
Fünf Orchesterstücke op. 16

Werktitel Fünf Orchesterstücke op. 16

Entstehung 1909

UA 3. September 1912, London, Queen's Hall

Dauer ca. 16 Min.

1. [Vorgefühle]
2. [Vergangenes]
3. [Farben]
4. [Peripetie]
5. [Das obligate Rezitativ]

Arnold Schönberg verbrachte den Sommer des Jahres 1909 zusammen mit seiner Familie, Alexander Zemlinsky, Alban Berg, Anton Webern und Max Oppenheimer in Steinakirchen bei Amstetten. In der künstlerisch äußerst produktiven Sommerfrische entstanden neben den bereits im Mai begonnenen Fünf Orchesterstücken op. 16 (die Partiturreinschrift wurde am 11. August abgeschlossen) das dritte Klavierstück aus op. 11 sowie das expressionistische Monodram »Erwartung« op. 17. Vor Abschluss der Komposition von op. 16 schrieb Schönberg am 14. Juli 1909 an Richard Strauss, der für die Konzerte der Berliner Hofkapelle Orchesterstücke erbeten hatte: »Es sind kurze Orchesterstücke (zwischen 1 und 3 Minuten Dauer) ohne zyklischen Zusammenhang. Bis jetzt habe ich 3 fertig, ein 4-tes kann höchstens in einigen Tagen dazu kommen und vielleicht werden noch 2 bis 3 nachgeboren... [...] Ich verspreche mir allerdings kolossal viel davon, insbesondere Klang und Stimmung. Nur um das handelt es sich – absolut nicht symphonisch, direkt das Gegenteil davon, keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein bunter ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen.«

Erst im Stadium der Drucklegung des Werks im Jahr 1912 bei C.F. Peters in Leipzig überlegte sich Schönberg zu den einzelnen Stücken auf Wunsch des Verlegers programmatische Titel. Ein entsprechender Tagebucheintrag vom 28. Januar 1912 dokumentiert: »Im ganzen die Idee nicht sympathisch. Denn Musik ist darin wunderbar, daß man alles sagen kann, so daß der Wissende alles versteht, und trotzdem hat man seine Geheimnisse, die, die man sich selbst gesteht, nicht ausgeplaudert. Titel aber plaudert aus.« Die Erstausgabe der Partitur wurde schließlich ohne die von Schönberg zunächst intendierten Titel (I. Vorgefühle, II. Vergangenes, III. Akkordfärbungen, IV. Peripetie, V. Das obligate Rezitativ) veröffentlicht. Nach der Uraufführung, die unter der Leitung von Sir Henry Wood am 3. September 1912 in London stattfand, und einer weiteren Aufführung unter Schönbergs eigener Stabführung, entschloss sich dieser zur Revision des Werks, die erstmals am 7. Dezember 1922 im Leipziger Gewandhaus zu

Gehör gebracht wurde. Eine weitere Revision bzw. Bearbeitung für reduzierte Besetzung erstellte Schönberg im Jahr 1949.

»Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen.« – Arnold Schönbergs Vorwort zu den Bagatellen op. 9 seines Schülers Anton Webern, die er mit Begriffen der »Geste« und des »Aufatmens« paraphrasiert, beschreibt zugleich die Sprache seiner eigenen Kompositionen am Beginn jener Stilperiode, welche »auf ein tonales Zentrum verzichtet« (Schönberg im »Rückblick«): insbesondere der miniaturesken Drei Klavierstücke op. 11, der Fünf Orchesterstücke op. 16 (1909), der Drei Stücke für Kammerorchester (1910) sowie der Sechs kleinen Klavierstücke op. 19 (1911). »Die charakteristischsten Merkmale dieser Stücke in statu nascendi waren ihre äußerste Ausdrucksstärke und ihre außerordentliche Kürze. Zu jener Zeit waren weder ich noch meine Schüler uns der Gründe für diese Merkmale bewußt. Später entdeckte ich, daß unser Formgefühl recht hatte, als es uns zwang, äußerste Gefühlsstärke durch außergewöhnliche Kürze auszugleichen.« (Schönberg, »Komposition mit zwölf Tönen«) Die neue strukturelle Konzeption der Musik als Gegenentwurf zu Schematismen und formelhaften Wiederholungen korrespondiert mit Stilidealen des Expressionismus: Man will, wie Anton Webern in einem Vortrag von 1932 resümiert, »mit jedem Werk anderswohin gelangen – jedes Werk ist etwas anderes, etwas Neues«. Die expressive Tendenz zur Verdichtung gilt in musikalischer Hinsicht ebenso für die Stücke als Ganzheiten wie für die Elemente innerhalb der Stücke, ja schließlich für die einzelnen Tonfolgen: das von Schönberg apostrophierte »Arbeiten mit Tönen«. Das Ausdrucksbedürfnis der musikalischen Textur manifestiert sich in Dezentralisation der Konsonanz, Abschaffung von Zentraltönigkeit und Kadenz, es intensiviert den einzelnen Moment, sodass Wiederholungen und Analogien zunehmend gemieden werden. Die Unmittelbarkeit der musikalischen Ereignisse führt nicht nur zur Auflösung der traditionellen Formprinzipien, sondern darüber hinaus zur Infragestellung der formalen Einheit im herkömmlichen Sinn, die nur mehr partiell bzw. als Reminiszenz manifest ist – wie etwa in »Vorgefühle«, dem ersten Stück aus op. 16. Die Hauptabschnitte dieser Orchesterminiatur stellen ein »Expositionsfeld« sowie eine »durchführungsartige Ostinatoentfaltung« (Michael Mäckelmann) mit nur im entfernten Sinne als Reprise zu bezeichnender anschließender Rückbeziehung auf die »Exposition« sowie einer Coda dar. Die Kontemplation des nun folgenden, zweiten Stücks, »Vergangenes«, bildet zum ungebärdigen Ostinatosatz des vollen Orchesters im »Vorgefühl« einen größtmöglichen Kontrast aus. Die Klangentwicklung basiert nunmehr auf zartester Linienführung. Das dritte der Orchesterstücke – seit einer von Schönbergs Schwiegersohn Felix Greissle 1925 veröffentlichten Bearbeitung mit »Farben (Sommermorgen am See)« betitelt – setzt die Klangfarbenfolge als »Imagination des stimmungshaft erfüllten Augenblicks« (Reinhold Brinkmann) in das Zentrum poetischen Ausdrucks, und die fortwährende Bewegung eines bestimmten Akkordes in den Mittelpunkt formaler Entwicklung. Jeder der drei Binnenabschnitte der »Farben« kristallisiert sich aus einem unterschiedlich instrumentierten Akkordband heraus, dessen Orientierungspunkt auf dem sich durch sukzessive Fortschreitung verlagernden Anfangsakkord basiert. Das vierte Stück, ein »dämonisches Scherzo« (Theodor W. Adorno) mit dem Titel »Peripetie« nimmt die

Kontrastwirkung der Gesamtkonzeption hinsichtlich Dynamik, Instrumentation, Lage, Satztyp, motivischem Inhalt und Tempo in die Mikrostruktur des Werks auf und führt kleine Bausteine – der malerischen »hard edge«-Technik vergleichbar – scharf gegeneinander. »Das obligate Rezitativ« repräsentiert den Begriff »sprechender« Musik (ohne Ähnlichkeit mit einem Rezitativ im traditionellen Sinn): »Das Unaussprechliche sagt man in freier Form«, wie Schönberg im Anschluss an einen Vortrag am 22. Januar 1912 in sein »Berliner Tagebuch« notierte. Dort erwog er weiter als Variante des »obligaten« die Formulierung des »ausgeführten« oder »unendlichen« Rezitativs. Die Syntax des letzten Stücks aus op. 16 ist durchwegs asymmetrisch, die Form atektonisch, die melodische Disposition athematisch. Umso größeres Gewicht erhält die Dynamisierung beredter Einzeltöne. Schönberg subsumierte die Stilkriterien dieser Klangrede später unter dem Begriff »musikalische Prosa«.

Therese Muxeneder | © Arnold Schönberg Center, Wien
www.schoenberg.at