

Aufführungspraxis der Wiener Schule im Verein für musikalische Privataufführungen

Der Verein für musikalische Privataufführungen war ein relativ kurzlebiges, dafür jedoch bis heute fortwirkendes Projekt der Wiener Schule und ihres Umkreises. Als Gründer und einziger Präsident blieb Arnold Schönberg federführend in allen Belangen des Zusammenschlusses, der in seinen kühnsten Vorstellungen in einem »Verein für sociale Musikpflege« aufgehen sollte, welcher Chor und Orchester, eine Musik- nebst Musikvolksschule sowie einen eigenen Verlag umfasst hätte.¹ Solche Ambitionen waren nicht nur aufgrund der schwierigen Verhältnisse in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg kaum zu realisieren, sie überstiegen auch die Möglichkeiten der Führungsgremien des Vereins um ein Weites. In der etwa dreijährigen Vereinsarbeit konnten die gesteckten Ziele nur unter höchstem Einsatz der Beteiligten erreicht werden, deren Antrieb nicht kommerzielle Zwecke oder Eigenpropaganda war, sondern das Ideal einer höchsten Ansprüchen genügenden Vermittlung aktuellen Kunstschaffens. Das Ansinnen, den Vereinsmitgliedern einen umfassenden Überblick zeitgenössischer Musikproduktion in mustergültigen Aufführungen zu bieten, dabei mit regelmäßigen Wiederholungen auch ein tiefer gehendes Kennenlernen der Werke zu ermöglichen, lässt sich zwar kaum im gängigen Konzertbetrieb durchsetzen, inspirierte jedoch zahlreiche Ensembles und Konzertreihen zu eigenständigen Konzepten.² Eine gewisse Popularität gewannen in den letzten Jahrzehnten Bearbeitungen, welche den Mitgliedern des Vereins bedeutende, aber in Originalfassung zu groß besetzte Werke bei finanziell überschaubarem Aufwand zugänglich machten. Sie stehen zwar lediglich für einen Bruchteil des Vereinsrepertoires, suggerieren jedoch, die historische Konzerterfahrung zumindest im Ansatz wieder aufleben zu lassen, indem sie

1 Arnold Schönberg: Notiz in *Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1919* (Arnold Schönberg Center, Wien [Diaries]), wahrscheinlich im Kontext vorangehender Gedanken zu dem Beitrag Sektion Musik

(1919) (ASSV 3.1.1.11.) für die von Adolf Loos zusammengestellten *Richtlinien für ein Kunstamt*, in: *Der Friede* 3/62 (28. März 1919), p. 232–240.

2 Vgl. hierzu Rainer Nonnenmann: Art. Kammerensemble, in: *Lexikon Neue Musik*. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz. Stuttgart 2016, p. 329–332.

aufführungspraktische Ansprüche des Vereins »an Klarheit, Klang und Plastik der Darstellung«³ erfüllen. Tondokumente der Vereinskonzerte sind nicht überliefert und angesichts des hohen Aufwands und der beträchtlichen Kosten, welche die Dokumentation auf Schallplatte damals noch gefordert hätte, auch kaum zu erwarten. Es gibt jedoch alternative und bisher kaum erschlossene Quellen, welche die interpretatorischen Herangehensweisen der ausführenden Musiker zumindest in Ansätzen erkennbar werden lassen.

Nachdem die Tätigkeit des Vereins bereits im Dezember 1921 sistiert wurde und wahrscheinlich nach 1925 dessen Auflösung erfolgte,⁴ gingen zumindest Teile des Vereinsarchivs in den Besitz Alban Bergs und Arnold Schönbergs über. Letzterer bewahrte neben dokumentarischem Material umfangreiche Notenbestände, d. h. nicht nur die meisten für die Vereinskonzerte angefertigten Arrangements, sondern auch gedruckte Partituren, auf deren Grundlage die Werke einstudiert und gespielt wurden. Bereits um 1923 erstellte Schönbergs Schüler Erwin Stein ein Inventar dieser Drucke, das dem heutigen Bestand weitgehend entspricht.⁵ In Schönbergs Nachlass sind Vereinsmaterialien anhand der Stempel »ARCHIV« oder »ARCHIV des Vereines für musikalische Privataufführungen in Wien« eindeutig zu identifizieren.

Die von Erwin Stein erstellte Auflistung der Vereinsbestände bietet einen umfassenden Überblick des Vereinsrepertoires, bildet dieses jedoch bei weitem nicht vollständig ab, da manche Notenmaterialien offenbar im Besitz der Interpreten blieben. So haben sich in den Beständen des Arnold Schönberg Center beispielsweise keine Drucke von Klaviersolowerken erhalten, die durch Eduard Steuermann gespielt wurden, was möglicherweise mit dessen Funktion als Vortragsmeister zusammenhängt (siehe hierzu nächster Absatz). Da die exakte Programmfolge erst im Rahmen der Veranstaltung bekannt gegeben wurde, ergibt sich deren Rekonstruktion erst aus einer Gesamtsicht der vorliegenden Materialien. So verzeichnen die regulären Mitteilungen des Vereins lediglich Übersichten der geplanten Programmnummern und ihrer Interpreten. Lediglich in den Mitteilungen des Vereins Nr. 14, datiert auf den 20. Februar 1920⁶, findet

3 Sammelprogramm (November 1921) (Arnold Schönberg Center, Wien [T84.01] | ASCI VMP5008). Die Passage bezieht sich auf klassische Werke, die in Reihe B aufgeführt werden sollten, kann aber allgemein für die Prinzipien des Vereins gelten.

4 Vgl. Thomas Brezinka: *Erwin Stein. Ein Musiker in Wien und London*. Wien, Köln, Weimar 2005, p. 85–89 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 2). Das genaue Datum der Vereinsauflösung ist nicht bekannt.

5 Dies geschah vermutlich, um sie einem externen, dauerhaften Aufbewahrungsort zuzuführen. Am 10. Juni 1923 forderte Schönberg Stein brieflich auf, einen Schrank für die Notenbibliothek des Vereins, wie auch für die Kursmaterialien des Seminars für Komposition an der Schwarzwaldschule anzukaufen (Durchschlag: The Library of Congress, Washington D. C., Music Division [Arnold Schoenberg Collection] | ASCC ID 870). Stein bestätigte am 26. Juni die Übernahme von Pauline Klarfeld (ibidem | ASCC ID 21671). Die Liste der

Vereinsbibliothek befindet sich heute im Archiv der Universal Edition (Dauerleihgabe Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien).

