

aus: Kreativität – Struktur und Emotion hrsg. v. A. Lehmann, A. Jeßulat und Ch. Wunsch, Würzburg 2013

Der Wegweiser –

Künstlerisches Schaffen und theoretische Reflexion bei Anton Webern

Jörg-Peter Mittmann (Detmold)

Anton Weberns private Vorträge, die Willi Reich 1960 nach stenographischen Protokollen von Rudolf Ploderer unter dem Titel „Wege zur Neuen Musik“ veröffentlichte, datieren aus den Wintermonaten der Jahre 1932 („Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen“) und 1933 („Der Weg zur Neuen Musik“)¹. Sie fallen damit unmittelbar mit der politischen Verfinsterung im Zuge der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland und dem austrofaschistischen Regiment des Engelbert Dollfuß in Weberns Heimat zusammen. Schönbergs Präsenz im deutschen Kulturleben endet praktisch mit dem Rundfunk-Beitrag „Brahms der Fortschrittliche“ (Radio Frankfurt/Hans Rosbaud, 12. Feb 1933), aus dem später der berühmte gleichnamige Aufsatz werden sollte. Bald darauf schien es dem Oberhaupt der „Zweiten Wiener Schule“ angeraten, über Frankreich in die USA zu emigrieren. Mit dem Tod Alban Bergs 1935 zerfiel jene überraschend beharrliche Künstlergemeinschaft dann endgültig, der die Musik des 20. Jahrhunderts entscheidende Weichenstellungen verdankt.

Vor dem Hintergrund einer zunächst schleichenden, seit 1930 immer vehementeren Anfeindung sahen sich die Vertreter der musikalischen Moderne nicht nur einem Erklärungszwang, sondern zunehmendem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt. Dem begegnet Webern ähnlich wie Schönberg, indem er seiner ästhetischen Position eine geschichts-metaphysische Argumentation unterlegt: Er beschreibt den Weg zur Neuen Musik als logisch bestimmtes, strenger Gesetzmäßigkeit gehorchendes Hinsteuern auf die Idee der Zwölftonkomposition. Nichts Willkürliches haftet dieser Entwicklung an, sondern sie verkörpert das Walten ewiger Naturgesetze. Mithin bestimmt nicht die ästhetische Entscheidung, sondern die wahre Erkenntnis der gesetzmäßigen Natur das künstlerische Handeln; neue musikalische Gestaltungsprinzipien werden nicht *er-* sondern *gefunden*².

Zur Untermauerung dieser weitreichenden Thesen entfaltet Webern ein Geschichtsbild, das einerseits die Ausweitung des musikalischen Materials, andererseits die Stiftung von *Zusammenhang* in der expandierenden Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten als trei-

¹ Im Vorwort bemerkt Reich: „Es ist sehr charakteristisch, daß Webern beide Zyklen als „Wege“ bezeichnete. Er, der immer „unterwegs“ war, wollte auch anderen die Wege weisen.“ Webern [1960], 8

² Vgl auch Webern 1960 58: „Wir haben das neue Gesetz [der Reihenkomposition] nicht selbst geschaffen: es hat sich uns übermächtig aufgedrängt“ S. 48: „Es war von uns ein Vorstoß, der gemacht werden *mußte*“ vgl. auch 43, bes. 11. Entsprechend äußert sich Schönberg: „Die Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, erwuchs aus einer Notwendigkeit“ (a.a.O., 73).

bende Kräfte musikalischen Fortschritts bestimmt³. Das Bedürfnis nach Zusammenhang gründet seinerseits im Postulat der *Fasslichkeit*. Musik soll *Gedanken*⁴ ausdrücken, sie in Tönen darstellen. „Es wird in Tönen etwas ausgesagt“ (ebd. S.18), folglich will der Mitteilende *sich verständlich machen*; er muss sich klar und deutlich artikulieren. Folglich konstatiert Webern: „Das oberste Prinzip jeder Darstellung eines Gedankens ist das Gesetz der Faßlichkeit“ (ebd.). Fasslich ist - um im Bild zu bleiben - , was man „in die Hand nehmen“ kann (ebd.), was überblickbar und gegliedert ist, unser Zugreifen also nicht fortwährend ableiten lässt, und schließlich: was zusammenhängt, also als *Eines* wahrgenommen und behandelt werden kann.

Das Streben nach Fasslichkeit durch Stiftung von Zusammenhang trotz fortschreitender Expansion des Materials kulminiert für Webern in der Reihenkomposition: „Die Komposition mit zwölf Tönen hat einen Grad der Vollendung des Zusammenhangs erreicht, wie er früher auch nicht annähernd vorhanden war“ (ebd. 19). Entsprechend folgert Webern: „Es ist klar, wenn Beziehung und Zusammenhang überall gegeben ist, dass dann auch die Faßlichkeit garantiert ist“ (ebd. S. 19).

