

## BRUCKNERS INSTRUMENTE UND WIENER ORCHESTER NACH 1868

von Dr. Benjamin-Gunnar Cohrs (2005, rev. 2010)

### Streichinstrumente

1868 siedelte Anton Bruckner von Linz nach Wien über. Die drei Messen und frühen Sinfonien f-moll (1863) und Nr.1 c-moll (1865/66) orientierten sich noch an den Kräften, die ihm in Linz zur Verfügung standen. Doch nun taten sich ihm in der Metropole ganz neue Welten auf. Es ist überliefert, daß er wissensdurstig und neugierig alles aufnahm, was ihm als Komponist nutzen konnte: Bis ins hohe Alter hörte Bruckner Opern und Konzerte, wo und wann immer er konnte, hielt sich über Innovationen im Instrumentenbau auf dem Laufenden und studierte Partituren von Werken, die ihn interessierten. Insbesondere die ersten Sinfonien der Wiener Zeit [d-moll (1869), Nr. II/1. c-moll (1871/72), Nr. III/1. d-moll (1873) und Nr. IV/1. Es-Dur (1874)] dokumentieren daher auch Bruckners Fortschritte in der Instrumentationskunst und seine sich stets erweiternden und verfeinernden Klangvorstellungen, als unmittelbare Reaktion auf das in Wien Erfahrene.

Die *Romantische* (1874) bildet einen Gipfelpunkt: In ihr finden sich Instrumentations-Techniken und Klangwirkungen, die höchst originell und innovativ sind – ein wahrer Tummelplatz der Experimente. Erstmals verwendete Bruckner dort exzessiv mehrfache Streicherteilungen, um eine dunkle, üppige Klangfülle zu erzielen – ein wesentlicher Grund für die strahlende Leuchtkraft des ersten Satzes. Außerdem sind die einzelnen Streicherstimmen noch stärker selbständig geführt als in den vorausgehenden Sinfonien; das Stimmgefüge ist äußerst komplex und polyphon durchgearbeitet, insbesondere die Mittelstimmen. Die Viola spielt als Melodieinstrument hier eine besonders prominente Rolle; immer öfter treten Streichinstrumente oder Streichergruppen solistisch auf. Charakteristisch ist auch die zunehmende Vorliebe, die Violinen manche Passagen auf der markig klingenden G-Saite spielen zu lassen. Schließlich versuchte Bruckner in der Vierten erstmalig, den Streicherklang durch zusätzliche Akzente zu differenzieren und verwendet zunächst den ›Druck‹ > und den ›Keil‹ ^, bevor er ab der Fünften dazu übergehen sollte, auch Auf- und Abstriche akribisch festzulegen. Im Andante gibt es besondere Klangwirkungen: Zum einen werden weite Strecken des Satzes von zupfenden Streichern begleitet; das zweite Thema etwa wirkt wie ein mittelalterlicher Minnegesang, der von einem Trovatore auf der Laute begleitet wird. Zum anderen schrieb Bruckner das Streicher-Spiel mit Dämpfern vor, ein Effekt, der ihm offenbar sonst zu theatralisch war. Er sollte ihn danach nie wieder verwenden, doch hier wollte er offenbar eine programmatische Konnotation illustrieren: Constantin Floros wies in einer Studie nach, daß sich Bruckner diesen Satz als nächtlichen Pilgermarsch dachte. (Die Instrumentationskunde von Marx, anhand derer Bruckner sein Handwerk lernte, beschreibt übrigens die Wirkung des Dämpferspiels als »nächtigen, elegischen Charakter«.) Durch diesen Kunstgriff hebt sich zugleich die eben beschriebene Bratschenmelodie besser von der Begleitung ab. Durch das Abnehmen des Dämpfers an ungewöhnlichen Stellen wird sogar mitunter der besondere räumliche Effekt eines von weitem herankommenden Klangs erzielt. Bei anderen theatralischen Effekten blieb Bruckner freilich Purist: Das Spiel am Steg (*sul ponticello*), am Griffbrett (*sul tasto*) oder mit dem Bogenholz (*col legno*), wie es Berlioz, Liszt und Wagner gern verwendeten, kommt bei ihm nie vor.

