

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Anton Webern und der Verein für musikalische Privataufführungen :
Notizen zur "Kammerfassung" der Sechs Stücke für grosses Orchester
op. 6

Autor: Meyer, Felix

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858807>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Anton Webern und der *Verein für musikalische Privataufführungen* Notizen zur «Kammerfassung» der Sechs Stücke für grosses Orchester op. 6

Felix Meyer

Seinen Plan zur Gründung eines Privatvereins für die Pflege zeitgenössischer Musik gab Arnold Schönberg erstmals am 30. Juni 1918, anlässlich eines Treffens mit Schülern und Freunden in Mödling, bekannt. Bereits wenige Monate später konnte er dieses Vorhaben, zu dem eine Reihe öffentlicher Proben seiner Kammersymphonie op. 9 den unmittelbaren Anstoss gegeben hatte, in die Tat umsetzen: Am 6. Dezember 1918 konstituierte sich unter seiner künstlerischen Leitung der *Verein für musikalische Privataufführungen*. Dass sich das Projekt so rasch verwirklichen liess, hatte Schönberg nicht zuletzt der rückhaltlosen Unterstützung durch seine Mitarbeiter zu verdanken; tatsächlich wäre die Durchführung dieses den Konventionen des offiziellen Musikbetriebs weitgehend entgegengesetzten, unkommerziellen Unternehmens ohne den tatkräftigen Einsatz einer Gruppe gleichgesinnter Musiker kaum zustande gekommen.

Wie Alban Berg, der gleich nach dem Mödlinger Treffen einen ausführlichen Bericht über die «herrliche Idee» Schönbergs schrieb¹, war auch Anton Webern von Anfang an ein begeisterter Anhänger des Schönbergschen Plans. Davon zeugt ein Brief, den Webern am 9. November 1918, also noch vor der offiziellen Vereinsgründung, an seinen Freund Heinrich Jalowetz richtete. Da dieser Brief, der demnächst im Rahmen eines von Ernst Lichtenhahn betreuten Editionsprojekts erscheinen wird², eine detaillierte Beschreibung der Zielsetzung, des ins Auge gefassten musikalischen Repertoires und

1 Brief von Alban an Helene Berg vom 1. Juli 1918; abgedruckt in: Alban Berg, *Briefe an seine Frau*. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller. 1965. S. 363–364.

2 Anton Webern, *Briefe an Heinrich Jalowetz*. Hrsg. von Ernst Lichtenhahn. Mainz etc.: Schott Musik International. In Vorbereitung. [Dieser Band ist inzwischen erschienen; Anm. der Redaktion, Oktober 1999.]

des organisatorischen Aufbaus des *Vereins* enthält, sei er hier ausführlich zitiert:

Jetzt geht etwas Prachtvolles seiner Verwirklichung entgegen: die Gründung eines Vereines für Privataufführungen moderner Musik (zeitlich ab Mahler [einschließlich]. Jede Woche ein Abend *nur* für die Mitglieder [...]). Nicht immer vollständig neues Programm. Wiederholungen. Zweck: daß man moderne Musik wirklich kennen lernt. Autoren: alles bis auf klar ersichtlichen Unwert. Also auch z.B. sogar Schmidt, Prohaska. Mahler, Schönberg, Zemlinsky, Reger, auch Strauß, Pfitzner, Schrecker [sic], Berg, ich. Auch Marx, dann Debussy, Ravel, Skriabin, Bartok, die Tschechen (Suk u.s.w.) u. so fort. Das Programm bleibt bis zur Aufführung Geheimnis, um zu verhindern, daß welche ausbleiben, die das u. das nicht hören wollen oder dglch. [...] *Oberste Instanz: Schönberg. Vortragsmeister (Einstudierer)*: Erster soll ich sein (mit Gage). Berg, Steuermann (event. Bachrich, Weirich). *Ausführende*: nur *Virtuosen* womöglich. Zunächst Vorführungen am Klavier (Bearbeitungen u. Originale), Lieder, sobald als möglich Bearbeitungen für Klavier u. *Orgelharmonium*. Kammermusik in originaler Besetzung oder Bearbeitung. [...] Schönberg will natürlich vorbildliche, mustergültigste, sorgfältigste Aufführungen. Nicht bloß moderne Musik, sondern auch vollkommen klar, deutlich aufgeführt. [...] Vielleicht wird noch ganz Großes aus diesem Verein. Da hätte ich wieder praktische Betätigung (welch noble) u. auch ein kleines Verdienst gefunden. Aber ich sollte nicht davon sprechen, sondern von der Tragweite dieser Schönbergschen Idee. Erzieherisch in ungezählter Beziehung: für Autoren, Ausführende u. Publikum. In Reinlichkeit, Deutlichkeit, Selbstlosigkeit bis aufs Letzte. Bedingungen für den kommenden Völkerbund.³

Rückblickend lässt sich feststellen, dass das hier mitgeteilte Programm in allen wesentlichen Punkten eingelöst werden konnte und aus dem *Verein für musikalische Privataufführungen* tatsächlich etwas «ganz Großes» geworden ist. In den 117 Konzerten, die ab dem 29. Dezember veranstaltet wurden, kamen nicht weniger als 154 Werke zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung, viele davon mehrmals. Dank der regelmässigen Teilnahme erstranger Musiker wie Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und Rudolf Serkin und dank der minuziösen Einstudierung der Aufführungen durch führende Vertreter des Schönberg-Kreises wurden dabei neue Massstäbe für eine technisch ausgereifte, analytisch fundierte Interpretation neuer Musik gesetzt. Und nicht zuletzt gingen vom *Verein* wichtige Impulse aus, die das internationale Konzertleben nachhaltig beeinflussten – für manche der in den zwanziger und dreissiger Jahren gegründeten Organisationen für neue Musik

3 Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 9. November 1918; Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung.

hatte die Wiener Institution geradezu Vorbildfunktion. Diese Bilanz ist um so imponierender, als das Unternehmen von Anfang an mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die es bereits nach drei Jahren, zu Ende des Jahres 1921, zur Aufgabe seiner Aktivitäten zwangen.⁴