6 Arnold Schönberg Center, Wien (T84.01) | ASCI VMP4929.



Abbildung 1: Stempel »ARCHIV des Vereines für musikalische Privataufführungen in Wien.«

sich eine Zusammenfassung der Programme sämtlicher Vereinsabende von Dezember 1918 bis November 1919, welche auch die zuständigen Vortragsmeister verzeichnet. Im Hinblick auf die Erschließung der Vereinsquellen bis heute maßgeblich sind die Dissertation von Judith Karen Meibach⁷, die sich auf die Bestände des früheren Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles stützte, sowie ein Beitrag von Walter Szmolyan, der

eine bis heute verwendete Übersicht der Vereinskonzerte erstellte⁸. Neben den Beständen des Arnold Schoenberg Institute, damals als Mikrofilm durch die Internationale Schönberg-Gesellschaft am Schönberg-Haus in Mödling zugänglich, sichtete Szmolyan auch den Nachlass Alban Berg (Österreichische Nationalbibliothek, Wien). Noch kaum ausgewertet wurden teils ausführliche Berichte zu den Konzerten in diversen Briefwechseln der Wiener Schule, die manche Korrekturen der veröffentlichten Programme ans Tageslicht bringen. Das gleiche gilt für die Taschenkalender der beteiligten Personen, die etwa im Falle Schönbergs die Rekonstruktion von Probenplänen erlauben, aufgrund der verkürzten Notation jedoch einer sorgfältigen kontextuellen Betrachtung bedürfen.⁹

Die Bedeutung der Vortragsmeister

Die im Hinblick auf die musikalische Praxis wichtigste Position innerhalb der Vereinshierarchie übernahmen die Vortragsmeister. Hierbei handelt es sich um Autoritäten aus dem engsten Umkreis von Arnold Schönberg, welche umfassende Funktionen im Rahmen der Konzerte erfüllten; sie waren verantwortlich für »die Vorbereitung und Leitung der künstlerischen Veranstaltungen, die Leitung der Proben für die Aufführungen und überhaupt die Durchführung aller dem Vereine obliegenden künstlerischen Aufgaben«.¹⁰ Die überlieferten Notenmateriale zeigen daher nicht nur Spuren der beteiligten Interpreten, sondern sind Dokumente eines vielschichtigen Prozesses mehrerer beteiligter Personen, der schließlich

7 Schoenberg's »Society for Musical Private Performances,« Vienna 1918–1922: A Documentary Study. Phil. Diss. University of Pittsburgh 1984.

8 Walter Szmolyan: Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins, in: Österreichische Musikzeitschrift 36/2 (Februar 1981), p. 82–104; unter gleichem Titel erneut veröffentlicht in der Aufsatzsammlung: Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. Hrsg. von Heinz-Klaus

Metzger und Rainer Riehn. München 1984, p. 101–114 (Musik-Konzepte 36).

9 Vgl. Regina Busch, Thomas Schäfer, Reinhard Kapp: Der »Verein für musikalische Privataufführungen«, in: Arnold Schönbergs Wiener Kreis | Viennese Circle. Bericht zum Symposium | Report of the Symposium 12.–15. September 1999. Hrsg. von Christian Meyer. Wien 2000, p. 77–83 (Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000). Als Korrektiv der Vereinsmitteilungen

wurden u. a. ein Notizbuch Schönbergs herangezogen, das Werke, Interpreten und Vortragsmeister anführt (Arnold Schönberg Center, Wien [T85.01]); sowie ein Bericht Anton Weberns, 9. Dezember 1918 (Arnold Schönberg Center, Wien [T85.06] | ASCI VMP5422).

10 Statuten des Vereins für musikalische Privataufführungen in Wien (Arnold Schönberg Center, Wien [T84.01] | ASCI VMP5024).

in der Aufführung mündet. Eduard Steuermann, selbst Vortragsmeister und von Schönberg geschätzter Pianist auch seines eigenen Schaffens,¹¹ erarbeitete die ihm anvertrauten Werke wahrscheinlich in Eigenregie. Die junge Pianistin Cesia Dische¹² hingegen wurde bei der Einstudierung von Béla Bartóks *14 Bagatellen* für Klavier op. 6 (9. Februar 1919) von Arnold Schönberg betreut. Zwar stammen nicht alle Anmerkungen in den Noten von seiner Hand; die Tempoangabe »*Sehr sehr sehr langsam*« über *Bagatelle* Nr. 4 lässt jedoch auf eine dialogische Annäherung an die gewünschte Spielgeschwindigkeit schließen. Die Beschriftung der Notenköpfe mit Notennamen in T. 9/10 von *Bagatelle* Nr. 8 (Abbildung 2a) dürfte der versierten Pianistin nicht als Lesehilfe gedient haben, sondern die beiden unterschiedlichen absteigenden Linien hervorheben. In der folgenden Pause steht eindeutig in Schönbergs Handschrift das Wort »*Feiertag*«; wahrscheinlich handelt es sich um eine plastisch formulierte Aufforderung des Vortragsmeisters, sich bei dieser Stelle besonders viel Zeit zu lassen.

Auch Ernst Bachrich, einer der aktivsten Interpreten des Vereins und von 1916 bis 1919 Schönbergs Schüler, fand bei der Einstudierung von Bartóks *Quatre Nénies* (erstmalig gespielt am 19. Dezember 1919 im Wiener Konzerthaus) Unterstützung bei Arnold Schönberg.¹³ Das dritte Stück, im Partiturdruk nur sparsam dynamisch bezeichnet, erhält durch Ergänzung zahlreicher unmittelbar aufeinanderfolgender crescendi und decrescendi ein klares Phrasierungskonzept. Schwer zu deuten ist hingegen die Bezeichnung der Klavieroktaven in T. 24/25 des ersten Stücks (Abbildung 2b): Ober- und Unterstimme erhalten jeweils unterschiedliche, teils divergierende dynamische Vorgaben, so dass die laut Partitur eigentlich crescendo zu spielenden Oktaven als zwei eigenständige Stimmen erscheinen, deren Verlauf aus der Komposition nicht abzuleiten ist.

