den Unterricht insofern auch authentisch ab, als dass nachträgliche Korrekturen und re-strukturierende Eingriffe – wie bei anderen – nicht nachzuweisen sind. Die bereits von Maier angemarkten Idiome Bruckners wie „Tägliches Brod“⁷¹³ bei der Vorbereitung des Quartsextakkordes und „Bachs Leibspeise“⁷¹⁴ im Zusammenhang mit einer Sequenz aus Septakkorden verdeutlichen, dass Bruckner zur Veranschaulichung der Inhalte auf ähnliche bildsprachliche Elemente und Erklärungsmuster zurückgriff, die wiederum teilweise bereits auf Sechter zurückzugehen scheinen.⁷¹⁵

6.2.2.c Karl Heissenberger – A-Wn, Mus.Hs. 43961

Bei der Mitschrift von Karl Heissenberger (1867–1944) handelt es sich um eine Handschrift, die vermutlich im Zuge von Heissenbergers Studium der Medizin von 1886–1897 entstand. In der Nationale Heissenbergers ist Bruckners Vorlesung nicht eingetragen, sodass der Besuch – auch aufgrund mangelnder Datierungen innerhalb der Mitschrift – nicht exakt bestimmt werden kann. Durch den Vergleich zwischen Inhalt der Mitschrift und Vorlesungsankündigungen liegt es jedoch nahe, dass Heissenberger in einem Wintersemester den Kurs bei Bruckner begann und anschließend auch noch im kommenden Sommersemester weiter daran teilnahm. Die Mitschrift umfasst 47 Blatt und wird in der Musiksammlung der Nationalbibliothek unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 43961 aufbewahrt.⁷¹⁶

Die wissenschaftliche Aufarbeitung erfolgte, wie auch bei der Mitschrift Müllers (s. o.), durch Andrea Harrandt, die zudem eine Transkription der schriftsprachlichen Elemente sowie einen Faksimiledruck der Notenbeispiele vorlegte.⁷¹⁷ Wie Harrandt

⁷¹³ A-Wn, F28.Göllerich.495, fol. 30r und F28.Göllerich.494, fol. 3v.

⁷¹⁴ A-Wn, F28.Göllerich.494, fol. 18v. Vgl. hierzu die Eintragung in Ecksteins Mitschrift, A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 12r.

⁷¹⁵ Vgl. hierzu die Eintragung in Bruckners Studienbuch sowie die Kommentierung in Viktor Christs Mitschrift, A-SF, 22-17, fol. 16v, dort: „(Tägliches Brot) sagt Sechter.“

⁷¹⁶ Die Mitschrift befand sich lange im Besitz der Familie Heissenbergers und wurde laut Katalog im Jahr 2007 von der ÖNB erworben, vgl. hierzu: Andrea Harrandt, Eine unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift. Karl Heissenberger als Theorieschüler Bruckners an der Universität, in: *Bruckner-Jahrbuch 1991/92/93*, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz/Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1995, [= Harrandt, Eine unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift], S. 155–189, hier: S. 155, Fußnote 6.

⁷¹⁷ Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner, S. 77–82 sowie Harrandt, Eine unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift, S. 155–189.

bereits anmerkt, liegt die Besonderheit dieser Mitschrift in der Trennung von musiktheoretischen Erläuterungen und deren praktischer Ausgestaltung in Notenbeispielen.⁷¹⁸ Heissenberger greift dabei auf ein Referenzsystem basierend aus einfachen und doppelten Buchstaben in alphabetischer Folge zurück. Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass der schriftsprachliche Teil aus 5 Konvoluten vorliniertem Schreibpapiers besteht. Die Blätter sind in der Blattmitte vertikal gefaltet und lose ineinandergelegt. Die Konvolute sind von Heissenberger jeweils auf der ersten Seite eines Bandes nummeriert und umfassen 13, 14 bzw. 16 Blatt. Die Notenbeispiele sind auf 3 Bögen und einem Einzelblatt notiert – es handelt sich sämtlich um 12-zeiliges Notenpapier. Auf den recto-Seiten der Bögen sowie dem Einzelblatt findet sich eine Bogenzählung, die ebenfalls von Heissenberger zu stammen scheint. Die Mitschrift ist gänzlich in schwarzer Tinte geschrieben und weist nur geringfügige Korrekturen auf.

Der Einschätzung, inwieweit „diese Mitschrift keine neuen Erkenntnisse über Bruckners Lehrtätigkeit an der Wiener Universität bringt“⁷¹⁹, muss die grundsätzliche Frage nach der Authentizität der Mitschrift vorangestellt werden, die wiederum anhand inhaltlicher wie auch schreibspezifischer Befunde zu beantworten ist: 1) Der auf dem Umschlag vermerkte Titel „Harmonielehre. | gehört bei | Dr. Anton Bruckner | Dr. Karl Heissenberger.“⁷²⁰ ist mit mehreren Tinten notiert: Während der unterstrichene Teil der Überschrift mit schwarz-brauner Tinte und leicht nach links geneigt geschrieben steht, folgt alles weitere mit deutlich dünnerer Feder, nach rechts geneigt und in dunklerem Schwarzton. Da Heissenberger erst 1897 promoviert wurde, ist davon auszugehen, dass der Untertitel sowie die Zuordnung zu Bruckners Vorlesung erst zu einem späteren Zeitpunkt, d. h. nach 1897 erfolgte. 2) Der Korrekturstand der Mitschrift – Text wie Notenteil – ist minimal und führt bei Harrandt zur Beschreibung als „feinsäuberlich“⁷²¹, sodass – wie auch bei anderen bereits angeführten Mitschriften – möglicherweise mehr von einer post lectionem angefertigten Reinschrift, denn von einer unmittelbaren Unterrichtsmitschrift ausgegangen werden muss. Verstärkt wird diese Quellenbewertung einerseits durch die bereits angesprochene Ausgliederung der Notenbeispiele samt Referenzsystem im Text, denn der dabei notwendige höhere Planungsgrad birgt gleichzeitig Potenzial für

⁷¹⁸ Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner, S. 82.

⁷¹⁹ Harrandt, Eine unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift, S. 176.

⁷²⁰ A-Wn, Mus.Hs. 43961, Umschlag.

⁷²¹ Harrandt, Eine unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift, S. 176

fehlerhafte Zuschreibungen. Vergleicht man andererseits das Schriftbild sowie die Disposition von Text und Notenbeispielen bspw. mit der Mitschrift Göllerichs zeigt sich, dass trotz der systematischen und klaren Art des Bruckner'schen Vortrags eine gewisse Inkonsistenz innerhalb der Mitschrift bzw. durch den Akt des Niederschreibens durch den Schüler – gleichgültig ob mit oder ohne musikalische Vorbildung – zu erwarten wäre.

3) Heissenbergers Mitschrift weicht in Abfolge, Inhalten sowie verwendeten Termini teilweise von den, den Bruckner'schen Lehrgang definierenden Charakteristika ab: Bereits am Beginn der Allgemeinen Musiklehre fehlt die Auflistung der Kirchentonarten, die sowohl in der Mitschrift Göllerichs als auch bei Engelbogens Skript aufscheinen. Da gerade im Abschnitt der Intervalllehre wenig Differenz durch inhaltliche Unterschiede festzustellen ist, markieren Auslassungen und Umstellungen in der Abfolge, wie diese, Besonderheiten, die nur bedingt durch falsche oder unvollständige Rezeption des Studenten herzuweisen wären. Überblickt man zudem die Notenbeispiele fällt sofort das Fehlen der Fundamenttöne in Form der ungehaltenen Viertelnoten unterhalb des Basssystems auf. Lediglich im mit „M.“ markierten Notenbeispiel, d. i. das erste Beispiel zur Vorbereitung des Septakkords, notiert Heissenberger die Fundamente, was unweigerlich die Frage anschließt, warum diese sonst weggelassen wurden, denn auch hier zeigt der Vergleich zu ähnlichen Vorlesungsmitschriften, dass Bruckner diese mit hoher Wahrscheinlichkeit vorgegeben haben dürfte.

Ein weiteres Kuriosum bildet die Auflösung der Trennung zwischen Dur und Moll, die gleich zu Beginn bei der Erläuterung der Skalen vollzogen wird und sich auch im Verlauf der Mitschrift fortsetzt – mehr noch Heissenberger notiert neben Dur und Moll ebenfalls eine chromatisierte Form der Durskala, sodass letztlich die in Sechters Lehre klar getrennten Abschnitte mehr oder minder zusammenfallen. Auch der von Harrandt als zweite große Themenkomplex beschriebene Abschnitt zur Modulation vollzieht keine Trennung zwischen Dur und Moll. Zudem erscheint bereits der von Heissenberger verwendete Begriff fraglich, denn der von Bruckner verwendete Terminus technicus lautete *Diatonische Tonwechslung*. Ebenso wirkt die Einführung der verschiedenen Kadenzformen am Ende des Kapitels zur Modulation in Heissenbergers Mitschrift deplatziert. Die sich an die Kadenzformen normalerweise anschließenden Dreiklangsfolgen mit der sonst stets verwendeten Quintfall-Fundamentschrittfolge fehlen gänzlich, was nicht weniger bemerkenswert ist. Auch in

Details der Hinführung und Erläuterung bestimmter Themenabschnitte lassen sich derartige Unterschiede ausmachen, wie bspw. bei der Einführung des Septakkords als zweiten Stammakkord: Während in den Mitschriften Göllerichs und Engelbogens (s. u.) der Septakkord mit Hinweis auf die Notwendigkeit zur Vorbereitung und Auflösung eingeführt wird und sich der Lehrsatz „wohin die Septime geht, darf keine andere Stimme gehen“ wiederfindet, überspringt Heissenberger diese Axiome und setzt mit den Umkehrungsarten fort. Auch der bei Göllerich und Engelbogen aufgezählte freie Eintritt des Dominantseptakkords findet sich bei Heissenberger erst deutlich später und mit der abweichenden Formulierung „kann immer frei angeschlagen werden“.

Die Vielzahl an inhaltlichen Abweichungen sowie die unterschiedliche Abfolge bestimmter Unterrichtseinheiten oder deren Fehlen lässt insgesamt Zweifel an der Authentizität der Handschrift aufkommen. Aufgrund des Schriftbildes und der nachträglichen Titelergänzung kann wohl davon ausgegangen werden, dass Heissenbergers Skript nicht direkt im Unterricht entstand, sondern als post lectionem angefertigte Reinschrift betrachtet werden sollte. Ob im Zuge dieser reinschriftlichen Aufarbeitung auch auf andere musiktheoretische Lehrwerke Bezug genommen wurde, ist ungewiss. Jedoch könnten die der Handschrift beigelegte, vierseitige Beilage mit dem Titel *Die Eindrücke der Intervalle auf das Gemüth des Menschen. Beilage zur. Löffler's Blätter für allg. Musik-Interessen* eine weitere Perspektive eröffnen: Der Herausgeber dieser auf fünf Nummern begrenzt gebliebenen Monatsschrift war Richard Löffler (1820–1900 [nicht: 1830–1903])⁷²², lebte ab ca. 1880 in Pottschach (NÖ) wie auch später Heissenberger und war zudem Sechters Schüler.⁷²³ Die bereits von Harrandt aufgestellte Vermutung, dass Heissenberger bereits vor dem Studium bei Bruckner Einblick in Sechters Theoriesystem erhielt, wäre mit der direkten

⁷²² Vgl. hierzu: Sterbebuch 1899/1900 der Pfarre Neunkirchen, fol. 119.

⁷²³ [Ohne Verfasser], Kunst und Wissenschaft, in: *Ostdeutsche Rundschau* 1900, XI. Jg., Nr. 313 vom 13. November, S. 3, dort heißt es: „In Pottschach bei Gloggnitz [recte: Neunkirchen] ist dieser Tage der Komponist Richard Löffler im Alter von 80 Jahren gestorben. Von seinen vielen Kompositionen – über zweihundert – erreichten ‚Die Lauterbacherin‘, ‚La belle Serbe‘, ‚Könnst‘ ich zaubern‘, ‚Abend in den Alpen‘ die größte Verbreitung. Löffler war der Sohn eines Wiener Kaufmannes und wurde gegen seinen Willen zum Kaufmannsstande bestimmt. Von Triest aus, wohin er in jungen Jahren als Praktikant in ein Handelshaus gekommen war, unternahm er eine Reise nach Konstantinopel, wo er seine ersten Konzerte gab. Er durchwanderte im Laufe der Jahre als Klaviervirtuose fast ganz Europa. Sein Lehrer war Sechter. Einige Zeit hindurch war Löffler Musikprofessor [sic] am Theresianum und Gesanglehrer bei Gentiluomo. Löffler lebte die letzten zwanzig Jahre in Pottschach.“

Verbindung über den Sechter-Schüler Löffler also mehr als gegeben.⁷²⁴ Ein weiterer Kontakt zwischen Heissenberger und Bruckner ist nicht nachgewiesen.

In mehrerlei Hinsicht bleibt die Bewertung der Mitschrift damit ambivalent, sowohl der eigentliche Entstehungszeitraum und -kontext, als auch die Frage nach einer möglichen Kombination mehrerer musiktheoretischer Lehrgänge bzw. Schriften lässt sich abschließend nicht klar beurteilen, sodass die ursprüngliche Bewertung, dass „diese Mitschrift keine neuen Erkenntnisse über Bruckners Lehrtätigkeit“ zu geben scheint, zwar bestehen bleiben muss, aber vielmehr aus einer ambigen Quellenbewertung resultiert, als dass die Studieninhalte tatsächlich ohne Widerspruch in Bruckners Lehrgang einzugliedern wären.

6.2.2.d August Engelbogen – A-Wn, Mus.Hs. 27650

August Engelbogen (1871–1940)⁷²⁵ scheint zu jenen Hörern von Bruckners Universitätsvorlesungen zu gehören, die laut Andrea Singer „ihren Lehrveranstaltungsbesuch [nicht] auf den Nationalen sichtbar machten“⁷²⁶, denn in der anschließend vorgelegten Liste der Studierenden der Juristischen Fakultät, die Bruckners Harmonielehre-Kurs besuchten, fehlt Engelbogen.⁷²⁷ Davon, dass er offensichtlich Bruckners Kurs dennoch besuchte, zeugt die von ihm erhaltene Mitschrift, die heute in der Musiksammlung der ÖNB unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 27650 verwahrt wird.⁷²⁸

⁷²⁴ Harrandt, Harmonielehreunterricht bei Bruckner, S. 82.

⁷²⁵ Zu Engelbogens biographischen Stationen ist bisher wenig bekannt, nach seinem Doktorat an der Universität Wien folgte eine 40jährige Dienstzeit in verschiedenen Positionen der Judikative, die der Vorsitzende des Senats des Wiener Zivillandesgerichtes 1934 mit der frühzeitigen Versetzung in den Ruhestand beendete (vgl. [Ohne Verfasser], Richterwechsel beim Zivillandesgericht, in: *Neues Wiener Tagblatt*, LXVIII. Jg., Nr. 237 vom 29. August 1934, Tagblatt, S. 11). Das Todesjahr ist bisher nicht bestätigt und lediglich durch das Beiblatt zur Mitschrift (siehe Fußnote 728) überliefert.

⁷²⁶ Andrea Singer, Bruckner-Hörer an der Juristischen Fakultät der Universität Wien, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft. Studien & Berichte*, hrsg. von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 2017, Nr. 89 (Dez. 2017), S. 5–12, hier: S. 6.

⁷²⁷ Ebd., S. 8.

⁷²⁸ Der Mitschrift ist ein Zettel beigelegt, der über die Provenienz Auskunft gibt: Demnach wurde die Mitschrift von Engelbogens Schwägerin Hedwig Rehling (?–?) an den Staatsbibliothekar Hans Jancik (1905–2001) geschenkt, ehe dieser sie am 15. April 1951 der Musiksammlung übergab.

Die Mitschrift umfasst 17 Blatt, 22-zeiliges Notenpapier⁷²⁹, ist mittels Fadenheftung gebunden und vorwiegend mit schwarzer Tinte und Bleistift geschrieben. Der von Engelbogen vermerkte Titel lautet „Harmonielehre | nach | Prof. Bruckner | Universität Wien. | Engelbogen August“.⁷³⁰ Fol. 14r und 15v sind unbeschrieben.

Inhaltlich zerfällt die Mitschrift in zwei Teile: die aus Bruckners Harmonielehrelehrgang entstandene und mit Tinte geschriebene Unterrichtsmitschrift am Beginn (fol. 1–12) sowie einen zweiten Teil (fol. 13–17) der lose aneinandergereihte und überwiegend mit Bleistift notierte Abschriften und Liedentwürfe zeigt.

Fol.	Inhalt
1v–2r	Einleitung.
	Der Dreiklang.
	- Der Fundamentsaccord.
	- Verbotene Schritte.
2v–7r	- Deriv[e]rte Accorde. Der Sextaccord. Der Quartsextaccord
	Der Vierklang. (Septaccord).
	- Abgeleitete Septaccorde. Der Quintsextaccord. Der Terzquartaccord. Der Secundaccord.
7r–9r	- Stufe steigen mit Dreiklängen
	Der Fünfklang. (Septnonaccord).
	- Stufe steigen mit Septaccorden.
9r–11r	- Stufe fallen mit Dreiklängen.
	Studien zum Generalbass.
	- Vorbereitung der Quartsextaccorde.
	- Vorbereitung der Septaccorde.
	- Vorbereitung der Quintsextaccorde.
	- Vorbereitung der Terzquartaccorde.
11v–12v	- Vorbereitung der Secundaccorde.
12v	„Praktisch-harmonische Übung (Choral).“
13r	Weitere Harmonisierungsübung
13v	Missa a capella. Kyrie
13v	Vertonung des Gedichts „Märzveilchen“
14r	[vakant]
14v–15r	Robert Schumann op. 36,1: „Sonntags am Rhein“,
15v	[vakant]
16r	Liedskizze über den Text „von den Blumen allen eine erkor ich mir“
16v	Liedskizze über den Text „Wie ein Land ohne Herrn“
	Liedkomposition über den Text „Zwei zarte blaue Blumen wiegen sich leis’ im Wind“
17r–17v	

Tab. 6.8: Inhaltsübersicht, Mitschrift Engelbogen, A-Wn, Mus.Hs. 27650.

⁷²⁹ Auf fol. 11v, 12v, 13r, 14v, 15r, 16r und 17r das Firmenzeichen: J.E. & Co. | Protokoll[e]rte Schutzmarke | No. 13.

⁷³⁰ A-Wn, Mus.Hs. 27650, fol. 1r.

Das als Einleitung markierte Kapitel umfasst mit einer längeren Erläuterung zu den Kirchentonarten, der Intervallehre inklusive Skalenaufbau und der Definition von Konsonanz und Dissonanz die üblichen Abschnitte der allgemeinen Musiklehre und verweist ebenso auf das weniger musikalisch vorgebildete Publikum, das Bruckner im Rahmens seiner Universitätsvorlesungen vor sich hatte.

Bei der anschließenden Akkordlehre mit der Definition des Stammakkords, der Auflistung erlaubter, offener, verdeckter und verbotener Schritte, der Bestimmung der Kadenz (1–5–1 als authentisch und 1–4–1 als plagal), der Kadenz der Halbschritte (1–3–6–4–2–5–1) sowie der Quintfall-Fundamentschrittfolge (1–4–7–3–6–2–5–1, als „große Kadenz“ bezeichnet) werden die Notenbeispiele bereits in allen Lagen in Akkoladen à vier Systemen notiert. Ob die als Aufgabe überschriebene Transpositionsübung zu den Kadenzen tatsächlich von den Schülern ausgeführt oder von Bruckner demonstriert wurde, ist nicht eindeutig zu klären, jedoch lässt Engelbogens annotierter Kommentar „Bei x) springen wir im Sopran, weil er überall mit der Grundstimme consoni[e]rt.“⁷³¹ auf letzteres schließen, da der Pluralis *Modestiae* eher auf Bruckner als Sprecher, denn auf Engelbogen als Autor verweist.

Wie basal Bruckners Ansatz zur Beschreibung der abgeleiteten Akkorde, d. s. Sext-, Quartsext-, Quintsext- und Terzquartakkord ist, wird auch dadurch deutlich, dass selbst die jeweilige Generalbassbezeichnung innerhalb der Akkorddefinition angeführt wird. Das Vorgehen lässt sich dabei durchaus als schablonenhaft bezeichnen, denn zu jedem Akkord folgen nach der einleitenden Bestimmung zum Aufbau des Akkords, die Zuweisung der Dissonanz samt daraus resultierender Notwendigkeit zur Auflösung derselben und ein Beispiel zum jeweiligen Akkord über die „Große Kadenz“.⁷³² Umso erstaunlicher erscheint, dass Bruckner den Septnonakkord, ebenfalls zu den Stammakkorden zählend, als nicht für zu komplex erachtet und diesen in gleicher Weise durcharbeitet.

Dass das Ende der Mitschrift mit der Vorbereitung der Quartsext- und Septakkorden – jeweils mit maximal vier Beispielen erstaunlich kurz abgehandelt – erreicht ist, könnte darauf hindeuten, dass Engelbogen Bruckners Kurs nicht das ganze Semester lang besuchte, denn dann hätte zumindest die Auflösung der Akkorde noch folgen müssen, ehe im nächsten Semester der Lehrgang mit dem Wechsel zu den

⁷³¹ A-Wn, Mus.Hs. 27650, fol. 4r.

⁷³² Diese Dreiklangsfolgen finden sich in vielen Mitschriften, vgl. bspw. Vockners Mitschrift, Anhang 6.8: Fundamentschritte und Dreiklangsfolgen in C-Dur aus Vockners Studien (A-Wgm, A 178b/I).

Molltonarten, der Modulation, der Chromatik und Enharmonik und abschließend der Kontrapunktlehre fortgesetzt worden wäre. Legt zunächst der Vergleich zwischen abgehandeltem Inhalt und Vorlesungsankündigungen nahe, dass lediglich die Wintersemester 1889/90, 1890/91 und 1891/92 für Engelbogens Vorlesungsbesuch in Frage kommen, lässt sich im Quervergleich mit der Mitschrift von Carl Speiser konstatieren, dass Engelbogen vermutlich im Wintersemester 1889/90, also zeitgleich mit Speiser an der Vorlesung teilnahm.⁷³³ Neben zahlreichen Übereinstimmungen, die aufgrund des stets ähnlichen Inhalts wenig aussagekräftig sind, kann vor allem das bei Speiser/Orel mit der Nr. 68 versehene Notenbeispiel als Indiz dafür gewertet werden, denn es stimmt nahezu notengetreu mit jenem Beispiel überein, dass Engelbogen auf fol. 12v unter der Überschrift „Praktisch-harmonische Übung | (Choral).“ notiert. Dass beide Beispiele deckungsgleich sind, ist insofern ein Beleg für die chronologische Einordnung, da Bruckner diese abschließende Harmonisierungsübung stets variierte.⁷³⁴ Bestätigt wird dieser Befund auch indirekt durch Schwanzaras Mitschrift(en), denn diese weisen das gleiche Beispiel nicht aus, entstanden aber in den Wintersemestern 1890/91 und 1891/92. Folgt man also dieser Argumentation, dann reicht Engelbogens Mitschrift gemäß den von Speiser/Orel angegebenen Datierungen vom 21. Oktober 1889 bis einschließlich zum 27. Januar 1890.⁷³⁵ Warum er den Kurs anschließend nicht weiter belegte, ist ungewiss.

Dabei muss auch für diese Mitschrift die Frage nach der Authentizität gestellt werden, denn reinschriftlicher Charakter – vor allem der schriftsprachlichen Passagen aber auch der Notenbeispiele – und Lagenordnung der Bögen, die sich durch das Firmenzeichen zeigt, deuten auf eine post lectionem angelegte Abschrift des ursprünglichen Materials hin, andererseits scheint gerade der zweite, nicht zum Unterricht gehörende Abschnitt mit Liedentwürfen und -abschriften auf ein Weiterverwenden des ursprünglichen Materials zu deuten, sodass eine abschließende Beurteilung ausbleiben muss.

Es sind weder Anekdoten über Bruckner durch, noch weitere Begegnungen Bruckners mit Engelbogen überliefert. Jedoch war Engelbogen zwischen 1889 und 1896 ausübendes Mitglied im Vereinschor des Wiener Akademischen Richard Wagner Vereins, woraus sich auch die Motivation, Bruckners Harmonielehrekurs zu besuchen,

⁷³³ Mühlberger, Akademische Bühne, S. 372–373 sowie Orel, Harmonielehrekolleg, S. 59.

⁷³⁴ Vgl. bspw. Schwanzara, Vorlesungen, Notentafel 20, Nr. 132.

⁷³⁵ Orel, Harmonielehrekolleg, S. 58.

ableiten lassen könnte.⁷³⁶ Da der Vereinschor ebenfalls am Bruckner-Kommers am 11. Dezember 1891 beteiligt war, dürfte auch Engelbogen mit hoher Wahrscheinlichkeit an dieser Veranstaltung teilgenommen haben.

6.2.3 Zwischenfazit

Überblickt man nun sowohl die Mitschriften mit ihren verschiedenen Entstehungskontexten – Konservatorium und Universität zu verschiedenen Zeitpunkten während Bruckners Lehrtätigkeit – als auch hinsichtlich ihrer Qualität, Authentizität und Vergleichbarkeit, muss zunächst konstatiert werden, dass zwischen den Institutionen eine deutliche Differenz besteht, die alle Parameter der Handschriften betrifft: Zumeist deutlich umfangreicher, d. h. mit wesentlich mehr Übungen als auch mit weiterführenden Hausarbeiten versehen, umfassen die einzelnen Konservatoriumsmitschriften mehrheitlich über 100 Seiten mit Beispielaufgaben zur Harmonielehre sowie zum Kontrapunkt, wobei der größere Umfang in der Regel aus der höheren Unterrichtsstundenzahl und der dementsprechend detaillierteren Ausarbeitung der Themengebiete abzuleiten ist.

Zieht man zunächst nur die Unterrichtsabschnitte der Mitschriften heran, so wird deutlich, dass die Unterrichtsinhalte in der Harmonielehre wie auch deren Ablauf unabhängig von der Institution nahezu deckungsgleich und d. h. auch deckungsgleich zu Sechters *Grundsätzen* [...] abgehandelt wurden. Allerdings sind auch hier Abweichungen zu erkennen: die allgemeine Musiklehre wird am Konservatorium – sicher aufgrund der Vorkenntnisse der Schüler – weniger intensiv behandelt, wohingegen Bruckner an der Universität darauf mehr Zeit verwenden musste bzw. basaler in das Thema einzusteigen hatte. Die angeschlossene Akkordlehre beginnend mit erlaubten und verdeckten Folgen sowie den Kadenzen und der Quintfall-Fundamentschrittfolge ist inhaltlich ebenso identisch aufgebaut, jedoch zeigt sich hier bereits, dass die Konservatoriumsschüler wesentlich mehr Übungen dazu auszuführen

⁷³⁶ [Ohne Verfasser], Siebzehnter Jahres-Bericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines, Zweigvereines des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, für das Jahr 1889, Wien: Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines / Druck von J. B. Wallihausser, 1890, S. 41 sowie [Ohne Verfasser], Vierundzwanzigster Jahresbericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines, Zweigvereines des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, für das Jahr 1896, Wien: Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines / Druck von J. B. Wallihausser, 1897, S. 32.

hatten. Hinzutreten dabei die Transpositionsübungen, die, wenn überhaupt, an der Universität nur zu Stundenbeginn von Bruckner als didaktisches Mittel im Sinne einer variierten Wiederholung zu begreifen sind, am Konservatorium jedoch fester Bestandteil des Unterrichts waren. Über der »großen Kadenz« werden im Anschluss der Sext-, Quartsext- und Septakkord samt seinen Umkehrungen eingeführt. Sowohl Methodik – die Übungen werden meist in vier Systemen notiert um mehrere Akkordlagen zu besprechen – als auch Reihenfolge folgen in der Regel einem unveränderlichen Schema. Ebenso die drauffolgende Einführung weiterer Fundamentschritte (*Terz steigen* und *fallen* sowie *Stufe fallen* und *steigen*) und der Nonakkorde. Trotz der inhaltlichen Übereinstimmung bleibt der Konservatoriumsunterricht auch in der Folge detaillierter: Als Beispiel lassen sich die Übungen zur Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde anführen, die am Konservatorium auf allen Stufen besprochen, ausgesetzt und damit letztlich auch notiert wurden, während an der Universität selbige in der Regel nur exemplarisch abgeschrieben wurden und Vorbereitung und Auflösung mitunter sogar zusammenfielen. Die folgenden Vorhaltsbildungen (None, Undezime und Tredezime) lassen sich wiederum nur am Konservatorium sowie in der Mitschrift Loidols nachweisen, sodass der Wegfall dieser Einheit an der Universität in späteren Jahren als Indiz für eine zunehmende Vereinfachung des Universitätslehrganges betrachtet werden muss. Dass mit dem Wechsel nach Moll, der Lehrgang Bruckners nochmals begann, also die gleichen Themengebiete nochmals abgehandelt wurden – nur eben in Moll – lässt sich nur bedingt bestätigen: Zum einen ist nur in wenigen Universitätsmitschriften das Sommersemester bzw. der Inhalt derart gut überliefert, als dass allgemeine Rückschlüsse zu ziehen wären. Dabei gilt Schwanzaras Einschätzung, dass Bruckner hier aus zeitökonomischen Gründen kürzte; ebenso zeigen aber auch Mitschriften aus dem Konservatorium, dass der Abschnitt der Akkordprogressionslehre in Moll teilweise mit dem vorangegangenen Dur-Abschnitt überlagert wurde oder aber sich nicht alle Untereinheiten (bspw. die Auflösung der Septakkord-Umkehrungen auf allen Stufen) wiederfinden. Zum anderen erlaubten Rückgriffe auf die vorangegangenen Einheiten in Dur auch Verkürzungen bzw. teils weniger detaillierte Ausführungen. Dass Chromatik und Enharmonik an der Universität, wenn überhaupt, nur gestreift wurden, ist wiederum auf das Zielpublikum sowie die geringe Unterrichtszeit zurückzuführen. Gleiches kann für die Kontrapunktlehre gelten, die am Konservatorium bis zu zwei Studienjahre in Anspruch nehmen konnte, sodass ein Vergleich wenig ergiebig erscheint.

Ebenfalls erschwerend auf den Vergleich der Mitschriften – auch nur innerhalb einer Institution – wirkt sich die teils unterschiedlich zu bewertende Authentizität aus: Die Mitschriften müssen hier bezüglich ihres Status als unmittelbares Produkt des Unterrichts unterschieden werden. (a) Nachträglich angefertigte Reinschriften, die durch den Schüler selbst (z. B. Mitschrift Ritter oder Christ) als solche markiert sind. Während Ritter in seiner Mitschrift explizit zu den Unterrichtseinheiten zwei Datierungen setzt, um auf den Zeitpunkt von Unterricht und Abschrift zu verweisen, markiert Christ seine Abschrift lediglich mit dem Vermerk »Reinheft«. (b) Nachträglich angefertigte Reinschriften, die nur über textinhärente Distinktionsmerkmale wie den Korrekturstand, die Blattreihenfolge innerhalb der Manuskripte oder die Seiten- und Akkoladendisposition innerhalb der Unterrichtseinheiten als nicht mittelbares Resultat des Unterrichts zu identifizieren sind. Wenn die Mitschriften Führichs oder Engelbogens nahezu keine Korrekturen, Streichungen oder Überschreibungen weder im Notentext noch in der angeschlossenen Kommentierung zeigen sowie Kommentar und Notenbeispiele stets akkurat, d. h. mit ausreichend Platz auf der Seite notiert sind, mag dies natürlich auf besonders sorgfältig arbeitende Schüler respektive Studenten hinweisen, wahrscheinlicher scheint jedoch, dass es sich dann um eine Abschrift der eigentlichen Mitschrift handeln könnte, bei der ein höherer Planungsgrad vorherrschte. Als Kontrastfolie kann beispielsweise die Mitschrift Müllers gesehen werden, die trotz größerer Textabschnitte und vollständig notierter Notenbeispiele vermehrt Korrekturen und Verbesserungen aufweist.

(c) Im Weiteren sind demnach auch jene Mitschriften zu unterscheiden, die unmittelbar im Unterricht entstanden und im Gegensatz zu den vorher Genannten ein wesentlich unruhigeres und weniger sorgfältiges Schriftbild aufzeigen. Die Mitschriften der Brüder Schalk, Göllerichs, Loidols, Christs, Schultz' und eben Müllers können in diese Kategorie eingeordnet werden. Dabei treten bei allen diesen Mitschriften auch Sprünge oder Verwerfungen im Unterrichtsablauf auf, teils durch eine nicht mehr original vorliegende Manuskriptstruktur (Schultz, Christ und Göllerich), teils durch die von den Schülern genau datierten Übungen, anhand derer inhaltliche Verschiebungen oder Überlagerungen in Bruckners Lehrgang nachgezeichnet werden können (F. Schalk bzw. Christ).

(d) Als Ausnahme muss die Mitschrift Heissenbergers gelten, die aufgrund ihrer Anlage sicher unter (b) zu klassifizieren wäre, jedoch aufgrund abweichender Termini,

vertauschter Reihenfolge der Unterrichtsinhalte, Zusammenlegung von Dur und Moll spezifischer Abschnitte sowie fehlender Fundamentschritte inner- bzw. unterhalb der Notenbeispiele wenigstens als nachträglich kompilierte, vermutlich aber eher korrumpierte Mitschrift zu werten ist. Als nachträglich kompiliert kann außerdem Führichs Mitschrift schon aufgrund des geringen Umfanges betrachtet werden, der im Vergleich zu J. Schalk oder aber Christ nicht ansatzweise die gleiche Anzahl an Übungen aufweist.

Mag also die Vergleichbarkeit der Mitschriften schon aus Gründen der Quellenbewertung nur erschwert durchführbar sein, schränken gleichzeitig die verschiedenen Entstehungskontexte sowie die Vollständigkeit dies weiter ein. Aufgrund von Austritt aus dem Konservatorium (Schultz, F. Schalk) oder nicht fortgesetztem Besuch der Vorlesung (Engelbogen, Göllerich, Speiser) bilden einige Mitschriften nicht den gesamten Lehrgang ab, sodass lediglich die bis dahin gefertigten Übungen miteinbezogen werden können. Gleiches gilt für vermutlich unvollständig überlieferte Mitschriften. Insgesamt bleiben so lediglich die umfangreiche, aber kompilierte Mitschrift Schwanzaras für die Universität sowie die Mitschriften der Brüder Schalk (in Kombination) und von Viktor Christ für das Konservatorium, die den Lehrgang in seiner Gesamtheit, d. h. zumindest für das besuchte Studienjahr bzw. den zweisemestrigen Universitätskurs, abbilden.

Nichtsdestotrotz liefern Textphänomene innerhalb der Mitschriften auch Einblicke, die mitunter die teils ausschließlich anekdotisch überlieferten Berichte bestätigen: Zunächst lassen sich in mehreren Konservatoriumsmitschriften die Namen von weiteren Schülern aus dem jeweils gleichen Jahrgang feststellen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass Bruckner Akkordaussetzungen oder auch Fugensexpositionen von Schülern im gesamten Klassenverbund diskutierte und diese anschließend niedergeschrieben wurden. In wie vielen Fällen und wie oft Bruckner diesen Unterrichtsansatz wählte, lässt sich allerdings nur bedingt belegen, wenngleich die Diversität der bisherigen Fundstellen darauf schließen lässt, dass dies sowohl in der Harmonielehre als auch im Kontrapunkt der Fall gewesen sein dürfte. Gleichzeitig scheinen gerade die Fugenausarbeitungen prädestiniert für diese Art des Unterrichts, da hier die individuellen Lösungen der Schüler zu mehr als einem richtigen Ergebnis geführt haben dürften. Dass Bruckner immer wieder Aufgaben stellte, bezeugt in außerordentlicher Genauigkeit die Mitschrift Christs, in der nahezu jede gegebene Aufgabe, meist Transpositionen aus in C-Dur stehenden Übungen dokumentiert ist.

Allerdings lässt sich nicht bestimmen, inwieweit Bruckner diese Aufgaben tatsächlich korrigierte oder in wie weit sie Teil des Unterrichts waren oder im Nachgang zu diesem stattfanden.

In den Konservatoriumsmitschriften ist zudem fast ausnahmslos ein Rückgang der textsprachlichen Kommentierung zu verzeichnen: Während am Beginn des Harmonielehre-Lehrgangs sowie am Beginn neuer Kapitel überwiegend längere Annotationen und Marginalien den jeweiligen Unterrichtsgegenstand kommentieren, verzichten die Schüler mit fortschreitendem Kursverlauf scheinbar vielfach darauf. Einerseits mag dies mit der nachlassenden intrinsischen Motivation der Schüler selbst zu begründen sein, andererseits deutet dies aber auch auf eine zunehmend implizite Vermittlungsstrategie hin, denn vermutlich wurde im Detail eher das jeweilige Einzelfallbeispiel hinsichtlich der zu beachtenden Auflösungsregeln besprochen und weniger allgemein gültige Axiome vermittelt – dementsprechend finden sich im späteren Verlauf der Mitschriften eher Kommentierungen, die sich auf ein spezielles Beispiel beziehen. Eine gleichfalls nachlassende Motivation scheint bei der Datierung der einzelnen Unterrichtseinheiten vorzuliegen, denn lediglich die Brüder Schalk markieren jede Unterrichtsstunde mit dem entsprechenden Datum durchgängig über das gesamte Studienjahr hinweg, während sich bei anderen Mitschriften nur sporadisch Datierungen wiederfinden.

In gleichem Sinne finden sich vereinzelte Eintragungen darauf, dass Bruckner Sechter bzw. dessen Lehre im Unterricht erwähnte. Die Referenzsetzung ist dabei als Indiz für die Legitimation im Sinne einer musiktheoretischen Traditionsbildung zu sehen wie auch als Anhaltspunkt sowie Anreiz für Schüler, weiterführende Studien zu betreiben. Neben Sechter sind auch Verweise auf Richter sowie Bach, Mozart und Wagner nachzuweisen, wobei gerade durch letztere der Bezug zur musikalischen Praxis angezeigt wird. D. h., wenn Bruckner auch keine Kompositionen zu Analysezwecken heranzog, so scheint er zumindest an geeigneter Stelle auf diese verwiesen zu haben.

Nicht immer ist in den Mitschriften nachzuvollziehen, ob Unterrichtseinheiten oder gar ganze Abschnitte bewusst ausgelassen wurden – sei es durch Bruckner oder durch die nachlässige Dokumentation des Schülers – oder aber ob diese nicht überliefert sind. Beispielsweise fehlt in zwei Mitschriften (Ritter, Christ) der Fux'sche Gattungskontrapunkt zu Beginn der Kontrapunktlehre, wohingegen bei beiden Schalks, Führich und Schultz selbiger immer umfangreich vorhanden ist. Da Ritter die

ersten Übungen seiner Mitschrift sogar mit einem Datum versieht, kann – unter der Prämisse, dass keine bewusste Täuschung vorliegt – möglicherweise davon ausgegangen werden, dass Bruckner zumindest in diesem Studienjahr darauf verzichtete. Diametral dazu zeigt die Mitschrift Josef Schalks 16 verschiedene Cantus firmii, die sämtlich im Kapitel zum einfachen Kontrapunkt Verwendung fanden, wovon wiederum der überwiegende Teil eher von Schalk im Selbststudium bearbeitet wurde. Weder das eine noch das andere Extrem scheint in diesem Fall repräsentativ für Bruckners Unterricht zu sein, verdeutlicht aber den interpretativen Möglichkeitsraum, der für fehlende wie vorhandene Abschnitte innerhalb der Mitschriften gilt.

Für die Universitätsmitschriften sind einige der bereits genannten Textbefunde ebenfalls nachweisbar, wie bspw. die nachlassende Genauigkeit bei der Datierung und Unterteilung einzelner Lehrabschnitte. Dass diese Mitschriften insgesamt einen höheren schriftsprachlichen Anteil haben, der durch Schwanzara detailliert dokumentiert ist, lässt sich aus den Niveauunterschieden herleiten, die basale Erklärungen an der Universität notwendig machten. Während die Mitschrift Speiser nicht im Original vorliegt und nicht den zweisemestrigen Kurs abbildet, finden sich mit den Mitschriften Engelbogens und Heissenbergers Mitschriften, die aufgrund ihrer Authentizität lediglich als sekundäre Belege herangezogen werden können – beide sind ebenfalls nicht vollständig. Ebenso unvollständig ist die Mitschrift Göllerichs, der den Bruckner'schen Kurs jedoch möglicherweise zweimal besuchte. Bleiben demnach ausschließlich die Mitschriften Schwanzaras und Loidols, die die Universitätsvorlesungen in Gänze abbilden, jedoch aufgrund der von Bruckner unterschiedlich angelegten Inhalte (bei Loidol noch mit ausführlicher Kontrapunktlehre) vor allem dazu dienen, eine über die Lehrzeit stattfindende Veränderung in Bruckners Lehre nachzuzeichnen. Trotz dieser indifferenten Quellenlage lassen sich bestimmte Aspekte zu Bruckners Vorlesungen festhalten: (i) Bruckner scheint für seine Vorlesungen kein Skript verwendet zu haben, denn teilweise änderte er die Reihenfolge bestimmter Kapitel oder Untereinheiten. Dabei darf Schwanzaras Darstellung, Bruckner habe sich bereits den gesamten Tag auf seine Vorlesungen vorbereitet, durchaus bezweifelt werden. Dementsprechend und in Verbindung mit den Ausschweifungen und Anekdoten während der Vorlesung ergibt sich, dass die Unterrichtsinhalte nicht stringent auf die einzelnen Vorlesungseinheiten aufgeteilt waren. Möglicherweise auch um eine Stringenz zu erzielen, wiederholte

Bruckner zu Beginn der Vorlesungen den Inhalt der jeweils vorangegangenen Sitzung, mitunter auch mit transponierten Notenbeispielen, wie die Mitschrift Speisers zeigt. Durchaus ähnlich zum Konservatoriumskurs verwendete Bruckner innerhalb seines Vortrags Metaphern und Vergleiche sowie eigens geprägte Idiome, die der Vermittlung des Inhalts dienten. Aussprüche wie „Tägliches Brot“ oder „Leibspeise“ lassen sich bis in Bruckners Unterricht bei Sechter nachverfolgen, finden sich aber ebenso in den Konservatoriumsmitschriften. Auch das bereits angedeutete Referenzieren auf musiktheoretische Lehrwerke, sei es nur auf Sechter oder auch auf Richter oder Dürnberger scheint ein übergreifendes Unterrichtsmittel Bruckners zu sein, was im universitären Kontext viel mehr noch der Selbstlegitimation und Zeugnis der musiktheoretischen Kenntnisse Bruckners vor einer gebildeten Hörschaft darstellt.

Durch die Mitschriften aus dem Konservatoriumsunterricht wie auch den Universitätsvorlesungen lässt sich Bruckners Unterricht also inhaltlich, wie teils auch didaktisch nachvollziehen, mehr noch lassen sich Vermittlungsstrategien nachweisen, die von Bruckner institutionsunabhängig eingesetzt wurden. Dass in beiden Quellenkorpora die direkten Korrekturingriffe und Verbesserungen des Lehrers bei einzelnen Schüler nicht nachzuweisen sind und damit auch ein Teil der Wissensvermittlung nicht oder nur in geringe Maße erkennbar wird, liegt am Unterrichtssetting als solchem. Diese direkte Kommunikation zwischen Schüler und Lehrer, wie sie auch Bruckner von Sechter erfuhr, blieb seinen Privatschülern vorbehalten.

6.3 Friedrich Kloses Studium bei Bruckner

6.3.1 Biographische Zusammenfassung

Friedrich Klose, am 29. November 1862 in Karlsruhe geboren und dort zunächst von Vinzenz Lachner (1811–1893) und Felix Mottl (1856–1911) ausgebildet, wurde aufgrund der Empfehlung Mottls von Bruckner als Privatschüler aufgenommen.⁷³⁷ Kloses Unterricht dauerte ca. von Februar 1886 bis Juni 1889⁷³⁸, ehe er direkt im Anschluss als Lehrperson an der Académie de Musique in Genf (1889–1891) arbeitete. Weitere Lehraufträge folgten am Konservatorium in Basel (1906/07) als Lehrer für Musiktheorie sowie wiederum auf Mottls Einflussnahme hin als Nachfolger von Ludwig Thuille (1861–1907) an der Akademie der Tonkunst in München.⁷³⁹ Dort traf Klose wiederum auf seinen Vetter Rudolf Louis (1870–1911), den er bereits während seiner Lehrtätigkeit in Genf in Komposition unterrichtet hatte.⁷⁴⁰ Klose war ebenfalls als freischaffender Komponist bzw. Tonkünstler tätig und lebte um die Jahrhundertwende weiterhin in Wien.⁷⁴¹ 1918 beendete Klose seine kompositorische Tätigkeit und zog sich auf das Verfassen von Erinnerungsliteratur u. a. über seine Studienzeit bei Bruckner zurück.⁷⁴² Klose starb am 24. Dezember 1942 in Ruvigliana (bei Lugano) wenige Tage nach seinem 80. Geburtstag, anlässlich dessen ihm die Universität Basel noch die Ehrendoktorwürde verliehen hatte.

Kloses Unterricht lässt sich anhand dreier Primärquellen nachweisen: (1) Mittels der Eintragungen, die Bruckner in seinen Taschenkalendern für den Zeitraum zwischen 1886 und 1889 vornahm und sowohl den Wochentag, an dem der Unterricht jeweils stattfand, als auch ausstehende bzw. getilgtes Unterrichtsentgelt, das Klose Bruckner

⁷³⁷ Dass Klose bereits 1882 in Bayreuth Bekanntschaft mit Bruckner machte, berichtet er in seinen Erinnerungen. Vgl. Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 9.

⁷³⁸ Eine differenzierte Aufschlüsselung der Unterrichtsdauer und -bedingungen s. u.

⁷³⁹ Wilhelm Pfannkuch, Art. Klose, Friedrich, in: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1980), S. 123–124, Annette Landau: Art. Klose, Friedrich, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, (letzte inhaltliche Änderung: 07.11.2013, abgerufen am 03.03.2023), <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020690/2013-11-07> und Robert Münster, Art. Louis, Rudolf, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 14.12.2018, abgerufen am 31.3.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e2653.

⁷⁴⁰ Ludwig Holtmeier, Art. Louis, Rudolf, *BIOGRAPHIE*, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart (letzte inhaltliche Änderung: 2016, abgerufen am 31.3.2023), <https://www.1mgg-2online-1com-1004790dzo12d.han.onb.ac.at/mgg/stable/49995>.

⁷⁴¹ Vgl. [Ohne Verfasser], Kunst und Wissenschaft. Viertes Symphoniekonzert des Wiener Konzertvereins, in: *Ostdeutsche Rundschau*, XI. Jg., Nr. 334 vom 4. Dezember 1900, S. 4. Eine Rezension zur Uraufführung von Kloses *Elfenreigen* im Rahmen des Vierten Symphoniekonzertes des Wiener Konzertvereins, die Klose als in Wien lebenden Komponisten nennt.

⁷⁴² Zu Kloses Darstellung des Unterrichts siehe Kapitel 6.3.5 *Kloses Retrospektive*.

zu zahlen hatte, dokumentieren.⁷⁴³ Dabei scheint der Name Klose zuerst gegen Anfang Februar 1886 auf und die letzte Eintragung findet sich wiederum Ende Juni 1889.⁷⁴⁴ Weiterhin deuten die Eintragungen in den Taschenkalendern daraufhin, dass Kloses Unterricht am Beginn des Studiums meist montags, gelegentlich auch samstags zwischen 10 und 13 Uhr stattfand. Klose selbst berichtet hingegen nur mittwochs um 7 Uhr und freitags um 1 Uhr unterrichtet worden zu sein.⁷⁴⁵ Das Unterrichtsentgelt, das Bruckner pro „Lecture“, d. h. pro Unterrichtsstunde abrechnete, dürfte sich auf 5 Florin (= Österreichisch-ungarischer Gulden) belaufen haben.⁷⁴⁶

(2) Klose schildert in seinen *Erinnerungen* lebhaft seinen ersten Besuch bei Bruckner: Neben einer Introspektive, gefolgt von einer Beschreibung der Bruckner'schen Wohnung, skizziert Klose die kurze Episode zwischen ihm und Bruckner:

„Ermutigt durch den freundlichen Empfang erklärte ich frank und frei, ich sei gekommen, um am Konservatorium sein Schüler zu werden. – Das, bemerkte Bruckner, sei unter dem Jahre nicht möglich; ich müsse mich bis zum Herbst, dem Beginn der Kurse gedulden. [...] Kleinlaut brachte ich hervor, ob Bruckner vielleicht Privatstunden erteile. – Er müsse es leider tun, war die Antwort, doch könne er weitere als er schon gebe seiner eigenen Arbeit wegen nicht mehr annehmen.“⁷⁴⁷

Erst ein Brief Mottls mit einer Empfehlung Klose aufzunehmen, bewegte Bruckner zum Einlenken unter der Bedingung des Bestehens einer Aufnahmeprüfung.⁷⁴⁸ Die zwei Tage später, am 3. Februar 1886 stattfindende »Prüfung«, umfasste laut Klose lediglich die Durchsicht von Studienheften sowie die Aufgabe, verschiedene Septnonakkorde regelkonform in harmonischer Progression auszusetzen.⁷⁴⁹ Anschließend wurden noch die Unterrichtskonditionen verhandelt:

[...] das Examen war beendet, und es blieb mir nur noch zu fragen, unter welchen Bedingungen ich als Privatschüler Aufnahme finden würde. – ‚Ja,‘ sagte Bruckner bedenklich, während sich seine Stirne in Falten legte, ‚meine Stunden sind sehr teuer‘. Es bangte mir, einen unerschwinglichen Preis zu vernehmen. – ‚Ich habe,‘ fuhr er fort, ‚bis vor kurzem drei Gulden

⁷⁴³ Für eine Auflistung sämtlicher Eintragungen in den Taschenkalender siehe Anhang 6.5: Gegenüberstellung der Datumseintragungen in Kloses Studienbüchern (CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95/I–IV) und Bruckners Taschenkalendern.

⁷⁴⁴ Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 115: „Hr. Klose aus Carlsruhe | Mittw[och] 7–8 Uhr | Freitag“ sowie S. 357: „Montag 1/2 10 Uhr H. Klose“.

⁷⁴⁵ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 94. Was wiederum auf die späteren Jahre bezogen sein dürfte.

⁷⁴⁶ Die entsprechende Passage im Hochschulkalender für das Studienjahr 1885/86 ist nicht eindeutig: Die hinzugefügte Ziffer „8“ könnte sich sowohl auf die gegebenen Lektionen oder aber auch als Korrektur des Datums von „3. Februar“ zu „8. Februar“ deuten lassen. Da Bruckner Kloses Unterrichtsbeginn nochmals mit „3. Feb[uar] [1]886“ notiert, erscheint dieses Datum zunächst naheliegender. Ob es sich bei „a 2“ um das Entgelt handelt oder aber „a z 5 fl“ der eigentliche Betrag war, ist anhand der Eintragung nicht zu eruieren. Vgl. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 295, dort: Kommentar zu Abb. 6.

⁷⁴⁷ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 10–11.

⁷⁴⁸ Ebd. Ein entsprechender Brief Mottls konnte bisher nicht ausfindig gemacht werden. Vgl. Briefe I.

⁷⁴⁹ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 13.

für die Stunde bekommen, habe aber‘, – es kam das Folgende fast geniert heraus – ‚auf fünf Gulden hinauf gehen müssen.“⁷⁵⁰

Kloses Darstellung deckt sich demnach mit den Angaben aus Bruckners Taschenkalendern: Denn sowohl Datum und Uhrzeit der Prüfung als auch die Angabe zum Unterrichtsentgelt stimmen überein, sodass einerseits Kloses Schilderungen aufgrund der Detailtreue insgesamt als authentisch betrachtet werden können und andererseits eine Präzisierung insofern aussteht, als dass Kloses erste tatsächliche Unterrichtsstunde auf den 5. respektive 8. Februar 1886 gefallen sein dürfte.

(3) Im Nachlass Kloses findet sich ein eigenhändiges Zeugnis Bruckners über den Unterricht sowie Kloses Tagebücher für den entsprechenden Zeitraum. Das Abschlusszeugnis datiert auf den 29. Mai 1889:

„Herr Friedrich Klose hat bei | Gefertigtem seit Februar | 1886 bis Juli 1889 Harmonie- | lehre und Contrapunct mit | Auszeichnung studi[e]rt, was | hiermit bestätigt | Anton Brucknerm[anu]p[ropria]. | Prof[essor] am Conserva- | torium, Lector | an der kk. Universität. | Wien, 29. Mai | 1889.“⁷⁵¹

Dass das Zeugnis bereits vor Abschluss des Unterrichts ausgestellt wurde, deutet zum einen auf das Vertrauensverhältnis zwischen Lehrer und Schüler sowie die Fähigkeiten des Schülers hin, lässt zum anderen in Kombination mit den eher unvollständig abgeschlossenen Studien zur Kanonkomposition⁷⁵² vermuten, dass Klose die Anstellung an der Académie de Musique in Genf zu diesem Zeitpunkt bereits in Aussicht gestellt wurde und möglicherweise Beurkundungen seiner Fähigkeiten als formale Voraussetzungen vorzulegen hatte.

⁷⁵⁰ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 14.

⁷⁵¹ Universitätsbibliothek Basel (CH-Bu), Nachlass Friedrich Karl Wilhelm Klose (NL 36), H.9 Bruckner-Klose-Dokumente. Klose lässt das Zeugnis noch notariell mit folgendem Wortlaut beglaubigen: „Ich beurkunde hiermit, daß der mir persönlich bekannte Herr Anton Bruckner, k.k. Hoforganist, Mitglieder der k.k. Hofmusikkapelle, Professor am Conservatorium, Lector an der k.k. Universität in Wien I. Heßgasse Nr. 7, seine vorstehende Unterschrift als von ihm eigenhändig beigesetzt hat. Wien am einundzwanzigsten Juni 1889 achtzig neun. — Dr. Karl Kandlerm[anu]p[ropria]“.

⁷⁵² Siehe dazu Kapitel 6.3.3 *Unterrichtsinhalt*. Klose selbst benennt seine (Vor-)Studien zur Fugenlehre bei Adolf Ruthardt (1849–1934) in Genf als Grund, der zum Abschluss nach der Kanonkomposition führte. Mit Blick auf den Ruf den Bruckner gerade im Bereich Fuge sowie Improvisation hatte, mutet dieser Entschluss sowie die angeschlossene Begründung fraglich an.

6.3.2 Schüler-Lehrer-Verhältnis

Klose dürfte als Privatschüler und Protégé Mottls in kurzer Zeit zum engeren Schüler- und Freundeskreis Bruckners gezählt haben, was nicht zuletzt der Umstand bezeugt, dass er Bruckner bereits im April 1886 – zwei Monate nach Unterrichtsbeginn – zur Aufführung u. a. des *Te Deums* (WAB 45) nach Linz begleitete.⁷⁵³ Das Vertrauensverhältnis lässt sich auch in weiteren Eintragungen im Tagebuch Kloses nachvollziehen:

„Juni 1886 Wien | Schreibe Bruckner einen auf ihn passenden | Ausspruch des Engländers Swift auf. ‚Erscheint ein wahres Genie in der Welt, so ist | dasselbe sofort daran zu erkennen, daß | sich alle Dummköpfe zu einem Bündnis | gegen dasselbe vereinen.‘“⁷⁵⁴

oder:

„2. Juni 1886 | Abends mit Bruckner im Prater: sehr vergnügt. Rheinwein getrunken.“⁷⁵⁵

Eine weitere Episode berichtet Klose in seinen *Erinnerungen*: Wiederum kurz nach dem Beginn seines Studiums bei Bruckner bietet sich Klose als Kopist für ein bald aufzuführendes Chorwerk an – Bruckner war jedoch scheinbar nicht zufrieden mit Kloses Kopiertätigkeit.⁷⁵⁶

Als Lehrer wird Bruckner von Klose in zweierlei Hinsicht beschrieben: Zunächst die heute gewissermaßen unter dem Stichwort »Softskills« zu subsumierenden Fähigkeiten – Klose bezeichnet sie als „menschliche Eigenschaften“:

„[...] Güte, Geduld, Achtung vor Individualität des Anderen mit dem Bestreben, den Schüler nach besten Kräften zu fördern.“⁷⁵⁷

Ergänzend solle der Lehrende laut Klose eine „Persönlichkeit [sein], die den Schüler ganz in ihren Bann zwingt“⁷⁵⁸, was für Bruckner zweifelsfrei gelte. Kontrastiert dazu, spricht Klose Bruckner didaktische Fähigkeiten nahezu gänzlich ab, einerseits hinsichtlich der Fähigkeit den Lehr- bzw. Ausbildungsgang zu verbessern oder auszubauen, andererseits aufgrund des strikten Festhaltens an Sechters Lehrwerken,

⁷⁵³ Die Aufführung unter Wilhelm Floderer (1843–1917) fand am 15. April 1886 im Volksgartensalon anlässlich des 41. Gründungsfestes der Liedertafel »*Frohsinn*« statt. Klose berichtet darüber in seinem Tagebuch: „15. April 1886 Linz | Mit Bruckner nach Linz gefahren, wo | unter Anderem sein großartiges *Te Deum* | zur Aufführung gelangt. Begeisterte Aufnahme. Beim Banquet mehrere donnern- | de ‚Pereat‘ auf den gemeinen Zeitungs-schmierer Hanslick.“. Vgl. CH-Bu, NL 36 C.10 (Schatzkästlein meiner Erinnerungen), fol. [2v].

⁷⁵⁴ CH-Bu, NL 36 C.10, fol. [3r]. Das Zitat wird dem irischen Autor Jonathan Swift (1667–1745) zugeschrieben.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 135. Bei dem fraglichen Werk könnte es sich um eine Abschrift des kurz zuvor fertiggestellten Männerchores *Um Mitternacht* (WAB 90) handeln, dessen Uraufführung ebenfalls in Linz am 15. April 1886 (siehe Fußnote 753) stattfand.

⁷⁵⁷ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 98–99.

⁷⁵⁸ Ebd. S. 99.

sodass mangels „Heuristik und Dialektik“ eine aktive Beteiligung des Schülers nicht gefördert wurde.⁷⁵⁹ Dementsprechend schließt Kloses Beschreibung seines Lehrers mit dem Fazit, dass „Bruckner’s pädagogische Fähigkeiten bei rückhaltloser Anerkennung ihrer großen Vorzüge als einseitig [...]“⁷⁶⁰ zu bezeichnen sind.

Kloses Argumentations- und Rechtfertigungsstrategien sind in der Bruckner-Forschung nicht unbekannt: (1) In erster Instanz werden Bruckners charakterliche Stärken hervorgehoben. (2) Gleichzeitig wird der Unterricht als »unmusikalisch«, »theorielastig« oder »antikünstlerisch« gerahmt, jedoch die (inhaltliche) Verantwortung dafür eher Sechter bzw. der Sechter’schen Theorie denn Bruckner zugesprochen, der diese als Lehrer vermittelt. (3) Das Festhalten Bruckners an Sechters Lehrwerk und -methode wird ebenfalls auf Charaktereigenschaften – hier nun eine Autoritäts- bzw. Obrigkeitstreue in Kombination mit einer aus der schulmeisterlichen Ausbildung resultierenden Naivität – zurückgeführt, wodurch gleichzeitig Bruckners eigenständige Reflexionsfähigkeit über musiktheoretische Sachverhalte mittelbar negiert wird.⁷⁶¹

Wie ambivalent Kloses Kritik zu verstehen ist, lässt sich anhand der folgenden Relativierung sehen:

„Nichts liegt mir ferner als ein Verkennen der Tatsache, daß ich meine solide satztechnische Grundlage einzig und allein Bruckner verdanke, und [...] daß ich es als unbeschreibliches Glück betrachte, in seine Hände gekommen zu sein [...]“⁷⁶²

Letztlich bezeugt auch der Kloses zuge dachte Kanon *Heut kommt ja Freund Klose* (WAB 203), den Bruckner als ironische Bestechung gegenüber Klose am 29. April 1889 kurzerhand nach der Unterrichtsstunde am Klavier intonierte, dass das Schüler-Lehrer-Verhältnis als durchweg positiv zu bezeichnen ist. Klose, als Wagnerianer, wird in den engeren Kreis Bruckners aufgenommen und dabei mit den für den Freundeskreis typischen Aufgaben und Privilegien betraut. Nicht unwesentlich dürfte in diesem Zusammenhang sein, dass Kloses ebenfalls zur Generation derer zu zählen ist, die – um 1860 geboren – als Vertreter der Neudeutschen Schule gewertet werden können.⁷⁶³ Vermutlich ist gerade in der Verbindung aus musiktheoretischer Unterweisung und

⁷⁵⁹ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 99.

⁷⁶⁰ Ebd., S. 100.

⁷⁶¹ Vgl. ebd. Nahezu ähnliche Argumentationsstrukturen (unter den Stichworten »Autoritätsglaube«, »Naivität« und »Beeinflussung«) lassen sich auch in der zeitgleich geführten Debatte um die »Originalfassungen« der Bruckner’schen Symphonien nachweisen.

⁷⁶² Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 93.

⁷⁶³ Dazu zählen u. a. auch Ferdinand Löwe (1863–1925), Franz Schalk (1863–1931), August Göllerich (1859–1923) und Friedrich Eckstein (1861–1939).

soziokultureller Einbindung die Anziehungskraft zu sehen, die Klose den Unterricht in seiner Retrospektive als positiv bewerten lässt.

6.3.3 Unterrichtsinhalt

Kloses Unterrichtsstunden bei Bruckner bzw. die dabei durchgearbeiteten Übungen sind in vier Bänden in der Universitätsbibliothek Basel unter der Signatur (CH-Bu,) UBH kr. XXVIII 95 überliefert. Alle Bände sind gebunden, der Einband besteht aus schwarzem Leinen mit Lederrücken und auf dem Vorderdeckel findet sich eine Goldprägung „F. KLOSE“ sowie darunter eine fortlaufende Nummerierung mit römischen Ziffern von „I“–„IV“. Die Nummerierung, ebenfalls in Goldprägung, ist auf dem Buchrücken wiederholt – darunter ist jeweils ein Schild mit der Signatur der Bibliothek angebracht. Die Übungen sind in allen Bänden (Bd. I: 163 Blatt, Bd. II: 164 Blatt, Bd. III: 165 Blatt und Bd. IV: 132 Blatt) auf 10-zeiligem Notenpapier geschrieben. In allen Bänden wurde eine Bleistift-Paginierung von fremder Hand in den oberen äußeren Ecken ergänzt.⁷⁶⁴ Dagegen spricht, dass inhaltliche Einheiten – anders als in Bruckners Studienbüchern – nicht mit den Bandabschlüssen korrelieren und die Bände, mit Ausnahme des letzten Bandes, in annähernd gleichgroße Konvolute unterteilt wurden.

Der überwiegende Teil der Bände ist undatiert. Erst mit Beginn des dreifachen Kontrapunkts bzw. der Kanonlehre finden sich Datumseintragungen von der Hand Kloses, die zwischen dem 27. Juni 1888 und dem 14. Juni 1889 liegen.⁷⁶⁵ Damit lässt sich zumindest für die Kanonlehre eine etwaige Unterrichtsdauer, von ca. 3. November 1888 bis 14. Juni 1889, nachvollziehen. Mit Blick auf Kloses Tagebücher und den darin verzeichneten Urlaub als auch auf Bruckners eigene Urlaubsreisen dürften als Unterrichtszeitraum nur die Monate zwischen Oktober und Juni – d. h. vermutlich analog zur Semesterdauer an Konservatorium und Universität – infrage kommen.

⁷⁶⁴ Die Paginierung wie vermutlich auch die Bindung fand erst zu einem späteren Zeitpunkt statt, da die geringe Zeilenzahl im Verbund mit dem kleinformatigen Papier und der Höhe des Buchblocks eine eher unnatürliche Schreibposition nach sich ziehen würde.

⁷⁶⁵ CH-Bu, kr. XXVIII 95/III, S. 236: „27. Juni [18]88“ und S. 294: „3. Nov[ember]. 1888.“ sowie CH-Bu, kr. XXVIII 95/IV, S. 50: „30 [ante corr.: 29]. Jan[uar]. [18]89.“ und S. 46: „14. VI. [18]89“.

Im Vergleich mit Bruckners Studienbüchern zeichnet sich hinsichtlich der Abfolge der Unterrichtseinheiten, deren Strukturierung als auch dem behandelten Inhalt wenig überraschend eine große Übereinstimmung ab, wenngleich sich en détail auch Unterschiede ausmachen lassen:

Band- und Seitenzahl	Unterrichtseinheit
Harmonielehre	
Bd. I, S. 1–28	Dreiklangsfolgen in Dur
Bd. I, S. 29–162	Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde
Bd. I, S. 162–166	Auflösung und mögliche Umkehrungen der Non, Undezime und Tredezime
Bd. I, S. 167–175	Dreiklangsfolgen in Moll
Bd. I, S. 176–Bd. II, S. 40	Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde
Bd. II, S. 40–48	Auflösung und mögliche Umkehrungen der Non, Undezime und Tredezime
Bd. II, S. 49–81	Diatonische Tonwechslung
Bd. II, S. 82–85	Die chromatischen Schritte in Dur
Bd. II, S. 85–128	Diatonische/Chromatische Sätze
Bd. II, S. 129–147	Die chromatischen Schritte in Moll
Bd. II, S. 148–158	Enharmonische Verwechslungen
Bd. II, S. 159–262	Harmonisierungen
Kontrapunkt	
Bd. II, S. 263–Bd. III, S. 49	Einfacher Gattungskontrapunkt
Bd. III, S. 50–83	Doppelter Kontrapunkt
Bd. III, S. 84–152	Verbindung zweier doppelter Kontrapunkte
Bd. III, S. 153–193	Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte
Bd. III, S. 195–219	Doppelter Kontrapunkt in melodischer Gegenbewegung
Bd. III, S. 219–235	Rückgängiger Kontrapunkt
Bd. III, S. 236–277	Dreifacher Kontrapunkt
Bd. III, S. 278–293	Vierfacher Kontrapunkt
Kanon	
Bd. III, S. 294–Bd. IV, S. 259	Kanon (zweistimmig, Gegenbewegung, Vergrößerung, nach Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime, dreistimmig, Choral, per tones, vierstimmig)

Tab. 6.9: Inhaltsübersicht, Mitschrift Friedrich Klose, CH-Bu, kr. XXVIII 95/I–IV.

Zunächst beginnt Kloses Lehrgang mit *Dreiklangsfolgen in Dur*, d. s. zuerst Akkordprogressionen über die Fundamentschrittfolge 1–4–7–3–6–2–5–1, also jeweils *Quint fallen* als Quintschritt ab- bzw. Quartschritt aufwärts. Darauf folgen weitere kürzere, meist zweitaktige Beispiele zu den übrigen Fundamentschritten, *Terz steigen*, *Terz fallen*, *Stufe steigen* und *fallen* – alle nach Sechter'schem Theorieverständnis möglichen Fundamentbewegungen, wenngleich *Stufe steigen* und *fallen* lediglich durch unhörbare Zwischenfundamente erreicht werden können – ehe mit der *Vorbereitung der Quartsextakkorde* ein zu Bruckners Studienbuch

vergleichbarer Abschnitt beginnt. Da sich jedoch auch zu den analog abgehandelten *Dreiklangsfolgen in Moll* (S. 167–175) kein Äquivalent in Bruckners Studienbüchern findet, lässt sich eine erste Abweichung von der Methodik Sechters benennen: Obwohl die Möglichkeit besteht, dass eine entsprechende Passage aus Bruckners Studienbüchern nicht überliefert ist, zeigt gerade das Fehlen der *Dreiklangsfolgen in Moll*, einen Widerspruch, denn wenn diese Fortschreitungen vorhanden gewesen wären, wären sie im 1. Studienbuch bei Bruckner nachfolgend nach S. 27 vor dem Beginn der Vorbereitung der Quartsextakkorde in Moll eingebettet gewesen.⁷⁶⁶

Auch innerhalb der Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde in Dur sowie anschließend in Moll sind Abweichungen zwischen Bruckners eigenem Studium und dem von ihm erteilten Unterricht offenkundig: Während Bruckner – mit Ausnahme der Auflösung der Septakkorde – nicht von der Reihenfolge der Stufen innerhalb der einzelnen Abschnitte abweicht, scheint Kloses Abhandlung der verschiedenen Stufen bis zu einem gewissen Grad willkürlich.⁷⁶⁷ Sind Bruckner Übungen zunächst durchgehend in C-Dur bzw. a-Moll gehalten, beginnt Klose bereits nach den ersten drei Stufen zur Vorbereitung der Quartsextakkorde (1., 4. und 6. Stufe) eben jene Stufen und die zugehörige Vorbereitung in andere Tonarten zu transponieren. Erst im Anschluss daran folgen die ausstehenden Stufen (3., 2., 5. und 7. Stufe) in C-Dur, wiederum mit nachfolgenden Transpositionen.

Naheliegender erscheint, dass Bruckner und Klose im Unterricht gemeinsam die Fortschreitungen auf allen Stufen in C-Dur erarbeiteten und Bruckner darauf lediglich die Tonarten vorgab, in denen Kloses das eben Erlernte zu exerzieren bzw. wiederholen hatte. Die Wiederholung könnte sowohl Teil des Unterrichtspensums gewesen sein, mittels derer sich Bruckner den Vorbereitungs- und Durchführungsaufwand des Unterrichts verringerte⁷⁶⁸ oder aber auch als Hausübung bis zur nächsten Stunde gedacht gewesen sein. Dieser methodische Unterschied zu Bruckners Unterricht bei Sechter ist in erster Instanz sicherlich auf die divergierende Unterrichtssituation zurückzuführen, denn aufgrund des nur teils in persona durchgeführten Unterrichts sowie der nicht in Unterrichtsstunden aufgeteilten Einheiten war das transponierende

⁷⁶⁶ Vgl. hierzu Kapitel 2.4.1 *Inhaltliche Konzeption*.

⁷⁶⁷ Die Stufenfolge zur Vorbereitung der Quartsext-, Sept- und Quintsextakkorde in Dur lautet: 1, 4, 6, 3, 2, 5, 7, wobei 2., 3. und 5. Stufe positionell variieren. Bei der Vorbereitung der Terzquart- und Sekundakkorde werden hingegen die Stufen der Skala aufwärts getreu abgehandelt.

⁷⁶⁸ Bereits während Kloses Aufnahmegesuch ließ sich Bruckners Unzufriedenheit mit seiner Lehrtätigkeit nachweisen. Auch in weiteren Darstellungen des Unterrichts findet sich die Trope zur Einschränkung des Komponierens durch die Lehrtätigkeit.

Wiederholen für Bruckner selbst weder an den tagesaktuellen Fortschritt gekoppelt noch konnte Sechter aufgrund der räumlichen Distanz diese Wiederholungsanweisungen überhaupt geben.

Dass das transponierende Wiederholen als Hausübung gedacht war, zeigt sich auch an den Einschüben bzw. Vorwegnahmen von verschiedenen Untereinheiten, so sind jeweils die ersten beiden Stufen zur Vorbereitung des Terzquart- und Sekundakkords sowie zur Auflösung des Quartsextakkords in die jeweils vorherige Untereinheit eingeschoben, ehe in allen Fällen eine weitere transponierende Wiederholung folgt.⁷⁶⁹ Gleiches lässt sich auch für Einschübe wie die transponierenden Wiederholungen zur Auflösung der Sept- oder Sekundakkorde nachweisen, die erst mehrere Untereinheiten später nämlich nach dem Beginn der Auflösungen zum Terzquartakkord bzw. nach dem Beginn der Dreiklangsfolgen in Moll durchgeführt werden.⁷⁷⁰ Wann, welche Wiederholung ausgeführt wird bzw. eine neue Untereinheit beginnt, oblag vermutlich eher der tagesaktuellen Unterrichtssituation und damit dem Ermessen Bruckners als dass es auf ein zugrundeliegendes didaktisches Konzept zurückzuführen wäre.

Gleichermaßen konsolidiert Klose – vermutlich wiederum in Absprache mit oder durch Vorgabe von Bruckner – sein Vorgehen, denn die Stufen, auf denen ein Akkord steht, werden ab der Vorbereitung zum Terzquartakkord nur mehr in Skalenschritten aufwärts abgehandelt. Hinzu tritt die Gliederung innerhalb einer Stufe nach Fundamentschritten, die ab der Auflösung der Quintsextakkorde am Akkoladenbeginn auch verbalsprachlich notiert sind.⁷⁷¹ Dem Inhalt gemäß lässt sich ebenso konstatieren, dass analog zu Bruckners eigenen Ausarbeitungen die Anzahl der Übungen zur Vorbereitung der Akkorde geringer ist, als diejenige zur Auflösung selbiger, wenngleich Bruckners Aussetzungen insgesamt, gerade zur Auflösung der Akkorde, deutlich umfangreicher sind.

Wie auch in Bruckners Studienbüchern schließt an die Aussetzungsregeln zu Quartsext- und Septakkorden, die *Diatonische Tonwechslung*, d.i. die Modulation in andere Tonarten an. Darauf folgen die Chromatisierungen jeweils in Dur und Moll und die enharmonischen Verwechslungen, ehe mit dem »Harmonisieren« der Abschluss der Harmonielehre erreicht ist. Dass sich dieser Ablauf deckt, begründet sich durch die

⁷⁶⁹ CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 56, 62, 67–69 und 89.

⁷⁷⁰ Ebd. S. 137–145 und 185–191.

⁷⁷¹ Ebd., ab S. 103 heißt es: „Quint Fallen“, „Quint Fallen 5stimmig“, „Terz fallen“, „Terz fallen 5stimmig“, Stufe Steigen“, Stufe Steigen 5stimmig“ und „Vorhalte“.

gleiche Vorlage – nämlich Sechters *Grundsätze* [...], die Klose ebenfalls paragrafenweise durcharbeitet und mit zu Sechters Kapiteltiteln analogen Abschnittsüberschriften versieht:

Pagina	CH-Bu, kr. XXVIII 95/II	GdmK-Referenz
49–57	„Diatonische Tonwechslungen [in Dur]“	Bd. I, § 3, S. 103–104
58–63	[Diatonische Tonwechslungen in Moll]	Bd. I, § 4, S. 105–106
64–67	[Modulation in entferntere Tonarten in Dur]	Bd. I, § 6, S. 108–111
67–72	[Modulation in entferntere Tonarten in Moll]	Bd. I, § 7, S. 111–115
76–81	[Aufgaben zur Modulation von Ces- nach Cis-Dur und As-Moll nach Ais-Moll, und vice versa]	Bd. I, § 8, S. 115
82–128	„Die chromatischen Schritte in Dur.“	Bd. I, § 1 und 9–21, S. 128–157
129–147	„Die chromatischen Schritte in Moll“	Bd. I, § 8–18, S. 174–200
148–149	„Von den Enharmonischen Verwechslungen“	Bd. I, § 2, S. 205–206
150–159	–	Bd. I, § 6–8, S. 214–216
159–251	„Harmonisierung.“	Bd. II, § 2–24, S. 293–362
251–262	–	Bd. II, § 26–33, S. 363–388

Tab. 6.10: Detailansicht zur „höheren“ Harmonielehre, CH-Bu, kr. XXVIII 95/II.

Klose selbst stellt den Zusammenhang in der Mitschrift her, in dem er – wie auch Bruckner in seinen Studienbüchern – mittels annotierten Seitenzahlverweisen auf Sechters Lehrwerk referenziert. Nicht vollständig analog zu Bruckners, handelt es sich überwiegend nicht um eine notengetreue Abschrift der *Grundsätze* [...], vielmehr zeigen sich auch in diesem Teil des Unterrichts didaktische Muster, die bereits zuvor etabliert wurden: (1) Hauptsächlich werden die Notenbeispiele nicht in C-Dur übernommen, sondern (a) direkt in andere Tonarten übertragen – gleiches gilt für die Passagen in a-Moll. Mehrere Hypothesen und Fragen schließen sich daran an, zunächst zum Unterricht Kloses: Bestimmte Bruckner die zu wählende Tonart oder war dies dem Schüler überlassen? Letzteres scheint aufgrund der Autoritätsverteilung wenig naheliegend, ersteres hingegen mit Blick auf die vielen Tonartenwechsel eher zu aufwendig. Denkbar wäre ebenso eine Generalanweisung Bruckners, dass jedes Beispiel mindestens auch in einer Kreuz- und B-Tonart durchgeführt werden sollte. Weiterhin ist offen, welche Vorlage Klose benutzte, ob diese stets auf- bzw. vorlag sowie daran geknüpft, in welchem Maß Bruckner den Unterricht dabei betreute? Dass Klose Bruckners Handexemplar der *Grundsätze* [...] während der Unterrichtsstunden in Bruckners Wohnung nutzte, liegt nahe, jedoch hätte sich Klose selbiges Handexemplar für die Fortsetzung der Übungen im Selbststudium von Bruckner leihen müssen, was schon allein deswegen unwahrscheinlich erscheint, da Bruckner mehrere Privatschüler unterrichten musste und daher die Vorlage in anderen Stunden gefehlt hätte. Zu

vermuten wäre, dass Klose sein eigenes Exemplar der *Grundsätze* [...] besaß, anhand dessen er im Selbststudium weiterarbeiten konnte.

Mit Blick auf Bruckners Unterricht bei Sechter stellt sich wiederum die Frage, ob sich Abweichungen im Vergleich zwischen Sechter/Bruckner und Bruckner/Klose eher aus der speziellen Unterrichtssituation – Fernstudium aus Linz gegen wöchentliche Privatstunden – ergeben, oder aber seitens Bruckner als bewusste, planvolle Eingriffe in Sechters Lehre lesen lassen. (b) Zur Methodik innerhalb des Unterrichts gehört auch, dass nur bei vereinzelten Beispielen die von Sechter vorgegebene Umsetzung in C-Dur mitnotiert wird – meist längere Beispiele, und von diesen jeweils nur die chromatisierte Variante eines zuvor gegebenen diatonischen Satzes – ehe selbiges Beispiel in anderen Tonarten transponiert wiederholt wurde. Ob dieses Vorgehen auf die Komplexität der Beispiele zurückzuführen ist, lässt sich nicht belegen, verdeutlicht aber, dass sich das Durcharbeiten der *Grundsätze* [...] nicht in einer mechanischen Schreibübung erschöpfte, sondern jedes Beispiel eigenständig durchdacht werden musste.