Was die von Webern erhoffte «praktische Betätigung» betrifft, so bestand seine Aufgabe in erster Linie darin, einen Teil der Aufführungen als «Vortragsmeister» künstlerisch zu betreuen – eine Aufgabe, die er sich zunächst mit Schönberg, Berg, Steuermann und Benno Sachs, später auch mit Erwin Stein und Rudolf Kolisch teilte. Über die Intensität dieser Arbeit berichtete er, wiederum an Heinrich Jalowetz, in einem Brief vom 23. Dezember 1919:

Was habe ich jetzt durch ein Jahr alles einstudiert, was habe ich da alles musiziert, die allerschwierigsten modernsten Werke, circa 30[,] die ich ganz selbständig herausbrachte. Um wie viel sicherer gehe ich jetzt an die Gestaltung eines Werkes. Was habe ich mit Sängern gearbeitet u. bis zu welchen letzten letzten [sic] Details. Was habe ich gerade da zugelehrt.⁵

Allerdings brachte diese Tätigkeit Webern nicht die erhoffte Anerkennung, da sie sich vorwiegend hinter den Kulissen abspielte. Bei aller Genugtuung darüber, dass es ihm gelungen sei, seinen musikalischen Willen auf dem Wege rein verbaler Anweisung («ohne die direkte Übermittlung, die dem Dirigenten zur Verfügung steht») durchzusetzen, zog er denn auch die Folgerung:

[...] in diesem kleinen Verhältnis, klein beziehe ich auf die Art unserer Programme (Klavier, Kammermusik, Lieder) die Sache – ich weiß nicht – auf Zeit meines Lebens zu führen[,] das ist mir für meine Zukunft zu wenig. [...] So schön das Studieren ist: aber schließlich am Abend musizieren die Leute doch allein (ein schwieriges Problem).⁶

Das von Webern angesprochene «Problem» wurde später zwar insofern ein wenig gemildert, als der *Verein* allmählich dazu überging, auch grössere Instrumentalensembles bzw. Kammerorchester auftreten zu lassen. (Die von

4 Zur Geschichte und Wirkung des *Vereins* siehe Judith Karen Meibach, *Schoenberg's «Society for Musical Private Performances», Vienna 1918–1922. A Documentary Study*. Diss. University of Pittsburgh. 1984; Joan Allen Smith, *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait*. New York: Schirmer. 1986. S. 81–102; und Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hgg.), *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (= Musik-Konzepte, Bd. 36). München: text + kritik. 1984. In diesen Publikationen sind auch die vollständigen Konzertprogramme wiedergegeben.

5 Brief an Heinrich Jalowetz vom 23. Dezember 1919; Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung.

6 Ebd.

Anfang an anvisierte Expansion hätte schliesslich auch zur Veranstaltung von Orchesterkonzerten führen sollen⁷, wozu es allerdings nicht kam.) Dadurch ergab sich für Webern immerhin die Möglichkeit, einige wenige Programmpunkte – nämlich die Aufführung seiner eigenen Orchesterstücke op. 10 (damals noch op. 7, Nr. 4) und op. 6 – als Dirigent zu bestreiten. Da diese Verpflichtungen aber nicht annähernd das von Webern gewünschte (und zur Sicherung seines Lebensunterhalts dringend benötigte) Ausmass annahmen, sah er sich gezwungen, andernorts nach einer Verpflichtung als Dirigent Ausschau zu halten; seine diesbezüglichen Bemühungen resultierten, wenn auch nur kurzfristig, in seinem dritten Theaterengagement in Prag (Ende August bis Anfang Oktober 1920).⁸

Mit den erwähnten Bemühungen, den kammermusikalischen Rahmen zu sprengen, hängt schliesslich auch Weberns dritter Arbeitsbereich im *Verein* zusammen: das Bearbeiten von Orchesterkompositionen für die zur Verfügung stehenden Instrumentalkräfte. Hatte man Orchesterwerke zunächst ausschliesslich in Klavierauszügen dargeboten – eine Praxis, aus der auch Weberns grösstenteils verschollene sechshändige Transkription seiner *Passacaglia* op. 1 von 1918 (erstmalig aufgeführt am 16. Februar 1919) hervorgegangen war –, so wurden dafür ab Februar 1920 auch gemischte Instrumentalensembles eingesetzt, für welche die Mitarbeiter des *Vereins* eigens dafür eingerichtete «Kammerfassungen» anfertigten. Insgesamt hat Webern in den Jahren 1919–1921 mindestens fünf derartige Arrangements hergestellt. In zwei Fällen handelt es sich dabei um Eigenbearbeitungen, in den übrigen drei um Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten, nämlich von Johann Strauss und Arnold Schönberg⁹:

7 Vgl. den von Alban Berg verfassten *Vereins*-Prospekt vom Februar 1919; abgedruckt in: Willi Reich, *Alban Berg*. Wien etc.: Herbert Reichner. 1937. S. 138–141.

8 Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*. Zürich/Freiburg i.Br.: Atlantis. 1980. S. 212.

9 Ausserdem war Webern im Herbst 1921, kurz vor der Schliessung des *Vereins*, mit der kammerorchestralen Einrichtung von Mahlers *Lied von der Erde* und Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* betraut worden. Vgl. seinen Brief vom 22. September 1921 an Heinrich Jalowetz; Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung. Die Mahler-Bearbeitung wurde dann jedoch von Arnold Schönberg begonnen, während die Debussy-Bearbeitung von Benno Sachs ausgeführt wurde.

Komponist/Werk	Besetzung	Entstehungs- jahr	Aufführung im Verein
Anton Webern: Fünf Stücke für Orchester op. 10	Streichtrio, Harm., Kl.	1919	30. Januar, 13. März (in Prag) und 11. Juni 1920
Anton Webern: Sechs Stücke für grosses Orchester op. 6	Fl., Ob., Klar., Streichquintett, Schlagz., Harm., Kl.	1920	23./31. Januar und 12./23. Mai 1921
Johann Strauß: <i>Schatzwalzer</i>	Streichquartett, Harm., Kl.	1921	27. Mai 1921
Arnold Schönberg: <i>Die glückliche Hand</i> op. 18	Kammerorch.	1921	—
Arnold Schönberg: Vier Orchesterlieder op. 22	Kammerorch.	1921	—

