

Zur Instrumentation von Anton Bruckners Symphonien.

Von Alfred Lorenz, München.

In der Vorstandssitzung der I. B. G. in Zürich hat eine besonnene Stimme den Wunsch ausgesprochen, es möchte einmal ein Unparteiischer den Streit um die „Originalfassungen“ der Brucknerischen Symphonien, der der Sache mehr schadet als nützt, schlichten. In einem Punkt des Streites, nämlich dem der Instrumentation, möchte ich diesem Wunsche gerne genügen, denn hier wurde laienhaft so sehr mit Schlagwörtern herumgeworfen, daß sich der gute, gründliche Bruckner bekreuzigen würde, wenn er davon gehört hätte.

„Reiner“ oder „gemischter“ Klang, das „Clair-obscur“ Wagners, das „Gruppenprinzip“ bei Bruckner, seine Übertragung der „Orgelregistrierung“ auf das Orchester . . . Überwindung der Romantik . . . es fehlte nur noch, daß man offen von „Richard, dem Teufel“ und „Anton, dem Heiligen“ sprach.¹

Untersuchen wir nun rein sachlich, was es mit alledem für eine Bewandnis hat.

Zunächst das „Gruppenprinzip“ in der Brucknerischen Instrumentation, d. h. die Nacheinanderstellung musikalischer Gedanken in scharf abgegrenzten Abschnitten verschiedener, aber in sich einheitlich festgehaltener Klangfarbe. Es ist nicht zu leugnen, daß Bruckner diese Kompositionsart gerne angewendet und mit ihr außerordentliche Wirkungen erzielt hat. Ich brauche den Leser nur an einige Stellen zu erinnern: z. B. an das Echo im Streich-, dann im Bläserorchester nach dem ersten Fortissimo des Hauptmotivs der „Dritten“, an das herrliche Abwechseln zwischen Saiten- und Holzblasinstrumenten in den zarten Mittelstellen des Adagios in der gleichen Symphonie, an die Stelle im Finale der IV., wo das vergrößerte Seitenthema im Posaunenchor (in Mischung mit Hörnern) mächtig ertönt und dann von den Streichern (ebenfalls *ff*) wiederholt wird, endlich an den Anfang des Adagios der VII., welches vom dunklen Tubenchor (mit tiefen Saiten gefärbt) eröffnet wird, worauf die Streicher allein das wunderbare „Non confundar-Motiv“ bringen. Besonders deutlich kommt dieses Prinzip tatsächlich in der Originalfassung der V. Symphonie zur Anwendung. Hat es aber Bruckner erfunden? und gar — wie man jetzt gerne behauptet — in Gegensatz zu Wagner?

Wir werden sehen, daß dies nicht der Fall ist. Hat doch Wagner der schönsten Anwendung des Prinzips durch Einführung der dreifachen Holzbläserbesetzung erst die Wege gebnet. Man sehe sich das Lohengrinvorspiel an, welches vollständig in der Art der Orgelregistrierung gebaut ist: 19 Takte Violinen allein, dann 16 Takte Holzbläser, während auf dem Oberwerk die Violinfoli weiterläufeln, dann im „Hauptwerk“ ein neues Register: Hör-

¹ Schon 1924 schreibt Oskar Lang (Anton Bruckner, München, 1924, S. 81): „Gegenüber den sinnlich-romantischen, luziferisch-dämonischen Feuerfarben des Wagnerorchesters besitzt Bruckners Tonkörper die Weisheit des Hieratischen.“

mit Fagotten und tiefen Streichern (14½ Takte), dann „volles Werk“ bis zum Takt 57, worauf wieder der reine Streicherklang für 9 Takte eintritt, um nach ein paar kurzen Registerzügen (Takt 67—70) im anfänglichen Violinklang das Vorspiel zu schließen. Auch die Einleitung zur Tannhäuserouvertüre ist fozufagen registermäßig aufgebaut: 16 Takte tiefe Holzbläser allein, dann Eintritt des Cello-, nach weiteren 8 Takten des Geigenklanges, schließlich beim Posauneneinsatz „volles Werk“, worauf die Register, genau wie sie sich gesteigert hatten, in rückläufiger Bewegung wieder abgestoßen werden. Man denke an die weiteren deutlichen Registerwechsel in Tannhäuser (III. Vorspiel, Schutzflehen und Gebet Elisabeths mit Nachspiel) und Lohengrin (Werbung Lohengrins, Elfas Gesang an die Lüfte, Zug zum Münster usw.).