Räumlichkeit und Farbigkeit des Streicherklangs wurden Bruckner offenbar ein immer wichtigeres Anliegen. Die beiden wichtigsten Vorbilder waren ihm dabei zweifellos das Bayreuther und die Wiener Orchester. Die Wiener Opernorchester spielten zwar mit kleiner Streicherbesetzung (z. B. 9-9-4-5-5 im Kärntnertor-Theater), doch in Bayreuth hörte Bruckner stets das üppige Wagner-Orchester mit seiner großen Streicher-Besetzung (16-16-12-12-8), welche auch in Wien zum Klangideal wurde: Die Wiener

Philharmoniker spielten zwar in einer festen Besetzung von etwa 14-12-10-8-6 Mitgliedern, doch ist bezeugt, daß Otto Nicolai, der 1842 die Philharmonischen Konzerte ins Leben rief, schon damals stets Aushilfen zuzog, um auf etwa 16 erste Violinen zu kommen. Alle bedeutenden Konzerte wurden offenbar in dieser großen Besetzung gespielt. Hinzu kommt die einmalige räumliche Situation des bevorzugten Wiener Konzertsaaes im Musikverein: Das Podest steigt dort in mehreren Reihen steil an wie in einem Amphitheater. Der abgestrahlte Orchesterklang erinnert in seiner Höhenwirkung an einen Orgelprospekt – das genaue Gegenteil des versenkten Bayreuth-Orchesters also. Die Räumlichkeit des Klangs wurde durch die Aufstellung im Großen Musikvereinsaal noch verstärkt. Die ersten Violinen saßen dort links, die zweiten rechts; die Celli und Bratschen dahinter auf einem schon wesentlich erhöhten Podest, und die Kontrabässe waren in einer Reihe ganz hinten auf der letzten Stufe aufgestellt. Dadurch wurde eine unglaubliche Klangfülle in der Tiefe, größte Farbigkeit der Tenorstimmen und epische Breite des Geigenklangs erzielt. Dabei darf natürlich nie außer Acht gelassen werden, daß die Farbwirkung der Instrumente im Vergleich zu heute viel intensiver war: Bei den damals üblichen Darmsaiten ist der Klang weicher und verschmilzt besser; die leichteren Bogen und die besondere Wiener Bogentechnik ließen eine viel stärker differenzierte Spielweise mit Nuancen zu, wie sie heutige Instrumente mit modernen Bogen und Stahlsaiten nicht mehr so leicht erzielen können. (Später wurde die höchste Seite, die aufgrund ihrer hohen Spannung besonders leicht riss, durch eine umspinnene Stahlsaiten ersetzt, doch diese Neuerung setzte sich nachweislich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich durch.) Schließlich war das Vibrato natürlich und flexibel und wurde als gezieltes Ausdrucksmittel eingesetzt; das üppige ›Saucen-Vibrato‹ unserer Tage gab es damals nicht.

### **Holzblasinstrumente**

In einem Bericht über die Uraufführung der Ersten Sinfonie 1868 in Linz lesen wir: »Die Besetzung des Orchesters – je 6 erste und zweite Geigen, 3 Bratschen, 3 Celli, 3 Bässe – war trotz der nur einfach besetzten Bläserstimmen eine für das Werk gänzlich unzulängliche, wie auch der Saal für die mächtigen Tonwogen sich als viel zu klein erwies.« Ein Zitat, das nicht nur zeigt, daß Bruckner auch in seinen früheren Sinfonien schon mit einem größeren Orchester gerechnet hatte, wie er es wohl von Mendelssohn und Beethoven her kannte (also mit der verbreiteten Streicherbesetzung von mindestens 8-8-6-6-4, besser 10-10-8-8-6), sondern auch, daß die Praxis, die Holzbläser entsprechend der Größe des Streicherorchesters zu verdoppeln, weiter verbreitet war als oft angenommen: Dokumente im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bezeugen, daß die Wiener Philharmoniker schon bei einer Spielstärke von mehr als 14-12-10-8-6 stets mit verdoppelten Holzbläsern spielten. Man darf freilich dabei nicht vergessen, daß diese Praxis keine Frage von Dogmen ist, sondern aus einer Verbundenheit der Ausführenden mit ihren Instrumenten und dem Konzertsaal stammt, die uns heute verloren gegangen ist: Wie oft wurde etwa Celibidache für große Besetzungen kritisiert, ohne daß Kritiker bedachten, wieviele Musiker nötig sind, damit sich der Klang in einer Riesenhalle wie dem Gasteig überhaupt schließen kann, und wieviele zu kleine Ensembles spielen andererseits heute in zu großen Sälen!