Von diesen «Kammerversionen» sind indessen lediglich zwei, nämlich die Bearbeitungen des *Schatzwalters* und von Weberns eigenem op. 6, erhalten geblieben – ein Umstand, der nicht nur auf den privaten Charakter des *Vereins*-Projekts, sondern auch auf dessen späte musikhistorische Aufarbeitung zurückzuführen ist.¹⁰ Um so bedeutsamer ist daher die Kenntnis der beiden überlieferten Webernschen Bearbeitungen, von denen die gewichtigere, nämlich die Eigenbearbeitung der Orchesterstücke op. 6, hier näher betrachtet werden soll. Dabei sei insbesondere auf drei Aspekte hingewiesen: die ungewöhnliche Überlieferungsform dieser Fassung, die in ihr verkörperte

10 Dies betrifft die Sicherstellung der Quellen ebenso wie die Identifizierung der Bearbeiter oder die Rekonstruktion der Konzertprogramme. So konnte beispielsweise noch Hans Moldenhauer nicht mit Bestimmtheit feststellen, ob die «Kammerfassung» der Orchesterstücke op. 6 jemals zur Aufführung kam oder ob Webern seine Bearbeitung der Vier Orchesterlieder op. 22 von Arnold Schönberg überhaupt ausgeführt hat; vgl. Moldenhauer, Anton von Webern (siehe Anm. 8), S. 129 und 229. Ersteres steht heute unzweifelhaft fest, während hinsichtlich der Bearbeitung von Schönbergs op. 22 zumindest die Fertigstellung des ersten Lieds als gesichert gelten kann. Vgl. Weberns Brief an Heinrich Jalowetz vom 22. September 1921; Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung.

Klangästhetik und schliesslich ihr Verhältnis zu den beiden Orchesterfassungen (der Originalversion von 1909 und der revidierten Orchesterfassung von 1928).

Das einzige bekannte Manuskript der «Kammerfassung» von op. 6 ist ein Stimmensatz aus Weberns Nachlass, der 1961 aus dem Besitz von Amalie Waller (der ältesten Tochter des Komponisten) in das Webern-Archiv von Hans Moldenhauer gelangte und 1984, zusammen mit dem Grossteil dieses Archivs, von der Paul Sacher Stiftung in Basel übernommen wurde. Leider ist dieser Stimmensatz (für Flöte [auch Piccolo], Oboe, Klarinette [auch Bassklarinette], Schlagzeug, Harmonium, Klavier, Violine I, Violine II und Viola) nicht ganz vollständig überliefert: Aus den Stichnoten geht hervor, dass die Besetzung ausser den genannten Instrumenten ein Violoncello und einen Kontrabass umfasst. Eine Rekonstruktion der vollständigen Partitur anhand der Stichnoten und der ursprünglichen Orchesterfassung ist jedoch ohne weiteres möglich. Schon im Frühjahr 1968 legte denn auch Edwin Haugan, der langjährige Assistent Hans Moldenhauers, eine Partiturfassung vor, die (zusammen mit dem originalen Stimmensatz) auch der späteren Druckausgabe der Universal Edition zugrunde gelegen haben dürfte¹¹; während in Haugans Fassung jedoch nur der Cellopart ergänzt ist¹², wurde für die Partitur der Universal Edition auch die Kontrabassstimme rekonstruiert.¹³ Neben dieser lückenhaften Überlieferung – in doppeltem Sinne, denn ausser dem Cello- und Kontrabasspart ist auch die handschriftliche Partitur (bzw. eine annotierte Druckpartitur der Orchesterfassung) verschollen, aus der die Stimmen extrahiert wurden – besteht eine weitere Besonderheit der vorliegenden Quelle darin, dass mehrere Schreiber daran beteiligt waren: Nur die Stimmen zum ersten und zweiten Stück sind durchgehend in Weberns Hand, während diejenigen zu den übrigen Stücken zum überwiegenden Teil von anderen Kopisten stammen (Nr. 5 grösstenteils von Alban Berg, Nr. 3 grösstenteils und Nr. 4 ganz von einem bisher unidentifizierten Kopisten, Nr. 6

11 Brief von Edwin Haugan an den Verf., 9. November 1993. Die von der Universal Edition veröffentlichte Partitur (UE 14778, Copyright-Datum 1977) nennt keinen Herausgeber. Eine Kopie von Haugans Partitur befindet sich in der Sammlung Anton Webern der Paul Sacher Stiftung.

12 Die (sehr spärlichen) Hinweise auf den Kontrabass – nämlich auf T. 18–19 von Nr. 2 (in der Oboen- und Klarinettenstimme), auf T. 4 von Nr. 3 (im Part der grossen Trommel) und auf T. 11–13 von Nr. 5 (in der Flöten-, Harmonium- und Klavierstimme) – scheinen übersehen worden zu sein. Entsprechend fehlt der Kontrabass auch in der Besetzungsangabe von Moldenhauers Werkverzeichnis (Anton von Webern [siehe Anm. 8], S. 664).

13 Merkwürdigerweise wurde dabei dem Hinweis auf T. 18–19 von Nr. 2 keine Folge geleistet – die repetierten Achtel sind hier der grossen Trommel anvertraut.

ungefähr zur Hälfte von einem weiteren unidentifizierten Kopisten). Alle Stimmen sind ferner mit Korrekturen und Aufführungseintragungen in Bleistift versehen, die von den Interpreten während der Proben angebracht wurden. So weist diese Quelle ein insgesamt sehr heterogenes Schriftbild auf, in dem sich nicht zuletzt etwas von der gemeinschaftlichen Anstrengung der *Vereins*-Aufführungen niedergeschlagen hat (vgl. Bsp. 1). An der grundsätzlichen Authentizität des Notentextes ist jedoch, trotz etlicher kleiner Abweichungen zwischen den Stimmen¹⁴, um so weniger zu zweifeln, als Webern die Erstellung des gesamten Stimmenmaterials überwacht und die Proben wie auch die insgesamt vier Aufführungen dieser Fassung (am 23./31. Januar und am 12./23. Mai 1921) geleitet hat – wenn auch offenbar nicht zu seiner vollen Zufriedenheit.¹⁵