Aber auch in den Musikdramen Wagners begegnet uns das „Gruppenprinzip“ an vielen Stellen. Vorspiel zu Rheingold: 16 Takte Orgelpunkt, dann 32 Takte reiner Hornklang. Später beim Eintritt der Sechzehntelbewegung erleben wir über dem Fortklingen der vorherigen Farbe die Ablösung dreier 16taktiger Gruppen: 1. Klarinetten mit Bratsche, 2. Oboen mit H. Geigen, 3. Trompeten mit allen Holzbläsern. Und ist der reine Tuben- und Blechklang (mit Harfen) beim Erscheinen Walhalls und bei der Begrüßung der Burg durch Wotan, worin sich ein Mittelsatz von vierfach geteilten Violoncellen mit Hörnern weich einbettet, etwa nicht „Gruppeninstrumentation“? Der Hornabschnitt in Fasolts Rede „Gold'ne Äpfel“ trennt sich deutlich von der Fagottgruppe „sich und bleich“ ab. Ähnlich bei den Stellen des Tarnhelm-motivs. Hat man vergessen, wie sich bei der Verwandlung nach Nibelheim die Gruppen ablösen (Pos., Str., Pos., Str., Horn., Str., Horn., Str.), wie sich das Vorspiel zur Walküre in Gruppen staffelt (36, 8, 16, 19, 18, 24 Takte), wie die Gruppe der 4fachen Violoncelli bei der Labung Siegmunds hervortritt, wie seine Erzählung („Nun weißt du fragende Frau“) in den schönen Gruppen: 1. Streicher, 2. Hörner mit Fag. und Vc., 3. Holzbläser, schließt, wie sich die geteilten Bratschen und Violoncelli bei der rührenden Stelle „Mir allein weckte das Auge“ von der vorhergehenden Entwicklung des Walhallthemas (Hrn., Fag., Pos.) abhebt, wie deutlich endlich bei der Todesverkündigung die Gruppen (Tuben / Tromp. mit Pos. / Tuben / Tromp. mit Pos. / Hörner mit Fagotten; dann das Ganze wiederholt) sich von einander scheiden?

In den Meisterfingern weise ich auf folgende Stellen hin: I. Aufzug, Takt 122f: Staccatoholz gegen leidenschaftliche Streicher; 222f: Taufchor mit Orgel gegen eine Art Concertino bei jedem Zeilenende; 508f: Magdalene- und Lehrbubenmotiv abwechselnd in Hbl. und Str.; 918f: Lehrbubenfugato (Str.), dann Merkertriolen (Hbl.); 983f: die ganze Anlage des Meisterfingerauftretts; II. Aufzug, 886 f: Die Streicher des Schusterliedes werden vom Bläserchor des Zwischenspiels unterbrochen. Das Vorspiel zum III. Aufzug ist gänzlich nach dem Gruppensystem angelegt; ebenso das Johannesliedchen Davids; auch das Trau Lied Walthers zeigt trotz kleiner Färbungen in den Abschlüssen diese Anlage: Erster Stollen: Streicher allein / Zweiter Stollen: Bläser allein / Abgang: Streicher mit sanfter Bläserfärbung; am Anfang der Evaßzene und in der Liedtaufe beachte man das schöne Abwechseln von Bläser- und Streichergruppen; auch der 2taktige Wechsel bei Walthers Auftritt auf der Festwiese (1. Str., 2. Ob. mit Hörnern, 3. Klar. mit Fagotten, 4. Trompete mit Holzbl.) ist durch Gruppengefühl eingegeben.

Ganz besonders häufig treten uns „Gruppen“ im PARSIFAL entgegen. Ich könnte leicht ein Viertelhundert solcher Stellen angeben, begnüge mich aber mit dem Hinweis auf den mittleren Teil des Vorspiels:

- | | |
|----------------|---|
| Gralmotiv: | Trompeten und Posaunen, 3 Takte |
| Gralfexten: | Echo in Holzbläsern, 2 Takte |
| Glaubensthema: | Volles Blech (2mal), 7 Takte |
| | Blech mit tiefem Holz, 5 Takte |
| Gralmotiv: | Streicher allein, 4 Takte |
| Glaubensthema: | Holzbläser allein, 3 Takte |
| | Streicher allein, 3 Takte |
| | Hörner und Fagotte mit tiefen Streichern, 3 Takte |
| | Volles Orchester, 4 Takte |
| | Holzbläser allein, 7 Takte. |

Ja selbst im TRISTAN, wo doch das Walten der „Übergänge“ (vgl. die Wefendonkbriefer) zum Prinzip erhoben ist, bilden sich manchmal „Gruppen“. So in den Echo Stellen des Vorspiels beim Auftritt Tristans in Isolde's Zeit, und im ganzen Vorspiel zum III. Aufzug.

