

Wo es rauscht, da rauschen die Themen

Zum Orchesterbegriff der Wiener Schule Arnold Schönbergs

1. Widersprüche

1911, während der Komposition von Orchesterstücken, aus denen dann eine Auswahl zu seinem op. 10 hervorging, schrieb Anton Webern an Arnold Schönberg: „Es ist ein Wechsel der Farben auf Sechzehntel, Zweiunddreißigstel.“¹

Rund zwei Jahrzehnte später läßt sich Webern in einem Brief an Alban Berg über seine *Sinfonie* op. 21 wie folgt vernehmen:

„Da hat sich also wieder eine Partitur der sonderbarsten Klänge ergeben, trotzdem mir nie im Leben beim Komponieren etwas gleichgültiger gewesen ist, als diese Realisierung der Gedanken. Am liebsten hätte ich diese gewissermaßen ‚in abstracto‘ notiert, wie etwa in Bachs ‚Kunst der Fuge‘. Die Aufteilung der Melodien im I. Satz auf verschiedene Instrumente war ja nur notwendig geworden, weil es noch kein Instrument von entsprechendem Umfang gibt. Natürlich hatte ich denn aus der ‚Not‘ eine ‚Tugend‘ zu machen versucht. Und so ist diese Partitur geworden.“²

Und Schönberg selbst notierte in seinem *Berliner Tagebuch* von 1912 über die bevorstehende erste Aufführung der Nummern 1, 2 und 4 seiner *Orchesterstücke* op. 16 in Weberns Bearbeitung für zwei Klaviere zu acht Händen:

„Morgen 9 Uhr Probe. Hoffentlich gehts besser. Schwerer ist so etwas einzustudieren. Es macht mir wirklich oft Schwierigkeit zu sagen, ob es beisammen war. Erst wenn's anfängt klarer zu werden unterscheide ich genau. Mir fehlen eben die Klänge! Die Farben.

¹ Anton Webern, Brief an Arnold Schönberg, 23.8.1911, Wiener Stadtbibliothek.

² Anton Webern, Brief an Alban Berg, 21.3.1930, Wiener Stadtbibliothek.

Das Klavier ist doch nur ein Instrument. Aber weniger für die Musiker, als für die Pianisten.“³

Schließlich noch eine Bemerkung von Alban Berg über die Bearbeitung des *Prelude à l'après-midi d'un faune* von Claude Debussy für ein Kammerensemble, das das Werk 1920 im Rahmen des *Vereins für musikalische Privataufführungen* zur Aufführung bringen sollte.⁴ Man wolle mit dieser reduzierten Bearbeitung die Musik „aller sinnlichen Hilfsmittel entkleiden“, um „Melodie, Harmoniereichtum, Polyphonie, Formvollendung, Architektur etc., also die entscheidenden Eigenschaften guter Musik, desto besser zur Geltung zu bringen.“⁵

Woran soll man sich bei all dem Widersprechenden halten? Einerseits geht es um den Orchesterklang „an sich“, um „reine Farben“, um „Klang und Stimmung“, um einen „Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen“, wie sich Schönberg gegenüber Richard Strauss zu seinen *Orchesterstücken* op. 16 und vollkommen übereinstimmend mit der dem eingangs angeführten Zitat zu entnehmenden Auffassung Weberns äußert. Andererseits sei der Klang nur „sinnliches Hilfsmittel“, das die entscheidenden Eigenschaften guter Musik recht eigentlich verdecke und auf das Webern später dann gänzlich verzichten möchte. Schönberg, auch in der Theoriebildung der führende Kopf seines Kreises, lehnt Instrumentation als einer Komposition nachträglich übergestülpte Klangrealisierung als geradezu kunstfremd ab: „Grundlage für alle Instrumentation ist der Satz“ heißt es dekreterisch – aus der

³ Arnold Schönberg, *Berliner Tagebuch*, hrsg. von J. Rufer, Berlin 1974.

⁴ Die Aufführung wurde im Oktober 1920 in den Mitteilungen des „Vereins“ angekündigt, doch es läßt sich bisher nicht feststellen, ob sie auch tatsächlich stattgefunden hat (s. *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974* (Katalog), hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 278).

⁵ Zit. nach Theo Hirsbrunner, *Debussys Prelude à l'après-midi d'un faune und seine „sinnlichen Hilfsmittel“*, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (Musik-Konzepte 36, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 1984, S. 31.