Es mag bezeichnend sein, dass Webern, der ansonsten bis in die feinsten Verästelungen seiner Argumentationsfiguren und Begriffsbildungen dem Vorbild Schönbergs folgt, an dieser Stelle eine Verknüpfung von Fasslichkeit, Zusammenhang und Reihenkomposition vornimmt, die entscheidend von der Linie seines Lehrers abweicht. Schönberg, durch den wenn auch nur geringen Altersvorsprung doch noch etwas mehr von der Vorstellungswelt der Romantik geprägt, reklamiert für die Kunst Erlebnisqualitäten des Geheimnisvollen, Gefährlichen, Abenteuerlichen, eine „Kompliziertheit“, die dem Rezipi-

³ Vgl. ebd. 19: „Man könnte sagen, daß, seit Musik geschaffen wird, das Bestreben der meisten großen Künstler dahin geht, diesen Zusammenhang immer deutlicher zu machen“

⁴ Der Begriff des (musikalischen) Gedankens bleibt bei Webern notorisch mehrdeutig (vgl. Mittmann 1999). Einerseits ist er etwas, was es „jenseits der Materie“ (Webern 1960, 13) zu erfassen gilt, was also selbst nicht sinnlich ist (vgl. Frege 1918, 33), sondern durch die musikalische Gestalt dargestellt bzw. ausgedrückt wird. Andererseits begibt sich Webern auf die Materialebene und identifiziert den Gedanken mit Thema, Melodie, Motiv (ebd. 15 u. 27). Am deutlichsten wird diese Gleichsetzung, wenn er ein Volkslied pfeift und bemerkt: „Das ist ein musikalischer Gedanke“ (46) und nicht etwa: Das ist die musikalische Artikulation eines Gedankens! Wenn Webern hier Schönbergs Klage protokolliert, er habe nirgends eine Antwort gefunden auf die Frage: *Was ist ein Gedanke?*, dann wäre ein Blick auf Gottlob Freges 1918 veröffentlichten Aufsatz *Der Gedanke* hilfreich gewesen. Frege unterscheidet hier sehr deutlich zwischen dem Satz und dem Satzsinn, der Proposition. Das was der Satz ausdrückt, sein Sinn, ist der Gedanke. Der Gedanke existiert im Gegensatz zur subjektiven Vorstellung, die notwendig eines Trägers bedarf, unabhängig davon, ob er jemals gefasst wird. Der selbe Gedanke lässt sich zudem unterschiedlich ausdrücken. In der sprachlichen Artikulation einer Proposition kann der Satzbau umgestellt, können Ausdrücke – wenn auch mit Einschränkungen - durch Synonyme ersetzt, kann schließlich der ganze Satz in eine andere Sprache übertragen werden, ohne die Identität des Gedankens zu gefährden. Spätestens hier ist der Grenze musikalischer Anwendung erreicht: ein Identitätskriterium des musikalischen Gedankens in unterschiedlichen musikalischen Gestaltungen ist nicht einmal in Ansätzen erkennbar. Form und Inhalt (*was* ich sage und *wie* ich es sage) stehen unter künstlerischem Aspekt in einer viel engeren Beziehung.

enten Rätsel aufgibt, die es zu lösen gilt⁵, statt einem vermeinten Zeitgeschmack folgend mit allzu durchsichtiger Einfachheit zu locken⁶.

Weberns ästhetische Idee von Fasslichkeit durch Zusammenhang findet ihre exemplarische Entsprechung in seiner vielleicht wirkungsmächtigsten und meistbesprochenen Reihenkomposition, dem *Konzert für neun Instrumente* op. 24, dessen Entstehungszeit unmittelbar mit den Vorträgen zusammenfällt. So stellt er ans Ende der ersten Vortragsreihe 1932 den besonders in der Esoterik gern bemühten lateinischen Spruch:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S⁷

Es ist offensichtlich weniger die sprachliche Botschaft dieser Zeilen – ob es sich dabei überhaupt um einen bedeutungsvollen Satz handelt ist umstritten, gewöhnlich werden die unverständlichen Elemente einfach zu Eigennamen erklärt – als vielmehr die Struktur eines „magischen Quadrats“, die das Palindrom interessant macht. Ob senkrecht, waagrecht, vorwärts oder rückwärts gelesen: auf frappierende Weise ergibt sich immer die selbe Folge. Und genau dieser Umstand findet seine Entsprechung in der kompositorischen Grundidee des Konzerts, wie sie sich bereits in Friedrich Saathens Vorwort der Partitur beschrieben findet (Abb. 1).⁸