Mit seiner Bearbeitung der Sechs Orchesterstücke griff Webern auf ein Werk zurück, das er im Jahre 1909 komponiert und vier Jahre später im Eigenverlag veröffentlicht hatte¹⁶; die Uraufführung, aus deren Anlass die Druckausgabe erschienen war, fand in jenem berühmt gewordenen «Skandalkonzert» am 31. März 1913 statt, bei dem ausserdem Werke von Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Alban Berg und Gustav Mahler auf dem Programm standen.¹⁷ Dieses Werk weist eine grössere Orchesterbesetzung auf, als sie der Komponist je zuvor verwendet hatte (und je wieder verwenden sollte): 4 Flöten (auch 2 Piccolos und 1 Altflöte), 2 Oboen, 2 Englischhörner, 3 Klarinetten (auch 1 Klarinette in Es), 2 Bassklarinetten, 2 Fagotte (auch 1 Kontrafagott), sechsfache Hörner, Trompeten und Posaunen, 1 Basstuba, 2 Harfen, Celesta, Pauken, Schlagzeug und einen grossen, vielfach geteilten Streicherapparat. Schon deshalb erforderte die Einrichtung für Kammerorchester drastische Instrumentationsänderungen, von denen hier nur drei besonders offenkundige Kategorien genannt seien. Erstens versuchte Webern die Sololinien der nicht mehr zur Verfügung stehenden Instrumente (also

14 Sie sind in Haugans rekonstruierter Partitur vermerkt.

15 In seinem Brief vom 21. September 1921 schrieb Webern an Heinrich Jalowetz: «[...] also ich werde z.B. den Gedanken nicht los, daß Dir mein Dirigieren meiner Orchesterstücke, das Du heuer im Verein hier gesehn und gehört hast, keinen günstigen Eindruck gemacht hat. Du hast sicher Recht!» Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung.

16 Der vollständige Titel der Erstausgabe, die seit 1961 auch als Taschenpartitur der Universal Edition vorliegt (Philharmonia Scores, No. 433), lautet: «Sechs Stücke / für / grosses Orchester / von / Anton von Webern / op. 4 / Im Selbstverlag des Komponisten» [Wien 1913]. Seine definitive Bezeichnung «op. 6» erhielt das Werk erst 1920.

17 Vgl. hierzu den mit einer ausführlichen Pressedokumentation versehenen Aufsatz von Gösta Neuwirth, «Kehraus des schönen Wahns». In: *Aufbruch in unsere Welt. Essays zu Kunst, Literatur und Musik*. Wien: Löcker. 1993. S. 60–97.

vor allem der Bläser) mit möglichst geeigneten, d.h. in ihrem Klangcharakter ähnlichen «Stellvertretern» zu besetzen; dabei kamen einerseits verschiedene Blas- und Streichinstrumente gleicher Stimmlage, andererseits die «neuen» Instrumente Harmonium (als Ersatz für die Bläser) und Klavier (für Celesta, Harfe oder Schlagzeug) in Frage. Ein prägnantes Beispiel hierfür findet sich gleich zu Beginn des ersten Stücks, dessen Anfangsphase mit ihren zwei korrespondierenden Gliedern (je eine auf- bzw. absteigende Sechzehntellinie, gefolgt von einem hohen bzw. tiefen Liegeton und von zwei bzw. drei vierstimmigen Akkorden) wie folgt umbesetzt wurde:

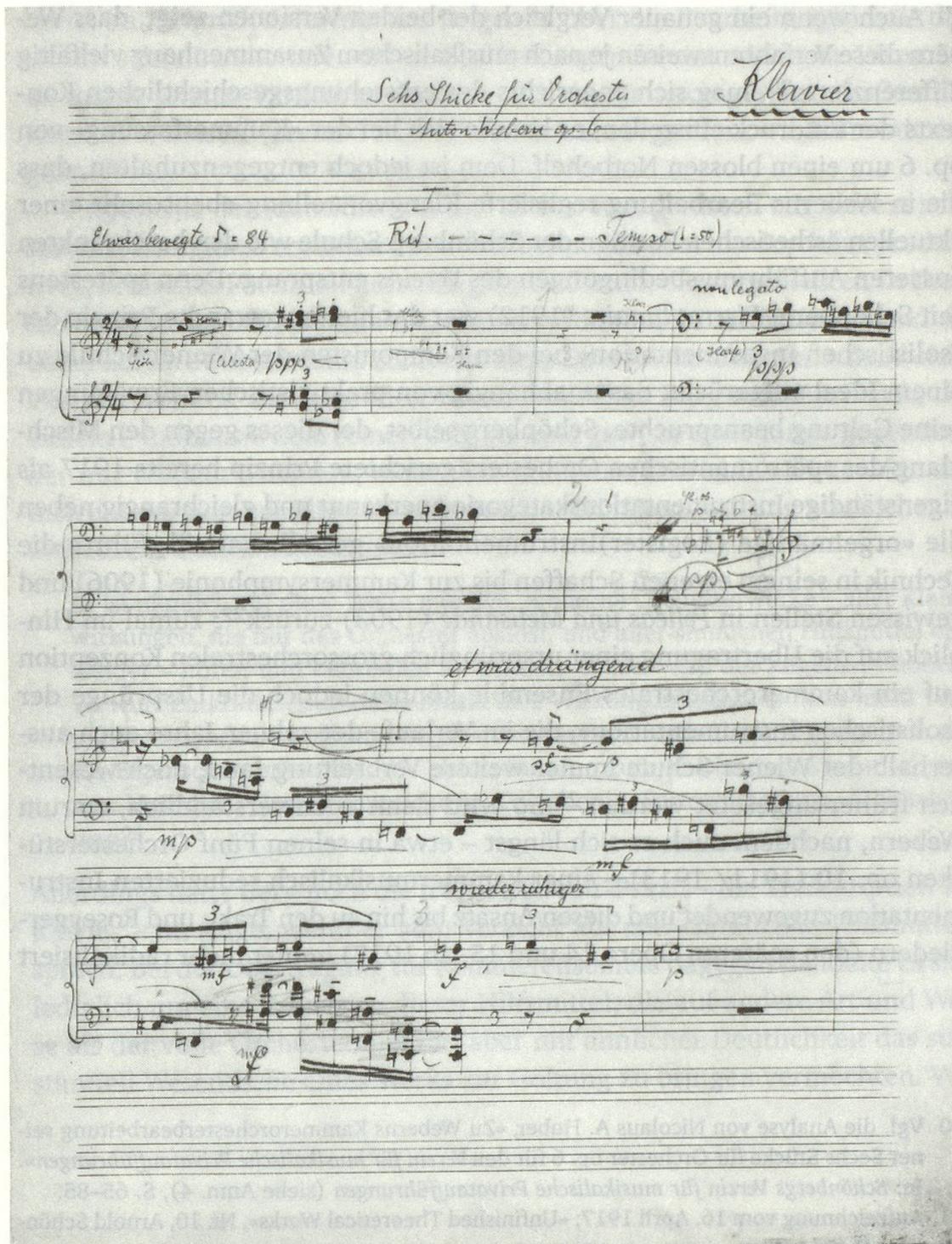
1909: Fl. – Trp. – Cel. / Fl. – Hrn. – Str.