Im Übrigen war das, was wir heute als ›Wiener Orchestertradition‹ schätzen, nicht zuletzt ein permanenter Erneuerungsprozeß. Wichtige Innovationsschübe vollzogen sich dabei erst zwischen etwa 1885 und 1930. 1868 fand Bruckner noch ganz andere Blasinstrumente vor, deren Verwendung bis wenigstens etwa 1885 weitgehend konsistent blieb. Erst die Achte sollte unmittelbare Reaktion auf die Umwälzungen im Instrumentenbau dieser Zeit werden. Bis dahin blieb Bruckner in seiner Bläserverwendung konservativ und gestattete sich nicht einmal die Verwendung von extremen Farben wie Piccolo, Altquersflöte, Englischhorn, Altoboe, Heckelphon, Bassklarinetten oder Kontrafagott, wie sie bei anderen Komponisten durchaus üblich waren. Man darf daraus jedoch nicht schließen, daß ihn diese anderen Instrumente gar nicht interessiert hätten: So ist bezeugt, daß Wilhelm Floderer, Kapellmeister in Wien und

Linz, im Jahr 1872 »Bruckner über den Umfang und die Anwendung des engl. Horn auf Befragen hat Aufklärung geben müssen«. Andererseits schöpfte er die klanglichen Möglichkeiten des klassischen Holzbläser-Instrumentariums voll aus und nahm zugleich Rücksicht auf deren Beschränkungen: Eine Untersuchung der Partituren zeigt, daß Bruckner die klanglichen Möglichkeiten, Stärken und Schwächen seiner Instrumente akribisch genau kannte und höchst professionell damit umging.

Welche Holzblas-Instrumente fand Bruckner also 1868 in Wien vor? Die Böhm-Querflöte zum Beispiel wurde erst um 1903 auf Wunsch von Gustav Mahler bei den Wiener Philharmonikern eingeführt. Im 19. Jahrhundert wurde jedoch nur auf der sogenannten *Wiener Flöte* gespielt. Herta und Kurt Blaukopf berichten in ihrem grundlegenden Buch über die Geschichte der Philharmoniker: »Noch zu Beginn unseres Jahrhunderts wurde in Oper und Konzert ausschließlich die Wiener Flöte geblasen. Diese entstammte der barocken Flötenbauweise, was zumeist aus Ebenholz, hatte nur wenige Klappen und vorwiegend Grifflöcher. Sie war nicht leicht zu spielen, und ihr Klang soll sehr charakteristisch gewesen sein, flötenhafter als der einer modernen Flöte, jedoch, bedingt durch den konischen Bau, ziemlich tonschwach. Man spielte sie ohne vibrato.« Alle Quellen berichten im Übrigen übereinstimmend, das die Holzblasinstrumente in Wien, insbesondere jedoch Flöten und Oboen, generell nahezu ohne Vibrato geblasen wurden.

Die heute so gerühmte *Wiener Oboe* mit ihrem so charakteristischen Klang beruht auf einem sprachlichen Missverständnis: Es handelt sich um das schon um 1825 von Joseph Sellner entwickelte Instrument, allerdings mit einem birnenförmigen Mundstück, welches in Deutschland gegen Ende des 19. Jahrhunderts außer Gebrauch kam, in Wien hingegen beibehalten wurde. Daher nannte man dieses Instrument schließlich *Wiener Oboe*, die sich auch von der in Frankreich üblichen Oboe weitgehend unterscheidet. Die Wiener Oboen gehen insbesondere auf Instrumente der Dresdner Firma Carl Golde zurück, also Oboen, wie sie ähnlich bereits Mendelssohn in Leipzig verwendet haben dürfte. Sie zeichnen sich durch eine charakteristische Farbe in allen Lagen aus, einem Ton, der in seiner gedeckten Schärfe an eine Art »Unterwasser-Trompete« erinnert. Vor allem hatten sie auch eine gut ansprechende Tiefe bis hin zum b', das später nicht mehr möglich war, und erlaubten durch ihre Griffloch-Anordnung sogar Glissandi (die Mahler beispielsweise im vierten Satz seiner Dritten fordert, aber auf modernen Oboen wegen der Klappen-Anordnung kaum ausführbar sind).