Auch von Beethoven konnte Bruckner das Gruppenprinzip gelernt haben. Man braucht nur an die IX. Symphonie zu denken: Adagio: Streichermelodie mit Echo aus Holzbläsern in achtmaligem Wechsel; Anfang des Finales: Abwechseln zwischen allen Bläsern und Rezitativ der Bässe, dann der Aufbau der Freudemelodie in vier sich stufenweise steigenden 24taktigen Gruppen. Dieselbe Staffelung von 24taktigen Gruppen hatte Beethoven schon im Allegretto der VII. angewandt: 1. Bässe, Vc., Br. allein, 2. Hinzutritt der II. Geige, 3. Hinzutritt der ersten, 4. Tutti. Betrachten wir dann die kurzen Gruppen im II. Teil des Presto der VII., am Schluß des ersten und letzten Satzes der VI., im Andante der V., um endlich in der Durchführung des I. Satzes der V. zu sehen, wie sich die Gruppen bis zu zwei Takten, schließlich bis zu je einem Akkord verkleinern! Noch ein Hinweis auf die Trios der I., II. und III., auf die Einleitung der II. und auf das dritte Thema des 1. Eroica-Satzes, dann verlassen wir Beethoven.

Denn auch bei Haydn und Mozart gibt es genug Beispiele, von denen ich nur die gesamte „Militärsymphonie“ Haydns, sowie die Trios der Meistersymphonien Mozarts erwähne.

Zieht sich also das Gruppenprinzip auch durch Klassik und Romantik (liefert nicht zu vergessen!), so war es vorher sogar Regel. Denn die ganze vorklassische Instrumentalmusik beruht ja auf dem Concerto grosso, was nichts anderes ist, als das Gruppenprinzip auf das dynamische beschränkt. Dennoch gab es auch damals gleichwertige Gruppen, was wir deutlich in der „Feuerwerksmusik“ G. F. Händels beobachten können, wo sich Massenchöre von 36 Holzbläsern, von ebensoviele Streichern, von 9 Hörnern und von 9 Trompeten mit 3 Paar Pauken gegenübertraten. Andererseits können wir aus Bachs Brandenburger Konzerten, die durchaus auf dem Prinzip des Concerto grosso beruhen, lernen, daß das Gefühl für „Gruppe“ keineswegs verloren geht, wenn das dem „Grosso“ gegenüber tretende „Concertino“ die sonst einheitliche Zusammenfassung vermissen läßt. Bachs Concertino besteht ja im II. Konzert aus Trompete, Flöte, Oboe und Violine, im IV. aus Violine und 2 Flöten, im V. aus Cembalo, Flöte und Violine.

Wollten wir also in der Klassik und Romantik auch solche, innerlich vielfarbige Verbindungen als „Gruppen“ anerkennen, was, wie wir sehen, Bach ohne weiteres tat, so würden wir die Beispiele für Anwendung des Gruppenprinzips in diesen Jahrhunderten noch um das Zehnfache vermehren können. Nur ein Beispiel aus Wagner: Wenn wir in der Götterdämmerung (nach Siegfrieds Tod) die refrainartig wiederkehrenden Takte der Trauerklänge als „Tutti“ empfinden, werden die zwischenliegenden Gruppen der Siegmund- und Siegfriedmotive zu riesenhaften „Concertinos“, trotz der darin herrschenden Mischfarben. Und auch Bruckner kennt die Gegenüberstellung von gemischt-farbigen Gruppen, sogar in der Originalfassung der V. (2. Satz, T. 81: Bässe mit Br., 2. Vl. und Fg. gegen Flöten, Ob., Kl. mit Viol.).

Damit fällt die Behauptung, das Gruppenprinzip sei eine Eigentümlichkeit Bruckners, in nichts zusammen. Es gar als ein Merkmal zur Erkenntnis des „echten“ Bruckner anzusetzen, ist gänzlich abwegig. Ist denn das Gruppenprinzip durchbrochen, wenn die angeblichen Bearbeiter der Brucknerschen Partituren in der V. Symphonie die Takte 406—408 des ersten oder die Takte 178—180 des letzten Satzes anderen, aber gleichermaßen als Gruppe wirkenden Instrumenten übertragen? Sie haben im Gegenteil stellenweise das Gruppenprinzip noch vermehrt; denn dadurch, daß z. B. Löwe im I. Satz der IX. die Takte 507/8 uminstrumentierte, entstanden drei Gruppen (Hbl., Str., Blech), während im Original nur Hbl. gegen Blech standen; und dadurch, daß in der Druckausgabe der V. in T. 328 die Hörner gestrichen wurden, leuchtet jetzt die Gruppenwirkung: Hörner — Helles Blech auf, die in der Urfassung wegen Mitgehens der Hörner fehlte. Hier hätten also im Gedankengang der Brucknerreiner die „Bearbeiter“ die Sache „Brucknerischer“ gemacht als sie war.