1920: Fl. – Harm. – Klav. / Fl. – Harm. – Str.

Wurden somit die aufeinanderfolgenden Instrumentalsoli in ihrer klanglichen Vielfalt beschnitten, so gilt Ähnliches auch für die vertikalen, akkordischen Satzstrukturen – und zwar sowohl hinsichtlich ihrer sukzessiven Gegenüberstellung als auch hinsichtlich ihrer internen Zusammensetzung. Denn zweitens übertrug Webern die zahlreichen monochromen Akkorde der Orchesterfassung (4 Trp., 6 Pos. etc.) zumeist auf die beiden «mehrstimmigen» Instrumente Harmonium und Klavier bzw. auf die Streicher, wodurch die instrumentale Homogenität der Einzelakkorde gewahrt blieb, der sukzessive Klangwechsel der Akkorde (die traditionelle «Klanggruppenablösung»¹⁸) jedoch eine Beschränkung auf die drei genannten Timbres erfuhr. Darüber hinaus vereinheitlichte er auch die wenigen polychromen Akkorde der Urfassung; als Beispiel sei hier nur der ursprünglich «gemischte» Akkord in T. 17 des fünften Stücks (Klar., K FAG., 4 Hrn. und Str.) angeführt, der in der «Kammerfassung» zu einem reinen Streicherakkord, ergänzt von einem Ton des Harmoniums, reduziert ist. Gerade dieses Beispiel zeigt im übrigen, dass Webern – drittens – häufig die für die Orchesterfassung charakteristischen Stimmverdopplungen beseitigte: So sind im zitierten Akkord in der Orchesterfassung fünf der insgesamt sieben Töne verdoppelt (C_1 in Kb. und K FAG., f in Vla.2 und Hrn.4, d^1 in Vl.1 und Hrn.2, a^1 in Vl.2(b) und Hrn.1 sowie es^2 in Vl.2(a) und Klar.), wohingegen in der «Kammerfassung» – zumal in den erhaltenen Stimmen – keine Stimmverdopplungen mehr vorkommen.¹⁹

18 Vgl. Walter Gieseler/Luca Lombardi/Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts. Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*. Celle: Moeck. 1985. S. 125 ff.

19 In der Druckausgabe der Universal Edition übernimmt der Kontrabass das Violoncello-c der Orchesterfassung, wodurch sich eine (zweifach oktavversetzte) Verdopplung mit dem (früher einsetzenden) C_1 im Klavier ergibt.



Bsp. 1: Anton Webern, [Sechs Stücke, 1920], Bearbeitung der *Sechs Stücke für grosses Orchester* op. 6 (1909); Klavierstimme (teils von Anton Weberns, teils von Alban Bergs und von fremder Hand), S. [1]. Sammlung Anton Webern. Paul Sacher Stiftung.

Auch wenn ein genauer Vergleich der beiden Versionen zeigt, dass Webern diese Verfahrensweisen je nach musikalischem Zusammenhang vielfältig differenzierte²⁰, mag sich angesichts des entstehungsgeschichtlichen Kontexts der Eindruck einstellen, es handle sich bei der «Kammerfassung» von op. 6 um einen blossen Notbehelf. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass die in Weberns Bearbeitung realisierte Klangvorstellung ebenso sehr einer aktuellen ästhetischen Position der Schönberg-Schule wie den beschränkten äusseren Aufführungsbedingungen des *Vereins* entsprang. Denn spätestens seit Schönbergs *Pierrot lunaire* (1912) war das hier angewandte Prinzip der «solistischen Instrumentation» bei den Komponisten der Wiener Schule zu einem Ideal aufgerückt, das unabhängig von praktizistischen Erwägungen seine Geltung beanspruchte. Schönberg selbst, der dieses gegen den Mischklang des spätromantischen Orchesters gerichtete Prinzip bereits 1917 als eigenständige Instrumentationskategorie anerkannt und gleichrangig neben die «orgelmäßige (Register)Instrumentation» gestellt hatte²¹, führte die Technik in seinem eigenen Schaffen bis zur Kammer-symphonie (1906) und gewissen Stellen in *Pelleas und Melisande* (1903) zurück²²; zumal im Hinblick auf die Übertragung einer ursprünglich grossorchestralen Konzeption auf ein kammerorchestrales Ensemble können jedoch die Ursprünge der «solistischen Instrumentation», die im Verlaufe der zehner Jahre auch ausserhalb der Wiener Schule immer weitere Verbreitung fand, noch wesentlich früher angesetzt werden.²³ So wird denn auch verständlich, warum Webern, nachdem auch er sich längst – etwa in seinen Fünf Orchesterstücken op. 10 (1911/ 1913) – einer kammermusikalisch reduzierten Instrumentation zugewendet und diesen Ansatz bis hin zu den Trakl- und Rosegger-Liedern (den späteren Opera 14 und 15, ab 1917) immer mehr radikalisiert

20 Vgl. die Analyse von Nicolaus A. Huber, «Zu Weberns Kammerorchesterbearbeitung seiner Sechs Stücke für Orchester op. 6 für den Verein für musikalische Privataufführungen». In: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (siehe Anm. 4), S. 65–85.

21 Aufzeichnung vom 16. April 1917; «Unfinished Theoretical Works», Nr. 10, Arnold Schönberg Center, Wien.

22 Brief von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky vom 23. Februar 1918; vgl. Horst Weber, «Melancholisch düsterer Walzer, kommst mir nimmer aus den Sinnen!». Anmerkungen zu Schönbergs «solistischer Instrumentation» des *Kaiserwalzers* von Johann Strauß. In: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (siehe Anm. 4), S. 86–100 (hier S. 87, Fussnote 3).