Bruckner rechnete außerdem stets auf *Wiener Klarinetten* mit ihrem vollen, tiefen Chalumeaux-Register und der durchdringenden, tragenden Höhe. Er verwendete nur die weiche, volle B-Klarinette und die etwas dicker klingende A-Klarinette; die scharfe C-Klarinette, die in der Feldmusik oft als Ersatz für die Trompeten verwendet wurde, kommt nur noch in der e-moll-Messe, in den Sinfonien aber gar nicht mehr vor.

Schließlich waren zu seiner Zeit noch die *Wiener Fagotte* üblich, die mitunter sogar einen metallenen Schallbecher hatten und weitaus schärfer und durchdringender klangen als ihre weich gespülten Geschwister der Firma Heckel. Die Zungenstimmen waren in Wiener Orchestern also markant und ausgeprägt, ähnlich wie in französischen Orchestern. Das erste Symposium »Musikinstrumente und Musizierpraxis zur Zeit Gustav Mahlers« der Internationalen Mahlergesellschaft in Wien (2005) brachte übrigens die interessante Erkenntnis, daß viele traditionelle Wiener Instrumente erst auf Veranlassung von Mahler in seiner Amtszeit als Hofoperndirektor durch modernere ausgetauscht wurden (insbes. deutsche Flöten, Klarinetten und Fagotte).

Bis zur Achten Sinfonie verwendete Bruckner in der Regel je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte; nur in der Ersten kommt im Adagio schon ein dreifacher Flötensatz vor. Freilich wurden die Holzbläser bei größeren Streicherbesetzungen in Tutti-Passagen verdoppelt (also vier Flöten, vier Oboen etc.). Hierin mag vielleicht auch ein Grund dafür liegen, warum Bruckner Bläser-Passagen mitunter ausdrücklich mit dem Zusatz ›Solo‹ versah – nicht nur, um zu ausdrucksvollerem Spiel zu ermutigen, sondern möglicherweise aus, um sie von ›Ripieno-Stellen‹ zu unterscheiden. (Allerdings ging Bruckner mit dieser Bezeichnung nicht konsequent um.)

### **Blechblasinstrumente und Schlagzeug**

Die Blechblasinstrumente machten zu Bruckners Lebzeiten bedeutende Veränderungen durch. Dies betrifft besonders die Hörner: In seinen ersten Jahren rechnete Bruckner offenbar sogar noch mit *Inventionshörnern* (so ist zum Beispiel das Trio der Ersten Sinfonie für Horn in G notiert) neben *Ventilhörnern* mit oder ohne Stimmbögen. Dazu gehört sicher auch noch die Verwendung von Stopftönen. Die Vierte Sinfonie markiert 1874 jedoch einen Wendepunkt: Von hier an rechnete Bruckner ganz mit dem neuen, chromatischen Ventilhorn, dem sogenannten Doppelhorn in F, das durch Verwendung eines Einsatzbogens in die tiefe B-Stimmung umgestimmt werden kann. Dementsprechend notierte Bruckner die Hörner ab 1874 konsequent in F oder B tief. Stopftöne waren mittlerweile klanglich nicht mehr gefragt, es sei denn als Sonder-Effekt, wie Bruckner ihn selbst zum ersten und letzten Mal nur im ersten Satz der Neunten fordern sollte. Im Gegenteil strebten die Hornisten (und Komponisten wie Wagner) einen gut klingenden Hornsatz mit offenen Tönen, weichen Bindungen und schönem, runden Klang an. In Wien wurde das berühmte *Wiener Horn* geblasen. Es hat einige Nachteile: Es braucht mehr Atemluft, wirkt in schnellen Passagen etwas schwergängig und neigt in höheren Lagen zum Überschlagen (Kicksen) des Tons. Andererseits hat es aufgrund seiner Bauweise und bestimmter akustischer Eigenheiten einen unheimlich edlen, charaktervollen Klang, der in den Frequenzanteilen altitalienischen Guarneri-Geigen ähnelt. Das ›Wiener Ventil‹ läßt außerdem ein Legato ohne Unterbrechung der Luftsäule zu. Dadurch erklärt sich die Gesanglichkeit des Wiener Horns, der Bruckner nicht zuletzt in ausführlichen Soli Rechnung trug, und ganz besonders in der *Romantischen*, in der er 1874 seine Entdeckung des Wiener Horns regelrecht feierte (Thema des ersten Satzes, Andante, Scherzo-Beginn).