Übersehen wir so die Wirksamkeit des Gruppenprinzips während der ganzen Entwicklung unserer Orchestermusik, so muß man die Behauptung, „Bruckner käme von der Orgel“ in

Mitt. 11

nung auf seine Instrumentierung mindestens für zweifelhaft erkennen.² Jedenfalls kommt das Gruppenprinzip nicht von der Orgel, vielmehr war umgekehrt die Ausbildung des Orgelbaues eine Folge der Orchesterentwicklung während der Klassik und Romantik und die steigende Registrierkunst der Organisten eine Nachahmung der Instrumentationstechnik anderer Komponisten.³ So hat sich denn ja auch die Registrierung im Orgelspiel vielfach gewandelt. Während Bach, wie Schweitzer⁴ sehr richtig ausführt, mit wenigen lange festgehaltenen Registern auskam, wird genau in der Zeit des Mannheimer Crescendos der Jalousiebau eingebaut und Knecht sagt direkt: „Die Einrichtung der Orgel ist als eine Nachahmung einer großen Orchestermusik anzusehen“.⁵ Wenn die Orgel in der Mitte des 19. Jahrhunderts den dynamischen Wirkungen des romantischen Orchesters gefolgt ist, was man gegenwärtig mit Recht als unregelmäßig verurteilt, so ist das doch der beste Beweis, daß sie zu Bruckners Zeit nicht ein Vorbild für seine Instrumentationskunst abgeben konnte. Vielmehr ist anzunehmen, daß Bruckner in Nancy, Paris und London die heute als verdammungswürdig angesehenen „romantischen“ Crescendos sehr wohl angewendet hat. Beweisen läßt sich das nicht, weil seine Improvisationen nicht erhalten sind. Aber wie hätte er in jenen Ländern die bekannten Erfolge erzielt, wenn er nicht im Geiste der Zeit⁶ gespielt hätte? Das Gruppenprinzip, das heute als Überwindung der Romantik gepriesen wird, wäre ja damals einfach als „romantisch“ empfunden worden!

Wie steht es nun mit den „gemischten Klängen“? Diese sollen nach der Ansicht der neuen Brucknerbewegung vom Meister abgelehnt und ihm nur von seinen bösen Schülern aufgezwungen worden sein. Aufschluß kann uns hier sehr deutlich die I. Symphonie geben, denn in seiner „Besicht“ hat sich Bruckner nicht dreinreden lassen. Da finden wir aber, daß viele Stellen, die in der Linzer Fassung ungemischt instrumentiert waren, in der Wiener Fassung durch ein anderes, nun mitgehendes Instrument gefärbt sind:⁷

Linzer Fassung (1865/66):

- I. 13—16 I. Viol.
 67—85 Viol., dann alle Str.
 257—60 dto.
 134 u. 136 das h in der Br.
 144 f Contrabaß allein
 211—214 I. Viol.
 331—339 I. und II. Viol.
 340—342 I. und II. Viol.
 II. 8—9 Violinen
 13—15 Horn
 34/5 I. Viol.
 38—40 I. Viol.
 40 Violoncell
 41—42 I. Viol. (4 Achtel mit Pof.)
 66—72 Violoncell

Wiener Fassung (1890/91):

- 13—16 daselbe mit 2 Oboen
 65—83 werden durch vereinzelte Holzbläserklänge verstärkt
 257—60 dto.
 132 u. 134 durch Oboe II. unterstützt
 141 f mit Vc.
 211—214 mit 2 Oboen
 324—332 mit 2 Flöten
 333—335 mit Fl., Ob., Kl., Tromp.
 8—9 mit Ob. und Klar.
 13—15 mit Br. und Klar.
 35/6 mit Oboen
 39—41 beide Viol. mit 2 Klar.
 41 mit Trompete
 42—43 mit 2 Fl., Ob., 2 Hrn. (ohne Pof.)
 67—73 mit 2 Oboen

² Alfred Orel warnt in seinem Brucknerbuche (1925) S. 125 mit Recht davor, „Bruckners Werke gleichsam als instrumentierte Orgelwerke“ anzusehen, wenn er auch manche Einflüsse der Orgeltechnik zugibt.

³ Albert Schweitzer, J. S. Bach (Leipzig 1908), S. 280: „Die Effekte, die ihm (Bach) auf der Orgel vorzuwehen, sind dieselben, die er in den Brandenburger Konzerten anstrebt“.

⁴ Albert Schweitzer, J. S. Bach, S. 274, 280.

⁵ Siehe Gotthold Frotscher, Geschichte des Orgelspiels, S. 1036.