23 Erinnert sei etwa an Richard Wagners *Siegfried-Idyll* für 13 Instrumente (1870), dessen musikalisches Material zum grossen Teil aus dem 3. Akt der Oper *Siegfried* stammt. Vgl. dazu im Zusammenhang mit der «solistischen Instrumentation» Egon Wellesz, *Die neue Instrumentation*. Berlin: Max Hesse. 1928–29. Band 1, S. 32 und Band 2, S. 149.

hatte, an Heinrich Jalowetz das Folgende über die Bearbeitungspraxis des *Vereins* schreiben konnte: «Diese Bearbeitungen freuen mich sehr. Wenn Du an meine letzten Partituren denkst – die sind ja auch gewissermaßen für Kammerorchester (lauter Soli) –[,] so wirst Du begreifen, wie nahe mir das geht.»²⁴

Angesichts der Identifikation der *Vereins*-Komponisten mit diesem solistischen Klangideal erwächst ihren Bearbeitungen aber ein durchaus produktives, kritisches Potential: Letztlich ging es darum, die vorgestellten Orchesterwerke einer instrumentalen Neuinterpretation zu unterziehen und sie dabei auf ihre Substanz hin zu überprüfen. Eine solche kämpferische Absicht bringen treffend die folgenden Worte von Alban Berg zum Ausdruck, die zudem – indem sie dem reinen Tonsatz eine gewisse Autonomie gegenüber der nur verdeutlichenden, nicht aber sinnkonstituierenden Dimension der Instrumentation zubilligen – eine von der früheren Haltung abweichende ästhetische Position bezeichnen:²⁵

Es ist nämlich auf diese Weise möglich, moderne Orchesterwerke – aller Klangwirkungen, die nur das Orchester auslöst, und aller sinnlichen Hilfsmittel entkleidet – hören und beurteilen zu können. Damit wird der allgemein übliche Vorwurf entkräftet, daß diese Musik ihre Wirkungen lediglich ihrer mehr oder minder reichen und effektvollen Instrumentation verdanke und nicht auch alle die Eigenschaften besäße, die bisher für eine gute Musik charakteristisch waren: Melodien, Harmonienreichtum, Polyphonie, Formvollendung, Architektur usw.²⁶

Allerdings hatte Berg noch die frühere *Vereins*-Praxis – die Transkription für Klavier – im Auge, wenn er vom Verzicht auf *alle* «sinnlichen Hilfsmittel» sprach. Bei der Übertragung für Kammerensemble dagegen handelte es sich lediglich um eine *Reduktion* dieser Hilfsmittel, die auf andere Art und Weise als der volle Orchesterapparat, aber mit ähnlicher Deutlichkeit das substantiell Wesentliche eines Werks zur Geltung zu bringen vermochten. Wie

24 Brief an Heinrich Jalowetz vom 22. September 1921; Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Sacher Stiftung.

25 Noch 1913 hatte Webern über seine «Drei Stücke für Streichquartett» (bestehend aus den späteren Bagatellen op. 9, Nr. 1 und 6 sowie dem schliesslich verworfenen Vokalsatz «Schmerz immer, Blick nach oben») geschrieben, die zahlreichen Instrumentaleffekte stellten «nichts äußerliches, sekundäres» dar. Brief an Alban Berg vom 23. Mai 1913; zitiert nach Ursula von Rauchhaupt (Hg.), *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*. Hamburg: Deutsche Grammophon. 1971, S. 124.

26 Prospekt des *Vereins für musikalische Privataufführungen* vom Februar 1919; zitiert nach Willi Reich, Alban Berg (siehe Anm. 7), S. 138–141 (hier S. 140–141).

dies im Einzelfall aussehen konnte, soll wenigstens an einem Beispiel aus der «Kammerfassung» von op. 6 veranschaulicht werden. Herausgegriffen sei eine Stelle, die in der Orchesterfassung besonders deutlich einer älteren, «orgelmäßigen» Instrumentationsweise verpflichtet ist²⁷, nämlich die Akkordfolge in T. 9–12 des vierten Stücks (die Instrumentation der Orchesterfassung und der *Vereins*-Bearbeitung ist über bzw. unter dem Notenbeispiel angegeben):

1909:	4 Fl.	6 Hrn.	4 Trp.	3 Fl.	Klar.	4 Pos.
					2 B-Klar.	

1920:	Fl.	Klav.	Harm.	Klar.	Klav.	Harm.
	Harm.	Ob.	Harm.	Fl.	Klav.	Harm.
	Klar.	Klav.	Harm.	Klar.	Klav.	Harm.
	Harm.	Klav.				Harm.
		Klav.				

Bsp. 2: op. 6, viertes Stück, T. 9–12.

Die Instrumentation der Orchesterfassung verdeutlicht hier mit ihrer Ablösung homogener Klanggruppen (4 Fl. – 6 Hrn. – 4 Trp. etc.) auf doppelte Weise die Struktur des Tonsatzes: Einerseits ist die durch den Registerwechsel markierte Gliederung in 3 + 3 Akkorde als Aufeinanderfolge zweier ähnlicher Klangfarbenprozesse (von den Holz- zu den Blechbläsern) gestaltet, die beide vom Timbre der Flöten ausgehen (1. und 4. Akkord); andererseits jedoch wird der gegensätzlichen internen Strukturierung der beiden Akkordgruppen – die erste ist symmetrisch-kreisend²⁸, die zweite entwickelnd angelegt²⁹ – durch die unterschiedliche Abstufung der beiden Klangfarbenprozesse Rechnung getragen (das Timbre der Trompeten im 3. Akkord ist

20 Vgl. die Analyse von Nicolaus A. Huber, »Zu Weberns Kammerorchesterbearbeitung seiner Sechs Stücke für Orchester op. 6 für den Verein für musikalische Privataufführungen«, in: Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen (siehe Anm. 4), S. 65–85.

21 »Aufzeichnung vom 16. April 1917; »Unfinished Theoretical Works«, Nr. 10, Arnold Schönbergiana, Bd. 1, Nr. 191, Leipzig 1917.

22 Brief an Heinrich Jalowetz vom 22. September 1921; Sammlung Heinrich Jalowetz, Paul Schenker, Leipzig 1921.

27 Andernorts (etwa im dritten Stück) zeigen sich auch schon in diesem Werk deutliche Ansätze zur »solistischen Instrumentation«.