„Satzkunst“ ergebe sich zwangsläufig die „Setzkunst“⁶. Diese werde mit jener zugleich aktiv, da sie nur Sinn erhalte und mithin künstlerisch gerechtfertigt sei, wenn sie an der Vermittlung des jeweiligen „musikalischen Gedankens“ teilhabe. Und der ist in jedem Stück ein einziger, unwandelbarer, welcher zugleich Charakter und Gestalt eines jeden seiner Darstellungselemente – ob stimmlich-struktureller, formbildender oder eben klanglicher Art – trage.

Dergestalt hätten bereits geringfügige Diskrepanzen zwischen dem Gedanken und seiner Darstellung eine Verunklarung dieses Gedankens und somit des ihn vermittelnden Werkes zur Folge. Wie nicht vom Gedanken geforderte, ihn nicht darstellende Töne als jene lediglich ornamentalen, schmückenden und deshalb „falschen“ Töne empfunden werden, die Schönberg und die Seinen in den Partituren ihrer Zeitgenossen massenhaft zu finden glaubten, so gleicht deren nicht minder schmuckhafte, von wechselndem Geschmack abhängige klangliche Darbietung als vom Gedanken abgehobene „Instrumentation“ einem „Stilkleid, das dem Träger vermorscht vom Leibe fällt, sobald die Mode vorbei ist.“⁷

Doch es kommt noch ein weiteres irritierendes Moment hinzu: gerade diese auf strengste Kohärenz des Gedanken-Kunstwerkes bedachte Komponistengruppierung zeigte sich wie kaum eine andere der neueren Musikgeschichte offen – man möchte sagen: so vorbehaltlos und geradezu unbedenklich offen gegenüber unterschiedlichsten Bearbeitungen eigener und fremder Werke wie die um Arnold Schönberg. Da ergeben sich oftmals kaum voneinander abzuhebende taktische und ästhetische Gesichtspunkte, die freilich in jedem Fall kaum oder auch nichts mehr zu tun haben mit der Anfertigung von Klavierauszügen aus rein merkantil-aufführungspraktischen Gründen: zwischen

⁶ Arnold Schönberg, *Entwurf zu einer Disposition der Instrumentationslehre*, 21.4.1917 (Nachlaß).

⁷ Arnold Schönberg, *Diskussion im Berliner Rundfunk*, in: *Gesammelte Schriften I*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 275.

dem Klavierauszug der *Gurre-Lieder* und Schönbergs Bearbeitung des *Liedes der Waldtaube* besteht keinerlei Zusammenhang.

Andauernde Erfolglosigkeit inmitten eines längst traditionalistisch geprägten Musiklebens zwingt zu Bearbeitungen, die unverkennbar einen Kompromiß mit herrschenden Hörgewohnheiten anstern wollen – die Bearbeitungen verfolgen schlichtweg eine Durchsetzungstaktik für die „eigentlichen“, die „originalen“ Werke; und im selben Augenblick preist man solche Bearbeitung als eine Art „Idealform“ der Darstellung, welche das „Wesentliche“, womit doch nichts Geringeres als der einer Komposition zugrunde liegende „Gedanke“ gemeint ist, besser als die ursprüngliche Fassung zur Geltung bringe.

2. Spurensuche

Schönbergs frühzeitig – seit der 1911 veröffentlichten, doch die Analyseergebnisse aus dem Kompositionsunterricht seit etwa 1903 zusammenfassenden *Harmonielehre* – angesteuerte Fixierung seines Kompositionsverständnisses um die Begriffe „Gedanke“ und „Raum“ bzw. „Einheit des musikalischen Raumes“ als Einheit von Harmonie und Melodie, von Vertikale und Horizontale schloß von vornherein auch die Klanggestalt eines Werkes ein. Die von Beethoven gleichermaßen zu Wagner, Brahms und Mahler verlaufende Tendenz einer stringenten Verdichtung des Tonsatzes, verbunden mit unablässig wachsendem und sich differenzierendem Tonmaterial, hatte nach einer anfänglichen Adaptivphase, die bei Schönberg die opera 1 bis 8 und die *Gurre-Lieder*, bei Berg etwa die frühen Lieder und die *Klaviersonate* op. 1 umfaßt und bei Webern zentral von der *Passacaglia* op. 1 markiert wird, zur Folge, daß Tonsatz und Tonmaterial einer rigorosen, kaum mehr zu überbietenden Komprimierung unterworfen wurden. Reinhold Brinkmann

