

# Zum Bruckner-Streit

Die Instrumentation der IX. Symphonie

Von Emil Petschnig

Wenn man das Für und Wider der Parteien über die beiden Fassungen von Bruckners Symphonien in verschiedenen Blättern verfolgt, fallen einem Hans Sachs' Worte aus den Meistersingern ein: „Herr Merker, was doch solch ein Eifer, was doch so wenig Ruh? Euer Urteil, dünkt mich, wäre reifer, hörtet ihr besser zu“. Und auch eines Sprichwortes erinnert man sich: „Wer schimpft, hat unrecht“.

Als ein Hauptargument gegen die bisher bekannt gewesenen Partituren wird ins Treffen geführt, daß, wie Oskar Lang in der Nummer der AMZ vom 24. Juli 1936 sagt, „bei den Druckpartituren das Prinzip der Klangfarbenmischung im Sinne R. Wagners, bei den Originalen das der staffelförmig gegliederten und oft schroff gegeneinander gehaltenen Klanggruppentektonik“ herrscht. Ich möchte nun einmal die Herren einladen, statt mit solchen Schlagworten herumzuwerfen, recht genau die Instrumentation von Bruckners 9. Symphonie in beiden Fassungen zu vergleichen, und man wird, wenigstens bei diesem Werke, zugeben müssen, daß von den angeblichen „zwei völlig verschiedenen Klangauffassungen oder Stilprinzipien, die hier jeweils durchgeführt sind“ (ebenda), nichts zu bemerken ist. Selbst-Dr. Alfred Orel, sicher ein Bruckner getreuer Gewährsmann, der diese Symphonie in der Originalgestalt publizierte, konnte in seinem Nachbericht nur feststellen, „daß man in den Ab-

weichungen der bisherigen Druckausgabe vom Original nur Retouchen vermuten dürfte, die der damalige Herausgeber gewiß in edelster Absicht anbrachte. Im allgemeinen kann vielleicht gesagt werden, daß in der autographen Fassung die Streicher mehr im Vordergrund stehen.

Daß Löwes Retouchen durchaus Verbesserungen sind, welche das von Bruckner niedergelegte Klangbild im wesentlichen unverändert lassen und es nur nach der orchester-technischen Seite deutlicher machen, wird jeder Sachkenner zugeben müssen. Man befrage darüber doch Dirigenten und nicht bloß theoretisierende Musikwissenschaftler. Und daß die Streicher im Original mehr im Vordergrund stehen, ist nicht zum Vorteil einer farbigeren modernen Orchesterwirkung, sondern ein Überbleibsel aus der klassischen Periode, die das instrumentale Schwergewicht auf die klanglich neutraleren Saiteninstrumente legte. Bruckner aber war Romantiker durch und durch, er erwachte sozusagen schöpferisch erst an R. Wagner; in vielen seiner Symphoniethemata ist er von ihm beeinflusst, und es wäre wirklich verwunderlich, wenn nicht auch dessen bertückende Instrumentationskunst ihm erstrebenswert gewesen wäre. Nur fehlte ihm eben die nötige Orchestererfahrung, um alle diese Wirkungen mit dem letzten Raffinement aufs Papier zu bringen. Hier griff nun der gewiegte Praktiker ein und führte in minutiöser Kleinarbeit die vielen hunderte oder tausende kleiner Veränderungen durch, die wirklich erst den Klang ergaben, den Bruckner geistig gehört haben mochte. Nochmals gesagt, diese Korrekturen respektieren fast immer das vom Komponisten Gewollte, nur wird es durch sie durchsichtiger, lockerer gemacht, wie es dem romantischen Klangideal des 19. Jahrhunderts entspricht; denn die orgelmäßige Instrumentationsweise etwa eines Händel mit seinen Oboen- und Fagottchören war sicher nicht in Bruckners Absichten.