11 Vgl. den Beitrag von Lars E. Laubhold: Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret, p. 66–82.

12 Über die Pianistin konnten kaum biografische Daten ermittelt werden. Ein Konzertbericht von Carl Robert Blum in *Die Musik* 13/1 (Januar 1914), p. 51, urteilt, »daß sie ihrem klavieristischen und rein musikalischen Können nach vorläufig noch in die Oberklasse eines Durchschnitts-Konservatoriums« gehöre.

Immerhin spielte sie 1919 im Konzerthaus Wien unter George Szell Konzerte von Chopin, Mozart und Mendelssohn (nach <https://konzerthaus.at/datenbanksuche> [Zugriff 26. 04. 2018]). Ihre Vereinstätigkeit war begrenzt: in einem Programmentwurf von der Hand Erwin Steins für die Saison 1921/22 soll sie u. a. für Bartóks *Bagatellen* durch Albert Linschütz ersetzt werden (Arnold Schönberg Center, Wien [T85.06] | ASCI VMP5419).

13 Dies liegt zumindest angesichts mancher handschriftlicher Eintragungen nahe.

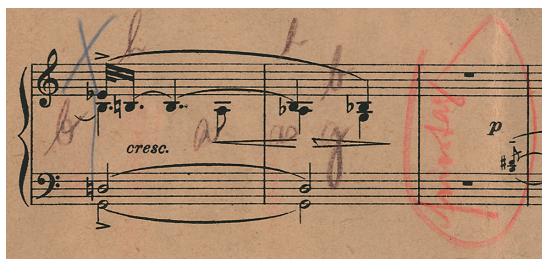


Abbildung 2a: Belá Bartók: 14 Bagatellen für Klavier op. 6/8. Rozsnyai Karoly R.K.338 (Arnold Schönberg Center, Wien [Pm Ig2])



Abbildung 2b: Belá Bartók: Quatre Nénies Nr. 1. Rózsavölgyi R. és Tsa 3438 (Arnold Schönberg Center, Wien [Pm Ig2])

Anton Webern beschreibt die Arbeit des Vortragsmeisters in einem Brief an Heinrich Jalowetz, datiert auf den 23. Dezember 1919. Er macht dabei deutlich, dass sich die Betreuung der Musiker deutlich von der Tätigkeit eines Dirigenten unterschied. Die Vorbereitung der Partituren, selbst der einzelnen Stimmen, spielte nicht nur im Hinblick auf einzelne Korrekturen, sondern auf die musikalische Gestaltung bis ins Detail eine wichtige Rolle:

[...] Du kannst Dir vorstellen wie meine Lust zum Dirigieren u. die Fähigkeit dafür gewachsen ist in all diesen vielen vielen Proben, in denen ich ohne die direkte Übermittlung die dem Dirigenten zur Verfügung steht zur Hand zu haben, gelernt habe, meinen Willen fast restlos durchzusetzen. Aber alles auf dem Wege musikalischer Bezeichnung u. musikalischer Angaben natürlich u. fast möchte ich sagen von Hypnose. Welche Übung erlangte ich da im Bezeichnen (der Phrasen[,]) des Dynamischen, des Tempos). Was ein Dirigent einfach mit der Hand angibt, mußte ich in musikalische Anweisungen auflösen. Und wie frei wir musizieren. (Du würdest eine Freude haben. Unter anderem: jetzt ist mir Reger erst lieb geworden, wie habe ich den zergliedert u. wieder zusammengefaßt).¹⁴

Ein Zeugnis von Weberns Vorbereitungstätigkeit finden wir aller Wahrscheinlichkeit nach in einer der beiden Taschenpartituren von Max Regers *Klarinettenquintett* op. 146, die sich neben den Stimmen in den Vereinsbeständen des Arnold Schönberg Center erhalten haben. Das Stück wurde am 4. Mai 1919 durch das Bene-Jary Quartett mit dem Klarinettenisten Gustav Vogelhut aufgeführt, Webern war Vortragsmeister. Ein Exemplar (Abbildung 3a) enthält lediglich vereinzelt Eintragungen, es war möglicherweise Vorbild für ein weiteres Exemplar (Abbildung 3b), in welches manche Vermerke übernommen

14 Anton Webern an Heinrich Jalowetz, 23. Dezember 1919; zitiert nach Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*.

Hrsg. von Ernst Lichtenhahn. Mainz etc. 1999, p. 421 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 7).

wurden. Schönberg könnte im ersten Exemplar einige grundlegende Gedanken zur Interpretation notiert und sie an den Vortragsmeister Webern weitergegeben haben. Einige ausgeschriebenen Tempoanweisungen in dieser Partitur (Abbildung 3c) – »*agitato*« und »*fließend*« – zeigen Ähnlichkeit zu Weberns Handschrift.¹⁵ Neben diversen dynamischen Angaben sind sie in alle fünf Einzelstimmen des Quintetts übertragen (Abbildung 3d).



Abbildungen 3a, b: Max Reger: *Quintett (A dur)*, für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell op. 146 N. Simrock 13788 (Notenmateriale Arnold Schönberg Center, Wien); Studienpartituren MSCO R4 (oben) und MSCO R6, jeweils p.9

15 Ein Vergleich erfolgte aufgrund der Abbildungen in Regina Busch: Weberns Dirigierpartituren. Zu den Quellen des BBC-Konzerts vom 1. Mai 1936 (Alban Berg

Memorial Concert), in: *Arbeit an Musik. Reinhard Kapp zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Markus Grassl, Stefan Jena und Andreas Vejvar. Wien 2017, p. 79–127.

Klarinette, p. 3

dolciss. espress.
espress.
agileto
sustent.
pp
pp
pp
pp
mf
f
più f

Violine I, p. 2

p
pp
pp
mp
pp
espress.
mf
f
agitato
sul G.
sul A.
sul D.

Violine II, p. 2f.

p
p
mp
pp
mp
pp
marc.
mf
sf
Pizzicato
agitato

f
marc.
mf
ff
più f
sempre ff
ff
agitato
mf.