(2) Dem überwiegenden Teil der Übungsbeispiele wurde die entsprechende Generalbassbezeichnung beigelegt, für die in den *Grundsätzen* [...] aufgrund der Reduktion vieler Beispiele auf eine Notenzeile nicht ausreichend Platz zur Verfügung stand. Da Klose die Akkoladen meist zweizeilig einrichtete, konnte die Generalbassbezeichnung zwischen beide Zeilen einer Akkolade notiert werden, während die Fundamenttöne (ungehalste Viertel) sowie die Fundamentstufen (teils mit arabischen Ziffern, teils lediglich mit Tonbuchstaben, wenn das Bezugssystem eindeutig ist) unterhalb des Basssystems eingetragen wurden. In Bruckners Studienbuch fehlen sowohl die Generalbassbezeichnungen als auch die Fundamenttöne, sodass sich mit diesem Textbefund zumindest ein erster Beleg für eine Erweiterung der Didaktik durch Bruckner andeutet: Denn das Ergänzen der Bezeichnung in Kombination mit der Transposition der Beispiele verhindert einerseits das bloße Kopieren der Übungen durch den Schüler und lässt andererseits überhaupt Raum zur Besprechung des Inhalts, da andernfalls Bruckner weder als Korrektiv noch als Lektor zwingend nötig und das basale Verständnis der *Grundsätze* [...] auch im Selbststudium zu erschließen gewesen wäre.

(3) Erst gegen Ende der Übungen zur Harmonisierung verkürzt Klose die teils seitenumspannenden Beispiele Sechters, indem meist der Beginn der Übungen

übersprungen wird.⁷⁷² Zuordenbar werden diese Teilbeispiele auch deshalb, weil Klose die Notabene-Eintragungen Sechters selbst dann übernimmt, wenn die dem Takt zugehörige Anmerkung nicht abgeschrieben wurde. Obwohl Bruckner bei der Übertragung der Notabene-Markierungen ähnlich vorgeht, sind die entsprechenden Beispiele in Bruckners Studienbuch vollständig durchgearbeitet.⁷⁷³ Bruckner – denn dass Klose als Schüler hier eigenmächtig handelte, ist eher unwahrscheinlich – scheint die Arbeit an den abschließenden Übungen zur Harmonisierung damit auf den wesentlich Kern bzw. die für die Lektion relevante Aussage reduzieren zu wollen.

(4) Bei den »Untersuchungen« zur Harmonisierung wird von Sechter meist eine melodische Folge in Form eines Notenbeispiels zur Erläuterung ausgeführt, wie bspw. die Folge *c–h–a* (kleine und anschließend große Sekunde) vorgegeben:



Abb. 6.9a: Beispiel aus Sechter GdmK II, S. 297.

Darauf folgend schlägt Sechter weitere Folgen mit gleichem Intervallabstand zur Übung vor, d. s. *f–e–d*, *d–cis–h* und *es–d–c*. Bruckner führt diese vorgeschlagene Übung über *d–cis–h* der Vorgabe entsprechend in D-Dur aus:

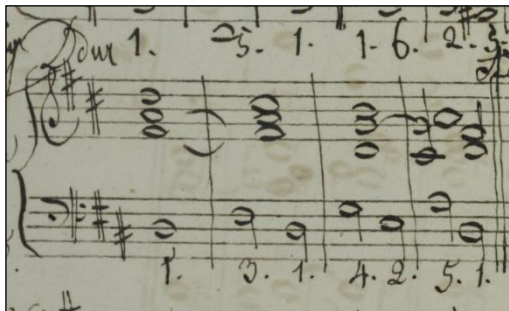


Abb. 6.9b: Beispiel aus Bruckners Studienbuch, A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 46v.

Klose hingegen variiert die Ausführung mittels komplexerer Rhythmisierung und daran gekoppelter Chromatisierung:

⁷⁷² CH-Bu, kr. XXVIII 95/II, S. 251–262 entspricht GdmK II, § 26–33, S. 363–388.

⁷⁷³ Vgl. hierzu A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 62r–66v.



Abb. 6.9c: Beispiel aus Kloses Studienbuch, CH-Bu, kr. XXVIII 95/II, S. 167.

Auch anhand dieses Beispiels, das pars pro toto für zahlreiche weitere steht, ist eine Ausweitung der ursprünglich von Sechter konzipierten Übung durch Bruckner denkbar, zumal die hier präsentierte Harmonisierung die ursprüngliche Ausarbeitung deutlich aufwertet. Gleichwohl ist jedoch auch die individuelle Lernsituation des Schülers zu berücksichtigen: Klose könnte aufgrund seiner Fortschritte einerseits selbst die Erhöhung des Schwierigkeitsgrades eingefordert haben, ebenso könnte dies auf Bruckner zurückzuführen sein, sodass sich andererseits lediglich auf der Basis einer Mitschrift kein eindeutiges Urteil über die hier eingeführte Varianz zur Sechter'schen Lehre ableiten lässt.

Unmittelbar im Anschluss an die Harmonisierungen folgen die Übungen zum einfachen strengen Kontrapunkt – auch wenn in Kloses Mitschrift keine Vermittlung zwischen beiden Abschnitten stattfindet, ist davon auszugehen, dass Bruckner die Kontrapunktlehre, d. h. deren historische Bedingtheiten als auch die zu erreichenden, satztechnischen Ziele zumindest in kurzer Form mündlich darlegte. Klose setzt dabei über insgesamt acht verschiedene Cantus firmii (siehe Abb. 6.10) die grundsätzlichen Regeln des Fux'schen Gattungskontrapunkts um. Kloses Übungen gliedern sich in erster Instanz der Stimmzahl entsprechend vom zwei- bis vierstimmigen Satz – nachgeordnet sind wiederum die fünf Gattungen Ordnungsprinzip. Klose selbst berichtet, dass Bruckner in der Kontrapunktlehre im Wesentlichen auf zwei Cantus firmii zurückgriff, jeweils einen für Dur (Cf 1) und Moll (Cf 7).⁷⁷⁴ Die Gesamtschau der Übungen in Kloses Mitschrift bestätigt diese Aussage weitestgehend, denn einzig diese beiden Cantus firmii werden mit jeder Stimmzahl und in allen Gattungen durchgeführt.

Klose erarbeitet die fünf Gattungen im zweistimmigen Satz nicht unmittelbar aufeinanderfolgend, vielmehr werden zunächst lediglich die 1. und 2. Gattung eingeführt und mit zwei weiteren Cantus firmii (Cf 2 und 3) exemplifiziert, ehe die

⁷⁷⁴ Klose, Meine Lehrjahre, S. 83

3. Gattung über einen weiteren Choral (Cf 4) erarbeitet wird. Zu allen drei Gattungen wird darauffolgend der »Hauptchoral« (Cf 1) verwendet, um mit diesem alle Gattungen in verschiedenen Tonarten zu üben. Erst im Anschluss werden die 4. und 5. Gattung, gleichfalls mit Cf 1 und Cf 4, eingeführt und mit zwei weiteren Cantus firmii (Cf 5 und 6) wiederholt.

Abb. 6.10: Cantus firmii zum einfachen Kontrapunkt in Kloses Studienbüchern, CH-Bu, kr. XXVIII 95/II–III.

Ein ähnliches Muster lässt sich im dreistimmigen Satz erkennen: Zur Einführung werden der »Hauptchoral« und Cf 4 in der 1. Gattung ausgeführt, ehe ausschließlich Ausarbeitungen zu allen Gattungen mit dem »Hauptchoral«, in C sowie in andere Tonarten transponiert, folgen. Der vierstimmige Satz wird wiederum nur über den »Hauptchoral« ausgesetzt – auch hier mit transponierten Varianten. Die Umsetzung in Moll erfolgt für jede Stimmanzahl und in allen Gattungen mit nur einem Cantus firmus (Cf 7), jedoch finden sich keine transponierten Beispiele.

Im Vergleich zu Bruckners Arbeiten zum einfachen strengen Kontrapunkt zeigt sich in Kloses Mitschrift ein deutlich diffizilerer Umgang mit der Einführung und Erarbeitung der verschiedenen Kontrapunktgattungen bei gleichzeitiger Reduktion auf eine geringere Anzahl an Cantus firmii: Während in Bruckner Ausarbeitungen der zugrundeliegende Cantus firmus en bloc durchgearbeitet wird und damit als abgeschlossen gilt, wirken Kloses Übungen deutlich mehr wie ein langsames Erschließen des verhandelten Gegenstandes. Der tonartliche Bezugsrahmen wird von Bruckner nicht verlassen, auch wenn die Beispiele zwischen Tonika und Dominante alterieren. Dagegen wird das Transponieren bei Klose wieder als essentieller Bestandteil der Übungen begriffen, der der Wiederholung und Festigung dient. Weiterhin ist festzuhalten, dass keiner der von Bruckner verwendeten Cantus firmii in Kloses Unterricht wiederaufgegriffen wird, wobei zu fragen wäre, ob sich Kloses »Hauptchoral« (Cf 1) in anderen Schüler-Mitschriften wiederfinden lässt.

Der zweite Teil der Kontrapunktlehre wird von Klose wieder stärker nach den Vorgaben der Sechter'schen *Grundsätze* [...] durchgeführt:

(Klose III), Pagina	Inhalt
50–83	Doppelter Kontrapunkt
84–152	Verbindung zweier doppelter Kontrapunkte
153–193	Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte
195–212, 214–219	Doppelter Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung
212–213	Doppelter Kontrapunkt in Moll
213–214	Chromatische Beispiele im doppelten Kontrapunkt
219–235	Rückgängiger Kontrapunkt
236–277	Dreifacher Kontrapunkt
278–293	Vierfacher Kontrapunkt

Tab. 6.11: Inhaltsübersicht zur Lehre vom doppelten bis vierfachen Kontrapunkt, CH-Bu, kr. XXVIII 95/III.

Wie auch bei Bruckner selbst, folgt Klose, d. h. Bruckners Unterricht nahezu minutiös den Kapiteln und Paragraphen aus Sechters *Grundsätzen* [...]. Wie für diesen Teil der

Kontrapunktlehre üblich werden den Kapitelüberschriften Tabellen nachgeordnet, die erlaubte und frei behandelbare Intervallfolgen wie auch Dissonanzen zeigen und als Gedächtnisstütze für die Ausarbeitung dienen. Für das Kapitel zum *Doppelten Kontrapunkt* fällt in Kloses Mitschrift auf, dass auf den Beginn eines Subkapitels samt tabellarischer Auflistung und einem ersten Beispiel meist weitere Beispiele aus dem jeweils vorangegangenen Kapitel folgen, sodass kein konsekutiver Zusammenhang entsteht. Die so entstehende Diskontinuität lässt sich möglicherweise durch die unterrichtsspezifische Didaktik erklären, bleibt aber nur auf dieses Subkapitel beschränkt und damit singulär.⁷⁷⁵ Im Kapitel zur *Verbindung zweier doppelter Kontrapunkte* weicht Klose von der Reihung der Paragraphen ab, anstatt mit der Verbindung des doppelten Kontrapunkts in der Dezime samt aller möglichen Intervalle zu beginnen, setzt Klose zunächst die Verbindungen des doppelten Kontrapunkts in der Oktave aus. Beide Untereinheiten sind dabei vertauscht, denn die Verbindungen des doppelten Kontrapunkts in der Dezime folgt wenig später, sodass insgesamt keine inhaltliche Lücke entsteht.

Auch beim Subkapitel zur *Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte* weicht Kloses Vorgehen von der Sechter'schen Vorlage ab:

Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte	CH-Bu, kr. XXVIII 95/III	GdmK III, 4. Teil	A-Wn, Mus.Hs. 24260
–"– Oktave, Dezime und Duodezime	153–158	§ 53	85r–90r
–"– Oktave, None und Dezime	159–162		
–"– Oktave, Dezime und Undezime	162, 163–164		
–"– Oktave, Undezime und Duodezime	162–163, 167–169		
–"– Oktave, Dezime und Tredezime	164–165,	§ 56	95r–98r
–"– Oktave, Dezime und Quatuordezime	165–166		
–"– Oktave, Undezime und Tredezime	170–171	§ 54	90v–92v
–"– Oktave, Undezime und Quatuordezime	171–173		
–"– Oktave, Duodezime und Tredezime	173–174		
–"– Oktave, Duodezime und Quartdezime	175–176	§ 58	101r–103v
–"– Oktave, Tredezime und Quartdezime	176–178		
–"– None, Dezime und Undezime	180–182		
–"– None, Dezime und Duodezime	182–183	§ 55	93r–94v
–"– None, Duodezime und Tredezime	184–186		
–"– Duodezime, Tredezime und Quartdezime	186–190		

⁷⁷⁵ Siehe hierzu: Kapitel 6.3.4 *Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler*.

Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte	CH-Bu, kr. XXVIII 95/III	GdmK III, 4. Teil	A-Wn, Mus.Hs. 24260
–"– Dezime, Duodezime und Quartdezime	190–191	§ 57	98v–100v
–"– None, Duodezime und Quartdezime	192–193	§ 59	104r–107r

Tab. 6.12: Vergleich zur Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte.

Klose arbeitet demnach auch jene Verbindungen aus, die nicht „wenigstens ein Intervall gemeinschaftlich frei haben“.⁷⁷⁶ Es ist mehr als wahrscheinlich, dass auch diese Änderung in der Methodik von Bruckner intendiert war, was nicht zuletzt die Eintragungen Bruckners bei jenen Beispielen bezeugen, die ursprünglich nicht in der Sechter'schen Vorlage vertreten sind.⁷⁷⁷ Der Fortgang und Beschluss der Kontrapunktlehre bei Klose deckt sich wiederum mit der Struktur, wie sie ebenfalls bei Bruckner vorzufinden ist: Die Sechter'schen Paragraphen § 60–64 werden ebenso ausgelassen wie diejenigen zum dreifachen Kontrapunkt (§ 75 und 77), die sich auf die unausführbaren, dreifachen Kontrapunkte der None und Undezime beziehen.

Der Vergleich der Kontrapunktlehre zwischen Sechter/Bruckner und Bruckner/Klose bis hierher zeigt, dass Bruckner im Selbststudium aber auch mit Sechter einerseits wesentlich mehr Beispiele zu den einzelnen Subkapiteln erarbeitete, während Klose meist nach nur einer Ausarbeitung zum nächsten Abschnitt übergeht. Zieht man die Unterrichtssituation hinzu, wäre für Klose das Anfertigen weiterer Übungen zwischen den wöchentlichen Unterrichtsstunden sicher möglich gewesen, sodass die Sonderstellung von Bruckners Linzer Selbststudium keinen relevanten Einfluss auf dieses Ungleichgewicht zeitigt. Vielmehr scheint Bruckner seinem Schüler das selbstständige Weiterüben nicht aufgetragen zu haben, was mit Blick auf die zuvor stete Wiederholung durch Transpositionen zumindest bemerkenswert erscheint. Gleichzeitig bekräftigt sich allein über den Vergleich der Übungsanzahl der Topoi des »fleißigen Schülers« für Bruckner, wohingegen Bruckner seinen eigenen Schüler diese intensive Auseinandersetzung verwehrt bzw. erspart.

Die Kanonlehre, deren Beendigung auch Kloses Studienabschluss markiert, folgt in Ablauf und Inhalt mehrheitlich den Einheiten und Sektionen wie sie sich auch in Bruckners letztem Studienbuch – und dort unter den Bogennummern 1–12 bzw. 13 (D-MUEs, Hs. 4463, fol. 1r–49r) – darstellen: D. h. übergeordnet werden die Kanons nach

⁷⁷⁶ GdmK III, S. 274.

⁷⁷⁷ Siehe Kapitel 6.3.4 *Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler*.

der Stimmzahl aufsteigend von zwei- bis vierstimmig bearbeitet. Gegenbewegung, Augmentation und Arbeiten nach dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime werden als satztechnische Verfahren bereits beim zweistimmigen Kanon eingeführt, während Krebskanon und Kanons über einen Choral erst innerhalb der dreistimmigen Kanons abgehandelt werden. Auch die Rückkehr zu zweistimmigen Kanons zwischen drei- und vierstimmigen, die dann *per tones* sowie in Diminution durchgeführt werden, verläuft strukturell analog zum Bruckner'schen Studienbuch.

Dass inhaltliche Unterschiede im Abschnitt zur Kanonlehre in Kloses Ausarbeitungen eher selten auftreten, mag in erster Linie mit den bereits diskutierten, feststehenden Kanonformen zusammenhängen. An dieser Stelle sei nochmal auf die bereits im vorangegangenen Kapitel zur Sechter'schen Kanonlehre diskutierte Frage nach einer von Bruckner verwendeten Vorlage verwiesen. Die nahezu deckungsgleiche Abfolge der Kapitel lässt vermuten, dass Klose ebenfalls mit dieser Vorlage arbeitete:

„Die Zahl der von mir bei Bruckner gefertigten Kanons betrug über 300. Zur Vorlage dienten Sechter'sche Entwürfe, deren Ausarbeitung auf ein nüchternes Rechenexempel hinauslief.“⁷⁷⁸

Inwieweit Kloses Anmerkung, der die Ausarbeitung der Kanons hier sicherlich treffend als mehr mathematische, denn kompositorische Aufgabe beschreibt, tatsächlich auf eine physisch existente Vorlage zielt, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die »Sechter'schen Entwürfe« könnten ebenso auf die von Sechter vorgegebene Methode als Konstruktum einer Kanonlehre *in genere* verweisen, was das angeschlossene Beispiel nahelegt.⁷⁷⁹ Klose repliziert nahezu notengetreu ein Beispiel aus seiner Mitschrift (CH-Bu, kr. XXVIII 95/III, S. 306–307), wobei einerseits die Fundamentschritte in der Aussetzung und andererseits die zwischenstehende Ausarbeitung mit verkehrter Stimmverteilung ausgelassen wurden. Zunächst das Gerüst des zweistimmigen Kanons:

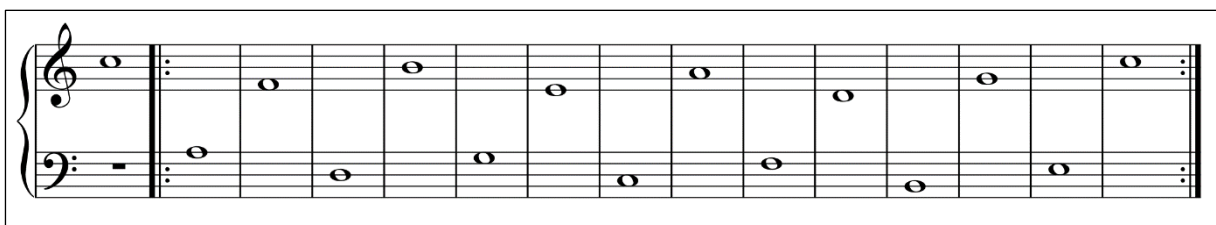


Abb. 6.11a: Struktur des Beispielkanons, CH-Bu, kr. XXVIII 95/III, S. 306.

⁷⁷⁸ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 91.

⁷⁷⁹ Die Praxis, die im Unterricht erarbeiteten Beispiele im Rahmen von Erinnerungsliteratur wiederzuverwenden, sicher u. a. mit der Intention Authentizität zu vermitteln, findet sich ebenfalls bei anderen Bruckner-Schüler wie bspw. Friedrich Eckstein wieder. Vgl. hierzu Kapitel 6.5.5 *Ecksteins Retrospektive – Schüler-Lehrer-Verhältnis*.

Ehe anschließend die Ausarbeitung folgt, bei der die zu füllenden Takte meist mit Figurationen und Durchgangsbewegungen ergänzt werden:



Abb. 6.11b: Aussetzung des Beispielkanons, CH-Bu, kr. XXVIII 95/III, S. 307.

Ein Textbefund im Abschnitt zu *Zweistimmigen Kanons in der Vergrößerung und Verkleinerung* legt jedoch nahe, dass auch Kloses Arbeiten anhand einer Vorlage abliefen. Klose setzt vor drei aufeinander folgende Beispiele Verweise, die jeweils auch eine Seitenzahlangabe beinhalten: „Verkleinerung des Canon auf Seite 18.“, „Verkleinerung des Canon auf Seite 17 oben“ und „Verklein[erung]. des Canon auf Seite 17 unten.“.⁷⁸⁰ Alle Annotationen scheinen sich auf die gleiche Vorlage zu beziehen, jedoch ist nicht klar, ob auf den angegebenen Seiten das verwendete Kanonthema in Verkleinerung zu finden ist oder aber das hier vorgestellte Thema eine Verkleinerung desselben darstellt – nichtsdestotrotz scheint letztere Deutungsweise plausibler. Da weder Sechters *Grundsätze* [...], Marpurgs *Abhandlung* [...], Richters *Lehrbuch* [...], noch die Manuskripte im Sechter-Nachlass Bd. 20d oder Bd. 21⁷⁸¹ sowie auch Bruckners Studienbuch⁷⁸² auf den entsprechenden Seiten 17 oder 18 vergleichbares thematisches Material aufweisen, muss davon ausgegangen werden, dass Klose sich auf ein weiteres, aktuell nicht bekanntes Lehrwerk bezieht. Eine Selbstreferenz auf Seite 17 bzw. 18 des 4. Bandes der eigenen Mitschrift ist ebenfalls ausgeschlossen.

⁷⁸⁰ CH-Bu, kr. XXVIII 95/IV, S. 232–233

⁷⁸¹ In Sechters *Abhandlung Vom Canon* (A-Wgm, Sechter Nachlass, Bd. 21) findet sich auf den entsprechenden Seiten der Paragraph zu zusammengesetzten chromatischen Sätzen. Die Paginierung des Unterrichtsskripts (A-Wgm, Sechter Nachlass, Bd. 20d) beginnt erst bei Seitenzahl 131, die Kanonlehre erst bei S. 156.

⁷⁸² Da Bruckners Studienbuch (D-MUEs, Hs. 4463) lediglich eine Bogenzählung aufweist, kämen mehrere Seiten infrage: die abgezählte Manuskriptseite 17 bzw. 18 wäre demnach fol. 9r bzw. 9v. Ebenso wäre Bogen 17 bzw. 18 (fol. 65 bzw. 69) denkbar.

6.3.4 Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler

Um eine Annäherung an Bruckners Unterrichtsmethodik zu erhalten, soll im Folgenden auf Eintragungen, d. h. Texteingriffe in Form von Vorgaben, Korrekturen und Ergänzungen des Lehrers in den Studienbüchern Kloses (sowie später Vockners und Ecksteins) eingegangen werden, um anhand derer methodische Vorgehensweisen sowie generalisierbare Schwerpunktsetzungen nachzuvollziehen. Dazu ist zunächst festzuhalten, dass Klose im Vergleich zu Bruckner und dessen Studienbüchern deutlich weniger Annotationen, Randbemerkungen und Kommentierungen zu den ausgearbeiteten Exempeln notiert. Eine Formulierung, die auf die Niederschrift der indirekten Rede des Lehrers schließen lässt, wie bspw. »Herr Professor sagte«, findet sich bei Klose nicht. Auch längere schriftlich fixierte Bemerkungen Bruckners zu satztechnischen Phänomenen, wie sie Sechter an Bruckner gab, sind nicht nachzuweisen. Eine schriftliche Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler fehlt in der Mitschrift ebenso; was sicher auch auf die Unterrichtssituation (wöchentlich verbalsprachliche Unterweisung mit Nachfragemöglichkeit) und die damit fehlende Notwendigkeit zur schriftlichen Fixierung zurückzuführen ist. Es bleiben somit nahezu ausschließlich jene Eintragungen und Korrekturen in den Übungen selbst, die auf Bruckners Methodik Rückschlüsse geben können. Die Identifizierung der Handschriftenprofile von Schüler und Lehrer unterliegen dabei der gleichen Unschärfe, wie es beim Unterricht zwischen Sechter und Bruckner der Fall war. Charakteristika der Schrift Bruckners – in Kloses Mitschrift deutlich mit leicht zitternder Altersschrift schreibend – sind jedoch erkennbar: wie bspw. die Schreibweise bestimmter Generalbassziffern, die eher zittrigen Taktstriche oder aber eine insgesamt etwas größere Notenschrift.⁷⁸³

Klose selbst beschreibt die Unterrichtssituation wie auch die Arbeit und Korrektur der Übungen wie folgt:

„Der Unterricht fand an dem tintengeschwärzten Tische statt. Bruckner saß an dessen Längsseite in einem ledergepolsterten Lehnstuhl, das Gesicht dem Fenster zugekehrt, zur Rechten des Meisters, an der Schmalseite der Schüler. Zuerst wurden jeweils die mitgebrachten Aufgaben einer genauen Durchsicht unterzogen. War etwas fehlerhaft, so nahm Bruckner nicht selbst die Korrektur vor, sondern übertrug sie nach gegebener Anweisung dem Schüler, den er ruhig sich damit abplagen ließ. Unterdessen mochte es geschehen, daß Bruckner eine eigene Arbeit vornahm, Einzeichnungen in ein Manuskript machte, oder gar ans Klavier ging, um etwas zu probieren, unbekümmert, ob der Andere dadurch gestört ward. [...] Nach der Durchsicht der Aufgaben ließ Bruckner den Schüler während des Restes der Stunde einfach für sich

⁷⁸³ Für eine Auflistung sämtlicher Eintragungen Bruckners in die Schüler-Mitschriften siehe Anhang 6.6: Eintragungen Bruckners in den Mitschriften Kloses (CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95), Vockners (A-Wgm, A 178b) und Ecksteins (A-Wn, Mus.Hs. 28446).

weiterarbeiten, indem er bloß auf besonderes Ersuchen hin, oder wenn es ihm zu lange ging, einen Blick ins Heft warf. Einzig und allein beim Übergang zu einem neuen Kapitel kam es etwa einmal vor, daß er selbst ein paar Takte aufschrieb.“⁷⁸⁴

Grundsätzlich scheint die Authentizität der Beschreibung Kloses nicht in Zweifel gezogen werden zu müssen: Einerseits sind die Beschreibungen zum Unterrichtssetting inklusive Sitzordnung während des Unterrichts derart detailliert und andererseits lassen sich die Beschreibungen Kloses teilweise anhand der Mitschriften bestätigen. Am Beginn des Subkapitels zur Vorbereitung der Septakkorde übernimmt Bruckner die Fortsetzung des ursprünglich von Klose begonnenen Beispiels:



Abb. 6.12: Vorbereitung der Septakkorde, CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 45.

Selbiges Vorgehen bzw. einen höheren Schreibanteil Bruckners am Beginn aller folgenden Kapitel zur Vorbereitung und Auflösung der Akkorde ist dokumentiert.⁷⁸⁵ Ebenfalls deutlich in der Handschrift Bruckners die Kapitelüberschrift zur Auflösung der Quintsextakkorde:

⁷⁸⁴ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 94–95.

⁷⁸⁵ Vgl. hierzu: CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 49, 56 und 62 sowie 78, 100 und 147. Aber nicht nur in der Harmonie-, sondern auch in der Kontrapunktlehre finden sich derartige Kapitelanfänge, bei denen ein kollaboratives Arbeiten deutlich wird. Vgl. CH-Bu, kr. XXVIII 95/III, S. 58.



Abb. 6.13: Vorbereitung der Septakkorde, CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 100.

Wenn Klose zudem aber die Korrektur der Übungen sämtlich als vom Schüler durchgeführt beschreibt und diese nur von Bruckner angewiesen sein sollen, stellt sich ein Widerspruch zu den Textbefunden ein. Gerade für den 1. Band der Mitschrift Kloses lassen sich Bruckner'sche Eintragungen, d. s. Korrekturen zur harmonischen Progression als auch zur Generalbassbezeichnung und Fundamentschrittfolge sowie vereinzelte textliche Anmerkungen wie bspw. der Hinweis „zurückk[ehrender] Durchg[ang] frei.“⁷⁸⁶, in einer Häufigkeit nachweisen, sodass der von Klose beschriebene geringe Grad der Betreuung durch Bruckner doch zumindest zugespitzt erscheint.

Mit Blick auf die drei folgenden Bände ist eine stetig geringer werdende Anzahl an Eintragungen Bruckners zu konstatieren, sodass Kloses Formulierung eher zu zutreffen scheint. Diese Beobachtung korreliert außerdem mit dem Abschluss der Harmonielehre im 2. Band⁷⁸⁷, denn erst daran anschließend lässt sich Bruckners Schreibprofil weniger häufig nachweisen. Kontrapunkt- und Kanonlehre bedurften demnach weniger der direkten Korrektur als die Harmonielehre, was sich auch in den längeren reinschriftlichen Passagen zu diesen beiden Unterrichtskomplexen – im Besonderen bei der Kanonlehre – widerspiegelt.

6.3.5 Kloses Retrospektive

Wie bereits diskutiert, publiziert Klose – wohl neben Eckstein am ausführlichsten von allen Bruckner-Schülern – die Erfahrungen seiner Unterrichtszeit bei Bruckner in dem als Erinnerungsliteratur zu beschreibenden Roman *Meine Lehrjahre* [...] im Jahr 1927,

⁷⁸⁶ CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 177.

⁷⁸⁷ CH-Bu, kr. XXVIII 95/II, ab S. 263.

d. h. ca. vierzig Jahre nach seiner eigentlichen Unterrichtszeit. Und auch wenn er beteuert, „keineswegs darauf hin[zu]ziele[n], [...] eine verbesserte Auflage von Sechters ‚Grundsätzen der musikalischen Komposition‘“⁷⁸⁸ abzufassen, vermischen sich in Klos Darstellung die ihm vermittelten Unterrichtsinhalte mit einer Kurzfassung bestimmter Einzelbeispiele sowie ganzer Kapitel aus Sechters Lehrwerk samt angeschlossener Wertung selbiger. Wohl um ein holistisches Bild der Sechter'schen Lehre zu geben bzw. sich möglicherweise nicht dem Vorwurf der Verkürzung auszusetzen, beschreibt Klose auch jene Abschnitte aus den *Grundsätzen* [...], die in Bruckners Unterricht unberücksichtigt blieben: Namentlich die Kapitel *Von den Gesetzen des Taktes in der Musik* sowie *Vom einstimmigen Satze, als Fortsetzung der Abhandlung über die richtige Folge der Grundharmonien*.⁷⁸⁹

Kloses Auseinandersetzung mit den Sechter'schen Vorstellungen zu Metrum und Rhythmik wird dabei die Abhandlung von Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) als zeitgemäßer gegenübergestellt.⁷⁹⁰ Dass Klose hier auf musiktheoretisch wie pädagogisch-didaktisch aktuellere Lehrwerke und -methoden verweist, ist nachvollziehbar, wenngleich der Vergleich eine gewisse ahistorische Schräge birgt. Erstaunlicher ist indes, dass Klose in der anschließenden Betrachtung zu den *Ruhepunkten in der Musik*⁷⁹¹ keine Parallele zur bereits deutlich vor Sechter aufgestellten, musikalischen Interpunktionslehre zieht, denn gerade die dabei aufgestellten Vergleiche zwischen sprachlicher und musikalischer Syntax ließen sich bspw. auf die Kompositionslehre bzw. genauer die darin enthaltene Absatzlehre Heinrich Christoph Kochs (1749–1816) rückführen.⁷⁹² Ein musiktheoretischer Bogenschlag, der einerseits musiktheoretische Ansätze und Entwicklungen vom Standpunkt Sechters nicht prospektiv – wie implizit mit dem Einschub zu Jaques-Dalcroze nahegelegt – sondern als Anknüpfungspunkt bereits zu Sechters Zeit bestehender Theoretica deutet, wäre plausibler. Andererseits bietet sich – wenn auch für Klose vermutlich aufgrund fehlender Kenntnisse nicht möglich – der Bezug zu Bruckners Theoriestudien vor dem Unterricht bei Sechter an, denn Bruckner erhielt

⁷⁸⁸ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 61.

⁷⁸⁹ Vgl. Sechter, *GdmK II*, S. 1–293. Der gesamte Abschnitt umfasst bei Klose ca. 20 Seiten (vgl. Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 54–73).

⁷⁹⁰ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 56–58. Dass Klose und Jaques-Dalcroze miteinander bekannt waren, ist aufgrund ihrer nahezu zeitgleichen Ausbildung in Genf und Wien sowie des gesellschaftlichen Verkehrs im Bruckner-Umkreis, naheliegend.

⁷⁹¹ Sechter, *GdmK II*, S. 54ff.

⁷⁹² Vgl. hierzu: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 3 Bde. Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787 u. 1793.

ein Exemplar des Kochschen *Versuchs* [...] von Alois Stelzhammer (1810–1863) und schenkte dieses an Josef Seiberl (1836–1877) weiter, wobei eine Bearbeitung durch Bruckner nicht gesichert ist.⁷⁹³

Einen weiteren Hinweis auf musiktheoretische Lehrwerke gibt Klose im Zusammenhang mit dem Abschnitt zum einfachen Kontrapunkt:

„Im einfachen Kontrapunkt hielt sich Bruckner an die Lehre Cherubini's, die mir auch heute noch am geeignetsten erscheint, dem jungen Musiker eine solide Satztechnik beizubringen.“⁷⁹⁴

Der Verweis auf eine weitere Vorlage für Bruckners Unterricht ist in mehrerlei Hinsicht relevant: Zunächst handelt es sich – nach Kenntnis des Autors – um eine unikale Referenz auf Luigi Cherubinis *Cours de contrepoint et de fugue*, sodass sich die Frage anschließt, ob Kloses Aussage als authentisch zu bewerten ist. Aufgrund seiner bisherigen Darstellungen, die mit Blick auf Detailtreue und quellengestützter Evidenz nicht oder nur im geringen Maße anzuzweifeln sind, ist auch diese Referenz Kloses bis auf Weiteres als zutreffend, d. h. den Tatsachen entsprechend, zu werten. Die Fragen, die sich aus dieser Prämisse ableiten, sind folgende: (1) Sollte Bruckner den *Cours* [...] als Lehrwerk für den Unterricht berücksichtigt haben, wäre ein Handexemplar in Bruckners Besitz bzw. Nachlass zu vermuten. (2) Daran gekoppelt wäre zu fragen, ob Bruckner mit der französischen Erstausgabe (1835) gearbeitet hätte oder wahrscheinlicher mit der zu dieser Zeit verfügbaren deutschen Übersetzungen (1836) von Franz Stöpel (1794–1836). Wenn ein solches Handexemplar existierte, wäre dessen Verbleib bisher ungeklärt, denn weder Auer noch Schneider weisen es als Teil des Bruckner-Nachlasses aus, was jedoch aufgrund der problematischen Überlieferungsgeschichte und des mangelhaft durchgeführten Verlassenschaftsverfahrens lediglich als Indiz für dessen Inexistenz dienen kann.⁷⁹⁵

⁷⁹³ Rudolf Flotzinger, Zur Bedeutung des Selbststudiums in Bruckners musikalischer Ausbildung, in: *Bruckner Symposion. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1988, 21.–25. September 1988, Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 51–58, hier: S. 52 sowie Andreas Lindner, Josef Eduard Seiberl (1836–1877). Leben und Werk des Florianer Stiftsorganisten und Nachfolgers Anton Bruckners, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 56 (2002) H. 3/4, S. 161–214, hier: S. 166.

⁷⁹⁴ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 80–81.

⁷⁹⁵ Vgl. hierzu Göll./Auer, Bd. 2/1, S. 336–343 sowie Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. XVI–XVII [Faksimile der von Constantin Schneider angefertigten Liste, die 3. Seite fehlt jedoch in der Wiedergabe]. Erst beide Listen in Kombination zeichnen ein etwaiges Bild des Bruckner'schen Nachlasses – Cherubinis *Cours* [...] ist nicht darunter. Allerdings findet sich im Bruckner Nachlass eine Abschrift der Cherubinischen *Messe in C*, die auch mit Blick auf die Datierung ca. Mitte der 1870er Jahre (nach den ersten Überarbeitungen zur metrisch-rhythmischen Regulierung) ein Unikum darstellt, denn Werkabschriften fremder Komponisten fanden mehrheitlich vor dem Umzug nach Wien statt. Weitere, weniger umfangreiche Abschriften von Werken Cherubinis fallen in die 2. St. Florianer Zeit Bruckners. Vgl. Clemens Gubsch, Art. Cherubini, (Maria) Luigi (Carlo Zenobio

Da die aktuelle Quellenlage keine abschließende Aussage für oder gegen die Verwendung des *Cours* [...] ermöglicht, ist nach einer inhaltlichen Kongruenz oder zumindest Konkordanz zu fragen: Da Sechter den einfachen Kontrapunkt vergleichsweise kurz abhandelt, wäre ein weiteres Lehrwerk naheliegend.⁷⁹⁶ Der Vergleich zwischen Bruckners eigenen Studien sowie dem erteilten Unterricht an Klose zeigte eine weitgehende Übereinstimmung – lediglich Umfang und Ausführlichkeit, jedoch nicht der Inhalt weichen voneinander ab –, sodass demnach bereits Sechters Einlassungen zum einfachen Kontrapunkt Cherubini folgen würden.

Schon Federhofer attestiert dem *Cours* [...] „in Aufbau und Lehre“⁷⁹⁷ weitestgehend an Fux und Marpurg anzuknüpfen, um weiterhin festzustellen, dass Cherubini „in der Lehre des strengen Satzes [...] der Systematik von Fux in Anwendung von dessen fünf Gattungen für den zwei-, drei- und vierstimmigen Satz“⁷⁹⁸ folgt.

Sowohl Cherubini als auch Sechter folgen demnach dem Fux’schen Gattungskontrapunkt, wobei eine Fux-Rezeption Sechters über Cherubini nahezu ausgeschlossen sein dürfte. Gleichzeitig ist Cherubinis Abhandlung – auch aufgrund des größeren Umfangs – didaktisch zugänglicher, d. h. zeitgemäßer als die Fux’sche Vorlage bzw. die Sechter’sche Verkürzung gestaltet, was wiederum auch Klose zum eingangs zitierten Urteil bringt, dass selbst ca. 90 Jahre nach Erscheinen kein besseres Lehrwerk für den einfachen Kontrapunkt vorliegt. Ob Klose die historische Verbindung zu Fux bewusst oder unbewusst nicht zieht, muss offengelassen werden, ebenso warum die Bewertung der Cherubinischen Lehre – wenn auch nur in dieser kurzen Form – positiver ausfällt als die der Sechter’schen, denn beide Lehrwerke setzen darauf aufbauend mit den gleichen Inhalten fort. Gerade der Vergleich zwischen Cherubini und Sechter verdeutlicht einen nahezu ähnlichen zeitspezifischen Kontext beider Schriften, wobei sich Cherubini vor allem durch die wesentlich höhere Anzahl an aus der Praxis entnommenen Fallbeispielen auszeichnet.

Für Bruckners Unterricht ist daher festzuhalten, dass obwohl Bruckner eine gewisse Affinität zu Cherubinis Werken und dieser wiederum als ausländischer Komponist erstaunlich häufig im Repertoire der Wiener Hofburgkapelle nachzuweisen ist, ein

Salvatore), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 20.5.2020, abgerufen am 31.3.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_die754.

⁷⁹⁶ Sechter, GdmK III, S. 141–150.

⁷⁹⁷ Hellmut Federhofer, Art. Luigi Cherubini: ‚Cours de Contre-point et de Fugue‘ in Deutschland und Österreich, in: *Acta Musicologica* 74 (2002) Fasc. II, S. 129–139, hier: S. 130.

⁷⁹⁸ Ebd.

Einfluss auf Bruckners Unterricht zum einfachen Kontrapunkt weder quellenbezogen zu belegen ist, noch sich daraus inhaltsspezifisch mit Blick auf den Fux'schen Gattungskontrapunkt ein signifikanter Unterschied zur bisher rein Sechter zugeschriebenen Lehre ergäbe.

Kloses Gesamturteil zu Bruckners Unterricht und Lehrmethoden ist durchaus als ambivalent zu bezeichnen: Wie bereits angedeutet, finden sich zahlreiche Belege, die Sechters Theorie als solche abwerten. Das häufig vorgetragene Argument zielt auf die Kontrastierung zwischen zu rigoros gehandhabter Axiome innerhalb der Satztechnik einerseits und der musikalischen Praxis, d. h. deren künstlerische Umsetzung innerhalb des kompositorischen Prozesses bzw. auch der akustisch-klangliche Realität andererseits.

Nichtsdestotrotz weist Klose auch auf Vorteile der Methodik Sechters bzw. Bruckners hin, dazu zählen für die Harmonielehre: (1) Die Analyse sämtlicher harmonischen Progression mit daran anschließender Bezifferung der Fundamente.⁷⁹⁹ (2) Das Transponieren der Aufgaben zur diatonischen Modulation, aufgrund des notwendigen Nachvollzugs der Progression durch den Schüler, was wiederum das Erstellen der Bezifferung der Fundamente als auch der Generalbassbezifferung einschließt.⁸⁰⁰ (3) Die Ableitung chromatischer Sätze aus diatonischen bzw. deren Gegenüberstellung zum besseren Verständnis „tonartenfremder Harmoniegebilde“.⁸⁰¹ (4) Das „vieldeutige Harmonisieren“ über eine vorgegebene Intervall- bzw. Melodiefolge und die dadurch erhaltenen multiperspektivischen Lösungsansätze in verschiedenen tonalen Kontexten.⁸⁰² Zur Kontrapunkt- und Kanonlehre bemerkt Klose letztlich durchgängig eine zu umfangreiche Behandlung selbiger, meist verbunden mit der bereits bekannten Argumentation eines fehlenden kompositionspraktischen Nutzens.⁸⁰³

Dass Klose in seine retrospektiven Schilderungen des Bruckner'schen Unterrichts auch auf seinen eigenen musikpädagogischen wie kompositorischen Werdegang rückschließt – positiv wie negativ –, mag oberflächlich der von ihm bedienten literarischen Gattung geschuldet sein, verdeutlicht in der Abgrenzung zu Sechters und Bruckners Lehre in methodischer wie inhaltlicher Hinsicht aber auch einen Wandel

⁷⁹⁹ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 44.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 49.

⁸⁰¹ Ebd., S. 52.

⁸⁰² Ebd., S. 75.

⁸⁰³ Ebd., S. 88–91.

der musikpädagogischen Ausbildung als solcher. Der Bedeutungsverlust bestimmter Abschnitte der Lehre (drei- und vierfacher Kontrapunkt, Kanon) ist nicht genuines Problem der Theorie selbst, sondern spiegelt vielmehr musikgeschichtliche Entwicklungen wider. Gleichzeitig erkennt Klose diese historische Perspektive, durch die Sechters Lehre in ihren Entstehungskontext eingebettet ist – d. h. eher in der Tradition einer musikalischen Handwerkslehre steht, die satztechnische Phänomene anhand postulierter Grundannahmen (Fundamentschrittfolge) durchführt, denn eine mit einer Formenlehre verschränkte Kompositionslehre zu sein.

6.4 Josef Vockners Studium bei Bruckner

6.4.1 Biographische Zusammenfassung

Die biographischen Stationen des in Ebensee bei (Bad) Ischl (OÖ) am 18. März 1842 geborenen Josef Vockners weisen erstaunliche Parallelen zu Bruckner auf: Wie Bruckner entstammte auch Vockner einer Lehrerfamilie – einzig der Vater war als Beamter in der örtlichen Saline tätig, Groß- und Urgroßvater sowie Onkel mütterlicherseits waren Lehrer –, ersten Instrumentalunterricht im Geigenspiel erhielt er von ebenjenem Onkel Ignaz Steininger (ca. 1800–1884), ehe die Hinwendung zum Klavier und der Orgel erfolgte.⁸⁰⁴ Nach der niederen schulischen Ausbildung folgt der Eintritt in den Salinendienst, um als Beamter eine gesicherte berufliche Perspektive zu erhalten. Der Tod des Vaters, Vockner war gerade 18 Jahre alt, führte zu einer finanziell prekären Situation für die Familie, die Vockner durch privaten Klavierunterricht zu verbessern suchte. In Ischl, wo die Familie ab 1858 lebte, war Vockner in den 1860er Jahren an mehreren Musikproduktionen als Organist bzw. Pianist beteiligt und unterrichtete als Musiklehrer.⁸⁰⁵ Der Zeitpunkt der ersten Begegnung mit Bruckner ist nicht nachzuweisen, scheint aber im kirchenmusikalischen Kontext in Ischl nicht unwahrscheinlich.⁸⁰⁶ Vermutlich ca. 1872/73 [nicht 1871]⁸⁰⁷ übersiedelte Vockner nach Wien, wobei er vorwiegend als Organist in der Hofpfarrkirche St. Augustin (I. Bezirk) tätig war – u. a. mit Uraufführungen seiner eigenen Werke.⁸⁰⁸ Ca. 1875/76 – also in ähnlich

⁸⁰⁴ Einen umfassenden biographischen Abriss lieferte bereits Norbert Tschulik, siehe Norbert Tschulik, *Der Bruckner-Schüler Josef Vockner*, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag 1992, [= Tschulik, *Der Bruckner-Schüler Josef Vockner*] S. 289–302.

⁸⁰⁵ [Ohne Verfasser], Verzeichniß, in: *Gmundner Wochenblatt*, XVI. Jg., Nr. 13 vom 27. März 1866, S. 164. Hier als »Violino primo« vermerkt.

⁸⁰⁶ Bruckner reiste Anfang der 1860er Jahre sowie um 1890 nach Bad Ischl und besuchte dort den ehemaligen Lehrgehilfen Johann Nepomuk Attwenger (1825–1893), den er bereits seit der Linzer Präparandie kannte. Gelegentliches Orgelspiel sowie gesellschaftlicher Verkehr im Gasthaus Attwenger dürften einen Kontakt zu den örtlichen Kirchenmusikern, zu denen Vockner gehörte, als wahrscheinlich gelten lassen. Vgl. Andrea Harrandt, Art. Attwenger, Johann Nepomuk, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 6.5.2019, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e246.

⁸⁰⁷ Vockner wird in Konzertankündigungen und -rezensionen zu Aufführungen in Wien noch bis 1873/74 mit dem Zusatz „aus Ischl“ versehen (vgl. [Ohne Verfasser], Theater und Kunst, in: *Fremden-Blatt*, XXVII. Jg., Nr. 351 vom 24. Dezember 1873, Morgen-Blatt, S. 6, dort: „Herr Vockner aus Ischl spielt die Orgel.“). Auch in den Lehmannschen Adressbüchern wird er erst 1874 als Musiker unter der Adresse Rauhensteingasse 3 (I. Bezirk) geführt (vgl. Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k.k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung, XII. Jg. (1874), S. 560). Dass der Umzug möglicherweise dennoch früher stattfand, legt die rege Tätigkeit als Organist nahe, da ein stetes Pendeln zwischen Ischl und Wien auch mit Blick auf Vockners finanzielle Situation als nur bedingt wahrscheinlich gelten kann.

⁸⁰⁸ In St. Augustin fand am 16.6.1872 die Uraufführung von Bruckners *Messe in f-Moll* (WAB 28) statt, gerade zu jener Zeit also, als Vockner vermehrt in St. Augustin als Organist eingesetzt wurde. Wenige

fortgeschrittenem Alter wie Bruckner selbst – wird Vockner als Privatschüler von Bruckner aufgenommen.⁸⁰⁹ Über die folgenden zwölf Jahre hinweg lehrte Bruckner Vockner in Harmonielehre und Kontrapunkt ehe der Abschluss des Unterrichts auf den 11. Mai 1888 datiert.⁸¹⁰ Vermutlich auch auf Bruckners Betreiben hin wurde Vockner 1890 zunächst provisorisch und 1891 vollumfänglich als Professor für Orgel an das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde berufen und folgte damit seinem Lehrer.⁸¹¹ Neben zahlreichen Uraufführungen eigener Werke sowie dem kirchenmusikalischen Dienst war Vockner ab 1897 auch als Fachexaminator in der Prüfungskommission für das Musiklehramt an Mittelschulen und Lehrbildungsanstalten tätig.⁸¹² Vockner starb am 11. April 1906 in Wien – der überwiegende Teil seiner manuskriptgebliebenen Kompositionen befindet sich im Besitz der Familie.

6.4.2 Datierungen und Unterrichtsinhalt

Wie bereits bei Klose, lässt sich auch Vockners Unterricht anhand mehrerer Primärquellen nachvollziehen: (1) Zunächst rücken wieder Bruckners Eintragungen in seine Taschenkalender in den Vordergrund – besonders auch deswegen, weil Vockner im Gegensatz zu Klose seine Studienzeit nicht in Memoiren festhielt. Mittels der Taschenkalender lässt sich nachweisen, dass Vockners Unterricht vermutlich im wöchentlichen Turnus Mittwochabend bzw. in späteren Jahren Freitagabend stattfand. Auffällig sind die über mehrere Taschenkalender sowie fast jährlich verstreuten Angaben Bruckners dazu, wann jeweils die erste Unterrichtseinheit („Lektion“) gegeben wurde, wodurch sich mehrere Deutungsweisen anschließen: Einerseits war es für Bruckner bei der Vielzahl an Schüler nötig, die jeweiligen Unterrichtsstunden zu dokumentieren und somit zu verrechnen – dementsprechend

Tage zuvor teilten Bruckner und Vockner sich den Organistendienst – Bruckner spielte am Pfingstsonntag (19.5.1872) und Vockner am darauffolgenden Pfingstmontag (20.5.1872), vgl. [Ohne Verfasser], Theater- und Kunst-Nachrichten. (Kirchenmusik), in: Local-Anzeiger der ‚Presse‘ als Beilage zu *Die Presse*, XXV. Jg., Nr. 136 vom 18. Mai 1872, S. 11.

⁸⁰⁹ Zur Frage des exakten Unterrichtsbeginns, siehe Kapitel 6.4.2 *Datierungen und Unterrichtsinhalt*.

⁸¹⁰ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 3179/2, fol. 162v bzw. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 242.

⁸¹¹ [Ohne Verfasser], Nachrichten aus Ischl und Umgebung, in: *Ischler Wochenblatt*, XVIII. Jg., Nr. 37 vom 14. September 1890, S. 4. Nach Vockners Tod trat mit Rudolf Dittrich (1861–1919) ein weiterer Schüler Bruckners die Stelle als Professor für Orgel an.

⁸¹² [Ohne Verfasser], Nachrichten aus Ischl und Umgebung, in: *Ischler Wochenblatt*, XXV. Jg., Nr. 39 vom 26. September 1897, S. 4.

finden sich mehrere Einträge dazu, dass Schüler das Unterrichtsgeld noch nicht oder nicht ausreichend bezahlt hatten. Andererseits vermittelt die Häufigkeit dieser spezifischen Eintragungen den Eindruck, dass Vockner möglicherweise sporadischer Unterricht erhielt oder zumindest, dass der Beginn des neuen Unterrichtsjahres nur lose zwischen Lehrer und Schüler vereinbart wurde und daher seitens Bruckner jährlich immer neu fixiert wurde.

(2) Der Inhalt von Vockners Unterricht bei Bruckner bzw. die dabei durchgearbeiteten Übungen sind in sechs Bänden im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter der Signatur (A-Wgm.) A 178b/I–VI überliefert. Eine erste Aufarbeitung dieser Handschrift fand bereits 1974/75 durch Erich Schenk und Gernot Gruber statt, sodass im Folgenden auf diese Studie Bezug genommen bzw. diese gegebenenfalls ergänzt bzw. korrigiert wird.⁸¹³ Es handelt sich durchwegs um gebundene Manuskripte mit abweichenden Formaten und Eigenschaften, die hier lediglich der Vollständigkeit halber wiederholt werden sollen:

Bandnr.	Umfang	Format	Rastrum	Paginierung	Datierung	unbeschrieben
I	96 Blatt	quer	6zeilig	1–192	[vermutlich ab ca. Oktober 1875 oder Beginn des Jahres 1876]–17. Dezember 1876	–
II	48 Blatt	quer	6zeilig	1–96	[nach dem 17. Dezember 1876]–23. Februar 1877	–
III	96 Blatt	hoch	14zeilig	1–192	[nach dem 23. Februar 1877–ca. Anfang 1880]	–
IV	96 Blatt	hoch	14zeilig	1–192	[ab ca. Anfang 1880]–nach dem 27. Mai 1881	–
V	76 Blatt	hoch	10zeilig	1–152	[nach dem 27. Mai 1881]–?	61–66, 72, 81, 88, 90–91, 93–94, 96–97, 99, 100, 102, 104, 119, 121, 125, 129–152

⁸¹³ Erich Schenk u. Gernot Gruber, Die ganzen Studien. Zu Joseph Vockners Theorieunterricht bei Anton Bruckner, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, [= Schenk/Gruber, Die ganzen Studien] S. 349–377. Die Übergabe der Mitschrift an das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erfolgte vermutlich im Rahmen der erstmaligen Aufarbeitung durch die Autoren.

Bandnr.	Umfang	Format	Rastrum	Paginierung	Datierung	unbeschrieben
VI	100 Blatt	quer	8zeilig	1–212 [Paginierung fehlerhaft] ⁸¹⁴	?–[ca. 11. Mai 1888]	164–168, 170, 173, 174, 176– 177, 183–212

Tab. 6.13: Quellenbeschreibung, Mitschrift Josef Vockner, A-Wgm, A 178b/I–VI.

Mehrere Beobachtungen schließen sich an diese Aufstellung an: (i) Dass die Bde. I–IV nahezu vollständig beschrieben sind, lässt einen steten Fortgang des Unterrichts annehmen, der sich auch in den übrigen Parametern widerspiegelt: Format, Blattzahl und Zeilenzahl gruppieren die Bde. I und II sowie III und IV jeweils zusammen. Dabei ist (ii) der Umstieg auf hochformatiges Notenpapier mit höherer Zeilenzahl bis zu einem gewissen Grad auch inhaltlich motiviert, denn bei den transponierenden Wiederholungen in allen Dur- bzw. Molltonarten, die überwiegend in Akkoladen zu vier bzw. fünf Zeilen notiert wurden, blieben in Bd. I und II meist die erste und oder letzte Zeile des 6zeiligen Blattes ungenutzt.

(iii) Die hohe Zahl an unbeschriebenen Seiten in Bd. V und VI lässt Raum für Spekulationen: Dass vereinzelte Leerseiten bspw. zur Trennung von zwei inhaltlich voneinander separaten Abschnitten genutzt werden, kann für beide Bände aufgrund der losen Folge mehrerer Leereiten ausgeschlossen werden. Naheliegender erscheint, dass in beiden Bänden ab einem bestimmten Zeitpunkt nur noch sporadisch gearbeitet wurde und möglicherweise einzelne Seiten zur weiteren Ausarbeitung der Übungen bewusst freigelassen wurden. Die Leerseiten ziehen zudem den Befund von Schenk/Gruber in Zweifel, dass „uns Vockners Studienbücher kaum vollständig vorliegen“⁸¹⁵, denn dann wäre zu fragen, warum bei nahezu vollständiger Ausschöpfung des gegebenen Platzes in den ersten vier Bänden bei den zwei folgenden derartig viele Seiten (46 bzw. 41 Seiten) unbeschrieben blieben. Daher scheint die Conclusio, „[...] daß der Unterricht in den späteren Jahren weniger intensiv oder mit längeren Unterbrechungen erfolgte“⁸¹⁶, vielmehr initiale Ausgangslage zu sein, aus der heraus sich die Leerseiten ableiten und damit aber wiederum die Vollständigkeit des Unterrichtsmaterials als solches begründbar wird.

⁸¹⁴ Im letzten Band wurde S. 74 fälschlicherweise als „80“ gezählt, es folgen weitere Fehler, sodass letztlich S. 83 mit „96“ paginiert ist. Die nachfolgende Zählung ist wieder fortlaufend, wodurch sich die im Vergleich zur Blattzahl um zwölf Seiten zu hohe Seitenzahl erklärt. Im Folgenden wird der Nachvollziehbarkeit halber jedoch auf die annotierte Paginierung referenziert.

⁸¹⁵ Schenk/Gruber, Die ganzen Studien, S. 375.

⁸¹⁶ Ebd.

(iv) Anhand der vorhandenen Datierungen lässt sich ein relativ geschlossener Entstehungskontext der ersten vier Bände annehmen. Die nachweislich früheste Datierung in Vockners Unterrichtsmaterial mit „Ischl am 30. Juni 1876 Jos. Vocknerm[anu]p[ropria]“⁸¹⁷, die aufgrund der Ortsangabe samt Paragrafhe bereits mehr den Charakter einer Schlussdatierung für den vorangegangenen Abschnitt annimmt, zieht zunächst eine Präzisierung von Tschuliks Behauptung nach sich, dass „laut Eintragung im Studienmaterial Vockners [...] der Unterricht am 30. Juni 1876“⁸¹⁸ begann. Denn insofern Vockner die ersten einhundert Seiten nicht an einem Tag produzierte, dürfte der tatsächliche Unterrichtsbeginn bereits ca. drei bis sechs Monate zuvor, also frühestens etwa um den Jahreswechsel 1875/76 zu verorten sein.⁸¹⁹ In zweiter Instanz wird durch die Ortsangabe der Entstehungskontext insofern konkretisiert, als dass Vockner scheinbar zumindest teilweise in Ischl an den Aufgaben arbeitete. D.h. für zumindest diesen Teil der Handschrift ist eine ähnliche räumliche Trennung zwischen Lehrer und Schüler zu verzeichnen, wie sie bereits zwischen Bruckner und Sechter herrschte – diese veränderte Unterrichtssituation hebt Vockners Übungen mit Blick auf die Vergleichbarkeit zu Bruckners Studien von anderen überlieferten Unterrichtsmaterialien ab.

In diesem Kontext muss auf eine weitere Datierung eingegangen werden, die das Ende von Bd. IV der Vockner’schen Studienbücher markiert: Zu der von Vockner geschriebenen Datierung „27. Mai 1881.“⁸²⁰ fügt Bruckner seine Signatur „Anton Brucknerm[anu]p[ropria]“ hinzu. Wie Schenk/Gruber feststellen, lässt sich diese Unterschrift Bruckners auch als „ein sachlicher Einschnitt“⁸²¹ lesen, da somit der Wechsel von diatonischem Fortschreiten in Dur und Moll hin zu *Diatonischen Tonwechselungen*, d. h. von der Akkordprogression hin zur Modulation vollzogen wird. Weiterhin handelt es sich um die letzte und späteste Datierung innerhalb der

⁸¹⁷ A-Wgm, A 178b/I, pag. 101.

⁸¹⁸ Tschulik, Der Bruckner-Schüler Josef Vockner, S. 291. Tschulik verweist bereits darauf, dass die von Göll./Auer angegebene Datierung auf Herbst 1877 nicht stimmt. Vgl. Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 452.

⁸¹⁹ Die zweite Datierung in Band I auf den 17.12.1876 etwa 90 Seiten (vgl. A-Wgm, A 178b/I, pag. 190.) später, führt – unter der Annahme, dass Vockner ein annähernd gleich hohes Schreibpensum für beide Abschnitte an den Tag legte – zu einem Unterrichtsbeginn ca. Januar/Februar 1876. Offenkundig birgt diese Hypothese mehrere Unschärfen, bspw. könnte auch ein intensiveres Studium den

Unterrichtsbeginn ab April oder Mai 1876 wahrscheinlich werden lassen. Ebenso wahrscheinlich ist, dass der folgende Abschnitt erst ab September oder Oktober 1876, d. h. nach der Sommerfrische, fortgesetzt worden ist, sodass sich die Anfertigungsdauer dieses Abschnittes ebenfalls verkürzen würde. Gestützt wäre diese These auch durch die erste Datierung in Band II – wiederum ca. 90 Seiten später auf den 23.2.1877.

⁸²⁰ A-Wgm, A 178b/IV, pag. 177.

⁸²¹ Schenk/Gruber, Die ganzen Studien, S. 375.

Unterrichtsmaterialien, da Bd. V und VI keinerlei Datumseintragungen aufweisen. Die Funktion der Bruckner'schen Signatur hat aber vermutlich weniger in der inhaltlichen Abgrenzung zweier Abschnitte voneinander bestanden als viel mehr in der Beglaubigung, dass sämtliche, bis zu diesem Zeitpunkt angefertigte Übungen von Bruckner lektoriert und gegebenenfalls korrigiert wurden – also ein ähnlicher Nachweis über Fortgang und Richtigkeit der Übungen, wie er von Bruckner selbst von Sechter eingefordert wurde, wenngleich Sechter, wie bereits beschrieben, Bruckner zusätzlich Zeugnisse ausstellte.

Das Fehlen sämtlicher Datierungen in den beiden letzten Bänden verunmöglicht eine exakte Bestimmung des genauen Entstehungskontextes und damit ebenfalls des Unterrichtsablaufes, bekräftigt aber gleichzeitig bis zu einem gewissen Grad die These eines nur sporadisch fortgesetzten Unterrichts. Dass der Unterricht dennoch stattgefunden zu haben scheint, bestätigen wiederum Bruckners Eintragungen in seinen Taschenkalendern. Die Gegenüberstellung beider Quellengruppen (siehe Anh. 6.7) scheint die Frage nach einem nur unregelmäßig fortgesetzten Unterricht insofern weiter zu verfestigen, als dass für die Jahre zwischen 1876–1881 wesentlich weniger Eintragungen in den Taschenkalendern zu finden sind, hingegen für 1882–1888 Bruckner jährlich den Unterrichtsbeginn für das Semester notierte. Mag dies auch mit einer insgesamt wachsenden Schülerzahl und der daraus resultierenden Notwendigkeit, alle Schüler stets zu verzeichnen, begründbar sein, scheint die Häufung und der so entstehende Kontrast zwischen jährlichen Eintragungen in den Taschenkalendern und völlig undatierten Studienbüchern nicht bloßes Zufallsprodukt zu sein.

Eine weitere Deutungsperspektive zum Unterrichtsverlauf sowie zur Genese der Unterrichtsmaterialien eröffnet sich mit einer Gesamtschau auf die Verteilung der einzelnen Unterrichtseinheiten:

Band- und Seitenzahl	Unterrichtseinheit
	Harmonielehre
Bd. I, S. 1–4, 12–104	Dreiklangsfolgen in Dur
Bd. I, S. 4–11, 105–192 u. Bd. II, S. 1–55	Quartsext- und Septakkorde über die Fundamentschrittfolge (5)–1–4–7–3–6–2–5–1
Bd. II, S. 56–96 u. Bd. III, S. 1–144	Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde
Bd. III, S. 144–175	Auflösung der Non, Undezime und Tredezime
Bd. III, S. 176–183	Dreiklangsfolgen in Moll
Bd. III, S. 184–Bd. IV, S. 171	Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde

Band- und Seitenzahl	Unterrichtseinheit
Bd. IV, S. 172–175	Auflösung und mögliche Umkehrungen der Non, Undezime und Tredezime
Bd. IV, S. 176–Bd. V, S. 6	Diatonische Tonwechslung
Bd. V, S. 7–34	Diatonische/Chromatische Sätze
Bd. V, S. 36–60	Enharmonische Verwechslungen
Kanonlehre	
Bd. V, S. 67–128	Kanon (zweistimmig, Gegenbewegung, dreistimmig, Vergrößerung, Choral, per tones, vierstimmig)
Kontrapunkt	
Bd. VI, S. 1–52	Einfacher Gattungskontrapunkt
Bd. VI, S. 53–65	Doppelter Kontrapunkt
Bd. VI, S. 65–69	Verbindung zweier doppelter Kontrapunkte
Bd. VI, S. 70–73	Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte
Bd. VI, S. 73–114 [recte: 101]	Doppelter Kontrapunkt in melodischer Gegenbewegung
Bd. VI, S. 115–120 [recte: 102–107]	Rückgängiger Kontrapunkt
Bd. VI, S. 121–129 [recte: 108–116]	Dreifacher Kontrapunkt
Bd. VI, S. 130–133 [recte: 117–120]	Vierfacher Kontrapunkt
Fugenlehre	
Bd. VI, S. 134–143 [recte: 121–130]	Dux & Comes sowie „Fugengattungen“
Bd. VI, S. 144–153 [recte: 131–140]	Fugenexpositionen
Bd. VI, S. 154 [recte: 141]	Engführung
Bd. VI, S. 155–163 [recte: 142–150]	Ausarbeitungen
Bd. VI, S. 169–183 [recte: 156–170]	Doppelfuge

Tab. 6.14: Inhaltsübersicht, Mitschrift Josef Vockner, A-Wgm, A 178b/I–VI.

Augenscheinlich nimmt die Harmonielehre in Vockners Ausbildung einen größeren Raum ein, als die Kontrapunkt-, Kanon- und Fugenlehre zusammen. Ebenso deutlich zeigt sich der bereits angesprochene nahtlose Übergang zwischen den Bänden I–IV, denn die jeweiligen Unterkapitel werden über den Bandwechsel hinweg fortgeführt. Erstaunlich ist die umfassende Beschäftigung mit Dreiklangsfolgen in Dur zu Beginn des Unterrichts: Vockner führt überwiegend über die gleiche Fundamentstufenfolge zunächst reine Dreiklangsfortschreitungen sowie im Anschluss Sext-, Quartsext-, Sept- sowie Septnonakkorde aus, ehe die Vorbereitung und Auflösung von selbigen Akkorden nach bekanntem Muster beginnt.⁸²² Im Vergleich zu Bruckners eigenen Studien – die diese Dreiklangsfolgen gänzlich missen lassen – sowie zu Klosers Ausarbeitungen (dort lediglich 28 Seiten) scheint Vockners Unterricht zu Beginn

⁸²² Eine Reduktion auf die wesentlichen, d. h. in C-Dur gegebenen Beispiele aus Bd. I findet sich im Anhang. Siehe Anhang 6.8: Fundamentschritte und Dreiklangsfolgen in C-Dur aus Vockners Studien (A-Wgm, A 178b/I).

wesentlich ausführlicher zu sein, wobei zwei Faktoren den Umfang sowie die Detailtiefe maßgeblich beeinflussen: Einerseits beginnt Vockner unmittelbar damit durchgeführte Übungen aus der Ausgangstonart C-Dur in meist alle Kreuz- und B-Tonarten zu transponieren, d. h. dass von den ca. 105 Seiten zu Dreiklangsfolgen sowie zu den ca. 145 Seiten zu Akkorden über die Fundamentstufenfolge ([5-]1-4-7-3-6-2-5-1), die diese anfänglichen Übungen umfassen, über zwei Drittel transponierende Wiederholungen sind.⁸²³ Der Vergleich zu Kloses Mitschrift relativiert sich dadurch erheblich, auch wenn man die formatbedingte, höhere Seitenzahl bei Vockner miteinbezieht. Andererseits ist die Einführung der Quartsext- und Septakkorde über die gleiche Fundamentfolge nur bedingt umfassend, zwar werden Sept- und Quintsextakkord auf allen Stufen der Folge ausgesetzt, aber Quartsext-, Terzquart- und Sekundakkord sind lediglich über der 5., 4., 3. und 2. Stufe eingeführt, sodass die Möglichkeiten zur Vorbereitung und Auflösung dieser Akkorde nur angedeutet werden. Gleichwohl bietet die Folge – wenn man das Einfügen unhörbarer Zwischenfundamente unberücksichtigt lässt – ausschließlich *Quint fallen* als Bewegung zwischen den Stufen, womit zumindest *Terz steigen* und *fallen* sowie *Stufe steigen* und *fallen* als weitere Schrittfolgen zwischen den Fundamenten noch fehlen.

Die transponierten Wiederholungsübungen lassen wiederum Rückschlüsse auf die Unterrichtsgestaltung zu: Da sich das Transponieren zu Wiederholungszwecken auch bei Vockner als didaktisches Hauptmittel seitens Bruckner herausbildet, lässt sich wie bereits bei Klose anhand der Überschneidungen von neuen Inhalten und rückbezogenen Transpositionen erkennen, dass diese Wiederholungen teils im Unterricht begonnen und anschließend als Hausübung fortgesetzt wurden, teils deren Fertigstellung eben erst in der nächsten Unterrichtsstunde stattfand, nachdem bereits ein neuer Themenabschnitt begonnen wurde. In der von Schenk/Gruber gegebenen inhaltlichen Beschreibung des Unterrichtsmaterials werden die Zieltonarten zu jedem Beispiel angegeben⁸²⁴, dabei variiert die Abfolge der Zieltonarten abschnittsspezifisch: Während zunächst alle Kreuz- und anschließend alle B-Tonarten jeweils den Quintenzirkel aufsteigend abgehandelt werden, wird dieses umfassende Vorgehen im späteren Verlauf fallen gelassen. Gerade für die stufenbezogenen Ausarbeitungen zu Vorbereitungen und Auflösung von Septakkorden wird zwischen Kreuz- und B-

⁸²³ A-Wgm, A 178b/ I, pag. 15–29, 35–104 sowie pag. 124–137, 141–157, 159–186, 190–192 und A-Wgm, A 178b/II, pag. 1–16, 20–47 und 49–55 behandeln lediglich Transpositionen zu bereits in C-Dur ausgeführten Übungen.

⁸²⁴ Schenk/Gruber, Die ganzen Studien, S. 356–364.

tonarten alteriert, d. h. die Vorbereitung der Septakkorde auf der 2. Stufe wird bspw. nach F- bis Ges-Dur transponiert, die darauffolgende 3. Stufe dann wieder von G- bis Fis-Dur usw.⁸²⁵ Als weiteres Muster, das wiederum eine Reduktion darstellt, werden die Beispiele lediglich in zwei weitere Tonarten transponiert, ehe mit der nächstfolgenden Stufe fortgesetzt wird. Die Zieltonarten folgen dabei ebenfalls dem Quintenzirkel, wobei wie zu Beginn erst Kreuztonarten und anschließend B-Tonarten ausgewählt werden. Transpositionen nach Cis- und Ces-Dur werden dabei meist nicht durchgeführt.

Auch für den Abschnitt in Moll lässt sich eine weitere Reduktion der transponierten Wiederholungsübungen ausmachen; denn die Übungen werden maximal noch in zwei weitere, häufiger jedoch ausschließlich in eine weitere Tonart transponiert. Es bleibt spekulativ, ob sich diese Verminderung der durchzuführenden Transpositionen als bewusst angewendete Didaktik Bruckners lesen lassen, sich daran angeknüpft also eine individuelle Anpassung aufgrund der Fähigkeiten Vockners ableitet oder aber, ob eine zeitökonomische Notwendigkeit diese Verkürzung bedingt – ausgeschlossen scheint indes die alleinige Entscheidung Vockners für dieses Vorgehen.

Für die Unterrichtseinheiten zu *Diatonischen Tonwechslungen* sowie zu enharmonischen Verwechslungen wird wiederum der starke Bezug zu Sechters *Grundsätzen* [...] deutlich: Wie bereits bei Klose findet sich die überwiegende Zahl der dazu ausgesetzten Beispiele notengetreu in den entsprechenden Kapiteln bei Sechter wieder:

A-Wgm, 178b/IV–V	GdmK-Referenz
Bd. IV, pag. 176–177	Bd. I, S. 104
Bd. IV, pag. 185–192	Bd. I, S. 108, §6–7
Bd. V, pag. 1–6	Bd. I, S. 108, §7
Bd. V, pag. 7	Bd. I, S. 128
Bd. V, pag. 8	Bd. I, S. 129
Bd. V, pag. 9–11	Bd. I, S. 134–137, §11–13
Bd. V, pag. 11/12	Bd. I, S. 142
Bd. V, pag. 13	Bd. I, S. 143
Bd. V, pag. 14–16	Bd. I, S. 146
Bd. V, pag. 16–17	Bd. I, S. 151
Bd. V, pag. 17	Bd. I, S. 151–152
Bd. V, pag. 24	Bd. I, S. 183, III und 184
Bd. V, pag. 25	Bd. I, S. 185, §12
Bd. V, pag. 26	Bd. I, S. 195/197
Bd. V, pag. 27–28	Bd. I, S. 188

⁸²⁵ A-Wgm, A 178b/III, pag. 2–8.

A-Wgm, 178b/IV–V	GdmK-Referenz
Bd. V, pag. 29	Bd. I, S. 156
Bd. V, pag. 30–31	Bd. I, S. 181–183, §10–11
Bd. V, pag. 32	Bd. I, S. 181, I und 182, V
Bd. V, pag. 33	Bd. I, S. 193, §14
Bd. V, pag. 34	Bd. I, S. 198–200

Tab. 6.15: Gegenüberstellung zur „höheren“ Harmonielehre, A-Wgm, A 178b/IV–V.

Als weitere Übereinstimmung notiert Vockner ebenfalls überwiegend nur die chromatischen Sätze – und nicht die diatonischen Ausgangsbeispiele – sowie mit Bleistift die entsprechende Generalbassbezeichnung. Beide Vorgehensweisen scheinen demnach erprobte Mittel zur Erschließung und zum Nachvollzug der Chromatik zu sein. Zwei Besonderheiten weist Vockners Ausführung dieser Einheit aber dennoch auf: Zum einen lässt sich neben der wesentlich geringeren Anzahl an abgeschriebenen Beispielen eine Tendenz zur Verkürzung und oder Varianz bei Vockner feststellen. Zum anderen folgt Vockner bei der Übernahme der Beispiele nicht der durch Sechter vorgegebenen Reihenfolge, was insofern untypisch erscheint, als dass sich bei Klose keine Rückbezüge oder Sprünge innerhalb der Übungen zur Modulation finden – gleiches galt bereits für Bruckners Unterricht bei Sechter.

Dass in Vockners Unterrichtsmaterialien im Anschluss an die Enharmonik nach sechs Leerseiten die Kanonlehre anschließt und erst in Bd. VI einfacher und doppelter sowie dreifacher und vierfacher Kontrapunkt folgen, verwundert schon alleine deshalb, weil Sechter wie auch Bruckner die Kanonlehre in der Regel nicht vor den einfachen (bis vierfachen) Kontrapunkt vorzogen. Mit den Leerseiten zu Beginn liegt zunächst die Vermutung nahe, dass Vockner die Kanonlehre nachträglich in Bd. V notierte – dafür sprächen auch die Leerseiten ab S. 129 bis zum Ende des Bandes, sodass erstmals ein nahtloser Übergang, bei dem die Übungen über die Bandgrenzen fortgeschrieben werden, ausbleibt. Mit Blick auf Bd. VI und den Übergang zwischen vierfachem Kontrapunkt und Fugenlehre, bleibt jedoch festzuhalten, dass es an dieser Stelle (A-Wgm, A 178b/VI, pag. 133–134) keinerlei Auffälligkeiten im Unterrichtsmaterial gibt, die auf eine Auslassung, einen Einschub oder eine Unterbrechung des Unterrichts und damit den Beginn der Kanonlehre in einem anderen bereits abgeschlossenen Band hinweisen. Dass die Reihenfolge *Kontrapunkt*, *Kanon*- und abschließend *Fugenlehre* inhaltlich schlüssiger erscheint, wird in der Kanonlehre selbst deutlich, wenn ein dreistimmiger Kanon als erstes als „[...] nach dem dreifachen Contrapunct der

Octave“⁸²⁶ und anschließend ein vierstimmiger Kanon als „[...] 4facher Contrapunct der Octav“⁸²⁷ ausgesetzt wird. Da weder Datierungen für diese Einheiten (Kontrapunkt, Kanon und Fuge) vorliegen noch das Schriftbild zeitliche Diskontinuität andeutet, ist nicht eindeutig zu belegen, ob Bruckner gemeinsam mit Vockner die Reihenfolge des Lehrgangs abänderte – somit die Manuskriptreihenfolge der tatsächlichen Unterrichtsreihenfolge entspräche – oder aber die Kanonlehre tatsächlich nachgeschoben in Bd. V, aber gemessen am üblichen Unterrichtsverlauf vor der Fugenlehre angegangen wurde. Möglicherweise spielt der bereits angedeutete unstete Unterricht Vockners hier eine Rolle, ebenso wäre eine irrtümliche Fortsetzung des Unterrichts denkbar – wenn auch äußerst unwahrscheinlich.

Die Kanonlehre bei Vockner bringt indes bereits Bekanntes: Zunächst wird der zweistimmige Kanon (A-Wgm, A 178b/V, pag. 67–71) eingeführt sowie daran angeschlossen zusammengesetzte Sätze (pag. 73–80). Im Anschluss folgen Beispiele zur Gegenbewegung (pag. 82–85) ehe dreistimmige Kanons (pag. 86–103) sowie dreistimmige Kanons in Gegenbewegung (pag. 105–108). Vergrößerungen eines Kanons (pag. 109) sowie die Aussetzung über einen gegebenen Choral (pag. 110–117) werden ebenfalls dreistimmig erprobt, bevor der Kanon *per tones* (pag. 118–123) wiederum lediglich zweistimmig ausgesetzt wird. Den Abschluss der Kanonlehre bilden die dreistimmige Dominant-Tonika-Nachahmung (pag. 124) sowie ein Beispiel zum vierstimmigen Kanon (pag. 125–128).

Im Vergleich zu Klose fällt bei der Aufstellung des Inhalts hier zunächst auf, dass Vockners Kanonlehre deutlich verkürzt bzw. leicht modifiziert vorliegt: Die Vergrößerung wird nicht bereits zweistimmig eingeführt, eine Kombination aus Gegenbewegung und Vergrößerung (zweistimmig) fehlt ebenso wie der *Rückgängige Kanon* und die Verkleinerung. Ähnlich ist indes die zweistimmige Ausführung des Kanons *per tones* vor dem Beginn der vierstimmigen Kanons als auch der Fokus auf Kanons, die über einen Choral gesetzt werden und wiederum einen vergleichsweise großen Teil der Übungen ausmachen. Ebenfalls vergleichbar zu Klose ist der geringe Korrekturstand aller Übungen: Es lassen sich wenige Korrekturen und oder Verbesserungen erkennen, was wiederum auf die von Klose beschriebene und auch bei Vockner nachweisbare „mechanische“ Machart zurückzuführen ist, die auch bei Vockner nachweisbar ist: So finden sich in der Untereinheit zum dreistimmigen Kanon

⁸²⁶ A-Wgm, A 178b/V, pag. 86.

⁸²⁷ Ebd., pag. 125–128.

in Gegenbewegung zwei unvollständig ausgesetzte Beispiele, bei denen Vockner zwar den jeweils ersten Takt jeder Stimme notiert sowie daran anschließend immer mit einem Takt Pause die weitere kreisförmige Sequenzierung bis zum Ausgangspunkt, die zwischenliegenden Takte aber für eine mögliche Figuration noch freilässt.⁸²⁸ Dieses Vorgehen dürfte prototypisch für das Ausfertigen aller dieser Übungen stehen, wobei die kalkulierend mathematischen Fähigkeiten des Schülers dabei scheinbar mehr gefordert wurden als die künstlerisch-kompositorischen.

In toto zeigt sich die Vockner'sche Ausarbeitung der Kanonlehre damit sowohl hinsichtlich des Umfangs als auch mit Blick auf einzelne Unterrichtsabschnitte als weniger ausführlich wie der vergleichbare Abschnitt bei Klose. Wiederum offen bleibt die Frage, ob die Leerseiten zwischen den Untereinheiten einen lediglich sporadischen Unterricht oder aber das Fehlen weiteren Materials anzeigen.

