

Gordon Kampe

Zur Aufführungs- und Retuschierungspraxis des Dirigenten Karl Muck: Eine Bestandsaufnahme

»Muck komponiert nicht.«¹ Mit dieser knappen Feststellung endet der Eintrag über den 1859 in Darmstadt geborenen Dirigenten Karl Muck in der neunten Auflage des Riemann-Musiklexikons aus dem Jahre 1919², die auch in der nachfolgenden Auflage aus dem Jahr 1922 unverändert bleibt. Erst in der elften Auflage, 1929 erschienen, wird allein dieser Passus getilgt, und der Artikel endet mit der Würdigung des Musikers, dessen Ruf als Wagner-Spezialist insbesondere aus den Aufführungen des *Parsifals* während der Bayreuther Festspiele zwischen 1901 und 1930 resultierte.³ Dieses winzige Detail zeigt, dass es in den ersten Dekaden des vergangenen Jahrhunderts noch des Hinweises bedurfte, dass ein Dirigent nicht zugleich auch als Komponist hervortritt. Karl Muck gehört einer Musikergeneration an, in welcher der, wie Thomas Seedorf es formulierte, »komponierende Kapellmeister«⁴ die vorherrschende Erscheinung war. Unter den heute noch bekannten Dirigenten dieser Zeit darf Karl Muck, in der Folge Hans von Bülow, als einer der ersten gelten, der sich fast ausschließlich und freiwillig in erster Linie dem Interpretieren zuwandte.⁵ Dass Muck diese Entscheidung sehr früh getroffen haben muss, belegt auch sein Leipziger

Abschlusszeugnis, in dem sein Kompositionslehrer Carl Reinecke bemerkt: »Herr M. kam wohl nur ein einziges mal in meine Stunde, daher ich über seine Compositionsleistung nichts sagen kann.«⁶

Dennoch enthält der Nachlass Mucks, der sich im Archiv der Berliner Staatsbibliothek/Preussischer Kulturbesitz befindet, neben zahlreichen Harmonie- und Kontrapunktstudien auch einige Kompositionen: Zum einen Lieder aus der Zeit vor Mucks Studium in Leipzig, die entweder in einem recht schlichten Volksliedton gehalten sind oder aber Spuren einer von Chromatik geprägten Harmonik aufweisen, zum anderen einige wenige schlichte Chorsätze⁷, Klavierminiaturen⁸, ein offensichtlich abgebrochenes Streichquartett in c-Moll und mehrere Instrumentationen fremder Werke.⁹

Obwohl neben einigen *Parsifal*-Ausschnitten nur wenige weitere Aufnahmen¹⁰ existieren, die Mucks Wirken als Interpret dokumentieren, ist es insbesondere anhand einiger Bearbeitungen, Retuschen und Arrangements durchaus möglich, einen Eindruck von der grundsätzlichen ästhetischen Ausrichtung Mucks zu bekommen. Aus heutigem Blickwinkel zeichnen einige Beispiele ein widersprüchliches Bild: Muck wird in zeitgenössischen Kritiken als Interpret beschrieben, der außerordentlich sachlich und mit geringem Aufwand hinter dem Werk zurückzutreten scheint: »Vom Taktstock«, so ein Rezensent nach einem Konzert mit den Wiener Philharmonikern, »macht er einen minimalen, geräuschlosen, man möchte sagen, homöopathischen Gebrauch; durch ganze Strecken einer Partitur, wo

1 Vgl. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, hg. von Hugo Riemann und Alfred Einstein, Berlin 1919, S. 791. Erstmalige Erwähnung Karl Mucks in *Hugo Riemanns Musik-Lexikon* in der fünften Auflage, Berlin 1900, S. 762.

2 Vgl. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1922, S. 860.

3 Vgl. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 1222.

4 Thomas Seedorf: *Orchestermusik*, in: *Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11, hg. von Hermann Danuser, S. 341–359, hier S. 356.

5 Von Hermann Levi zum Beispiel darf vermutet werden, dass er das Komponieren im Prinzip auf Anraten von Johannes Brahms aufgegeben hatte. Vgl. Frithjof Haas: *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich 1995, S. 67.

6 Zitiert nach: Peter Muck: *Dr. Karl Muck. Ein Dirigentenleben in Briefen und Dokumenten*, Tutzing 2003, S. 11.

7 Zum Beispiel *Gruß an die Heimath* oder *Frühlingsjubiläum*.

8 *Fliegendes Blättchen* op. 2.

