Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1983)

Artikel: Bearbeitungen des Schönbergvereins

Autor: Haefeli, Anton

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835345

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Bearbeitungen des Schönbergvereins[1]

ANTON HAEFELI

Die Bearbeitung vorgegebener Werke vor allem in Form von Uminstrumentierung, in einzelnen Fällen auch als freie Umgestaltung spielte in der Arbeit der Schönbergschule eine grosse Rolle. Arnold Schönberg verfolgte als Lehrer wie als Komponist – beide Tätigkeiten haben sich bei ihm in Wechselwirkungen durchdrungen – mit Instrumentierungen mehrere Zwecke: Übungen in der Fertigkeit des Instrumentierens, Aneignung der Tradition und deren aktualisierender Nachvollzug, Analyse tradierter Werke auf praktische Weise, Erhellung der diesen Werken zugrundeliegenden Kompositionsverfahren und vor allem deren vorwärtsgerichteter Tendenzen, Anwendung des im eigenen Komponieren entwickelten Instrumentationsverfahrens mit dem Einsatz der Klangfarbe als Strukturelement.[2] «Sein [Schönbergs] Ziel ist es, das im Studium aufgedeckte Gestaltungsprinzip (sc. bei tradierten Werken, *AH*) durch die Instrumentation so zu verdeutlichen, dass es seine auf die Gegenwart wirkende Tendenz erkennen lässt».[3]

Hiess Instrumentieren schon in Schönbergs Unterrichtsarbeit nicht, wie üblich ein Werk in solistischer oder kammermusikalischer Besetzung zu einem reich instrumentierten aufzublähen, sondern vielmehr den umgekehrten Weg zu begehen, so wurde diese Absicht, die Schönberg als Kammermusikprinzip auch in seinem kompositorischen Schaffen aus innerer Überzeugung verwirklichte, im sogenannten «Schönbergverein» aus äusserer Notwendigkeit verstärkt. Über die Ziele des 1918 in Wien gegründeten «Vereins für musikalische Privataufführungen» schreibt Alban Berg: «Der . . . Verein hat den Zweck, Arnold Schönberg die Möglichkeit zu geben, dass er seine Absicht: Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen, persönlich durchführe. An dem Verhältnis des Publikums zur modernen Musik ist in hervorragendem Masse der Umstand mitbestimmend, dass es als Ausdruck davon vor allem anderen den von Unklarheit empfangen muss. Unklar sind ihm Zweck, Richtung, Absicht, Ausdrucksgebiet und -weise, Wert, Wesen und Ziel der Werke, unklar ist meist die Wiedergabe, unklar insbesondere des Publikums Bewusstsein von seinen eigenen Bedürfnissen und Wünschen. (. . .) Das kann auf die Dauer keinen Berücksichtigungswerten befriedigen: keinen ernsthaften Autor, kei-

1 Es kann hier also nicht auf die ambitiösen Bearbeitungen Bachs (Webern, Schönberg), Brahms, Händels, Monns (Schönberg) usw. eingegangen werden. Cf. hierzu Klaus Velten, *Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmsscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses,* Diss., Regensburg 1976, und Peter Gülke, *Über Schönbergs Brahms-Bearbeitung,* in: *Musik-Konzepte, Sonderband Arnold Schönberg,* München 1980, p. 230ss. (hier auch Bemerkungen zu Webern) sowie Alexander Ringers Beitrag zu diesem Colloquium, p. 83ff.

2 Eine weitere Absicht, v.a. bei seinen problematischen «freien Umgestaltungen» vergleichsweise zweitrangiger Musik Händels und Monns, war, «kompositorische Substanz ‹zu ersetzen›, weil sie seiner Meinung nach zu stark von zeitbedingter Stilistik verdrängt wird» (Velten, a.a.O., p. 42).