Die Einheit zum einfachen Kontrapunkt umfasst bei Vockner die ersten 52 Seiten des letzten Bandes seiner Mitschrift und ist nach bereits bekannten Mustern abgefasst.⁸²⁹ Gemäß dem Fux'schen Gattungskontrapunkt werden alle fünf Gattungen im zwei- bis vierstimmigen Satz in Dur über den gleichen Cantus firmus (Cf 1) abgehandelt. Weniger planvoll erscheint der darauffolgende Abschnitt in Moll, denn Vockner arbeitet diesen – im Gegensatz zu Klose – ausschließlich vierstimmig aus: Die 1. und 2. Gattung werden über Cf 2 ausgearbeitet, daran angeschlossen der Wechsel zur 3. Gattung mit einem weiteren Cantus firmus (Cf 3). Nach einer Wiederholung der 2. Gattung (über Cf 2) setzen sich die Übungen zur 3. bis 5. Gattung mit dem nächsten Cantus firmus (Cf 4) fort. Den Abschluss bilden zwei Aussetzungen zur 5. Gattung über Cf 5 und Cf 2.

⁸²⁸ A-Wgm, A 178b/V, pag. 107.

⁸²⁹ A-Wgm, A 178b/VI, pag. 1–52.

Vockner VI, Cf 1, pag. 1

Vockner VI, Cf 2, pag. 39

Vockner VI, Cf 3, pag. 43

Vockner VI, Cf 4, pag. 48

Vockner VI, Cf 5, pag. 51

Abb. 6.14: Cantus firmii zum einfachen Kontrapunkt in Vockners Studienbüchern, A-Wgm, A 178b/VI.

Vergleicht man die verwendeten Cantus firmii, bestätigt sich die von Klose geäußerte Tendenz, dass Bruckner für Dur und Moll jeweils einen bestimmten Cantus firmus bevorzugte, denn der von Vockner verwendete Cf 1 entspricht dem Cf 4 von Klose, gleiches gilt für Cf 2 (Vockner) respektive Cf 7 (Klose).⁸³⁰ Während Klose jedoch mehrere Cantus firmii in Dur abhandelt und nur einen weiteren in Moll, kehrt sich das Verhältnis bei Vockner gerade um, denn nur Cf 1 wird im Dur-Kontext verwendet, während alle übrigen in Moll ausgeführt werden – auch fehlen bei Vockner transponierte Beispiele. Damit zeichnet sich einerseits ein methodisches Vorgehen Bruckners für alle Schüler ab, nämlich jeweils die Verwendung eines einzelnen Cantus firmus für Dur und Moll. Gleichzeitig zeigt sich andererseits, dass Vockners Ausführung, d. h. die tatsächlich ausgearbeiteten Übungsbeispiele wie schon im Abschnitt zur Kanonlehre eher gering ausfallen.

Noch deutlicher wird die Tendenz zur verkürzten Abhandlung der Unterrichtseinheiten beim folgenden doppelten Kontrapunkt: Finden sich in der ersten Untereinheit zum (einfachen) doppelten Kontrapunkt noch sämtliche Intervallversetzungen (A-Wgm, A 178b/VI, pag. 53–65), so verkürzt Vockner den folgenden Abschnitt zur Verbindung zweier doppelter Kontrapunkte (pag. 65–69), sodass lediglich die Verbindungen von Oktave und None, Oktave und Dezime, Oktave und Duodezime sowie Dezime und Duodezime übrigbleiben. Wo Bruckner selbst und auch Klose nahezu sämtliche kombinatorischen Möglichkeiten bei der Intervallverbindung aussetzen, reduziert sich dieser Abschnitt bei Vockner auf vier Übungen.⁸³¹ Diese Reduktion der Unterrichtsinhalte steht dabei konträr zu Kloses Beschreibungen zum doppelten Kontrapunkt:

„Es genügt aber vollauf, den [Kontrapunkt] der Oktav, der Dezime und der Duodezime zu beherrschen. Bruckner ließ indessen die Umkehrungsmöglichkeiten in alle Intervalle üben, von dem der Terz angefangen bis zu demjenigen der Quartuordez, erblickte im Verbinden jedes dieser Kontrapunkte mit jedem anderen, ja sogar von dreien miteinander eine musikpädagogische Notwendigkeit, und wäre sicherlich von den heftigsten Skrupeln, [...] gepeinigt worden, wenn er mir diese Wonnen der Vereinigung sämtlicher Kontrapunkte vorenthalten hätte.“⁸³²

Die von Klose angesprochene Kürzung auf lediglich drei Intervallversetzungen im doppelten Kontrapunkt und damit indirekt auch bei der Verbindung zweier solcher

⁸³⁰ Es handelt sich jedoch bei Cf 1 (Vockner) nicht um denjenigen Cantus firmus, den Klose als Bruckners Hauptbeispiel beschreibt: Dieser wäre Klose II, Cf 1, S. 263. Vgl. Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 83 bzw. Abb. 6.10: Cantus firmii zum einfachen Kontrapunkt in Kloses Studienbüchern[...].

⁸³¹ In Vockners Mitschrift finden sich weder Leerseiten, noch abgebrochene Übungen an Seitenumbrüchen, die auf ein Fehlen weiterer Übungen hindeuten würden.

⁸³² Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 87.

miteinander, scheint in Vockners Mitschrift umgesetzt und es bleibt wohl zu konstatieren, dass Bruckner keine Skrupel hatte, Vockners Unterricht derart zu gestalten. Spekulativ ließen sich Vockners bereits bestehende Kenntnisse oder aber auch eine grundsätzlich andere Unterrichtsgestaltung – die Vorziehung der Kanonlehre bekäme somit ebenfalls eine Legitimation – als mögliche Beweggründe anführen.

Mit der Verbindung dreier doppelter Kontrapunkte, dem Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung sowie dem rückgängigen Kontrapunkt setzt Vockners Unterricht jedoch gemäß der Abfolge der Sechter'schen Lehre fort. Besonders zahlreich fallen dabei die Übungen zum melodischen Kontrapunkt in Verbindung mit den doppelten Kontrapunkten der Oktave, Dezime und Duodezime aus, denn im Gegensatz zu den übrigen meist in ein bis zwei Beispielen abgehandelten Untereinheiten verfertigt Vockner insgesamt 17 Beispiele zu diesem Abschnitt.⁸³³ Weiterhin fehlt mit Blick auf den 3. Band der *Grundsätze* [...] der 72. Paragraph zu Verzierungen im doppelten Kontrapunkt, der bei Klose jedoch abgehandelt wurde.⁸³⁴

Den Abschluss der Kontrapunktlehre bilden die Einheiten zum drei- und vierfachen Kontrapunkt, wobei sich für ersteren ebenfalls wieder eine Reduktion der in Sechters Lehre abgehandelten Paragraphen ausmachen lässt, denn lediglich die Einführung zum dreifachen Kontrapunkt sowie der dreifache Kontrapunkt in der Oktave (GdmK III, § 73–74) sind von Vockner ausgeführt, während die übrigen Abschnitte mit weiteren Intervallversetzungen sowie melodischer Gegenbewegung und rückgängigem Kontrapunkt (§ 75–83) fehlen.⁸³⁵ Auch der vierfache Kontrapunkt zeigt sich mit Blick auf Sechters *Grundsätze* [...] unvollständig, da auch hier der Abschnitt zur melodischen Gegenbewegung (§ 86) fehlt.

Insgesamt erweckt die Unterrichtseinheit zum doppelten Kontrapunkt den Eindruck, dass sämtliche Themengebiete mit wenigen Ausnahmen mehr kurz angesprochen als tatsächlich längerfristig durchgearbeitet wurden. Die Auslassungen der verschiedenen Intervallversetzungskombinationen mit den jeweils eher gering gehaltenen Übungsbeispielen lassen zwei Deutungsperspektiven zu: (i) Offensichtlich scheint einerseits die bereits diskutierte Möglichkeit, dass der letzte Band von Vockners

⁸³³ A-Wgm, A 178b/VI, pag. 98–114 [recte: 85–101].

⁸³⁴ Vgl. Sechter, GdmK III, S. 319–323 sowie CH-Bu, kr. XXVIII 95/III, S. 233–235.

⁸³⁵ Die entsprechenden Untereinheiten wären vor dem vierfachen Kontrapunkt zu erwarten, vgl. A-Wgm, A 178b/VI, pag. 129ff [recte: 116ff].

Unterricht diskontinuierlich und insgesamt in einer größeren Zeitspanne entstand als die vorangegangenen, sodass Themengebiete innerhalb einer Unterrichtsstunde verhandelt wurden, aber anschließend keine Fortsetzung fanden. Gegen diese Deutung spricht das innerhalb der Lehre zum doppelten Kontrapunkt sukzessive Voranschreiten bei gleichzeitigem Fehlen fragmentarischer oder sprunghafter Verwerfungen oder eingestreuter Leerseiten, die wiederum auf mehrere Schreib- bzw. Entstehungsschichten hindeuten würden. Schriftbild und Tinte bestärken zudem den Eindruck eines fortlaufenden Entstehungsprozesses. Wahrscheinlicher erscheint mit Blick auf den gesamten Band, dass die drei Untereinheiten jeweils in größerem Abstand entstanden, also ein Semester bzw. Unterrichtsjahr einen Teilbereich abdeckte und Vockner gleichzeitig möglicherweise nur in unregelmäßigen Abständen Unterricht erhielt. (ii) Andererseits scheint eine Modifikation des Unterrichtsablaufes von der durch Sechter vorgegebenen und bei Klose ebenfalls vorgefundenen Form zumindest denkbar. Vockner selbst könnte darum gebeten haben oder aber Bruckner schätzte die Fähigkeiten seines Landsmannes so hoch ein, dass eine intensive Auseinandersetzung mit einzelnen Kapitel als nicht notwendig erschien.⁸³⁶

Der letzte Abschnitt in Vockners Unterrichtsmaterial widmet sich der Fugenlehre, die im Vergleich zu Bruckners eigenen Ausarbeitungen wiederum eher gering ausfällt.⁸³⁷ Einer Einleitung mit der Vorstellung von Dux und Comes folgen unmittelbar die von Bruckner übergreifend unterrichteten Gattungen zum Themenaufbau innerhalb der Fuge:

- 1. Gattung: das Thema wird in der Tonika exponiert und endet auf der Dominante
- 2. Gattung: das Thema wird in der Tonika exponiert und endet ebenfalls in der Tonika
- 3. Gattung: das Thema beginnt in der Tonika, wechselt zur Dominante und kehrt zur Tonika zurück
- 4. Gattung: das Thema wird chromatisch gebracht (muss aber zunächst auf den diatonischen Satz zurückgeführt werden)⁸³⁸

⁸³⁶ Vgl. hierzu Kapitel 6.4.3 „Die ganzen Studien“ – *Schüler-Lehrer-Verhältnis*.

⁸³⁷ Ein Vergleich zur Mitschrift Kloses oder Ecksteins entfällt, da jeweils keine Ausarbeitungen zur Fugenlehre vorliegt.

⁸³⁸ Abhandlung², Bd. I, S. 54, § 4.

Vockner notiert zudem eine 5. Gattung, die sich lediglich in seiner Mitschrift wiederfinden lässt – andere Unterrichtsmitschriften weisen in überwiegend konsistenter Form lediglich vier Gattungen auf.⁸³⁹

Zusätzlich zu den fünf charakteristischen Fugenbestandteilen (Dux, Comes, Wiederschlag, Gegen- und Zwischenharmonie), die auch in der Terminologie deutlich auf Marpurg hinweisen, folgt die weitere Unterteilung zur Gestaltung des Themas – wiederum in Verkürzung zu Marpurg.

Daran angeschlossen folgen Fugenexpositionen, die mehr oder minder vollständig durchgeführt sind – teilweise ist dabei die vierte Iteration des Themas nur angedeutet und die Übungen brechen ab, teilweise sind die Expositionen komplett ausgearbeitet. Nach zwei vollständigen Fugen behandelt Vockner in einem einzigen Beispiel mit drei Varianten die Engführung eines bereits zuvor verarbeiteten Themas, ehe acht weitere vollständige Fugen folgen.⁸⁴⁰ Davon ist eine Fuge mit „Fuge in Es-Dur“ überschrieben, was gleichermaßen auf den Werkcharakter dieser Übungen, die sich jetzt teils über mehrere Seiten erstrecken, hinweist. Zu den weiteren Fugen in diesem Abschnitt notiert Vockner jeweils eine Gattungszuweisung, sodass drei Fugen (pag. 155–157) der 1. Gattung, zwei Fugen (pag. 161–162) der 3. Gattung sowie eine Fuge (pag. 163) der 4. Gattung zuzuordnen sind. Abschließend werden drei Doppelfugen ausgearbeitet: die beiden letzteren wiederum mit Gattungszuweisungen (4. und 3. Gattung). Wie bereits in Bruckners Studienbüchern wird der inhaltliche Abschluss des Unterrichts durch eine weitreichendere Fugenkomposition markiert. Ergänzt wird die »Schlussdoppelfuge« um eine Variante, bei der Vockner den Orgelpunkt aus dieser Fuge herauskürzt.

Vockners Ausarbeitungen zur Fugenlehre sind durch zwei Merkmale gekennzeichnet: Einerseits zeigen sich wenig überraschend klare Anleihen zu Marpurgs Fugenlehre, sowohl inhaltlich-strukturell als auch terminologisch, obgleich sich nicht ausmachen lässt, ob dieser Einfluss von der Bruckner'schen Unterrichtsmethodik herrührt oder auf eine tatsächliche Beschäftigung mit Marpurgs Lehrwerk zurückzuführen ist. Gleichzeitig scheint das vorliegende Material andererseits in Umfang und Inhalt zu spärlich zu sein, als dass sich weder eine genaue Zuordnung zu Marpurg oder anderen

⁸³⁹ Vgl. bspw. die Mitschrift von Lorenz Ritter (Privatbesitz, Wien). Naheliegender wäre, dass Vockner hier die von Marpurg als „vermischte Sätze“ (Abhandlung², Bd. I, S. 63) bezeichnete Form als 5. Gattung bezeichnet.

⁸⁴⁰ Eine weitere Fuge, die jedoch in der Ausarbeitung abbricht, wurde nicht gezählt (siehe A-Wgm, A 178b/VI, pag. 169 [recte: 156]).

potenziellen Vorlagen herstellen lässt, noch, dass sich darin ein kompletter Fugenlehrgang bei Bruckner widerspiegelt. Ebenso wenig genügen Vockners Fugenausarbeitungen daher, um auf eine potenzielle Vorlage Sechters zu schließen.

6.4.3 „Die ganzen Studien“ – Schüler-Lehrer-Verhältnis

Die inhaltliche Gesamtschau der bisher vorliegenden Unterrichtsmaterialien Vockners – und das sich noch weitere Bände im Privatbesitz befinden, kann letztlich nicht ausgeschlossen werden – zeigte eine Reduktion der Unterrichtsinhalte, die teils als Konzentration auf das wesentliche, teils als schlichte Auslassung gelesen werden können. Mit Blick auf die Harmonielehre zeichnet sich mit den zahlreichen Transpositionen das Bild einer bereits bekannten Didaktik fort, wenngleich Vockners Mitschrift im Teil zu *Diatonischen Tonwechselungen* sowie zum *Chromatischen Fortschreiten* nicht den gleichen Umfang aufweist, wie dies bei Klose oder aber bei Bruckner selbst der Fall ist. Die Kontrapunktlehre erfährt eine noch stärkere Kürzung, wenn auch die wesentlichen satztechnischen Mittel (Gattungskontrapunkt nach Fux, Gegenbewegung, Krebs und Verbindung mehrerer Kontrapunkte miteinander im doppelten bis vierfachen Kontrapunkt) vollständig abgehandelt sind. In gleicher Weise sind Kanon- und Fugenlehre umgesetzt, die wesentlichen Merkmale der Sechter-/Bruckner'schen Lehre lassen sich nachzeichnen, aber eine intensive Ausarbeitung im Sinne einer quantitativ hohen Anzahl an Übungsbeispielen fand zumindest mit Blick auf das vorliegende Material nicht statt.

Das Diktum der „ganzen Studien“, das von Göll./Auer aufgestellt und von Schenk/Gruber sowie Tschulik fortgesetzt wurde, bestätigt sich im Vergleich zu weiteren Unterrichtsmaterialien – bereits zur Klose-Mitschrift, aber auch zu weiteren Schülermitschriften – demnach also nicht, denn mag Vockners Harmonielehre am umfangreichsten hinsichtlich der transponierten Wiederholungen sein, so bildet diese wie auch die Kontrapunktlehre nur einen Ausschnitt des eigentlichen Lehrgangs ab.

Anhand eines anekdotisch gehaltenen Berichts von Irene Vockner (1883–1946), den diese im Vorlauf zu Franz Gräflingers Publikation *Anton Bruckner und das*

*Salzkammergut*⁸⁴¹ vermutlich ca. 1943 an Gräflinger übersandte, lässt sich nun zumindest ansatzweise nachvollziehen, wie der Unterricht abgelaufen sein soll:

„Io [recte: 10⁸⁴²] Jahre hindurch war mein Vater Schüler Bruckners [in] Harmonielehre und Kontrapunkt. In den späteren Jahren bestanden allerdings diese Stunden nur darin, dass sie sich gegenseitig die schwierigsten kontrapunktischen Aufgaben stellten und dann über die beiderseitigen Lösungen debattierten. Oder sie gaben sich Themen, die sie dann auf der Orgel oder dem Klavier frei oder nach strengen Gesetzen bearbeiteten.“⁸⁴³

Auch wenn nur aus zweiter Hand wiedergegeben, dürften die Äußerungen I. Vockners über den Kontrapunktunterricht wohl als authentisch gelten, denn auch Göll./Auer berichten in ähnlicher Weise über die fortgeschrittenen Studien Vockners:

„Als Vockner in seinen Studien schon vorgeschrittener war, forderte ihn der Meister zu praktischen Turnieren im kontrapunktischen Spiel am Klavier heraus.“⁸⁴⁴

Das Schüler-Lehrer-Verhältnis zwischen Vockner und Bruckner ist spätestens mit Abschluss der Harmonielehre-Studien also nicht mehr von einem Autoritätsgefälle – wie es typischer Weise zu erwarten wäre – gekennzeichnet, vielmehr wird Vockner als gleichwertiger Musiker respektive Theoretiker angesehen, mit dem Bruckner kontrapunktische Problemstellungen erörterte und der in den Freundeskreis aufgenommen wurde. Die Erklärung für das freundschaftliche Verhältnis liefern Göll./Auer direkt im Anschluss:

„Bei Bruckners Heimatliebe ist es begreiflich, daß er sich in der Gesellschaft seiner jungen Landsleute am wohlsten fühlte.“⁸⁴⁵

Ebenso wird auf Vockners Teilnahme an den Wirtshaus-Besuchen Bruckners hingewiesen.⁸⁴⁶ Wesentlich einschneidender für das Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer dürfte indes Vockners Rolle während des Ringtheaterbrandes am 8. Dezember

⁸⁴¹ Franz Gräflinger, Art. Anton Bruckner und das Salzkammergut, in: *Salzkammergut-Zeitung* II. Jg., Nr. 41 vom 13. Oktober 1946, S. 1–2. Dort vermerkt Gräflinger: „Von Prof. Dr. Vockner, den Bruckner zu seinem Nachfolger an der Hochschule bestimmte, erhielt ich vor drei Jahren allerlei auf den Meister bezug [sic] habende Mitteilungen.“ (ebd. S. 2). Der nachstehende Bericht aus der Zeit als Bruckner anlässlich der Hochzeit der Erzherzogin Valerie in Bad Ischl weilte und während eines Nachspaziergangs halluziniert haben soll, ist aus der Perspektive eines der Vockner-Kinder geschrieben, ob es sich dabei um Irene Vockner oder aber ihren Bruder Josef Vockner (1877–1955) handelt, ist unklar. Offensichtlich stammt er aber nicht, wie Gräflinger in der Einleitung schildert, von Vockner selbst.

⁸⁴² Die angegebene Zeitspanne deckt sich ebenfalls nicht mit der tatsächlichen Unterrichtsdauer.

⁸⁴³ Der Bericht befindet sich im Nachlass Gräflingers in der Musiksammlung der ÖNB, siehe: (A-Wn,) F30.Graeflinger.617, hier: pag. 1. Es handelt sich um einen Bogen (vier Seiten, 2 ½ Seiten beschrieben) mit maschinenschriftlichem Text, der (vermutlich) von I. Vockner selbst oder aber von Gräflinger mit Tinte korrigiert wurde. Diese Korrekturen wurden im zitierten Ausschnitt sowie in allen folgenden Zitaten nicht wiedergegeben. Der gleiche Schreiber vermerkte auf S. 3: „(Aus den Aufzeichnungen der Frau Irene Vockner, Bezirksbeauftragte, der Reichsmusikkammer Wien, VII/62 Karl Schweighofergasse 6.)“.

⁸⁴⁴ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 453.

⁸⁴⁵ Ebd.

⁸⁴⁶ Ebd. sowie A-Wn, F30.Graeflinger.617, pag. 1–2.

1881 gewesen sein, denn wie I. Vockner berichtete⁸⁴⁷, war Vockner während des Brandes bei Bruckner:

„Sowie mein Vater von dem Brand hörte, eilte er sofort besorgt zu Bruckner, er fand ihm [sic] händeringend inmitten seiner Noten und Manuskripten [sic], die in einem grossen [sic] sonst ganz leeren Zimmer frei an den Wänden entlang in kleinen Stößen [sic] aufgeschichtet waren. »Was mache ich denn nur mit meinen Noten« rief er immer wieder verzweiflungsvoll und war nicht zu beruhigen. Da Vater nicht bei ihm bleiben konnte, eilte er nach Hause und bat seinen Schwager Richard Schönberger, einen Ingenieur, schnellstens zu Bruckner zu gehen und ihm [sic] nicht zu verlassen, was dieser auch tat. Er blieb die ganze Nacht bei ihm bis alle Gefahr beseitigt war.“⁸⁴⁸

Auch Göll./Auer bestätigen Vockners Beistand in der Nacht des Brandes, jedoch mit Berufung auf Bruckners Schwester Rosalia Hueber (1829–1898), und ergänzen dies:

„Der Meister kam mit Vockner auf diesen Abend zu sprechen und meinte dann immer: »Nie vergiß i' Dir das!«“⁸⁴⁹

Unbenommen der potenziellen narrativen Ausschmückungen durch Göll./Auer bleibt zu konstatieren, dass Vockner sicherlich spätestens ab 1881 zu Bruckners engeren Vertrauten gehörte. Ein Rückbezug auf die Studienbücher ist an dieser Stelle insofern interessant, als dass die letzte Datierung in Bd. IV auf den 27. Mai 1881 ca. sechs Monate zuvor verweist. Mit Blick auf die zu Beginn des V. Band abgeschlossene Harmonielehre und dem, ab da mit der vorgezogenen Kanonlehre und stark verkürzten Kontrapunktlehre veränderten Lehrgang ließe sich spekulativ natürlich annehmen, dass die ersten 60 Seiten von Bd. V noch vor dem Ringtheaterbrand entstanden und erst im Anschluss die Brüchigkeit und Veränderungen in Vockners Unterricht bei Bruckner stattfanden, da sich daran ebenso ein nochmals verändertes Schüler-Lehrer-Verhältnis anschloss. Dass die Harmonielehre genau vor dem 8. Dezember abgeschlossen war, bleibt höchst spekulativ – bis unwahrscheinlich –, weshalb hier eher von Koinzidenz zu sprechen wäre, als von Kausalität.

Letztlich bleibt festzuhalten, dass Vockner auch nach seiner Unterrichtszeit bis kurz vor Bruckners Tod mit diesem in Kontakt stand:

⁸⁴⁷ I. Vockners Bericht beginnt hier mit der bekannten Anekdote über Bruckners zwanghaftes Verhalten beim Verlassen der Wohnung sämtliche Kerzenlichter auf besondere Weise zu löschen und die Wohnung gründlich zu verschließen. Der Kausalzusammenhang für dieses Verhalten wird dann wiederum im Ringtheaterbrand gesehen, wobei Vockner Bruckners Unsicherheit diesbezüglich zu provozieren scheint (vgl. A-Wn, F30.Graeflinger.617, pag. 2). Das Nachfragen, ob tatsächlich alle Lichter gelöscht waren, wird als „Vocknerische Spitzbüberei“ markiert. Interessanterweise übernimmt Klose diese Anekdote in ihrem Zusammenhang zum Ringtheaterbrand (ohne Vockners Beteiligung zu erwähnen) und insinuiert Bruckner eine „Furcht vor dem Feuer“ (vgl. Klose, Meine Lehrjahre, S. 12–13).

⁸⁴⁸ A-Wn, F30.Graeflinger.617, pag. 2.

⁸⁴⁹ Göll./Auer, Bd. 4/1, S. 685.

„Die Freundschaft Bruckner-Vockner blieb auch weiter bestehen als mein Vater keine Stunden mehr bei Bruckner nahm und immer[,] wenn er ihn besuchte, spielte Bruckner alles, woran er gerade komponierte vor. Das waren unvergessliche Stunden für meinen Vater.“⁸⁵⁰

Trotz des scheinbar engen Verhältnisses lassen sich nach aktuellem Forschungsstand keine Beteiligungen Vockners an der Drucklegung oder Revision Bruckner'scher Werke nachweisen, was einerseits möglicherweise auf die berufliche Auslastung Vockners und andererseits auf dessen eigenes kompositorisches Schaffen, das eine zeitintensive Mitarbeit an Bruckner'schen Werken nicht erlaubte, zurückzuführen sein könnte.

6.4.4 Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler

Im Gegensatz zu Klose zeichnet sich Vockners Mitschrift dadurch aus, dass der Schüler die grundlegenden Regeln zur Akkordbildung sowie -vorbereitung und -auflösung im Abschnitt zur Harmonielehre mehrheitlich auch verbalsprachlich notiert, sodass Aussetzungsregeln und deren Begründungen nachvollziehbar werden bzw. als Gedächtnisstütze vermutlich für Vockner selbst auch blieben. Ob diese Annotationen immer direktes Resultat einer von Bruckner geäußerten Regel sind oder aber im Nachgang des Unterrichts ergänzt wurden, lässt sich weder pauschalisierend bestimmen, noch im Einzelfall mit letzter Bestimmtheit festlegen. Die umfangreicheren Textpassagen⁸⁵¹ befinden sich meist am Beginn eines neuen Abschnittes und beziehen sich dementsprechend auf den jeweils eingeführten Akkord; innerhalb der transponierten Wiederholungsübungen finden sich indes nahezu keine Kommentierungen, was mit Blick auf die Wiederholungsstruktur naheliegt. In der Gesamtschau manifestiert sich zudem das bereits gezeichnete Bild einer Differenz zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt, also zwischen Bd. I–V/1 und V/2–VI, denn auch eine umfassende Kommentierung fehlt im Abschnitt zum Kontrapunkt (einschließlich Kanon und Fuge) völlig. Gleichsam ist zu bemerken, dass die Annotationen innerhalb der Harmonielehre stetig abnehmen, d. h. während Vockner

⁸⁵⁰ A-Wn, F30.Graeflinger.617, pag. 2. Nimmt man das angesprochene Vorspielen neuer Werke seitens Bruckner ernst, handelt es sich ausschließlich um die zwischen 1888 und 1896 entstandenen Kompositionen. Naheliegender scheint, dass Vockner bereits seit Unterrichtsbeginn die jeweils aktuellen Kompositionen vorgespielt bekam. Ob und ab wann Bruckner kompositorische Ideen mit Vockner besprach, bleibt jedoch ungewiss.

⁸⁵¹ Die Textpassagen wurden bereits bei Schenk/Gruber wiedergegeben, sodass auf eine erneute Wiedergabe verzichtet werden konnte.

anfänglich zu neuen Unterrichtsinhalten noch Fortschreitungsregeln oder Merksätze notierte, sind die wesentlich komplexeren Inhalte zur Modulation, Chromatik und Enharmonik auffallend gering kommentiert. Begründet mag dies einerseits mit dem Fortschritt des Schülers sein, ebenso läge nahe, dass Bruckner in diesen Kapiteln weniger mündliche Anweisungen gab sowie andererseits, dass durch die Sechter'sche Vorlage, die diesen Kapiteln zugrunde liegt, bereits eine verbalsprachliche Erläuterung bzw. Anleitung vorhanden war.⁸⁵²

Für die Eintragungen Bruckners in Vockners Studienmaterial bestätigt sich zunächst Schenk/Grubers Einteilung in „Exempla und Korrekturen“⁸⁵³ sowie die Feststellung, dass Annotationen Bruckners fast ausschließlich in der Harmonielehre zu finden sind. Ebenso, dass gänzlich von Bruckner geschriebene Aufgaben in Bd. IV–V zu Modulation, Chromatik und Enharmonik nicht auftauchen, jedoch eine intensivere Bearbeitung seitens Bruckner in den Einheiten zur Auflösung der Non, Undezime und Tredezime festzustellen ist.⁸⁵⁴ Wie bereits bei Klose zu beobachten, finden sich indes vollständig von Bruckner geschriebene Beispiele zumeist am Beginn einer neuen Übungseinheit als Einleitung sowie als Nachtrag am Ende (häufig als Vorausschau). Beide Befundarten unterstützen die von Klose wiedergegebene Beschreibung des Unterrichts, dass die sogenannten »Exempla« durch Bruckner vorgegeben, die darauffolgenden Übungen – vornehmlich Transpositionen – jedoch vom Schüler in Eigenarbeit durchgeführt wurden. In diesem Kontext kann für Vockners Studienmaterial noch eine weitere Kategorie eingeführt werden: Kollaboratives Arbeiten zwischen Lehrer und Schüler. Diese Form, die sich bereits in Bruckners eigenen Studienbüchern wiederfindet, lässt sich vereinzelt auch in Vockners Unterrichtsmaterial nachweisen und tritt teils als Mischform zwischen Exempla und Korrekturen auf.

⁸⁵² Für eine Auflistung sämtlicher Eintragungen Bruckners in die Schüler-Mitschriften siehe Anhang 6.6: Eintragungen Bruckners in den Mitschriften Kloses (CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95), Vockners (A-Wgm, A 178b) und Ecksteins (A-Wn, Mus.Hs. 28446).

⁸⁵³ Schenk/Gruber, *Die ganzen Studien*, S. 376.

⁸⁵⁴ Ebd.

Bruckner zudem zu allen im Beispiel auftretenden Quartsextakkorden die Tonbuchstaben, d. h. zu T. 4 untereinanderstehend „f d h“ sowie „d h f“, zu T. 5 „A“ sowie „6/4 c a e“ und abschließend zu T. 10 „a f c 6/4“. Zur Erläuterung der scheinbaren Fundamentschritte notiert Vockner darunter den bereits bei Schenk/Gruber wiedergegebenen Kommentar.⁸⁵⁶

Auch für die Vorbereitung auf der 5. Stufe ergänzt Bruckner wiederum nach einer Korrektur eine Variante zum scheinbaren *Terz steigen*, ehe Vockner mit einer weiteren Variante zum scheinbaren *Quint steigen* anschließt:

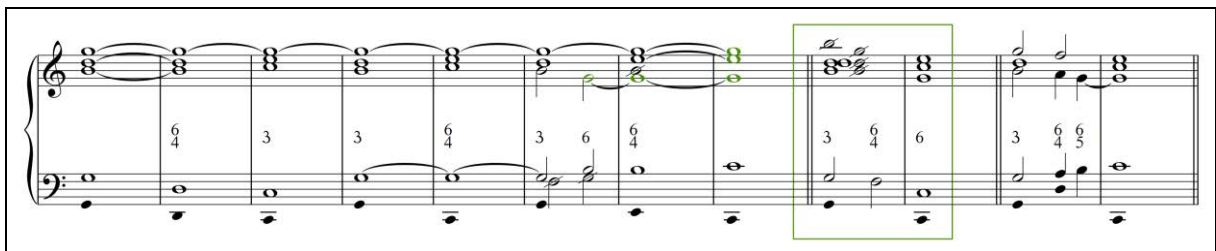


Abb. 6.16: Schreiberwechsel Bruckner-Vockner, A-Wgm, A 178b/II, pag. 64.⁸⁵⁷

Beide Varianten verkürzen die drei Schlusstakte zu zwei Takten, wobei der Quartsextakkord jeweils auf die weniger betonte 3. Zählzeit verschoben wird. Bruckners Beispiel bringt scheinbares *Terz steigen*, während Vockner mit scheinbaren *Quint steigen* aussetzt. Dass diese letzte Variante von Vockner stammt, deutet auf eine letztlich positiv absolvierte Übung, d. h. einen Lernerfolg hin. Mit Blick auf die zugehörigen Transpositionsübungen (A-Wgm, A 178b/II, pag. 84–85) wird deutlich, dass die zweite Variante erst im Anschluss an das transponierende Wiederholen erarbeitet wurde. Denn obwohl die Transpositionen den Zustand ante correturam von Bruckners Beispiel wiedergegeben, spiegelt die Platzaufteilung der Übungen samt händisch verlängerter Notenzeilen eine Ausarbeitung ursprünglich ohne die zweite Variante wider. Zudem notiert Vockner die Variante im Anschluss (A-Wgm, A 178b/II, pag. 86) nochmals.

Dass Vockner offensichtlich Schwierigkeiten mit den scheinbaren Fundamentschritten im Kontext des Quartsextakkordes hatte, wird mit Blick auf die Parallelstelle zur Auflösung deutlich: Ca. einige Übungsstunden später zeigen sich wiederum bei der 2. und 5. Stufe vollständig von Bruckner ausgesetzte Passagen, mit Bleistift ergänzte Fundamentschritte für die scheinbaren Fundamente sowie die bereits gezeigte

⁸⁵⁶ Schenk/Gruber, Die ganzen Studien, S. 358.

⁸⁵⁷ Der Zeilenumbruch wurde in der Abbildung nicht berücksichtigt, erfolgt aber vor den letzten beiden Takten. Die Akkoladenklammer samt Schlüsselung der neuen Zeile stammt von Vockner.

kollaborative Arbeitsweise in den Aussetzungen. Die weiteren Annotationen und Ergänzungen Bruckners – sofern nicht von Schenk/Gruber als Faksimile mitgeteilt – umfassen neben den Korrekturen im Notentext zumeist (1) Ergänzungen oder aufgrund von Korrekturen notwendig gewordene Änderungen der Generalbassbezifferung, (2) eingetragene Tonbuchstaben zur Markierung des für die Progression wichtigen Stimmfortgangs oder zur Verdeutlichung von durch Korrekturen unleserlich gewordenen Passagen sowie (3) Ergänzung von Oktavierungen (ottava-Zeichen) meist zum Basssystem, um Stimmkreuzungen mit den drei Oberstimmen zu vermeiden sowie vice versa am oberen System.

Insgesamt deckt sich der Korrekturstand mit demjenigen in Kloses Unterrichtsmaterial, sowohl was die Anzahl an vom Schüler eingetragenen Korrekturen anbelangt als auch was die Eintragungen und Ergänzungen seitens Bruckner betrifft. Im Gegensatz zueinander stehen hierbei Passagen, meist die in C-Dur gehaltenen Ausgangsbeispiele, mit hohem Korrekturstand und Abschnitte, die nahezu reinschriftlichen Charakter aufweisen – mehrheitlich die transponierten Wiederholungsübungen. Wenngleich bei Klose deutlich mehr Korrekturen auf Bruckner zurückzuführen sind – dies mag auch Nebeneffekt der besser zu trennenden Schriftbilder sein –, sind die Textbefunde bei Vockner annähernd ähnlich zu kategorisieren: Zu den von Bruckner geschriebenen Eingangsbeispielen und Korrekturen, gruppieren sich zudem Beispiele bei denen Lehrer und Schüler gemeinsam im Wechsel an Aufgaben arbeiteten. Nur äußerst selten finden sich verbalsprachliche Äußerungen Bruckners, wohingegen Vockner in Form von Merksätzen und Anleitungen im Vergleich zu Klose deutlich mehr kommentiert. Ebenso vergleichbar mit Kloses Aufzeichnungen ist gesamtheitlich betrachtet das Missverhältnis zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt, sowohl hinsichtlich der Kommentierung, des Korrekturstandes als auch der Eintragungen Bruckners, denn in beiden Mitschriften werden einfacher bis vierfacher Kontrapunkt sowie Kanon- und Fugenlehre deutlich weniger ausführlich kommentiert und korrigiert.

6.5 Friedrich Ecksteins Studium bei Bruckner

6.5.1 Biographische Zusammenfassung

Die biographische Zusammenfassung des am 17. Februar 1861 in Perchtoldsdorf bei Wien geborenen Friedrich Ecksteins stützt sich mehrheitlich auf dessen eigene Schilderungen in verschiedenen autobiographischen Publikationen sowie auf die von Max Schönherr vorgelegte Studie.⁸⁵⁸ Eckstein selbst berichtet zumeist episodisch und in längeren Abschweifungen über seine Kindheit und Jugend, die bedingt durch die sozioökonomische Stellung der Familie als bildungsbürgerlich sowie naturwissenschaftlich geprägt zu bezeichnen ist. Belegt ist zudem Ecksteins Besuch des Akademischen Gymnasiums sowie vermutlich ein anschließend begonnenes Philosophie-Studium an der Wiener Universität.⁸⁵⁹ Über seine frühe musikalische Ausbildung gibt Eckstein wenig Auskunft: um 1879 erhielt er Klavier- und Orgelunterricht sowie Unterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt von Emil Kirschbaum (ca. 1851–1899) in Mödling.⁸⁶⁰ Zur etwa gleich Zeit ca. um 1880 trat Eckstein wie auch weitere Familienmitglieder dem Wiener Akademischer Wagner-Verein bei. Alle blieben dort Mitglied bis 1889 bzw. 1892.⁸⁶¹ Die „jahrelang [...] insbesondere nach Bellermand und Sechter getrieben[e]“⁸⁶² Musiktheorie fand, wenn überhaupt, aller Wahrscheinlichkeit nach lediglich privat bzw. im Selbststudium statt.⁸⁶³ Eine erste Begegnung mit Bruckner wird in den Herbst 1879 verortet, ehe Eckstein „durch [s]eine Freunde, die Brüder Josef und Franz Schalk und Ferdinand Löwe“⁸⁶⁴ im Sommer 1881 in Bruckners Freundeskreis eingeführt wurde. Privatstunden bei Bruckner erhält Eckstein von ca. September 1884 bis mindestens

⁸⁵⁸ Friedrich Eckstein, *Erinnerungen an Anton Bruckner*. Von Friedrich Eckstein (= Universal-Edition 7459 und Philharmonia-Bücherei 440), Wien: Universal-Edition, 1923 [= Eckstein, *Erinnerungen*]. Die auf Bruckner bezugnehmenden Abschnitte finden nahezu deckungsgleich Einzug in: Friedrich Eckstein, »*Alte unnennbare Tage*« – *Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*, Wien-Leipzig-Zürich: Edition Atelier, [= Eckstein, *Alte unnennbare Tage*] 1936. Letztere Publikation kann als Aufsatzsammlung zahlreicher zuvor erschienener Texte Ecksteins begriffen werden. Außerdem: Max Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?, in: *Bruckner-Jahrbuch 1982/83*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1984, [= Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?] S. 163–172.

⁸⁵⁹ Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?, S. 169, dort: Fußnote 27 u. 29. Auf den fehlenden Nachweis einer Inskription an der Universität Wien weist bereits Theophil Antonicek hin (vgl. Antonicek, Bruckners Universitätsschüler, S. 443.).

⁸⁶⁰ Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 81. Eckstein berichtet weiter, dass Kirschbaum sämtliche Schriften von François-Joseph Fétis (1784–1871) besaß und Eckstein in dessen Theorie einführte.

⁸⁶¹ Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 98.

⁸⁶² Eckstein, *Erinnerungen*, S. 4.

⁸⁶³ Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 81–82.

⁸⁶⁴ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 3. In *Alte unnennbare Tage* wird die Auflistung um Cyrill Hynais erweitert, der jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht Schüler Bruckners war, vgl. ebd. S. 138.

Oktober 1886. Über Ecksteins weiteren beruflichen Werdegang ist wenig bekannt: Im Wagner-Verein ab 1884 als »Chemiker« geführt, hatte er die väterliche Pergamentfabrik bereits 1881 (nach dessen Tod) gemeinsam mit seiner Mutter übernommen und hielt vermutlich bis kurz nach dem Anschluss Österreichs an Nazideutschland 1938 die Prokura.⁸⁶⁵ Bis zu seinem Tod am 10. November 1939 dürfte Eckstein als Privatier gelebt haben, zahlreiche Reisen sowie der Stammpfad im Café »Griensteidel« und später im Café »Central« sind ebenso überliefert, wie seine allumfassende Bildung, die ihm den Beinamen »Polyhistor« einbrachte.⁸⁶⁶ 1929 wurde Eckstein zum Ehrenmitglied der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ernannt, der er sieben Wochen vor seinem Tod seine Bruckneriana sowie eigene Musikhandschriften übergab.⁸⁶⁷

6.5.2 Datierungen und Unterrichtsinhalt

Auch Ecksteins Unterricht lässt sich anhand mehreren Primärquellen nachvollziehen. Die Zusammenschau dieser Quellengruppen lässt wiederum Rückschlüsse auf Abläufe und Strukturen des Unterrichtes zu und ermöglicht ein gesamtheitliches Bild zu zeichnen:

(1) Zunächst müssen wieder Bruckners Taschenkalender angeführt werden, denn obwohl Eckstein bereits seit 1881 mit Bruckner in Kontakt stand, findet sich eine erste Eintragung erst auf den 20. Oktober 1884, nämlich im Zusammenhang mit einem

⁸⁶⁵ Göll./Auer, Bd. 4/4, S. 93 sowie Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?, S. 164. In der Ischler Bade-Liste wird Eckstein bis in die 1910er Jahre als Fabrikbesitzer geführt (vgl. [Ohne Verfasser], Kur-Liste Bad-Ischl, in: *Ischler Bade-Liste*, Nr. 17 vom 6. Juli 1910, S. [2]). Die Löschung der Prokura für die Österreichischen Linoleum-, Wachstuch- und Kunstlederfabriken wird am 21. Oktober 1938 vermeldet (vgl. [Ohne Verfasser], Veränderungen bei Unternehmungen, in: *Neues Wiener Tageblatt*, LXXII. Jg., Nr. 290 vom 21. Oktober 1938, Tagesausgabe, S. 18). Ob die Aufgabe altersbedingt oder als Folge des Anschlusses zu werten ist, ist bisher noch nicht abschließend zu beantworten.

⁸⁶⁶ Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?, S. 165–166.

⁸⁶⁷ Eine Auflistung der von Eckstein an Friedrich Werner übergebenen Manuskripte findet sich bei: Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?, S. 170, dort: Fußnote 34 sowie S. 171, Fußnote 50. Unter welchen Umständen die Übergabe der Manuskripte erfolgte, ist ungewiss. Dass sich in den Wiener Zeitungen keine Nachrufe auf Eckstein finden, muss der bereits gleichgeschalteten Presse zugerechnet werden, die den Tod des zum Protestantismus konvertierten Juden unberücksichtigt ließen. Max Graf deutet dieses Verhältnis zur NS-Diktatur an, wenn er Eckstein als einen „philosophischen Kopf“ beschreibt, der das „in Brutalität versinkende Wien kaum mehr beachtet[e]“ (vgl. Max Graf, Art. Ein Philosoph von der Ringstraße, in: *Neues Österreich*, II. Jg., Nr. 309 vom 21. April 1946, S. 3).

nicht gezahlten Unterrichtsentsgelt.⁸⁶⁸ Ebenso sind die üblichen Eintragungen mit Vermerk des Unterrichtsbeginns nachweisbar, wobei die spezifischen Uhrzeiten sowohl als Abweichungen von der üblichen Unterrichtszeit gelesen werden können als auch als unbezahlte Unterrichtsstunden. Als Besonderheiten ist zum einen eine Eintragungen aus dem März 1886 zu werten, die Bruckner als Gedächtnisstütze zu dienen scheint, Eckstein aufzufordern, eine Kritik Ludwig Speidels (1830–1906) über die Aufführung des *Te Deums* (WAB 45) am 10. Januar 1886 an Josef Sittard (1846–1903) nach Hamburg zu schicken. Bemerkenswert zunächst deshalb, weil sich hier Ecksteins Aussage bestätigt, freiwillig für Bruckner als Privatsekretär gearbeitet zu haben. In zweiter Linie auch daher, als dass der Unterricht zu diesem Zeitpunkt noch andauerte und sich abermals ein geändertes Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer darin widerspiegelt.⁸⁶⁹ Im Gesamtbild als irritierende Randerscheinung zu bezeichnen, ist die zweifache Eintragung von Ecksteins Adresse (Siebenbrunnengasse 15, IV. Wien) in unterschiedlichen Kalendern zu einem Zeitpunkt (1885 und 1886) an dem Bruckner seinen Schüler bereits länger kannte.⁸⁷⁰ Lediglich zwei Eintragungen verweisen darauf, dass Bruckner mit seinem Schüler noch weiter in engem Kontakt stand, zum einen ein Vermerk vermutlich zum Sommer 1889 oder 1890 bei dem Bruckner einen anstehenden Spaziergang mit Eckstein in Grinzing notierte und zum anderen ebenfalls eine Verabredung mit Ecksteins ca. 1887 unter Ecksteins Spitznamen „Samiel“⁸⁷¹. Auffällig ist, dass Bruckner Ecksteins Spitznamen im Unterrichtskontext nicht notiert, sondern meist mit „Hr. Eckstein“ bzw. „Director“⁸⁷² auf selbigen referenziert – ein Unterscheid der vermutlich auf eine Distinktion Bruckners zwischen gesprochener und geschriebener Sprache hinweist.

⁸⁶⁸ Für eine Auflistung sämtlicher Eintragungen in den Taschenkalender siehe Anhang 6.9: Gegenüberstellung der Datumseintragungen in Ecksteins Studienbüchern (A-Wn, Mus.Hs. 28446/I–V) und Bruckners Taschenkalendern.

⁸⁶⁹ Zum Schüler-Lehrer-Verhältnisses siehe Kapitel 6.5.5 *Ecksteins Retrospektive – Schüler-Lehrer-Verhältnis*.

⁸⁷⁰ Entgegengesetzt ließe sich wiederum auch an der Datierung zweifeln, sodass beide Eintragungen möglicherweise bereits aus dem Jahr 1884 stammen könnten.

⁸⁷¹ Eckstein selbst verortet diesen Besuch in Grinzing, denn er verbrachte den Sommer mit dem Ehepaar Lang und Hugo Wolf am Schloß »Bellevue« in Grinzing. Bruckner besuchte die Gruppe dort (vgl. Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 180). Die Adresse dürfte aus diesem Grund in den Kalender eingetragen worden sein. Zur Bewertung des Spitznamens siehe Kapitel 6.5.5 *Ecksteins Retrospektive – Schüler-Lehrer-Verhältnis*.

⁸⁷² Maier erschließt, dass es sich beim „Direct[or]“ um Eckstein handeln muss, da eine datumsgleiche Aufzählung der Schüler ebenfalls Ecksteins anstelle des Direktors nennt. Bruckner scheint somit auf Ecksteins Posten als Fabrikdirektor anzuspieren (vgl. Anhang 6.9: Gegenüberstellung der Datumseintragungen in Ecksteins Studienbüchern (A-Wn, Mus.Hs. 28446/I–V) und Bruckners Taschenkalendern).

(2) Zu Ecksteins Unterricht bei Bruckner bzw. den daraus resultierenden Schriften sind mehrere Quellenkonvolute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek überliefert, die unter den Signaturen (A-Wn,) Mus.Hs. 28443–28447 aufbewahrt werden.⁸⁷³

(i) Hauptquelle **A** sind zunächst fünf Bände zur Harmonielehre mit der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 28446/1–5 – auf dem Vorsatzblatt des 1. Bandes von Eckstein mit „Studien zur Harmonielehre, gemacht bei Anton Bruckner“ betitelt und mit „angefangen den 22/9 [18]84“ datiert. Ebenfalls datiert ist der Beginn des 2. Band mit „Wien, 27/3. [18]85.“ sowie der 3. Band mit „1885/86“ wiederum jeweils auf dem Vorsatzblatt. Die übrigen Bände sind undatiert, schließen aber inhaltlich an und dürften somit den Unterrichtsinhalt des Privatunterrichts von 1884–1886 abbilden.

(ii) Zeitgleich zu **A** entstanden ist ein weiterer Notenband **B**, der Bruckners Universitätsvorlesungen zur Harmonielehre aus dem Wintersemester 1884/85 sowie Sommersemester 1885 wiedergibt.⁸⁷⁴ Das 36 Blatt starke Manuskript teilt sich sowohl inhaltlich als auch mit Blick auf das Schreibmedium in zwei Teile, die wiederum deckungsgleich den Semesterwechsel widerspiegeln. Typisch für Bruckners Universitätsvorlesungen folgten auf die Allgemeine Musik- bzw. Intervalllehre, das diatonische Fortschreiten in Dur im Wintersemester sowie im Sommersemester in deutlich gestraffter Form das diatonische Fortschreiten in Moll, *Diatonische Tonwechselungen* (d. s. Modulationen) und enharmonische Verwechslungen (letztere nur angedeutet durch den verminderten Septakkord). Die Handschrift weist gemäß dem Entstehungskontext keine Eintragungen Bruckners auf, ist aber aufgrund der Genese als Vorwegnahme des Privatunterrichts zu bewerten, denn Eckstein dürfte bereits kurz nach Beginn des Privatunterrichts Ende September 1884

⁸⁷³ Schönherr führt lediglich an, dass der Musikwissenschaftliche Verlag die Herausgabe von Mus.Hs. 28443 plante (vgl. Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?, S. 171, dort: Fußnote 50). Als Provenienzzugang ist daher anzunehmen, dass sämtliche Handschriften Ecksteins nach der Übergabe an den kommissarischen Leiter der Internationalen Bruckner-Gesellschaft (seit 1938 bereits Deutsche Bruckner-Gesellschaft) Friedrich Werner in den Räumlichkeiten der Gesellschaft verblieben und vom Musikwissenschaftlichen Verlag bei dessen Neugründung 1946 übernommen wurden. Die Schenkung an die Musiksammlung der ÖNB erfolgte gemäß den von Leopold Nowak mit Bleistift gemachten Eintragungen in allen Manuskripten dann wiederum im Jahr 1966.

⁸⁷⁴ A-Wn, Mus.Hs. 28445. Betitelt mit: „Anton Bruckners | Universitäts-Vorlesungen | über | Harmonie-Lehre | gehalten 1884–85 in Wien.“

Unterrichtsinhalte in verschiedener Form mehrfach gehört sowie die zugehörigen Übungen mehrfach angefertigt haben.⁸⁷⁵

(iii) Als Ergänzung **C** zu den Universitätsvorlesungen sowie als Nachtrag zum doppelten Kontrapunkt bezeichnet Eckstein die 28 Blatt umfassende Handschrift Mus.Hs. 28444.⁸⁷⁶ Nicht wie die anderen Handschriften der Quellengruppe in einen grün-schwarz gestreiften Kartoneinband⁸⁷⁷ gebunden, sondern lediglich geheftet, wiederholt Eckstein auf den ersten 20 Seiten, die durchweg mit Tinte geschrieben sind, die Allgemeine Harmonielehre, d. s. Intervallehre, erlaubte und verdeckte Folgen, Akkordlehre, Dreiklangsfolgen und Fundamentschritte. Das Schriftbild (nahezu keine Korrekturen sowie durchgängiger Neigungsgrad, gleichbleibende Schriftgröße wie Tintenfarbe) und die Seitendisposition (Absätze und Kapitelüberschriften sind meist am Seitenbeginn verortet und verstärken die inhaltliche Gliederung) deuten in erhöhtem Maß auf eine Reinschrift, die nicht direktes Resultat von Bruckners Vorlesungen ist. Vielmehr organisiert Eckstein die Inhalte der ersten Vorlesungen Bruckners im Vergleich mit **B** in neuer strukturierterer Form um. Warum Eckstein nach der Einführung halber und ganzer Fundamentschritte nicht mit den Fundamentschritten von allen Tonleiterstufen oder der Vorbereitung und Auflösung der Akkorde fortsetzt, bleibt ungeklärt.

Der zweite Abschnitt (A-Wn, Mus.Hs. 28444, fol. 12r–24v) des Manuskripts, der durchgängig mit Bleistift geschrieben ist und dadurch in Kombination mit Streichungen und Einfügungen mehr dem Charakter eines Entwurfs entspricht, umfasst ausschließlich Teilkapitel zum doppelten Kontrapunkt: Nach den Kapiteln zum doppelten Kontrapunkt der Oktave, None, Dezime, Undezime, Duodezime und Tredezime schließen noch die Vereinigung zweier Kontrapunkte (Oktave mit Dezime) sowie die Vereinigung dreier doppelter Kontrapunkte (Oktave mit Dezime und Duodezime) an. Auffällig – und konträr zu anderen bekannten Mitschriften zu Bruckners Kontrapunktlehre – ist der hohe verbalsprachliche Anteil in allen Kapiteln bei gleichzeitig nur einzelnen, teils ausschließlich angedeuteten Beispielen zum jeweiligen Gegenstand. Wie bereits die Titelangabe »Nachträge« suggeriert, scheint der doppelte Kontrapunkt als Ergänzung zu einer bereits bestehenden Mitschrift oder

⁸⁷⁵ Aus heutiger Perspektive ließe sicher der Privatunterricht Ecksteins gewissermaßen als begleitendes Tutorium zur Vorlesung verstehen, wenngleich Universitäts- und Unterrichtsmitschrift weder so konzipiert noch tatsächlich synchron zueinander entstanden sind.

⁸⁷⁶ Fol. 1v, 11v sowie 25r–28v sind unbeschrieben.

⁸⁷⁷ Das 12zeilige Hochformat weicht zudem von den sonst 6zeiligen Papieren ab.

Eigenschrift Ecksteins zu verstehen sein. Naheliegend ist, dass es sich dabei um die Kontrapunktlehre handelt, die in einen weiteren Teil der Quellengruppe abgehandelt wird:

(iv) Die sechs Notenbände **D** umfassenden Beispiele zur Harmonie- und Kontrapunktlehre stellen eine weitere Iteration bereits bekannter und teils neuer Themenfelder in Ecksteins Mitschriften dar. Unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 28447/1–6 aufbewahrt, weisen alle sechs Bände gleiches Rastral (6zeilig), gleiche Bindung (schwarzer Kartoneinband, dreiseitige Rotschnittverzierung des Buchblocks) sowie Format (Querformat, ca. 8 x 12,8 cm) auf, lediglich die Gesamtseitenzahl variiert zwischen 56 und 64 Seiten.⁸⁷⁸ Hergestellt wurden die Bände von der bekannten Wiener Musikaliendruckerei Jos. Eberle & Co., was am lagenweise sichtbaren Firmenzeichen „No. 80. | Jos. Eberle & Co. Musikaliendruckerei Wien, VII.“ zu erkennen ist. Die Nummerierung lässt dabei Rückschlüsse auf eine mögliche Datierung zu, denn die früheste bekannte Listung des Eberlschen Papiersortiments mit Nummerierung der verschiedenen Formate stammt aus dem Jahr 1887.⁸⁷⁹ Im Verlagsverzeichnis finden sich entsprechend unter der Nr. 80 zwei Formate zu Skizzenbüchern, jeweils im Briefaschenformat, zu 32 bzw. 64 Blatt, sodass es sich bei **D** um ebenjenen 32 Blatt starken Skizzenband handeln dürfte.⁸⁸⁰

Die Materialität deutet bereits einen höheren Planungsgrad bei der Anlage der Notenhefte durch Eckstein an, zumindest dann, wenn man davon ausgeht, dass alle Bände zeitgleich oder zumindest in kurzem zeitlichen Abstand zueinander erworben wurden. Auch mit Blick auf Schriftbild, Schreibmedien und die inhaltliche wie äußerliche Organisation der Bände zeigt sich ein höherer Planungsgrad, als wie man ihn bei Unterrichtsmitschriften erwarten würde. Gleichwohl widerspricht allerdings die Vielzahl an Leerseiten in vier von sechs Bänden sowie das teils willkürliche

⁸⁷⁸ Auf allen Bänden ist auf dem Vorderdeckel in der rechten oberen Ecke das Wort „Skizzen“ mit Goldschnitt geprägt. Ebenso findet sich im Innendeckel aller Bände ein violetter, ovaler Stempel „* J. MAYR & A. FESSLER | WIEN *“. Es handelt sich um das Schreibwarengeschäft bei dem Eckstein die Bände bezog. Da das fragliche Geschäft in der Kärntner Straße 37 (I., Wien) bereits seit 1840 existiert, spätestens 1866 unter diesem Namen firmiert und bis in die Jetztzeit fortbesteht, lässt sich anhand der Firmenbezeichnung keine genauere zeitliche Eingrenzung der Bände vornehmen.

⁸⁷⁹ Vgl. hierzu: Paul Banks, Jos. Eberle & Co.: Manuscript Paper, in: *The Music of Gustav Mahler: A Catalogue of Manuscript and Printed Sources*, <https://www.mahlercat.org.uk/Pages/Publishers/Eberlenotenpapier.htm> (abgerufen am 15.6.2023).

⁸⁸⁰ Anzeigen für Skizzenbücher aus Eberles Druckerei finden sich bereits seit 1886 (vgl. [Ohne Verfasser], Notenpapiere [Anzeige], in: *Deutsche Kunst & Musik-Zeitung*, XIII. Jg., Nr. 34 vom 26. September 1886, S. 347), ob diese bereits mit der gleichen Nummer gelistet waren, ist bisher nicht bekannt. Da die Nummerierung der Papiersorten als Hilfsmittel bei der Bestellung diente, ist jedoch anzunehmen, dass Eberle selbige in diesem Zeitraum erst einführte.

Auftreten dieser Leerseiten der These einer reinen Abschrift von einer unbekannten Vorlage.⁸⁸¹ Die Auslassungen deuten vielmehr auf bewusstes »Platz lassen« für weitere Übungen hin und erwecken den Eindruck des Kompilierens. Der vermutlich von Schönherr vergebene Titel „Notenhefte zum Theorieunterricht bei A. Bruckner“⁸⁸² lässt sich in den Bänden selbst nicht nachweisen, sodass auch der Entstehungskontext während Bruckners Unterricht anzuzweifeln ist.

Inhaltlich lassen sich zunächst die Bände in zwei Themenkomplexe – Harmonielehre in Bd. I–III sowie einfacher Kontrapunkt und Fuge in Bd. IV–VI – unterteilen; eine dementsprechende Betitelung findet sich auf den Vorsatzblättern der Bände, sodass zugleich deren Reihung festgelegt ist. In den Harmonielehre-Bänden verhandelt Eckstein erwartungsgemäß bekannte Inhalte, wiederum angefangen mit einer Intervalllehre und Dreiklangsbildungen sowie der Verbindung selbiger. Dass es sich hierbei jedoch nicht um eine Mitschrift aus Bruckners Unterricht handeln kann, wird bereits in Bd. 1 deutlich, wenn nach 16 Seiten bereits die Mollskala eingeführt wird.⁸⁸³ Mehr noch, Unterkapitel zum gleichen Akkord wie bspw. zum »Nebenseptaccord« folgen in Dur und Moll unmittelbar aufeinander.⁸⁸⁴ Sowohl in **A** als auch in **B** ist die von Bruckner im Unterricht stets beibehaltene, didaktische Trennung von Dur und Moll aufrechterhalten worden, währenddessen **D** eine Überlagerung der Inhalte bietet. Gleichzeitig finden sich dem Gegenstand entsprechend, d. i. ein auf Sechters Fundamentalbasssystem aufbauendes Regelwerk zur Akkordfortschreitung, Überlagerungen und Dopplungen zwischen **B** und **D**, wie bei der Einführung des Fundamentschrittes *Stufe steigen*:

⁸⁸¹ Unbeschrieben sind in Bd. II: fol. 11r, 19v, 20r, 21r–22r und 28r–32v, in Bd. III: fol. 2r–3r, 13r, 15r–v und 29r–31r, in Bd. V: fol. 19v–21r sowie in Bd. VI: fol. 20r–32v.

⁸⁸² Schönherr, Wer war Friedrich Eckstein?, S. 171, dort: Fußnote 50.

⁸⁸³ A-Wn, Mus.Hs. 28447/1, fol. 8v.

⁸⁸⁴ Ebd., fol. 22v und 24v.

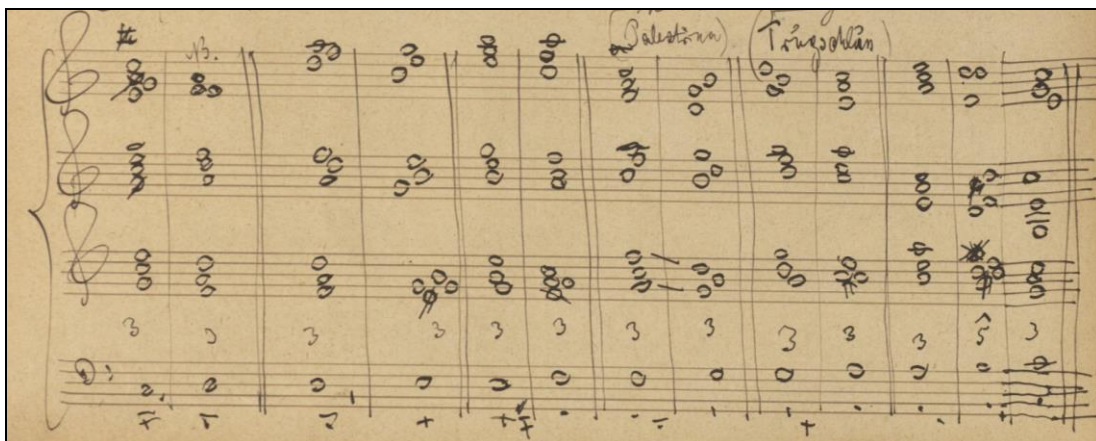


Abb. 6.17a: *Stufe steigen*, Universitätsmitschrift, A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 16r.

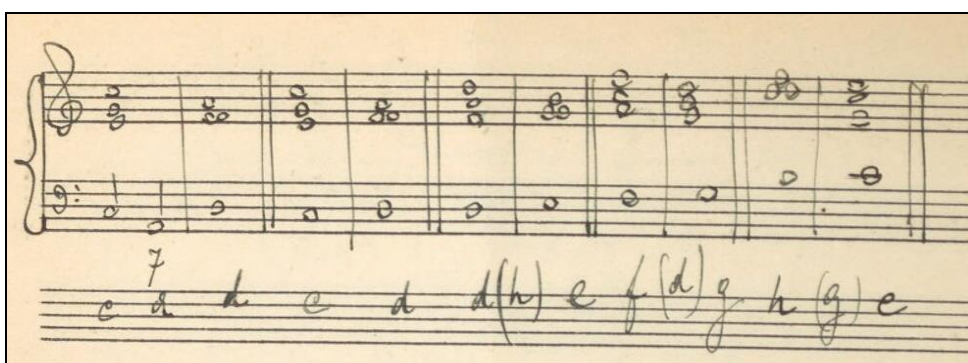


Abb. 6.17b: *Stufe steigen*, Eckstein Reinschrift, A-Wn, Mus.Hs. 28447/2, fol. 9v.

Dass in **D** nicht alle Stufenschritte ausgesetzt wurden sowie lediglich eine Akkordlage berücksichtigt ist, wird im Vergleich mit **B** ebenso schnell deutlich wie das bessere Schriftbild in **D**. Der Grund für die Auslassung der Schritte *e–f*, *g–a* und *a–h* im Beispiel bleibt dabei unklar. Kontrastierend dazu jedoch die Gegenüberstellung der verbalsprachlichen Erläuterungen: Während in **B** folgende Bemerkungen zum *Stufe steigen* von Eckstein festgehalten wurden:

„Stufe Steigen (Dolmetsch)[:] Einheit des Fundamentalschrittes ist der Terzschrift. Der Doppelschritt ist der Quintschrift: halber u. ganzer Schritt versteht die Sprache des ersten u. auch die des zweiten Fundaments. Privilegium des Schrittes beim Stufe steigen: sowohl verminderte als auch unreine Quinte ~~und~~ ~~fre~~ können frei eintreten. Womöglich sonst die Gegenbewegung anzuwenden. Die unhörbare Sept kann ~~Ste~~ steigen, nur nicht, wenn sie im Baß ist.“⁸⁸⁵

Gerade die Analogie zur Sprache und die Funktion eines Dolmetschers in Bezug auf das Zwischenfundament dürfte als direkte Wiedergabe der von Bruckner gegebenen Erläuterung gewertet werden können. Dagegen in **D**:

„Über den Schritt ‚Stufe steigen‘[:] Dieser Schritt ist eigentlich ein ganzer + ½ Fund[ament-]. Schritt. Geht man von C-Fund[ament] ins D-Fund[ament]. so kommt man zuerst ins A-Fund[ament]. (3-Fall[]) u. dann ins D-Fund[ament]. (5-Fall). Errichtet man auf der I. Stufe

⁸⁸⁵ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 15v–16r. Die Wiedergabe erfolgt hier dem Sinnzusammenhang entsprechend und ohne Rücksicht auf Zeilenfall und Ausrichtung.

einen 3Kl. [Dreiklang], u. verbindet diesen mit dem 3Kl. [Dreiklang] der II. Stufe so ergibt [sic] sich Folgendes: Durch das unhörbare Zwischen-Fund[ament]. A. entsteht ein 7. Acc. [Septakkord]; die Quinte des 3Kl. [Dreiklang] wird zur Sept, die sich dann auflösen soll, was aber nicht unbedingt immer nötig ist, da sie eben nicht als wirkliche 7. gehört wird.“⁸⁸⁶

Das *Stufe steigen* wird hier wesentlich grundständiger eingeleitet und das Ausgangsbeispiel (Fundamentalschritt *C* nach *D*) verbalsprachlich erläutert. Die unhörbare Sept – gleichwohl in **B** als Terminus technicus am Seitenrand notiert – wird hier als bedingt auflösungsbedürftig und unwirklich eingeführt, während Bruckner mehr den freien Eintritt der Quinte und erst anschließend die Auflösung der unhörbaren Sept – mit der Einschränkung in Basslage – freistellt.

Auch im Vergleich zwischen **A** und **D** lassen sich derartige Kompilierungeffekte seitens Eckstein feststellen, wenn auch teils in unterschiedlicher Lage:



Abb. 6.18a: Terzquartakkord, Eckstein Reinschrift, A-Wn, Mus.Hs. 28447/2, fol. 1r.

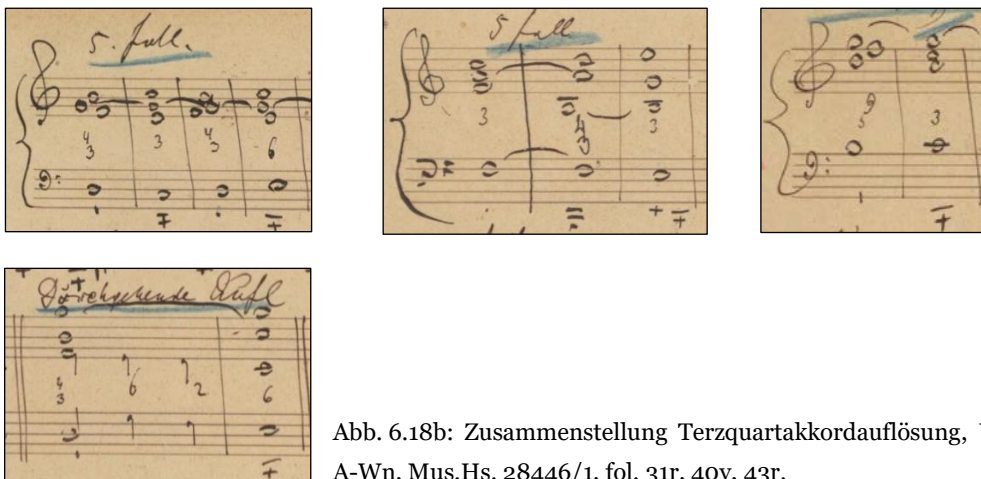


Abb. 6.18b: Zusammenstellung Terzquartakkordauflösung, Unterrichtsmitschrift, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 31r, 40v, 43r.

Die Auflösung des Terzquartakkords wird in Ecksteins Reinschrift auf wenige Beispiele verkürzt: Während in Bruckners Unterricht der Akkord und dessen Auflösung auf sämtlichen Tonleiterstufen abgehandelt wird, finden sich in **D** lediglich Auflösungen von der V. und VII. Stufe aus.⁸⁸⁷ Wiederum konträr die verbalsprachliche Erläuterung,

⁸⁸⁶ A-Wn, Mus.Hs. 28447/2, fol. 9r.

⁸⁸⁷ Nicht alle Beispiele sind nachweisbar. Das mit „schlecht“ markierte Beispiel in Abb. 6.18a: Terzquartakkord, Eckstein Reinschrift [...] weist zudem eine falsche Generalbassbezeichnung auf. Im darauffolgenden Beispiel findet de facto keine Auflösung statt, denn das Fundament bleibt stehen,

denn in **A** erscheint die Anmerkung: „Beim 4_3 Accord müssen Grundton u. seine Terz vorbereitet werden.“⁸⁸⁸ eher als Konsequenz der zuvor gestrichenen Übungen – bei denen Eckstein bereits die Stufen I–IV abhandelte, jedoch Grundton und Terz nicht vorbereitete – denn als vorgegebener Merksatz. In **D** findet sich dagegen wieder eine ausführlichere Erläuterung:

„Der Terzquartaccord. Die 3. [Terz] löst sich nach abwärts eine Stufe auf, der Grundton kann stufenweise auf- oder abwärts gehen, ausgenommen 4_3 Acc. [Terzquartakkord] der VII. Stufe, wo der Grundton die verm[inderte]. 5. [Quinte] des Fund[amentes]. ist u. daher nur abw[ärts]. gehen kann. Der Grundton u. die 3 [Terz] des Grundtones [recte: Akkordes] müssen vorbereitet sein.“⁸⁸⁹

Wenn hier auch nur exemplarisch dargestellt, scheint Eckstein im Abschnitt zur Harmonielehre das Ziel zu verfolgen, die in Bruckners Unterricht verhandelten Inhalte einerseits neu zu organisieren – die aufgehobene Dur-Moll-Trennung zeugt ebenso davon, wie die Zusammenlegung von Vorbereitung und Auflösung der Akkorde – und andererseits verbalsprachliche Erläuterungen meist am Beginn neuer Abschnitte anzuführen, um entweder basale Einleitung oder aber regelbasierte Hinweise zur praktischen Umsetzung zu geben, die in Bruckners Unterricht (möglicherweise) stattfanden oder lediglich anhand eines Notenbeispiels erläutert wurden.

Da zu den Bänden der Kontrapunktlehre kein Pendant in den anderen Quellen(gruppen) vorliegt, erscheint eine detaillierte Betrachtung an dieser Stelle notwendig. Mit Felix Diergartens Studie zur Kontrapunktlehre Bruckners liegt zu ebenjenen drei Bänden bereits eine Untersuchung vor, auf die im Folgenden kursorisch eingegangen werden soll.⁸⁹⁰

In der inhaltlichen Gesamtschau wird zunächst deutlich, dass in Ecksteins Darlegung doppelter bis vierfacher Kontrapunkt (Ausnahme bildet der doppelte Kontrapunkt der

sodass lediglich der angeschlossene Quintsextakkord aufgelöst wird. Zum vorletzten Beispiel konnte ebenfalls keine Entsprechung gefunden werden, da Eckstein hier die Vorhaltsbildung bereits im ersten Takt einführt.

⁸⁸⁸ A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 9r. Dass diese basale Regel zur Vorbereitung des Terzquartakkords stets die Einleitung zu diesem Abschnitt bildete, zeigt sich auch daran, dass bei Klose und Vockner ähnlich lautende Formulierungen zu finden sind: „Beim Terz-Quart-Akkord müssen Grund- | ton und seine Terz vorbereitet sein.“ (CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 56) sowie „Wenn man die Quint des Septac[c]ordes zum Grundton macht | und die übrigen Klänge beibehält, so bekommt man den | Terzquartaccord: Er besteht aus Grundton, Terz, | Quart, u[nd] Sept. Die Terz des Grundtones ist Dissonanz | weil sie die Sept des Fundamentes ist. | Beim Terzquartaccord müssen sowohl der Grundton als auch seine Terz vorbereitet sein. Nach einem Terzquartaccord muß der Grundton | stufenweise [sic] fortschreiten.“ (A-Wgm, A 178b/I, pag. 139).

⁸⁸⁹ A-Wn, Mus.Hs. 28447/2, fol. 1r.

⁸⁹⁰ Felix Diergarten, Bruckner als Kontrapunktlehrer. Die Aufzeichnungen Friedrich Ecksteins, in: *Bruckner-Symposion. Die Schüler Anton Bruckners, Brucknerhaus Linz, 1. und 2. Oktober 2021. Bericht, hrsg. von Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz-Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2022, [= Diergarten, Bruckner als Kontrapunktlehrer] S. 281–292.*

Oktave) ebenso fehlen wie die bei Klose und Vockner ausgedehnt behandelte Kanonlehre. Lediglich Imitationen und rudimentäre Abschnitte zur Fugenlehre finden sich bei Eckstein wieder, sodass sich die Kontrapunktlehre insgesamt wie folgt gestaltet:

Bandnr. und Folio	Unterrichtseinheit	Cantus firmii	Stimmzahl	Tonaler Kontext
Bd. IV, fol. 1	Allgemeine Einführung			
	Einfacher			
Bd. IV, fol. 2r–13r	Gattungskontrapunkt	Cf 1–5	zweistimmig	Dur
Bd. IV, fol. 13v–22r		Cf 6–8	zweistimmig	Moll
Bd. IV, fol. 22v– Bd. V, fol. 9v		Cf 1 & 2	dreistimmig	Dur
Bd. V, fol. 10r–12v		Cf 6 & 8	dreistimmig	Moll
Bd. V, fol. 13r–Bd. VI, fol. 1v		Cf 1 & 2	vierstimmig	Dur
Bd. VI, fol. 2v–8r		Cf 9	vierstimmig	Moll
Bd. VI, fol. 8v–15r	Imitationen			
	Doppelte Kontrapunkt			
Bd. VI, fol. 15v–16r	in der Oktave			
Bd. VI, fol. 16v–19v	Fuge			

Tab. 6.16: Übersicht zu Ecksteins Kontrapunktlehre, A-Wn, Mus.Hs. 28447/4–6.

Die Aufstellung verdeutlicht, wie von Diergarten angeführt, dass Eckstein den einfachen Kontrapunkt nicht in der üblichen Weise, d. h. getrennt nach Dur und Moll jeweils mittels eines Cantus firmus von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit, wiedergibt, sondern vielmehr ein Wechselspiel innerhalb der Untereinheiten zwischen zwei Cantus firmii stattfindet.⁸⁹¹ Im Dur-Kontext sind dies Cf 1 und 2 sowie in Moll Cf 6 und 8. Cf 2 und 9 werden zudem mit dem Zusatz „Br[uckner]“ markiert, sodass diesen eine exponierte Stellung innerhalb des Lehrgangs zukommen. Bei Cf 9 handelt es sich um jenen Canuts firmus, den auch Klose (dort: Cf 7) und Vockner (dort: Cf 2) in Moll verwenden; warum jedoch Eckstein diesen nicht bereits für die zwei- und dreistimmige Ausarbeitung benutzt, ist ungewiss. Der von Bruckner stammende Cf 2 findet sich weder bei Klose noch bei Vockner und stimmt auch mit keinem, der von Bruckner im Studium verwendeten Cantus firmii überein.

⁸⁹¹ Diergarten, Bruckner als Kontrapunktlehrer, S. 287.

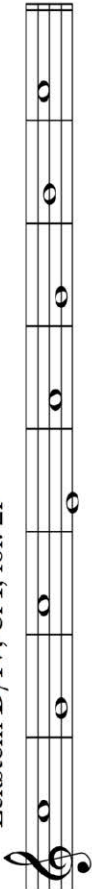
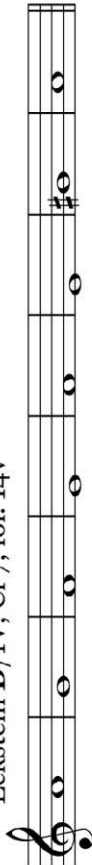
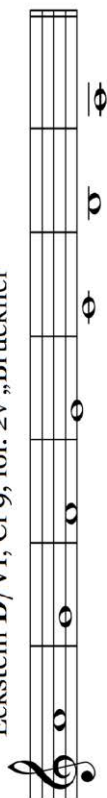
Eckstein D/IV , Cf 1, fol. 2r	Eckstein D/IV , Cf 2, fol. 3r „Bruckner“
	
Eckstein D/IV , Cf 3, fol. 5v	Eckstein D/IV , Cf 4, fol. 6r
	
Eckstein D/IV , Cf 5, fol. 11v	Eckstein D/IV , Cf 6, fol. 14v
	
Eckstein D/IV , Cf 7, fol. 14v	Eckstein D/IV , Cf 8, fol. 16v
	
Eckstein D/VI , Cf 9, fol. 2v „Bruckner“	
	

Abb. 6.20: Cantus firmii zum einfachen Kontrapunkt in Ecksteins Studienbüchern, A-Wn, Mus.Hs. 28447/4–6.

Auch bei den angeschlossenen Imitationen, die ausschließlich zweistimmig ausgeführt werden, findet der überwiegende Teil der Übung (A-Wn, Mus.Hs. 28447/6, fol. 11v–15r) mit einem Themenkopf statt der mittels Markierung als von Bruckner stammend ausgewiesen wird und an den sich 22 Aussetzungsvarianten anschließen:

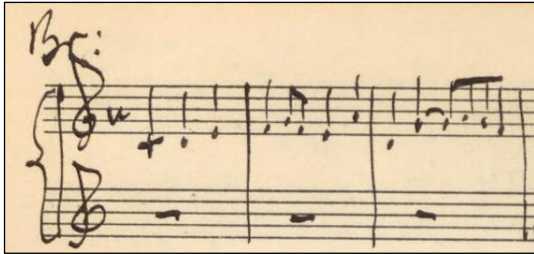


Abb. 6.19: Imitationsthema, A-Wn, Mus.Hs. 28447/6, fol. 11v.