9 Zum Beispiel Frédéric Chopin, 2 *Nocturne* op. 37 und Niccolò Paganini, *Perpetuum mobile*.

10 Zum Beispiel Richard Wagner, *Ouvertüren und Präludien*, Naxos, 8.110858.

Vorschriften über Tempo oder Dynamik nicht das Eingreifen des Dirigenten erheischen, verharret er scheinbar bewegungslos, nur mit gebietenden Blicke die Ausführung verfolgend und beeinflussend.«¹¹ Ein anderer Rezensent schreibt anlässlich einer Aufführung von Beethovens Sinfonie Nr. 5 in c-Moll op. 67 in Graz: »Wie er jedes Aufsehen, allen Tamtam und den Kultus mit seiner Person haßt und ohne viel zu reden, seine Pflicht erfüllt und einfach der Kunst dient, so musiziert er auch. Da ist kein, auch nicht ein allergeringstes Mätzchen, nicht die kleinste Pose zu sehen.«¹²

Die hier zu konstatierende Ambivalenz zwischen einem vorgeblich »sachlichen Dirigierstil« und teilweise massiven Eingriffen in die Partituren wird durch zahlreiche Quellen offenbar. Dass sich durch einen Blick in die Dirigierpartituren und Stimmensätze Mucks ergebende Bild ist ganz ähnlich jenem, das Wolfgang Hattinger¹³ jüngst in Bezug auf Arturo Toscanini zeichnete, der sich einerseits als sachlicher Verwalter des Komponistenwillens sah, aber dennoch ebenso drastisch in die Partituren eingriff. Unter diesem Blickwinkel betrachtet zeigt sich, dass die Grenzlinien der stilistischen Einordnungen und Unterscheidungen zwischen dem »tempo rubato«-Dirigenten älterer Prägung auf der einen¹⁴ und dem moderneren, »neusachlichen«¹⁵ Dirigiertypen auf der anderen Seite nicht eindeutig zu ziehen sind. Im Folgenden seien daher einige paradigmatische Retuschierungs- und Bearbeitungsbeispiele kursorisch erörtert, die beredt Auskunft über die alltägliche Aufführungspraxis Karl Mucks geben.

Jenseits von musikästhetischen oder aufführungspraktischen Gesichtspunkten sind insbeson-

dere Karl Mucks Partituren von Georg Friedrich Händels *Der Messias*¹⁶ und der *Matthäus-Passion* Johann Sebastian Bachs auch unter dem Aspekt von Intertextualität von Interesse, da Muck Bearbeitungen von Robert Franz bearbeitet. Besetzungslisten und entsprechende in der Partitur aufbewahrte Notizzettel belegen, dass Muck in seinen Jahren als Dirigent in Boston (1912–1919) die *Matthäus-Passion* in dieser auf Franz beruhenden Bearbeitung aus dem Jahr 1867 so auch aufgeführt hat. Franz sah seine Arbeit keineswegs als Bearbeitung an, vielmehr ging es ihm um die Vervollständigung einiger »defekter Stellen«.¹⁷ Ähnlich wie in der Einrichtung Felix Mendelssohn Bartholdys¹⁸, sah auch die Franz'sche Version Klarinetten vor. Dies macht Muck durchgehend wieder rückgängig und nähert sich dem barocken Klangbild wieder an, indem er z. B. die beiden von Bach vorgeschriebenen Oboi da caccia in der Arie *Sehet Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt* nicht durch Klarinetten, sondern lediglich durch zwei Oboen und zwei Englischhörner ersetzt. Solch behutsame Änderungen sind allerdings eher selten, es überwiegen verhältnismäßig robuste Eingriffe, die insgesamt die Tendenz erkennen lassen, eine melodische Linie niemals abreißen zu lassen. Um das zu gewährleisten, füllt Muck fast durchgehend und wo immer es instrumententechnisch entweder möglich ist oder durch den Wegfall anderer Instrumente nötig wird, vermeintliche Lücken und Pausen auf. In der Tenorarie Nr. 41 *Geduld, Geduld* etwa, wird das Hinzufügen einiger Noten in zweiter Violine sowie im Bass durch den Wegfall des von Franz

11 Zitiert nach: Muck, *Dr. Karl Muck* (wie Anm. 6), S. 71. Vgl. dazu auch ebd., S. 81, S. 133, S. 171.

12 Ebd., S. 83.

13 Vgl. Wolfgang Hattinger: *Der Dirigent. Mythos, Macht, Merkwürdigkeiten*, Kassel 2013, S. 204f.

14 Vgl. Felix Weingartner: *Über das Dirigieren*, Leipzig 1920, S. 24.

15 Vgl. dazu auch: Silvan Moosmüller: *Stiltreues und wirkungstreues Interpretieren. Felix Weingartner, Gustav Mahler und die neunte Symphonie Ludwig van Beethovens*, in: *Im Mass der Moderne*, hgg. von Simon Obert und Matthias Schmidt, Basel 2009, S. 327–350, hier S. 343.

16 In Mucks Nachlass findet sich eine Partitur von Robert Franz' Bearbeitung der Mozart-Bearbeitung KV 572 in der sich, insbesondere im Halleluja-Chor, als vierte Textschicht auch Eintragungen Karl Mucks finden.

17 Robert Franz: *Über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bach'scher und Händel'scher Vokalmusik. Offener Brief an Eduard Hanslick*, Leipzig 1871, S. 3. Zitiert nach: Günther Wagner: *Historismus und Aufführungspraxis. Einige Bemerkungen zur frühen Geschichte*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung/Preußischer Kulturbesitz*, Stuttgart [u. a.] 2000, S. 57–76, hier S. 70.