3 Velten, a.a.O., 46.

nen besseren Menschen aus dem Publikum. Und hier endlich einmal Klarheit zu schaffen, und damit berechtigten Wünschen und Bedürfnissen Rechnung zu tragen, war einer der Anlässe, die Arnold Schönberg zur Gründung des Vereins bewogen haben. Zur Erreichung dieses Zieles sind drei Dinge erforderlich: 1. Klare, gut studierte Aufführungen. 2. Oftmalige Wiederholungen. 3. Die Aufführungen müssen dem korrumpierenden Einfluss der Öffentlichkeit entzogen werden, das heisst, sie dürfen nicht auf Wettbewerb berichtet und müssen unabhängig sein von Beifall und Missfallen».[4]

Um den dritten Punkt verwirklichen zu können, war es den Mitgliedern des Vereins, die sich mit einem Photoausweis bei den wöchentlichen Veranstaltungen legitimieren mussten, bei Androhung des Ausschlusses untersagt, über die Aufführungen und die Tätigkeit des Vereins in Periodika öffentlich zu berichten oder Besprechungen, Rezensionen und Propaganda zu inspirieren. «Diese Nichtöffentlichkeit der Veranstaltungen wird durch die gleichsam pädagogischen Bestrebungen des Vereins bedingt und deckt sich mit dessen Tendenz, den aufgeführten Werken nur durch die gute Aufführung zu dienen, also lediglich durch die Wirkung, die von der Musik selbst ausgeht. Propaganda für Werk und Autor ist nicht Zweck des Vereins. Deshalb soll auch keine Richtung bevorzugt und nur das Wertlose ausgeschlossen werden».[5] Berg stimmt darin mit Schönberg überein, der sein Programm so formulierte: «Bei der Wahl der zur Aufführung gelangenden Werke wird *keine Stilart bevorzugt.* Von Mahler und Strauss bis zu den Jüngsten soll die gesamte moderne Musik, und zwar alles, was Namen oder Physiognomie oder Charakter hat, dargebracht werden. Während also selbst Komponisten älteren Stils aufgeführt werden können, wenn sie bekannt sind, kommen neue nur in Betracht, wenn sie Physiognomie haben».[6] Schönberg behielt sich die alleinige Entscheidung über Werk- und Interpretenwahl vor, während Berg und Anton Webern als «Vortragsmeister» die Einstudierungen überwachten. Anfang 1919 hatte das bald als «Schönbergverein» bekannte Unternehmen bereits rund 320 Mitglieder. Künstler wie Rudolf Kolisch, Eduard Steuermann und Rudolf Serkin haben permanent mitgearbeitet, und auf diese hat «der akribisch genaue Aufführungsstil, der hier gepflegt wurde, offenbarend und auf Lebenszeit erziehend gewirkt»[7]. Das Vorstandsmitglied Paul A. Pisk, Schönbergschüler, stellte fest: «Alle, die je mitarbeiteten oder auch nur die Konzerte hörten, haben im ‹Verein› unsagbar viel gelernt. Sie haben nur Schönberg dafür zu danken[8].»

Ein Verein, der im Gegensatz zum herrschenden Konzertbetrieb die Probenzahl für ein Werk nicht von vornherein festsetzte, sondern so lang probte, bis das Ziel: grösstmögliche Deutlichkeit und Erfüllung «aller aus dem Werke zu entnehmenden Intentionen des Autors»[9], erreicht war, brauchte trotz der idealisti-

4 Alban Berg, *Prospekt des Vereins,* hier zitiert nach Willi Reich, *Alban Berg,* Wien 1937, p. 138ss.
5 Berg, a.a.O., p. 140.
6 Arnold Schönberg, hier zitiert nach Egon Wellesz, «Begegnungen in Wien», in: *Melos* XXXIII (1966), p. 10, der das Zitat einem Prospekt des Vereins vom November 1920 zu entnehmen behauptet, was chronologisch wohl einwenig zweifelhaft ist.
7 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg,* Zürich-Freiburg i.B. 1951, 2. erw. Aufl. 1957, p. 79.
8 Paul A. Pisk, «Der Verein für musikalische Privataufführungen», in: *Anbruch* VI (1924), p. 326.
9 Berg, a.a.O., p. 139.