Da der doppelte Kontrapunkt hier nur innerhalb einer Doppelseite abgehandelt wird, ist anzunehmen, dass die Nachträge aus **C** an dieser Stelle eingefügt werden sollten. Als Vermutung wäre zu überlegen, ob Eckstein beim Anfertigen der Kontrapunktlehre in **D** tatsächlich davon ausging, dass Bruckners Lehrgang den doppelten Kontrapunkt ausschließlich in der Oktave besprach. Folgt man dieser Prämisse ergeben sich daraus mehrere Konsequenzen: a) Es wäre damit generell anzuzweifeln, ob Eckstein Kontrapunktunterricht – sei es privat oder in anderem Kontext – von Bruckner erhielt, denn der umfangreiche doppelte Kontrapunkt ist zumindest durch Kloses Mitschrift und folgende Publikation überliefert. b) Der Nachtrag in **C** könnte daher auch als Resultat einer Rezeption der Veröffentlichung Kloses verstanden werden, der aus Gründen der Vollständigkeit nötig wurde; denn, dass Eckstein die Diskrepanz zwischen seiner Beschreibung der Kontrapunktlehre und derjenigen Kloses auffiel, dürfte anzunehmen sein. c) Nimmt man die »Nachträge« wörtlich, ergibt sich zwangsweise eine chronologische Reihung, sodass **C** – oder zumindest der den Kontrapunkt betreffende Teil – zeitlich nachfolgend zu **D** entstand.

Bei einer Gesamtbewertung der bis hierher vorgestellten Quellen **A–D** sind zumindest **A** und **B** als authentische Unterrichtsmaterialien auszuweisen, die mit direkter Beteiligung Bruckners entstanden, dagegen komplettieren **C** und **D** in bestimmten Aspekten die Dokumentation des Bruckner'schen Harmonielehre- und Kontrapunktunterricht, können aber sowohl aufgrund fehlender autographischer Eintragungen Bruckners als auch aufgrund der Reorganisation der Unterrichtseinheiten lediglich als Sekundärquellen betrachtet werden. Bestätigt und um eine Perspektive erweitert wird diese These, wenn man die letzte Quellengruppe innerhalb des spärlichen Eckstein Nachlasses in den Blick nimmt:

(v) Mit dem dreibändigen Manuskript *Anton Bruckner[.] System der Musiktheorie* **E** legt Eckstein ein mehrere hundert Seiten langes Skript vor, dass den Harmonielehre Unterricht Bruckners nachzeichnen soll.⁸⁹² Aufgrund einer ursprünglich im Musikwissenschaftlichen Verlag geplanten Publikation ist neben dem handschriftlichen Entwurf auch ein korrigiertes Typoskript aller Bände erhalten.⁸⁹³ Insgesamt handelt es sich wohl um die umfangreichste Kommentierung des Bruckner'schen Harmonielehre-Lehrgangs, denn Eckstein dokumentiert darin sukzessive alle Beispiele, die sich in nahezu unveränderter Form auch in **A** finden. Interessanterweise gibt Eckstein in der Einleitung Auskunft über das Material aus dem er die Harmonielehre zusammensetzt:

„Die für die Herausgabe des vorliegenden Werkes herangezogenen Aufschreibungen beruhen aber keineswegs einzig und allein auf den während der Privatlektionen in Bruckners Arbeitszimmer sorgfältig geführten Studienheften des Verfassers mit des Meisters handschriftlichen Verbesserungen: diese nehmen zwar den weitaus größten Raum ein; es wurden jedoch zu deren Vervollständigung auch die durch **mehrere** [Herv. d. Verf.] Semester fortgesetzten Nachschriften nach Bruckners Universitäts-Vorlesungen mit herangezogen und überdies der Unterrichtsstoff in die Darstellung mitverwoben, den der Meister im alten Wiener Konservatorium seinen Schülerklassen übermittelt hat.“⁸⁹⁴

Wie die Aussage, dass Eckstein mehrere Semester lang Bruckners Vorlesungen besuchte, zu deuten ist, bleibt offen. Entweder handelt es sich um eine Ausschmückung, der durch **B** belegten zwei Semester oder Eckstein besuchte die Vorlesungen über die bekannte Dauer von zwei Semestern – letzterer Fall ließe mehrere Schreibschichten in **B** vermuten, die als Ergänzungen zu denken wären, gleichwohl kein derartiger Textbefund vorliegt.

Nach einer kurzen Begründung der Notwendigkeit der Kombination der verschiedenen Bruckner'schen Lehrgänge an Konservatorium, Universität und privat zur Erstellung von Ecksteins systemischer Darstellung, folgt die Ausweisung des Konservatoriumsstoffes:

„Die Aufzeichnungen nach Bruckners Lehrgänge beim Unterricht am Konservatorium hat der Verfasser aus dem Nachlasse seines allzufrüh verstorbenen Freundes Cyrill Hynais des bekannten Musiktheoretikers und verdienstvollen Bearbeiters mehrerer Bruckner Partituren

⁸⁹² A-Wn, Mus.Hs. 28443/1–3. Eckstein beschrieb in allen Teilkonvoluten lediglich die recto-Seiten der hochformatigen Blätter und ergänzte jeweils pro Band eine fortlaufende Paginierung in den oberen rechten Ecken. Die Teilkonvolute umfassen 276 Blatt (Bd. I), 170 Blatt (Bd. II) sowie 227 Blatt (Bd. III). Vermehrt klebte Eckstein zwei bis drei Blätter an der oberen bzw. unteren Blattkante zusammen und oder beschnitt die Blätter, wodurch sich unterschiedlichste Abmessungen ergeben. Sämtliche Notenbeispiele sind auf Notenpapier geschrieben und auf die Blätter auf- bzw. angeklebt.

⁸⁹³ A-Wn, Mus.Hs. 29333/1–3. Auch in dem Typoskript von Mus.Hs. 28443 sind lediglich die recto-Seiten bedruckt. Die ebenfalls vorhandene Paginierung stimmt nicht mit der in Mus.Hs. 28443 überein, was die Kollation erschwert. Die Teilkonvolute umfassen 265 Blatt (Bd. I), 95 Blatt (Bd. I/a = Korrekturfahne), 179 Blatt (Bd. II) sowie 229 Blatt (Bd. III).

⁸⁹⁴ A-Wn, Mus.Hs. 28443/1, pag. 4.

unmittelbar nach dessen plötzlichem Tode, von seiner Familie erworben und diese jetzt zum Aufbau des Brucknerschen Musiksystems an geeigneter Stelle mitverwendet.“⁸⁹⁵

Die Rohfassung dieser Textpassage vermittelt zunächst den Eindruck, dass Eckstein im Besitz von Hynais' Unterrichtsmitsschrift war, was wiederum unweigerlich den Schluss nahelegen würde, dass es sich bei **D** nicht um eine Mitschrift Ecksteins, sondern eben um das Material von Hynais handelte, jedoch legt der Vergleich der Schreibprofile zwischen **A–D** diesen Schluss nicht zwangsläufig nahe.

Das Typoskript liegt in unvollständiger Form zudem in einer Korrekturfahne Ecksteins vor, bei der die entsprechende Passage leicht verändert wurde.⁸⁹⁶ Zusätzlich ergänzte Eckstein auf einem beigegefügtten Blatt nach dem Abschnitt über das Material von Hynais in der Korrekturfahne handschriftlich wie folgt:

„zu S. 7. Wenige Jahre nach Bruckners Tode hat der Schreiber dieser Zeilen in gemeinsamer Arbeit mit Cyrill Hynais, seine eigenen und die von Jenem gemachten Aufzeichnungen, insbesondere solche über Kontrapunkt nach des Meisters Vorträgen am Konservatorium und jenen an der Universität geordnet und zusammengetragen, um deren systematischen Aufbau für künftige Tage zu sichern. – Diese noch jetzt vorhandenen Abschriften und Notizen bilden nun eine von den Grundlagen für die hier versuchte Darstellung von Bruckners Lehrgang des Kontrapunkts. Sie unterscheiden sich von des Verfassers Aufschreibungen über Harmonielehre durch den Umstand, daß sie natürlich nicht wie jene von Bruckner selbst durchgesehen und ausge bessert werden konnten.“⁸⁹⁷

Der Entstehungszeitraum von **D** lässt sich damit auf einen maximalen Zeitraum zwischen 1896 und 1913 (Hynais Tod) eingrenzen, und ca. um 1900 verorten. Die Quellengruppe **D** scheint also eine Kollaboration zwischen Eckstein und Hynais gewesen zu sein und die Markierung der Cantus firmii in der Kontrapunktlehre dürften auf Hynais zurückgehen. Dass es sich tatsächlich um **D** handelt, zeigt sich wiederum an der Übereinstimmung von Textbefund und Ecksteins Aussage über das Fehlen von Bruckners Eintragungen in **D**. Im Gegensatz dazu dürfte es sich bei den »Aufschreibungen über Harmonielehre« um **A** handeln, die eine Vielzahl an Bruckners Eintragungen aufweist. Widersprüchlich bis fraglich bleibt indes, wie das Verhältnis der im Beiblatt erwähnten Handschriften zu jenen ist, die Eckstein aus dem Nachlass Hynais »erworben« haben will. Ebenso deutlich wird der redaktionelle Eingriff bei der Zusammenstellung des Materials hin zu einem »systematischen Aufbau«, was wiederum für die neuorganierte Struktur in **D** spricht. Da Restrukturierungen sowohl

⁸⁹⁵ Ebd., pag. 4–5.

⁸⁹⁶ Die Ergänzungen Ecksteins in A-Wn, Mus.Hs. 29333/1a, pag. 6 jeweils kursiv: „[...] auf den von dem Verfasser während der Privatlektionen in Bruckners Arbeitszimmer sorgfältig geführten Studienheften mit des Meisters handschriftlichen Verbesserungen und Randbemerkungen [...]“, „[...] Vervollständigung auch die von dem Schreiber dieser Zeilen durch mehrere [...]“ und „[...] und überdies der Unterrichtsstoff der Harmonielehre und des Contrapunkts in die Darstellung [...]“

⁸⁹⁷ A-Wn, Mus.Hs. 29333/1a, pag. 7, Beiblatt.

in der Harmonielehre als auch im Kontrapunkt nachzuweisen sind, dürfte die Entscheidung auf beide Autoren zurückgehen. Die Beweggründe scheinen zumindest bisher unklar und mit Blick auf **E** ist zu konstatieren, dass Eckstein später von dieser Umstrukturierung auch wieder abgerückt ist.

Letztlich erklären sich durch das Beiblatt sowohl Autorintention als auch Inhaltsabweichungen in **D**, sodass sie aufgrund der Kompilierung aus verschiedenen Primärquellen lediglich als Sekundärquelle dienen kann. Auch erklärt sich in diesem Zusammenhang die Zuweisung einiger Abschnitte als von Bruckner stammend, denn, wenn die von Eckstein beschriebene Entstehung von **D** zutreffend ist, bestand bei der Arbeit mit Hynais die Notwendigkeit abzugrenzen, was Hynais eigene Unterrichtsübungen und was von Bruckner vorgegebene Lösungen waren. Ein gemeinschaftliches Arbeiten an **D** könnte zudem auf unterschiedliche Schreibprofile deuten. Es liegt in **D** demnach weder die Kontrapunktlehre eines Privatschülers bei Bruckner vor, noch lässt sich diese Eckstein zuordnen, vielmehr bilden die drei Bände eine von Hynais redigierte Version des Konservatoriumskurses.

Mit Blick auf **E** bleibt zudem festzuhalten, dass Eckstein über alle drei Bände – und entgegen seiner Ankündigung in der Einleitung – keine Kontrapunktlehre folgen lässt, sei es, weil er selbst in dieser bei Bruckner nicht unterrichtet wurde, sei es, weil ein ursprünglich weiterer 4. Band nicht realisiert wurde. Insgesamt lassen sich in **E** mehrere Textteile voneinander trennen: Einerseits die direkten Übernahmen aus den Mitschriften **A** und **B** sowie deren ausführlichere Kommentierung. Eckstein beschreibt zumeist die für die Akkordaussetzung relevanten bzw. außergewöhnlichen Intervallfolgen und versucht die von Bruckner vermutlich mündlich angegebenen Begründungen wiederzugeben. An einer Vielzahl an Beispielen ist in der Mitschrift sowie anschließend in der Übertragung ein „NB“ angebracht, das im beigesetzten Textteil erläutert wird. Andererseits finden sich musikpraktische Beispiele wie musiktheoretische Verortungen zur Lehre Bruckners; wenig überraschend bezieht sich eine verhältnismäßig große Anzahl der praktischen Beispiele dabei auf Wagner, aber auch auf Bach, während die musiktheoretische Einordnung einen breiten Referenzenrahmen abdeckt, wenngleich auch hier natürlich Sechter im Vordergrund steht. Eckstein gibt Sechters *Grundsätze* [...] auch als Ausgangsmaterial an, das hinzugenommen wurde, weil „Bruckner selbst diesen Abhandlungen einen besonders

hohen Wert beimaß“⁸⁹⁸ und aufgrund der schlechten Verfügbarkeit „gelegentliche Ausführungen aus diesen Büchern als eine wichtige Ergänzung und Bereicherung des Überlieferten“⁸⁹⁹ zitiert werden.

Wie direkt Textpassagen und Erklärungsmodelle aus den Mitschriften übernommen wurden, zeigt sich bspw. am bereits angesprochenen Beispiel zum *Stufe steigen*:

„Bruckner bezeichnete darum auch bei den Fundamental-Schritten ‚Stufe-Steigen‘ und ‚Stufe-Fallen‘ das Zwischenfundament als ‚Dolmetsch‘, der sowohl die Sprache des ersten, wie auch die des zweiten Fundamentes ‚verstehe‘.“⁹⁰⁰

um im weiteren Verlauf fortzufahren mit:

„Bruckner bezeichnete es als ein ‚Privilegium‘ des Fundamentschrittes ‚Stufe-Steigen‘, dass dabei sowohl die verminderte, als auch die unreine Quinte frei eintreten und dass sie, ebenso wie die unhörbare Septime, steigen dürfen, vorausgesetzt, dass sie nicht im Bass liegen.“⁹⁰¹

Dass sowohl Bruckners Analogie als auch der spezifische Wortlaut übernommen werden, erhöht – neben der Verwendung indirekter Rede – die Authentizität, mit der Eckstein den Lehrgang wiedergibt. Gleichzeitig lassen sich auch Textpassagen wiedererkennen, die Eckstein bereits in seinen bisherigen Publikationen verwendete, wie bspw. der mitgeteilte Besuch Bruckners in der japanischen Botschaft bei Shōhei Tanaka (1862–1945) und dem dabei vorgestellten Orgelharmonium (Enharmonium) mit 53-stufiger Stimmung.⁹⁰²

Mit **E** legt Eckstein gewissermaßen sein Opus Magnum zur Darstellung des Bruckner’schen Theorieunterrichts vor, in das, sämtliche vorangegangenen Textmaterialien, seien es Handschriften aus Ecksteins Unterricht (**A** und **B**), Kompilierungs-, Ergänzungs- und Rekonstruierungsversuche (**C** und **D**) oder bereits publizierte Berichte (*Erinnerungen* [...]) zur Darstellung des Bruckner’schen Theoriesystems in einen größeren musikgeschichtlichen Kontext miteingebunden wurden. Einzig die mehr anekdotisch-persönlich gehaltenen Abschnitte zu Bruckners Person, zu gesellschaftlichen wie künstlerischen Kontakten oder zu Konzertreisen finden, sofern sie nicht in Verbindung zur musiktheoretischen Darstellung gebracht werden können, keinen Einzug in **E**.

(3) Wie bereits bei Klose ist auch bei Eckstein die teils autobiographische, teils stark musiktheoretisch ausgeprägte Erinnerungsliteratur miteinzubeziehen. Neben den

⁸⁹⁸ A-Wn, Mus.Hs. 28443/1, pag. 5.

⁸⁹⁹ Ebd.

⁹⁰⁰ A-Wn, Mus.Hs. 28443/1, pag. 131.

⁹⁰¹ Ebd., pag. 132.

⁹⁰² A-Wn, Mus.Hs. 28443/3, pag. 13–14 sowie Eckstein, *Erinnerungen*, S. 38–40.

bereits genannten Hauptschriften *Erinnerungen an Anton Bruckner* (1923) sowie »*Alte unnennbare Tage!*« *Erinnerungen aus 70 Lehr- und Wanderjahren* (1936) publizierte Eckstein zwischen 1924 und 1936 mehrere Kapitel aus »*Alte unnennbare Tage!*« in verschiedenen Tageszeitungen sowie musikspezifischen Periodika. Während mit »*Alte unnennbare Tage!*« ein mehr anekdotischer Erinnerungsbericht vorliegt, der u. a. Bruckner als Lehrer charakterisiert sowie Ecksteins Verhältnis zu Bruckner näher beschreibt, befasst sich Eckstein in den *Erinnerungen* überwiegend mit der Sechter-Bruckner-spezifischen Harmonielehre. In beiden Publikationen berichtet Eckstein allerdings gleichermaßen über die Aufnahme als Schüler Bruckners: Demnach lehnte Bruckner Ecksteins Gesuch als Privatschüler aufgenommen zu werden zunächst mit Hinweis auf Ecksteins naturwissenschaftlich-philosophische Ausbildung ab. Erst mehrere Jahre später, als beide beim Brand des Wiener Stadttheaters (heute: Ronacher) am 16. Mai 1884 zusammentrafen und Eckstein Bruckner beim anschließenden Kaffeehausbesuch ad hoc den Fortgang einer Dichtung Bernhard von Clairvaux (um 1090–1153) aus dem Lateinischen übersetzte, änderte Bruckner seine Meinung und nahm diesen als Privatschüler auf.⁹⁰³

Der von Eckstein geschilderte Ablauf widerspricht dabei der Datierung in **A** (s. u.), denn laut Ecksteins Beschreibung folgte die erste Unterrichtsstunde direkt am nächsten Nachmittag („[...] so kommen Sie morgen nachmittag [sic] zu mir, damit wir mit dem Studium beginnen.“⁹⁰⁴), d. h. am 17. Mai 1884, während in **A** der 22. September 1884 als Beginn der Aufzeichnungen dokumentiert ist.⁹⁰⁵ Eckstein scheint hier den zeitlichen Zusammenhang gewissermaßen als erzählerisches Mittel gestraft zu haben, denn einerseits erscheint es unwahrscheinlich, dass Bruckner einen Schüler im Mai aufgenommen hat und andererseits ergibt auch die Einladung gleichzeitig den Universitätskurs zu besuchen mehr Sinn, wenn von einem Studienbeginn im September ausgegangen wird.

Dass Eckstein in beiden Darstellungen wiedergibt, ursprünglich mit der Absicht in „Kontrapunkt“ bzw. „Kontrapunkt und Fuge“ unterrichtet werden zu wollen, letztlich aber ausschließlich Harmonielehreunterricht erhielt, verwundert nicht, da Bruckner auch im Falle Ecksteins offenbar nicht von der konsekutiven Struktur seines Unterrichts abwich. Auch bezüglich der Dauer der Einheiten gibt Eckstein Auskunft:

⁹⁰³ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 5–7 bzw. Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 139–140.

⁹⁰⁴ Zit. nach Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 140.

⁹⁰⁵ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, Vorsatzblatt.

„Im Anfang war ich wohl einigermaßen enttäuscht; bald aber lernte ich erkennen, wie richtig dieser Lehrgang war, und ich verdanke die meiste Belehrung gerade diesen **zwei Jahren** [Herv. d. Verf.] des strengen Harmonieunterrichtes. [...] Wir betrieben also **ein volles Jahr** [Herv. d. Verf.] lang Diatonik, zuerst in Dur und dann in Moll, wobei immer die ‚erhöhten‘ sechsten und siebenten Stufen der aufsteigenden Mollskala, im Gegensatz zu den ‚natürlichen‘, also nicht erhöhten, der absteigenden Tonleiter zur Harmonisierung sinngemäß herangezogen und verwendet werden mußten; dieß [sic] ergab nun viele sehr merkwürdige, oft ganz neu- und fremdartige Zusammenklänge und dadurch wurden wir dann wie von selbst in das Gebiet der Chromatik hinübergeleitet. [...] Dann folgte **ein volles Jahr** [Herv. d. Verf.] der Übungen in der Modulation und im chromatischen Harmoniesatz, sowohl in Dur als auch in Moll, hierauf etwa **ein halbes Jahr** [Herv. d. Verf.] der verschiedenlichsten Harmonisierungen gegebener Melodien; und erst nach all diesen Vorstudien pflegte Bruckner seine Schüler durch mehrere Jahre im einfachen, doppelten und mehrfachen Kontrapunkt [...] zu unterweisen.“⁹⁰⁶

Als wie verlässlich Ecksteins Darstellung mit Blick auf die Studiendauer von zwei Jahren gegen die Summe der bei den einzelnen Untereinheiten angegebenen Dauer von insgesamt zweieinhalb Jahren zu bewerten ist, sei dahingestellt, hervorzuheben bleibt jedoch einerseits, dass sich Ecksteins Unterricht, sofern er tatsächlich zwei Jahre andauerte, von ca. September 1884 bis September 1886 erstreckt haben dürfte. Andererseits findet sich hier abermals die Bestätigung, dass Eckstein keinen Kontrapunktunterricht erhielt, denn dieser wurde in der Auflistung nicht in die Gesamtdauer des Kurses mit Hilfe einer Zeitspanne inkludiert. Als weiterer Hinweis dürfte ebenfalls der Wechsel der Autorperspektive gewertet werden, denn im Gegensatz zur Beschreibung des Harmonielehrekurses, den Eckstein aus der Ich-Perspektive schildert, folgt beim Kontrapunkt eine neutralere Position, bei der lediglich auf »die Schüler« im Allgemeinen verwiesen wird.

Eine exakte Datierung des Eckstein'schen Unterrichtszeitraums gestaltet sich aufgrund der divergierenden Angaben zum Beginn sowie der fehlenden Belege über den Abschluss des Unterrichts als überaus schwierig. Ebenso ist Ecksteins Behauptung „dreimal in der Woche, unter Bruckners Anleitung gearbeitet“⁹⁰⁷ zu haben, weder durch die Mitschrift noch die Taschenkalender zu belegen, wenngleich immer verschiedene Wochentage darin notiert sind. Glaubt man Eckstein in diesem Punkt, dürften als Unterrichtstage wohl wiederum Montag, Mittwoch und Freitag zur Verfügung gestanden haben, was mit Blick auf Bruckners anfängliche Zweifel Eckstein überhaupt aufzunehmen sowie das wöchentliche Unterrichtspensum insgesamt zumindest als fraglich erscheinen muss. Entgegengesetzt wäre dann zu fragen, ob nicht auch andere Schüler mehr als eine Unterrichtsstunde pro Woche bei Bruckner

⁹⁰⁶ Eckstein, Erinnerungen, S. 11–13.

⁹⁰⁷ Eckstein, Alte unnennbare Tage, S. 140.

erhielten oder aber sich die Intensität des Unterrichts bei Eckstein möglicherweise aus dessen finanziell wohlhabender Situation ableitet.

6.5.3 Mitschrift aus dem Privatunterricht

Wie durch das vorangegangene Kapitel dargelegt, ist die fünf Bände umfassende Unterrichtsmitschrift **A** als einziges Quellenkonvolut mit den Mitschriften Kloses und Vockners vergleichbar, sodass im Folgenden nochmals gesondert darauf eingegangen werden soll: Alle Bände sind gebunden, der Kartoneinband besteht aus schwarz-grün-gestreiftem Leinen und auf dem Vorderdeckel findet sich eine mit rotem Buntstift über alle Bände hinweg fortgesetzte Nummerierung mit römischen Ziffern. Die jeweilige Ziffer wird auf dem Vorsatzblatt des Bandes ebenfalls mit rotem Buntstift wiederholt. Obwohl Blatt- und Zeilenanzahl stark variieren (siehe Tab. 6.17), ist vermutlich nicht von einer nachträglichen Bindung auszugehen, vielmehr scheint Eckstein einige Blätter aus den Bänden entfernt zu haben.

Bandnr.	Umfang	Format	Rastrum	Paginierung	Datierung	unbeschrieben
I	56 Blatt	quer	6zeilig	1–51 [unvollständig]	22. September 1884–[ca. Februar 1885]	
II	42 Blatt	quer	6zeilig	–	27. März 1885–[Herbst 1885]	
III	38 Blatt	hoch	8zeilig	–	[ca. Herbst] 1885–[ca. Januar 18]86	
IV	35 Blatt	quer	6zeilig	–	[ca. Januar 1886–nach dem 9. Mai 1886]	
V	20 Blatt	quer	6zeilig	–	[nach dem 1. Mai 1886– ca. Herbst 1886]	14v–20r

Tab. 6.17: Quellenbeschreibung, Mitschrift Friedrich Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1–6.

Der Umstieg zum hochformatigen, 8zeiligen Notenpapier mag aus gleichen Gründen vollzogen worden sein wie bei Vockner, jedoch wechselt Eckstein nachstehend wieder zum Ausgangsmaterial, sodass der zwischenzeitige Wechsel im Format leicht unmotiviert erscheint. Ebenso offen ist, ob die unvollständige, autographe Bleistift-Paginierung des ersten Bandes (A-Wn, Mus.Hs. 28446, fol. 1r–26r), die im Rahmen der Digitalisierung der Handschrift seitens der ÖNB vervollständigt wurde, bereits während des Unterrichts erfolgte oder erst im Anschluss hinzugefügt wurde. Inhaltlich

lässt sich kein Grund für den Abbruch nachvollziehen – gleiches gilt für die fehlenden Datierungen in Bd. IV und V. Obige Datierungsversuche für diese Bände ergeben sich wiederum aus Erschließungen bzw. Übereinstimmungen zwischen Annotationen in Ecksteins Mitschriften und Bruckners Taschenkalender:

Kurz vor Abschluss des 3. Bandes notiert Eckstein einen Hinweis auf eine von Hans Richter dirigierte Probe „Mittwoch 1/2 7 Uhr Richter-Probe!“⁹⁰⁸. Unter der Prämisse, dass es sich um eine Probe zur Aufführung eines Werkes von Bruckner handelt, kämen im fraglichen Zeitraum um 1885/86 zwei Aufführungen in Frage: Einerseits die Uraufführung der Orchesterfassung des *Te Deums* (WAB 45) am 10. Januar 1886 im Rahmen der Gesellschaftskonzerte des Musikvereins sowie andererseits die Wiener Erstaufführung der *Siebenten Symphonie* (WAB 107) am 21. März 1886 im Großen Musikvereinssaal.

Dass es sich vermutlich eher um eine Probe zu *Te Deum* handelt, erschließt sich wiederum erst mit Blick auf die weitere Verortung des 4. Bandes, denn dort findet sich die Adresse Josef Sittards (Hamburg Rutschbahn 4):



Abb. 6.21: Sittards Adresse in Ecksteins Mitschrift, A-Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 12v.

Es liegt nahe, die von Eckstein notierte Adresse mit dem bereits angesprochenen Vermerk in Bruckners Taschenkalender aus dem März 1886 kurzzuschließen, welcher die Aufforderung zur Übersendung von Speidels Kritik an Sittard durch Eckstein dokumentiert, sodass die nachfolgende Übung ebenfalls auf ca. Ende März bzw. Anfang April 1886 zu datieren ist.⁹⁰⁹ Den ca. 24 Seiten zuvor annotierten Hinweis auf die »Richter-Probe« im Vorfeld der Aufführung der *Siebenten Symphonie* zu verorten, wäre zwar ebenso denkbar, hieße aber, dass in relativ kurzer Zeit ein großes Unterrichtspensum absolviert worden wäre.

⁹⁰⁸ A-Wn, Mus.Hs. 28446/3, fol. 37v.

⁹⁰⁹ Der entsprechende Brief Ecksteins an Sittard datiert letztlich auf den 3.4.1886 (vgl. Briefe I, S. 321). Da von einer Zeitspanne zwischen Auftrag, Ausfertigung, Zustimmung und Absendung des Briefes ausgegangen werden kann, bleibt eine gewisse Unschärfe hinsichtlich der Datierung bestehen.

Eine weitere zeitlich verortbare Eintragung in Ecksteins Mitschrift befindet sich ebenfalls im 4. Band, stammt aber von Bruckner:

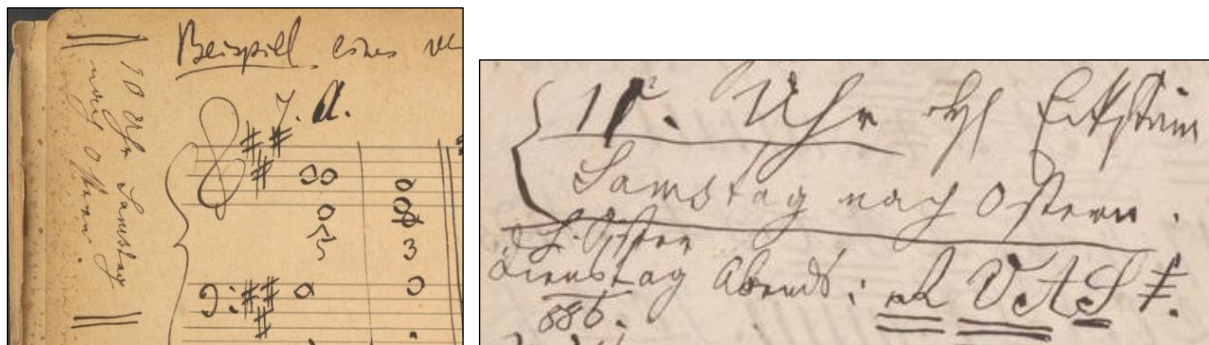


Abb. 6.22: Gegenüberstellung Datumseintragung Bruckners in A-Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 21v und Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 180v.

Da es sich bei beiden Annotationen um einen nahezu gleichen Wortlaut handelt, kann die korrigierte Uhrzeit im Taschenkalender unberücksichtigt bleiben, sodass hier der 1. Mai 1886 als „Samstag nach Ostern“ gemeint sein dürfte. Da Bruckner die Osterfeiertage 1886 in St. Florian verbrachte, musste die Fortsetzung des Unterrichts offensichtlich zuvor abgesprochen und schriftlich fixiert werden.⁹¹⁰

Bestätigt wird dieser Datierungsversuch durch eine vier Seiten später ergänzte Notiz, die Eckstein wiederum in seiner Rolle als Privatsekretär zeigt:

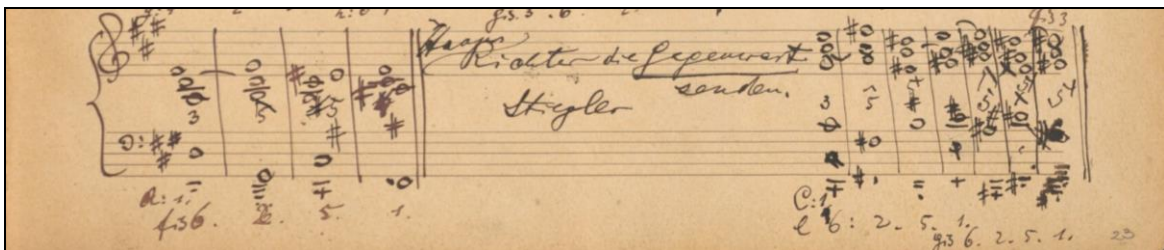


Abb. 6.23: Werkkritik an Bülow, Mitschrift Eckstein, in A-Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 23r.

Es dürfte sich wiederum um eine Aufforderung Bruckners an Eckstein handeln, abermals eine Werkkritik zum *Te Deum* zu übersenden – diesmal an Hans von Bülow (1830–1894). Eine entsprechende Kritik von Paul Marsop (1856–1925) erschien am 24. April 1886 in *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* unter dem Titel „Das Tedeum des Verkannten.“⁹¹¹ Vermutlich sollte Eckstein bei „Stiegler“ – gemeint sein dürfte Josef Stiegler (1844–ca. 1912), der als Orchesterdiener

⁹¹⁰ Der Besuch ist vom 21.–27. April 1886 im Gästebuch des Stifts vermerkt. Friedrich Buchmayr, Prälatengang Nr. 5 – Anton Bruckner als Gast im Stift St. Florian, in: *Bruckner-Jahrbuch 2011–2014*, hrsg. von Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2015, S. 7–44, hier: S. 32.

⁹¹¹ Paul Marsop, Art. Das Tedeum des Verkannten, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, XXIX. Jg., Nr. 17 vom 24. April 1886, S. 264–265.

im Hofoperntheater tätig war⁹¹² – zur Übersendung der Kritik um Bülow's Adresse ansuchen. Dass Bruckner auf die Kritik möglicherweise erst durch den zweiteiligen Nachdruck in *Kastner's Wiener Musikalischen Zeitung*⁹¹³, der am 9. Mai 1886 erschien, aufmerksam wurde, liegt mit Blick auf die drei Seiten zuvor hinzugefügte Notiz zum 1. Mai in Ecksteins Mitschrift nahe, sodass sich eine fortlaufende Chronologie nachzeichnen ließe.

Subsumiert man diese vier Eintragungen ergibt sich jeweils ein Schreib- und Arbeitspensum von ca. 24 Seiten von Januar bis März 1886 (A-Wn, Mus.Hs. 28446/3, fol. 37v–Mus.Hs. 28446/4, fol. 12v) sowie ca. 18 Seiten von März bis Anfang Mai 1886 (A-Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 13r–23r). Extrapoliert man, unter der Voraussetzung eines ähnlichen Schreibpensums sowie der üblichen Unterrichtspause über die Sommermonate, den weiteren Verlauf von Ecksteins Lehrgang, so dürfte Bd. 4 bis ca. Juli spätestens aber im September abgeschlossen gewesen sein. Die ca. 27 beschriebenen Seiten von Bd. 5 (A-Wn, Mus.Hs. 28446/5, fol. 1r–14r) dürften demnach im Oktober und November 1886 spätestens aber bis Jahresende entstanden sein. Warum Eckstein den Unterricht nicht fortsetzte, ist nicht überliefert, denn der eigentlich angestrebte Kontrapunktunterricht wäre mit Blick auf die Unterrichtsinhalte die nächstfolgende Einheit gewesen.

Eine Zusammenschau der in den fünf Bänden abgehandelten Harmonielehre bestätigt Ecksteins Beschreibung der zeitlichen Abfolge nur bedingt:

Band- und Seitenzahl	Unterrichtseinheit
Bd. I, fol. 2r–3v	Dreiklangsfolgen in Dur und Erlaubte Folgen
Bd. I, fol. 3v–12r	Vorbereitung der Quartsext- und Septakkorde
Bd. I, fol. 12r–52v	Auflösung der Quartsext- und Septakkorde
Bd. I, fol. 53r–55r	Auflösung der Non, Undezime und Tredezime
	Mögliche Umkehrungen der Non, Undezime und Tredezime
Bd. I, fol. 55v–Bd. II, fol. 2v	Dreiklangsfolgen in Moll
Bd. II, fol. 2v–22v	Vorbereitung der Quartsext- und Septakkorde
Bd. II, fol. 22v–Bd. IV, fol. 10v	Auflösung der Quartsext- und Septakkorde
Bd. IV, fol. 11r–14r	Auflösung der Non, Undezime und Tredezime
	Mögliche Umkehrungen der Non, Undezime und Tredezime
Bd. IV, fol. 14v–15r	Tredezime
Bd. IV, fol. 15v–28v	Diatonische Tonwechslung

⁹¹² Vgl. Monika Kornberger/Alexander Rausch, Art. „Stiegler, Brüder“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hrsg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 10.8.2018, abgerufen am 23.8.2023), <https://dx.doi.org/10.1553/ox00027636>.

⁹¹³ Paul Marsop, Art. Das Tedeum des Verkannten, in: *Kastner's Wiener Musikalische Zeitung*, I. Jg., Nr. 30 vom 9. Mai 1886 und Nr. 31 vom 17. Mai 1886, S. 74–75 u. 91–92.

Band- und Seitenzahl	Unterrichtseinheit
Bd. IV, fol. 29r	Chromatische Schritte in Dur
Bd. IV, fol. 29v–Bd. V, fol. 4r	Diatonische/Chromatische Sätze in Dur
Bd. V, fol. 4v–12r	Diatonische/Chromatische Sätze in Moll
Bd. V, fol. 12r–14r	Enharmonische Verwechslungen

Tab. 6.18: Inhaltsübersicht, Mitschrift Friedrich Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1–5.

Bereits der Beginn von Ecksteins Mitschrift stellt ein Kuriosum dar, denn die ersten beiden Seiten behandeln nacheinander die Verbindung von Sextakkorden bei *Stufe steigen*, eine in Es-Dur stehende Übung zu Vorhaltsbildungen mit Anmerkung zum Quartsextakkord sowie auf der zweiten Seite die Vorbereitung und Auflösung zum Septnonakkord ebenfalls mit einer Reihe von verbalsprachlichen Hinweisen u. a. zur Behandlung der Quinte. Da es sich offensichtlich nicht um den Unterrichtsbeginn handeln dürfte, ist zu fragen, ob hier tatsächlich bei einer nachträglichen Bindung die ursprüngliche Blattreihenfolge vertauscht wurde – Konsequenz wäre, dass die Paginierung ebenfalls zeitlich nachgestellt und nicht während des Unterrichts entstand – oder es sich hier um ein Ausweichen auf eine freie Seite handelt, wobei fraglich ist, warum gerade die erste Seite des ersten Bandes freigelassen wurde. Auf beiden Seiten finden sich Eintragungen Bruckners – die Behandlung des Septnonakkordes auf der 7. Stufe wird zudem von Bruckner begonnen. Dabei sind das mit „a)“ notierte Beispiel zur Gänze und das mit „b)“ bezeichnete in den ersten beiden Takten von Bruckner notiert worden, ehe Eckstein am Ende der 1. Akkolade übernimmt.

Da auch Eckstein in **E** die Beispiele in veränderter Reihenfolge und teils leicht rhythmisch variiert im Kapitel zu Vorbereitung und Auflösung der None als Sonderfälle wiedergibt, ist nicht von einer geänderten Reihenfolge des Bruckner'schen Lehrgangs auszugehen.⁹¹⁴ Gleiches dürfte für die zuvor notierten Sextakkorde gelten.

Übergeht man demnach diese ersten beiden Seiten beginnt Ecksteins Mitschrift mit der typischen Dreiklangsfolge über die Fundamentschrittfolge 1–4–7–3–6–2–5–1:

⁹¹⁴ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 29333/1, pag. 260. Die Entsprechungen lauten: a=3, b=4 (*f'* und *e'* nach *f''* und *e''* oktaviert sowie Vorhalt im letzten Takt ergänzt), c=2, d=1 (Achtelrhythmisierung anstatt zwei Halbe).



Abb. 6.24: Dreiklangsfolgen, Mitschrift Friedrich Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 2r.

Die drei Aussetzungen, jeweils in einer anderen Ausgangslage (Quint-, Terz- und Oktavlage) beginnend sowie die im 4. System gesetzte Fundamentfolge, bei der Bass- und Fundamentston (oktavversetzt) kongruent verlaufen, sind so auch bei Klose (dort nicht in einer Akkolade, sondern alle Lagen separat) und Vockner zu finden.⁹¹⁵ Wie bei Vockner ist auch bei Eckstein deutlich erkennbar, dass Bruckner die Akkolade teilweise einrichtete und das Basssystem samt Nummerierung der Fundamente innerhalb der C-Dur-Skala selbst notiert – die Aussetzung darüber dann aber Eckstein überließ. Im Gegensatz zu Vockner und Klose annotiert Eckstein zwar am rechten Blattrand, dass die Übung „flüchtig [zu] transponieren!“ sei, allerdings folgt im Anschluss keine einzige Transposition. Ob die Aufforderung zur Wiederholung in anderen Tonarten tatsächlich bereits während des Unterrichts eingetragen wurde, ist zumindest fraglich, denn sowohl die deutlich abgesetzte, hellere Tintenfarbe als auch die vertikale Schriftausrichtung lassen daran zweifeln. Dass Eckstein auf die transponierenden Wiederholungen hier sowie im weiteren Fortgang nahezu gänzlich verzichtete, weist auf eine gesonderte Stellung des Schülers hin. Möglicherweise sah Bruckner für den »Techniker« Eckstein von transponierenden Wiederholungen ab, da eine Laufbahn als Komponist, praktischer Musiker oder Musiklehrer nicht Frage kam und das Verinnerlichen der Aussetzungsregeln damit nicht im Vordergrund stand.

Im weiteren Verlauf der Mitschrift zeigen sich jedoch keine grundlegenden Abweichungen vom bereits bekannten Lehrgang, weder hinsichtlich des Inhalts noch der Abfolge. Einzige Ausnahme bildet die Auslassung des Abschnittes zur möglichen Umkehrung der None, Undezime und Tredezime im Dur-Kontext, die bei Klose und

⁹¹⁵ Vgl. CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 1–8 sowie A-Wgm, A 178b/I, pag. 14.

Vockner jeweils nachweisbar ist. Da der analog benannte Abschnitt im Moll-Kontext abgehandelt wird, muss wohl eher von einem zufälligen denn von einem planvollen Überspringen des Abschnittes gesprochen werden.⁹¹⁶ Offensichtlich korrigiert Eckstein diesen Lapsus auch nicht in seiner »Musiktheorie«, denn dort endet der erste Band ebenfalls ohne die möglichen Umkehrungen in Dur, gleichwohl die Umkehrungen in Moll eingetragen sind.⁹¹⁷

Eine Besonderheit in Ecksteins Mitschrift stellen die Übungen zur Chromatik dar, denn obwohl Eckstein hier vorwiegend dem entsprechenden Kapitel aus Sechters *Grundsätzen* [...] sowie den darin abgehandelten Notenbeispielen folgt, verdeutlicht der Abgleich zwischen Ausgangsmaterial und Mitschrift, dass diese Untereinheit in verkürzter Form abhandelt wurde:

A-Wn, Mus.Hs. 28446	Referenzbeispiel in GdmK I	Anmerkung
Bd. IV, fol. 15v ff.	S. 103–107, § 3–4	
Bd. IV, fol. 22v–24v	S. 108–111, § 6	In Dur bzw. aus Dur, Reihenfolge geändert
Bd. IV, fol. 24v–27r	S. 111–115, § 7	In Moll bzw. aus Moll, Reihenfolge geändert
Bd. IV, fol. 27r–28v	S. 115, § 8	
Bd. IV, fol. 29r	S. 119–120, § 1–2	
Bd. IV, fol. 29v	–	
Bd. IV, fol. 30r–v	S. 128–129, § 9	Bsp. Ia in As-Dur, Bsp. Ib fehlt, Bsp. Ic in G-Dur, Bsp. II in F-Dur
Bd. IV, fol. 30v	S. 129, § 10	Bsp. I in Es-Dur, Bsp. II–VI fehlen
Bd. IV, fol. 31r–v	S. 133, § 11	Bsp. I [rhythmisch variiert, Lage verändert und Vorhalte ergänzt], Bsp. II–IV [notengetreu], Bsp. V [ohne Variante]
Bd. IV, fol. 32r	–	
Bd. IV, fol. 32v	S. 138, § 13	
Bd. IV, fol. 32v–33r	S. 135–137, § 12	Bsp. III in G-Dur [Lage geändert], Bsp. II in F-Dur, Bsp. I in G-Dur [Lage geändert], Bsp. IV in As-Dur
Bd. IV, fol. 33v	S. 138, § 13	Bsp. II in A-Dur
Bd. IV, fol. 33v	–	
Bd. IV, fol. 34r	S. 139–141, § 14	Bsp. I in B-Dur, Bsp. II in D-Dur [2. Chromatisierung fehlt], Bsp. III in Es-Dur
Bd. IV, fol. 34r–v	S. 141–142, § 15	Bsp. I in G-Dur [2. Chromatisierung fehlt], Bsp. II in F-Dur, Bsp. III in E-Dur, Bsp. IV in As-Dur
Bd. IV, fol. 35r	S. 143–144, § 16	Bsp. I in F-Dur, Bsp. II in A-Dur, Bsp. III in B-Dur, Bsp. IV–VI fehlen
Bd. IV, fol. 35v	S. 182, § 11	Bsp. I in e-Moll

⁹¹⁶ Der entsprechende Abschnitt in Dur wäre vor dem Wechsel nach Moll zu erwarten, demnach in A-Wn, Mus.Hs. 28446/1 vor fol. 55v. Der analog geführte Moll-Abschnitt findet sich in A-Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 14v–15r.

⁹¹⁷ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 29333/1, pag. 259–265 sowie A-Wn, Mus.Hs. 29333/2, pag. 178.

A-Wn, Mus.Hs. 28446	Referenzbeispiel in GdmK I	Anmerkung
Bd. V, fol. 1r–v	S. 147–149, § 17	Bsp. I und II fehlen [aus S. 149]
Bd. V, fol. 1v	S. 150, § 18	Bsp. I fehlt [aus S. 151]
Bd. V, fol. 2r–v	S. 152, § 19	
Bd. V, fol. 2v–3v	S. 155–156, § 21	inkl. transponiertes Bsp. in G-Dur
Bd. V, fol. 3v–4r	S. 158–159, § 22	„Thema“ und „Erste Veränderung“ in Es-Dur sowie „Zweite Veränderung“ in G-Dur
Bd. V, fol. 4v–5v	S. 176–180, § 9	
Bd. V, fol. 5v–6r	S. 181, § 10	Bsp. I in A-Dur, Bsp. II in B-Dur, Bsp. III–VI fehlen
Bd. V, fol. 6r–v	S. 182–184, § 11	Bsp. I [2. Chromatisierung fehlt]
Bd. V, fol. 7r	S. 185, § 12	Bsp. I in c-Moll, Bsp. II–III fehlen
Bd. V, fol. 7v–8r	S. 187, § 13	
Bd. V, fol. 8v–10r	S. 188–193, § 13	
Bd. V, fol. 10v	S. 193, § 14	Bsp. I in d-Moll, Bsp. II fehlt
Bd. V, fol. 10v–11r	S. 194, § 15	
Bd. V, fol. 11r	S. 195, § 16	
Bd. V, fol. 11v	–	
Bd. V, fol. 11v–12r	S. 196–197, § 17	„Dritte Veränderung“ fehlt Bsp. I fehlt, Bsp. II in d-Moll, Bsp. III in D- Dur, Bsp. IV in f-Moll
Bd. V, fol. 12r–13r	S. 202–204, § 1	Bsp. I in E-Dur, Bsp. II in B-Dur, Bsp. III in a-Moll
Bd. V, fol. 13v	S. 205–206, § 2	
Bd. V, fol. 14r	S. 201–212, § 4	Verminderte Septakkorde notiert

Tab. 6.19: Gegenüberstellung, Chromatik und Enharmonik, Mitschrift Eckstein und Sechters *GdmK*.

Der detaillierte Vergleich in tabellarischer Form spiegelt zudem wider, dass Eckstein mitunter direkt in andere Tonarten transponierte, Varianten der Chromatisierung nicht ausführte oder ganze Abschnitte übersprang. Ob und welchem Ausmaß Eckstein hier eigenmächtig vorging, lässt sich nur unbestimmt beantworten: Die Auslassungen in Kombination mit den Transpositionen erscheinen insgesamt zu willkürlich, als dass ein Schüler diese selbstständig durchführte. Denkbar wäre, dass Bruckner die fehlenden Aufgaben als Übungen zum Selbststudium der Verantwortung des Schülers übertrug, Eckstein diese aber nicht abarbeitete. Abermals könnte aber auch die Profession Ecksteins Anlass der Verkürzung gewesen sein, aufgrund derer Bruckner bewusst die als zu komplex betrachteten Beispiele übersprang. Wie bei Klose und Vockner scheint der Fokus der Übungen auch bei Eckstein mehr auf dem analytischen Nachvollzug (Ergänzung der Generalbassbezeichnung) und weniger auf der eigenständigen Erarbeitung chromatischer Sätze gelegen zu haben. Daran schließt sich der bereits bekannte Effekt an, dass diese Übungen einen geringeren Korrekturstand aufweisen und damit dem Charakter nach eher einer Reinschrift entsprechen.

Die enharmonischen Verwechslungen werden von Eckstein ebenfalls nur rudimentär abgehandelt, wobei davon auszugehen ist, dass einerseits Bruckners relativ gering gehaltene Erläuterungen in nochmals verkürzter Form vorliegen und andererseits die Kürzung aus dem Unterrichtsabschluss resultierend könnte. Ähnlich unbeständig sind im Vergleich die Ausarbeitungen von Klose und Vockner: Ersterer überspringt ebenfalls einige Beispiele aus den *Grundsätzen* [...], während letzterer die Beispiele in größerer Varianz übernimmt und ausarbeitet. Daraus abzuleiten ist eine von Bruckner eher lose verfolgte Struktur dieser Unterrichtseinheiten, bei der Beispiele übersprungen werden konnten und gleichzeitig die Abschrift der Übungen eher dem analytischen Nachvollzug diente, denn darauf den Schüler eigenständige chromatische bzw. enharmonische Sätze konzipieren zu lassen.

6.5.4 Eintragungen und Korrekturen von Lehrer und Schüler

Auch Ecksteins Mitschrift zeichnet sich durch eine Vielzahl verschiedener Textphänomene und -befunde aus, die der Mitschrift der äußeren Erscheinung nach durch Eintragungen, Streichungen, Korrekturen und Annotationen den Gesamteindruck, direktes Erzeugnis des Unterrichts bei Bruckner zu sein, geben. Besonders das kreuzweise Ausstreichen einzelner oder mehrerer Beispiele sowie teils ganzer Seiten, das sich über die Abschnitte zum diatonischen Fortschreiten in Dur und Moll ununterbrochen fortsetzt sowie ebenso die zahlreichen Korrekturen der Generalbassbezeichnung zeugen von einer im Vergleich zu Klose und Vockner höheren Fehlerquote Ecksteins beim Ausarbeiten einerseits und bilden andererseits eine Korrekturschicht Bruckners und damit einen Teil des Unterrichts ab.⁹¹⁸ In welcher Reihenfolge Korrekturen und Streichungen stehen, ist nur bedingt rekonstruierbar; so finden sich gleichermaßen gestrichene Passagen mit darunterliegenden Korrekturen, die deutlich Bruckners Hand zeigen wie Übungen, die in subsequenter Folge oder aber aufgrund aus Gründen der Lesbarkeit gestrichen und später neu geschrieben wurden. Auch die Rücknahme von Streichungen lässt sich nachweisen:

⁹¹⁸ Für eine Auflistung sämtlicher Eintragungen Bruckners in die Schüler-Mitschriften siehe Anhang 6.6: Eintragungen Bruckners in den Mitschriften Klosens (CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95), Vockners (A-Wgm, A 178b) und Ecksteins (A-Wn, Mus.Hs. 28446).

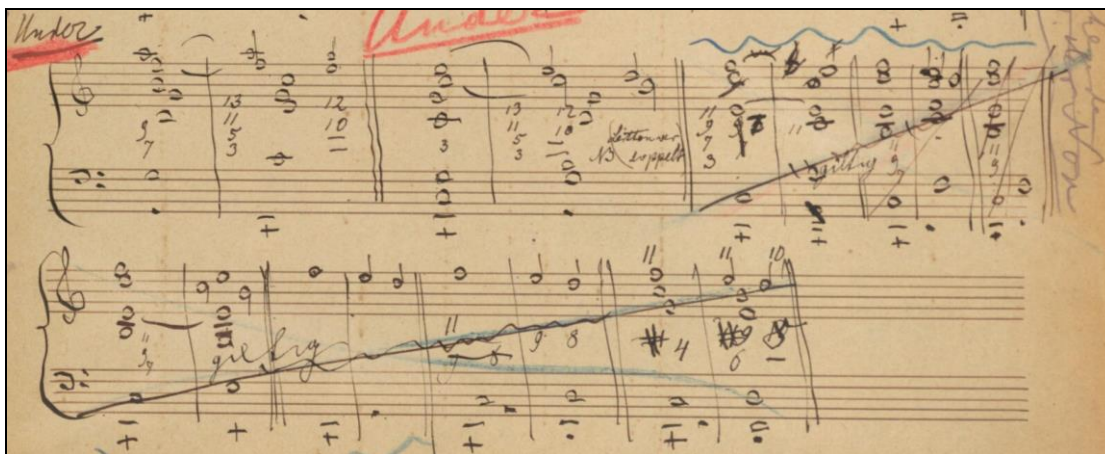


Abb. 6.25: Revidierte Streichung von Bruckner, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 54v.

Dass auch dieses Beispiel das kollaborative Arbeiten zwischen Lehrer und Schüler verdeutlicht – Ecksteins Anteil beschränkt sich gleichwohl nur auf wenige Noten – tritt hinter die Tatsache zurück, dass Bruckner scheinbar seine eigenen Aussetzungen zunächst als fehlerhaft ausstreicht und anschließend mittels „giltig“ zurücksetzt.⁹¹⁹ Daran angeschlossen ist zu fragen, ob das Vorschreiben von Aufgaben, deren rechtmäßige Auflösung nicht möglich war, also ein bewusstes Hinarbeiten auf satztechnische Fehler, als didaktisches Mittel gebraucht wurde, um letztlich gemeinsam zur »richtigen« Aussetzung zu gelangen – ebenso denkbar ist ein versehentliches Streichen. Jedoch ist durch die gestrichenen Schlusstakte und die Korrekturschicht der Generalbassbezeichnung erkennbar, dass Bruckner bereits mit der Korrektur der Beispiele beschäftigt war, ehe die Gesamtstreichung erfolgte.

Generell lässt sich für die Mitschrift festhalten, dass mehrere Schreibschichten auszumachen sind, die wiederum mehreren Bearbeitungsschichten eventuell in größeren zeitlichen Abständen entsprechen: Nahezu sämtliche Übungen sind von Eckstein mit schwarzer bis braun-schwarzer Tinte geschrieben. Mehrheitlich notiert Eckstein ebenfalls mit Tinte Randbemerkungen und zu den jeweiligen Einheiten und Untereinheiten kurze Überschriften: Die Überschriften der größeren Abschnitte spiegeln sich in Tab. 6.19 wider, während innerhalb dieser Abschnitte Teilüberschriften zur jeweiligen Stufe (römische Ziffern am Akkoladenbeginn), der jeweiligen Fundamentschrittfolge (verbalsprachlich über dem System) sowie eine Nummerierung (mit arabischen Ziffern über dem jeweiligen Akkord) der Beispiele

⁹¹⁹ Zurückgenommene Streichungen mittels „giltig“ zu markieren, ist eine für Bruckner gängige Praxis in seinen Kompositionsmanuskripten. Interessant daran ist, dass Bruckner diese Vorgehensweise auf die eher unbedeutende Schüler-Mitschrift überträgt. Der Rückschluss liegt daher nahe, dass die folgenden Seiten der Mitschrift bereits beschrieben waren und somit ein »Ausweichen« auf ebenjene nicht in Frage kam.

folgen – Bruckner nahm diese Abgrenzung der einzelnen Stufen in seinen eigenen Studienbüchern mittels dreifachem Taktstrich vor, Ecksteins Mitschrift gleicht hier eher der Organisation wie sie auch bei Klose vorzufinden ist.⁹²⁰ Diese Teilüberschriften werden nun in allen Bänden mittels rotem und blauem Buntstift teils zur Hervorhebung unterstrichen oder teils mit rotem Buntstift wiederholt notiert. Mit blauem Buntstift sind außerdem die verbalsprachlichen Anmerkungen unterstrichen. Vereinzelt sind diese Markierungen auch mit Bleistift oder rotem Buntstift nachzuweisen. Ziel beider Schreibmittel (rot und blau) dürfte die Akzentuierung der inhaltlichen Abschnitte sein, denn die mit Tinte geschriebenen Überschriften bestanden bereits zuvor.⁹²¹

Zur chronologischen Einordnung der beider Schreibmittel kann die in Abb. 6.25 faksimilierte Übung als Anhaltspunkt dienen, denn unter der Prämisse, dass Streichung und Revision mittels »giltig« von Bruckner durchgeführt wurden, lässt sich zumindest für Bd. I der Mitschrift festhalten, dass die Buntstift-Markierungen als Nachbereitung des Unterrichts entstanden sein könnten. Eckstein strich beide Beispiele erkennbar mit roten und blauem Buntstift aus, mutmaßlich bevor die Streichung insgesamt revidiert wurde und somit auch die Buntstift-Markierung radiert werden musste. Welche Abschnitte letztlich gelten, markiert Eckstein dann wiederum durch die gewellte Linie ober- bzw. unterhalb der Notenzeile. D. h., wenn hier nicht von einer versehentlichen Markierung auszugehen ist, dann fand die Buntstift-Markierung vor Bruckners revidierter Streichung statt und musste anschließend zurückgenommen werden.

Eine gegenteilige Schlussfolgerung wird durch ein weiteres Textphänomen nahegelegt: In den Unterrichtseinheiten zur Auflösung der Quintsext-, Terzquart-, Sekund- und Septnonakkorden markiert Eckstein alternierend mit einem Plus- oder Kreuzzeichen mit rotem Buntstift stets jene Akkorde, deren Generalbassbezeichnung einen zusätzlichen Bogen erhielten. Eine Erläuterung dazu findet sich in **E** an eben jenem Punkt im Manuskript, an dem auch in **A** diese Markierungen erstmalig auftreten:

„Bevor mit der Aufstellung der obigen Vorhalt-Auflösungen der Quintsextakkorde auf der ersten Stufe fortgefahren werden kann, erweist es sich als unumgänglich, dass die bei dem NB! von obiger Nr.18 zum ersten Male auftretende Bezifferung: $\hat{\frac{4}{2}}$ erklärt werde; schon darum, weil diese und ähnliche im Folgenden immer wieder vorkommen. [...] Hier, bei der obigen

⁹²⁰ Im Abschnitt zur Diatonik in Moll wird diese Systematik teils weniger konsequent umgesetzt oder abschnittsweise ganz fallen gelassen.

⁹²¹ Nur vereinzelt wurden nicht vorhandene Überschriften mit Buntstift nachträglich ergänzt, vgl. A-Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 34v.

Bezifferung $\hat{\frac{4}{2}}$, tritt nun zum ersten Male der Fall ein, dass Bruckner von dem runden Bogen Gebrauch macht; er soll ein Warnungszeichen sein, welches darauf aufmerksam macht, dass die unter diesem Bogen stehende Bezifferung sich auf Schein-Intervalle und scheinbare Akkorde beziehe, dass also dort ein anderer Fundamentston herrsche, als sonst ohne dieses Zeichen, angenommen werden müsste; dass also dementsprechend auch auf die Stimmführung in diesem Sinne geachtet werden müsse. [...] In den meisten Fällen handelt es sich bei den Bezifferungen mit rundem Bogen um Bass-Vorhalte und es ist bezeichnend, dass dabei die Ziffern zumeist an Grösse zu nehmen, also etwa wie oben: $\hat{\frac{4}{2}} = \hat{\frac{3}{3}}$ und nicht umgekehrt kleiner werden, wie zumeist bei den Vorhalten in den oberen Stimmen, z.B. $\frac{9}{4} = \frac{8}{3}$, etc.“⁹²²

Nach einer Erläuterung, dass bei Septakkorden in Grundstellung aufgrund des Zusammenfallens von Bass- und Fundamentston keine stufenweise abwärtsgeführte Bewegung im Bass möglich ist, und die angesprochenen Bass-Vorhalte nur in den übrigen Umkehrungen des Septakkords vorkommen können, setzt Eckstein fort:

„Den runden Bogen hat Bruckner fast immer nur für zweizifferige Vorhalt-Signaturen verwendet und nur ausnahmsweise auch bei dreizifferigen oder bei einzifferigen; dies wohl aus dem Grunde, weil ihm gerade bei den zweizifferigen Notierungen die Gefahr einer Verwechslung scheinbarer Intervalle oder Akkorde mit den echten, auf den richtigen Fundamentston bezogenen, bedrohlich erschien. – Die häufigsten Notierungen, zumeist bei gewissen Bass-Vorhalten, wo der runde Bogen verwendet wurde sind: $\hat{\frac{4}{2}}$; $\hat{\frac{3}{2}}$; $\hat{\frac{2}{2}}$; $\hat{\frac{3}{3}}$; $\hat{\frac{4}{3}}$; $\hat{\frac{5}{3}}$ und $\hat{\frac{6}{3}}$. Aus $\hat{\frac{4}{2}}$ wird bei der Auflösung des Vorhaltes $\hat{\frac{3}{3}}$; aus $\hat{\frac{3}{2}}$ wird $\hat{\frac{4}{3}}$, etc. etc. – Bruckner pflegte darauf hinzuweisen, dass bei der Notierung $\hat{\frac{4}{2}}$ immer die Non des Fundamentes, hingegen bei $\hat{\frac{3}{2}}$ dessen Undezime im Basse liege. – Der runde Bogen lässt also vor allem auch auf den ersten Blick erkennen, dass es sich um einen unwirklichen, nur zufällig zustande gekommenen Dreiklang, Sextakkord, Sekundakkord, Quartsextakkord, Terzquart- oder Quintsextakkord handle, deren Fundamentston aus der Bezifferung alleine nicht ersichtlich wäre. Allerdings hat der Meister an dieser Art der Bezifferung nicht immer sklavisch festgehalten und den Bogen mitunter auch weggelassen.“⁹²³

Besonders die Auflistung aller möglichen Varianten, bei denen die Bogen-Bezifferung auftritt sowie die Feststellung, dass Bruckner selbst diese Bezifferungsform nicht konsequent durchführte, lässt darauf schließen, dass Eckstein seine Mitschrift daraufhin eingehend absuchte. Resultat dieses Abgleiches dürften die angesprochenen Kreuz- bzw. Plusmarkierungen mit rotem Buntstift sein. Es liegt nahe, dass Eckstein diese Markierungen über alle Bände der Mitschrift hinweg in einem Arbeitsgang anbrachte, was aber sicher erst zu einem späteren Zeitpunkt geschehen sein konnte – möglicherweise während oder im Vorlauf zur Arbeit an E.

Dadurch ergeben sich für die Mitschrift jedoch verschiedene Bearbeitungszeiträume, die analog zu den verschiedenen Schreibschichten zu sehen sind. Weitere Eintragungen, die diesen Befund unterstützen, sind die mit grünem Buntstift ergänzten Druckmarken zur Anzeige von zu faksimilierenden Übungen.⁹²⁴ Eckstein

⁹²² A-Wn, Mus.Hs. 29333/1, pag. 219.

⁹²³ Ebd., pag. 220.

⁹²⁴ Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 8v und 13r. Wiedergegeben in: Eckstein, Erinnerungen, S. 42–43. Dass im Faksimile keine Anzeichen der farbigen Buntstift-Eintragungen zu erkennen sind, lässt sich auf die

nutzte für die *Erinnerungen* [...] die folgenden zwei Beispiele aus der Mitschrift zur Illustration der »freieren« Aussetzungen, die durch Bruckner selbst ergänzt wurden:



Abb. 6.26a: Faksimiliertes Beispiel a, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/2, fol. 8v.

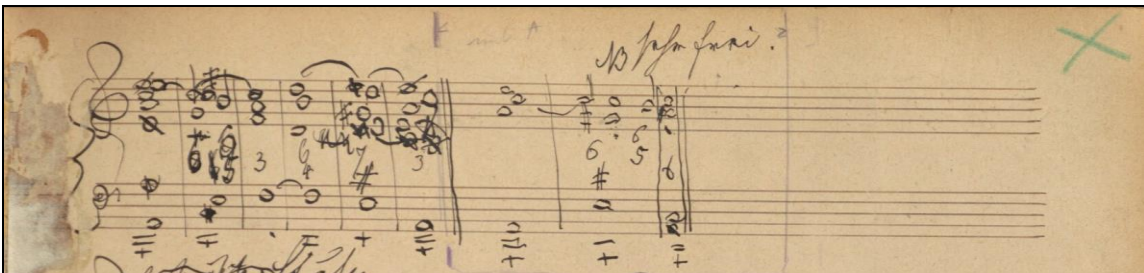


Abb. 6.26b: Faksimiliertes Beispiel b, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/2, fol. 13r.

In beiden Fällen lässt sich durch die Schreibprofile ein Schreiberwechsel zwischen Schüler und Lehrer erkennen, der zudem mittels Bleistift von Eckstein markiert wurde und im Faksimile durch einen Zeilenumbruch nochmals hervorgehoben ist. Als Abgrenzung, dass die Randbemerkung „Sept im Durchgang kann nicht statt finden.“ in Beispiel a nicht ebenfalls wiedergegeben wird, dient außerdem der blaue Buntstift – ein weiterer Hinweis auf die spätere Verwendung dieses Schreibmittels. Die starken Korrekturen in Abb. 6.26b machten es zudem notwendig, dass Eckstein eine reinschriftliche Kopie der ersten sechs Takte anfertigte und die entsprechenden Takte überklebte. Die Überklebung wurde faksimiliert und anschließend – vermutlich, weil Teile der darunterliegenden Korrektur Bruckner zuzuordnen sind – wieder entfernt.

Weiteres Indiz für eine zeitlich nachgestellte Einordnung der Buntstift-Eintragungen bietet wiederum E, d. h. Ecksteins handschriftliches Skript, denn auch dort werden mittels des gleichen roten Buntstiftes Absatzeinrückungen für die Anfertigung des Typoskripts markiert.⁹²⁵

Eine gesamtheitliche Bewertung dieser Eintragungen lässt daher eher den Schluss zu, dass alle Buntstift-Eintragungen in der Mitschrift mehr Zeugnis von Ecksteins

damaligen Reproduktionstechniken zurückführen und ist nicht als Indiz einer chronologischen Ordnung der Eintragungen zu werten.

⁹²⁵ Vgl. Wn, Mus.Hs. 28443/1.

Publikationsvorhaben ablegen, als tatsächlich während oder im direkten Nachgang des Unterrichts bei Bruckner entstanden zu sein. Die revidierte Streichung (Abb. 6.25) bleibt damit ein singuläres Phänomen, gleichwohl so die Beteiligung Bruckners an der Streichung sowie der Revision insgesamt anzuzweifeln ist. In gleichem Maße sind damit aber auch sämtliche Bleistift-Eintragungen sowie Randbemerkungen zur regelbasierten Akkordprogressionen immer unter der Prämisse zu betrachten, dass die zeitliche Verortung selbiger möglicherweise nicht zweifelsfrei in die Unterrichtszeit bei Bruckner zu verlegen ist. Als Arbeitshypothese sei daher angenommen, dass zumindest jene Annotation, die mit Buntstift unterstrichen sind, aus dem ursprünglichen Unterricht stammen, da Eckstein bei der Übernahme der Kommentierung in E diese Passagen meist mit „Bruckner bemerkte“ und ähnlich formulierten Phrasen versah.⁹²⁶

Insgesamt stammen die verbalsprachlichen Annotation an den Blatträndern der Mitschrift überwiegend von Eckstein und nur vereinzelte kürzere Kommentare lassen sich Bruckner zuordnen, wie bspw. „eigent[lich] nur Vierklang.“⁹²⁷, „Mißbrauch v[on]. gis.“⁹²⁸ oder „nicht zur Sache.“⁹²⁹ Dem Inhalt gemäß finden sich besonders zu Beginn neuer Unterrichtsabschnitte vermehrt Eintragungen und Erklärungen. Ein deutlicher Rückgang ist zudem über die einzelnen Bände hinweg zu beobachten: Nahezu fortlaufend auf jeder Seite in Bd. I auftretend, sind die Annotation in den folgenden Bänden wesentlich sporadischer nachzuweisen. Einerseits als Fortschritt des Schülers zu werten, mag andererseits auch eine weniger ausführliche Anleitung Bruckners dieses Phänomen begünstigen. Ecksteins Mitschrift gleicht hier denen von Klose und Vockner, denn auch dort ließ sich dieser Rückgang konstatieren.

Zusätzlich zu den Erklärungen zu einzelnen Akkordfortschreitungen lassen sich die übrigen Kommentierungen in vier weitere Kategorien gruppieren: (a) Angaben zu Wochentag und Uhrzeit, die entweder – wie bereits erwähnt – als Abweichung von der Norm auf außerplanmäßige Unterrichtsstunden oder zumindest auf einen veränderten Unterrichtsbeginn hindeuten oder aber als tatsächliche Unterrichtszeit den jeweiligen Unterrichtsbeginn anzeigen.⁹³⁰ Vereinzelt stammen auch diese Uhrzeitangaben von

⁹²⁶ Vgl. bspw. A-Wn, Mus.Hs. 29333/1, pag. 224.

⁹²⁷ A-Wn, Mus.Hs. 28446/2, fol. 3r.

⁹²⁸ Ebd., fol. 11r.

⁹²⁹ Ebd., fol. 16v.

⁹³⁰ A-Wn, Mus.Hs. 28446/2: fol. 11v: „Freitag 10–11 Uhr.“, fol. 12v: „6 Uhr. Freitag.“, fol. 14v: „Montag 5 Uhr“, fol. 38: „~~Mittwoch~~ 11 Montag 11–1.“, fol. 42v: „Graduale Montag 1/2 12 Uhr. [Bleistift]“, A-Wn, Mus.Hs. 28446/3: fol. 6r „Montag 1/2 10 – 1/2 12“, fol. 19r: „Mittwoch 11 Uhr Schlitten [Bleistift]“, fol. 24v: „Freitag 11 Uhr [Bleistift]“, A-Wn, Mus.Hs. 28446/4: fol. 2r: „Montag 12 Uhr“, fol. 14v: „Montag 1/2 11 Uhr.“, fol. 19v: „Montag 10 Uhr“ und fol. 23v: „Samstag um 11 Uhr“.

Bruckner, sodass die erste Deutung als wahrscheinlicher gelten kann.⁹³¹ Zudem wird deutlich, dass Eckstein vermehrt in Doppelstunden unterrichtet wurde.

(b) Eintragungen, die auf Ecksteins unterstützende Tätigkeit für Bruckner hindeuten oder auf Personen aus dem Bruckner-Umkreis verweisen. Neben der bereits wiedergegebenen Adressangabe Sittards und der Aufforderung Bülow eine Kritik zu übersenden, finden sich noch weitere Anmerkungen, wie „Bei R. Wagner garantiert [...] die Phantasie auf Kosten der Combination“ dixit Hanns von Bülow. März 1885.“⁹³² und „Wolzogen antworten“⁹³³.

(c) Werkbezogene Referenzen, die mitunter in Verbindung zu den jeweiligen Übungen stehen und vermutlich von Bruckner als musikpraktische Umsetzung der aufgestellten Regeln angegeben wurden. Dazu zählen: „Walküre, Schlummer Oboe“⁹³⁴, „Der Leiermann c-Moll“⁹³⁵ und „Aumann aus St. Florian Ecce quomodo moritur“⁹³⁶. Der Hinweis auf Aumann ist auch deswegen hervorzuheben, da Bruckner wenige Jahre zuvor im September 1878 eine Bearbeitung des Aumannschen *Ecce quomodo moritur iustus* (WAB 265) vorlegte. Da bisher nicht geklärt ist, ob eine weitere Abschrift der Bearbeitung existierte oder das Teilautograph vorübergehend in Bruckners Besitz verblieb, muss offenbleiben, ob das Werk während des Unterrichts tatsächlich vorlag, gleichzeitig kann aufgrund der Verortung des Aumannschen *Ecce* [...] im kirchenmusikalischen Repertoire St. Florians wohl davon ausgegangen, dass Bruckner den Notentext nicht als Gedächtnisstütze benötigte.⁹³⁷ Inhaltlich beschäftigt sich Eckstein auf der entsprechenden Seite mit der Auflösung des Septakkordes auf der erhöhten 7. Stufe in Moll (*gis–h–d–f*) durch *Stufe steigen*; im g-Moll-Kontext des Aumannschen *Ecce* [...] findet sich jedoch keine Verbindung die diesen Parametern entsprechen würde, sodass der Zusammenhang zwischen Werkreferenz und Übungen

⁹³¹ A-Wn, Mus.Hs. 28446/1: fol. 10v: „Freit[ag] 11–12“, A-Wn, Mus.Hs. 28446/2: fol. 7v: „Freit[ag] ½ 11 Uhr.“, fol. 33r: „11 Uhr Freit[ag].“, fol. 35r: „Freit[ag] 27. 11 Uhr.“, A-Wn, Mus.Hs. 28446/4: fol. 21v: „10 Uhr Samstag nach Ostern.“.

⁹³² A-Wn, Mus.Hs. 28446/2, fol. 32v.

⁹³³ A-Wn, Mus.Hs. 28446/4, fol. 10r. Bisher konnte ein entsprechender Brief Ecksteins an Hans von Wolzogen (1848–1938) nicht ausfindig gemacht werden.

⁹³⁴ A-Wn, Mus.Hs. 28446/5, fol. 3r.

⁹³⁵ A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 2r

⁹³⁶ A-Wn, Mus.Hs. 28446/3, fol. 5v.

⁹³⁷ Mit Blick auf die Liturgie sowie Ecksteins diesbezüglichen Schilderungen (vgl. Eckstein, *Erinnerungen*, S. 22–23) wäre auch denkbar, dass die Eintragung kurz nach oder vor Ostern erfolgte und somit mehr Impression eines St. Florianer Besuches denn tatsächlich musikpraktisch-analytischer Hinweis ist.

unklar bleibt. Für die Zusammenfassung in **E** verzichtet Eckstein auf eine nochmalige Erwähnung dieses Querverweises.

(d) Referenzen auf Sechters *Grundsätze* [...], die möglicherweise erst zu einem späteren Zeitpunkt mit Bleistift erfolgten. Dabei handelt es sich um die typischen Verweise mittels Seitenzahlangebe, die jedoch ausschließlich in den Untereinheiten zur Chromatik und Enharmonik nachzuweisen sind.

Überblickt man die von Bruckner stammenden Eintragungen in Ecksteins Mitschrift aus dem Privatunterricht in **A**, lassen sich Tendenzen beobachten, die bereits bei Vockner oder Klose sichtbar wurden: Durch die Differenzierung der Schreibprofile von Lehrer und Schüler kann auch bei Eckstein ein sukzessiver Rückgang der Eintragungen und Korrekturen Bruckners vom ersten hin zum letzten Band konstatiert werden – gleichwohl die Eintragungen in Bd. I selbst im Vergleich zu den anderen beiden Schüler-Mitschriften übermäßig häufig, d. h. nahezu seitenweise nachzuweisen sind.

Der überwiegende Teil der Bruckner'schen Ergänzungen sind Generalbassziffern oder Korrekturen an diesen; auch hier zeigt sich Ecksteins Mitschrift exponiert, denn diese Korrekturen reichen bis weit in Bd. IV hinein, was somit eher auf Schwierigkeiten bei der Bezifferung seitens Eckstein zurückzuführen ist, der entweder zu seiner Aussetzung falsche Bezifferungen notierte oder aber von vornherein für die Übungen eine fehlerhafte Umsetzung konzipierte, was wiederum Bruckner als Korrektiv tätig werden ließ. Durch den Konnex von Bezifferung und Aussetzung ist damit einhergehend zu beobachten, dass Korrekturen der Bezifferung meist mit Korrekturen in den Übungen selbst zusammenfallen und beide Eingriffe daher als eine Korrekturschicht Bruckner zuzuordnen sind. Vermutlich ebenfalls während der Durchsicht der Übungen ergänzte Bruckner teilweise die Nummerierung der Abschnitte oder Beispiele.⁹³⁸ Bei der Differenzierung der Schreibprofile fallen gerade im Zusammenhang mit der Notation der Generalbassbezifferung und Nummerierungen Nachahmungs- und Angleichungseffekte auf, die einerseits eine zweifelsfreie Identifizierung des Schreibers nicht ermöglichen, andererseits aber auch das Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer widerspiegeln:

⁹³⁸ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 13r [teilweise], 31v, 41v; A-Wn, Mus.Hs. 28446/2, fol. 34r und A-Wn, Mus.Hs. 28446/3, fol. 3r

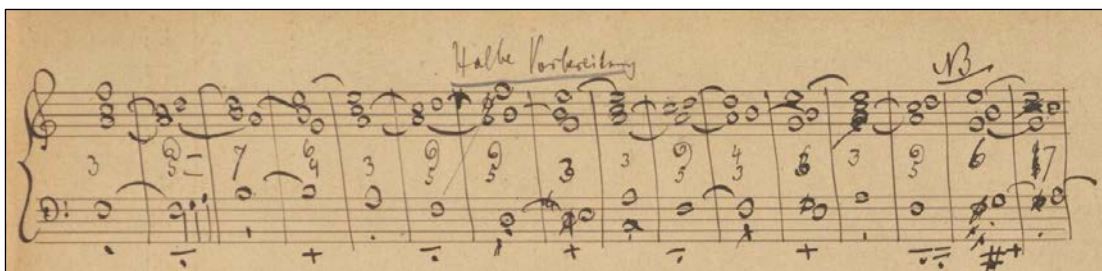


Abb. 6.27a: Generalbassbezifferung, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 27r.

Geht man nicht davon aus, dass hier die gesamte Bezifferung von Bruckner stammt – und die Bruckner zuzuordnende Korrekturschicht spricht dagegen –, übernimmt Eckstein an diesen Zeitpunkt die für Bruckner so typische Bezifferung des Quintsextakkordes mit Ligatur zwischen den Ziffern.

Deutungsmöglichkeiten dieses Befundes sowohl psychologisch als auch soziologisch ließen sich mehrfach anschließen, blieben jedoch zumeist spekulativ: Ein hierarchisches Gefälle zwischen Lehrer und Schüler, das Nachahmen der Schrift des »Meisters«, deutbar als Anbiederung ebenso wie als Huldigung, wären ebenso denkbar wie ein geringeres Selbstbewusstsein des Schülers beim Finden einer eigenen (Noten-)Schriftsprache. In erster Instanz deuten diese Nachahmungseffekte möglicherweise eher auf das enge Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer hin und erklären sich möglicherweise auch in der für einen Privatschüler geringen musikalischen Vorbildung Ecksteins. Eckstein durchlief weder das Konservatorium noch ist kontinuierlicher Musikunterricht überliefert, sodass er vermutlich vor dem Unterricht bei Bruckner nie in derartigem Umfang Noten schreiben musste; ihm also schreibökonomische Techniken zur Vereinfachung und Beschleunigung des Schreibens ans sich abgingen und diese erst von Bruckner lernte bzw. unbewusst übernahm – die Verkürzung der Ziffer 7 ohne Mittelstrich kann als Beispiel dazu gesehen werden.