hat Schönbergs *1. Kammersinfonie* treffend als „gepreßte Sinfonie“ bezeichnet.⁸

Mit dem Schritt in die Atonalität gingen freilich nicht nur die traditionellen form- und strukturbildenden Verbindlichkeiten und damit die prinzipielle Absicherung von gleichsam beliebiger Dauer und Vielgestaltigkeit verloren – es ergaben sich sozusagen zwangsläufig die Forderung und die Notwendigkeit, Satz und Material auf das zu reduzieren, was der Darstellung des „Gedankens“ eines Werkes im Ton-„Raum“, den dieser beansprucht, dient. Und alles, was diesen „Gedanken“ nicht darstellt, muß um der Integrität des Kunstwerk-Charakters willen ausgeschieden werden – es wäre dies, wie gesagt, bloßes Ornament, von der einzelnen begleitenden, also lediglich „füllenden“ und mithin „schmückenden“ Figur bis zur Verwendung des Orchesters als eines Schritt für Schritt „genormten“ Klangkörpers.

Dergestalt greifen die Verkürzung der Formen zur Einsätzigkeit bzw. zur Folge von „Stücken“, die Verdichtung des Satzes im Zeichen polyphoner Strukturierung und die Reduzierung der Klangträger ineinander. Die traditionelle Sinfonie verwandelt sich in die „Kammer-Sinfonie“ und in variable Gruppierungen von „Orchesterstücken“, deren Besetzung durch Individualisierung der Instrumentenkombinationen aus allen üblichen Normierungen heraustritt - bis hin zum Ausschalten des chorischen Streichquintetts als Basis des klassisch-romantischen Orchesters und zur Bevorzugung von solistischer Besetzung. Da jeder einzelne Ton in dem ihm zugewiesenen Intervallspannungskontext eine tragende Rolle für den Gesamtzusammenhang übernimmt, schließt dies auch seine klangliche Realisierung ein. Zu Höhe, Dauer, Dynamik und Agogik kommt die Farbe als „komponiertes“, d.h. eine bestimmte Klangvorstellung vermittelndes und deshalb nicht beliebig aus-

⁸ Reinhold Brinkmann, *Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs opus 9*, in: *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 9, hrsg. von Otto Kolleritsch), Graz 1977, S. 133 ff.

tauschbares Element hinzu (worin sich – dies nebenbei – bereits serialistische Verfahren ankündigen).

Nun wird man sofort einwenden können, daß zumal die klanggesättigte Musik des 19. Jahrhunderts solche Beliebigkeit längst eingeschränkt, wenn nicht gar gänzlich ausgeschaltet habe – und zwar sowohl hinsichtlich der Verwendung einzelner Instrumente wie bestimmter Klangbilder, die nicht weniger zum Charakter, zur Deutlichkeit des Ausdrucks beitragen, als dies durch Melodik oder Harmonik der Fall ist. Ein Unterschied zur Schönberg-Schule scheint doch wohl vorhanden zu sein, wenn auch nur ein gradueller. Und es hat dies mit jener Tendenz zu tun, die sich freilich ebenfalls längst angebahnt hatte, nun aber konsequent und mithin kompromißlos durchgesetzt werden soll: ich meine die Weiterführung des auf motivisch-thematischer Arbeit, auf „entwickelnder Variation“ beruhenden Satzes zum Satz „Ton zu Ton“, „Klang zu Klang“ seit dem Übergang zur Atonalität. Auch die quasi tonalen Wirkungen stimmengebundener Instrumentierung, die selbst noch im „durchbrochenen Satz“ erhalten blieben, sollen nun vermieden werden, um in die Emanzipation der Tonhöhen auch die der Farbe einzubeziehen. Die solistische Besetzung der *1. Kammer-sinfonie* zielt darauf ebenso wie das *Farben*-Stück, die Nr. 3 der *Orchesterstücke* op. 16; das „Licht-Crescendo“ in der *Glücklichen Hand* wie die unausgesprochene „Klangfarben“-Miniatur des letzten der *Klavierstücke* op. 19; die „Klangfarben-Phantasie“ am Schluß der *Harmonielehre* wie die Vokalisieren, mit denen das Fragment der *Jakobsleiter* verlöscht.