Die sogenannte *Wiener Trompete* ist, wie sie heute geblasen wird, wiederum eine sehr späte Innovation (ca 1930). Um 1883 wurden zwischenzeitlich in Wien sogar erst noch C-Trompeten mit Périnet-Ventilen von Besson (Paris) eingeführt, deren Rohre generell um die Hälfte verkürzt waren – eine Innovation, der Bruckner in der Achten Rechnung trug. Allerdings kehrte man bald zur auch von Bruckner überwiegend verwendeten, alten, doppelt rohrlangen *Ventiltrompete in F* zurück. Sie hat einen großen, edlen Klang, der fast an eine Posaune erinnert, und besitzt eine »ungeheure, das ganze Orchester überstrahlende und vor allem substanzreiche Leuchtkraft« (Kunitz). Werden Bruckners Sinfonien dagegen wie heute meist üblich mit modernen, kurzen Trompeten aufgeführt, verlieren sie ganz bedeutend an Klangfarbe und Charakter, ein Verlust, den man auch durch Verdoppelung der Trompetenstimmen nicht kompensieren kann. Weiters kommen bei Bruckner Trompeten in C und in D vor; in der f-moll-Sinfonie stehen außerdem Trompeten in Es, die in Linz bevorzugt wurden.

Ähnliches gilt auch für die *Posaunen*: Ken Shifrin argumentierte in seiner Dissertation *The Alto Trombone in the Orchestra* (Oxford, 2000) dahingehend, daß Bruckner nur bis 1868 mit der Altposaune gerechnet hätte. Shifrin hat jedoch nur Posaunenstimmen, den Ambitus der Partien, Schlüssel und Bezeichnungen untersucht. Gerhard Zechmeister hingegen, der in langjähriger Arbeit die Wiener Blechblastradition seit dem 17. Jahrhundert aufarbeitet, hat auch die Inventare und Register der Wiener Orchester untersucht, denn eigentlichen Aufschluß über die gespielten Instrumente bekommt man insbe-

sondere durch erhaltene Reparaturzettel und Anschaffungsquittungen neuer Instrumente. Im Jahr 1862 mußten nach Mitteilung von Zechmeister infolge der Einführung der tiefen französischen Normalstimmung ( $a' = 435$ ) an der Wiener Hofoper sämtliche Blasinstrumente neu angeschafft werden. Dabei wurde es der Verantwortung der Musiker überlassen, selbst die Instrumente auszuwählen, mit denen sie ihre Aufgaben am besten erfüllen konnten. Infolgedessen wurden im Hofopern-Orchester (= Wiener Philharmoniker) u. a. Ventilposaunen angeschafft. Diese Instrumente wurden bis 1883 gespielt und waren offenbar in ganz Wien verbreitet, denn am 1. 3. 1883 mußten drei Zug-Posaunisten aus Deutschland engagiert werden, da sich in Wien niemand fand, der Zugposaune blasen konnte. Angeschafft wurden dann Zug-Posaunen der Firma Penzel in Leipzig (eine Altposaune in Es, eine Tenorposaune in B, eine Tenor-Bass-Posaune in B mit Quartventil).