⁶ Ich verahre mich davor, als wollte ich damit Bruckner, dem edel-unbestechlichen, ein Buhlen um Publikumserfolg andichten. Ich spreche hier vom Geist der Generation, der in jedem Künstler unbestechlich wirkt. Vgl. mein Buch: „Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen“ Berlin, 1927/28.

⁷ Es werden nur solche Fälle erwähnt, nicht aber die zahlreichen ebenso fesselnden, wo eine einfache Klangfarbe durch eine andere, aber ebenfalls einfache, ersetzt wird. Auch gänzliche Änderungen bleiben unberücksichtigt. Römische Ziffer bedeutet den Satz, arabische den Takt.

100—108	Füllakkorde der Str.	103—111	mit Pof. und Tremolo
119—120	Holzbläser	122—123	Klar. mit Horn
121—122	Holzbläser	124—125	Ob. mit Pof.
123—124	Holzbläser	126—127	dazu 2 Hörner
127	Fagotte	130	alle Holzbläser
148—149	Violoncell	151—152	mit 2 Fag. und 2 Hörnern
151—152	Viol. und Br.	154—155	dazu 2 Fl., 2 Ob., 2 Tromp.
154—155	I. Viol.	157—158	dazu Br., Fl., Klar., Tromp.
156—157	I. Viol.	159—160	dazu Br. und alle Fl., Ob., Klar.
III. 15—18	Holzbläser allein	16—19	Fag. mit Hörnern
80—83	Flöte	82—90	mit Klar.
85—88	Fagott	87—90	mit Horn
103—106	Holzbläser allein	106—109	Fag. mit Hörnern
135/6	Violoncell und C-Baß ebenso in allen ähnlichen Stellen	140/1	dazu Br., Klar. und Fag.
137/8	Vc. und C-Baß	142/3	dazu Br., Fag. und Pof.
IV. 19—22	Fl., Klar., Hrn.	19—22	dazu Oboe
29—30	Oboe	29—30	Klar. dazu
58—64	Die Streicherfiguren	59—65	durch Holzbl. gefärbt
212 f	ebenso	216 f	ebenso
315—323	ebenso	315—323	ebenso
293—296	Fl., Klar., Hrn.	293—296	dazu I. Ob.
347—354	2 Flöten	345—352	dazu erste, dann beide Klar.
394—395	Tromp. allein	391—392	dazu 4 Hörner.

Oft erleben wir aber auch das Umgekehrte: der gemischte Klang der Linzer Partitur wird später vereinfacht:

I. 58—66	I. Violoncell u. Horn	56—64	Vc. und Brautche
134	Vc. und II. Klar.	132	Vc. allein
136	Vc. und II. Klar.	134	Vc. allein
173	Tromp. und Pof.	171	Tromp. allein
326/7	Füllstimmen	319/20	werden einheitlich Hörner
III. 27—31	Hrn., Klar., Oboen	28—32	Hörner allein
32	Fag. und Str.	33	ohne Fagott
135/6	Pof. u. Hbl.	140/1	Hörner allein
	ebenso in allen verwandten Stellen		
Trio: 18/9	Füllst.: Str., Fag., Ob.	18/9	Str. allein
IV. 32/3	Klar. u. Fag.	32/3	Klar. allein
34/5	Fag. u. Hörner	34/5	Hörner allein
238—244	Begl.: Blech u. Hbl.	241—247	Blech allein
303—309	Ob. u. Klar.	303—309	4 Takte: Kl. allein, 3 Takte: Oboe allein
319—322	Fl., Ob., Klar.	319—322	ohne Oboe
367 f	Chor von Pof., Fg. u. Hrn.	363 f	Pof. für sich.

Vielfach wird auch ein in der Linzer Partitur vorhandener gemischter Klang durch Beibehaltung in der Umarbeitung bestätigt: Hier nur einige Stellen: I. 58 f (56 f) Zweites Vc. mit Fag., 86—89 (84—87) Zusammengehen aller Str. mit den Hbl., IV. 48 f (49 f) Fl., Ob., Klar., 120 f (121 f) Hörner und Pof., 125 f (126 f) Fl., Ob., Klar., 340 f (337 f) Klar. und Ob., ab 344 (341) mit Flöten.