Ein Schulbeispiel für Löwes Verbesserungen ist gleich der Anfang des Scherzos. Im vorgeschriebenen lebhaften Tempo ist die auffliegende Achtelfigur der ersten Violinen pizzicato gar nicht zu spielen. Man hätte sie eventuell im Aufstrich mit dem Bogen an das Pizzicato der Viertel anschließen können, Löwe aber teilt sie aus koloristischen Gründen der Flöte allein zu, die vorher den Streicherklang schon leicht tonte. Bruckner läßt den Akkord der Oboen und Klarinetten zu den pizzicato-Akkorden der Streicher durchweg aushalten, was deren Pikanterie beeinträchtigt und „dick“ wirkt. Löwe dagegen intoniert den Rhythmus nur zwei Viertel lang durch die Bläser und setzt ihn mit zweiten Violinen und Bratschen fort, während im Original bloß die zweiten Violinen vierfach geteilt stehen, was einen sehr schwachen Klang ergibt. Die Lagenfigur in den Celli und Bratschen, pizzicato bei Bruckner, bringen im Druck erstere allein, verstärkt durch ein Fagott, das analog der Flöte die Achtelfigur abwärts allein ausführt, wodurch sich wiederum eine farbige Nuance mehr ergibt. Beim Buchstaben B der in der Universal-Edition erschienenen Studienpartitur läßt der Komponist alle 8 Hörner das *d* zum Streichquintett hämmern. Der Bearbeiter nimmt nur vier, um zwei Takte später ein dynamisches Gleichgewicht mit den Posaunen zu haben und weitere Steigerungen zu ermöglichen. Sieben Takte nach C gibt er die Nebenstimme in der ersten Violine der ersten Flöte, um den thematischen Eintritt jener vier Takte später besonders hervorzuheben. Gleichzeitig läßt er die Klarinetten eines Crescendos wegen zwei Takte pausieren und die Trompete den Ton *a* als Stütze aushalten, statt daß sie in die Viertelbewegung der Hörner einstimmt. Gleich darauf schreibt Bruckner bei den Flöten „a 3“ vor; Löwe läßt nur zwei blasen. 16 Takte nach G geht im Autograph die 1. Klarinette mit der Flöte, was in der duftigen Stimmung (erste Violinenhälfte mit Dämpfer usw.) eine zu massive Tongebung wäre; gleichzeitig ist eine

Mittelstimme der 2. Klarinette zugeteilt. Löwe läßt die Flöte allein spielen und differenziert den Kontrapunkt klanglich durch die Oboe, während die Klarinetten *pp* die Harmonie halten.

Im ersten Satze gibt Löwe z. B. neun Takte nach A den Streichertremolos mehr Konsistenz durch gehaltene Fagott- und Klarinetttöne. Im 7. und 8. Takte nach C unterstützt er die sonst kaum hörbare Trompetenstimme durch Cellipizzicato. Im 5. Takte nach D läßt er die Phrase mit einer Viertelnote statt mit der Halben, die lahm wirken würde, abbrechen. Im 3. und 4. Takte nach Beginn des Seitenthemas nimmt Löwe statt der von Bruckner gesetzten Trompeten Oboen zur Verstärkung der Oberstimmen. Bei G verstärkt er den Gesang der Celli noch durch ein Horn, den Gang der Bratschen und Kontrabässe durch Fagotte, was der Helle ihrer Ausdruckskraft gemäß sonorer macht. Auf S. 24, bei „Sehr ruhig“ teilt der Bearbeiter eine Figurativstimme der 2. Violine an Stelle der Klarinette zu, die sich gegen das Hornsolo nicht genügend abheben würde. Nur vor dem Buchstaben Q fügte Löwe in die 6-Viertel-Generalpause (eigenmächtig?) eine kleine dreitonige Figur der Oboe und Klarinette ein.

Solch zarte Retouchen gibt es nun das ganze Werk hindurch fast in jedem Takt (es bedürfte der Notenbeispiele, um sie recht anschaulich zu machen), und wer selbst einmal eine Partitur uminstrumentiert hat, weiß, daß auch die bescheidenste Änderung in einer Stimme selbsttätig andere in anderen Stimmen nach sich zieht, sei es auch nur, um das Kräfteverhältnis zwischen den einzelnen Instrumentengruppen wieder herzustellen. Wie die angeführten Beispiele dartun, kann demnach von einer Verfälschung der Originalfassung durch den Bearbeiter keine Rede sein, denn die durch diese Adaptierungen hervorgerufenen klanglichen Unterschiede fallen kaum ins Gewicht (auch R. Wagner hat Beethovens „Neunte“ teilweise den verbesserten technischen Möglichkeiten angepaßt, und das Werk wird heute wohl überall in dieser Gestalt gespielt), und vor allem: der Instrumentationsstil Bruckners blieb unangetastet.

Wie ist nun der Meister zu dieser Art Orchesterierung gekommen, die sich nach den Angaben der Verfechter der neueditierten Partituren von jener der 1. 4., 5. und 6. Symphonie ja bedeutend unterscheiden müßte? Wohl nicht nur dadurch, daß er die Schöpfungen des von ihm glühend verehrten Bayreuthers immer gründlicher studierte, sondern daß er — was das ergiebiger war — unter Führung seiner Schüler und Freunde an der orchestralen Umarbeitung seiner früheren Werke für die späteren lernte. Daß die Wagnersche Instrumentierung in technischer Hinsicht seinem Geschmacke entsprach, bezeugt eben die 9. Symphonie, wobei infolge der originalen Motivik und Formgebung sich noch genug ausgesprochen Bruckerisches auch in dieser Beziehung ergab. R. Strauß fußt ja ebenfalls auf den nämlichen Prinzipien, und doch resultieren daraus bei ihm wieder ganz andere Effekte. Inhalt und äußere Erscheinung bei einem wahren Kunstwerke hängen eben innig zusammen.