Viola, p.2



Violoncello, p.2



Abbildung 3d: Max Reger: Quintett (A dur), für Klarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell op. 146
N. Simrock 13788 (Notenmateriale Arnold Schönberg Center, Wien); Stimmen Pm Ig10

Eine eindeutige personale Zuschreibung der Annotationen ist nach derzeitigem Forschungsstand nur selten möglich und dürfte vor allem hinsichtlich der wenig charakteristischen Schreibweise dynamischer Angaben allenfalls im Rahmen weitreichender kontextueller Forschung zu klären sein. Dazu gehören umfassende Handschriftenvergleiche unter den tatsächlich wie auch hypothetisch an der Aufführung beteiligten Personen, da beispielsweise die Übertragung von Vortragsanweisungen aus der Partitur in die Stimmen nicht zwingend von Interpreten oder Vortragsmeistern vorgenommen wurde.¹⁶ Die folgenden Überlegungen sollten daher weniger personenbezogen verstanden werden, sondern als Versuch, unser Bild der Aufführungspraxis im Verein für musikalische Privataufführungen zu schärfen, soweit es der gesichtete Materialbestand erhellt.

16 Dank gebührt an dieser Stelle Regina Busch für zahlreiche Hinweise zur Überlieferungsproblematik der Vereinsdokumente und mögliche weitere Forschungsansätze.

Darstellung des Gedankens

Die detaillierte Bearbeitung der Notenmateriale zeigt, dass die Aufgabe des Vortragsmeisters sich nicht in der Einstudierung der Werke im Sinne eines Einübens der Spielpraxis erschöpfte.¹⁷ Seine Hauptaufgabe bestand in Entwurf und Durchsetzung eines interpretatorischen Konzepts, das – wie sich in Weberns Brief bereits andeutet – durch die über den Notentext hinaus gehende Differenzierung von Tempo und Dynamik realisiert wurde und damit zentrale Kategorien der Aufführungspraxis der Wiener Schule berührt.¹⁸ In seinem musiktheoretischen Hauptwerk *Der musikalische Gedanke* reflektiert Schönberg als Kernproblem der Rezeption von Musik, dass sich Kunstwerke beim Hören ohne jede Möglichkeit des Innehaltens unaufhaltsam fortentwickeln. Die Praxis der Werkwiederholung im Verein ist ein pragmatisches Mittel, den Hörer beim Begreifen eines Werkes zu unterstützen. Im Idealfall sollte jedoch bereits während der Aufführung »jeder Gedanke so dargestellt werden, dass das Auffassungsvermögen des Zuhörers zu folgen imstand[e] ist.«¹⁹ Die in der Geschichte der Aufzeichnung von Musik tendenziell steigende Komplexität der Auszeichnung durch dynamische Zeichen und Tempoangaben trägt dem Rechnung: die Auslegung des reinen Tonsatzes erfährt eine immer weiter gehende Festlegung. Dennoch kann auch die differenzierteste Partitur keine interpretatorischen Entscheidungen ersetzen, da jede Aufführung individuell ist und zu unterschiedlichen Realisierungen desselben Werkes führen kann.²⁰ Nach einer vielzitierten Passage aus »Mechanische Musikinstrumente«, einem der frühesten Texte Schönbergs zur Aufführungspraxis, liegt der musikalische Gehalt in den Notenwerten beschlossen, wohingegen »Dynamik, Tempo, Klang [...] eigentlich nur Mittel des Vortrags [sind und dazu dienen,] die Gedanken verständlich zu machen« – sie lassen daher »Veränderungen zu«.²¹ Der Gehalt einer Komposition

17 Tatsächlich dürfte der Vortragsmeister häufig lediglich die Vorbereitung des Notentextes übernommen haben, während die Einstudierung in andere Verantwortung fiel; vgl. hierzu p. 34, 41.

18 Zur Aufführungspraxis der Wiener Schule können im Folgenden nur einige Stichpunkte gegeben werden, verwiesen sei auf das Standardwerk *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*. Hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp. Wien, Köln, Weimar 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3) sowie zuletzt vom Verfasser: *Idealistische Aufführungspraxis. Arnold Schönberg und Anton Webern als Dirigenten*, in: *Komponieren & Dirigieren*.

Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner. Wien, Freiburg im Breisgau, Berlin 2017, p. 175–191 (Klang-reden 16).

19 Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung (1934/36) (Arnold Schönberg Center, Wien [T65.03, p. 55] | ASSV 2.4.5.i.).

20 Lakonisch fasst diesen Umstand Eduard Steuermann in einem Kommentar zur Interpretation der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19: »I would start the first piece at about ♩=100 (at least today, in Santa Monica – in Buenos Aires it might be different [...])«; vgl. Lars E. Laubhold: Eduard Steuermann als Schönberg-Interpret, p. 75.

21 Arnold Schönberg: *Mechanische Musikinstrumente* (1926) (ASSV 3.1.1.17.); veröffentlicht in: *Pult und Taktstock* 3/3–4 (März–April 1926), p. 71–75, hier p. 71. Avior Byron bestätigt solch flexible Herangehensweise anhand zweier auf Tonträger dokumentierter Dirigate Schönbergs von *Pierrot lunaire* op. 21, die teilweise erhebliche Differenzen im Tempo aufweisen; vgl. idem: *Schoenberg as Performer. An Aesthetics in Practice*. Ph. D. Diss. Royal Holloway, University of London 2007, p. 152–178.

erschließt sich demnach nicht aus einer Verbindung sämtlicher musikalischer Parameter, sondern liegt primär im Tonsatz.²² Vergleichbar mit der Lesung eines Gedichts plädiert Schönberg dafür, den überlieferten Notentext als verbindliche, den interpretatorischen Rahmen vorgebende Grundlage anzusehen, Strukturen und Verläufe jedoch durch flexible Gestaltung des Materials ans Tageslicht zu bringen.²³ Vor diesem Hintergrund müssen auch die annotierten Notendrucke des Vereins für musikalische Privataufführungen betrachtet werden: sie dokumentieren den Versuch, dem Hörer einen meist unbekannten Notentext zu erschließen, in dem sein struktureller Kern durch möglichst transparente Gestaltung im Klang zu Tage tritt.