28 Der zweite Akkord entsteht durch Kontraktion der Aussenstimmen und Hinzufügung des Zentraltons *gis*¹; der dritte, erreicht durch analoge Expansion der Aussenstimmen, ist identisch mit dem ersten.

29 Die allgemeine Abwärtsbewegung trägt dazu ebenso bei wie die allmähliche Ambitusvergrößerung, die Erweiterung von der Drei- zur Vierstimmigkeit und die graduelle Einführung neuer *pitch classes*. Vgl. zu dieser Stelle aus op. 6, Nr. 4 Paul Kabbash, *Form and Rhythm in Webern's Atonal Works*. Diss. Yale University. 1983. S. 98 ff.

zumal im Pianissimo eng mit demjenigen der Flöten im tiefen Register verwandt³⁰, während sich die Klangfarben der Klarinette und Posaune im 5. und 6. Akkord schrittweise davon entfernen). Bei der Bearbeitung konnte Webern nun aber diesen differenzierten Klanggruppenwechsel nicht einfach durch eine andere Folge je einheitlich kolorierter Akkorde wiedergeben, da ihm statt der ursprünglichen fünf nur drei homogene «Akkordfarben» (Harmonium, Klavier, Streicher) zur Verfügung standen. Aus diesem Grund bediente er sich hier der gezielten Klangfarbenmischung, so dass wiederum eine fünffache Klangabstufung zustande kommt. Zwar verschiebt sich hierbei die klangfarbliche «Assonanz» vom 1./4. auf den 3./6. Akkord (die individuellen Farbmischungen der Akkorde 1 und 3 werden in den darauffolgenden Akkorden «homogenisiert» und in den reinen Harmoniumklang der Akkorde 3 und 6 aufgelöst); wiederum wird aber die Unterteilung in 3 + 3 Akkorde hervorgehoben. Und etwas von der zirkulären bzw. entwickelnden Struktur der beiden Akkordgruppen ist in der Neuinstrumentation zumindest darin angedeutet, dass in der ersten Gruppe das Harmonium sowohl im 1. als auch im 3. Akkord eingesetzt ist, während die zweite keinerlei Klangfarbenwiederholungen aufweist. Mit ganz unterschiedlichen Mitteln wird hier somit eine analoge Wirkung erzielt: Die durch die «solistische Instrumentation» nahegelegte Klangmischung dient im wesentlichen der Herausarbeitung der gleichen satztechnischen Aspekte wie der Klangwechsel in der Orchesterfassung.

Ein letzter Aspekt der «Kammerfassung» von op. 6 betrifft ihre Stellung in der allgemeinen Revisionsgeschichte von Weberns Werken. Zu bedenken ist dabei, dass Webern – ähnlich Berg, aber anders als Schönberg – erst in den zwanziger Jahren die Möglichkeit hatte, seine Musik im Rahmen eines regulären Verlagsvertrags zu veröffentlichen. Alle Versuche Weberns, in früheren Jahren einen Verleger zu finden, waren gescheitert, so dass praktisch sein gesamtes früheres Schaffen, mit Ausnahme eben der Sechs Orchesterstücke (und einiger weniger Einzelnummern aus grösseren Werkgruppen), vorerst ungedruckt blieb. Nach dem Vertragsabschluss mit der Universal Edition – im Sommer 1920 – unterzog der Komponist daher sein Œuvre einer umfassenden Durchsicht, wobei er nicht nur eine Auswahl und Neugruppierung der zum Druck bestimmten Werke vornahm, sondern diese auch

30 Vgl. Nicolai Rimsky-Korssakow, *Grundlagen der Orchestration*. Redaktion von Maximilian Steinberg, deutsche Übersetzung von Alexander Elukhen. Berlin etc.: Russischer Musikverlag. 1922. Bd.1, S. 40.

gründlich überarbeitete.³¹ Davon waren nun aber auch, obwohl in diesem Fall die «Urfassung» ausnahmsweise publiziert wurde, die Sechs Stücke op. 6 betroffen, die Webern im Jahre 1928 in einer revidierten Fassung herausbrachte.³² Diese Neufassung, bei der Webern die Orchesterbesetzung verkleinerte (um 2 Flöten, 1 Klarinette, 1 Bassklarinette, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Harfe sowie die Rute) und die er fortan als einzig gültig erachtete³³, entfernt sich in manchen Details weit von der ursprünglichen Orchesterfassung; hingewiesen sei hier nur auf die vielfachen, über die Wegnahme von Stimm- und Oktavverdopplungen hinausgehenden Ausdünnungen des Tonsatzes, auf die Kürzung des vierten und sechsten Stücks um je einen Takt sowie auf die allgemeine Festigung des Zusammenhangs von Instrumentation und grossformaler Anlage. Zur Veranschaulichung des letzteren Aspekts mag nochmals das vierte Stück herangezogen werden, dessen Mittelteil (T.12–31 bzw. 11–30³⁴) als eine Folge von vier akkordisch begleiteten Instrumentalsoli gestaltet ist. Diese vier Soli rekapitulieren in der revidierten Orchesterfassung genau die Klangfarbenfolge der (gegenüber der ursprünglichen Version nur geringfügig uminstrumentierten) ersten drei Akkorde des Stücks (2 Fl./2 Kl. – 4 Hrn. – 4 Trp.) und stellen dadurch eine

31 Vgl. dazu Reinhold Brinkmann, «Die George-Lieder 1908/9 und 1919/23 – ein Kapitel Webern-Philologie.» In: *Beiträge '72/73. Webern-Kongress*. Kassel etc.: Bärenreiter. 1973. S. 40–50; Felix Meyer, «Im Zeichen der Reduktion. Quellenkritische und analytische Bemerkungen zu Anton Weberns Rilke-Liedern op. 8.» In: Hans Oesch (Hg.), *Quellenstudien I. Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin* (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 1). Winterthur: Amadeus. 1991. S. 53–100; Felix Meyer/Anne Shreffler, «Webern's Revisions. Some Analytical Implications.» In: *Music Analysis*, 12. Jhg., Heft 3 (1993). S. 355–379; und Felix Meyer/Anne C. Shreffler, «Re-Writing History. Webern's Revisions of his Early Works.» In: *Revista de musicología*, 16. Jhg., Heft 6 (1993). S. 3754–3765.