18 Christian Ahrens: *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829*, in: *Bach-Jahrbuch* 87 (2001), S. 71–97.

eingefügten Holzbläserapparates notwendig, die *espressivo* zu spielenden Generalbassausdeutungen Franz' hingegen bleiben weitgehend unangetastet, getilgt werden lediglich die Klangfarben. Hier tritt das Klangideal Mucks offen zu Tage, das einem breiten, gleichförmigen und gewissermaßen auch gleichfarbigen Musikstrom den Vorzug vor Leichtigkeit und Transparenz gibt – davon zeugt auch, dass Muck das von Franz für den Bass vorgesehene Pizzicatospield wieder streicht (vgl. **Notenbeispiel 1**).

Gerade die Bearbeitung des Chores Nr. 33 *Sind Blitze, sind Donner* belegt die Absicht, den größtmöglichen Effekt durch größtmögliche Monumentalität¹⁹ zu erzielen: Franz erweitert, insbesondere an der Stelle »Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle« das Orchester nicht nur mit zwei Klarinetten in C, sondern zudem mit drei Posaunen und Pauken, die jeweils im *fortissimo* Akkorde aushalten und so die große Flexibilität in der Original-Instrumentation negieren. Während Franz allerdings weitgehend die Sechzehntel-Einwürfe der Violinen belässt, füllt Muck die von Bach als Dramatisierungsschübe gedachten Einwürfe komplett auf und schreibt den Violinen und Violen durchgehende Sechzehntel vor, was im Zusammenspiel mit dem massiven Bläserapparat zum einen jegliche Farbdifferenzierung nahezu unmöglich macht und zum anderen die räumliche Wirkungen der doppelchörigen Anlage negiert (vgl. **Notenbeispiel 2**).

In anderen Passagen fällt hingegen Mucks Mittelstellung zwischen der Annäherung an Bach auf der einen und der Übernahme einiger Veränderungen auf der anderen Seite ins Auge: In einigen Rezitativen, besonders prominent etwa in der Passage »Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht«, streicht er zwar die von Franz zur Verzierung des Generalbasses vorgesehenen Klarinetten und Fagotte, übernimmt jedoch dessen plastische Ausschmückungen, die Muck von einer Orgel

spielen lässt, während die Basspartie offensichtlich weiterhin von einem Klavier gespielt wurde.

Neben der *Matthäus-Passion*, legen auch weitere Bearbeitungen und Einrichtungen Zeugnis über das ambivalente Verhältnis zwischen dem Willen zur Traditionspflege einerseits und dem Mangel an historischer Informiertheit ab. Dieter Gutknecht konstatierte diesbezüglich treffend eine »übergroße Entfremdung«²⁰ vom originalen Klangbild.

So setzt Muck die Basspartie der Sinfonie Nr. 2 in Es-Dur (H 664, Wq 183) Carl Philipp Emanuel Bachs für vier Hörner in F sowie zwei Fagotte aus, die nur zeitweilig einen Achtfuß zum vierten Horn bilden und vorwiegend als eigenständige Stimme behandelt werden. Da ohnehin das Cembalo, wie Franz bemerkte, »im Strome der Zeit untergegangen war«²¹ und womöglich weder Konzertflügel noch Orgel zur Verfügung standen, substituierte Muck die Orgel offensichtlich durch die Bläser, was die etwas instrumentenunspezifische Stimmführung nahelegt. Was an diesem Beispiel noch Hypothese ist, kann im Falle der Uminstrumentierung von Wolfgang Amadeus Mozarts c-Moll-Messe (KV 427) als Gewissheit gelten, denn die Differenz aus symphonischer Standardbesetzung und der von Mozart vorgesehenen Besetzung ergibt im Resultat ein treffliches Orgelsubstitut, das in der Muck-Version aus zwei Flöten, zwei Klarinetten, einem Kontrafagott sowie vier Hörnern besteht.

Muck galt zu seiner Zeit nicht nur als überragender Dirigent der Werke Wagners und Bruckners – der ihm, wovon Muck stolz berichtet²², nach einer Aufführung der Siebten Sinfonie sogar das »Du« angeboten habe –, sondern insbesondere auch als ein vielfach gelobter Beethoven-Interpret. Exemplarisch bezeugt dies die Rezension eines Konzertes mit den Hamburger Philharmonikern, deren Chefdirigent er

19 Diesbezüglich sei erwähnt, dass sich im Nachlass Karl Mucks zum Beispiel ein kompletter Stimmensatz *der Symphonie in g-Moll* (KV 550) Wolfgang Amadeus Mozarts befindet. Der Satz besteht aus 9x Violine 1, 8x Violine 2, 5x Violen, 5x Violoncello, 5x Kontrabässe sowie Bläserstimmen, die sämtlich starke Gebrauchsspuren aufweisen. Es ist also davon auszugehen, dass Muck dieses Werk mit 18 ersten Violinen etc. aufgeführt haben muss.

20 Dieter Gutknecht: *Robert Franz als Bearbeiter der Werke von Bach und Händel und die Praxis seiner Zeit*, in: *Robert Franz. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 100. Todestages am 23. und 24. Oktober 1992 in Halle/Saale*, hgg. vom Händel-Haus und Konstanze Musketa, Halle an der Saale 1993, S. 219–247, hier S. 219.