Anschaulich zeigt sich dieser Ansatz im Material zu Hans Pfitzners *Klavierquintett* op. 23. Eine Aufführung war bereits für das 3. Vereinskonzert (12. Januar 1919) geplant, wurde jedoch erst am 5. Oktober 1919 durch das Bene-Jary-Quartett mit Ernst Bachrich am Klavier realisiert. Schönbergs Taschenkalender legt nahe, dass erste Proben bereits im Dezember 1918 stattfanden.²⁴ Der Präsident dürfte zumindest in der Anfangsphase sämtliche Vereinsaktivitäten unter Kontrolle behalten haben und war wahrscheinlich auch bei Proben anwesend.²⁵ Laut Anton Weberns Bericht an Arnold Schönberg vom 9. Dezember 1918²⁶ übernahm Ernst Bachrich die Einstudierung des Werkes, während Webern selbst nach Auskunft der Vereinsmitteilungen Nr. 14 Vortragsmeister war. In der Klavierpartitur finden sich Eintragungen in Bleistift und rotem Buntstift, manche wurden von gleicher Hand in sämtliche Stimmen übertragen. Der Schriftduktus bei ausgeschriebenen Spielanweisungen deutet auf Ernst Bachrich hin, der möglicherweise Weberns Vorstellungen umgesetzt hat. Crescendi, piano- und forte-Zeichen sind anhand des Schriftbildes nicht eindeutig zuzuordnen.

22 Diese angesichts der reichen Auszeichnung von Schönbergs eigenen Partituren erstaunlich erscheinende Feststellung relativiert sich angesichts Beobachtungen zum Kompositionsprozess: Bernhard R. Appel nennt Manuskripte von Robert Schumann und Franz Liszt als Beispiele für eine weitgehende Trennung vom Entwurf des Tonsatzes und der nachträglichen Ergänzung von Dynamik und Phrasierungsangaben. Max Reger legte dynamisch-agogische Angaben gar grundsätzlich in einem eigenen Arbeitsgang mit roter Tinte an (Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Musikforschung* 56/4 [Oktober–Dezember 2003], p. 347–365,

hier p. 357). Dies legt nahe, dass der musikalische Gehalt auch von anderen Komponisten vor Schönberg im Tonsatz lokalisiert wurde. Bei Schönberg selbst sind Erstiniederschriften und Particelle zwar häufig in mehreren Dimensionen weit ausgearbeitet – weitgehend vollständig ist in diesem Stadium jedoch lediglich der Tonsatz.

23 Der Text bezieht sich konkret auf die metrische Struktur: »[...] the measure is certainly not the master, but the servant of the idea.« Arnold Schönberg: There are conductors and other musicians ... (Arnold Schönberg Center, Wien [T75.02] | ASSV 2.3.6.5.).

24 *Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1919* (Arnold Schönberg Center, Wien [Diaries]); Einträge »Pfitzner« am 19. Dezember 1918, »Quintett« am 22. November 1918 und »Quintett-Probe« am 25. Dezember 1918 (gestrichen).

25 Vgl. hierzu auch Katrin Bicher: Eine Spielart des Diktatorischen. Arnold Schönberg im Verein für musikalische Privataufführungen, in: *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*. Hrsg. von Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle. Berlin 2011, p. 314–329.

26 S. Anm. 9.



Abbildung 4a: Hans Pfitzner: *Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell* op. 23
C. F. Peters 9359. 2. Satz, Thema, Anfang

Die sehr weitreichende Bearbeitung einer durchführungsartigen Passage (Abbildung 4b) des 2. Satzes, *Intermezzo*, spiegelt plastisch wieder, was Webern im bereits zitierten Brief an Heinrich Jalowetz unter »*zergliedern und wieder zusammenfassen*« verstand.²⁷ Das zu Beginn eingeführte Thema (Abbildung 4a) wird in dieser Passage durch Ergänzung wie auch Veränderung der Dynamik als Hauptstimme von den übrigen Stimmzügen abgehoben. Die vorherrschende Dynamik ist dazu von *piano* nach *pianissimo* versetzt, während die Themenanfänge jeweils durch *fortepiano* akzentuiert sind. Inmitten einer Folge eng aneinandergereihter Themenansätze (p. 28, 2. System) steuert eine im Klavier begonnene Sechzehntelskala auf ein *fortepiano* in der 2. Violine auf *fis* zu, welches den Hauptthemeneinsatz im Klavier verdoppelt. Eine dynamische Steigerung, welche den Schluss der Passage einleitet, wurde von Pfitzner durch einmaliges *crescendo* bei Hervorhebung der 1. Violine (*molto crescendo*) angedeutet (p. 29, 1. System). In der Vereinspartitur sind darüber hinaus diverse Steigerungstufen differenziert: zunächst tritt statt 1. Violine die Bratsche als Hauptstimme in den Vordergrund (Dynamik zunächst vereinheitlicht auf *piano*, *crescendo* beginnt mit dem 1. Takt des 2. Systems in der Bratsche, die bald *mezzoforte* gegenüber *mezzopiano* in den übrigen Streichern spielt); erst danach (2. System, 4. Takt) übernimmt die 1. Violine die Führung und fällt nach dem Höhepunkt im *forte* auf *c*⁴ ins *mezzopiano* zurück.²⁸

Auch wenn die Einzeichnungen in der Klavierpartitur keine vollkommene Vorstellung von der klanglichen Realisierung des Werkes geben, zeigen sie mit hinlänglicher Deutlichkeit Tendenzen auf: Gemäß den aufführungspraktischen Konzepten der Wiener Schule zielen dynamische Ergänzungen, die Modifikationen des Tempos annehmen lassen, auf die Hervorhebung der thematischen Substanz. Ob Pfitzner als Komponist solch freie Herangehensweise geschätzt hätte, lässt sich aus heutiger Sicht kaum feststellen. Hierzu bedürfte es einer

27 S. Anm. 14.

28 Der Anlass für die Hervorhebung der 1. Violine ist evident; schwer begreiflich ist die Hervorhebung der Bratsche: Eine Erklärung läge im Abschluss der Phrase mit dem

