

Arnold Schönbergs Instrumentierung des Klavierquartetts opus 25 von Johannes Brahms

Die Instrumentierung trägt im Autograph den Titel *Brahms, Piano-Quartett op. 25 orchestrated by Arnold Schoenberg*.

„Orchestrated“ erscheint dann in der Ausgabe von Rudolf Stephan innerhalb der Samtlicher Werke als für Orchester gesetzt; und zwar in der Abteilung VII unter der Rubrik Bearbeitungen. Für den vorliegenden Fall ist es so selbstverständlich nicht, eine Orchestrierung, die Instrumentierung eines Kammermusikwerkes für großes Orchester, unter den Begriff „Bearbeitung“ zu fassen, Da haben wir die Tatsache, daß Schönberg, im schroffen Gegensatz zu seinen anderen Bearbeitungen – mit Ausnahme der Bach-Instrumentierungen – die kompositorische Gestalt unverändert läßt. Daß er nicht, wie bei der Umarbeitung des *Concerto grosso B-Dur* aus op. 6 von Händel zu einem *Konzert für Streichquartett und Orchester*, „ganze Hände voll Sequenzen entfernt und durch echte Substanz ersetzt“,¹ oder auch, wie bei Georg Matthias Monn, aus einem *Cembalo-* ein *Cello-Konzert* macht, ebenfalls mit weitgehenden Eingriffen in das originale kompositorische Material.

Und da haben wir die Tatsache, daß die Orchestrierung dem Brahms-schen Werk nicht zu einer neuen, zweiten oder gar erst „eigentlichen“ Existenz verhelfen soll (ich erinnere nochmals an die Händel-Bearbeitung, von der Schönberg sagte: „Zum Schluß wird es dann doch ein ganz gutes Stück werden, und ich darf sagen, daß es nicht das Verdienst Händels ist,“²), sondern daß die Orchestrierung „lediglich“ etwas abdecken, zum Klingen bringen möchte, was in der kammermusikalischen Komposition entweder nur latent angelegt oder mit der eng begrenzten Zahl von Instrumenten nicht oder nicht

¹ Schönberg in einem Brief an Pablo Casals vom 20. Februar 1933, in: Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 187.

² Schönberg am 15. September 1933 an Alban Berg, zit. nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich und Freiburg i. Br. 1974, S. 336.

genügend herauszubringen ist. Gewissermaßen beabsichtigte Schönberg mit seiner „Bearbeitung“, dem Original einen Schatten zu werfen, auf dessen Hintergrund sich die kompositorische Substanz, ihre „Ernstfälle“, um so deutlicher abzeichnen. Wenn also die Orchestergestalt des Kammermusikwerkes durchaus Voraussetzung ist, den in ihm entfalteten „musikalischen Gedanken“ (um ein von Schönberg häufig gebrauchtes Wort zu nennen) zur Sprache zu bringen, so bleibt dennoch diese Gestalt immer auch Kleid, Hülle, die an Bedeutung verliert, ja unwesentlich wird, sobald der Gedanke „gesagt“ worden ist. Die Orchestergestalt ist in jedem Falle – Mittel zum Zweck, und dieser Zweck ist einzig und allein auf die Präsentation des Gedankens gerichtet. Schönbergs Arbeit unterscheidet sich grundsätzlich etwa von Ravels Instrumentierung der *Bilder einer Ausstellung*, obwohl auch Ravel die kompositorische Erfindung Mussorgskys nicht anrührte. Aber durch die Instrumentierung erlangte die Klavierkomposition erst ihre eigentliche, angemessene klangliche Existenz; in ihr hören wir nicht mehr das klavieristische Urbild, sie hat es aufgehoben, vergessen gemacht. Umgekehrt drängt eine solistische Aufführung orchestrale Assoziationen, die seit Ravel eben ihrerseits authentische instrumentale Realisierung gefunden haben, geradezu auf.

Das entscheidende Wort, auch für die Differenz zwischen Schönberg und Ravel, fiel bereits mehrmals; es ist die kompositorische Substanz, die ihre jeweils eigenen Wege klanglicher Darstellung einzuschlagen nahelegt. Über diese Substanz bei Brahms, auch über die „Substanzgemeinschaft“ Brahms-Schönberg ist vieles gesagt worden, so daß wir uns hier mit Stichworten begnügen können.