Weberns Reihenkonzeption ist die unmittelbare Einlösung des Postulats größtmöglichen Zusammenhangs: „Aus einem Hauptgedanken alles Weitere entwickeln! – das ist der stärkste Zusammenhang“⁹. Der Hauptgedanke besteht in diesem Fall aus einer Dreitongruppe aus absteigender kleiner Sekund und aufsteigender großer Terz, stets also mit Richtungswechsel. Diese kleinste Einheit ist so beschaffen, dass ihr Material alternierend mit horizontal gespiegelten Varianten gleich einem Reißverschluss das chromatische Total in der Oktav auszufüllen vermag. Wird das Verfahren mit vertikaler Spiegelung gepaart, entsteht die Gesamtheit der wohlvertrauten kontrapunktischen Modifikation als Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung. Schematisch dargestellt werden so alle möglichen Varianten des ursprünglichen Tripletts generiert (Abb. 2).

⁵ vgl. Schönberg a.a.O. S. 30.

⁶ Mit Blick auf die Gegenwart gibt Schönberg die Diagnose wieder: „Die heutige jüngere Generation mag keine Musik, die sie nicht versteht“ (ebd.).

⁷ Webern 1960, 61. Zur Deutung und Herkunftsgeschichte vgl. Oesch 1991: Webern und das SATOR-Palindrom

⁸ In einer Skizze vom 5.2.1931 entwickelt Webern die Reihe des Konzerts op. 24 mit unterlegtem SATOR-Palindrom (Skizzenbuch III S. 39; abgedruckt in Oesch, S. 123 und Krause 2001, 286.

Den Hinweis auf die Identität des Verfassers „F.S.“ der fundierten Analyse im Vorwort zur Partitur verdankt der Autor der Universal Edition, Wien..

⁹ Webern 1960, 36

R
KU
K
U

2- 3+ 3+ 2- 3+ 2- 2- 3+

3+ 2- 2- 3+ 2- 3+ 3+ 2-

3+ 2- 2- 3+ 2- 3+ 3+ 2-

2- 3+ 3+ 2- 3+ 2- 2- 3+

Abb. 1: Anton Webern: Konzert op.24; Darstellung der Reihenstruktur als „magisches Quadrat“

d
dis
e
f
fis
g
gis
a
b
h
c
cis
d
dis

2
3
4
1

1 = Reihe (Grundform)

2 = Krebsumkehrung

3 = Krebs

4 = Umkehrung

Abb. 2: Anton Webern: Konzert op.24; „Reißverschluss“ und „Isomere“ des ursprünglichen Triplets

Bis hierhin bewegen sich alle Überlegungen im technischen Vorfeld der kompositorischen Ausführung und bestimmen keineswegs zwingend das Erscheinungsbild des daraus abgeleiteten musikalischen Satzes. Gerade mit Blick auf die frühen Reihenkompositionen Schönbergs ließen sich aus den strukturellen Vorgaben sehr unterschiedliche Folgerungen für die künstlerische Ausgestaltung des Werks entwickeln. Denkbar wäre, dass die Reihen-

idee trotz – möglicherweise aber auch gerade *wegen* - ihrer erstaunlichen Systematik allein als Substruktur fungiert, die von einer Ebene motivischer Arbeit überlagert wird. Das Besondere nun des ästhetischen Ansatzes, den Webern verfolgt, liegt in der Radikalität, mit der das Reihengeschehen die Textur der Komposition zumindest in den Rahmensätzen vollständig zu bestimmen scheint. Einen Eindruck davon vermitteln exemplarisch die ersten Takte des Stücks (Abb. 3).

Anton Webern: Konzert op. 24 1. Satz

Die Partitur ist klingend notiert

Abb 3: Anton Webern: Konzert op. 24 Takt 1 – 6 (Anfang)

Bar jeder Grundierung und klanglichen Vermittlung treten hier die Tripletts in größter Plastizität hervor, durch unterschiedliche Dimensionierung der Notenwerte zwischen Sechzehntel (Oboe) und Viertel-Triole (Klarinette), instrumentale Klangfarbe (dies fällt in der dem Klavier anvertrauten Krebsumkehrung der Takte 4 und 5 natürlich fort) und Artikulation (Akzent, Stakkato, Legato, Portato) überdeutlich geschieden. Nichts soll den Blick verstellen auf die reine Struktur, die Einheit stiftende Dreitongruppe, aus deren variativer Entwicklung jener Zusammenhang erwächst, der für Webern Fasslichkeit garantiert.¹⁰