Dominant-Grundton der Haupttonart – als Voraussetzung einer Auflösung, die zunächst nicht stattfindet. Der harmonische Kontext bietet für diese Deutung jedoch keine Grundlage.

weitreichenden Auseinandersetzung mit Pfitzners wenigen Einspielungen seiner eigenen Werke. Bereits einige Stichproben aus Aufnahmen der Symphonien Ludwig van Beethovens zeigen jedoch, dass der Komponist in den späten 1920er Jahren zu raschen Tempi und einer geradlinigen Umsetzung des Notentextes tendierte, während im Vergleich dazu der von Schönberg bewunderte Wilhelm Furtwängler durch Ritardandi und Tempoaufnahmen nachhaltig die Phrasenstruktur zu modellieren sucht.²⁹

Zwei jüngere Einspielungen von Pfitzners Quintett mit dem Consortium Classicum (1993, Orfeo C 281 931 A) und dem Ensemble Ulf Hoelscher (2003/4, CPO 777 395-2) weisen eine eher nüchterne Auslegung des Notentextes auf: Beide Ensembles realisieren die Passage entsprechend der Vorgaben des Komponisten, also dynamisch zurückgenommen als freies Spiel gleichberechtigter melodischer Linien. Die thematischen Bezüge ziehen gleichsam »mit ruhiger Grazie« (so die Vortragsanweisung, vgl. Abbildung 4a) am Hörer vorbei. Ein völlig anderes Konzept verfolgt eine wahrscheinlich in den 1950er Jahren entstandene Mono-Aufnahme aus dem Archiv des Österreichischen Rundfunks, die 1989 von Preiser Records (Mono 93111) veröffentlicht wurde. Nicht nur ist das Tempo wesentlich langsamer als bei den jüngeren Aufnahmen, auch die Themeneinsätze werden profilierter hervorgehoben. Dabei dürfte es kein Zufall sein, dass die Beteiligten in der Tradition des Wiener Instrumentalstils aufgewachsen sind: Alle Streicher sind Wiener Philharmoniker. Abgesehen von Anton Kamper (1. Violine) und Erich Weis (Viola) verbindet die Musiker sogar ein schmales Band mit der Wiener Schule: Franz Kvarda (Violoncello) war Schüler von Friedrich Buxbaum, Mitglied der an frühen Schönberg-Uraufführungen beteiligten Quartette Fitzner und Rosé; Karl Maria Titze (2. Violine) studierte bei Gottfried Feist, regelmäßiger Interpret beim Verein für musikalische Privataufführungen; der Pianist Walter Kamper schließlich war Schüler von Richard Hauser, der seinerseits Schüler von Arnold Schönberg und Anton Webern war.³⁰

Interpretation als Aneignung

Die formbildenden Kräfte thematischer und motivischer Strukturen gehören zu den Leitlinien der Ästhetik der Wiener Schule, die – orientiert am Vorbild der Wiener Klassiker – in zahlreichen theoretischen Werken vermittelt werden. Die Theorie der Aufführung schöpft letztlich aus derselben Quelle:

29 Für die Hörproben wurden aktuelle Übertragungen der Einspielungen von Symphonien Ludwig van Beethovens beider Dirigenten verwendet, erschienen bei Naxos und Warner Classics.

30 Informationen zu den Musikern nach Einträgen in: *Österreichisches Musiklexikon*. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Bände 1–6. Wien 2002–2006. Auch Online unter <http://www.musiklexikon.ac.at/> (Zugriff

27.04.2018). Die Schülerschaft Hausers bei Arnold Schönberg konnte durch keine weiteren Quellen verifiziert werden.

Interpretation verfolgt das primäre Ziel, den motivisch-thematischen Gehalt eines Werkes hörend erfahrbar zu machen. Jürg Stenzl rubriziert solche im Theoretischen auf den Schriften Richard Wagners basierende Herangehensweise³¹ als »Espressivo-Interpretation«. Das für diesen Ansatz charakteristische »Phrasierungsrubato«³² ist zwar in der annotierten Partitur von Pfitzners Opus 23 nicht verzeichnet, sein spielerischer Einsatz liegt jedoch angesichts der offensichtlich zu Tage tretenden Phrasierungsdynamik nahe. Die Tonaufnahme mit dem Wiener Ensemble lässt sich ebenfalls dem Espressivo-Typus zuordnen, wobei die dynamische Überzeichnung zu einer eher manieristischen Betonung struktureller Details tendiert. Ob sich den Vereinsmitgliedern am 5. Oktober 1919 ein ähnliches Klangbild bot, kann die Partitur lediglich erahnen lassen. Die Übertragung von an der Kompositionspraxis der Wiener Klassik geschulten aufführungspraktischen Idealen auf das Werk eines Komponisten, der sich selbst als Teil der klassisch-romantischen Tradition deutscher Prägung begreift, ist jedenfalls schlüssig – unabhängig davon, ob Pfitzner sich sein Werk tatsächlich in dieser Art vorstellte. Die Programme des Vereins für musikalische Privataufführungen beschränkten sich jedoch keineswegs auf das Umfeld der Schönberg-Schule, sie entfalteten ein ausgesprochen breites Spektrum zeitgenössischer musikalischer Produktion. Neben Komponisten aus den ehemaligen Kronländern der Habsburgermonarchie bildeten Werke von Igor Strawinsky und vor allem französische Musik wichtige Eckpunkte des Repertoires, das Vereinsmitglieder aus der Musik des frühen 20. Jahrhunderts kennenlernen konnten. Bei vielen Stücken handelte es sich um Wiener Erstaufführungen: Vertrautheit mit unterschiedlichen Aufführungstraditionen ist bei den teilweise recht jungen Interpretinnen und Interpreten kaum vorauszusetzen.

Nocturnes für Chor und Orchester von Claude Debussy erklangen beim 6. Vereinskonzert am 30. Januar 1919 in der Fassung für zwei Klaviere von Maurice Ravel mit den Pianistinnen Cesia Dische und Olga Novakovic – noch vor der ersten vollständigen Wiener Aufführung der Orchesterfassung im Konzerthaus am 21. Dezember 1921.³³ Im Vereinsarchiv haben sich zwei identische Partituren erhalten,³⁴ die Bearbeitungsspuren seitens der beiden Pianistinnen und des Vortragsmeisters Arnold Schönberg enthalten. Zwar können nicht sämtliche Eintragungen Schönbergs eindeutig identifiziert werden; ein Vergleich mit den

31 Mit Bezug auf Arnold Schönberg vgl. zuletzt Thomas Glaser: Arnold Schönbergs Annotationen in Beethovens *Neunter Symphonie*, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 14/2017. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2017, p. 51–64.