Die kompositionstechnische Tradition, in die sich Schönberg seinem Begriff von Musik, von „Darstellung eines musikalischen Gedankens“ zufolge, stellte und die fortzusetzen er sich bestimmt sah, ist die klassische Tradition deutscher und österreichischer Musik von Bach, Haydn und Mozart zu Brahms, Wagner und Mahler mit dem Werk Beethovens als historischem

und ästhetischem Mittelpunkt. Allein schon ein flüchtiger Blick in Schönbergs Schriften, die in ihrer Bedeutung den Kompositionen durchaus zur Seite gestellt werden müssen, zeigt eine unablässige, an Intensität niemals verlierende Auseinandersetzung insbesondere mit dem Werk Bachs, Beethovens und Brahms'. Dann erst folgen Mozart, Wagner und Mahler und in weiterem Abstand Haydn, Schubert und Richard Strauss. Der Grund für dieses Interesse ist ebenso bekannt wie leicht einzusehen: Bach, Beethoven und Brahms entfalteten auf rigorose Weise das Prinzip musikalischer Entwicklung, für das Schönberg den Terminus „Entwickelnde Variation“ prägte. Beethoven und Brahms gewannen noch besondere Bedeutung durch die Verklammerung „entwickelnder Variation“ mit sonatischer Formbildung, eine Verklammerung, deren Elemente seit Beethoven in ein wechselseitiges sich bedingendes Verhältnis gestellt waren und deren immer wieder aufbrechende Problematik noch die Musik der Gegenwart berührt.

Entwickelnde Variation – d.i. die Konzentrierung kompositorischer Erfindung auf eine oder wenige „Grundgestalten“ der Diastematik, der Rhythmik, Harmonik, später auch des Klangs. Der Aufbau einer Komposition mittels Variation von Basismaterial ermöglichte ein Höchstmaß an „Zusammenhang“ zwischen grundsätzlich allen Ebenen des musikalischen Organismus. Der Zusammenhang, das Denken in Zusammenhängen stellt jedes kompositorische Detail in einen Prozeß des Wiedererkennens, woran endlich der Oberbegriff für musikalische Erfindung und Darstellung anschließt: der der „Faßlichkeit“. Das intakte Wechselverhältnis zwischen Zusammenhang und Faßlichkeit, vermittelt durch die entwickelnde Variation, entscheidet über den Wert des kompositorischen Ergebnisses. Darin waren sich Schönberg, Berg und Webern einig, ungeachtet aller tiefgehenden Divergenzen zwischen ihrem künstlerischen Schaffen. Und in Brahms fand Schönberg, wie auch Webern (weniger wohl Berg) einen der Kronzeugen für dieses musikalische Denken. Es ist bekannt, wie eng und unmittelbar zunächst Schönbergs Frühwerk, von den ersten Klavierstücken und Liedern bis zum Streichsextett

Verklärte Nacht, dann insbesondere das *1. Streichquartett d-Moll* op. 7 und die *1. Kammer-sinfonie* op. 9, mit dem kompositionstechnischen Idiom von Brahms verbunden sind und welche Bedeutung die entwickelnde Variation einerseits für die Atonalität um 1910. andererseits für die Herausbildung der Dodekaphonie um und nach 1920 erlangte.

Der Vortrag zum 100. Geburtstag von Brahms 1933, den Schönberg 1947, zum 50. Todestag des Meisters, zu einem umfangreichen Aufsatz erweiterte und dem er den programmatischen Titel *Brahms – the Progressive* gab, beinhaltet in nuce die Darstellung kompositionstechnischer Entwicklung seit den Klassikern und umkreist permanent Funktions- und Wirkungsweise der entwickelnden Variation – der Gedanke an Brahms wurde für Schönberg geradezu identisch mit dem Gedanken an ein Kompositionsverfahren, das ihm als das A und O kompositorischer Erfindung galt.

Die Instrumentation des Klavierquartetts, vom Mai bis September 1937 im US-amerikanischen Exil, darf als eine Konsequenz des Lebenswerkes von Schönberg aufgefaßt werden, zumal auch ein äußerer Anlaß für die Arbeit, etwa ein Verlagsauftrag, nicht vorgelegen zu haben scheint. Diese Konsequenz von kompositionstechnischen Gesichtspunkten aus zu erörtern, haben einige Autoren bereits mit Erfolg unternommen.³

Auch ich möchte zunächst auf diesen Gesichtspunkt eingehen. Allerdings soll und darf er nicht der einzige sein; es gibt weitere etwa politische, die jedoch nur mittelbar in Beziehung zu Schönbergs dezidiertem Anliegen stehen. Deshalb wohl sind sie bisher vernachlässigt, wenn nicht gar übergangen worden.

In einem Brief vom 18. März 1939 an den amerikanischen Musikkritiker Alfred Frankenstein begründet Schönberg seine Orchestrierung: er liebe das Stück, es werde selten, und wenn, dann immer sehr schlecht gespielt.

³ Vgl. insbesondere Klaus Velten, *Schönbergs Instrumentationen Bachscher und Brahmscher Werke als Dokumente seines Traditionsverständnisses*. Kölner Beiträge zur Musikforschung, herausgegeben von Heinrich Hüschen, Bd. 35, Regensburg 1976.

Schönberg wolle einmal alles hören – und das hätte er erreicht. Seine Absichten:

„1. Streng im Stil von Brahms zu bleiben und nicht weiter zu gehen, als er selbst gegangen wäre, wenn er heute noch lebte.