Man mag sich an dieser Stelle an Adornos Urteil erinnert fühlen: „Die Fülle der ins Material zurückverschobenen Relationen, die nun gewissermaßen unverarbeitet, als ein Stück zweiter Natur, nackt obenauf liegen, scheint auf Kosten der Fülle des eigentlichen Komponierten zu gehen. Harmonie und Polyphonie werden dem klanglichen Phänomen nach immer ärmer, auch die rhythmischen Gestalten kahler, unplastischer, monoton fast aus starren Notenwerten gefügt.“¹¹ In der Tat treten alle musikalischen Parameter ganz allein in den Dienst der Profilierung des strukturellen Geschehens. Innerhalb der Tripletts herrschen gleiche Notenwerte vor, ein Prinzip, das erst ab Takt 11 und auch dann nur in geringfügiger Abwandlung durchbrochen wird. Entsprechend stereotyp wird auch auf melodischer Ebene in den Dreitongruppen zunächst konsequent das Sekundintervall zur kleinen None gestreckt. Und erst mit einer allmählichen Verdichtung ab Takt 9 kommt – ausschließlich im Klavier und nicht etwa im Zusammenklang der übrigen Instrumente – eine harmonische Qualität ins Spiel, indem die Tripletts nun auch akkordisch eingesetzt werden. Der Umstand, dass die Simultaneität von Tönen die Wahrnehmung des Strukturverlaufs zweifellos erschwert, mag erklären, warum Webern harmonische Gestalten nur sparsam einsetzt.

Das „nackte Offenliegen“ der Relationen führt einen weitgehenden Verzicht auf klangliche Nuancen und Färbungen mit sich. Die Instrumentierung versagt sich in ihrer extremen Transparenz jeder Form von Mischklängen. Auch tonhöhenmäßig unbestimmte Phänomene fallen den strukturellen Erwägungen von vornherein zum Opfer. Vergeblich wird man zudem Ornamente, neuartige Spieltechniken, individuelle Ausdrucksmomente und so auch jede Art von expressiver Doppelbödigkeit suchen. Die Musik bewegt sich in ihrer frischen Entschiedenheit durchaus in Bahnen, die eine Nähe zur Gattungstradition einer „neusachlichen Spielmusik“ erkennen lassen, wie Krause vorsichtig anmerkt¹². Wenn

¹⁰ In der Deutung des Konzerts wird gern darauf verwiesen, dass schon der Besetzungsplan auf die allgegenwärtige Zahl drei verweist (vgl. Stockhausen [1953] S. 344; Ligeti [1984] S. 83), indem Webern drei Holzbläsern drei Blechbläser und drei Saiteninstrumente zur Seite stellt. Diese sinnfällige Entsprechung ist insofern zu relativieren, als sich das Klavier in seiner tragenden Rolle deutlich von den übrigen 8 Instrumenten absetzt. Im langsamen Satz etwa stiftet es durch wiederkehrende Motive (jeweils Zweiklänge in der Intervallbeziehung 7+ 3+ 3+ 7+) gleich einem „basso continuo“ Zusammenhalt, während die übrigen Stimmen einschließlich der beiden Streicher so sparsam gesetzt sind, dass niemals (!) auch nur zwei Instrumente gleichzeitig erklingen.

¹¹ Theodor W. Adorno: Klangfiguren (Musikalische Schriften I) S. 122. Der Aufsatz „Anton von Webern“ erschien zuerst in Merkur 13/3 (März 1959) S. 201-214

¹² Krause [2001] S. 162. Dass einem Werk, welches von zentraler stilbildender Bedeutung für die Serielle Musik nach 1945 werden sollte (vgl. bes. Stockhausen [1953] !), einen Stil, der - am deutlichsten in der Punktualisierung der musikalischen Ereignisse - jede Reminiszenz an überkommenes „Musikantentum“ negiert, ausgerechnet eine Verwandtschaft zur neusachlichen Spielmusik attestiert wird, scheint die Rezeptionsgeschichte

Webern ausführt, dass Musik auf dem Bedürfnis gründet, „einen Gedanken auszudrücken, der nicht anders auszudrücken ist als in Tönen“¹³, dann drängt sich die Frage auf, welches Residuum sich im vorliegenden Falle überhaupt noch einer vollständigen sprachlich-diskursiven Analyse entzieht. Anders gefragt: Welche Erlebnisqualität vermittelt das Musikstück, die die Analyse des Musikstücks nicht zu liefern vermag? Für die diskursive Uneinholbarkeit der ästhetischen Erfahrung bietet der erste Satz des Konzert op. 24 jedenfalls keinen zwingenden Beleg.