21 Franz, *Über Bearbeitungen älterer Tonwerke*, S. 6. Zit. nach: Wagner, *Historismus und Aufführungspraxis* (wie Anm. 17), S. 71.

22 Vgl. Muck, *Dr. Karl Muck*, (wie Anm. 6) S. 22.

No. 41
Larghetto ($\text{♩} = 88$)
CORO II

Violino I
Franz & Muck
p espress.

Violino II
Franz
p

Violino II
Muck
p

Viola
Franz
p

Viola
Muck
p

Violoncello
(Bach)- Franz/Muck
p conabile

Basso
Franz
mf piz.

Basso
Muck
mf piz.

3

Vi. I
(F. & M.)

Vi. 2
(F.)

Vi. 2
(M.)

Vla.
(F.)

Vla.
(M.)

Vc.
(B., F. & M.)

B.
(F.)

B.
(M.)

col arco

col arco

p

p

p

p

p

p

p

p

Notenbeispiel 1: Johann Sebastian Bach Matthäus-Passion BWV 244, Nr. 41 Arie: *Geduld, Geduld*
(Streicher in ihren unterschiedlichen Versionen)

Flauto traverso (Franz & Muck) *ff*

Oboe 1 & 2 (Franz & Muck) *ff*

Clarinetto 1 & 2 (Franz & Muck) *ff*

Fagotto 1 & 2 (Franz & Muck) *ff*

Trombone 1, 2 & 3 (Franz & Muck) *ff*

Timpani (Franz & Muck) *ff*

Violino 1 & 2 (Franz) *ff*

Violino 1 & 2 (Muck) *ff*

Viola (Franz) *ff*

Viola (Muck) *ff*

Soprano
Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - -

Bassi (Franz & Muck) *ff*

Flauto traverso (Franz & Muck) *ff*

Oboe 1 & 2 (Franz & Muck) *ff*

Violino 1 & 2 (Franz) *ff*

Violino 1 & 2 (Muck) *ff*

Viola (Franz) *ff*

Viola (Muck) *ff*

Notenbeispiel 2: Johann Sebastian Bach Matthäus-Passion BWV 244, Nr. 33 Chor: *Sind Blitze, sind Donner* (Bläserstimmen sowie die jeweils voneinander abweichenden Versionen der Streicherstimmen)

zwischen 1922 und 1933 war, in Berlin: »Nun, Karl Muck ist der Instruktor und Lenker dieser Qualitätskapelle: da weiß man, wessen man sich zu versehen hat; da gilt, was die Partitur vorschreibt, und da kommt zutage, was hinter den Noten und Zeichen steckt. Ohne Pose und Aufputz, ohne spannende Luftpausen, ohne Nuancen. Was Beethoven gewollt hat, das will auch der Dirigent; und er will es mit eiserner Energie. Wenige schlichte Zeichen genügen, und der große Klangkörper pariert wie ein einziger Organismus [...]«. ²³ Noch um etwa 1920, also über 20 Jahre nach seinem Tod, sind die Seitenhiebe gegen Hans von Bülow und die mit ihm verbundene Aufführungstradition nicht zu überhören, wenn der Rezensent mit Begriffen wie »Luftpausen« oder »Nuancen« argumentiert, die eindeutig auf von Bülow zurückzuführen sind. ²⁴ Gleichwohl – und dies belegt die oben bereits erwähnte ambivalente stilistische Stellung Mucks – wird in der Rezension vorsichtig hinterfragt, ob ein dermaßen großbesetztes Orchester, mit 16 ersten Geigen und verdoppelten Hörnern, wirklich notwendig sei.

Karl Mucks Retuschen der Sinfonien Ludwig van Beethovens, die wie bei den anderen Dirigenten durch die berühmten Vorschläge Richard Wagners ²⁵ angeregt wurden, stehen von ihrem Umfang sowie von ihrer Art her zwischen denjenigen Gustav Mahlers und etwa Felix Weingartners. ²⁶ Das vieldiskutierte Problem der Beethoven-Retuschen kann an dieser Stelle zwar nicht erschöpfend dargestellt werden; paradigmatische Beispiele können allerdings Mucks grundsätzliches Vorgehen schildern, das sich ganz ähnlich in einigen der Sinfonien ausmachen lässt. Die häufigsten Retuschen finden sich, wie von