schen Gesinnung und materiellen Opfer seiner Mitglieder erhebliche finanzielle Mittel. Diese konnten, je länger die Währungssituation in Österreich sich verschlechterte, um so weniger aufgebracht werden, bis die Aktivitäten Ende 1921 ganz eingestellt werden mussten. Dennoch, nach nur drei Jahren Vereinstätigkeit konnte eine imponierende Bilanz gezogen werden: In 117 Konzerten wurden 154 zeitgenössische Werke aufgeführt, mit den Wiederholungen insgesamt 364 Programmnummern. Am meisten gespielt wurden die als Vorkämpfer der Neuen Musik verehrten Meister Max Reger (24 Werke) und Claude Debussy (16 Werke)[10].

Wichtiger als diese Bilanz waren die qualitativen Impulse auf das internationale Musikleben, aber auch auf Interpretation und Produktion selbst. Wenn in diesem Jahrhundert Interpreten sich bemühen, am Werk sich zu messen, und versuchen, dessen musikalischen Sinn zu realisieren und zu verdeutlichen – wohl einzig legitime Interpretation von Musik –, so wurzelt dieses Bemühen unmittel- oder mittelbar im Vorbild, das der «Schönbergverein» gegeben hat. Die Auswirkungen des Vereins durch dessen Reproduktionsmöglichkeiten auf die Produktion aber ergaben sich – wie schon erwähnt – aus dem zu einer Tugend gemachten Zwang, sich in den Mitteln zu bescheiden, also entweder nur Kammermusik aufzuführen oder dann Orchesterwerke auf Kammermusikbesetzung oder einen vier- bis achthändigen Klaviersatz zu reduzieren. Berg schreibt dazu: «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.»[11] Berg weist auf einen zweiten Vorteil dieser Arrangements hin. Da es sich dabei nicht um einen Orchesterersatz handle, sondern um ein Umdenken der Orchesterwerke für Klavier darart, dass sie beinahe als selbständige Klavierkompositionen gälten und gehört werden müssten, würden insbesondere alle Eigenschaften und Eigentümlichkeiten des Klaviers ausgenützt. «Und nun stellt sich sogar heraus, dass bei einer solchen Reproduktion von Orchesterwerken mit besonderer Differenziertheit des Klanges fast nichts verlorengeht, ja dass gerade derartige Werke . . . imstande sind, dem Klavier Klangwirkungen zu entlocken, die weit über seine sonstigen Ausdrucksmöglichkeiten hinausgehen[12].» Inwiefern diese neuen Ausdruckswerte und instrumentalen Möglichkeiten für Kompositionen für Klavier allgemein bedeutend wurden, sei hier dahingestellt. Leider sind die im «Schönbergverein» hergestellten Klavierarrangements entweder verloren gegangen oder der Öffentlichkeit bislang nur beschränkt zugänglich. (Dabei gäbe es Werke wie Mahlers *Sechste* und *Siebte Symphonie* und Kompositionen der Schönbergschule selbst, so z.B. Bergs *«Reigen»*, für acht Hände oder Weberns

10 Nach Willi Reich, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien-Frankfurt-Zürich 1968, p. 161s.
11 Berg, a.a.O., p. 140s.
12 Berg, a.a.O., p. 141.