Die Tenor-Bass-Posaune mit Zug setzte sich erst im 20. Jahrhundert allmählich durch. Bruckner selbst rechnete sicherlich bis wenigstens zur Siebenten mit den älteren Instrumenten – Ventil-Posaunen von unterschiedlicher Mensur und Klangfarbe. Bis dahin war sein Posaunen-Satz viel differenzierter; er stammt in seiner Anlage ursprünglich aus der Tradition des Aequale-Blasens, einer Praxis von Begräbnis- und Trauermusiken, die erklärt, warum die Farbe der Posaune so oft den Zusammenhang mit Tod und Ernst ausdrückt. (Etwa bei Mozarts *Don Giovanni*, oft auch bei Brahms. Und natürlich ist es die Posaune, die in Requiems-Vertonungen in der Regel zum jüngsten Gericht bläst.) In der Achten und Neunten ist der Posaunensatz dagegen nun viel schlichter und weniger selbständig.

Bis 1876 beschränkte sich Bruckner auf kleine Besetzungen – vier Hörner, zwei oder drei Trompeten, Alt-, Tenor- und Bassposaune. Erst dann begann er, das Fundament durch die *Basstuba* zu verstärken, die dann auch in der zweiten Fassung der Vierten (1878) auftaucht, in der ersten jedoch noch nicht. 1862 wurde für die *Tuba*-Partien bei den Wiener Philharmonikern zunächst ein Helikon (Bombardon) in tief C angeschafft, das als ›Contrabass‹ bezeichnet wurde. 1875 wurde es durch eine Basstuba in F Wiener Bauweise ersetzt, ein Instrument mit fünf Ventilen, wobei ein Quart-Ventil (wie bei der Posaune) es ermöglicht, den Tonumfang in der Kontra-Oktave bis zum Subkontra-B auszuweiten. Die Kontrabaßtuba in tief B wurde erst 1908 erstmalig von der Wiener Hofoper angekauft. Beide Instrumente hatten nur einen Rohrstock. Bei den heutigen Doppel-Tuben in F/C oder F/B gibt es jedoch zwei Rohrstücke; deshalb wird beim Umschalten in die andere Stimmung der Luftstrom in andere Ventilsysteme umgeleitet. Dadurch kommt es zu einer Klangfarben-Veränderung, die bei Tuben im späten 19. Jahrhundert noch nicht vorlag.

Ab 1884 erscheint bei Bruckner die Bezeichnung *Kontrabasstuba*, die erstmals im zweiten und vierten Satz der Siebenten auftritt. Allerdings ist dies lediglich eine andere Schreibweise, um die Basstuba nicht mit der tiefen *Wagner-Tuba* zu verwechseln, ebenfalls einer ›Bass-Tuba in F‹. Freilich waren die Wagner-Tuben eigentlich keine Erfindung Wagners. Es handelt sich vielmehr um *Ventilbügelhörner*, die schon seit etwa 1845 in österreichischen Militärkapellen verwendet und lediglich nach Wagners Vorstellungen modifiziert wurden. Sie werden meistens mit Horn-Trichtermundstücken geblasen, in anderen Ländern (z. B. England) gelegentlich aber auch mit Posaunen-Mundstücken. Wagner ließ sich 1869 für den *Ring des Nibelungen* zwei Tenortuben (notiert in B) und Basstuben (in F) bauen. Bruckner verwendete sie in der Siebenten als Extra-Quartett und ließ sie ab der Achten Sinfonie von vier weiteren Hornisten spielen, die zwischen Hörnern und Tuben zu wechseln haben. (Erfahrungen der Orchesterpraxis haben ergeben, daß es aufgrund mancher spieltechnischer Probleme beim Wechseln wie auch aus Gründen der Kondition durchaus sinnvoll sein kann, in der Achten und Neunten Sinfonie die Tubenstimmen nicht vom fünften bis achten Hornisten, sondern von einem Extra-Quartett ausführen zu lassen.)