32 Jürg Stenzl: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*. Würzburg 2012, p. 20 (Salzburger Stier 7).

33 Vgl. <https://konzerthaus.at/datenbanksuche> (Zugriff 03.05.2018).

34 Claude Debussy: *Nocturnes*. Transcription pour 2 Pianos 4 mains par Maurice

Ravel. Paris 1909 (Arnold Schönberg Center, Wien [Pm/lg4]). Die Exemplare unterscheiden sich äußerlich durch den Umschlag – in einem Fall mit gedruckter Titelseite, im anderen ein neutraler, grauer Pappumschlag – sowie eine aufgeklebte Marke, die wahrscheinlich auf den Distributor zurückgeht und welche die Partituren mit »7A | a« und »7B | a« bezeichnet.

wenige Jahre zuvor entstandenen Annotationen im Aufführungsexemplar von Beethovens 9. *Symphonie*³⁵ lassen jedoch keinen Zweifel daran, dass er an der Bearbeitung der Partitur beteiligt war. Eintragungen in Buntstift finden sich in beiden Exemplaren über die Stimmen verteilt und dürften auf Schönberg zurückgehen, während Eintragungen in Bleistift sich je Exemplar auf Klavier I oder Klavier II beschränken und wahrscheinlich von den Pianistinnen stammen.

Viele Ergänzungen greifen kaum in den Notentext ein und dienen eher dessen Verdeutlichung. In T. 39–42 (Abbildung 5a) wird der allmählich an- und abschwellende Klang durch dynamische Grade differenziert, was der Umsetzung des akkordischen Klaviersatzes an dieser Stelle durchaus entgegenkommt. In T. 18–20 (Abbildung 5b) ist ein über drei Takte reichendes crescendo zugunsten einer schrittweisen dynamischen Steigerung gestrichen. Es handelt sich in beiden Fällen um eine Konkretisierung von in der Partitur bereits angelegten musikalischen Vorgängen. An die kompositorische Substanz geht erst die feine Modellierung der einleitenden Viertel-Figuration (Abbildung 5c). Die über zwei Takte reichende originale Phrasierung ist durch Zusammenfassung der letzten drei Viertel jedes Taktes durchbrochen, die Betonung des jeweils vorletzten Viertels bereitet auf den Folgetakt als Neuaufnahme des wiegenden Bewegungsmusters vor. Die Eintragungen in Bleistift dürften von einer der Pianistinnen während der Proben vorgenommen worden sein. Auf Schönberg gehen mutmaßlich die Betonungszeichen über der jeweils vorletzten Note in T. 11/12 zurück (Abbildung 5d), die in beiden im Vereinsarchiv aufbewahrten Partituren verzeichnet sind, sowie die durch rote Striche angedeutete Verlangsamung zur ersten formalen Zäsur in T. 4 (Abbildung 5c). Solche Ergänzungen dienen im Sinne von Schönbergs Aufführungslehre der Hervorhebung struktureller Details durch Anpassung der veränderlichen musikalischen Parameter. Bei Betrachtung der Viertel-Figuration als Thema ist diese Behandlung nachvollziehbar: sie markiert die Grenzen der Gestalt und ihre Position im formalen Gesamtentwurf. Legt man allerdings Debussys Einleitungsworte zu Grunde, dürfte der Einfall vom »*unveränderlichen Anblick des Himmels*«³⁶ inspiriert worden sein – also durch ein Bild, das eine eher statische Interpretation der Stelle nahelegt. Die Gestalt genügt sich selbst als Klangsymbol, dessen Wirkung eine Betonung der Binnenstruktur oder seiner Formfunktion eher abträglich ist.

Thomas Glaser analysiert auf Grundlage des erwähnten Aufführungsexemplars der 9. *Symphonie* Beethovens, wie Schönberg durch ein wohl austariertes Rubato-Spiel, angezeigt durch in der Partitur ergänzte crescendi und ritardandi, sein formales Konzept des langsamen Satzes der 9. *Symphonie* Beethovens

35 Ludwig van Beethoven: *Neunte Symphonie*. Leipzig o. J. (Plattennummer 5450) (Arnold Schönberg Center, Wien [SCO B55]).

36 »*C'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise doucement teintée de blanc.*« Programmheft der

Uraufführung, 1901 (zitiert nach [http://www.bruzanemediabase.com/fre/AEuvres/Nocturnes-Claude-Debussy/\(offset\)/15](http://www.bruzanemediabase.com/fre/AEuvres/Nocturnes-Claude-Debussy/(offset)/15) [Zugriff 27.06.2018]).

a. Klavier I, p. 3,
T. 39–42



b. Klavier I, p. 2,
T. 18–20



c. Klavier I, p. 2,
T. 1–4



d. Klavier I, p. 2,
T. 11/12



Abbildung 5: Claude Debussy: Nocturnes. I. Nuages. E. Fromont E.3003.F
(Arnold Schönberg Center, Wien [Pm/lg4])