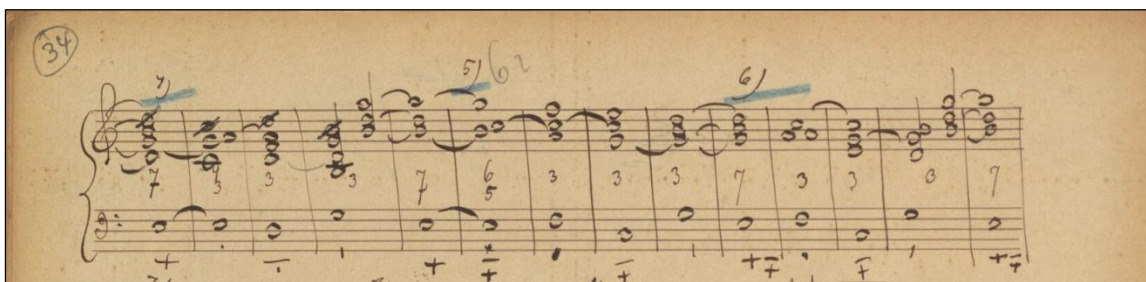


Abb. 6.27b: Generalbassbezifferung, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 17v.

Am Beginn der Mitschrift notiert Eckstein die Ziffern »7« mit deutlich höherem Schreibaufwand – erst im Laufe von Bd. I lässt sich, wie hier in Abb. 6.27b, erkennen,

dass Schreibvarianten, die an Bruckners Schriftbild erinnern, auftreten. Wie auch Ecksteins umfassende Darstellung der Bruckner'schen Bezifferung in E (s. o.) zeigt, gehörte die Vermittlung vermeintlich impliziten Wissens zu Notensatz und Notation, harmonischer Analyse sowie zur zugehörigen Notationstradition ebenso zu Bruckners Unterricht. Die Nachahmungseffekte in Ecksteins Schreibprofil sind dabei jedoch keineswegs konsistent, mitunter ist, besonders nachdem Bruckner Korrekturen vornahm oder Beispiele schrieb, eine verstärkte Angleichung seitens Eckstein feststellbar.⁹³⁹

Dass auch in Ecksteins Unterrichtsmitschrift die bekannten Phänomene des kollaborativen Arbeitens zwischen Lehrer und Schüler anhand der sichtbaren Wechsel der Schreibprofile sowie ebenso gänzlich von Bruckner geschriebene Musterbeispiele meist am Beginn einer Übung nachzuweisen sind, überrascht wenig und bestätigt diese Vorgehensweisen als spezifisch Bruckner'sche Didaktik. Für die Musterbeispiele zu Beginn einer Übung zeigt sich dabei eine deutlich weniger konsequente und gehäufte Umsetzung, als dass bei Klose und Vockner der Fall ist, was dann insofern doch überrascht, als dass Eckstein unter den drei Schülern sicherlich den Unterricht mit der geringsten musikalischen Vorbildung begann. Dazu scheint Bruckner vor allem daran gelegen gewesen zu sein, bestimmte Beispiele nicht zuerst vom Schüler ausarbeiten zu lassen, sondern selbst vorzugeben und wahrscheinlich mündlich zu erläutern:

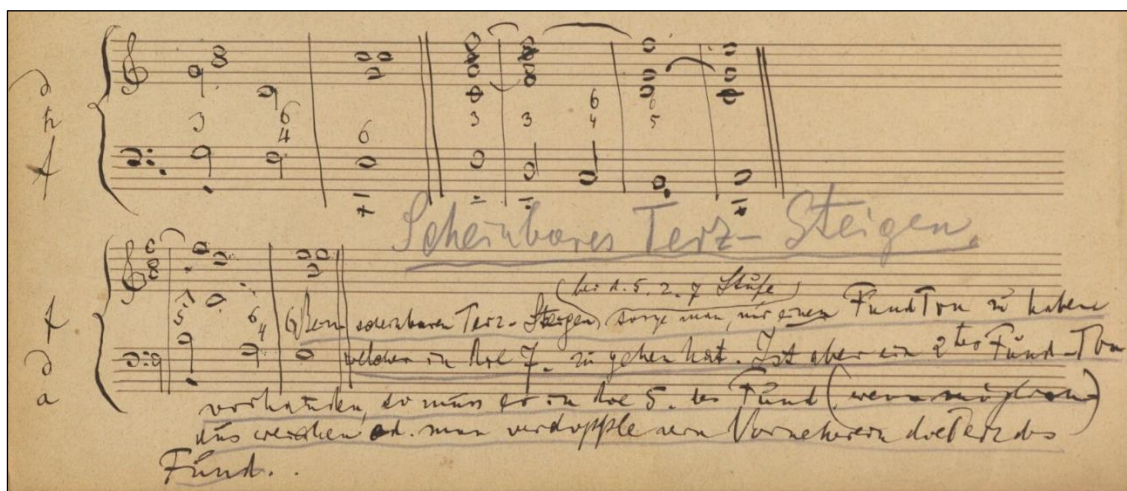


Abb. 6.28: Bruckner-Beispiele, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 5v.

Wiederrum beim scheinbaren *Quint* bzw. *Terz steigen* notiert Bruckner nahezu das gesamte Beispiel, während Eckstein im Anschluss Bruckners Erläuterungen

⁹³⁹ A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 53r.

hinzusetzte. Der verbalsprachliche Kommentar⁹⁴⁰ ist mit Blick auf den Zeilenbeginn jedoch nach dem Beispiel in der letzten Akkolade entstanden. Im Vergleich zur Parallelstelle bei Vockner (vgl. Abb. 6.15) lassen sich neben dem deutlichen Eingriff Bruckners in beiden Mitschriften ebenfalls die von Bruckner notierten Tonbuchstaben nachweisen. Ecksteins Kommentierung – in E nahezu wörtlich übernommen⁹⁴¹ – deckt sich mit jenen Vockners und Kloses dabei mehrheitlich, sodass von einer einheitlichen Lehrweise Bruckners ausgegangen werden kann. Wobei Bruckner bei allen Mitschriften selbst einen Teil der Aussetzung vornahm.

Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich in allen drei Mitschriften auch bei der Einführung der durchgehenden Auflösung des Septakkords auf der 1. Stufe beobachten. Bei Eckstein und Vockner übernimmt Bruckner jeweils direkt im Übungsverlauf die Aussetzung, während sie bei Klose noch nachgeschoben wird:

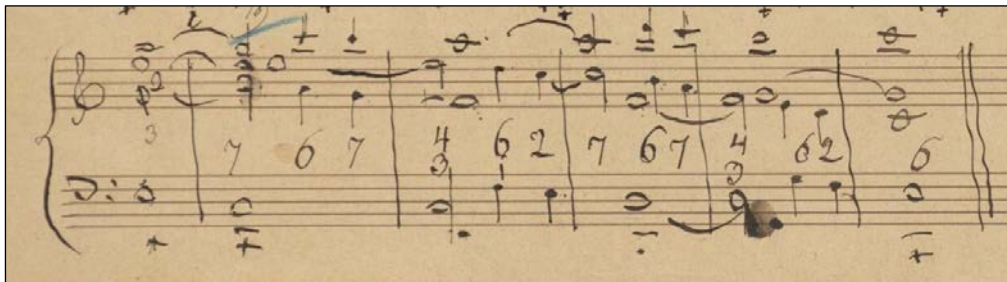


Abb. 6.29a: Bruckner-Beispiele, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 15r.

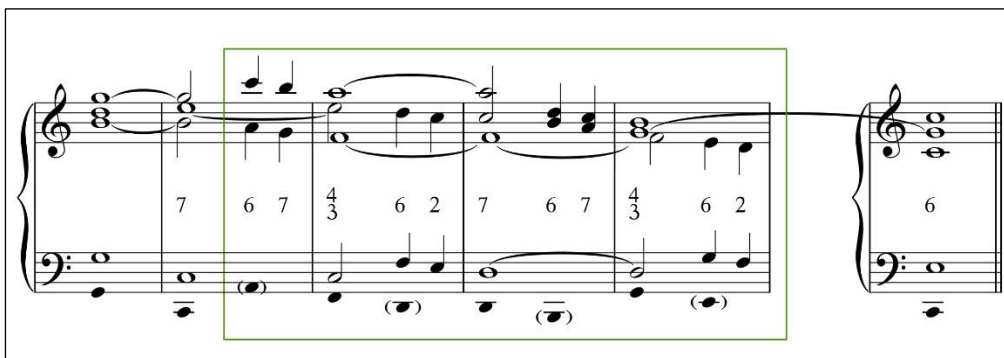


Abb. 6.29b: Bruckner-Beispiele, Mitschrift Vockner, A-Wgm, A 178b/III, pag. 57.⁹⁴²

⁹⁴⁰ A-Wn, Mus.Hs. 28446/1, fol. 5v: „Scheinbares Terz-Steigen [mit Bleistift] | Beim scheinbaren Terz-Steigen bei d[er] 5. 2. 7[.] Stufe Sorge man, nur einen Fund[ament-]Ton zu haben[,] | welcher in die 7. zu gehen hat. Ist aber ein 2ter Fund[ament]-Ton | vorhanden, so muss er in die 5. des Fund[amentes]. (wenn möglich) | aus weichen [sic] od[er]. man verdopple von Vorneherein die Terz des | Fund[amentes].“. Die Bleistift-Unterstreichung wurde fallengelassen.

⁹⁴¹ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 29333/1, pag. 118.

⁹⁴² Der Zeilenumbruch wurde in der Abbildung durch eine Systemunterbrechung dargestellt. Die grün gefärbte Umrahmung markiert Bruckners Schreibanteil.

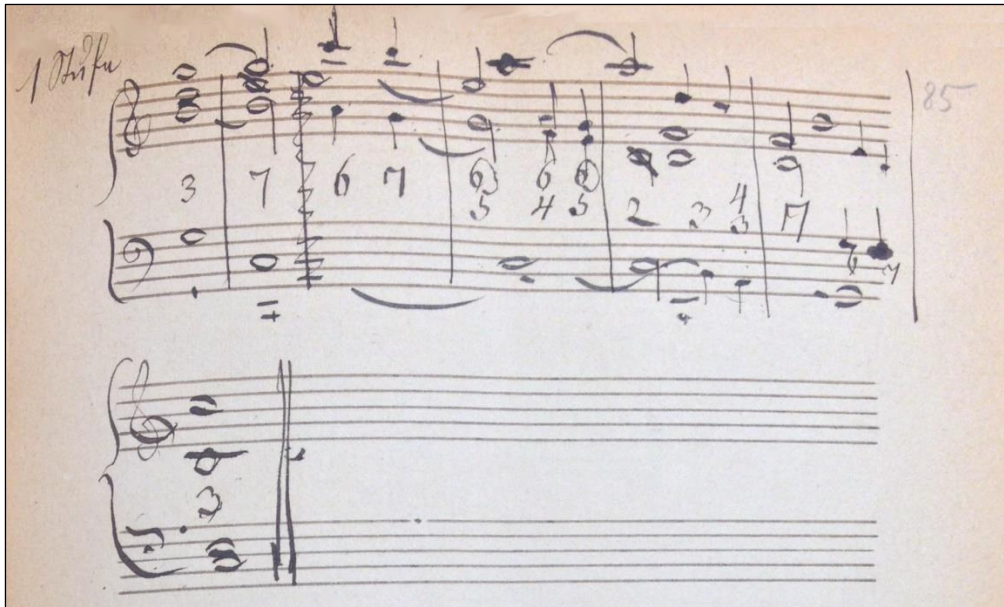


Abb. 6.29c: Bruckner-Beispiele, Mitschrift Klose, CH-Bu, kr. XXVIII 95/I, S. 85.

Lassen sich zwischen Eckstein und Vockner lediglich Unterschiede in der Lage sowie im Ausgangsakkord festmachen, weicht die Aussetzung bei Klose in T. 3 und 4 ab. Nichtsdestotrotz zeigt sich in allen Beispielen deutlich die Übernahme durch Bruckner, der den neuen Unterrichtsinhalt selbst notierte und wahrscheinlich mündlich Erläuterungen beifügte.

Überblickt man Bruckners Eintragungen in Ecksteins Mitschrift lassen sich demnach neben dem erhöhten Korrekturstand zur Generalbassbezeichnung vorwiegend das kollaborative Arbeiten zwischen Lehrer und Schüler sowie von Bruckner notierte Varianten am Ende einer Übung als Charakteristika ausmachen. Die Schreiberwechsel zwischen Lehrer und Schüler, mitunter an die Wechsel zwischen Sechter und Bruckner in Bruckners eigenen Studienbüchern erinnernd, und die damit verbundenen Eingriffe durch den Lehrer deuten Ecksteins geringe musikalische Vorbildung an. Gleichzeitig ist mit Blick auf die anderen Mitschriften keinesfalls generell von zufälligen Eintragungen Bruckners zu sprechen, denn beim Erreichen bestimmter inhaltlicher Abschnitte oder neuer, für den Schüler unbekannter Axiome übernimmt Bruckner die Eintragung und Aussetzung und begleitet den Schüler damit beim Erschließen dieser Inhalte.

EXKURS: Ecksteins Hinweise auf musiktheoretische Schriften und Werke in **B–E**

Auch in den weiteren Mit- und Nachschriften Ecksteins finden sich Eintragungen, die den obigen Kategorien zuzuordnen sind: In **B** verweist Eckstein im Kontext des Fundamentschrittes *Quint fallen* auf Bruckners Graduale *Os justi* (WAB 30).⁹⁴³ Eine Werkreferenz, die möglicherweise eine Hinweis darauf gibt, dass Bruckner die Gradualvertonung im Unterricht als Beispiel benutzte.

Das dreitaktige Einleitungsbeispiel zum Unterkapitel zum Quartsextakkord wird in **B** mit „Schlummerlied v. Schumann.“⁹⁴⁴ überschrieben. Als Ergänzung dazu folgte ein eingeklebtes Einlageblatt, das die ersten drei Takte aus Robert Schumanns *Hochländisches Wiegenlied* aus dem Liederzyklus *Myrthen*⁹⁴⁵ wiedergibt und vermutlich besagtes »Schlummerlied« sein dürfte.

Es folgt der Verweis auf die „Leibspeise“⁹⁴⁶ Bachs über der Übung zur fünfstimmigen Aussetzung von Septakkorden über die Quintfall-Fundamentschrittfolge (5–1–4–7–3–6–2–5–1). Eine Formulierung, die Eckstein als von Bruckner stammend, in **E** übertrug:

„Diese Vierklang-Folgen, sagte Bruckner, seien die Substanz, aus welcher Johann Sebastian Bach gerne und häufig geschöpft habe, oder wie der Meister sich gelegentlich auch in seiner recht drastischen Weise ausdrückte, das sei Bachs ‚Leibspeise‘ gewesen.“⁹⁴⁷

Im Anschluss beschreibt Eckstein, dass Bruckner aus „Präludien und anderen [...] Werke[n]“ Bachs zu Demonstrationszwecken vorspielte.⁹⁴⁸ Ein weiterer Verweis auf Bach findet sich in **B** bei der Einführung des Terzquartakkordes.⁹⁴⁹ Im Kontext des Unterrichts erscheinen jedoch die nebenstehenden Verweise auf musiktheoretische Schriften relevanter:

⁹⁴³ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 4v: „Justi v[on]. Ant. Bruckner lydisch.“

⁹⁴⁴ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 10v.

⁹⁴⁵ Vgl. Robert Schumann, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie 6, Lieder*, begr. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Band 1,1: Lieder. Hrsg. von Tirza Cremer, Mainz u. a. 2021.

⁹⁴⁶ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 12r: „J. S. Bach (Leibspeise)“. Das auch hier der rote Buntstift zur Unterstreichung eingesetzt wurde, erhärtet den Befund zur Funktion dieses Schreibmittels sowie seiner zeitlichen Einordnung (s. o.). Der gleiche Verweis findet sich ebenfalls in der im gleichen Semester entstandenen Mitschrift August Göllerichs, vgl. A-Wn, F28.Göllerich.494, fol. 18v.

⁹⁴⁷ A-Wn, Mus.Hs. 29333/1, pag. 163.

⁹⁴⁸ Ebd.

⁹⁴⁹ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 12v.

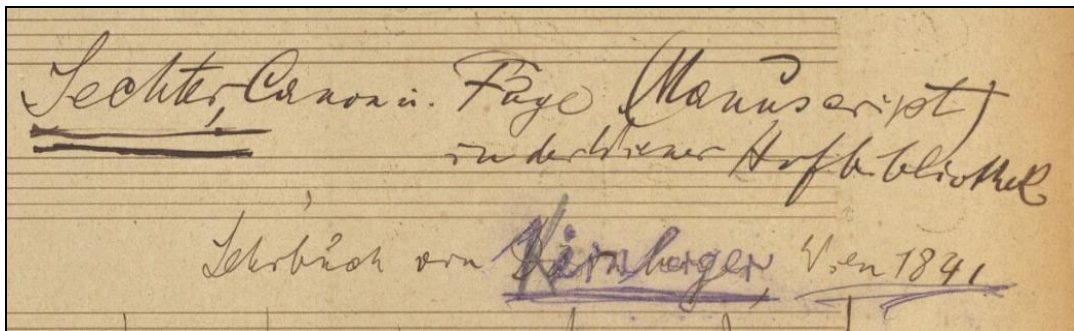


Abb. 6.30: Verweis auf Sechter und „Kirnberger“, Mitschrift Eckstein, A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 12v.

Position und Schriftbild der ersten Eintragung legen zunächst nahe, dass Bruckner im Unterricht auf ein Manuskript Sechters verwies, gleichwohl der Zusammenhang zum Terzquartakkord nicht direkt erkennbar ist. Dass sich ein Manuskript Sechters zu „Canon u[nd]. Fuge“ zum Zeitpunkt der Niederschrift in der Wiener Hofbibliothek befunden haben soll, scheint jedoch schon aus dem Grund unwahrscheinlich, als dass der gesamte Sechter-Nachlass – nach bisherigem Kenntnisstand – im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrt wird. In Frage käme in diesem Zusammenhang natürlich die bereits diskutierte Handschrift *Vom Canon*⁹⁵⁰ sowie der heute verschollene Teil zur Fugenkomposition.⁹⁵¹

Mit der zweiten Referenz zeigt sich Eckstein als unverlässlicher Lektor, denn der ursprünglich notierte Hinweis auf ein „Lehrbuch von Dür[r]nberger, Wien 1841“ dürfte ein Querverweis auf Johann August Dürrnbergers *Elementar-Lehrbuch* [...] sein, wenn auch mit fehlerhafter Ortsangabe – recte Linz –, stimmt zumindest die angegebene Jahreszahl als Publikationsdatum. Dass Eckstein hier den Namen Dürrnbergers mit dem von Johann Philipp Kirnbergers überschreibt, erscheint mit Blick auf die Kontrapunktlehre naheliegend.⁹⁵² Eckstein wiederholt den Verweis auf Kirnberger im weiteren Verlauf, wandelt ihn aber ab: „vgl. Kirnberger rein[er] Satz, 1841 [letzte Ziffer ante correcturam: 2], Hofbibliothek.“⁹⁵³ Der Verweis auf Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*⁹⁵⁴ lässt auch hier nur bedingt Schlüsse auf den genauen

⁹⁵⁰ Siehe Kapitel 5.3 *Authentizität und Vorlage(n)*.

⁹⁵¹ In der Österreichischen Nationalbibliothek konnte bisher keine entsprechende Handschrift nachgewiesen werden. Lediglich die aus dem Unterricht bei Sechter stammende Mitschrift von Rudolf Bibl (1832–1902) unter der Signatur (A-Wn,) Mus.Hs. 2331 weist einen inhaltlichen Zusammenhang auf, fand jedoch erst 1925 Eingang in die Bestände der ÖNB und scheidet somit als mögliche Referenz aus.

⁹⁵² Eine ähnliche Vermutung äußert auch Wason, vgl. Wason, *Viennese Harmonic Theory*, S. 69.

⁹⁵³ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 29v. Im zweiten Semester fertigte Eckstein den Lehrgang mit Bleistift an, die Korrektur in Abb. 6.26 könnte demnach als Hyperkorrektur verstanden werden, die dann wiederum mit Blick auf die Korrektur der Jahreszahl auf die zweite Anmerkung rückwirkte.

⁹⁵⁴ Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1. Teil, Berlin 1771, Berlin/Königsberg 1774, Berlin ca. 1776 u. 2. Teil, 1. bis 3. Abt., Berlin/Königsberg 1776–1779 sowie Neuauflage, Wien 1793.

Kontext zu: Am wahrscheinlichsten dürfte der Bezug über eine weitere Anmerkung auf derselben Seite hergestellt werden: „NB im alten Satze kann bei gis h d das d als ‚Terz‘ im Sextacc[ord] verdoppelt werden“⁹⁵⁵, spekulativ ließe sich annehmen, dass Bruckner möglicherweise auf eine Nachfrage regierte, was unter »alter Satz« zu verstehen ist, sodass Kirnbergers Schrift zur definitorischen Abgrenzung diene. Gleichwohl kann es als gesichert gelten, dass es sich tatsächlich um eine während des Unterrichts von Bruckner gemachte Anmerkung handelt, denn weder Schriftbild, Schreibmittel noch Positionierung lassen auf eine nachträgliche Ergänzung seitens Eckstein schließen.

Die Querverweise auf Sechter⁹⁵⁶ setzen sich in **B** ebenso fort, wie Hinweise auf weitere musica theoretica – meist jedoch ausschließlich über den Nachnamen des jeweiligen Autors. Wenig überraschend können mehrere Belegstellen zu Marpurg ausfindig gemacht werden, aber auch zu Leopold von Zenetti.⁹⁵⁷ Weitere Werkverweise finden sich zu Liszts *Missa quattuor vocum ad aequales* (»Szekszárd«)⁹⁵⁸ sowie zu Wagners *Ring des Nibelungen*⁹⁵⁹ – letzterer wird auch als einziges Werkbeispiel in **D** zweimal genannt.⁹⁶⁰ In **E** ergänzt Eckstein noch weitreichender Musikbeispiele, die von Joseph Haydns *Die Schöpfung* und Mozarts *Don Giovanni* über Ludwig van Beethovens *3. Symphonie in Es-Dur* (»Eroica«), bis hin wiederum zu Wagners *Tristan und Isolde* und *Lohengrin* als auch Bruckners *Siebenter Symphonie* reichen.⁹⁶¹ Da diese sämtlich in den authentischen Unterrichtsmitschriften keine Erwähnung finden, dürfte es sich ausschließlich um Ergänzungen Ecksteins aufgrund eigener Repertoirestudien handeln.

Die Referenzen, die sich in Ecksteins übrigen Mitschriften nachweisen lassen, ergeben ein zweiteiliges Gesamtbild zwischen musiktheoretischen und -praktischen

⁹⁵⁵ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 29v.

⁹⁵⁶ Vgl. A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 20r: „NB. Nach Sechter [Unterstreichung mit Bleistift] nur dreistimmig“, fol. 34r: „vgl. über diatonische Modulation | siehe Sechter Fundamente“ sowie fol. 37r: „siehe | Sechter“.

⁹⁵⁷ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 19r: „Kann frei eintreten, denn er ist der Stellvertreter der Dominante | Zenetti (Marpurg)“. Beide Namen sind wiederum mit rotem Buntstift unterstrichen und die entsprechende Parallelstelle in **E** dürfte fol. 24v: „Nach Marpurg ist der eigentlich volle Schluss in der Octav-Lage.“ sein

⁹⁵⁸ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 17v: „Siebenklang in der (Es) Messe v[on]. Liszt.“. Die Zuordnung erfolgte lediglich über die Tonartendisposition des Kyrie; ein vermeintlicher Siebenklang konnte nicht ausfindig werden.

⁹⁵⁹ A-Wn, Mus.Hs. 28445, fol. 17v: „Walküre: ‚doch schneller als von der Meute‘ etc“. Die entsprechende Textstelle befindet sich im 1. Aufzug in der 1. Szene.

⁹⁶⁰ A-Wn, Mus.Hs. 28447/1, fol. 20r: „vergl. R. Wagner: | vgl. folgende Seite ·/· | Siegfried, Wanderer: ‚Gastlich | ruht‘ ich bei Guten‘ etc.)“. Die entsprechende Textstelle befindet sich im 1. Aufzug in der 2. Szene. A-Wn, Mus.Hs. 28447/3, fol. 23r: „~~R. W.~~ (Walküre, [unleserlich])“

⁹⁶¹ A-Wn, Mus.Hs. 29333/1, pag. 81, 105–106, 122.

Querverbindungen und verbreitern gleichzeitig das Spektrum, der in **A** vorliegenden Verweise: Auffällig ist, dass Eckstein durchaus bemüht scheint, Wagners Kompositionen und damit vor allem deren Harmonik in das von Bruckner unterrichtete System einzubinden. Die Verweise auf Sechter und vor allem auf Zenetti, der zwar als Lehrer Bruckners, nicht aber generell als Musiktheoretiker Bedeutung gewinnt, dürften als authentische Anmerkungen Bruckners einzuschätzen sein, dagegen lässt sich nur mutmaßen, dass die Werkverweise zumindest in **B** tatsächlich im Unterrichtskontext entstanden sind.

6.5.5 Ecksteins Retrospektive – Schüler-Lehrer-Verhältnis

Wie bereits unter den Primärquellen zum Unterricht bei Bruckner ausgeführt, publizierte Eckstein ab 1923 – der Beginn der Publikationstätigkeit kurz vor dem ersten Bruckner-Zentenarium dürfte nicht zufällig sein – zwei umfassende Monographien sowie mehrere Artikel in verschiedenen Tageszeitungen und musikspezifischen Periodika. In den *Erinnerungen* [...] wie auch in »*Alte unnennbare Tage!*« lassen sich bis zu einem gewissen Grad Rückschlüsse auf das Schüler-Lehrer-Verhältnis ziehen, wenngleich sich, wie bei Klose, die retrospektive Verzerrung durch die ca. vierzig Jahre später verfasste Erzählung sowie die generell mehr anekdotisch gehaltenen Schilderungen, Unschärfen wie auch Spielräume für Verklärungen bieten, die wiederum in einer Darstellung eines spezifischen Bruckner-Bildes münden.

Wie Eckstein beschreibt, war er bereits vor Unterrichtsbeginn Teil des Bruckner-Kreises und kann durch seine Mitgliedschaft im Wiener Akademischen Wagner-Verein und der damit verbundenen Ausrichtung im Sinne der Neudeutsche Schule verortet werden, sodass auch im Falle Ecksteins kaum von einer klassischen Schüler-Lehrer-Hierarchie gesprochen werden kann. Dass Bruckner Ecksteins Unterrichtsansuchen zunächst ablehnte – Eckstein dies auch mitteilt und damit ein bestimmtes Narrativ⁹⁶² setzt –, lässt auf eine Trennung zwischen professionell ausgebildeten Musikern und angehenden Komponisten einerseits und begabten Leihen und Verehrern andererseits seitens Bruckner schließen. Aus welchen Beweggründen Eckstein den Brand des Stadttheaters mit der schließlich doch erfolgten Aufnahme als Privatschüler

⁹⁶² Auch Klose bedient in gewisser Weise dieses Narrativ, wenn seine Aufnahme nur durch Fürsprache Mottls ermöglicht wurde.

zusammenfallen lässt, bleibt spekulativ – auf die zeitliche Diskrepanz zwischen Erzählung und Textbefund in A wurde bereits hingewiesen. Der Topoi des (Ring-)Theaterbrandes wird hier von Eckstein um eine Nuance erweitert⁹⁶³ – gleichzeitig markiert seine Darstellung ihn als unzuverlässigen Erzähler. Im Gegensatz zu Klose und Vockner nutzt Eckstein diese Anekdote nicht um daraus Bruckners Verhalten zu erklären, denn er konstruiert daraus weder eine Angst Bruckners vor Feuer noch schließt er, bei einer ähnlichen Schilderung über Bruckners neurotische Eigenart beim Verlassen der Wohnung mehrmals zu Kontrollzwecken zurückzukehren, auf den Stadt- oder Ringtheaterbrand zurück.⁹⁶⁴

Wie auch bei Klose beginnt auch Eckstein die Beschreibungen des Unterrichts zunächst mit einer Beschreibung der Bruckner'schen Wohnung samt Ausweisung des Unterrichtssettings:

„In der Mitte dieses Arbeitszimmers stand nun das kleine, bescheidene, dünnbeinige Tischchen, mit grüner Ölfarbe gestrichen, die Kanten abgewetzt, über und über mit Tinte bespritzt, an dem Bruckner täglich viele Stunden, oft bis tief in die Nacht hinein, arbeitete und wo er auch Unterricht erteilte, der Schüler ihm gegenüber, beflissen, die ihm gestellten Aufgaben zu lösen, um sie dann, von des Meisters Hand auf das sorgfältigste durchkorrigiert, wieder zurückzuerhalten.“⁹⁶⁵

und nochmals in der späteren Darstellung:

„In der Mitte seines Arbeitszimmers in der Heßgasse befand sich zwischen einem langen, veralteten, ziemlich abgespielten Bösendorferflügel und einem nie benützten Orgelharmonium das kleine, viereckige, mit grüner Ölfarbe gestrichene Tischchen, an welchem Bruckner die meisten seiner Symphonien, das Quintett, das Te Deum und manches andere niedergeschrieben hatte. Und an diesem tintenbeklecksten Tischchen habe ich jahrelang, dreimal in der Woche, unter Bruckners Anleitung gearbeitet. Zwischen uns die Schnupftabakdose, das Tintenfaß und eine Holzschale mit blauem Streusand.“⁹⁶⁶

Neben der Marginalie, dass Klose und Eckstein unterschiedliche Sitzordnungen angeben, ist hervorzuheben, dass die Korrekturen bei Eckstein ausschließlich von Bruckner vorgenommen wurden, während Klose genau gegenteilig argumentiert. Beide Darstellungen sind mit Blick auf die Textbefunde nicht haltbar, sodass auch hier – trotz des Einbezugs der für die Textgattung üblichen Verallgemeinerung – von jeweils unterschiedlichen Autorintentionen auszugehen ist: So zielt Ecksteins Beschreibung deutlich auf die starke Betreuung durch Bruckner, während Klose eher das Gegenteil suggeriert.

⁹⁶³ Eckstein schildert ebenfalls seine Erfahrungen zum Ringtheaterbrand, vgl. Eckstein, Alte unnennbare Tage, S. 84–85.

⁹⁶⁴ Eckstein, Alte unnennbare Tage, S. 147.

⁹⁶⁵ Eckstein, Erinnerungen, S. 8.

⁹⁶⁶ Eckstein, Alte unnennbare Tage, S. 140.

Das Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer wandelte sich laut Ecksteins Beschreibung eher sukzessive:

„Mit der Zeit wurde ich von Bruckner mit der Erledigung mancher von seinen ‚profanen‘ Angelegenheiten betraut; und so kam es, daß ich mich im Laufe der Jahre immer mehr in die Nebenrolle seines freiwilligen Privatsekretärs hineinlebte, indem ich die für ihn einlangenden Briefe beantwortete, Verlagsangelegenheiten erledigte und wegen Konzertaufführungen verhandelte. Auch Dichtungen, zumeist Dramen, die von den Autoren geschickt wurden, damit Bruckner sie womöglich in Musik setze, sollte ich lesen und dem Meister darüber berichten.“⁹⁶⁷

In **A** nachweisbar sind diese »profanen« Tätigkeiten, wie oben gezeigt, frühestens ab ca. Frühjahr 1885. Wenn Eckstein beschreibt, dass er in der Funktion als Sekretär Bruckners dessen Wohnung durchsuchte, lässt sich kaum mehr von einem prototypischen Schüler-Lehrer-Verhältnis sprechen. Eckstein überliefert jedoch, dass ihm für seine Hilfe zum einen die autographen Manuskripte einiger Werke übergeben wurden und zum anderen, dass er „Extra-Lektionen, meist über ein sonst nicht berührtes, verborgenes Kapitel der Musiktheorie, über Feinheiten der Instrumentation oder des a-capella-Satzes“⁹⁶⁸ erhielt. Letztere Inhalte sind in keiner der überlieferten Handschriften dokumentiert, sodass – wenn überhaupt – vermutlich nur von mündlichen Unterweisungen auszugehen ist.

Wiederum analog zu Klose und Vockner beschreibt auch Eckstein, wie er die Genese der *Siebenten* und *Achten Symphonie*, des *Te Deums* und des *Streichquintetts* (WAB 112) miterlebte und durch Bruckner Einblicke in die Werkstruktur erhielt.⁹⁶⁹

In einem überwiegenden Teil der *Erinnerungen* [...] beschäftigt sich Eckstein jedoch nicht mit der Lehrweise Bruckners, wie es die Überschrift des 2. Kapitels nahelegen würde, sondern vielmehr mit dem musiktheoretischen Lehrsystem, das er wenig überraschend als „in allen wesentlichen Stücken“⁹⁷⁰ von Sechter übernommen markiert. Einer historischen Rückführung auf Rameau und damit verbunden auf den *basse fondamentale* sowie auf Kirnberger und Marpurg folgen Erläuterungen zu den Fundamentalschritten, den Stammakkorden sowie der Dissonanzbewertung im Sinne der reinen Stimmung. Der Diatonik in Dur folgt dann wie auch im Unterricht eine Besprechung der Molltonarten (besonders den erhöhten Tonleiterstufen) und der Modulation, Chromatik und Enharmonik. In der Kürze von zwei Seiten handelt

⁹⁶⁷ Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 140.

⁹⁶⁸ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 9.

⁹⁶⁹ Eckstein, *Alte unnennbare Tage*, S. 144.

⁹⁷⁰ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 25.

Eckstein den Kontrapunkt ab, was ebenfalls als Indiz zu werten ist, dass er selbigen nur aus zweiter Hand durch Hynais mitgeteilt bekam.⁹⁷¹

Der Lehrer Bruckner wird in dieser Darstellung lediglich dann beschrieben, wenn es um die Einhaltung der Axiome oder aber die Wichtung einzelner Themengebiete geht:

„Darum hat Bruckner auf diese Theorie der Zwischenfundamente stets ganz besonderen Wert gelegt und oft hat er mir auseinandergesetzt, wie erst durch ihre Einführung der verborgene Inhalt so mancher Harmonieverbindungen sich zu offenbaren vermöge.“⁹⁷²

und:

„Kühne Neuerungen und Freiheiten in der Behandlung des Tonsatzes finden daher ihre innere Berechtigung nur dann, wenn ihr Autor allen Subtilitäten gewachsen ist und sie, wie etwa Mozart, spielend, ja sogar spielerisch beherrscht; und in diesem Sinne hat Bruckner bei seinen Schülern mit eiserner Strenge nach dem Rechten gesehen; [...]“⁹⁷³

Ob beim Einbezug der Zwischenfundamente in jedwede harmonische Progression oder bei der Behandlung freierer Sätze, Eckstein lässt Bruckner hier als regelorientierten Lehrer auftreten, dessen Methode nicht oder nur bedingt angezweifelt wird und gleichzeitig zur Grundlage des kompositorischen Schaffens erhoben wird:

„Ich habe keinen Augenblick daran gezweifelt, daß Bruckner von seinem Standpunkte aus, durchaus im Recht gewesen ist, denn gerade auf dem unerschütterten Festhalten der Tonalität bei allem noch so fernen Ausweichungen, beruht jene unaussprechliche innere Stilruhe, Größe und Einheit, wie sie uns in allen seinen Schöpfungen entgegentritt.“⁹⁷⁴

Als gewissermaßen Schlussapothese ist daher auch Ecksteins Verquickung von Bruckners Persönlichkeit mit der prototypisch formulierten Gottesehrfurcht sowie den erratisch, großdimensionierten Kompositionen mit der Sechter'schen Lehre zu interpretieren:

„Für Bruckner aber bedeutete jenes System weit mehr: es war ihm Ausdruck höchster Logik und Gesetzlichkeit, nicht nur der Natur, sondern weit mehr noch, alles sittlichen Seins und der göttlichen Gerechtigkeit; und wenn seine, einem Abgrund entstiegene Gigantenthemen einherschreiten, daß die Erde zu erzittern scheint, wenn tiefste Innigkeit und Inbrunst des Gebetes und dann wieder eine übermenschliche, wilde Ausgelassenheit aus seinen Werken sprechen, so liegt dies im letzten Grunde darin, daß er sich immer als Verkünder jener heiligen Gesetzlichkeit gefühlt hat; denn ihm war der Logos nicht nur Sprache, Ausdruck der Gesetze des Daseins und künstlerische Sendung, sondern über dies alles hinaus, Rechtfertigung vor dem Richterstuhl der Ewigkeit.“⁹⁷⁵

Offenkundig ist Eckstein im Vergleich zu Klose deutlich neutraler, was die Beschreibung und Bewertung des Sechter'schen Systems anbelangt. Weder pejorative Konnotationen noch Narrative, die Bruckners Festhalten an Sechter im Sinne epigonaler oder kindlicher Naivität ausdeuten, lassen sich ausmachen. Ecksteins

⁹⁷¹ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 57–59.

⁹⁷² Ebd., S. 32–33.

⁹⁷³ Ebd., S. 41.

⁹⁷⁴ Ebd., S. 56.

⁹⁷⁵ Ebd., S. 60.

Bewertung zeigt sich wesentlich subtiler als der von Klose beschriebene „Doktrinarismus“⁹⁷⁶, wenn er von „Eigentümlichkeiten dieses Lehrsystems“⁹⁷⁷ spricht, um abschließend zu urteilen:

„Ob das hier in kurzen Zügen geschilderte Lehrsystem heute als überwunden anzusehen ist, ob es nicht vielleicht gerade umgekehrt, bei richtiger Verwertung auch jetzt noch befruchtend zu wirken vermöchte, wage ich nicht zu entscheiden [...]“⁹⁷⁸

Trotz dieser Unterschiede in der Bewertung des Sechter'schen Systems lassen sich zwischen den Privatschülern Eckstein und Klose auch Parallelen aufzeigen: Namentlich, dass beide Schüler Bruckner auf Reisen begleiteten – Eckstein sogar noch häufiger als Klose, denn Eckstein begleitete Bruckner zu den Aufführungen der *Siebenten Symphonie* in München und Graz sowie zu Aufführungen Wagner'scher Werke in Bayreuth.⁹⁷⁹ Anekdotisch berichtet Eckstein auch über weitere Ausflüge ins Wiener Umland, die er gemeinsam mit Bruckner unternahm, wobei diese zeitlich vermutlich eher nach dem erteilten Privatunterricht anzusiedeln sind.⁹⁸⁰ Wie bei Vockner und Klose zeigt sich auch für Eckstein, dass das freundschaftliche Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler über die Unterrichtszeit hinaus fortbestand.

Eine weitere Perspektive erhält das Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer durch Ecksteins Bemühung bei der Drucklegung verschiedener Werke: Neben einer fallengelassenen Vervielfältigung des von Josef Schalk angefertigten Klavierauszuges der *Vierten Symphonie* (WAB 104) mittels Hektographie⁹⁸¹, verhandelte Eckstein – durch Bruckner bevollmächtigt⁹⁸² – über die Drucklegung des *Te Deum* mit dem

⁹⁷⁶ Klose, *Meine Lehrjahre*, S. 39.

⁹⁷⁷ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 12.

⁹⁷⁸ Ebd., S. 59–60.

⁹⁷⁹ Göll./Auer, Bd. 4/2, S. 273–274 und S. 421–423 sowie Uwe Harten, Zu Anton Bruckners vorletztem Münchener Aufenthalt: Ein Mißgeschick vor dem *Te Deum*-Erfolg, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkünste in Österreich*, unter der Leitung von Othmar Wessely, Bd. 42, Tutzing: Schneider, 1993, S. 323–333, hier S. 324. Eckstein und Bruckner besuchten beide die Parsifal-Aufführung am 30. Juli 1882. Beim gleichen Aufenthalt lernte Bruckner auch Klose kennen. Vgl. Andrea Harrandt, Art. Bayreuth, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.7.2020, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e7258.

⁹⁸⁰ Eckstein gibt zu diesen Ausflügen, wenn überhaupt, nur Jahreszahlen an. Vgl. Eckstein, *Alte unennbare Tage*, S. 161.

⁹⁸¹ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 13. Da weder Schalks handschriftlicher Klavierauszug noch die für die Hektographie benötigte Kopisten-Vorlage auffindbar sind, lassen sich keine weiteren Aussagen darüber treffen. Aller Wahrscheinlichkeit dürfte es sich um jene Klavierbearbeitung handeln, die von Schalk in den Jahren 1884 und 1887 mehrmals aufgeführt wurde (vgl. „4. Symphonie in Es-Dur – WAB 104“, in: *Digitales Werkverzeichnis Anton Bruckner*, hrsg. von Robert Klugseder und Clemens Gubsch (letzte inhaltliche Änderung: 23.04.2022, abgerufen am 31.08.2023), <http://www.bruckner-online.at/wab-104>). Auch mit Blick auf die bei Eckstein folgende Beschreibung zur Drucklegung der weiteren Werke, muss wohl von 1884 ausgegangen werden.

⁹⁸² Die auf den 20. Mai 1885 datierte Vollmacht liefert Eckstein als Faksimile, s. Eckstein, *Erinnerungen*, S. 15.

Verlag Theodor Rättig und übernahm bei selbiger die Druckkosten. Ebenfalls unter Ecksteins Beteiligung wurden 1887 das *Ave Maria* (WAB 6) und das *Tota pulchra es, Maria* (WAB 46) im Verlag Wetzler, der ursprünglich auch das *Te Deum* herausgeben wollte, verlegt.⁹⁸³ Belegen Ecksteins fortgesetzte Bemühungen bei der Inverlagnahme Bruckner'scher Werke sowie seine Beteiligung an den ab 1890 gezahlten Leibrenten⁹⁸⁴ an Bruckner, einerseits die große Bewunderung die Eckstein dem Komponisten entgegenbrachte, bestand andererseits auch seitens Bruckner ein Interesse aufgrund der finanziellen Möglichkeiten sowie der umfassenden Bildung als auch aufgrund der gesellschaftlichen Kontakte mit Eckstein ein freundschaftlichen Verhältnis zu pflegen. Dass insgesamt auch bei Eckstein nicht von einem prototypischen Schüler-Lehrer-Verhältnis gesprochen werden kann, zeigte bereits die zögerliche Aufnahme als Privatschüler durch Bruckner. Die administrativen Aufgaben, wie die Beantwortung der Korrespondenz, die Begleitung auf Konzertreisen oder die Besorgung der Inverlagnahme einzelner Werke, verdeutlichen die vielschichtigen Rollen und Funktionen, die Eckstein während und im Anschluss an seine Studienzeit ausfüllte. Vermutlich auf diese exponierte Stellung zurückzuführen sowie der Tatsache geschuldet, dass Bruckner in Eckstein keinen angehenden Komponisten bzw. Musiker sah, wurde Ecksteins Unterricht mit teils abweichender Didaktik sowie teils verkürzter Form durchgeführt. Warum Eckstein nach absolvierter Harmonielehre jedoch nicht auch, wie ursprünglich von ihm angedacht, Kontrapunkt und Fuge bei Bruckner studierte, lässt sich dadurch ebenso wenig erklären, wie, dass Eckstein die Nichtteilnahme an Bruckners Kontrapunktlehrgang in der von ihm verfassten, autobiographisch geprägten Erinnerungsliteratur verschleiert.

⁹⁸³ Eckstein, *Erinnerungen*, S. 13 sowie Andrea Harrandt und Elisabeth Hilscher, Art. Wetzler (Verlag), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.9.2017, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e9429.

⁹⁸⁴ Uwe Harten, Art. Finanzen, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 25.7.2022, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e5256.

7. Zusammenfassung

7.1 Zusammenfassung

Dass die Art und Weise wie Bruckner als Professor für Harmonielehre und Kontrapunkt am Konservatorium und der Universität sowie im Privatunterricht lehrte, aus seiner bereits zuvor erhaltenen pädagogischen Ausbildung und Berufstätigkeit erklärbar wird, lag nahe, sodass dieser biographische wie schulpolitische Hintergrund zu Beginn näher beleuchtet werden sollte. Dabei konnten mehrere Perspektiven aufgezeigt werden, die für den späteren Musiktheorielehrer von Bedeutung sein sollten: Scheinbar banal wirkt zunächst die Verortung Bruckners in das Milieu der oberösterreichischen Landlehrer, doch muss von einer bereits frühkindlichen Prägung in diesem Berufskreis gesprochen werden. Die politischen wie kirchlichen Vorgaben, d. h. die sittlichen, pädagogischen und finanziellen Regularien sowie hierarchische Strukturen und potenzielle Aufstiegschancen bestimmten Bruckner zeitlebens und zeichneten seine Berufslaufbahn als Lehrer in gewisser Hinsicht vor. Die stete Ausbildung bzw. Weiterbildung – teils autodidaktisch, teils anhand bestimmter Lehrwerke oder durch Lehrer vermittelt – lässt sich dabei gewissermaßen als Glaube an ein soziales Aufstiegsversprechen lesen, dass für Bruckner materielle Sicherheit und finanzielle Unabhängigkeit garantieren sollte. Bruckners beruflicher Werdegang als Lehrer kann trotz der Gefahr einer teleologischen Ausdeutung als stetes Fortschreiten zur nächst höheren Position gedeutet werden – ein Vorgehen, das auch den »späteren« Bruckner auszeichnen sollte. Vor allem aber auch methodisch veranschaulicht die Abschrift von Pausperl's Methodik-Skriptum Mechanismen und Abläufe, die Bruckner beibehalten sollte: das Abschreiben bzw. Anfertigen einer Reinschrift mit doppelter Funktion – einerseits der eigenen Stoffwiederholung dienend sowie andererseits zum Gebrauch als wiederverwendbares Unterrichtsmaterial – wird hier erstmalig erprobt. Nicht zuletzt auf inhaltlicher Ebene sind die didaktischen Vorgaben des Skriptums für Bruckners spätere Lehrtätigkeit entscheidend; das stete Wiederholen der Inhalte, der Aufbau vom Leichten zum Schweren oder die Einbindung lebensweltlicher Vergleiche werden von Bruckner auch im Musiktheorieunterricht angewandt. Die Beweggründe, die zur Aufgabe des Lehrerberufs führten, sind letztlich nicht exakt bestimmbar, wobei ein Konglomerat bestehend aus kompositorischer Selbstsicherheit und -vergewisserung in Verbindung mit der Bestätigung des eigenen musikalischen Talents durch andere, aus zu geringen Aussichten auf weitere Aufstiegschancen, aus einem Wandel im sozialen Umfeld als auch aus den begrenzten musikpraktischen Möglichkeiten in

St. Florian ausschlaggebend gewesen sein dürfte. Dass Bruckner dennoch die erworbene Didaktik aus dem Lehrerberuf mitnahm und auf die kommenden Lehranstellungen übertrug, eröffnet zudem eine weitere Perspektive, nämlich, dass das weitere Unterrichten als Musik- und Musiktheorielehrer vielmehr als Spezialisierung des eigentlichen Ausbildungsberufes zu verstehen ist, als im Sinne einer Beendigung der bis dato eingeschlagenen Berufswahl.

Um die vor 1855 stattgefundenene musiktheoretische Ausbildung Bruckners zu skizzieren, wurde auf die *musica theoretica* zurückgegriffen, die entweder als Handexemplare Bruckners vorliegen oder zumindest durch anderweitige Quellenbelege ein Studium selbiger suggerieren. Im Vordergrund stehen vor allem Eintragungen und Ergänzungen von der Hand Bruckners, die sowohl über die Detailtiefe der Durchsicht und des Studiums als auch den möglichen Bearbeitungszeitraum Aufschluss geben. Dass Bruckner unmittelbar nach Vollendung des Präparandie-Lehrgangs Dürnbergers *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre* erhielt, dieses anschließend durcharbeitete, in seinem eigenen Unterricht erwähnte und zeitlebens aufbewahrte, bezeugt den der Schrift beigemessenen Stellenwert. Dabei deuten die Eintragungen eine Gegenüberstellung von Dürnbergers mit Sechters Lehrwerk sowie einen Diskurs mit einem Lehrer an, was auf einen Bearbeitungszeitraum während oder nach dem Studium bei Sechter hindeuten könnte. Die Weiterverwendung im eigenen Unterricht mag sich auf die Akkordlehre begrenzen, jedoch vermerken Bruckners Schüler (u. a. Friedrich Eckstein) auch explizit Dürnbergers Namen, wodurch der von Bruckner selbst gesetzte Bezug offenkundig wird.

Ob Bruckner weitere Generalbassschulen vor seinem Unterricht bei Sechter bearbeitete, bleibt unklar, zwar werden Friedrich Wilhelm Marpurgs *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* [...] sowie Daniel Gottlieb Türks *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen* [...] als potenzielle Schriften genannt, jedoch konnten keine Handexemplare Bruckners zweifelsfrei nachgewiesen werden, sodass lediglich die eklektisch kompilierte und als apokryph zu bezeichnende Reinschrift der *Kurze[n]-General-Bass Regeln* als Anhaltspunkt für ein mögliches Studium der Schriften gelten mag. Zumindest für Türks *Anweisung zum Generalbaßspielen* [...] konnte ein potenzielles Handexemplar Bruckners identifiziert werden, wenngleich dieses aufgrund der marginalen Eintragungen kaum Aufschluss über Bruckners Studium bieten würde.

Gänzlich anders verhält es sich mit Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*, die Bruckner bereits vor seinem Studium bei Sechter ausgiebig studierte und Abschriften ausgewählter Übungen daraus anfertigte. Durch den Vergleich der exzerpierten Beispiele mit den verschiedenen Ausgaben (*Abhandlung*^{1,2}) konnte nachgewiesen werden, dass Bruckner zunächst ein bisher unbekanntes Exemplar der ursprünglich durch Marpurg herausgegebenen Ausgabe verwandte, ehe er vermutlich von Sechter selbst dessen Neuauflage erhielt. Das heute noch erhaltene Handexemplar der Neuedition dürfte dann wiederum spätestens in Bruckners letztem Studienjahr bei Sechter genutzt worden sein, was u. a. durch eine eingetragene Datierung belegt werden konnte. Eine weitere Datierung zeigte aber ebenso auf, dass Bruckner noch 1879 Eintragungen im *Handexemplar (AvdF)* vornahm, sodass auch hier eine Beschäftigung über die Studienzeit hinaus nachgewiesen werden konnte.

Auch zu Simon Sechters *Grundsätze[n] der musikalischen Komposition* liegt das von Bruckner verwendete Handexemplar vor. Die zahlreichen Eintragungen und Kommentierungen Bruckners sind nicht eindeutig auf einen bestimmten Zeitraum zu begrenzen, verweisen aber – naheliegender Weise – ebenfalls auf die Studienzeit bei Sechter, was wiederum durch Eintragungen von Sechter sowie die Formulierung der Kommentare Bruckners bestätigt wird. Besonders die Fundamentalbass-basierte Harmonielehre im 1. Band weist einen hohen Anteil an Kommentierungen auf, während die weiteren beiden Bände wesentlich marginaler durchgearbeitet und mit Kommentaren versehen wurden. Weitere Vermittlungsprozesse, die sich aufgrund der Textbefunde und deren Vielschichtigkeit herausstellen ließen, waren die Auseinandersetzung und das Verständnis Bruckners mit dem Sechter'schen Theoriesystem als solchem sowie auch die Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler. Das Handexemplar steht dabei in Wechselwirkung zu den in den Studienbüchern angefertigten Übungen, sowohl hinsichtlich der paratextuellen Bezüge im Handexemplar wie auch in den Studienbüchern als auch hinsichtlich der strukturellen Anlage der Studienbücher. Erst die spezielle Unterrichtssituation durch Bruckners Fernstudium machte dieses Vorgehen nötig und sorgte gleichsam wahrscheinlich für eine wesentlich höhere Dichte an Annotationen und Kommentaren im Handexemplar, als dies im Unterricht vis-à-vis der Fall gewesen wäre.

Gerade für das Selbststudium benötigte Bruckner Lehrwerke, die den Ausbildungsgang strukturierten und die anzufertigenden Übungen vorgaben. Da Bruckner bei Kanon- und Fugenlehre nicht auf Sechter zurückgreifen konnte, bedurfte

es eines weiteren Lehrwerks, das u. a. mit Marpurgs *Abhandlung* [...] vorlag. Die inhaltlichen wie didaktischen Überschneidungen rücken Sechter damit in die Nachfolge respektive Tradition Marpurgs, sodass erst im Verbund beider Lehrwerke Bruckners Ausbildung an diesem Punkt nachvollziehbar wird.

Für den Unterricht bei Simon Sechter und den so entstandenen Studienbüchern galt es zunächst eine Kontextualisierung vorzunehmen, die das Unterrichtssetting sowie die chronologisch-biographische Einordnung betreffen. Dass bereits der erste Kontakt zu Sechter sowie die Vermittlung des Kontaktes, lediglich anekdotisch und dann wiederum in verschiedenen Versionen überliefert ist, zeigt, wie disparat und teilweise unzureichend bestimmte Lebensabschnitte Bruckners dokumentiert sind. Dabei konnte auf die Diskrepanz zwischen heute vorliegenden Quellen, d. s. die Studienbücher selbst sowie die das Studium betreffende Korrespondenz, und dem von Bruckner selbst formulierten Unterrichtszeitraum hingewiesen werden: Sowohl in seinen Anschreiben an das Konservatorium⁹⁸⁵ (1861) sowie später in seinem an Theodor Helm (1843–1920) gesandten Lebenslauf⁹⁸⁶ (1885) vermerkt Bruckner den Beginn seines Studiums auf das Jahr 1855, während eine erste Übersendung von Übungsaufgaben erst 1857 – durch einen Brief an R. Weinwurm – und der erste Studienaufenthalt erst 1858 nachzuweisen ist.

Was studierte Bruckner also in diesen Anfangsjahren im Linzer Selbststudium? Naheliegender scheint, dass Bruckner vorerst »nur« anhand des Handexemplars der *Grundsätze* [...] Textexegese betrieb, ohne von Sechter direkt Anweisungen oder Aufgaben zu erhalten. Erst mit R. Weinwurm als Vermittler, bzw. Postboten und Quartiermacher beginnt 1857 der postalische Austausch von Übungsmaterial zwischen Sechter und Bruckner. Diskutiert wurde dazu sowohl die fragliche Einschaltung Weinwurms bei der Übersendung der Aufgaben – logistische wie finanzielle Gründe ließen sich nicht ausmachen – als auch die Organisation der Studienfahrten nach Wien samt Dispens vom Orgeldienst für diese Fahrten. Diese detaillierte biographische Einordnung zielte letztlich auf die exakte Bestimmung der Genese einzelner Abschnitte in den Studienbüchern, die mitunter mit den von Sechter jährlich ausgestellten

⁹⁸⁵ Brief an die Direktion des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde vom 20. Oktober 1861, vgl. Briefe I, S. 31–32.

⁹⁸⁶ Brief an Theodor Helm vom 1. Dezember 1885, vgl. Briefe I, S. 304–305, dort: fälschlicherweise „1885“ anstatt „1855“ angegeben.

Zeugnissen über Bruckners Unterrichtsfortschritte und den darin dokumentierten Unterrichtsinhalten kollidieren.

Anschließend wurde die Provenienz der gebundenen Studienbücher diskutiert, da, obgleich drei bzw. vier Studienbücher in Bibliotheken aktuell vorliegen, in der Bruckner-Literatur von mindestens sechs bis sieben Büchern gesprochen wird. Davon ausgehend konnte hier erstmals ein weiteres Studienbuch aus mehreren Teilquellen rekonstruiert werden. Dieses Studienbuch muss den bisher bekannten chronologisch vorangestellt werden, denn es beinhaltet jenen Teil der Harmonielehre, der bei Sechter als diatonisches Fortschreiten in Dur bzw. Moll beschrieben wird. Dabei handeln sämtliche Übungen getrennt voneinander die Vorbereitung und Auflösung des Quartsext- und des Septakkordes samt seiner drei Umkehrungen auf allen Skalenstufen in Dur bzw. Moll ab. Hinzu kommen zudem die Auflösung der Non-, Undezim- und Tredezimakkorde. Die Anreicherung dieser Übungen durch die von Bruckner selbst betitelten *Chromatischen Anmerkungen* (US-NYp, JOF 72–28, fol. [1]) sowie den *Chromatischen Ausarbeitungen* (A-Wn, Mus.Hs. 34925, fol. 40) stellen chromatische Varianten ausgewählter Beispiele dar, die einerseits die Teilquellen als Gesamtmanuskript zusammenbinden, andererseits verdeutlichen wie Sechter die Chromatik einführte, nämlich ausgehend vom diatonischen Satz bzw. als Variante desselben.

Neben der Anlage der Übungen – die einzelnen Beispiele werden durch Doppelstriche, die zu einem Skalenschritt gehörenden Übungen mit einem dreifachen Taktstrich voneinander getrennt, die Fundamentschrittfolge findet sich immer unterhalb des Basssystems als ungehalste Viertel – sind vor allem die zahlreichen, nahezu gänzlich von Bruckner notierten Marginalien und Kommentierungen an den Blatträndern hervorzuheben. Bruckner notiert sowohl Anleitungen für die Übungen, einzelne Stimmführungsregeln, traditionsbezogene Vergleiche zu nicht näher bestimmten Werken anderer Komponisten als auch Fragen an Sechter.

Als offenes Paradox muss letztlich der Schrift- bzw. Schreiber-spezifische Befund des 1. Studienbuchs betrachtet werden: Die Differenzierung der Schreiberhände ergab zunächst, dass Bruckner erst ab der 4. Stufe zur Vorbereitung des Quartsextakkordes selbst Übungen ausführte und im Folgenden die Übungen lediglich abschloss, indem er die kadenzierende Wendung am Ende der jeweiligen Übung ergänzte. Der didaktische Wert der so durchgeführten Übungen kann wohl eher als gering gelten,

wäre aber mit Blick auf das Fernstudium nachvollziehbar, sodass Bruckner möglicherweise von Sechter vorgefertigte Übungen erhielt, die es zu vervollständigen galt. Dem widersprechend stehen Übungen gegenüber, bei denen das lokale Beisammensein von Lehrer und Schüler durch Schreiberwechsel innerhalb einer Seite und nach Zeilenwechsel zwingend notwendig erscheint. Ob es sich also um jene Übungen handelt, die Weinwurm bereits im September 1857 für Bruckner bei Sechter abholen sollte oder aber hier gänzlich das Material vorliegt, das während Bruckners erster Studienfahrt im Frühsommer 1858 erarbeitet wurde, bleibt fraglich – denn gerade mit Blick auf eine klassische Unterrichtssituation scheint das bloße Aus- bzw. Auffüllen der Übungen wenig überzeugend.

Durch zwei weitere Quellenkonvolute, die diesem rekonstruierten Studienbuch zugeordnet werden konnten, lassen sich zusätzliche Einblicke in die Unterrichtsgestaltung gewinnen: Einerseits eine Handschrift, die aufzeigt, dass Bruckner den im Studienbuch gänzlich von Sechter bearbeiteten Abschnitt zur Quartsextvorbereitung in anderen Akkordlagen auszuführen hatte. Da auch dieses Manuskript Eintragungen von Sechter enthält, der Materialität nach den ersten vier Seiten des 1. Studienbuchs entspricht und bis zu jenen Übungen reicht, die Bruckner dann selbst ausführte, bestätigt sich die Zuordnung zum frühen Harmonielehre-Studium in mehrerlei Hinsicht.

Gewissermaßen ein Kuriosum stellt das zweite umfangreichere Ergänzungsmaterial dar: Die Anfertigung der *H-Dur-Transposition*, bei der Bruckner Übungen und Kommentare der ersten 16 Seiten des 1. Studienbuchs reinschriftlich nach H-Dur überträgt, eröffnete abermals verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zum Entstehungskontext: Einerseits mag Bruckner nicht sicher gewesen sein, ob die von Sechter übersandten Materialien in seinem Besitz verbleiben durften, sodass eine Kopie angefertigt werden musste, die gleichsam zur Wiederholung des bisher Erlernten diene. Andererseits und ebenso naheliegend scheint, dass Bruckner die Reinschrift mit Blick auf die Weiterverwendung anfertigte, um diese als Skript besser verwenden zu können. Nicht zuletzt könnte auch Sechter die Abschrift im Sinne einer Übung im Transponieren beauftragt haben, wenngleich dann die Übernahme des Kommentarapparats, der zwischen beiden Quellen kaum Abweichungen aufzeigt, fraglich erscheint. Nichtsdestotrotz reiht sich die *H-Dur-Transposition* in ein für Bruckner bekanntes Lern- und Arbeitsschema ein, das bereits vom Methodik-Skriptum oder den Werkabschriften aus der St. Florianer Zeit bekannt erscheint, und

auf Abschreiben als mnemotechnisches Mittel setzt. Dass das 1. Studienbuch Bruckners letztlich auch im Unterricht am Konservatorium als Vorlage diente, konnte durch die Eintragung der Schülernamen samt Benotungen nachgewiesen werden, sodass zumindest für Bruckners erstes Unterrichtsjahr am Konservatorium eine Weiterverwendung als Unterrichtsskript als gesichert gelten kann.

Obgleich das 2. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 34925) gebunden vorliegt, konnte bei der Quellenautopsie ein gleichermaßen disparates wie diskontinuierliches Bild in einzelnen Abschnitten nachgewiesen werden: Zwar unterteilen Titelseiten sowie Paginierungen die Handschrift in zwei Großabschnitte (Harmonielehre und Kontrapunkt) sowie kleinere Untereinheiten, doch ließ sich anhand inhaltlicher Befunde für die unpaginierten Abschnitte sowie für die Kontrapunktlehre insgesamt eine abweichende, aber der Textgenese entsprechende Blattreihenfolge ausmachen: Für die Harmonielehre bleibt zu konstatieren, dass Bruckners Selbststudium zwischen August und Dezember 1858 darauf reduziert blieb, die Übungsbeispiele aus Sechters *Grundsätzen* [...] zu studieren. Unter der Prämisse, dass Bruckner die Kapitel zu *Diatonischen Tonwechslung und chromatisches Fortschreiten* sowie zum *Chromatische[n] Fortschreiten in der Moll-Tonleiter und d[en] enharmonischen Verwechslungen* aus dem 1. Band der *Grundsätze* [...] im ersten Abschnitt zur Harmonielehre (fol. 3–37) nicht wahllos abarbeitete, ergibt sich anhand der identifizierten Übungsbeispiele sowie der von Bruckner annotierten Seitenzahlreferenzen eine gänzlich abweichende Blattfolge. Während bei diesen Übungen noch einzelne Beispiele aus der Vorlage übersprungen wurden, zeigt sich der zweite Abschnitt zur Harmonielehre (fol. 46–66) als nahezu reinschriftlicher und durchstrukturierter Übertrag aus dem 2. Band der *Grundsätze* [...]. In beiden Fällen finden sich zudem wiederum Transpositionsübungen, d. h. Bruckner schrieb nicht nur ab, sondern versetzte die Beispiel in andere Tonarten, sodass sich die transponierten Wiederholungen innerhalb der Harmonielehre insgesamt als pädagogisches Konzept – entweder auf Anleitung Sechters hin oder durch Bruckners eigene Lehrpraxis motiviert – herausstellen. Auch der Beginn der Kontrapunktlehre fällt noch in Bruckners Linzer Selbststudium: Dementsprechend entstehen Übungen zum Fux'schen Gattungskontrapunkt, die stereotyp ausgearbeitet sind; ein gegebener Cantus firmus wird zwei- bis vierstimmig sowie in allen fünf Gattungen durchgearbeitet – lediglich die Hierarchisierung zwischen Stimmzahl und Gattung variiert dabei. Im Selbststudium entsteht so ein in sich geschlossener Block, in

welchem Bruckner Ausarbeitungen über fünf verschiedenen Cantus firmii anfertigte. Der neuerliche Studienaufenthalt begann zunächst mit Korrekturen zu diesen Ausarbeitungen, ehe Sechter Bruckner nach gleichem Schema noch zwei weitere Cantus firmii bearbeiten ließ. Die folgenden, in Wien entstandenen Übungen sind nach obigem Schema teils unvollständig (entweder nicht alle Stimmen oder nicht alle Gattungen sind umgesetzt), teils nur fragmentarisch begonnen, wobei bemerkenswerterweise auch der einzige in Moll stehende Cantus firmus lediglich vierstimmig ausgearbeitet ist. Die mehrfachen Iterationen zum Fux'schen Gattungskontrapunkt erwecken zudem den Eindruck eines weniger strukturierten Unterrichts, denn dass Bruckner die Konzepte und satztechnischen Herausforderungen des einfachen Kontrapunkts beherrschte, kann angenommen werden.

Eine weitere Deutungsperspektive eröffnet sich, wenn man Abschnitte bzw. Einzelseiten hinzuzieht, die in diesem Studienbuch sowie vermehrt im darauffolgenden Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 181–192) vorliegen, denn Bruckner erhielt während dieses zweiten Studienaufenthalts bereits Lektionen zum doppelten Kontrapunkt. Die Überschneidung der Unterrichtsinhalte von einfachem und doppeltem Kontrapunkt sind jedoch weniger auf ein pädagogisches Konzept zurückzuführen als vielmehr auf die anschließende Arbeit im Selbststudium. Um Organisation und Struktur in der Zeit bis zum nächsten Studienaufenthalt zu gewährleisten, führte Sechter seinen Schüler scheinbar in die Vorgehensweise zur Erstellung doppelter Kontrapunkte usw. ein, sodass Bruckner anhand dieser Anleitung und in Kombination mit dem 3. Band der *Grundsätze* [...] in der Lage war, sich das Themenfeld selbst zu erschließen bzw. durch Übungen abzuarbeiten. Mit Blick auf den Widerspruch zwischen Kodikologie und Genese zugunsten einer inhaltlichen Zusammengehörigkeit beim doppelten Kontrapunkt, bei der eben das angesprochene Addendum aus dem Sommer 1859 den Studien zum doppelten Kontrapunkt nachgestellt wurde, bestünde hypothetisch auch bei den bereits vorangegangenen Abschnitten zum einfachen Kontrapunkt die Möglichkeit – trotz mangelnder Datierungen oder anderweitiger Textbefunde, die dies unterstützen – einer derartigen prospektiven Unterrichtsgestaltung bei gleichzeitig nachträglicher Reorganisation der entsprechenden Konvolute innerhalb der Studienbücher.

Für das 3. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 24260) beginnt Bruckner unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Linz Ende August 1859 mit den Ausarbeitungen zum doppelten

Kontrapunkt. Hinsichtlich der Arbeitsweise insgesamt sowie dem Umgang und der Organisation mit dem Beschreibstoff konnte gezeigt werden, dass das nochmalige Abarbeiten von Übungen zum doppelten Kontrapunkt (in allen Intervallversetzungen) eine Zäsur darstellt: Bruckner organisiert das Manuskript erstmals mit Bogennummern, versieht die Doppelbögen mit einer Datierung das Studienjahr betreffend sowie ab Dezember 1859 nahezu jeden Bogen mit einem Anfangs- und Enddatum, wobei letzteres mehrfach noch um eine Uhrzeit, die wiederum meist in die späten Nacht- bzw. frühen Morgenstunden verweist, ergänzt ist. Erstmals zeigen sich in dieser Handschrift also Charakteristika der Bruckner'schen Manuskriptbehandlung, die auch für die späteren Kompositionsmanuskripte zutreffen werden – über den Unterrichtsinhalt hinaus erprobt sich Bruckner hier erstmals darin, großangelegte Konvolute zu organisieren. Gleichzeitig lassen sich psychosoziale Beweggründe, wie die Dokumentation des eigenen Lernerfolgs gegenüber sich selbst sowie auch gegenüber Sechter ins Feld führen, um die »Datierungsmanie« erklärbar zu machen. Gleichzeitig wird es durch diese Datierungen möglich, die Bearbeitungsdauer der Übungen bzw. Bruckners Fortschritte stundengenau nachzuvollziehen.

Durch die nahtlose Bogenzählung ließ sich in Verbindung mit der Korrespondenz zwischen Schüler und Lehrer zudem nachweisen, dass Bruckner bereits vor seinem nächsten Studienaufenthalt von Februar bis April 1860 einen erheblichen Teil der Übungen (A-Wn, Mus.Hs. 24260, fol. 1–68) an Sechter zur Durchsicht übersandte, sodass dementsprechende Korrekturen zu vermuten waren. Weitere Übungen entstanden bis zum bzw. während dieses Studienaufenthalts, der zunächst wiederum mit einem Korrekturdurchlauf über sämtliches, bis dato entstandenes Material begann.

Inhaltlich orientierte sich Bruckner in minutiöser Art und Weise, und aufgrund der Notwendigkeit einen vorgegebenen Unterrichtsplan abzuarbeiten, wenig überraschend am 3. Band von Sechters *Grundsätzen* [...]. Von der damit vorgegebenen Kapitelreihenfolge wich Bruckner nur bedingt ab, indem er bspw. weitere Intervallversetzungen in kurzen Beispielen erprobte oder, wie von Sechter in den *Grundsätzen* [...] selbst nahegelegt, den vierfachen Kontrapunkt der Oktave vorzog.

Um Vermittlungsprozesse zwischen Lehrer und Schüler bestimmbar zu machen, konnten zunächst verschiedene Arbeits- und Korrekturschichten voneinander getrennt werden, nämlich insofern, als dass es sich entweder um Texteingriffe handelt,

die auf Schreibfehler oder auf anderweitige von Bruckner durchgeführte Korrekturen zurückzuführen sind oder aber im Zuge von Sechters Durchsicht entstanden. Hilfreich dafür ist die Anlage der Übungen selbst, denn die Hauptsätze mit anschließender Ausarbeitung in der entsprechenden Intervallversetzung müssen stets gemeinsam korrigiert werden, sodass bestimmte Eingriffe, wenn sie bereits bei der Anfertigung umgesetzt sind, als in der ersten Arbeitsschicht entstanden, gelten können. Umgekehrt deutet eine Korrektur in Hauptsatz sowie Ausarbeitungen eher auf eine nachträglich angebrachte Korrektur, wenngleich nicht gesagt sein muss, ob diese dann von Sechter stammt.

Um jedoch diese Unterscheidung weiter voranzutreiben, wurden für dieses Studienbuch ebenfalls Bleistift-Eintragungen dezidiert untersucht: Bereits aus den vorangegangenen Studienbüchern bekannt, nutzte Bruckner Bleistift, um Kommentare vorzuschreiben, die erst dann mit Tinte überschrieben wurden, wenn sich der geschilderte Sachverhalt durch Nachfrage bei Sechter bestätigte. Teil dieser Strategie ist auch die Streichung von Fragezeichen oder hinzugesetzte Ja- bzw. Nein-Antworten am Ende einer Frage. Neben Markierungen und ergänzten Akzidenzien sind vor allem zugesetzte Durchgangs- oder Wechselnoten mit Bleistift erkennbar, die sowohl dem Lehrer als auch dem Schüler zuzuordnen sind. Bei den verbalsprachlichen Eintragungen ist zwischen Kontrollvermerken, Qualitätsmarkern und tonartlichen Bezugsetzungen zu unterscheiden. Insgesamt zeigte sich, dass Sechter, sofern nachweisbar, nur gelegentlich in die Übungen mit Bleistift eingriff. Bruckners Eintragungen konzentrieren sich hingegen auf Markierungen und Korrekturen, die entweder nur der Kommentierung des bestehenden Materials dienten oder aber Varianten anzeigen, die nicht sicher genug erschienen, um permanent festgehalten zu werden.

Nach Aussonderung der Bleistift-Eintragungen wurden auch jene Kommentare und Annotation untersucht, die mit Tinte geschrieben wurden und als direkte Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler gewertet werden können: Wiederum zunächst jene Anmerkungen, bei denen die Schreibprofile von Bruckner und Sechter klar zu unterscheiden waren: Dabei griff Sechter zwar als Korrektiv in die Übungen ein, zielte aber vermehrt auf die Qualitätssteigerung, indem qualitativ bessere Lösungen aufgezeigt oder beschrieben wurden. An der einzigen, von Sechter eingetragenen Übung war ein kurzzeitiger Wechsel in der Didaktik zu erkennen, der vermutlich einher ging mit dem dabei neu erschlossenen Unterrichtsinhalt.

Dass die nachweisebare und unmittelbare Kommunikation im Studienbuch eher gering ausfällt, überrascht unter Berücksichtigung des Unterrichtssettings während des Wiener Studienaufenthalts nur bedingt, denn Korrekturen konnten ebenso von Sechter angewiesen und von Bruckner umgesetzt werden. Eine weitaus größere Gruppe an Eintragungen, die auf Anmerkungen, Vermittlungsversuche oder Eingriffe Sechters zurückgehen, stammen daher von Bruckner selbst und sind mit dem Zusatz „Herr Professor“ bzw. „Herr Professor sagt“ markiert. Bestätigt die Formulierung in erster Line das hierarchische Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer, bildet es gleichsam den Austausch zwischen beiden mittelbar ab. Weder Chronologie noch Authentizität der so versehenen Kommentare ist zu verallgemeinern, denn einerseits lässt die Formulierung offen, ob es sich im Einzelfall um eine tatsächliche Äußerung Sechters oder eine Übernahme aus den *Grundsätzen* [...] handelt sowie daraus resultierend andererseits, wann der jeweilige Kommentar entstand. Das Gros dieser Eintragungen lässt sich mehr als implizite Lehrsätze beschreiben, die in praxisbezogene Hinweise münden, nur wenige zielen tatsächlich über das Einzelfallbeispiel hinaus auf größere Sinnzusammenhänge.

Eine weitere Vermittlungsebene konnte anhand eines weiteren Markers herausgestellt werden: Aufgrund der starken Orientierung an den *Grundsätzen* [...] treten in bestimmten Abschnitten des Studienbuchs vermehrt Anmerkungen mit dem Kommentar „im Buche“ auf. Es handelt sich letztlich um eine Argumentationsstrategie seitens Bruckner, der die gemachte Ausarbeitung mit Hinweis auf das Lehrwerk gegenüber Sechter zu rechtfertigen suchte und den *Grundsätzen* [...] damit eine autoritative Stellung beimisst. Gleichzeitig konnte nachgewiesen werden, dass Bruckner bei seiner Arbeit mit Sechters Lehrwerk Kommentare teils doppelt setzte, also sowohl im Studienbuch, als auch im Handexemplar der *Grundsätze* [...].

Eine weitere Argumentationsstrategie ist die Ausweisung von Regelkonformität durch Verweise auf kompositorische Autoritäten bzw. tradierte Satztechnik. Marginalien wie „Bach“ oder „alter Satz“ finden sich dementsprechend häufig, wenngleich nicht immer mit der selben Konnotation: während „Bach“, „Händel“ und weitere Gewährspersonen häufig dann herangezogen werden, wenn satztechnische Axiome außer Kraft gesetzt werden, zielt die Bemerkung „alter Satz“ oder „die Alten“ eher auf gängige Freiheiten, die vormals nicht gestattet oder zumindest strenger behandelt wurden. Letztlich handelt es sich also um eine Vermittlungstrategie, die der Traditionsbewahrung im Kontrapunkt dient. Gleichzeitig scheint damit ein gängiger Topos zur Revision zu

stehen: Mag die Ausbildung bei Sechter nicht explizit Beispiele der kompositorischen Praxis durch deren detaillierte Analyse miteinbeziehen, so zeigen die zahlreichen komponistengebundenen Hinweise, dass eine solche Analyse zumindest auf satztechnischer Ebene dennoch stattfand, um dann teils kontrastierend, teils in Übereinstimmung damit die Richtigkeit bzw. Zulässigkeit der eigenen Aussetzung zu begründen.

Erstmals konnte dem 3. Studienbuch zudem ein weiterer Bogen (US-STu, MLM 152) zugewiesen werden, der zeigt, dass die Übung aus dem »29. Heft« nicht endgültig abgeschlossen war, sondern noch in einer weiteren Iteration bearbeitet wurde. Warum die fortgesetzte Arbeit nur als Einlagebogen zum Studienbuch behandelt wurde und die ursprüngliche Übungen nicht ersetzte, konnte mehr auf die aufwendige Einbindung der Korrektur, denn auf die inhaltlichen Verbesserungen, die dadurch entstanden, zurückgeführt werden. Nichtsdestotrotz zeigt die Existenz dieses Bogens, dass einerseits Bruckner die im Einlagebogen gemachten Varianten für bewahrenswert hielt und andererseits, dass trotz Bindung die Studienbücher in ihrer Form nur bedingt als gesamtheitliche Darstellung des Unterrichts gewertet werden können.

Für das letzte und umfangreichste Studienbuch, das im Unterricht bei Sechter entstand, ließ sich zunächst eine Konsolidierung der Methodik feststellen. Diese ist sowohl für die Organisation des Manuskriptes – dazu zählen Lagenordnung und Bogenzählungen sowie Datierungen – als auch für Eintragungen und Ergänzungen, d. s. das explizite Referenzieren auf Sechters *Grundsätze* [...] sowie neu auf Marpurgs *Abhandlung* [...], die Qualitäts- und Argumentationsmarker „die Alten“ oder „Bach“ und „Händel“ und auch der Verweis auf mittelbare Kommunikation durch „Herr Professor sagte“ bzw. als autoritative Begründungsstrategie „Herr Professor“, zu konstatieren. Kanon- und Fugenlehre wurden in diesem Studienbuch von Bruckner wieder überwiegend im Selbststudium abgehandelt. Da weder Kanon- noch Fugenlehre in den *Grundsätzen* [...] umgesetzt sind und somit diese nicht als Vorlage für Bruckner dienen konnten, stellte sich unmittelbar die Frage, auf welches Lehrwerk oder Manuskript Bruckner stattdessen zurückgriff. Dass neben den *Grundsätzen* [...] auch Marpurgs *Abhandlung* [...] nur punktuell Berücksichtigung fand, konnte ebenso gezeigt werden, wie eine partielle Überschneidung zu Sechters manuskriptgebliebener Schrift *Vom Canon*. Eine weitere potenzielle Vorlage konnte im Nachlass Sechters (A-Wgm, Nachlass Sechter, Bd. 20) ausgemacht werden: Die darin enthaltenen Konvolute lassen sich im Vergleich zu Bruckners Studienbücher als Miniatur beschreiben, in der

sämtliche Inhalte der Studienbücher von der Vorbereitung der Quartsextakorde bis hin zur Fugenlehre abgehandelt werden – wenngleich mit deutlich weniger Beispielen und Übungen. Der Vergleich mit dieser nur fragmentarisch überlieferten Handschrift, deren Entstehungszeitraum auf ca. 1842 zu setzen ist, zeigte zum einen, dass Sechter seinen Lehrgang bereits deutlich vor dem Unterricht mit Bruckner konzipiert hatte und von diesem wenig bis gar nicht abwich und daraus resultierend zum anderen, dass eine Lehrtradition sowohl hinsichtlich der Inhalte als auch der Struktur und Didaktik bereits bestand. Ebenso bestätigt das Sechter-Manuskript, dass die Stoffwiederholungen am Ende des Lehrgangs zwar im Falle Bruckners auch der Prüfungsvorbereitung gedient haben können, genuin aber fester Bestandteil des Lehrgangs gewesen sind und unabhängig von der speziellen Situation Bruckners stattfanden – als Vorlage diente das Sechter-Manuskript aber aller Wahrscheinlichkeit auch nicht.