Dagegen erscheinen traditionelle Instrumentationsverfahren doch immer wie ein gesonderter, in der Regel nachträglicher kompositorischer (Teil-)Vorgang – „Instrumentation“ als stark handwerklich geprägter Arbeitsgang, den Schönberg, ein Meister auch dieser Kunst, durch gewissermaßen künstler-gemäße, durch kompositionsgemäße Klangfindung und Klangerfindung ersetzen wollte. Einen seiner Hauptgegner auch hierin sah er in Richard

Strauss, den er als „Konditormeister“⁹ bezeichnete; und seinen wichtigsten Gewährsmann fand Schönberg in Gustav Mahler:

„Was an Mahlers Instrumentation in erster Linie auffallen muß, ist die fast beispiellose Sachlichkeit, die nur das hinschreibt, was unbedingt nötig ist. Sein Klang entsteht nie durch ornamentale Zutaten, durch Beiwerk, das nicht oder nur lose mit der Hauptsache verbunden ist, das nur als Schmuck aufgesetzt wird. Sondern: wo es rauscht, da rauschen die Themen; da haben die Themen solche Gestalt und so viele Noten, daß sofort klar wird, wie nicht das Rauschen der Zweck dieser Stelle, sondern ihre Form und ihr Inhalt ist. Wo es ächzt und stöhnt, da ächzen und stöhnen die Themen und Harmonien; wo es aber kracht, da stoßen Baukolosse hart aneinander; die Architektur kracht; die architektonischen Spannungs- und Druckverhältnisse revoltieren.“¹⁰

In diesen Worten scheint sich zumindest ein möglicher Lösungsweg für die oben aufgeführten Widersprüche anzudeuten. Die Disposition der Instrumente in einem Orchesterwerk verfolgt nicht oder nur in untergeordneter Weise koloristische Ziele; die einzelnen Instrumente werden nicht oder zumindest nicht vorrangig als Farbträger eingesetzt. Stattdessen erscheinen sie als Stimmenträger und innerhalb der Stimmen zugleich als Exponenten von Tonpunkten wie des intervallischen (Spannungs-)Zusammenhangs zwischen den Tonpunkten. Und zwar deshalb, weil, wie gesagt, das Kolorit nicht anders als jede bloße Begleitfigur ein Ornament wäre, das sich nicht ursächlich vom „Gedanken“ des jeweiligen Werkes herleitete. Die Instrumente als Stimmenträger behalten dergestalt ein gewisses Maß an Austauschbarkeit, da über ihren Einsatz einzig und allein die Deutlichkeit, die Verdeutlichung des Tonsatzes entscheidet. Doch Deutlichkeit scheint zumindest keine ein für allemal feststehende Kategorie zu sein (auch hierin haben sich die Schönbergianer offensichtlich an Gustav Mahler orientiert, dessen Sinfonien durch

⁹ Arnold Schönberg, *R. Strauss* (Nachlaß, 1924).

¹⁰ Arnold Schönberg, *Mahler*, in: *Gesammelte Schriften*, ebd., S. 18.

Änderungen des Klangbildes unter der Maxime größtmöglicher Deutlichkeit geradezu den Charakter von „works in progress“ annehmen).

Vielmehr weist „Deutlichkeit“ auf eine Art Idealgestalt von Werken hin, welche niemals restlos erreicht, sondern stets nur anvisiert werden kann. Und hier eröffnen sich dann eben jene „Spielräume“ des Klanglichen, die gleichermaßen Abstand schaffen zu dessen endgültiger Fixierung wie zu dessen Gleichsetzung mit etwa lediglich geschmacksbedingter Instrumentierung. Mithin aber legen diese Spielräume nicht nur eine begrenzte Flexibilität klanglicher Realisierung nahe, sondern fordern diese geradezu heraus: letztlich ist etwa die kammermusikalische Reduzierung der *Orchesterstücke* op. 16 bis zur Bearbeitung für zwei Klaviere nicht mehr oder minder eine Annäherung an die „Idealgestalt“ des Werkes wie die vermeintliche „Originalfassung“ des Werkes für Orchester – die freilich sich nicht auf eine einzige beschränkt. Es gibt die „ursprüngliche“, 1912 veröffentlichte Partitur, die 1922 revidiert wurde, und jene späte von 1949/50, die Schönberg, den eigenen Worten zufolge, für eine „landesübliche Besetzung“¹¹ überarbeitet hatte.