Wagner empfohlen, in den Hornstimmen: Muck schließt in großer Regelmäßigkeit sämtliche Lücken, welche die ventillosten Hörner zur Zeit Beethovens hinterließen und bringt die Partitur so auf den instrumententechnischen Stand der Zeit. Analog geht Muck etwa auch in Kontrafagottpassagen der Neunten Sinfonie vor. Durch die zu Mucks Zeit längst übliche A-Stürze des Instruments war es mittlerweile möglich, melodische Linien bis zum Kontra-A ²⁷ zu führen, wo zuvor noch unbequeme und die Melodieführung störende Sprünge notwendig waren. Ein anderes probates Mittel zur deutlichen Herausstellung melodischer Verläufe besteht in häufigen Oktavierungen der Hauptstimmen. Dies geschieht zumeist in den ersten Violinen, aber ebenso häufig auch in den Klarinettenstimmen, wodurch diese aus der ansonsten häufigen Mittellage zuweilen in die höchstmögliche Lage drängt. Hinzu kommt, dass Muck auch in den Beethoven-Sinfonien, ganz so wie in der *Matthäuspassion*, melodische Linien von einer gleichen Klangfarbe gestaltet wissen will und diesbezüglich selten Brüche zulässt. Im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 1 in C-Dur op. 21 (ab T. 155) verdoppelt die erste Flöte die gesamte Sechzehntel Passage der ersten Violinen, was Beethoven ursprünglich hier nur stellenweise vorgesehen hatte. Es kommt so zum einen zu einer Vereinheitlichung der klangfarblichen Linie und zum anderen damit einhergehend zu einer Schwächung des rhythmischen Impulses, den Beethoven absichtlich durch die Veränderung in der Instrumentation dieser Stelle stärkte. Die Einebnung des rhythmischen Aspektes wird zudem durch ein von Beethoven nicht eingetragenes Decrescendo weiter verstärkt. Dieses Prinzip zieht sich grundsätzlich durch Mucks Dirigierpartituren: Die Linie darf unter keinen Umständen unterbrochen werden. So müssen für Muck jene Stellen beinahe schmerzliche Kompromisse darstellen, an denen die konsequent angewandten Änderungen ihrerseits in die Nähe zur Unspielbarkeit einmünden: So lässt Muck im Finale der C-Dur-Sinfonie keine Unterbrechung von Energie und Klangfarben in den Holzbläsern zu und führt daher (T. 159f.) die Oboen unisono mit den Klarinetten

23 Rezension in einer Berliner Zeitung. Nicht näher zu bestimmender Ausschnitt, einsehbar im Archiv der Berliner Philharmoniker.

24 In seiner polemischen Schrift *Über das Dirigieren* rekurriert der Autor auf jene Begriffe und bringt sich so gegen Hans von Bülow in Stellung. Vgl. Weingartner, *Über das Dirigieren* (wie Anm. 14).

25 Richard Wagner: *Klavierauszug von L. v. Beethovens Symphonie Nr. 9 op. 125 zu zwei Händen*, WWV 9, hg. von Christa Jost, Mainz 1989. Vgl. dazu insb.: Andreas Eichhorn: *Beethovens neunte Symphonie: die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel 1993.

26 Felix Weingartner: *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens*, Leipzig 1906.

27 Zum Beispiel Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125, T. 274f.

weiter. Beethovens lässt die Oboen jedoch schon früher aussetzen, um das *subito piano* (T. 162) zu ermöglichen, da der Einsatz von Oboen in tiefem Register die Balance insgesamt erschweren würde. Durch dieses fast marginale Beispiel wird deutlich, dass Muck offensichtlich keine instrumentatorischen Nuancen in der Gestaltung der Dynamik kennt und ein durch Tuttienspiel erzeugtes Einheits-Fortissimo einfordert, denn für Muck sind Instrumentation und Klangfarbe längst keine eigenständiger Parameter: Das Werk existiert unabhängig von seiner konkreten orchestralen Gestalt (vgl. **Notenbeispiel 3**).

Vergleichbare Beispiele finden sich auch in der Sinfonie Nr. 2 in D-Dur op. 36. Schon in der langsamen Einleitung unterstützt Muck die aufwärts gerichtete Melodiebewegung, indem er das *cis'* der ersten Violinen streicht und es allein den zweiten Violinen überlässt (T. 9). Gravierender ist der Eingriff in den folgenden Takten (T. 11 und 12): Um abermals den melodischen Verlauf, womöglich auch durch unbequeme Griffe, nicht zu gefährden, streicht Muck das *a'* und *b'* der ersten Violinen und verändert somit auch das harmonische Gewicht dieser Stelle. Dies führt er konsequent auch an der parallelen Stelle in Takt 14 weiter, wodurch er sogar auf einen durch das Sforzato gespielte *b'* hervorgerufenen Echoeffekt in den zweiten Violinen verzichtet. Mucks Retuschen weisen häufig derlei im Detail sinnentleerende Stellen auf, die mitunter von einer gewissen Sturheit in der Herausstellung des Primats der Linie zeugen, ohne auf das klingende Resultat und feinste instrumentatorische Nuancen Rücksicht zu nehmen (vgl. **Notenbeispiel 4**).

Nebenbei sei bemerkt, dass sich nicht nur Mucks ästhetische Position, sondern auch seine politische Haltung in Partituren widerspiegelt. Davon zeugt etwa eine handschriftliche Eintragung in der Dirigierpartitur zu Beethovens Sinfonie Nr. 5 in c-Moll op. 67, in der er an rhythmisch passender Stelle ein Seitenthema aus dem Finale mit »doch der Tag wird kommen, Deutschland neu entstehen, seine Fesseln sprengen, weh dir Frankreich!« überschreibt, vermutlich auch, um während der Proben ein einprägsames Bild kommunizieren zu können. Er folgt darin einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden Tradition des Textierens von Themen und ist so auch nah an den analytischen Auffassungen

Arnold Scherings²⁸, in dessen Besprechung der Sinfonien Nr. 4 in B-Dur op. 60 und Nr. 5 sich dieses konkrete Beispiel allerdings nicht findet.²⁹ Und auch die Tatsache, dass Muck sich vehement gegen die Aufnahme jüdischer Musiker in das Bayreuther Festspielorchester wehrte³⁰ und, wie aus einem Dankeschreiben von Joseph Goebbels hervorgeht³¹, die NSDAP in den späten 1920er Jahren sogar finanziell unterstützte, lässt die politische Haltung des Dirigenten, nach dem noch bis 1997 der Platz vor der Hamburger Musikhalle benannt war, in einem unangenehmen Licht erscheinen.