Die Frage nach einer potenziellen Vorlage anhand derer Bruckner das Selbststudium organisierte, geht zudem einher mit einem weiteren Textbefund: Bruckner notierte vor der Akkoladenklammer zahlreicher Beispiele die Begriffe „Vortrag“ und „Versuch“. Weitere Kommentierungen Bruckners gaben dazu widersprüchliche Deutungsweisen: Einerseits scheint Bruckner als nicht inskribierter Hörer an Sechters Konservatoriumskurs teilgenommen zu haben, was auf einen mündlichen „Vortrag“ schließen ließe, andererseits deuten Formulierungen über eine referenzierte Seitenzahl sowie über eingesehene Lösungen auch auf eine physische Vorlage, sodass auch ein Konglomerat aus allen vorgestellten Vorlagen – von Lehrwerken, über unveröffentlichte Teile der *Grundsätze* [...], dem Sechter-Manuskript als auch mündlich vorgetragenen Beispielen – die Ausgangsbasis für dieses Studienbuch dargestellt haben könnte.

Eingetragene Datierungen im Studienbuch (1883) sowie der *Abhandlung* [...] (1879) verdeutlichten zudem, dass Bruckner auch nach seiner Ausbildungszeit weiter mit dem im Studium bei Sechter angefertigten Material arbeitete und dieses höchstwahrscheinlich als Unterrichts- oder zumindest Anschauungsmaterial verwendete.

Auch für dieses Studienbuch ließen sich Einlage- und Ergänzungsbögen nachweisen, die aufgrund ihrer Datierung in den Zeitraum unmittelbar vor Bruckners Prüfung am Konservatorium zu verorten sind und durch Eintragungen Sechters eine erneute

Korrektur durch diesen nahelegen. Ebenso konnte gezeigt werden, dass die Studien nicht mit der *Fuge in d-Moll* (WAB 125) enden, sondern mit den bereits angesprochenen Wiederholungen sowie neuerlichen Abschriften aus Marpurgs *Abhandlung* [...], die wiederum von Sechter angeregt gewesen sein dürften – nicht zuletzt die Ehrfurchtsbezeugung (O. A. M. D. G.) am Ende des Einlageblattes dürfte darauf hindeuten, dass es sich um den eigentlichen Abschluss des Studienbuchs und damit der Studien bei Sechter insgesamt handelt.

Überblickt man sämtliche Studienbücher – sowohl rekonstruiert als auch physisch vollständig vorliegend – zeichnet sich ein überaus diverses Bild des Bruckner'schen Studiums der Harmonielehre und des Kontrapunktes bei Sechter, sodass sich sowohl Aussagen über den Studienverlauf, die Studieninhalte sowie die Didaktik treffen lassen, anhand derer bekannte Topoi teils bestätigt, teils revidiert werden müssen:

(1) Im Selbststudium organisierte Bruckner die Unterrichtsinhalte und -geschwindigkeit überwiegend selbst; eine Kommunikation mit Sechter fand, wenn überhaupt, nur sporadisch statt. Dass Übungen stetig zwischen Wien und Linz zirkulierten und sich somit eine Art modernes Fernstudium ergeben habe, lässt sich weder anhand der Korrespondenz noch anhand der Übungen selbst belegen. Einerseits konnte lediglich ein Konvolut ausgemacht werden, das von Bruckner nach Wien geschickt wurde und vice versa ein weiteres, das über den »Umweg Weinwurm« zu Bruckner gelangte. Einzig das 1. Studienbuch böte sich andererseits aufgrund der zahlreichen Wechsel der Schreiberhände an, als postalisch übersendetes Aufgabenblatt gedient zu haben.

(2) Gerade das 1. Studienbuch nimmt mit seinen zahlreichen Schreiberwechseln zwischen Bruckner und Sechter sowie der angeschlossenen *H-Dur-Transposition* eine Sonderstellung ein: So zahlreiche und fortgesetzte Eintragungen und Vorgaben Sechters finden sich in keinem anderen Studienbuch. Die Art und Weise der Sechter'schen Vorgaben irritieren aber insofern, als dass der eigentliche Unterrichtsgegenstand im jeweiligen Kapitel von Bruckner selten selbst ausgeführt wurde. Mit der *H-Dur-Transposition* eröffnet sich zudem ein weiterer Kontext der den Unterricht bestimmenden Didaktik: (Er-)Lernen als Wiederholen durch Abschreiben und Transponieren. Als Nebeneffekt entsteht durch diese Methodik gleichzeitig eine reinschriftliche Abschrift, die wiederum als Vorlage genutzt werden kann.

(3) Weite Abschnitte der »höheren« Harmonielehre, d. s. Ausweichungen, Modulation, Chromatik und Enharmonik, wie auch die Lehre zum doppelten Kontrapunkt folgen inhaltlich wie strukturell nahezu lückenlos den *Grundsätzen* [...], was anhand der zahlreichen übertragenen Beispiele (im Falle der Harmonielehre) sowie den annotierten Seitenzahlreferenzen deutlich wird.

(4) Die Zeit der Studienaufenthalte scheint mitunter auch dazu genutzt worden zu sein, prospektiv das weitere Selbststudium zu organisieren: Am deutlichsten tritt dieses Vorgehen bei der gleichzeitigen Behandlung von einfachem und doppeltem Kontrapunkt im Sommer 1859 hervor. Dass Bruckner im Anschluss den doppelten Kontrapunkt im 3. Studienbuch nochmals »von vorn« beginnt, mag aber auch der intrinsischen Motivation Bruckners, eine möglichst umfangreiche und gleichzeitig reinschriftliche Dokumentation dieses Unterrichts (siehe auch *H-Dur-Transposition*) zu haben, zugeschrieben werden.

(5) Während in den ersten beiden Studienbüchern Aufbau, Lagenordnung und Schriftbild mitunter ein weniger planvolles Arbeiten andeuten oder zumindest das Zusammenstellen der Materialien vor dem Binden eine geordnete Struktur nicht zuließ, konsolidiert Bruckner erst mit dem 3. Studienbuch eine Methodik in der Erarbeitung der Übungen und im Umgang mit blattstarken Manuskripten sowie in der Kommunikation mit Sechter.

(6) Zwischen Bruckner und Sechter lassen sich mehrere Kommunikationsstrategien bzw. -ebenen festmachen: Da eine intensive Kommunikation zwischen Schüler und Lehrer überwiegend auf die Zeit der Studienaufenthalte begrenzt blieb, bestand für Bruckner die Notwendigkeit Fragen, die beim Anfertigen der Übungen entstanden, festzuhalten und sich beim jeweils nächsten Studienaufenthalt beantworten zu lassen. Die Beantwortung mitunter als Streichung der Frage, kurze Ja- bzw. Nein-Antworten oder auch Tilgung des Fragezeichens dokumentieren diese mittelbare Kommunikation. Ein weiterer Aspekt dieser Kommunikation bestand für Bruckner in der Verwendung bestimmter Marker: Beim Eintragen von Randbemerkungen sowie dem Notieren mündlicher Kommentare verwendete Bruckner den Zusatz „Herr Professor“, was sicher der Dokumentation für Bruckner selbst diente und gleichzeitig den Wert des Notierten als Lehrsatz steigerte. Hinzu treten Verweise auf Komponisten früherer Epochen sowie damit gleichzusetzen die Hinweise auf den »alten Satz«, die gleichermaßen als satztechnische Legitimations- wie traditionsbezogene

Abgrenzungs- bzw. Anknüpfungsstrategie gewertet werden kann – lassen sich doch so größere satztechnische Freiheiten ebenso rechtfertigen wie das Beharren auf einer strengeren Setzart.

(6) Sowohl in den ersten beiden als auch im letzten Studienbuch liegen punktuell Eintragungen vor, die entweder als Datierungen explizit oder durch annotierte Schülernamen auf die Zeit von Bruckners Lehrtätigkeit verweisen, sodass der Schluss naheliegt, dass alle Studienbücher eine Weiterverwendung als Unterrichtsskript, Ablaufplan oder zumindest als Anschauungsmaterial fanden. Da keine Quellen überliefert sind, die belegen, dass Bruckner für seinen Unterricht eigens Skripte oder Verlaufspläne anfertigte, ist einerseits davon auszugehen, dass er den Ablauf sowie die Inhalte derart internalisiert hatte, dass es keiner Vorlage bedurfte sowie andererseits in Detailfragen auf seine Studienbücher zurückgriff.

Bruckners Lehrtätigkeit schließt sich unmittelbar an seine Ausbildung bei Sechter an: Bereits aus der Linzer Zeit sind erste Mitschriften überliefert, die vage Einblicke in die Fortsetzung der Sechter'schen Lehre durch Bruckner bieten. Doch erst mit der Übersiedlung nach Wien und den Deputaten an Konservatorium und Universität kann von einer kontinuierlichen und eigenständigen Unterrichtsgestaltung gesprochen werden. Dass Bruckner an beiden Institutionen weder mit dem Lehrplan (Konservatorium) noch den Rahmenbedingungen und Vorkenntnissen der Studenten (Universität) völlig zufrieden war, zog eine Justierung der Unterrichtsinhalte nach sich, die eine Abweichung von Sechters »Vorlage« darstellt. Für das Konservatorium betraf dies vor allem die Kontrapunktlehre, denn der doppelte Kontrapunkt war für den zweiten Jahrgang angesetzt, sodass auf den Fux'schen Gattungskontrapunkt direkt Imitationssätze und Fugenlehre folgten, wohingegen Bruckner selbst den doppelten bis vierfachen Kontrapunkt sowie die Kanonlehre zuvor eingeschaltet hätte. Für die Universitätsvorlesungen zeigte sich vor allem die Notwendigkeit, den gesamten Lehrgang auf zwei Semester (erst angedacht über vier Semester) zu kürzen und dem Niveau des Publikums anzupassen, sodass letztlich die Kontrapunktlehre nahezu vollständig aus der universitären Lehre verschwand. Dementsprechend scheint auch der Vergleich zwischen Mitschriften, die an den beiden Institutionen entstanden, nur insofern berechtigt, als dass auf die Verkürzungen und Auslassungen der Unterrichtsinhalte eingegangen werden kann, denn bereits die unterrichtete Stundenzahl (zwei gegen sechs Wochenstunden) macht deutlich, dass Umfang sowie Detailtiefe am Konservatorium höher gewesen sein dürften. Eine methodische

Konsequenz für die vorliegende Arbeit war daher die institutionsbedingt, getrennte Diskussion der Mitschriften. Weiterhin sind die Mitschriften bzw. deren Aussagekraft hinsichtlich der Fragestellung nach inhaltlichen wie philologischen Kategorien zu bewerten.

Inhaltlich zeigte sich zunächst, dass nur wenige Mitschriften den Lehrgang vollständig überliefern. So bietet Josef Schalks Mitschrift zwar den vollständigsten Blick auf die zweijährige Kontrapunkt-Ausbildung, es fehlt jedoch die Harmonielehre. Viktor Christ belegte, wie auch Lorenz Ritter nur den ersten Kontrapunkt-Kurs; Richard Schultz und Franz Schalk brachen ihre Kurse im Verlauf des Schuljahres ab und Johann Müller und Carl Führich nahmen jeweils nur an einem der beiden Kurse teil. Eine möglichst detaillierte Wiedergabe der Lehre am Konservatorium stellt daher nur die Kombination der Mitschriften der Brüder Schalk dar. Gleiche Tendenzen zeigen sich bei den Universitätsmitschriften: Carl Speiser, August Engelbogen und Karl Heissenberger brachen den Vorlesungsbesuch im laufenden Semester ab oder besuchten den Lehrgang nur im Wintersemester, nicht aber im konsekutiv darauffolgenden Sommersemester. August Göllerich ließ sporadisch Sitzungen ausfallen, sodass letztlich nur die Mitschrift Loidols und die aus drei Jahrgängen kompilierte Zusammenschau von Schwanzara den gesamten Kurs abbilden.

Die quellenkritische Bewertung der Mitschriften legte zunächst einen divergierenden Grad der Authentizität offen: Teils explizit durch Kommentierung wie „Reinheft“ (Christ) oder dem Unterricht nachfolgende Datierungen (Ritter), teils aber auch implizit durch Korrekturstand und Schriftbild (Führich, Engelbogen) konnte gezeigt werden, dass mehrere Mitschriften nicht direktes Resultat des Unterrichts, sondern vielmehr reinschriftliche Nachbearbeitung des vermutlich nicht mehr erhaltenen Ursprungsmaterials sind. Ebenso konnten korrumpierte Mitschriften identifiziert werden, deren Textmanipulationen sich entweder auf editorische Eingriffe (Schwanzara [indirekt] und Speiser) oder aber inhaltliche Umdeutungen und Umstrukturierungen (Heissenberger) beziehen. Hinzutreten materialebedingte Abweichungen, wie nicht bzw. nicht mehr vorhandene Blattreihenfolgen und Lagenstrukturen, die mitunter durch nachträgliche Bindungen (Schultz) oder Restrukturierungen der losen Blätter (Göllerich und Christ) entstanden. Textverluste durch die Überlieferung konnten überwiegend ausgeschlossen werden, sodass bei fehlenden Unterrichtsinhalten einerseits ein bewusstes Überspringen seitens

Bruckner oder andererseits das Fehlen durch Fernbleiben des Schülers respektive Studenten angenommen werden konnte.

Trotz der Vielzahl an Faktoren, die die Wertigkeit und Aussagekraft der Mitschriften einschränkte, konnten dennoch übereinstimmende Muster und methodische Ansatzpunkte ausgemacht werden, die jeweils institutionsgebunden gelten: Für die Harmonielehre gilt zunächst, dass der Einstieg über die Intervalllehre usw. an der Universität aufgrund des Niveauunterschieds als basaler zu beschreiben ist. Offene und verdeckte Folgen sowie Kadenzen schließen in beiden Lehrgängen an, doch zeigt sich hier bereits durch Transpositionsübungen und eine erhöhte Beispiellanzahl, ein Unterschied zwischen Universität und Konservatorium, der sich über den gesamten Lehrgang fortsetzt. Die Akkordprogressionen über die »große Kadenz«, d. h. die Quintfall-Fundamentschrittfolge, führen Dreiklänge, Sext-, Quartsext- sowie Septakkorde (in allen Umkehrungen) auf den Skalenstufen ein. Die Beispiele, die meist in drei Akkordlagen ausgearbeitet sind, sich aber insgesamt auf sieben Aussetzungen in drei Lagen reduzieren lassen, werden wiederum am Konservatorium transponiert und wiederholt. Es folgen ebenfalls deckungsgleich die Einführung der weiteren Fundamentschritte (Stufe steigen und fallen), ehe die Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde anschließt. Bis zu diesen Übungen lassen sich keine Vergleiche zu Bruckners Unterricht bei Sechter ziehen, da weder Intervall- und Akkordlehre noch die Akkordprogressionen über die Quintfall-Fundamentschrittfolge in Bruckners Studienbüchern vorliegen.

Bei der Vorbereitung und Auflösung der Akkorde ließ sich erstmals ein Unterschied zwischen Universität und Konservatorium nachzeichnen, denn während am Konservatorium beide Abschnitte jeweils von bzw. auf allen Skalenstufen und mit sämtlichen Fundamentschrittfolgen abgehandelt werden, reduziert Bruckner die Universitätsvorlesung auf wesentliche Beispiele und behandelt Vorbereitung und Auflösung nahezu amalgamiert. Dass die angeschlossene Vorhaltsbildung sowie die Auflösung von None, Undezime und Tredzime bei bspw. Schwanzara nicht mehr bzw. nur eingestreut zu finden sind, bei Loidol sowie den Konservatoriumsmitschriften jedoch sehr wohl, zeigt zudem, dass Bruckner die Vorlesung über den gesamten Zeitraum seiner Lehrtätigkeit weiter entkernte bzw. teils modifizierte – der nur ein Semester vor Schwanzara inskribierte Speiser notiert eine Untereinheit zu Vorhalten und der Auflösung besagter Akkorde. Auch den Abschluss des diatonischen Fortschreitens in Dur gestaltete Bruckner an der Universität abweichend, denn

Kapitelabschluss und Semesterabschluss fielen in der Regel zusammen, sodass Bruckner die Vorlesung mit einer Harmonisierungsübung beschloss, die am Konservatorium erst gegen Ende des Studienjahres – also nach der Enharmonik – angezeigt war.

Für das diatonische Fortschreiten in Moll sind ähnliche Phänomene zu bemerken, wie zuvor in Dur, d. h. zunächst sind Akkordprogression und Einführung der Akkorde über die »große Kadenz« ähnlich abgefasst, während Vorbereitung und Auflösung in der Universitätsvorlesung fast vollständig ausgelassen wurden und nur durch Schwanzara vereinzelte Auflösungen und Vorbereitungen überliefert sind. Transpositionsübungen sind ebenso nicht nachweisbar. Weiterhin zeigt der Vergleich der Konservatoriumsmitschriften das über die gesamte Diatonik hinweg bzw. zumindest aber ab der Auflösung der Akkorde, Unterrichtsinhalte nicht durchweg stringent abgehandelt wurden. So finden sich in den zuverlässigsten Mitschriften (F. Schalk und Christ) jeweils Überlagerungseffekte zwischen den einzelnen Unterrichtseinheiten, wobei davon auszugehen ist, dass diese auch auf die Wiederholungsstruktur – am Beginn der neuen Stunde galt es, zuvor Behandeltes zu wiederholen – zurückzuführen sind.

Die Modulation – ganz nach dem Vorbild und der Ausführung in Sechters *Grundsätzen* [...] – ist, auch mit Blick auf die Komplexität wenig überraschend, am Konservatorium ausführlicher abgefasst. Zahlreiche Beispiele finden sich notengetreu in den *Grundsätzen* [...] wieder. Gemäß dem Zielpublikum sind die Themengebiete Chromatik und Enharmonik an der Universität auf das Mindeste beschränkt. Bruckner endet die Universitätsvorlesung mit der Besprechung der verminderten Septakkorde als Mittel der Enharmonik. Lediglich durch Loidol ist überliefert, dass über eine Harmonisierungsübung der Einstieg in den einfachen Kontrapunkt vollzogen wurde. Am Konservatorium schließt die Harmonielehre genau über diesen Bezug und gibt damit einen Ausblick auf das zweite Unterrichtsjahr.

Da für die Kontrapunktlehre ein Vergleich der institutionsbezogenen Lehre, wie bereits angedeutet, zweifelhaft erscheint, genügt der Blick auf den zweijährigen Kontrapunktunterricht am Konservatorium: Der erste Jahrgang der Kontrapunktlehre setzte sich dabei aus einfachen Kontrapunkt nach Fux'scher Vorgabe, Imitationssätze sowie der Fugenlehre (mit ihrer nach Gattungen unterteilten Themendisposition) zusammen. Divergierende Befunde zwischen einzelnen Mitschriften ergaben sich bei

der Analyse der behandelten Fugenthemen. Scheinen teilweise nur wenige Themen (Christ), diese aber äußerst detailliert bearbeitet und in mehreren Iterationen, besprochen worden zu sein, zeigt vor allem der vorhandene Themenindex von Josef Schalk einen gegenteiligen Befund – und zwar zahlreiche, teils nur rudimentär ausgearbeitete Übungen mit jeweils eigenem Thema. Die Bearbeitung der Fugen dürfte in der Regel eine Diskussion ausgewählter Lösungsansätze im Klassenverbund bzw. vermutlich vorwiegend durch Bruckner nach sich gezogen haben.

Im zweiten Studienjahr folgten als inhaltliche Schwerpunkte doppelter Kontrapunkt, weitere Fugen (vor allem komplexere Fugenthemen und Doppelfugen) sowie die Kanonlehre. Anhand der wenigen Mitschriften – einzig Josef Schalks Mitschrift kann als authentisch gewertet werden –, die diesen zweiten Jahrgang überliefern, zeigte sich, dass Systematik und Fortgang des Unterrichts nach dem doppelten Kontrapunkt nur noch lose definiert war und die Ausarbeitung von Fugensätzen die überwiegende Unterrichtszeit in Anspruch nahm. Die Kanonlehre bleibt allenfalls rudimentär und in geringem Umfang, sodass sie keinesfalls mit der umfänglichen Abhandlung in Bruckners letztem Studienbuch zu vergleichen ist. Die Verfertigung größer angelegter Fugenkomposition bildet zumeist den Abschluss der Kontrapunktlehre.

Dass Bruckner für die Universitätsvorlesungen kein Skript anfertigte und verwendete, scheint einerseits überraschend, denn dadurch wäre der Grad der benötigten wöchentlichen Vorbereitungszeit sicherlich zu minimieren gewesen – ein Anliegen, das Bruckner mit Blick auf das eigene kompositorische Schaffen sicher zu unterstellen ist. Gleichzeitig hätte sich durch die Festschreibung der inhaltlichen Abfolge sowie der vorzustellenden Notenbeispiele die Konsistenz der Lehre erhöht. Andererseits prägten sich Bruckners Personal- und Vortragsstil als Lehrperson und die damit verbundenen Exkurse zum eigenen sowie zeitgenössischen kompositorischen Schaffen vermutlich aufgrund des Fehlens einer strengen Vorlage aus oder wurden zumindest dadurch begünstigt. Beides sorgte zudem auch für die Popularität des Komponisten als Lektor, was wiederum konstant hohe Inskriptionszahlen garantiert haben dürfte, sodass eine vorgegebene Vortragsstruktur samt vorgeschriebener Rede letztlich gegenteilige Effekte erzielt hätte. Ob Bruckner diesen Vortragsstil auch bewusst als Kontrastfolie zu

Hanslicks Vorlesungen wählte, wie sich bspw. aus Max Grafs polemisch zugespitzter Beschreibung⁹⁸⁷ ablesen lässt, sei dahingestellt.

Während also zwischen Universitätsvorlesungen und Konservatoriumsunterricht für die Harmonielehre oberflächlich ein inhaltlich annähernd deckungsgleicher Unterricht konstatiert werden kann – die Themengebiete werden so abgehandelt wie Bruckner sie selbst durch Sechter erlernte und dementsprechend auch inhaltlich wenig variiert – ließen sich im Detail didaktische Anpassungen an die Zielpublika sowie inhaltliche Kürzungen wie Umstrukturierungen aufgrund zeitökonomischer wie niveaubedingter Einschränkungen feststellen. Für die Kontrapunktlehre erübrigt sich ein Vergleich, wobei festzuhalten bleibt, dass auch der Konservatoriumsunterricht im Gegensatz zu Bruckners eigenen Studien eine lehrplanbedingte Umstrukturierung erhielt.

Der von Bruckner erteilte Privatunterricht und die daraus entstandenen Mitschriften Friedrich Kloses, Josef Vockners und Friedrich Ecksteins ähneln wiederum in Aufbau und Abfolge stark den Konservatoriumsmitschriften. Da jedoch Entstehungskontext und -zeitraum durch die individuellen Absprachen mit dem jeweiligen Schüler stark divergierten, galt es zunächst den Unterrichtszeitraum bei allen drei Privatschülern zu bestimmen, was einerseits durch Bruckners Taschenkalender, die Mitschriften selbst sowie im Falle Kloses und Ecksteins durch autobiographische Literatur gelang. Die so ermittelte Eingrenzung revidierte im Falle Vockners den kolportierten »längsten« Unterrichtszeitraum von elf Jahren auf ca. fünf Jahre intensives Studium sowie im Anschluss lediglich lose Besprechungen satztechnischer Problemstellungen. Nichtsdestotrotz bleibt der Privatunterricht faktisch weniger greifbar, da wenngleich wöchentlich zu bestimmten Zeiten verabredet, dieser im Gegensatz zu den Deputaten

⁹⁸⁷ Max Graf, Art. Erste Stunde bei Bruckner, in: *Prager Tagblatt*, XLIX. Jg., Nr. 209 vom 4. September 1924, S. 3, dort heißt es über Hanslick: „In demselben Saal, wo neben dem Leseputz ein altväterischer Klimperkasten stand, hielt Professor Eduard Hanslick seine Musikgeschichtsvorlesungen ab, die ich belegt hatte. Mit welcher neugierigen Spannung hatte ich die erste Vorlesung des berühmten Kritikers erwartet, welche bittere Enttäuschung hatte sie mir bereitet! Das kleine alte Männchen, das sich vermessen hatte, mit zierlichen Sätzen eines Salonmenschen das mächtige Genie der neuen Musik zu bekämpfen, kam, ohne aufzublicken, fast ängstlich auf das Podium, zog ein Manuskript aus der Tasche und las mit hoher, dünner Stimme seinen Excurs herunter, der ganz oberflächlich, ohne jede wissenschaftliche Fundierung, das Leben Beethovens behandelte. Dann und wann unterbrach er den eintönigen Excurs und trippelte zum alten Klavier neben dem Vorlesungstisch spielte mit altväterischer Handhaltung irgend eine [sic] Stelle aus Beethoven'scheu Werken, worauf das eintönige Geplätscher seiner Vorlesung weiterging. [...] Eduard Hanslick jedoch, klein, schüchtern, ohne Rednertalent, ohne die Fähigkeit, sich frei mitzuteilen und den Hörer, sei es durch das Schauspiel eigenartiger Gedankenarbeit, sei es durch persönliche Wärme an sich heranzuziehen, hatte mir nichts zu sagen und ich habe keine zweite Vorlesung Hanslicks mehr besucht.“

an Universität und Konservatorium wesentlich weniger streng fixiert war. Darüber beschreiben Klose wie auch Eckstein in ihren Publikationen das Unterrichtssetting in Bruckners Wohnung ebenso wie das hierarchische wie patriarchale Verhältnis zwischen Lehrer und jeweiligem Schüler und attestieren Bruckner in Abstufungen zwar einerseits eine hervorragende Didaktik bei andererseits inhaltlicher Inflexibilität in der pedantischen Umsetzung der Sechter'schen Lehre.

Auch die Mitschriften der Privatschüler geben nicht die gesamte Harmonie- und Kontrapunktlehre Bruckners wieder: Klose beendete seine Studien nach der Kanonlehre, wodurch der Abschnitt zur Fugenlehre fehlt; bei Vockner sind Kanonlehre, doppelter Kontrapunkt und Fugenlehre teils stark verkürzt, teils weniger systematisch durchgearbeitet und bei Eckstein fehlt die komplette Kontrapunktlehre. Für keine der vorliegenden Mitschriften lässt sich demnach behaupten, dass sie den gesamten Lehrgang abbildet. Gleichzeitig muss hinsichtlich des Umfangs und der Konsistenz wohl davon ausgegangen werden, dass Kloses Mitschrift, wenn dieser die Einheiten zur Fugenlehre absolviert hätte, wohl die Kontrastfolie für alle anderen Mitschriften bildete.

Für die Harmonielehre weisen alle drei Mitschriften einen nahezu identischen Ablauf auf: Mit Dreiklangsfolgen in Dur über die Quintfall-Fundamentalschrittfolge wird der Beginn gestaltet, um die Verbindung der Akkorde (Dreiklang, Sext-, Quartsext- und Septakkord) einzuführen. Daran anschließend die Vorbereitung wie Auflösung der Quartsext- und Septakkorde sowie die Auflösung der None, Undezime und Tredezime ehe sich der gleiche Ablauf in Moll wiederholt. Die Modulationen sowie chromatischer wie enharmonischer Satz orientieren sich stark an Sechters *Grundsätzen* [...], was bei Klose und auch Vockner zu notengetreuen Abschriften der entsprechenden Beispiele in gleicher Reihenfolge führt. Ecksteins Ausarbeitung zu diesen Themenfeldern unterscheiden sich insofern, als dass Auslassungen und Verkürzungen aus der Vorlage nachzuweisen sind. Für sämtliche Abschnitte der Harmonielehre gilt, dass transponierte Wiederholungen den sonst in C-Dur respektive a-Moll abgefassten Lehrgang ergänzen; dabei sind diese Wiederholungen sowohl als Hausübungen nachträglich angefertigt als auch als am Beginn des Unterrichts eingeschobene Wiederholungen zu sehen, die so ein Grundelement der Bruckner'schen Didaktik bilden. Besonders für die Mitschrift Vockners – in Abstrichen aber auch Kloses – tragen die Wiederholungen in nahezu alle Tonarten zum großen Umfang der

Handschrift als solcher bei, wenngleich der musiktheoretische Gehalt dieser auf wenige Beispiele zu reduzierenden Übungen eher gering einzuschätzen ist.

Im Vergleich zu Bruckners Harmonielehre-Studien bei Sechter und denen seiner Privatschüler zeigen sich indes deutliche Parallelen: Mit der *H-Dur-Transposition* zeigt sich das Konzept der transponierten Wiederholung bereits bei Bruckner – wenn auch mit Blick auf Zweck und Funktion der Handschrift anders konzipiert – ebenso wie die mitunter notengetreuen Abschriften aus den *Grundsätzen* [...], sodass die Weitergabe der erlernten Inhalte bei gleichbleibender Methodik als traditionsstiftendes Element verstanden werden kann.

Den Beginn der Kontrapunktlehre markiert bei Klose wie auch Vockner der Fux'sche Gattungskontrapunkt, dessen Ausarbeitung wie bei Bruckner einerseits zwischen Dur und Moll getrennt ist sowie andererseits verschiedene Cantus firmii in allen Gattungen, alle Stimmen »durchwandernd« sowie zwei- bis vierstimmig abarbeitet. Es ist Klose, der in seiner Retrospektive dazu anmerkt, die Methodik Bruckners sei nicht von Sechter, sondern Cherubini entlehnt. Jedoch ließ sich diese Aussage anhand der vorhandenen Quellen nicht belegen.

Im Gegensatz zum Lehrplan des Konservatoriums schließen sich an den Gattungskontrapunkt weder Imitationssätze noch Fugenlehre an: Bei Klose folgt deckungsgleich zu Bruckner der doppelte Kontrapunkt, während bei Vockner die Kanonlehre nachfolgt. Vockners Einschub der Kanonlehre scheint aber weniger auf ein didaktisches Konzept zurückzuführen zu sein als vielmehr Resultat manuskriptspezifischer Eigenheiten. Auch für den doppelten Kontrapunkt liegt Kloses Mitschrift nahe bei den Bruckner'schen Ausarbeitungen, Vockner indes verkürzt vor allem bei der Verbindung der doppelten Kontrapunkte sowie im Anschluss daran die Anzahl der ausgebreiteten Übungen. Gleiches ist für die Kanonlehre zu konstatieren. Die Fugenlehre, die sich lediglich in der Mitschrift Vockners zeitigt, orientiert sich grundsätzlich an der durch Marpurg und Sechter eingeführten Terminologie (Dux, Comes, Widerschlag, Gegen- und Zwischenharmonie). Es finden sich zudem die vier bzw. fünf Gattungen zur Themendisposition, zu denen jeweils mindestens eine Ausarbeitung folgt. Engführung und Orgelpunkt werden als Satztechniken eingeführt, ehe die Mitschrift mit drei Doppelfugen schließt. Vergleicht man Vockners Mitschrift mit den entsprechenden Mitschriften aus dem Konservatoriumsunterricht – unabhängig davon, ob authentische Mitschrift oder post lectionem angefertigte

Reinschrift – so bleibt festzuhalten, dass Niveau und Anzahl der Übungen lediglich den ersten Kontrapunktjahrgang des Konservatoriums widerspiegeln. Die ausgearbeiteten Doppelfugen sowie Kanonlehre und doppelter Kontrapunkt verweisen zwar auf den zweiten Jahrgang, jedoch stellt gerade die Anzahl an verwendeten Themen nur einen Bruchteil dessen dar, was bspw. Josef Schalk ausarbeitete.

Lassen sich für die Harmonielehre zwischen Bruckner und seinen Schülern vorwiegend didaktische Anpassungen ausmachen, die weniger das inhaltliche Gesamtkonzept betreffen, stellen sich in der Kontrapunktlehre – sofern diese überhaupt überliefert ist – vor allem Unterschiede bei der Anzahl der Übungen ein, d. h. im doppelten Kontrapunkt bspw. die möglichen Intervallkombinationen oder in der Fugenlehre die Anzahl der bearbeiteten Themen. Da bereits Bruckner für das Studium der Fuge eine bisher unbekannte Vorlage nutzte, liegt die Vermutung nahe, dass diese Vorlage auch bei seinen Schülern zum Einsatz kam.

Die Untersuchung zu Korrekturen, Eintragungen und Schreiberwechsel in den Mitschriften ergab ein unerwartet übereinstimmendes Bild: (1) Eintragungen und Korrekturen Bruckners sind vorwiegend in der Harmonielehre nachzuweisen und weniger im Kontrapunkt. (2) Am Beginn neuer Themenabschnitte (besonders bei der Vorbereitung und Auflösung der Akkorde) trägt Bruckner gewissermaßen als Prototyp die Übung selbst in die Mitschrift ein. (3) Ein kollaboratives Vorgehen⁹⁸⁸ zwischen Schüler und Lehrer zeigte sich vereinzelt, wobei Bruckner mehrheitlich als Korrektiv einwirkte. (4) Die Eintragungen Bruckners innerhalb der Harmonielehre nehmen ebenfalls stetig ab, was mit der zunehmenden Komplexität zunächst merkwürdig anmutet, sich aber mit Blick auf die deutliche Bezugnahme zu Sechters *Grundsätzen* [...] bei Modulation, Chromatik und Enharmonik erklären lässt. Die expliziten Referenzen mit Seitenzahlangaben verdeutlichen dies ebenso wie der innerhalb dieser Passagen vorgefundene, hohe reinschriftliche Anteil. Auch hier erinnert die Methode stark an Bruckners eigenes Vorgehen im »höheren« Teil der Harmonielehre. (5) Bei der Übernahme dieser Beispiele aus den *Grundsätzen* [...] ergänzten die Schüler die Generalbassbezeichnung, was als Zeichen des analytischen Nachvollzugs gewertet werden kann – in Bruckners Studienbüchern tritt dies nicht auf.

⁹⁸⁸ Da ein steter Wechsel der Schreiberhände, wie er im 1. Bruckner'schen Studienbuch nachgewiesen werden konnte, in keiner Schüler-Mitschrift wiederzufinden ist, scheint der Schluss nahe zu liegen, dieses Textphänomen rückwirkend hauptsächlich auf das Linzer Fernstudium zurückzuführen.

Keine der Mitschriften weist einen ähnlich hohen Kommentierungsstand auf, wie dieser in Bruckners Studienbücher vorliegt: Einerseits auf das Fernstudium zurückzuführen, mag auch die Weiterverwendung als Unterrichtsskript dies begünstigt haben. Andererseits zeigen sich in den Schüler-Mitschriften auch längere Textpassagen, die der Themeneinführung und Methodik dienen, die wiederum bei Bruckner eher selten nachzuweisen sind. Bei der verbalsprachlichen Kommentierung der Beispiele wirken zudem stets Schüler-spezifische Eigenheiten, die mit dem Verständnis und dem Nachvollzug der jeweiligen Übung einhergehen.

Eine Sonderstellung in mehrerlei Hinsicht nimmt die Mitschrift Ecksteins ein: Kommentare und Randbemerkungen sind hier auch deswegen eher gering, weil durch die Vorlesungsmitschrift bereits zeitgleich eine Kommentierung der Beispiele entstand, sodass zwischen Privatunterricht und Universitätsvorlesungen inhaltliche Dopplungen vorliegen. Zudem ist der Anteil an transponierten Wiederholungen geringer als bei Klose und vor allem Vockner. Neben dem Schriftbild, das auf eine deutlich schnellere Anfertigung der Übungen hindeutet und als eher unstet und hastig beschrieben werden kann, was u. a. auch in den wesentlich zahlreicheren Korrekturen innerhalb der Übungen begründet liegt, zeigen vor allem die verschiedenen Schreibmittel an, dass Eckstein die Mitschrift zur Anfertigung seiner geplanten Publikation – die Zusammenstellung einer Musiktheorie Bruckners – intensiv nachbearbeitete, sodass nicht immer offen gelegt werden konnte, welche Schreibschrift in welcher chronologischen Abfolge entstand. Die abweichende Didaktik der Mitschrift Ecksteins sowie die teils verkürzte Abhandlung der Unterrichtsinhalte stellt sich auch deswegen als Einzelfall heraus, da Eckstein eben nicht wie Vockner und Klose danach strebte, als Musiker respektive Komponist tätig zu sein, sodass Wiederholungen als mnemotechnisches Mittel weniger im Vordergrund standen. Eine ähnliche Argumentation mag auch für den Umstand gelten, dass Eckstein seinen Privatunterricht noch vor der Kontrapunktlehre, die er ursprünglich von Bruckner erhalten wollte, beendete.

Insgesamt zeigen die Mitschriften aus dem Privatunterricht eine starke Ähnlichkeit zu jenen aus dem Konservatoriumsunterricht, wenngleich diese wiederum keine Eintragungen Bruckners aufweisen, zeigen sich Inhalte, deren Abfolge sowie Transpositionsübungen durchaus vergleichbar. Dass Bruckner im Privatunterricht das Unterrichtstempo oder auch die mündlichen Erläuterungen an den individuellen Bedürfnissen der Schüler ausrichten konnte, ist offensichtlich, konnte aber anhand der

Handschriften nur bedingt belegt werden. Da die Privatschüler in der Regel nur wöchentlich eine Unterrichtsstunde erhielten – Eckstein bildet möglicherweise auch hier eine Ausnahme –, erstreckte sich der Harmonielehre-Unterricht im Gegensatz zum Konservatorium nicht nur auf ein Jahr bzw. zehn Monate, sondern meist auf eineinhalb bis zwei Jahre. Gleiches mag für die Kontrapunktlehre gelten, wenngleich hier aufgrund der unvollständigen Ausarbeitungen bei Vockner und Klose nur bedingt Aussagen getroffen werden können. Letztlich mag das Diktum Sechters bestehen bleiben, dass Bruckner als der »fleißigste Schüler« auch von seinen Schülern in dieser Hinsicht nicht übertroffen wurde.

7.2 Fazit & Ausblick

Inwiefern lässt sich nun Bruckners Studium und Lehrtätigkeit als Teil einer musiktheoretischen (Lehr-)Tradition in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begreifen? Unabhängig von der Ausdeutung des Begriffes *Tradition* und den damit meist einhergehenden Konnotationen wie konservativ, rückwärtsgewandt, statisch oder inflexibel, lässt sich ein traditionsbildendes Element allein aus der Tatsache ableiten, wie viele Schüler – gleichwohl im Konservatoriums- wie Privatunterricht – sowie Studierende der Universität von Bruckner eine musiktheoretische Grundausbildung erhielten. Die Quantität der Schüler mag hierbei keineswegs über die Qualität der Lehre hinwegtäuschen, denn, dass zeitgenössische Kompositionen nur bedingt durch Sechters Lehre erklärbar gemacht werden konnten, bestritten weder Bruckner noch später seine Schüler. In den Retrospektiven der Schüler vermischt sich dabei jedoch mitunter die inhaltliche Bewertung der Lehre mit der Charakterisierung Bruckners als Lehrer und als Person; das Festhalten an der Lehre Sechters erfährt dann eine Umdeutung weg von einer traditionsbildenden Weitergabe musiktheoretischer Konzepte hin zur durch Naivität und Obrigkeitstreue geprägten Unfähigkeit Bruckners eigene, und damit implizit auf die eigenen Kompositionen besser anwendbare Theoreme hervorzubringen. Die Begründung einer Lehrtradition zerfällt dabei in zwei Aspekte, einerseits die Weitergabe der Theorie selbst sowie andererseits die Methodik mit der diese vermittelt wurde.

Die Voraussetzung und Perspektiven, die für die Harmonie- wie Kontrapunktlehre im Sinne einer Traditionsbildung oder -bewahrung zur Zeit Bruckners bestanden,

könnten dabei unterschiedlicher nicht sein: Entsteht gerade durch die Harmonik auch der Kompositionen Richard Wagners u. a. die Notwendigkeit die Erklärungs- und Analysemodelle bzw. die zugehörigen regelbasierten Lehrwerke stets zu aktualisieren und anzupassen, deutet die Zurückdrängung des Kontrapunktes (vor allem in der Lehre) bereits daraufhin, dass die satztechnischen Bestimmungen des Kontrapunkts mehr bewahrt, denn neu gestaltet werden mussten. In Sechters Theorie sorgt dieses Spannungsfeld zur Subordination des Kontrapunktes unter den Fundamentalbass. In diesem Zusammenhang sind auch die Werk- bzw. Komponistenbezogenen Verweise innerhalb der Kontrapunktlehre kompositionsgeschichtlich retrospektiv, d. h. als Ausrichtung an der Tradition zu verstehen, während die Harmonielehre generell – gleichwohl durch Rameau über Marpurg und Albrechtsberger ebenfalls historisch begründet und rückführbar – eher aktuelle Kompositionsbeispiele zu inkludieren versucht, wenn auch nur mit mäßigem Erfolg. Die Frage nach einer Lehrtradition zieht damit also auch nach sich, zu fragen, welche Lehrtraditionen bestehen und inwiefern werden diese fortgesetzt. Dass die Antwort im Falle Sechters respektive Bruckners dabei für den Kontrapunkt – der in Nachfolge von Fux ebenso wie von Marpurg steht – und für die Harmonielehre, die eher eine Fundamentalbasslehre Rameau'scher Prägung darstellt und durch Sechter erst im deutschsprachigen Raum ein- bzw. weitergeführt wird, unterschiedlich ausfällt, muss bei der Bewertung der Lehre ebenso Berücksichtigung finden, wie der Leerraum, der zwischen letzterer und der kompositorischen Praxis (Bruckners eingeschlossen) herrscht.

Wodurch lässt sich die Lehrtradition Sechters bzw. Bruckners charakterisieren: Offenkundig zunächst durch strikte Auslegung der Axiome bis ins Widersprüchliche. Der Rückbezug der Akkordstruktur auf den Grund- bzw. Fundamentton sowie anschließend die Bestimmung der vorbereitungs- wie auflösungswürdigen Dissonanzen einerseits und die vordefinierten Fundamentschritte als Ausgangspunkt der Progression andererseits, ziehen zudem Erklärungsmodelle nach sich, wie das Einfügen der unhörbaren Zwischenfundamente zur Deutung des Sekundschriffs oder die als dissonant bestimmte Quinte der 2. Skalenstufe, deren Vermittlung teils schwer realisierbar scheinen. Allerdings mag auch hier das Alter und Niveau der Schüler und Studenten eine Rolle spielen, denn die kritische Auseinandersetzung mit Sechters Lehre setzt Reflexion der Schwachstellen sowie den Vergleich mit weiteren *musica theoretica* voraus, was für die meisten Teilnehmer an Sechters wie Bruckners Kurs nicht gegolten haben dürfte.

Der strikte Aufbau der Lehre, d. h. die Harmonielehre vor dem Kontrapunkt abzuhandeln, die Trennung zwischen Dur und Moll bei diatonischen Fortschreiten, usw., wird von Bruckner nahezu ansatzlos von Sechter übernommen und weitergegeben. In der Vermittlung setzt Bruckner jedoch auf Elemente einer Didaktik, die aus seiner Lehrerausbildung stammen dürften: Auffälligstes Merkmal für Bruckners Lehrtätigkeit ist das vielfache Wiederholen der Übungen in anderen Tonarten, wobei davon ausgegangen werden kann, dass Bruckner hier nicht »bloßes« Abschreiben fördern wollte – gleichwohl der motorische Vorgang des Schreibens zum Einprägen hier keineswegs geringgeschätzt werden soll –, sondern darauf setzte, dass Übungen in der Wiederholung stets neu ausgesetzt und durchdacht wurden. In den Mitschriften zeigte sich zudem, dass diese Wiederholungen im Rahmen der Unterrichtsgestaltung mehrere Funktionen gehabt haben dürften: Zum einen wiederholte Bruckner am Beginn der Vorlesung bzw. Unterrichtsstunde in dieser Form den Inhalt der letzten Stunde, zum anderen dürften diese Transpositionen auch als Hausübungen Teil der selbstständigen Nachbereitung des Unterrichts durch den Schüler gewesen sein. Ob Bruckner diese Wiederholungen auch als Prüfungsleistungen bewertete, bleibt offen, wäre aber zumindest wahrscheinlich. Für Bruckners eigenes Studium bot die Methode des Wiederholens durch Abschreiben und Transponieren zudem die Möglichkeit, die vormals meist durch zahlreiche Korrekturen und Streichungen schlechter lesbaren Übungen reinschriftlich zu übertragen, um ein »sauberes« Skript zu erhalten.

Bei der Vermittlung und Erläuterung der Akkordfortschreitungen scheint Bruckner zudem in hohem Maße auf Personifikation und Verweltlichung als didaktische Mittel gesetzt zu haben – dabei dürfte es sich ebenso wenig um eine Übernahme von Sechter handeln. Angewandt wurde diese Art der Vermittlung bspw. bei der Bestimmung der Dissonanz innerhalb eines Akkords oder zur Beschreibung der Zwischenfundamente als »Dolmetscher«, deren Funktion innerhalb der Fundamentalschritte so verbildlicht und damit leichter zugänglich gemacht werden sollte. Während schon der mündliche Vortrag und die dabei verwendeten sprachlichen Bilder nur schwer nachzuweisen sind, ergibt sich für den musikpraktischen Teil des Unterrichts, eine nahezu völlige Leerstelle, wenngleich bestimmte Schüler davon berichten, dass Bruckner – wie zuvor vermutlich auch Sechter – die Übungen am Klavier respektive Harmonium vorspielte, lassen sich darüber keinerlei gesicherte Aussagen treffen.

Gleichzeitig sollte nicht außer Acht gelassen werden, welchen Zweck Sechters Lehre ebenfalls erfüllte: Sie diente als Schrift der Ausbildung musiktheoretischer Kompetenzen angehender Musiker und Komponisten sowie gleichsam der unterrichtenden Lehrer. Schriften wie Dürrnbergers *Elementar-Lehrbuch* [...], Brosigs *Handbuch für den Unterricht* [...] oder Mayrbergers *Lehrbuch der musikalischen Harmonielehre* [...] verdeutlichen meist bereits im Titel, dass die Lehrerausbildung und d. h. die Ausbildung »gewöhnlicher« Lehrer wie auch angehender Musiklehrer mit diesen Schriften adressiert wurde. Sie sind damit einerseits Ausdruck einer notwendig gewordenen Formalisierung des Unterrichts an Konservatorien und Lehrerseminaren – nicht ohne Grund sind die Autoren eines überwiegenden Teils dieser Schriften selbst an Konservatorien beschäftigt – und spiegeln andererseits die im 19. Jahrhundert zunehmende Professionalisierung der Institutionen und der Ausbildung wider. Dabei ist es gerade die Konsequenz in der Umsetzung der von Sechter aufgestellten Regeln bspw. bei der Vorbereitung und Auflösung der Quartsext- und Septakkorde, die die Verwendung am Konservatorium begünstigt: Wöchentliche wie monatliche Prüfungen ließen sich für jeden Akkord auf jeder Stufe problemlos einführen.

Insgesamt kann also konstatiert werden, dass Bruckner zwar inhaltlich Sechters Theoriesystem nahezu unverändert weitergab, für die Vermittlung aber auf Methoden und Konzepte zurückgriff, die er aus seiner vormaligen Volksschullehrtätigkeit übernommen haben dürfte und die den damaligen Stand der pädagogischen Möglichkeiten repräsentieren. Bruckner befindet sich gewissermaßen in einer Transitionsphase: Gleichwohl er noch »klassisch« im Einzelunterricht Musiker bzw. Komponisten ausbildete und damit in einer langen Tradition der musikpraktischen Ausbildung steht, unterrichtete er gleichzeitig am Konservatorium und Universität größere Publika in einem Unterrichtssetting, das einen unveränderten Übertrag (vor allem der Didaktik) des Einzelunterrichtes nicht oder nur teilweise erlaubte. Dementsprechend lag die Modifizierung bzw. Reduktion des Inhalts aufgrund des Niveaus des Rezipientenkreises ebenso nahe wie das Wiederholen in Transpositionen als mnemotechnisches Mittel. Dass sich der Privatunterricht letztlich vor allem durch den Grad der Betreuung und weniger über eine detaillierte Behandlung der Sechter'schen Lehre vom Konservatoriumsunterricht unterschied, negiert das bisher Gesagte nicht, sondern unterstreicht vielmehr, dass Bruckner Privat- und Konservatoriumsschüler zunächst auf einer Stufe sah. Gleichzeitig zeigt sich in der

Nivellierung von Niveauunterscheiden bei seinen Privatschülern auch eine gewisse Inflexibilität, denn dass Klose als bereits ausgebildeter Musiker gleichermaßen wie der lediglich autodidaktisch vorgebildete Eckstein den Lehrgang von Beginn an durchlaufen musste, mutet fragwürdig an.

Dass die Rezeption der Fundamentalbasslehre Sechters maßgeblich durch Bruckner beeinflusst wurde und ohne dessen Lehrtätigkeit vermutlich wesentlich eher ersetzt worden wäre, steht außer Zweifel – Mayrberger als Enkel-Schüler Sechters mag hier eine Ausnahme bilden. Nichtsdestotrotz bleibt zu konstatieren, dass wenn sich Josef Schalk bereits in den 1880er Jahren, Capellen um 1900 und darauffolgend weitere Theoretiker wie Bruckner-Schüler mit diesem Theoriesystem – gleichwohl kritisch – auseinandersetzen, dem Unterricht bei Bruckner zumindest nicht die Wirkmacht abgesprochen werden kann. Ob der Gegensatz zwischen Theoriesystem und kompositorischer Praxis bei Bruckner als ein die Rezeption auslösendes Faszinosum begriffen wurde oder die Hinwendung mehr aus der Popularität Bruckners als Komponist entsprang, spielt hier nur eine untergeordnete Rolle, denn allein der Umstand, dass dieser Diskurs stattfand, lässt sich als Beleg einer wenn auch begrenzten Traditionsbildung begreifen. Wenn in den zahlreichen Retrospektiven selbst die Bruckner-Schüler dem System Sechters eher ablehnend gegenüberstehen, lässt sich daraus aber vor allem die weiterhin fortschreitende Entwicklung der Harmonik bzw. die musik- wie kompositionsgeschichtliche Entwicklung seit Bruckners Tod als solcher erkennen.

Überblickt man die Harmonie- und Kontrapunktlehre Bruckners, bleibt festzuhalten, dass der Kontrapunktunterricht sowohl am Konservatorium wie auch im Privatunterricht bei weitem weniger gut durch Quellen belegt und nachvollzogen werden kann als die Harmonielehre. Nur eine authentische Mitschrift liegt für den zweiten Kontrapunkt-Jahrgang am Konservatorium vor, sodass Bruckners Lehre hier nur unzureichend untersucht und dargestellt werden konnte. Dementsprechend scheint die Recherche zu weiteren Unterrichtsmitschriften ein weiteres Ziel zu sein, denn dadurch ließen sich auch aktuell nur als Einzelbefunde vorliegende (Text-)Phänomene möglicherweise generalisieren. Da sich die bisher vorliegenden Mitschriften auf bestimmte Zeiträume beschränken, waren Aussagen zu Entwicklungen und Veränderungen in Bruckners Lehrtätigkeit über die gesamte Dauer nur bedingt zu treffen, sodass auch für diese Fragestellung weitere Mitschriften – besonders aus der Frühzeit am Konservatorium und der Universität – Aufschluss

geben könnten. Daran gekoppelt scheint es naheliegend, weitere Untersuchungen zu den Schülern selbst anzustellen: Nicht wenige arbeiteten bspw. für Bruckner als Kopisten, waren in Gesangsvereinen tätig oder wirkten lange Zeit als Orchestermusiker, dennoch blieb die Forschung bisher vorrangig auf den engeren Schüler-Kreis beschränkt. Verfolgte man den weiteren Werdegang der Schüler und Studenten wäre nach der sozioökonomischen wie -politischen Stellung der Schüler ebenso zu fragen, wie ob sich daraus Rückschlüsse über die Wirkmacht der Lehre Bruckners ziehen lassen. Ebenso könnten weitere Mitschriften aus dem Unterricht bei Sechter – mit A-Wn, Mus.Hs. 27652 liegt zumindest eine Handschrift vor – dazu führen, noch detaillierter einzugrenzen, inwiefern Bruckners Unterricht trotz Fernstudium dem »ursprünglichen« Lehrgang entsprach oder eben von diesem abwich.

Eine weitere Frage die sich im Rahmen der Arbeit stellte, waren die potenziellen Vorlagen, die Bruckner für den letzten Abschnitt seiner Studienzeit, also die Kanon- und Fugenlehre nutzte. Eine Wiederauffindung des manuskriptgebliebenen Fugen-Kapitels aus den *Grundsätzen* [...] wäre ebenso wünschenswert wie notwendig für die Beantwortung dieser Frage. Überhaupt ist der Nachlass Sechters nur teilweise erschlossen, weitere Untersuchungen dazu könnten aufzeigen, ob Bruckner aus den *Musikalischen Tagbüchern* oder anderen Quellen Fugen übernahm. Gleichzeitig scheint es naheliegend, weitere musiktheoretische Lehrwerke auf eine mögliche Verwendung durch Bruckner zu prüfen, da dies hier nur ansatzweise verfolgt werden konnte. Da Bruckner sowohl als Professor am Konservatorium sowie anfänglich auch als Archivar der Hofburgkapelle tätig war, könnten die noch heute vorhandenen Exemplare verschiedener Musiktheorien im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde sowie in der Musiksammlung der Nationalbibliothek – die beide als Nachfolgeinstitutionen der damaligen Bibliotheken verstanden werden können – als Anhaltspunkt dafür gelten, ob Bruckner mit bestimmten theoretischen Lehrwerken in Kontakt gekommen sein könnte. Nicht zuletzt bedürfen auch die Bruckner'schen Handexemplare, d. s. Sechters *Grundsätze* [...], Marpurgs *Abhandlung* [...] sowie Dürnbergers *Elementar-Lehrbuch* [...] noch weiterer Aufarbeitung respektive textkritischer Edition, denn das diese drei Lehrwerke unbenommen als Haupteinfluss für Bruckners musiktheoretisches Verständnis sowohl in der Harmonielehre als auch im Kontrapunkt gelten können, bleibt unbestritten.

8. Anhang

Anhang 1.1. Vergleich der Bruckner'schen Abschriften aus Marpurgs *Abhandlung* [...] mit möglichen Textvorlagen

Signatur	Folio	Inhalt	Marpurg, 1753/54	Marpurg/Sechter, [1843]
A-SF, 20-1				
	Fol. 1r, Z. 1–16	I. Teil, 3. Hauptstück, 9. Abschnitt	S. 68–72 bzw. Tab XX, Fig. 10, 11 u. 13 sowie Tab. XXI, Fig. 1, 5–7, 10–15, 19–22	S. 49–53
	Fol. 1v, Z. 1–3	I. Teil, 3. Hauptstück, 9. Abschnitt	S. 72–73 bzw. Tab XXI, Fig. 23–26	S. 53
	Fol. 1v, Z. 4–5	I. Teil, 3. Hauptstück, 11. Abschnitt	S. 87 bzw. Tab. XXVI, Fig. 8	S. 64
	Fol. 1v, Z. 4–5	I. Teil, 3. Hauptstück, 11. Abschnitt	S. 84 bzw. Tab. XXV, Fig. 6	S. 62
	Fol. 1v, Z. 6–7	I. Teil, 3. Hauptstück, 11. Abschnitt	S. 93 bzw. Tab. XXVIII, Fig. 12	S. 69
	Fol. 1v, Z. 9–16	I. Teil, 4. Hauptstück	S. 96 bzw. Tab. XXIX, Fig. 1– 2	S. 71–72
	Fol. 2r, Z. 1–16	I. Teil, 1. Hauptstück	S. 10–11 bzw. Tab III, Fig. 9 u. Tab. IV, Fig. 1–3	S. 10–11
	Fol. 2v, Z. 1–3	I. Teil, 1. Hauptstück	S. 13–14 bzw. Tab. VI, Fig. 4	–
	Fol. 2v, Z. 4–10	I. Teil, 1. Hauptstück	S. 14–15 bzw. Tab. VII, Fig. 5 u. Tab. VIII, Fig. 3	S. 14–15
	Fol. 2v, Z. 11–12	I. Teil, 3. Hauptstück, 9. Abschnitt	S. 65 bzw. Tab XIX, Fig. 1 u. 3	S. 45
	Fol. 2v, Z. 13–16	I. Teil, 3. Hauptstück, 9. Abschnitt	S. 67 bzw. Tab XIX, Fig. 11, 13 u. 14 sowie Tab. XX, Fig. 6	S. 47–48
A-Wn, Mus.Hs.24259				
	Fol. 1r, Z. 1–5	I. Teil, 8. Hauptstück, 5. Abschnitt	S. 185 bzw. Tab. LX, Fig. 1	S. 152
	Fol. 1r, Z. 8–16	I. Teil, 8. Hauptstück, 6. Abschnitt	S. 188 bzw. Tab. LXI, Fig. 12	S. 156–157
	Fol. 1v, Z. 1–11	I. Teil, 8. Hauptstück, 7. Abschnitt	S. 191 bzw. Tab. LXII, Fig. 12	S. 160–161

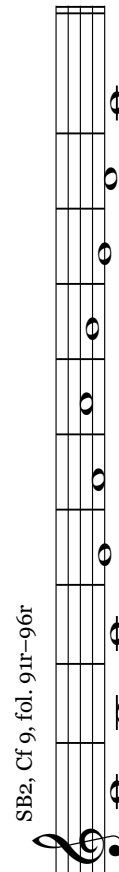
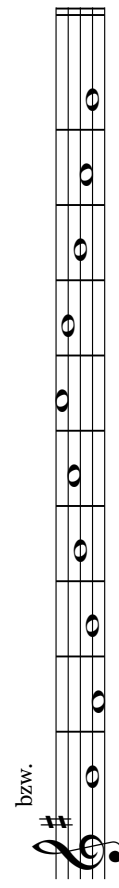
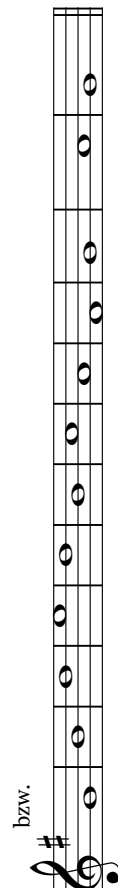
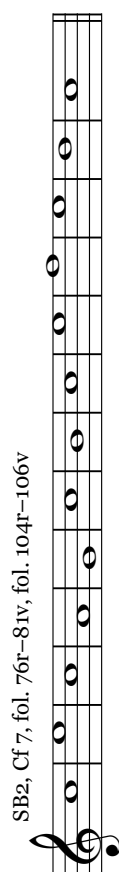
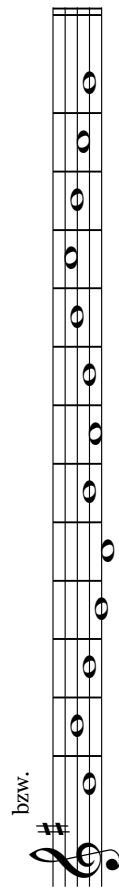
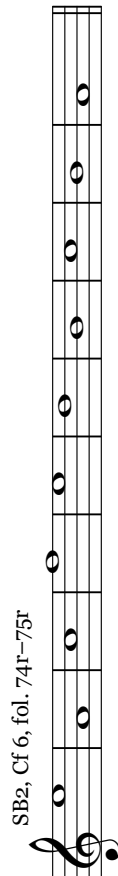
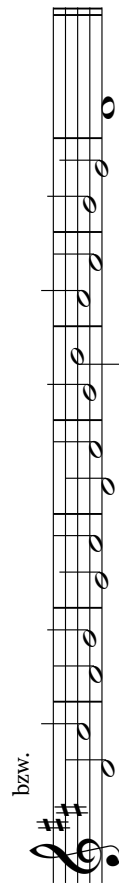
Signatur	Folio	Inhalt	Marpurg, 1753/54	Marpurg/Sechter, [1843]
	Fol. 2r, Z. 2–5	II. Teil, 2. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 23 bzw. Tab. VII, Fig. 2	S. 27
	Fol. 2r, Z. 6–11	II. Teil, 3. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 34 bzw. Tab. XI, Fig. 1–2	S. 40
	Fol. 2r, Z. 12–15	II. Teil, 4. Hauptstück, 1. Abschnitt	S. 40 bzw. Tab. XIV, Fig. 1–3 [2 abgekürzt]	S. 46
	Fol. 2v, Z. 1–16	II. Teil, 4. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 41–42 bzw. Tab. LIV, Fig. 1–2 u. 4–5 sowie Tab. LV, Fig. 1 u. Tab. LVI, Fig. 1	S. 47–48
A-Llm, Musik HS 520				
	Fol. 5r, Z. 1–3	I. Teil, 8. Hauptstück, 1. Abschnitt	S. 164–165 bzw. Tab. LIII, Fig. 1	S. 126
	Fol. 5r, Z. 6–10	I. Teil, 8. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 170–171 bzw. Tab. LVI, Fig. 1–3	S. 133–134
	Fol. 5r, Z. 11–15	I. Teil, 8. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 173–174 bzw. Tab. LVI, Fig. 5–7	S. 138
	Fol. 5v, Z. 1–3	I. Teil, 8. Hauptstück, 3. Abschnitt	S. 177–178 bzw. Tab. LVII, Fig. 3–5	S. 143
	Fol. 5v, Z. 4–10	I. Teil, 8. Hauptstück, 3. Abschnitt	S. 178–179 bzw. Tab. LVIII, Fig. 2– 4 u. 6–8	S. 145–146
	Fol. 5v, Z. 11–13	I. Teil, 8. Hauptstück, 4. Abschnitt	S. 182–183 bzw. Tab. LIX, Fig. 11	–
	Fol. 6r, Z. 1–2	II. Teil, 4. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 42 bzw. Tab. XIV, Fig. 5–6	S. 48
	Fol. 6r, Z. 3–8	II. Teil, 4. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 43–44 bzw. Tab. XVI, Fig. 1, 3, 5, 6, 2, 4	S. 49
	Fol. 6r, Z. 9–15	II. Teil, 4. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 44 bzw. Tab. XV, Fig. 1–4	S. 50
	Fol. 6v, Z. 1–5	II. Teil, 5. Hauptstück	S. 50 bzw. Tab. XVII, Fig. 7–9 u. Tab. XVIII, Fig. 1–5	S. 56
A-SF, 20- 19				
	Fol. 1r, Z. 1–8	II. Teil, 6. Hauptstück, 2. Abschnitt	S. 103 bzw. u. Tab. XXXIII, Fig. 1	S. 73

Anhang 3.1: Auflistung verwendeter Cantus firmi aus A-Wn, Mus.Hs. 34925

428

SB2, Cf 1, fol. 68r-69v, fol. 75r-v





SB2, Cf 14, fol. 108v-111r, fol. 112r-113v

Anhang 3.2: Korrekturbogen fol. 108r & Vorlagen

432

Korrektorexempel 1

Vorlage: SB2, Cf 8, fol. 90r, Akkolade 4, Beispiel 2.

„NB. übel“

Korrektur: SB2, Cf 8, fol. 108r, Akkolade 1, Beispiel 1. „Zu Seite 9.“

Korrektorexempel 2

Korrektur: SB2, Cf 8, fol. 108r, Akkolade 1–2, Beispiel 2. „Seite 10“

Korrektorexempel 3

Vorlage: SB2, Cf 8, fol. 98v, Akkolade 3, Beispiel 2. „Dieses Beispiel nochmal zu machen“

Korrekturversuch: SB2, Cf 8, fol. 108r, Akkolade 2, Beispiel 2. „Seite 26“
„unhörb[are] Sept.“

Korrektur: SB2, Cf 8, fol. 108r, Akkolade 3, Beispiel 1.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system has a piano introduction and the first line of the song. The second system has the second line of the song. The piano part features a simple melody with some chords and a bass line. The voice part is a simple melody with lyrics. The score is written in a standard musical notation style.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree" in G major. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, bar lines, and repeat signs. The lyrics "The Rose Tree" are written below the treble staff, and the lyrics "The Rose Tree" are written below the bass staff. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system ends with a repeat sign, and the second system ends with a double bar line. The score is written in a clear, legible font, and the musical notation is accurate and professional.

Korrektorexempel 5

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 108r, Akkolade 4, Beispiel 2.

Cf

Korrektorexempel 6

Vorlage: SB2, Cf 16, fol. 123v, Akkolade 2, Beispiel 2.

Cf

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 108r, Akkolade 5, Beispiel 2.

[von Sechter:]

„Orglpunct.“

Cf

[von Sechter:]

Korrektorexempel 7

Vorlage: SB2, Cf 13, fol. 126r, Akkolade 1, Beispiel 2. „ändern.“

Korrektur: SB2, Cf 13, fol. 108v, Akkolade 1, Beispiel 1.

Anhang 3.3: Korrekturbogen fol. 118r & Vorlagen

Korrektorexempel 8

Vorlage: SB2, Cf 16, fol. 122v, Akkolade 5, Beispiel 2.

Cf

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 118r, Akkolade 1, Beispiel 1.

Cf

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 118r, Akkolade 2, Beispiel 1.

Cf

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 118r, Akkolade 5, Beispiel 1. [Abgebrochen und gestrichen]

Cf

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 118r, Akkolade 6, Beispiel 1.

Cf

Korrektorexempel 9

Vorlage: SB2, Cf 16, fol. 122v, Akkolade 4, Beispiel 1.

Cf

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 118r, Akkolade 3, Beispiel 1.

Korrektur: SB2, Cf 16, fol. 118r, Akkolade 4, Beispiel 1.

Schlussbildungen

[von Sechter:]

oder:

[von Bruckner:]

„Sehr wichtig. Herr Prof.“

v[on]. Weinw[urm].

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system contains 16 measures. The second system, labeled 'Var.', contains 16 measures, including triplet markings (3) and a fermata. The third system contains 16 measures, ending with a repeat sign and a final measure marked with a fermata. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The image displays two systems of musical notation, likely for a piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) and a right-hand staff with a treble clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System 1 (Left):

- Grand Staff:** The bass line begins with a whole note chord of F#4 and C5, followed by a half note F#4. The treble line begins with a half note F#4, followed by a half note C5, and then a half note F#4.
- Right Hand:** The right hand begins with a half note F#4, followed by a half note C5, and then a half note F#4.

System 2 (Right):

- Grand Staff:** The bass line begins with a whole note chord of F#4 and C5, followed by a half note F#4. The treble line begins with a half note F#4, followed by a half note C5, and then a half note F#4.
- Right Hand:** The right hand begins with a half note F#4, followed by a half note C5, and then a half note F#4.

The image displays a page from a handwritten musical manuscript, folio 70r of Mus.Hs. 34925. The page features ten staves of musical notation. The notation is in a historical style, using various note values and clefs. Several sections of the music are highlighted with colored boxes: yellow, pink, and green. These boxes likely indicate specific contrapuntal extensions or sections of interest. There are some handwritten annotations in the left margin, including 'Illeg.' and 'abson.'. The page is numbered '70' in the top right corner.

Chorus mit
Pauken.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, titled "Chorus mit Pauken." (Chorus with Drums). The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several sections, each highlighted by a colored box:

- Orange Box:** The first section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.
- Blue Box:** The second section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.
- Green Box:** The third section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.
- Orange Box:** The fourth section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.
- Blue Box:** The fifth section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.
- Green Box:** The sixth section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest.

The score is written in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscript notation. The paper is aged and shows some staining and wear.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and bar lines. The score is annotated with several colored rectangular boxes highlighting specific musical phrases or measures:

- Red boxes:** Highlighting specific melodic lines and chordal structures across the upper staves.
- Green boxes:** Highlighting various musical phrases, including single notes and small groups of notes.
- Yellow boxes:** Highlighting rhythmic patterns and specific measures in the lower staves.
- Cyan boxes:** Highlighting specific musical phrases in the lower staves.

The notation includes various note values (e.g., minims, crotchets), rests, and bar lines, typical of 18th or 19th-century manuscript notation. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

Anhang 4.1: Sechters Annotationen in A-Wn, Mus.Hs. 24260

Folio	Annotationen
32v	? [Notenbeispiele jeweils am Ende der 1. und 3. Akkolade]
90r	„nicht rathsam, wohl einzeln für den Contrap[unkt]. in der Octav allein.“
90v	„nicht besonders schön.“ [über ein mit Bleistift ergänztes Beispiel Bruckners]
94r	„Die Octav ist hier am besten nach der Non im Durchgange.“
132r	„weil die 7 unregel- mäßiger Durchgang ist.“
136v	[Notenbeispiel 1. Akkolade]
137r	Bruckner: „NB Hier getraute ich nach H Fund[ament] auf der 5. Stufe nicht Molldreikl[ang]. zu nehmen. geht doch (früher auch.) Dürfte man gis auch nehmen? [Sechter:] mit den Fundamenten G C besser.“
138v	[Notenbeispiele 1. Akkolade]
138v	[Korrektur 3. Akkolade sowie] „aus Gdur“ [über ein am Rand ergänztes Beispiel]
139r	[Notenbeispiele 2. Akkolade]
154v	„nicht schön“ Bruckner: „Zum Fund[ament]. sind nur 2 Hauptregeln: a Quint o[der] Grundton der Quint sind Dissonanz. b Sept u[nd] Quint sind Dissonanzen.“ [Unter a von Sechter:] „besser gesagt Grundton oder Quint vorbereiten.“
161v	„+ erlaubt zum Schluß abändern.“ sowie in zwei weiteren Beispielen der Kommentar: „freyer Satz“ bzw. „freier Satz“
181r	Bruckner: „Fund[amente] suchen wie? nur die vorkommenden bestimmen es o[der] auch die möglichen? Sechter: „beides.“
182r	„Sonst recht aber, ob die Wahl des Fundamentes und die Versetzungszeichen nicht anders seyn könnten?“
182r	„Diese Umkehrung würde sehr gut für Edur mit den nämlichen Noten passen.“
184r	[Thema und Variante von Sechter]
187r	[Notenbeispiel von Sechter]
189r	Bruckner: „Muß genau das Fund[ament]. nach den vorbereiteten Intervallen bestimmt werden; z.B. wenn eine Undez[ime] wie oben + vorbereitet ist, das Fund[ament] g nach derselben, oder könnte auch ein anderes Fund[ament] nach Willkühr [sic] gewählt werden z.B. e, wie sie als Tredez[ime] erscheint? später öfter.“ Sechter: „am Sichersten ist es.“
189v	„zu verbessern“

Anhang 4.2: Autographe Datierungen im 3. Studienbuch (A-Wn, Mus.Hs. 24260)

Folio Datierung

1r	„12. Aug[ust]. [1]859. anfangen“, „H[err] Professor 24. Febr[uar]. [...]“	107v	„2. Febr[uar]. 7 Uhr Morgens“
21r	„(1. November [1]859.)“	109r	„4. Febr[uar].“
28v	„14. Nov[ember]. [1]859. Abends 1/2 8 Uhr“	115v	„10. Febr[uar]. 3/4 4 Uhr Morgens“
50v	„Seite 100. den 12. Dezember 4 Uhr Morgens [1]859.“	117v	„12. Febr[uar]. 3 Uhr Morgens“
68v	„136 Seiten 3. Jänner [1]860 3 3/4 Uhr Morgens“	119r	„13. Febr[uar]. 3 Uhr Morgens.“
71v	„(6. Jänner [1]860 4 Uhr Morgens)“	119v	„14. Febr[uar]. zwischen 3 u[nd] 4 Uhr Morgens.“
73r	„7. Jänner [1]860 1/4 über 3 Uhr Morgens.“	126r	„21. Febr[uar].“
73v	„7. Jänner 8 Uhr Abends [1]860“	127r	„22 Febr[uar]. 3 Uhr Mor- gens.“
74r	„8. Jänner 3 Uhr Morgens“	128v	„Wien [1]860. 24. März H[err] Prof[essor]. ausgebessert““
75r	„8. Jänner 7 Uhr Abends“	129r	„22 Febr[uar]. [1]860.“
77r	„3/4 auf 3 Uhr Morgens den 11. Jänner.“	130v	„Wien. 25. Febr[uar].“
78r	„Wien 27. Febr[uar] [1]860“	132v	„28. Febr[uar]. H[err] Prof[essor]. ausgebessert““
80v	„fertig H[err] Prof[essor].“	133r	„28. Febr[uar]. Wien. “
84v	„H[err] Prof[essor]. 29. Febr[uar]. [1]860.“	134r	„29. Febr[uar] [1]860.“
87v	„22. Jänner 3 Uhr Morgens.“	134v	„1. März Wien [1]860. “
92r	„24. Jänner 3. Uhr Morgens.“	135r	„Zum 2. Male 6. März wiederholt gefragt. u[nd] gut geheißen.“, „2. März meine Wohnung“,
98r	„1/4 über 3 Uhr Mor- gens den 28. Jänner“	137r	„Wien 5. März [1]860.“, „H[err] Prof[essor]. 6. März.“
99v	„3 Uhr Morgens den 29. Jänner [1]860“	138r	„H[err] Professor sagte in Bezug chromati[ischer]. Sätze: Alles sich nicht so ganz richtig nach Fund[amenten]. ausgleichen). 7. März“
101r	„29. Jänner.“	141r	„Wien 8. März [1]860.“, „Schluß des doppelten Contrap[unkts] 1860 8. März 3/4 auf 4 Uhr Abends.“
102v	„31. Jänner 4 Uhr Mor- gens“	141v	„9. März. [1]860.“
105r	„1. Februar.“	145r	„11. März [1]860.“
107r	„1. Febr[uar]. 8 Uhr Abends.“, „2. Febr[uar]. 4 Uhr Morgens.“		

- 146v „12. März 1/4 11 Uhr Mittags.“
- 147r „Wien. | 13. März 3–4 Uhr |
Morgens. [1]860.“
- 149r „Wien 13. März | [1]860.“
- 150v „3/4 8 [Uhr] | Abends. | 300 Seiten
| (Linz anno [1]859 vom 23[.]
Aug[ust].) bis 14. März [1]860 |
Wien.“
- 152v „16. März | [1]860.“
- 157r 19. März [1]860.“
- 157v „(19. März 1/2 9 Uhr | Abends.
(bitter))“
- 158r „20. März [1]860.“
- 161r „22. März Wien.“
- 164v „Wien. | 24. März | [1]860.“
- 165r „Wien | 24. März [1]860“
- 167r „27. März [1]860 | 4 Uhr Morgens
[?].“
- 167v „27. März [1]860.“
- 168v „28. März. | (war ganz recht)“
- 172r „29. März 9 Uhr Abends | 30. März
4–5 Uhr Morgens.
- 173r „Wien | 30. März [1]860.“
- 175r „Wien | 31. März | [1]860.“
- 176r „31. März Abends.“, „1. April [1]860
| 5 Uhr Morgens.“
- 176v „1. April [1]860. | Wien.“, „1. April |
7 Uhr | Morgens.“
- 177r „1. April [1]860. | Wien.“
- 178r „[1]860 Wien | 1. April 12 Uhr |
Nachts.“
- 178v „2. April | 1 Uhr | Morgens“, „Wien
den 2. April 1860 | 2 Uhr Morgens.
| 356 | Seiten.“

Anhang 4.3: Bleistift-Eintragung in A-Wn, Mus.Hs. 24260

Art der Eintragung	Folio
Bleistift-Kreuze	2r, 2v, 3r, 3v (2x), 4r (2x), 4v, 6r, 13v (3x), 15v, 16v (2x), 17r, 17v (vorgez.), 18v (2x), 20v, 24v, 26r (2x), 70r, 89v, 136r, 148v
Bleistift-Antworten	1v, 11v, 13r, 51v, 63v, 66v, 76v, 83v, 90v, 128r, 137r
Bleistift-Streichungen von „2“ bzw. innerhalb der Frage	11v, 12v, 13v, 14r, 15r, 20r, 23v, 49r, 53r, 66v, 81v, 83r, 83v, 86r, 88r, 95v, 99v, 105r, 105v, 120v, 121r, 122r, 123r, 133r, 137r
Anderweitige Bleistift-Streichungen	23v, 44v, 87r, 91v, 95v, 111r, 112r, 118v
Bleistift-Notation innerhalb bestehender Übungen	
a) Notentextliche Ergänzungen	13v, 17v, 18r, 18v, 22r, 23v, 24v, 51r, 51v, 62r, 66v, 69r, 75r, 77r, 81v, 82v, 84r, 86v, 88v, 90v, 92v, 93r, 93v, 99v, 100r, 104v, 105v, 108v, 109v, 110v, 111r, 116v, 119v, 127r, 128v, 135r, 135v, 145r, 145v, 146r, 146v, 148v
b) Akzidenzielle Ergänzungen	6v, 16v, 52r, 75v, 88v, 89v, 90v, 92r, 92v, 99v, 100r, 100v, 119r, 119v, 125r, 125v, 128r, 130v, 132v, 134v, 148v
Mit Bleistift hinzugefügte Takte bzw. Taktalternativen	90v, 136v, 148v, 153r
Verbalsprachliche Bleistift-Annotationen	20v, 23v, 42r, 44v (vorgez.), 51v, 52r, 52v, 66r, 66v, 70r, 73v, 78r, 82v, 83r, 84r, 84v, 88r, 88v, 89v, 90v, 91r, 92v, 96r, 96v, 99v, 100v, 103v, 105v (vorgez.), 106v, 118v, 119r, 119v, 121r, 126r, 131v, 132v, 133r, 134v, 136r, 136v, 137r, 137v, 144v, 154r, 157r, 157v, 161r, 161v, 172v, 177v, 178r

Anhang 4.4: Annotationen des mündlichen Vortrags mit der Markierung „H[err] Prof[essor].“ in A-Wn, Mus.Hs. 24260

Folio	Annotation
1r	H[err] Professor ⁹⁸⁹ 24. Febr[uar]: Dort wo es zuerst 2 Viert[e]l dann eine halbe Note in der 2. Hälfte des Taktes ist, u[nd] keine Bindung folgt[,] möglichst Durchgänge machen, oder auch 2 Viert[e]l aus der halben Note. Manchmal kann[']s nicht anders sein.
4r	H[err] Prof[essor] machte das # weil nichts mehr kommt. [Notenbeispiel]
9r	„6. März H[err] Prof[essor] . Streichoktaven u[nd] Streichquinten kann man oft nicht im Contrap[unkt] ausweichen.“
10r	„NB. Hier im doppelt[en] Contrap[unkt]. sind oft Freiheiten gestattet, die im alten Satze nicht erlaubt sind; hier aus Noth. z.B. Fund[amentschritte] vom schlechten auf den guten Tactth[eil]. dauern lassen. (Hier sagt H[err]. Prof[essor] . möglichst Durchgänge machen) oder wenn oft auf Viert[e]lnoten, in der 2. Tacthälfte eine halbe Note folgt (z.B. wie oben *vide) u[nd] nicht angebunden wird; oder sogar schlechter Fundamentschritt, wo man aber möglichst die Tonart verändern kann.“
10v	„NB Besser wäre bei a u[nd] b ein Quint- sprung. Weil hier durch den Durchgang von der Terz eine Quart war so würde hier b vor der Non eine Oktav was nicht ganz gut ist obwohl in der Auflösung ge- sorgt ist. H[err] Prof[essor] . [1]860. hat es Bach auch gethan [?]
62v	„NB Ich habe nicht gut dazu geschrie- ben, weil es H[err] Professor auch zu diesen Fällen gethan [sic] hat, in den[en] Non durch Oktav vor- bereitet ist.“
66v	„ H[err]. Professor sagten einst [zu] mir, nie darf eine Dissonanz vor der Auflösung als Conso- nanz betrachtet werden.“
78r	„Wegen der Fundamentschritte äußerte H[err] Professor : selbst in C[-]Dur lässt sich Vieles ausgleichen. Z.B. unter <u>Ein</u> Fund[ament] mehrere Gänge“
80r	„Wollte H[err] Prof[essor] umändern aber ging nicht.“
80v	„fertig. H[err] Prof[essor] .“
98r	„(zu bedauern daß hier das d fehlt.) (allein dopp[elter]. Contrap[unkt]. H[err] Prof[essor] .)“
98v	„ H[err]. Prof[essor] . sagte : Prob[e]: Wenn die Bindung weg bleibt, ist noch Gegenbew[egung] vorhanden.“
100v	„Auch im Conservatoir [sic] geht dieß so an. (H[err] Prof[essor] meint bei Compon[ieren ?] und Canon)“
105r	„NB Stufe steigen besser. Was also hier besser? Seite 10 in den Schriften in dem Falle hat H[err] Prof[essor] . auch <u>Stufe</u> steigen.“
116v	„vorsätzlich so geschrie- ben, um die Meinung des H[errn] Professors zu hören.“
128v	„Wien [1]860. 24. März H[err] Prof[essor] . ausgebessert“
131r	„ H[err]. Prof[essor] . das stufenw[eise]. fortschreiten hilft sehr.“

⁹⁸⁹ Sämtliche Hervorhebungen wurden ergänzt.