3. Wandlungen

Selbst ein nur flüchtiger Blick auf die Orchestermusik oder noch allgemeiner: auf die Kompositionen, in denen ein wie auch immer zusammengesetztes Instrumentenensemble verwendet wird, lehrt, daß von einem einheitlichen, verbindlichen Orchesterbegriff der Wiener Schule Arnold Schönbergs nicht die Rede sein kann. So sehr Schönberg, Berg und Webern – um hier nur gewissermaßen vom „harten Kern“ des Kreises zu sprechen – darin übereinstimmen, daß das Klangbild unmittelbar aus dem Strukturbild hervorzugehen habe, daß die „Satzkunst“ der „Setzkunst“ die Bahnen des Er-

¹¹ Vgl. Wulf Konold, *Struktur und Klangfarbe. Bemerkungen zu Original und Bearbeitung von Schönbergs Fünf Orchesterstücken op. 16*, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, ebd., S. 44; Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 13.

klingenden schlägt, so sehr unterschieden sie sich in ihrer jeweiligen Realisierung dieser Überzeugung, dieser Forderung. Der wesentlichste Grund hierfür liegt offenkundig in den frühzeitig erkennbaren Differenzen des Sprachcharakters ihrer Musik; eines Sprachcharakters, der gleichermaßen von kompositionstechnischen Besonderheiten wie von der Eigenart schöpferisch-mentaler Disposition hervorgebracht wurde.

Schönbergs *1. Kammersinfonie* aus dem Jahre 1906 darf auch und nicht zuletzt hinsichtlich der in ihr sich abzeichnenden schroffen Veränderungen dessen, was man bisher unter „Orchestermusik“ verstanden hatte, ein „Fanal der neuen Musik“¹² genannt werden – wie nicht minder auch die drei Orchesterstücke von 1910, die erst lange nach Schönbergs Tod aus dem Nachlaß veröffentlicht wurden. Zweifellos markieren diese Werke einen kompositorischen Umschlagpunkt, dessen Echo sowohl im eigenen Schaffen wie in dem der Nachfolger zu vernehmen ist. Doch merkwürdig: obwohl Schönberg sich des historischen und ästhetischen Ranges zumal seiner *Kammersinfonie* bewußt war, sie als „eine meiner allerbesten Sachen“¹³ bezeichnete, irritierten ihn gerade – und zwar von Anfang an! – die klanglichen Konsequenzen einer Besetzung *für 15 Soloinstrumente*. Ausdruck dessen ist, daß Schönberg bereits in den Erstdruck von 1912 die Anweisung oder auch Empfehlung aufnahm: „Bei Aufführungen in Kammermusiksälen sind alle Instrumente einfach (Solo) zu besetzen. Für große Säle dagegen nehme man eine orchestermäßige Anzahl von Streichern und verdopple, an Stellen wo es nötig ist, auch die Bläser.“¹⁴

1914 erschien eine „verbesserte“ Ausgabe der *Kammersinfonie*, in der diese Bemerkung durch die folgende ersetzt wurde: „Die Aufführung in großen

¹² Eberhardt Klemm, Nachwort zu Arnold Schönbergs *Harmonielehre*, Leipzig 1977 (Fotomechanischer Nachdruck der 3. Auflage, Wien 1922), S. III.

¹³ Arnold Schönberg, Brief an Alexander Siloti, 15.6.1914, in: Arnold Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 50.

¹⁴ Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Rudolph Stephan u.a., Abteilung IV: Orchesterwerke, Reihe B, Bd. 11, Teil 2: Kammer-symphonien. Kritischer Bericht von Christian Martin Schmidt, Mainz 1979, S. 14.

Sälen ist nur nach einer eigens hierfür eingerichteten Partitur zulässig, welche der Verlag über Wunsch zur Verfügung stellt.“¹⁵ D.h., Schönberg mißtraute offenkundig einer unkontrollierbaren Vergrößerung der Besetzung (durch die Anweisung: „man nehme ...“) und autorisierte stattdessen eine eigene, die in der Tat keine Bearbeitung darstellt, sondern sich nahezu ausschließlich auf chorische Erweiterungen bei den Streichern und auf Verdopplungen bei den Bläsern beschränkt. Und in diesem Zusammenhang muß denn auch erwähnt werden, daß Schönberg 1935 doch noch eine Bearbeitung für großes Orchester vornahm, in der die solistische „Kammersinfonie“ gewissermaßen aufging.