Man sollte allerdings der Versuchung widerstehen, die Diskrepanz zwischen Weberns Maxime vom musikalischen Ausdruck des Unaussprechlichen und der rigiden Sachlichkeit seines Werks vorschnell in ein ästhetisches Werturteil umzumünzen. So wirft es auch eher ein Licht auf Adornos beengte musikalische Vorstellungswelt, wenn der Kritiker des „Jargons der Eigentlichkeit“ meint, Weberns Strukturbeziehungen vom „eigentlichen Komponierten“ abheben zu müssen¹⁴. Dass Adorno im so „nackt obenaufliegenden“ Spiel der Konstellationen etwas Entscheidendes zu fehlen scheint, wird am ehesten verständlich aus der prägenden Erfahrung des Autors mit einer Musik, die geradezu als Gegenentwurf zur Stilistik des Konzerts gelten darf – dem Werk des früheren Webern. Der geradezu verstörende Kontrast zwischen der reduktionistischen Eindeutigkeit des Konzerts und den Gestaltungsformen älterer Orchesterwerke lässt sich kaum schärfer fassen als im Blick auf die 1911 bis 1913 entstandenen Fünf Orchesterstücke op. 10.

Webern begann 1911 mit der Komposition einer Reihe außerordentlich aphoristischer Orchestersätze. Aus den insgesamt 18 Skizzen wählte er schließlich fünf aus¹⁵, die letztlich erst 1923 als Opus 10 veröffentlicht und 1926 in Zürich uraufgeführt wurden. Das vielleicht prägnanteste Klangbild zeichnet Webern im dritten der fünf Stücke (Abb. 4).

auf den Kopf zu stellen. Gerade Weberns Insistieren auf der zentralen Kategorie der Fasslichkeit macht den Querverweis indes ein Stück weit plausibel.

¹³ Webern [1960] S. 17, vgl. auch S. 46: „Die Musik ist Sprache. Ein Mensch will in dieser Sprache Gedanken ausdrücken; aber nicht Gedanken, die sich in Begriffe umsetzen lassen, sondern *musikalische* Gedanken“

¹⁴ Adorno selbst thematisiert das prekäre Verhältnis, das ein zu seiner Zeit die Moderne verkörpernder Musikschriftsteller gegenüber den Innovationen nachfolgender Generationen einnimmt, mag er nun „an die eigene Jugend sich klammern, als hätte man die Moderne gepachtet“ oder hilflos opportunistisch allem Neuen nacheifern „um nicht zum alten Eisen geworfen zu werden“. Theodor W. Adorno: *Quasi una fantasia* (Musikalische Schriften II) S. 493

¹⁵ Ursprünglich sollten die Sätze die programmatischen Titel „I. Urbild – II. Verwandlung – III. Rückkehr – IV. Erinnerung – V. Seele“ erhalten, eine Idee, von der Webern später abrückte

Anton Webern: Fünf Stücke für Orchester op. 10
 Nr.3: Sehr langsam und äußerst ruhig

♩ = 40

Bläser

Hn *espress.* KI *molto espress.*

Harm.

Mand.

Gitarre

Celesta

Harfe

Glocken

Schlgz.

Streicher

VI *dolce* Vc *pizz.*

6

Pos

Va *dolcissimo* arco Vc

(Druckfehler)

Abb. 4: Anton Webern: Nr.3 aus: Fünf Stücke für Orchester op. 10 (Partitur klingend, ohne Dynamik)

Schon die Instrumentierung dieser 11-taktigen, durchgängig äußerst leise (*pp* bis *ppp*) gehaltenen Miniatur ist überaus vielsagend. Zu drei Bläsern (Klarinette, Horn und Posaune) gesellen sich drei Streicher (Geige, Bratsche, Violoncello). Die übrige Besetzung entfernt sich signifikant vom üblichen Orchesterinstrumentarium: Mandoline, Gitarre, Harfe, Harmonium, Celesta, verschiedene Glocken, Kleine und Große Trommel. Viele dieser Instrumente wecken Assoziationen, von der pastoralen Konnotation der Herdenglocken bis zum militärisch anmutenden Trommelwirbel. Teilweise scheint Webern die daraus erwachsenden Erwartungen erfüllen zu wollen, teilweise gibt er diesen Bedeutungselementen eine neue Richtung, etwa, wenn er den Wirbel der Kleinen Trommel nicht im Fortissimo präsentiert, wie es dem Hörer beispielsweise aus den Hinrichtungsszenen in Berlioz' *Symphonie fantastique* (IV. Marche au Supplice Takt 170 ff.) und Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (4 Takte vor Ziffer 38 bis 2 Takte nach Ziffer 39) vertraut ist, sondern nur „äußerst leise“ und „verklingend“ einsetzt. Eine besonders auffällige Umdeutung erfährt das Harmonium, das gerade nicht seinem Namen gemäß die Harmonien beisteuert, sondern einstimmig in großer Höhe beständige Tonrepetitionen vollführt, deren eigenartige Wirkung kaum in Worten zu beschreiben ist. Auch in der Harfe versagt sich Webern des instrumentengemäßen Arpeggios, wie überhaupt das Moment des Tonwechsels und damit die Auszeichnung einer melodischen Linie sehr dosiert eingesetzt wird.