Folio	Annotation
132v	„28. Febr[uar]. H[err] Prof[essor]. ausgebessert“
132v	„NB. Die freien Septen sind Durchgänge theils fortschreitende, theils zurückkehrende. H[err] Prof[essor]. Alle contrap[unktischen] Sätze kürzer machen. Die falschen Quinten müssen hier Freiheiten im dopp[elten] Contrap[unkt] haben. H[err] Professor. “
133r	„Wo dasselbe Fund[ament] wieder kommt, z.B. f a f, ist es besser, das erste gleich zu behalten. (H[err] Professor.)“
134v	„(Oktav u[nd] Tredez[ime] mit Gegenbew[egung] Gehört zur Erfahrungs- Bemerkung in der künftigen Seite unten.“ Darüber: „ H[err] Prof[essor]: das And[e]re besser. So früher.“
135v	„(Tactgesetz H[err] Prof[essor].)“
136v	„Zuerst die 2 un teren Stimmen machen, dann ad 10 hinauf (H[err] Prof[essor].)“
137r	„ H[err] Prof[essor:] Wenn bei einer Umkehrung sich ein Satz für eine andere Andere [sic] Tonart eignet, u[nd] man will denselben für den Gebrauch in der gleichen Tonart mit dem H[aupt]satze [setzen], so transponi[e]rt man ihn.“
137r	„Darf das sein? Wechslung Moll, Dur im Thema H[err] Prof[essor] ja.“
137r	„Kann g fis als zurückkehrender chromatischer Durchgang in Amoll sein, ~~oder muß da Emoll gedacht werden?~~ H[err] Prof[essor] 6. März.“
137r	„ H[err] Prof[essor]. sagt: Nur anfangs werden in der Harmonielehre Dur [und] Moll separi[e]rt, damit die Studierenden genau Dur von Moll unterscheiden lernen. Später jedoch wie in der Harmonielehre schon, als auch hier namentlich im doppelten Contrap[unkt] werden sie schon gemischt; weil man [sonst] zu beengt wäre.“
138r	„ H[err] Professor sagte in Bezug chromat[ischer] Sätze: Alles läßt sich nicht so ganz richtig nach Fund[amenten]. ausgleichen.) 7. März.“
138v	„ H[err] Pro- fessor <u>selbst</u> am 7. März“ [Notenbeispiel 1. Akkolade]
138v	[Beispiel von Sechter am Ende der 3. Akkolade, mit dem Kommenar Bruckners:] „nicht (H[err] Prof[essor].) (ich hatte es anfangs so)“
140v	„Bei Umkehrung in Gegenbew[egung] ist im Buche Tonica – Dom[inant] H[err] Prof[essor] sagte: kurz Pagine umwen- den.“
146r	„[Notenbeispiel] Hier ist nicht mehr reines Amoll sondern Cdur H[err] Prof[essor]. “
146v	„ H[err] Prof[essor]: Wenn man schon bei 7. Stufe ist <u>muß</u> 8. Stufe folgen. 5, 6, 7, 8 u[nd] retour“
148r	„+ Wegen des Wortes ‚vorsätzlich‘, welches ich schrieb, weil H[err] Prof[essor] im 3fach[en] (als 3stimmig[en].) Contrap[unkt]. den Septaccord 7/5 (weil er keine 3 hat) dann den 4/3 (weil er keine 6 hat) u[nd] den Sekundacc[ord] mit 6/2 nicht liebt: vorsätzlich sündigen ist noch ärger.“
148v	[Ergänzung zum Notentext 4. Akkolade sowie darüber:] „ H.[err] Prof[essor]: “
148v	„ H[err] Prof[essor]. facit: Ich bin zufrieden.“
151r	„Durchgang gemacht. (H[err] Prof[essor].)“

Folio	Annotation
154r	„Zu Fund[ament] D as (2. St[ufe] liebt H[err] Prof[essor] nicht besonders)“
157r	[über 2. Akkolade als Markierung:] „Bis hierher hat H[err] Prof[essor]. erweitert. “
162v	„Zur melod[ischen] Gegenbew[egung]. u[nd] auch Rückgang. (H[err] Prof[essor].) Hier keine Fund[amente]. schreiben.“
165r	„1. Eine Stimme bleibt u[nd] die anderen 2 Stimmen Gegenbew[egung]. (2. oder 2 bleiben u[nd] Eine bewegt sich. Dies geht nur selten. H[err] Prof[essor].) wegen Gegenbew[egung]. Jene Stimme muß fallen, die die Vorbereitung bildete. (nicht 2 Diss[onanzen]. zugleich)“
178r	„NB. Durchgang. damit auf die Quart stufen- weise ge- schritten wird. (H[err] Prof[essor].) und von der Quart auch wie- der stufenweise weggegangen wird.“
183v	„(H[err]. Prof[essor].) Beim Bestimmen der Fund[amente]. Auch auf die gute Melodie der Begleitstimme sehen.“
185r	„Frage: (übel?) [darunter ein Notenbeispiel] Antw[ort] d[es]. H[errn] Profess[or] Bach u[nd] Händel haben es <u>so</u> . (obwohl nicht ganz gut)“

Anhang 4.5: Annotationen des mündlichen Vortrags mit komponistengebundenen Markierungen in A-Wn, Mus.Hs. 24260

Folio	Annotation
10r	„NB. Wenn man die Terz durch die Quart vorbereiten würde, so käme ad 11 die Non vorbereitet durch die Oktav. (übel.) Bach that es sehr oft. “ ⁹⁹⁰
10r	Siehe Anhang 4.4.
10v	Siehe Anhang 4.4.
45v	„? Wäre dieß bei den Alten gestattet gewesen weil Non-Verhältniß gegen den Baß ist, obwohl nicht zum Fund[ament].?“
49r	„Auf den 1. Tacttheil dürfen nie alle Stimmen angebunden sein, sondern es muß wie beim alten Satze sich wenigstens Eine Stimme bewegen.“
63r	„ Händ[e]l Bach. [1]860 Wien nicht gut Non durch Oktav vorbereitet“
90r	„ Aumann “
105r	„ Bach hat auch die selbe Note ungebunden nach Viert[e]l o[der] Acht[e]lnoten auf [dem] 2. Tact- theil.“
138r	„(Andere selbst Albrechtsberger waren wohl sehr frei hierin.)“
156v	„[Notenbeispiel] Bach auch. “
157r	„Freiheit: [Notenbeispiel] Bach u[nd] Händ[e]l oft. “
161r	Quarten dürfen nicht vorkommen: gegen [den] Baß u[nd] Sopr[an]. zwischen Alt u[nd] Sopran, (auch von der Quart nicht springen, sonst springt Baß nach 6/4.) Tenor u[nd] Sopran (Baß u[nd] Sopran, Baß u[nd] Alt, Baß u[nd] Tenor wie bei jedem reinen Satze nie eine Stimme gegen den Baß Quart machen darf.) Im Buche heißt es reine Accorde; d[er]h. nach den Alten nur Dreiklänge u[nd] Sextaccorde. 6/4 Accorde nicht. (Zwischen Alt u[nd] Tenor dürfen Quart zum Vorschein kommen, weil sie Mittelstimmen bleiben.“
161v	„Auch zum Tenor darf der Sopran keine Quart machen. Kein 6/4 Accord. Nur Dreiklänghe u[nd] Septaccorde, weil dieß von den Alten abstammt. “
173v	„NB. Durchgänge sind dort, wo Non durch Oktav vorbereitet würde, obwohl es Bach viel gethan hat. “
176v	„ Alter Satz ; daher kein 6/4 Accorde.“
182v	„ Alten wollten nicht das Verhältniß einer Non in den Mittelstimmen.“
185r	„Frage: (übel?) [darunter ein Notenbeispiel] Antw[ort] d[er]es]. H[errn] Profess[or] Bach u[nd] Händel haben es so. (obwohl nicht ganz gut)“

⁹⁹⁰ Sämtliche Hervorhebungen wurden ergänzt.
452

Folio	Annotation
190v	„NB. Hier gilt das nicht vom strengen Satze , d[a]ß die Harmonie, die auf einem schlechten Tacttheil beginnt, nicht beim nächsten guten fort- dauern darf; doch muß man sehen, d[a]ß es nicht ohne Noth geschieht.“

Anhang 4.6: Paratextuelle Bezüge zu GdmK III in A-Wn, Mus.Hs. 24260

Folio	Annotation	GdmK III
48v	„NB Auflösung unten, u[nd] nur zurück[kehrender] Durchgang der Gegenbew[egung] wegen. (im Buche) “ ⁹⁹¹	§ 27, S. 231
	„NB Hier (im Buche) keine Vorbereit[ung] der Sept durch größeres Interv[all].“	Ebd.
52r	„NB. Minder gut weil durch Oktav die Non vorbe- reitet wird (Ist im Buche.) “	§ 31, S. 237
56r	„(in den Schriften: (im Buche) Sext im Durchgange)“	§ 34, S. 245
62r	[über dem Hauptsatz des 1. Notenbeispiels:] „ (im Buche) “	§ 38, S. 252
	„NB auch im Buche Non durch Oktav vorberei- tet.“	Ebd.
63r	„ad 10 spielt hier überall eine schlechte Rolle. (im Buche ists.)“	Ebd., S. 253
63v	„[Markierungszeichen] Im zweiten Satze (2.) ist überdieß noch die Non zweimal durch die Oktav vorbereitet. Durch diese beiden Fälle erscheinen im zweiten Satze fortwährend nur um 1/4 Theil verzögerte offene Oktavfolgen. Sind also schlecht. (Ich habe alle d[i]ese Umkehrungen wenn mehrere auch <u>übel</u> sind beigefügt, weil sie auch im Buche als möglich be- zeichnet sind; habe aber das Fehlerhafte sogleich bezeichnet. Wenn man Non durch Oktav vorzubereiten, u[nd] Fund[amente]. oberhalb der Non zu setzen gestattet, wie es Viele thun, dann mag es geschehen. ad 10 in den Sätzen a u[nd] b. ad 14 in b besser weglassen. Indessen könnte verändert obige Umkehrung vielleicht so heißen: [Notenbeispiel]	Ebd., S. 254
66v	[vor der Akkolade des Undezim-Satzes:] „ (im Buche nicht)“ [sowie über dem folgenden Beispiel:] „ (Buche) E G E“	§ 41, S. 257f.
	„? +NB Was ist besser? Fund[ament] C bleiben u[nd] im Tenor die Sept h frei eintreten lassen? (Ich denke: ja) ja ~~oder vielleicht das H im Alt als eine Art Orgelpunct betrachten, u[nd] nicht anfangs als Sept ansehen;~~ mithin dann E C Fund[ament]. (so im Buche) “	Ebd.
67v	[letztes Beispiel der Seite, rechts davon:] „Notbe- helfe.“ [darunter:] „ im Buche auch) “	Ebd.
80r	„9 als 2 gewiß (Buche.) “	§ 50, S. 271

⁹⁹¹ Sämtliche Hervorhebungen wurden ergänzt.
454

Folio	Annotation	GdmK III
88v	[über dem Hauptsatz:] „(7 6) im Buche auch keine Gegenbew[egung].“	§ 53, S. 274
140v	Siehe Anhang 4.4.	§ 71, S. 318
161r	Siehe Anhang 4.5.	§ 86, S. 353

Anhang 4.7a: Transkription Mus.Hs. 24260, fol. 116v

1 2 3 4 5 6
11 10 9 8 7 6.
Frei: 6
Durchgänge.

Doppelter Contrap[unktl. [in der] Gegenbew[egung]. mit doppelt[em]. Contrap[unktl. der Undez.

Haupt-
satz
a

Zusatz

Variat.

Inversio
b

Zusatz

a
ad 11

Edur
Zusatz

This musical system, labeled 'a' and 'ad 11', consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a series of eighth notes followed by a half note. The lower staff is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a series of eighth notes followed by a half note. The system is divided into two parts: 'Edur' and 'Zusatz'.

This system continues the musical notation from the previous system. It features two staves with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#).

b
ad 11

Adur
Zusatz

This musical system, labeled 'b' and 'ad 11', consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a series of eighth notes followed by a half note. The lower staff is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a series of eighth notes followed by a half note. The system is divided into two parts: 'Adur' and 'Zusatz'.

This system continues the musical notation from the previous system. It features two staves with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#).

Anhang 4.7b: Transkription zu US-STu, MLM 152, fol. [1r]

Frei 6.

Diss[onanz]. im Durchg[ang].

1 2 3 4 5 6
11 10 9 8 7 6

Zum No. 29.

Haupt-
satz
a

Variat.

Inversio
b

a
ad 11

System 'a' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains a series of eighth notes, some of which are beamed together. The system concludes with a double bar line.

This block continues the musical notation for system 'a'. It shows the continuation of the eighth-note patterns in both the treble and bass staves, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line.

b
ad 11

System 'b' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains a series of eighth notes, some of which are beamed together. The system concludes with a double bar line.

This block continues the musical notation for system 'b'. It shows the continuation of the eighth-note patterns in both the treble and bass staves, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line.

Anhang 5.1: Autographe Datierungen in D-MUEs, HS 4463

Folio	Datierung
1r	„16. April [1]860.“
4v	„30. April“
5r	„30. April [1]860.“
	„1. Mai“
9r	„(8. Mai [1]860.)“
13r	„18. Mai [1]860.“
17r	„26. Mai [1]860.“
17v	„27. Mai. 1860. h[eiliger]. Pfingstsonntag.“
20v	„31. Mai“
	„1/2 6. Uhr Abends vor Mai Andacht.“
21r	„1. Juni [1]860.“
25r	„10. Juni [1]860“
29r	„13. Juni [1]860.“
33r	„21. Juni [1]860.“
37r	„29. Juni [1]860.“
38r	„1. Juli [1]860.“
39v	„1. Juli [1]860. 8 Uhr Abends.“
40r	„2. Juli.“
41r	„2. Juli. [1]860.“
	„[1]883“
45r	„4. Juli [1]860.“
49r	„5. Juli [1]860.“
50v	„100 Seiten 8. Juli [1]860.“
53r	„9. Juli [1]860.“
56v	„10. Juli [1]860 8 Uhr Abends.“
57r	„11. Juli [1]860.“
59v	„14. Juli Abends 8 Uhr.“
61r	„16. Juli [1]860.“
65r	„19. Juli [1]860.“
69r	„24. Juli [1]860.“
73r	„28. Juli [1]860.“
77r	„31. Juli [1]860.“
77v	„[1]883.“
81r	„5. August [1]860.“
85r	„14. Aug[ust]. [1]860.“
89r	„23. August [1]860.“
93r	„30. August [1]860.“

Folio	Datierung
97r	„1. Sept[ember]. [1]860.“
100v	„Fine. 2. September [1]860 200 Seiten. Schutzengelssonntag 1/2 1 Uhr Mittags.“
101r	„2. September [1]860.“
105r	„7. Sept[ember]. [1]860.“
109r	„14. Septemb[er]. [1]860.“
113r	„22. Sept[ember]. [1]860.“
115v	„29. September [1]860.“
116r	„1. Oktober.“
117r	„1. Oktober [1]860.“
117v	„H[err] Prof[essor]. den 19. Februar [1861].“
120r	„13. Okt[ober]. [1]860.“
123r	„23. Oktober [1]860.“
128r	„31. Oktober [1]860.“
128v	„1. November [1]860.“
131v	„8. November Abends gegen 9 Uhr.“
132r	„9. November [1]860.“
	„(11. November) Mutter gestorben)“
136r	„23. November [1]860.“
139v	„28. Novem[ber] -9 Uhr Abends.“
140r	„29. November [1]860.“
141r	„1. Dezember“
144r	„5. Dezember [1]860.“
144v	7. Dezember 4-5 Uhr Morgens“
148r	„17. Dezember [1]860.“
150v	„300 Seiten 19. Dezember [1]860.“
152r	„22. Dezember [1]860.“
154v	„24. Dezember [1]860. H[eilige] Nacht 8 u[nd] 9 Uhr Abends.“
156r	„27. Dezember [1]860.“
159v	„320 Seiten Ende Dezember [1]860. (30. Dezember v[on]. 2. Uhr bis 9. Uhr Abends)“
160r	„31. Dezember [1]860.“
	„[1]860. Fine“
160v	„1. Jänner [1]861.“
163v	„6. Jänner [1]861.“
164r	„6. Jänner.“
168r	„10. Jänner“
172r	„13. Jänner. 1/2 9 Uhr Abends“
173r	„14. Jänner 1/2 10 Uhr Abends.“
174v	„16 Jänner 1/2 10 Uhr Abends.“

Folio	Datierung
176r	„18. Jänner“
178r	„– 9 Uhr Abends 20. Jänner.“
178v	„21. Jänner – 4 Uhr Morgens“
179v	„360 Seiten 21. Jänner 1/2 7 Uhr Abends“
180r	„21. Jänner“
	„9 Uhr Abends 21. Jänner (bei 10 Stunden gearbeitet.)“
183r	„23. Jänner nach 9 Uhr Abends.“
184r	„25. Jänner“
184v	„26. Jänner 4 Uhr Morgens.“
188r	„28. Jänner“
188v	„– 9 Uhr Abends 28. Jänner.“
191r	„31. Jänner – 9 Uhr Abends. u[nd]. 1. Febr[uar].“
192r	„2. Februar“
194r	„(Schluß (April) [1]860“
194v	„4. Februar Morgens“
196r	„4. Februar.“
198v	„Engführung im 3/4 später (selbst in Wien bei H[err] Prof[essor] gearbeitet [1]860.)“
199v	„400 Seiten 7. Februar Abends – 8 Uhr.“
200r	„8. Februar“
201r	„den 11. Febr[uar]. [1]861.“
203r	„11. Februar 9 Uhr Abends.“
204r	„12. Februar.“
205r	„Linz den 12. Februar 1861. Anton Brucknerm[anu]p[ropria]. (411 Seiten.) 430 Seiten in 12 Tagen v[on]. 14. bis 25. Febr[uar]. v[on] H[err] Prof[essor]. corrigi[e]rt.“
205v	„Wien 25. Febr[uar]. [1]861. vom H[err] Prof[essor]. zurück bekommen ausgebessert.“
206r	„26. Febr[uar]. [1]861.“
208r	„Wien 14. Febr[uar].“
211r	„Schluß. 24. Febr[uar] [1]861. Wien.“
211v	„H[err] Prof[essor]. zufrieden. 25. Febr[uar] [1]861.“
212r	„Wien 19. Febr[uar]. [1]861.“
213r	„Canon [1]861.“
215r	„Ausarbei- tung später den 25. Febr[uar]. [1]861. +“
215v	„In Wien angekommen 13. Febr[uar]. mündl[ich] di[?] von 14. Febr[uar] bis 25. Febr[uar] Abends [1]861 Alles ausge- bessert. H[err] Prof[essor] Sechter bei 430 Seiten.“
216r	„25. Febr[uar] [1]861.“
216v	„1. März [1]861. Wien.“
219v	„Schluß über Canon Wien 3. März [1]861.“

Folio	Datierung
220r	„Wien 3. März [1]861.“
224r	„Wien 6. März [1]861.“
228r	„Wien 11. März [1]861.“
232r	„Wien 16. März [1]861.“
234r	„Wien 20. März [1]861.“
236r	„Wien den 22. März [1]861.“
237r	„Wien 25. März [1]861. In der Nacht bis 1/4 auf 5 Uhr Morgens.
240r	„1. April [1]861.“
	„Ausgebessert v[on] H[errn] Prof[essor]. Sechter in Linz den 2, 3, 4. u[nd] 5. September [1]861.“
249r	„16. Mai [1]861.“
253r	„24. Mai [1]861.“
257r	„4. Juni [1]861.“
261r	„11. Juni [1]861.“
263v	„4. Sept[ember]. [1]861. H[err] Prof[essor].“
265r	„16. Juni [1]861.“
269r	„August [1]861.“
273r	„[1]861. Oktober“
275r	„Fund[amente]. <u>müssen</u> stets oft gewechselt werden. (auch anno [1]859)“
277r	„15. Oktober [1]861“
286v	„Linz 8. November 1861. Anton Brucknerm[anu]p[ropria].“
287r	„3. November [1]861.“

Anhang 5.2: Komponistengebundene Markierungen und paratextuelle Bezüge zu musiktheoretischen Lehrwerken in D-MUEs, Hs. 4463

Folio	Annotation	Referenz
2r	„ 2. Buch ⁹⁹² einstimm[iger]. Satz Seite 264)“	GdmK II, S. 264 [fehlt im Handexemplar]
7v	„NB (Seite 3 auch H[err] Prof[essor].)“	mglw. A-Wgm, Sechter Nachlass Bd. 21, „Vom Canon“
8r	„Daß oft auf dem 3. Viertheile Acht[e]lnoten u[nd] auf dem 4. Viert[e]l eine Viert[e]lnote kommt ohne Bindung, findet man auch bei Marpurg . z.B. Seite 68 .“	Marpurg II, S. 68
8v	„(In Marpurg einf[acher] Contrap[unkt]. hier.)“	Marpurg II, S. 74 [?]
16r	„? In 2stimmigen Canons darf man auch oft nach dem einfachen Contrap[unkt]. Arbeiten? In Marpurgs Abhandlung kommt Seite 74 auch ein zweistimmiger Canon v[on]. Bach nach dem <u>einfach[en]. Contrap[unkt].</u> “	Marpurg II, S. 74
22v	„(NB. Seite 7 in den Schriften)“	
25r	[Vor Z. 7–8:] Oder: nach Marpurg beide Stimmen im Violinschlüssel.“	Marpurg II, S. 80
	„NB Hier nach Marpurg fängt eine Stimme bei a u[nd] eine bei b an, u[nd] gehen die ganze Zeile durch, dann wieder zurück u[nd]. s[o]. f[ort].“	Marpurg II, S. 80
25v	„Nach Marpurg hier geht beim Canon auf <u>Einer</u> Zeile jede Stimme <u>durchaus</u> .“	Marpurg II, S. 80
26r	„Nach Mar- purg auch in zwei Zeilen als <u>offener</u> Canon.“	Marpurg II, S. 81
50r	„ Bach : Figur“	
109r	„H[err] Prof[essor].: gleichsam, als wenn der Orgelpunct in der <u>Mitte</u> wäre. (z.B. Mendels- sohn)“	
112v	„H[err] Prof[essor]: Beethoven hat, wenn er contrapunctisch nicht weiter konnte, nur imitirt u [nd] gar neues. [?]	

⁹⁹² Sämtliche Hervorhebungen wurden ergänzt.
464

Folio	Annotation	Referenz
127r	„Auch so kann die Fuge beginnen? ja d.h. 2 mal in Tonica das Thema? (Josef Haydn in Messe)“	
127v	„NB. Eigentlich sollte der Comes ins Gdur gehen, da die Fuge zur 2. Gattung gehört. (Was ist von diesen zu halten?) (Jos[eph] Haydn Messe)“	
153v	„ Seite 67 im 1. Buch heißt; nach 2. Stufe muß in Moll der Durdreikl[ang]. der 5. Stufe folgen; und es darf nicht der Molldreikl[ang]. folgen außer bei schein- schritten <u>aber</u> <u>Cdur.</u> <u>denken</u> Welche sind diese Scheinschrit- te? Wahrscheinlich, die durch die Durchgänge ent- stehen, wo das alte bleibt.)“	GdmK I, S. 67
156v	„Ich betrachte die freien Septen im 1. Contrap[unkt]. als Verzierungen (wie im Buche Contrap[unkt]. Octav.)“	
160v	„ Seite 183 (Harmonielehre 1. Buch)“	GdmK I, S. 183
161v	„NB Seite 85 (Harmonielehre); es soll hier <u>keine Quint</u> beim Sept- akkord der 4. Stufe sein, weil er Stellvertreter eines $\frac{9}{7}$ Acc[ords] der 2. Stufe mit reiner Quint sein müßte, der aber nicht existi[e]rt; sondern nur ein Non-Accord. In dieser Lage ginge es an? ja.	GdmK I, S. 85
178v	„Hier kommt der Fall von 214. Seite [im] 1. Buche vor, wo nämlich die Non (f) des verschwiegenen Fund[aments]. € nach aufgehalten, u[nd]. dieser Scheinaccord selbst als befriedigend angenommen wird.“	GdmK I, S. 214
181r	„? Auflösung einer Composit[i]on in die verschiedenen Contrapuncte ? (Marpurg)“	
199v	„NB nach reinen Quart eine überm[äßige] wäre gestattet (Seite 79 1. Buch) mithin dieß noch eher.“	GdmK I, S. 79
204r	„Was den Übergang von der Tonica in Dominant am Ende des Thema anbelangt, so nannten es die Alten ‚Schusterfleck‘; thaten es aber <u>doch</u> ; nur gewöhnlich als <u>Bedeckung</u> macht man ihn <u>länger</u> , wie die Alten .“	

Folio	Annotation	Referenz
215r	„ Händ[e]l läßt oft, wie später Mendelssohn einzelne Töne in der Mitte liegen, als wäre der <u>Orgelpunct</u> in der Mitte. H[err] Prof[essor]. Eigentlich ist nur der Orgelpunct in der tiefsten Stimme in Tonica o[der] Dominant.)“	
215v	„Mit Rücksicht auf die Wahl der Umkehrungen, ab von Dur- Moll, ob die genaue oder die nicht genaue, äußerte H[err] Prof[essor]: wer zwingt einen zu einer bestimmten, oder wohl gar 2. Mal in Dur u[nd] Moll die Umkehrungen zu machen: Gewöhnlich nur in der Mitte. Händ[e]l u[nd] Bach waren sehr frei, u[nd] machten selber nach dem geeignetsten Intervalle, u[nd] oft nur theilweise u[nd] gar bedeutend verändert. So kann man auch Schluß bei Umkehrungen in Gegenbew[egungen] ändern und neue passende Contrap[unkte]. wählen.“	
	„H[err] Prof[essor]: Mehr auf regul[äre] Fund[amente] sehen, als auf genaue Beibehaltung der Contrap[unkte]. Comp[onist] Händ[e]l hat sehr oft anstatt Dominant 2. Stufe tauschend.“	
216v	„ Seite 65 Marpurg Räthsel-Canon v[on] Bach“	Marpurg II, S. 65
217r	„Räthsel-Canon Seite 81 [Marpurg]“	Marpurg II, S. 81
217v	„Räthsel-Canon v[on]. Kirnberger. [Marpurg, S. 64]“	Marpurg II, S. 64
229r	„Thema v[on] Caldara “	
	„ Pasterw [itz] a anstat h“	
233r	„ Bach u[nd] die Alten überhaupt setzten oft nach der 2. Stufe (anstatt Dominant Accord) wieder 2. Stufe.“	
235r	„Aufgabe von Seite 41. im Vortrage“	
235v	„Aufgabe v[on] Seite 41. im Vor- trage“	
248r	„ Bach. “	
250v	[in der 3. Akkolade:] „nicht wie Pasterwitz (C)“	
260r	„ Seite 183, III. im 1. Buche. “	GdmK I, S. 183

Folio	Annotation	Referenz
262r	„(Fall v[on] Seite 183. im 1. Buche. III.) “	GdmK I, S. 183
	„Dieser letzte Satz entspringt ganz Seite 183 im 1. Buche III. “	GdmK I, S. 183
269v	„Art der Alten: zuerst jedes Subject separat.“	
273r	„Haben überhaupt die Alten eine unhörbare Sept o[der] Non springen lassen z.B. aufwärts? (Seite 363 etc im 2. Buche.) “	GdmK II, S. 363 [fehlt im Handexemplar]
	„Haben die Alten eine unhörb[are] Sept oder Non <u>doppelt</u> genommen, u[nd] Eine springen lassen?“	
	„Der Choral soll in der vorletzten Note die Quint der Dominant haben. Auch habe ich vorsätzlich jede Abhülfe (durch <u>mehrere</u> Noten) vermieden, u[nd] öfter eine unhörbare Sept o[der] Non springen lassen? Alten. “	
275v	„NB Alten auch h, wo dann die Non springt.“	
	„anwend- bar? ja Alten “	
276r	„H[err] Prof[essor] sagte recht schön im 2. Buche: Wer sich dem Zwange der Alten unterzieht, darf auch Ihre Freiheiten genießen.“	GdmK II, S. [?]
276v	„ im Buche auch“	
	„ Die Alten gebrauchten wohl den vollständigen Septaccord als Vorhalt vor einem Sextaccord nur eines halben Tact.“	
	„(und im Buche 642)	GdmK III, S. 81–83 [S. 83 fehlt im Handexemplar]
	„ Seite 83 Dritten Buche “	GdmK III, S. 81–83 [S. 83 fehlt im Handexemplar]
	„Wie dieß im strengen Satze. (3. Buche Seite 81)“	GdmK III, S. 81–83 [S. 83 fehlt im Handexemplar]
	„Aber hier kommt der falsche Dreiklang der 7. Stufe. Geht das Haben doch die Alten denselben gebraucht? (Ich meine nur seine erste Verwechslung habe sie angewendet.) ja“	
	„im 2. Bogen. 3. Buch Seite 82. “	GdmK III, S. 81–83 [S. 83 fehlt im Handexemplar]
277r	„Mit Freiheiten der Alten “	

Folio	Annotation	Referenz
	„NB Wo die Quart vorbereitet ist, dort muß sie sich im strengen Satze auflösen. Non-Verhältnis wollten die Alten nur gegen Baß.“	
	„NB Alten C.“	
277v	„Forderten das die Alten , daß die den Contrap[unkt]. führende Stimme stets in der Tonica enden müsse? Unter jeden Verhältnissen? nein (Wenn dieß nicht nöthig wäre, ginge viel leichter u[nd] besser.)“	
279r	„von den Alten erlaubt“	
287r	„ In Marpurg 1. Theil Seite 38. unten No. 4 v[on]. Bach könnte I. Tacte des des [sic] Comes auf f c sein ?“	Marpurg I, S. 38

Anhang 5.3: Annotationen des mündlichen Vortrags mit der Markierung „H[err] Prof[essor].“ in D-MUEs, Hs. 4463

Folio	Annotation
5r	„ H[err] Prof[essor] ⁹⁹³ hat: (hier Quint frei) u[nd]. durchgeh[ende]. Auflös[ung].) (mithin einfach[en]. Contrap[unkt].)“
7v	Siehe Anhang 4.2.
19r	„NB H[err] Prof[essor] . nimmt die Fund[amente]. In C[-]dur; (nur natürl[iche] Töne)“
20v	[vor 1. Akkolade:] „v[on] H[errn] Prof[essor] .“
	[zwischen den Zeilen der 2. Akkolade:] „+ H[err] Prof[essor] . duldet nicht gern Quartsprung u[nd] dann Secund abw[ärts]. (Wien) NB Obwohl dieß im R[h]ythmus unnatürlich ist, so besteht oft die Noth.“
24v	„Wegen der üblen Fund[amente] äußerte H[err] Prof[essor] .: Entschuldigung sei, weil nie die Quint dabei sei, sondern nur im Durchgange“
25r	„Wie geht’s nach der Art des H[err] Prof[essor] .? Ist das selbe.“ [vor Z. 6:] „Oder: nach H[errn] Prof[essor] .“
25v	„Nach Art des H[errn] Prof[essor] . darf nur jede Stimme bis zur Mitte, dann wieder retour“
	„Nach den Mustern H[errn] Prof[essor] .“
26r	„Nach Art des H[errn] Prof[essor] .“
31r	„NB. Freiheiten Baß springt nach 6/4 Acc[ord]. jedoch bei demsel- ben Fundam[ent]. H[err] Prof[essor] . es entsteht eine Vertauschung“
34r	„Sincopierungen liebt H[err] Prof[essor] dann nicht, wenn ein Tacttheil dadurch nicht ertönt, z.B. das 4 ^{te} Viert[e].“
36v	„Unendlicher Canon in Ver- größerung. (außerordentlich) v[on]. H[errn] Prof[essor] .:“
	„ H[err] Prof[essor] . äußerte hier wegen zu großer Schwie- rigkeit trägt er diese im Conservatorium hier nicht vor.“
37v	„Hier unendl[icher] Canon <u>in Verkleinerung</u> ~~hier~~ von H[errn] Prof[essor] . der früher geschriebe- ne unendl[iche] Canon in Vergrößerung“
38r	„ H[err] Prof[essor] .: Dort, wo man zur Quart in beiden Stimmen stufenweise kommt u[nd] weggeht, ists noch besser.“
42v	„ H[err] Prof[essor] : als Entschuldigung: Fund[ament]. Meistens ohne Quint also Unvollständigkeit der Fund[amente]. Mithin auch Zweideutigkeit derselben, u[nd] Zwang.“
52r	„NB H[err] Prof[essor] liebt die Überschreitungen im Allgemeinen nicht sehr; wohl duldet er sie in den oberen Stimmen: aber wenn der

⁹⁹³ Sämtliche Hervorhebungen wurden ergänzt.

Folio	Annotation
	Baß überschritten wird, ist[']s schlimmer. Natürlich müssen sie im Contrap[unkt]. der Octav stehen.“
52v	„Quartsprung abwärts, dann noch um eine Secund liebt H[err] Prof[essor] . nicht.“
	„ H[err] Prof[essor] . Es ist dieß die gemäßigte Freiheit, welche ihr Entstehen dem Dominant-Sept u[nd] Septnon- accord verdankt, welche nämlich frei eintreten können, mithin auch der freie Ein- tritt des 6/4 Accordes entsteht, wenn nämlich die Non im Baß liegt.“
54v	„ H[err] Prof[essor] . NB bedenklich. (weil die Dom[inant]. Sept wohl das 1. Mal gilt; aber die folgenden sind keine Dominanten Septen)“
55r	„ H[err] Prof[essor] . Wie soll eine im Durchgange befindliche Sept noch aufgehalten werden; Ausna[h]me kann die Dominant Sept machen, was aber im Canon <u>n</u> ie geht, weil dieß von den anderen Stimmen imiti[e]rt wird, wodurch dieß auch bei ander[e]n Septen ge- schehen.
58v	„Thema v[on]. H[errn] . Prof[essor] .“
60v	„ H[err] Prof[essor] . Das ganz Strenge besteht in der Vorbereitung u[nd] Auflösung der Quart u[nd] Quint des Dominant Sept u[nd] 7/9 Accordes entsteht eine gemäßigte Freiheit wodurch obiges z.B. ~~Springen der Quart~~ . der freie Eintritt des 6/4, wenn der Baß zuvor die Non des Fund[ament]. hatte, welche in die Quint des folgenden Fund[aments]. herab geht. beim 6/4 etc zum Vor - schein kommt.“
65v	„ H[err] . Prof[essor] . NB Gewisse verdeckte Octaven sind oft unvermeidlich im Canon; der, welcher Bedenken hat, müßte Punkte bei einer Stimme machen, damit selbe später als die andere Stimme in die Octav geht. So machten es auch einige der <u>Alten</u> .“
67v	„ H[err] . Prof[essor] : wohl der einfache freiere neuere Contrap[unkte]; aber nicht der strenge einfache Contrap[unkt]: der Alten, oder der alte Satz; weil hier 64 Acc[orde] 43 Septakkorde 65, 2 Acc[orde]. sind, dort aber nur Dreiklänge u[nd] Septaccorde.“
	„ H[err] . Prof[essor] wollte nämlich das 4. Viert[e]l angeschlagen wissen.“
69v	„Ohne etwas angesehen zu haben, habe <u>ichs</u> so bekommen, wie H[err] Prof[essor] ; nur die Gegenbew[egung]. ist bei H[err] . Prof[essor] . <u>besser</u> <u>benützt</u> .“
70v	„x NB Sept ist nur im zurückk[ehrenden] Durchg[ang]. verdoppelt, u[nd] geht wieder <u>aufwärts</u> . <u>Sonst halbe Noten</u> . H[err] Prof[essor] . macht Durchg[ang].“
71v	„ H[err] Prof[essor] . Die falsche Quint gemildert; und sie erscheint nun mehr als Durchgang.“
72r	„Auch H[err] . Prof[essor] . („nicht ganz gut.“)
73r	„Die vorige Figur ist melodischer. (H[err] Prof[essor] . Weil sie keinen Sprung hat.)“

Folio	Annotation
74r	„NB Ich habe bei den Versuchen nicht die Ausarbeitung des H[errn] Prof[essor] . angesehen; daher ich selbe immer zuerst schrieb; d.h. componirte. Ins <u>Reine</u> schrieb ich selbe bald vorher, bald nachher.“
74v	„Des Studiums wegen schreib ich auch immer die 3 Haupt-Evol[utionen]. von den Ausarbeitungen des H[errn] Professors .“
75r	„(NB. Besonders gut.) v[on] H[errn]. Professor . (Anwendung v[on]. 7, 6, 5, während die Quint in die Octav springt. aus der Harmonielehre)“
76v	„ H[err]. Prof[essor] . hat diesen Canon so:“
82r	„ H[err] Prof[essor] . Das vorletzte Fund[ament]. Muß nicht die 3 ^{te} sondern die 5. Stufe sein; daher andere Fund[amente]. So wählen, daß als vorletztes Fund[ament] anstatt e–G Fund[ament] kommt.“
85r	„(H[err] Prof[essor] .) besser: weil Accorde vollständiger sind.“
87r	„Dieß nur Evol[utio]. v[on]. dem Vortrage des H[errn] Prof[essor] ., die nur da einf[acher] Contrap[unkt]. ist, in Canon des Einklanges angehen, weil die Accorde immer gleich bleiben.“
87v	„Evol[utio]. des H[errn]. Prof[essor] .“
89r	„NB H[err] Prof[essor] . hat nur durch <u>gleiche</u> Noten Viert[e]lbewegung gemacht.“
90v	„+ H[err] Prof[essor] . wechselte Theile der 3. u[nd] 4. Stimme deswegen, weil sich der 3stimmige Satz <u>so besser</u> macht.“
91r	„ H[err]. Prof[essor] . liebt den 9 ₇ Accord hier nicht.“
92v	„ H[err]. Prof[essor] : erscheint als Sextaccord.“
104v	„ H[err]. Prof[essor] . Thema u[nd] I. Contrap[unkt]. können immer streng im doppelten Contrap[unkt]. gehalten werden, mithin unverändert bleiben, nicht aber so der 2 ^{te} Contrap[unkt].; denn der muß sehr oft ver- ändert werden.“
106r	„ H[err] Prof[essor] .: Oft bleibt eine Mittelstimme liegen, als wnn der Orgelpunct in der Mitte wäre.“
107r	„ H[err] Prof[essor] . dictirten hier: Die Ausfüllungsstimme wird sehr oft gezwungen, im einf[achen]. Contrap[unkt]. zu gehen: Wird darunter auch oft der zweite Contrap[unkt]. gemeint. ja oft.“
107v	„2. Contrap[unkt]. hat H[err] Prof[essor] verändert (Quint frei)“
108r	„+ 2 gleiche sincopirte Noten bringt H[err]. Prof[essor] immer weg.“
108v	„Die chromat[ischen]. Töne einer Tonleiter sind in verwandten Tonleitern wirkliche diatonische Töne. z.B. aus Edur (H[err] Prof[essor] . dictirt)“
109r	Siehe Anhang 4.2.
109v	„ H[err] Prof[essor] kommt von der Dominant Sept her, da der Baß die Non hat.“
111r	„ H[err] Prof[essor] . [Notenbeispiel]
	„Ist es frei gestellt, genau die Umkehrung beizubehalten, oder, wie oben beim Vortrag + <u>der besser[e]n Harmonie wegen</u> (wie es H[err] Prof[essor] that) abzuändern? Antwort H[err] Prof[essor]: Es wird meistens nöthig sein, abzuändern.“

Folio	Annotation
112r	„ H[err] Prof[essor] “, „ H[err] Prof[essor] .“, „ H[err] Prof[essor] : etc. dictirt.“
112v	Siehe Anhang 4.2.
	„Dürften die Stimmen auch so ein- treten 4stimmig, ohne in die Dominant zu gehen? ja. H[err] Prof[essor] . Gewöhnlich wird nur einige Male in der Mitte einer Fuge das Thema in der Gegenbew[egung] gebracht mit neuen Contrap[unkten]. (gut melod[isch].), weil meistens die alten in der Gegenbew[egung] zu gezwungen ausfallen; zuweilen ist jedoch; der I. Contrap[unkt] brauchbar, u[nd] man behält ihn zur Gegenbew[egung].“
113v	„ H[err] Prof[essor] .“ [vor der 3. Akkolade, bezogen auf das folgende Beispiel]
114r	„Hart in Harmonie vielleicht nicht; Fund[amente]. Gehen beim Contrap[unkt] der melod[ischen]. Gegenbew[egung]. Im Chromat[ischen] oft nicht gut. (H[err] Prof[essor] : selbst gesagt) Es verliert mehr das Natürliche“
	„NB. Nur der Veränderung wegen geschrieben. Besser in jeder Be- ziehung sind die Harmonien, wie selbe H[err] Prof[essor] . hat.“
117r	„NB. Die Versuche sind meistens Veränderungen der Contrap[unkte] des H[errn] Prof[essors] . daher selbe meistens gezwungene Harmonien haben, indem das Natürlichere ~~schon~~ , (wenigstens das Beste) schon vorhanden ist.“
120r	„NB Dieser Versuch ist freier. Bei NB a = NB b ist in der Unterstimme der gleiche Contrap[unkt]., obwohl diese Intervalle bei NB b für die Mittelstimmen gehörten. Was sagen zu solchen Fällen H[err] Professor? “ Sechter: „es macht nichts.“
123r	„ H[err] Prof[essor] : a) bei a ist das C[-]Fund[ament]. zu früh. b u[nd] bei b, wo es sein soll, ist es nicht.“
125r	[Vor der 2. Akkolade:] „Vortrag (des H[errn] . Professors .)“
127v	„(obwohl es viele Componisten so machen, sogar zum Gesetz machen; duldet es H[err] Prof[essor] nicht.)“
128r	„ <u>Vorschläge</u> u[nd] <u>verworfen</u> e Noten hat H[err] Prof[essor] öfters angewendet.“
136v	„Beim künftigen Versuche wäre wohl die Begleitung besser, wie selbe H[err] Professor hatte: [Notenbeispiel] etc. Der Veränderung wegen wählte ich eine andere.“
138r	„Die Begleitung wurde nach Erlaubniß des H[errn] Prof[essors] . jedesmal geändert.“
141r	„? NB. H[err]. Professor sagte selbst: im Chromat[ischen] namentlich bei Inversio läßt sich nicht Alles nach den Fund[amenten]. genau ausgleichen? ja“
154v	„ H[err]Prof[essor] . Fdur hat nicht Emoll, worin Dis vorkommt, in Verwandschaft.“
163r	„NB Auch hat H[err] Prof[essor] . öfters ins Cdur bei der Engführung moduli[e]rt, u[nd] oft wieder ins Amoll.“

Folio	Annotation
165r	„ H[err] Prof[essor] . x Wenn auch in der Hauptanlage bei den Contrap[unkten]. die Dissonanzenvermieden würden so ~~da~~ kann man sie doch wegen den Fundamentalschritten nicht <u>gebraucht</u> bei der Gegenbew[egung]. gebrauchen weil Dissonanzen springen, o[der] zu schlechte Schritte entstünden; daher meistens neue Contrp[unkte]. Wo man die alten Contrap[unkte]. in Gegenbew[egung] verwenden kann, oder nur den 1 ^{ten} Contrap[unkt]. das müssen sehr <u>einfache</u> <u>Thema</u> sein.“
	„ H[err] Prof[essor] : In den meisten Fällen <u>müssen</u> neue Contrap[unkte] sein. ? +“
166v	„x Ich habe H[errn] Prof[essor] . auf die Mischung v[on]. Cdur u[nd] Dmoll durch h–c (anstatt cis aufmerksam gemacht.)“
171r	„(H[err] Prof[essor]): Wenn man Willens ist, <u>sowohl Thema</u> als <u>Contrap[unkt]</u> . in die Gegenbew[egung]. zu versetzen, so muß man sich beim i. Contrap[unkt]. schon der Dissonanzen mit Ausna[h]me der durchgehenden enthalten. (dicti[e]rt)“
176r	[alternativer Takt am Ende der 3. Akkolade, darunter:] „auch so H[err] Prof[essor] .“ „NB Offenbar Oktavfolge ist durch Acht[e]lpause gedeckt. Auch diese Zeile ist verändert. (Durchs Moll nothwendig.) H[err] Prof[essor] Am Besten ist['] immer das Thema zuerst in Moll zu bearbeiten.“
177r	[Vor der 5. Akkolade:] „Nicht zu gebrauchen. (?)“ [Darüber:] „ H[err] Prof[essor] . Ja; aber mit ganz neuen bequemen melod[ischem] Contrap[unkt].“
177v	„Dürfte man also die Vorträge hier (vom P[lenu] T[itulo] H[err] Prof[essor] .) wo über dasselbe Thema in Dur, Moll u[nd] Gegenb[ewegung]. andere 2 Contrap[unkte] sind, in Einer Fuge anbringen? (Schöner wäre es jedenfalls.) ja“
190r	„ H[err] Prof[essor] . hat sich im Vortrage bei der Gegenbew[egung]. nicht an die alten Contrap[unkte]. gebunden, sondern neue geschaffen, für die neue Harmonie fließende Contrap[unkte]. gewählt.“
198v	„(Zusatz v[on] H[err] Prof[essor] .)“
204r	„ H[err] Prof[essor] . empfiehlt nur die Doppelfuge, welche darin besteht, dh nebst dem Thema der 1. Contrap[unkt]. getreu beibehalten werde, (welcher zugleich als 2 ^{tes} Thema erscheint.) Der 2 ^{te} Contrap[unkt]. hat am besten die fehlenden Intervalle zu er- gänzen, u[nd] kann in der Doppelfuge jederzeit abgeändert werden. In einer <u>dreifachen</u> Fuge <u>müssen</u> beide Contrap[unkt]. beibehalten werden, weil 3 Thema sein müssen, die 4 ^{te} Stimme ist frei.“
206v	„ H[err] Prof[essor] . sagte: dieß ist ein schon doppelt rückgängiger Canon.“
207r	„Wenn Comes in Gegenbew[egung]. ist[,] sagte H[err] Prof[essor] . ist[']s frei, ob man ihn von der Tonica o[der] Dominant wählt; nur muß die richtige Verbindung in der Melodie da sein.“
212v	„Dieser ist H[err] Prof[essor] lieber“

Folio	Annotation
231r	„ H[err] Prof[essor] : so gewollt, es ist sehr gut, wenn die 3 ^{te} Stimme möglichst die Grundtöne hat, damit der 3stimmige Satz vollständiger da stehe.“
213v	„ H[err] Prof[essor] : sagte einst: Hier kann einf[acher]. Contrap[unkt]. sein, u[nd] die Quint springen, weil keine Umkehrung Statt [sic] findet; 4 Männer o[der]. 4 Frauenstimmen“
214v	„ H[err] Prof[essor] . erlaubt: Wenn auch das Thema beim Übergang in die Dominant den Leitton <u>selbst</u> nicht hat, so erkennt man es das Gdur gut durch die ausge- drückten Fundamente.“
215v	Siehe Anhang 4.2.
216r	„ H[errn] Prof[essor] recht.“
221v	„ H[err] Prof[essor] . sagte: Das gilt gleich, wenn man auch durch den 2. Contrap[unkt]. noch <u>verschiedene</u> Zwischen-Fundamente, die <u>ursprünglich im Thema nicht enthalten sind</u> , hineinz- flechten sucht.“
222r	„Als Verbesserung v[on]. H[errn]. Prof[essor]. “
226r	„ H[err] Prof[essor] oft.“
228r	„Wegen der Umkehrung in Gegenbew[egung] sagte H[err] Prof[essor] aus f wird g, wenn man vom Haupttone ausgeht.“
229v	„ H[err] Prof[essor] ja bis hierer. Fis__ H E__ übler R[h]thmus im Fund[ament].
237r	„(Ich meine, weil im Thema die Fund[amente]. zu klar liegen) H[err] Prof[essor] . hat sich die Fund[amente]. so gedacht, manchmal können wohl neue Fund[amente]. durch Contrap[unkte]. einge- mischt werden.“
251r	„ H[err] Prof[essor] verändert, weil besser das Thema auf 1. Tacttheil endet; (dh. die Schlußharmonie der Tonica auf 1. Streich)“
257v	„etwas hart. (H[err] Prof[essor].)“
260r	„ H[err] Prof[essor] . auch“
263v	Siehe Anhang 4.1.
272r	„ H[err] Prof[essor] . Bei Fugen ist dem Compositeur Vieles ad libitum überlassen, was beim Canon nicht sein kann.“
	[radiert:] „(H[err] Prof[essor] sagte: +“
	„(+ das Unglück ist nicht so groß)“
	„bis hie[r]her + v[on] H[err] Prof[essor] angesehen“
276r	Siehe Anhang 4.2.
282r	„Das Thema, oder der Satz bis zur canonischen Imitation ist aus dem 2stimmigen Canon im Vortrage des H[err] Prof[essor] . Sechter.“

Anhang 5.4: Sechters Annotationen in D-MUEs, Hs. 4463

Folio	Annotation
4r	„Es ist sehr wohl erlaubt einen Canon nach dem einfachen Contrap[unkt]. zu machen, aber es ist nicht leichter.“
5v	„NB ist auch im doppelte[n] Contrap[unkt]. der 8 erlaubt, weil es im Durchgange vorkommt.“
6r	[Notenbeispiel für alternativen Takt, darunter:] „mit der freien Quint ist nicht viel gewonnen.“
6v	„+ einfacher freier Contrapunct. Dies kann auch beim doppelten Contrap[unkt] statt haben.“
7r	„gestattet“
7v	[Notenbeispiel 5. Akkolade sowie unter der letzten Akkolade:] „Diese Freiheit wird auch im Contrap[unkt] der 8 gestattet“
8v	[Ergänzung Ende 6. Akkolade]
9v	„Dieses Beispiel enthält zu viele Freiheiten.“
14v	„+ zu wenig Bewegung.“
17v	„Diese Figur ist einem Doppelschlag nachgebildet, und es wird der obere Hilfston so gemacht wie es die Haupttonleiter erfordert, der untere kann erhöht werden damit der Doppelschlag immer den Umfang einer kleinen Terz bildet.“
22v	„[von Bruckner:] NB Orgelpunct [Sechter:] Durchgänge.“
24r	„+ Da sind die zurückkehrenden Durchgänge viel zu früh.“ [darunter von Bruckner:] „(weil später die Durchgänge zu lang dauern.)“
38v	„Die Verkehrung in die Octav taugt nicht wegen der leeren Quart.“
54r	„wenn ein begleitender Baß dazukommt“
	„auch so“
57v	„Eine ganz freie Quinte taugt hier nicht“
58r	„mehr Bewegung“
59v	„+ da steck[']s ein wenig.“
63v	„ ⁹ 7 Accorde.“
81r	„Darunter die freie Stimme“
85v	„eben so.“, „ebenso.“
91r	[Notenbeispiel Sechters am Ende der 2. Zeile, darunter:] „nach letzterem zu versuchen.“
92v	„zu schwer zum Singen.“
94r	„u.s.w.“
99v	„darnach ausfüllen.“
104v	Bruckner: „Dürfte nicht die Antwort so beschaffen sein?“ Sechter: „Nein!“ Bruckner: „Es würde freilich aus der 2. Gattung die erste werden, d.h. aus Dominant in Tonica.“
111v	„sehr selten.“
112r	„gut.“

Folio	Annotation
119v	Bruckner: „Diese Abänderung findet man in vielen Fugen. Ist es nicht der Harmonie wegen? ja Ist[']s streng oder frei?“ Sechter: „bereits gesagt.“ Bruckner: „(frei)“
	„Es geschieht theils aus Noth theils aus Bequemlichkeit.“
120r	Siehe Anhang 4.3.
123v	„ein unglückliches Thema“
127v	„+ noch wenigstens ein Zwischentact.“
	„+ wie oben.“
131r	[Notenbeispiel am Ende der letzten Akkolade, darüber:] „+ oder“
134r	[Bassstimm in der letzten Akkolade, sowie davor:] „Contrabaß“
135v	„erlaubt.“
137r	Bruckner: „? Es gibt auch Fugen in allen Intervallen, zB. in Secund, Sept, etc.?“ Sechter: „meistens aber nur in der Mitte einer ordentlichen Fuge.“
137v	„NB. Die beiden den Canon führenden Stimmen sind größtentheils im Contrapunct der Octav; auch oft nur im einfachen Contapunct. Die Begleitungsstimm kann auch abgeändert werden.“ Sechter: „Auch in anderen Intervallen.“
147r	„zu viel chrom[atik]:“
153r	Bruckner: „Harte unr[e]g[e]lm[äßige] Durchgänge“ Sechter: „wohl wahr!“
161r	Bruckner: „Adur wäre besser.“ Sechter: „ja!“
162r	„Die letzte Note kann frei seyn.“
	„in Adur am besten.“
171v	„eigentlich 6 Accord“
	„NB NB Cdur für den Moment.“
178v	„Die Figuren sind aus den verwandten Tonlei- tern entlehnt.“
191r	„Besonders weil der Emoll accord zu früh kommt.“
208r	[in der 3. Akkolade:] „gut“
	[alternativer Takt am Ende der 4. Akkolade, darüber:] „oder“
209v	[Notenbeispiel am Ende der 4. Akkolade]
	[alternativer Takt am Ende der 5. Akkolade, darüber:] „freies Ende“
210r	[alternative Takte am Ende der 4. Akkolade, darüber:] „oder freies Ende“
211v	„N[B] Wenn ein freier Schluß dazu kommt So braucht kein b zu seyn.“
212r	„freier Schluß.“
215v	„Zum 37 Bogen letzte Seite“ [darunter 1. Akkolade von Sechter]
223r	[in der 6. Akkolade:] „besser“
225r	Bruckner: „B würde wohl im zurückk[ehrenden] Durchgange gehört; mithin as eigtl[ich]. nicht unhörbare Sept.“ Sechter: „aber doch!“

Folio	Annotation
228v	[alternative Takte am Ende der 3. Akkolade]
232r	[in der 6. Akkolade:] „sehr bedenklich“
236r	Bruckner: „Sopran ~~in Emoll~~ ~~die Einleitung~~ “ Sechter: „in Cmoll oder Fdur.“
237r	[2.–3. Akkolaade vollständig, 4. Akkolade nur begonnen]
278r	„Diese neuere Art ist angenehmer.“

Anhang 5.5: A-Wgm, Nachlass Simon Sechter, Bd. 21, Vom Canon –
Inhaltsverzeichnis

Vorwort

- § 1. Die verschiedenen Gattungen des Canons.
- § 2. Canon's im Einklang.
- § 3. Ordnungen der kreisförmigen Tonfolge.
- § 4. Zusammengesetzte Ordnungen derselben.
- § 4^{1/2}. Kreisförmige Ordnungen im chromatisch enharmonischen Satze.
- § 5. Zusammengesetzte Ordnungen derselben.
- § 6. Kreisförmige enharmonische Ordnungen, wobei nicht alle Tonleitern oder Töne berührt werden.
- § 7. Zusammengesetzte Ordnungen derselben.
- § 8. Vertheilung der kreisförmigen Tonfolge unter zwei Stimmen, um Canons daraus zu bilden. Diatonische Beispiele.
- § 9. Zusammengesetzte Ordnung für zwei Stimmen.
- § 10. Chromatische Beispiele mit Hülfe der enharmonischen Verwechslungen, auch für zwei Stimmen.
- § 11. Zusammengesetzte Ordnungen der chromatischen Beispiele.
- § 12[.] Noch zusammengesetztere chromatische Beispiele.
- § 13. Die in §6 angeführten kreisförmigen Tonfolgen für zwei Stimmen abwechselnd
- § 14. Vertheilung der kreisförmigen Tonfolge unter drei Stimmen, um Canons daraus zu bilden. Diatonische Beispiele.
- § 15[.] Zusammengesetzte Ordnungen für drei Stimmen.
- § 16. Chromatische Beispiele dreistimmig, mit Hülfe der enharmonischen Verwechslungen.
- § 17[.] Zusammengesetzte chromatische Beispiele.
- § 18[.] Noch zusammengesetztere chromatische Beispiele.
- § 19. Die in §6 angeführten kreisförmigen enharmonischen Tonfolgen, für drei Stimmen abwechselnd.
- § 20. Vertheilung der kreisförmigen Tonfolge unter vier Stimmen. Diatonische Beispiele.
- § 21[.] Zusammengesetzte Ordnungen für vier Stimmen.
- § 22. Chromatische Beispiele, vierstimmig.
- § 23. Zusammengesetzte chromatische Beispiele, vierstimmig.
- § 23^{1/2}. Die in § 6 angeführten kreisförmigen Tonfolgen für vier Stimmen abwechselnd.

- § 24. Die kreisförmige Tonfolge in einer Stimme als eine Art Cantus firmus, wogegen die anderen Stimmen einen Canon haben. Diatonische Beispiele.
- § 25. Chromatische Beispiele.
- § 26. Canons, welche ~~ohne~~ nach freiem Ermessen des Componisten gemacht werden. Das Verfahren hierbei.
- § 27. Einige Vorsichtsmaßregeln bei Verfertigung eines Canons, und drei kurze Beispiele.
- § 28. Canons, wo die Stimmen einander mit verschiedenen Intervallen nachfolgen.
- § 29. Canons in der Gegenbewegung, zweistimmig.
- § 30. Drei- und vierstimmige Canons in der Gegenbewegung.
- § 31. Rückgängiger Canon zwei- und vierstimmig.
- § 32. Die Kenntniss aller musikalischen Schlüssel zur abgekürzten Darstellung eines Canons.
- § 33. Vergrößerte Canons, zweistimmig.
- § 34. Solche dreistimmig[.]
- § 35. Solche vierstimmig.
- § 36. Canons in der Vergrößerung, die zugleich eine Wiederholung vertragen.
- § 37. Vergrößerte Canons, wo die Stimmen zugleich anfangen.
- § 38. Canons mit einer freien Begleitungsstimme, und mehrerer kleiner Canons in einem Stück vereint.
- § 39. Doppelcanon.
- § 40. Canons, welche eine Verkehrung in die Dez[ime], oder in die Duodez[ime] zulassen.
- § 41. Canon über einen Cantus firmus.
- § 42. Schluß.

Anhang 6.1: Themenindex der Mitschrift Josef Schalk (A-Wn, F18.Schalk.451/2, fol. 56r–57v)⁹⁹⁴

[1 = Cf 1]

[1a = Cf 2]

[1b = Cf 3]

[1c = Cf 4]

[1d = Cf 5]

[2 = Cf 6]

[2a = Cf 7]

[2b = Cf 8]

[2c = Cf 9]

[2d = Cf 10]

[2e = Cf 11]

[2f = Cf 12]

[3 = Cf 13]

[4 = Cf 14]

[5 = Cf 15]

[6 = Cf 16]

[7]

[7a]

[7b]

[7c]

[7d]

[8]

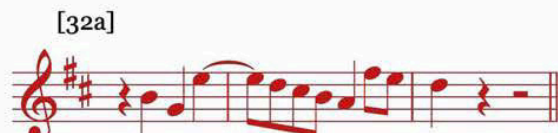
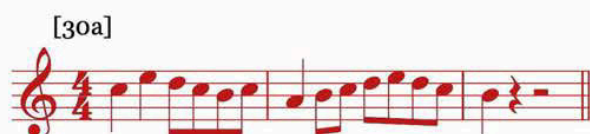
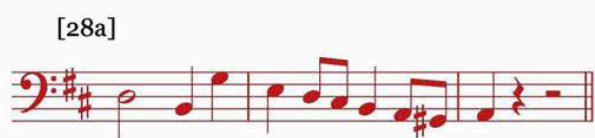
⁹⁹⁴ Mit rot angegebene Notenbeispiele sind von Schalk im Index nicht erfasst, jedoch in der vorausgegangenen Mitschrift als Übungen notiert.

[9] [9a] [9b]
 [9c] [10]
 [11] [12]
 [13]
 [14] [15]
 [16] [17]
 [18] [19]
 [19a] [19b]
 [19c = 21] [19d]
 [20] [21]

* Sechzehntel zu Achtel emendiert.



A-Wn, F18.Schalk.451/2, fol. 56v



[32b]



[32c]



[32d]



[32e]



[33]



[33a]



[34]



[35]



[35a = 35]



[36]



[36a]



[37]



[38]



[39]



[40]



[41]



[42]



[43]



A-Wn, F18.Schalk.451/2, fol. 57r

[44]



[45]



[45a = 45]

[46]

[47] Sechter

[47a = 48]

[48] Prüfungsthema

[48a]

[48b = 48c]

[48c]

[49]

[49a]

Anhang 6.2: Kommentierung, Mitschrift Carl Führich (Verbleib unbekannt)

Fol.	Kommentar
1r	„Die 5 Gattungen des <i>alten Contrapunktes</i> sind: 1.) Note gegen Note; 2.) Zwei Noten gegen Eine (im 3/4 Takt drei); 3.) Vier Noten gegen Eine. 4.) die zweite halbe Note vom 1. Takt zur ersten vom 2. Takt gebunden[;] 5.) Gemischt aus den ersten 4 Gattungen. In Betreff der 3. Gattung ist zu bemerken: das erste und dritte Viertel sollen gewöhnlich Consonanzen sein, es ist aber nicht immer der Fall. Alle vier Noten können springen, wenn sie Consonanzen sind. Dis[s]onanzen sind nur im Durchgange gewöhnlich u[nd]. z. am 2. und 4. Viertel. Wenn vom 4. Viertel auf das erste ein Sprung stattfindet, so muß auch schon vom 3. zum 4. Viertel des vorhergehenden Taktes ein Sprung vorhanden sein. (Es ist, wie bekannt, nur der Dreiklang und Sept- accord bnei den Alten gewesen.)“ „Bei der 2. Gat[tung]. kann die zweite Note consonie- rend, oder im Durchgange dis[s]onierend sein.“
2r	„NB. Dieser Contrapunkt ist eigentlich 4. Gattung, ist aber bei der Cadenz zulässig.“
2v	„Bei der 4. Gattung kann die erste Note Dis[s]onanz sein (oder auch Consonanz), während die 2. Consonanz sein muß.“
3r	„NB. Ist eine Freiheit, da der Fun- damentston ober[half] der Non steht.“
3v	„Ein Nonverhältnis dürfte bei den Alten nur zum Bass sein, nie in den Mittelstimmen.“
4r	„Die Nachahmungen gehören in das Gebiet des Canons. Die Fuge ist eigentlich auch Canon (Nachahmung). <i>Periodi- scher</i> Canon ist ein solcher, welcher die Nachahmung nur zeitweilig macht. <i>Continui[e]rlicher</i> C[anon], welcher bestän- dig nachahmt. Die Fuge ist ein periodischer Canon. Die Nachahmung kann in jedem Intervalle geschehen. Anfangen kann jede beliebige Stimme.“
5r	„Die Tonarten der <i>alten Griechen</i>, zerfallen in <i>authentische</i> und in abgeleitete oder <i>Plagaltonarten</i>. <i>Authentische</i> Tonart = 1. Stufe, Dom[inante], 1. St[ufe]. <i>Plagal[tonarten]</i> = Dominante, 1. St[ufe]., Dom[inante]. Man unterscheidet 6. authent[ische]. u[nd]. 6. Plagaltonarten: [Grafik]“
6v	„Die <i>Quintfuge</i>. Die Stimme[,] welche beginnt heißt <i>Dux</i> = Führer, die Stimme[,] welche als zweite eintritt <i>Comes</i> = Gefährte. 1. Gattung) Bei der 1. Gattung beginnt der Führer in der Tonart der Tonica u[nd] schließt in der Tonart der Dominante. Der Gefährte beginnt in der Tonart der Dominante und geht in die Tonart der Tonica zurück. Tonica und Dominante müssen einander antworten am Anfange[,] in der Mitte und am Schlusse eines Themas, wenn nicht ganz besondere Fälle eine Ausnahme erheischen.“
7r	„Diese Art der Bildung des Gefährten ist nicht mehr so charakteristisch für die 1. Art wie die Vorige.“ „NB x das a ist eine zum Accord nicht gehörige oder eine sogenannte <u>verworfenen Note</u>.“
7v	„NB. Das <i>Dis</i> war hier bei den Alten nicht die übermäßige Quint[,] sondern die Terz zum Baß.“

Fol.	Kommentar
9r	„Die 3te Stimme heißt ‚ <i>Wiederschlag des Dux.</i> ‘ [Die] 4te [Stimme heißt] ‚ <i>Wiederschlag des Commes</i> [sic].“
9v	„Wenn 2 Stimmen so eingerichtet sind, daß man die obere um eine Octav herunter, od[er]. die Untere um eine Octave höher setzen kann, so nennt man das <i>doppelten Contrapunct</i> der <i>Octave</i> .“
11r	„2. <i>Gattung</i> . Das <i>Thema</i> beginnt und schließt in der <i>Tonica</i> .“
12v	„ <i>Dritte Gattung</i> : Das <i>Thema</i> beginnt in der <i>Tonica</i> , geht in die <i>Dominante</i> und schließt wieder in der <i>Tonica</i> . Der <i>Commes</i> [sic] beginnt in der <i>Dominante</i> geht in die <i>Tonica</i> und schließt in der <i>Dominante</i> .“
21v	„Die Dis[sonanzen]. oben müssen durch größere, die Dis[sonanzen]. unten durch kleinere Intervalle vorbereitet werden, aus- genommen, die unge- bundene Stimme macht einen Ter- oder Quint- sprung abwärts.
22v	„Gegenbewegung muß beobachtet werden und dann dieselben Gesetze wie beim dop[pelten]. Contr[apunkt]. der <i>Dezime</i> .“

Anhang 6.3: Inhaltsübersicht, Mitschrift Viktor Christ (A-SF, 22-17)

Fol.	Inhalt	Heftnummer	Datierungen	Paginierung	Blattzahl	Zeilenzahl	Papiersorte
1–146			Harmonielehre				
1–25	„Reinheft“ (Von Allgemeiner Musiklehre bis Vorbereitung des Quintsextakordes auf der 4. Stufe)	–	–	„16“	25	11zeilig	u. a. Eberle No. 7
26–33	Allgemeine Musiklehre, Intervalllehre, offene, verdeckte, verbotene Folgen, Dreiklangsbildung, Kadenzten, Dreiklangsfolgen, Quintfallsequenz	„No. 1“	–	1–16	8	6zeilig	–
34–49	Fortsetzung Quintfallsequenz, erlaubte Fundamentschritte, abgeleitete Akkorde, Dreiklangsfolgen mit Sext- und Quartsextakorden	„No. 2“, „II“	Beginn vor dem 20. Oktober 1888	17–48	16	6zeilig	–
50–66	Dreiklangsfolge mit Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkorde, Stufe steigen	„No. 4“	Beginn vor dem 28. November	61–94	17	7zeilig	–
67–80	Fortsetzung Stufe steigen, Stufe fallen, Quint fallen, Vorbereitung der Quartsext- und Septakkorde	„No. 5“	Beginn vor dem 13. Dezember 1888	95–122	14	6zeilig	u. a. Eberle No. 2
81–84	Fortsetzung Vorbereitung Sept- und Quintsextakkorde	„No. 6“	–	123–130	4	12zeilig	Eberle No. 8
85–105	Vorbereitung der Terzquart- und Sekundakkorde, Auflösung Quartsext-, Sept- und Quintsextakkorde	–	–	131–140, 150–181 ⁹⁹⁵	11- und 21	11- und 12zeilig	u. a. Eberle No. 7 u. 8

⁹⁹⁵ Die Ziffern 139–153 sind mit rotem Buntstift eingetragen.

Fol.	Inhalt	Heftnummer	Datierungen	Paginierung	Blattzahl	Zeilenzahl	Papiersorte
106–115	Überlagerung von Auflösung der Quintext- Terzquart- und Sekundakkorde in Dur und Definition der Molltonleiter, Dreiklangsfolgen in Moll, Modulation, Enharmonik	–	–	182–201	10	11zeilig	–
116–143	Addendum zur Harmonielehre (Vorbereitung des Quartsextakkords in Moll [2. und 6. Stufe], Harmonisierungen, Zwitterakkorde, Aufgaben in anderen Tonarten, „Aufgabe über die Ferien“)	–	–	202–253	28 ⁹⁹⁶	8- bzw. 9zeilig	–
144–146	Einlage	–	–	–	3	10zeilig	Eberle No. 6
147–206	Kontrapunkt						
147–158	Kontrapunkt	[1. Heft]	Beginn vor dem 8. Oktober 1889	–	12	9zeilig	–
159–182	Kontrapunkt	„2. Heft“	–	–	–	–	–
159–167	Fortsetzung Fugenlehre (zunächst Dux und Comes, anschließend bis zum vierten Themeneinsatz) Fugenkomposition nach der 2. Gattung anhand einer Beispielfuge in Dur (= WAB 260) mitsamt Einführung und Orgelpunkt sowie Transpositionenübung	–	Beginn vor dem 11. Dezember 1889	–	24	7zeilig	Eberle No. 3
168–172	Transpositionenübung	–	–	–	–	–	–

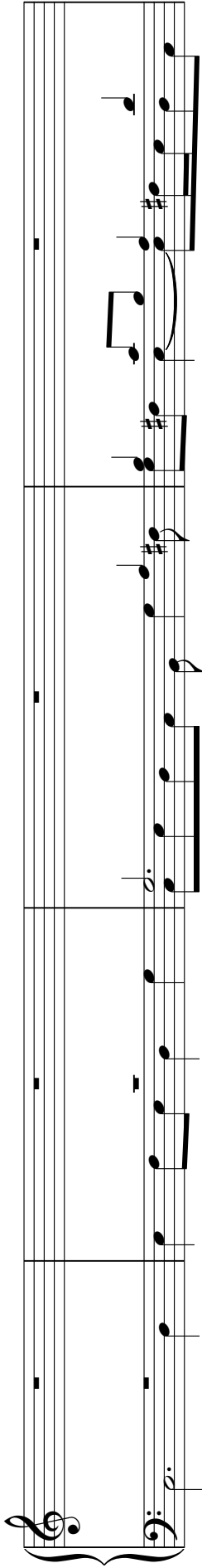
⁹⁹⁶ Inklusive Titelblatt und pag. 254–255.

Fol.	Inhalt	Heftnummer	Datierungen	Paginierung	Blattzahl	Zeilenzahl	Papiersorte
173–175	Fugenkomposition nach der 3. Gattung samt Engführungsvarianten und Orgelpunkt	–	–	–			
175v–177	Chromatisiertes Fugenthema mit Ausarbeitungen	–	–	–			
178–179	Varianten zu Themen aus fol. 168 (in B-Dur), 173 (in D-Dur) und 193	–	–	–			
180–182	Fugenthema in c-Moll	–	–	–			
183–206	Addendum zur Kontrapunktlehre	–	–	–			
183–184	Imitationssätze	–	–	–	2	12 zeilig	Eberle No. 8
185–186	Übung zum doppelten Kontrapunkt	–	–	–	2	8zeilig	–
187–192	Zwei Fugenthemen, Fortführung des einen Fugenthemas bis zum Orgelpunkt, Zweistimmiger Kanon, Übung zum doppelten Kontrapunkt der Oktave, zwei nicht verwendete Themenskizzen	–	–	–	6	6zeilig	u. a. Eberle No. 2
193–194	Transpositionsübung zu Fugen aus fol. 168 (WAB 260), Themenentwurf zur Fuge in c-Moll (fol. 180ff.), Erster Entwurf zur vierstimmigen Ausarbeitung von fol. 179r, Vorarbeit zur Fuge von fol. 179v, zwei weitere Ausarbeitungen zur Fuge in c-Moll (fol. 180ff.)	–	–	–	2	12zeilig	Eberle No. 2
195–196	Erster verworfener Entwurf zur Fuge in c-Moll (fol. 180ff.)	–	–	–	2	12zeilig	–
197	Fortsetzung des Entwurfs von fol. 195 [gestrichen]	–	–	–	1	8zeilig	Eberle No. 4
198–200	Engführung und Orgelpunkt zur Fuge in c-Moll sowie zugehörige Reinschrift	–	–	–	3	6zeilig	Eberle No. 2

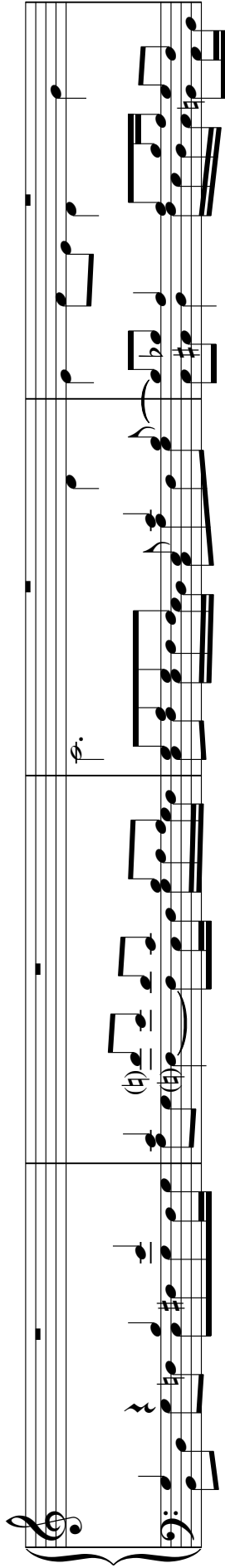
Fol.	Inhalt	Heftnummer	Datierungen	Paginierung	Blattzahl	Zeilenzahl	Papiersorte
201– 202	Doppelfuge „Letzte Stunde“ (Wiederholungsübungen zum doppelten Kontrapunkt, Kanon, Fuge), Nochmalige Ausarbeitung der Fuge in c-Moll samt Reinschrift	–	–	–	2	6zeilig	Eberle No. 2
203– 206						6-, 7-, 8- 4 und 12zeilig	u. a. Eberle No. 3 u. 4
207– 218	Abschrift zu Wagners <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	–	–	3–16	10- und 12	und 12zeilig	Eberle No. 6 u. 8

[A-SF, 22-17, fol. 169r]

Fuge.



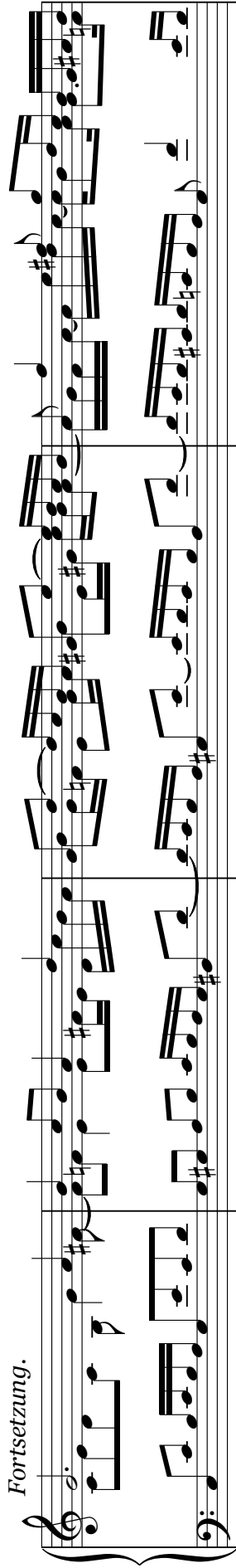
Zum Orgelpunct nimmt man gewöhnlich das Hauptthema oder den ersten oder zweiten Contrapunct



Fuge: Der Bass bringt das Thema; der Tenor bildet den Comes, wozu der Bass den ersten Contrapunct zu machen hat; der Comes schliesst in Gdur, es ist also ein Übergang nach Cdur nöthig, der wird am besten aus dem Thema oder ersten Contrapunct genommen; der Alt bildet den Widerschlag des Dux der Tenor hat den ersten Contrapunct, der Bass den zweiten; der Bass den Widerschlag des Comes

[A-SF, 22-17, fol. 169v]

Fortsetzung.



Ueberschreitungen gestattet, wenn es nothwendig ist.
Zwischensatz der wieder zurück nach Cdur leitet.

veränderter erster Contrapunct
freier 1. Contrapunct.

2. Art der Fugel[,] wo das Thema in der selben
Tonart schliesst[,] in welcher das Thema
beginnt. Der Comes fängt in der T [radiert]

1. Cdur Amoll, Comes in Emoll. Fdur, Dmoll, Abstand der höheren Note nur kleine Terz
Diejenige Stimme[,] die das Thema gehabt hat[,] bekommt den ersten Contrapunct.