2. Alle die Gesetze sorgfältig zu beachten, die Brahms befolgte, und keine von denen zu verletzen, die nur Musiker kennen, welche in seiner Umgebung aufgewachsen sind [...]

Ich hatte nur den Klang auf das Orchester zu übertragen, und nichts sonst habe ich getan.“

Schönberg weist dann noch auf einige Übertragungsschwierigkeiten hin, die in Brahms' Stil begründet seien – doch er läßt keinen Zweifel: „Ich glaube, ich habe diese Probleme gelöst.“⁴

Ausgehend von solchen Übertragungsschwierigkeiten („Brahms liebt sehr tiefe Bässe, für welche das Orchester nur eine kleine Zahl von Instrumenten besitzt. Er liebt volle Begleitung mit gebrochenen Akkordfiguren, oft in verschiedenen Rhythmen. Und die meisten dieser Figuren können nicht leicht geändert werden, weil sie in seinem Stil gewöhnlich strukturelle Bedeutung haben“⁵) – davon ausgehend, wurden Bedenken vor allem gegen die Tatsache angemeldet, daß Schönberg die von Brahms sorgfältig beachteten Unterschiede zwischen kammermusikalischer und sinfonischer Komposition vernachlässigt und den fragwürdigen Versuch unternommen habe, sie mit der gewissermaßen naturgegebenen „Trägheit“ des Orchesters in Übereinstimmung zu bringen. Ein Gehetztsein des Vortrags wäre nicht zu überhören, da z. B. ein Orchestertutti eine ausführliche Vorbereitung und wiederum Auslei-

⁴ Arnold Schönberg, *Briefe*, ebd., S. 223 f.

⁵ Ebd.

tung verlange, als dies eben für das Zusammenspiel von wenigen Solisten erforderlich wäre.⁶

Dem ist zunächst entgegenzuhalten, daß die frühe Kammermusik von Brahms – (hier darf man wohl bis zum *Klavierquintett f-Moll* op. 34 gehen) – gar nicht so sehr auf die Differenz zwischen Kammer- und Orchestermusik bedacht ist, daß sie, im Gegenteil, die orchestral-sinfonische Geste sucht und das Sinfonische ins Kammermusikalische einlagert, um gleichsam Ersatz zu schaffen für die, mit Ausnahme des *1. Klavierkonzerts in d-Moll*, noch ausstehenden Orchestersinfonien. Kammermusik also als Wegbereiter der Sinfonik – ein bei Brahms nicht zu übersehendes Phänomen.

Dann aber auch dies: es scheint, als ob Brahms in allen Schaffensphasen zwischen Kammer- und Orchestermusik nur graduelle Abstufungen wahrte, daß von einem einschneidenden Gegensatz kaum gesprochen werden kann. Vereinfacht und verkürzt ergibt sich diese Feststellung aus der Dominanz von kompositionstechnisch-strukturellen Faktoren gegenüber ihrer klanglichen Realisierung; Klang bleibt stets eine Funktion der Struktur und ist dadurch in gewissen Grenzen austauschbar – siehe die instrumentatorische Genese des *1. Klavierkonzerts* oder des *Klavierquintetts*, oder auch die gleichgestellten Fassungen des Opus 56 als *Variationen für Orchester* bzw. *zwei Klaviere* und des Opus 120 als *Sonaten für Klarinette* bzw. *Viola und Klavier*.

Für die Abstufungen zwischen Sinfonischem und Kammermusikalischem sei auf die kammermusikalischen Spätwerke verwiesen, die keinesfalls, wie konservative Auffassungen unterschiedlicher Couleur glauben machen wollen, die resigniert-zurücknehmenden Nachfolger der Orchesterwerke aus den 70er/80er Jahren bilden, sondern deren legitime Erben: in sie ist nahezu alles eingeflossen, in ihnen ist bewahrt, was einst der Sinfoniker Brahms zu sagen hatte (wie umgekehrt die Sinfonien und Konzerte niemals die kammermusi-

⁶ Vgl. Peter Gülke, *Über Schönbergs Brahms-Bearbeitung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* VIII, H. 1, Berlin 1966.

kalischen Wege zu ihnen verwischt oder gar aufgehoben haben!), Denken wir nur an den Mittelteil des langsamen Satzes aus dem *Klarinettenquintett* op. 115, an die abschließenden aus den *Klavierstücken* op. 116, 118 und 119, deren Gestus dem Sinfonischen mehr als nahesteht. Zur Instrumentierung des op. 25 entschloß sich Schönberg zweifellos nicht zuletzt wegen des latent orchestralen Zuges, der dem Werk als verinnerlichter sinfonischer Charakter eigen ist. Ob er allerdings auch eine spätere Kammermusik, etwa das *Klaviertrio* op. 101 oder das *Streichquintett* op. 111, jemals in Betracht gezogen hat, darf bezweifelt werden. Hier war eben das sinfonische Moment längst sublimiert und eine Orchesterübertragung liefe in der Tat auf eine Ignorierung von solcherart authentischen Abstufungen hinaus.