Die Gesamtanlage des Satzes lässt gerade einmal sechs melodische Gestalten erkennen, angefangen mit der Violine in Takt 1/2, der das Horn in Takt 3/4 antwortet. Der Aufschwung der Klarinette in T 5 wird von Gitarre und Violoncello unisono kontrapunktiert. In Takt 6 schließt die Bratsche an die Klarinettenlinie an. Den Abschluss bildet die Viertel-Ton-Gruppe der Posaune in T 8/9. Alle diese melodischen Elemente sind mit „dolce“, „dolcissimo“, „espressivo“, „molto espressivo“ oder zumindest „vibrato“ (das Pizzikato des Violoncellos) bezeichnet. Unwillkürlich wird man nach Beziehungen zwischen diesen Melodielinien suchen und etwa die Gegenläufigkeit von aufsteigender Quint und verminderter Quint in der Geige (*b - fis - c*) zur fallenden Quint und verminderter Quint im Horn (*es - as - d*) bemerken. Eine insgesamt regelgeleitete Beziehung lassen die Befunde indes nicht erkennen. Wichtiger scheint das Verhältnis zwischen den aparten Klangflächen am Anfang und Ende der Komposition und den daraus erwachsenden Melodiephrasen: Der anfängliche Quartklang von tremolierender Gitarre und Mandoline (*e' - a' - d''*) wird durch die relativ ruhige bisbigliando-Quart der Harfe (*gis - cis''*) und das in Vierteln pulsierende *b''* in der Celesta ergänzt. Zu den Tönen dieser „Harmonie“ verhält sich das Material des Geigen solos komplementär, so dass, nachdem auch das Horn mit dem komplementären *es''* startet, mit dem *g* im Cello (Takt 4) tatsächlich alle zwölf Töne der chromatischen Skala durchlaufen werden, ohne dass ein Ton wiederholt wurde.

Ähnlich gestaltet Webern den Schluss. Nachdem nun ein sehr viel höherer und gestauchter Flächenklang von Harmonium (*f''*), Celesta (*e'''*, *dis'''*), Harfe (*e'''*/Flageolett = *e'''*), Violoncello (*d'''*) und Mandoline (*cis'''*), also ein clusterartiges Gebilde im Rahmen *cis - f*, etabliert wird, erweitert der Posauneneinsatz den Tonvorrat genau um das benachbarte *c* und *ges*, um mit den ebenfalls komplementären Tönen *b* und *a* fortzufahren. Zum chromatischen Total fehlen an dieser Stelle nur die Töne *g*, *as* und *b*, die ausnahmslos im vorhergehenden Takt erklingen. Das Streben nach Ausschöpfung des chromatischen Tonvorrats und der Komplementarität von Melodie und Fläche wird also deutlich spürbar,

wenngleich nicht in eine griffige Form gegossen. Ohnehin ist immer noch eine zweite Klangebene zu beachten, auf der definierte Tonhöhen keine Rolle spielen. Dieses „Geräuschband“ (Krause) der Glocken und Trommeln zieht sich beinahe durch das ganze Stück, nur einmal für eine Viertel verstummend, wenn Mandoline und Harfe auf Zählzeit 3 von Takt 5 auf den Höhepunkt des Stücks zusteuern – der dann freilich im *molto ritardando* des Taktes 6 gleich wieder zurückgenommen wird.

The image shows a musical score for Anton Webern's Orchesterstück op. 10 Nr. 3. The score is written for piano and includes a pitch contour (Tonhöhenverlauf) below the notes. The pitch contour consists of a sequence of notes with their corresponding letter names and octave numbers. The notes are: cis, f, h, fis, c, es, g, d(2), fis(2), c(2), es(2), c(3), h(3), cis(3), d(6), c(4), fis(3), b(3), a(3). The notes are arranged in a sequence that follows the chromatic scale, with some notes repeated in different octaves. The notes are: cis, f, h, fis, c, es, g, d(2), fis(2), c(2), es(2), c(3), h(3), cis(3), d(6), c(4), fis(3), b(3), a(3). The notes are arranged in a sequence that follows the chromatic scale, with some notes repeated in different octaves.