Passacaglia op. 1 für sechs Hände.) Das Gleiche gilt auch für viele Kammermusikbearbeitungen, von denen feststeht, dass sie das Kammermusikprinzip Schönbergs und die Kompositionen für Kammerorchester allgemein durchzusetzen mithalfen. Schönberg bearbeitete u.a. Busonis *«Berceuse élégiaque»*[13] und Mahlers *«Lieder eines fahrenden Gesellen»;* Webern Schönbergs *«Glückliche Hand»,* dessen *Vier Orchesterlieder* op. 22 (beide Bearbeitungen sind verschollen) und seine eigenen op. 6 und 10; Benno Sachs, wie Webern und Berg «Vortragsmeister» des Vereins, Debussys *«Prélude à l'après-midi d'un faune»*[14]; Erwin Stein, «Vortragsmeister» auch er, Mahlers *Vierte Symphonie,* und Kolisch Regers *«Romantische Suite»* – meistens für die Standardbesetzung des Vereins: Klavier, Harmonium, Streichquartett, Flöte und Klarinette (letztere zwei nur bei üppigen Verhältnissen).

Ausgespart blieben bei dieser (unvollständigen) Aufzählung von Kammermusikbearbeitungen die für den berühmten Walzerabend des Vereins von Schönberg, Berg und Webern instrumentierten Johann-Strauss-Werke. Sie seien im folgenden einwenig näher betrachtet. Den Anlass zum Strauss-Abend gab die finanzielle Notsituation des Vereins: Bei einer kurzfristig angesetzten ausserordentlichen Veranstaltung am 27. Mai 1921 sollten nach dem Vortrag der vier Walzerbearbeitungen deren Originalmanuskripte amerikanisch versteigert werden. «Um die Stimmung zu heben», wie Berg nach dem erfolgreich verlaufenen Abend vermutete, liess Schönberg entgegen aller Gewohnheit für einmal «frenetischen Applaus» zu[15]. Und ebenso einmalig in der Geschichte des Vereins war, dass auch Gäste zu dieser Veranstaltung eingeladen wurden[16]. Bei der Aufführung halfen die drei Arrangeure gleich selbst mit: Schönberg als Dirigent und – im Wechsel mit Kolisch – als Primgeiger, Webern am Violoncello und Berg am Harmonium. Dazu Steuermann (Klavier), Karl Rankl (2. Violine) und Othmar Steinbauer (Viola). Berg stöhnte über die Vorbereitung des Abends: «Walzerabend: Das war wohl sehr gelungen. Aber die Arbeit!!! Fünf fünfstündige Proben. In drei, vier Tagen so einen Riesenwalzer instrumentieren! Die Stimmen herausschreiben! Der Wust von administrativen Vorarbeiten!!»[17] Und über den Erfolg des in die Musikgeschichte eingegangenen Walzerabends werden wir von Berg bis zu den genauen Versteigerungszahlen informiert: «Die Walzer klangen durchwegs fabelhaft gut, sogar meiner ‹Wein, Weib und Gesang›! Schönbergs Instrumentation überragte natürlich die meine weit. Ich hätte freilich nicht so viel gewagt. Steuermann zum Beispiel, der auf eine Bemerkung Schönbergs, dass sich jeder seine Stimme zu Hause anschauen müsse, lächelte, erhielt von Schönberg einen wahnwitzig schwer gesetzten Klavierpart, der freilich prachtvoll klang. –

13 Allerdings ist die Urheberschaft Schönbergs an dieser Bearbeitung umstritten, hat sie doch gemäss den «Mitteilungen» des «Schönbergvereins» aus dem Jahre 1921 der Schönbergschüler Erwin Stein, «Vortragsmeister» des Vereins, angefertigt (cf. auch Begleittext zur Schallplatte *«Arnold Schönberg. ‹Wien, Wien, nur Du allein. . .›»,* Philips 6570.811).

14 Theo Hirsbrunner unterrichtete mich freundlicherweise von einem Gespräch, das er mit Volker Scherliess geführt hatte, und in dem er von dessen neuester Erkenntnis, dass Sachs der Bearbeiter von Debussys *«Prélude»* sei, erfuhr, nachdem Scherliess im Begleittext zur Schallplatte *«Debussy, Berg, Schönberg: Transkriptionen»,* DG 2531.213, noch vermutete, Eisler sei der Arrangeur.