Andererseits und durchaus in einigem Gegensatz zu dieser orchesterorientierten Werkgeschichte zeichnete sich eine kammermusikorientierte Geschichte ab, die durch jenes Aufführungsprojekt ausgelöst wurde, aus dem im Dezember 1918 der *Verein für musikalische Privataufführungen* hervorgehen sollte. Im Sommer desselben Jahres veranstaltete Schönberg zehn öffentliche Proben der *Kammersinfonie* mit abschließender Aufführung – und die bisher nicht gegebene Möglichkeit, das Werk mit größter Sorgfalt und Genauigkeit einzustudieren zu können, hatte nicht zuletzt zur Folge, daß Schönberg zahlreiche Änderungen in der Partitur vornahm, die sämtlich auf weitere Verdichtung und Intensivierung des Tonsatzes und seiner klanglichen Umsetzung abzielten.¹⁶ Diese Revision(en), die nahtlos in jene weiteren, unmittelbar anschließenden übergingen, die parallel zur Komposition der ersten Zwölfton-Werke um und nach 1920 erfolgten, wurden dann in die (Neu-)Ausgabe von 1924 aufgenommen.

Daß hier mit einiger Ausführlichkeit gewissermaßen eine „doppelte“ Werkgeschichte dargestellt wird, zielt darauf ab, einen frühzeitig formulierten und dann immer wieder nachgebeteten Mythos zu entkräften. Dieser Mythos

¹⁵ Ebd., S. 78.

¹⁶ Vgl. Reinhold Brinkmann, *Die gepreßte Sinfonie*, ebd., S. 141 ff.

stammt offensichtlich vom ersten Schönberg-Biographen Egon Wellesz und lautet wie folgt:

„Das Arbeiten an der Kammersymphonie hat Schönberg aber auch den entscheidenden Anstoß zum Aufsuchen einer neuen Instrumentation gegeben. Alles was er nach der Kammersymphonie instrumentiert hat, trägt den Charakter des Solistischen, d.h. jede Stimme des Orchesters erlangt Bedeutung und wird ihrer Natur gemäß behandelt. Die Problemstellung, die sich bei einer Komposition für 10 Blasinstrumente und fünf Streicher ergab, hat das neue Instrumentationsprinzip ausreifen lassen und bereits in diesem Werke zu höchst eigenartigen Klängen geführt.“¹⁷

Das ist nurmehr eine Halbwahrheit, verständlich aus dem Kenntnisstand von 1921, unakzeptabel freilich angesichts der weiteren, eben „doppelten“ Entwicklung, die nicht allein anhand der Bearbeitungsgeschichte der *Kammersinfonie* verfolgt werden kann. Denn Schönberg nahm das Risiko äußerster kammermusikalischer Reduktion des Orchestralen nur in den kurzen und dramatisch zugespitzten Übergangsphasen seiner kompositorischen Entwicklung auf sich, um sogleich wieder nach größerer Verbindlichkeit, man könnte auch sagen: Absicherung Ausschau zu halten. Dies widerspricht keineswegs dem anderen Impuls, der sich aus dieser Zuspitzung ergab: daß nämlich die Tendenz zur Reduktion durchaus nicht verlorenging und sein künftiges Komponieren leiten wird – doch eben nicht in dieser Ausschließlichkeit, wie dies Wellesz suggerieren könnte.

Davon zeugt nicht zuletzt auch, daß Schönberg stets wieder zur gattungsmäßigen Trennung von Orchester- und Kammermusik zurückkehrte – eine Trennung, die in der *1. Kammersinfonie* in der Tat aufgehoben ist und womit das Werk auch auf einige andere ausstrahlt, etwa den *Pierrot lunaire* oder die *Lieder* op. 22. Doch gerade ab jener Phase, in welcher die „avantgardistischen“ Errungenschaften der Atonalität durch die 12-Ton-Methode gefes-

¹⁷ Egon Wellesz, *Arnold Schönberg*, Leipzig 1921, S. 111.