Wie schon erwähnt, war Bruckner in den Sinfonien mit weiteren Instrumenten extrem vorsichtig: Er beschränkte sich auf das Übliche, und bezog allein in der Achten Sinfonie extravagante Instrumente mit ein: Darin treten Piccolo-Flöte, Kontrafagott, Harfe (womöglich dreifach), unterschiedliche Trompeten sowie Triangel und Becken auf. In den Messen und im Te Deum tritt noch die Orgel zum Orchester. Das Schlagwerk im Adagio der Siebenten kam erst auf Drängen seiner Schüler in die Partitur; freilich ist auf dem entsprechenden Einlageblatt »Gilt nicht« vermerkt: Im Grunde ist die ganze Sinfonie weitgehend ohne Schlagwerk konzipiert; selbst die Pauken setzte Bruckner darin ungewöhnlicherweise nur in der Coda der Ecksätze, manchen Stellen im Finale, häufiger im Scherzo, im Adagio aber sonst gar nicht ein. Bis zur Vierten rechnete Bruckner mit den beiden klassischen ›Tonika-/Dominante-Pauken‹; man findet jedoch in den Partituren bis 1874 schon manche Stelle, der man anmerkt, wie sehr es ihn gewurmt haben muß, auf eine dritte Pauke zu verzichten. Ab der Fünften verlangte Bruckner drei Pauken (die Stelle für drei Pauken im Finale der Ersten wurde offenbar erst im Zuge einer Umarbeitung von 1877 eingefügt). Die Achte Sinfonie macht im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin dann exzessiv von diversen Pauken und virtuosem Umstimmen Gebrauch: Erst 1872 war die moderne Pedalpauke erfunden worden, die ein schnelles Umstimmen ermöglicht. Daß Bruckner später mit diesem Instrument rechnete, zeigt auch das Adagio der Neunten Sinfonie, wo in Takt 21 bis 36 die Tremolo-Töne Fis, F und E unmittelbar aufeinanderfolgen: Dies läßt sich ohne weiteres auf einer einzigen Pedalpauke spielen, die während des Wirbels mit dem Pedal herabgestimmt werden kann, da man durch die schnellen Schläge dieses Stimmen nicht wahrnehmen kann. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Wiener Pauken ebenfalls eine besondere Bauart aufweisen, durch die sich andere Klang-Charakteristika ergeben.

### **Zusammenfassung**

Insgesamt unterschied sich der von Bruckner vorgestellte Orchesterklang beträchtlich von dem, was uns heute geboten wird: Er ging von einem räumlichen, farblichen und differenzierten Gesamtklang aus, der die Charakteristika der Instrumente seiner Zeit auf das Genaueste berücksichtigte. Die Eigenfarblichkeit der Wiener Holzblas-Instrumente, des Wiener Horns, der alten Trompete in F, der Posaunen unterschiedlicher Mensur, der Wiener Kontrabasstuba in F, das Spiel ohne Vibrato, die ausgefeilte Bogentechnik der Streicher, die Größe des Orchesters und die räumlich getrennte Aufstellung der Geigen waren für ihn ein kaum verzichtbarer Bestandteil. Nicht einmal der heutige, immer noch einzigartige Klang der Wiener Philharmoniker entspricht den Vorstellungen Bruckners, da viele Innovationen, die diese Tradition begründeten, erst eingeführt wurden, als Bruckner den allergrößten Teil seiner Sinfonien schon geschrieben hatte. (Die in Wien heute übliche Differenzierung zwischen Bass-Tuba und Kontrabasstuba widerspricht zum Beispiel eindeutig Bruckners eigener Praxis.) Inwieweit die immer noch ein Stück weit unverständlichen Revisionen der ersten bis vierten Sinfonie (1876 bis 1878; erneut 1888 bis 1892) nicht auch aus dem Bemühen zu verstehen sind, sie den damaligen Umwälzungen in der Orchesterpraxis anzupassen, wäre eine ausführlichere Studie wert.

Der Leser sei abschließend noch einmal auf die beiden Symposien hingewiesen, die die Internationale Gustav Mahler Gesellschaft 2005 und 2010 zur Frage der Orchester-Instrumente und Spielweise zur Zeit Gustav Mahlers veranstaltet hat. Die hoch interessanten Resultate beider Fachtagungen sind natürlich auch für alle anderen zentral-europäischen Komponisten des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts von Relevanz. Der Symposionsbericht 2005 ist bereits erschienen; der Bericht 2010 dürfte voraussichtlich 2011/12 im Böhlau-Verlag erscheinen.