15 Berg in einem Brief an E. Stein am 2. Juni 1921, hier zitiert nach Reich, a.a.O., p. 164.

16 Allerdings waren gelegentlich Komponisten wie Ravel, Poulenc und Milhaus Gäste im Verein.

17 Berg, a.a.O., p. 163.

VEREIN FÜR MUSIKALISCHE PRIVATAUFFÜHRUNGEN IN WIEN

Leitung: Arnold Schönberg

AUSSERORDENTLICHER ABEND

Freitag, den 27. Mai 1921, 7 Uhr abends, im Festsaale der Schwarzwald'schen Schulanstalten.

VIER WALZER VON JOHANN STRAUSS

Bearbeitung für Kammerorchester.

Besetzung: Klavier: Eduard Steuermann, Harmonium: Alban Berg, 1. Geige Rudolf Kolisch und Arnold Schönberg, 2. Geige: Karl Rankl, Bratsche: Othmar Steinbauer, Cello: Anton von Webern.

SCHATZWALZER (Zigeunerbaron) Bearbeitung von Anton von Webern

WEIN, WEIB UND GESANG Op. 333, Bearbeitung von Alban Berg

ROSEN AUS DEM SÜDEN Op. 388, Bearbeitung von Arnold Schönberg

LAGUNENWALZER Op. 411, Bearbeitung von Arnold Schönberg

Nach dem Konzert: Versteigerung der Originalmanuskripte der Bearbeitungen.

Konzertflügel Steinway & Son; beigestellt von der Firma Bernhard Kohn, Wien

---

Zuschriften an den Sekretär Herrn Felix Greißle, V. Rainergasse Nr. 82.
Anmeldungen an den wöchentlichen Vereinsabenden jeden Montag abends 7 Uhr im Festsaale der Schwarzwald'schen Schulanstalten, I. Wallnerstr. 9 (Eingang Regierungsgasse)

Preis 7 Kronen.

Schon nach meinem Walzer setzte frenetischer Applaus ein. (. . .) Weberns Walzer, der dritte im Programm, musste wiederholt werden, und zwar mit Webern am Pult und Schönberg mit dem Cello. Die Aufführungen verliefen glänzend; selbst mein Harmoniumspiel war entsprechend. Die Lizitation brachte für meinen Walzer – als erster ausgerufen mit 500 Kronen – 5000 Kronen; für Schönbergs Lagunenwalzer 14 000 Kronen; Weberns ‹Schatzwalzer› wurde bis 7000 Kronen lizitiert, Schönberg, der immer mitlizitierte, um es hinaufzutreiben, bot 9000 Kronen – und blieb damit hängen, ganz gegen seine Absicht; schliesslich Schönbergs ‹Rosen aus dem Süden› 17 000 Kronen [i].» Das war an sich ein erfreulicher Ertrag; er schmolz aber in der damaligen grossen Inflation in Österreich rasch dahin, und der «Schönbergverein» musste Ende Jahr seine Aktivitäten endgültig einstellen.

Es mag überraschen, dass Schönberg, Berg und Webern, also ausgerechnet jene Komponisten, denen griesgrämiger Ernst und sture Verbohrtheit im Austüfteln schockierender neuer Klänge nachgesagt wurde (und wird), Johann Strauss einer Bearbeitung für würdig erachteten. Solche Epitheta wurden ihnen aber zu Unrecht verliehen, bewiesen sie in Wort und Ton doch immer wieder mal ihren Sinn für Humor, Ironie und Satire, Schönberg z.B. in seinen *«Überbrettl»-Liedern,* in der *Serenade,* im *«Pierrot»* und in den *Drei Satiren* für gemischten Chor. Im *«Überbrettl»-Lied «Nachtwandler»,* das Schönberg 1901 nach einem «Brettl», d.h. Kabarettext Gustav Falkes komponiert hat, parodiert er mit Hilfe eines kleinen Ensembles: Klavier, Piccoloflöte, Trompete und kleiner Trommel, akustisch die pseudomilitärischen Aktionen im Text. Er schreibt dazu: «Das war vielleicht das erste Muster orchestraler Kammermusik und ein Vorläufer des Jazz[19].» Man könnte auch sagen: im Ansatz ein Vorläufer des Ensembles, das er für die Strauss-Walzer verwendete.