Wie steht es nun mit den anderen Symphonien, von denen ich zunächst die in der „Originalfassung“ vorliegenden behandle, freilich nicht in der den Rahmen eines Aufsatzes übersteigenden bisherigen Weise. Ich will nur die Takte zählen, in denen der Hörer den Genuß hat, „reinen Klang“, d. h. nur Streicher, oder nur Holzbläser oder nur Blech allein zu hören.* Das

* Ich zähle hier nur die Takte, in denen der „reine Klang“ durchaus und ungeteilt wirklich den ganzen Takt ausfüllt. Wollte ich auch die Takte heranziehen, deren Anfang durch übergehaltene Töne oder deren Ende durch Auftakte anderer Klanggruppen „getrübt“ sind, so gäbe das umständliche Bruchrechnungen, die den Prozentatz etwas erhöhen würden. Der Einfachheit halber habe ich diese Takte erst bei der Zusammenfassung auf Seite 1323 unten berücksichtigt, indem ich in überreichlicher

Heft 11

und im 1. Satz der VI. Symphonie 30 Takte von 369, im 2. Satz 29 von 177, im 3. Satz (Trio und Da Capo) 37 von 272, im Finale 70 von 415; also im Ganzen bloß $13\frac{1}{2}\%$ oder 1833 Takte. Dabei ist von der neuen Brucknerbewegung zugegeben, daß diese Symphonie von allen Zutaten vollkommen gereinigt sei. Trotzdem ist in ihr kaum irgend eine Hauptmelodie, ja sogar Nebenstimme zu finden, die nicht „gemischten Klang“ hätte.

In der IX. Symphonie (Originalfassung) finden wir im 1. Satz 37 Takte reinen Klangs (von 567), im zweiten 47 (von 764) und im dritten 19 (von 243), also von insgesamt 1574 Taktten nur etwas über 6% !

Die IV. Symphonie enthält in der Originalfassung im 1. Satz 66 Takte reinen Klangs (von 173) im zweiten 72 (von 247), im dritten $2 \times 57 + 19 = 133$ (von 572), im Finale 68 (von 521), also von insgesamt 1933 Taktten $17\frac{1}{2}\%$. (In der Druckausgabe ist diese Zahl auf etwas über 15% herabgemindert.)

Die übrigen Symphonien konnten nur nach der Druckausgabe abgezählt werden. Danach sind in der zweiten $18\frac{1}{2}\%$, in der dritten $17\frac{1}{2}\%$, in der siebenten $18\frac{1}{2}\%$ und in der achten 14% aller Takte ungemischt instrumentiert.

Vergleichen wir damit nun die V. Symphonie, so ergibt sich bei der „Originalfassung“ ein Prozentsatz der ungemischt instrumentierten Takte, der den obigen ungefähr gleichkommt, nämlich $16\frac{2}{3}\%$. Diefen drückt nun die ältere Druckausgabe auf die Hälfte (etwas über 8%) herab, was also tatsächlich eine starke Verminderung der „reinen“ Klänge bedeutet. Da aber dies immer noch mehr ist als in der zweifellos als Original-Bruckner anerkannten IX. Symphonie, so sieht man, daß daraus kein Schluß auf die Unechtheit der Druckausgabe der V. Symphonie gezogen werden darf.

Die stilistischen Merkmale versagen in der Frage nach der Echtheit der Druckausgabe der V. Symphonie durchweg. Das Gruppenprinzip geht, wie wir bewiesen, durch die ganze neuzeitliche Musik, und stammt nicht von der Orgel, sondern aus dem Concerto grosso. Und der Unterschied zwischen „klaren“ und „gemischten“ Farben ist im Grunde gar nicht vorhanden. Denn jede Klangfarbe, auch die eines Einzelfinstrumentes, beruht auf der Mischung der Obertöne. Ein Tonsetzer, der mehrere Instrumente in einer Stimme vereinigt, macht also die Sache nicht „unklar“, sondern erfindet einfach durch die Kunst der Verschmelzung andere Instrumente. Es wäre unmöglich, so viele verschiedene Instrumente ins Orchester zu setzen, wie einem phantasievollen Tonsetzer vorschweben. Niemand wird den wundervollen Klang, mit dem der Liebesmahlspruch am Anfang des Parsifalvorspiels aus dem verdeckten Bayreuther Orchester wesenlos den Raum erfüllt, jemals als eine zerrissene Vielheit empfunden haben, sondern als einen göttlichen einheitlichen neuen Klang. Solche Mischungen erzeugen kein „Claire-obscur“ — ein gänzlich unpassendes Schlagwort! — sondern höchste Deutlichkeit der Linie. Das Ohr des Genies hat andere Begriffe von „einfach“ und „zusammengesetzt“ als der Notenschreiber, der vom Papier aus urteilt. So hat denn auch Bruckner den Wert der „Klangfarbenmischung“ nach Kitzlers Unterricht sehr wohl geschätzt* und sie, wie wir sahen, in mehr als $\frac{1}{3}$ seiner Symphonie-Musik angewendet.