Neben den umfangreichen Retuschen in Beethovens Sinfonien können ähnliche Strategien in zahlreichen weiteren Werken aufgezeigt werden, die Muck zumeist sehr präzise mit rotem Buntstift für instrumentatorische Änderungen und mit blauem Buntstift für dynamische Veränderungen in die Dirigierpartituren eingezeichnet hat. Zuweilen enthält der Nachlass auch handschriftliches Stimmenmaterial und Einlegeblätter, durch welche die Absicht des Interpreten klar hervorgeht. Zu den stark retuschierten Werken zählen unter anderem: die »große« C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts, eine mit acht Hörnern versehene *Sommernachtstraum*-Ouvertüre Felix Mendelssohn Bartholdys oder Robert Schumanns *Das Paradies und die Peri*. Besonders zahlreiche Retuschen, die den Veränderungen an den Partituren der Beethoven-Sinfonien sehr ähneln, nahm Muck auch an den Brahms-Sinfonien vor. So werden, um nur wenige Beispiele aufzuzeigen, etwa in der Einleitung zu Brahms' Sinfonie Nr. 1 in c-Moll op. 68 einerseits die Achtelbewegungen der Holzbläser von zwei Hörnern gedoppelt und andererseits die äußersten Lagen erweitert, da Flöten sowie Kontrabässe jeweils oktavierem müssen. Brahms' Sinfonie Nr. 3 in F-Dur

28 Arnold Schering: *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936.

29 Arnold Schering: *Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie Beethovens*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 16 (1934), S. 5–83.

30 Vgl. dazu u. a. dokumentierte Materialien auf der Website des Ausstellungsprojektes www.verstumttestimmen.de, letzter Aufruf 15.02.2014.

31 Vgl. Sophie Fetthauer: *Das Reichs-Brahmsfest 1933 in Hamburg*, in: *Musik im Dritten Reich und im Exil*, hg. von Hanns-Werner Heister und Peter Petersen, S. 89–94, hier S. 91.

Musical score for woodwinds in Beethoven's Symphony No. 1, measures 159-164. The score includes parts for Flöte (Flute), Oboe (Beethoven), Oboe (Muck), Klarinette (Clarinet), and Fagott (Bassoon). The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic and transitions to piano (*p*) at measure 163. The Oboe (Beethoven) part is mostly silent. The Oboe (Muck) part starts with fortissimo (*ff*) and transitions to piano (*p*) at measure 163. The Clarinet part starts with forte (*f*) and transitions to piano (*p*) at measure 163. The Bassoon part starts with forte (*f*) and transitions to piano (*p*) at measure 163.

Notenbeispiel 3: Ludwig van Beethoven
Sinfonie Nr. 1 in C-Dur op. 21, 4. Satz, T. 159ff. (Holzbläser)

Musical score for violins in Beethoven's Symphony No. 2, measures 8-13. The score includes parts for Violine I (Beethoven), Violine I (Muck), Violine II, Violine I (B.), Violine I (M.), and Violine II. The Violine I (Beethoven) part starts with piano (*p*) and crescendos (*cresc.*) to fortissimo (*ff*) and fortissimissimo (*fp*) by measure 11. The Violine I (Muck) part starts with piano (*p*) and crescendos (*cresc.*) to fortissimo (*f*) and fortissimissimo (*fp*) by measure 11. The Violine II part starts with piano (*p*) and crescendos (*cresc.*) to fortissimo (*f*) and fortissimissimo (*fp*) by measure 11. The Violine I (B.) part starts with fortissimissimo (*fp*) and remains at that dynamic. The Violine I (M.) part starts with fortissimissimo (*fp*) and remains at that dynamic. The Violine II part starts with fortissimissimo (*fp*) and remains at that dynamic.

Notenbeispiel 4: Ludwig van Beethoven
Sinfonie Nr. 2 in D-Dur op. 36, 1. Satz, T. 8ff. (Stimmen der Violinen)

op. 90 lässt Muck bereits im ersten Takt mit einem Bläserutti einsetzen, indem die Lagen der Hörner und Trompeten verändert werden und den eigentlich erst im dritten Takt einsetzenden Posaunen sowie der Pauke, ein crescendierendes *F* vorgeschrieben ist, das zu deren ursprünglichen Einsatz im dritten Takt nahtlos hinführt und Brahms' Instrumentation in Richtung einer noch größeren Homogenität hin verändert. Ungeachtet kompositionsästhetischer und stilistischer Eigenheiten scheint Muck jede Partitur gleichermaßen seinem Klangideal unterzuordnen,