Obwohl der Satz, daß Schönberg beabsichtige, mit seiner Orchestrierung „nicht weiter zu gehen, als er [Brahms] selbst gegangen wäre, wenn er heute noch lebte“,⁷ einigermaßen dunkel ist (wie wollte man ausmachen, wie Brahms 1937 komponiert und instrumentiert“, und vor allem: Schönbergs Instrumentation erinnert im Klangbild eher an den frühen bis mittleren Wagner als an einen „avantgardistischen“ Komponisten des 20. Jahrhunderts) – trotz solcher gelinden Dunkelheit ist Schönbergs Motivation zur Instrumentierung eindeutig. Es ging ihm um die orchestrale Verräumlichung, Verstärkung und Vertiefung dessen, was als entwickelnde Variation die kompositorische Entfaltung bei Brahms steuert. Die Instrumentation deshalb als eine „Studie über Kompositionsverfahren“, ja als „Analyse der Komposition“ zu bezeichnen und zwar in den Grenzen eines Klangbildes, das, trotz einiger erheblicher Unterschiede im Detail, das Brahmsche Idiom immer wieder durchscheinen läßt, hat somit einige Berechtigung.⁸ Da die entwickelnde Variation vor allem in der Sonatenhauptsatzform zur Geltung kommt, finden wir die interessantesten, aufschlußreichsten Instrumentationslösungen im 1. Satz des Werkes. Im 2., dem Scherzo, und im 3., dem lang-

⁷ Arnold Schönberg, *Briefe*, ebd., S. 223.

⁸ Klaus Veilten, *Schönbergs Instrumentationen*, ebd., S. 167 ff.

samen Satz, schwächt sich dieser Zug merklich ab, ohne allerdings je verloren zu gehen. Aber die eher reihende Formbildung im Scherzo und die strikte Kontrastsituation im Andante (zwischen kantablen Eckteilen befindet sich eine relativ ausgedehnte Marschpassage) lassen weit weniger an „analytischer“ Umsetzung zu als der Sonatensatz; und das Finale, ein *Rondo alla zingarese*, verschließt sich mit seinen volksmusikalischen Stilisierungen, die eine Tanzfolge ergeben, fast ganz solcher Umsetzung. Hier ist Schönberg am meisten „Orchestrator“, und der Versuch, auch für diesen Satz eine Dominanz analytischer Instrumentation zu behaupten, erweist sich mehr als fraglich.⁹

Die Feststellung, daß das künstlerische Motiv für Schönbergs Orchestrierung in der Absicht zu sehen ist, die Einheit von Zusammenhang und Faßlichkeit durch instrumentale Verräumlichung des Prinzips der entwickelnden Variation herauszustellen, möchte ich nun mit einigen Beispielen belegen.

Die Grundgestalt entwickelnder Variation für das gesamte Werk erklingt gleich zu Beginn des 1. Satzes, als Devise im Unisono. Es ist ein Viertonmotiv mit signifikanter Intervallstruktur: aufsteigendes größeres Intervall, absteigendes kleineres Intervall und abschließende Sekunddrehung, wieder aufwärts. Die Betonung der intervallischen Konstruktion wird einerseits dadurch verdeutlicht, daß zunächst jede rhythmische und harmonische Prägnanz entfällt, andererseits die folgenden Viertongruppen sogleich als Umkehrungen der Ausgangskonstellation erscheinen. Überhaupt ist die kaleidoskopartige Vertauschbarkeit der Intervallfolge das eigentlich Charakteristische der Devise:

Johannes Brahms, Klavierquartett g-Moll, op. 25, 1. Satz, Takt 1-4

⁹ Ebd., S. 88 ff.



Die Geschichte dieser Viertongruppe, dieser Devise, wird zur inneren Geschichte der ganzen Komposition, einer Geschichte, deren treibendes Moment das Prinzip der entwickelnden Variation bildet. Für Schönbergs Instrumentation ergibt sich mit der Herausarbeitung der Genese der Grundgestalt eine weitere grundsätzliche Aufgabenstellung: es ist die konsequente Bewahrung des homogenen Kammermusikklangs in der Übertragung auf den Orchesterapparat. Das zeigt uns bereits der Beginn des 1. Satzes. Auf die Viertongruppe, die wir als A-Teil des 1. Themas bezeichnen wollen, folgt Takt 11 mit einem akkordischen Gedanken der B-Teil des Themas, der selbstverständlich auf der Grundgestalt basiert, zugleich aber deren thematische Individualisierung liefert. Takt 21 setzt, zusammenfassend, erneut die Grundgestalt ein und rundet bis Takt 41 die Entfaltung des 1. Themenkomplexes ab. Dieser Abschnitt verdeutlicht den Zusammenhang von homogener Klanglichkeit und Nachzeichnung bzw. Projektierung entwickelnder Variation der Grundgestalt: Takt 27-32 haben wir bei Brahms eine klare, registerartige Trennung von Streichern und Klavier. Die Streicher bringen die thematische Fortspinnung der Devise in Vierteln, das Klavier setzt eine, natürlich an die Devise gebundene Kontrastfigur aus Sechzehnteln entgegen. Takt 33 und 34 erfolgt der Umschlag: die Sechzehntelfigur rückt zu Violine und Viola, die Viertel-Fortspinnung zu Cello und Klavier. D. h., das Cello löst sich aus dem Streicherverband, um einen klanglichen Ausgleich zwischen Streichern und Klavier zu erwirken, und zwar mit dem Ziel, die anschließende Klimax des 1. Themas (Takt 35 ff.) klangdramaturgisch vorzubereiten.