Die Frage nach der Billigung der Druckfassung der V. Symphonie durch Bruckners letzten Willen, kann einzig durch biographische Forschung, die mir bis jetzt in dieser Beziehung noch nicht vollendet scheint, entschieden werden. Ich schließe mich hier den Ausführungen Victor Junks an (ZFM Maiheft 1936) und bekenne ebenfalls, daß ich die V. fortan am liebsten in der jugendlicheren Originalfassung hören möchte, daß es aber nicht ausgeschlossen ist, daß schon vor der Grazer Uraufführung die letzte Umarbeitung stattgefunden hat, nach der der Druck später erfolgt ist. Orel nimmt in seinem Brucknerbuche eine 2. Umarbeitung

Schätzung die Zahl der reinklanglichen Takte auf beinahe $\frac{1}{3}$ angab. Der Paukenklang ist zur Blechgruppe gerechnet.

* In den Werken seiner ersten Lebenshälfte kann von tieferem Empfinden für Klangfarbe wenig bemerkt werden. So beruht die Bläserbehandlung im Requiem und in der Missa solennis (15. Bd. der G.-A.) durchaus nur auf dem Prinzip der Chorstimmenverstärkung. Einzig die Verwendung der obligaten Oboe im „Qui tollis“ und des alleingestellten Posaunchores zu dem Worte „mortuorum“ am Schluß des „Resurrexit“ läßt ein Gefühl für Klangfarben ahnen.

an, deren Zeitpunkt er jedoch durch ein Fragezeichen (S. 214) als unbestimmt bezeichnet. Auer hingegen behauptet in der ZFM (Maiheft 1936), Bruckner hätte geglaubt, der Druck sei nach der für die Wiener Nationalbibliothek bestimmten Handschrift erfolgt. Es bewiese aber eine arge Unerfahrenheit des Meisters, wenn er die kurze Zeit, in der die Handschrift bei der Firma lag (etwa 3 Monate), für ausreichend zur vollen Herstellung des Stiches erachtet hätte. Diese Ausleiher genügte nur zu irgendwelchen Vergleichen mit der wirklichen Stichvorlage. Die Möglichkeit einer Umarbeitung durch Bruckner lehnt Auer überhaupt ab, hat aber dabei immer nur die Zeit zwischen der Grazer Uraufführung und dem Erscheinen des Druckes im Auge, während er sich selbst widerspricht, wenn er in Anm. 3 sagt, „der Grund für die Beiziehung der neuen Bläser (für den Schlußchoral) sei in Ermüdung der übrigen zu suchen gewesen“. Im Original sei jedoch „in weiser Voraussicht durch die für Streicher allein gesetzte Gefangsgruppe“ (die bekanntlich in der Druckausgabe fehlt) den Bläsern Gelegenheit gegeben, sich vor den letzten großen Steigerungen auszuruhen. „So hat der Strich den Schaden angerichtet.“ Das ist doch der beste Beweis, daß Schalk schon damals nach einer Partitur dirigieren mußte, in der die ausruhenden Takte fehlten. Sonst hätte er ja den Strich einfach wieder „aufmachen“ können, anstatt den Schluß umzusetzen. Diese Partitur muß also der späteren Druckausgabe schon sehr ähnlich gewesen und Bruckner bekannt gewesen sein, sonst hätte Schalk den Meister nicht zur Aufführung erwarten können. Warum sollte denn Bruckner, der in seinem ganzen Leben in einem fortwährenden Verbesserungsbestreben von einer wahren Umarbeitungswut befallen war,¹⁰ gerade bei der V. von dieser Gewohnheit abgegangen sein und es bei dem Text der jetzt durch das Verdienst Robert Haas' zu unser aller Freude herausgegebenen „Originalfassung“ belassen haben? Diese zeigt ja doch trotz ihrer fabelhaften, allgemein anerkannten Wirkung vom Standpunkt eines wirklich orchestergeübten Dirigenten hin und wieder gewisse, das Publikum freilich nichts angehende, kleine Schwächen, die in der Druckausgabe beseitigt sind (z. B. tiefe Flöten, die man im Tutti einfach nicht hört, Stärkeungleichheit bei Oktavenintervallen, Undeutlichkeit der Vorhaltswirkung im Pizzicato des Seitenthemas des I. Satzes, Magerkeit der Ankündigung des Finale-Hauptmotives durch bloßes Solo, usw.). Vieles andere freilich ist entschieden eine Abschwächung der ursprünglich genialen Kraft. Aber kann es deshalb nicht von Bruckner stammen? Haben Schiller, Goethe und viele andere nicht ihre jugendlichen Kraftausdrücke in den Ausgaben letzter Hand gemildert und ganze Stellen gestrichen, die zu ihren genialsten Einfällen gehören? Es ist also immerhin möglich, daß die Druckausgabe einer „Ausgabe letzter Hand“ gleichkommt, in welchem Falle Millenkovich-Morold recht hätte, daß sie, trotzdem sie uns vor allem wegen des großen Striches nicht mehr so gut gefällt, in die Gesamt-Ausgabe mit gehört. Jedenfalls können alle Änderungen, auch wenn sie sich der „Wagnerischen Instrumentation“ nähern, von Bruckner selbst stammen oder gebilligt sein.