Abb. 5: Anton Webern: Orchesterstück op. 10 Nr. 3 – Tonhöhenverlauf

In der Rückschau des Jahres 1932 beschreibt Webern seine kompositorische Arbeit um 1911, also in der Phase jenes „Interregnums“¹⁶, da die tonale Musik ihre Herrschaft eingebüßt, die Zwölftonmusik aber noch nicht entwickelt war folgendermaßen: „Ich habe [...] das Gefühl gehabt: Wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende. [...] Ich habe in meinem Skizzenbuch die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen [...]. Mit einem Wort: es bildete sich eine Gesetzmäßigkeit heraus: Bevor nicht alle zwölf Töne drangekommen sind, darf keiner von ihnen wiederkommen.“¹⁷

Diese ex post aus Sicht der Reihenkomposition entfaltete Selbstinterpretation ist bei näherer Betrachtung höchst sonderbar. Denn Webern beurteilt nun offenbar die aphoristische Kürze seiner frühen Werke als *Defekt*, der sich dem Vakuum schuldet, das der Fortfall tonaler Richtgrößen für die Formbildung hinterlassen hatte. Aber so leicht das zunächst noch regelfreie Streben nach Zwölftönigkeit im Orchesterstück op. 10 Nr. 3 empirisch zu bestätigen war, so schwer ist es, Weberns Beschreibung zu folgen, dass nach Ablauf der zwölf Töne das Stück zu Ende sein müsse. Die Komposition *besitzt eine Form*, deren wunderbar austariertes Gleichgewicht sich nicht aus dem „Abstreichen der chromatischen Skala“ erklären lässt, so wenig wie aus irgendwelchen tonalen Residuen einer motivischen Arbeit. Vielmehr scheint die äußerst individuelle Zusammenstellung von Ausdrucksgesten und Klangregistern eine auf Absolutheit pochende musikalische Poetik zu generieren, die alle formalen Fragen absorbiert und nur in höchster Konzentration ihre so besondere Wirkung entfaltet.

¹⁶ Webern [1960] S. 47. An anderer Stelle charakterisiert Webern diese Jahre von 1908-1922 so: „Damals war alles in unsicherem, dunklem Flusse – sehr an- und aufregend, so daß die Zeit fehlte, den Verlust [der Tonalität als bis dahin formbildender Kraft] zu merken. - Erst als Schönberg das Gesetz [der Zwölftonkomposition] aussprach, wurden größere Formen wieder möglich.“ (ebd. 58 ; Webern bedient sich der biblischen Rhetorik hier ohne alle ironische Brechung!)

¹⁷ Webern 1960, 58

Wie sind nun die beiden so unterschiedlichen musikalischen Entwürfe, die sich in den Analysebeispielen aus Weberns op.10 und op.24 manifestieren unter dem leitenden Gesichtspunkt der Fasslichkeit zu bewerten? Opus 10.3 spannt ein überaus reiches und komplexes Netz von Konnotationen auf. Jede noch so feine Klangaktion scheint etwas zu bedeuten, auf etwas hinzuweisen. Natürlich bildet die Musik nicht Dinge oder Vorgänge der äußeren Erfahrungswelt ab. Eher lässt sich die Bedeutungsrelation beschreiben als eine, die sich auf innere, seelische Vorgänge richtet¹⁸, auf eine Ebene von Erlebnisqualitäten, für die unsere Sprache nur als unvollkommen empfundene Beschreibungen aufweist und die deshalb um so mehr musikalischen Ausdrucksformen eine Domäne bietet. Eine solche Konzeption schließt nicht aus, dass über das Musikstück analytische Aussagen gefällt werden können, impliziert aber, dass es in seinem Wesen gleichwohl sprachlich uneinholbar bleibt¹⁹. Auf diesem Prinzip der Sprachtranszendenz musikalischer Aussage beharrt Webern noch 1932/33 ausdrücklich (vgl. Anm. 13).

Doch wie konsistent verhält sich dieses Prinzip zu der vom Ideal der Fasslichkeit geleiteten Stilwende Weberns hin zur konsequenten Reihentechnik? Der Philosoph Johann Gottlieb Fichte verfasste 1801 im Gefühl anhaltenden Unverstandenseins eine Schrift mit dem bemerkenswerten Titel: „Sonnenklarer Bericht an das größere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie - Ein Versuch, die Leser zum Verstehen zu zwingen“. Ein solches „zum Verstehen zwingen“ haftet auch Weberns *Konzert op. 24* an. Etwas überspitzt gesagt: Nichts geschieht hier, was nicht rational aus Regeln abgeleitet und vollständig sprachlich beschrieben werden könnte. Wenn es ein sich in den diskursiven Merkmalen des Kunstwerks erschöpfendes Schema gibt, dann wird man sagen können, dass Schema und reales Kunstwerk im *Konzert op. 24* weitgehend zusammenfallen und damit gerade dem musikalischen Gedanken als sprachtranszendente Aussagegehalt den Boden entziehen. Weberns *Konzert* sagt das aus, was die Analyse des *Konzerts* aussagt. Darin offenbart sich der diametrale Gegensatz zu den frühen Orchesterstücken. Weberns Kalkül der Verteidigung des musikalischen Fortschritts durch fassliche, begreifliche Organisation des Kunstwerks richtet sich gegen den „musikalischen Gedanken“ als sprachtranszendente Aussagegehalt.