Schönberg reagiert darauf sehr genau: die Devisenfortspinnung in Vierteln geht an Holzbläser und Hörner, der Sechzehntelkontrast an die Streicher.

Aber die Vermittlung zwischen den Instrumentalgruppen erfolgt bei Schönberg nicht erst ab Takt 32, sondern bereits zwei Takte zuvor, indem die bisher nur die Hauptzählzeiten markierenden Baß-Klarinette, Fagott und Kontra-Fagott zu den Streichern hinzutreten und über drei Takte nunmehr bewirken, was bei Brahms durch Herauslösung innerhalb eines Taktes erfolgt war. Doch diese vermittelnde Vorbereitung der Klimax geht noch weiter: die Brahmssche Trennung von Violine und Viola einerseits, Cello und Klavier andererseits wird bei Schönberg durch ein weitaus verzahnteres Klangbild aufgefangen. Die Holzbläser bis zum Fagott halten, zusammen mit den Violinen, an der Sechzehntelfigur fest, die akkordische Viertelbewegung bringen in sich nochmals gruppierte Bläser und Streicher (Baß-Klarinette, Kontra-Fagott, Hörner, Trompeten, Violinen, Celli und Kontrabässe). Die Klimax selbst, Takt 35-41, zeigt zum ersten Mal eine bemerkenswerte Abweichung vom originalen Text, zugleich aber auch die Grenzen, innerhalb derer sich Schönberg solche Abweichungen gestattet. Bei Brahms erscheint die Klimax als Massierung der Devise in der Sechzehntelbewegung und im Alternieren von Streichern und Klavier. Hinzu kommt eine kadenzierende Harmoniefolge mit dem modulatorischen Ziel A-Dur (Takt 41) als Dominante zur Tonika d-Moll des 2. Themas. Schönberg folgt dem Alternieren der Klangträger durch Aufteilung der Devise zwischen Holzbläsern (außer Kontra-Fagott) und Streichern (außer Kontrabaß). Die Blechbläser, zusammen mit Kontra-Fagott und Kontra-Bässen (worin wiederum ein latenter Ansatz zum klanglichen Ausgleich zu sehen ist, der hier allerdings „überstimmt“ wird), – die Blechbläser geben Unisono-Akzente auf die Ausgangs- und Zieltöne der Devise, gesteigert noch durch punktierte Oktavsprünge, erst nur in 1. und 2. Trompete, dann (Takt 37) in allen Trompeten und Hörnern, die erst Takt 39, als Abschluß der Klimax, in die Sechzehntelbewegung einstimmen. Die Punktierungen gehen dabei an die Pauken. Das Hauptgewicht der punktierten Akzente liegt also in Parallele zu den Holzbläsern, d. h., die unverkennbare Absicht, durch die Punktierungen die Grundgestalt herauszu-

treiben, ist gekoppelt mit dem Bestreben, keine Instrumentengruppe dominieren zu lassen: die Holzbläser allein wären im Fortissimo den Streichern klar unterlegen.

Ein instruktives Beispiel, entwickelnde Variation durch wechselnde Instrumentalkombinationen zu verdeutlichen, liefert die Überleitung zur Durchführung Takt 130 ff. Motivisch-thematisch ist die permanente Kopplung der Devise, also des A-Teils des 1. Themas, mit einer diminuierten Form des Kopfmotivs aus dem B-Teil des 1. Themas zu beobachten. Bei Brahms muß sich dieses Überleitungsfeld auf wenige Klangvarianten beschränken: Takt 130-140 auf den Wechsel zwischen Klavier (mit der Devise) und den Streichern (mit dem B-Teil des 1. Themas). Takt 141 ff. wird das Material ausgetauscht, die Streicher erhalten die Devise, im Klavier erscheint, eingelagert in eine figurative Kombination von geraden und ungeraden Rhythmen (Duolen gegen Triolen), der B-Teil.