tigt und zugleich erweitert werden sollten, achtet Schönberg mit bemerkenswerter Konsequenz auf eine Gattungsabstufung, die unmißverständlich im 19. Jahrhundert verankert ist und im Bereich der Orchestermusik eindeutig das „große Orchester“ zum Vorbild hat: der Bogen reicht von den *Orchestervariationen* op. 31 über das *Violin-bis* zum *Klavierkonzert*, denen einerseits ein Werk wie die Orchesterfassung der *Variationen für Blasorchester* op. 43b, andererseits aber auch die großen Vokalwerke von *Moses und Aron* bis zum *Genesis-Präludium* op. 44 an die Seite zu stellen sind. Vielleicht kann man es so sagen: das Erbe der *1. Kammer-sinfonie* hat Schönberg selbst nur insofern angetreten, als es seine Orchestersprache gewissermaßen in einem ideellen Sinne veränderte, als latente Tendenz zu ornamentfreiem Ausdruck des „Gedankens“, von dem bereits die Rede war. Nicht jedoch im Hinblick auf eine grundsätzliche Ablösung vom tradierten Orchesterverständnis – dies lag, wie manch anderer anscheinend konservativer Zug seiner kompositorischen Darstellung, nicht im Bereich seiner schöpferischen Disposition und wurde denn auch später zum Anstoß für eine Kritik, derzufolge Schönberg nicht bereit oder fähig gewesen sei, die Konsequenzen aus seinen eigenen kompositionstechnischen Errungenschaften zu ziehen.

Solchem Konservatismus – wenn es denn einer ist – blieb Alban Berg noch weit mehr verpflichtet. „Gepreßte“ *Stücke* wie die *für Klarinette und Klavier* op. 5 sind eindeutig die Ausnahme und außerdem auf Kammermusik begrenzt. Hingegen entfalten sowohl die *Orchesterlieder* op. 4 als auch die *Orchesterstücke* op. 6 eine stimmliche Vielgestaltigkeit und ein instrumentales Klangvolumen, die unmittelbar in die zentralen Bühnenwerke leiten. Und das *Kammerkonzert für Klavier, Geige und 13 Bläser*, also für 15 Instrumente, nimmt eine Ausnahmestellung ein, nicht zuletzt deswegen, weil es als „Hommage à Schönberg“ dessen *1. Kammer-sinfonie* in jeder Hinsicht zum beredten Hintergrund wählt.

Bleibt Anton Webern: wie in seiner wahrlich eigen-artigen Anverwandlung von Atonalität und Dodekaphonie findet er auch für die mit den neuen kom-

positionstechnischen Verfahren entstehenden Probleme der Orchesterdarstellung zu Lösungen, die, indem sie seiner Disposition entsprechen, sich von derjenigen Schönbergs wie Bergs erheblich unterscheiden. Ausgehend vom „großen Orchester“ in der *Passacaglia* op. 1, überträgt Webern es zunächst noch auf die atonalen *Orchesterstücke* op. 6, die dann 1928 in eine reduzierte Fassung gebracht werden, die als die „endgültige“ bezeichnet wird. Diese Bearbeitung wurde übrigens zusammen mit der *Sinfonie* (für 9 Instrumente!) op. 21 der Universal-Edition zur Veröffentlichung übersandt: „Nun fällt alles Extravagante (Altflöte, 6 Posaunen für ein paar Takte usw.). Jetzt kann ich Alles viel einfacher darstellen“, heißt es in einem Brief an Schönberg.¹⁸

Damit ist zugleich das Kapitel „großes Orchester“ für Webern beendet – und es wird jenes zielstrebig ausgebaut, das mit den *Orchesterstücken* op. 10 wenn wohl nicht begonnen, so doch thematisch befestigt worden ist. Ich meine die Aufhebung der Gattungsspezifität von Orchester- und Kammermusik im Zeichen einer rigorosen Ausdünnung des Tonsatzes und einer nicht minder rigorosen „Stauchung“ der Formbildung, womit selbstredend die Konsequenz verbunden war, jedes traditionelle Verständnis von Orchestermusik aufzugeben. Die *Sinfonie* op. 21 ist eine solistische Ensemblesmusik für 9 Spieler – und die *Variationen für Orchester*, die zahlenmäßig und also gewissermaßen nach außen hin durchaus das „große Orchester“ verlangen, ziehen immer nur aus dem „Apparat“ eine Instrumentengruppierung heraus, die nicht anders als in der *Sinfonie* eine selbst innerhalb chorischer Streicherbesetzung solistische Ensemblewirkung erreichen.

¹⁸ Anton Webern, Brief an Arnold Schönberg, 20. 8. 1928, zit. nach: Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern*, Zürich 1980, S. 113.