So ist anzunehmen, daß die bisher bekannt gewordenen Ausgaben von Bruckners Symphonien eine spätere, unter seinen Augen vorgenommene und von ihm genehmigte Umgestaltung der ursprünglichen Partitur darstellen, denn es geht doch nicht an zu glauben, daß die Brüder Schalk und F. Löwe über den Kopf des Autors hinweg bis in das Gefüge der Komposition hinein sich erstreckende Eingriffe gewagt hätten. Notabene ist Bruckners Fünfte, um die der Kampf der Meinungen am stärksten tobte, schon zu seinen Lebzeiten im Stich erschienen, und er würde sich sicherlich geweigert haben, seine Zustimmung zu einem Vortrag über eine Arbeit zu geben, mit der er nicht einverstanden war. Erzählt doch

Friedrich Eckstein, Privatschüler und später langjähriger Vertrauter Bruckners, im „Anbruch“, März-Aprilheft 1936, „wie in überlangen Besprechungen Bruckners mit Josef und Franz Schalk und mit Löwe jede Note der Werke festgelegt wurde. Es existierten mehrere Handschriften Bruckners, bei der 3. Symphonie gab es sogar drei Fassungen, nach deren einer (einer früheren) G. Mahler einen (gedruckten) vierhändigen Klavierauszug angefertigt hat. Auch kann ich bezeugen, daß es unmöglich war, Bruckner in künstlerischen Dingen Gewalt anzutun. Als Josef Schalk ihm z. B. den 1. Satz der 7. Symphonie in einem ihm nicht genehmen langsamen Tempo vortrug und dabei beharren wollte, geriet er in einen so furchtbaren Zorn, daß der Jünger sofort zurückweichen mußte“. Übrigens schrieb Josef Schalk an Franz Schalk unterm 10. Januar 1885: „Neulich habe ich und Löwe mit Bruckner die Partitur der Siebenten durchgegangen bezüglich einiger Änderungen und Verbesserungen. Du weißt vielleicht nicht, daß Nikisch den von uns ersehnten Beckenschlag im Adagio sowie Triangel und Pauken durchgesetzt hat, was uns unbändig freut“. Woraus erhellt, daß die Umarbeitungen in vollem Einverständnis zwischen Meister und Freunden wie Beratern vorgenommen wurden. Gerade von der 7. Symphonie verlautet, daß ihr Original mit dem bisher bekannten Druck übereinstimme, der doch auch alle Merkmale der „Verwagnerung“ aufweist. Damit iallen auch die Vorwürfe wegen vorgenommener Kürzungen zusammen. Strich und streicht man in Opern Arien, Szenen, halbe Akte weg um einer konzentrierten Wirkung willen, ohne daß ein Wehgeschrei erhoben wird, warum soll man zu gleichem Zwecke nicht auch einmal in einem Instrumentalstück etliche Takte auslassen, was bei Bruckners gern auseinanderfallenden formalen Konstruktionen manchmal sogar sehr angezeigt wäre?

Ich glaube somit, daß der in Rede stehende Streit mehr eine musikliterarische Angelegenheit ist. Die Entscheidung wird das Leben fällen, je nachdem künftig die eine oder andere Version bei der Hörerschaft stärkere Eindrücke hinterläßt. Höchstwahrscheinlich werden, wie schon angedeutet, beide Teile recht haben. Merkwürdig ist nur, daß die Vorlagen für den Druck (die vielleicht Schalks und Löwes Handschrift aufwiesen) verschwunden sind. Noch merkwürdiger aber, daß man, wie ich schon in meinem Musikbrief (AMZ vom 12. Juni) fragte, nicht noch zu Lebzeiten F. Löwes, der vor zehn, und F. Schalks, der vor vier Jahren starb, die Sache zu klären suchte, da diese Verschiedenheiten schon seit langem dem Leiter der Musikabteilung der Nationalbibliothek in Wien bekannt waren (gemunkelt von einer Mitarbeit der Genannten wurde schon bald nach Bruckners Hingang), daß man mit ihr erst hervortrat, als keine authentische Darstellung seitens der unmittelbar Beteiligten mehr zu erhalten war, daß man ihnen nicht die Möglichkeit bot, die Beschuldigungen zu widerlegen, mit denen man heute die Verdienste der Toten um die Brucknersache verunglimpfen möchte.