Diese Situation gibt Schönberg natürlich gute Gelegenheit, die nicht zu vermeidende Begrenztheit des kammermusikalischen Klangspektrums aufzubrechen und die motivischen Sequenzierungen im Sinne entwickelnder Variation mittels Klangveränderung zumindest einzuschränken. Da Schönbergs Veränderungen ohrenfällig sind, nenne ich nur einige Instrumentalkombinationen des Anfangs: Takt 130 bei Brahms: Klavier im Oktavunisono; bei Schönberg: 1. und 2. Horn. Takt 131 bei Brahms: Streicher über liegender Klavieroktave; bei Schönberg: 1. Oboe, Klarinette, Baß-Klarinette, Cello über liegender Oktave der Hörner. Takt 132 bei Brahms: wieder das Klavier; bei Schönberg: 1. Trompete und 1. Posaune. Takt 133 bei Brahms wieder Streicher über liegender Klavieroktave; bei Schönberg: Flöte, Viola, Kontrabaß über liegender Oktave von Trompete und Posaune usw. Der Motivwechsel Takt 141 ff. mit dem in den rhythmisch verzahnten Klaviersatz eingesprengten B-Teil des 1. Themas läßt sich Schönberg instrumentatorisch ebensowenig entgehen, er arbeitet sorgfältig mittels 3. Flöte und 1. und 2. Horn den Lagenakzent heraus, gibt aber noch eine instrumentatorische

Feinheit hinzu, indem er durch Pizzicati der Celli den synkopierten Rhythmus aus der Abkadenzierung der Devisenfortspinnung (erstmal Takt 4) einbezieht. Der Rhythmus ist dabei an Töne gebunden, die in der Baßstimme des Klaviers zwar enthalten sind, in ihr aber recht deutlich heraustreten können.

Ein Beispiel aus dem 2. Satz soll die Verdichtung der originalen Struktur durch kontrapunktische Vervielfältigung von Stimmen zeigen. Takt 425 (in der Gesamtausgabe, wie im Autograph, werden die Takte des ganzen Werkes fortlaufend gezählt) beginnt die Vorbereitung für den ersten Forte-Einsatz des 2., des eigentlichen Hauptthemas des Satzes. Takt 444 ff. wird das 1. Thema mit seinen charakteristischen Sextparallelen fragmentiert und im Wechselspiel zwischen Violine/ Viola und Klavier über einer ostinaten Achtelbewegung im Cello, verbunden mit harmonischer Progression, aneinandergereiht. Auf die Sextparallelen kommt es an: bei Brahms verlaufen sie, in den Streichern wie im Klavier, stets nur in einer Richtung, auf- oder abwärts. Bei Schönberg treten jeweils Sextparallelen in der Gegenbewegung hinzu, die aber keine Erweiterung des originalen Materials bedeuten, da sie sich auf den Tonbestand der jeweiligen Phrase beschränken und nur deren Umkehrung darstellen.

Im Fortgang dieser Stelle ist ein weiteres Mal die Vorbereitung eines orchestralen Höhepunkts auf der Basis des kammermusikalischen Materials zu beobachten. Ausgangspunkt der dynamischen Steigerung Takt 433 ff. bei Brahms ist weiterhin ein Fragment des 1. Themas, das als Sequenzierungsfigur benutzt wird und in den Streichern nun ebenfalls in der Grundform und in der Umkehrung erscheint (wodurch die bei Schönberg bereits Takt 425 einsetzende Kopplung von Grundform und Umkehrung ihre nachträgliche Rechtfertigung findet!). Schönberg verstärkt nun insgesamt diese vorbereitenden Sequenzierungen, indem er einerseits die Kopplung, bei Brahms jeweils einstimmig in Violine und Viola, durch Sextparallelen in Flöte, Englisch Horn und Baß-Klarinette verräumlicht, andererseits die Sextparallelen

im Klavier, denen Brahms keine Umkehrungen beifügt, mit den entsprechenden Umkehrungen versieht (Takt 435-439). In den Takten 439-441 kommt es in den Holzbläsern zu weiterer instrumentaler Verstärkung, an die, Takt 441-444 endgültig, als Projektion der entsprechenden akkordischen Ballungen im Original, eine orchestrale Auffächerung anschließt. Die Ausweitung der Stimmgestaltung mittels Umkehrung und Gegenbewegung erfolgt über entwickelnde Variation und hat die dramaturgische Funktion, den dynamischen Höhepunkt Takt 444 (das 2. Thema im Forte) orchestergemäß vorzubereiten, d. h., in einer Weise, die für die kammermusikalische Darstellung so dezidiert nicht erforderlich war.