verdeutlicht.³⁷ Auf gleiche Weise sucht Schönberg auch die mehrfache Wiederaufnahme der »Wolkenfigur« in Debussys *Nocturne* vorzubereiten, deren thematisches Gewicht durch einleitende Verzögerungen unterstrichen wird – ein Vorgehen, das Debussy in der Partiturrevision³⁸ an einer Stelle sogar eigens mit dem Hinweis *sans retarder* (p. 10, T. 55/57) zu verhindern trachtete (Abbildung 6a/b). Subtile Verzögerungen bereiten schließlich den Beginn eines neuen Formteils vor: die Betonung der beiden letzten Viertel in T. 61 kündigt das Motiv in T. 62 an, eine Vorausnahme von T. 65 des folgenden Abschnitts; die vorläufige Verabschiedung der Wolkenfigur, die den ersten Formabschnitt prägte, erfolgt durch ein *ritardando*, das sich bis in den Folgetakt ausdehnt. Erst mit einer von Schönberg *scherzando* bezeichneten Figur wird das Tempo *un peu plus animé* wieder aufgenommen. Die dreifach mit rotem Buntstift im zweiten Klavier ergänzte Spielanweisung (Klavier 2, p. 6/7) dürfte bei der eigentlich *très expressif* zu spielenden Passage auf einem Missverständnis der Oktavvorschläge beruhen: diese könnte man durchaus spritzig (oder eben »scherzando«) interpretieren. Ravel wollte jedoch vor allem das charakteristische Zusammenspiel von Flöte und Harfe imitieren, wie seine Spielanweisung *le petit note presque en même temps que l'octave* nahelegt (Abbildung 6c). Mangels Orchesterpartitur konnte Schönberg die dem Klavierauszug zu Grunde liegende Klangvorstellung nicht rekonstruieren und konstatierte an der entsprechenden Stelle einen merklichen Stimmungswandel, den er durch die nachdrückliche Konturierung der vorangehenden Passage anzukündigen suchte.

Die durch Arnold Schönbergs Nachlass als Teil des Vereinsarchivs überlieferte Partitur von Claude Debussys *Nocturnes* belegt die Ernsthaftigkeit, mit der die regelmäßig stattfindenden Konzerte vorbereitet wurden. Arnold Schönberg als Vortragsmeister nimmt das Stück aus einer expressionslogischen Perspektive in den Blick. Die Wolkenfigur wird durch dynamische und agogische Verdeutlichung ins Zentrum des formalen Gesamtentwurfs gerückt, was nicht immer den Vorgaben der Partitur entspricht. Zumindest im Hinblick auf die Tempogestaltung mag die Tonaufnahme der *Nuages* durch Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern (1951) eine Idee von solcher Herangehensweise vermitteln. Das deutlich hörbare Phrasierungsrubato verdeutlicht »was organisch ist, wie es von einem zum andern kommt«,³⁹ wie die musikalische Form durch das Thema Gestalt gewinnt. Ähnliches gilt für

37 Thomas Glaser: Arnold Schönbergs Annotationen in Beethovens *Neunter Symphonie*, s. Anm. 31. Die in Abbildung 5c zu erkennenden Striche mit rotem Buntstift entsprechen Einzeichnungen in Schönbergs Beethoven-Partitur (s. Anm. 35) zur Anzeige von *ritardandi*.

38 Claude Debussy: *Nocturnes. Edition définitive réorchestrée par l'Auteur*. Paris 1930, p. 10.

39 Wilhelm Furtwängler: *Aufzeichnungen 1924–1954*; zitiert nach Hermann Danuser: Einleitung, in: *Musikalische Interpretation*.

Hrsg. von Hermann Danuser. Laaber 1997, p. 77 und p. 80 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).

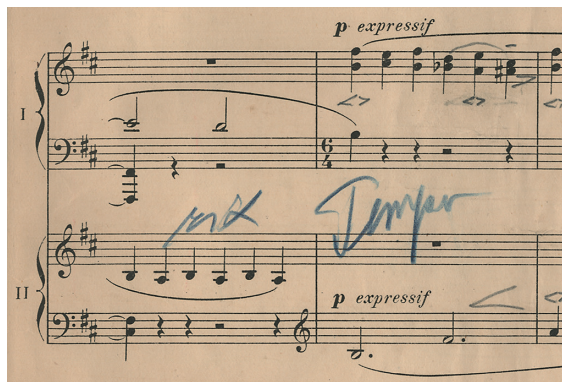


Abbildung 6a: Claude Debussy: *Nocturnes* (Arnold Schönberg Center, Wien [Pm Ig4]), Klavier I, T. 56f.

Abbildung 6b: Claude Debussy: *Nocturnes*. Edition définitive réorchestrée par l'Auteur, T. 54-58

die Partitur von Pfitzners *Klavierquartett* op. 23, dessen Aufführung von Anton Webern als Vortragsmeister betreut wurde: die Realisierung des kompositorischen Strukturgehalts steht vor der Texttreue gegenüber der Partitur.

Eine ästhetische Beurteilung der in den Partituren dokumentierten Interpretationsansätze ist nach derzeitigem Stand kaum angemessen. Im Falle der *Nocturnes* wäre eine gewissermaßen gewaltsame Aneignung der Musik zwar



Abbildung 6c: Claude Debussy: Nocturnes (Arnold Schönberg Center, Wien [Pm Ig4]), Klavier II, T. 60–68

denkbar. Jürg Stenzls Beiträge zur Interpretationsgeschichte Claude Debussys zeigen jedoch, dass weder der Ansatz des Komponisten mit hinreichender Genauigkeit zu rekonstruieren ist, noch Interpretationen aus seinem nächsten Umkreis eine eindeutige Tendenz erkennen lassen, aus denen man eine »authentische« Tradition ableiten könnte.⁴⁰ So sind die Aufführungsmaterialien des Vereins für musikalische Privataufführungen zunächst einmal zu betrachten als das, was sie zweifellos sind: ein Stück »greifbare Interpretationsgeschichte eines Werkes«.⁴¹ Sie vermitteln bald 100 Jahre nach Vereinsgründung eine

40 Vgl. vor allem die Beiträge Claude Debussys *selon* Herbert von Karajan. Auf der Suche nach Claude Debussys *La Mer*; sowie Interpretationsgeschichte der Oper?

Claude Debussys *Pelléas et Mélisande*, beide in: idem: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, s. Anm. 32, p. 125–146 und p. 179–200.

41 Hermann Danuser: Einleitung, s. Anm. 39, p. 12.

Vorstellung vom Umgang der musizierenden Interpreten wie auch der Vortragsmeister mit dem breiten Spektrum der gespielten Werke und werden damit zum Dokument von deren »Überlieferungsgeschichte«⁴² – aus der Perspektive der Wiener Schule. Deren aufführungspraktische Ideale spiegeln sich im vorhandenen Material auf mannigfaltiger Grundlage. Die weiter gehende Erschließung des Bestands verspricht diesbezüglich noch manche neuen Erkenntnisse.

42 Ibidem.