Man hat ja aus den oben zusammengestellten Änderungen in der I. Symphonie gesehen, daß das Streben, „klare“ Farben in „gemischte“ umzuwandeln, in Bruckners Alter größer war, als die Lust, „gemischte“ Farben zu vereinfachen, daß also seine Schüler, wenn sie ihn in diesem Streben bestärkten, nicht gegen seinen Geist, sondern in seinem Sinne gehandelt haben.

Wenn es dabei hin und wieder doch zu Argernissen gekommen ist, so kann das sehr gut durch irgendwelche Zufälligkeiten und Nebenfälichkeiten verursacht worden sein. Jedenfalls ist es eine Verdrehung der Tatsachen, jetzt auf einmal in die Welt zu rufen, Bruckner hätte sich gegen die „Wagnerische Instrumentation“ aufgelehnt. Ich erinnere mich noch deutlich aus den frühen Achtziger Jahren, daß wir jungen Gymnasiasten, die wir damals den Wagner-Aufführungen in der Wiener Oper, besonders dem „Ring“, unzähligemale auf dem „Olymp“ beiwohnten, dort halb neugierig, halb ehrfürchtig uns den grauen Schädel Bruckners zeigten. Und dieser Mann saß ebenfalls auf dem „Olymp“, aber noch mehr an der Seite, wo man die Bühne kaum sehen, dafür jedoch das Orchester besser hören und beobachten

¹⁰ In meinem Artikel im Kirchenmus. Jahrbuch 1930 „Die Wellenlinie in Bruckners Schaffenskraft“ habe ich gezeigt, daß solche Umarbeitungsperioden sogar regelmäßig in einem Abstände von je 9 Jahren wiederkehrten.

2
Man kann keine Freitag
übermüdet sein.

Würde denn Bruckner in seinen reifsten 3 Symphonien die Tuben eingeführt haben, wenn er nicht vom Zauber des Wagner'schen Orchesterklanges begeistert gewesen wäre? Was soll jetzt diese Erfindung eines Wagner-Bruckner-Gegensatzes? Weiß man denn nicht, daß Bruckner im Überschwang seiner liebenden Begeisterung vor Wagner auf die Knie gesunken ist mit den Worten: „Meister, ich bete Sie an!“ Man bedenke, was bei einem gläubigen Katholiken, wie Bruckner einer war, ein Kniefall für eine Bedeutung hatte und erkenne, wie unwahrscheinlich es ist, daß sich der österreichische Meister der gleichen Generation von der „romantischen“ Orchesterfarbe hätte loslösen wollen. Nein! So gut sich Haydn und Mozart gegenseitig geliebt und verehrt haben und verwandte Züge zeigen, können auch Bruckner und Wagner nebeneinander bestehen. Und wir können den Tonheroen, der in seine Symphonien weit mehr legte, als das katholische Dogma ihm eingegeben hat, voll bewundern, ohne darum die Gemeinsamkeiten, die ihn mit dem einzigartigen Gesamtgenie des Bayreuther Meisters verbinden, verdunkeln zu müssen.

Es ist doch gar keine Herabsetzung Bruckners, wenn man erkennt, was Jeder mit klaren Augen sieht, daß er in seiner zweiten Lebenshälfte riesenhaft gewachsen ist. Das Genie war natürlich immer da, denn dieses ist durch seine Ahnen, seine Rasse — das Treibende der Welt ist ja der in den Organismen lebende Wille — gegeben, nicht durch seine Umgebung und deren Einflüsse. Aber daß die Anlagen des Genius erwachen, dazu bedarf es oft späterer Anstöße. Und dafür ist Bruckner gerade ein lehrreiches Beispiel. Solange er nur die hergebrachte, oft recht minderwertige damalige Kirchenmusik vor Augen hatte, blieb sein Talent stecken, wie eine Pflanze in ausgedörrtem Boden. Aber wie blüht dieses plötzlich und feurig auf, als er in der Mitte seines Lebens die Partituren zu „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ durch Otto Kitzler in die Hand bekommt und dann die denkwürdigen Uraufführungen des „Tristan“ und der „Meisterfinger“ in München miterlebt, wobei er trotz seiner Armut eine zweimalige Reise zum „Tristan“ nicht scheute. Nicht um Nachahmung handelt es sich da, sondern um lebensvolle Befruchtung der inneren Anlagen, die in ihm geschlummert haben. Wagner war und bleibt der Wecker von Bruckners erhabenem Genie.