Schließlich noch zwei Beispiele aus dem 3. Satz, *Andante con moto*. Das erste zeigt die Wiederaufnahme des Hauptthemas nach einer relativ umfangreichen Marschpassage als Mittelteil des Satzes. Bei Brahms schält sich das Thema aus einer motivisch gebundenen Überleitungsfigur in den Streichern heraus, die als augmentierte Baßoktave auch im Klavier erscheint. Takt 730 setzt dann das Thema in der Violine ein, umhüllt von zartem Achtel-Filigran der Viola und des Cello. Das Klavier verharrt auf der Quintbaßoktave und begibt sich erst Takt 733 in das thematische Geschehen, allerdings auf eine Weise, die leicht befremdet. Obgleich die verhaltene Dynamik anhält, erst Takt 735 ein *poco a poco crescendo* anhebt, sind dem Klavier kompakte Akkorde in der rechten, wuchtig-ausgreifende Achteloktaven in der linken Hand zugewiesen. Der Vorwurf gegen Brahms, die Stimmgestaltung zu überladen, sie dadurch zähflüssig zu machen, konnte hier einmal leise Berechtigung haben. Und Schönberg reagiert auch in einer Weise, die als „kompositionskritisch“ aufgefaßt werden könnte: der kompakte Klang wird bis Takt 740 zurückgenommen, nur die gebundene Bewegung in den Mittelstimmen übernommen, die Baßschwere reduziert; und statt des verallgemeinernden *poco a poco crescendo* erscheinen differenzierte, an Einzelstimmen gebundene Crescendo-Zeichen. Hinzu kommen dagegen Elemente, die den Verflechtungsgrad der Struktur erhöhen: ein synkopierter

Rhythmus in 2. Violine und Viola (Takt 734/735) sowie Gegenbewegungen in Baß-Klarinette und 1. Fagott (Takt 736/737), die bei Brahms nur im Durchgang erklingende Töne hervorheben.

Letztes Beispiel: die Marschepisode im 3. Satz – nicht, weil sie in der orchestralen Umsetzung sonderlich bemerkenswert ist. Schönberg entfesselt ein donnerndes Orchestertutti, folgt hierin aber recht genau den Intentionen des Originals. Ein anderes ist wichtig, nämlich die Behauptung, daß sich in der Marschinstrumentation der eigentliche und tiefere Sinn der Orchestrierung offenbare und dazu zwingt, die bisher immer dominant behandelte Verdeutlichung von entwickelnder Variation zumindest zu relativieren.¹⁰ Schönbergs Verdienst wäre es, „stillgelegte oder mühsam bewältigte Sprengkräfte“ in Brahmsens Musik aufzudecken, einen an Mahler gemahnenden, auf ihn hinweisenden „apokalyptischen Zug“ erfahrbar zu machen, der dem traditionellen Brahms-Verständnis fremd war. Und darüber hinaus: die Beschwörung solcher Apokalypse in Schönbergs Klanggestalt erfolgte nicht zufällig in einer Zeit in der „Hitlers Marschstiefel über österreichische Landstraßen marschierten.“¹¹

So anziehend solche gedanklichen Assoziationen sind, und wir wollen auch nicht kleinlich darauf pochen, daß die Orchestrierung 1937 erfolgte und der faschistische Überfall auf Österreich am 12. März 1938 – dergestalt dürften sie nicht zutreffen. Der Marsch ist eben, in kammermusikalischer wie orchestraler Realisierung, keinesfalls „apokalyptisch“, weder im Sinne etwa des Andantes aus Schuberts großer *C-Dur-Sinfonie*, noch gar von Mahlers Ecksätzen der 6. *Sinfonie*. Es ist ein „heller“ Marsch im 4/4 Takt, ein, das Wort wirkt nach dem oben Angedeuteten bedrückend, – es ist ein „Triumphmarsch“ in der Sprache der *Meistersinger* oder auch Meyerbeers. Abgesehen vom Grundklang, ob im Piano oder Fortissimo, wird diese Affinität noch vom sorgsam regelmäßigen Periodenbau zwischen dem eigentlichen,

¹⁰ Peter Gülke, *Über Schönbergs Brahms-Bearbeitung*, ebd.

¹¹ Ebd.

fanfarenartig melodisierten und einfach harmonisierten Marschteil und einem folgenden, durch sukzessive Stimmeneinsätze mehr verschachtelten Teil genährt sowie nicht zuletzt von einem ausgleichenden, fast glättenden Übergang zur Reprise des Andante-Themas. Auch wenn den genannten politischen Assoziationen in ihrer Ausrichtung auf den Marschkomplex im 3. Satz nicht zugestimmt werden kann, heißt das nicht, daß solche Assoziationen grundsätzlich fehlgingen. Aber wir müssen weitergreifen, das Problem „Bearbeitungen klassischer Musik“ insgesamt sehen. Es ist gewiß kein Zufall, daß, nachdem die Instrumentation Bachscher Kompositionen (zweier Choralvorspiele sowie des *Präludiums und Fuge in Es-Dur* für Orgel) im Umfeld der Herausbildung der Zwölftontechnik entstanden war, Schönberg in den dreißiger Jahren seine großen Bearbeitungen vorlegte: das *Cellokonzert* nach einem *Cembalokonzert* von Georg Matthias Monn (1932/33), das *Streichquartettkonzert* nach dem *Concerto grosso* op. 6 Nr.7 von Georg Friedrich Händel (1933) und 1937 die Orchestrierung des Brahmschen *Klavierquartetts*, die wir in einem übertragenen, eben politischen Sinne auch als „Bearbeitung“ verstehen dürfen.