Schönberg war zudem mit der Unterhaltungsmusik seiner Zeit gut vertraut, musste er doch eine Zeit lang für seinen Broterwerb Tausende Seiten Operettenmusik orchestrieren oder kopieren. Nun sind Werke wie die *«Überbrettl»-Lieder* oder die *Strauss-Bearbeitungen* als Versuche der Anpassung Schönbergs an die Leichte Muse nicht einfach als Konzessionen an die Vorlieben des breiten Publikums einzustufen, genausowenig wie es auf der andern Seite als unglaublich und gar widersprüchlich erscheinen sollte, dass ein Mann vom Anspruch Schönbergs einen Johann Strauss schätzte. Zwar waren Schönberg Komponisten verhasst, die bewusst auf volkstümlich ‹machten›, Allgemeinverständlichkeit und Anspruchslosigkeit forcierten, denn «deren Popularität beruht auf einem bedauerlichen Massenerfolg der Trivialität»[20]; keineswegs aber war er ein prinzipieller Feind des echten Populären. Gerade vor Strauss, aber auch z.B. vor Offenbach oder Gershwin, seinem späteren Freund und Tennispartner, hatte er Achtung, weil sie die Fähigkeit hatten, «volkstümliche Gefühle in volkstümlichen Wendungen» auszudrücken – weil ihr musikalischer Ausdruck ohne Verstellung und Angestrengtheit mit dem des Menschen auf der Strasse zusammenfällt. Besonders Johann Strauss rühmte er wiederholt nach, mit seiner Musik das «genau

18 Berg, a.a.O., p. 164.
19 *Gespräche mit Komponisten,* hrsg. von Willi Reich, Zürich 1965, p. 214.
20 Schönberg, «Symphonien aus Volksliedern», in: *Stimmen* I (1947), p. 2.

auszudrücken, was die Menschen denken und fühlen». Im übrigen hat Schönberg generell für Instrumentationen, abgesehen von Gelegenheitsarbeiten, zu denen ich die Straussarrangements *nicht* zähle[21], Werke gewählt, «die ihm, was ihren Eigenwert betrifft, substanzreicher erscheinen», während er bei seinen Bearbeitungen als «freien Umgestaltungen» zu vergleichsweise zweitrangiger Musik griff[22].

Wie tönen nun diese Walzer[23] in Salonorchestermanier – also für Klavier (besonders anspruchsvoll gesetzt, um die virtuosen Fähigkeiten Steuermanns optimal auszunützen), Harmonium und Streichquartett[24]? Schönberg, Berg und Webern beweisen, dass man sehr wohl den fetten, ordinären Klang vermeiden kann, der dem Salonorchester, wenigstens damals, zu eigen war. Fasslichkeit, Klarheit, Durchhörbarkeit, Deutlichkeit – diese Ziele der Zweiten Wiener Schule sind auch in den Straussinstrumentationen oberste Maximen. Ihre strukturerhellende Instrumentationskunst, die Transparenz des Klangbildes verdeutlichen den musikalischen Gedanken, legen aber auch die Qualität der Straussmusik erst recht frei. Sogar das problematische Harmonium kann in diesem Sinne genutzt werden; etwa am Anfang der *«Rosen»* trifft es die Klangfarbe des Originals ziemlich genau, oder Berg setzt es in *«Wein, Weib und Gesang»* einmal so ein, dass die scheinbare Harmlosigkeit des melodischen Verlaufs etwas gestört wird. (Zu diesem Walzer hat Berg übrigens eine thematisch dichte Einleitung komponiert.) Schönberg und seine Schüler machen sich nicht etwa lustig über Strauss, sondern zollen ihm vielmehr Respekt. Durch ihre Uminstrumentierung werden moderne Züge im Komponieren des Walzerkönigs freigelegt, besonders bestürzend in einer weiteren, späteren Bearbeitung Schönbergs eines Strausswerkes, nämlich des *«Kaiserwalzers»*, die nicht für den Walzerabend vorgenommen und für die noch Flöte und Klarinette, bei gleichzeitigem Verzicht auf's Harmonium, beigezogen wurden[25]. Das gleichsam zerbröckelnde und dann in eine Klangfläche mündende Einleitungsende kommt bei Schönberg entschieden deutlicher heraus. Oder die von Wehmut durchzogene, gebrochene Sehnsucht nach dem Einfachen, also an Mahler erinnernde Coda[26]: das klingt bereits im Original fabelhaft; in der Instrumentierung Schönbergs kommen aber die einzelnen Stimmen, v.a. auch Gegenstimmen zur Melodie, viel klarer heraus.