In Dur sind erhöhbar die 1. 2. 4. 5. Stufe, dieselben Töne, aber nicht Stufen[,] sind in Moll erhöhbar. Die 2. Stufe in
Dur, die 4. [Stufe] in Moll ist das Mass für die höch[s]te Erhöhung und die tiefste Erniedrigung; zum Beispiel in
Cdur ist dis das höchste Kreuz[,] des das tiefste b.

[A-SF, 22-17, fol. 170r]

auf den Orgelpunct muss die ganze Tabulatur kommen.

Es waren noch Gmoll[,] Cmoll[,] Fmoll anzuwenden.

Gmoll[,] Cmoll[,] Fmoll wären noch anzuwenden

Den ersten Contrapunct erhält jene Stimme, welche das Thema zuletzt gehabt hat.
Sopran erster Contrapunct (veränderte Form)

The first system of the musical score shows a soprano and bass staff. The soprano part begins with a melodic line that is a variation of the theme, while the bass part provides a harmonic foundation. The notation includes various accidentals and rhythmic values, indicating a complex contrapuntal setting.

Diejenige Stimme, die das Thema neu bekommt[,] muss
einige Zeit vorher pausieren.

g verworfene Note, denn es ist fortwährend D-Fundament.

Wenn man der ersten [Stufe] die 3. Stufe entgegensetzt[,] so ist die Umkehrung
strenger; in Moll wird gewöhnlich die 5. Stufe die Dominant entgegengesetzt.

[A-SF, 22-17, fol. 170v]

The second system continues the polyphonic texture. The soprano part has a brief rest, as indicated by the text, while the bass part continues its melodic line. The notation shows a variety of intervals and rhythmic patterns, typical of Baroque contrapuntal style.

| Zwischenspiel, das zur
| Einführung überleitet.

The third system is an interlude. It features a more rhythmic and melodic texture, with the soprano and bass parts playing in a more homophonic manner. The notation includes many eighth and sixteenth notes, creating a lively and engaging musical passage.

[A-SF, 22-17, fol. 171r]

*Engführung**Gut ist es[,] wenn der Orgelpunct auf 1 eines ungeraden Tartes [recte: Taktes] fällt.*
Die engste Engführung ist die[,] wo auf der zweiten Hälfte des ersten Tacts die Antwort erfolgt.
Auf den Orgelpunct kommt die ganze Tabulatur; von der Grundtonart oder zuerst von der Dominant und dann von der Tonica | Dann gehts auf die Unterdominante. über

[A-SF, 22-17, fol. 171v]

Wenn es sich um Imitation handelt[,] so werden übermässige Quartsprünge sehr häufig gemacht.
Orgelpunct zu transponier[en] in Bdur u[nd]. Ddur.

[A-SF, 22-17, fol. 172v]

Fortsetzung

Nachdem man im Orgelpunct getiegen ist, geht man wieder hinunter.

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and contains several measures of music, including a large bracketed section. The bass staff begins with a bass clef and contains corresponding notes and rests. The music is written in a historical style with various note values and rests.

The second system of the musical score continues the piece. It features a treble and bass staff with various notes and rests. The music is written in a historical style with various note values and rests. A large bracketed section is present in the treble staff.

The third system of the musical score concludes the piece. It features a treble and bass staff with various notes and rests. The music is written in a historical style with various note values and rests. A large bracketed section is present in the treble staff.

*Fine del Fuga
del Diavolo*

Ein Hahnenei ausgebrütet von einer Kröte

[A-SF, 22-17, fol. 180v]

Fuga aus dem C-molle

The first system of the musical score, measures 1-4, is written for a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is C minor (three flats). The time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in the treble and a half note C in the bass. In measure 2, the treble has a whole rest and the bass has a half note D. In measure 3, the treble has a whole rest and the bass has a half note E. In measure 4, the treble has a whole rest and the bass has a half note F. The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score, measures 5-8, continues the fugue. It begins with a whole rest in the treble and a half note G in the bass. In measure 6, the treble has a whole rest and the bass has a half note A. In measure 7, the treble has a whole rest and the bass has a half note B. In measure 8, the treble has a whole rest and the bass has a half note C. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score, measures 9-12, continues the fugue. It begins with a whole rest in the treble and a half note D in the bass. In measure 10, the treble has a whole rest and the bass has a half note E. In measure 11, the treble has a whole rest and the bass has a half note F. In measure 12, the treble has a whole rest and the bass has a half note G. The system ends with a double bar line.

[A-SF, 22-17, fol. 181r]

Esdur, Comes Bdur, Thema in As und Fmoll, dann Engführung, Orgelpunct, Schluss

[A-SF, 22-17, fol. 181v]

Uebergang nach Esdur.

*Das Thema braucht nicht noch einmal ganz gebracht werden
Man kann gleich einen Uebergang in die verwandte Tonart machen*

Die stufenweise Bewegung ist stets vorzuziehen

[A-SF, 22-17, fol. 182r]

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar note values. There are some accidentals, including a B-flat in the treble staff.

Second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment from the first system. The treble staff features a trill (tr) in the bass line. The key signature remains two flats. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Third system of the musical score. It begins with a first ending bracket labeled "1." above the treble staff. The melody in the treble staff concludes with a half note. The bass staff continues with a few more notes. The system ends with a final cadence.

[Achtelnoten] Gesten etc. fortzuführen biz zur Engführung. Halbschluss auf G.

[A-SF, 22-17, fol. 200r]

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The treble staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A bracket labeled "[2.]" is placed above the first measure. The bass staff also begins with a key signature of two flats and contains a lower melodic line with similar note values and rests. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score. It continues the two-staff format (treble and bass). The treble staff features more complex rhythmic patterns, including beamed sixteenth notes and some accidentals. The bass staff continues the lower melodic line. The system ends with a double bar line.

Third system of the musical score. The treble staff shows a change in the key signature to one flat (F major or D minor) and includes some accidentals. The bass staff continues the lower melodic line. The system concludes with a double bar line.

System 1: Treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The system concludes with a double bar line.

System 2: Treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The system concludes with a double bar line.

System 3: Treble staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The system concludes with a double bar line.

Anhang 6.5: Gegenüberstellung der Datumseintragungen in Kloses Studienbüchern (CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95/I–IV) und Bruckners Taschenkalendern

CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95	Kloses Datierungen	Bruckners Eintragungen in Taschenkalendern
Bd. I	–	3. und 5. Februar 1886: „H[err] Klose – aus Carlsruhe Mittw[och]. 7–8 Uhr Freitag“ ⁹⁹⁷
		3. Februar 1886: „Beginn: H[err] Klose 3. [darüber: 8] Febr[uar]. a 2 [1]886. a z[u]. 5 fl[orin]“ ⁹⁹⁸
		3. Februar 1886: „Beginn: H[err] Klose 3. Febr[uar]. [1]886.“ ⁹⁹⁹
		3. Februar 1886: „H[err] Klose 3. Febr[uar] Anfang. [1]886“ ¹⁰⁰⁰
		19. April 1886: „ ~~Montag 19. April~~ H[err] Klose“ ¹⁰⁰¹
		ca. Mitte Mai 1886: „Jeden Montag 12 Uhr Klose“ ¹⁰⁰²
		ca. nach dem 26. Mai 1886: „Klose schuld[ig]“ ¹⁰⁰³
		ca. 10. Juni 1886: „Freit[ag] 10 Uhr D[r] Behn. ~~2 L~~ [ektionen] – Klose ~~± L~~ [ektion] –“ ¹⁰⁰⁴
		19. Juni 1886: „Samstag 19.6. H[err] Klose 7 Uhr Sam[stag]. 6. [Uhr]“ ¹⁰⁰⁵
		ca. Anfang Oktober 1886: „H[err] Klose Mittw[och] 1 Uhr 6 Uhr Freit[ag]. ~~7 Uhr~~ “ ¹⁰⁰⁶
Bd. II	–	
		ca. Oktober 1887: „Freund Klose Mittwoch u[nd]. Freitag um 1 Uhr. [von Klose notiert]“ ¹⁰⁰⁷
Bd. III	S. 236: „27. Juni [18]88“ S. 294: „3. Nov[ember]. 1888.“	
		ca. um den 21. November 1888: „ ~~Klose~~ ~~±~~ ~~schuld[ig]~~ “ ¹⁰⁰⁸

⁹⁹⁷ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 174v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 115.

⁹⁹⁸ A-Wn, Mus.Hs. 3178/b/2, fol. 521r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 295–296.

⁹⁹⁹ Ebd., fol. 521v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 295.

¹⁰⁰⁰ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 184r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 122.

¹⁰⁰¹ Ebd., fol. 180v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 120.

¹⁰⁰² Ebd., fol. 182r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 121.

¹⁰⁰³ Ebd., fol. 183r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 121.

¹⁰⁰⁴ Ebd., fol. 184r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 123.

¹⁰⁰⁵ Ebd., fol. 185r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 123.

¹⁰⁰⁶ Ebd., fol. 189v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 127.

¹⁰⁰⁷ A-Wn, Mus.Hs. 3179/1, fol. 18r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 331.

¹⁰⁰⁸ A-Wn, Mus.Hs. 3179/2, fol. 220r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 351.

CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95	Kloses Datierungen	Bruckners Eintragungen in Taschenkalendern
Bd. IV	S. 50: „30 [ante corr.: 29]. Jan[uar]. [18]89.“	28. April 1889: „28. Apr[il] [...] Sonntag Palm[sonntag]: 6 Uhr Vöckner. [Sonntag] H[err] Klose 7 [Uhr]“ ¹⁰⁰⁹
		ca. um den 23. Juni 1889: „Montag 1/2 10 Uhr H[err] Klose“ ¹⁰¹⁰
	S. 246: „14. VI. [18]89“	[ca. September 1889]: „Klose“ ¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁹ A-Wn, Mus.Hs. 3179/2, fol. 229r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 356.

¹⁰¹⁰ Ebd., fol. 232r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 357.

¹⁰¹¹ A-Wn, Mus.Hs. 3179/4, fol. 466r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 390.

Anhang 6.6: Eintragungen Bruckners in den Mitschriften Kloses (CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95), Vockners (A-Wgm, A 178b) und Ecksteins (A-Wn, Mus.Hs. 28446).

Klose:

CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95 Bruckners Eintragungen (pagina)	
Bd. I	13–16 ¹⁰¹² , 24, 28–34, 40–42, 45, 49, 55–56, 62, 67–69, 73–75, 78, 85, 93, 96, 98–100, 102–103, 105, 107, 109–110, 111 (?), 122 (?), 123, 129, 131, 147–148, 155, 161, 167–169, 174–178, 180, 182, 184, 197, 200–201, 205–206, 216, 226, 229, 235, 238, 250 (?), 257, 264, 282
Bd. II	18, 49–50, 62, 64, 69, 73–75, 78–79, 86, 99, 113, 133 (?), 144 (?), 150–151, 159, 164, 168, 170–171, 174, 176, 183, 200, 250, 220, 221, 232, 243, 263, 270–271, 277, 278, 282, 286, 288, 296–297, 301, 308, 320
Bd. III	13, 29, 38, 45–46, 50–51, 54, 58–59, 62–63, 69, 79, 81, 84, 86, 96, 104, 111, 117, 120, 123, 153, 162, 165, 170, 172, 194, 219–221, 224–225, 231, 241, 245, 257, 277, 312
Bd. IV	35, 123, 205, 226, 246

Vockner:

A-Wgm, A 178b Bruckners Eintragungen (pagina)	
Bd. I	14, 16, 30, 105, 122, 129, 158, 187, 188
Bd. II	2–12, 18–19, 48, 57, 62–64, 86, 94
Bd. III	15, 20, 33, 56, 59, 72, 82, 90, 96–97, 100–101, 121–126, 135, 137, 139, 148–150, 152, 155–157, 172, 176, 185, 190
Bd. IV	3–5, 12, 14, 16, 18, 26, 32, 34, 41, 48, 50, 64, 71, 77, 83, 90, 98, 101, 110, 136, 150, 152, 162, 164, 168, 177, 180, 184, 186
Bd. V	3, 48, 49, 53, 54,
Bd. VI	50, 56, 66, 126–127, 145, 150, 151, 155, 178 (?), 179

¹⁰¹² Sämtliche Seiten- bzw. Blattangaben verweisen auf einen Eingriff Bruckners innerhalb der entsprechenden Seite, d. s. Korrekturen in den Übungen oder der Generalbassbezifferung, Ergänzungen zu selbigen, Tonbuchstaben, Kommentierungen, Nummerierungen, Überschriften, aber auch Taktstriche, Akzidenzien oder Akkoladenklammern und Notenschlüssel bis hin zu einzelnen Noten. Ob Bruckner lediglich ein Vorzeichen änderte oder aber ein vollständiges Beispiel auf der jeweiligen Seite von ihm stammt, wurde in der Auflistung nicht berücksichtigt. Seitenspannen sollen keine fortlaufende Bearbeitung durch Bruckner suggerieren, sondern dienen lediglich der Übersichtlichkeit in der tabellarischen Darstellung.

Eckstein:

A-Wn, Mus.Hs. 28446	
	Bruckners Eintragungen (folio)
Bd. I	1r–8v, 10r–15v, 16v, 17v–18r, 19r–21r, 22r–23r, 24r–v, 26v–27v, 29r, 30v–32v, 33v–34v, 37v, 40v, 41v, 43v, 44v–45r, 46r, 47v, 53r, 54v–56r
Bd. II	1v, 3r–v, 5r–v, 7r–8v, 9v, 10v–13r, 15r–18r, 20r, 22r–v, 23v, 26r–27r, 28r, 30r–v, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37v, 41v, 42r
Bd. III	1r–2r, 3r, 5r, 6r, 7r–8r, 9v, 10v, 11v–12r, 13v, 16r, 18v, 19r, 20r, 25v, 29v, 31v, 32r, 34r, 38v
Bd. IV	3r, 11r, 13r, 15v, 17v, 19r, 21r, 22v–23v, 29v, 32v, 33v
Bd. V	7v, 14r

Anhang 6.7: Gegenüberstellung der Datumseintragungen in Vockners Studienbüchern (A-Wgm, A 178b/I–VI) und Bruckners Taschenkalendern

A-Wgm, A 178b	Vockners Datierungen	Bruckners Eintragungen in Taschenkalendern
Bd. I	S. 101: „Ischl am 30. Juni 1876 Jos. Vocknerm[anu]p[ropria]“	
	S. 190: „17. December 1876 J. V.“	
		ca. Anfang 1877: „Mittwoch 1/2 8 – 1/2 10 Vockner“ und „Vockner breite [sic] Gasse N 6, 2. Stiege 3. St[ock]“ ¹⁰¹³
Bd. II	S. 96: „Wien. 23. Februar 1877“	
		ca. März 1877: „Vockners Rock“ ¹⁰¹⁴
		Datierung unbekannt: „Vockners Doctrin: Wenn der Baß [darüber: Grundt(on)] den Fund[ament]ton hat, so bildet die Quint – zu ihm eine Tredezi[ime] (zuerst Undez[ime]) 4 Wenn die Quint des Fund[ament]tons Grundton (= Baß) ist, so bildet der Fund[ament]ton zu ihm (9) Quint Quart Undez[ime]“ ¹⁰¹⁵
Bd. III	–	–
Bd. IV	S. 126: „22. Okt[ober]. [1880]“	22. Oktober 1880: „Vockner 22. Okt[ober] angefangen.“ ¹⁰¹⁶
	S. 175: „13. Mai 1881. [letzte Ziffer ante corr.: 3]“	
	S. 177: „27. Mai 1881. ABrucknerm[anu]p[ropria].“	
Bd. V	–	
		ca. 1882: „Vockner Freit[ag] 7–9“ ¹⁰¹⁷
		ca. November 1883: „Vockner Novemb[er] angefan- gen.“ ¹⁰¹⁸
		vor dem 9. November 1884: „Mittw[och] 7. Uhr Vockner“ ¹⁰¹⁹
		ca. Anfang Dezember 1884: „Mittw[och] 7–9 Vockner“ ¹⁰²⁰

¹⁰¹³ A-Wn, Mus.Hs. 3182/1, fol. 7r–v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 44–45.

¹⁰¹⁴ A-Wn, Mus.Hs. 3182/1, fol. 9v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 48.

¹⁰¹⁵ A-Wn, Mus.Hs. 3182/1, fol. 140v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 57.

¹⁰¹⁶ Privatbesitz zit. nach: Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 157.

¹⁰¹⁷ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/2, fol. 346v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 203.

¹⁰¹⁸ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 141r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 93.

¹⁰¹⁹ Privatbesitz zit. nach: Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 231.

¹⁰²⁰ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 156r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 102.

A-Wgm, A 178b	Vockners Datierungen	Bruckners Eintragungen in Taschenkalendern
		ca. Ende Oktober 1885: „Vockner. Ende Okt[ober] angef[angen]“ ¹⁰²¹
		ca. Ende Oktober 1885: „Hr Vockner Oct[ober] 1. Lect[ion]“ und „Hr Vockner“ ¹⁰²²
		vermutlich 23. Oktober 1885: „23. Vock- ner“ ¹⁰²³
		vermutlich 2. November 1885: „Ob Vockner kommt“ ¹⁰²⁴
		4. und 28. Dezember 1885: „28. [Dezember] Montag 1/2 9 Uhr Morgens. Vockner“ und „4. Dez[ember]. 5 fl schuldig Vockner.“ ¹⁰²⁵
Bd. VI	–	
		6. November 1886: „Vockner 6. Nov[ember] 10 Uhr 1. mal“ ¹⁰²⁶
		27. April 1888: „27. April Ab[en]ds 1/2 8 Uhr Vockner.“ ¹⁰²⁷
		11. Mai 1888: „Vockner 11. Mai Schluß des Unterrichtes.“ ¹⁰²⁸

¹⁰²¹ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 183r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 122.

¹⁰²² A-Wn, Mus.Hs. 3178/b/2, fol. 521r–v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 295–296.

¹⁰²³ A-Wn, Mus.Hs. 3178/b/1, fol. 374r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 248.

¹⁰²⁴ A-Wn, Mus.Hs. 28255, fol. 22r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 284.

¹⁰²⁵ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 171v und 172v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 113–114.

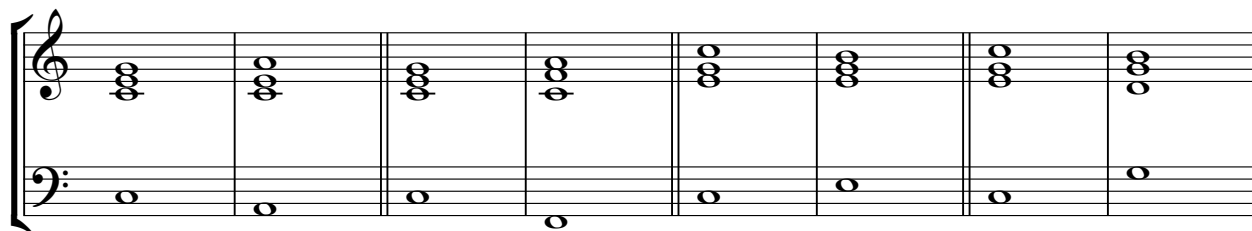
¹⁰²⁶ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 193r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 131.

¹⁰²⁷ A-Wn, Mus.Hs. 3179/2, fol. 229r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 256.

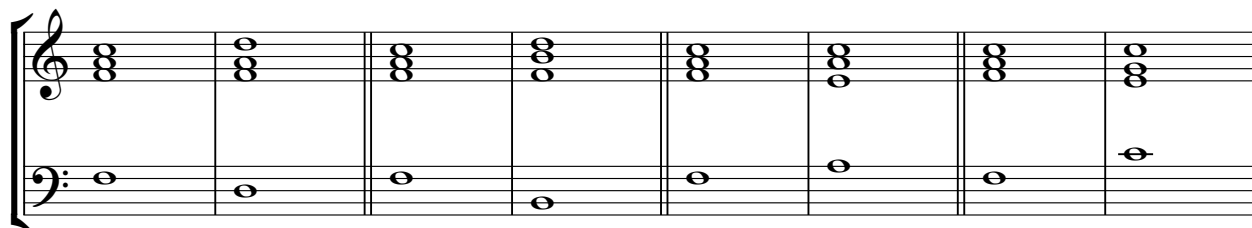
¹⁰²⁸ A-Wn, Mus.Hs. 3179/2, fol. 162v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 242.

Anhang 6.8: Fundamentschritte und Dreiklangsfolgen in C-Dur aus Vockners Studien (A-Wgm, A 178b/I)

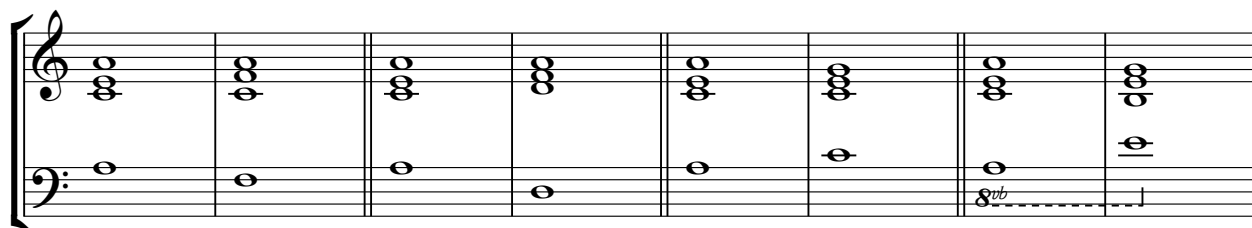
Vockner I, Bsp. 1, pag. 4, „1 St[ufe].“ [Fundamentschritte].



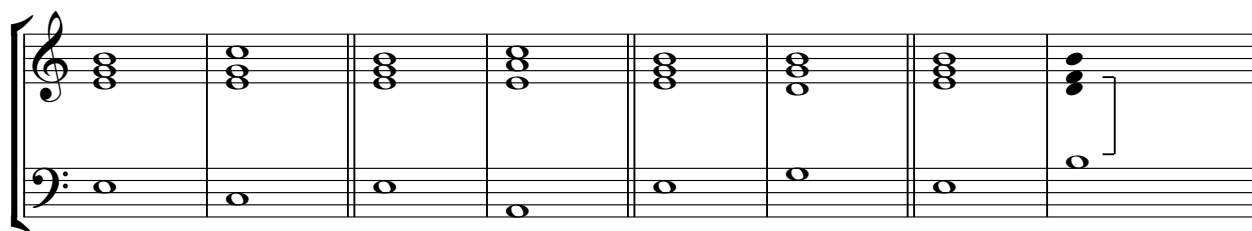
Vockner I, Bsp. 2, pag. 6, „4. St[ufe].“ [Fundamentschritte].



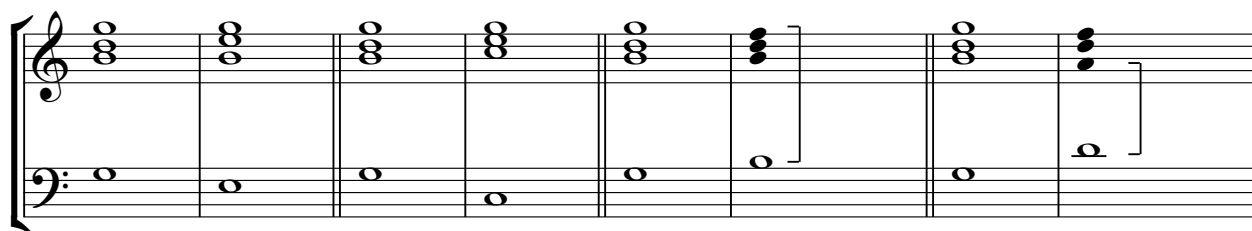
Vockner I, Bsp. 3, pag. 7, „6. St[ufe].“ [Fundamentschritte].



Vockner I, Bsp. 4, pag. 8, „3. St[ufe].“ [Fundamentschritte].



Vockner I, Bsp. 5, pag. 9, „5. St[ufe].“ [Fundamentschritte].



5.

7.

5.

2.

Vockner I, Bsp. 6, pag. 10, „II. St[ufe].“ [Fundamentschritte].

2. 7.

Vockner I, Bsp. 7, pag. 11, „VII. Stufe“ [Fundamentschritte].

(6)

Vockner I, Bsp. 8, pag. 14 [Dreiklangsfolge].

1. 4. 7. 3. 6. 2. 5. 1.

Vockner I, Bsp. 9, pag. 30 [Sextakkord].

3 6 ^ 5 6 3 6 3

1. 4. 7. 3. 6. 2. 5. 1.

Vockner I, Bsp. 10, pag. 31 [Sextakkord, 1. Aufgabe].

1. 4. 7. 3. 6. 2. 5. 1.

Vockner I, Bsp. 11, pag. 32 [Sextakkord, 2. Aufgabe].

1. 4. 7. 3. 6. 2. 5. 1.

Vockner I, Bsp. 12, pag. 33 [Sextakkord, 3. Aufgabe].

1. 4. 7. 3. 6. 2. 5. 1.

Vockner I, Bsp. 13, pag. 34 [Sextakkord, 4. Aufgabe].

1. 4. 7. 3. 6. 2. 5. 1.

Vockner I, Bsp. 14, pag. 106, „Quartsextaccorde.“

Four-staff musical score for piano. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music consists of a sequence of chords and single notes. The bass line includes fingerings: 1., 4., 7., 3., 6., 2., 5., 1. Below the bass staff, there are additional markings: 6/4, ^5, 6/4, 3, 6/4, 3.

Vockner I, Bsp. 15, pag. 107.

Four-staff musical score for piano. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music consists of a sequence of chords and single notes. The bass line includes fingerings: 6, 6, 6/4, 3, 6.

Vockner I, Bsp. 16, pag. 121 [Septakkord].

Four-staff musical score for piano. The top three staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music consists of a sequence of chords and single notes. The bass line includes fingerings: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. Below the bass staff, there are additional markings: 5., 1., 4., 7., 3., 6., 2., 5., 1.

Vockner I, Bsp. 17, pag. 123, „Quintsextaccorde“

5 1 4 7 3 6 2 5 1

6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 7

Vockner I, Bsp. 18, pag. 138.

1 4 7 3 6 2 5 1

6/5 ^5 6/5 3 6/5 3

Vockner I, Bsp. 19, pag. 138–139.

3 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5 6/5

Vockner I, Bsp. 20, pag. 140, „Terzquartaccord.“

Handwritten musical score for Vockner I, Bsp. 20, pag. 140, „Terzquartaccord.“. The score is written on four staves (three treble and one bass). The first three staves contain chords and melodic lines. The fourth staff contains a sequence of numbers: 5, 1, 4, 7, 3, 6, 2, 5, 1. Above the first staff, there are numbers 4/3, 7, 4/3, 7, 4/3, 7, 4/3, 7, indicating intervals or fingerings.

Vockner I, Bsp. 21, pag. 158 [Sekundakkord].

Handwritten musical score for Vockner I, Bsp. 21, pag. 158 [Sekundakkord]. The score is written on four staves (three treble and one bass). The first three staves contain chords and melodic lines. The fourth staff contains a sequence of numbers: 5, 1, 4, 7, 3, 6, 2, 5, 1. Above the first staff, there are numbers 2, 6/5, 2, 6/5, 2, 6/5, 2, 6/5, indicating intervals or fingerings.

Vockner I, Bsp. 22, pag. 187 [Septnonakkord].

Handwritten musical score for Vockner I, Bsp. 22, pag. 187 [Septnonakkord]. The score is written on four staves (three treble and one bass). The first three staves contain chords and melodic lines. The fourth staff contains a sequence of numbers: 5, 1, 4, 7, 3, 6, 2, 5, 1. Above the first staff, there are numbers 9/7, 9/7, 8, 9/7, 6/4, 5/3, indicating intervals or fingerings. The score is divided into two sections, 'a' and 'b'.

Musical score for Vockner I, Bsp. 23, pag. 188-189. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The first measure of the first system is marked with a 'c' and the second measure with a 'd'. The first measure of the first system has a 9/7 chord in the bass and a 9/7 chord in the treble. The second measure of the first system has a 9/7 chord in the bass and a 9/8 chord in the treble. The first measure of the second system has a 9/7 chord in the bass and a 9/7 chord in the treble. The second measure of the second system has a 9/7 chord in the bass and a 9/7 chord in the treble.

Vockner I, Bsp. 23, pag. 188-189 [Stufe steigen].

Musical score for Vockner I, Bsp. 23, pag. 188-189. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The first measure of the first system is marked with a 'c' and the second measure with a 'd'. The first measure of the first system has a 9/7 chord in the bass and a 9/7 chord in the treble. The second measure of the first system has a 9/7 chord in the bass and a 9/8 chord in the treble. The first measure of the second system has a 9/7 chord in the bass and a 9/7 chord in the treble. The second measure of the second system has a 9/7 chord in the bass and a 9/7 chord in the treble.

Anhang 6.9: Gegenüberstellung der Datumseintragungen in Ecksteins Studienbüchern (A-Wn, Mus.Hs. 28446/I–V) und Bruckners Taschenkalendern

A-Wn, Mus.Hs. 28446	Ecksteins Datierungen	Bruckners Eintragungen in Taschenkalendern
Bd. I	Vorsatz: „angefangen den 22/9 [18]84“	20. Oktober 1884: „20. Okt[ober]. Hr. Eckst[ein] Montag 11 schuld[ig] 5 fl. [vollständig gestrichen]“ ¹⁰²⁹
		ca. Anfang November 1884: „Hr Eckstein: Mittwoch 5–6 Uhr 6–7“ ¹⁰³⁰
		[7.–14. März 1885 Reise mit Bruckner nach München zur Aufführung der <i>Siebenten Symphonie</i> (WAB 107)] ¹⁰³¹
Bd. II	Vorsatz: „Wien, 27/3. [18]85.“	
Bd. III	–	vermutlich 27. Oktober 1885: „(Freitag ¼ auf 10 Uhr.) Hr. Eckstein Freitag ~~27. um~~ 11 Uhr. Montag“ ¹⁰³²
		ca. Anfang Dezember 1885: „Hr. Eckstein 5. Bez[irk] Margarethen Siebenbrunnen- gasse 15.“ ¹⁰³³
		28. Dezember 1885: „28. [Dezember] Montag 1/2 9 Uhr [...] Hr. Eckstein 1/2 10 Uhr“ ¹⁰³⁴
	Fol. 37v: [vor dem 10. Januar 1886] „Mittwoch 1/2 7 Uhr Richter- Probe!“ ¹⁰³⁵	3. Februar 1886: „3. Febr[uar] Anfang [1]886 Direct[or] d[e]tt[o]“ ¹⁰³⁶

¹⁰²⁹ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 154r bzw. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 101.

¹⁰³⁰ Privatbesitz zit. nach: Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 231.

¹⁰³¹ Göllerich/Auer, Bd. 4/2, S. 273–274 sowie Uwe Harten, Art. „Zu Anton Bruckners vorletztem Münchener Aufenthalt: Ein Mißgeschick vor dem Te Deum-Erfolg“, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkünste in Österreich*, unter der Leitung von Othmar Wessely, Bd. 42, Tutzing 1993, S. 323–333, hier S. 324.

¹⁰³² A-Wn, Mus.Hs. 3178/b/1, fol. 373v bzw. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 247.

¹⁰³³ Ebd. fol. 375v bzw. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 249.

¹⁰³⁴ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 171v bzw. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 113.

¹⁰³⁵ Richter dirigierte im fraglichen Zeitraum sowohl die Uraufführung der Orchesterfassung des *Te Deums* am 10. Januar 1886 im Rahmen der Gesellschaftskonzerte des Musikvereins als auch die Wiener Erstaufführung der *Siebenten Symphonie* am 21. März im Großen Musikvereinssaal. Mit Blick auf die chronologische Verortung des 4. Bandes durch die Übersendung der Speidel Kritik an Sittard scheint der Abstand zu dieser Eintragung zu groß, als dass eine Probe im Vorfeld der Aufführung der *Siebenten Symphonie* in Frage käme.

¹⁰³⁶ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 184r bzw. Maier, *Verborgene Persönlichkeit I*, S. 122.

A-Wn, Mus.Hs. 28446	Ecksteins Datierungen	Bruckners Eintragungen in Taschenkalendern
		3. Februar 1886: „3. Febr[uar] [1]886 Hr. Eckstein“ ¹⁰³⁷
Bd. IV	–	
		[13.–15. März 1886 Reise mit Bruckner nach Graz zur Aufführung der <i>Siebenten Symphonie</i> (WAB 107)] ¹⁰³⁸
	Fol. 12v: „Jos. Sittard, Hamburg Rutschbahn 4.“	
		ca. März 1886: „März [...] Hr Eckstein möge Sittard Speidels Kritik f <u>u</u> v[om] Te Deum senden. etc.“ ¹⁰³⁹
	Fol. 21v: [1. Mai 1886] „10 Uhr Samstag nach Ostern.“	
		1. Mai 1886: „ ~~11 Uhr~~ . 12 . <u>11. Uhr</u> Hr Eckstein Samstag nach Ostern.“ ¹⁰⁴⁰
		vermutlich 1886: „Eckstein 5. Bez[irk], Margarethenstr[aße]. Siebenbrunnengas- se 15.“ ¹⁰⁴¹
Bd. V	–	
		ca. Mitte Juli 1887: „Mont[ag]. 10 Uhr Samiel“ ¹⁰⁴²
		ca. Sommer 1889 oder 1890: „Friedrich Eckstein Schloß Bellevue bei Grienzing“ [von Eckstein notiert?] ¹⁰⁴³

¹⁰³⁷ A-Wn, Mus.Hs. 3178/b/2, fol. 521v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 295.

¹⁰³⁸ Göllicherich/Auer, Bd. 4/2, S. 421–423.

¹⁰³⁹ A-Wn, Mus.Hs. 3178/b/2, fol. 519r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 294.

¹⁰⁴⁰ A-Wn, Mus.Hs. 3178/a/1, fol. 180v bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 120. Bei Maier Trennstrich als Unterstreichung von „Samstag nach Ostern“ gelesen.

¹⁰⁴¹ A-Wn, Mus.Hs. 28255, fol. 14r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 284.

¹⁰⁴² A-Wn, Mus.Hs. 3178/b/2, fol. 627r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 308.

¹⁰⁴³ A-Wn, Mus.Hs. 3179/4, fol. 466r bzw. Maier, Verborgene Persönlichkeit I, S. 390. Eckstein überliefert hierzu einen Ausflug Bruckners nach Grinzing, wo Eckstein gemeinsam mit dem Ehepaar Lang und Hugo Wolf den Sommer verbrachte. Vgl. Eckstein, Alte unnennbare Tage, S. 180. Eine genauere Datierung ergibt sich daraus nicht, Eintragung und Anekdote dürften jedoch zusammengehören.

9. Literaturverzeichnis

Studienbücher, Handexemplare und Taschenkalender Bruckners

Studienbücher	<i>A-Wst</i> , MHc-4996; <i>A-Wst</i> , MHc-4124; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 33803; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 2124; <i>D-Mbs</i> , Mus.ms. 6561; <i>US-NYp</i> , JOC 92–6; <i>US-NYp</i> , JOF 72–28; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 19792; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 34925; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 24260; <i>US-STu</i> , MLM 152; <i>D-MUEs</i> , HS SANT 4463; <i>US-Wc</i> , ML31 .S4a No. 5; <i>A-Wst</i> , MHc-16188; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 25452; <i>A-Llm</i> , Musik HS 520; <i>CH-CObodmer</i> , ms Bruckner B-092-001; <i>CH-Bps</i> , Sammlung Rudolf Grumbacher; <i>A-Wst</i> , MHc-6403; <i>A-LIa</i> , Mittmannsgruber_Schachtel_1
Handexemplare	<i>A-LIsa</i> , HS 4065 (Pauspertl-Skriptum); <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 3174/1–3 (Grundsätze der musikalischen Komposition); <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 28275/1–2 (Abhandlung von der Fuge); <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 28246 (Elementar-Lehrbuch); <i>A-Wn</i> , 230633-B (Anweisung zum Generalbass)
Taschenkalender	<i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 3178a/1–2; Mus.Hs. 3178b/1; Mus.Hs. 3178b/2, Mus.Hs. 3179/1–6; Mus.Hs. 3180; Mus.Hs. 3181; Mus.Hs. 3182/1–2; Mus.Hs. 3183
Weitere Handschriften	<i>A-Wgm</i> , Nachlass Simon Sechter, Bd. 20d; <i>A-Wgm</i> , Nachlass Simon Sechter, Bd. 21; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 27652; <i>US-Wc</i> , ML31 .S4g No. 1; <i>CH-Bu</i> , Nachlass Friedrich Karl Wilhelm Klose (NL 36), H.9 Bruckner-Klose-Dokumente; <i>CH-Bu</i> , NL 36 C.10 (Schatzkästlein meiner Erinnerungen); <i>A-Wn</i> , F30.Graeflinger.617; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 29333/1–3; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 28443; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 2331; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 6068; <i>A-SF</i> , 20-1; <i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 24259; <i>A-SF</i> , 20-19–21

Schüler-Mitschriften

Christ, Viktor	<i>A-SF</i> , 22-17
Eckstein, Friedrich	<i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 28444–28447
Engelbogen, August	<i>A-Wn</i> , Mus.Hs. 27650

Führich, Carl	Verbleib unbekannt
Göllerich, August	A-Wn, F28.Göllerich.492–495
Heissenberger, Karl	A-Wn, Mus.Hs. 43961
Hofmann, Geschwister	Privatbesitz
Klose, Friedrich	CH-Bu, UBH kr. XXVIII 95/I–IV
Krüzner, Bohumila	A-Llm, Musik HS 515
Loidol, Raphael	A-KR, Mitschrift Loidol
Müller, Johann	A-Wst, MH-14907
Ritter, Lorenz	Privatbesitz
Schalk, Franz	A-Wn, F18.Schalk.452/1–2
Schalk, Josef	A-Wn, F18.Schalk.451/1–4
Schultz, Richard	A-Wn, Mus.Hs. 3199
Schwanzara, Ernst	A-Wua
Speiser, Carl	Verbleib unbekannt
Vockner, Josef	A-Wgm, A 178b/I–VI

Musiktheoretische Lehrwerke

Brosig, Moritz, *Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre, zunächst für Musikinstitute, Lehrerseminare und Präparandenanstalten*. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander), 1874.

Dürrnberger, Johann August: *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre abgesondert in den theoretischen und practischen Theil mit systematisch geordneten, vollständig ausgeführten Cadenzen und eigenen Orgelsätzen als Leitfaden zu den öffentlichen Vorlesungen und auch zum Selbst-Unterrichte von Prof. J[ohann] Aug[ust]. Dürrnberger*. Linz: J. Weinmayr, 1841.

Hensel Daniel (Hg.): *Elementar-Lehrbuch der Harmonie- und Generalbaß-Lehre. Reprint der Ausgabe Linz 1841 mit handschriftlichen Eintragungen Anton Bruckners. Kommentiert und mit einer Studie versehen von Daniel Hensel (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien, Bd. 17)*. Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2017.

- Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1. Teil, Berlin: Christian Friedrich Voß, 1771; Berlin/Königsberg: Decker & Hartung, 1774; 2. Aufl.: Berlin ca. 1776 u. 2. Teil, 1. bis 3. Abt., Berlin/Königsberg: Decker & Hartung, 1776–1779 sowie Nachdruck, Wien: Verlag der k.k. priv. chemisch Druckerey am Graben, 1793.
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*. 3 Bde. Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787 u. 1793.
- Lobe, Johann Christian: *Katechismus der Kompositionslehre* (= Webers Illustrierte Katechismen, Bd. 50). Leipzig: J.J. Weber, 1863.
- ders.: *Lehrbuch der musikalischen Komposition*. 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1850–1867.
- Louis, Rudolf und Ludwig Thuille, *Harmonielehre*. 7. Aufl., Stuttgart: Verlag von Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, 1913.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Abhandlung von der Fuge*. 2 Bde. (Bd. I: Abhandlung von der Fuge, nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst LXII. Kupfertafeln. Bd. II: Abhandlung von der Fuge, zweyter Theil. Nebst LX. Kupfertafeln und einem vollständigen Register über beyde Theile.), Berlin: Haude und Spener, 1753–1754.
- ders.: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen*. 4 Bde., Berlin: Verlag Johann Jacob Schützens Witwe (Bd. 1) und Gottlieb August Lange (Bd. 2–4), 1755–1758.
- Marx, Adolph Bernhard: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*. Berlin: Janke, 1863.
- ders.: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen*. 4 Bde. in 10 Bücher. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847.
- ders.: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*. 2 Bde., Berlin: Janke, 1859.
- Mayrberger, Carl: *Lehrbuch der musikalischen Harmonik in gemeinfasslicher Darstellung für höhere Musikschulen und Lehrerseminare, sowie zum Selbstunterrichte. Erster Theil. Die diatonische Harmonik in Dur*. Pressburg und Leipzig: Verlag von Gustav Heckenast, 1878.
- Richter, Ernst Friedrich: *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*. Leipzig: Georg Wigand, 1852.
- ders.: *Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Structur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel* (= Webers Illustrierte Katechismen, Bd. 64). Leipzig: J.J. Weber, 1868.

- Sechter, Simon (Hg.): *Abhandlung von der Fuge. [N]ach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen von Friedr[ich]. Wilh[elm]. Marpurg. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von S[imon]. Sechter, ersten Organisten der k.k. Hofkapelle in Wien. 2 Bde., Wien: Ant[on]. Diabelli u. Comp., 1843.*
- ders.: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition. 3 Bde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853/54.*
- Türk, Daniel Gottlieb: *Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen. Leipzig/Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1791, Anweisung zum Generalbaßspielen, 2., verbesserte und sehr vermehrte Aufl., ebd. 1800, 3.–5. verbesserte Aufl., hrsg. von Fr. Naue, ebd. 1816, 1824 und 1841.*

Sekundärliteratur

- Adler, Guido: *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien-Leipzig: Universal-Edition, 1935.
- Antonicek, Theophil: Bruckners Universitätsschüler in den Nationalen der Philosophischen Fakultät. Mit einem Verzeichnis der Hörer von Vorlesungen über musikalische Gegenstände vom Sommersemester 1875 bis zum Wintersemester 1896/97, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, S. 433–487.
- Auer, Max: *Anton Bruckner. Mystiker und Musikant*. (= Heyne-Biographien, Bd. 93), München: Heyne, 1982.
- Appel, Bernhard R.: Textdifferenzen, in: *Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Reinmar Emans (= Kompendien Musik, Bd. 3), Laaber: Laaber 2017, S. 163–175.
- Banks, Paul: Jos. Eberle & Co.: Manuscript Paper, in: *The Music of Gustav Mahler: A Catalogue of Manuscript and Printed Sources*, <https://www.mahlercat.org.uk/Pages/Publishers/Eberlenotenpapier.htm> (abgerufen am 15.6.2023)
- Barak, Helmut: Frühe Förderung und musikalischer Dank: Propst Michael Arneth und Anton Bruckner, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005, Bericht*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 15–26.

- Baumgartner, Gerhard: Aus dem Kontrapunktunterricht bei Anton Bruckner. Eine Mitschrift von Lorenz Ritter, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, S. 31–36.
- Boss, Rainer: Die ‚Dittrich-Fuge‘, das ‚Loidol-Fragment‘, das ‚Christ-Fragment‘ und die ‚c-Moll-Skizze‘: Neue Einträge in das Werkverzeichnis Anton Bruckner (WAB), in: *Bruckner-Jahrbuch 1997–2000*, hrsg. von Andrea Harrandt, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch. Linz/Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2002, S. 63–66.
- Bruckner, Anton: *Briefe*, vorgelegt von Andrea Harrandt und Otto Schneider†, 2 Bde., (= Sämtliche Werke Bd. 24/1 u. 2), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1998/2009 u. 2003.
- Bruckner, Anton: *Das „Kitzler-Studienbuch“: Anton Bruckners Studien in Harmonie- und Instrumentationslehre bei Otto Kitzler (1861–63)*. Faksimile-Ausgabe, mit einem Essay hrsg. von Paul Hawkshaw und Erich Wolfgang Partsch, (= Sämtliche Werke, Bd. 25), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2014.
- Buchmayr, Friedrich: Prälatengang Nr. 5 – Anton Bruckner als Gast im Stift St. Florian, in: *Bruckner-Jahrbuch 2011–2014*, hrsg. von Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2015, S. 7–44.
- Chapman, David F.: *Bruckner and the Generalbass Tradition* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 2). Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2010.
- Dahlhaus, Carl: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, in: ders., *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 4 (19. Jahrhundert I, Theorie Ästhetik Geschichte: Monographien), hrsg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber, 2000, S. 237–410.
- Diergarten, Felix: Bruckner als Kontrapunktlehrer. Die Aufzeichnungen Friedrich Ecksteins, in: *Bruckner-Symposion. Die Schüler Anton Bruckners, Brucknerhaus Linz, 1. und 2. Oktober 2021. Bericht*, hrsg. von Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz-Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2022, S. 281–292.
- Eckstein, Friedrich: *Erinnerungen an Anton Bruckner. Von Friedrich Eckstein* (= Universal-Edition 7459 und Philharmonia-Bücherei 440), Wien: Universal-Edition, 1923.
- ders.: »*Alte unnennbare Tage*« – *Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*. Wien-Leipzig-Zürich: Edition Atelier, 1936.
- Federhofer, Hellmut: Luigi Cherubini: ‚Cours de Contre-point et de Fugue‘ in Deutschland und Österreich, in: *Acta Musicologica* 74 (2002) Fasc. II, S. 129–139.
- Flotzinger, Rudolf: Anton Bruckner als Theorielehrer an der Universität, in: *Anton Bruckner in Lehre und Forschung. Symposion zu Bruckners 150. Geburtstag*.

- Linz a. d. Donau, September 1974* (= Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs [AGMÖ], Bd. VII), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1976, S. 39–46.
- ders.: Rafael Loidols Theoriekolleg bei Bruckner 1879/80, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, S. 379–431.
- ders.: Zur Bedeutung des Selbststudiums in Bruckners musikalischer Ausbildung, in: *Bruckner Symposion. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1988, 21.–25. September 1988, Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 51–58.
- Friebe, Johann: *Rudolf Weinwurm*, 4 Bde. (Bd. 1: Biographie, Bd. 2: Rudolf Weinwurm als Komponist, Bd. 3: Rudolf Weinwurm als Musikschriftsteller, Lehrer u. Dirigent, Bd. 4: Werkverzeichnis), mschr. Phil. Diss., Universität Wien 1960.
- Göllerich, August und Max Auer: *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*. 4 Bde. in 9 Teilbänden (1, 2/1–2, 3/1–2, 4/1–4), (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 36–39), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1924–1937.
- Gräflinger, Franz: *Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte*. München: Piper, 1911.
- Gubsch, Clemens: Das „Nullte“ Studienbuch – Lern- und Lehrmaterial von Anton Bruckner, in: *Bruckner-Symposion. Die Schüler Anton Bruckners, Brucknerhaus Linz, 1. und 2. Oktober 2021. Bericht*, hrsg. von Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz-Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2022, S. 293–327.
- Gubsch, Clemens u. Raphaela Quass: Ein bisher unbekanntes Bruckner-Zeugnis, in: *Mitteilungen des Anton Bruckner Instituts Linz*, Nr. 27/28 (Dezember 2021), S. 8–11.
- Grandjean, Wolfgang: Bruckners Studienbuch 1860/61 der Santini-Bibliothek in Münster/Westfalen als biographisches und musiktheoretisches Dokument, in: *Bruckner-Jahrbuch 2001–2005*, hrsg. von Erich Wolfgang Partsch, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2006, S. 303–331.
- Griepenkerl, Friedrich Conrad und Ferdinand Roitzsch (Hgg.), *Johann Sebastian Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-korrekte [sic] Ausgabe von Friedrich Conrad Griepenkerl u. Ferdinand Roitzsch*. Bd. IV. Leipzig: Peters, [ca. 1846].
- Haas, Robert: *Anton Bruckner* (= Die großen Meister der Musik, o. Bd.-Nr.), Potsdam: Athenaion, 1934.
- Harrandt, Andrea: Eine unveröffentlichte Vorlesungsmitschrift. Karl Heissenberger als Theorieschüler Bruckners an der Universität, in: *Bruckner-Jahrbuch*

- 1991/92/93, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz/Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 155–189.
- dies.: Harmonielehreunterricht bei Bruckner – Zu zwei neu aufgefundenen Vorlesungsmitschriften, in: *Bruckner Symposion. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1988, 21.–25. September 1988, Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 71–83.
- dies.: „... den ich als einzigen wahren Freund erkenne“ Anton Bruckner und Rudolf Weinwurm, in: *Bruckner-Symposion. Bruckner-Freunde – Bruckner-Kenner. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1994. 21.–25. September 1994. Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1997, S. 37–48.
- Harten, Uwe: Zu Anton Bruckners vorletztem Münchener Aufenthalt: Ein Mißgeschick vor dem Te Deum-Erfolg, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkünste in Österreich*, unter der Leitung von Othmar Wessely, Bd. 42, Tutzing: Schneider, 1993, S. 323–333.
- Hawkshaw, Paul: A Composer Learns His Craft: Anton Bruckner's Lessons in Form and Orchestration, 1861–63, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 82/2 (Sommer 1998), New York: Oxford University Press, S. 336–361.
- ders.: Anton Bruckner's counterpoint studies at the monastery of Saint Florian, 1845–55, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 90/1 (Frühling 2007), New York: Oxford University Press, S. 90–122.
- ders.: Bruckners Abschriften von Werken anderer Komponisten: Bemerkungen über Chronologie und musikalische Ausbildung während des zweiten St. Florianer Aufenthalts, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005, Bericht*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 173–200.
- Kitzler, Otto: *Musikalische Erinnerungen mit Briefen von Wagner, Brahms, Bruckner, und Richard Pohl*. Brünn: Karl Winiker, 1904.
- Klose, Friedrich: *Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen* (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 61), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1927.
- Leibnitz, Thomas: Anton Bruckner: „Deutscher“ oder „Österreicher“. Deutungen, Vereinnahmungen, Hintergründe, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Elisabeth Hilscher (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 34), Tutzing: Schneider, 1998, S. 463–476.
- ders.: *Die Brüder Schalk und Anton Bruckner. Dargestellt an den Nachlaßbeständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (= Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 14), Tutzing: Schneider, 1988.

- ders.: „Francisce“ und der „Generalissimus“. Die Brüder Schalk als Interpreten und Bearbeiter der Werke Bruckners, in: *Bruckner-Symposion. Bruckner-Freunde – Bruckner-Kenner. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1994. 21.–25. September 1994. Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1997, S. 87–94.
- Lindner, Andreas: Autographes Lehrwerk Bruckners entdeckt, in: *ABIL-Mitteilungen*, Nr. 21 (Juli 2018), S. 5–8.
- ders.: Josef Eduard Seiberl (1836–1877). Leben und Werk des Florianer Stiftsorganisten und Nachfolgers Anton Bruckners, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 56 (2002), H. 3/4, S. 161–214.
- Maier, Elisabeth: *Années de Pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner. (Teil 2)* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 4/2), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2018.
- dies.: *Anton Bruckner als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist. Aspekte einer Berufung* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien. Bd. 15), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009.
- dies.: *Anton Bruckners frühe Linzer Zeit. Lehrerausbildung und Musikstudium an der Präparandie 1840/41* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 7), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2020.
- dies.: Bruckner und die „Affaire St. Anna“, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, S. 219–258.
- dies.: Bruckners oberösterreichische Lehrer, in: *Bruckner Symposion. Anton Bruckner als Schüler und Lehrer. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1988, 21.–25. September 1988, Bericht*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 35–49.
- dies.: Der Nachlass Leopold von Zenettis an der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, S. 53–79.
- dies.: Neue Bruckneriana aus Privatbesitz, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft*, hrsg. von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 1991, Nr. 36 (1991), S. 6–13.
- dies.: *Verborgene Persönlichkeit. Anton Bruckner in seinen privaten Aufzeichnungen*. 2 Bde. (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien, Bd. 11), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2001.
- Maier, Elisabeth und Franz Zamazal: *Anton Bruckner und Leopold von Zenetti* (= Anton Bruckner. Dokumente und Studien, Bd. 3), Graz: Akad. Druck- u. Verl.-Anst., 1980.

- Maier, Elisabeth und Renate Grasberger: *Die Bruckner-Bestände des Stiftes St. Florian. Katalog. Teil 1: Das Bruckner-Archiv (Gruppe 1–12)* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 6/1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2014.
- dies.: *Die Bruckner-Bestände des Stiftes St. Florian. Katalog. Teil 2: Das Bruckner-Archiv (Gruppe 13–23)* (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 6/2), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2015.
- Marx, Eva: Bad Kreuzen – Spekulationen und kein Ende, in: *Bruckner Symposion. Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk, im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1992, 16.–20. September 1992. Bericht*, begr. von Franz Grasberger, hrsg. von Othmar Wessely u. a., Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 31–39.
- Merlin, Christian: *Die Wiener Philharmoniker. Die Musiker und Musikerinnen von 1842 bis heute*, (= Die Wiener Philharmoniker, Bd. 2), Wien 2017.
- Mitterschiffthaler, Karl: *Die Musikpflege im Zisterzienserstift Wilhering: unter besonderer Berücksichtigung der Choralpflege*. Diss., Universität Wien 1995.
- Mühlberger, Kurt und Andrea Singer: *Anton Bruckners »Akademische Bühne«: Die Universität Wien* (= Schriften des Archivs der Universität Wien, Bd. 28). Göttingen: Vienna University Press 2021.
- Nowak, Leopold: Ein Doppelautograph Sechter-Bruckner, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel u. Hubert Unverricht, Mainz: Schott's Söhne, 1971, S. 252–259.
- Orel, Alfred (Hg.): *Ein Harmonielehrekolleg bei Anton Bruckner*. Berlin–Wien–Zürich: Verlag für Wirtschaft und Kultur Payer & Co., 1940.
- Partsch, Erich Wolfgang: Bruckner als „Musikant Gottes“ – Ein Rezeptionsphänomen, in: *Anton Bruckner – die geistliche Musik. Bruckner-Tag, Mannheim, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 31. Mai 2006; musikwissenschaftliche Tagung in Zusammenarbeit mit dem Anton-Bruckner-Institut Linz. Bericht*, hrsg. von Rainer Boss, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2007, S. 79–90.
- dies.: Ein autographes Methodik-Skriptum des jungen Bruckners. Zur pädagogischen Lehrerausbildung an der Linzer Präparandie um 1840, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005, Bericht*, hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 149–160.
- dies.: Viktor Christ – Anton Bruckners Schüler und Kopist“, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, S. 259–272.
- Patten, Nathan van: *Catalogue of the Memorial Library of Music, Stanford University*. Stanford: Stanford University, 1950.

- Rausch, Robin: *Tenderly Guarded Treasure: The Gisella Selden-Goth Collection at the Library of Congress*, (letzte inhaltliche Änderung: 2012, abgerufen am 30.03.2023) <https://www.loc.gov/collections/gisella-selden-goth-collection/articles-and-essays/tenderly-guarded-treasure>.
- Roch, Eckhart: Halb Genie, halb Trottel. Bruckner-Rezeption im Spannungsfeld ästhetischer Projektionen, in: *Anton Bruckners Wiener Jahre. Analysen – Fakten – Perspektiven*, hrsg. von Renate Grasberger, Elisabeth Maier und Erich Wolfgang Partsch (= Wiener Bruckner-Studien, Bd. 1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, S. 281–299.
- Schalk, Franz: *Briefe und Betrachtungen. Mit einem Lebensabriß von Victor Junk. Veröffentlicht von Lili Schalk*. Wien-Leipzig: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1935.
- Scheder, Franz: Zu Bruckners Studienaufenthalten bei Simon Sechter, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft. Studien & Berichte*, hrsg. von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 2021, Nr. 96 (Juni 2021), S. 20–24.
- Schenk, Erich und Gernot Gruber: Die ganzen Studien. Zu Joseph Vockners Theorieunterricht bei Anton Bruckner, in: *Bruckner-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, hrsg. von Othmar Wessely (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 16), Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975, S. 349–377.
- Schönherr, Max: Wer war Friedrich Eckstein?, in: *Bruckner-Jahrbuch 1982/83*, hrsg. von Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1984, S. 163–172.
- Schulten, Walter: *Anton Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit (1845–1855)*. Mschr. Diss., Universität Mainz 1956.
- Schumann, Robert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie 6, Lieder*, begr. von Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus Zwickau, Band 1,1: Lieder. Hrsg. von Tirza Cremer, Mainz u. a. 2021.
- Schwanzara, Ernst (Hrsg.): *Anton Bruckner, Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1950.
- Seidel, Elmar: Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik – Erwägungen zur Analyse Brucknerscher Musik, in: *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Friedrich W. Riedel (= Kirchenmusikalische Studien, Bd. 7), Sinzig: Studiopunkt-Verlag, 2001, S. 307–338.
- Singer, Andrea: Bruckner-Hörer an der Juristischen Fakultät der Universität Wien, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Bruckner-Gesellschaft. Studien & Berichte*, hrsg. von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Wien 2017, Nr. 89 (Dez. 2017), S. 5–12.

- Tashiro, Mimi: The Memorial Library Of Music At Stanford University, in: *Notes*, Vol. 75/2 (Dezember 2018), S. 237–260.
- Tittel, Ernst: Bruckners musikalischer Ausbildungsgang, in: *Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Franz Grasberger. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1964, S. 105–111.
- ders.: *Simon Sechter als Kirchenkomponist*, Diss., Universität Wien 1935.
- Tschulik, Norbert: Der Bruckner-Schüler Josef Vockner, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 289–302.
- Wason, Robert: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg* (= *Studies in Musicology*, Bd. 80), Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- Wessely, Othmar: Anton Bruckner – ein Mystiker?, in: *Bruckner-Jahrbuch 1989/90*, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1992, S. 213–217.
- Zamara, Alfred (†): Meine Erlebnisse mit Anton Bruckner und anderen Größen der Tonkunst, in: *Bruckner-Jahrbuch 1991/92/93*, begr. v. Franz Grasberger, hrsg. v. Othmar Wessely u. a., Linz/Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1995, S. 135–154.
- Zamazal, Franz: Bruckner als Volksschullehrer in St. Florian. Anmerkungen zum Schulwesen und zur Lehrerschaft, in: *Bruckner-Tagung. Der junge Bruckner, Stift St. Florian, 15.–18. September 2005*, Bericht, hrsg. von Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 2008, S. 27–35.
- Zamazal, Franz: Familie Bruckner – Drei Generationen Lehrer. Schulverhältnisse – Ausbildung – Lebenslauf, in: *Staat – Kirche – Schule in Oberösterreich. Zu Anton Bruckners sozialhistorischem Umfeld*, hrsg. von Othmar Wessely (= *Anton Bruckner. Dokumente und Studien*, Bd. 10), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994, S. 97–251.
- Zeleny, Walter: *Die historischen Grundlagen des Theoriesystems von Simon Sechter* (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Othmar Wessely, Bd. 10), Tutzing: Schneider, 1979.
- Politische Verfassung der deutschen Schulen in den k. auch k.k. deutschen Erbstaaten*, Wien: Verlagsgewölbe der deutschen Schulanstalt bey St. Anna in der Johannis-Gasse, 1806.

Lexikon-Artikel

- Boss, Rainer und Clemens Gubsch, Art. Johann Sebastian Bach, in: *Anton Bruckner-Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 19.5.2020, abgerufen am 14.10.2022), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e273.
- Föger, Sandra: Art. Anstellungen, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.9.2017, abgerufen 20.9.2021), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e4557.
- dies.: Art. Ehrendoktorat, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.9.2017, abgerufen 30.11.2021), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e5101.
- Grasberger, Renate und Erich Wolfgang Partsch: Art. Schwanzara, Ernst (eigentl. Ernest Adolf), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 27.5.2019, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e3714.
- Gubsch, Clemens: Art. Cherubini, (Maria) Luigi (Carlo Zenobio Salvatore), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 20.5.2020, abgerufen am 31.3.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e754.
- ders.: Art. Krüzner (verehel. Planck Edle von Planckenburg), Bohumila (Josefa Katharina Helena), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e26455.
- ders.: Art. Ritter, Lorenz (eigentl. Laurentius Josefus), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e3734.
- ders.: Art. Müller, Johann, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 7.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e2997.
- ders.: Art. Schultz, Richard (Künstlername: Schultz-Donato), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.4.2023, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e3689.
- Harrandt, Andrea: Art. Attwenger, Johann Nepomuk, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 6.5.2019, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e246.
- dies.: Art. Bayreuth, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.7.2020, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e7258.

- Harrandt, Andrea und Elisabeth Hilscher: Art. Wetzler (Verlag), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 1.9.2017, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e9429.
- Harten, Uwe: Art. Finanzen, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 25.7.2022, abgerufen am 31.8.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e5256.
- Holtmeier, Ludwig: Art. Louis, Rudolf, BIOGRAPHIE, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart (letzte inhaltliche Änderung: 2016, abgerufen am 31.3.2023), <https://www-1mgg-2online-1com-1004790dz012d.han.onb.ac.at/mgg/stable/49995>.
- ders., Art. Sechter, Simon, WÜRDIGUNG in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart (letzte inhaltliche Änderung: 2016, abgerufen am 31.3.2023), <https://www-1mgg-2online-1com-10047905p06da.han.onb.ac.at/mgg/stable/51110>.
- Kornberger, Monika und Alexander Rausch: Art. Stiegler, Brüder, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hrsg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 10.8.2018, abgerufen am 23.8.2023), <https://dx.doi.org/10.1553/ox00027636>.
- Landau, Annette: Art. Klose, Friedrich, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, (letzte inhaltliche Änderung: 07.11.2013, abgerufen 03.03.2023), <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/020690/2013-11-07>.
- Maier, Elisabeth: Art. Loidol, P. Oddo OSB (Rafael), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 11.2.2019, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e2635.
- dies.: Art. Tantum ergo (WAB 32; 41/1-4; 42,1-2; 43 und 44) „Tantum ergo sacramentum veneremur cernui“, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 17.6.2020, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e9999.
- Münster, Robert: Louis, Rudolf, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 14.12.2018, abgerufen am 31.3.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e2653.
- Partsch, Erich W. und Andrea Singer: Art. Christ, Viktor (Victor Josef Conrad), in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 15.1.2021, abgerufen 20.9.2023), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e3689.
- Pfannkuch, Wilhelm: Art. Klose, Friedrich, in: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1980), S. 123–124.
- Rummenhüller, Peter: Art. Harmonielehre, Die grundton- und skalenbezogene Harmonielehre in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart (letzte inhaltliche Änderung: 2016, abgerufen am 31.3.2023),

<https://www-1mgg-2online-1com-10047905p06da.han.onb.ac.at/mgg/stable/51310>.

Zamazal, Franz: Art. Bruckner, Familie, in: *Anton Bruckner Lexikon online*, hrsg. von Christian Fastl und Andrea Harrandt (letzte inhaltliche Änderung: 20.7.2020, abgerufen 20.9.2021), http://www.bruckner-online.at/ABLO_d1e628.

Tageszeitungen und zeitgenössische Periodika (chronologisch)

[Ohne Verfasser]: Vermischtes, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, XVI. Jg., Nr. 39 vom 13. Mai 1842, S. 156.

[Ohne Verfasser]: Ostermesse-Bericht 1842 von A. Diabelli & Comp., in: Beiblatt zu *Allgemeine musikalische Zeitung*, XLIV. Jg., Nr. 52 vom 28. Dezember 1842, S. 16.

[Ohne Verfasser]: Theoretische Werke, in: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1843*, Nr. 5 [Mai], S. 80 [bzw. 16].

[Ohne Verfasser]: Wien, in: *Fremden-Blatt*, XII. Jg., Nr. 142 vom 24. Juni 1858, S. [3].

[Ohne Verfasser]: Die öffentlichen Jahresprüfungen, in: *Wiener-Zeitung*, CLV. Jg., Nr. 146 vom 29. Juni 1858, S. 2497 [bzw. 13].

Storch, Anton M[onachus]: Art. Musikalisches. Der Roses Pilgerfahrt [in zwei Teilen], in: *Linzer Zeitung* vom 3. Mai 1860, S. 423; 4. Mai 1860, S. 427–428; 17. Mai 1860, S. 471–472; 23. Mai 1860, S. 487–488 und 26. Mai 1860, S. 500–501.

[Ohne Verfasser]: Wien, 9. April, in: Wiener Tagesbericht als Beilage zur *Wiener Zeitung*, CLIII. Jg., Nr. 83 vom 10. April 1862, S. 557.

[Ohne Verfasser]: Verzeichniß, in: *Gmundner Wochenblatt*, XVI. Jg., Nr. 13 vom 27. März 1866, S. 164.

[Ohne Verfasser]: Theater- und Kunst-Nachrichten, in: Local-Anzeiger der ‚Presse‘ als Beilage zu *Die Presse*, XXIV. Jg., Nr. 92 vom 2. April 1871, S. 14.

[Ohne Verfasser]: Theater, Kunst und Literatur, in: *Morgen-Post*, XXI. Jg., Nr. 282 vom 12. Oktober 1871, S. [4].

[Ohne Verfasser]: Kleine Chronik, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 2563 vom 13. Oktober 1871, Abendblatt, S. 1.

[Ohne Verfasser]: Nachrichten aus Linz und Oberösterreich, in: [Linzer] *Tages-Post*, VII. Jg., Nr. 235 vom 13. Oktober 1871, S. 3.

[Ohne Verfasser]: Das Opfer einer Dennuciation, in: [Grazer] *Tagespost*, XVI. Jg., Nr. 276 vom 15. Oktober 1871, Morgenblatt S. 6.

- [Ohne Verfasser]: Verschiedenes, in: *Bozener Wochenblatt. Beilage zur Bozener Zeitung*, XXIX. Jg., Nr. 241 vom 20. Oktober 1871, S. 2.
- [Ohne Verfasser]: Briefe aus dem Publikum, in: *Morgen-Post*, XXI. Jg., Nr. 290 vom 20. Oktober 1871, S. 4.
- [Ohne Verfasser]: Theater- und Kunst-Nachrichten. (Kirchenmusik), in: *Local-Anzeiger der ‚Presse‘* als Beilage zu *Die Presse*, XXV. Jg., Nr. 136 vom 18. Mai 1872, S. 11.
- [Ohne Verfasser]: Theater und Kunst, in: *Fremden-Blatt*, XXVII. Jg., Nr. 351 vom 24. Dezember 1873, *Morgen-Blatt*, S. 5–6.
- [Ohne Verfasser]: Der Generalbaß im philosophischen Professoren-Collegium, in: *Local-Anzeiger* als Beilage zu *Die Presse*, XXVII. Jg., Beilage Nr. 354 vom 25. Dezember 1874, S. 7.
- Marsop, Paul: Art. Das Tedeum des Verkannten, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, XXIX. Jg., Nr. 17 vom 24. April 1886, S. 264–265.
- ders.: Art. Das Tedeum des Verkannten, in: *Kastner's Wiener Musikalische Zeitung*, I. Jg., Nr. 30 vom 9. Mai 1886 und Nr. 31 vom 17. Mai 1886, S. 74–75 u. 91–92.
- [Ohne Verfasser]: Notenpapiere [Anzeige], in: *Deutsche Kunst & Musik-Zeitung*, XIII. Jg., Nr. 34 vom 26. September 1886, S. 347.
- [Ohne Verfasser]: Verzeichnis der Verstorbenen in Wien, in: *Die Presse*, IIL. Jg., Nr. 100 vom 12. April 1895, S. 12.
- [Ohne Verfasser]: Anton Bruckner. Anekdotisches aus seinem Leben und Lehren, in: *Neues Wiener Journal*, IV. Jg., Nr. 1068 vom 14. Oktober 1896, S. 4.
- Schalk, Josef: Gesetz der Tonalität, in: *Bayreuther Blätter*, XI. Jg. H. 6 (Mai 1888), S. 192–197, H. 11 (November 1888), S. 381–390; XII. Jg., H. 6 (Juni 1889), S. 191–198 sowie XIII. Jg., H. 1–2 (Januar 1890), S. 65–70.
- [Ohne Verfasser]: Nachrichten aus Ischl und Umgebung, in: *Ischler Wochenblatt*, XVIII. Jg., Nr. 37 vom 14. September 1890, S. 4.
- [Ohne Verfasser]: Nachrichten aus Ischl und Umgebung, in: *Ischler Wochenblatt*, XXV. Jg., Nr. 39 vom 26. September 1897, S. 4.
- [Ohne Verfasser]: Kunst und Wissenschaft, in: *Ostdeutsche Rundschau*, XI. Jg., Nr. 313 vom 13. November 1900, S. 3.
- [Ohne Verfasser]: Kunst und Wissenschaft. Viertes Symphoniekonzert des Wiener Konzertvereins, in: *Ostdeutsche Rundschau*, XI. Jg., Nr. 334 vom 4. Dezember 1900, S. 4–5.
- Capellen, Georg: Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagner-Forschung?, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, LXIV. Jg. Nr. 11–15 vom 12., 19. und 26. März sowie 2. und 9. April 1902, S. 157–160, 170–175, 185–187, 199–201 u. 214–215.

- Marschner, Franz: Art. Erinnerungen an Anton Bruckner, in: *Österreichisch-ungarische Revue*, XXX. Jg., H. 1 (1903), S. 1–17.
- Decsey, Ernst: Art. Anton Bruckner als Lehrer der Sechterschen Theorie. Erinnerungen und Beiträge, in: *Die Musik*, VI. Jg., H. 22 (August 1906), S. 191–204.
- [Ohne Verfasser]: Kur-Liste Bad-Ischl, in: *Ischler Bade-Liste*, Nr. 17 vom 6. Juli 1910, S. [2].
- Kerschagl, Johann Nepomuk: Art. Heitere Erinnerungen aus Bruckners Lehrstunden, in: *Neue Musik-Zeitung*, XXXII. Jg., H. 1 (1911), S. 27.
- Gräflinger, Franz: Art. Johann August Dürrenberger, in: Unterhaltungsbeilage der [Linzer] *Tages-Post*, Nr. 37 vom 15. September 1912.
- Stradal, August: Art. Erinnerungen an Anton Bruckner, in: *Neue Musik-Zeitung*, XXXIV. Jg., H. 7 (1913), S. 125–128.
- Graf, Max: Art. Erste Stunde bei Bruckner, in: *Prager Tagblatt*, XLIX. Jg., Nr. 209 vom 4. September 1924, S. 3.
- Bienenfeld, Elsa: Art. Anton Bruckner bei Simon Sechter. Die Studienhefte des achtunddreißigjährigen Schülers. Erste Veröffentlichung, in: *Neues Wiener Journal*, XXXIV. Jg., Nr. 11813 vom 10. Oktober 1926, S. 9–10.
- Grüninger, Fritz: Art. „Der deutsche Geist in den Werken Anton Bruckners“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, CI. Jg., H. 4 (April 1934), S. 427–429.
- [Ohne Verfasser]: Richterwechsel beim Zivillandesgericht, in: *Neues Wiener Tagblatt*, LXVIII. Jg., Nr. 237 vom 29. August 1934, Tagblatt, S. 11.
- Hunna, Emerich: Art. „Dr. Georg Wieninger †“, in: *Juristische Blätter*, LXV. Jg., Nr. 3 (8. Februar 1936), S. 68.
- [Ohne Verfasser]: Ein österreichischer Mensch – Anton Bruckner. Zum Beginn der Donau-Festwoche, in: *Linzer Volksblatt*, LXIX. Jg., Nr. 161 vom 16. Juli 1937, S. 1.
- [Ohne Verfasser]: Veränderungen bei Unternehmungen, in: *Neues Wiener Tageblatt*, LXXII. Jg., Nr. 290 vom 21. Oktober 1938, Tagesausgabe, S. 18.
- Graf, Max: Art. Ein Philosoph von der Ringstraße, in: *Neues Österreich*, II. Jg., Nr. 309 vom 21. April 1946, S. 3.
- Gräflinger, Franz: Art. Anton Bruckner und das Salzkammergut, in: *Salzkammergut-Zeitung*, II. Jg., Nr. 41 vom 13. Oktober 1946, S. 1–2.
- [Ohne Verfasser]: Feierliche Übergabe der musiktheoretischen Universitätsvorlesungen Anton Bruckners an das Museum der Univ. Wien, in: *Wiener Universitätszeitung*, III. Jg., Nr. 6 (15. März 1951), S. 1.

Jahresberichte

[Ohne Verfasser], *Jahres-Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Schuljahr 1868–1869*. Wien: Verlag des Konservatoriums / Druck von J. B. Wallihausser, 1869.

[Ohne Verfasser], *Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1872–1873*. Wien: Verlag des Conservatoriums / Druck von J. B. Wallihausser, 1873.

[Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1878–1879*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1879.

[Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1879–1880*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1880.

[Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1881–1882*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1882.

[Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1882–1883*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1883.

[Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1883–1884*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1884.

[Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1884–1885*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1885.

[Ohne Verfasser], *Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der [...] Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. (Gegründet 1817.) Für das Schuljahr 1889–1890*. Wien: Verlag des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1890.

[Ohne Verfasser], *Siebzehnter Jahres-Bericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines, Zweigvereines des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, für das Jahr 1889*, Wien: Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines / Druck von J. B. Wallihausser, 1890.

[Ohne Verfasser], *Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der [...] Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Lehrplan und Prüfungs-Vorschrift für*

das Schuljahr 1890–91. Wien: Verlag der Gesellschaft der Musikfreunde / Druck von J. B. Wallihausser, 1891.

[Ohne Verfasser], Vierundzwanzigster Jahresbericht des Wiener akademischen Wagner-Vereines, Zweigvereines des Allgemeinen Richard Wagner-Vereines, für das Jahr 1896, Wien: Verlag des Wiener akademischen Wagner-Vereines / Druck von J. B. Wallihausser, 1897.

Auktionskataloge (chronologisch)

V. A. Heck: [ohne Titel], [= Heck, Kat. 12]. Wien, o. J. [ca. 1923/24], Lot-Nr. 34, S. 4.

Gilhofer & Ranschburg: [ohne Titel], [= Gilhofer & Ranschburg, Kat. 170]. Wien, o. J. [ca. 1924/25], Lot-Nr. 366, S. 31.

V. A. Heck: [ohne Titel], [= Heck, Kat. 31]. Wien, o. J. [ca. 1926/27], Lot-Nr. 62, S. 7.

V. A. Heck: [ohne Titel], [= Heck, Kat. 39]. Wien, o. J. [1927], Lot-Nr. 15, S. 5.

V. A. Heck: [ohne Titel], [= Heck, Kat. 61]. Wien, o. J. [ca. 1934], Lot-Nr. 48, S. 4.

Heinrich Hinterberger: *Original-Manuskripte deutscher Dichter und Denker. Musikalische Meister-Handschriften deutscher und ausländischer Komponisten. Eine berühmte Sammlung repräsentativer Handschriften, 1. Teil*, [= Hinterberger, Kat. IX]. Wien 1936, Lot-Nr. 241, S. 63.

Heinrich Hinterberger: *Autographen und historische Dokumente*, [= Hinterberger, Kat. XVIII]. Wien 1937, Lot-Nr. 21, S. 4.

Heinrich Hinterberger: *Interessante Autographen aus zwei bekannten Sammlungen*, [= Hinterberger, Kat. XX]. Wien 1937, Lot-Nr. 68, S. 4.

J. A. Stargardt: [ohne Titel], [= Stargardt, Kat. 545]. Marburg, o. J. [1959], Lot-Nr. 291, S. 77.

J. A. Stargardt: [ohne Titel], [= Stargardt, Kat. 548]. Marburg, o. J. [1960], Lot-Nr. 456, S. 107.

J. A. Stargardt: [ohne Titel], [= Stargardt, Kat. 659]. Berlin, o. J. [1995], Lot-Nr. 669, S. 239ff.

[Ohne Verfasser]: »Stuttgarter Antiquariatsmesse«, 8. Verkaufsausstellung des Verbandes Deutscher Antiquare Autographen- und Graphikhändler. Stuttgart, 6.–9. Februar '69, hrsg. vom Verband Deutscher Antiquare e.V., Stuttgart 1969, S. 70.

Hans Schneider: *Autographen aus verschiedenen Gebieten*, [= Schneider, Kat. 142]. Tutzingen, 1969, Lot-Nr. 326 u. 327, S. 60–62.

Abstract

In der musiktheoretische Ausbildung Anton Bruckners nimmt die Periode bei seinem Lehrer Simon Sechter (1788–1867) von 1855 bis 1861 einen großen Stellenwert ein, komplettiert sie doch Bruckners musikalischen Werdegang um das musiktheoretische Gesamtkonzept des *Fundamentalbasses* mit den daran angebundenen, satztechnischen Grundlagen und Regeln. Dokumentiert ist der Inhalt dieses Unterrichts durch die dabei entstandenen Studienbücher, die bisher nicht oder nur teilweise wissenschaftlich aufgearbeitet wurden. Dieses Desiderat soll in der vorliegenden Arbeit geschlossen werden, wobei sowohl ein musiktheoretischer wie -philologischer Zugang verfolgt wird; Explizit, inwiefern die Differenzierung von Eintragungen von Schüler und Lehrer in den Studienbüchern die Vermittlung musiktheoretischer Inhalte sichtbar machen kann. Um in einem zweiten Schritt der Frage nach einer musiktheoretischen Traditionsbildung in Wien zwischen 1850 und 1900 unter Bruckner nachzugehen, sollen daran anschließend die Schüler-Mitschriften aus Bruckners Lehrtätigkeit an der Universität Wien, dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und aus dem Privatunterricht mit dem gleichen Ansatz untersucht werden. Besonders die Mitschriften aus dem Privatunterricht (von Friedrich Klose, Josef Vockner und Friedrich Eckstein) dienen dem Vergleich, der auf die Bestimmung Bruckners als Schüler und Lehrer der Sechter'schen Theorie zielt.

The period with his teacher, Simon Sechter (1788–1867) from 1855 to 1861 played an important role in Anton Bruckner's music-theoretical education, as it completes the composers' musical development with the concept of *Fundamentalbass* and the fundamentals and rules of composition. It is therefore all the more astonishing that the *Studienbücher* from Simon Sechter's lessons have so far not or only partially a subject of scholarly research. This desideratum is to be closed in this thesis, whereby both a music-theoretical and philological approach is pursued; explicitly, to what extent the differentiation of student and teacher annotations in the *Studienbücher* can demonstrate the transmission of music theory content. In a second step, in order to pursue the question of the formation of a music-theoretical tradition in Vienna between 1850 and 1900 under Bruckner, the student manuscripts from Bruckner's lectures at the University of Vienna, the Conservatory of the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* and from private lessons will be examined using the same approach. The manuscripts from the private lessons (by Friedrich Klose, Josef Vockner and Friedrich Eckstein) are particularly useful for the comparison, which aims to identify Bruckner as a student and teacher of Sechter's theory.