indem er zum einen jegliche Brüche einzuebnen und Lücken horizontal, wie vertikal aufzufüllen weiß und zum anderen, wie das Beispiel von Brahms' Erster Sinfonie belegt, den Oktavumfang dauerhaft erweitert. Ähnlich geht Muck sogar in Wagners Ouvertüre zu *Der Fliegenden Holländer* vor, die ihm offensichtlich noch immer nicht massiv genug instrumentiert schien. Überhaupt offenbart auch der praktische Umgang mit Wagners Partituren einen eklatanten Widerspruch zwischen den Ehrbekundungen auf der einen und dem interpretatorischen Umgang

mit des Meisters Werk auf der anderen Seite. Auch dort finden sich zuweilen deutliche Eingriffe, die sicherlich auch durch die Kenntnis ermutigt wurden, dass Wagner selbst zuweilen höchst frei und pragmatisch mit Fragen der Instrumentation umgegangen ist – wenn etwa eine Orgel zur Unterstützung des *Rheingold*-Beginns herangezogen wurde.³²

Bei einem Überblick über die unterschiedlichen Formen von Mucks Eingreifen in die Originaltexte Wagners konnten Veränderungen ausgemacht werden, die so gravierend sind, dass sie weit über eine bloße Angleichung an die technischen Gegebenheiten hinausgehen und nicht nur Neuerungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus reflektieren, sondern vielmehr durch ästhetische Gesichtspunkte motiviert waren. Einige Beispiele können, um Michael Gielen zu paraphrasieren, unter dem Terminus der »poetischen Retusche«³³, die den Gehalt einer Stelle oder sogar des ganzen Werkes zu verändern in der Lage ist, subsumiert werden.

Das zahlreich vorhandene Stimmenmaterial im Nachlass Karl Mucks, insbesondere zu Wagners *Das Rheingold*, belegt darüber hinaus auch weitere Formen des Retuschierens, die zuweilen nur mittelbar mit ästhetischen und geschmacklichen Entscheidungen in Verbindung gebracht werden können. Dabei handelt es sich um Retuschen bzw. Uminstrumentierungen, mit denen ein Werk aus rein pragmatischen Gründen den Möglichkeiten des Orchesters angepasst wird: Dass die zumeist mit nicht wesentlich mehr als 60 Musikern besetzten Orchester Mühe mit der praktischen Umsetzung etwa der *Rheingold*-Partitur hatten, ist bekannt und wurde u. a. von Georg Günther exemplarisch an Aufführungen der Stuttgarter Hofoper während der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts geschildert.³⁴ Insbesondere in der letzten Szene des Werkes, mit ihrem B-Dur-Flirren (»Das bleiche Gewölck sammelt sich zu blitzendem Wetter; das fegt der Himmel

mir hell!«), hat Muck pragmatische Retuschen vorgenommen. In seiner Bearbeitung findet sich freilich keine Reduzierung der Pultanzahl, wie dies in Stuttgart mangels Spieler notwendig wurde.³⁵ Er verändert nicht nur die Verteilung des Notenmaterials auf die unterschiedlichen Pulte, sondern fügt von Wagner nicht komponierte Haltenoten in die Stimmen ein. Dieser Kunstgriff verstärkt einerseits das intendierte Verschimmen der rhythmischen Konturen, andererseits schützt der Eingriff zugleich vor technisch unpräzise Vortrag und gibt dem vermutlich verhältnismäßig gering besetzten Streicherapparat zusätzlich intonatorischen Halt. Und auch für den instrumentatorischen Dauerbrenner Bayreuths, nämlich die Parsifal-Glocken,³⁶ hatte Muck offenbar eine Version erarbeitet, die etwas von der bekannten Lösung Felix Mottls abweicht, indem der bei Mottl üblichen Besetzung,³⁷ bestehend aus dem Glockenklavier, gestimmten Stahlplatten, Kontrabass und Basstuba ein weiteres Horn hinzugefügt wird. Auf das ansonsten ebenfalls übliche Tamtam hat Muck offenbar verzichtet, jedenfalls findet sich keine Stimme im ansonsten vollständigen Stimmen-satz im Berliner Nachlass.

Ebenfalls im *Parsifal* findet sich eine aus pragmatischen Gründen angebrachte Umarbeitung von recht drastischem Umfang. So werden den Stimmen des eigentlich a cappella zu singenden Knappenchors *Den sündigen Welten mit tausend Schmerzen* Fagott und Klarinette hinzugefügt. Die textbedingte Rhythmisierung wird in den unterstützenden Instrumentalstimmen hingegen nicht mitvollzogen, wodurch wiederum das ununterbrochene Fließen der melodischen Linie sichergestellt ist. Die erhaltenen Aufnahmen des *Parsifal* belegen, dass Muck ein extrem langsames Tempo bevorzugte. Die instrumentale Unterstützung der Stimmen wird daher auch notwendig gewesen sein, um ein Auseinanderfallen des Chores zu vermeiden.