32 Diese Fassung ist seit 1956 auch als Taschenpartitur greifbar (Philharmonia Scores, No. 394). Schon vor ihrer Fertigstellung (im Sommer 1928) scheint Webern für eine geplante Aufführung unter der Leitung von Hermann Scherchen eine Neuinstrumentierung vorgenommen zu haben. Vgl. Erich Wolfgang Partsch, «Ergänzungen zur Verbreitungsgeschichte von Weberns *Sechs Orchesterstücken op. 6*». In: Ernst Hilmar (Hg.), *40.000 Musikerbriefe auf Knopfdruck*. Methoden der Verschlagwortung anhand des UE-Briefwechsels – Untersuchungen – Detailergebnisse. Tutzing: Schneider. 1989. S. 55–62 (hier S. 58).

33 Vgl. Weberns diesbezügliche Bemerkung in einer Programmnotiz aus dem Jahre 1933; zitiert in Moldenhauer, *Anton von Webern* (vgl. Anm. 8), S. 128.

34 Durch die erwähnte Kürzung verschieben sich die Taktzahlen in der revidierten Orchesterfassung um 1.

formübergreifende Klangfarbenkorrespondenz her, die weder in der ursprünglichen Fassung noch in der «Kammerfassung» vorkommt (vgl. auch Bsp. 2):

	Akkorde T. 9–10 (8–9)			Soli T. 12 (11), 20(19), 21(20), 24(23)		
1909:	4 Fl.	6 Hrn.	4 Trp.	Es-Klar.	G-Fl.	Hrn. Trp.
1920:	Fl. Klar. Harm.	Ob. Klav.	Harm.	Es-Klar.	Harm. Vc.	Es-Klar.
1928:	2 Fl. 2 Klar.	4 Hrn.	4 Trp.	Picc.	Klar.	Hrn. Trp.

Insofern als diese formartikulierende Rolle der Instrumentation erst in der Revision von 1928 zutage tritt, hebt sich somit die zweite Orchesterfassung sowohl von der Originalversion als auch von der «Kammerfassung» deutlich ab. Oder umgekehrt gesagt: Trotz ihrer wesentlich einschneidenderen Besetzungsveränderungen steht die *Vereins*-Bearbeitung der ursprünglichen Fassung nicht nur zeitlich, sondern auch hinsichtlich ihrer Klangfarben-dramaturgie näher als die Fassung von 1928. Hinsichtlich der Verschiebung des Klangbilds insgesamt ist dagegen unverkennbar, dass sich Webern bereits in seiner «Kammerfassung» an jenem Ideal gesteigerter Ökonomie aller gestalterischen Mittel orientierte, zu dem er sich in Zusammenhang mit der Revision von 1928 wie folgt bekannte: «Nun fällt alles Extravagante (Altflöte, 6 Posaunen für ein paar Takte u.s.w.). Jetzt kann ich Alles viel einfacher darstellen.»³⁵ Denn bereits in der «Kammerfassung», wie später in der revidierten Orchesterfassung, verkleinerte Webern nicht nur die Besetzung (wobei er insbesondere auf die Verwendung ungewöhnlicher Instrumente verzichtete), sondern nahm darüber hinaus auch zahlreiche klangverfremdende Spieltechniken (wie *col legno*, *am Steg*, *Flutterzunge*) und expressive

35 Brief an Arnold Schönberg vom 20. August 1928; zitiert nach Moldenhauer, Anton von Webern (siehe Anm. 8), S. 113.

Spielanweisungen («höchst ausdrucksvoll», «äußerst zart» etc.) zurück.³⁶ So betrachtet markiert die «Kammerfassung» von op. 6 eine Etappe innerhalb des gleichen ästhetischen Wandels von einer «expressionistischen» Ausdrucksweise hin zu einem «klassizistisch» geprägten Ideal der «Fasslichkeit»³⁷, wie es sich dann in verstärkter Form in der revidierten Orchesterfassung – und in Weberns Überarbeitungen seiner anderen früheren Werke – niederschlug. Trotz ihrer unterschiedlichen äusseren Motivation lassen die durch die spezifischen institutionellen Aufführungsverhältnisse bedingten *Vereins*-Bearbeitungen denn auch einen inneren Zusammenhang mit den zeitlich direkt daran anschliessenden, primär durch die verspätete Drucklegung veranlassten Überarbeitungen der zwanziger Jahre erkennen – zumindest legen sie die Annahme nahe, dass der Zuwachs an praktischer Erfahrung und die Auseinandersetzung mit der «solistischen Instrumentation», die Webern dem *Verein* zu verdanken hatte, seine spätere Klangvorstellung entscheidend mitgeprägt haben. Auch aufgrund dieser besonderen Stellung innerhalb der Revisions- und Umarbeitungsgeschichte seiner Musik verdient die «Kammerfassung» von op. 6, die einzige erhaltene *Vereins*-Bearbeitung eines Webernschen Werks, unsere Aufmerksamkeit.

36 Dazu gehört auch Weberns Distanzierung von der programmatisch-inhaltlichen Dimension seiner Musik, wie sie sich anhand seiner unterschiedlichen Werkbeschreibungen nachvollziehen lässt. So liess sich Webern in einem Brief an Arnold Schönberg vom 13. Januar 1913 auf eine ausführliche Schilderung des autobiographischen Hintergrunds – des Begräbnisses seiner Mutter im Jahre 1906 – der *Sechs Stücke* ein, während er in der bereits erwähnten Programmnotiz von 1933 (siehe Anm. 33) nur noch die folgenden Stichworte gab: «Erwartung eines Unheils» (Nr. 1), «Gewißheit von dessen Erfüllung» (Nr. 2), «zarteste Gegensätzlichkeit» (Nr. 3), «Trauermarsch» (Nr. 4), «Erinnerung» (Nr. 5), «Ergebung» (Nr. 6). Zitiert nach: Moldenhauer, *Anton von Webern* (siehe Anm. 8), S. 112–113.

37 Vgl. dazu Joachim Noller, «Fasslichkeit – eine kulturhistorische Studie zur Ästhetik Weberns». In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jhg. 43, Heft 3 (1986). S. 169–180. Nicht von ungefähr bemerkte Webern, die revidierte Orchesterfassung sehe im Vergleich zur ursprünglichen Fassung «wie eine alte Haydn-Partitur» aus. Brief an Alban Berg vom 20. August 1928; zitiert nach Moldenhauer, *Anton von Webern* (siehe Anm. 8), S. 113.