21 Solche Gelegenheitsarbeiten sind Instrumentationen von Löwes *«Der Nöck»*, von *«Santa Lucia»*, *«Funiculì – Funiculà»*, *«Weil i a alter Drahrer bin»* u.a.

22 Nach Velten, a.a.O., p. 42. – Auch Berg, vielleicht noch ausgesprochener als Schönberg, hatte Sinn für Humor – cf. hierzu Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, p. 135s., p. 173ss. et passim.

23 Schönberg bearbeitete *«Rosen aus dem Süden»* und den *«Lagunenwalzer»*, Berg *«Wein, Weib und Gesang»* und Webern den *«Schatzwalzer»* nach Motiven aus dem *«Zigeunerbaron»*.

24 Während des diesem Aufsatz zugrundeliegenden Referats wurden die folgenden Ausführungen mit Tonbeispielen ergänzt.

25 Es ist dies die Besetzung des *«Pierrot»*, und als Zugabe des *«Pierrot lunaire»*-Ensembles hat Schönberg diesen Walzer denn auch instrumentiert.

26 Die in der Coda zu hörenden Anklänge an die *Kaiserhymne* sind von Schönberg auch vorher schon «hineingeschmuggelt» worden, womit er natürlich die semantische Ebene des Werkes verändert. Diesen analytischen Hinweis verdanke ich ebenfalls Theo Hirsbrunner, der damit eine Erkenntnis Horst Webers weitergab. Der Band 36 der *Musik-Konzepte: Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, München 1984, war mir bei der Abfassung dieses Referats nicht bekannt.

Alle drei halten sich nicht sklavisch an die Strausssche Partitur; sie erfinden gelegentlich Begleitstimmen, arbeiten z. T. behutsam mit polyphonen Elementen. Sie berücksichtigen dabei aber nur die Bedingungen und Möglichkeiten des kleinen Ensembles, gehen mit Geschmack vor und tun der Musik Straussens nie Gewalt an. Anreicherungen wie z. B. im *«Kaiserwalzer»* (Einleitung) lassen diese strukturierter und kühner erscheinen; Verdünnungen, die durchaus auch vorkommen, erhöhen – z. B. durch das Weglassen einiger Begleittöne in den *«Rosen»*, das jeweils den Walzerrhythmus kurz einfrieren lässt – die Spannung, ja bauen dadurch geradezu Widerhaken ein.

Insgesamt Musiken, die Spass machen, bei denen aber, nicht zuletzt durch die Reduzierung des Klangapparats auf das strukturerhellende Kammerensemble, das Denken nicht in den Hintergrund tritt, sondern im Gegenteil angeregt wird – die partiell wenigstens den unseligen Gegensatz zwischen sogenannter «ernster» und sogenannter «leichter» oder «Unterhaltungs»musik aufheben und Gegenbeispiele für die grassierende «Dummheit in der Musik» (Hanns Eisler) sind.