Bereits 1932 trug sich Schönberg mit dem Gedanken, angesichts der nicht mehr zu übersehenden Vorzeichen faschistischer Diktatur aus Deutschland zu emigrieren. Er war, wie es dann in einem Brief an Anton Webern vom 4. August 1933 heißt, „seit vierzehn Jahren vorbereitet auf das, was jetzt gekommen ist.“¹² Dennoch, bei aller ahnungs-voll-wissenden Voraussicht der kommenden Ereignisse, mußten sie gerade auf bürgerliche Künstler wie eine Katastrophe wirken, die ihnen schwer genug errungene Lebens- und Schaffensbereiche brutal entzog. Schönberg war überzeugt, trotz aller anderslautenden Äußerungen über die Entwicklung in den zwanziger Jahren (siehe den hochbedeutenden Brief vom 4. Mai 1923 an Wassili Kandinsky), daß er 1925 mit dem Eintritt in die Preußische Akademie der Künste endlich den Lohn und die Anerkennung gefunden hatte, die seiner Stellung im öffentli-

¹² Zit. nach H. H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, ebd., S. 334.

chen Kulturleben gemäß waren. Schönberg verstand diese Position aber auch als endliche Anerkennung seiner tiefen Verwurzelung in den Traditionen deutscher und österreichischer Kultur, zu deren bereichernden Fortführung er sich berufen sah; nicht länger als traditionszerstörender Außenseiter verketzert, sondern als Repräsentant der Traditionserneuerung begriffen zu werden. So nur ist der ominöse, meist fehlgedeutete Satz zu interpretieren, daß mit der Zwölftontechnik die Vorherrschaft der deutschen Musik für die kommenden hundert Jahre gesichert sei.

Welcher Schlag mußte es da für Schönberg gewesen sein, daß ihm die neuen faschistischen Machthaber solche Repräsentanz verweigerten, sie als unvereinbar mit einem „nichtarischen“ und „kulturbolschewistischen“ Künstler erklärten und ihn ins Exil trieben. Aber damit nicht genug: das Exil, nach kurzem Aufenthalt in Frankreich, dann bis zum Tode 1951 in den USA, war in mancher Hinsicht eine Fortsetzung der Isolierung, im Leben wie in der schöpferischen Arbeit. War Schönbergs Position in Europa die eines geschmähten Außenseiters, deren Aufhebung durch die Mitgliedschaft in der Preußischen Akademie eine Illusion blieb, so wurde er im Exil zum vereinsamenden Fremden – die gelegentlichen Aufführungen und Veröffentlichungen seiner Werke, aber auch der freundschaftliche Umgang mit anderen Exilierten wirkten immer auch als Bestätigungen dieses Fremdseins. Das Bewußtsein eines ursächlichen Zusammenhangs zwischen der klassischen deutschen Tradition und dem eigenen Schaffen mußte da geradezu an Intensität gewinnen, mußte zum entscheidenden, ja lebenserhaltenden Orientierungspunkt werden. Dokumente dieses Bewußtseins sind die Bearbeitungen. Schönberg selbst hat das so nie zum Ausdruck gebracht; wir schließen darauf aus inhaltlichen Motiven der Originalkompositionen, von *Moses und Aron* über die *Napoleon-Ode* bis zum *Überlebenden aus Warschau* und den späten *Psalmen*, aus Werken also, neben denen die Bearbeitungen ja nicht beziehungslos stehen.

Es wird deutlich, daß Schönberg mit der Arbeit zu beweisen suchte, wer die rechtmäßigen Erben der klassischen Tradition sind und damit zugleich und vor allem den Versuch unternahm, den massenhaften Mißbrauch der Tradition zu faschistischen Propagandazwecken zu entlarven. Die Formel Thomas Manns; „Bewahrung des Mythos vor der Barbarei“ gilt in der Variante „Bewahrung des klassischen Erbes vor der faschistischen Barbarei“ auch für Schönberg, insbesondere für seine Bearbeitungen.

Das kann weitergeführt werden. Thomas Mann arbeitete an den Josephsromanen seit 1926, der äußere Anstoß: Goethes Bemerkung in *Dichtung und Wahrheit*: „Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung: nur erscheint sie zu kurz und man fühlt sich berufen, sie ins Einzelne auszumalen.“ Aus der „Ausmalung“ einer kurzen alttestamentarischen Geschichte wurde eine Romantetralogie, die den Dichter bis 1942, über lange Exiljahre hinweg, beschäftigte, und die immer klarer einen Sinn erhielt: „Der Mythos wurde in diesem Buch dem Faschismus aus den Händen genommen und bis in den letzten Winkel der Sprache hinein humanisiert.“¹³

Auch Schönberg dürfte nicht nur seinen Bearbeitungen diesen humanen Sinn unterlegt haben, von ihm auf eine nur behutsam zu beschreibende Weise bewegt worden sein.

¹³ Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag*, in: Thomas Mann, *Zeit und Werk, Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen*, Berlin 1956, S. 452 (darin auch das Goethe-Zitat).