32 Vgl. Christian Ahrens: *Richard Wagner's twelve organ pipes*, in: *The Galpin Society journal* 50 (1997), S. 212–217.

33 Michael Gielen: *Die bessere Werktreue*, in: *Dissonanz/dissonance* 6 (1985), S. 5–7, hier S. 6.

34 Georg Günther: *Dramatisch und musikalisch höchst bedenklich. Die frühe Aufführungspraxis des Rheingold am Beispiel der Stuttgarter Hofoper*, in: *Das Orchester* 50 (2002), Heft 2, S. 19–26.

35 Bbd.

36 Vgl. Wolfgang Seiferth: *Das Geheimnis der Glocken im Parsifal*, in: *Mitteilungen der Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft* 58 (2008), S. 1–3.

37 Vgl. Hans Kunitz: *Die Instrumentation, Teil 10: Schlaginstrumente*, Leipzig 1960, S. 1105.

Neben jenen eher pragmatisch motivierten Retuschierungen findet sich eine letzte Kategorie, die nochmals Mucks grundsätzliche ästhetische Überzeugung unterstreicht, da hier zuweilen so deutliche Änderungen vorgenommen werden, dass – auch mit einem gewissen Augenzwinkern – eher von einem »Derangement«, gesprochen werden könnte, bei dem die einzelnen Elemente so lange vertauscht werden, bis sich keines mehr in der Ausgangsposition befindet. Neben den bereits erwähnten Beethoven-, Schumann- und sogar Sibelius-»Derangements« fällt insbesondere eine Stelle aus Gustav Mahlers Sinfonie Nr. 5 in cis-Moll ins Auge, die Mahler selbst einer mehrfachen Überarbeitung unterzogen hat. Die Quellenlage lässt es leider nicht nachvollziehen, welche Fassung des Werkes Muck besaß, da nur einzelne, handschriftliche Partiturseiten erhalten sind. Muck übernimmt allerdings in seiner Abschrift bereits die Studierziffern der revidierten Version.

Um die Imitation der mit prägnanten Violine-Geste ($gis^1-a^2-gis^2$, T. 523f.) durch die Violoncelli (T. 524f.) plastischer herauszustellen, verlegt Muck die Cellostimme in drei Hörner und Fagotte, wodurch er allerdings die von Mahler intendierte dynamische Steigerung in den Hörnern (ab T. 526f.) bereits vorwegnimmt. Da die Hörner die Violoncelli substituieren, muss der ursprüngliche *fff*-Akkord der sechs gestopften Hörner nun ebenfalls verlegt werden: Die fehlenden Töne des Akkordes legt Muck in zwei gestopfte Trompeten, wodurch allerdings das Verebben eben jener Klangfarbe im Takt zuvor aufgeweicht und der erneute Einsatz der Klangfarbe in Takt 526 nun weniger intensiv wahrgenommen wird. Aufgrund der extremen dynamischen Verstärkung der Gesten, folgt zwangsläufig auch die Notwendigkeit der Verstärkung eines in dreifachem Forte hereinfahrenden Schlages auf der dritten Zählzeit in Takt 524: Genügte Mahler hier die Streicher, muss Muck nun wegen des massiver instrumentierten Umfeldes die Kontrabässe mit drei Posaunen sowie die zweiten Violinen und Violen mit zwei offen gespielten Trompeten anreichern, um die Balance der Kräfte aufrecht zu erhalten. Dabei zeigt Muck das vollkommene Missverstehen Mahlers, denn die Intensität dieser zwar mit »wild« bezeichneten Stelle hat weniger mit der absoluten Dynamik, als vielmehr mit der Intensität der

vielleicht mit verzweifelt-winselnd zu beschreibenden Klangfarbe des in hoher Lage gespielten B-Dur Akkordes in den Kontrabässen zu tun.

Dieses Spiel könnte nun unentwegt so weitergehen: Der einmal gefasste Entschluss zieht zahlreiche Folgefehler nach sich und derangiert so die gesamte Stelle. Muck schleift die Ecken und Kanten und absichtlichen Unvollkommenheiten der Instrumentation Mahlers ab und gibt somit das beredte Beispiel eines prominenten Dirigenten für eine Mahlersichtweise zwischen ca. 1919 und 1930.

Abschließend zeigt auch dieses extreme Beispiel den Widerspruch zwischen den in unterschiedlichen Rezensionen geschilderten Beobachtungen des sachlichen und stets dem Komponisten und dem Werk dienenden Kapellmeisters auf der einen Seite und dem Interpreten auf der anderen Seite, der für teilweise deutliche Veränderungen in den Notentext steht. Dass die mitunter extremsten Eingriffe insbesondere in Mahlers Partituren zur zweiten und zur fünften Sinfonie zu finden sind, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, griff Mahler doch bekanntlich selbst massiv in die Instrumentation anderer Werke ein und wusste dieses Vorgehen auch wortreich zu verteidigen.³⁸ Während Muck die Tradition des exzessiven Selbstdarstellens auf der Bühne, wie der um eine Generation ältere Hans von Bülow sie paradigmatisch verkörperte, nicht weiterführte, so folgte und übertraf er jene Vorbilder zuweilen sogar im freien Umgang mit dem Text der Partitur. ◀◀

38 Vgl. dazu u. a.: Peter Andraschke: *Die Retuschen Gustav Mahlers an der 7. Sinfonie von Franz Schubert*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 106–115.