¹⁸ Schönberg charakterisiert in seinem Vorwort zu Weberns Bagatellen op. 9 dessen Stil mit den berühmten Worten, Webern könne „einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen“ ausdrücken. „Jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen“. Krause [2001] beschreibt die Orchesterstücke op. 10 als „Psychogramme“, als „quasi freudianische Selbstanalyse“ (S. 142). Vgl. hierzu auch Noller [1986] S. 172

¹⁹ Zur Problematik der – wenn man so will „romantischen“ – Idee unsagbarer Gehalte vgl. Kutschera [1998], bes. S. 49 f. Natürlich wäre es ungereimt, nicht-sprachliche Aussagegehalte zu postulieren und zugleich zu behaupten, man habe sie *verstanden*. Wenn man nicht angeben kann, *was* man verstanden hat, dann ist der Ausdruck „verstehen“ einfach unpassend. Warum sollte man nicht unbestimmter sagen: „Das Kunstwerk hat mir etwas (=x) mitgeteilt, was mich tief bewegt“ (oder auch: „mich anspricht“). Letztendlich können wir uns über diese Eindrücke nicht austauschen (Wittgensteins Käferschachtel), bleiben mit ihnen allein, ja, wir können sie noch nicht einmal über die Zeit vor uns selbst konstant bewahren.

LITERATUR

- Theodor W. Adorno *Gesammelte Schriften* Bd. 16 Musikalische Schriften: I-III , Frankfurt a.M. 1978
- Gottlob Frege *Der Gedanke* [1918] in ders.: Logische Untersuchungen neu hg. v. Günther Patzig , Göttingen ²1976
- Andreas Krause *Anton Webern und seine Zeit*, Laaber 2001
- Franz von Kutschera *Ästhetik*, Berlin ²1998
- Goörgi Ligeti *Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik*
in: Musik-Konzepte Sonderband Anton Webern II
hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Rihn, München 1984
- Jörg-Peter Mittmann *Der musikalische Gedanke. Versuch einer Typologisierung*
in: W.Keil/J.Arndt (Hrsg.): "Was du nicht hören kannst, Musik - zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert. Hildesheim 1999 S. 13-25
- Hans und Rosaleen Mollenhauer *Anton von Webern. A chronical of his life and work*, New York 1979
dt. Übers. v. Ken W. Bartlett, Zürich/Freiburg i.Br. 1980
- Joachim Noller *Faßlichkeit – eine kulturhistorische Studie zur Ästhetik Weberns*
in: Archiv für Musikwissenschaft 43 (1986) S. 169-180
- Hans Oesch *Webern und das SATOR-Palindrom*
in: Oesch (Hg.): Quellenstudien I Gustav Mahler – Igor Strawinsky – Anton Webern – Frank Martin
Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Band 2, Winterthur 1991
- Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1)
übers. v. Gudrun Budde, hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M. 1976
Teil I entspricht der von Schönberg selbst vorbereiteten Essay-Sammlung *Style and Idea* (New York, 1950)
- Karlheinz Stockhausen *Weberns Konzert für neun Instrumente op. 24*
in: Melos 20 (1953) S. 343-348
- Friedrich Saathen Vorwort zur Partitur von Weberns Konzert op. 24, Wien 1948
- Anton Webern *Wege zur Neuen Musik* hg. v. Willi Reich, Wien 1960

AUTORENNACHWEIS

Jörg-Peter Mittmann studierte Musik, Philosophie und Geschichte in Detmold, Bielefeld und München. Nach seiner Promotion über den frühen Deutschen Idealismus (1992) engagiert er sich als Lehrer und Publizist im Bereich Musiktheorie und Philosophie. Seine künstlerische Tätigkeit als Komponist, Oboist und Dirigent zeitgenössischer Literatur ist eng verknüpft mit dem vorwiegend im Bereich zeitgenössischer Musik tätigen Ensemble Horizonte, zu dessen Gründungsmitgliedern er zählt.